DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

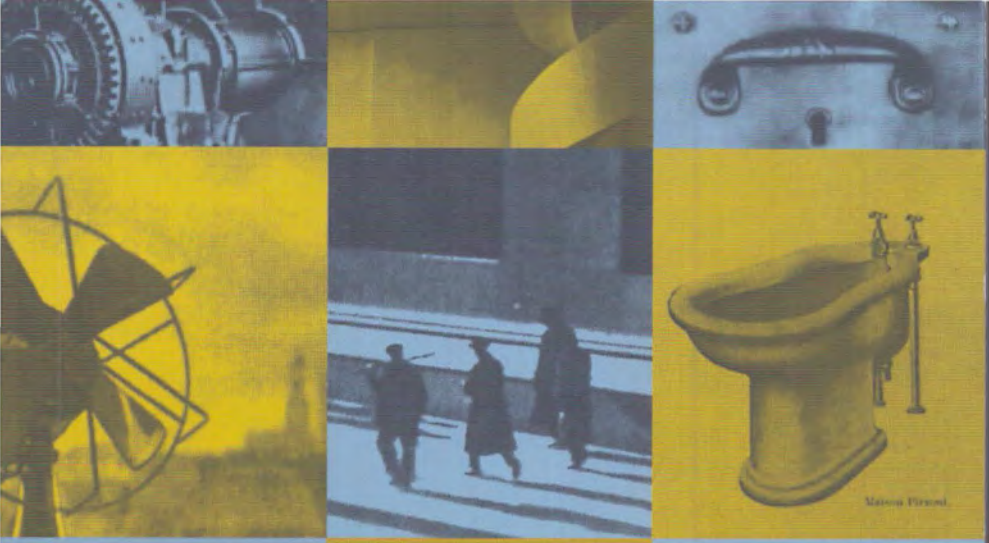
RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

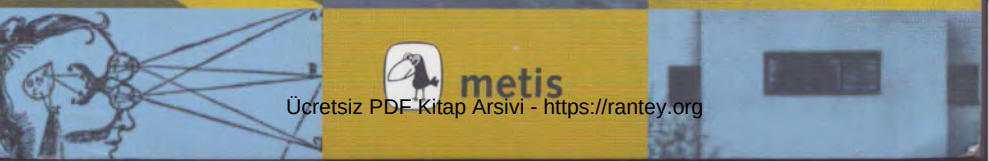


Beatriz Colomina

Mahremiyet ve Kamusallık

KİTLE İLETİŞİM ARACI OLARAK MODERN MİMARİ





metis

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Beatriz Colomina

Mahremiyet ve Kamusallık

Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari

Madrid doğumlu mimari tarihçisi ve teorisyeni. Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Barcelona'da mimari eğitimi aldı. 1982'de Columbia Üniversitesi'nde görev yapmaya başladı. 1988'de Princeton Üniversitesi'ne geçti; halen aynı üniversitede mimari profesörü olarak görev yapıyor ve kurucularından biri olduğu lisansüstü programı Medya ve Mimari'nin direktörlüğünü yürütüyor. Esasen mimari ile modern kitle iletişim araçlarının etkileşimi üzerine yazıyor; kitap, fotoğraf, film, reklam gibi pek çok temsil biçiminin mimari üzerindeki dönüştürücü etkisini inceliyor. Yazarın Amerikan Mimarlar Enstitüsü Uluslararası Kitap Ödülü'nü (1995) kazanan ve birçok dile çevrilen *Mahremiyet ve Kamusallık* dışındaki başlıca yapıtları ise şunlar: *Architecture Production and Reproduction* (Mimari Üretim ve Yeniden Üretim, 1988), *Sexuality and Space* (Cinsiyet ve Mekân, 1992), *Domesticity at War* (Savaş Vakti Ev Hali, 2007).



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 43544

Mahremiyet ve Kamusallık
Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari
Beatriz Colomina

İngilizce Basımı: Privacy and Publicity
Modern Architecture as Mass Media
The MIT Press, 1996

© Massachusetts Institute of Technology, 1994
© Türkçe Yayım Hakları: Metis Yayınları, 2009, 2020
© Türkçe Çeviri: Aziz Ufuk Kılıç, 2009

İlk Basım: Haziran 2011
Üçüncü Basım: Mayıs 2020

Yayıma Hazırlayanlar: Özge Çelik, Semih Sökmen

Kitap Tasarım: Semih Sökmen
Kapak Tasarım: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 44865

ISBN-13: 978-975-342-785-2

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Beatriz Colomina

Mahremiyet ve Kamusallık

KİTLE İLETİŞİM ARACI OLARAK MODERN MİMARİ

Çeviren:
Aziz Ufuk Kılıç



metis

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Andrea ve Mark'a

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İçindekiler

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Önsöz xi

İspanyolca Basıma Önsöz xv

Arşiv 1

Şehir 17

Fotoğraf 77

Reklam 141

Müze 201

İçmekân 233

Pencere 283

Notlar 335

Resimler 371

Dizin 375

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Önsöz

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Bu kitap uzun zamandır benimle birlikte. Tam olarak ne zaman başladı bilmiyorum, ama öyle ya da böyle sonunda buraya varan bir şeyleri ilk yazdığım zamanı anımsıyorum. 1981'deydi. New York'ta. İspanyolca yazıyor, sonra İngilizceye çeviriyordum. Bir süre sonra doğrudan İngilizceyi denediğimde, yalnızca nasıl yazdığımın değil, ne söylediğimin de değiştiğini görmek beni şoke etti. Dille birlikte, şeylere bakma ya da şeyler hakkında yazma tarzımı da büsbütün geride bırakıyordum sanki. Başlamadan önce ne yazacağımızı bildiğimizi sansak bile, yazmaya başladığımız an dil bizi kendi keşif yolculuğuna çıkarıyor. Ve dil bizim dilimiz değilse, kesinlikle yabancı topraklarda ilerliyoruz demektir. Son zamanlarda İspanyolca konusunda böyle hissetmeye başladım. Söylem içinde bir bakıma göçebe gibi gelişigüzel bir güzergâh izleyerek dolaşa dolaşa, her iki dile de yabancı olmayı başardım. Bu karmaşık hareketin izlerine kitap boyunca rastlanılabilir. Bu metin, içinde inşa edildiği diller ve zamanlar arasında bir biçimde asılı kalmış bir metindir.

Büyük ölçüde yeniden yazılmış ve genişletilmiş olduğu için Loos hakkındaki 1981 tarihli orijinal denemeyi bu haliyle tanımak mümkün olmasa da, bu farklı dünyalar, kültürler ve zamanlar arasındaki mücadele hâlâ yerli yerinde duruyor. Metni on yıl sonra, uzun bir izin sırasında okumak üzere yeniden elime aldığımda karşımda

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bir uçurum belirdi; yaptığım değişiklikler bunun sonuçları. Yazmış olduğum şeyi artık başım ağrımaksızın okuyamıyordum. Yine de, metne tekrar nüfuz etmeye çalışırken, onun karmaşık yazınsal göndermeler ağına takılmış bir halde buldum kendimi; roman okuyacak zamanımın ve halimin olduğu bir mekâna çekilmiştim nihayet; ama ne zamandır özlemini duyduğum bu mekânda, düzeltilmeye, kitabın geri kalanına uyum sağlamaya direnen şu yazı parçası önümde duruyor, sinirimi bozuyordu. Üstünkörü bir düzelti işi olmasını beklediğim şey uzun bir yazma sürecine dönüştü, kendimi yeniden ilk metnin ruh hali içinde buldum; hatta belli bir noktada ondan kurtulmaya çalıştığım halde onu bir türlü silemediğimi gördüm. Sonuç olarak bu kitap, ABD'de bulunduğum on iki yıl zarfında düşüncelerimin geçirdiği evrimin kaydını tutuyor.

Bu on iki yılda olanlar için birçok kişi ve kuruma teşekkür borçluyum. Araştırma ve yazı, Caixa de Barcelona, Graham Vakfı, Le Corbusier Vakfı, SOM Vakfı ve Princeton Üniversitesi Beşeri ve Sosyal Bilimler Araştırma Komitesi'nin bağışları ve burslarıyla desteklendi. Ayrıca, New York Beşeri Bilimler Enstitüsü'nde burslu araştırmacı, Columbia Üniversitesi'nde konuk profesör ve Chicago Mimarlık ve Şehircilik Enstitüsü'nde daimi öğretim üyesi olarak bulunmanın yararını da gördüm. Columbia Üniversitesi Avery Kütüphanesi çalışanlarına ve Angela Girala'ya, Princeton Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Kütüphanesi'nden Frances Chen'e, Modern Sanat Müzesi kütüphanesi ve Mimari ve Tasarım Departmanı'ndaki arşiv çalışanlarına ve hepsinden çok Paris'te Le Corbusier'nin olağanüstü arşivlerinde yıllar boyu çalışmamı kolaylaştıran Le Corbusier Vakfı'ndan Evelyne Tréhin'e ve diğer çalışanlara müteşekkirim.

Bu kitabın bazı kısımlarının önceki versiyonları şuralarda yayımlanmıştı: *9H* no. 6, *Assemblage* no. 4, *Raumplan versus Plan Libre*, *L'Esprit nouveau: Le Corbusier und die Industrie*, *Le Corbusier, une encyclopédie*, *AA Files* no. 20, *Architectureproduction*, *Ottagono* ve *Sexuality and Space*. Editörlerime müteşekkirim: Wilfried

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rafiey.org

Wang, K. Michael Hays, Max Risselada, Stanislaus von Moos, Jacques Lucan, Bruno Reichlin, Jean-Louis Cohen, Joan Ockman, Alvin Boyarsky, Mary Wall ve Alessandra Ponte. Yazma aşamasında gelen bir davet üzerine, kitabı bir dizi seminer biçiminde sunmamın da yararı oldu: 1986'da Harvard Üniversitesi'nde, 1987'de Rensselaer Politeknik Enstitüsü'nde, 1989'da Architectural Association'da ve 1991'de Yale Üniversitesi'nde. Son olarak 1993'te, kitap basıma yollandıktan sonra, Bay ve Bayan Leonard Thomas'ın sponsorluğunda, Preston H. Thomas Anısına Dersler kapsamında bir sunuş yapmak üzere Cornell Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ne davet edildim. Mimarlık okullarının büyük desteği oldu. Savlarım bu alışverişler sayesinde keskinleşti dersem, abartmış olmam.

Belki ilk olarak öğrencilerime teşekkür etmeliydim. İlk düşüncelerim, Columbia Üniversitesi Mühendislik Fakültesi ve Princeton'daki seminerlerde ortaya çıktı. İnsanların karşısına çıkıp anlatmaya başlamak kadar tatmin edici bir şey olamaz, bu yüzden ilk dinleyicilerime ebediyen müteşekkir kalacağım. Birçok bakımdan, bu kitap onlar için yazılmıştır.

Elbette, her biri projeye farklı biçimlerde katkı yapan dostlarıma da teşekkür borçluyum: Diana Agrest, Jennifer Bloomer, Christine Boyer, Cristina Colomina, Alan Colquhoun, Elizabeth Diller, Mario Gandelsonas, Michael Hays, Jean Leonard, Ralph Lerner, Thomas Leeser, Sandro Marpillero, Margarita Navarro Baldeweg, Irene Perez Porro, Alessandra Ponte, Txatxo Sabater, Ricardo Scofidio, Ignasi de Solá-Morales, Georges Teyssot ve Tony Vidler. Projeye başından sonuna kadar destek olan MIT Press'ten Roger Conover'a ve ince editörlüğü için Matthew Abbate'e ve tasarım için Jeannet Leendertse'ya özel bir borcum var.

Kitabı Mark Wigley'e ve kızım Andrea'ya ithaf ediyorum; bütün bu iş onlar henüz ortada yokken başladı, ama onlarsız asla olamazdı.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İspanyolca Basıma Önsöz

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Bu kitap ilk defa on altı sene önce İngilizce olarak yayımlandı, çok geçmeden de dört dile çevrildi. Peki daha önce İspanyolca, anadilimde yazmaya kalkıştığımda başıma bin bir türlü dert açıldığı halde, kitabı bu dilde yayımlama fikri de nereden çıktı şimdi? (Bkz. Önsöz.) Sınırları bir kere daha aşmak için geri dönmek niye, yoksa İspanyolca ile İngilizce arasında koca bir okyanus mu var sınırdan ziyade?

Elinizdeki kitap aslında benim tezim; Paris'te araştırma yaptım, New York'ta 1980'lerde yazdım ve Barselona'da Ocak 1991'de, yani Körfez Savaşı sırasında savundum. Madrid'deki Uluslararası Barajas Havalimanı Irak'a giden Amerikan savaş uçakları nedeniyle saatlerce kapalı kalınca, hem tez savunmam ertelendi hem de bir sonraki kitabımın ne olacağı aklımda yavaş yavaş belirmeye başladı, adeta içime doğdu: *Domesticity at War* (Savaş Vakti Ev Hali).

1980'lerde mimari ile kitle iletişim araçları arasındaki ilişkiden bahsetmeye kalkışsanız, muhtemelen aforoz edilirdiniz. Le Corbusier Vakfı'nın arşivleri etraflıca incelendiğinde, Le Corbusier'nin zamanının yeni kitle iletişim araçlarıyla ne kadar yakından ilgilendiği ve bunları ne kadar akıllıca kullandığı açıkça görülür; yine de, aksini gösteren onca kanıta rağmen, bazı mimarlık tarihçilerinin nazarında bu durum mimar figürüne düpedüz bir saldırıdır. İşin aslı hiç

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

de öyle değil tabii. Le Corbusier'nin döneminin en yeni kitle iletişim araçlarını böyle kullanmış olması takdire şayan bence. Belki de asıl mesele Le Corbusier'nin, destekçilerinin kabul edemeyeceği kadar modern olmasıydı. Le Corbusier mimari üretim için esasen kitle iletişim araçları alanını kullandı ve böylece mimariyi yirminci yüzyıla taşımış oldu.

Bu görüşün ihtilaflı bir tarafı yok artık. Başlangıçta muhalefet etmeye çalışanlar tarafından bile kabul görmüş durumda. Ancak son yıllarda hiç beklenmedik bir devrim, bize fotoğrafları, filmleri, resimli dergileri ve modern reklamcılığı getirenler kadar önemli bir devrim daha gerçekleşti. İnternet, e-posta, e-günlük, Google, Twitter, YouTube, Facebook, vs. çalışma, yazma, analiz etme, etkileşime geçme ve ilişki kurma biçimlerimizi kökten değiştirdi. Mimarinin bütün bu olanlardan etkilenmemesini beklemek mümkün mü?

Mimarinin aşması gereken eşiği savaş belirliyor bir kere daha. Irak'taki askerler, YouTube'a ve WikiLeaks'e videolarını yüklüyorlar. I. Dünya Savaşı ilk medya savaşıysa (Marne Savaşı'nın telefon görüşmeleri sayesinde kazanıldığı söylenir, ileride bunu da konuşacağız), Vietnam Savaşı televizyonda yayınlanan ilk savaşsa, Irak'taki savaş da ilk internet ve YouTube savaşıdır. Olay mahalline ilk varanlar veya en ilgi çekici haberleri ulaştıranlar gazeteciler değil artık. Mesela Riverbend takma adıyla yazan şu genç Iraklı kadını düşünelim; 2003'ten 2007'ye, artık ne yapacağını iyice şaşırıp ailesiyle birlikte Suriye'ye gidene kadar, işgal altındaki Irak'taki yaşamı "Bağdat Yanıyor" isimli internet günlüğünden günbegün aktarmıştı. Ya da Amerikalı asker Colby Buzzell; o da 2004'te Irak'ın Musul şehrinde görev yaparken kendi gözleriyle gördüklerini internet günlüğüne yazmıştı. Ordunun baskısı yüzünden, birkaç hafta geçmeden günlüğünü kapatmak zorunda kalmıştı. Bu e-günlükler bize savaş konusunda, diğer kitle iletişim araçlarıyla duyduklarımızdan çok daha fazlasını aktardı.

Gazeteciler, eleştirmenler, sanatçılar seyircilerin kendisi artık. Irak'taki askerler videolarını kendileri çekiyor, yayın hazırlıklarını

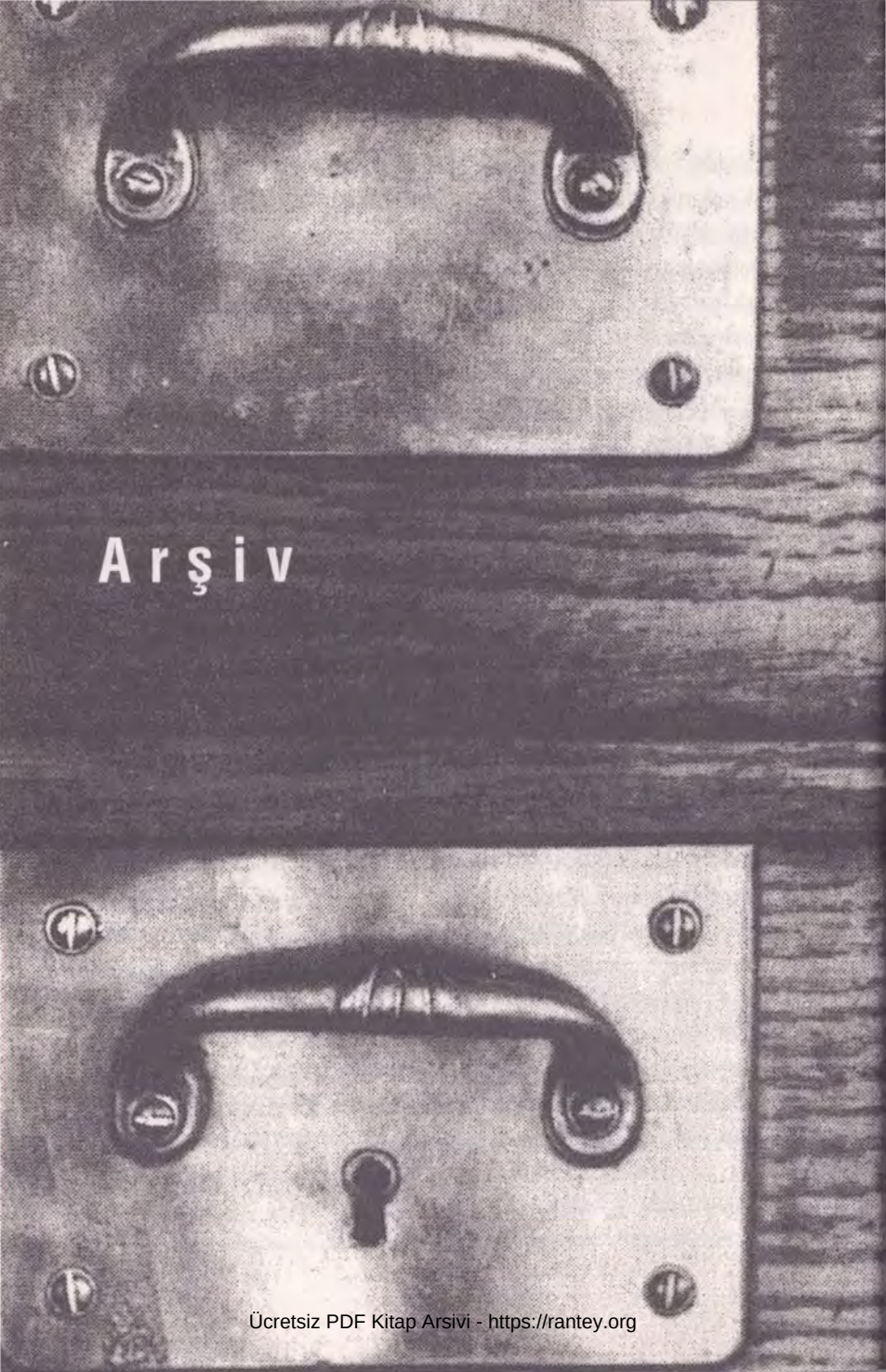
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rahtey.org

kendileri yapıyor. Riverbend'in internet günlüğü kitap haline getirildi, pek çok dile çevrildi ve birçok ödül kazandı; tiyatroya uyarlandı, BBC'de dizi olarak yayınlandı. Colby Buzzell da internet günlüğünü kitaplaştırdı, *Esquire*'da yazmaya başladı. Yeni kitle iletişim araçları eskilerin yerini işgal edip onları dönüştürüyor. İnternet gazeteciliğin, edebiyatın, tiyatronun, video sanatının yeni türlerini besliyor. Peki bu bağlamda mimari nerede duruyor?

Mimarların çoğu hâlâ Le Corbusier gibilerin I. Dünya Savaşı'nın peşi sıra geliştirdiği teknikleri kullanıyor, yeni nesil mimarların bazıları ise yeni kitle iletişim araçlarıyla denemeler yapıyor. İşte elinizdeki kitabı tekrar güncel kılan da bu gerçek belki.

Beatriz Colomina
New York, Haziran 2010

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Beatrixgasse No. 25, Viyana. Loos 1922'de Paris'e yerleşmek üzere Viyana'yı terk ederken, işyerindeki tüm belgelerin yok edilmesi talimatını verir. Geriye kalan ve daha sonra Loos hakkındaki ilk kitabın (*Adolf Loos: Das Werk des Architekten*, 1931[1]) temelini oluşturacak olan az sayıda fragman, çalışma arkadaşları Heinrich Kulka ve Grethe Klimt-Hentschel tarafından toplanır. Sonraki yıllarda başka belgeler de bulunur (ama belgelerin hemen hepsi yarımdır). Bu fragmanlar koleksiyonu, birkaç kuşak araştırmacının kullanabileceği tek belge olacaktır. Burkhardt Rukschcio'nun 1980'de dediği gibi: "Bugün, Loos'un doğumunun 110. yıldönümünde, onun eserleri hakkında daha çok şey bilmemizin pek mümkün olmadığını söyleyebiliriz. Tasarımlarının ve projelerinin önemli bir kısmı tamamen yok olmuştur; iç tasarımını yaptığı yüzlerce evden yalnızca birkaçını biliyoruz."[2] Loos'un izleri ortadan kaldırmış olması, onun hakkında yapılan tüm araştırmalara damgasını vurmuştur. Üzerine yazılan tüm yazılar boşlukların içinde, üzerinde ve çevresindedir. Hatta bizatihi bu boşluklar hakkındadır ve çoğunlukla bu boşlukları takıntı haline getirmiştir.

Docteur Blanche Meydanı No. 8-10, Paris. Le Corbusier daha işin başında eserlerine ve kendisine ait her türlü izin saklanması gerektiğine karar verir. Her şeyi ama her şeyi saklar: mektuplar, telefon

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

faturaları, elektrik faturaları, çamaşırhane faturaları, banka hesap özetleri, kartpostallar, adli belgeler, mahkeme tutanakları (Le Corbusier'nin sık sık davası olurdu), aile resimleri, gezi fotoğrafları, bavullar, sandıklar, kartotekler, çanak çömlek, halılar, deniz kabukları, pipolar, kitaplar, mecmualar, gazete kupürleri, postayla sipariş edilen eşya katalogları, numuneler, mekanik çizim masaları, her türlü elyazmasının tüm aşamaları, derslere hazırlık müsveddeleri, çiziktirmeler, karalamalar, not defterleri, çizim defterleri, günlükler... ve elbette resimleri, heykelleri, çizimleri ve projeleriyle ilgili tüm belgeler. Bugün Le Corbusier Vakfı olan La Roche-Jeanneret Evi'nde saklanan bu koleksiyon, Le Corbusier'nin doğumunun yüzüncü yılında, 1987'de yapılan kutlamalarla muhtemelen doruk noktasına ulaşan hacimli bir çalışmanın temeli oldu. Eldeki malzemelerin enginliği, arşivin içeriğini kamuya açma amacı güden bir dizi mega-yayın da doğurdu. Bunlardan bazıları: editörü H. Allen Brooks'un "gelmiş geçmiş en kapsamlı mimari yayın girişimi" olarak tanımladığı, mimarlık, şehircilik ve mobilyacılıkla ilgili 32 bin çizimi içeren, 32 ciltlik *Le Corbusier Archive* (Le Corbusier Arşivi); 1914-64 arasında yapılmış çizimlerle dolu 73 not defteri ve çizimlere eşlik eden metinlerin transkripsiyonundan oluşan dört ciltlik *Le Corbusier Carnets* (Le Corbusier'nin Defterleri); ve Le Corbusier'nin 1910-11'de yaptığı yolculuğu anlatan "Şark Seyahati" raporunu ve o döneme ait tüm çizimleri, fotoğrafları ve yazışmaları içeren *Le Corbusier, Viaggio in Oriente* (Le Corbusier'nin Şark Seyahati).[3] Doğumunun yüzüncü yılında Le Corbusier'yi anmak için Centre Georges Pompidou'nun ansiklopedi formunu seçmiş olması bile bu bakımdan semptomatiktir.[4] Başka hangi mimarın (ya da sanatçının) yapıtları böyle bir muamele görebilirdi ki? Le Corbusier 42 yaşındayken böylesine kapsayıcı bir yaklaşıma öncülük ederek *Oeuvre complète*'inin (Bütün Eserleri) 1910-29 yıllarını kapsayan ilk cildini çıkarmıştı; daha sonraki yıllarda buna yedi cilt daha eklendi, söz konusu ciltlerin sonuncusu 1965'teki ölümünden sonraki yılları kapsıyordu (1965-69).[5]

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://arkitey.org

Bu yüzyılın mimarları arasında hakkında en çok yazılmış olan muhtemelen Le Corbusier'dir. Loos üzerine yazılarsa çok yavaş ortaya çıkmıştır. Loos hakkındaki kitapların ilki 1931'de altmışıncı doğum günü vesilesiyle yayımlanmış olsa da[6], ikincisi ancak 1964'te gün yüzü gördü: Ludwig Münz ve Gustav Künstler'in 1931'den bu yana kurtarılan tüm belgeleri de içeren, ama bunlar dışında önceki kitaba dayanan *Der Architekt Adolf Loos*'u (Mimar Adolf Loos)[7]. Hemen İngilizceye çevirilen kitap Loos hakkındaki en etkili kaynak oldu. 1968'de Graphische Sammlung Albertina, Münz'den belgeleri satın alarak Adolf Loos Arşivi'ni kurdu. Burkhardt Rukschcio ve Roland Schachel'in, Albertina'daki arşive ve üç özel koleksiyondaki belgelere dayanan, Loos'un yapıtlarının tam bir kataloğunu içeren anıtsal monografileri *Adolf Loos, Leben und Werk*'in (Adolf Loos, Hayatı ve Eserleri) çıkması için 1982'yi beklemek gerekti.[8] Bu kitabın yazarları giriştikleri işi "tam bir detektif işi" olarak betimliyor: bitmek bilmez (ve ısrarla belirttikleri gibi kesinlikle bitmemiş – zaten nasıl bitebilir ki?) bir belge arayışı, Loos'un zamanının basınında ne var ne yoksa silip süpüren bir "yağma", Loos'un dostları, müşterileri ve meslektaşlarıyla konuşmalar. Bu sonuncusuna tam olarak güvenilemeyeceği konusunda yazarlar bizi uyarıyor: "Yakın iş arkadaşlarının ve en yakın dostlarının anlatımlarında bile gerçeklik çoğu zaman yorumlarla çarpıtılmıştır." Dolayısıyla bu "öznel" ve "anekdot niteliğindeki" katkılar kitaba ancak "doğrulandıktan sonra" dahil edilmiştir.[9] Bu kitap bir anlamda, tüm boşluklarıyla birlikte Adolf Loos arşivinin (üstelik "polis arşivi" anlamında bile) *kendisidir*.

Loos hakkındaki araştırmalar arşivdeki boşluklara göre yapılıyorsa, Le Corbusier hakkındaki araştırmalar da arşivdeki fazlalıklara göre yapılır. Loos bir mekânı boşaltır ve ardındaki tüm izleri yok eder. Le Corbusier önünde duran bir mekânı doldurur; ama herhangi bir mekânı değil de, en alışılmış mekânı, yani bir evi. Loos hakkında düşünmek için kamusal bir mekânı –kendi yayınlarının ve başkalarının yayınlarının mekânını– işgal etmek gerekir; ama aynı zamanda

Ücretsiz PDF kitap ARŞİV - kitap.sivilmanevra.org

ağızdan çıkma, kulaktan dolma lafların, dedikodunun, imanın, yani dolaylı kanıtların gizemli mekânı da işgal edilmelidir. Le Corbusier hakkında düşünmek ise zorunlu olarak özel bir mekâna girmektir. İyi de, burada özel ne demek oluyor? Özel mekân tam olarak ne demektir? Ve bu mekâna nasıl girilir?

Docteur Blanche Meydanı: Paris-Auteuil'de küçük bir çıkmaz, korunaklı bir mekân, kendini çevreleyen bir sokak, sokak ile içmekân arası bir mekân, özel bir yol. Bu çıkmaz sokağın sonunda, No. 8-10'da, Le Corbusier'nin, erkek kardeşi Albert Jeanneret ve Lotti Raaf için ve Jeanneret'nin hamisi sanat eseri koleksiyoncusu Raoul La Roche için 1922'de (yani Loos'un Paris'e geldiği yıl) tasarladığı La Roche-Jeanneret Evi bulunur:[10] çifte-ev, birbirini çiftleyen iki ev. Docteur Blanche Meydanı No. 8-10 özel midir, yoksa kamusal mı? Ev midir yoksa sergi mi, arşiv mi kütüphane mi, sanat galerisi mi müze mi? Projenin en başından itibaren bu ikilem ortadaydı, çünkü La Roche'un evinde sergilenecek bir sanat koleksiyonu vardı; gerçekten de bina resimlere "yuva" olsun diye ısmarlanmıştı ve ziyaretçiler kapının yanındaki bir deftere isimlerini yazıyordu. Kısa zaman sonra ziyaretçilerin resimler için mi, yoksa ev için mi imza attıkları da belirsizleşti – en azından Le Corbusier'nin gözünde, zira daha sonra Madam Savoye'ya da evinin girişine (sergileyeceği bir sanat eserleri koleksiyonu olmamasına rağmen) bir "altın defter" koymayı salık verecekti: "Görürsünüz, çok güzel elyazıları toplayacaksınız. La Roche Auteuil'de bunu yapıyor, Altın Defter'i gerçekten de uluslararası bir adres defteri olmuş durumda."[11]

Peki nerededir bu giriş?

Geleneksel bir giriş yoktur. Ev L-biçimlidir. Bir güvenlik çitinin ardındaki "La Roche Köşkü" çıkmaz sokağı kapatır, ama pilotilerin üzerinde durduğu için sokak mekânı evin altından akar. Sağda, cepheyle neredeyse silme, birbirinin eşi iki küçük kapı, kendilerinde aranıp da bulunabilecek hiçbir özellik olmadığını söyler gibidirler. La Roche'un galerisinin sarkan göbeği, ziyaretçiyi sokak mekânına

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - Bilgi Yönetimi.org

doğru geri iter; kıvrımıyla da köşeye, güvenlik çitinin küçük bir gömme kapısının olduğu birleşme noktasına işaret eder. Kapıdan geçin. Şimdi önünüzde uzanan araba yolunu göreceksiniz. Belki de girişin belli olmaması, Le Corbusier'nin diğer evlerindeki gibi, arabayla gelmemiz (bir anlamda bir "içmekân"dan çıkıp bir başka içmekâna, arabadan esinlenmiş modern bir eve girmemiz) beklendiği içindir. Sağda duvar geriye çekilir, bir giriş mekânı yaratır. Ortada, sokaktan görülmeyen kapıyı nihayet görürsünüz.

Le Corbusier *Oeuvre complète*'inde evinin girişini inceden inceye betimler. Anlaşılan o ki, mesele bütünüyle görme meselesidir:

> **Girdiniz: Mimari *gösteri* kendisini hemen *gözünüzün* emrine sunuyor; siz belli bir güzergâhta ilerlerken, *gördükleriniz* sürekli çeşitleniyor; duvarları aydınlatan ya da *loşluklar* yaratan *ışık* seliyle oynuyorsunuz. Geniş *pencereler* dışarıyı *görmeyi* olanaklı kılıyor, burada da mimari bütünlüğü buluyorsunuz. İçeride, ilk polikromi girişimleri... "*mimari kamuflaj*"ı, yani bazı hacimlerin güçlendirilmesini ya da tersine silinmesini mümkün kılıyor. Burada, tarihsel mimari olaylar bizim *modern gözlerimiz* için yeniden doğuyor: piloti, yatay pencere, çatı bahçesi, cam cephe.[12]**

Girmek, *görmektir*. Ama statik bir nesne, bir bina, sabit bir yer görmek değil. Daha ziyade tarihte vuku bulan mimariyi, mimari olayları, bir olay olarak mimariyi görmek. Mimariye girmekten ziyade, mimarinin girişini görmek. Modern mimarinin unsurlarının (piloti, yatay pencere, çatı bahçesi, cam cephe) gözlerimizin önünde "doğuşuna" tanıklık etmekteyizdir. Ve böylece gözlerimiz de "modern" olur.

Modern gözler hareket eder. Le Corbusier'nin mimarisinde görme daima hareketle bağlantılıdır: "Bir güzergâh izliyorsunuz", *mimari bir gezinti*. Le Corbusier Poissy'deki Savoye Villası'ndan bahsederken bu konu hakkında daha açık konuşacaktır (1929-31):

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://ranhey.org

Arap mimarisi bize değerli bir ders verir. Bu mimari yürüyerek, ayaklar üzerinde takdir edilir: Mimari düzen ancak yürüdükçe, hareket ettikçe gözler önüne serilir. Kâğıt üzerinde, sabit bir kuramsal nokta etrafında tasarlanan barok mimariye ters bir ilkedir bu. Ben Arap mimarisinin dersini tercih ediyorum. Bu evde daima değişen, beklenmedik ve bazen de şaşırtıcı bakış açıları sunan gerçek bir mimari gezinti söz konusu.[13]

Modern mimarinin bakış açısı asla Barok mimarideki[14] ya da *camera obscura*'nın (karanlık oda) görme modelindeki gibi sabit değildir, daima filmdeki ya da şehirdeki gibi hareket halindedir. Kalabalıklar, bir mağazadaki müşteriler, tren yolcuları ve Le Corbusier'nin evlerinde yaşayanlar ile film izleyicileri arasında ortak bir nokta vardır: Görüntüyü sabitleyemezler (yakalayamazlar). Benjamin'in betimlediği film izleyicisi gibi ("gözü bir sahneyi yakalar yakalamaz sahne değişir"),[15] ne içmekân ne de dışmekân olan, ne özel ne de kamusal olan (bu terimlerin geleneksel anlamında) bir mekânda ikamet ederler. Duvarlardan değil görüntülerden mamul bir mekândır bu. Duvar olan görüntüler. Ya da Le Corbusier'nin dediği gibi: "ışıktan duvarlar."[16] Yani mekânı tanımlayan duvarlar artık küçük pencerelerle kesintiye uğratılan katı duvarlar değildir; yeni inşa teknolojileriyle maddilikten uzaklaştırılmış, inceltilmiş ve yerlerini daha geniş pencerelere, bakış açıları artık mekânı tanımlayan cam çizgilerine bırakmışlardır.[17] Şeffaf olmayan duvarlar evin mekânını üretmekten ziyade onun içinde yüzmektedir artık. "Le Corbusier, Rasmussen'in La Roche Evi'nin giriş holü hakkındaki sorusuna cevaben, holün en önemli unsurunun büyük pencere olduğunu ve bu sebeple pencerenin üst kenarını kütüphanenin parapetiyle bitişecek şekilde uzattığını söyler."[18] Pencere artık duvardaki delik değildir, duvarı ele geçirmiştir. Rasmussen'in belirttiği gibi "duvarlar kâğıttan yapılmış izlenimi veriyorsa", büyük pencere de üzerinde resim olan kâğıt bir duvardır, bir resim duvarı, bir (sinema) perde(si)dir.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rahtey.org

Le Corbusier'nin ilksel ev fikrine dair temel tanımlaması –"Ev soğuğa, sıcağa *ve dışarıdan gözlenmeye* karşı koruma sağlayan bir barınak, bir kapalı mekândır"– görme meselesini içermeseydi beylik bir tanım olurdu. Le Corbusier'ye göre görmek evdeki ilksel etkinliktir. Ev dünyayı görmeye yarayan bir aygıttır, bir görme düzeneğidir. Dışarıdan ayırma ve korumayı sağlayan şey, pencerenin evin dışındaki tehditkâr dünyayı güven telkin edici bir resme dönüştürme yeteneğidir. İkamet eden kişi resimlerle sarılmış, sarmalanmış, korunmuştur. O eski pencereler nasıl da kısıtlıydı öyle, diye hayıflanır Le Corbusier: Pencere "evin en çok kısıtlanmış *organıdır*." (Unsur değil de "organ" demesi manidar, çünkü pencereyi öncelikle bir göz olarak düşünüyor.) Bugün, binanın yükünü taşıma sorumluluğunu duvarlara yükleyen eski inşaat teknolojileri tarafından artık nihayet "kısıtlanmayan" cephe,

> **asıl yazgısını gerçekleştirir; ışık sağlayıcısıdır o... Evin asıl tanımı buradan çıkar: üst üste katlar... etraflarında *ışıktan duvarlar*.**
>
> ***Işıktan duvarlar!* Bundan böyle pencere fikri değişecek. Şimdiye kadar pencerenin işlevi ışık, hava ve dışarı bakma imkânı sağlamaktı. Bu işlev kategorilerinden yalnızca birini devam ettirmeliyim, dışarı bakmayı... *Kapıların dışını görmek, dışarı sarkmak*.[19]**

Evin modern dönüşümü, (hareketli) görüntülerden oluşan duvarların tanımladığı bir mekân üretir. İletişim araçlarının, kamusallığın mekânıdır bu. Söz konusu mekânın "içinde" olmak, görmekten başka bir şey değildir. "Dışında" olmak ise görüntünün *içinde* olmak, görülmektir – bir gazete fotoğrafında, mecmuada, filmde, televizyonda ya da pencerenizde görülmek. Dışarıda olmak artık geleneksel anlamda kamusal alanla –yani kamusal forumla, meydanla– ya da böyle bir yerde bir konuşmacının etrafından toplanan kalabalıkla değil, daha ziyade her yayın aracının ulaştığı izleyici kitlesiyle ilgi-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - http://rahmi.org

lidir; bu kitlenin fiilen nerede bulunduğu önemli değildir. Ama bu izleyici kitlesinin aslında (çoğunlukla) evde olmasının sonuçları da yok değildir elbette. Bu bakımdan, özel olan artık kamusal olandan daha kamusaldır.

Mahremiyet artık gözleri aşandır. Bir zamanlar mahrem gözüyle baktığımız şey buna dahil değildir. Roland Barthes'ın dediği gibi: "Fotoğraf çağı tam da özel olanın kamusalı istila etmesine, daha doğrusu yeni bir toplumsal değerin, özel olanın kamusallığının yaratılmasına denk düşer: Özel olan böyle, yani kamusal olarak tüketilir (basının yıldızların özel yaşamını durmaksızın taciz etmesi ve basının idaresiyle ilgili yasalar alanındaki artan güçlükler bu hareketin kanıtıdır)."[20] Özel olan tüketilebilir bir meta haline gelmiştir. Bu belki Baudelaire'in neden "mağaza vitrinleri gibi ışıklandırılmış gözlerin" diye yazdığını da açıklayan bir şey. Geleneksel olarak zihnin özel mekânının içini görmenin biricik yolu olan gözlerin içine bakmak bile artık kamusal bir gösteriye bakmaktır. Gözler artık "ruhun aynası" değil, dikkatle inşa edilmiş ilanıdır. Nietzsche bunu anlamıştı: "Hiç kimsenin olduğu gibi görünmeye cesareti yok, herkes kendini iyi yetiştirmiş bir insan, araştırmacı, şair, siyasetçi maskesi takıyor... Bireysellik kabuğuna çekilmiş durumda: Dışardan görülemiyor." [21]

Modern gözler vitrinler gibi ışıklandırılmışsa, modern mimarinin pencereleri de aynı durumdadır. Resim-pencere iki yönde iş görür: Hem dış dünyayı evin içindekiler tarafından tüketilecek bir görüntüye dönüştürür, hem de içerinin görüntüsünü o dış dünyaya sergiler. Bunu kendi özelini teşhir etmekle karıştırmamak gerek. Tersine, hepimiz kendi kendimizi temsil etmek konusunda "uzman" olmuş durumdayız. Aile hikâyemizi fotoğraflarla inşa etmekte ne kadar titizsek, ev halimizi resim-pencereden sunmakta da o kadar becerikliyiz.

Geleneksel anlamda mahremiyet artık kıt olmaktan da öte, düpedüz yok olma tehlikesi altındadır, saldırı altındadır. Duvarlardan

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - http://rahmetv.org

ziyade yasalarla korunması gerekmektedir. Fotoğrafla birlikte gündeme gelen, görüntünün mülkiyetiyle ilgili tartışmalardan beri geçerlidir bu durum. Mahremiyet hakkı "resmin dışında" kalma hakkı olmuştur – yalnızca basındaki fotoğrafların veya dedikodu sütunlarının değil, kredilendirme istihbaratlarının ve en acil gereklilik olarak basına açıklanan sağlık raporlarının da dışında kalma hakkı; yani kamunun nazarının (ya da "erişim"inin) dışında kalma hakkı. [22]

Demek ki modernite özel olanın kamusallığıyla örtüşmektedir. Peki sınırların yeniden çizilmesinden doğan mekân ne tür bir mekândır? Bu dönüşümden büyük ölçüde etkilenen mekânlardan biri arşiv mekânıdır. Aslında bu yeni gerçeklik öncelikle arşivle ilgili bir meseledir. Arşiv mahremiyetin tarihinde, hatta tarihin tarihinde önemli bir rol oynamıştır. Arşiv özeldir, tarih kamusal (bugün arşivlerin esas olarak ellerindeki belgelerin telif haklarının takas edildiği bürolar gibi iş görmesi bu ayrımla çelişmiyor, tersine doğruluyor). Tarih arşiv "-den" üretilir, ama tarih yazılırken geleneksel olarak en çok arşivin eksiksiz bir hesabını çıkarmaya ihtimam gösterilir – her ne kadar tüm arşivler parça bölük ve kısmi olsa da.[23] Arşivin dağınık mekânı böylece bir tarih tarafından kapatılıp mühürlenir. Öyleyse tarih bir binanın cephesi gibidir. Nietzsche daha 1874'te "Tarihin Kullanımları ve Kötüye Kullanımları"nda şunları yazmıştı:

> **Modern insanın en ayırt edici niteliği, herhangi bir dışa karşılık düşmeyen bir iç ve herhangi bir içe karşılık düşemeyen bir dış arasındaki dikkate değer karşıtlıktır – önceki zamanların insanlarının bilmediği bir karşıtlıktır bu...**
>
> **Biz modernler yürüyen ansiklopediler haline geldik... Oysa ansiklopedilerin değeri dışında kalanda, yani cilt ve kapakta değil, içindekilerdedir, içeriktedir; öyleyse modern kültürün tümü özünde içseldir, dışına ciltçi tarafından "Dıştan Barbarlar için İçten Kültür El Kitabı" gibi bir yazı basılmıştır.[24]**

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Nietzsche'nin iç ile dış arasındaki karşıtlığı ev açısından ifade etmesi anlamlıdır: "Düzensiz, fırtınalı ve çatışmalı *hane*" dediği şeyin kaynağı "hafızadır"; hafıza ya "şu tuhaf konuklara", yani aşırı tarihsel bilgimize, "sayısız, kavranamaz bilgi taşına"[25] ev sahipliği yapmaya çalışır, ya da "bilmeye değer şeyleri" "özenle kutularına koyup kaldırır." Tarih bu hanenin kamusal temsilidir.

"Unutmak her türlü eylem için şarttır," diye devam eder Nietzsche. Loos'un da stüdyosundaki tüm belgeleri imha ederken düşündüğü buydu. 1926'da verdiği bir derste şunu söyler:

> **İnsanların işleri iki eylem grubu altında toplanabilir: imha ve inşa. İmha ne kadar büyükse, yani insanın işi ne ölçüde imhadan ibaretse, sahiden de o kadar insanidir, doğaldır, soyludur. *Centilmen** kavramı başka türlü açıklanamaz. *Centilmen* yalnızca imhanın yardımıyla iş yapan kişidir. *Centilmen* köylü sınıfından gelir. Köylü yalnızca imha edici işler üretir... Bir kez olsun bir şeyi imha etmek istememiş olan var mıdır?[26]**

İmha inşadır. Loos'un ardındaki izleri imha etmesi muazzam bir yeniden inşa işi, izlerin kurtarılması için bitmek bilmez bir seferberlik işi doğurmuştur. Bu girişim önceleri yalnızca en yakın dostları ve çalışma arkadaşlarını cezbetmiş, ama kısa zamanda bu işe kendilerini onlar kadar adamış olan diğer meslektaşlarının eline geçmiştir.[27] Bu bakımdan Kulka'nın kitabı, Loos'un arşivinin inşasında kullanılan ilk taştır. Loos bizi kitaptan arşive götürüyorsa, Le Corbusier bunun tam tersi bir strateji izler. Her şeyi saklar. Kartoteklerle ilgili saplantısı iyi bilinir ve iyi belgelenmiştir (gerçekten de Le Corbusier Vakfı'nda bu kartotekler bile dosyalanmıştır). Ama bu dosyalama da "unutmanın" bir başka yolu değil midir?

* İng. *gentleman*. Terim burada Türkçedeki yerleşik anlamından farklı olarak, doğuştan soylu olmayan ancak hanedan armasına sahip kişiye karşılık kullanılıyor. – *ed.*

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Le Corbusier'nin arşivini mahrem kılan eninde sonunda şeyleri gizleyebilmesidir. Bazen bir şey en iyi göz önünde gizlenir. Le Corbusier'nin doğumunun yüzüncü yılını kutlarken ansiklopedi formunun seçilmesiyle ilgili bir yorum yaparken, eserin yayın yönetmeni Jacques Lucan şunları yazar:

> **Le Corbusier ile ilgili kitaplar, makaleler, çalışmalar neredeyse sayısızdır... Bu bolluk belki de başka hiçbir sanatçının gelecek kuşaklara, bu amaçla kurulmuş bir vakıf içinde, tüm [özel ve kamusal] etkinlikleriyle ilgili bu kadar çok belge bırakmamış olmasıyla açıklanabilir. Eldeki belge yığınının tarihçilerin ve biyografi yazarlarının işini kolaylaştıracağı... onun hayatının izlerini... mimari ve şehircilikle ilgili düşüncelerinin güzergâhlarını yeniden inşa etmeyi mümkün kılacağı düşünülebilir. Ama belki de, paradoksal olarak, bunların ikisi de mümkün değildir.[28]**

İzlerin enginliği araştırmayı bitmek bilmez bir süreç haline getirir; yeni ortaya çıkan izler, mevcut izlere başka türlü bakmak, hatta bazılarını ilk kez bir iz olarak görmek, eski yorumları yerinden ederek yeni yorumlar üretir. Lucan şöyle devam eder: Ansiklopedi Le Corbusier'yi hapsetmez, çünkü her madde okuru "sonu olmayan bir zincirdeki gibi" diğer maddelere gönderir, bir bakıma "bir maddeden diğerine geçerek ilerlediğiniz bir *gezinti*" sunar.[29]

Öyleyse Le Corbusier'nin ev mekânları ile Le Corbusier tarihlerinin mekânının ortak bir tarafı vardır. İkisinde de söz konusu olan, kapanımdan ziyade içerisi ile dışarısının iç içeliğidir; geleneksel bir içmekândan ziyade (kaç kere yeniden çizilmiş olursa olsun, doğrusallıktan ne kadar uzak olursa olsun) bir güzergâhın takip edilmesidir; okur bir sürü malzemenin, görüntünün, uyaranın içinden geçtikçe bir araya gelen uçucu görüntülerin kolajından kaynaklanan bir kapanımdır. Bu tam da modern şehir deneyimi değil mi? Arşiv araş-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi https://ranzey.org

tırmacının malzeme içinde, tıpkı ne içmekân ne de dış mekân olan Paris pasajlarında başıboş gezinen *flâneur* gibi gezinmesini mümkün kılar.

Böyle bir gezinti kaçınılmaz olarak mimari anlayışımızda bir dönüşümü de içermektedir. Mimari hakkında düşünme tarzımızı belirleyen, aslında içerisi ile dışarısı, özel ile kamusal arasındaki ilişkiler hakkında düşünme tarzımızdır. Moderniteyle birlikte bu ilişkilerde bir değişim gerçekleşmiştir; geleneksel anlamda içerisi, yani dışarısıyla açık bir karşıtlık içinde kurulmuş bir kapalı mekân olarak içerisi kavramı yerinden edilmiştir. Artık tüm sınırlar yer değiştirmektedir. Bu yer değiştirme kendini her tarafta açığa vurur: Elbette şehirde, ama aynı zamanda şehir mekânını tanımlayan bütün o teknolojilerde de: demiryolu, gazeteler, fotoğraf, elektrik, ilanlar, betonarme, cam, telefon, film, radyo... savaş. Bunların hepsi dışarısı ile içerisi, özel ile kamusal, gece ile gündüz, derinlik ile yüzey, burası ile orası, sokak ile içmekân, vb. arasındaki eski sınırları yerinden eden birer düzenek olarak görülebilir.

Benjamin'in iddia ettiği gibi, "büyükşehir"in artık insanların "uyum sağlamak" zorunda olduğu "tuhaf" tarafı hızdır, daimi devinimdir, hiçbir şeyin durmadığı ve sınırların olmadığı duygusudur. Trenler, trafik, filmler ve gazeteler – her biri çok farklı olan etkinliklerini betimlemek için *run** fiilini kullanırlar. Sözgelimi gazetede ilan yayımlamak *run* fiiliyle ifade edilir. Tesadüfen birisiyle karşılaşmak bile *run into* haline gelmiştir. Sınırları silen bu durmak bilmez devinimle birlikte, modernitenin alameti farikası olan yeni bir algılama tarzı ortaya çıkar. Algı artık geçicilikle ilintilidir.[30] Fotoğraf görüntüyü yakalamak, ya da Benjamin'in sözleriyle "uçucu yansımaları sabitlemek" için yüzyıllardır gösterilen çabanın son noktasıysa eğer, uçucu görüntü sabitlenir sabitlenmez bu sefer de algıla-

* *İng.* Pek çok anlama gelmekle birlikte, bu bağlamda esasen hıza işaret eden "koşmak" anlamıyla kullanılıyor. *ç.n.*

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://rantey.org

ma tarzının uçuculaşması son derece paradoksal değil mi? Şimdi geçici olan gözlemcidir (*flâneur*, tren yolcusu, mağaza müşterisi). Bu geçicilik ve deneyimlendiği yeni şehir mekânı, yeni temsil biçimlerinden ayrılamaz niteliktedir.

Benjamin'e göre film biçimi, "sokaktaki adamın büyükşehir trafiğinde bireysel ölçekte deneyimlediği" bu yeni algılama koşullarının "asıl uygulanma biçimlerini" bulduğu yerdir. Şehir filmler için iyi bir sahne olacaktır. Örneğin Dziga Vertov'un *Kameralı Adam / The Man with the Movie Camera*'sı (1929). Sinema kuramcıları *Kameralı Adam*'ı çoğunlukla, filmde anlamı inşa etme biçimiyle ilgili bir film olarak değerlendirmiştir. Sinema geleneğinde görüş açısı "nötr" bir şey olarak, yani görülemeyen ama gördüğünüz şeyi "gerçekliğe" dönüştüren bir şey olarak temsil edilir. Ama Vertov'un filminde görüş ile görüş açısının yer değiştirdiği görülür. Öznenin görüş açısının görüşten sonra gelmesi, görenin gördüğü şeyin yalnızca bir inşa olduğunun farkına varmasını sağlar. Yine de bütün bunlar Vertov'un bu dönüşümü niçin şehirle gösterdiğini açıklamaz.

Filmde gerçekçilik bazen "dünyaya açılan pencere" olarak tanımlanır. Mimari bir modeldir bu: görüş açısı dolaysız, geleneksel bir içmekân modeli. Ama büyükşehir mekânı görüş açısı dolaysız oda modelini, *camera obscura* modelini zaten yerinden etmiştir. Vertov'un şehri seçmesi tesadüf değildir. Vertov'un filmi, tek meselenin şehrin yeni mekânının yeni temsil teknolojileri tarafından tanımlanması olmadığını, şehrin de bu teknolojileri dönüşüme uğrattığını açıkça ortaya koyar.

Modern mimarlık hakkında düşünmek, mekân sorunu ile temsil sorunu arasında mekik dokumak demektir. Gerçekten de mimariyi bir temsil sistemi olarak, daha doğrusu üst üste binmiş bir dizi temsil sistemi olarak görmek gerekecektir. Ancak mimarlığın geleneksel nesnesi olan binanın terk edilmesi anlamına da gelmez bu. Eninde sonunda yine binaya bakmak, ama öncesine göre çok daha yakından ve farklı bir biçimde bakmak anlamına gelir. Çizim, fotoğraf,

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi https://tanitez.org

yazı, film ve ilanı hangi açılardan ele alıyorsak, binayı da böyle ele almamız gerekir; sırf binayla çoğunlukla bu iletişim ortamlarında karşılaştığımız için değil, aynı zamanda binanın kendisi başlı başına bir temsil mekanizması olduğu için. Nihayetinde bina, kelimenin tüm anlamlarında bir "inşa"dır. Ve temsil dediğimizde bir özne ve bir nesneden söz ederiz. Geleneksel anlamda mimari, bir nesne olarak görülür; kendisinden bağımsız bir varoluşa sahip olduğu varsayılan bir özne ile karşıtlık içinde kurulmuş, sınırları belli, birleşik, bütünleşik bir varlık olarak. Modernitede nesne, içerisi ile dışarısı arasında birçok sınır tanımlar. Bu sınırlar birbirinin altını oyduğu sürece, nesne kendi nesneliğini ve dolayısıyla onun dışında olduğu varsayılan klasik öznenin birliğini, bütünlüğünü sorgular. Elinizdeki kitap, modern mimariyle ilgili görüşümüzün altında yatan ideolojik varsayımları bu açıdan sorgulamaktadır.

Konvansiyonel görüş modern mimarlığı kitle kültürünün ve gündelik yaşamın karşıtı bir yüksek sanat pratiği olarak resmeder. Tarafsız bir biçimde bakan öznenin erişebildiği, özerk olduğu ve kendi kendine gönderme yaptığı varsayılan bir nesnenin, yani bir sanat nesnesinin iç yaşamına odaklanır. Böylece modern mimarlığın kitle kültürüyle devamlı iç içe olduğunu gösteren sağlam tarihsel kanıtları gözardı etmiş olur. Aslında yeni yeni ortaya çıkan, yirminci yüzyıl kültürünü –kitle iletişim araçlarını– tanımlamaya başlayan iletişim sistemleri, modern mimarinin içinde üretildiği ve doğrudan temasta olduğu asıl mahaldir. Hatta şu da iddia edilebilir ki (elinizdeki kitabın başlıca iddiası da budur) modern mimarlığı modern yapan şey, iletişim araçlarıyla temasa geçmesi olmuştur. Banham modern hareketin, sanat tarihinde –kişisel deneyime, çizimlere ya da konvansiyonel kitaplara değil de– münhasıran "fotografik kanıtlara" dayanan ilk hareket olduğunu belirtir.[31] Banham, modern hareketin ikonları olan endüstriyel binaları mimarların "doğrudan" deneyimleyerek tanımadığına (sadece fotoğraflardan tanıdığına) işaret eder; zaten bu mimarların kendi yapıları da hemen her zaman fotoğraf veya mat-

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://mahmey.org

buat aracılığıyla tanınmıştır. Bu durum, mimari üretim mahallinin dönüşümünü gerektirir: Mimari üretimin yeri artık yalnızca inşaat alanı değildir, gitgide mimarlıkla ilgili yayınların, sergilerin, dergilerin maddi olmayan sahasına doğru kaymıştır. Bunların bazı bakımlardan binaya göre çok daha gelgeç, bazı bakımlardan da çok daha kalıcı birer iletişim aracı sayılması paradoksaldır: Bir mimariye tarihte yer ayırırlar; yalnızca tarihçiler ve eleştirmenler tarafından değil, bizzat bu iletişim araçlarını kullanmış olan mimarlar tarafından da tasarlanmış tarihsel bir mekânı sağlama alırlar.

Bu kitap, modern mimarlık ile medya arasındaki stratejik ilişkinin izini, modern harekete dair görüşümüze tercüman olan iki kanonik şahsiyetin eserlerine bakarak sürmeye çalışmaktadır. Söz konusu şahsiyetlerden biri bu tarihsel mekânın eşiğini belirler ama öte yana geçmez; diğeri ise mekânı işgal eder ve hâkimiyeti altına alır. Onların eserlerini yeniden düşünmek kaçınılmaz olarak bu mekânın mimarisini yeniden düşünmek demektir. Belki de başka hiçbir modern mimar onlar kadar spekülasyona yol açmamıştır. Loos tüm izleri yok ederken Le Corbusier çok fazla iz bırakır, ama ikisi de saklar. Böylece olağanüstü sayıda eleştirel eser doğmasını sağlamışlardır. Elinizdeki kitabın amacı, modern mimarinin sözünü ettiğimiz dağ gibi eserler tarafından üretilmiş eski mekânının yerine bir başka mekân koymak değil, daha ziyade o eski mekân ve sınırları üzerine düşünmek, açık yerlerden dalıp birtakım ipuçları çıkarmak, ama tek bir sonuca varmamak. İzlediği çeşitli güzergâhlar boyunca elinizdeki kitabın asıl meselesi, mimarlık ile iletişim araçları arasındaki ilişkiden ziyade mimarlığın kendisini bir iletişim aracı olarak düşünme imkânı olacaktır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Uzun tarihsel dönemler boyunca, insanın varoluş biçiminin tamamıyla birlikte duyularıyla algılama biçimi de değişime uğrar. İnsanın duyu algısının nasıl şekilleneceğini, hangi iletişim ortamında gerçekleşeceğini belirleyen yalnız doğa değil, aynı zamanda tarihsel koşullardır.

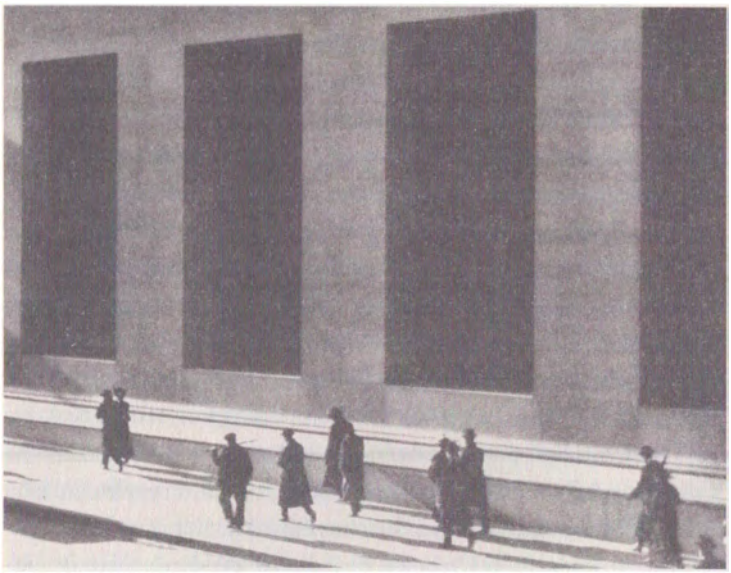
Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla
Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Wall Street, 1864.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Wall Street, 1915. Fotoğraf: Paul Strand.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

I

İnsanın nerede olduğu sorusuna aşırı ağırlık vermesi, otlakların sınırlarına dikkat etmek zorunda olduğu göçebe kabileler zamanından kalmadır.

Robert Musil, *Niteliksiz Adam*

Şeyler de tıpkı bizler gibi şaşırtıcı bir kolaylıkla niteliklerini yitiriyordu. Örneğin Viyana bir şehirdi şehir olmasına, ama bu tek başına onu bir yer yapmaya yetmiyordu. Durumun dayanılmaz olduğu söylenemezdi; yalnızca cevabı kısa soruların, sabit yerlerin, başlı başına nesnelerin dönemi bitmiş, ilişkilerin dönemi başlamıştı. Doğal olana karşı çıkmanın bambaşka bir tarzı. Bir şey, yalnızca bir başka şeyle ilişki içinde anlamlıydı. Ve bu başka şeyin gerçek olması bile gerekmiyordu. "Gerçeklik duygusu diye bir şey varsa," der Musil'in başkarakteri Ulrich, "o zaman olanaklılık duygusu denebilecek bir şey de olmalıdır"; bunu da doğrudan doğruya "her şeyin nasıl 'bu kadar kolay' olabildiğini düşünme ve kolay olana, olmayandan daha çok önem vermeme yetisi şeklinde tanımlamak mümkündür."[1]

Her ne kadar Ulrich'e hayat verdiği zamana denk düşse de, bütün bunlar Musil *Niteliksiz Adam*'ı yazmadan önce meydana gelmişti. *Nerede* olduğunuz önemli değildi; demiryolu bizi ruhumuz duymadan "dünyanın ticaret merkezinin"[2] içinden geçirdiğinden beri, yer yer olarak herhangi bir farklılaşmaya izin vermiyordu. Tıpkı büyük mağazalardaki gibi: Orada da şeyleri farklılaştıran kapladığı yer değildir. Her şey bir yer kaplar.[3] Süpermarket geleneksel anlamda bir yer bile değildir. Yer diye bir şeyin esamisinin okunmadığı böyle bir dünyada seyahatten bahsetmenin bile bir anlamı yoktu artık, çünkü o kadar devinime rağmen adeta yerinizden kıpırdamıyordunuz. Başka bir deyişle, Huysmans'la birlikte, seyahat etmenin ancak kıpırdamadan mümkün olduğu söylenebilir hale gelmişti.[4] Nerede, hangi şehirde olduğumuzun bile önemi yoktu. Ulrich'e göre, "tesa-

Ücretsiz Dijital Kitap Arşivi - https://mahmey.org

düfen içinde bulunulan şehir gibi son derece karmaşık bir şeyin... tam olarak hangi şehir olduğunu sormak, daha önemli şeylere verilmesi gereken dikkati dağıtmak demektir."[5] Musil'in Diotima'sı ise "gerçek Avusturya'nın bütün dünya olduğunu" belirtir. Her yer kendi dışındaki her şeyi içeriyordu. Her yer yersizdi, neresizdi.

Viyana bir yer olmaktan çıktıysa ve yer meselesi de her halükârda geçerliliğini çoktan kaybettiyse, insan farklılaşmak için ne yapabilirdi? İnsan kendini neyden ayırarak bir kimlik kazanabilirdi? Kendisini artık her şeyin iç içe geçtiği bir kablolar ve raylar ağı olan doğadan ayırması bir işe yaramazdı. Şehirde, bırakın yaşamayı, hayatta kalmak bile, geleneksel şehrin yerleştirdiği net çizgilerden çok daha karmaşık olan sınırları belirleyebilme meselesi haline gelmişti.

"Eninde sonunda," der Musil'in karakteri, "her şey sınırları sayesinde, bir başka deyişle çevresine karşı az ya da çok hasmane bir edim sayesinde var olur." Şehir hayatı, sınırlar içindeki bir hayattan ziyade sınırlar için verilen bir mücadeledir. Sınırların bu kadar geçici olmasından dolayı duyulan kaygı, metropol söyleminin içine işlemiştir. Ludwig Wittgenstein'a göre sınır koymak, "neyin söylenebildiğini açıkça göstererek söylenemeyeni işaret edecektir."[6] "Ölümün Metafiziği"nde Georg Simmel, Nietzsche'nin şu iddiasını aktarır: "Formun sırrı bir sınır olmasıdır; form şeyin kendisidir, ama aynı zamanda şeyin bitişidir; sınırları belli bu toprakta, şeyin Varlığı ile Yokluğu birdir."[7]

Sınır koymak şehir sahnesinde hem hayatta kalmayı hem de bilmeyi sağlar. Yüzyıl sonu Viyanası bir form arayışı etrafında, kimlik kurmaya yönelik neredeyse umutsuz bir sınır arayışı etrafında dönüyordu. Ama bu kimlik ne sabitti ne de bütün. Kimliğin kendisi parçalanmıştı, çoğalmıştı. *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'nda R. M. Rilke şunları yazar: "Örneğin, türlü türlü yüz olduğunun daha bilincine varmadığımı hayal ediyorum. İnsanlardan çok var, ama yüzler daha da çok, çünkü herkeste birden fazla yüz var."[8] Her yüz bir maskedir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Viyana, Operngasse ve
Friedrichstrasse ile Café Museum.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

II

Modernite ile maske meselesi birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Maske Viyana'da çok yaygın temalardan biri olmuştur. Bu, maskelerin her zaman aynı kategoriden olduğu anlamına gelmez. Ulrich'e göre, "şehirde yaşayan bir insanın en az dokuz karakteri vardır: mesleki, ulusal, kentsel, sınıfsal, coğrafi, cinsel, bilinçli, bilinçsiz ve hatta bir de özel karakter" – öyleyse bu bireyin bir o kadar da maskesinin olması gerekir. Freud "uygar" cinsel ahlakın maskesinden söz etmiş, bunun karşısına da psişenin derinliklerinin tahlilini koymuştur; zihinsel "sağlığıyla" fazlasıyla meşgul olan yirminci yüzyıl insanının çok ilgisini çeken bir karşıtlık olacaktır bu. "'Uygar' Cinsel Ahlak ve Modern Sinir Hastalığı"nda (yeri gelmişken, Freud'un Karl Kraus'a gönderme yaptığı bir metindir bu) genel kabul görmüş ahlak, deliliğin, özellikle de kadınlardaki deliliğin nedeni olarak sunulur.[9] Maske "içsel" bozuklukları sadece örten bir şey değildir artık, bu bozuklukların asıl sorumlusudur. Maske gizlediği şeyi üretmektedir.

Karl Kraus *Die Fackel*'de haberciliğin maskesine karşı çıkıyordu; eski zamanların hikâye anlatımından farklı olarak, olup biteni açığa çıkarmaktan ziyade gizlemekle suçluyordu haberciliği. "Bu Büyük Zamanlarda" başlıklı denemesinde Kraus, artık yalnızca olguların konuşabildiğini, haberin temsil etme iddiasında olduğu olaydan ayrı, kendi başına bir olgu olduğunu saptıyordu: "Eğer yalnızca enformasyon için gazete okuyorsanız hakikati öğrenemezsiniz, gazete hakkındaki hakikati bile. Hakikat şu ki gazete içeriğin ifadesi değil kendisidir, sebebidir."[10] Öyleyse maske bir olguydu, kendi adına konuşabiliyordu. Ancak maskenin arkasındaki, yani–Karl Kraus'un ifadesiyle– "yalnızca düşünülen" şey "dile getirilemezdi."[11] Ama düşünce ile söz arasındaki bu yarılmanın yalnızca gazeteciliğe özgü olduğunu sanıyor da değillerdi. Örneğin Hugo von Hofmannsthal'a göre bu dilin koşuludur. "Lord Chandos'un Mektubu"nda, söz zaten herhangi bir şeyi açığa çıkarmaktan âciz dir, bir maskedir: "Hem ya-

Üyeliksiz PDF Kitap Arşivi - https://rahmi.tv.org



Sigmund Freud'un çalışma odası,
Berggasse 19, Viyana, 1938.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Karl Kraus'un çalışma odası,
Lothringerstrasse 6, Viyana, 1912.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

zabileceğim hem de düşünebileceğim dil, ne Latince, ne İngilizce, ne İtalyanca, ne de İspanyolca'dır; hiçbir sözcüğünü bilmediğim, cansız şeylerin benimle konuştuğu ve belki bir gün kimliği meçhul bir yargıç önünde kendimi savunurken konuşacağım bir dildir."[12]

Mimarlık maskenin her yere işlemiş mantığına eksiksiz bir biçimde katılır. Adolf Loos *Ver Sacrum*'un sayfalarında, Ringstrasse' deki binaları Potemkin'in kurduğu köylerle karşılaştırırken, Viyana' yı bir maskeler şehri olarak görüyordu: "Potemkin'in köylerini bilmeyen var mı? Katerina'nın kurnaz gözdesinin Ukrayna'da kurduğu köyleri? Görsel bir çölü Majesteleri'nin gözleri için çiçekli bir manzaraya dönüştürmek için çadır bezi ve mukavvadan yapılmış köyler. İyi de o kurnaz nazırın koskoca bir şehir mi peyda etmesi gerekiyordu? Şu muhakkak ki bu tür şeyler sadece Rusya'da mümkün!"[13] Ne var ki Loos, Katerina'nın belki de sadece çadır bezi ve mukavvanın olduğu yerde şehirler gördüğünü sandığını, çünkü bunların yanından geçip gittiğini söylemez bize. Aynı şekilde Viyana, demiryolunun hayatın bir gerçeği olduğu zaman maske takmaya başlamıştır. Gerçekliğin yer değil de, yerin yerinden edilmesi olduğu bir şehirde, her şey akışkan olduğu için bir yerin yer olmadığı bir yerde, durmak kendini maskelemekti – gerçek olmaya son vermek, anlamlı olmaya son vermekti. Camillo Sitte'nin "modern" bir meydanda oturmaya cüret edenler için söyleyeceği gibi, "fotoğraf için poz vermek" ya da "bir sergi nesnesi" olmak gibiydi.[14] Musil "nasıl insanları yürüyüşlerinden tanıyorsanız, şehirleri de tempolarından tanıyabilirsiniz,"[15] derken aynı düşünceyi bir başka biçimde ifade ediyordu. Maskesi olan biri böyle tanınabilir; hareketsizken şifresi çözülemez, mekânın parçası olur. Maskesi binalarınkilerle yan yana durur. Sadece maskeler (hareketsiz insanların ve binaların maskeleri) *konuşur*, ama bu konuşma maskenin arkasında ne olduğuyla ilgili değildir. Sadece maske hareket ettiği zaman bir şey açığa çıkar ve ortaya çıkan şey bile hâlâ bir şekilde şifrelidir. Bu şifreli hareket ya da ritim kimlikten geriye kalan tek izdir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Çadır bezinden ve mukavvadan bir şehirdeki asıl fark, farklı oldukları varsayılan içmekânlarını temsil eden farklı cepheler arasında değildir. Tersine, bitişiklikler, ilintiler, vb. her şey maskeler şehrini birleşik bir bütün olarak, pürüzsüz bir ekran olarak sunmaya katkıda bulunur. Fark *tam da* bu iki yüzü olan ekrandadır. "Dışarıya" bakan yüz, görünen maske, "içeriye" bakan yüzden farklıdır. Bir yanda maskenin söylediği, diğer yanda da onu destekleyen yapı "keyfi"dir. Ama ortada ekranın kendisi, fark mekanizması vardır. Tam da bu zamanlarda filozoflar, dili göstergenin gösteren ve gösterilen olarak bölündüğü bir farklar sistemi olarak düşünmeye başlarlar, hatta meramlarını anlatmak için ekran metaforunu kullanırlar.[16] Bir bakıma, Viyanalı modernite yazarlarının hepsi birer dil "filozofu"dur.

Peki sınırın bir yerin kapatılması ve kuşatılmasıyla hiç alakasının olmadığı böyle bir şehirde mimari nasıl sınır koyabilir? Herman Broch'un Viyana tasvirini kullanacak olursak, "dekorasyonun başkentinde" yer diye bir şey yoktur. Başta, sınır ancak onun maskesi olan duvarda bulunabilecekmiş gibi görünür. Ama sonra, bu yeni sınır anlayışı duvarın statüsünü tartışmaya açar. Mesele artık burada mı yoksa şurada mı olduğunuz değil de, duvarın bu yüzünde mi yoksa öbür yüzünde mi olduğunuz meselesidir. Elbette henüz bir yanın "içerisi", diğer yanın da "dışarısı" olduğunu söylemedik. Esasen böylesine indirgenemez görünen bu ayrım kısa süre içinde, aynı metropol hayatı duygusuna tekabül eden uluslararası bir mimari avangardın sürekli eleştirisinin açık hedefi haline gelecektir.[17] Duvar hem yerinden olur hem de eşi görülmedik bir önem kazanır. Mimarlık duvarda ikamet eder, ama bu ikamet ya da bu ikametgâh asla geleneksel bir iskân biçimi alamaz. Duvar bir sınırdır, ama sadece bir yerin sınırı değildir.

O halde nedir bu duvar, nedir tesis ettiği sınır? Basını kamuoyunun habercisi gibi düşünmek neden mümkün olmaktan çıktıysa, Viyana'yı yer olarak, kamusal ya da özel mekân olarak düşünmek de aynı nedenle mümkün değildi artık. Kraus'tan bahsederken Benja-

Ücretsiz Pdf Kitap Arşivi - http://anlatey.org

min, "Kanaat özel bir meseledir," diye yazıyordu.[18] Ayrıca basının da kendi meselesi vardı: kanaatler değil de olgular, olgu olarak haber. Mimarlık için de aynı şey söylenebilirdi. Duvarın kamuya açık tarafında başka bir dil konuşuluyordu: enformasyonun maskeleyen dili. Diğer yanda ise tarifsiz olan vardı. Ama kamusal olanın ötesindeki bu tarifsiz alan özel alanın da ötesindedir.

Viyana'nın maskeye gösterdiği dikkat sonunda daha beter yerinden edilmiş bir *iç* mekâna, bir "mahremiyet" mekânına odaklanır. Geleneksel özel mekândan farklı olarak, bu mekânın yeri kolay kolay belirlenemez – kamusal mekânla karşıtlık yoluyla bile belirlenemez. "Özel olan hanenin aksine," diye yazar Hannah Arendt, "kalbin mahremiyeti dünyada elle tutulabilir nesnel bir yere sahip değildir; isyan ettiği ve karşısında kendi hakkını savunduğu toplum da aynı kesinlikle kamusal mekân olarak konumlandırılamaz."[19] Şehir bir yer olmaktan çıktığında ve şehri tanımlayan tüm temsil sistemleri birer maskeye dönüştüğünde mahrem olan yeni bir ilgi görür. Gerçekten de bu mekâna içeriğini sağlayanın, onu "mahrem" kılanın maske olduğu söylenebilir. Daha doğrusu, mahrem olanı inşa edenin yüzeye gösterilen bu takıntılı ilgi olduğu söylenebilir. Mahrem olan bir mekân değil, mekânlar arasındaki bir ilişkidir.

Örneğin Saussure'ü ele alalım. Onun söz ve yazı arasında kurduğu kökten ayrım içerisi ile dışarısı arasındaki mekânsal karşıtlığa dayanır; burada yazı sözün görüntüsü, temsili, dışarısı, giysisi, cephesi, maskesidir:[20] "Yazı dilin görünüşünü *örter*, dil için bir görünüşten ziyade bir kisvedir."[21] Ama sonuçta yazı ve sözün birbirine karışmış olduğu ortaya çıkar. İngilizceye çevrilirken nedendir bilinmez atılmış olan bir pasajda Saussure şöyle yazar: "Yazı, görüntüsü olduğu sözle öylesine mahrem bir biçimde karışmıştır ki, sonunda asıl rolü o alır; sonunda ses göstergesinin temsiline bu göstergenin kendisi kadar, hatta ondan daha fazla önem vermeye başlarız. *Birisini tanımak için yüzüne bakmaktansa fotoğrafına bakmanın daha uygun olduğuna inanıyormuşuz gibi*."[22] Ne tuhaf bir örnek ama! Bir

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kanlikeyif.org



Üniversite sınavı sonrası
Karl Kraus.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Kraus'un *Die letzten Tage der Menschheit*'ının (İnsanlığın Son Günleri) bir sayfasındaki düzeltmeler.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

fotoğraf? Bir fotoğraf hangi bakımdan bir kisvedir? Bir insan, yüzünün fotoğrafı ardına nasıl saklanır? Ama Saussure bu örneği tesadüfen vermemiştir. Fotoğrafın sorunlu statüsü asla mekân, dil ve dönemin kültürü hakkındaki düşünüşten ayrı tutulamaz. Belki de bu yüzdendir ki Loos, meşhur metni "Mimarlık"ın İngilizce çevirisinden bilinmeyen bir sebeple atılmış olan bir pasajda, ısrarla içerisinin fotoğraflanamayacağını savunur: "Benim içmekânlarımda oturanlar, kendi evlerini fotoğraflarda tanıyamaz."[23] Saussure'e göre yazı –ki fotoğraftır– sözü nasıl örterse, fotoğraf da içmekânı bir kisveye büründürür.[24] Saussure'ün çeviride çıkarılmış olan pasajında "mahrem" olan, yazının dışarıda yeterince temsil edemediği "içerisi", yani sözün sadakatle sunduğu düşünce değil, söz ile yazının birbirine karışmışlığının ta kendisidir. Burada Saussure yazıyı yalnızca bir dışla, düşüncenin dış görüntüsü ya da sesiyle değil, tam da fotografik bir görüntüyle özdeşleştirir. Saussure'ün ve Loos'un iddiasının nasıl Sitte'ninkiyle aynı kapıya çıktığını görmek ilginçtir. Sitte, şehir planlamacısının "düzenli" ve "geometrik" hale getirmeye yönelik eğilimlerine karşı geleneksel (sanayi öncesi) kamusal mekânın "kullanımı"nı gözlemleyerek ilkelerini türeten bir şehir planlama biçimini savunur (Saussure'ün dilin söz geleneğini ve onun yazıdan "bağımsızlığını" takdir etmesiyle açıkça paralel biçimde). İşte Sitte bu bağlamda, "modern" kamusal mekâna sadece fotoğrafa uygun olması nedeniyle saldırır: "Kim gevşemeye çalışacaktır orada, belki yalnız bir bankta otururken? – trafik keşmekeşiyle çevrili bir meydanın ortasında, sanki fotoğrafı çekilecekmiş ya da sergideymiş gibi yalıtılmış otururken."[25]

Geleneksel "yer"in aksine, modern şehir mekânı deneyim bakımından anlaşılamaz. "Dışarısı" yalnızca imge değil, aynı zamanda bir resim, fotografik bir görüntüdür. Saussure'e göre yazı sözün fotoğrafıysa ve Loos'a göre içmekân fotoğraflanamayansa, Sitte'ye göre de "modern" şehir mekânı "yer"in fotoğrafıdır. "Dışarısı" fotografik bir görüntüdür. Maske öncelikle bir resimdir.

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - https://kitrey.org

III

Derinlik saklanmış olmalıdır. Nerede mi? Yüzeyde.

Hugo von Hofmannsthal,
Buch der Freunde (Arkadaş Kitabı)

Bir araziye baktığımda yalnızca bataklıklarını görürüm, bataklıkların derinliklerinde yalnızca yüzeyi; bir duruma baktığımda yalnızca tezahürlerini görürüm, tezahürlerde yalnızca bir yansıma ve yansımanın da yalnızca ana hatlarını görürüm.

Karl Kraus, "Bu Büyük Zamanlarda"

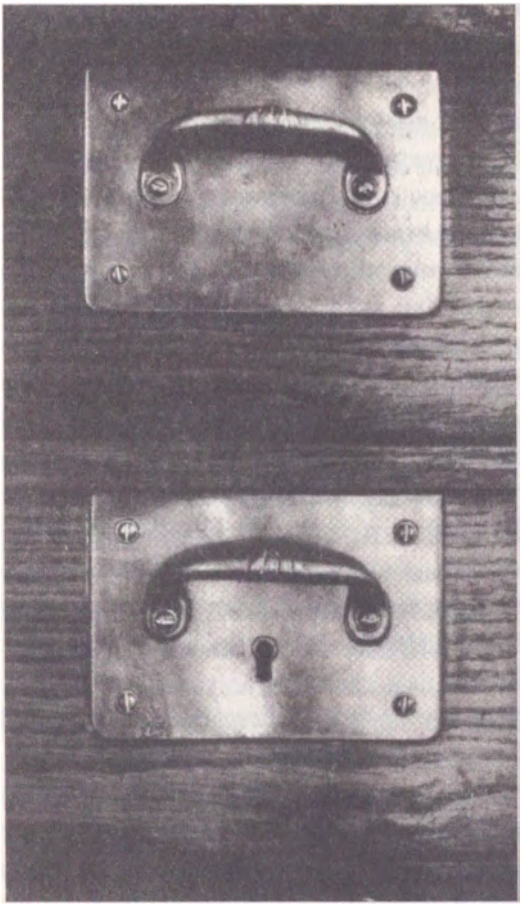
Loos'un "Ev dışarıya hiçbir şey söylemek zorunda değildir, ama içeride tüm zenginliği aşikâr olmalıdır"[26] şeklindeki satırları, Nietzsche'nin modern insanla ilgili iddiasını yankılar gibidir: Modern insan, içi ile dışı arasındaki bu eşi görülmemiş yarılmadan dolayı moderndir – "herhangi bir dışa tekabül etmeyen bir iç ve herhangi bir içe tekabül etmeyen bir dış arasındaki dikkate değer karşıtlıktan" dolayı.[27] Loos Nietzsche'nin bu metnini okumamış olabilir, ama buradaki sorunsal onunkine birçok bakımdan benziyor. Nietzsche devamında biz modernlerin "yürüyen ansiklopedilere" dönüştüğümüzü, kapağımızdan –üzerindeki "içerisi" etiketi hariç– içerisiyle ilgili hiçbir şeyin belli olmadığını söylerken, tıpkı Loos gibi mekânla ilgili bir durum için dilsel bir örnek kullanır. Dış yalnızca kitabın "kapağı"dır, giysisi, maskesidir. "Değer" ise "içe dahildir." Ama bu durumda da aynı şey geçerlidir; bu iç, dışsız var olamaz. Bir ansiklopedinin kapağı, anonim olmasına ve hiçbir şey belirtmemesine rağmen, ansiklopediyi bir içmekân olarak inşa eder. Peki bir ansiklopedinin içmekânı sürekli bir dış-iç-dış'tan başka nedir ki? Her sözcük bir içi, bir mekânı tanımlayan bir "maddedir"; dolayısıyla başka sözcüklere ve kavramlara gönderme yaparak mekânı bir labirent ya da örgü gibi karmaşık hale getirir. Geleneksel bir "içmekân" değil-

Kadim Yayınları - http://kadim.org

dir bu. Nietzsche'nin dediği gibi bu bakımdan "modern kültür esasen içselse", ve şehrin eski düzeni bir şekilde bina içine doğru kaydırıldıysa, bu "içmekân" da sadece dışmekânla karşıtlığıyla kurulan bir mekândan çok daha girift bir mekândır. Loos, içmekânın bu kökten karmaşıklaşmasından mı söz etmektedir? Eğer öyleyse, bu mekânda ikamet etmek nasıl bir şey olacaktır?

Loos "ev dışarıya hiçbir şey söylemek zorunda değildir," diye yazarken hem metropol mimarisinin sınırlarından birini, yani içeride *ikamet etmek* ile dışarıyla *temas kurmak* arasındaki farkı kabul etmiş, hem de maske ihtiyacını gösteren bu sınır ihtiyacını formülleştirmiş olur. İçerisi dışarıya bir şey söylemek zorunda değildir. Bu maske Ringstrasse'nin cephelerinde gördüğü sahte maskeye benzemez tabii; kaçamaklı, kurgusal dilin yüzü, bir zamanlar bu duvarların ardında soyluların yaşadığını ima eder, halbuki o mekânlarda "köklerinden kopmuş türediler" ikamet etmiştir. Loos köklerinden kopmuş olmanın utanılacak bir tarafı olmadığına inanıyordu; modern durumun bir parçasıydı bu. Salık verdiği sessizlik, metropol hayatındaki şizofreninin tanınmasıydı yalnızca: İçerisi dışarısına hiçbir şey söylemek zorunda değildir, çünkü mahrem varlığımız toplumsal varlığımızdan kopmuştur. Düşündükleri ile söyledikleri ve yaptıkları birbirini tutmayan insanlarız.

Loos modern hayatın birbirinden apayrı iki düzeyde sürdüğünü fark etmişti: bireysel deneyim ve toplum olarak varoluşumuz. Bu sebeple ne maskelerin yarattığı sanrılara ne de Esperantoların icadına bel bağlamıştı. Loos'a göre dışarısını içerisinin deneyimi açısından ifade etmeye çalışmak beyhude bir çabaydı. Bunlar birbirine indirgenemeyen ama birbirine bağımlı sistemlerdir. İçerisi kültürün dilini konuşur, şeylerin deneyimlenmesinin dilini; dışarısı ise uygarlığın, enformasyonun dilini konuşur. Nasıl ki deneyim enformasyonun ve kültür de uygarlığın ötekisi ise, içerisi de dışarısının ötekisidir.[28] Öte yandan kamusal binalar, duvarlarının ardında neler olup bittiğini sükûnetle dile getirebilirdi: "Mahkeme binası, sinsi suçlu-



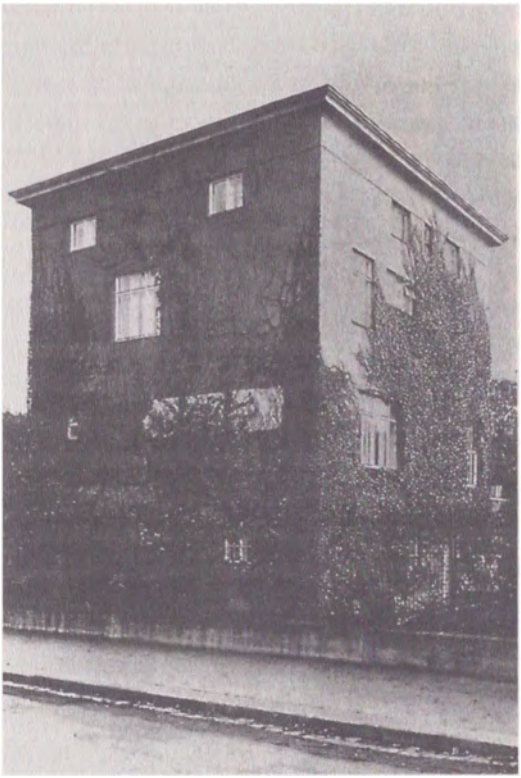
Adolf Loos, Stoessl Apartmanı'ndaki
büfenin pirinç kulpları,
Viyana, 1900.

nun gözünü korkutmalıdır. Banka binası 'paranız burada dürüst insanların koruması altında' demelidir."[29] Yapmak ile enformasyon vermek arasında çelişki yoktur.

Evin dışarıya karşı suskunluğu, iletişimin olanaksızlığını temsil eder, ama onun iletilemez mahremiyetini koruyan da budur. Bu sessizlik aynı zamanda onun maskesidir. Simmelvari bir maskedir, Simmel'in "Moda" denemesinde içerisinin *mahrem* olmasını sağladığını söylediği maske: "Eski bir Flaman evinin üzerinde mistik bir yazı durur: İçimde dahası var."[30]

Loos tam da Simmel gibi bahseder modadan: "Kadife bir takımla etrafta dolaşan kişi sanatçı değil, soytarı ya da olsa olsa dekoratördür. Daha rafine, ince insanlar haline geliyoruz. İlkel insanların çeşitli renkler kullanarak kendilerini farklı kılmaları gerekmiştir, *modern insan ise giysiye maske olarak ihtiyaç duyar*. Bireyselliği o kadar güçlüdür ki onu artık giyimiyle dışa vuramaz. *Süsün olmaması entelektüel gücün bir göstergesidir*. Modern insan geçmiş ve yabancı kültürlerin süsünü keyfince kullanır. Kendi icat gücünü başka şeylere yoğunlaştırır."[31] Loos maskeyi yalnızca bireysellikle değil, yaratımla da ilişkilendiren bir çizgi çeker: "*Saf Aklın Eleştirisi*'ni şapkasında devekuşu tüyleri olan bir adam yaratamazdı, Dokuzuncu Senfoni boynuna kocaman bir kolye takan birinden çıkamazdı."[32] Peki modern durumu bir kimlik bulmak için benimsemiş kişi (yerinden edilmiş kişi, asi, gezgin, sürgün, yabancı, melankolik ya da niteliksiz insan) nerededir? Sabit ve kalıcı, *konuşan* şeyler tarafından artık korunmayan modern insan kendini anlamsız nesnelerle çevrili bulur. Loos'a göre bu şeyleri hiçbir biçimde kullanamaz, icat edilmiş bir dil konuşmaya zorlayamaz ya da bunlar için sahte bir şecere inşa edemez (*Sezession** sanatçılarını tam da böyle bir işe kalkış-

* Viyana Sezessionu: Künstlerhaus'un muhafazakârlığına ve tarihselciliğine karşı çıkan, "her dönemin kendi sanatı, sanatın kendi özgürlüğü" şiarını benimseyen ve özellikle mimari alanında dış cephe süslemelerine yönelen Viyanalı sanatçı topluluğu. *–ed.n.*



Adolf Loos, Rufer Evi,
Viyana, 1922.

makla suçluyordu). Modern insan, tıpkı sanatçı ve ilkel insan gibi, yalnızca evrende düzeni yeniden kurabilir ve bu düzenin içinde kendi içine ve kendi yaratımına uzanarak kendine bir yer bulabilir.[33] Ama bunu olanaklı kılmak için, ilkel insan gibi modern insanın da bir maskeye ihtiyacı vardır.

Modernite maskenin işlevine geri dönüşe işaret eder. Ama Hubert Damisch'in belirttiği gibi, ilkel toplumlarda maske, taşıyıcısına toplumsal kimliğini verir, modern insan (ve sanatçı) ise maskeyi herhangi bir farkı gizlemek, kimliğini korumak için kullanır.[34] Kraus'un sanatçı özelinde öne sürdüğü şeyi, Loos "modern insan" için genelleştirmektedir: "Kuşkusuz sanatçı başkadır. Ama tam da bu sebeple dış görünümüyle başkalarına uymalıdır. Yalnızca kalabalığın içinde kaybolduğu zaman yalnız kalabilmektedir. Eğer kendine has bir özelliğiyle dikkat çekerse, kendini sıradan kılar ve takipçilerini kendi izlerine yönlendirir. Sanatçının başka olmaya ne kadar hakkı varsa, sıradan olanın kostümünü bir tür taklitçilik için kullanması da o kadar gereklidir."[35] Loos'a göre kalabalığı oluşturan her insan "sanatçıdır"; yüzeyde herkes uyumlu görünmekte, ama aslında içini, cinselliğini, ayrıca yaratıcılığını ve "icat etme gücünü" maskelemektedir. Nihayetinde herkes yeni "ilkel" insandır, herkes bir maske takmak zorundadır. Ama Loos'a göre maskenin modern işlevi, ilkel işlevinin tam tersidir. İlkel maske dışarıya bir kimlik ifade ederken, hatta o kimliği, bir toplumsal kimliği inşa ederken; modern maske bir koruma biçimidir, tam da kimliği, artık bireysel olan bir kimliği olanaklı kılmak için farkları ortadan kaldırır.

Ya modern kadın? Loos'a ve modernite yazarlarının çoğuna göre modernitenin figürü bariz bir biçimde erkektir.[36] Kadınlar ve çocuklar "ilkeller"dir, "soylu olmayan vahşiler"dir; ilkel "soylu vahşi" olarak kahraman modern erkek figüründen farklıdırlar. Öznenin cinsiyeti maske meselesinden ayrılamaz. Loos şöyle yazar: "Süs sonsuza dek kadının hizmetinde olacaktır... Kadınlarda süs temelde vahşideki süse karşılık gelir, erotik bir anlam taşır."[37] "Çocukta, Papualı'

da ve kadında" "doğal bir fenomen" olan süs, modern erkekte "bir yozlaşma belirtisi"dir:

> **Ortaya çıkan ilk süs olan haçın erotik bir kökeni vardı. İlk sanat eserinin çıkış noktası... erkeğin doğal aşırılığından kurtulmasıydı. Yatay bir çizgi: sırtüstü yatan bir kadın. Dikey bir çizgi: kadının içine giren bir erkek. Bunu yaratan adam Beethoven'la aynı itkiyi hissetmiştir... Ama içsel bir itkiyi doyurmak için duvarlarına erotik simgeler çiziktiren zamanımızın erkeği suçludur ya da yozdur.[38]**

Ve bu "yozlaşma" açıkça eşcinsellik olarak belirlendiğinde, Loos'un süse saldırısı yalnızca cinsiyetçi değil, aynı zamanda alenen homofobiktir.[39] Loos'un saldırısının başlıca hedefi efemine mimardır, "dekoratör"dür (*Sezession* ve *Werkbund* üyeleridir). Josef Olbrich, Kolo Moser, Josef Hoffmann: Kravatlarını kadın giyim mağazalarından satın alan bütün o "özentiler", "züppeler", "varoş *dandy*'leri."[40] Modernite meselesi cinsiyet ve cinsellik meselesinden ayrılamaz.

IV

Loos'un gerçek düşmanı, sanıldığı gibi Olbrich ya da *Sezession* üyeleri değil, Josef Hoffmann'dır.[41] Bu durum çağdaşlarının da gözünden kaçmamıştır. Neutra'nın yazdığı gibi: "Loos'un benim gözümde yok ettiği, kendi kuşağının gözünde de yok etmeye çalıştığı *profesör* Hoffmann'dı."[42] *Ins Leere gesprochen*'in (Boşluğa Söylenen, Paris, 1921) ilk edisyonunda Loos şöyle yazar: "Denemeleri toplamak için büyük zahmetlere giren Bay Breuer, bu denemeleri yayıncıya yolladıktan sonra, yayıncının sanat bölümü sorumlusu olan ve kitabın yayımlanıp yayımlanmayacağına karar veren yetkiliden bir mesaj almış; mesajda kitabın ancak Josef Hoffmann'a yönelik saldırıların ol-

duğu bölümlerde yapılan değişiklik ve iptalleri kabul edersem yayımlanacağı belirtiliyormuş – oysa Hoffmann adıyla anılmamıştı hiç. Bunun üzerine makaleleri Kurt Wolff'un yayın firmasından geri aldım."[43]

Aralarındaki husumete rağmen, Loos'un ve Hoffmann'ın mimarilerinde görülen farklı tavırlar aynı ikilemle baş etmenin farklı yolları olarak anlaşılabilir: özel ile kamusal arasındaki modern bölünme ve metropolde mahrem olanın mekânı ile toplumsal olanın mekânı arasındaki fark. Hoffmann modern bireyin özel varlığı ile kamusal varlığı arasındaki bölünmenin bilincindeydi kuşkusuz, ama bununla farklı biçimde yüzleşiyordu. Hoffmann'a göre ev, özellikle içinde ikamet edenlerin "karakteri" ile uyumlu olacak şekilde tasarlanmalıydı. Karakter kadar kişisel bir şey yoktu. Ama müşteri eve kendi kafasına göre birtakım nesneler ekleyemez, kendi yerine bunu yapması için başka bir sanatçı tutamazdı.[44] Loos'un eleştirisinin hedefi buydu. Loos evin, içinde yaşayanlarla birlikte büyüdüğüne, evdeki her şeyin içinde ikamet edenleri ilgilendirdiğine inanıyordu.[45] Öte yandan Hoffmann'ın karakter fikri, Peter Behrens için bir övgü vesilesi olacaktı. Behrens'e göre ev bir sanat eseriydi. Ayrıca Hoffmann'ın evleri toplumsal hayatta anlam kazanıyordu.[46] Behrens'in bu sözleri, evin uyum içinde olması gereken "karakter" hakkındaki tüm yanlış anlamaları açıklığa kavuşturur. Hoffmann bir *toplumsal* karakterden bahsediyordu. Birey kendi evine izlerini bırakamaz, çünkü ev onun karakterinin özel olarak kendisine ait olmayan kısmıyla uyumludur: yani toplumsal uzlaşım formlarıyla.

Hem Loos hem de Hoffmann, toplum içinde olmanın kişinin özel ve kamusal benlikleri arasında bir tür şizofreniye –tıpkı söylenileni anlamadığınız bir toplantıda olduğu gibi– yol açtığını fark etmiştir. Bu yabancı ülkelerde, yani her yerde sıklıkla ortaya çıkan bir şeydir. Bu yadırgatıcılığa karşılık, ikisi de mimariyi öncelikle giyim-kuşam ve edep-adap gibi bir toplumsal mekanizma olarak, toplumsal durumlarla baş etmenin bir yolu olarak görmüştür. Araların-

daki fark, kendilerine özgü toplumsal stratejilerindedir. Loos'un stratejisi sessizliktir, ama bu söyleyecek bir şeyi olmayan insanın sessizliği değildir. Loos'un evlerinin içedönük karakteri, kendilerini dışarı kapatma tarzları, kendisinin olmayan bir dilde herhangi bir diyaloğun olanaksızlığını kabul etmiş birinin sessizliğidir. Konuşan bir sessizliktir. Uzlaşıma dayalı bir sessizlik değildir, herhangi bir uzlaşımın reddidir. Karl Kraus'un yazdığı gibi, "Bu zamanlarda benden kendime ait bir söz beklemeyin – sessizliğin yanlış yorumlanmasını güçbela engelleyebilecek bu sözlerden fazlasını beklemeyin."[47]

Hoffmann'ın mimarisinde de nesne kendisini çevreler, ama içedönük bir jestle değil. Daha ziyade, çevrenin kayıtsızlığı içinde kaybolup gitmesine izin vermekten korkar gibi, nesnenin bir monad olarak sınırlarını net biçimde belirleme istemidir söz konusu olan (Hoffmann'ın evlerinin kenarlarının ne kadar belirgin olduğuna, bunlara kasten nasıl bir gerilim yüklediğine dikkat edin). Ama bu sınır bir kere belirlendi mi –toplumsal adabın dayattığı mesafeyle ilgili bir meseledir bu– nesne benimsenmiş bir dizi uzlaşımdan başka hiçbir içeriği olmayan bir diyalog başlatır. Bu konuşmanın işaret etmemesi –edememesi; bir dilin uzlaşımlarına uymaması, uydurulmuş bir dizi uzlaşım olarak adlandırabileceğimiz şeyin dilini konuşması[48]– önemli değildir; çünkü niyet iletişim içine girmek değil, yalnızca bir boşluğu formlarla doldurmaktır.

Hoffmann'a göre hayat bir Sanat formudur. Boşluğu açığa çıkarmakta ısrar eden Loos'a göre ise hayat Sanat'ın ötekisidir. İngilizce yazdığı, Hoffmann üzerine bir makalede Behrens şöyle der: "Burada resmedilen binalar doğru bakış açısıyla değerlendirilmelidir: Binalardaki 'farklı' unsur, yapmacıklık ya da sırf alışılmadık bir şey yaratma arzusunun sonucu sanılmasın." Hayır, farklı olan burada sizi şoke etmek için bulunmamaktadır. Bilgi-olarak-sınır-ihlalleri, avangardlar yoktur burada. Bilakis Behrens'e göre, "onun büyük mimarisi ile güzelliklerle çevrili düzenli bir hayatın insana huzur veren ahenkli cazibesi arasında yakın bir ilişki vardır."[49]

Olbrich için olduğu gibi Hoffmann için de sanat *eğitimdir*: "Sanata eğilimi olanlara bireyselliklerine karşılık gelen mekânlar sunmak, geri kalanlar için de sanatlı içmekân yoluyla eğitim sunmaktır." Başka bir deyişle, aynı düzeye getirme, toplumsal bütünleşmeyi sağlama, kendi kendini meşrulaştırmadır. Musil'in *Niteliksiz Adam*' daki karakteri Ulrich burada da söz konusu durumun çarpıcı, Loosvari bir eleştirisini sunar:

> **Kafasının üzerinde, sanat dergilerinde sık sık okumuş olduğu o tehditkâr atasözü asılıydı: "Bana evini anlat, sana kim olduğunu söyleyeyim." Bu dergileri iyice inceledikten sonra şu sonuca vardı: Her şeye rağmen, kendi kişiliğini mimari açıdan tamamlama işine kendisi el atmayı tercih ederdi.[50]**

V

Loos ve Hoffmann aynı yılda, yani 1870'te, yalnızca bir ay arayla ve aynı yerde, o zamanlar Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun parçası olan, savaştan sonra Çekoslovakya'ya dahil edilen Moravya'da doğmuşlardı. İkisi de sonunda kendini Viyana'da bulacaktı.

Daha sonra, eğer basını ayna olarak alırsak (ki bunu temkinli bir biçimde yapmak gerekir), Hoffmann'ın ve Loos'un yolları ters bir simetriye girmiştir. Atlantik'in her iki yanında da, yakın geçmişte kaleme alınan eleştirel çalışmaların daha büyük bir kısmını işgal eden Viyanalı şahsiyet Hoffmann değil, Loos olacaktır. Bu ilgi, zamanının mimarlık basını tarafından Hoffmann'a gösterilen ilgiye tekabül eder; Loos ise öyle veya böyle gözardı edilmiştir.[51] Bu durum elbette Hoffmann'ın mimari üretim ve yeniden üretimle ilgili çeşitli çevrelerdeki güçlü konumuyla ve dolayısıyla kendi tasarımlarını inşa etmekteki olağanüstü başarısıyla örtüşmektedir.[52]

Kamusal bir figür olarak Hoffmann'ın itibar kaybetmesi[53] ile Loos'un tanınmaya başlaması hemen hemen çakışır. Bütün peygamberler gibi Loos da Viyana'da değil Paris'te, *L'Esprit nouveau*'ya yakın çevrelerde parladı. 1912'de Herwarth Walden *Der Sturm* dergisinde Loos'un beş makalesini yayımladı. Reyner Banham'a göre, *Der Sturm*'un sayfalarında yer bulmak, sınırlı sayıda ama uluslararası çapta bir okur kitlesine erişmek demekti. Loos'un sözleri, yazılarının yeniden yayımlandığı ve Dadaistlerden takdir gördüğü Paris'e işte bu kanalla ulaştı. Mekândaki uzaklık Loos'a bir başkahraman rolü getirdi, daha sonra zamandaki uzaklık da aynı şeyi sağlayacaktı. Ancak bir an ile diğeri arasında rastlantısal bir ilişkiden fazlası vardır – Loos bugün entelektüel çevrelerden başka bir yerde tanınıyor mu? Yine sınırlı ama uluslararası bir takipçi kitlesi, bir anlamda erken avangardın mirasçıları.[54]

Hoffmann'a duyulan ilgideki bariz artışın nasıl bir artış olduğu da açıktır: Eski eserlerin dönem dönem yeniden gündeme geldiği kültür piyasasındaki itibarı 1980'lerde bir kere daha artmıştır – dolayısıyla bu gözlemden öteye gitmeyeceğim.[55] Hoffmann ile Loos arasındaki simetrinin beni ilgilendirmesinin nedeni, basının –mimarlık dergileri– sözcükler, çizimler ve fotoğraflar aracılığıyla nasıl mimarlık *ürettiğine* işaret etmesi; aynı zamanda yapısal olarak kalıcı şeylere ve dayanıklı malzemelere bağlı bir meslekte bunun ne gibi sonuçları olabileceğine dikkat çekmesi. Bu tema, dergilerin manipülasyonlarına tekrar tekrar saldıran, nihai argüman olarak eserin ölümsüzlüğünü öne süren Loos'un dikkatinden kaçmamıştı. "Mimari" metninin (1910) ilk İngilizce versiyonundan çıkarılması dikkat çekici olan bir başka pasajda Loos şunları yazıyordu:

> **Yarattığım içmekânların fotoğraflarının insanda neredeyse hiç etki bırakmaması en büyük gururum. Çeşitli mimarlık dergilerinde yayımlanma şerefinden vazgeçmek zorundayım. Kibrimi tatmin etme lüksü esirgeniyor benden. Nitekim çabalarım boşa çıkabilir. Eserlerime dair hiç-**

bir şey bilinmiyor. Ama bu durum, fikirlerimin güçlü ve öğrettiklerimin de doğru olduğunun bir göstergesi. Ben, eserleri yayımlanmayan, çabası bilinmeyen ben, binlercesi arasında gerçekten etkisi olan bir tek benim... Yalnızca örneğin gücü etkili oldu. Eski ustaların henüz posta, telgraf ya da gazete yokken –ya da özellikle bu sayede– yeryüzünün en uzak köşesine hızla ulaşmalarını ve etkili olmalarını sağlayan o güç etkili oldu.[56]

Öyleyse mimari daha soyut, çağıyla daha uyumlu iletişim araçlarının karşısına konulmalıdır. Mimari kendini onlara rağmen iletir. Peki Loos matbuattan neden bahsetmez? Bu soruya daha sonra döneceğim. Loos'un yayıncılık ve mimariyle ilgili savının ilgimi çeken tarafı, süsle ilgili o çok daha iyi bilinen savıyla paralellik içinde olması.

Loos'a göre süs, sanatı meta yapan şeydir. "Süs" derken kastettiği "icat edilmiş" bir şeydir; kökeni hakiki bir erotik itkide ya da boşluk korkusunda, yani günümüzde başka ve daha karmaşık araçlarla üstesinden geldiğimiz duygularda olan bir şey değildir. Ama Loos sorar: Hoffmann'ın eseri on yıl sonra nerede olacak?[57]

Süs gibi yayımlanma da, mimarlığı metaların evrenine dahil ederek, fetişleştirerek aşkınlık olanağını yok eder. Mimarlık dergileri, grafik ve fotoğraf gibi ağır silahlarıyla mimarlığı bir tüketim kalemine dönüştürür,[58] dünyada sanki bir anda kütlesini ve hacmini kaybetmiş gibi dolaşıma girmesini sağlayarak tüketir mimarlığı. Sorun ortamın geçici olması değildir (Loos'un yazıya itiraz etmediği açıktır). Loos'a göre sorun fotoğrafın mimariyi yorumlayamamasıdır; yorumlayabilse, mimari fotoğrafta yaşayabilirdi. Loos "İyi mimari betimlenebilir ama çizilemez", hatta "İyi mimari yazılabilir. Parthenon yazılabilir," derken,[59] bir başka gösterge sistemini yorumlayabilen tek gösterge sisteminin dil olduğunu Benveniste'ten çok daha önce kabul etmektedir. Dilin mimariyi yorumlamasının zorluklarını bir kenara bırakırsak, Loos fotoğrafın mimariyi *başka* bir

şey haline getirdiğini, onu bir habere dönüştürdüğünü de fark etmiştir. Ve haber başlı başına, gönderme yaptığı olgudan ayrı bir olaydır, Kraus'un "olgu" dediği şeydir.

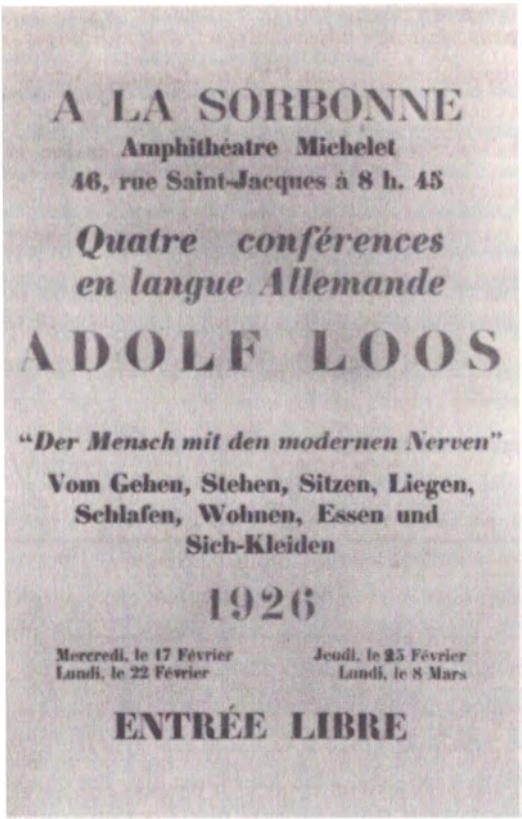
Nasıl sanat eseri fayda sağlayıcı nesneden farklıysa, mimari de mimari haberinden farklıdır. Loos'a göre, ikisi arasındaki sınırları gizlemeye çalışmak "dekorasyon" yapmaktır.

VI

Banham'ın yazdıklarına göre, Loos Paris'e geldiğinde zaten ünlüydü, ama ününü anlaşılan o ki, yalnızca söylenenlerden bilinen binalarından ziyade bazıları Fransa'da yayımlanmış olan yazılarına borçluydu. Bu yorum Loos'un hoşuna giderdi herhalde: Onun mimarlığı "posta, telgraf ve gazetenin olmadığı zamanlardaki eski ustalarınki" gibi ağızdan ağıza dolaşıyordu. Yeri soyutlayan diğer tüm iletişim biçimlerinin karşısına mimariyi koyan Loos, neden matbuatı da mahkûm etmemişti peki? Bizi "tepki göstermeksizin eylemeye"[60] hazırlayan tam da matbaayken, yerden havalanmaya uygun zemini hazırlayarak sonunda tüm dünyayı bir iniş pistine dönüştüren matbaayken, nasıl oluyordu da, bu teknolojinin şeylerin deneyimini aktarabildiğini düşünebiliyordu?

Loos'a göre matbuat ancak "sağduyuyu" geri kazanarak iletişim kurabilirdi, yazıyı entelektüellikten çıkararak, dili kültüre iade ederek. Loos, Alman dilinde isimleri büyük harfle başlatma alışkanlığını "Alman zihninde, yazı ile söz arasındaki uçurumun" belirtisi olarak görüyordu: "Bir Alman eline kalem aldığında artık düşündüğü gibi, konuştuğu gibi yazamaz. Yazan konuşamaz, konuşan yazamaz. Sonuçta Almanlar ikisini de yapamaz."[61]

Loos bugün bile binalarından çok yazılarıyla tanınır. Hiç kimse binalarını yazılarına dayanmadan yorumlamaya kalkışmaz. Başka



Loos'un 1926'da Paris, Sorbonne'da vereceği "Modern Sinirleri Olan İnsan" başlıklı seminerlerinin afişi.

mimarlar için pek geçerli değildir bu. Peki söz konusu yazılar onun binalarını ya da bir şahsiyet olarak Loos'un kendisini gerçekten açıklayabilmekte midir? Benjamin şöyle yazar:

> **Eski haber vermenin yerini enformasyonun, enformasyonun yerini de sansasyonun alması deneyimin gittikçe daha çok köreldiğini gösteriyor. Öbür yandan, bu biçimlerin hepsi de hikâye anlatıcılığından ayrılır; hikâye, iletmenin en eski biçimlerinden biridir. Kendine iş edindiği şey, enformasyonun yaptığı gibi salt olup biteni kendi başına aktarmak değildir; hikâye onu anlatıcının hayatının içine gömer ki bir deneyim olarak dinleyenlere aktarabilsin. Böylece, çömlekçinin parmak izleri nasıl çömleğe yapışıp kalırsa, anlatıcı da hikâyesinde öyle iz bırakır.[62]**

Loos'un yazılarının bu eski formla ortak bir yanları vardır; tıpkı Benjamin'inkiler gibi, neredeyse Kutsal Kitap'ınkini andıran bir yapıya sahiptirler. Bu yazıları herhangi bir yerden okumaya başlamak, yine de mesajın bütününü sezmek mümkündür. Sözlü iletişimde olduğu gibi, soruna ve çözüme tartışmanın girişinde şöyle bir değinilir, daha sonra da mesaj bir sarmalın ortak merkezli dairelerindeki gibi tekrar tekrar iletilir.[63] Bu bariz tekrara rağmen, böyle bir yazı hiç sıkılmadan dönüp dönüp okunabilir; çünkü bir okumada anlaşılan, bir öncekinde veya sonrakinde anlaşılanla asla aynı değildir. İçeri *girmeyi* gerektiren bir yazıdır bu. İçeri giren kişi, her okumadan eşsiz bir deneyim devşirir. Böyle bir yazı, tıpkı Loos'un evleri gibi, daima *moderndir*; çünkü onu anlamlandırmak için, kendisinin kılmak için, insanın bu yazının içine *girmesi* gerekir.

VII

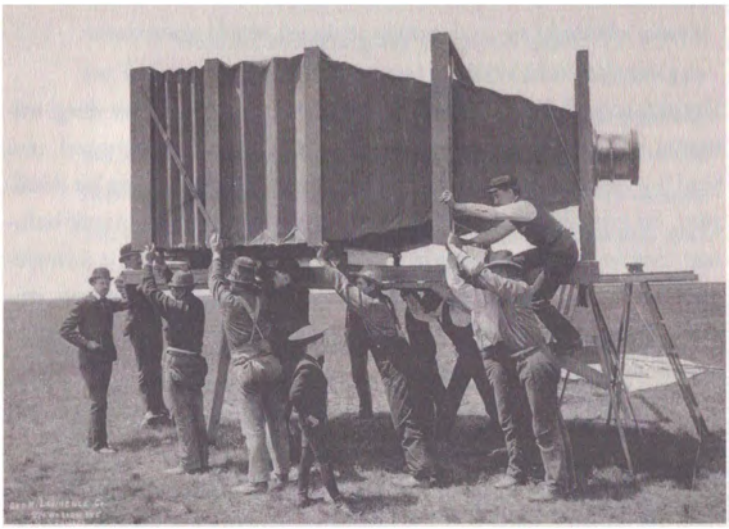
Mimarinin fotoğrafta, gerçekte olduğundan çok daha kolay kavranabildiğini herkes gözlemleyebilir.

Walter Benjamin, "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi"

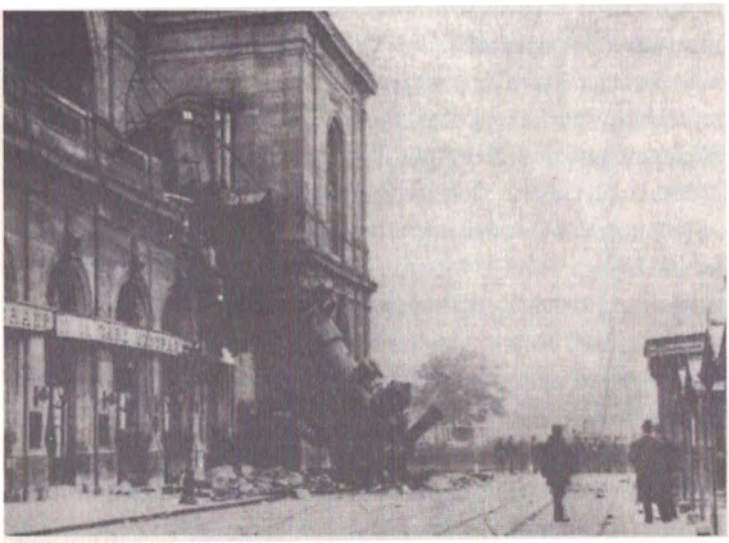
Dergi fotoğrafı bir iletişim ortamı olarak kullanıyorsa, bir dergi mimarisi için ne söylenebilir? Fotoğrafın mimariyi dönüştürmesi, onu yeni bir vizyonla sunmaktan mı ibarettir; yoksa daha derin bir dönüşüm, bu mimarinin mekân anlayışı ile fotoğrafta örtük olarak bulunan mekân anlayışı arasında kavramsal bir uyum mu söz konusudur? Kitlelerle ilişkisinin röprodüksiyonu yoluyla dönüşmesi, mimarinin tam da Benjamin'in kullandığı anlamda *karakterinin* değişmesini de gerektirmez mi?

Fotoğrafın doğuşuyla demiryolunun doğuşu hemen hemen aynı zamana rastlar. İkisi birlikte evrilirler –turizmin dünyası fotoğraf makinesinin dünyasıdır– çünkü bir dünya kavrayışını paylaşırlar. Demiryolu dünyayı bir metaya dönüştürür. Yerleri birer tüketim nesnesi haline getirir ve böylece onları bir yer olma niteliklerinden yoksun bırakır. Okyanuslar, dağlar ve şehirler, tıpkı evrensel sergilerdeki nesneler gibi yüzerler dünyada. Şöyle demiştir Susan Sontag: "Fotoğraflanmış görüntüler" –yazılmış olanlardan, ya da el ürünü görsel bildirimlerden farklı olarak– "dünya hakkında birer bildirim değil", "daha ziyade dünyanın parçaları, herkesin yapabileceği ya da edinebileceği gerçeklik minyatürleridir."[64] Demiryolunun şehirlere yaptığını, fotoğraf mimarlığa yapar, onu metaya dönüştürür ve kitleler tarafından tüketilmek üzere dergiler yoluyla aktarır. Bu da mimari üretime, inşa edilmiş mekânın kullanım döngüsü üzerine bindirilen, bağımsız bir kullanım döngüsüne karşılık düşen yeni bir bağlam kazandırır.

Ama bütün bunlara ek olarak demiryolu, yerleri yer olmaktan çıkarır; çünkü kendini yeni bir sınır olarak koyar, inşa edilmiş nes-



George R. Lawrence'ın
635 kilogramlık fotoğraf makinesi,
1895.



Kaza, Montparnasse İstasyonu,
Paris.

nenin önceden yaptığını yapar. Gelgelelim demiryolu akışkan bir sınır olduğu için, içerisi ile dışarısı arasındaki eski farkları da hükümsüz kılar. Sık sık, demiryolu istasyonlarının eski şehir kapılarının yerini aldığı söylenir, ama yaptıkları *sınır* mefhumunu yerinden etmek olmuştur aslında; şehir dokusunun bittiği yeri belirlemedikleri gibi, şehrin bir doku olduğunu da gözardı ederler. Kalkış ve varış noktalarından başka bir şey bilmeyen demiryolu, şehirleri artık ülke toprağının yerini almış olan diyagram şeklindeki demiryolu ağına bağlı birer *noktaya* dönüştürür (Arturo Soria y Mata "geçmiş"in şehirlerini daha ziyade "lekeler"e benzedikleri halde "noktalar" olarak adlandırırken buna dikkat çeker). Bu mekân mefhumunun, Grekler'in bize agora ile birlikte armağan ettikleri mefhumlardan biriyle, belli sınırlar dahilinde bir kapanım olarak mekânla hiçbir ilgisi yoktur. Bu mekân, boşluğu ve onu çevreleyenleri değil, yalnızca noktaları ve yönleri tanıyan bir mekândır; sınırları değil, ilişkileri tanıyan bir mekândır.

Fotoğraf bu mekân kavrayışına iştirak eder, dolayısıyla onu temsil edebilir (ama bu durum hazne olarak kavranan mekân için geçerli değildir). Demiryolu gibi fotoğraf da yeri "tanımaz"[65] ve bu da fotoğrafı çekilen nesneler üzerinde demiryolunun ulaştığı noktalarda yarattığına benzer bir etki yaratır: Onları şey olma niteliklerinden yoksun bırakır.

Loos yaptığı içmekânlarda oturanların, "tıpkı Monet tablosu olan birinin aynı tabloyu Kastan'da görünce tanıyamayacağı gibi",[66] kendi evlerini fotoğraflarda tanıyamadığını yazarken bunu kastediyordu. Schachel'in Loos'un yazıları üzerine değinilerinde anlattığına göre Kastan, Viyana balmumu müzesindeki bir panoptikonun adıdır.[67] Dolayısıyla Kastan bir hiçbiryer'dir. Hayali bir mekânın yeniden üretilmiş halidir. İşte bu yüzden Monet tablosu olan biri onu orada tanıyamaz: Çünkü sahip olduğu Monet onun için bir nesne olarak, bir şey olarak vardır, bu nesne hakkında bir fikir olarak değil. Nesneyi, daima nesnenin bir parçası olmuş olan yerinden ayırmak,

bir soyutlama sürecini beraberinde getirir; bu süreçte nesne hâlesini yitirir, tanınabilir olmaktan çıkar.[68]

Fotoğraftan ve fotoğrafın yolunu açan diğer soyutlamalardan nefret eden Sitte'ye göre, fotoğraf yerin hiçbiryerliğini yaratan gerçekdışılık duygusunu akla getirir. Sitte akıl yürütürken Loos'un yolunun tersini tutar: "Geometrik" (Sitte'nin kastettiği anlamda geometrik) bir mekânda kişi *gerçekdışı* hale gelir ve dolayısıyla yalnızca bir "fotoğrafın modeli" ya da bir "serginin öğesi" olmaya uygundur.[69]

Daha baştan beri senografiyi dünyanın en doğal şeyiymiş gibi kullanan ilk fotoğrafçılar da bunu şöyle böyle sezinlemiş olmalılar. O zamanlar gerekli olan pozlama süresi düşünüldüğünde, fotoğrafçının kurbanının niçin yaslanacak birşeye gereksinim duyduğu açıktır; ama bu, kolonların niçin halılar üstünde durduğunu, ya da fotoğrafçıların gerçekdışılık itirazlarıyla karşılaştıklarında – "bir halının üstünden yükselen mermer ya da taş bir sütun, kimseye inandırıcı gelmeyecektir" – niçin stüdyolarına çekilerek hayali bir evreni keyiflerince yeniden ürettiklerini açıklamaz.[70] Şimdilerdeyse senografiyi yalnızca karnaval fotoğrafçıları kullanıyor. Bunun dışında, dekor için bir eşyaya ihtiyaç duyulmuyor. Herhangi bir şey bu işi görüyor, gerçeklik bile – özellikle de dekor için kullanılan bir eşyadan ibaret olduğunda, kişinin nerede bulunduğu önemsiz olduğunda.[71]

Benjamin'e göre "karnavallarda" ve "yorumlanan dünyada" kendini evinde hisseden fotoğraf –Loos'un saptadığı üzere– mekânı *Raum* (hacim) olarak temsil etmekte; bir yandan içerisi ile dışarısı arasındaki farkı durmaksızın karmaşıklaştıran, diğer yandan yine bu farka bağlı olan bir mekânı betimlemekte zorlanır. Sitte'nin plazası ve Loos'un *Raumplan*'ı (hacmin tasarımı) çevreledikleri kişinin algısıyla tanımlanan mekânlardır, sınırlarını ihlal eden kişinin algısıyla değil.

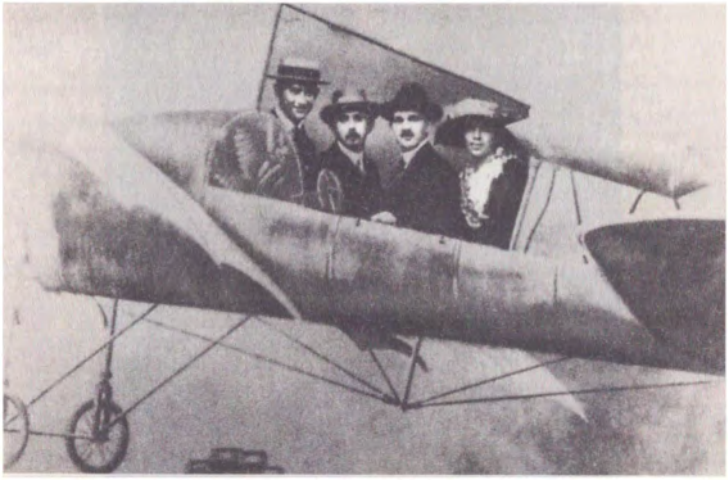
Loos'un fotoğraflanamayan mimarisi içeriden dışarıya, Hoffmann'ınkiyse dışarıdan içeriye tasarlanmıştır. Daima keskin bir algıya sahip olan Giedion, Stoclet Evi hakkında şu veciz sözü söyle-



Franz Kafka, 1888 dolayları.
Fotoğrafçı bilinmiyor.



Adolf Loos, bir Thonet
iskemlesini tutarken.
Fotoğrafın tarihi bilinmiyor.



Kafka ve diğerleri, uçakta, Prater,
Viyana, 1913.



Josef Hoffmann, iş arkadaşları
(sağdan sola) Camilla Birke, Hilde Polsterer,
Christa Ehrlich'le birlikte "uçarken",
Paris, 1925.

miştir: "Bu banker evinin düz yüzeyleri mermer levhalardan yapılmış, ama adeta çerçeveli resim muamelesi görmüştür."[72]

Hoffmann'ın bu (çok fotojenik) evinin en dikkate değer yanı, dergilerde eve baktığınızda –gerçekten de insan bakmaya mecbur kalır, çünkü onun mimarlığı aynı zamanda orada, sayfada üretilir– gördüğünüz şeyin inşa edilmiş bir şey mi, yoksa bir model mi olduğu konusunda şüpheye düşmenizdir. Ağırlığı yoktur, havada yüzer, maddi varlıktan yoksundur; bir kutudur, inşaat malzemesine açılmış boş bir delik olmayan mekânı çevreleyen duvarlardır. Hiçbir bakımdan –o döneme ait bir kavramı kullanmak gerekirse– "heykelsi" değildir.[73]

Bu evin mukavva modelle karıştırılması, işin içinde bir mekân kavrayışından fazlası olduğu anlamına gelir. Bu evin, kâğıt mimarisinde kullanılan kesiklere benzer bir tarafı vardır. Bir duvarın iç duvar mı yoksa dış duvar mı olduğundan, bir yüzeyin çatıya mı yoksa mutfak zeminine mi karşılık düştüğünden, bu yüzeyleri kaplayan malzemelerin farklılığından daha önemli bir şey vardır; bir unsurun destekleyen mi yoksa desteklenen mi olduğundan daha önemli bir şey vardır: kesiklerin bitişikliği. Parçalar hâlâ kâğıt üzerindeyken, henüz kesilmemişken bu çok açık görülür. Bir sözcüğün onu izleyen sözcükle ilişkili olduğu bir satırdaki gibi, her şey yanındakiyle ilişkilidir. En olmadık şeyleri birbirine bağlayan –ve kesiklerde kâğıdın katlanacağı yeri işaretleyen siyah noktalarla temsil edilen– hilebaz bir anlatıda olduğu gibi, her şey adeta birbirine dikilmiştir.

Stoclet Evi'nde "anlatı", metal burmalı silmedir. Tanıdığı her düzlemin sınırını durmaksızın izler; düzlemin bir kenardan mı yükseldiğine yoksa bir köşeyi mi döndüğüne (dolayısıyla birbirini dik açıyla kesen iki düzlemi mi dikiştiğine) bakmaz; bir cepheyi, yoluna çıkan her pencereyi birbirine tutturan bir tür korniş gibi taçlandırıp taçlandırmadığına bakmaz (ki bu şerit pencereleri de çerçeveler); bu aynı anda her yerde bulunan burmanın merdiven boşluğunu çevreleyip çevrelemediğine ve böylece bir cekete tutturulan bir cep

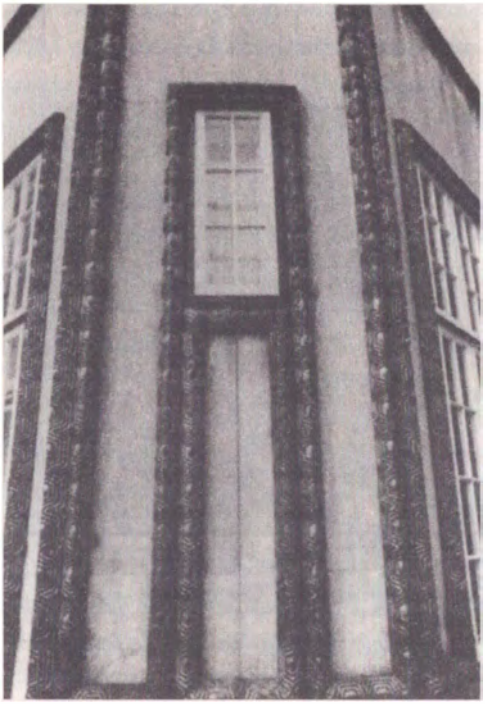
gibi üst üste bindirilmiş planları dikişleyip dikişlemediğine, veya yatay bir referans düzeyi haline gelene kadar alçalıp alçalmadığına ve böylece bir süpürgelik oluşturup oluşturmadığına bakmaz. Bütün bunlar başka bir oyunu akla getirir: Kalemi kâğıttan hiç kaldırmadan, böyle bir figür nasıl oluşturulabilir?

Stoclet'in içinde bir fısıltı kendini hissettirir. Peter Behrens en çok salondan etkilendiğini, salonu görünce şöyle hissettiğini söylemiştir: "[Stoclet'in] duvarları arasında fazla yüksek sesle konuşmamak gerek sanki. Kökenlerinin çeşitliliğinden bağımsız olarak, burada binlerce çizgi, şekil ve renk tekbiçimli bir bütün oluşturmak üzere birleştirilmiş."[74] Aynı şerit burada da ayaklar boyunca aşağı yukarı ilerler, farklı bölümlere ayırdığı balkonu adeta ayaklar arasında gidip gelen döşeme plakları gibi gösterir (Sekler). Asma lambada da aynı retorik ortaya çıkar; Wittgenstein'a bu kadar uzak başka bir şey olabilir mi? Aynı yaklaşım Hoffmann'ın zemini karo taşlarıyla döşemesinde de görülür; kişinin nasıl hareket etmesi gerektiğini göstermekten de öte, kendisinin değil, ayağının altındaki zeminin hareket ettiği izlenimini verir. Hiçbir şey ne ise o olarak bırakılmaz. Mobilyaların da mekânlarla aynı niteliği üstlenmesi sağlanır; "heykelsi" bir yanları yoktur, mekân ile mekânı işgal eden şey arasındaki tezatı açığa çıkaran hiçbir yanları yoktur (bu konu Le Corbusier'yi uğraştıracaktır). Hoffmann'a göre mekân ve mobilya aynı bütünün parçalarıdır. Aynı bütünde ikamet ederler. Kişi kendinin maskesidir.

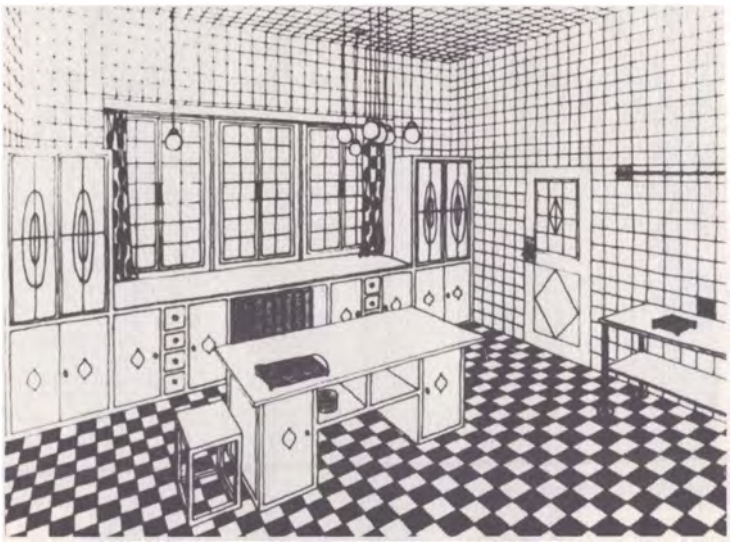
Stoclet Evi'nin duvarları Giedion'un tabiriyle "çerçeveli resimler" gibidir; bu duvarlar düz yüzeylerdir, "çerçeve"lerinin onları birer öğe olarak tanımlaması bakımından bağımsızdır. Ama çerçeve, bu duvarları yan düzlemlerden ayırarak birer düzlem olarak tanımlayan kenarlarla örtüştüğü için, bu duvarlar aynı zamanda hem bağımsız hem de komşularıyla bağlantılıdır. Silme ya da metal şerit, çerçeveleyerek var ettiği duvarları aynı zamanda yan yüzeylere bağlar; böylece üç boyutlu bir nesne, bir kutu oluşturur.



Josef Hoffmann, Stoclet Evi
ve Tervueren Bulvarı,
Brüksel, 1911 dolayları.



Stoclet Evi, silmeden detay.

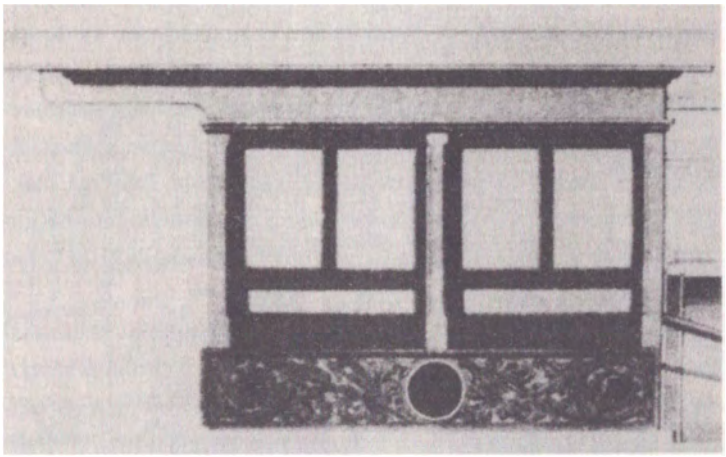


Stoclet Evi, mutfak tasarımı.

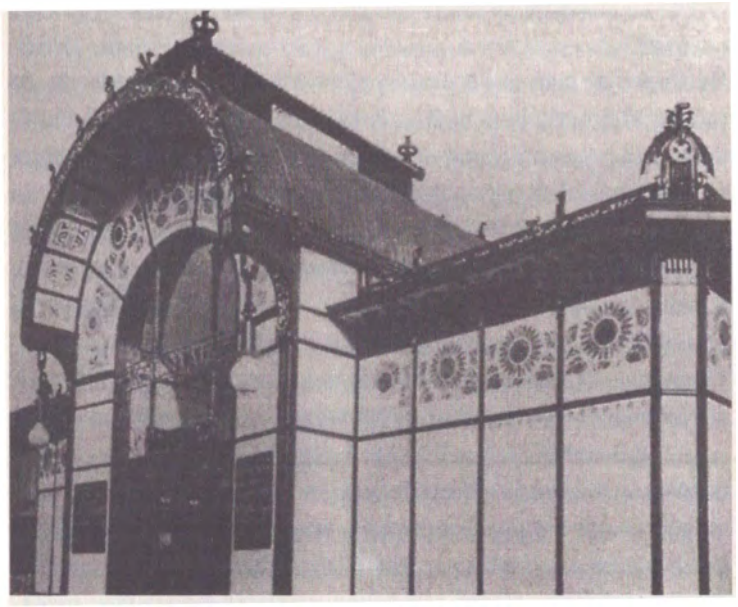
Bütün bunlar kutunun kenarlarında bir gerilim yaratarak bütünü zayıflatır; gözlemcide, duvarların pekâlâ açılabileceği, duvarların oluşturduğu küpün onlara sağladığı sağlamlığı kaybedeceği izlenimi verir; en baştaki gibi yeniden kesme haline dönmelerine neden olacak bir açılmaya dair bir önsezidir bu. (Hoffmann'ın iskemlelerinden biri de aynı izlenimi, yani kalemi kâğıt üzerinden kaldırmadan tasarlanmış olduğu izlenimini verir.) Şimdi hem duvar, hem çatı, hem de zemin planları aynı düzlemde ya da aynı kâğıt üzerindedir. Kâğıt üzerinde her biri karşıtına tekabül eder. İçerisinin karşısında dışarısı vardır.[75] Tekniğin evreniyle –demiryolu, fotoğraf, elektrik, betonarme– uyum içindeki bir mekân mefhumudur bu. Ne kapanan ne de açılan, ama noktalar ve yönler arasında ilişkiler kuran bir mekândır.

Sanat tarihçisi August Schmarsow'un gözlemlerini aktarırken Peter Behrens şunu öne sürer: "Mimarlık mekânı tanımlama sanatıdır ve seyrek geometrik formlarla yapılır, hacim ve mekânda yer kaplama sanatı olan heykel ise mimarlığın plastik muadilidir."[76] Behrens bunu söylerken gözde izleklerinden birini, teknolojik ulaşım araçlarının görsel algı üzerindeki etkisini ve mimarlığı bu yeni görme biçimine uyarlamanın zorunlu olduğunu da ifade eder. Behrens'e göre ayrıntısız düzlemlerden oluşan basit formlar hızlı hareket çağına tekabül etmektedir.[77]

Otto Wagner'in 1894 tarihli Karlsplatz İstasyonu'nun bir fotoğrafı altında Giedion, Wagner'in kehanetini yineler: "Yeni mimariye, plaka türü düz yüzeyler ve saf haldeki malzemelerin kullanımı hâkim olacak" (*Moderne Architektur*, 1895).



Amerikan lokomotifi Assanpink'in
kabininden detay, 1855.



Otto Wagner, Karlsplatz İstasyonu,
Viyana, 1894.

VIII

> *Planda etkisiz olması, bir mimari eserin* hakikaten hissedilen *bir eser olduğunu gösterir.*
>
> Adolf Loos

Hoffmann'ın mimarisi yalnızca planlarda değil, fotoğraflarda da çok güçlü bir etki bırakır. Bu mimari, hem öncelikle görsel olarak deneyimlenecek bir mimaridir, hem de düz ve iki boyutlu yanının vurgulanması dolayısıyla tek gözle, fotoğraf makinesi merceğinin mekanik gözüyle deneyimlenecek şekilde tasarlanmış gibidir. Belki de Loos şunu yazarken aklında Hoffmann vardı: "Bazı tasarımcılar içmekânları insanlar içinde iyi yaşasın diye değil, fotoğraflarda iyi görünsün diye yapıyor. Grafik denilen içmekânlar, gölge ve ışık çizgilerinin mekanik bileşimlerinin başka bir mekanik tertibat olan *camera obscura*'ya uygun düştüğü yerler işte bu tür içmekânlardır."[78]

"Hakikaten hissedilen" derken Loos'un kastettiği, yalnızca görme duyusunu (insanın görmesini, iki gözü) değil, geri kalan duyuları da içeren bir mekân algısıdır. Loos bunun, mimaride mekanik yeniden üretim, röprodüksiyon çağından önceki bir zamana karşılık düşen bir algılama biçimi olduğunda ısrar eder. Loos'a göre mekânın *mimari* mekân olarak değerlendirilebilmesinin tek ölçütü budur. Loos dokunma duyusunu bütün duyulardan üstün tutar: "Fotoğraf tözden yoksun bırakır. Oysa ben odalarımda insanların tözü dört bir yanlarında hissetmelerini, tözden etkilenmelerini; mekânın kapalı olduğunu bilmelerini, dokuyu, ahşabı hissetmelerini, en önemlisi de tözü *görme ve dokunma yoluyla* duyusal olarak algılamalarını, rahat oturmaktan ve iskemleyi dışsal bedensel duyularının geniş bir kesiminde hissetmekten çekinmemelerini... istiyorum. Bunu fotoğrafla kime nasıl kanıtlayabilirim?"[79]

Loos'a göre çizim ile mimari, mimari ile fotoğraf arasındaki ilişki bir tercüme ilişkisidir. Ne çizim ne de fotoğraf mimariyi yeterli bir

biçimde tercüme edebilir. "Her sanat eseri öylesine güçlü içsel yasalara tabidir ki yalnızca bir form alabilir." Boullée ve Hugh Ferriss gibi mimarların muhtemelen hoşuna gidecek, "çizimde daha şimdiden" var olan bir mimari mümkün değildi Loos'un gözünde: "Bir sanatta tasarlanan şey kendini başka bir sanatta açığa çıkaramaz." Çizim ile mimari birbirine indirgenemeyecek iki sistemdir: "Mimari olguların en güçlüsü olan Pitti Sarayı'nı çağdaşlarımın zihninden tümüyle silseydim ve iyi bir teknik ressamın onu bir yarışma projesi olarak sunmasını sağlasaydım, jüri beni tımarhaneye kapatırdı." Bunun tersi de mümkün değildir: "Ama bizatihi grafik sanat eseri olan bir mimari çizimin taştan, çelikten, camdan inşa edilmesi de korkunç bir şeydir, çünkü mimarlar arasında esaslı grafik sanatçıları da vardır."[80]

Loos'a göre mimari çizim teknik bir dilden daha fazlası olamaz: "Hakiki mimarın çizim yapmayı bilmesi kesinlikle gerekmez, yani hakiki mimar iç dünyasını kalem darbeleriyle ifade etmeye ihtiyaç duymaz. Çizim adını verdiği şey, eseri hayata geçiren zanaatkârın mimarı anlamasına yönelik bir girişimden ibarettir."[81] (Saussure'ün formülasyonuyla arasındaki benzerlik dikkat çekici: "Dil ve yazı iki farklı gösterge sistemidir. Yazı *sırf dili temsil etmek için* vardır."[82]) Mimari mekân deneyimini iletmeye yönelik somut bir araçtır. Mimari çizim soyut, yani teknik bir iletişim aracıdır: "*Mimar* ilk olarak yaratmak istediği etkiyi duyumsar, daha sonra da yaratmak istediği mekânları görselleştirir."[83] Öyleyse mimarın çizim yapmasını zorunlu kılan tek bir şey vardır, o da toplumsal işbölümüdür. Böyle bir işbölümünün –ve bununla birlikte, enformasyonun dili deneyimin dilinden kopuk olduğu için bir tür ikidilliliğin– var olduğu gerçeği, olanaksız sahte çevirileri meşrulaştırmaz. Loos'a göre absürd bir Babil Kulesi'nde yaşarız; soyut zihinler, yani kolektif varlıklar olarak anlayabildiğimiz şeyi, kendi özelimizde anlayamayız.

Loos'un düşüncesinden mantıken şöyle bir sonuç çıkar: Mimarlığın yapabileceği tek şey modern kültürün ayrıştırıcı karakteri üzeri-

ne düşünmektir. Olanaksız sentezlere kalkışmamalıdır. Enformasyon deneyimin ötekisi, sanat hayatın ötekisi ("Bir amaca hizmet eden her şey sanat alanının dışında bırakılmalıdır"), kültür uygarlığın ötekisi, birey toplumun ötekisi, içerisi dışarısının ötekisidir. Ama gördüğümüz gibi, bu canalıcı önemdeki ayrımların hiçbiri o kadar da basit değildir. Başta öyle görünebilirler, ama daha yakından bakıldığında son derece karmaşıktırlar. Söz konusu karmaşıklıkları ayrıntılı olarak araştırmamız gerekir, çünkü bunlar daha baştan itibaren mimariye ilişkin karmaşıklıklardır.

Örneğin Loos'un hayran olduğu ve Almancada isimlerin baş harflerini büyük yazma uygulamasından vazgeçme fikrini benimsediği dilbilimci Jacob Grimm'i ele alalım. *Ins Leere gesprochen*'ın giriş bölümünde Loos, Grimm'in büyük harfleri "süs"le özdeşleştirmekle kalmayıp mimari terimlerle süsün ortadan kaldırılmasından da bahsettiği bir pasajını alıntılar: "Evlerimizde kalkan duvarlarından ve çatı kirişlerinden, saçımızda pudradan kurtulduğumuza göre, böyle bir süprüntüyü yazımızda niçin tutalım ki?"[84] Grimm ve Saussure dilden mimari terimlerle söz ediyorlarsa, Loos'un tüm yazdıkları da dilbilim aracılığıyla okunabilir. Loos'a göre mimarın elinden çıkan ev, dağlar arasında bir gölün sükûnetini bozan, nahoş bir "çığlık"tır. Ve çığlık, Munch'te olduğu gibi, ağzınızdan bir kelime çıkmasının olanaksızlığıdır. "Mimar şehirlidir. Kültürü yoktur, türedidir. Kültür derken içteki insan ile dıştaki insan arasındaki, makul düşünce ile eylemi tek başına garantileyebilen dengeyi kastediyorum."[85]

Loos kendi kültüründe nesnelerin dolaysız anlamlarını yitirdiğini fark etmişti. *Sezession* sanatçılarının, nesneleri iç dünyanın simgesel ifadeleri olarak kullanmaları bunu teyit ediyordu. Ama nesneler anlamlarını yitirdiyse, Loos'a göre asıl mesele onları Esperanto dilinde konuşturmaya çalışmak değil, birbirinden ayırt etmek için çaba göstermektir. Karl Kraus bu düşünceyi şu ünlü ifadesiyle şekillendirir: "Adolf Loos'un ve benim bütün yaptığımız –o harfiyen, ben mecazen– bir lazımlık ile yayvan bir vazo arasında fark olduğunu

ve bu farkta kültüre küçük bir marj kaldığını göstermektir. Ama diğerleri, yani 'pozitif olanlar', bir lazımlığı vazo olarak kullanacaklar ile bir vazoyu lazımlık olarak kullanacaklar şeklinde ikiye ayrılacaklardır."[86]

Kültür ve fark: Loos düşünsel anlamda başlıca atılımını bu noktada yapar. Süs ancak eğretileme olarak okunabilir. Sınırları karıştırmaya çalışan her şey, bütün gereksiz sözcükler, "anlam ifade etme koşullarını aşan tüm sözcükler,"[87] hatta gereksiz tüm ünlüler süstür: "Yirmi altı yıl önce, insanlığın evrimiyle birlikte tüketim maddelerinde süs kalmayacağını ifade etmiştim... konuşma dilinde [Almanca] son hecelerdeki ünlülerin kaybolması kadar doğal bir evrimle birlikte."[88] Süsün statüsündeki bu dönüşüm bilginin statüsünde de dönüşüm gerektirir: "Sanat sözcüğü yöntem bilmekten gelir [Almancada *Kunst*, *Können*'den gelir]. Rahat stüdyolarından sanatçıya, üreten insana ne yapacağını buyurmak ve çizerek göstermek isteyen özentilere gelince, onlar kendi işlerine baksınlar, grafik sanatıyla uğraşsınlar."[89]

Kayıtsızlık uygarlığında, bilmek sınırları ihlal etmektir. Ayrıştırma bir bilme biçimidir. Bir grafik sanatının anlatısı Loos'a göre bilmemektir (cehalet); dekorasyondur. Loos'un içmekânları muhafazakâr ve aynı zamanda ayrıştırıcıdır. Muhafazakârdırlar çünkü geleneksel bir rahatlık fikrine uyarlar. Loos'un evlerinde, insanın –ruh haline ya da günün saatine göre– tam yerleşmelik birçok yer; bir mekândan sağlamasını, iletmesini, korumasını isteyeceği pek çok şey hayal etmesi kolaydır. Hoffmann'ın evlerinde ise insan evin içinde nasıl hareket edeceğini hemen bulabilir, ama bu mekânları bilfiil kullandığını düşünmesi zordur. Asıl mesele kişinin kendini evden dışlanmış hissetmesi değil, daha ziyade, evin kişiyi içerme biçimindeki törenselliktir.

IX

Benjamin, Theodor Reik'in bir cümlesini alıntılar: "Hafızanın (*Gedächtnis*) işlevi izlenimlerin korunmasıdır, hatıra (*Erinnerung*) ise onları ayrıştırmaya yöneliktir. Hafıza esas olarak tutucudur, hatıra ise yıkıcı." Burada Benjamin için asıl mesele felsefenin, "uygar kitlelerin standartlaştırılmış, doğallığı kalmamış varoluşlarında kendini gösteren bir deneyime karşı 'hakiki' deneyimi ele geçirmeye çalışmasıdır."[90] Benjamin iki tür deneyimden söz eder, hatta bunlar için iki farklı sözcük kullanır: *Erfahrung* ve *Erlebnis*. Her ikisi de "deneyim" demektir, ama Benjamin'de *Erfahrung* adeta "ham deneyim", yani bilincin müdahale etmediği deneyim anlamında kullanılır; *Erlebnis* ise "yaşantı"dır, yani gelişimi sırasında bilincin adeta "hazır bulunduğu" bir deneyim. Deneyimi böylece ikiye bölerek Benjamin aynı zamanda Bergson'a, Proust'a ve Freud'a da gönderme yapmaktadır.[91]

Bu bakımdan, Reik'in koruyucu hafıza ile yıkıcı hatıra arasında yaptığı ayrım, Loos'u ilgilendiren ayrımla tastamam aynıdır. Yine "Mimarlık"ta Loos şunu yazar: "*Sanat eseri devrimcidir, ev muhafazakâr*... Sanat eseri insanın gönül rahatlığını *bozmayı* amaçlar." Reik'in formülasyonuyla benzerlik gayet barizdir, Loos da hatıra ile hafıza arasında ayrım yapar: "Bu durumda," diye devam eder, "evin sanatla hiçbir alakası yok mudur ve mimarlık bir sanat olarak sınıflandırılmamalı mıdır? Evet, aynen öyle. Mimarlığın yalnızca çok küçük bir kısmı sanattır: mezar ve anıt." Mezar ve anıt hatıranın yerleridir: "Ormanda iki metre boyunda ve bir metre genişliğinde, kürekle şekillendirilmiş, piramit biçiminde bir tümsekle karşılaştığımızda ciddileşiriz ve içimizden bir ses bize 'buraya biri gömülmüş' der. Bu mimarlıktır."[92]

Loos'a göre, kolektif varlıklar olarak ancak mezarda ve anıtta mimarlık yapabiliriz. "Törensel öğeler içeren" bir deneyim, bunalımdan uzak bir deneyim yalnızca söz konusu iki formda gerçekle-

şebilir, çünkü bu formlar zamanın dışında ve dolayısıyla aklın ötesinde bir dünyayı çağrıştırır.

X

"Antik çağ insanına temelini ve Hıristiyan insana tonozlarının eğriliğini veren sanat, kutulara ve bileziklere aktarılacak artık. Sandığımızdan çok daha beter zamanlar bunlar."

Bu Goethe alıntısı Loos'un, Hoffmann'ı ve *Werkbund* üyelerini sanat ile meta (tüketim maddeleri) arasındaki ayrım konusundaki kafa karışıklıklarından ötürü eleştirdiği "Kültürel Yozluk" (1908) metninin sonunda yer alır: "Bu birliğin üyeleri, çağdaş kültürümüzün yerine bir başka kültür koymaya çalışan insanlar. Bunu niçin yapıyorlar, bilmiyorum. Ama başaramayacaklarını biliyorum. Elini zamanın dönen çarkına sokan, o eli kaybeder."[93]

Bununla ilgili olarak, Bertolt Brecht de (Benjamin'in alıntıladığı bir pasajda) şunu yazar: "'Sanat eseri' kavramı eser bir metaya dönüştüğü zaman ortaya çıkan şey için artık kullanılamayacaksa, bu şeyin işlevi de ortadan kalkmasın diye, söz konusu kavramı ihtiyatlı bir biçimde ama korkmadan elden çıkarmalıyız."[94] Benjamin ise şunu yazar: "Sanat eseri, sergilenme değerine yapılan mutlak vurgu dolayısıyla yepyeni işlevlere sahip bir yaratıma dönüşür; bu işlevlerden bilincinde olduğumuz biri, yani sanatsal işlev daha sonra ikincil sayılabilir."[95]

Mekanik yeniden üretim, röprodüksiyon, kitlelerin sanatla ilişkisini değiştirerek sanatın doğasını nitelik bakımından değişikliğe uğratır. Peki mimariyi nesneye dönüştürmekten kasıt ne olabilir? Kitleleri şeylerin yakınlığını arzulamaya, onlara sahip olmaya sevk eden duyarlılıktaki değişimle kuşkusuz bir alakası olmalıdır bunun. Hoffmann'ın nesneleri bu tür bir toplumsal koşullamaya karşılık verir. Mimarinin kitlelere ulaşma çabasının parçasıdırlar. Mimariyi bir

nesne olarak sunmak, bu nesneyi imgesi içinde özümsemek, onu ulaşılabilir kılmaktır. "Tam da ulaşılabildikleri için nesneler mahşeri bir gelecek korkusunu azaltırlar" (G. C. Argan). "Geçmişte, gerçeklikten hoşnutsuzluk kendini *başka* bir dünya özlemi olarak ifade ederdi. Modern toplumda ise gerçeklikten hoşnutsuzluk kendini bütün şiddeti ve usandırıcılığıyla *bu* dünyayı yeniden üretme özlemiyle ifade ediyor" (Susan Sontag), bu dünyanın parçalarını benimsemeye yönelik zorlayıcı arzuyla. "Çağdaş kitlelerin şeyi mekânsal ve insani açıdan 'daha yakına' getirme arzusu... her gerçekliğin biricik olmasıyla başa çıkmak için bir gerçekliğin yeniden üretilmiş halini kabul etme eğilimi kadar yakıcı. Bir nesneyi benzerliği, yeniden üretimi yoluyla hemen elinin altında tutma itkisi her geçen gün artıyor" (Benjamin).[96]

Hoffmann'da şeylerin her biri nesneye dönüştürülür: "Bir sigara kutusunun sedefi ve abanozu, bizi Stoclet Evi'nin dışındaki mermer cephe kaplaması ve metal silmeyle karşılaştırma yapmaya davet eder. Stilize bir bitki motifi kakmalı bir mücevher kutusu minyatür bir köşkün oranlarına sahiptir, kapağı korniş gibi çıkıntı yapar. Hoffmann'ın vazolar ve saksılar için delikli metal levhalar kullanmasını, kâğıttaki orijinal ızgaraların cesur bir üç boyutlu projeksiyonu olarak, tasarım ile nesneyi birleştiren bir projeksiyon olarak değerlendirme fikri ayartıcıdır."[97] Loos'a göre Hoffmann süsten faydalanmak için değil, farkların olduğu yerde süreklilikler gördüğü için dekorasyon yapar. Nesne ile çizimi, ev ile modeli, model ile fotoğrafı birbirine karışır; malzeme, ölçüler ve gördüğümüz şeyin ne olduğu konusunda bizi bilgilendiren açıklamalar olmasa hiçbir şey fark edemeyiz.

Öte yandan Loos'un konumu, tüketimin getirdiği tesviyeye direniştir. "Bina geleceğe uzanır, zamanımızın tüm değişimlerine rağmen mimarinin niçin daima en muhafazakâr sanat olacağı bu bakış açısıyla açıklanabilir."[98] Ya da Benjamin'in yazdığı gibi:

Binalar ezelden beri insana eşlik ediyor. Pek çok sanat formu gelişti ve yok oldu. Tragedya Greklerle başlayıp Greklerle birlikte ortadan kalktı, yüzyıllar sonra yalnızca "kuralları" canlandı. Kökeni ulusların gençliğine uzanan epik şiir, Avrupa'da Rönesans'ın sonunda bitti. Panel resim ortaçağın buluşu ve sürekli var olacağının garantisi yok. Ama insanın barınak ihtiyacı kalıcıdır. Mimari hep iş başında olmuştur. Diğer tüm sanatlardan daha eski olan mimarinin canlı bir form olma iddiası, kitlelerin sanatla ilişkisini anlamaya yönelik her girişimde anlamlıdır. Binalar iki yoldan benimsenir: kullanımla ve algılamayla – daha doğrusu, dokunma ve görmeyle. Böyle bir benimseme, bir turistin karşısındaki ünlü bir binaya iyice odaklanması açısından değerlendirildiğinde anlaşılamaz.[99]

Daha turizmin olmadığı bir zamana, "sağlıklı" bir deneyime, yani deneyimlenenin gerçekten deneyimlendiği bir deneyime duyulan nostaljik özlemle karıştırılmamalıdır bu. Benjamin şunu yazarken Loos'un kanısının tam aksini ifade eder gibidir: "Bir resmin, dahası bir heykelin ya da mimari bir unsurun, fotoğrafta gerçekte olduğundan çok daha kolay kavranabileceğini herkes görebilir."[100] Turist, müstakil fotoğraf makinesi tek "otantik" mimari duyusunu üretmektedir artık. Mimarinin yerini, yeri olmayan medya alır. Ve Benjamin, mimariyle ilintisi en açık olan metni "Deneyim ve Sefalet"te şöyle der: "Deneyim sefaleti, insanların yeni bir deneyime özlem duyduğu biçiminde anlaşılmamalıdır. *Bilakis, insanlar deneyimlerden kurtulmak istiyor*" (italik eklenmiştir). Fakat tam da deneyimi ele alan bu metinde Benjamin, Loos'tan alıntı yapacaktır: "Modern mimarinin bu öncüsü [şöyle yazar]: 'Ben yalnızca modern bir duyarlılığa sahip insanlar için yazıyorum. Diğerleri için yazmıyorum.'"[101]

XI

Benjamin'e göre mimari, kolektif olarak ve dağınık bir dikkatle alımlanan (antik) bir sanat modeli sağlar. Bu alımlama biçimi, "hakiki uygulama biçimini filmde bulur." Filmdeki "dikkat dağıtan unsur" da "öncelikle dokunmayla ilgilidir." İzleyiciyi "mermi" gibi "vurur." "İzleyiciyi temaşaya davet eden" resimden farklı olarak, "film çerçevesi" karşısındaki izleyici temaşa edemez: "Gözü bir sahneyi yakalayıncaya kadar sahne değişmiştir bile. Durdurulamaz." Filmi dokunmayla ilgili yapan işte budur.

Büyük şehirlerdeki, mağazalardaki, trenlerdeki ve belki de (geleneksel mimarideki değil ama) modern mimarideki algılama biçimi budur: "Film modern insanın yüzleşmek zorunda olduğu, hayatına yönelik, giderek artan tehdide uygun bir sanat formudur. İnsanın kendisine yönelik tehditlere uyum sağlamasının yolu, şoka maruz kalmaya ihtiyaç duymasıdır."[102] Şok, modern deneyimi (*Erfahrung*) niteler. *Erfahrung* sözcüğü etimolojik olarak tehlikeyle ilişkilidir. Benjamin'de "deneyimi niteleyen," diye yazar Eduardo Cadava, "dar anlamda tehlikeyi katetmek, tehlikenin içinden geçmektir – deneyim kendinden hiçbir iz taşımamasıyla nitelendirilir: ... deneyimlenenin deneyimlenmemiş olduğu bir deneyim olarak nitelendirilir."[103]

Her şeyden önce savaş deneyimidir bu. "1914'ten 1918'e kadar evrensel tarihin en dehşet verici deneyimlerini yaşamış olan kuşak," diye yazar Benjamin, "savaş meydanından dilsiz döndü. İletilebilir deneyim bakımından zenginleşmiş değil, yoksullaşmış olarak. On yıl sonra, savaş hakkında yığın yığın kitapla her tarafa yayılan şey, ağızdan kulağa akan deneyimden başka her şeye benziyordu."[104]

"Kitle hareketleri fotoğraf makinesiyle genellikle çıplak gözle olduğundan daha rahat seçilebilir," diye yazar Benjamin. Tam da "mimariyi fotoğrafta kavramanın, gerçekte kavramaktan" çok daha kolay olduğunu söylerkenki formülasyonuyla aynı değil midir bu? Dolayısıyla Benjamin'in sözlerine nasıl devam ettiğine daha yakın-

dan bakmamız gerekir: "Bu demektir ki savaş da dahil kitle hareketleri, bilhassa mekanik donanıma uygun bir insan davranışı biçimi oluşturur."[105] O halde mimarinin mekanik donanıma daha uygun bir biçim olduğu sonucuna mı varmalıyız? Ya mimarinin savaşla ilişkisi? Mimari avangarda bu açıdan bakmak kuşkusuz modern mimarinin –genelde sanıldığı gibi– sırf cam, çelik ya da betonarme kullandığı için değil, tam da kitle iletişim araçlarının yeni mekanik donanımını –fotoğraf, film, reklamcılık, yayıncılık vb.– kullandığı için "modern" olduğunu düşündürür. Dahası, bu ilişki savaşın dışında düşünülemez. Gerçekten de daha başından beri askeri bir ilişkidir söz konusu olan. Avangard tam da budur, yani sefere çıkmış bir öncü birlik; hem bir reklam *kampanyası*, hem de askeri bir *harekât*.* Modern mimari savaş mimarisi olarak yeniden düşünülmelidir. Bu bakımdan, eserleri burada yeniden değerlendirilen modern mimarlık tarihçileri ve eleştirmenleri, her şeyden önce savaş muhabirleri olacaktır. Geçmişte savaş alanı pazar meydanıydı ve silahlar da her modern savaşta olduğu gibi yeni iletişim teknolojileriydi. Karl Kraus'un "Bu Büyük Zamanlarda"da ifade ettiği gibi muhabir (savaş muhabiri), "savaş meydanlarını pazar olmaya uygunlukları bakımından inceleyen gezici satış görevlisi"dir: "Gezici satış görevlilerinin şimdi yapmaları gereken, duyargalarını açıp müşterileri hissetmektir! İnsanlık müşterilerden ibarettir."[106]

* *Avant-garde*'ın kelimesi kelimesine anlamı "öncü birlik"tir; *campaign* ise hem "kampanya" hem de "sefer" anlamlarında kullanılır. – *ed.n.*



Joh. Exinger. Loos'un dergisi
Das Andere'de yayımladığı tek fotoğraf.

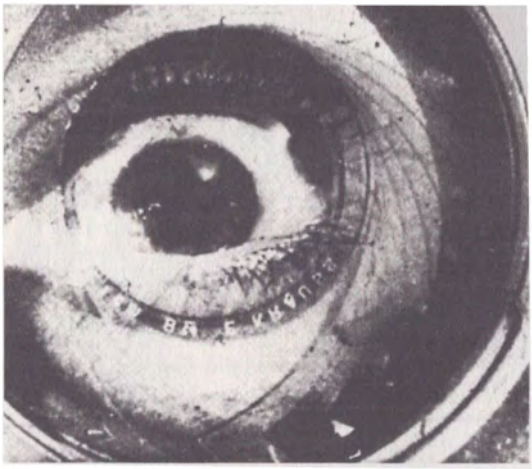

Fotoğraf

Mekanik Göz

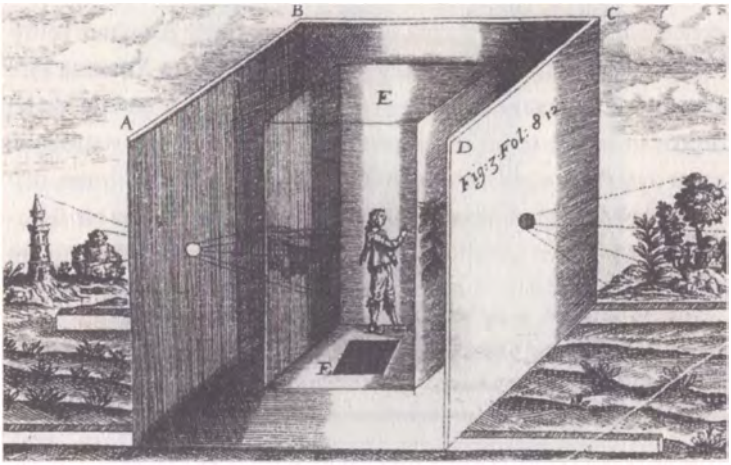
Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* filminde bir kare vardır: Bir kamera merceğinin yansıyan görüntüsü üstüne bindirilmiş bir insan gözü görünür, böylece tam da kameranın –daha doğrusu ona eşlik eden dünya kavrayışının– kendisini klasik ve hümanist epistemeden ayırdığı noktayı işaret eder.

Fotoğrafın geleneksel tanımı, "gerçek bir sahnenin saydam bir sunumu", *camera obscura*'nın analojik modelinin –özneye kendi dışındaki gerçekliğin sadık bir "yeniden üretimini" sunma iddiasındaki bir modelin– tesis ettiği diyagramda örtük olarak bulunur. Bu tanımda fotoğraf, klasik temsil sistemi içine yerleşmiştir. Ama Vertov, gerçekçi bir epistemolojideki gibi, kamera merceğini bir göz gibi kullanmak üzere onun arkasına yerleşmez. Merceği ayna gibi kullanır: Kameraya yaklaşan gözün gördüğü ilk şey, kendisinin yansıyan görüntüsüdür.

Filmde ışık, duyarkat üzerinde iz bırakır; ışığa duyarlı bu tabaka üzerinde kalıcı gölgeler oluşur. İki gerçekliğin manipülasyonu –her ikisi de maddi gerçekliklerin izi olan karelerin üst üste bindirilmesi– daha şimdiden "gerçekçiliğin" mantığının dışında bir şey üretir. Gerçekliği *temsil etmekten* ziyade, yeni bir gerçeklik *üretir*.



Dziga Vertov'un *Kameralı Adam*'ından
bir kare, 1928-1929.



Camera obscura, 1646.

Fotoğraf ve sinema ilk bakışta "saydam" iletişim ortamları gibi görünürler. Ama saydam olan –penceremizin camı gibi– içeriyi de yansıtır (gece vakti bu apaçıktır) ve içeriyi dışarıyı görüşümüzün üstüne bindirir. *Camera obscura* aydınlatıldığı zaman, cam bir tür ayna işlevi görür.

Freud stüdyosunun çalışma masasının hemen yanı başındaki penceresine çerçeveli bir ayna asmıştı. Marie-Odile Briot'nun belirttiği gibi: "Ayna (psişe) pencereyle aynı düzlemdedir. Yansıma aynı zamanda dış dünyaya yansıtılmış bir otoportredir."[1] Freud'un içeriyi dışarıdan ayıran sınıra yerleştirilmiş aynası, sabit sınır statüsünün altını oyar. Bunun mimari sonuçları olacaktır. Sınır artık ayıran, dışlayan, koparan bir Kartezyen sınır değildir; daha ziyade bir figürdür, bir konvansiyondur; sürekli tanımlanması gereken bir ilişkiye izin vermektir amacı. Franco Rella'nın "gölge çizgi" adını vereceği şeydir.[2]

Fotoğrafın yayılması psikanalizin gelişimiyle çakışır. İkisi arasında birden fazla ilişki vardır. Benjamin'e göre, "kişi nasıl bilinçdışının dürtülerinden psikanaliz sayesinde haberdar oluyorsa, optik bilinçdışının varlığından" da fotoğrafla haberdar olur.[3] Freud bilinçdışı ile bilinç arasındaki ilişkiyi besbelli ki fotoğraf açısından ele almaktadır:

> **Her zihinsel süreç... bilinçdışı bir aşamada veya evrede başlar ve süreç ancak bundan sonra bilinçli evreye geçer, tıpkı bir fotoğrafın negatif olarak başlaması ve ancak bir pozitif olarak biçimlendirildikten sonra resme dönüşmesi gibi. Ne var ki her negatif ille de bir pozitife dönüşmez, keza her bilinçdışı zihinsel süreç ille de bilinçli bir sürece dönüşmez.[4]**

Tıpkı fotoğraf makinesinin içine kapatılan negatif ile dışarısının bu negatiften elde edilen baskısı gibi, bilinçdışı ile bilinç, görünmez ile görünür de birbirinden bağımsız düşünülemez. Dahası, hem



Sigmung Freud'un çalışma odası,
Berggasse 19, Viyana, 1938.
Çalışma masasının yanındaki pencerede
asılı aynaya dikkat.

fotoğraf hem de bilinçdışı, içerisi ile dışarısı arasındaki ayrımın artık açık ve net olmadığı yeni bir mekân modeli varsaymaktadır. Aslında fotoğraf *camera obscura* modelinin ve bununla birlikte –Jonathan Crary'nin belirttiği gibi– "içe alınan gözlemci" figürünün, yani "ev içine benzeyen bir mekâna kapatılan, kamusal dış dünyayla bağı koparılan özelleşmiş özne" figürünün yerinden edilmesini temsil eder. Bunların yerini alan modelde, iç ile dış, özne ile nesne arasındaki ayrımlar "geri dönüşü olmayan bir biçimde bulanıklaşır."[5] Benzer biçimde psikanaliz de içsel psişe ile onun dışsal tezahürleri arasındaki ilişkiyi durmadan karmaşıklaştırır. Psikanalizin ve fotoğrafın eşzamanlı ve birbiriyle ilişkili olarak ortaya çıkışı farklı bir mekân duyusunun, hatta farklı bir mimarinin ortaya çıkışının işaretidir.

Fotografik Fetiş

Le Corbusier ve fotoğraf konusunu ele alan nadir eleştiriler, fotoğrafı saydam bir temsil ortamı olarak kabul eden bir konumda yer alır, iletişim ortamının gerçekçi bir yorumu ile nesnenin biçimci bir yorumu arasında kalan bir konumda. Konunun ya fotoğrafçı olarak Le Corbusier ya da Le Corbusier'nin yapıtlarının fotoğrafları biçiminde ele alınması gayet anlamlıdır. Fotoğrafın Le Corbusier'nin üretim sürecindeki yeri dikkat çekici bir biçimde eksiktir. Giuliano Gresleri'nin büyüleyici kitabı *Le Corbusier, Viaggio in Oriente* de, özellikle Le Corbusier'nin amatör fotoğraflarından oluşan nostaljik bir albümü çağrıştırdığı hassas noktada, eleştirellikten uzaktır.[6] Kitabın altbaşlığı, *Gli inediti di Charles-Edouard Jeanneret fotògrafo e scrittore*, pek çok şey söyler. Birincisi "*inediti*", yani yayımlanmamış, şimdiye dek görülmemiş: Bu terim "orijinal"lerin, henüz yayımlanmamış oldukları için dolaşımdaki herhangi bir görüntüden daha değerli oldukları yönündeki genelgeçer anlayışa işaret eder. İkincisi,

"*Fotoğrafçı ve yazar Charles-Edouard Jeanneret*": Terimlerin bu şekilde kullanılmasıyla, Le Corbusier'nin yapıtları bambaşka bilgi alanlarına ayrılır; Corbusier, farklı ve uzmanlaşmış bilgi dallarında değerli yapıtlar üretebilen, birçok alanda yetenekli bir birey olarak sunulur. Fotoğrafçı, yazar, ressam, heykeltıraş, editör olarak Le Corbusier – standart akademik eleştiride sık sık rastlanan bu bölümlemeler, Le Corbusier'nin temelde akademik olmayan çalışma yöntemini maskeler.

Akademik olmayan bu yöntem, özellikle Le Corbusier'nin oluşumunda (konvansiyonel olarak "şekillenme dönemi" gibi anlaşılan şeyi değil, hayatı boyunca ortaya koyduğu eserlerin tamamını kastediyorum) hayati bir rol oynamış olan yolculuklarında açıkça görülür. Bir yolculuk "öteki"yle karşılaşma olanağını temsil eder. Le Corbusier 1931 baharındaki ilk Cezayir yolculuğu sırasında, çıplak Cezayirli kadın çizimleri yapmış; Şark çarşısından, üzerinde bedenini çeşitli aksesuarlarla süslemiş çıplak yerli figürleri olan kartpostallar edinmiştir. On sekiz yaşında bir gençken Kasbah'ta Le Corbusier'ye kılavuzluk eden Jean de Maisonseul daha sonra gezilerini şöyle anımsayacaktır: "Ara sokaklarda gezine gezine günün sonunda Kataruci Sokağı'na çıktık, orada biri İspanyol diğeri Cezayirli iki genç kız gördük; [Le Corbusier] kızların güzelliği karşısında büyülenmişti. Kızlar bizi dar bir merdivenden çıkarıp odalarına götürdüler; orada Le Corbusier –beni hayrete düşürerek– kareli bir okul defterinden koparılmış gibi duran kâğıtların üzerine renkli kalemlerle birkaç nü çizdi; İspanyol kızın hem yalnız hem de tam bir uyum içinde Cezayirli'yle birlikte yatağa uzanmış haldeki çizimleri sadık ve gerçekçiydi, ama o çok kötü olduklarını söyleyerek göstermeyi reddetti."[7] Kılavuz, mimarın böyle "müptezel" kartpostallar satın almasına şaşırdığını da anlatır. Cezayirli çizimleri ve kartpostallar kadının, Doğu'nun, "öteki"nin fetiş gibi benimsenmesinin yerleşik biçiminin oldukça sıradan bir örneğidir.[8] Ama Samir Rafi ve Stanislaus von Moos'un belirttiği gibi, Le Corbusier bu malzemeyi anıtsal

bir figür kompozisyonu tasarısının hazırlık çalışmalarına çevirmiştir; "bu planlar, bütün ömrü boyunca değilse de yıllar boyunca Le Corbusier'yi meşgul etmiştir."[9]

Görünen o ki Le Corbusier Cezayir'den dönüşünün hemen ardından ölümüne kadar, orijinal çizimlerin üzerine yerleştirdiği sarı kopya kâğıtlarıyla figürlerin hatlarını yeniden çıkararak yüzlerce çizim yaptı. Ayrıca Delacroix'nın *Cezayir Kadınları*'nı da enine boyuna inceledi; bu resimdeki figürlerin "egzotik giysilerinden" ve etraflarını "çevreleyen dekordan" soyulmuş olarak, anahatlarıyla bir dizi çizimini yaptı. İki proje kısa zamanda birleşti; Delacroix'nın figürlerinin duruşlarını değiştirerek onları yavaş yavaş kendi çizimlerindeki figürlerin duruşlarına yaklaştırdı. Son şeklini aldığında bu çalışmasına "Kasbah Kadınları" adını vereceğini söylüyordu. Ama kompozisyonu asla sonlandırmadı. Tekrar tekrar çizmeye devam etti. Bu görüntüleri tekrar tekrar çizmenin ömürlük bir saplantıya dönüşmesi, işin ucunda bir şeyin olduğuna dair yeterli bir göstergedir. Bu durumu apaçık kılansa, sarı kopya kâğıdının gözle görülür biçimde eskimesine canı sıkılan Le Corbusier'nin ölümünden hemen önce, 1963-64'te bu eskizlerden bazılarını saydam kâğıda kopyalaması ve –her şeyi saklayan birisi için semptomatik bir biçimde– orijinal eskizleri yakmasıdır.[10]

Ama Le Corbusier'nin "Kasbah Kadınları" çalışmaları, Eileen Gray'in Jean Badovici için 1927-29'da tasarladığı ve Cap-Martin'de inşa ettiği bir ev olan E. 1027'de 1938 yılında tamamladığı bir duvar resmine duhul ettiğinde, bu takıntılı çizme ve yeniden çizme süreci en yoğun, hatta belki de en histerik ânına çoktan ulaşmıştı. Le Corbusier duvar resmine "Cap-Martin Graffitosu" adını verdi. Evin yeni sahibi Bayan Dr. Schelbert'in sözlerini aktaran von Moos'a göre: "Le Corbusier arkadaşlarına sağda 'Badou'yu betimlediğini, solda ise arkadaşı Eileen Gray'in olduğunu açıkladı; ortada oturan figürün kafasının ve saçının konturlarının da 'doğmamış, arzu edilen çocuk' olduğunu söyledi." Gray'in mimarisinin, hatta belki de cinselliğinin



Eugène Delacroix, *Cezayir Kadınları*,
tuval üzerine yağlıboya, 1833.
Paris, Louvre.



Le Corbusier, çömelmiş kadın,
önden görünüm (Delacroix'nın *Cezayir Kadınları*'ndan), kopya kâğıdı üzerine
suluboya, 49.7 x 32.7 cm. İmzasız (tarihsiz).
Milan, özel koleksiyon.

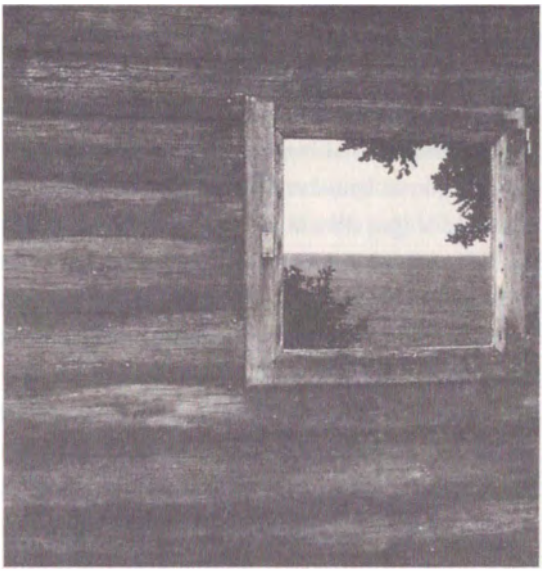


Le Corbusier, üç kadın (Cap-Martin Graffitosu). Duvar resmi, Eileen Gray'in evi, E. 1027, Roquebrune – Cap Martin, 1938.

silindiği bu olağandışı sahne–Le Corbusier'nin *Vers une architecture*'de (Bir Mimariye Doğru), İngilizce çeviride nedense atılmış bir pasajda, insanların evlerine döşedikleri kabuslarla ilgili olarak söylediği gibi– açıkça "psikiyatristlik bir izlek"tir.[11] Özellikle de Le Corbusier'nin bu çiftle ve bu evle tuhaf ilişkisini düşünürsek. Örneğin Le Corbusier'nin II. Dünya Savaşı'ndan sonra araziyi neredeyse işgal ederek yandaki mülkün tam sınırında, Eileen Gray'in evinin tam arkasında kendine ahşap bir baraka yapması bu ilişkinin tuhaflığını iyice açığa çıkarıyordu. Le Corbusier araziyi işgal etmiş ve denetim altına almıştı, zira baraka araziyi tepeden görüyordu, kabin neredeyse bir gözlem platformundan ibaretti. Le Corbusier'nin evdeki duvar resimlerini (toplam sekiz taneydi) evden taşınmış olan Eileen Gray'in izni olmadan yapması, işgalin şiddetini apaçık gösteriyordu. Gray bunu düpedüz vandallık olarak değerlendirdi; gerçekten de, Peter Adam'ın ifade ettiği gibi, "tecavüz"den başka bir şey değildi bu.[12] Le Corbusier duvar resimlerini *L'Architecture d'aujourd'hui*'de yayımladığında (1948), Eileen Gray'in evinden Cap-Martin'deki bir ev olarak bahseder, Gray'in adını bile anmaz. Sonunda evin tasarımı ve hatta bazı mobilyalarının tasarımı da Le Corbusier'ye atfedilecektir.[13]

Le Corbusier'nin Cezayirli kadınları fetişleştirmesi ile Eileen Gray'i istismar etmesi birbiriyle tutarlıdır. Duvar resmindeki çocuğun, Freud'a göre yokluğu fetişizmi düzenleyen kayıp (*maternal*) fallusu yeniden kurduğu bile öne sürülebilir. Bu açıdan bakılırsa, bitmek bilmeyen çizim ve yeniden çizimler şiddetli bir fetişist ikame sahnesidir; Le Corbusier'de böyle bir ikame için evin ya da eviçi mekânın bir sahne eşyası olması gerekir. Şiddet ev çevresinde ya da ev üzerinden düzenlenir. Her iki durumda da (Cezayir ya da Cap-Martin) sahne bir tecavüzle, bir evin özenle tasarlanmış işgaliyle başlar. Ama sonunda ev silinir (Cezayir çizimlerinde silinir, Cap-Martin'de tahrif edilir).

Le Corbusier'nin çizme edimini bir "yabancının evinin" işgal edilmesi olarak betimlemesi anlamlıdır. Şöyle yazar Le Corbusier:



Le Corbusier, baraka, Cap-Martin,
1952.

"Ellerimizle çalışarak, çizerek, bir yabancının evine gireriz; bu deneyimle zenginleşiriz, öğreniriz."[14] Sık sık belirtildiği gibi çizmek Le Corbusier'nin dış dünyayı "benimseme" sürecinde asli bir rol oynar. Le Corbusier kendi çizim tekniğini tekrar tekrar fotoğrafın karşısına koyar: "İnsan seyahat ederken ve görsel şeylerle uğraşırken –mimari, resim ya da heykel– gözlerini kullanır ve çizim yapar, böylece gördüğünü kendi deneyiminin derinlerinde sabitler. İzlenim, kalem tarafından kaydedildikten sonra kalıcı hale gelir – girilmiş, kaydedilmiştir. Fotoğraf makinesi tembellere göre bir alettir, bu insanlar makineyi görme işini kendilerinin yerine yapsın diye kullanırlar."[15] Bunun gibi (geç dönem yapıtı *Creation is a Patient Search*' te [*Yaratım Sabır Gerektiren Bir Arayıştır*] yayımlanan Şark seyahati çizimlerinin bazılarına eşlik eden) birtakım açıklamaları yüzünden, fotoğraf makinesi fobisi var diye adı çıkmıştır – dolayısıyla Doğu'da seyahat ederken çektiği bir yığın fotoğrafın ortaya çıkışı, Gresleri'nin deyişiyle, tam bir "sürpriz" olmuştur. Ancak fotografik görüntü karşısındaki eşsiz duyarlılığının kendi basılı yapıtları gibi bariz tezahürleri düşünüldüğünde, Le Corbusier hakkındaki bu görüşün nasıl tutunabildiğini, dahası nasıl yerleştiğini anlamak bile zordur.

Ama daha önce, Le Corbusier'de fotoğraf ile çizim arasındaki özgül ilişki nedir? Cezayirli kadın çizimleri nihayetinde yalnızca canlı modellerin değil, kartpostalların da yeniden çizimleriydi. Aslında o dönemde Fransız kartpostallarında yaygın olan Cezayirli kadın imgelerinin inşasının, Le Corbusier'nin canlı model çizimlerini etkilediği öne sürülebilir; keza –Zeynep Çelik'in belirttiği gibi– Le Corbusier'nin yabancı şehirlere (sözgelimi İstanbul'a veya Cezayir'e) fiziksel olarak girerken, tam da kartpostalların ve turistik rehberlerin inşa ettiği şehir imgelerini yeniden ürettiği söylenebilir.[16] Bu bakımdan Le Corbusier hem –Zeynep Çelik'in deyişiyle– "ne görmek istediğini biliyordu", hem de görmek istediğini, yani zaten (resimlerde) görmüş olduğunu görüyordu. Le Corbusier bu resimle-

re "girer". Fotoğraflarda ikamet eder. Von Moos'un işaret ettiği gibi, *Cezayir Kadınları*'nın yeniden çizimlerinin Louvre'daki orijinal resimden değil, kartpostallardan ve röprodüksiyonlardan yapılmış olması daha muhtemeldir. Öyleyse "Kasbah Kadınları" projesinin fetiş sahnesindeki fotografik görüntünün özgül rolü ne olacaktır?

Victor Burgin fetişin daima "mevcudiyet"le ilgili olduğunu yazar: "Fotoğrafların 'namevcut' olduğunu, resimlerin *mevcudiyetleri dolayısıyla* değerli sayılması gerektiğini kim bilir kaç kere duymuşumdur!"[17] Resim ile fotoğraf arasındaki bu ayrımın Le Corbusier'nin fotoğrafla ilişkisine dair hâkim anlayışı düzenlediği açıktır. Tıpkı yukarıda aktarılan pasaj gibi, Le Corbusier'nin bazı yazıları okuru benzer sonuçlara ulaştırabilir, ancak bu açıklamaların gözardı ettiği bir şey vardır: Çizim, yani el emeği olan sanatsal meditasyon fotoğraftan "sonra" yapılırsa ne olur: sanatsal röprodüksiyon, kartpostal, hatta mimarın kendi fotoğrafları. Fotoğraf da birçok bakımdan fetiş olarak okunmuştur. Victor Burgin şöyle yazar:

> **Fetişizmde, çocuğun kadına atfedeceği bir nesne (zira kadının "eksikliği" çocuğun kendi tutarlığını tehdit eder) penis işlevi görür. Böylece fetişizm temsilin ayırt edici özelliğini gerçekleştirir, bilgiyi inançtan ayırır; saiki, öznenin birliğidir... Fotoğraf özne için, fotoğrafa bakan kişi için fetişleştirilmiş nesne gibidir... İki boyutlu bir yüzey gördüğümüzü biliriz, bu şeye üç boyutlu bir mekândan baktığımıza inanırız, ama ikisini aynı anda yapamayız – bilgi ile inanç arasında gidip geliriz.[18]**

Öyleyse, Le Corbusier çizim yaparak "bir yabancının evine giriyorsa", "ev" burada fotoğrafın yerini tutuyor olabilir mi? Çizim yaparak bizatihi bir yabancının evi olan fotoğrafın içine girer; görüntüyü yeniden işleyerek mekânı, şehri ve ötekinin cinselliğini işgal eder, yer-yurt edinir. Fotoğraf üzerinde ve fotoğraf içinde çizim yapmak sömürgeleştirmenin aracıdır.



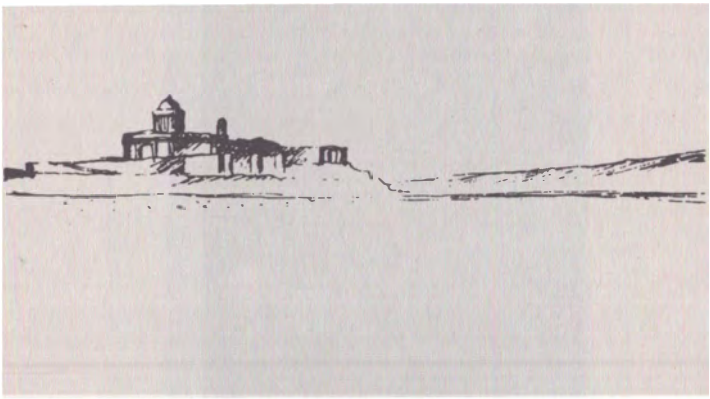
Cezayir kadınları, Fransız kartpostalı:
sahneler ve tipler – uzanmış
Mağribi kadınlar.

Aslında Gresleri'nin *Le Corbusier, Viaggio in Oriente*'ta topladığı, Le Corbusier'nin Şark seyahatinden kalma erken dönem malzemeler bile bariz biçimde fotoğraflardan "sonra" gerçekleştirilmiş çizimlerin –Estergon Katedrali'nin Tuna'dan görünüşü gibi– varlığını açığa çıkarır.[19] Bir görüntüyü fotoğraf makinesi tarafından sabitlendikten sonra çizme pratiği, Le Corbusier'nin baştan sona pek çok yapıtında görülür; tam bir muamma olan başka bir alışkanlığını, kendi projelerini inşa edildikten çok sonraları bile tekrar tekrar çizme alışkanlığını anımsatır. Yalnızca kendi fotoğraflarını değil, gazetelerde, kataloglarda, kartpostallarda rastladığı fotoğrafları da yeniden çizmiştir Le Corbusier. *L'Esprit nouveau*'nun arşivlerinde, kopya kâğıdı üzerine yapılmış, hazır-yapım fotoğrafların yeniden çizimleri oldukları aşikâr çok sayıda eskiz vardır. Bu eskizlerde, "Annam'ın bugünkü imparatoru Khai Dinh" ya da "İngiliz Parlamentosu'nun açılışı. Kral ve kraliçe" (*L'Illustré*'den alınmış ve yeniden üretilip *L'Art décoratif d'aujourd'hui*'de yayımlanmış) gibi konular (Le Corbusier'ye göre) *dehşet verici* bir biçimde, Fransa Cumhurbaşkanı Gaston Doumergue'in bir portresiyle yan yana resmedilmiştir.[20]

Bu çizimler açıkça hangi görüntünün hangi sayfada yayımlanacağını göstermek için yapılmış olsa da, minimal konturlardan ibaret değildir. Gündelik nesneleri dikkatle özsel formlara indirgemeleri bakımından daha ziyade Le Corbusier'nin pürist çizimlerine benzerler. Bu açıdan, Le Corbusier'nin fotoğrafı pasif bir biçimde algılamaya, turizmin ve kitle iletişim araçlarının dünyasında gerçekleşen görüntü tüketimine direndiğini gösterir gibidirler. Gerçekliği kapsamlı bir belgelemeyle, "olguları" birbirine ekleyerek temsil etme iddiasında olan resimli gazeteler, sanayi katalogları ve ilanlardaki enformasyon patlaması karşısında, Le Corbusier dışlama yoluyla iş görür. Kitle iletişim araçlarının mantığıyla koşullanmışlığı bakımından, bir fotoğraf kendi başına özgül bir anlama sahip değildir; daha ziyade başka fotoğraflarla, altyazıyla, yazıyla ve sayfa düzeniyle ilişkisi içinde özgül bir anlam kazanır. Roland Barthes'ın deyişiyle: "Tüm görüntü-



Estergon Katedrali'nin görünümü.
Fotoğraf: Charles-Edouard
Jeanneret, 1911.



Charles-Edouard Jeanneret,
Estergon Katedrali'nin çizimi,
1911.



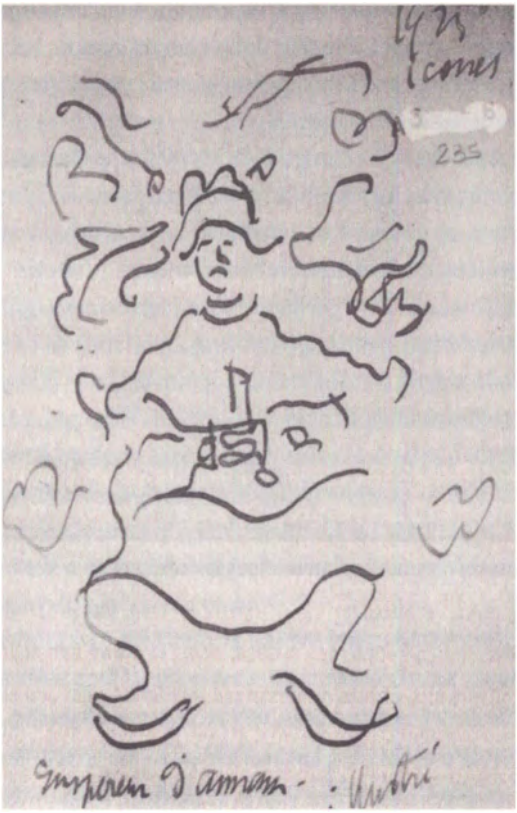
Başkan Gaston Doumergue'in
fotoğrafı, *L'Illustré*.



Le Corbusier, Gaston Doumergue'in fotoğrafından eskiz.



İmparator Khai Dinh'in fotoğrafı,
L'Illustré.



Le Corbusier, soldaki fotoğraftan eskiz.

ler çokanlamlıdır; gösterenlerin altında, havada yüzen bir gösterilenler zinciri olduğuna işaret ederler; okur bunlardan bazılarını seçebilir, bazılarını gözardı edebilir. Çokanlamlılık anlamla ilgili bir meseleyi gündeme getirir... Bundan dolayı her toplumda, belirsiz göstergelerin dehşetine karşı koymak için, havada yüzen gösterilenler zincirini *sabitleme* amacıyla çeşitli teknikler geliştirilmiştir."[21] Kitle iletişim araçlarında teşekkül eden haliyle fotoğraf çoğu zaman sorgusuz sualsiz bir olgu sayılır; Barthes ise bir adım daha ileri giderek, "basın fotoğraflarının, üzerinde çalışılan, seçilen, belli bir kompozisyona göre düzenlenen, inşa edilen bir nesne" olduğunu söyler.[22] Le Corbusier böyle "inşa edilmiş" görüntüleri yeniden inşa etmekten zevk alır; örneğin bazılarını özgün bağlamlarından, bir resimli dergiden ya da bir postayla sipariş kataloğundan koparıp eskizler çizer. Burada da eskiz, fotoğrafın dışladıklarından, dışarıda bıraktıklarından öğrenmektedir. Le Corbusier çizim yapmak için seçmek, görüntünün ayrıntılarını birkaç çizgiye indirgemek zorundadır. Böylece taslağı oluşturulan görüntü Le Corbusier'nin yaratma sürecine girer, ama yorumlanmış olarak. Le Corbusier'nin kendi sözleriyle:

> **Kendi kendine çizim yapmak, çizgileri takip etmek, hacimlerle uğraşmak, yüzeyi düzenlemek... bunların hepsi önce bakmak, sonra gözlemlemek ve nihayetinde belki de keşfetmek demektir... esin gelirse ancak o zaman gelir. İcat ederken, yaratırken insanın tüm varlığı eyleme geçer; zaten önemli olan da bu eylemdir. Başkaları kayıtsız kalmıştır – ama sen görmüşsündür![23]**

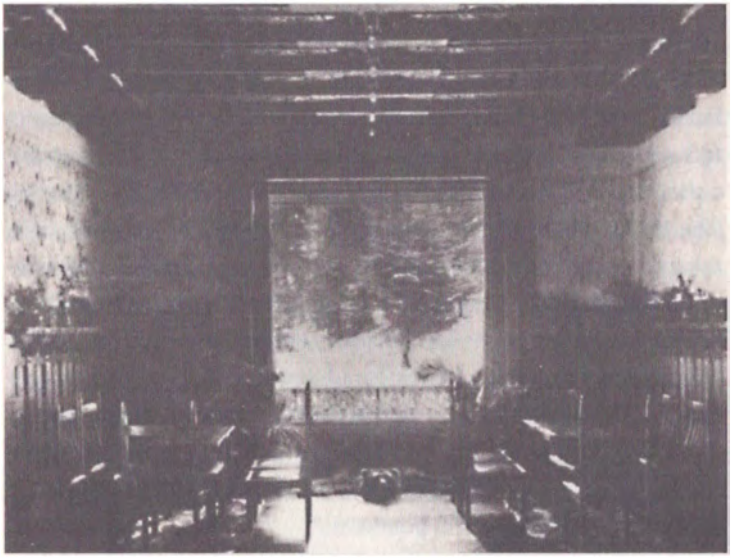
Çizmek sabır gerektiren arayışın bir aracıdır. Nesnenin saplantılı kapanımının üstesinden gelme ve onu yeniden bir sürece, "başı sonu olmayan" bir sürece dahil etme tekniğidir. Le Corbusier'ye göre süreç üründen daha önemlidir. Aynı şey Le Corbusier'nin yazma biçimi için de geçerlidir; farklı bağlamlardaki düşünce kırıntılarını, parçalarını sürekli birleştirir, bunlar üzerinde tekrar tekrar çalışır, adeta nihai

bir forma direnir. Peter Allison'ın bir keresinde dediği gibi, "tekrar eder gibi görünmesine rağmen... kendini asla aynen tekrar etmedi."[24]

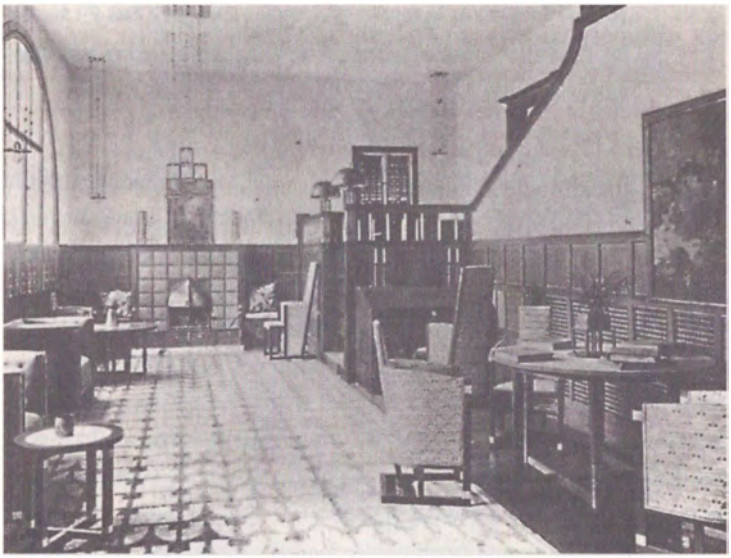
Yansıma ve Algı

1907-1908'de İtalya ve Viyana'ya ilk yolculuğu sırasında Le Corbusier, mimari ile mimarinin fotografik temsili arasındaki ayrımın farkına vardı. Temsille ilgili bu fikirleri mektuplarının değişmez konularından biri oldu. Le Corbusier'yi ve yol arkadaşı Léon Perrin'i Charles L'Eplattenier'nin yönlendirdiği Viyana'da, gezginler daha önce mimarlık dergilerinde gördükleri evlerin yolunu bulamıyorlardı. Le Corbusier L'Eplattenier'ye yazarak *Innen Architektur* ve *Deutsche Kunst*'ta yayımlanmış modern evlerin adreslerini soruyordu: "Viyana'daki adreslerin tarifini La Chaux-de-Fonds'dan almak saçmalık, ama ne yazık ki durum bu." L'Eplattenier onlara Hoffmann'ın içmekânlarının röprodüksiyonlarını ve öğrencilerinden birinin La Chaux-de-Fonds'daki Matthey-Doret Evi için tasarladığı müzik odasının bazı fotoğraflarını gönderdi.[25]

Müzik odasının fotoğrafları Le Corbusier'yi hayal kırıklığına uğratmıştı: "Fotoğraflar iyi, ama etkileri ne kadar da acınası! Evet, fotoğrafın, gayet güzel olduğunu bildiğimiz şeyleri ne kadar az aktarabildiğini görünce Perrin'in de benim de gerçekten canımız sıkıldı." Birkaç ay önce, 1907 sonbaharında çektikleri Floransa ve Siena fotoğraflarının da tam bir hayal kırıklığı olduğunu düşünerek kendilerini teselli ediyorlardı: "İtalya'da o kadar fotoğraf çektik, ama [gördüğümüz] güzel mimari nesnelerin bir tane iyi fotoğrafı yok elimizde, çünkü orijinalleri görmüş olan gözlerde fotoğraf her zaman çarpık ve rahatsız edici bir etki yaratıyor." Hoffmann'ın içmekânlarının şaşırtıcı röprodüksiyonları için bunun tam tersi doğruydu; ilk başta etkileyici görünüyorlardı, ama biraz daha yakından bakıldığında iş değişiyordu:



Mathey-Doret Evi'nin müzik odası,
La Chaux-de-Fonds, Charles
L'Eplattenier'nin öğrencilerinin
içmekân tasarımı, 1908.

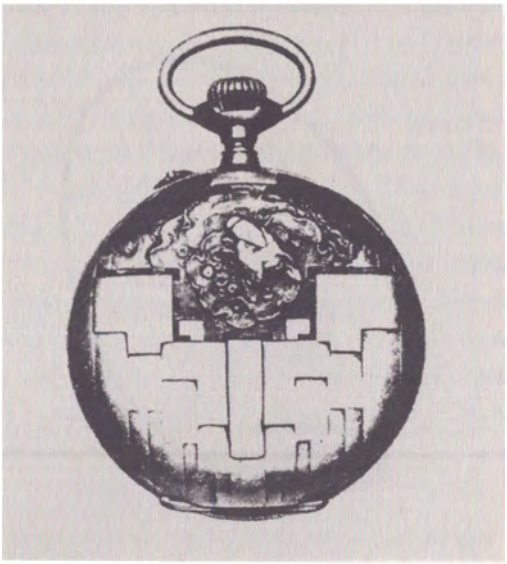


Josef Hoffmann, Dr. Friedrich
V. Spitzer için yapılan ev, salon,
1902.

Hoffmann'ın şu salonlarının ve yemek odalarının fotografik etkisine bakın: Ne kadar bütünlük içinde, ne kadar ölçülü, yalın ve güzeller. Ama isterseniz biraz daha yakından inceleyip çözümleyelim: Şu iskemleler de ne oluyor? Çirkin, kullanışsız, sıkıcı ve çocukça. Duvarlara ne demeli? Padova'nın kemerleri gibi alçıdan. Şömine? Tam bir saçmalık. Ya şu büfe, masalar, diğerleri? Ne kadar soğuk, aksi ve sert. Nasıl inşa edilmiş bu?

"Modern Viyana"nın atektonik niteliği, yerel zanaat geleneği içinde eğitim görmüş Le Corbusier'yi dehşete düşürmüş, tiksindirmişti. "Bütün yapı maskelenmiş ve hileli," diye yazıyordu L'Eplattenier'ye. "Alman hareketi had safhada özgünlük arayışında; inşayla, mantıkla veya güzellikle ilgilenmiyor. Doğal bir dayanak noktası yok." L'Eplattenier'yi kendisini yanlış yönlendirmekle suçluyor ("bizi beğenimizi terbiye edelim diye, iyi inşa edilmiş olanı, mantıklı olanı sevelim diye İtalya'ya gönderdiniz; ama sanat dergilerindeki birkaç etkileyici fotoğraf yüzünden bütün bunlardan vazgeçmemizi istiyorsunuz") ve ona dergi resimlerine bel bağlamaktansa Viyana'da on beş gün geçirmesini öneriyordu. Kendi payına, Le Corbusier inşa işini öğrenmek için Viyana'yı bırakıp Paris'e gitmeye karar vermişti: "İhtiyacım olan şey, tekniğim." Viyana'da kaldığı sürede çok az çizim yapmıştı, hiç şaşırtıcı değildi bu.

Bu mektupların, Adolf Loos'un fotoğrafla ve fotoğrafın mimariyi temsil etmekteki yetersizliğiyle ilgili eleştirisine yakınlığı ilginçtir. 1910'da Loos "Mimarlık"ta şöyle yazıyordu: "Yarattığım içmekânların fotoğraflarda tamamen etkisiz olması en büyük gururum... Çeşitli mimarlık dergilerinde yayımlanma onurundan vazgeçmek zorundayım."[26] Loos, mimari ile biraz fazla şişirilen *Jugendstil* dergilerindeki tipik mimari imgesinin birbirine karıştırılmasına tepki gösteriyordu. Le Corbusier Loos'tan bir adım ileriye gidecekti. Paris'te, daha doğrusu *L'Esprit nouveau* deneyimiyle, basını, basılı medyayı



Charles-Edouard Jeanneret,
oymalı saat kabı, 1902 dolayları.



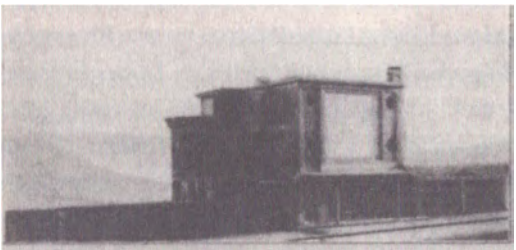
Omega ilanı, *L'Esprit nouveau* 2.

yalnızca önceden var olan bir şeyin kültürel olarak yayıldığı bir iletişim ortamı olarak değil, aynı zamanda kendi özerkliği içinde bir üretim bağlamı olarak görmeye başladı. Metropolle karşılaşması, L'Eplattenier'nin zanaat formasyonundan; yani nesneyi dünyayla özdeşleştirme, malzemeyi yapan kişinin izlerini taşıyan bir şey olarak değerlendirme fikrinden kopmasına neden oldu. El ile nesne arasındaki bu türden bir süreklilik, yapıntı hakkındaki ve üretici ile ürün arasındaki ilişki hakkındaki klasik anlayış içinde kalmaktadır. Endüstriyle, kitlesel üretimle ve yeniden üretimle birlikte bu süreklilik bozulur, üretici ile ürün arasındaki ilişki tersine çevrilir. Adorno ve Horkheimer'ın belirttikleri gibi, bir "tüketim toplumunda" üretim kendi döngüsüne, kendi yeniden üretimine tamamen içsel bir mantık uyarınca gelişir. Bunun gerçekleşmesini sağlayan başlıca düzenek "kültür endüstrisi"dir; kültür endüstrisinin araçları da kitle iletişim araçlarıdır: sinema, radyo, reklam ve süreli yayınlar.[27] Le Corbusier bu endüstriyle çok yakından ilgilenir. Aslında mimarinin de ancak böyle bir ilişki sayesinde endüstrileşeceği söylenebilir.

Hileli Görüntüler

L'Esprit nouveau 6'da, Le Corbusier'nin La Chaux-de-Fonds döneminden tek sahiplendiği yapıtı Schwob Villası yayımlandı. (1916'da yapılan bu ev *Oeuvre complète*'e alınmamıştır.) Fotoğraflara eşlik eden makalede Ozenfant, Julien Caron takma adıyla, mimariyi fotoğraf makinesinin gözüyle yakalamanın zorluklarına dikkat çekiyordu: "Yüzeyleri (resimleri) yeniden ürettiğinde fotoğraf yanıltıcıdır, hacimleri yeniden üretiyormuş gibi görünmeye başladığında ise daha da yanıltıcıdır."[28] Bu evin yayımlanmış fotoğraflarının gerçekten de aldatıcı, yani "hileli" olması ironiktir.

Le Corbusier Schwob Villası'nın fotoğraflarını, daha "pürist" bir estetikle uyumlu kılmak için spreylemiştir. Örneğin "avluya ba-

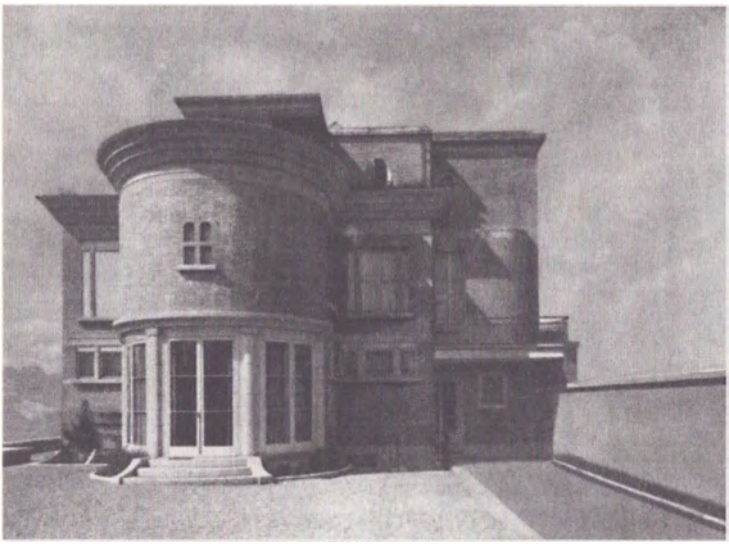


Une Villa
DE LE CORBUSIER
1916

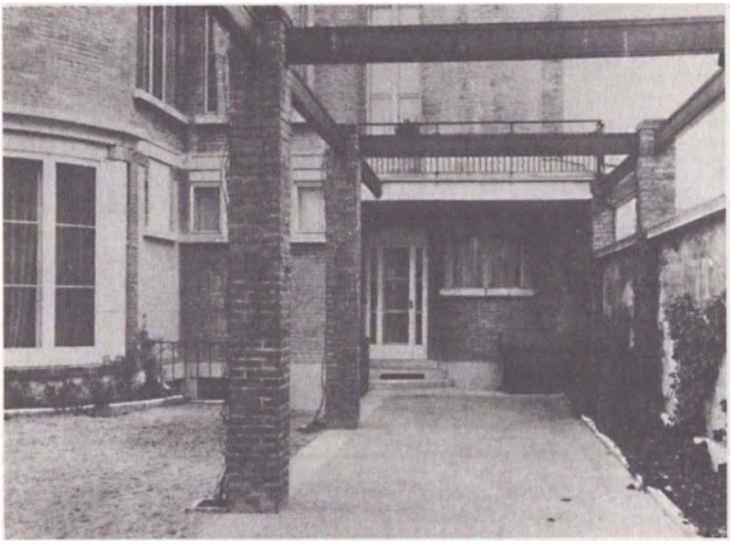
Dans ses articles remarquables de *l'Esprit Nouveau*, Le Corbusier-Saugnier, architecte, avec modestie, ne s'est occupé que des rapports de l'ingénieur avec la construction moderne, afin de mettre en évidence les conditions primordiales de l'architecture : le jeu des formes dans l'espace, leur conditionnement par les procédés de construction. Il a montré que le calcul peut introduire à une grande architecture, que les moyens de construire actuels (financiers et techniques) offrent des ressources plus vastes que ceux des époques passées.

Le Corbusier sut, dans ses articles, lui artiste, faire momentanément abstraction des qualités de sensibilité qui font l'artiste, pour dégager, avant tout, les moyens de l'ingénieur,

Charles-Edouard Jeanneret,
Schwob Villası, La Chaux-de-Fonds,
1916; 1921'de *L'Esprit nouveau* 6'da
yayımlanan haliyle.



Schwob Villası, *L'Esprit nouveau*'da
yayımlanan haliyle.

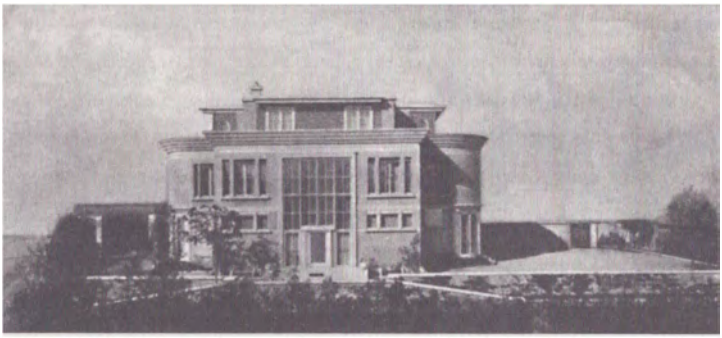


Schwob Villası, çardaktan detay.
Orijinal fotoğraf, 1920 dolayları.

kan cephe"de bahçedeki çardağı gizlemiş, çardağın beyaz izini yerde bırakmış ve bahçedeki her türlü organik oluşumu ya da insanın dikkatini dağıtan her türlü nesneyi (çalılar, sarmaşıklar ve köpek kulübesi) temizlemiş, keskin hatlı bir dış duvarı açığa çıkarmıştır. Ayrıca bahçeye açılan servis girişini de değiştirmiş, öne doğru çıkık giriş holünü ve açılı basamakları kapıyla hizalı düz bir düzlemle kesmiştir (fotoğraflarla aynı makalede yayımlanan özgün planlar arasındaki fark ortadadır). Giriş holüne tekabül eden pencere dikdörtgen bir açıklığa dönüşmüştür.[29]

Le Corbusier bu evde pitoresk ve bağlamsal olan ne varsa bir tarafa bırakmış, bizatihi nesnenin biçimsel niteliklerine yoğunlaşmıştır. Ama bu evin *L'Esprit nouveau*'da yayımlanan fotoğrafları üzerinde yapılmış en çarpıcı oynama, aslında bir yamaç olan araziye tüm göndermelerin ortadan kaldırılmasıdır. Le Corbusier araziyi ortadan kaldırarak mimariyi yerden görece bağımsız bir nesneye dönüştürür. İdeal nesne ile ideal arazi arasındaki bu ilişki, Le Corbusier'nin 1920' lerdeki mimarisinin değişmez bir öğesidir. Örneğin anne-babasının Cenevre Gölü kıyısındaki küçük villasını tam yerini görmeden tasarlamıştır.[30] Ve Buenos Aires'te Savoye Villası'nın yirmi "replika"sından oluşan bir banliyö geliştirmeyi önermiştir.[31]

Oeuvre complète incelendiğinde, benzer bir biçimde buradaki fotoğraflar üzerinde de çeşitli oynamalar yapıldığı anlaşılır. Örneğin Savoye Villası'nın yayımlanmış fotoğraflarında, Le Corbusier villanın diğer fotoğraflarında görülebilen kuraldışı sütunları (belki de ıslak sütunları) griye boyamak suretiyle gizlemiştir. Savoye Villası' nın yayımlanan fotoğraflarının, villanın inşa edilmiş halinden ziyade projenin daha erken bir versiyonuna tekabül etmesi ilginçtir.[32] Le Corbusier'ye göre ev konseptini daha iyi yansıtan süreçten gelen herhangi bir belgenin, inşa edilmiş gerçek evin sadık temsiline göre öncelikli olduğu açıktır. Dahası, gerçek mekân ile sayfanın mekânı arasında yaptığı ayrım da bir o kadar açıktır. Tam da sayfanın mekânı her halükârda indirgeyici olduğu içindir ki, bazı unsurlar–örneğin



Schwob Villası, *L'Esprit nouveau*'da
yayımlanan haliyle.



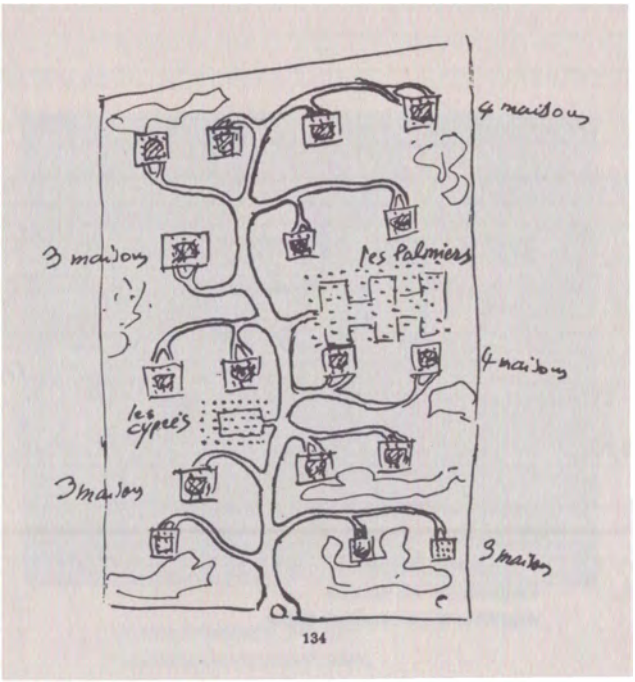
Schwob Villası. Orijinal fotoğraf,
1920 dolayları.

ıslak sütunlar– binanın deneyime dayalı bir okuması esnasında zararsız olabilecekken, fotoğrafına bakılması durumunda insanın dikkatini dağıtabilecektir.

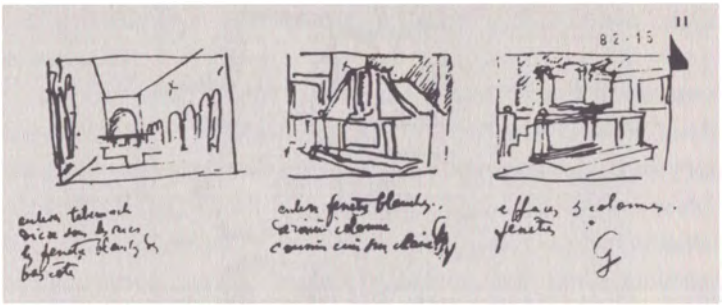
Yine *Oeuvre complète*'te, Le Corbusier Garches'taki Stein Villası'nın planından yemek odasının oturma odasına uzanan apsidini çerçeveleyen iki sütunu çıkartmıştır.[33] Böylece elde edilen plan bu evin bizzat mekânda deneyimlenerek okunuşunu verir. İki sütunun yokluğu villanın verevine atılımını pekiştirir, "merkezi eksen"i daha da parçalar.[34]

Le Corbusier mimari yapıtlarının dışında, kuramsal savlarını desteklemek için de benzer teknikler kullanmıştır. Örneğin kendi fotoğraf koleksiyonundan, ilk İtalya yolculuğunda çektiği bir Pisa fotoğrafını önce *L'Esprit nouveau*'da, daha sonra da *Vers une architecture*'de yayımlatmış; ama platform çizgilerinin saflığını ve netliğini vurgulamak için, bu fotoğrafı yayımlatmadan önce baskının bazı kısımlarını siyah mürekkeple çizmiştir.[35] Keza *Vers une architecture*'ün müsveddeleri arasındaki bazı eskizler, Roma'daki S. Maria in Cosmedin Kilisesi'nin fotoğraflarında yapılacak değişikliklerle ilgili dikkate değer talimatları gün ışığına çıkarır.[36] Bu değişiklikler tabernaklların, kemerlerdeki süslemelerin, deri yastıkların, sütunların, pencerelerin ve okuru "Bizanslı Roma"da Grek ülkesini görmekten alıkoyacak başka her şeyin ortadan kaldırılmasından ibarettir. Şöyle yazar Le Corbusier: "Bizans yoluyla Grek ülkesi, salt tinsel bir yaratım. Mimari derli toplu bir düzenlemeden ibarettir, ışıkta görülen soylu prizmalardan."[37]

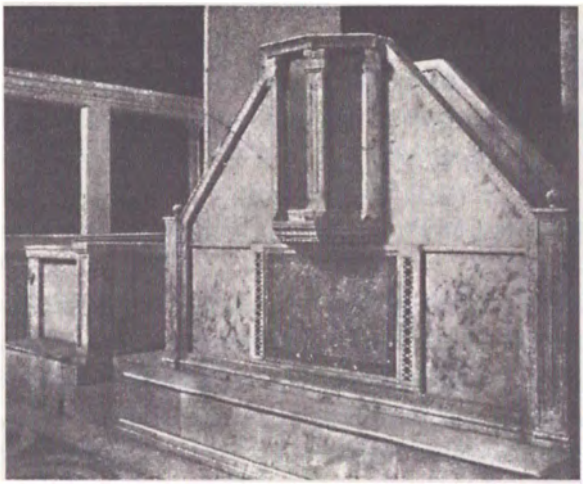
Stanislaus von Moos, Le Corbusier'nin mimari yapıt ile özgül bir arazi ve yapıtın maddi olarak gerçekleşmesi arasındaki ilişkiyi ikincil meseleler olarak gördüğünü; Le Corbusier'e göre mimarinin fikirler âleminin saflığı içinde çözülecek kavramsal bir mesele olduğunu, inşa edildiği zaman mimarinin fenomenler dünyasıyla karıştığını ve kaçınılmaz olarak saflığını kaybettiğini yazmıştır.[38] Ama aynı inşa edilmiş mimari yapıtın, basılı sayfanın iki boyutlu mekânına



Le Corbusier'nin Buenos Aires'te
Ekim 1929'da verdiği bir seminerde
Arjantin sayfiyesi için önerdiği ve *Précisions*'da
yayımladığı Savoye Villası replikaları.



Le Corbusier, S. Maria in Cosmedin, Roma; içmekân eskizleri, *Vers une architecture*'de yayımlanmadan önce fotoğraflar üzerinde yapılacak değişikliklerle ilgili talimatlarla birlikte.



S. Maria in Cosmedin, *Vers une architecture*'de yayımlanan haliyle, 1923.

girdiğinde fikirler âlemine geri dönmesi de anlamlıdır. Fotoğrafın işlevi, mimarinin bir biçimde inşa edilmiş halini bir ayna gibi yansıtmak değildir. İnşa süreçte önemli bir uğraktır, ama kesinlikle son ürün değildir. Fotoğraf ve sayfa düzeni sayfanın mekânında başka bir mimari inşa eder. Tasarlama, uygulama ve yeniden üretme geleneksel bir yaratma sürecinde birbirlerinden ayrı ve ardışık uğraklardır. Ama Le Corbusier'nin yaratma sürecinin elipsi andıran seyrinde bu hiyerarşi kaybolur. Binanın tasarımı ve yeniden üretimi bir noktada yeniden kesişir.

Sürekli Yayına Hazırlama

L'Esprit nouveau'nun editörler grubu içindeki işbölümüne göre, Le Corbusier "idare ve finans"tan sorumluydu. Derginin editörlerinden Amédée Ozenfant ve Paul Dermée daha geleneksel işleri, üretim ve yayına hazırlama işlerini üstlendi. Ama Le Corbusier, yeni endüstriyel gerçekliğin "yorumcusundan" –entelektüelin klasik görevi– ziyade "üreticisi" olarak, entelektüel çevrelerin dışındaki dünyaya karışmayı, endüstri ve finans dünyasına etkin bir biçimde katılmayı seçti.[39] Dergi büyük ölçüde ilanlarla finanse edildiği için, Le Corbusier kitle iletişim araçları kültürüyle temasa girdi.

Nitekim, endüstriyel kataloglardan, mağaza broşürlerinden, dergi ve gazetelerden kestiği görüntülerden oluşan koleksiyonu konusunda bu kadar hevesli olmasının kısmen üretimle ilgili bir açıklaması vardır. Le Corbusier *L'Esprit nouveau* için ilan sözleşmeleri yapmaya çalışıyordu. Aslında bu katalogların çoğu eninde sonunda dergide ürünlerinin ilanları yayımlanan firmalardan geliyordu. Ama Le Corbusier bu malzemeleri aynı zamanda kendi makaleleri ve kitapları için birer kaynak olarak görüyordu.[40]

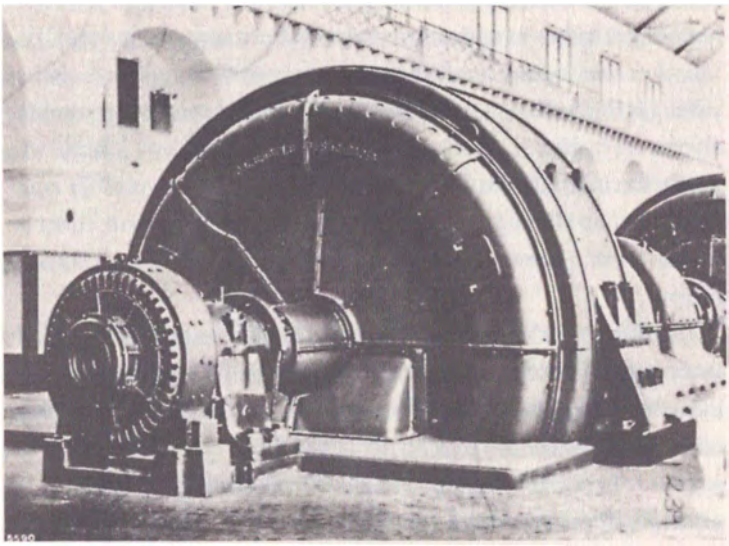
L'Esprit nouveau'da fotoğraf sanatsal bir proje olarak değil, daha ziyade belgesel bir araç olarak sunulur. Ama Le Corbusier'nin ma-

kalelerinde reklam malzemelerinden alınmış fotoğraflar, sanat kitaplarından alınmış görüntülerle ve kendi yapıtlarının fotoğraflarıyla bir arada bulunur. Bu sayfalarda kitle kültürünün dünyası yüksek sanatın dünyasına zorla girer, binayı temelinden sarsar. Le Corbusier sık sık sanat nesnesine gündelik nesneden daha yüksek bir paye verse de, alçak kültürün malzemeleri eserine durmaksızın "bulaşır."[41]

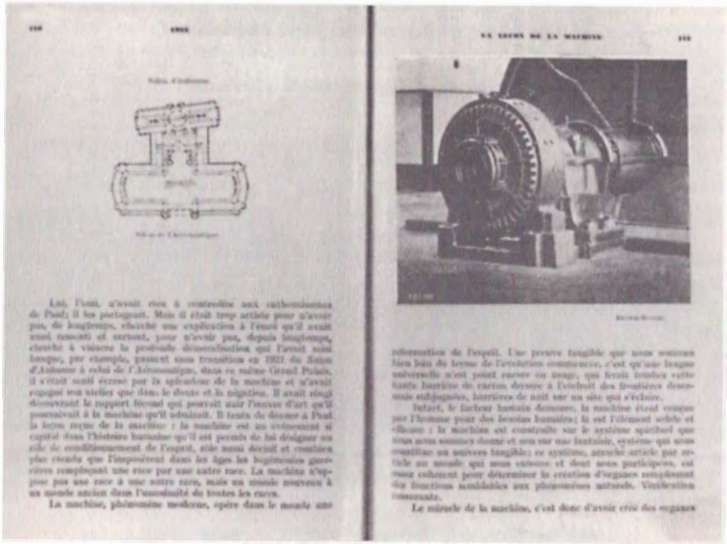
Vers une architecture'ün tanıtım broşürünün kapağına şunları yazar Le Corbusier: "Yeni çıktı / [burada kitap kapağının röprodüksiyonu araya girer] / Amansız bir kitap / Eşi benzeri yok." Broşürde, görüntülerin kullanımı bakımından kitabın getirdiği yeniliği açıklar: "Bu kitap akıcılığını yeni bir araçtan alıyor; muhteşem illüstrasyonları metnin hemen yanında ona paralel, çok güçlü bir söylem tutturuyor."[42]

Le Corbusier'nin kitabında fotoğraf nadiren temsili biçimde kullanılmıştır. Daha ziyade görüntüler ile metnin hiç çözülmeyen çatışmasının failidir, anlamı bu ikisi arasındaki gerilimden türer. Bu teknikte Le Corbusier'nin modern reklamcılıktan ödünç aldığı pek çok şey vardır: görüntülerin yan yana getirilmesiyle üretilen fikirlerin ve görüntülerin yazıyla ilişkilendirilmesi. Benzer bir duyarlılık, Le Corbusier'nin erken dönem villalarının fotoğraflarında da açıkça görülür; von Moos'un belirttiği gibi, bu fotoğraflarda çoğu zaman otomobiller, hatta Le Corbusier'nin kendi Voisin'ini vardır: "Gerçekten de bu görüntülerde, çağımızda iyi yaşama dair bir ilana bağlamını sağlayan şeyin araba mı, yoksa ev mi olduğu belirsizdir."[43] Le Corbusier' nin kitaplarında görüntüler yazılı metni "resimlerle süslemek" için kullanılmaz, daha ziyade metni inşa eder. *Vers une architecture*'ün reklam broşürüne şunları da yazar: "Bu yeni kitap anlayışı... yazara süslü bir dilden, etkisiz betimlemelerden uzak durma olanağı verir; olgular okurun gözleri önünde, görüntülerin şiddetiyle patlar."

Aslında Le Corbusier'nin kitapları hazır-yapım görüntülerin tekrar tekrar yayına hazırlanması yoluyla tasarlanmıştır. *Vers une architecure*'ün ve *L'Art décoratif d'aujourd'hui*'nin malzemeleri de



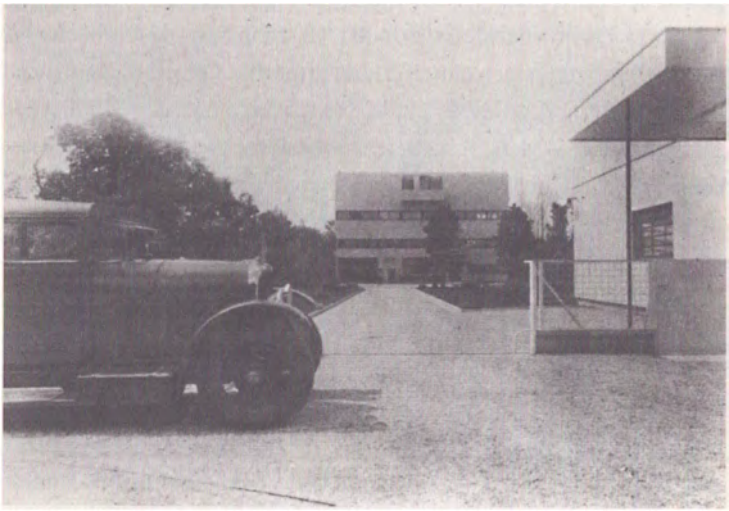
İsviçre firması Brown Boveri'nin
kataloğundan bir türbin fotoğrafı,
1924 dolayları.



L'Art décoratif d'aujourd'hui'den yan yana iki sayfa, 1925.



Vers une architecture için
reklam broşürü, 1923 (?).

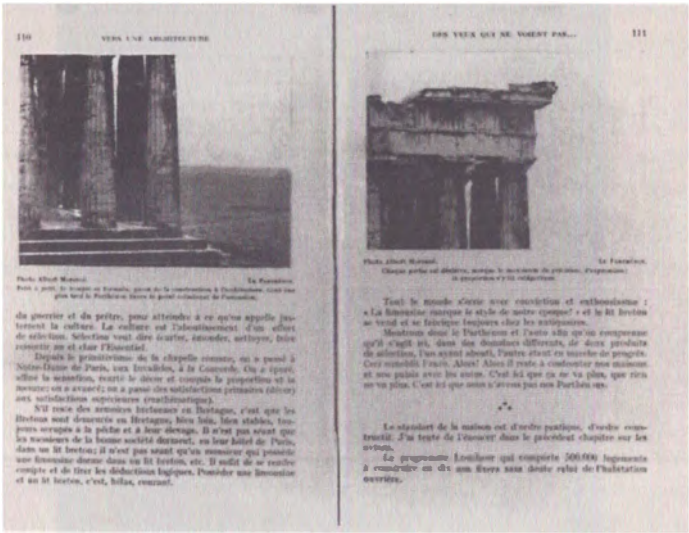


Le Corbusier ve Pierre Jeanneret,
Villa Stein-De-Monzie, Garches, 1927

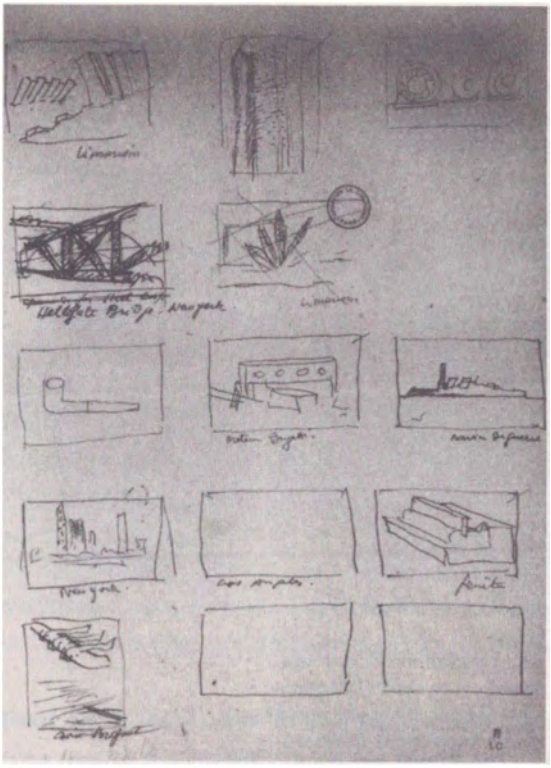
pek çok şeyi gözler önüne serer.[44] Bu malzemeler gösterilecek görüntülere tekabül eden, vinyetler halinde gruplanmış bir dizi eskizden ibarettir. Bazı görüntüler Le Corbusier'nin belleğinden gelir (vinyetlerden birine şöyle bir dipnot düşülmüştür: Kartpostal, kartpostal nerede?); bazıları da makine kataloglarından, Frédéric Boissonnas'ın Yunanistan albümlerinden, vb. alınmıştır. Le Corbusier bu fotoğrafları hemen her zaman dönüştürmüştür. Özgün bağlamlarından uzaklaştırmanın da ötesinde, fotoğrafların üzerine resim yapmış, ayrıntılarını silmiş, onları yeniden çerçevelemiştir; öyleyse üzerinde çalışılmış, seçilmiş, belli bir kompozisyona göre düzenlenmiş, inşa edilmiş görüntülerdir bunlar.

Her ne kadar her şeyi –(Benjamin'in deyişiyle) "uzak yerleri, ünlü insanları, bahar vaktini"– erişilebilir kılsa da, fotoğrafın özü birikimden ziyade seçimdir. Çerçeveleme fotoğrafın esasıdır. Le Corbusier'nin *Vers une architecture*'de yayımladığı, Boissonnas'ın Yunanistan fotoğrafları esasen Maxime Collignon'un *Le Parténon* (Partenon) ve *L'Acropole*'ünden (Akropol) alınmıştır.[45] Bazıları yeniden çerçevelenmiştir ve "Şark Seyahati"ndeki eskizleri andırır. Bunlar "tamamlanmamıştır". Eksik unsura doğru çekilen bir gerilim yaratırlar. Stanford Anderson eskizlere istinaden şu gözlemde bulunur:

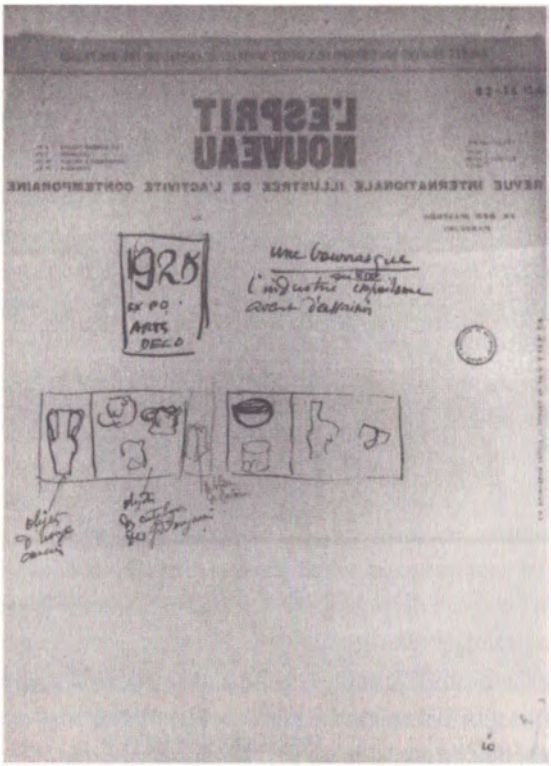
> **Binaya nesnel açıdan hâkim olmamızı sağlayacak bir bakış noktası yoktur elimizde. Böyle bir nokta olsaydı bile, bu çizimler bize başka bir şeyi kaçırdığımızı söyleyecekti. Deneyimin kendisi ve yalnızca deneyimle gelen bilgi... Kavramsal bir düzeyde Le Corbusier, deneyim ile bilgi arasında nasıl bir ilişki kurduğumuzla ilgilenir... Farklı biçimlerde zaten benimsediğimiz bir yapıtın [Partenon] huzurunda, deneyim üzerindeki bu vurgu daha da güçlüdür... Le Corbusier'nin yaptığı, konuyla ilgili daha önceki araştırmaları tekrarlamak ya da netleştirmek değildir... Akropol'ün yükselişinin adım adım nasıl deneyimlendiğini canlı bir biçimde gözlerimizin önüne getiren bir dizi eskiz üretmiştir.[46]**



Vers une architecture'den yan yana iki sayfa, 1923; Maxime Collignon'un *Le Parthénon*'undan alınmış ve yeniden çerçevelenmiş Frédéric Boissonnas fotoğraflarının röprodüksiyonlarıyla birlikte.



Vers une architecture'ün
müsveddelerinden
orijinal bir eskiz sayfası.



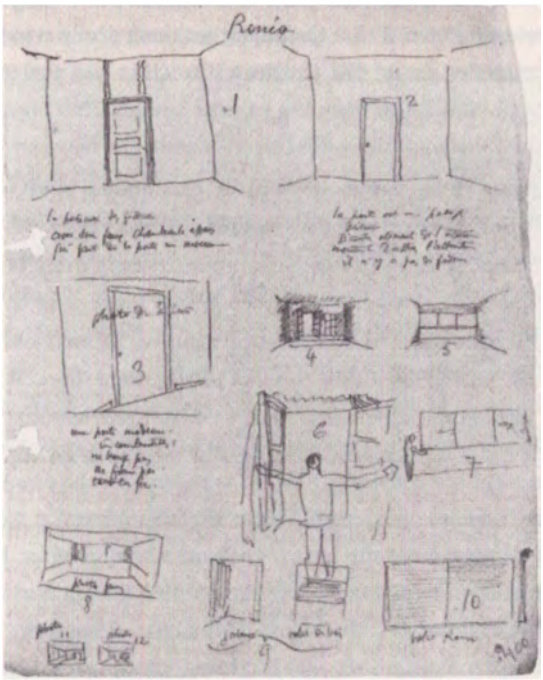
L'Esprit nouveau antetli kâğıdı üzerine
L'Art décoratif d'aujourd'hui için eskizler.

Boissonnas'ın fotoğrafları, Partenon'u estetize edilmiş bir biçimde benimsemenin nasıl aşılandığını örnekler. Bu kitaptaki muazzam fotoğraflar okuru her sayfa çevirişinde bir adım daha geri çekilmeye zorlar; her görüntüyü temaşayla içine dalınacak bir nesne olarak, "bir sanat eseri" olarak sunar. Le Corbusier bu görüntüleri yüksek sanatın kutsal topraklarından koparark, görüntülerin boyutlarını küçülterek ve onları gazete ve sanayi kataloglarındaki gündelik görüntülerle (ki onlar da eşdeğer dönüşümlerden geçmiştir) yan yana koyarak kaynağıyla bağını keser. Kitle iletişim araçları her şeyi bitişik ve eşdeğer hale getirir. Le Corbusier malzemenin türe ya da tipe göre hiyerarşik bölümlenmesini koruma iddiasında değildir. Bunun yerine, fragmanların çatışmasını, yani medyada kültür deneyimi benzeri bir şey sunar. Böylelikle yapıtları, zamanımızda kültürün durumu üzerine eleştirel bir yorum haline gelir.

Kültürün, fotoğraf aracılığıyla sistematik bir biçimde yeniden benimsenmesi üzerinden bu şekilde yeniden düşünülmesi, Le Corbusier'nin yapıtlarındaki temel mekân duygusunu dönüştürür. Bu dönüşüm en açık haliyle pencereye ilişkin fikirlerinde karşımıza çıkar. Nihayetinde pencere de fotoğraf gibi her şeyden önce bir çerçevedir. Le Corbusier'nin yatay penceresinin çerçevesi, tıpkı Partenon fotoğrafları gibi, bakan kişinin klasik beklentilerini boşa çıkarır; bunun sebebi tam da görüşten bir şeyi kesip çıkarmasıdır.

Pencere ve Görüş Alanı

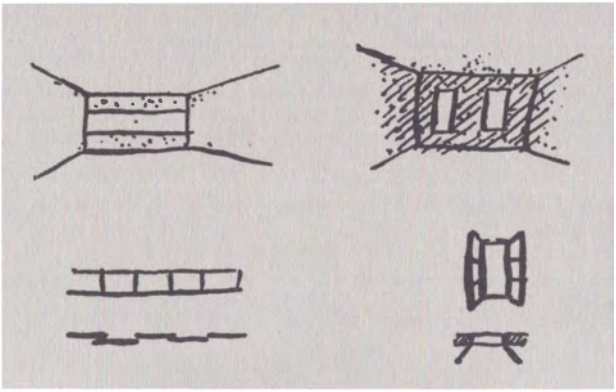
Le Corbusier'nin yatay penceresi hiç kimseyi akıl hocası Auguste Perret kadar hayal kırıklığına uğratmamıştır. 1923'te *Paris Journal*'in sayfalarında başlayan yatay bant pencere üzerine tartışmaları, yıllar boyunca tatsız bir biçimde devam etmiştir (Bruno Reichlin bu pencerenin zihin açıcı bir analizini sunar[47]).



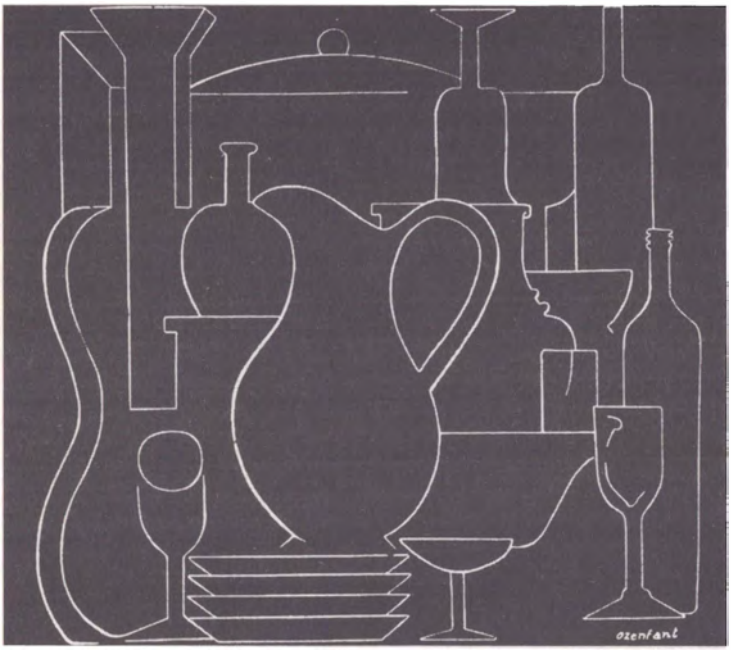
Le Corbusier ile Auguste Perret arasındaki yatay pencere polemiğini resmeden "Ronéo" başlıklı eskiz sayfası, Le Corbusier.

Le Corbusier *L'Esprit nouveau*'nun arşivlerinde bulunan "Ronéo" başlıklı eskizleri görünüşe göre aynı adı taşıyan Ronéo firması için bir reklam broşürü hazırladığı sırada çizmiştir.[48] Gelgelelim bu eskizler esasen Perret ile Le Corbusier arasında geçen o meşhur tartışmayı resmeder. Perret dikey pencerenin "tam mekân izlenimi" yarattığını; çünkü sokağa, bahçeye veya gökyüzüne bakmayı olanaklı kılarken bir perspektif derinliği duygusu verdiğini savunur. Öte yandan yatay pencere, "insanın algısını ve manzaranın sahih bir değerlendirmesini yapmasını" engeller. Hatta Perret bu pencerenin görüş alanının en ilginç tarafını, yani gökyüzü şeridini ve perspektif derinliği yanılsamasını destekleyen önplanı kesip attığını iddia eder. Manzara yerindedir, ama adeta (Bruno Reichlin'in deyişiyle) "pencereye yapışık" bir düzlem projeksiyonu gibidir.[49]

Bu tartışmada Perret istisnai bir açıklıkla, geleneksel temsil nosyonunun otoritesini gerçekçi bir epistemoloji içinde ifade eder; temsili, nesnel bir gerçekliğin öznel yeniden üretimi olarak tanımlar. "Tam" mekânla kastettiği budur. Bu bakımdan, Le Corbusier'nin yatay pencere kavramı, keza yapıtlarının diğer yanları, bu temsil kavramının altını oymaktadır. Klasik resimler, görüntüleri modelleriyle özdeşleştirmeye çalışmıştır; tanınabilir nesnelerin –şişeler, camlar, kitaplar, borular, vb.– şekilleri ve görüntüleriyle inşa edilmiş pürist resimlerse, Ozenfant ve Jeanneret'nin iddia ettikleri gibi, bu özdeşleşmeden kaçınmıştır. *La Peinture moderne*'de (Modern Resim), resimlerinde temsil etmek için seçtikleri standart nesneleri "en mükemmel sıradanlığın nesneleri" olarak tanımlarlar; bu sıradanlık "mükemmelen okunabilirlik ve zahmetsizce tanınabilirlik avantajına" sahiptir.[50] Dolayısıyla tuval üzerindeki nesneler, cümle içindeki sözcükler gibidir: Tanınabilir şeylere gönderme yaparlar, ama temsil edilen dünya nesneleri resmin kendi içindeki farklı birimlerin bileşimi kadar önemli değildir, zira her öğe kümedeki yeriyle ya da Saussure'ün sözleriyle "pozitif terimler olmaksızın farklarla" nitelendirilir.[51]



Le Corbusier, dikey pencere ile
yatay pencereyi karşılaştıran eskizler.



Amédée Ozenfant, cizim, 1925

Rosalind Krauss, Le Corbusier'nin önden görünümü resmetmesini üç açıdan değerlendirir:

> **İlkin, nesne salt uzantı olarak, önden görünümden hiç kopmayan ve dolayısıyla yüzlerinden birinin derinliğe dönüştüğünü düşündüren düz bir şekil olarak kaydedilir. İkincisi, nesne kümesi Pürist'in *mariage de contours* (konturların evliliği) adını verdiği şeyde, kenarların ısrarlı sürekliliği içinde kaynaşır. Üçüncüsü, renk ve doku bu "ikincil nitelikler"in içsel yüzeyselliğine dikkat çeken bir biçimde ele alınır – böylece resimdeki mesafe ya da derinlik, gerçek dünyada bir nesneyi diğerinden ayırarak mekânı temsil etme meselesi olmaktan çıkar. Bunun yerine mesafe, nesnenin kendisi ile görünüşü arasındaki kopukluğun temsiline dönüştürülür.[52]**

Bir manzarayı pencereden görmek bir ayrılığa işaret eder. Bir "pencere", herhangi bir pencere, "bir manzaranın içinde olmak ile onu görmek arasındaki bağı koparır. Manzara [salt] görsel hale gelir ve onu elle tutulabilir bir deneyim olarak algılamak için belleğe bel bağlamamız gerekir."[53] Le Corbusier'nin yatay penceresi bu durumu, bu "kopukluğu" kanıtlamaya çalışır.

Reichlin'in göstermiş olduğu gibi, Perret'nin pencereleri Batı sanatındaki perspektif temsilinin klasik mekânına karşılık düşer. Bence Le Corbusier'in pencereleri de fotoğrafın mekânına tekabül ediyor. Le Corbusier'nin Perret'yle polemiğine *Précisions*'da bir argümanla devam etmesi, yatay pencerenin daha iyi ışıklandırdığını "bilimsel olarak", pozlama sürelerini veren bir fotoğrafçı şemasına dayanarak kanıtlaması tesadüf değildir.[54] Tek noktalı perspektife dayanan fotoğraf ve film çoğu zaman klasik temsil sisteminden türeyen "saydam" iletişim ortamları olarak görülürken, fotoğraf ile perspektif arasında epistemolojik bir kopuş vardır. Fotoğrafın görüş noktası fotoğraf makinesinin, mekanik bir gözün görüş noktasıdır. Res-

samlara özgü perspektif konvansiyonu, bakanın gözünü her şeyin merkezi kılar ve bu görünüşe "gerçeklik" der. Fotoğraf makinesi, özellikle de kamera merkezin olmadığını gösterir.

Walter Benjamin'in ressam ile kameraman arasında yaptığı ayrımı kullanarak, Le Corbusier'nin mimarisinin kameranın arkasında konumlanmasından kaynaklandığı sonucuna varılabilir.[55] Bununla daha önce sözünü ettiğim içerimleri, yani Le Corbusier'nin endüstriyel gerçekliğin "yorumcusu"ndan ziyade "üreticisi" olduğunu kastetmiyorum. Daha lafzi bir okumayla, Le Corbusier'nin 1920'lerdeki villalarında gözün kasten dağıtıldığına, bunun da mimari gezintiyle ve yatay pencerenin dışındaki mekânın çöküşüyle, yani kameranın mekânının mimari karşılığıyla gerçekleştirildiğine dikkat çekiyorum.

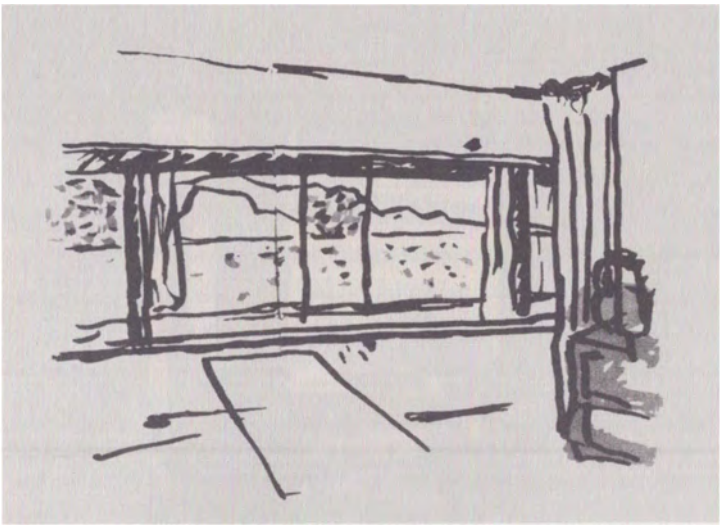
Buna dayanarak Perret'nin mimarisinin hümanist, Le Corbusier'nin mimarisinin de modernist gelenek içine düştüğünü söyleyebilir miyiz? Ronéo çiziminin paradoksal bir tarafı vardır. Le Corbusier bu çizimle yatay pencerenin üstünlüğünü göstermek ister, ama Perret'nin dikey penceresini öyle bir yeğinlikle ve ayrıntıyla çizer ki, taslak olarak kalan yatay pencerenin yanında dikey pencere duygusal olarak çok daha yüklü görünür.[56] Bu durum her şeyden çok Le Corbusier'nin söz konusu pencere taslaklarına eklediği iki insan figüründe açıkça görülür. Dikey pencerede özenle çizilmiş bir adam pencerenin merkezinde ayakta durur, iki yana iyice açtığı kollarıyla pencereyi açık tutmaktadır – Perret'nin (Le Corbusier'nin *Almanach d'architecture moderne*'de [Modern Mimari Almanağı] yayımladığı kurgusal bir diyalogdaki) iddiasını hatırlatır bu: "Pencere insanın kendisidir... Dikey pencere insana bir çerçeve sağlar, onun konturlarıyla uyumludur... Dikey çizgi dik duran insanın çizgisidir, bizatihi yaşamın çizgisidir." Buna karşılık, yatay penceredeki küçücük insan çevresel bir konumu işgal eder; pencere kayarak açılır. Le Corbusier *Almanach*'ta şöyle yazar: "pencere, tip-unsur, tipik mekanik unsur: İnsanmerkezci modüle bağlı kaldık."[57]



Le Corbusier ve Pierre Jeanneret,
Cook Evi, 1926.

Herhangi bir pencere kavramı içerisi ile dışarısı, özel mekân ile kamusal mekân arasındaki ilişkilere dair bir nosyon içerir. Le Corbusier'nin yapıtlarında bu ilişki mekânın sonsuzluğu ile bedenin, endüstri çağında yerini bir makineye bırakmış olan bedenin deneyimi arasındaki tezatla ilişkilidir. Le Corbusier'nin *L'Art décoratif d'aujourd'hui*'de yazdığı gibi: "Dekoratif sanat bizi çevreleyen mekanik sistemdir..., uzuvlarımızın bir uzantısıdır; öğeleri aslında *yapay uzuvlardır*. Dekoratif sanat ortopedikleşmektedir; hayal gücü, icat, beceri gerektiren bir etkinlik, ama terzininkine benzer bir zanaat haline gelmektedir: Müşteri bir insandır, hepimizin aşina olduğumuz ve tamı tamına tanımlanmış bir insan."[58] Kitabın bir dipnotunda Le Corbusier, daktilo kullanıma girdiği zaman insanmerkezciliğin standardizasyon haline geldiğini yazmıştır: "Bir modülün, *ticari formatın* yerleştirilmesinin sonucu olarak, bu standardizasyonun mobilya üzerinde önemli etkileri oldu... Uluslararası bir konvansiyon yerleşti [kâğıtlar, dergiler, kitaplar, gazeteler, tablolar, fotoğraf baskıları için]."[59] Le Corbusier pencereyi böyle anlar. Pencere bedeni çerçeveleyen bir şeyden ziyade bedenin mekanik ikamesidir.

Bu durum yatay pencerenin evriminde görülebilir. Le Corbusier'nin Corseaux'da, Cenevre Gölü kıyısında anne babası için yaptığı villanın –Perret-Le Corbusier polemiğinin odağı haline gelmiş bu evin– cephesi boyunca uzanan pencere kayarak açılmaz. Pencere her biri üç panele bölünmüş dört bölüme ayrılır. Bir dikdörtgen olan merkez panel pivotludur, iki kare panelse sabittir. Bu evde yaşayan bir insan, pencereyi açmak için yine de pencerenin merkezine gitmek zorundadır, dolayısıyla çerçevelenir. Yatay pencere Ronéo çiziminde de üç panele bölünmüştür, ama bu kez diğerleri gibi merkezdeki panel de karedir ve sabittir. Bu pencere kayarak açılır, açıldığında bir cam panel diğerinin üstüne biner. Birey pencereyi açarken merkezde değildir artık, pencerenin yanında durması gerekir. Corseaux'daki villada olduğundan ziyade burada, donanım özneyi yerinden etmiştir.



Le Corbusier, anne-babası için yaptığı küçük villa, Corseaux, Cenevre Gölü'nün içeriden görünümünün çizimi.



Cook Evi, karşı duvardaki
yatay pencerenin büfenin aynasında
yansıyan görünümü.

Pencerenin üç panele bölünmesinin Le Corbusier için ne kadar önemli olduğu evin eskizlerinde apaçık ortadadır: Her panelin görüntüsü, bitişikteki görüntüden nispeten bağımsızdır. Le Corbusier'nin eskizlerinde de vurgulandığı gibi, perdelerin yan dikmede toplanması bu pencerenin dörde bölünmesini pekiştirir. Pencere camına "yapışmış" panorama, yan yana yerleştirilerek sıralanmış bir dizi fotoğrafı ya da belki bir dizi film karesini akla getiren ritmik bir ızgaranın üzerine bindirilmiştir.

Gölde yüzen bir tekne hayal edelim. Bir dikey pencereden bakıldığında ideal bir an olacaktır bu: Tekne manzaraya yönelmiş bakışla dosdoğru aynı hizadaki açıklığın merkezinde görülecektir – tıpkı klasik bir resimdeki gibi. Sonra tekne görüş alanının dışına çıkacaktır. Yatay pencereden bakıldığında ise teknenin sürekli fotoğrafı çekilecek ve her çekim diğerlerinden bağımsız olarak çerçevelenecektir.

Le Corbusier'nin yatay penceresi bizi Dziga Vertov'a, yani sabitlenmemiş, asla şeyleşmemiş görüntüye geri götürür; yönü olmayan, mekanizmaya ya da figürün hareketine göre bir ileriye bir geriye giden sekansa götürür.



Reklam

Hazır-Yapım Görüntüler

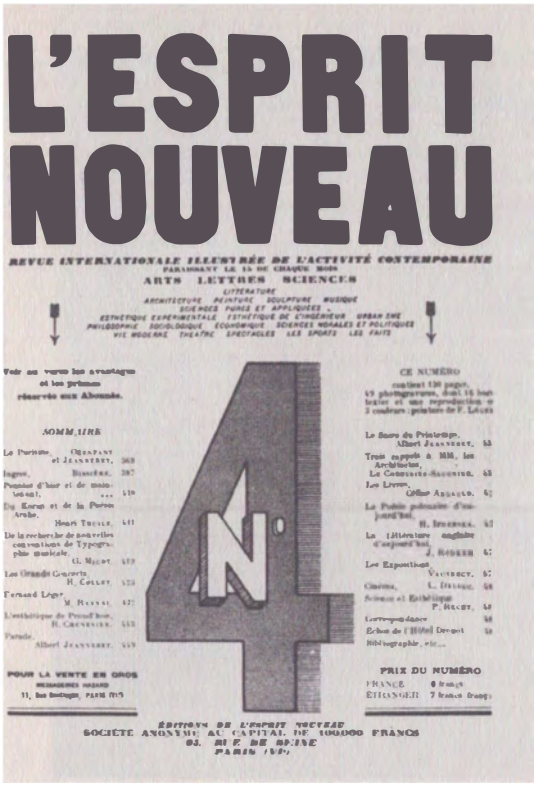
İster doğrudan ister gazete ve dergiler aracılığıyla olsun, her an yeniliğiyle dikkat çeken başka bir nesneyle karşılaşıyoruz. Modern hayatın bütün bu nesneleri uzun vadede modern bir ruh hali yaratıyor.

Le Corbusier, *Vers une architecture*

Paris'teki Le Corbusier Vakfı'nın *L'Esprit nouveau* arşivleri, derginin yayımlandığı 1920-25 yılları boyunca,[1] Le Corbusier'nin içinde bolca ürün fotoğrafı olan bir sürü sanayi kataloğu ve imalatçı firma reklam broşürü biriktirdiğini gösterir. Bunlar arasında Voisin, Peugeot, Citroën, Delage otomobilleri, Farman uçakları ve Caproni deniz uçakları, Innovation bavulları, Or'mo büro mobilyaları ve Ronéo kartotekleri, el çantaları, spor çantaları, Hermès sigara kutuları ve Omega saatleri; dahası Brown Boveri türbinleri, Rateau'nun yüksek basınç santrifüjlü vantilatörleri ve Clermont-Ferrand ve Slingsby endüstriyel donanımları vardır. Le Corbusier bu malzemeleri elde etmek için gerçekten çok çaba harcamış, sürekli firmalara yazarak broşür istemiştir. Kataloglar Le Corbusier'nin *L'Esprit nouveau* için ilan sözleşmesi yapmasını sağlamanın yanı sıra (sonunda dergide çoğu



L'Esprit nouveau 1'in (1920) ön kapağı.


L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

ARTS LETTRES SCIENCES

LITTÉRATURE

ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE

SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES

ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR URBANISME

PHILOSOPHIE SOCIOLOGIQUE ÉCONOMIQUE SCIENCES MORALES ET POLITIQUES

VIE MODERNE THÉATRE SPECTACLES LES SPORTS LES FAITS

Voir au verso les avantages et les primes réservés aux Abonnés.

SOMMAIRE

Le Purisme. Ozenfant et Jeanneret. 369

Ingres. Bissière. 387

Pensées d'hier et de maintenant. ... 410

Du Rarm et de la Poésie Arabe. Henri Theuse. 411

De la recherche de nouvelles conventions de Typographie musicale. G. Millot. 419

Les Grands Concerts. R. Colley. 423

Fernand Léger. M. Raynal. 427

L'esthétique du Prosaïsme. H. Crevenire. 433

Parade. Albert Jeanneret. 449

POUR LA VENTE EN GROS

RENSEIGNEMENTS DEMANDÉS

11, Rue Bonaparte, PARIS (6e)

4 N°

CE NUMÉRO

contient 120 pages,

49 photogravures, dont 16 hors-texte et une reproduction en 3 couleurs (peinture de F. Léger)

Le Sacre du Printemps. Albert Jeanneret. 453

Trois rappels à MM. les Architectes, Le Corbusier-Saugnier. 455

Les Livres. Céline Arnauld. 463

La Public préoccupe d'aujourd'hui. H. Iturrena. 467

La Littérature anglaise d'aujourd'hui. J. Rodker 471

Les Expositions. Vauxcelles. 477

Cinéma. L. Delluc. 481

Sciences et Esthétique. P. Reverdy. 483

Correspondance 488

Échos de l'Hôtel Dermée 489

Bibliographie, etc...

PRIX DU NUMÉRO

FRANCE 0 francs

ÉTRANGER 7 francs (suite)

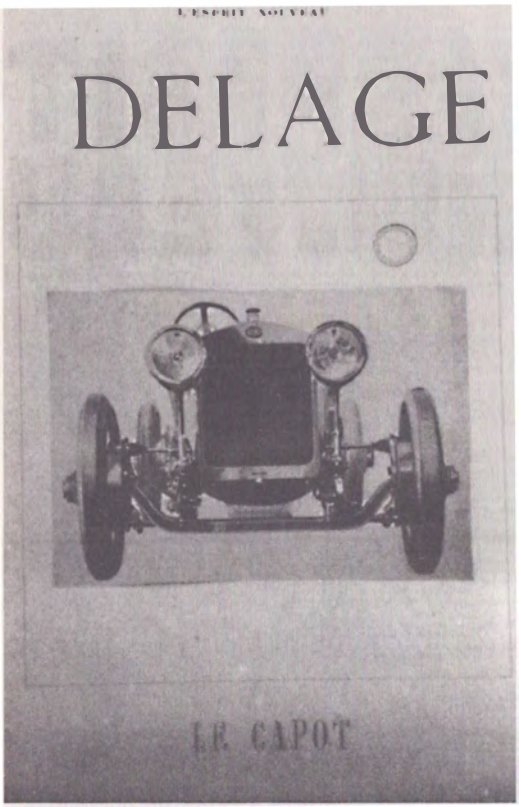
ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100000 FRANCS

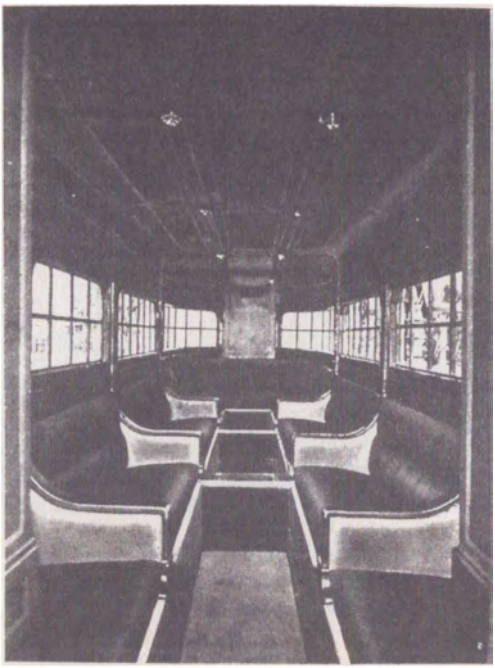
23, RUE DE SEINE

PARIS (VIe)

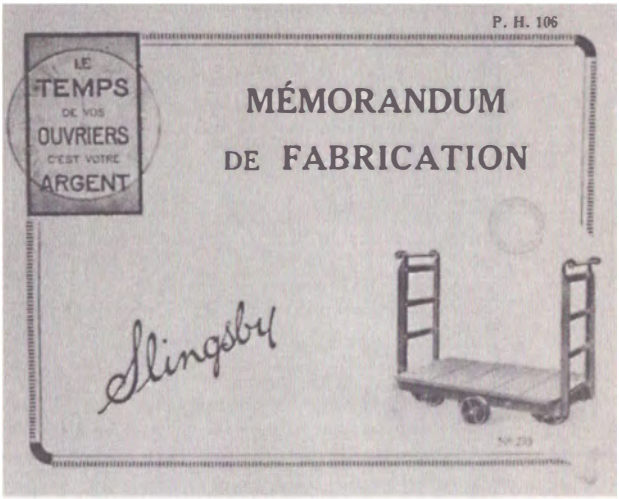
L'Esprit nouveau 4'ün (1921) ön kapağı. 4. sayıdaki altbaşlık değişikliğine ve Paul Dermée'nin artık editör olmamasına dikkat.



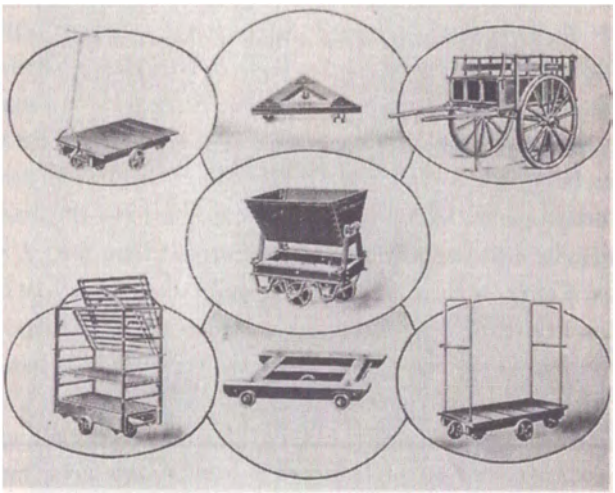
Delage'ın *L'Esprit nouveau*'da yayımlanmak üzere hazırlanmış ama yayımlanmamış bir ilanın provası.



Caproni reklam broşüründen
bir sayfa, *L'Esprit nouveau*
arşivlerinden.



"İşçilerinizin zamanı sizin paranızdır":
bir Slingsby kataloğunun ön kapağı,
L'Esprit nouveau arşivlerinden.



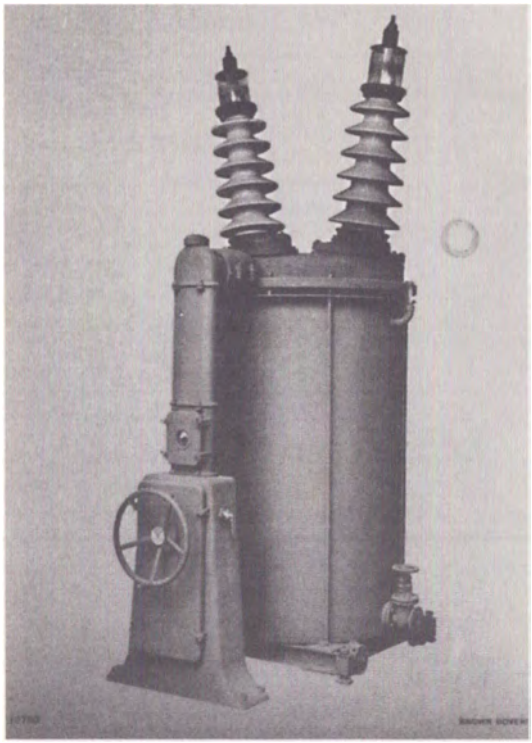
Slingsby kataloğundan bir sayfa.

firmanın ürünlerinin ilanı yayımlandı), yapıtları üzerinde de etkili olmuştur.

Le Corbusier kataloglarla birlikte büyük mağazaların (Printemps, Au Bon Marché, La Samaritaine) postayla sipariş katalogları ve zamanın gazete ve dergilerinden (*The Autocar*, *Science et la vie*, *Revue du beton armé*, *L'Illustré* gibi) kupürler de biriktirmiştir. Görünüşe bakılırsa, kartpostallardan tutun da çocuklar için temel geometrik hacimlerle resimlenmiş okul defteri kapaklarına kadar, görsel açıdan kendisine çarpıcı gelen ne varsa toplamıştır.[2] Bu malzemeler, bu "gündelik görüntüler" *L'Esprit nouveau*'da ve bu deneyimden ortaya çıkmış olan beş kitapta yer alan pek çok illüstrasyonun kaynağıdır: *Vers une architecture*, *Urbanisme* (Şehircilik), *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, *La Peinture moderne* ve *Almanach de l'architecture moderne*.[3] *L'Art décoratif d'aujourd'hui*'nin illüstrasyonları özellikle bu "isteğe göre kullanılabilir" malzemeden gelir; burada büyük mağaza kataloglarından, endüstriyel reklamlardan ve *L'Illustré* gibi gazetelerden gelen görüntüleri sanat tarihi ve doğa bilimleri kitaplarından alınan görüntüler izler. Örneğin koca bir sayfa, imalatçının göndermeyi vaat ettiği ama Le Corbusier'nin hiç eline ulaşmadığı anlaşılan bir sanayi lambası reklam fotoğrafına ayrılmıştır; bu sayfada fotoğraf yerine sonuçlanmamış girişimin hikâyesini okuruz: İnsanlar birbirini anlamıyor.

Le Corbusier'nin *L'Esprit nouveau*'daki savları büyük ölçüde görüntü ile metnin yan yana konulmasına dayanır. Görüntülerin geleneksel kitaplardaki "temsili" –görüntünün yazılı metne tabi ve onunla tutarlı olduğu– kullanımından farklı olarak, Le Corbusier'nin savları bu iki öğenin asla çözülmeyen çatışmaları bakımından değerlendirilmelidir. Alışıldık olmayan bu kitap tasarlama tarzında, reklamcılık tekniklerinin etkisi görülebilir. Reklamcılıkta da olduğu gibi, en güçlü sonuç görsel malzemenin etkisi yoluyla elde edilir.

Vers une architecture'de "Mimari veya Devrim" bölümünün başlık sayfasının karşısına Rateau firmasına ait bir alçak basınç sant-



Brown Boveri firmasının elektrik türbini. *L'Esprit nouveau* arşivlerinden bir fotoğraf.

Page entière réservée au

cliché d'un phare des

ANCIENS ÉTABLISSEMENTS SAUTER-HARLÉ

16, Avenue de Suffren,

PARIS

EXEMPLE D'UNE HISTOIRE DE CLICHÉS :

Mai 1924. Foire de Paris, Stand de l'Électricité : demande d'une photo du grand phare exposé par Sauter-Harlé.

Début Juillet: 1er téléphone pour réclamer le document (pourparlers avec plusieurs chefs de service, exposés de nos buts, moyens, etc..., etc...).

Quelques jours après : second téléphone (mêmes discours).

Quelques jours plus tard : visite d'un des directeurs de L'Esprit Nouveau aux Établissements Sauter-Harlé ; attente de 1 h. 1/2 dans les antichambres. Premier ingénieur, chef de service : exposé du but de la visite. Deuxième ingénieur : second exposé. Troisième ingénieur (enfin compétent!) : troisième exposé. Accueil plein de réserve : " Écrivez à la direction, à M. W... en exposant votre projet, vos buts, vos moyens et en spécifiant bien que ce sera entièrement gratuit ".

Le même jour : lettre d'exposé complet avec rappel des... stations du calvaire!

30 Juillet : troisième coup de téléphone ; réponse : " on ne sait pas. "

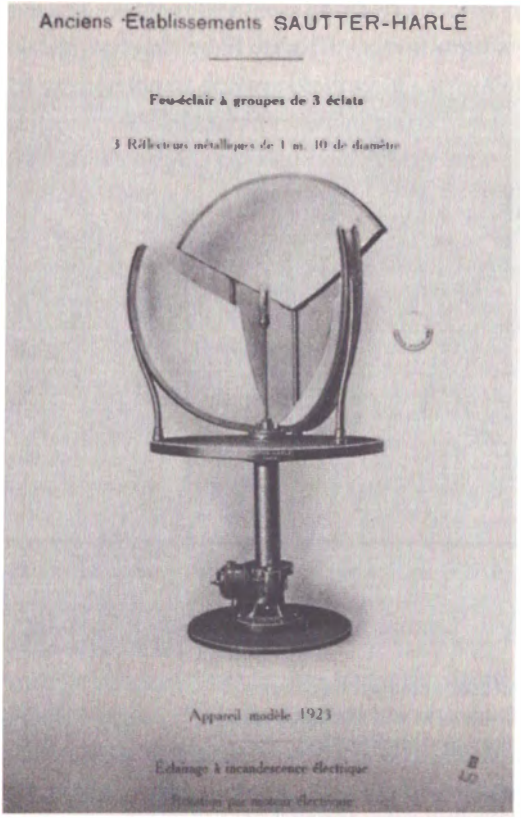
31 Juillet: quatrième coup de téléphone; réponse : " on ne sait pas. "

1er Août : cinquième téléphone au patron M. W... Exposé général. M. W... demande qu'on écrive en envoyant un numéro de la revue, car M. H... notre patron, a déclaré qu'il ne donnerait pas la photo pour L'Esprit Nouveau.

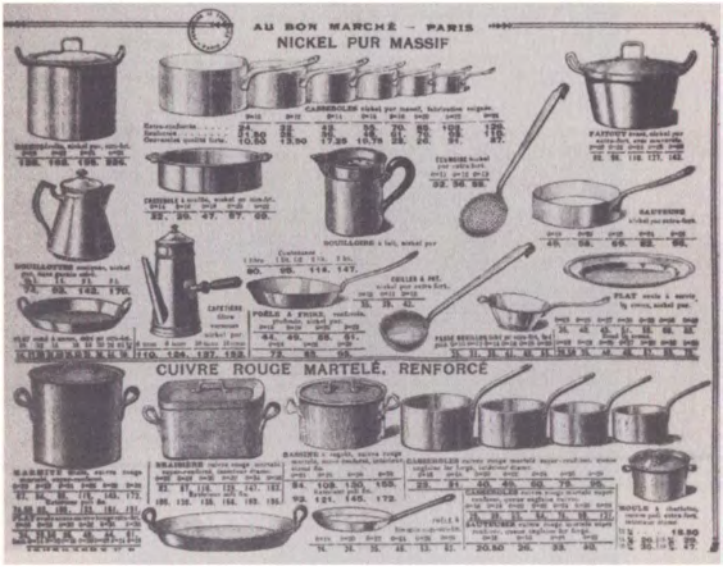
Même jour, une demi-heure après. Ici. Visite de l'un des directeurs de L'Esprit Nouveau à M. W... Pas d'attente d'antichambre. M. W... fait un interrogatoire serré ; exposé éloquent des buts, des moyens, etc. Conclusion de M. W..., sévère : " notre phare n'est pas décoratif, etc... " Coupant court : " Je vous téléphonerai lundi le sort réservé à votre requête ". M. W... s'en va, sans saluer.

Depuis 15 jours les Établissements Sauter-Harlé savent que nous tirons notre N° 25 et qu'aujourd'hui est le dernier jour ! Mentalité fréquente de l'ingénieur drapé dans la haute fierté du chiffre. Incompréhension totale de ce qui n'est pas l'étroit champ de ses investigations. Telle est l'histoire d'un cliché, exemple entre tant d'autres, désespérant. On ne se comprend pas.

L'Esprit nouveau 25'te, bir sanayi lambasının fotoğrafı için ayrılmış sayfa.



L'Esprit nouveau arşivlerinden
bir Sautter-Harlé lambası fotoğrafı.
Fotoğraf çok geç ulaşmış!

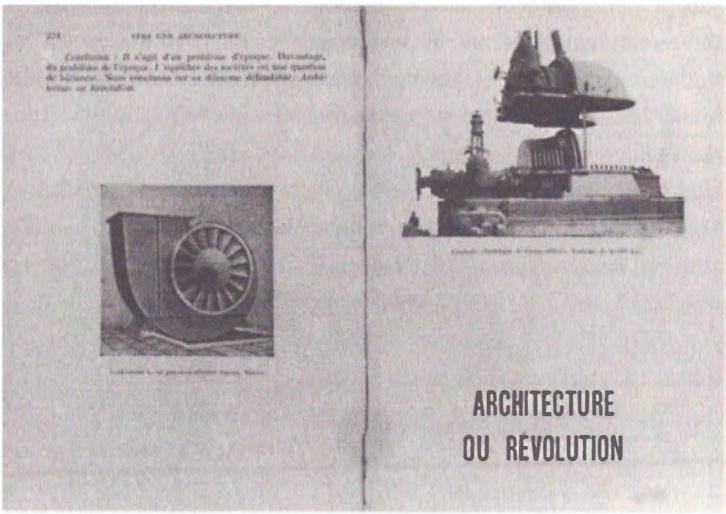


Paris'teki Au Bon Marché mağazasının postayla sipariş kataloğundan bir sayfa, *L'Esprit nouveau* arşivlerinden.

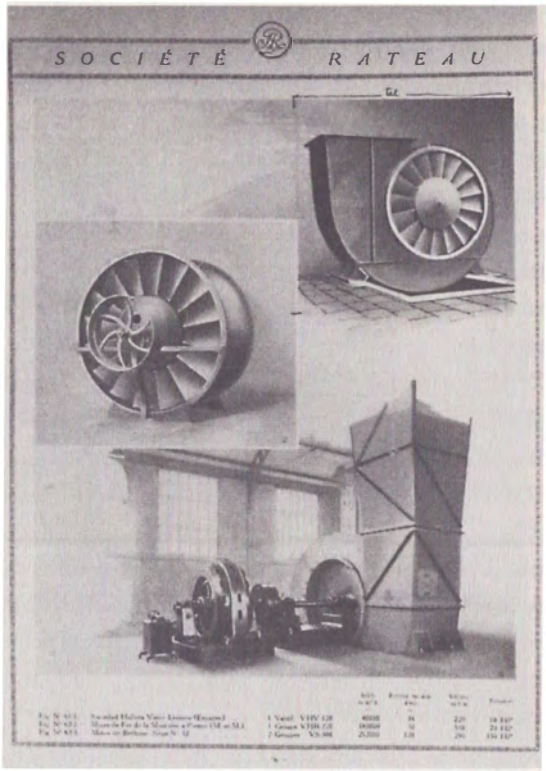
rifüjlü vantilatör, bölümün başına da Centrale électrique de Genne-villiers'nin bir türbini konulduğunda, başlık ile görüntüler arasındaki etkileşimden mesaj türer: Görünüşe göre Le Corbusier'nin kafasını en çok kurcalayan konu, genel olarak toplumsal koşullar değil, bir sanayi toplumunda mimarın durumudur. Rateau vantilatörü, kelimenin tam anlamıyla mekanik devrim ile sanayi devrimi arasında bir kelime oyunu yapar. Makalede şunlar yazar: "Modern toplum entelektüellerinin hakkını vermemekte, ama kenti ya da evi dönüştürmenin önünde önemli bir engel olan mülkiyet gibi eski düzenlemeleri hâlâ hoş görmektedir." Burada Le Corbusier kamu mülkiyetini ve konut sorununu kitlesel üretimle çözme ihtiyacını savunur – eleştirisini tam da sanayi toplumundaki mimarın konumunda bir "devrimin" söz konusu olduğu noktaya yöneltir.[4]

L'Esprit nouveau'nun sayfalarında, ilan resimleri, dar anlamda mimari kaynakların resimlerine –örneğin Le Corbusier'nin *Werkbund Jahrbuch*'taki (Werkbund Yıllığı) 1913 tarihli Gropius makalesinden aldığı meşhur Amerikan siloları fotoğrafları– kıyasla çok daha yaygındır. Le Corbusier'nin Gropius'tan bu fotoğrafları alması (ve hemen ardından söz konusu görüntülerin avangard dergi ve yayınlarda dolaşmaya başlaması: *De Stijl, MA, Buch neuer Künstler*, vb.)[5] bir "medya fenomeni" olarak da okunabilir elbette – Reyner Banham'ın belirttiği gibi, mimarların hiçbiri söz konusu siloları görmemiştir.[6] Gelgelelim bu heterodoks reklam malzemesinin *L'Esprit nouveau*'nun sayfalarında yer alması, derginin konvansiyonel yorumunda bir kaymanın gerçekleşmiş olabileceğini akla getirir: adeta kendi "sihirli dairelerine" kapalı, alçak kültürün malzemeleriyle kirlenmemiş avangard hareketler arasındaki bir iç alışverişten, ortaya çıkmakta olan yeni gerçeklikle, yani reklam kültürü ve kitle iletişim araçlarıyla diyaloğa doğru bir kayma.

Modern medya savaş teknolojisidir. Nasıl hız vasıtaları, yani otomobiller ve uçaklar savaş öncesi devrimden doğduysa, modern iletişim araçları da I. Dünya Savaşı sonrası dönemin teknik devri-



Vers une architecture'den yan yana iki sayfa, 1923; sanayi kataloglarından alınmış bir vantilatör ve bir türbin fotoğrafıyla birlikte.



L'Esprit nouveau arşivlerinden bir
Société Rateau reklam broşürü sayfası,
Le Corbusier'nin *Vers une architecture*'de
kullandığı vantilatör resmiyle birlikte.

minden evrildi.[7] İletişim araçları, savaş teknolojisi ve donanımının bir parçası olarak gelişti. Birbirine çok uzak ülkelerin I. Dünya Savaşı'na katılmasını olanaklı kılan muhaberattı; muhaberat sayesinde, muharebe meydanı ile haberlerin iletildiği yer arasındaki, savaş ile karar alma arasındaki mesafe ortadan kalkıyordu. Marne muharebesinin telefon görüşmeleriyle kazanıldığı söylenir.[8] Klasik I. Dünya Savaşı anlatıları, uluslar arasında özellikle gazete aracıyla inşa edilen propagandanın ne kadar önemli bir rol oynadığını gösterir. Savaştan sonra bu teknoloji tedricen evin içiyle ilgili bir hale geldi. Nasıl yirmili yılların başında bütün Avrupa'da düzenli havayolu hizmetleri kurulduysa, radyo ve telekomünikasyon aletleri de ev eşyası haline geliyordu.

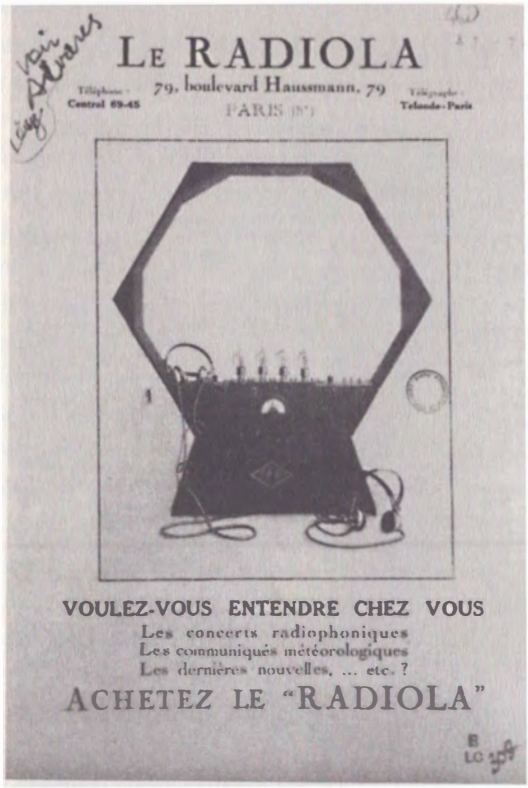
Le Corbusier'nin mimarlığının "makine çağı"[9] ile ilişkisine bu kadar yoğun bir ilgi gösterilmesine rağmen, yeni iletişim araçlarıyla ilişkisi, mimarinin tüketim çağı kültürüyle ilişkisi çok az ilgi görmüştür. Dönem için simgesel bir kavram işlevi gören "makine çağı" fikrinin, büyük ölçüde reklam endüstrisinin teşvik ettiği bir fikir olması ironiktir.[10] Mimarlığın bu dönemdeki rolünün ortaya koyulması için, mimarlığın bu endüstrinin mekanizmalarıyla ilişkisinin tahlil edilmesi gerekir.

Geçmişe bakarak konuşursak, "makine çağı" kavramı, sanatçı/mimarın yeni endüstriyel gerçekliğin "yorumcusu" olduğu özerk bir sanat pratiği olarak "modern hareket" mitini sürdürmek gibi hayati önemde bir amaca hizmet etmiştir. Bu miti sürdürmekle ilgilenen eleştirmenler, endüstriyel gerçeklik karşısındaki çok farklı tavırları –sözgelimi bir fütüristin, bir Dadaistin ve Le Corbusier'nin tavırlarını– "makine çağı" gibi etiketler altında toplarlar. Gelgelelim farklar benzerliklerden daha çarpıcıdır.

Örneğin Le Corbusier'nin *L'Esprit nouveau*'daki "Görmeyen Gözler" makalesi için (daha sonra *Vers une architecture*'de yeniden yayımlandı) Farman, Voisin, Bleriot, vb. uçak kataloglarından görüntüler seçerken, onun aslında uçaklardan değil de kitlesel olarak



L'Illustration, 15 Şubat 1919.



Bir Radiola reklam broşürünün
ön kapağı, *L'Esprit nouveau*
arşivlerinden.

üretilmiş evlerden söz ettiğine dikkat etmek önemlidir. Onu ilgilendiren şey, çağdaş üretim koşullarına mimarinin dahil edilmesidir. (Diğer taraftan fütüristler, her ne kadar aynı görüntüleri kullansalar da endüstrileşme sürecine kayıtsızdırlar.) Aslında Le Corbusier'ninki felsefi bir ilgiden fazlasıydı. Gabriel Voisin gibi önde gelen sanayicilerle bilfiil pazarlık yaptı. Savaşın sonunda Voisin şirketi inşaat sanayiine girerek uçak fabrikasını faal tutmaya çalışıyordu.[11] Voisin *L'Esprit nouveau*'da bir makalede yayımlanan iki ev prototipini üretti ("Voisin" [Komşu] Evleri); Le Corbusier ve Ozenfant bu makalede şunları yazıyordu:

> **Hafriyatçının, duvarcının, marangozun, doğramacının, kiremitçinin, tesisatçının... peş peşe gösterdiği çabanın yavaş yavaş işbirliğine dönüşmesini beklemek imkânsız... evler tıpatıp aynı olmalı, fabrikada makinelerle yapılmalı, Ford arabaları gibi hareketli montaj hattı üzerinde birleştirilmeli... Havacılık seri üretim harikaları yaratıyor... Uçak fabrikalarında, *asker-mimarlar* ev inşa etmeye karar verdiler; evi bir uçak gibi, yani aynı yapısal yöntemlerle, hafif iskelet, metal gergiler, boru tipi desteklerle inşa etmeye karar verdiler.[12]**

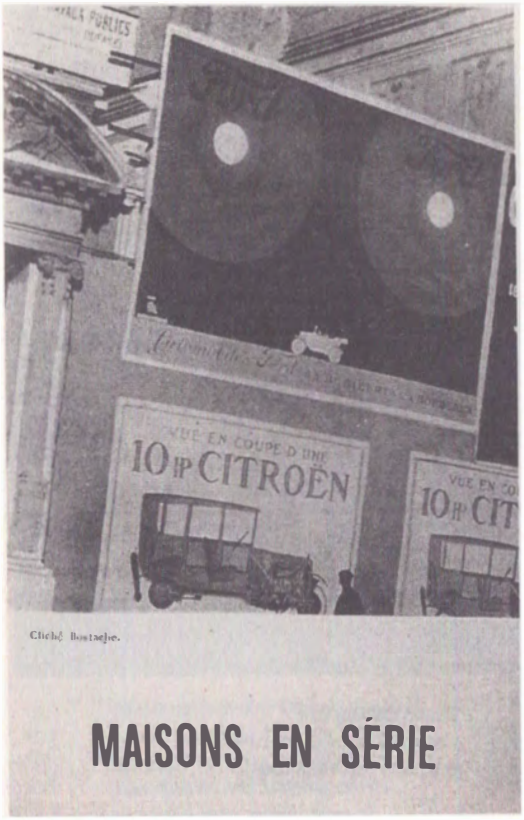
Le Corbusier'nin çağdaş üretim koşullarına yönelik ilgisi kaçınılmaz olarak üretimi sürdüren mekanizmalara yönelik bir ilgiydi: kitle iletişim araçları ve reklamcılık. Kullandığı uçak görüntüleri büyük ölçüde popüler imgelemin parçasıydı. Örneğin resimli gazeteler, uçakların savaş halindeki görüntülerinin fetişist teşhirinden yeni yolcu uçaklarının görüntülerine geçti; 1919 dolaylarında ise bu iki görüntü çeşidi artık yan yana geliyordu. Le Corbusier modern reklam tekniklerini kullanıyordu: Bir yandan bakılası görüntülerle okurun görsel dikkatini yakalayarak onu tanıtımını yaptığı kavrama, kitlesel ev üretimine yönlendiriyordu. Diğer yandan da bilinçaltına işleyen, askeri teknolojiyi evcilleştiren görüntüler seçiyordu.

Bu bakımdan Le Corbusier, onun medyayla ilişkisi hakkındaki nadir yorumlardan birini yapan Marie-Odile Briot'nun yazdığı gibi, yalnızca "medyaya ilişkin sezgisel bir kavrayışa sahip ve haberin ne olduğunu iyi anlamış" biri değildir.[13] Pürist kültür –Le Corbusier ve Ozenfant'ın *L'Esprit nouveau* sayfalarında, endüstrileşmiş gündelik hayatta bir kültür teorisine varma projelerini kastediyorum– yeni iletişim araçları kültürü üzerine, reklamcılığın ve kitle iletişim araçlarının dünyası üzerine, sözcüğün hem görsel hem de düşünsel anlamında bir "refleksiyon" olarak okunabilir.

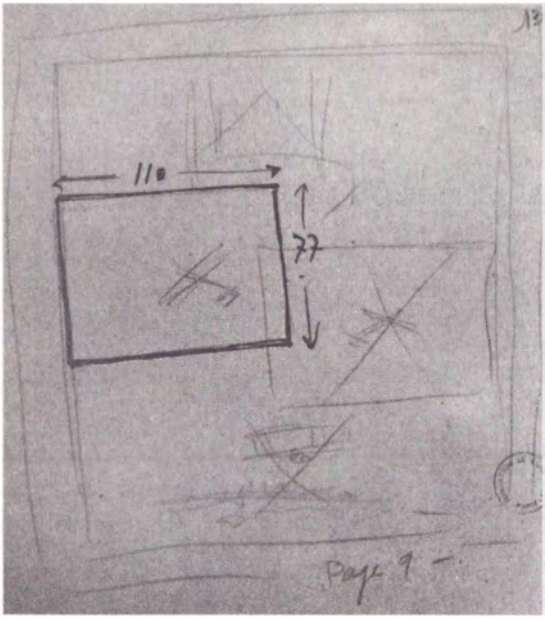
Le Corbusier kitle iletişim araçları kültürü deyişini ilk anlamında kullanır; yani yayına hazırlama sürecine dahil edeceği "hazır-yapımlar" olarak gördüğü, günlük basından görüntüleri, endüstriyel reklamları, büyük mağazaların postayla sipariş kataloglarını ve ilanları kasteder. Mimarın kataloglardaki görüntülerin kopyasını çıkarması ve eskizini çizmesi, bu görüntüleri pasif bir biçimde almadığını düşündürür; söz konusu çizimler nihayetinde tasarım pratiğine yönelik biçimsel bir arayışa tanıklık eder. Dahası –ki "refleksiyon" kelimesinin ikinci anlamı tam da bu noktada devreye girer– Le Corbusier bizatihi basılı medyanın varlığında, kültürün işleviyle ve modern bireyin dış dünya algısıyla ilgili önemli bir kavramsal kayma olduğunu saptamıştır. *L'Art décoratif d'aujourd'hui*'de şöyle yazar: "Kitabın, matbaanın masalsı gelişimi ve en yakın arkeolojik dönemin tamamının sınıflandırılması, zihinlerimizi sel altında bırakıp bizi boğdu. Yepyeni bir durumdayız. *Bizim için her şey bilindik.*"[14]

İnsanın "her şey hakkında her şeyi bildiği" bu yeni durum geleneksel kültürün canalıcı bir dönüşümünü temsil eder. Paradoksal bir biçimde, klasik hümanist bilgi birikimi sorunsallaşır.[15] Le Corbusier'nin bu dönüşüm karşısındaki konumunu okumaya, bu meselenin bir yönünü, yani sanayi toplumunda sanat yapıtının statüsüne dair görüşünü ele alarak başlayabiliriz.

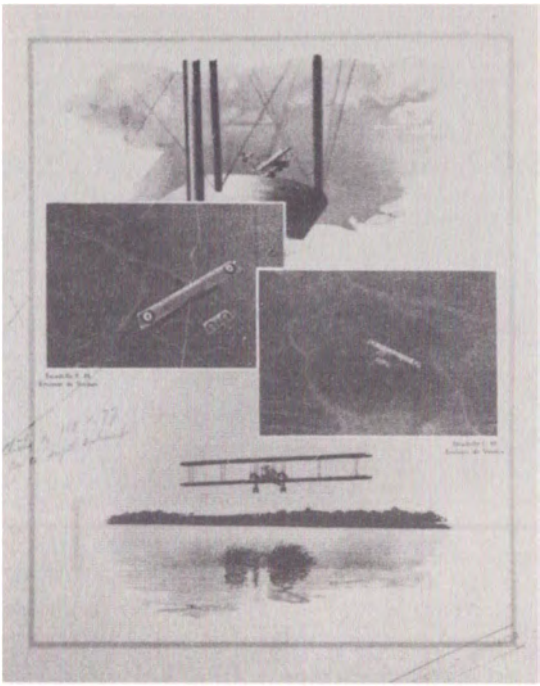
Le Corbusier'ye göre sanatın toplumdaki rolü, kitlesel iletişim araçlarının varlığıyla kökten değişime uğramıştır. *L'Art décoratif*



"Maisons en série." *Vers une architecture*'den bir sayfa (1923).



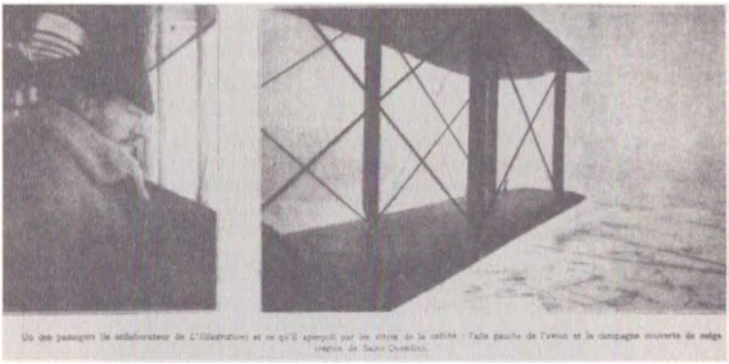
Farman kataloğundan röprodüksiyonu yapılacak bir uçak resmini gösteren eskiz.



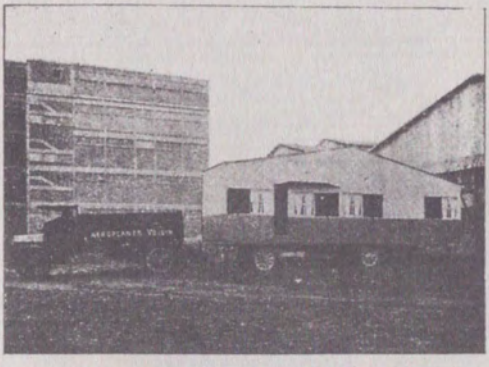
Üzerine not alınmış bir Farman reklam broşürü sayfası. Seçilen resim, *L'Esprit nouveau* 9'da (1921) yayımlanacak, daha sonra da *Vers une architecture*'ün bir bölümü olarak yeniden basılacak "Görmeyen gözler.... uçaklar" makalesinin başına yerleştirilecektir.



Vers une architecture'den
bir sayfa, Farman kataloğundan
bir resimle birlikte.



Farman uçağının kanadı, bir yolcunun
pencereden gördüğü haliyle,
L'Illustration, Şubat 1919.

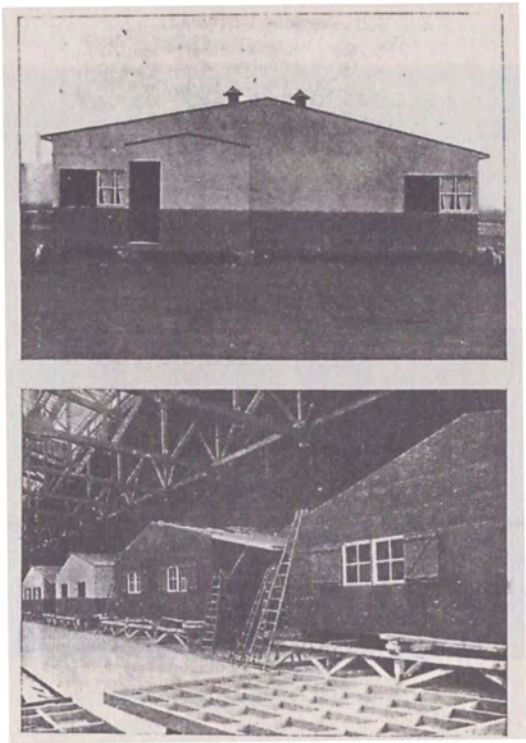


LES MAISONS " VOISIN "

Il semblait jusqu'ici qu'une maison fut lourdement attachée au sol par la profondeur de ses fondations et la pesanteur de ses murs épais ; cette maison, c'était le symbole de l'immuabilité, la « maison natale », le « berceau de famille », etc. Ce n'est point par un artifice que la maison Voisin est l'une des premières à marquer le contre-pied même de cette conception. La science de bâtir a évolué d'une manière foudroyante en ces derniers temps ; l'art de bâtir a pris racine fortement dans la science.

L'énoncé du problème a fourni à lui seul les moyens de réalisation et, incontinent, s'affirme ici fortement l'immense révolution dans laquelle est entrée l'architecture : lorsqu'on modifie à tel point le mode de bâtir, automatiquement l'esthétique de la construction se trouve bouleversée. Cet énoncé est le suivant ; il fut formulé par des soldats en pleine guerre qui se dirent en voyant tomber tant d'hommes autour d'eux :

Voisin Evleri,
Le Corbusier-Saugnier,
L'Esprit nouveau 2 (1920).



Voisin Evleri.



L'Esprit nouveau 24 (1924) için
Hermès çantaları sergi modeli.



Bir Fransız askerinin savaş teçhizatı.
L'Illustration, Şubat 1919.

d'aujourd'hui'de şöyle yazar: "Artık kitaplarla, okullarda, gazetelerde ve sinemada, bizimkinden önceki yüzyıllarda sanatta ifade bulmuş olan duygularımızın dilsel biçimi geniş bir alana yayılmaktadır."[16] *La Peinture moderne*'in girişinde, Ozenfant'la birlikte şunları yazar: "Taklide dayalı sanat, fotoğraf ve sinemayla birlikte geride kalıyor. Dinsel, ahlaki ya da siyasi amaçlar bakımından, basın ve kitap çok daha etkin bir biçimde faaliyet gösteriyor. Peki günümüz sanatının sonu ne olacak?"[17]

Nesnenin Huzursuz Statüsü

Le Corbusier'nin reklam görüntülerini hazır-yapım nesneler olarak kullanmasıyla ilgili meselelerden biri de Dadaistlerin pratiklerinin buna ne ölçüde paralel olduğudur. Bu mesele son yıllardaki eleştirel söylemde önem kazanmış bir kavramsal sorunu içermektedir. Sorun bu yüzyılın ilk yarısı bağlamında, modernizm ve avangard arasındaki farktır.[18]

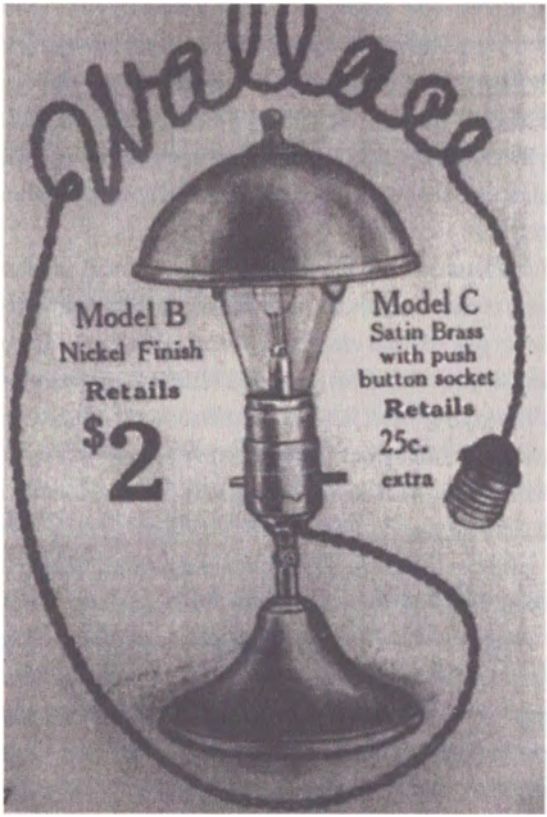
Örneğin Picabia postayla sipariş kataloglarından ve ilanlardan makine görüntüleri seçer, bunları yeniden çizer ve birer altyazı ekleyerek bir dizi "nesne-portre" haline getirir. *Voilà Haviland* (Paul Haviland'ın seyyar elektrik lambası olarak portresi), *Ici, c'est ici Stieglitz* (körüklü fotoğraf makinesi olarak Alfred Stieglitz), *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité* (buji olarak Amerikalı bir kız), vb. bunlardan bazılarıdır, hepsi de Stieglitz'in dergisi *291*'de yayımlanmıştır.[19] Ama Picabia'dan farklı olarak Le Corbusier, trajik bir mizansenin temsili paradigmasına tutsak kalmaz. Le Corbusier görüntüleri sayfada yan yana koyar: Anlam boşluktadır, görüntüler ile yazılı metin arasındaki beyaz mekânın sessizliğinde. Mekanik unsur temsili bir tarzda değil, "ayrıştırıcı" bir unsur olarak kullanılır.

Le Corbusier ile Marcel Duchamp arasında bir karşılaştırma daha verimli olabilir. Le Corbusier'nin *L'Esprit nouveau*'da "Diğer İkon-

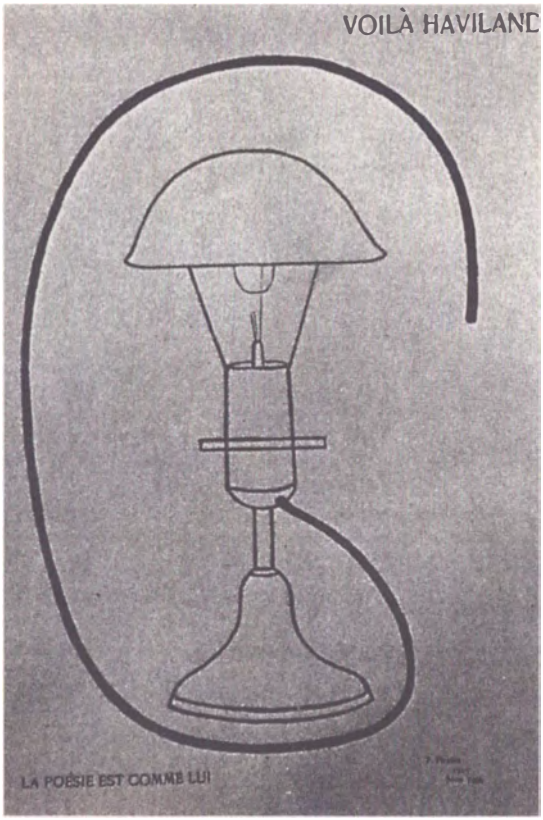
lar: Müzeler" makalesinin başında yayımladığı Maison Pirsoul'ün imal ettiği bidenin görüntüsünü ve Duchamp'ın 1917 tarihli *R. Mutt Pisuarı*'nı alalım. (Bu arada, J. L. Mott dönemin önde gelen demir eşya imalatçılarından biridir. Mott tesisatın yanı sıra gerçek çeşmeler, mitolojik temaları olan incelikli nesneler üretmiştir – gerçekten de çok "sanatsal" nesnelerdir bunlar. Bu durum *R. Mutt Pisuarı*'nın, başka şeylerin yanı sıra, Duchamp'ın muhtemelen ilanlarından bildiği bu imalatçının ismi ve ürünleriyle ilgili bir sözcük oyunu içerdiğini düşündürür.)[20]

R. Mutt Pisuarı ve Maison Pirsoul bidesi, temsili saydam bir iletişim ortamı olarak ele alırsak, birer tesisat unsurudur. Ve ikisinin de (Dadaistlerin çok sevdiği cinsel anıştırma olanağını kullanarak) sanat kurumuna yönelik saldırılar olarak tasarlandığı barizdir. Bu kadar bariz olmayan şey ise, ikisinin de yalnızca röprodüksiyon olarak var olmasıdır. İlkinin orijini *L'Esprit nouveau*'nun sayfalarıdır; başka "orijinal" yoktur. İkincisi New York'taki Salon of Independents'ta sergilenecek olur ama asla sergilenmez, çünkü reddedilir; geriye yalnızca fotoğrafı kalmıştır. Bütün bunlara rağmen esere tarihte bir yer sağlayan, Beatrice Wood'un New York çıkışlı bir Dada dergisi olan *The Blind Man*'deki çağdaş bir eleştiri yazısıyla birlikte, bu belge olmuştur. Orijinal nesne, yani gerçek pisuar kayıptır. Nitekim bu "nesnelerin" ikisi de yalnızca "röprodüksiyon" olarak vardır. Diğer yandan, orijinallerin olmayışı her röprodüksiyonun temsil ettiği nesneyle de ilgilidir. Duchamp'ın sanat eseri baş aşağı çevrilmiş, imzalanmış ve bir sanat sergisine gönderilmiş, kitlesel olarak üretilmiş bir nesnedir. Le Corbusier'nin "hammaddesi" de belli ki bir endüstriyel katalogdan alınmış ve bir sanat dergisinin sayfalarına yerleştirilmiş bir ilan resmidir.

İki belge arasındaki yüzeysel benzerlikler bunlardır. Farklar ise her bir jestin anlamında ve içine yerleştirildiği bağlamda yatar. *R. Mutt Pisuarı*'nın bağlamı sergi mekânıdır. Hiç sergilenmemiş olması bir şey değiştirmez. Sergi mekânında düşünülmek zorundadır, yo-



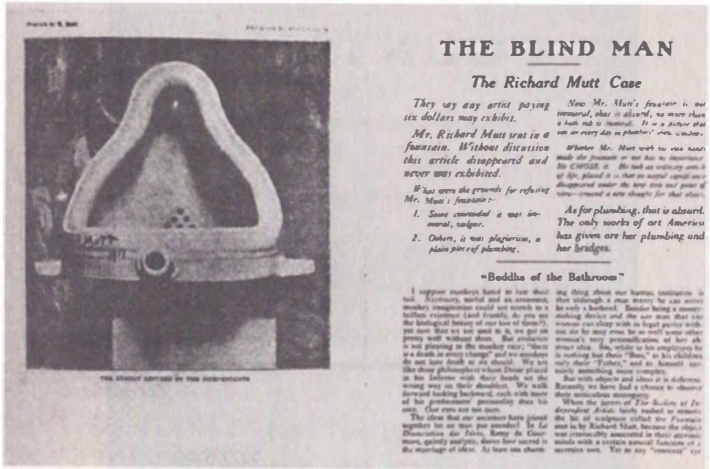
Seyyar bir Wallace elektrik lambasının ilanı.



Francis Picabia, *te Haviland: iir ona benziyor* (1915).



L'Esprit nouveau 20'den (1924)
bir sayfa.



THE BLIND MAN

The Richard Mutt Case

They say any artist paying six dollars may exhibit.

Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.

What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain?:-

1. *Some contended it was immoral, vulgar.*
2. *Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.*

Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows.

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view—created a new thought for that object.

As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.

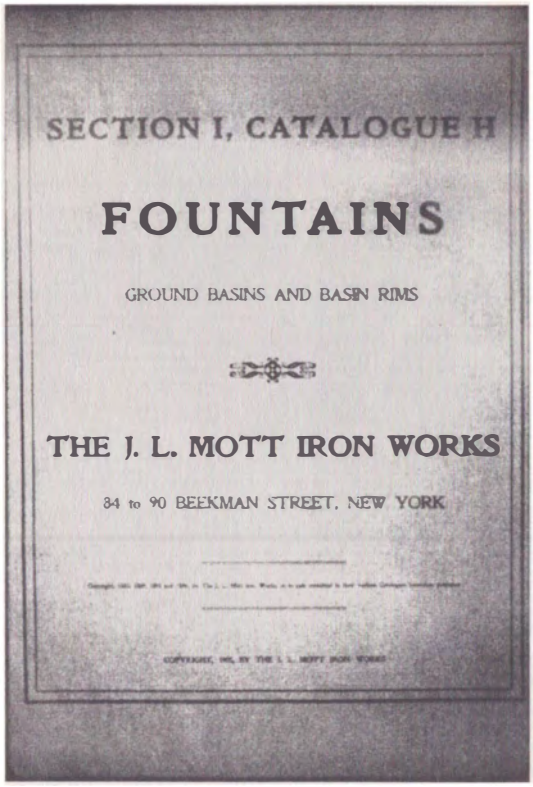
"Buddha of the Bathroom"

[illegible] ing thing about our human institutions is that although a man merely by case accept be only a husband. Besides being a money-making device and the sole man that can woman can charge with no legal parley with out sin he may cross he as well some other woman's very personifications of her ab street idea. See, while to his employees he is nothing but their "Boss," to his children only their "Father," and to himself certainly something more complex.

But with objects and ideas it is different. Recently we have had a chance to observe their miraculous metempsy

When the jurors of *The Society of Independent Artists* freely rushed to reject the bit of sculpture called the *Fountain* sent in by Richard Mutt, because the object was irrevocably associated in their astonished minds with a certain natural function of a sanitary sort. Yet to any "innocent eye

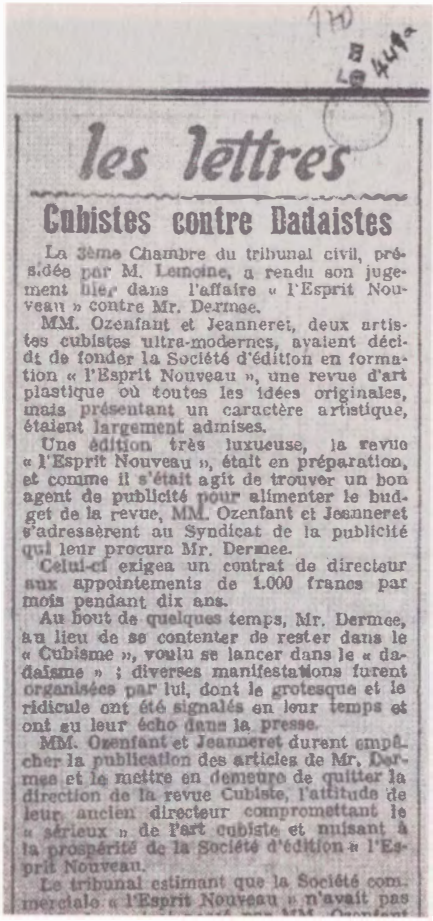
The Blind Man 2'de (1917)
"Richard Mutt Vakası"



Üretici J. L. Mott'un yayımladığı
Çe meler reklam kataloğunun kapağı.



Çe melerkataloğundan resimli
bir sayfa.



les lettres

Cubistes contre Dadaistes

La 3ème Chambre du tribunal civil, présidée par M. Lemoine, a rendu son jugement hier dans l'affaire « l'Esprit Nouveau » contre Mr. Dermee.

MM. Ozenfant et Jeanneret, deux artistes cubistes ultra-modernes, avaient décidé de fonder la Société d'édition en formation « l'Esprit Nouveau », une revue d'art plastique où toutes les idées originales, mais présentant un caractère artistique, étaient largement admises.

Une édition très luxueuse, la revue « l'Esprit Nouveau », était en préparation, et comme il s'était agit de trouver un bon agent de publicité pour alimenter le budget de la revue, MM. Ozenfant et Jeanneret s'adressèrent au Syndicat de la publicité qui leur procura Mr. Dermee.

Celui-ci exigea un contrat de directeur aux appointements de 1.000 francs par mois pendant dix ans.

Au bout de quelques temps, Mr. Dermee, au lieu de se contenter de rester dans le « Cubisme », voulu se lancer dans le « dadaisme » ; diverses manifestations furent organisées par lui, dont le grotesque et le ridicule ont été signalés en leur temps et ont eu leur écho dans la presse.

MM. Ozenfant et Jeanneret durent empêcher la publication des articles de Mr. Dermee et le mettre en demeure de quitter la direction de la revue Cubiste, l'attitude de leur ancien directeur compromettant le « sérieux » de l'art cubiste et nuisant à la prospérité de la Société d'édition « l'Esprit Nouveau.

Le tribunal estimant que la Société commerciale « l'Esprit Nouveau » n'avait pas

"Kübistler Dadaistlere Karşı",
L'Esprit nouveau arşivlerinden
bir gazete kupürü.



L'Esprit nouveau arşivlerinden
bir kartpostal. Kaynağı bilinmiyor.

rumunun dışında düşünülemez. Yorumunun dışında var olamaz. Peter Bürger'in *Avangard Kuramı*'nda dediği gibi, Duchamp'ın jestinin anlamı bir yanda kitlesel olarak üretilmiş nesne ile diğer yanda imza ve sanat sergisi arasındaki tezattan kaynaklanır. Kitlesel olarak üretilmiş bir nesneyi imzalayarak Duchamp bireysel yaratım kategorisini olumsuzlar ve imzanın yapıtın niteliğinden daha çok şey ifade ettiği sanat piyasasının maskesini düşürür. Bürger'in tanımında, avangard jest bir kurum olarak sanata yönelik bir saldırıdır.[21]

Le Corbusier'nin bidesini ne ölçüde avangard bir jest olarak değerlendirebiliriz? Bidenin bağlamı *L'Esprit nouveau*'dur. Görüntü 1923-1924'te yayımlanmış ve *L'Art décoratif d'aujourd'hui*'de 1925'te yeniden basılmış bir seriye ait olan "Diğer İkonlar: Müzeler" başlıklı bir makalenin başına konulmuştur. Seri 1925 Paris Dekoratif Sanatlar Sergisi'ne hazırlık olarak yayımlanmıştır. Makalede Le Corbusier şöyle yazar: "Müzeler daha yeni doğdu. Eskiden hiç müze yoktu. Müzelerin taraflı tutarsızlığında model yoktur, yalnızca bir bakış açısının unsurları vardır. Hakiki müze her şeyi içeren bir müzedir."

Müzeyle ilgili bu gözlemler de yine Duchamp'a yakın görünür. Müze'deki eserlere bakan kişi yalnızca düşünsel bir işlem gerçekleştirebilir; temaşa artık mümkün değildir. Independents, *R. Mutt Pisuarı*'nı "aşırma, yalnızca bir tesisat parçası" olduğu gerekçesiyle reddettiğinde, Beatrice Wood *The Blind Man*'de şunları yazar: "Pisuarı Bay Mutt'ın kendi elleriyle yapmış olup olmamasının önemi yoktur. Pisuarı SEÇMİŞTİR. Hayatın içinden sıradan bir nesne almış ve onu öyle bir biçimde yerleştirmiştir ki nesnenin faydası bakımından anlamı bu yeni başlık ve bakış açısıyla değişmiştir – o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır."[22] Eğer müze sanat eserini dönüştürüyorsa –aslında bizatihi yaratıyorsa– ve izleyicinin nesneyi yalnızca düşünsel olarak deneyimlemesine izin veriyorsa, Marcel Duchamp'ın edimi bu durumu kanıtlamaktan ibarettir: sıradan bir ürün için yeni bir düşünce yaratmak.

Maison Pirsoul'ün bidesi de gündelik hayattan bir nesnedir, endüstriyel bir üründür ve Le Corbusier söz konusu nesnenin bu statüyü kaybetmesini asla istememiştir. Bidenin bir müzede olması gerektiği yönündeki ifadesi, onu bir sanat nesnesi olarak sunma niyetinde olduğu anlamına gelmez. Bidenin bir müzede –daha net olmak gerekirse, dekoratif sanatlar müzesinde– olması gerekir demek, Le Corbusier'ye göre bidenin kültürümüz hakkında bir şeyler söylemesi demektir, tıpkı belli bir yerin halk sanatının o yerin başka zamanlardaki kültürüne dair bir şeyler söylemesi gibi. Ama demiryolunun çoktan ulaştığı yerlerde, Loos'un ardından Le Corbusier'nin de fark ettiği gibi, halk sanatı artık korunamamaktadır. Endüstriyel ürün iletişim çağının halk sanatı olmuştur.[23] Halk sanatı da endüstriyel üretim de kolektif bir fenomendir. Modern dekoratif sanat sanatsal yaratımın bireysel karakterine değil, endüstriyel üretimin, halk sanatının anonim karakterine sahiptir.

Duchamp sanat kurumunu ve bireysel sanat yaratımını sorgulamış, Le Corbusier ise daha ziyade Adolf Loos'la (sıhhi malzemeler onu da büyülüyordu) aynı doğrultuda ilerleyerek kullanım nesnesi ile sanat nesnesini birbirinden ayırmıştır. Gerçekten de, Le Corbusier'nin *L'Art décoratif d'aujourd'hui*'deki savları 1898'de "Tesisatçılar" adlı ünlü denemeyi, 1907'de de "Gereksizler"i yazan Loos'a çok şey borçludur. "Gereksizler" başlıklı metin *Werkbund* mimarları hakkındadır. Loos şöyle yazar:

> **Şimdi Münih'te bir kongrede toplandılar. Zanaatkârlarımıza ve sanayicilerimize önemli olduklarını göstermek istiyorlar... Zamanımızın stiline, yalnızca gereksizlikten uzak durmayı başaran endüstriyel ürünler ulaştı: otomobil endüstrimiz, cam üretimimiz, optik araç gereçlerimiz, bastonlarımız ve şemsiyelerimiz, çanta ve bavullarımız, ağızlıklarımız ve gümüş sigara kutularımız, mücevherlerimiz ve elbiselerimiz modern... Zamanımızın incelikli ürünlerinin elbette sanatla bir ilişkisi**



"Gasp / Halk Sanatı", *L'Esprit nouveau 21* (1924); *L'Art décoratif d'aujourd'hui* yeniden basım.

> **yok... On dokuzuncu yüzyıl, sanat ile endüstrinin birbirinden kökten kopmasıyla tarihe geçecek.[24]**

Hakkındaki genel görüşün tersine, Loos için "modern", yalnızca kendisinin bilincinde olmayan zanaatkâr değildir. Loos'a göre modern, modern olarak bilmediğimiz her şeyi içerir: anonim kolektif üretim. Loos gibi Le Corbusier de sanat ile hayat arasında, sanat nesnesi ile gündelik nesne arasında ayrım yapar. Sanatsal yaratımın bireyselliğini inkâr etmez. *L'art décoratif d'aujourd'hui*'de şöyle yazar:

> **Dekoratif sanatların kalıcılığı? Daha doğrusu çevremizi saran nesnelerin kalıcılığı? İşte orada bir karara varmalıyız: Önce Sistin Şapeli, sonra sandalyeler ve kartotekler – doğrusunu söylemek gerekirse bunlar, tıpkı takım elbisesinin kesiminin bir erkeğin hayatındaki yeri gibi, ikincil sorunlardır. Önce Sistin Şapeli, yani içine tutku işlenmiş eserler. Sonra oturmaya, sınıflandırmaya, aydınlatmaya yarayan makineler, *makine-tipler*, arınma sorunları, temizlik sorunları...[25]**

Bu pasajda üç anahtar sözcük vardır: *kalıcılık*, *tutku* ve *arınma*. Bunların ilk ikisi sanatla, üçüncüsü gündelik nesneyle ilişkilidir. Le Corbusier'ye göre sanatla ilgili en önemli şey kalıcılığıdır, bakiliğidir. Banham'ın belirttiği gibi, Le Corbusier sanat eserinin gelgeçliğiyle ilgili fütürist kuramı reddeder. Sanat eserlerini teknoloji eserlerinden ayırt eder ve yalnızca ikincilerin gelip geçici olduğunu savunur.[26]

Aklın ürünlerinin karşısına Le Corbusier tutkunun ürünlerini koyar – yaratıcı bir adamın, bir dâhinin tutkusunun. Bir sanat eserinin güzel bir nesnenin hazlarından niteliksel olarak farklı bir duygu uyandırma kapasitesi, herhangi bir zamanda veya mekânda, onu yaratan sanatçının tutkulu jestini fark etmekte yatar. Böylelikle Le Corbusier sanat eserini gündelik nesneden, sanatçıyı toplumdaki tüm diğer "üreticiler"den ayırır.

Son olarak, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* temizliği ve arınmayı göklere çıkarır. Bu mefhum bize bir kez daha Loos'u hatırlatır. "Tesisatçılar"da (Duchamp'ın "Amerika'nın verdiği tek sanat eseri tesisatları ve köprüleridir" iddiasını anımsatarak)[27] "Avusturya ile Amerika arasındaki en dikkate değer fark tesisatçılıktır" yorumunu yapan Loos sözlerine şöyle devam eder:

> **Sanata gerçekten ihtiyacımız yok. Henüz kendimize ait bir kültürümüz bile yok. Devlet bu konuda yardım elini uzatabilir. Arabayı ata koşmaktansa, sanata para harcamaktansa, bir kültür üretmeye çalışalım. Akademilerin yanına hamamlar yapalım ve profesörlerle birlikte hamam görevlileri istihdam edelim.[28]**

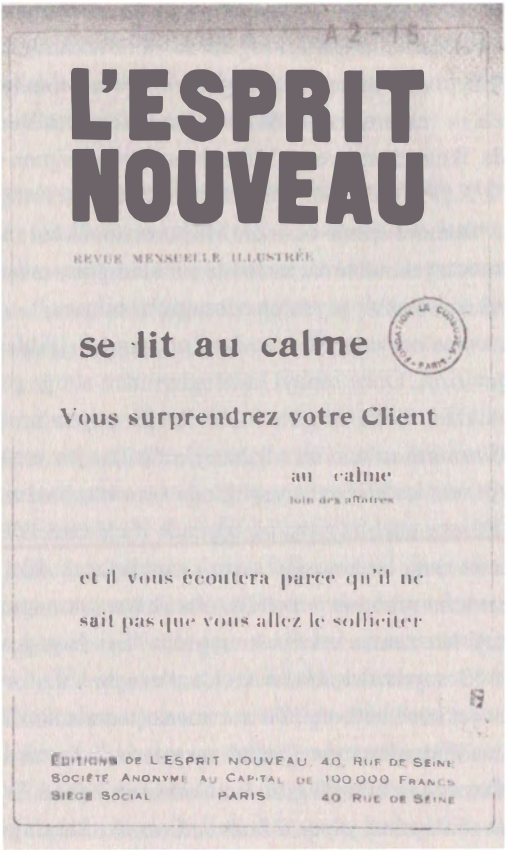
Gelgelelim, Loos'un iğneleyici ve alaycı yazıları Dadacıların şok taktiklerinden ayırt edilmelidir. Bu noktada, Walter Benjamin'in Karl Kraus hakkında yaptığı bir yorum, yirminci yüzyılda dünyaya tek bir kültürün hâkim olacağını düşünen Loos için de yapılabilir: "Yöresel sanatın tek meşru formu taşlamadır." "En büyük taşlamacı tipinin ayağının altındaki en sağlam zemin," diye devam eder Benjamin, "tanklara binmek ve gaz maskeleri takmak üzere olan bir kuşak, gözyaşlarını tüketmiş ama kahkahayı tüketmemiş bir insanlıktır."[29] Le Corbusier savaş sonrası bir figürdür, Loos ise savaş öncesi. Le Corbusier'nin mimarı tam da bir "asker-mimar"dır, Loos'un mimarı ise "Latince bilen bir duvarcı" (kültürlü bir zanaatkâr). Eserleri arasında ilişkiler kurmak mümkünse de, şu hayati soruya hâlâ bir cevap verilmemiştir: Savaşın çizdiği sınır, tarihin bu iki tanığının birbirinden böylesine farklı olmasında ne kadar etkilidir?

(Yeniden) Üreten Mimar

Le Corbusier kitaplarında ve makalelerinde kendi kuramsal savları için, modern reklamcılıktan retoriğini ve ikna tekniklerini ödünç alır; kendi vizyonunu katarak kimi gerçek ilanları manipüle eder, böylece metin ile reklam arasındaki sınırları bulandırır. Bunu bilinçli bir biçimde, ikna etmenin en etkili yolunun bu olduğunu öne sürerek yapar: "*L'Esprit nouveau*," der sanayicilere gönderdiği reklam broşüründe, "sükûnet içinde okunur. Müşterinizi sükûnet içinde, işten güçten uzakta yakalarsınız; bu halde yakaladığınız müşteriniz sizi dinler, çünkü ondan bir şey talep edeceğinizi bilmez."

İlan sözleşmeleri yapmak için, Le Corbusier alışıldık usulü sık sık tersine çevirirdi. Önce sanayi kataloglarından aldığı görüntüleri makalelerine katar, hatta dergide bilfiil ilanlar yayımlar, sonra firmaya *L'Esprit nouveau*'nun bir nüshasıyla birlikte bir mektup göndererek aldığı reklam hizmeti karşılığında firmadan ödeme yapmasını isterdi. Elbette talebini kaba bir biçimde ifade etmezdi, daha ziyade iltifatlarla dolu bir retoriğe sarıp sarmalayarak dile getirirdi: Ürün zamanımızın ruhunun temsilcisi olarak öne çıkmıştır, vesaire.

Bu strateji her zaman etkili olmuyordu: "Les bagages Moynat olarak, 11. ve 13. sayılardaki bedava reklamlar için *L'Esprit nouveau* yönetimine teşekkürü bir borç biliriz... ancak şu anda ilan sözleşmesi yapmayı taahhüt edemeyeceğimizi arz ederiz." Ancak bazen de, Innovation firmasıyla olduğu gibi, Le Corbusier hem *L'Esprit nouveau* için ilan sözleşmesi yapıyor, hem de firmanın kataloğunu yeniden tasarlamak ve yayımlamak için sipariş alıyordu. Ingersoll-Rand ve Ronéo gibi başka şirketlerden almaya çalıştığı bu tip bir sipariş, Le Corbusier'nin *Özel L'Esprit nouveau Katalogları* olarak tasarladığı daha büyük bir projenin parçasıydı: "Nitekim neredeyse editoryal, ama elbette sadece üretimi ve kullanımı belli bir *esprit nouveau*'yla (yeni anlayış) tutarlı ürünlere uygulanabilecek bir reklam türü tasarladık." (Ürünün kendisinin, biçimsel niteliklerinin değil,



L'Esprit nouveau'nun potansiyel müşterileri için reklam broşürü.

üretiminin ve kullanımının göz önünde bulundurulması dikkat çekicidir.) "*L'Esprit nouveau* ilan veren firmanın ürünleri üzerine yorum yapar; böyle bir reklam, müşteri kitlesi üzerinde sıradan reklamdan kuşkusuz çok daha farklı bir etki yaratacaktır."[30]

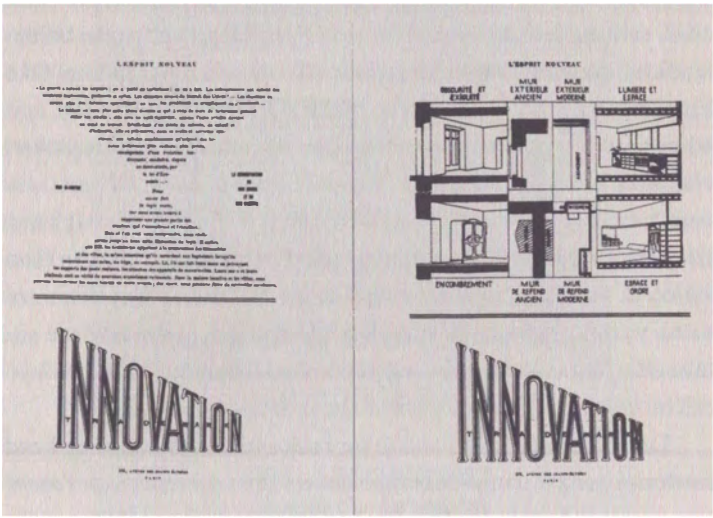
Şirketin bir yıl boyunca, *L'Esprit nouveau*'nun her sayısında, farklı bir metin ve illüstrasyonla tam sayfa ilanı olacaktı. Yılın sonunda, bu şekilde oluşturulan on iki sayfa, "iyi kalite kâğıt üzerine 3000 adet (ya da daha çok)" basılacak ve ilan veren firmanın "müşteri kitlesinin belli bir kesimine dağıtmak için kullanabileceği" "L'Esprit nouveau" adlı bir broşür ya da katalog formunda bir araya getirilecekti.

Innovation'un ilk "editoryal reklam" sayfası, *L'Esprit nouveau*'nun 18. sayısında çıkar. Bir Innovation kataloğunun alışıldık metinlerinden –"Innovation gardırop sıradan bir gardıroptan üç kat fazla eşya alır. Düzen sağlar. Size yer kazandırır"– farklı olarak burada şöyle cümleler vardır: "Seri inşaat, ev yapmanın olmazsa olmazıdır..." *L'Esprit nouveau*'nun bir sonraki, 19. sayısında ise şunlar yazar: "Seri inşaat yapmak kendini unsur arayışına adamaktır... Unsurun çözümlenmesiyle bir standarda varılır. İnşaat standartlarını –pencereler, kapılar, planlar, dağılım ve modern insanın rahatı ve hijyeni için gerekli tüm içmekân mekaniğini– yerleştirmeliyiz." Bu tonun giderek yoğunlaştığı görülür. *L'Esprit nouveau*'nun 20. sayısında, yan yana iki sayfadan ilkinde, kum saati şeklinde düzenlenmiş bir yazı şöyle başlar: "Savaş bizi sarsarak uyuşukluğumuzdan kurtardı. Taylorizmden söz ediliyordu ve işte, artık gerçek oldu..." Bu sayfalarda, Innovation ürünlerinin açık açık zikredildiği tek bir yer bile yoktur.

Le Corbusier'nin ürettiği reklam sayfalarını tam anlamıyla çözümlemeye girişmenin yeri burası değil. (Yine de, konusu açılmışken, böyle bir çözümlemenin hem Le Corbusier'nin ideolojisini anlamak hem de yatay pencere gibi belli başlı mimari kavramlarının kaynağının izini sürmek bakımından çok verimli olacağını belirtmek-



Gardırop şeklinde bir Innovation reklam broşürü, *L'Esprit nouveau* arşivlerinden.



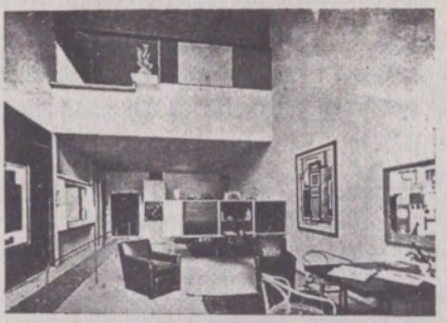
Innovation için çiftsayfa ilan,
L'Esprit nouveau 20 (1924).

te fayda var.) Dolayısıyla burada daha ziyade Le Corbusier'nin söz konusu stratejisini çağdaş reklam stratejileriyle ilişkilendirmeye çalışacağım.

The Making of Modern Advertising'de (Modern Reklamcılığın Oluşumu), Daniel Pope reklamcılığın tarihini üç döneme ayırır. Üçüncüsü, yani modern dönem 1920'den bugüne uzanır ve "pazarı bölümlendirme dönemi" olarak tanımlanır. Bu noktada pazar kitlesel tüketim için, yani farklılaştırılmamış tüketici grubu için üretimden, ayırt edici niteliği iyi tanımlanmış alt gruplar halinde düzenlenmiş tüketiciler olan katmanlaşmış bir pazara dönüşmeye başlar. *L'Esprit nouveau*'nun özel katalogları açıkça bu kategoriye girer. Bu bağlamda izleyiciler, ilan verenlere satılacak "ürün" olmaktadır. Nitekim Innovation'la yapılan ilan sözleşmesinde şöyle yazar: "Bay Jeanneret metni yazma, metne eşlik edecek görüntüleri seçme ve böylece size mimarlar başta olmak üzere müşteri kitlenizi olumlu yönde etkileyecek bir katalog sağlama sorumluluğunu bizzat üstlenecektir."[31]

Le Corbusier'nin kullandığı bir başka reklam stratejisi de kendi eserlerini gerçek ilanlarda sergilemektir, tıpkı *Almanach de l'architecture moderne*'de olduğu gibi (başlangıçta, *Almanach*'ın içeriğini *L'Esprit nouveau*'nun 29. sayısından oluşturmayı planlanmışlardı, ama bu sayı hiçbir zaman çıkmadı). Metinde ve ilanda kullanılan görüntü aynıdır. Bazen mimarın inşa edilmiş bir eseri, yapımına katılmış bir şirketin (Summer, Euboolith, vb.) ilanı içine yerleştirilmiştir; az önce değindiğimiz noktayı açıkça örnekleyen bir stratejidir bu – reklam belli bir hedef kitleye, bu durumda mimarlara hitap eder.

Immeubles-Villas'da olduğu gibi, süreç tersine çevrildiğinde işin içine başka şeyler de girer. *Almanach* metninde kullanılan görüntü ile ilandaki görüntü yine aynıdır. Ama Immeubles-Villas gerçekte var olmadıklarından, bir ilanda görünmeleri onlara (yayımlamanın kazandırdığının da ötesinde) belli bir meşruiyet kazandırır. İlan bağlamı, fikirler âlemini olgular âlemiyle birleştirir. Le Corbusier hayali projeleri için sanayicilerle işbirliği yaptığı zaman da ben-



Pavillon de l'Esprit Nouveau
Sol en « Euboolith »

« L'EUBOOLITH »

Société Anonyme française
au capital de 600.000 Fr.

PLANCHERS SANS JOINT

Adresse télégraphique : Saloolith-Paris
Téléphone : Wagram 2138
R. C. Seine : 73.932

36 bis, Rue Laugier, PARIS (XVIIe)

Euboolith ilanı, *Almanach de l'architecture moderne*, 1925.

zer bir şey ortaya çıkmıştır. Stanislaus von Moos'un işaret ettiği gibi, Le Corbusier lastik firması Michelin'i Paris için Voisin Planı işine dahil etmeye çalışmıştır. Planın, Paris Merkezi için Michelin ve Voisin Planı olarak adlandırılması düşünülmüştür. Michelin'e bir mektubunda Le Corbusier şunları yazmıştır: "'Michelin' adının planımıza dahil olması sayesinde proje hatırı sayılır bir ilgi görecektir. Kamuoyunu, sözgelimi kitaplarla yapılabileceklere kıyasla, çok daha esaslı bir biçimde motive etmek mümkün hale gelecektir."[32] Bu ifade, Le Corbusier'nin endüstriyel reklamcılığa ilgisinin iki yönlü olduğunu gözler önüne serer: Bir yandan sanayiciler onun editoryal ya da başka türden projelerine ekonomik destek sağlayacaktır, diğer yandan bu tür kaygılara ortak olmak tam da adlarının ve ürünlerinin kitle kültüründeki itibarından kaynaklanan bir katlama etkisi yapacaktır. Elbette, *L'Esprit nouveau*'da reklam ile içerik arasındaki sınırların bulanıklığı, yalnızca ilanı yayınlanan ürün bakımından değil, derginin kuramlarının yayılması bakımından da daha etkili olmuştur. Derginin okurları ne zaman başka bir bağlamda, örneğin bir Ronéo ilanıyla karşılaşsalar, bunu kaçınılmaz olarak Le Corbusier'nin fikirleriyle ilişkilendireceklerdir.

Le Corbusier kendi eserlerinin reklamını yapmak için *L'Esprit nouveau*'yu etkin bir biçimde kullanmıştır. Derginin vakıftaki arşivlerinde, potansiyel müşterilerden gelmiş çok sayıda mektubun bulunduğu bir kutu vardır. Bu potansiyel müşteriler derginin okurları ya da Dekoratif Sanatlar Sergisi'ndeki *L'Esprit nouveau* pavyonunun ziyaretçileridir. Roberto Gabetti ve Carlo del Olmo'nun belirttikleri gibi, Le Corbusier bu pavyonu dergiyi lanse etmek için değil, profesyonel müşterileri çekmek için kullanmıştır.[33] Le Corbusier aldığı mektuplara karşılık eskizler ve bütçe hesapları yollamış, bazı durumlarda da gerçek bir arazi önermiştir. Bu daha ayrıntılı bir çalışmanın konusudur, dolayısıyla bu noktada –amaçlarımız doğrultusunda– şunu söylemek yeterlidir: *L'Esprit nouveau*'nun bazı okurları gerçekten müşteri olmuştur.



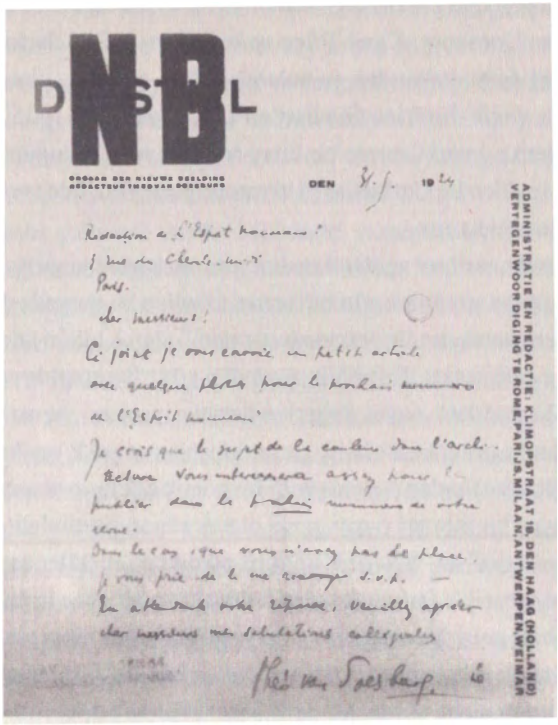
"Immeuble-Villas" ilanı.
Almanach de l'architecture moderne,
1925.

L'Esprit nouveau 1925'te yayım hayatına son verdiğinde ("Beş yıl bir dergi için çok fazla," diyordu Le Corbusier, "insan sürekli kendini yinelememeli. Başkaları, daha genç insanlar, daha genç fikirlerle gelecekler"), Le Corbusier bu deneyimden yer edinmiş bir mimar olarak çıkmıştır. Dergiyi üretmesi ve derginin ulaştığı okur kitlesinin doğası, bu olgunlaşma sürecine yardım etmiştir. Printemps mağazasının yan kuruluşu olan Ateliers Primavera'yla ilan sözleşmesi yapmak için yazılmış bir mektuba eklenen istatistikler, *L'Esprit nouveau*'nun abonelerinin yalnızca yüzde 24,3'ünün sanatçılardan (ressam ve heykeltıraşlardan) oluştuğunu gösterir. Gerisi, "toplumda etkin konumlarda bulunan insanlar"dır. Doktorlar, avukatlar, öğretmenler, mühendisler, sanayiciler ve bankacılarla birlikte elbette mimarlar da bu kategoriye dahildi. Diğer yandan, bu istatistikler bütünüyle güvenilir değildi – Le Corbusier *L'Esprit nouveau*'nun 5000 tirajı olduğunu da söylemişti, oysa maksimum rakam 3500'dü. Yine aynı mektupta "*L'Esprit nouveau*'nun en sıcak karşılığı tam da toplumun etkin çevresinden gördüğünü" belirtmesi ise hem *L'Esprit nouveau*'nun okur kitlesini bir "ürün" gibi Ateliers Primavera'ya satmaya yönelik bir taktiktir hem de Le Corbusier'nin kendi eserlerini çağdaş üretim koşullarıyla birleştirmeyi amansızca arzuladığını gösterir. Le Corbusier'nin iddiasına göre abonelerin yüzde 31'lik en geniş kesimini sanayiciler ve bankacılar oluşturuyordu; mimarlar yüzde 8'lik bir dilimde kalıyordu.[34] Ayrıca, Le Corbusier'nin sorumluluğunda olan finansman büyük ölçüde, çoğu İsviçre kökenli sanayici ve bankacılardan sağlanıyordu.[35]

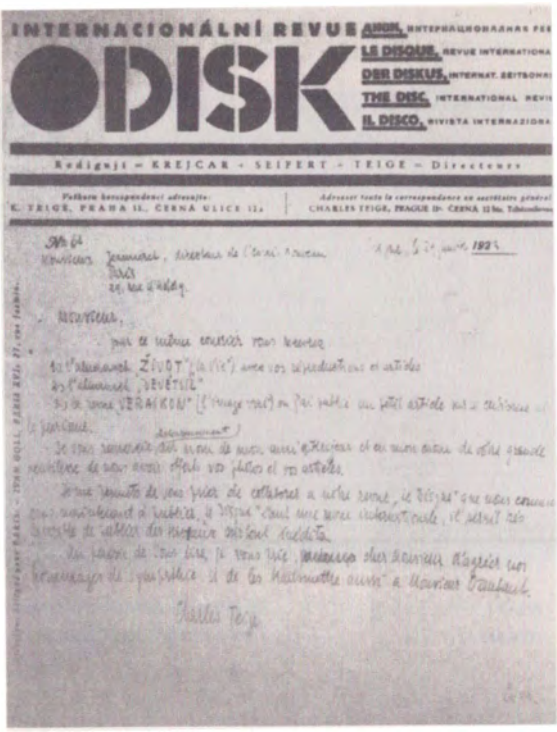
Ayrıca, Le Corbusier'nin bu medya kayrayışı dergisine uluslararası mimarlık çevrelerinde de bir yer sağlamıştır. *L'Esprit nouveau*'nun 17. sayısında yayımlanmış bir harita, abonelerin ülkelere göre dağılımını gösteriyor. Hatta Le Corbusier ve Ozenfant bir noktada derginin İngilizce bir versiyonunu çıkarmaya çalışmış, ama kendi deyişleriyle "Amerikan baskısı işi" asla gerçekleşmemiştir.[36] *L'Esprit nouveau* dergisi *MA*, *Stavba*, *De Stijl*, *Veshch / Gegenstand /*

Objet, *Disk* ve daha birçok avangard dergiyle birlikte, bir bilgi alışverişi ağının parçasıdır. Vakıf'taki mektuplaşmalar Le Corbusier'nin El Lissitzky, Ilya Ehrenburg, Walter Gropius, Lászlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg, Karel Teige ve başkalarıyla ilişkilerine ışık tutar. Belki de bu bakımdan en anlamlı belge –yalnızca simgesel düzeyde de değil– Sigfried Giedion'un Le Corbusier'ye 1925'te yazdığı, modern mimari üzerine bir kitap hazırlamakta olduğunu ve Moholy-Nagy'den Le Corbusier'yi ziyaret etmesi yönünde tavsiye aldığını belirttiği karttır.

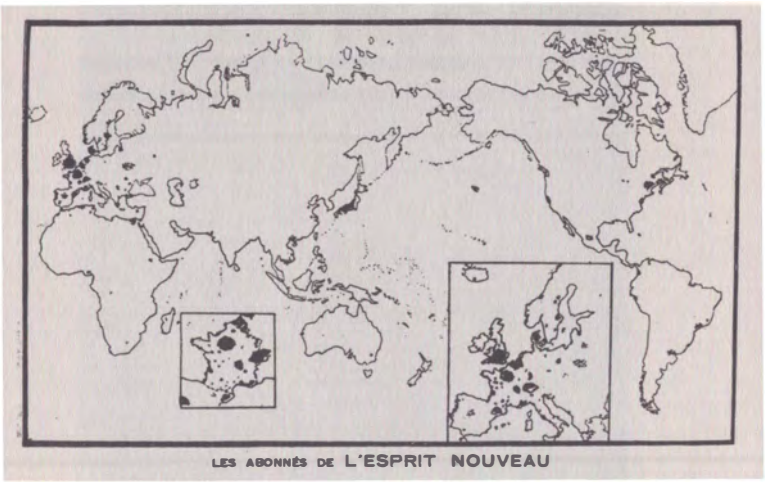
Burada, tarihsel açıdan kendini meşrulaştırmaya girişmiş avangard ağı daha şimdiden görebiliyoruz. Giedion bu meşrulaştırma işini modern hareketin ilk "etkin eleştirmeni" olarak bütün gücüyle yürütmeye çalışacaktı. Tafuri'nin söylediği gibi, "Normalde *etkin eleştiri* ile kastedilen –soyut değerlendirmeler yerine– yapısı önceden belirlenmiş, programlı olarak çarpıtılmış ve son şekli verilmiş tarihsel çözümlemelerden türemiş belli bir poetik eğilimin planlanmasını amaçlayan bir mimari (veya genel olarak sanat) çözümlemesidir."[37] "Etkin eleştiri" ile "tüketici" kültürü arasındaki ilişkiler açıktır. Etiketleme süreciyle farklar ortadan kaldırılır ve böylece ürün pazarlanabilir hale gelir. Modern mimarlık kitle kültürüne hitap etmek ya da onu sömürmekle kalmaz. Daha en baştan kendisi bir metadır. Belki de bu durum hiçbir yerde, Modern Sanat Müzesi'ndeki "Modern Mimari" sergisinde ve sergiye eşlik eden *The International Style: Architecture since 1922* (Uluslararası Stil: 1922'den Bugüne Mimari) kitabında olduğu kadar açık bir biçimde gözler önüne serilmemiştir.



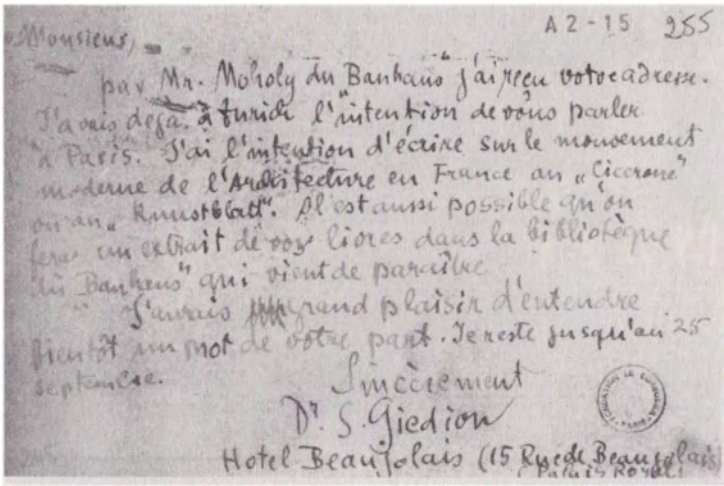
Theo van Doesburg'dan
L'Esprit nouveau'nun editörlerine
mektup, 10 Nisan 1924.



Karel Teige'den Le Corbusier'ye mektup, 29 Ocak 1923.



Abone haritası, *L'Esprit nouveau 17* (1922).



A 2 - 15 255

Monsieur,

par Mr. Moholy du Bauhaus j'ai reçu votre adresse. J'avais déjà annoncé l'intention de vous parler à Paris. J'ai l'intention d'écrire sur le mouvement moderne de l'Architecture en France au "Cicerone" ou au "Kunstblatt". Il est aussi possible qu'on fera un extrait de vos lières dans la bibliothèque du Bauhaus" qui vient de paraître.

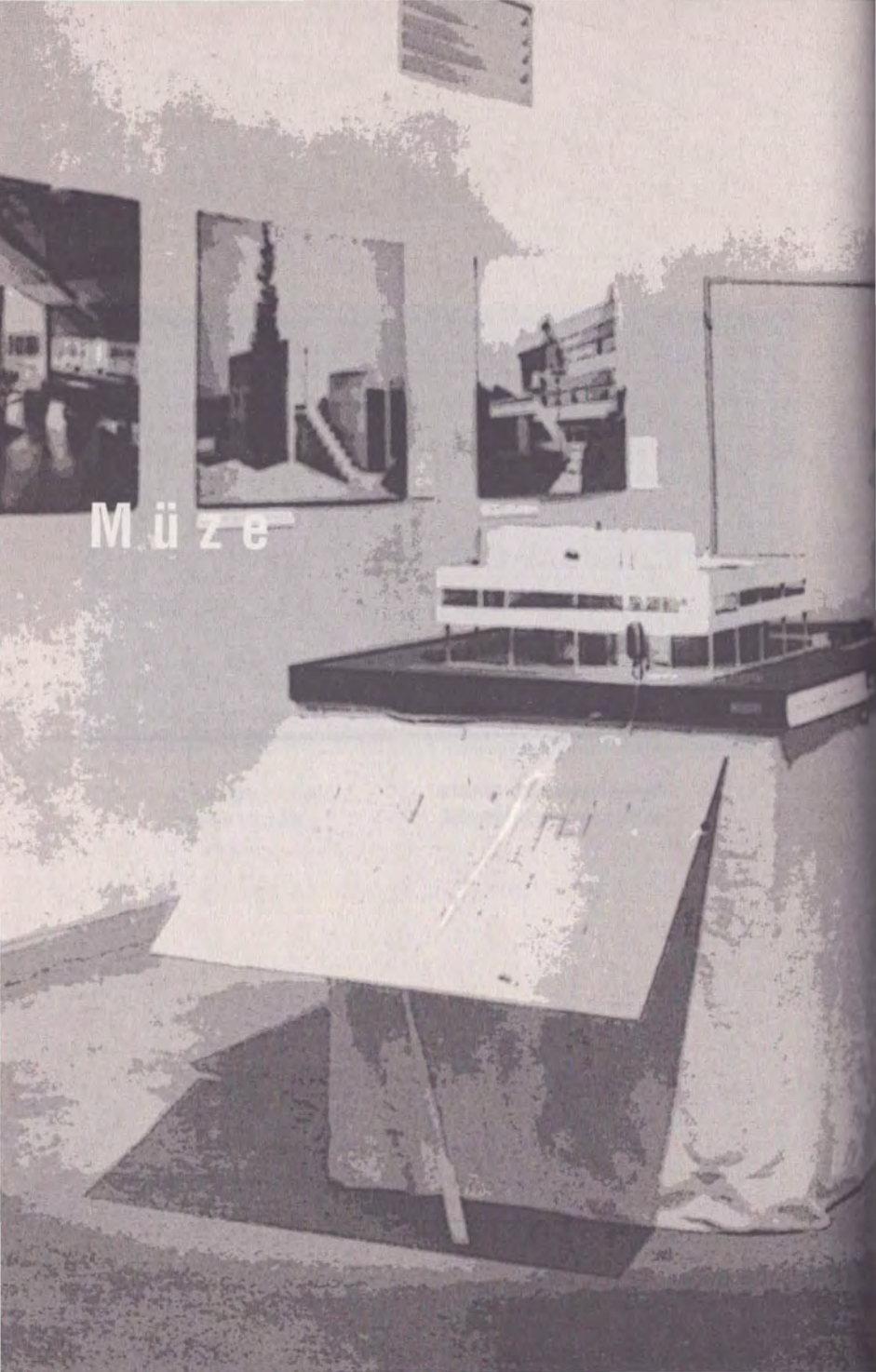
J'aurais grand plaisir d'entendre bientôt un mot de votre part. Je reste jusqu'au 25 septembre.

Sincèrement

Dr. S. Giedion

Hotel Beaujolais (15 Rue de Beaujolais Palais Royal)

Sigfried Giedion'dan Le Corbusier ve Pierre Jeanneret'ye kartpostal.


Müze

Le Corbusier'nin (Amerikan) Tercümesi

Modern hareket Henry-Russell Hitchcock ve Philip Johnson'un küratörlüğünü yaptıkları "Modern Mimari" sergisiyle ve hemen ardından da aynı yazarların *The International Style* başlıklı kitabıyla Amerika'ya ulaştığında, Le Corbusier'nin kitle kültürüyle ilişkisi çeviride silinmiş gibi görünecektir. Modern hareketin başka figürleri gibi onun eserleri de yalnızca estetik açıdan ele alınmış; toplumsal, etik ve siyasal içerikten yoksun bir "stil"e indirgenmiştir.[1] Kuşkusuz bu çeviride tahrifat yapıldığını bilmeyen yok. Ama "stil" meselesinin burada peşine düşeceğimiz, yüksek kültür - kitle kültürü etkileşimi bakımından yeniden incelenmesi gerekiyor.

Müze Amerikan halkına çoktan yerleşmiş bir kültürel gerçeklik sunuyordu. Moderniteyi, bugünü öne çıkaran sergi (Hitchcock ve Johnson tekrar tekrar "uluslararası stilin bugünde var olduğunu" belirtmektedirler) aslında bir retrospektifti: "Kitabımızı geçtiğimiz on yıla bakarak yazdık." Demek ki "bugün" aslında yakın geçmişti, ama yalnızca geleceğe yansıtılan bir geçmiş değildi: "Uluslararası Stil –insanların çoğu bunu fark etmiyor– 1932'de neredeyse bitmişti kuşkusuz, ama ben bunun bilincinde değildim. Tarihin bilincinde olabilirsiniz, ama iş üstündeyken ne yaptığınızı bilmeniz mümkün değil."[2] Bu duygular Le Corbusier'ninkileri hatırlatır: "Çağımız gün-

begün kendi stilini belirliyor. Ne yazık ki gözlerimiz, bunun farkına bile varmıyor." Le Corbusier'ye göre bu çağdaş stil tam da gündelik nesnede ve endüstriyel üründe, yani kendisinin bilincinde olmayan anonim tasarımda bulunuyordu; Johnson ve Hitchcock'a göre ise Uluslararası Stil'i belirleyen özellikle birkaç usta ve başyapıt, "gerçekleştirilmiş eserler kanonu" olmuştu. Kitaplarında şöyle yazıyordu: "Modern mimarinin dört öncüsü Le Corbusier, Oud, Gropius ve Mies van der Rohe'dir." 1966 basımına yazdığı önsözde, Hitchcock kitabın ne kadar vakitli bir kitap olduğu anlaşıldığı için kendini kutluyor ve şunları söylüyordu: "Tıpkı 1929'da yayımlanan *Modern Architecture*'da (Modern Mimari) olduğu gibi, bu kitabı birkaç yıl önce yazmış olsaydık... stili tarif ederken temel aldığımız eser külliyatı çok eksik kalacaktı, çünkü yeni stilde yapılmış en iyi iki ev –Le Corbusier'nin Savoye Villası ve Mies'in Tugendhat Evi– henüz ortada olmayacaktı."[3]

Gündelik olanla ilgilenen Le Corbusier'ye göre yeni stil her yerdedir ve tam da bu nedenle ayırt edilmesi zordur. Yalnızca yüksek kültüre özgü anlarla ilgilenen Johnson'a göre ise asıl güçlük, Uluslararası Stil'in tam da kanonlaştırıldığı anda kaçınılmaz olarak ölmesinden kaynaklanır. Uluslararası Stil 1932'de bitmiştir çünkü kendi temsilinin dışında, yani sergiler ve sergilere eşlik eden yayınlar dışında hiç var olmamıştır. Bir reklam deryasında ortaya çıkmış ve bu deryada tüketilip gitmiştir. Bazı mimarların pratiği, "Uluslararası Stil" etiketini aldığı ve (müzeye dahil edilerek) yüksek sanat tayin edildiği anda, ister istemez o alanı terk edip popüler kültür içinde ve popüler kültür olarak yayılmıştır.

Bu bakımdan kurumun, yani Modern Sanat Müzesi'nin Uluslararası Stil'in inşasında oynadığı rolü göz önüne almak önemlidir. Müzenin "sanat" sayarak topladığı malzeme, modern hareketin mimarlarına aitti. "Modern Mimarlık" sergisi ve *International Style* kitabı, kapılarını açtıktan yalnızca iki yıl sonra müzeye (Johnson'un başında olduğu) bir mimarlık departmanı sağladı. Bu bakımdan ku-

rum kendini ancak modern hareketi gündelik hayattan koparark inşa edebilmiş, böylece yüksek kültür tarafından benimsenmeye uygun hale gelmiştir.

Küratörler sanat ile hayat, sanat eseri ile gündelik nesne arasındaki ikiliği, mimari ile bina, "estetik" ile "teknik ya da sosyolojik" arasındaki hiyerarşiyi koruyarak kurmuşlardır. 1982'de yapılan bir söyleşide Johnson şunları söyler:

> **Kitabımızın tek önemli cümlesi, son cümlesi –"Hâlâ bir mimarimiz var"– çünkü işlevselciler bunu inkâr ettiler. Bu kitabı işlevselcilere, mimarlığı toplumsal devrimin parçası olarak gören Alman Sosyal Demokrat işçilerin mimariye yaklaşım tarzına karşı yazdık. Mimarinin hâlâ bir sanat olduğunu, bakılabilecek bir şey olduğunu; dolayısıyla mimarların toplumsal içerimler konusunda değil, eserin iyi görünüp görünmediği konusunda kaygılanmaları gerektiğini düşünüyorduk. Bu bakımdan, Modern hareket içinde yalnızca üç müttefikimiz vardı: Le Corbusier, Oud ve Mies. Gropius'la konuşmak bizi bir yere götürmüyordu, çünkü hâlâ Giedionvari beylik laflar ederek toplumsal disiplin ve devrimden bahsediyordu; Corbusier ise "Yeterince cam duvarınız varsa özgür olursunuz" diyordu.[4]**

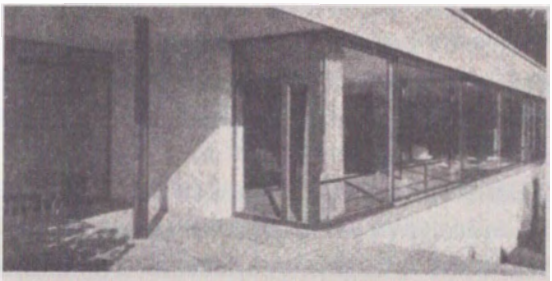
"İşlevselciliğin" mimarlarına ve eleştirmenlerine, "modern dünyanın binayı mimari düzeyine yükseltebilecek zamanı ve parası olmadığını" ileri sürenlere (Hannes Meyer ve Giedion'a) karşı Hitchcock ve Johnson, bu savların Rusya dışındaki çağdaş dünyada geçerli olmadığını öne sürerler: "Bunu yapmalarının gerekli olup olmadığı başka bir mesele, ama şu çok açık ki birçok müşteri hâlâ binaya ek olarak mimariye de para harcayabilecek durumda."[5] Yani, bunlar sanata para ayırabilecek durumda olan müşterilerdir.

Müze bir açıdan modern mimarinin gündelik hayatla ilişkisini çarpıtmıştır; ama başka bir açıdan, bu ilişkiyi herkesten daha açık

bir biçimde ortaya koymuştur. Açıklık elbette modern mimariye ilişkin özgül anlatımda, yazılı metinde ya da seçilen özel görüntülerde değildir. Daha ziyade medyayı, yani sergiyi ve ona eşlik eden kataloğu ve hemen ardından gelen kitabı esaslı bir biçimde kavrayışlarındadır. Tam da bu bakımdan, Le Corbusier'yi çok yakından takip ettikleri söylenebilir.

Alfred Barr (müzenin kurucu müdürü) kataloğa yazdığı girişe şu cümleyle başlar: "Sergiler, son kırk yılın Amerikan mimarisini belki her şeyden daha çok değiştirmiştir." Yani daha baştan, Amerikan mimarisini şekillendirmede sergilerin okullardan, gazetelerden, dergilerden ve elbette fiili inşa etme pratiğinden daha etkili olduğunu ilan eder. Başka bir deyişle, sergiler binalardan daha "kamusal" dır. Medyaya duyarlılık, Barr'ın *International Style* kitabına yazdığı bu girişte de açıkça görülür. Barr burada çağdaş Amerikan mimarisindeki kaosa ve kafa karışıklığına hayıflanır; sözünü ettiği kafa karışıklığını da gerçek şehirde değil, Amerikan dergilerinde çıkmış iki makalede, mimarinin temsil ediliş tarzında görür: "Avrupa'da olup bitenleri temsil ettiği öne sürülen" "Yeni Çağ için Yeni Binalar" ve modern Amerikan mimarisi üzerine bir makale olan "Çelikten Şairler".[6] Barr Amerikan mimarisindeki "kafa karışıklığının", her şeyden önce kamuoyundaki bir kafa karışıklığı olduğunu iddia eder. "Modern Mimarlık: Uluslararası Sergi" ve *International Style* kitabı, işte böyle bir kamuoyunu değiştirmeye yönelik bir reklam kampanyası olarak hayata geçirilmiştir.

Terence Riley'nin işaret ettiği gibi, Uluslararası Stil önce bir kitap olarak tasarlanmış, sergi fikri daha sonra ortaya çıkmıştı.[7] Başlangıçta plan, Hitchcock'un *Modern Architecture*'ını (1929) daha popüler bir tarzda yeniden yazmak ve metne daha çok illüstrasyon eklemekti. Hitchcock ve Johnson bir gemiye atlayıp Avrupa'ya doğru yola çıkmadan önce, Barr kitapla ilgili bir değerlendirme yazmıştı. Tam bir "akademik başarı" olduğunu söylerek övdüğü kitabın genel okur için "fazla bilimsel" ve illüstrasyonlar bakımından da "eli sıkı"



MODERN ARCHITECTURE

MUSEUM OF MODERN ART

Sergi kataloğu kapağı,
"Modern Mimari: Uluslararası Sergi"
Modern Sanat Müzesi, New York,
9 Şubat-23 Mart 1932.

olduğu kanaatindeydi.[8] Sergi fikri büyük ölçüde yayımlamayla ilgili zorluklar dolayısıyla ortaya çıkmıştı. Johnson Temmuz 1930'da annesine yazdığı mektupta "Burada, Almanya'da, hiç kimse modern mimari üzerine bir kitap daha istemiyor," diyordu. "Şimdiye kadar stilin tamamını ve yalnızca stili ele alan bir kitabın yayımlanmadığını anlatıyoruz, ama boşuna."[9] Sergi için ilk öneri Aralık 1930'da sunulacaktı.

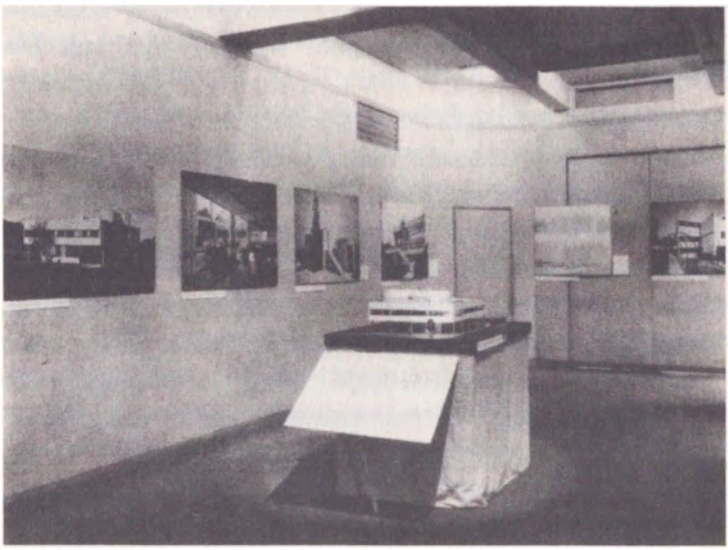
Organizatörler reklam taleplerini daha baştan belirttiler. Müzeye sundukları teklifte şunları yazdılar: "Gösterinin reklamı kapsamlı olacaktır. Gazete ve dergilerde duyuruların ve yorumların yayımlanacağı, Gösterinin genel bir ilgi göreceği; dahası mimarların, mühendislerin, sanayicilerin, inşaatçıların, keza kamunun ilgisini çekeceği rahatlıkla varsayılabilir. Gösterinin deneysel doğası ve vakitli ortaya çıkışı muhakkak canlı ve verimli bir tartışmaya sebebiyet verecektir."[10] Kataloğun salt "belgesel" bir kaynaktan ziyade "propaganda" aracı olarak önemi vurgulanıyordu. Dahası, yazarlar (serginin görece gelgeç değerinin ötesinde) kataloğun kalıcılık değeri taşıdığına işaret ediyorlardı.

Ama bizatihi sergi bile ABD'yi baştan sona gezmek suretiyle çoğalacaktı. (Modern Sanat Müzesi'nden sonra, sergi yaklaşık yedi yıl boyunca dolaştı.) Kamunun ilgisini çekmeye yönelik başka bir girişim de Hitchock ve Johnson'ın vereceği bir dizi seminerdi; işin başında planlanan bu seminerler ülkenin dört bir yanında gerçekleştirilecekti: yalnızca müzelerde ve başka sanat kurumlarında değil, daha anlamlı bir biçimde, Chicago'daki Sears, Roebuck & Co. ve Los Angeles'taki –sergi oraya kadar gitmişti– Bullock's gibi büyük mağazalarda. Tıpkı Fransız mağazalarını evlerin modernleştirilmesi mücadelesine katmak isteyen Le Corbusier'nin *L'Esprit nouveau*'yu kullanması gibi, Johnson ve Hitchcock da bir hayli muhafazakâr olan orta sınıf konut piyasasına dalmaya çalışıyorlardı. Johnson bu konuda çok açıksözlüydü: "[Kamu için] en ilginç sergi hâlâ özel ev sergisi." Özel ev "stil"i popülerleştirme aracı olarak seçildi, dolayı-

sıyla sergide ayrıcalıklı bir unsur haline getirildi. Johnson daha da ileri giderek, mimarları ev sunumlarına teşvik etmek için, bunu yapacak mimarlara sergide daha fazla mekân sağlamayı öneriyordu: "Mümkün olduğu kadar çok özel ev istiyorum. Hatta mimarlara, içlerinden biri özel ev olacaksa birden fazla model sunabileceklerini söylemeyi düşünüyorum."[11] Sonuçta neredeyse tamamen ev mimarisinden oluşan bir sergi çıktı ortaya: Frank Lloyd Wright tepede bir ev projesinin modelini, Robie evinin fotoğraflarını, Robert evini, Millard evini ve Jones evini sundu; Le Corbusier Savoye Villası'nın modelini ve Beistegui dairesinin fotoğraflarını, Stein Villası'nı ve Weissenhof Siedlung'daki çifte-evi sundu; Oud, Pinehurst'taki ev projesinin modelini; Mies, Tugendhat evinin modelini ve Lange evinin fotoğraflarını, Johnson dairesini ve (ev değilse de evle ilgili bir proje olduğu söylenebilecek) Barselona Payvonu'nu sundu.

Uluslararası Stil modern mimari için bir reklam kampanyası olarak düşünülürse, bu reklam kampanyasının "sanata para ayırabilecek" durumda olan kişilerden çok daha geniş bir kitleye yönelik olduğu söylenebilir: orta sınıf ve çoğunlukla kadın olan mağaza kitlesi. Bu promosyonlarda yalnızca ev satılmıyordu. Müzenin sergi sayesinde ortaya çıkan departmanı nihayetinde "mimarlık ve tasarım" departmanıydı. Uluslararası Stil özel olanı kamulaştırdı; bunun nedeni yalnızca bazı sanat koleksiyoncularının özel evlerini sergilemiş olması değil, bu imgeyi kitlesel tüketim için onun parçası olan çeşitli, görece erişilebilir tasarımcı nesneleri formunda sunmuş olmasıydı: halılar, sandalyeler, lambalar, masalar, donanım, vb.

L'Art décoratif d'aujourd'hui'de Le Corbusier sanatın "her yerde" –sokakta, şehirde– mevcut olduğunu, ama evde eksik kaldığını zaten iddia etmişti. Onun kendi kampanyası tam da evi yirminci yüzyıla uyabilecek hıza çıkarmayı amaçlıyordu. Modern Sanat Müzesi bu hedefin bir kısmını etkili bir biçimde gerçekleştirmiş oldu. Şehrin geleneksel sözcüsü olan Mumford bile özel evin yerindeliğine ilişkin değerlendirmesinde son derece açık bir dil kullanıyordu.



Enstalasyon fotoğrafı,
"Modern Mimari" sergisi,
Modern Sanat Müzesi.

"Modern Mimari: Uluslararası Sergi"nin orijinal kataloğunda yer alan, ancak *Uluslararası Stil* kitabına dahil edilmeyen iskân konulu makalesinde şunları söylüyordu:

> **Bir uygarlığın mimari eserleri büyük ölçüde inşa ettiği evlerden oluşur. Geçtiğimiz yüzyılda hayat koşullarımız tamamen değişti, ama teknik ve bilimsel başarılarımızı insan hayatının yararına kullanacak yeni bir ev ortamı tasarlamayı yalnızca son kuşakta düşünmeye başladık. İskân için yeni bir temelin atılması, 1914'ten bu yana modern mimarinin en büyük kazanımlarından biri...**
>
> **Fonograf, radyo, projektör ve (muhtemelen yakın gelecekte) televizyon aracılığıyla eğlencenin eve geri dönmesiyle birlikte, ev daha önceki ev endüstrilerinin ortadan kalkmasıyla kaybettiklerini eğlenme olanakları sayesinde telafi etmiş oluyor. Dolayısıyla evin gereği gibi tasarımı yeni bir anlam ve öneme sahip, artık daha fazla boş vakti olan topluluğun tamamı muhtemelen evin dört duvarı içinde daha fazla vakit geçirecek.**[12]

Johnson'a göre modern evin reklamı, müzenin harekete geçirdiği medya aygıtıyla yapılır; Mumford'ın burada saptadığı ise, modern evin bizatihi medyayı kendine dahil ederek dönüştüğüdür. Ev artık bir medya merkezidir, hem kamusal hem de özel olana ilişkin anlayışımızı temelinden dönüştürecek bir gerçekliktir. Mumford bu noktada Le Corbusier'ye hayal bile edemeyeceği kadar yaklaşır. 1914 yılından söz etmesi bile rastlantı değildir. Le Corbusier'nin modern mimariyi savaşla özdeşleştirişini, modern evi –medya teknolojilerini de içeren– yeniden kullanıma sokulmuş askeri teknolojilerle inşa etme fikrini akla getirir.

Dahası, medya olayının başlıca sanatçıları Barr, Johnson ve Hitchcock kendi reklam kampanyalarını askeri bir harekât olarak görmüşlerdir. Bütün kitap boyunca askeri bir retorik kullanılmıştır:

"Amerikan milliyetçileri, Stil'i başka bir Avrupalı *istilası* olarak görüp karşı çıkacaklar... Ne var ki Uluslararası Stil, Amerika'da daha şimdiden dikkat çekici *zaferler* kazanmış durumda; bunu anlamak için Howe ve Lescaze'in gökdeleninin illüstrasyonuna şöyle bir göz atmak yeter... Avrupa'da da... Peter Behrens... ve Mendelsohn... ikisi de Uluslararası Stil'in *saflarına geçti*."[13]

Kitap modern mimariyi Amerika'da yayacak bir reklam silahı olarak tasarlanmıştır. Görüntüler cephane olarak kullanılır. Metin, dikkatle seçilmiş görüntüye büsbütün tabi hale gelir. Johnson ve Hitchcock şöyle yazar: "Bu kitapta metin illüstrasyonlara bir giriş olarak tasarlandığı için, resimlerden uzun uzadıya bahsetmeye gerek yok. Yazarlar, bu kitaptaki illüstrasyonların arasından seçildiği fotografik ve belgesel malzemenin tamamını toplamak için neredeyse iki yıl harcadılar."[14] Tamamlanmış projeler tek bir belirleyici kareyle, binanın kendisi kadar kanonik hale gelen (hatta üstünlüğü eline geçiren) bir ilan resmiyle sunulur.

Bu bakımdan müzenin Le Corbusier'nin kitle iletişim araçlarıyla ilişkisine son derece duyarlı olduğu anlaşılıyor: "Dünyaya yeni bir stilin doğmakta olduğunu haber veren kişi Le Corbusier'ydi... Le Corbusier'nin etkisi... 1920-25'te *L'Esprit Nouveau* dergisine soktuğu ateşli propaganda dolayısıyla daha da büyüktü. Üstelik o zamandan beri kendi teknik ve estetik kuramlarının propagandasını etkin biçimde yapan bir dizi kitap yazdı."[15] Bu sebeple kurum Le Corbusier'yi bir reklamcı olarak kullandı. *My Work*'te (Eserlerim) anlattığı gibi: "1935; Rockefeller'dan (Modern Sanat Müzesi) mimarlık ve şehir planlama üzerine New York, Boston, Philadelphia, Baltimore, Chicago ve başka yerlerde verilecek 23 seminerlik bir program daveti... Bu Amerika turu sırasında, karakalem ve renkli tebeşirle altı rulo kâğıt üzerine yapılmış 350 metrelik mimari eskiz, yaklaşık 2x1 metrelik 180 paftaya bölündü. On iki yıl sonra, Haziran 1947'de... Bay Nelson Rockefeller, Central Park yakınındaki evinde verdiği özel akşam yemeğinde Le Corbusier'ye şöyle söyledi: 'Siz 1935'te

Amerika Birleşik Devletleri'ndeki mimarinin çehresini değiştirmiş insansınız.' "[16] Fakat Le Corbusier'nin yaptığı, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki mimarinin çehresini önemli ölçüde değiştirmek değildi. Onun asıl etkisi, mimariyi temsil etme ve mimariye ilgiyi artırma teknikleri üzerinde olmuştu. Uluslararası Stil, kitle kültürüne özgü reklamcılık tekniklerinin stratejik kullanımı yoluyla sürdürülen bir mitti. Sonuçta Le Corbusier'nin bu tekniklere duyduğu ilgi kaynaklandıkları ülkeye geri dönmüş oldu.

Sonuç olarak, *Uluslararası Stil*'in sunduğu temel modern mimari anlatısı, mimariyi gündelik hayattan soyutlayarak mimarinin siyasi gündemini (pek çok eleştirmenin işaret ettiği gibi) bastırmış; Modern Sanat Müzesi'nin lanse ettiği reklam kampanyası ise paradoksal biçimde modern mimariyi bir metaya, (büyük ölçüde) orta sınıfa hitap eden dünya çapında bir pazar tarafından tüketilecek bir modaya dönüştürmek suretiyle tekrar gündelik hayata dahil etmiştir. Nihayetinde, Uluslararası Stil'in zaten mevcut olan bir mimarinin temsil edilişinden ziyade bizatihi üretimi olması, Le Corbusier'nin mevcut endüstriyel gerçekliğin yorumcusundan ziyade üreticisi rolünde olmasıyla koşutluk içindedir. Belki de bu yüzden, sesini her zaman duyurabilmiş olan Le Corbusier, eserlerinin çevirileri bariz hatalarla dolu olmasına rağmen asla (örneğin Wright'ın yaptığı gibi) alenen şikâyet etmemiştir. Gerçekten de serginin modern mimariyi bütün dünyada anonimleşecek kadar yaymaktaki başarısının, Le Corbusier'nin *L'Esprit nouveau* yıllarında ifade ettiği en erken hayallerinden birinin gerçekleşmesi olduğu iddia edilebilir.

Louvre'u yakmalı mı?

Le Corbusier'nin evrensel kültüre ilişkin konumunun anahtarı tam da onun müze fikrinde yatmaktadır: "Hakiki müze her şeyi içeren müzedir." Le Corbusier bu yorumu bideyle ilgili yayını bağlamında yapmıştır. Gelgelelim bu tanımla birlikte müze ile dünya aynı şey haline gelir. Öyleyse Le Corbusier'nin söz ettiği belki de müzeler değildir; ya da en azından müze derken sınırlı bir mekânı, yani nesneler içeren kapalı bir mekânı kastetmiyordur. Zira, gördüğümüz gibi, bidenin bir sanat nesnesi olduğunu öne sürüyor değildir: Bide, gelecek kuşaklara çağımızın kültürü hakkında bir şeyler anlatacak gündelik bir nesnedir. Le Corbusier'nin müzeye ilgisi kültürel kayıt fikrinden gelir, ama kültürdeki çağdaş dönüşümler geleneksel müze mekanizmasıyla kayıt altına alınamaz. Le Corbusier'nin müze kavramını yerinden ettiği, sonraları *L'Art décoratif d'aujourd'hui*'de daha aşikâr hale gelir; çünkü burada, hiç zahmet harcamadan, müze fikrinden popüler edebiyata (*Je sais tout*, *Sciences et vie*, *Sciences et voyages*), sinemaya, gazetelere, fotoğrafa ve adeta dünyayı oturma odalarımıza getiren yeni kültür endüstrisine dair her şeye ilişkin bir tartışmaya geçecektir.[17]

Müzeyi on dokuzuncu yüzyıla özgü unsurların biriktirildiği bir kurum olarak demode hale getiren şey, kitle iletişim araçlarıdır. Nitekim Le Corbusier hakiki müzenin her şeyi içermesi gerektiğini söylerken hayali bir müzeden, yeni iletişim araçlarıyla birlikte ortaya çıkan bir müzeden bahsetmektedir – daha sonra Malraux'nun "Duvarsız Müze" adını vereceği şeye yakın bir şeydir bu.[18] Le Corbusier Vakfı'nda saklanan "Paris Mektubu" başlıklı bir elyazmasında Le Corbusier "uzun bir zaman boyunca," der, "resmin asıl amacı belgeler üretmekti. O belgeler ilk kitaplardı... Ama bundan yüz yıl önce fotoğraf, otuz yıl önce de sinema ortaya çıktı. Bugün belgeler artık objektifin tek bir klik'iyle ya da dönen bir filmle elde ediliyor."[19]

Her şeyi medya aracılığıyla öğrendiğimiz için, sorun artık basit bir belgeleme sorunu değil, enformasyonu sınıflandırma sorunudur. Le Corbusier'nin argümanında müze meselesi yerini sınıflandırma meselesine bırakır. Ronéo kartotekleri için söylediği gibi: "Bu kartotekler 20. yüzyılda sınıflandırmayı öğrendiğimizi gösterecek."[20] Ama sınıflandırma, müzeye kartotek koyarak kültürün izini kayda geçirmeye vesile olan bir şeyden ibaret değildir. Sınıflandırma kaydetmenin teknolojisidir, müzenin yerinden edilmesidir. Kartotek bir müzedir. (Bu bakımdan Le Corbusier Vakfı, Le Corbusier'nin "hakiki" müzesidir.)

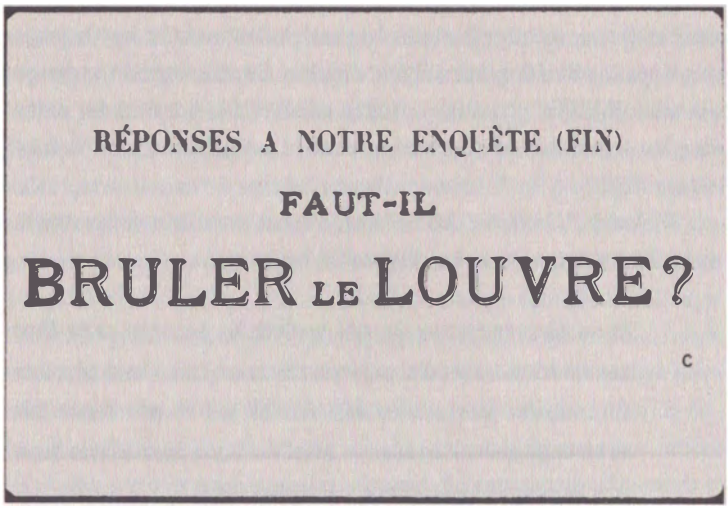
Malraux "Duvarsız Müze"sine, "sanat eseri"nin müze bağlamındaki dönüşümü üzerine düşünerek başlamıştı:

> **Roma dönemine ait bir çarmıha gerilmiş İsa heykelini ya da Cimabue'nin *Madonna* resmini çağdaşları bir sanat eseri olarak görmüyordu... Müzeler, sanat eserine karşı büsbütün yeni bir tavır dayattı. Çünkü bir araya getirdikleri eserleri genellikle özgün işlevlerinden koparıdılar ve portreleri bile resimlere dönüştürdüler.[21]**

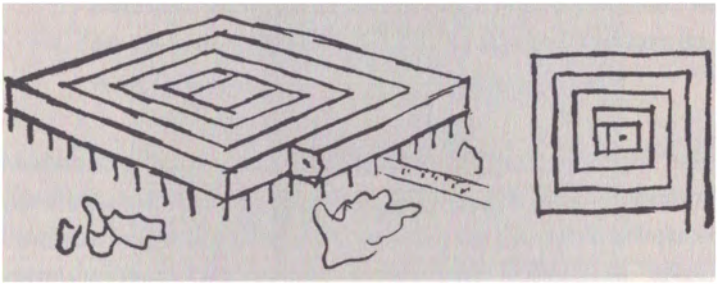
Malraux müzenin, sanat eserinin kurulduğu yer olduğunu iddia eder. Walter Benjamin ise bir bakıma bu yolun tersini izlemiş ve şunları yazmıştı:

> **Kült değeri üzerindeki mutlak vurgu dolayısıyla, [tarihöncesi zamanlarda sanat eseri] öncelikle bir büyü aracıydı. Ancak sonraları sanat eseri sayılmaya başladı. Bugün de aynı şekilde, sergilenme değerine yapılan mutlak vurgu dolayısıyla, yepyeni işlevlere sahip bir yaratıma dönüşüyor. Dolayısıyla bilincinde olduğumuz bu işlevlerden biri, yani sanatsal işlev daha sonra ikincil sayılabilir.[22]**

Benjamin mekanik yeniden üretimin, röprodüksiyonun, kamunun sanatla ilişkisini değiştirerek, sanatın doğasını nitelik bakımından



L'Esprit nouveau 6'daki (1921)
bir makalenin başlığı.



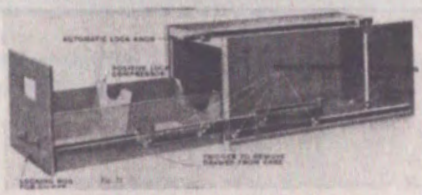
Le Corbusier, Sınırsız Büyüyen
Müze, 1939.

des corniches et des baldaquins et se fait plus utilement coupeur chez un tailleur, un homme étant devant lui, et lui, un mètre à la main, prenant des mesures sur son homme. Nous revoici sur le plancher des vaches. Sérénité tonifiante des certitudes!



Les fiches « Ronéo ».

Lorsqu'un facteur de notre équation technico-cérébro-sentimentale a démesurément poussé, survient une crise, les rapports



Les tiroirs roulent directement sur des galets (Ronéo).

"Besoins-Type", *L'Esprit nouveau 23* (1924), *L'Art décoratif d'aujourd'hui* yeniden basım.

değiştirdiğini öne sürer. Le Corbusier (sanatsal bir iletişim ortamı olarak freski geri kazanmaya çalışan bir grup ressamın başını çeken Marcel Temporal'a yanıt olarak) şunları yazarken böyle bir şeyi kastetmektedir:

> **Fresk, kiliselerin ve sarayların duvarlarına tarih yazıyordu, fazilet ya da kibirle ilgili hikâyeler anlatıyordu. Kitap yoktu – insanlar freskleri okuyorlardı. (Bu vesileyle arada Victor Hugo'ya saygılarını sunar: "Bu onu öldürecek.")... Modern fresk afiştir ve afişin yeri de sokaktır. Ömrü beş yüzyıl değil, iki haftadır, sonra yerine başkası gelir.[23]**

Modern afiş, freskin yerini almayı başararak onu gereksiz bir iletişim ortamı haline getirmiştir. Ne var ki Le Corbusier *L'Art décoratif d'aujourd'hui*'de sözlerine şöyle devam eder: "Sanat, bugünün ve geçmişin müzesi olan sokağın her yerindedir."[24] Bu hayali "müze" deki eserler afiş, moda, endüstriyel tasarım nesnesi, ilandır; bunlar Ortaçağ toplumunun Madonna'larının, çarmıha gerilmiş İsa figürlerinin ve fresklerinin bizim zamanımızdaki eşdeğerleridir. Yani onlarla yüz yüze geldiğimizde düşünsel bir işlem gerçekleştirmeyiz. Onları algılarken, başka şeylerin yanı sıra, reklamcılığın etkili olmasını da sağlayan bir gevşeklik hali içinde oluruz. Toplumsal sistemin yeniden üretimi için, nasıl Ortaçağ'da dinsel imgelere gerek duyulduysa, bugün de tüketim kültüne ihtiyaç duyulmaktadır; işte onlar da bu tüketim kültünün nesneleridir. Toplumumuzun değerlerini ve mitlerini cisimleştirirler. Adorno ve Horkheimer'ın belirttiği gibi, yalnızca bir ideolojinin araçları değil, bizatihi ideolojidirler.

Çağdaş mimari eserlerin ideolojik bir eleştirisi, medyanın statüsünü dikkate almalıdır. Bu statü Le Corbusier'yi şunu sormaya zorlamıştır: "Dinsel, ahlaki ve siyasal amaçlar bakımından basın ve kitap Sanat'tan daha etkili bir biçimde faaliyet gösteriyorsa, bir sanayi toplumunda sanatın kaderi nedir?" Le Corbusier'ye göre gündelik



"Fresk" *L'Esprit nouveau 19*'dan
(1923) bir illüstrasyon.

nesne, endüstriyel ürün, mühendisin inşaatı geleneksel anlamda sanat değildir:

> **Atıyorum, atıyorum... Ölü şeyleri muhafaza etmek değil hayatımın amacı. Stephenson'ın lokomotifini atıyorum... Her şeyi atacağım, çünkü yirmi dört saat üretken olmalıyım, iyi işler çıkarmalıyım. Geçmişe ait her şeyi atacağım, işe yarayanlar hariç her şeyi. Bazı şeyler her zaman işe yarar, işte onlar Sanat'tır.[25]**

Le Corbusier bunları söyleyerek yüksek sanata yönelik bir saldırı olarak anlaşılan avangarddan kendini ayırır. Ona göre kalıcılığa sahip olması, sanat eserini gündelik nesneden, mimariyi mühendislikten, resmi afişten hâlâ ayırmaktadır. Sanayi toplumunda, yapan kişi olarak sanatçı, üreticilerin geri kalanından ayrı bir yerdedir. Sanat kurumu, sanatın gündelik hayattan özerkliği değişmeden kalır. Le Corbusier konvansiyonel tarih anlatılarında görmeye alışkın olduğumuz türden, modernizm timsali bir figür de değildir. Belki de en iyi değerlendirme hâlâ Manfredo Tafuri'ninki: *Theories and History of Architecture*'da (Mimarlık Teorileri ve Tarihi) Le Corbusier'nin yeni endüstriyel koşulları dışsal bir gerçeklik olarak kabul etmediğini, bunlarla bir "yorumcu" olarak ilişki kurmadığını, daha ziyade bunlara bir "üretici" gibi dahil olmayı arzuladığını söylemiştir Tafuri.

Yorumcular, Benjamin'in tanımındaki gibi "*sanatçı-büyücü* figürünü daimi hale getirenlerdir", sanat eserlerinde hammadde olarak kullanacakları "yapay şeylerin yeni doğası" karşısında "*mimesis* ilkesine bağlı" kalanlardır. Bunun karşısında –yine Benjamin'in kastettiği anlamda– *cerrah-sanatçı* vardır; *cerrah-sanatçı* yeniden üretim tekniklerinin sanatçı, kamu ve üretim medyası için yeni üretim koşulları yarattığını anlamıştır. "Donanımı" salt temsil etmek yerine "arkasına geçip kullanır."[26]

Bu fark temsil'in statüsüne, özellikle de reklamın dönüşümüne bağlıdır. Le Corbusier belki de medyanın modern haliyle tam anla-

mıyla ilişki kuran ilk mimardı (daha açık söylersek, yaklaşık elli kitap yayımladı ve ellinin üzerinde bina yaptı). Bu bakımdan, yalnızca estetik nesneye dayalı geleneksel yorumlama biçimleri yetersiz kalmaktadır. Le Corbusier'nin eserleri, bu konvansiyonel okumaların temeli olan, bir karşıtlık ve dışlama ilişkisi olarak düşünülen, yüksek sanat ile kitle kültürü arasındaki ikiliğin temelini yerinden oynatır. Reklam malzemesini ve gazete kesiklerini sanat kitaplarından alınmış görüntülerle yan yana kullanması, "alçak kültür" malzemelerinin "yüksek sanat" alanını istilasını temsil eder – öyle bir istiladır ki bu, doğrudan sanat kurumuna avangard bir saldırı olduğu söylenemezse de, sanatın gündelik hayat alanından özerk olduğu iddiasını taşıyan ideolojinin altını oyduğu düşünülebilir. Sanat eserinin gündelik nesneye göre, mimarlığın mühendislik ve inşaatçılığa göre, resmin afişe göre daha yüksek bir statüde olduğu yönündeki –son derece modernist– iddialarına rağmen, Le Corbusier'nin eserlerine aşağı kültürün malzemeleri birçok bakımdan bulaşmıştır. Le Corbusier'nin eserlerini bu bulaşmanın oynadığı yapısal, kurucu rol dışında düşünmek mümkün değildir.

Çantada Bir Sergi

Le Corbusier'nin "üretici" olarak rolü, onun *Oeuvre complète*'ini Marcel Duchamp'ın *Boîte en valise*'iyle (Valizdeki Kutu) karşılaştırarak daha da geliştirilebilir. *Boîte en valise* bazen deri bir valizin içine yerleştirilen, Duchamp'ın eserlerinin minyatür replikalarını ve renkli röprodüksiyonlarını içeren, kumaş kaplı karton bir kutudur. 1936'dan beri *Boîte* üzerinde çalışmış olan Duchamp, 1955'te James Johnson Sweeney'le yaptığı bir televizyon söyleşisinde şunları söylemiştir:

Burada da yeni bir ifade biçimi işin içindeydi. Amacım resim yapmak yerine, hoşuma giden resimleri ve nesneleri yeniden üretmek ve mümkün olduğunca küçük bir mekânda bir araya getirmekti. Nasıl yapacağımı bilmiyordum. Önce bir kitap düşündüm, ama fikir hoşuma gitmedi. Daha sonra bunun bir kutu olabileceği aklıma geldi; bütün eserlerimi bir araya getiren küçük bir müze gibi olacaktı, tabiri caizse seyyar bir müze gibi olacaktı.[27]

Bu eserin birçok versiyonu vardı. 1941'de New York'ta üretilen ilki, 20 adet numaralanmış kopyadan oluşuyordu. Her deri valizin yan tarafında, büyük altın harflerle sahibinin adı yazılıydı. Valizlerin içinde bir orijinal de mevcuttu: bir çizim, bir elyazması ya da bir prova.

Duchamp'ın eseri sanat piyasası üzerine, eseri ticari numunelere indirgenmiş sanatçının bir satış elemanına benzemesi üzerine keskin bir yorumdur. Ama bu yorumun bir biçimde altını oyan başka bir şey vardır: valizdeki nesneler "aurasını", yani yeniden üretim sürecinin ortadan kaldırdığı niteliklerini yeniden kazanmış röprodüksiyonlardır.

Le Corbusier'nin *Oeuvre complète*'i için düşünüldüğünde, orijinal ya da otantik gibi kategoriler yersizdir. Stanislaus von Moos, Le Corbusier'den kendi *Oeuvre complète*'inin "mimarı" olarak bahseder. Malraux'nun Picasso hakkındaki yorumunu – "Onun nihai hedefi resimleri değil, Zervos'tan çıkacak bir röprodüksiyon albümü; en iyi resmin tek başına yapabileceğinden daha iyisi, birbirini izleyen eserlerin bakan kişiyi soluksuz bırakması"– aktaran von Moos, resimlerin yerine binaları ve Zervos yerine de Boesiger'i koyarsak, aynı durumun Le Corbusier için de geçerli olduğunu öne sürer.[28] Ama *Oeuvre complète*'in ciltleri, geleneksel bir sanat kitabındaki gibi bir röprodüksiyon albümü değildir. Burada görüntüler önceden var olan, belli bir otoriteye sahip nesneleri (Le Corbusier'nin inşa edilmiş olan binalarını) temsil etmek için kullanılmamıştır. Görüntüler baş-

Mardi 17 Mai 1921
TROISIEME EDITION
65e Année. — N° 14895

Une exposition dans une malle

C'est le « Salon du goût français » que l'on peut voir cette trouvaille utile à la propagande française

Le 18 mai s'ouvrira, au Palais de Glace, avenue des Champs-Elysées, le Salon du « Goût français ». Les industries d'art y grouperont leurs meilleures productions : décoration, ferronnerie, reliure, verrerie, bronzes, ameublements, porcelaines, cristaux, céramiques, carrosserie, décoration intérieure de paquebots, tissus d'ameublement, antiquités, bijouterie-joaillerie-orfèvrerie, articles de voyage, passementerie pour modes, dentelles et broderies, modes, éventails, ombrelles, postiches, ivoire et écaille, bonneterie, lingerie, fourrures et couture.

On évoque, à lire une pareille énumération, la joie artistique que procurent ces mille accessoires de la vie civilisée, le bien-être sensuel de l'individu raffiné parmi le « confort moderne » : l'heureux intime du « home » agréablement installé. Joie des yeux et du toucher parmi l'ordre et l'harmonie, triomphe, en un mot, du goût français.

Or, cette exposition est un merveilleux instrument de propagande : Elle offre ceci d'assez particulier, convenez-en, qu'elle peut être enfermée tout entière dans une malle de 60 kilos et promenée à travers le monde entier.

Et voici l'explication de cette gageure : M. Louis Lumière, de l'Académie des sciences, a découvert, comme l'on sait, en 1907, la photographie en couleurs. Jusqu'ici cette découverte n'avait pas reçu d'application pratique perfectionnée. Les photos prises à la lumière artificielle ne donnaient que des effets inexacts et décevants. Or, M. Lumière vient d'inventer un écran spécial, dont le principe est connu de lui seul, et qui contient de la gélatine colorée entre deux plaques de verre. Cet écran, placé entre l'appareil photographique et l'objet à photographier à la lumière électrique, restitue à celui-ci, sur le cliché, ses véritables teintes. Les clichés, vraiment merveilleux, éclatés par transparence, donnent absolument l'image fidèle de la réalité.

Tout par clichés

C'est en ceci que réside l'originalité de cette exposition du goût français : Elle sera constituée uniquement par des clichés de ce genre, 2.200 clichés dont quelques-uns ont 50 centim. sur 60 de dimension, représentant les productions les plus artistiques des 250 maisons exposantes, triées sur le volet.



"Valizde Bir Sergi",
L'Esprit nouveau arşivlerinden
bir gazete kupürü.



Marcel Duchamp, *Boîte en valise.*



Bir Innovation kataloğundan sayfa,
L'Esprit nouveau arşivlerinden.



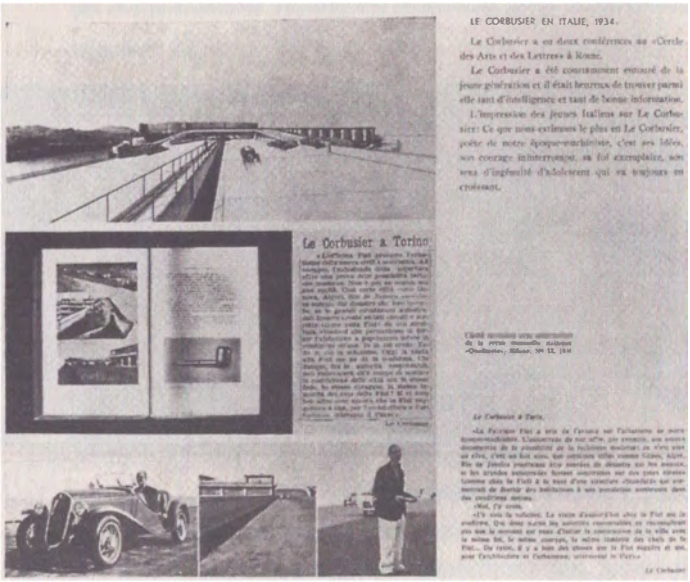
Marcel Duchamp, *Boîte en valise*.

ka türden bir nesne inşa ederler, yeni bir seyirlik üretmek için kullanılırlar. Le Corbusier yeniden üretim araçlarını üretimle ilgili amaçları doğrultusunda kullanmaktadır. Le Corbusier üretici olarak yazardır.

"Asker-mimar"ın söz konusu reklam seferi-kampanyası iki cephede yürütülmektedir: *Oeuvre complète* ve Le Corbusier Vakfı. İkisi de yüksek ve alçak sanat arasındaki ayrımı sorunsallaştırır. Bu sorunsallaştırma zorunlu olarak hem sanat eserinin hem de gündelik nesnenin statüsünü dönüştürür. Ama Duchamp'ın sanat kurumu eleştirisi paradoksal bir biçimde hem yaratıcı sanatçının hem de sanat nesnesinin otoritesini yeniden tesis eder. Her şey yazar-sanatçının ayrıcalıklı "imzası" etrafında döner: *R. Mutt Pisuarı* bir sanat nesnesidir, çünkü "Onu o SEÇMİŞTİR." *Boîte en valise* geleneksel bir mekândır, aurası olan nesnelerle dolu sınırlı bir kapalı mekândır. Le Corbusier'nin *Oeuvre complète*'i ise ne mekân ne de nesne bakımından düşünmek mümkündür. Mimarlığı bir nesneler ve mekânlar ekonomisinden medya ekonomisine kaydırır. Le Corbusier'nin müzenin yerine kartoteği, kartoteğin yerine de kitle iletişim araçlarını koyması, yalnızca bir mimarlığın yerine bir başkasını veya bir tür nesnenin yerine bir başkasını koyduğu anlamına gelmez, koca bir mimarlık kurumunu, bütün nesneleri yerinden ettiği anlamına gelir.

Söz konusu olan *içerisinin* yerinden edilmesidir. Le Corbusier müzeyi gerçek bir fiziksel sorun olarak ele aldığında, tam da kapalı mekânın geleneksel anlamının, içerisi ile dışarısı arasındaki sınırın altını oymaktadır. Örneğin Paris için Çağdaş Sanat Müzesi projesi hakkında şöyle yazar:

> **Müzenin cephesi yok, ziyaretçi asla bir cephe görmeyecek, yalnızca müzenin içini görecek. Müzenin kalbine bir yeraltı geçidinden girilecek ve giriş kapısı yerindeki duvar açıklığı, müze dev boyutlarına tam olarak eriştiğinde, müzenin 9000 metreye kadar çıkabilen uzunluğunu kapsa-**



LE CORBUSIER EN ITALIE, 1934.

Le Corbusier a eu deux conférences au «Cercle des Arts et des Lettres» à Rome.

Le Corbusier a été constamment entouré de la jeune génération et il était heureux de trouver parmi elle tant d'intelligence et tant de bonne information.

L'impression des jeunes Italiens sur Le Corbusier: Ce que nous estimons le plus en Le Corbusier, poète de notre époque-machiniste, c'est ses Idées, son courage ininterrompu, sa foi exemplaire, son sens d'ingénuité d'adolescent qui va toujours en croissant.

Le Corbusier a Torino

Le Corbusier a Turin.

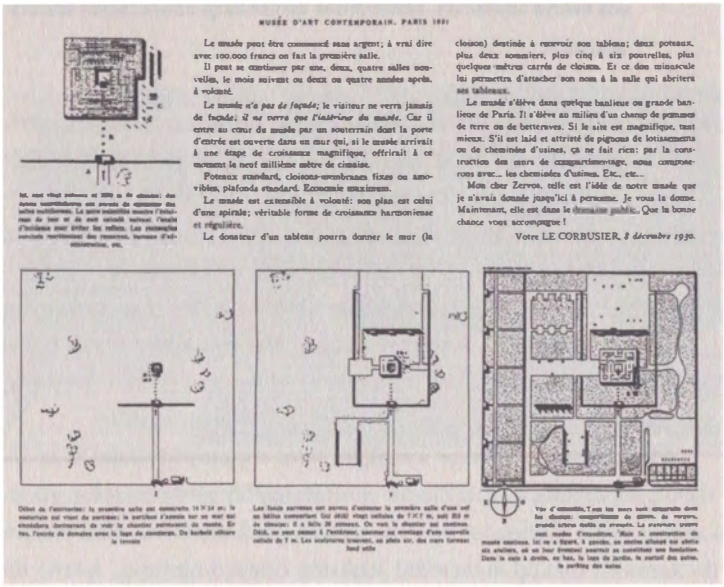


Marcel Duchamp, *Boîte en valise*.

yacak... Müze isteğe göre uzatılabilir: planı bir spiral şeklinde, uyumlu ve düzenli gelişimin hakiki formunda. Resim bağışlayan biri bu resmi taşıyacak duvarı (ya da bölmeyi) da bağışlayabilir; iki sütun, artı iki kiriş, artı beş ya da altı direk, artı birkaç metrekare duvar bölmesi. Bu küçük hediye sayesinde, resimlerinin sergilendiği odaya ismini yazdırabilecek.[29]

Geleneksel müzenin mekânı bir uzunluğa, durmaksızın kendi üzerine kıvrılan bir duvara dönüştürülmüştür. Bu duvar geleneksel mekânı tanımlamaz, çünkü görülemez ve içinden geçilemez. Açıklığı olmayan bir duvardır. Projeye alttan girilir. Bir iç mekân vardır, ama dışarısı yoktur. Yirminci yüzyıl iletişiminin mekânıdır bu. Le Corbusier'nin daha önceki Mundaneum ve Dünya Müzesi projesinde (1929) ve daha sonraki Sınırsız Büyüyen Müze projesinde de (1939) aynı durum açıkça görülür. Ne var ki *içerisinin* bu şekilde yerinden edilişi, hiçbir yerde evin içinde olduğu kadar bariz değildir.

Moderniteyle birlikte içmekân, ister toplumsal olsun ister fiziksel, dışarısının karşıtı olarak sınırlanmış bir alan olmaktan çıkar. Loos'ta ve Le Corbusier'de evin statüsü çözümlenerek, özel mekân ile kamusal mekân arasındaki ilişkinin dönüşümlerinin, içerisi ile dışarısı arasındaki sınırların bulanıklaşmasının izi sürülebilir; bunları iyice körükleyen gerçeklik de, yeni yeni ortaya çıkan iletişim teknolojileri –gazete, telefon, radyo, film ve televizyon– olgusundan başka bir şey değildir.



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN. PARIS 1931

Le musée peut être commencé sans argent; à vrai dire avec 100.000 francs on fait la première salle.

Il peut se continuer par une, deux, quatre salles nouvelles, le mois suivant ou deux ou quatre années après, à volonté.

Le musée n'a pas de façade; le visiteur ne verra jamais de façade; *il ne verra que l'intérieur du musée*. Car il entre au cœur du musée par un souterrain dont la porte d'entrée est ouverte dans un mur qui, si le musée arrivait à une étape de croissance magnifique, offrirait à ce moment le neuf millième mètre de cimaise.

Poteaux standard, cloisons-membranes fixes ou amovibles, plafonds standard. Economie maximum.

Le musée est extensible à volonté: son plan est celui d'une spirale; véritable forme de croissance harmonieuse et régulière.

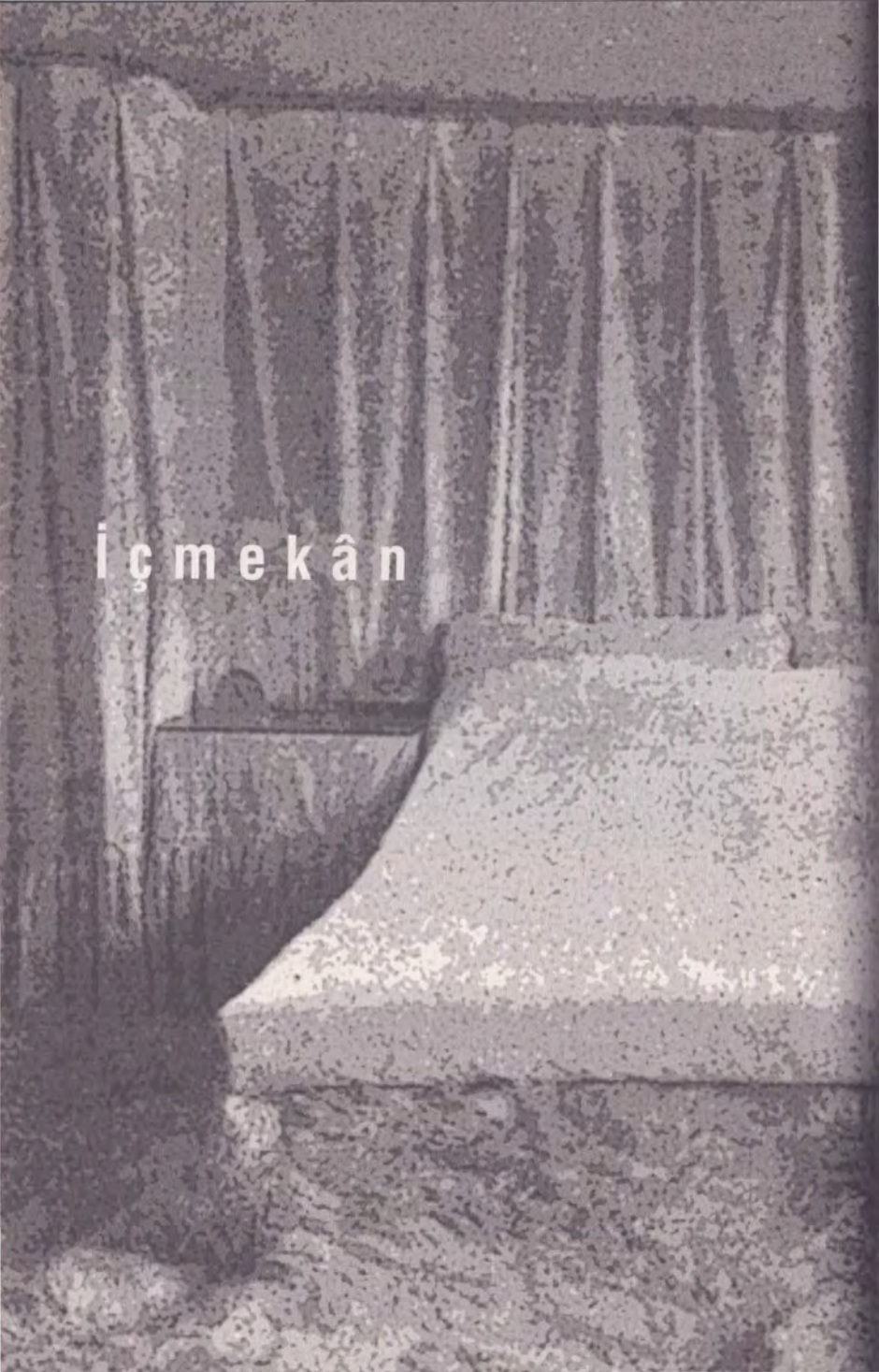
Le donateur d'un tableau pourra donner le mur (la cloison) destinée à recevoir son tableau; deux poteaux, plus deux sommiers, plus cinq à six poutrelles, plus quelques mètres carrés de cloison. Et ce don minuscule lui permettra d'attacher son nom à la salle qui abritera ses tableaux.

Le musée s'élève dans quelque banlieue ou grande banlieue de Paris. Il s'élève au milieu d'un champ de pommes de terre ou de betteraves. Si le site est magnifique, tant mieux. S'il est laid et attristé de pignons de lotissements ou de cheminées d'usines, ça ne fait rien: par la construction des murs de cloisonnement-vitrage, nous composerons avec... les cheminées d'usines. Etc., etc...

Mon cher Zervos, telle est l'idée de notre musée que je n'avais donnée jusqu'ici à personne. Je vous la donne. Maintenant, elle est dans le domaine public. Que la bonne chance vous accompagne!

Votre LE CORBUSIER. *8 décembre 1930.*

Le Corbusier, Çağdaş Sanat Müzesi, Paris, 1931.


İçmekân

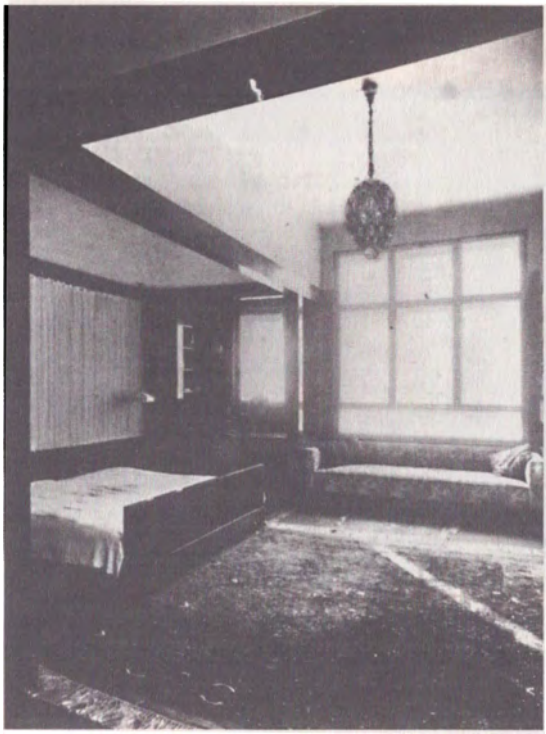
Walter Benjamin içmekânın doğuşunu tartışırken "yaşamak iz bırakmaktır," diye yazar. "İçmekânda bu izler vurgulanır. Onlarca örtü ve koruyucu, astar ve kasa tasarlanır; gündelik kullanım nesneleri bunların üzerine izlerini bırakır. Mekân sakini de içmekânda iz bırakır. Bu izlerin peşine düşen polisiye hikâye türü ortaya çıkar... İlk polisiye romanların suçluları soylu beyefendiler ya da serseriler değil, burjuva bireylerdir."[1]

Polisiye romanda bir içmekân vardır. Peki bizatihi içmekânla, yani mekânın içerisi olarak inşa edilmesini sağlayan gizli düzeneklerle ilgili bir polisiye hikâye olabilir mi? Başka bir deyişle, ortaya çıkarmanın kendisiyle, denetleyen bakışla, denetlemenin bakışıyla, denetlenen bakışla ilgili bir polisiye olabilir mi? Peki bakışın izleri nerede kalacak? Neyin üzerine gitmemiz gerek? Hangi ipuçlarının?

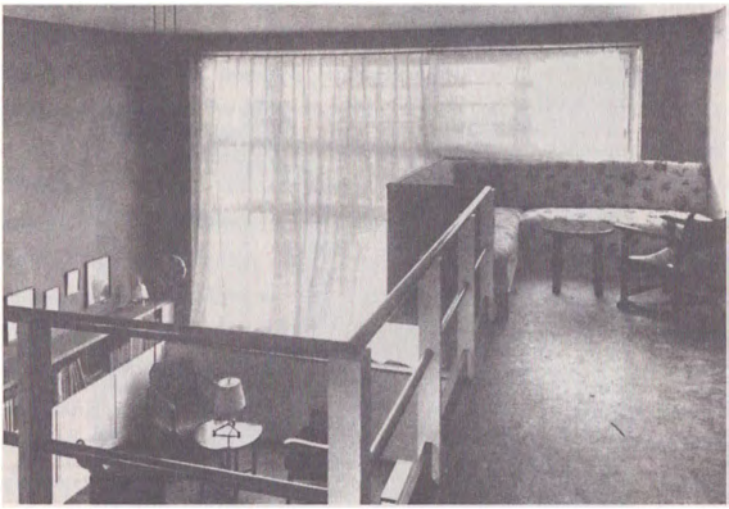
Le Corbusier'nin gayet iyi bilinen *Urbanisme*'inde (1925) pek bilinmeyen bir pasaj vardır: "Loos bana bir gün şöyle dedi: 'Kültürlü bir insan pencereden dışarı bakmaz, penceresi buzlu camdır; yalnızca ışığın içeri girmesi için vardır, bakışın dışarı çıkması için değil.' "[2] Bu söz Loos'un evlerinin dikkat çeken, yine de fazla üzerinde durulmayan bir özelliğine işaret eder: Hem pencereler opak ya da basbayağı perdelerle örtülüdür, hem de mekânın düzenlenişi ve gömme mobilyanın konumlanışı pencerelere ulaşımı engeller gibidir. Çoğu za-

man bir pencerenin dibine bir divan yerleştirilmiştir; dolayısıyla orada oturanlar, Hans Brummel dairesinin yatak odasında olduğu gibi (Pilsen, 1929), sırtlarını pencereye, yüzlerini odaya dönerler. Müller Evi'nin (Prag, 1930) bayan salonunun oturma alanında olduğu gibi, başka içmekânlara bakan pencereler için bile aynı durum geçerlidir. Daha çarpıcı bir biçimde, Loos'un nihayet baştan aşağı modern, iki katı büyüklükte bir pencere yapmaya karar verdiği bir geç dönem projesi olan Viyana Werkbundsiedlung evlerinde (Viyana, 1930-32) bu açıklık yine bir perdeyle örtülmüştür; dahası, asma kattaki oturma alanında bulunan divanın konumu nedeniyle insanlar buraya, tehlikeli bir biçimde mekânın üzerinde asılı duran pencereye sırtlarını dönerek otururlar. (Benzer bir evde oturma alanı bir erkeğin çalışma odası olarak kullanıldığında, oturak genellikle pencereye bakar; bu konuya daha sonra geri dönmeliyiz.) Dahası, Loos'un bir içmekânına girdiğimizde bedenimiz, bir sonraki mekândan ya da dışarıdaki mekândan ziyade, az önce içinden geçtiğimiz mekânı karşısına alacak biçimde sürekli döner. Her dönüşte, geriye doğru her bakışta, beden ele geçirilir. Fotoğraflara bakarak, insanın kendisini üzerinde kimsenin oturmadığı mobilyanın genellikle işaret ettiği bu kesin, durağan konumlarda hayal etmesi kolaydır. Fotoğraflar bu mekânların, insanın işgaliyle, mobilyaları kullanmasıyla, fotoğrafa "girmesiyle", fotoğrafa yerleşmesiyle kavranacak şekilde tasarlandığını düşündürür.[3]

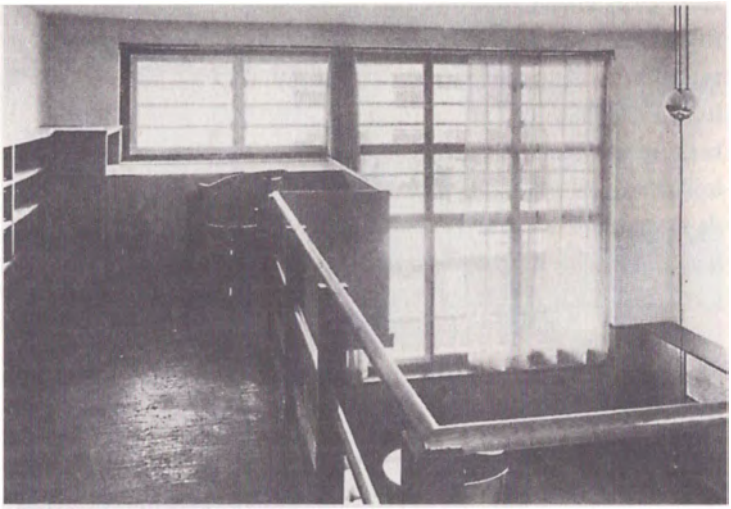
Moller Evi'nde (Viyana, 1928) oturma odasının bir ucundaki yükseltilmiş oturma alanında pencereye dayanmış bir divan vardır. Pencereden görülemese de, dışarısının varlığı güçlü bir biçimde hissedilir. Divanı çevreleyen kitap rafları ve arkadan gelen ışık buranın bir şeyler okumak için rahat bir köşe olduğu izlenimini verir. Ama bu mekânda rahatlık yalnızca duyumsal değildir, zira bir de psikolojik boyutu vardır. Kanepenin konumu, ışığın kanepede oturanların arkasından gelmesi bir tür güven duygusu yaratır. Bir hayli karanlık olan girişi geçip merdivenleri çıkarak oturma odasına giren herhangi birinin divanda oturan bir kişiyi fark etmesi biraz zaman alır. Bu-



Adolf Loos, Hans Brummel için
yapılan apartman dairesi, Pilsen, 1929.
Sırtı pencereye dayanmış divanıyla
yatak odası.



Adolf Loos, Viyana Werkbundsiedlung
için yapılan ev, Viyana, 1930-32. Pencereye "ters"
ve havada asılı divanıyla iki katlı oturma odası.



Viyana Werkbundsiedlung için yapılan ev.
Asma kattaki çalışma köşesi, fotoğraf 1932.

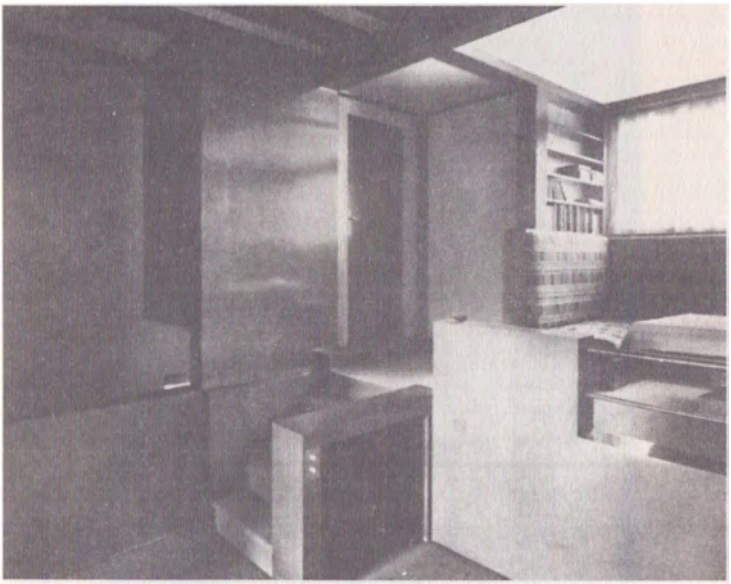
na karşılık divanda oturan kişi, tıpkı tiyatro locasındaki izleyicinin sahneye giren bir oyuncuyu derhal fark etmesi gibi, içeri dalan birini hemen fark eder.

Loos "insan ötesindeki geniş mekâna bakamıyorsa, içinde bulunduğu tiyatro locasının küçüklüğü dayanılmaz olur," derken bu fikre gönderme yapmaktadır.[4] Kulka ve daha sonra Münz, *Raumplan*'ın sağladığı mekân ekonomisi açısından okudukları bu yorumun psikolojik boyutunu gözden kaçırırlar. Loos'a göre tiyatro locası klostrofobi ile agorafobinin kesiştiği yerde durmaktadır.[5] Bu mekânsal-psikolojik araç iktidar açısından, evin içindeki denetim rejimleri açısından da okunabilir. Moller Evi'ndeki yükseltilmiş oturma alanı evde bulunanlara içmekânı tepeden görebilecekleri bir nokta sağlar. Bu mekânda rahatlık hem mahremiyet hem de denetimle ilişkilidir.

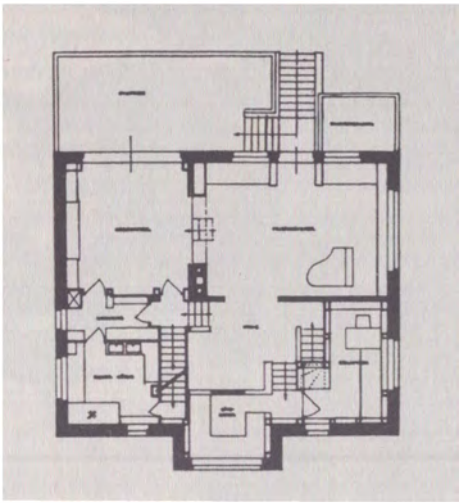
Bu alan, yaşama mekânları dizisi içindeki en mahrem mekândır, ancak paradoksal olarak evin merkezine değil de çevresine yerleştirilmiştir; ön girişin hemen üstünde bulunan, sokak cephesinden dışarı doğru çıkıntı yapan bir hacim şeklindedir. Dahası, bu yükseltideki en geniş pencereye denk düşer (neredeyse yatay bir penceredir). Bu mekânda bulunan kişi hem evin eşiğini geçen, ihlal eden birini tespit edebilir (ve bu sırada perde nedeniyle kendisi görünmez), hem de içerideki herhangi bir hareketi gözleyebilir (ve bu sırada arkadan gelen ışığın "perdelemesi" nedeniyle görünmez).

Bu mekânda pencere yalnızca bir ışık kaynağıdır, manzara için bir çerçeve değildir. Göz içeriye dönüktür. Bu konumdan dışarıyı görmenin tek yolu, bakışın oturma odasının cumbasından arka bahçeye açılan müzik odasına kadar evin tüm derinliğini katetmesidir. Nitekim dışarıyı görmek, içeriyi görmeye bağlıdır.

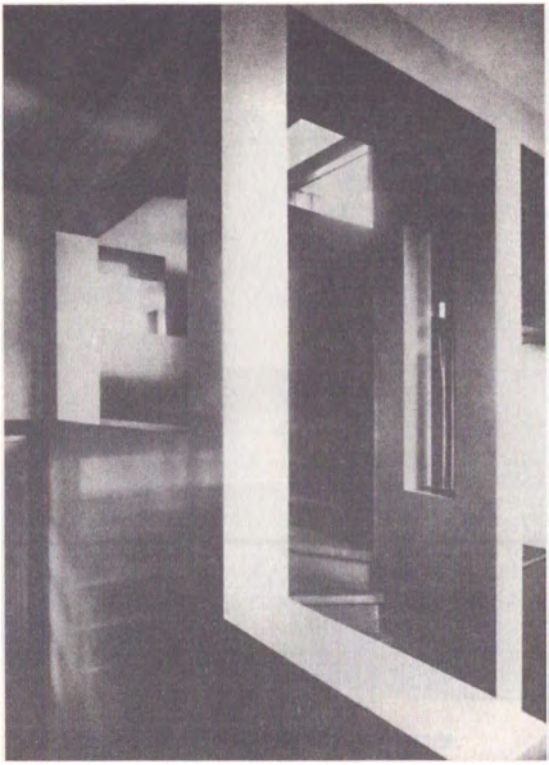
Loos'un başka içmekânlarında da kendini çevreleyen bu bakışın izi sürülebilir. Örneğin Müller Evi'nde, merdivenin çevresinde birbirine eklemlenmiş mekânlar dizisinde, misafir odasından yemek odasına ve yükseltilmiş oturma alanıyla evin merkezinde ya da "kalbinde" bulunan "Bayan Odası"na (*Zimmer der Dame*) kadar, mahremi-



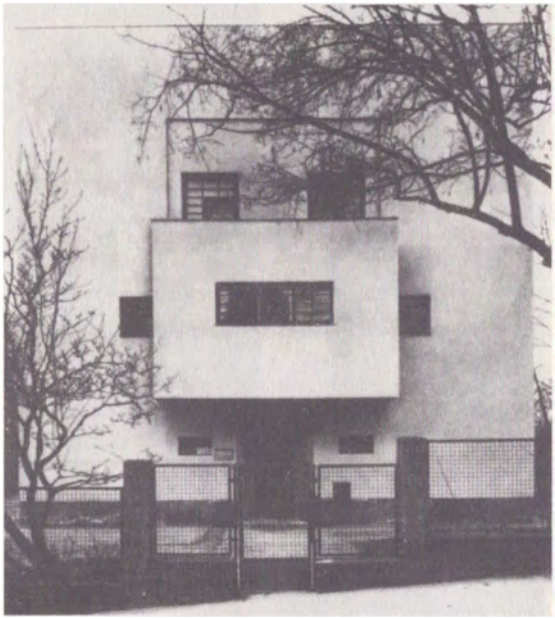
Adolf Loos, Moller Evi, Viyana,
1928. Oturma odasının yükseltilmiş
oturma alanı.



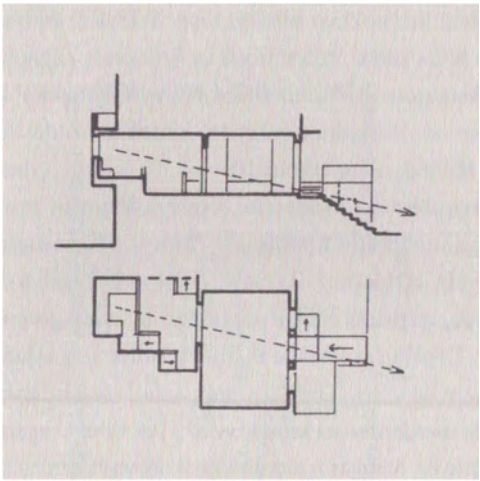
Moller Evi. Yükseltilmiş zemin
katın planı, inşa edilen halinden
daha dar çizilmiş cumbayla birlikte.



Moller Evi. Giriş holünden oturma
odasına götüren merdiven.



Moller Evi. Sokaktan görünüm.



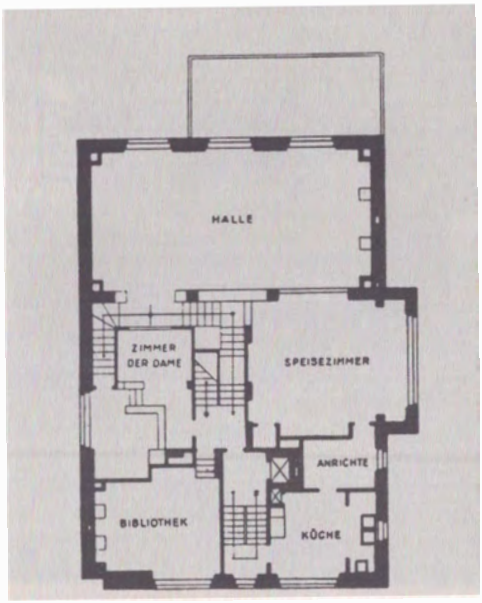
Moller Evi. Bakışın yükseltilmiş oturma alanından arka bahçeye yolculuğunun izini süren plan ve kesit.
Çizim: Johan van de Beek.

yet duygusu giderek artar.[6] Ama bu mekânın penceresi yaşama mekânına bakar. Burada da en mahrem oda bir tiyatro locası gibidir; evdeki sosyal mekânların girişinin hemen üstüne yerleştirilmiştir, dolayısıyla içeri dalan biri buradan kolaylıkla görülebilir. Keza bu "tiyatro locasından" dışarısının, şehrin görünüşü, içerisinin görünüşüne dahildir. Evin ortasında asılı duran bu mekân hem "kutsal" bir mekân hem de bir denetim noktası niteliği taşır. Rahatlık birbirinin karşıtı gibi görünen iki koşulla, mahremiyet ve denetimle sağlanır.

Walter Benjamin'in "Louis-Philippe ya da İçmekân"da betimlediği biçimiyle on dokuzuncu yüzyılın içmekânlarıyla ilişkilendirilen rahatlık fikrinden epeyce uzaktır bu.[7] Loos'un içmekânlarında güven duygusu salt kişinin arkasını dışarıya dönmesi ve mahrem bir evrene –Benjamin'in eğretilemesiyle "dünya tiyatrosunda bir locaya"– dalmasıyla sağlanmaz. Tiyatro locası evin kendisi değildir artık; evin içinde, içerideki sosyal mekânları tepeden gören bir tiyatro locası vardır. Loos'un evlerinde ikamet edenler aile sahnesinin hem oyuncuları hem de izleyicileridir – hem kendi mekânlarına dahildirler hem de bu mekânlardan kopukturlar.[8] İçerisi ile dışarısı, özel ile kamusal, nesne ile özne arasındaki klasik ayrım karmaşıklaşır.

Geleneksel olarak, tiyatro locası içerisi ile dışarısı arasındaki sınırları yeniden tesis ederek ayrıcalıklı insanlara tehlikeli kamusal alanda özel bir mekân sağlamıştır. Dolayısıyla Loos'un 1898'de bir tiyatro tasarlarken (bu proje gerçekleşmemiştir) "modern bir oditoryuma uymadığını"[9] öne sürerek loca yapmaması anlamlıdır. Nitekim locayı kamusal tiyatrodan çıkarır, ama evin "özel tiyatrosu"na dahil eder. Kamu özel eve sosyal mekânlar yoluyla girmiştir,[10] ama bu davetsiz girişe direnen son bir yer vardır: evdeki "tiyatro locası"

Moller ve Müller evlerindeki tiyatro locaları "dişil" mekân damgası taşır; bu mekânlardaki mobilyaların evcil karakteri, "eril" mekân olan bitişikteki kütüphaneyle tezat oluşturur. Bu kütüphanelerde deri divanlar, masalar, şömine, aynalar, evin içinde bir "kamusal mekânı" temsil eder – içmekânı işgal eden ofis ve kulüp. Ama kapalı bir



Adolf Loos, Müller Evi, Prag,
1930. Ana katın planı.



Müller Evi. Bayan Odası'ndaki
yükseltilmiş oturma alanı, oturma odasına
bakan pencereyle birlikte.

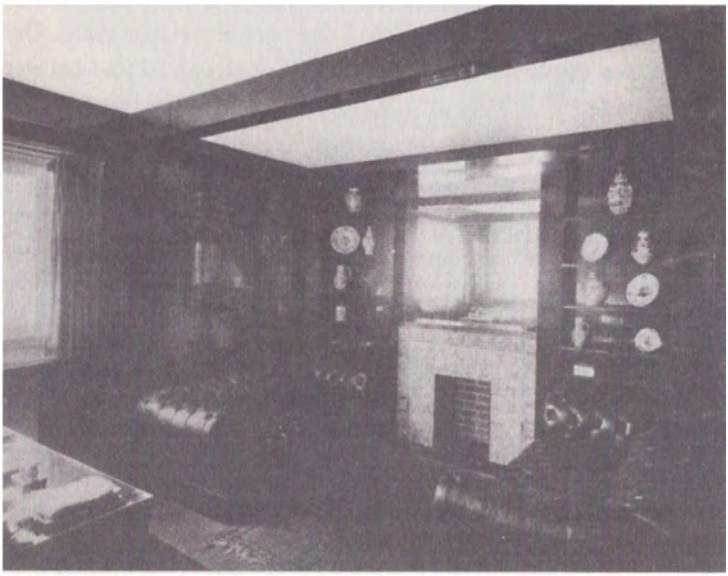


Müller Evi. Bayan Odası.

odayla sınırlı bir işgaldir bu – evin içindeki sosyal mekânlar dizisine ait olan, yine de onlarla ilişki kurmayan bir mekânla sınırlı. Münz'ün belirttiği gibi, kütüphane "hane trafiğinden ayrı" bir "sükûnet rezervidir." Diğer taraftan, Moller Evi'nin yükseltilmiş cumbası ile Müller Evi'nin Bayan Odası, hem sosyal mekânları tepeden görür, hem de dizinin tam sonuna, mahremin eşiğine, yani cinselliğin saklandığı gizli üst kat odalarının eşiğine yerleşmiştir. Görünür ile görünmezin kesiştiği yerde, kadınlar tarifsiz olana bekçi dikilmiştir.[11]

Ama tiyatro locası hem koruma sağlayan, hem de dikkatleri üstüne çeken bir araçtır. Nitekim Münz, Moller Evi'nin sosyal mekânlarına girişi betimlerken şöyle yazar: "İçeride, bir taraftan girince, insanın bakışı ters yönde gezinip ışıkta, oturma odasının zemininden yüksekteki o hoş cumbada durur. *İşte şimdi gerçekten evin içindeyiz.*"[12] O zaman şimdiye kadar neredeydik; evin eşiğini geçip giriş holünü ve zemin kattaki vestiyeri işgal ettiğimizde veya ikinci kattaki ya da yükseltilmiş zemin kattaki resepsiyon odalarına giden basamakları çıkarken neredeydik, diye sorabiliriz. Davetsiz misafir ancak bakışı bu en mahrem mekâna takıldığında, içeride bulunan kişiyi ışığa karşı bir siluete dönüştürdüğünde "içeridedir", eve girmiştir. "Tiyatro locasındaki" "dikizci", bir başkasının bakışının nesnesi olmuştur; görme edimi sırasında suçüstü yakalanmış, tam da denetleme ânında tuzağa düşmüştür. Tiyatro locası bir görüşü çerçeveleyerken gören kişiyi de çerçeveler. Denetim altındaki kişilere görünmeden evi terk etmek şöyle dursun, mekânı terk etmek bile imkânsızdır. Özne ile nesne yer değiştirir. İki bakıştan birinin ardında gerçekten bir kişinin olup olmadığı önemsizdir:

> **Gözlerini görmesem, seçemesem bile, birisinin bakışlarını üzerimde hissedebilirim. Tek gerekli olan, bana orada başkalarının olabileceğini düşündüren bir şeyin olmasıdır. Hava biraz kararmışsa ve bana arkasında birisi olduğunu düşündürecek sebepler varsa, pencere düpedüz bir**



Müller Evi. Kütüphane.

> **bakıştır. Bu bakış var olduğu andan itibaren çoktan başka bir şeye dönüştüm demektir, zira başkalarının bakışı için bir nesne haline gelmeye başladığımı hissederim. Ama bu konumda, ki karşılıklı bir konumdur, başkaları da benim görüldüğünü bilen bir nesne olduğumu bilir.[13]**

Mimari yalnızca gören özneyi barındıran bir platform değildir. Özneyi üreten bir görme mekanizmasıdır. İçinde bulunanları önceler ve çerçeveler.

Loos'un içmekânlarının teatralliği birçok temsil formuyla inşa edilmiştir (bunların en önemlisi ille de inşa edilmiş mekân değildir). Örneğin bu içmekânların pek çok fotoğrafı genellikle birisinin odaya girmek üzere olduğu, bir ev dramasının sahnelenmek üzere olduğu izlenimini verir. Sahnede, manzarada ve dekorlarda –dikkat çekici bir biçimde yerleştirilmiş mobilyalarda– bulunmayan karakterler hayal edilir.[14] Loos'un yayımlanmış ev içmekânları fotoğraflarından yalnızca bir tanesi insan figürü içerir: Rufer Evi'nin (Viyana, 1922) misafir odası girişinin görünümü. Zar zor görülebilen bir erkek figür duvardaki değişik bir açıklıktan içeri girerek eşiği geçmek üzeredir.[15] Ama oyuncu/davetsiz misafirin en savunmasız olduğu yer tam da burası, sahnenin azıcık dışındaki bu eşiktir, zira okuma odasındaki küçük bir pencere tepeden onun ensesini görmektedir. Geleneksel olarak *Raumplan*'ın prototipi olarak değerlendirilen bu ev, tiyatro locasının prototipini de içerir.

Ev meselesiyle ilgili yazılarında Loos bir sürü ev melodramı betimler. Örneğin *Das Andere*'de şöyle yazar:

> **Doğum ve ölüm, oğlunu düşüren bir kadının acı çığlıkları, can çekişen bir annenin inlemeleri, ölmek isteyen genç bir kadının son düşünceleri... bütün bunların Olbrich'in bir odasında nasıl açılıp ortaya dökülebileceğini betimlemeye çalışın! Yalnızca bir imge: Kendini öldürmüş genç bir kadın. Ahşap zeminde yatıyor. Az önce ateşlediği silah hâlâ elinde. Masanın üzerinde bir mektup, veda mektubu. Bu olayın meydana gel-**



Adolf Loos'un dairesi, Viyana,
1903. Oturma odasından şömine
köşesinin görünümü.

diği oda zevk sahibi bir elden mi çıkmış? Kim soracak ki bunu? Sadece bir oda işte![16]

Ölen, ağlayan ve intihar edenlerin neden yalnızca kadınlar olduğu da sorulabilir elbette. Ama bu soruyu şimdilik bir kenara bırakalım. Loos evin bir sanat eseri olarak kavranmaması gerektiğini, bir ev ile bir "dizi dekore edilmiş oda" arasında bir fark olduğunu söylüyor. Ev, aile tiyatrosu için bir sahnedir; insanların doğduğu, yaşadığı ve öldüğü bir yerdir. Bir sanat eseri, sözgelimi bir resim, bağlanmadan bakan birine kendini bir nesne olarak sunacaktır; oysa ev bir çevre olarak, bakan kişinin içinde yer aldığı bir sahne olarak algılanır.

Loos, sahneyi kurmak için içerisi ile dışarısı arasındaki ilişkiyi kökten karmaşıklaştırarak evin nesne durumunu bozar. Kenneth Frampton'ın işaret ettiği gibi, stratejilerinden biri, açıklık gibi görünen aynalar ve aynayla karıştırılabilecek açıklıklar kullanmaktır.[17] Steiner Evi'nin (Viyana, 1910) yemek odasında opak bir pencerenin hemen altına yerleştirilen ayna ise daha gizemlidir.[18] Burada da pencere yalnızca bir ışık kaynağıdır. Göz seviyesine yerleştirilmiş ayna, bakışı içeriye, yemek masasının üstündeki lambaya ve büfe üzerindeki nesnelere geri döndürür; Freud'un Berggasse No. 19'daki stüdyosunu, ve çalışma masasındaki ışığı yansıtan, pencerenin üzerine asılı, çerçeveli, küçük aynayı anımsatır. Freud'un kuramında ayna psişeyi temsil eder. Aynadaki yansıma aynı zamanda dış dünyaya yansıtılan bir otoportredir. Freud'un aynasının içerisi ile dışarısı arasındaki sınıra yerleştirilmesi, sınırın sabit bir limit olarak taşıdığı statünün altını oyar. İçerisi ile dışarısı basit bir biçimde ayrılamaz. Benzer şekilde, Loos'un aynaları da gerçeklik ile yanılsama, gerçek ile sanal arasındaki oyunu teşvik eder, böylece içerisi ile dışarısı arasındaki sınırın statüsünün altını oyar.

İçerisi ile dışarısı arasındaki muğlaklık, görmenin diğer duyulardan ayrılmasıyla yoğunlaşır. Loos'un evlerinde, mekânlar arasındaki fiziksel bağlantılar ile görsel bağlantılar çoğu zaman ayrılmış-



Adolf Loos, Rufer Evi, Viyana,
1922. Oturma odasının girişi.



Adolf Loos, Tristan Tzara Evi,
Paris, 1926-1927. Giriş holü.

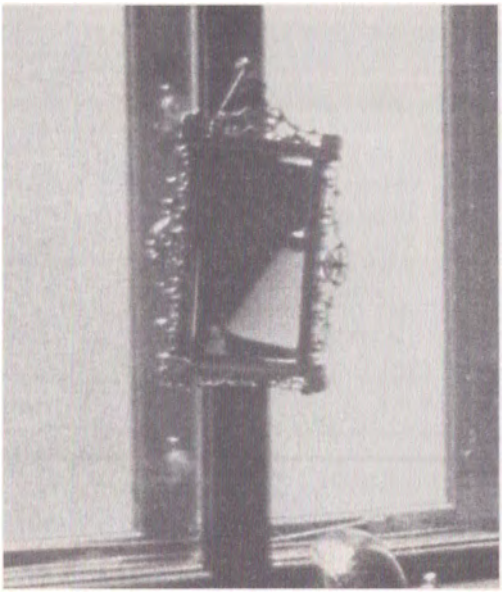
tır. Rufer Evi'nde geniş bir açıklık, yükseltilmiş yemek odası ile müzik odası arasında görsel bağlantı kurar, ancak bu bağlantı fiziksel bir bağlantıya tekabül etmez. Keza Moller Evi'nde, müzik odasından yetmiş santimetre yukarıdaki yemek odasına girmenin hiçbir yolu yokmuş gibi görünür; halbuki bir yolu vardır ve o da yemek odasının ahşap zeminine gizlenmiş açılır merdivendir.[19] Bu fiziksel ayırma ve görsel bağlantılandırma stratejisi, diğer bir deyişle "çerçeveleme" stratejisi, Loos'un daha pek çok içmekânında tekrarlanır. Açıklıklar genellikle perdelerle örtülür, böylece sahne etkisi artırılır. Yemek odasının genellikle sahne işi gördüğü, müzik odasının ise izleyiciler için bir mekân olarak işlediği de belirtilmelidir. Çerçevelenen şey, gündelik ev hayatının geleneksel sahnesidir.

Ama içerisi ile dışarısı arasındaki kopma, görme ile dokunma arasındaki yarılma sadece ev sahnesiyle sınırlı değildir. Loos'un Josephine Baker için tasarladığı, aile hayatını dışlayan bir evde de aynı şey gerçekleşmektedir (Paris, 1928). Gelgelelim bu örnekte "yarılma" farklı bir anlam kazanır. Ev yukarıdan ışıklandırılmış, girişi ikinci kat seviyesinde olacak, iki kat yükseklikte büyük bir yüzme havuzu içerecek biçimde tasarlanmıştır. Bu projede Loos'la yakın işbirliği içinde olan Kurt Ungers şunları yazmıştır:

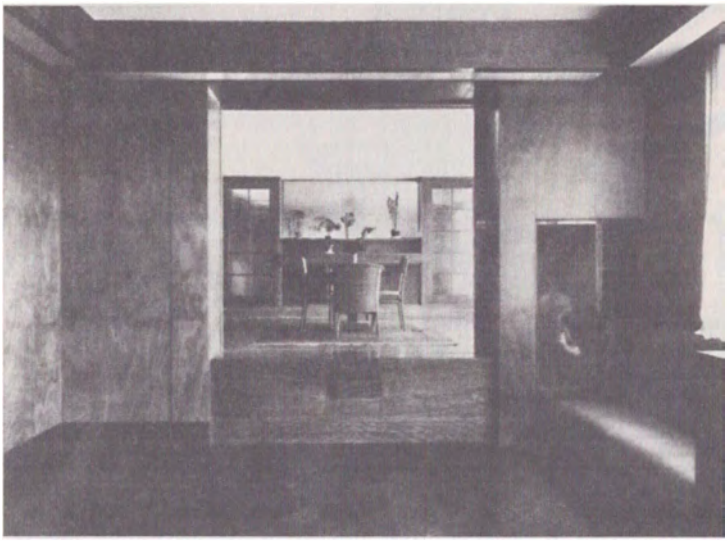
> **Birinci kattaki, havuz çevresinde düzenlenmiş resepsiyon odaları –yukarıdan ışıklandırılmış geniş bir antresi olan büyük bir salon, küçük bir bekleme salonu ve daire biçimli bir kafe– bu evin özel kullanım için değil, *minyatür bir eğlence merkezi* olarak tasarlandığını gösterir. Birinci katta havuzu çevreleyen alçak geçitler vardır. Dışarıdan görülebilen geniş pencerelerle aydınlatılan bu geçitlerin havuzun yanındaki kalın ve transparan pencereleri sayesinde, havuzun yukarıdan gelen ışıkla yıkanan kristal gibi berrak suyunda yüzenler ve dalanlar izlenebilir: Adeta bir *sualtı revüsüdür* bu.[20]**



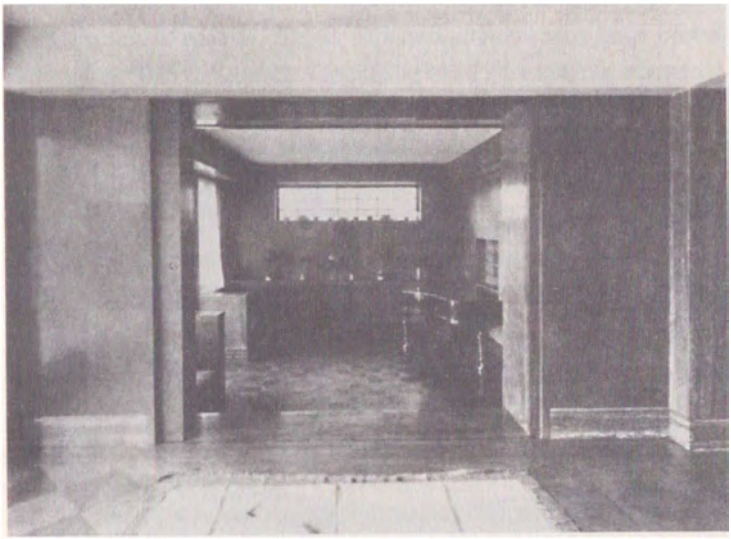
Adolf Loos, Steiner Evi, Viyana,
1910. Pencerenin altındaki aynayı
gösteren yemek odası görünümü.



Sigmund Freud'un çalışma odası,
Berggasse No. 19, Viyana. Detay, çalışma
masası yakınındaki pencereye asılı ayna.



Moller Evi. Müzik odasından yemek odasının görünümü. Eşiğin ortasında açılabilir merdivenler.



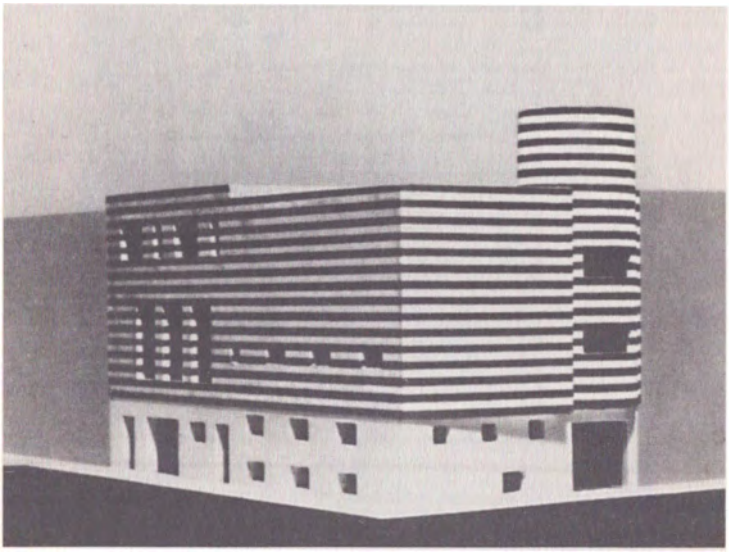
Moller Evi. Yemek odasından
müzik odasının görünümü.

Loos'un daha önceki evlerinde olduğu gibi göz, dış dünyaya arkasını dönen içmekâna yönlendirilmiş, ama bakışın öznesi ve nesnesi yer değiştirmiştir. Evde yaşayan Josephine Baker şimdi artık öncelikli olan nesnedir, ziyaretçi ya da misafir ise bakan öznedir. En mahrem mekân –yüzme havuzu, duyumsal mekânın paradigması– evin merkezini işgal eder ve aynı zamanda ziyaretçinin bakışının odağıdır. Ungers'in yazdığı gibi, bu evin içindeki eğlence bakmaktan ibarettir. Ama bakış ile nesnesi –beden– arasında bedeni erişilmez, dokunulmaz kılan, camdan ve sudan bir perde vardır. Yüzme havuzu yukarıdan, gökyüzüyle ışıklandırılmıştır; dolayısıyla havuzun içinden pencereler, yüzücünün geçitlerde duran ziyaretçileri görmesini engelleyen yansıtıcı yüzeyler gibi görünecektir. Bu görüş, tiyatro locasının panoptik görüşünün tam tersidir; zira tiyatro locası, özne ile nesnenin kolay kolay yer değiştirmediği anahtar deliği görüşüne tekabül eder.

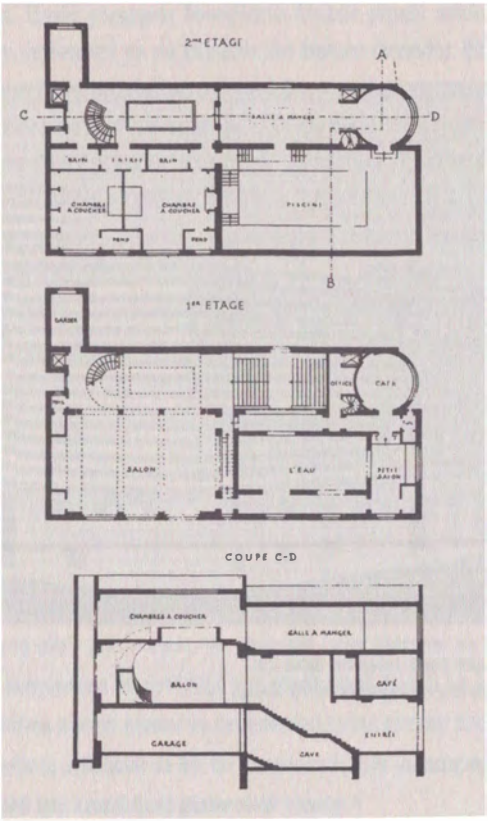
Josephine Baker Evi'ndeki mizansen, Christian Metz'in sinemadaki dikizcilik mekanizmasıyla ilgili betimlemesini anımsatır:

> **Hatta... oyuncunun görülmüyormuş gibi (dolayısıyla dikizcisini görmüyormuş gibi) davranması, her zamanki işine bakması ve varlığını filmin kurgusunda öngörüldüğü gibi sürdürmesi, kapalı bir odada soyunmalarına devam etmesi ve duvarlardan birine cam bir dikdörtgen yerleştirilmiş olduğunu ve bir tür akvaryum içinde yaşadığını gözardı etmemek için azami özen göstermesi esastır.[21]**

Ama bu evin mimarisi daha karmaşıktır. Yüzücü kendi kaygan bedeninin pencereyle çerçevelenmiş yansımasını, belden aşağısı çerçevenin dışında kalan hayal meyal izleyici figürünün cisimsizleşmiş gözleriyle üst üste binmiş olarak da görebilir. Nitekim kendini bir başkası ona bakarken görebilir: dikizci bakışın üstüne bindirilmiş narsist bir bakış. Kişinin içinde asılı kaldığı bu erotik bakışlar kompleksi, yüzme havuzuna açılan dört pencerenin her birine nakşedilmiştir.



Adolf Loos, Josephine Baker için
Paris'te bir ev projesi, 1928. Model.



Josephine Baker Evi. Birinci ve ikinci kat planları.



Josephine Baker.

Her pencere, pencereden bakan kimse olmasa bile, iki taraftan da bir bakış oluşturur.

Loos'un içmekânlarında karşılaşılan, görme ile diğer fiziksel duyular arasındaki bu yarılma, onun mimari tanımında açıkça ortadadır. Semper'e en yakın metni olan "Örtme İlkesi"nde Loos şunları yazar: "Sanatçı, mimar, ilk önce uyandırmak istediği *etkiyi* hisseder, [sonra da] yaratmak istediği odayı zihninin gözüyle görür. *İzleyici* üzerinde yaratmak istediği etkiyi hisseder... Bir mesken söz konusuysa, bu etki ev havası olacaktır."[22] Loos'a göre içmekân Oidipus öncesi mekândır, dilin beraberinde getirdiği analitik mesafe öncesi mekân, hissettiğimiz haliyle mekân, giysi olarak mekân; yani hazır giyim daha ortaya çıkmadan önceki, insanın ilk önce kumaşı seçmesinin gerektiği (ki bu eylem kumaşın dokusunu hissederken, sanki görmek duyuma engel olacakmış gibi, belirli bir jestle kumaşa değil öteye bakarak yapılırdı, ya da ben böyle hatırlıyorum) zamanlardaki giysi olarak mekândır.

Loos algısal olan ile kavramsal olan arasındaki Kartezyen ayrılığı tersine çevirmiş gibidir. Franco Rella'nın yazdığı gibi, Descartes "geçerli ve aktarılabilir bilginin mahalli" sayılan bedeni bu statüsünden yoksun bırakır ("Hata duyumda, ondan kaynaklanan deneyimde barınır");[23] Loos ise mekânı bedensel olarak deneyimlemeyi, mekânı zihinsel olarak inşa etmeye göre ayrıcalıklı sayar: Mimar mekânı önce hisseder, sonra görselleştirir.

Loos'a göre mimarlık bir örtme biçimidir. Ama örtülen yalnızca duvarlar değildir. Yapı ikincil bir rol oynar, birincil işlevi örtüyü yerinde tutmaktır. Loos, Semper'i neredeyse harfiyen izleyerek şunları yazar:

> **Mimarın genel görevi sıcak ve yaşanabilir bir mekân sağlamaktır. Halılar sıcak ve yaşanabilir bir ortam yaratır. Bu sebeple yere bir halı yaymaya ve duvarları oluşturacak dört halı asmaya karar verir. Ama halılarla ev inşa edemezsiniz. Hem yer halısını hem de duvar halısını doğ-**

ru yerde tutacak yapısal bir çerçeve gereklidir. Bu çerçeveyi icat etmek mimarın ikinci görevidir.[24]

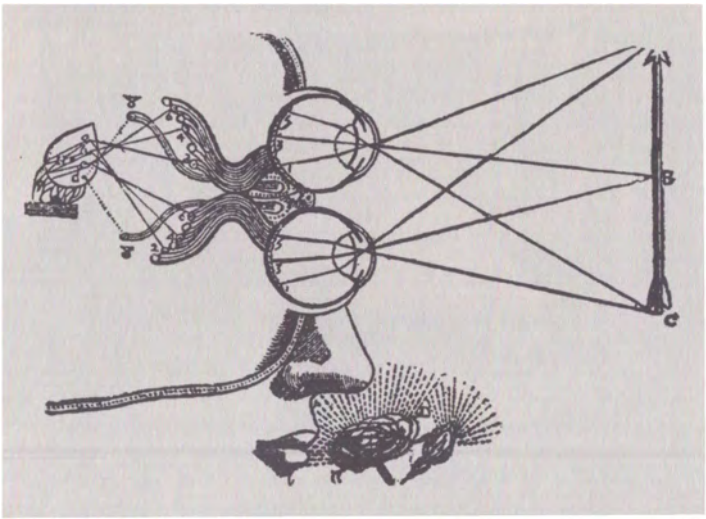
Nasıl giysiler bedeni örtüyorsa (her vesileye uygun bir giysi vardır), Loos'un içmekânları da bu mekânlarda bulunanları örter. José Quetglas şöyle yazmıştır: "Bir yağmurluğun bedene bir gece elbisesi, potur ya da pijama altı kadar basınç yapması kabul edilebilir mi?.. Loos'un bütün mimarisi, bedenin sarmalanmasıyla açıklanabilir." Lina Loos' un yatak odasından (şu "kürk ve kumaş kesesi") Josephine Baker'ın yüzme havuzuna ("şu şeffaf su kâsesi") kadar, içmekânlar daima "insanın kendini sarmalayabileceği sıcak bir kese" içerir. Bir "haz mimarisi", "rahim mimarisi"dir bu.[25]

Ama Loos'un mimarisinde mekân yalnızca hissedilmez. Yukarıdaki alıntıda Loos'un evde bulunanlardan "izleyici", bakan kişi olarak bahsetmesi anlamlıdır, çünkü onun mimari tanımı gerçekten de teatral bir mimari tanımıdır. "Giysiler" bedenden öylesine soyulmuştur ki bedenden bağımsız bir yapısal desteğe ihtiyaç duyar, "sahne dekoruna" dönüşürler. Ev sakini hem mekân tarafından "örtülmüştür" hem de ondan "koparılmıştır". Rahatlık duyumu ile denetim rahatlığı arasındaki gerilim, geleneksel bir temsil formu olarak evin rolünü sekteye uğratır.

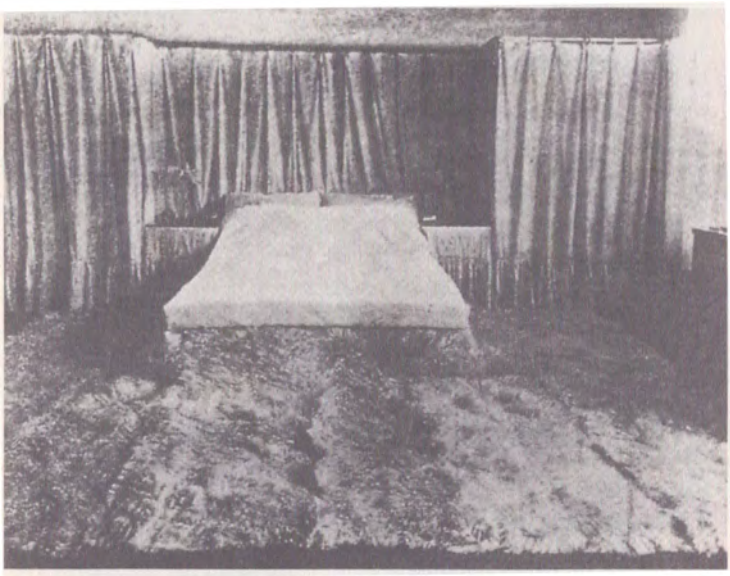
Herhangi bir ev temsilini de sekteye uğratır. Örneğin mimari çizimin statüsü kökten dönüştürülür. Loos "Mimarlık"ta şöyle yazar: "Bir binanın tam anlamıyla kurulduğunu gösteren şey, iki boyutlu haliyle *etkisiz* kalmasıdır."[26] "Etkisiz"den kastı, çizimin mekân "duyumu"nu iletememesidir, çünkü duyum görmenin yanı sıra diğer fiziksel duyumları da işin içine sokar.[27] Loos *Raumplan*'ı hissedildiği haliyle mekânı kavramsallaştırmanın bir aracı olarak tasarlamıştır, ama tam olarak neye işaret ettiğini gözler önüne seren kuramsal bir tanım yapmamıştır. Kulka'nın belirttiği gibi, "inşaat sırasında pek çok değişiklik yapacaktır. Mekânda yürüyecek ve 'Bu tavanın yüksekliğini beğenmedim, değiştirin!' diyecektir. *Raumplan* fikri bir



René Descartes'ın *Traité des passions*'undan (Ruhun Tutkuları Üzeri Deneme) diyagram.



Traité des passions'dan.



Adolf Loos'un dairesi.
Lina Loos'un yatak odası.

şemayı, inşaat bizatihi mekânın görselleştirilmesine olanak sağlamadan önce tamamlamayı zorlaştırmıştır." Neutra'nın hatırlattığı gibi, Loos "kalemsiz bir mimar olmaktan hep gurur duymuştur":

> **1900 yılında, Adolf Loos boyutları figürlerle ya da ölçülü çizimlerle belirtme pratiğine karşı bir isyan başlattı. Bana sık sık söylediği gibi, böyle bir prosedürün, tasarımı insanlıktan uzaklaştırdığını hissediyordu. "Ahşap bir panelin ya da kaplamanın belli bir yükseklikte olmasını istiyorsam, burada durup elimi belli bir yükseklikte tutarım ve marangoz da kalemiyle işaretini koyar. Sonra geri çekilip bir o noktadan bir bu noktadan bakarım, bitmiş halini bütün gücümle görselleştiririm. Ahşap bir panelin yüksekliğine ya da bir pencerenin genişliğine karar vermenin yegâne insani yolu budur." Loos genellikle mümkün olduğunca az sayıda kâğıt plan kullanırdı, en karmaşık planlarının bile tüm ayrıntılarını kafasında taşırdı.[28]**

Ama Loos sadece duyusal deneyimi soyutlamanın karşısına koymuyordu. Daha ziyade dillerin birbirine çevrilemezliğiyle uğraşıyordu. Görme ile diğer duyular arasındaki gerilimi iletemeyeceği için, bir çizim bir binayı gerektiği gibi tercüme edemezdi. Loos'a göre mimarın çizimi işbölümünün bir sonucuydu, asla salt teknik bir ifadenin, "[mimarın] işi yürüten usta tarafından anlaşılma girişiminin" ötesine geçemezdi.[29]

Loos'un mimari fotoğraflarına ve bu fotoğrafların mimarlık dergileriyle yayılmasına getirdiği eleştiri de aynı ilkeye dayanıyordu, yani mekânsal bir etkiyi ya da bir duyumu temsil etmenin imkânsızlığına. Loos "Yarattığım içmekânların fotoğraflarda tamamen *etkisiz* olması en büyük gururum. Nasıl bir Monet'si olan biri o tabloyu Kastan'da görünce tanıyamıyorsa, benim mekânlarımda oturanlar da kendi evlerini fotoğraflarda tanıyamazlar – işte bununla gurur duyuyorum,"[30] diye yazarken, fotoğrafların ve çizimlerin onun içme-

kânlarını temsil etmeye yetmeyeceğini, çünkü bu mekânların görsel niteliklerin yanı sıra dokunsal niteliklere de sahip olduğunu belirtmek istemektedir.

Ancak röprodüksiyon sürecinde gerçekleşen dönüşüm nedeniyle bir evin sakinleri fotoğraflarda kendi evlerini tanıyamazlar. İçinde yaşanan ev bir nesne olarak değil, bir çevre olarak algılanır; dolayısıyla alımlanması bir dikkat dağınıklığı halinde gerçekleşir. Bir mimarlık dergisindeki bir evin fotoğrafları başka tür bir dikkat gerektirir, mesafeyi varsayan bir dikkat. Bu mesafe, müzede bir sanat eserine bakarken izleyiciden beklenen mesafeye daha yakındır: Loos'un Monet örneği. Loos'un içmekânları, bir çerçeve içindeki bir nesneden ziyade eylem için bir çerçeve olarak deneyimlenir.

Gelgelelim içmekânlarının fotoğraflarının insana Loos'un bu fotoğrafların üretim sürecine dahil olduğunu düşündüren sistematik bir tarafı vardır. Kenneth Frampton, Mısır taburesi gibi belli başlı nesnelerin hemen hemen her içmekân görünümünde mevcut olduğuna dikkat çekmiştir. Ayrıca Loos kendi ev fikrini daha iyi temsil etmeleri için fotoğraflar üzerinde oynamış gibidir. Kulka'nın kitabında kullanılan fotoğrafları içeren arşivler bu numaralardan birkaçını açığa çıkarır: Khuner Villası'nın (Payerbach yakınları, 1930) fotoğrafındaki "yatay pencereden" görünen manzara bir fotomontajdır,[31] Moller Evi'nin müzik odasında bulunan dolaptaki viyolonsel de. Tristan Tzara Evi'nin (Paris, 1926-27) sokak cephesinin fotoğrafında, orijinal projeye daha çok benzemesi için bir kat eklenmiş ve "dikkat dağıtan" pek çok ev nesnesi (lambalar, kilimler, çiçekler) tümüyle silinmiştir. Bu müdahaleler görüntülerin büyük bir dikkatle kontrol edildiğini, Loos'un binalarının fotoğraflarının salt binanın kendisine tabi bir temsil formu olarak görülemeyeceğini düşündürür.

Örneğin Loos, Khuner Villası'nın yatak odasında ya da kendi apartman dairesinin şömine köşesinde olduğu gibi, sık sık mekânsal bir hacmi çerçeveler. Dolayısıyla çerçeveden görünen mekân düzleşir, fotoğrafa daha çok benzer. Açıklıklar ile aynalar arasındaki fark-

ları bulanıklaştırma taktiğinde olduğu gibi, bu optik etkiyi artıran, hatta yaratan bizatihi fotoğraflardır; tam da bu etkinin gerçekleştiği noktadan çekilmiş fotoğraflar.[32] Loos'un mimarinin fotografik temsiline getirdiği eleştiri, "gerçek" nesneye duyulan özlem olarak anlaşılmamalıdır. Loos yansıtan yüzeylerle ve çerçeveleme taktikleriyle oynayarak, fotoğrafın şeffaf bir iletişim ortamı sayılmasına ve bunun uzantısı olarak da geleneksel temsile bir eleştiri getirir. Bu tür çerçeveleme taktikleri fotografik görüntünün gönderge statüsünün ve bu görüntünün gerçekliği "olduğu gibi" temsil etme iddiasının altını oyar. Fotoğraflar bakanın dikkatini fotografik süreçteki yapıntıya çeker. Çizimler gibi, geleneksel anlamda birer temsil değildirler; salt önceden var olan bir nesneye gönderme yapmazlar, nesneyi üretirler; nesnelerini kelimenin tam anlamıyla inşa ederler.

Loos'un mimari temsilin geleneksel mefhumlarına getirdiği eleştiri, doğmakta olan metropoliten kültür fenomeniyle bağlantılıdır. Loos toplumsal kurumları da temsil sistemleri olarak görüyordu; *Das Andere*'deki aileye, Viyana toplumuna, meslek örgütlerine ve devlete yönelik saldırıları, binalarında örtük olarak vardı. Mümkün olan tüm tezahürleriyle –çizim, fotoğraf, metin ya da bina– mimarlık eninde sonunda yalnızca bir temsil pratiğidir. Loos'un mimarisinin öznesi, metropol vatandaşıdır; metropolün soyut ilişkileri içine gömülüdür ve toplumun her şeyi dümdüz eden gücü karşısında metropolün varlığının bağımsızlığını ve bireyselliğini ortaya koymaya çabalar. George Simmel'e göre bu mücadele, ilkel insanın doğayla mücadelesinin modern eşdeğeridir; giyim savaş meydanlarından, moda ise savaş stratejilerinden biridir.[33] Simmel şöyle yazar: "Toplumdaki iyi biçim, beylik olandır... İnsanın bireysel, münferit bir dışavurum yoluyla dikkat çekmesi, kötü zevktir... Kamu standartlarının tüm dışsal unsurlarına riayet etmek, kişisel duyguları ve zevkleri muhafaza etmenin bilinçli ve arzulanan aracıdır."[34] Başka bir deyişle moda, metropoliten varlığın mahremiyetini koruyan bir maskedir.



Adolf Loos, Khuner Villası,
Payerbach yakınları, Avusturya, 1930.
Pencereden "görünüm" fotomontajdır.

Loos modayı tam da bu bakımdan ele alır: "İnceldik, zarifleştik. İlkel insanlar kendilerini çeşitli renklerle farklılaştırmak zorundaydı, modern insan ise kendini maskelemek için giysilerine ihtiyaç duyuyor. Bireyselliği o kadar güçlü ki artık giysilerle ifade edilemiyor... Yaratıcılığı başka şeylere yoğunlaşmış durumda."[35] Batı kültüründe moda ve adabımuaşeret davranışın dilini oluşturur – duyguları aktarmayan, bir koruma biçimi olarak iş gören bir dildir bu, bir maskedir. Loos'un yazdığı gibi: "Nasıl giyinmeli? Modern. Göze batmıyorsa, insan modern giyinmiş demektir."

Anlamlı bir biçimde, Loos giyimi nasıl ele alıyorsa, evin dışını da öyle ele alır:

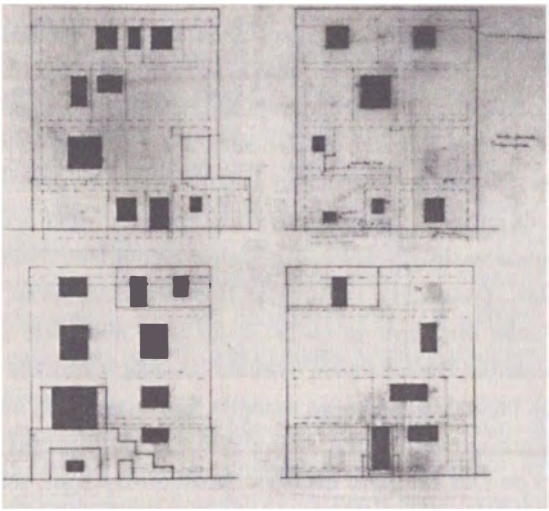
> **En sonunda bana bir ev inşa etme görevi verildiğinde, kendime şöyle dedim: Smokin bir insanı ne kadar değiştiriyorsa, dış görünüşü de bir evi ancak o kadar değiştirebilir. Yani pek değiştiremez... Çok daha basit olmam gerekiyordu. Altın düğmelerin yerine siyah düğmeler koymam gerekiyordu. Evin göze batmayan bir görünümü olmalıydı.[36]**
>
> **Ev dışarıya bir şey söylemek zorunda değildir; tersine, bütün zenginliği içeride apaçık olmalıdır.[37]**

Görünen o ki Loos içerisi ile dışarısı arasında radikal bir farklılık tesis etmektedir; bu farklılık metropoliten varlığın mahrem hayatı ile sosyal hayatı arasındaki yarılmayı yansıtır: "dışarısı" mübadelenin, paranın ve maskelerin alanıdır; "içerisi" ise yabancılaştırılamayanın, mübadele edilemeyenin ve tarifsiz olanın alanı. Dahası, içerisi ile dışarısı, görme ile diğer duyular arasındaki bu yarılma toplumsal cinsiyet yüklüdür. Loos evin dışını bir smokine, yani bir erkek maskesine benzetir; zira dikişsiz bir cephenin koruduğu bütünleşmiş benlik erildir. İçerisi cinselliğin ve üremenin sahnesidir, yani dış dünyada özneyi bölecek her şeyin. Ne var ki Loos'un mimarisi, yazılarında yaptığı bu dogmatik içerisi-dışarısı ayrımının altını oyar.

Dış'ın önceden var olan bir iç'i örten bir maskeden ibaret olduğu iddiası yanıltıcıdır, çünkü iç ile dış eşzamanlı olarak inşa edilir. Örneğin Loos, Rufer Evi'nin tasarımını yaparken iç ve dış dağılımların eşzamanlı olarak belirlenebileceği sökülebilir bir model kullanmıştır. İçerisi yalnızca cephelerle çevrelenmiş mekân değildir. Pek çok sınır tesis edilir ve içerisi ile dışarısı arasındaki gerilim onları ayıran duvarlarda yatar; Loos'un geleneksel temsil biçimlerini yerinden etmesi, bu gerilimin statüsünü sarsar. Loos'un içmekânını ele almak, duvarın yarılmasını ele almaktır.

Örneğin, Loos'un Rufer Evi'nin cephesi için yaptığı dört kurşunkalem çizim bağlamında, çizim konvansiyonlarındaki kaymayı ele alalım. Her çizim hem cephenin anahatlarını hem de –noktalı çizgilerle– içmekânın yatay ve dikey bölümlerini, odaların konumlarını ve zeminin ve duvarların kalınlığını gösterir; pencereler ise siyah kareler olarak temsil edilmiştir, çerçeveleri yoktur. Bu çizimler içerinin ya da dışarının değil, aralarındaki zarın çizimleridir: Meskenin temsili ile maske arasında duvar vardır. Loos'un öznesi bu duvarda ikamet eder. Bu ikamet söz konusu sınırda bir gerilim yaratır, sınırla oynar.

Yalnızca bir metafor değildir bu. Loos'un her evinde bir azami gerilim noktası vardır ve bu nokta her zaman bir eşikle ya da sınırla çakışır. Moller Evi'nde bu nokta sokak cephesinde çıkıntı yapan yükseltilmiş cumbadır; burada bulunan kişi içmekânın güvenliğine yerleşmiştir, yine de ondan kopuktur. Loos'un evlerinin öznesi bir yabancıdır, kendi mekânında bir davetsiz misafirdir. Josephine Baker Evi'nde yüzme havuzunun duvarında pencereler vardır. Duvar çekilip kopartılmıştır; böylece geriye havuzu çevreleyen dar bir geçit kalmış ve her pencere iç ve dış pencere olarak ayrılmıştır. Ziyaretçi, hem içeri havuza hem de dışarı şehre bakmasını sağlayan duvarda ikamet eder – kelimenin tam anlamıyla; ama evin ne içinde ne de dışındadır. Steiner Evi'nin yemek odasında, pencereye yöneltilen bakış aşağısındaki aynadan geri döner; böylece içerisi dışarıda gö-



Rufer Evi. Yükseltmeler.

rülen şeye, bir sahneye dönüşür. Özne yerinden edilmiştir: Evin içini güvenli bir biçimde işgal edemez, yalnızca pencere ile ayna arasındaki güvensiz marjı işgal edebilir.

Loos'un 1898'de Viyana'da yaptığı Goldman & Salatsch erkek giyim mağazasında bu sınırlarla oynama işi iyice yoğunlaşır. Bu mağazanın mekânı içmekânın özel evreni ile dış dünya arasında, ortalarda bir yerdedir. Beden ile dilin kesişimini, eviçi mekân ile toplumsal mübadelenin, yani ekonominin mekânının kesişimini işgal eder. Goldman & Salatsch müşterilerine içgiyim ürünleri ve kravat, şapka, baston gibi dış aksesuarlar sağlardı – yani en mahrem giysiler, vücuda en yakın olan giysiler, keza bedeni bir figür olarak (gerçek anlamda ve simgesel olarak) destekleyen nesneler (bedenin sahne eşyaları, protezleri). Bu mağazada en mahrem esvap, "görünmez" olanlar sergilenir ve satılır: Eviçi alanı mübadele alanı için terk etmişlerdir. Buna karşılık "görünür" olanlar, mübadele mahallini en açık biçimde temsil eden nesneler, kamusal alanda insan figürünün tutarlılığını güvenceye alan maske, içmekâna girmiştir.

1901'de *Das Interieur*'de yayımlanan bir fotoğraf, mağazanın koyu çerçeveler içine yerleştirilmiş uzun dikdörtgen aynalarla örtülmüş bir mekânını gösteriyor. Aynaların bazıları sabittir, bazıları dolap kapaklarıdır, bazıları da başka mekânların açıklıklarıyla örtüşür. İki erkek figür vardır: Biri muhtemelen soyunma odasının mahrem atmosferinden çıkan bir müşteridir, diğeri de dışarıdaki finans dünyasından gelip içeri girmiş bir muhasebeci. İkisi de aynı duvarı işgal ederler, ama bu işgalin doğası açık değildir. Biri bir açıklığın eşiğinde durur gibi görünür; ayna-kapıdan, belki de yine sağdaki dolap kapağından görüntüsü yansır. Diğer figür daha da gizemlidir, zira bedeninin yalnızca üst kısmı görünür; parmaklıkların arkasındadır, adeta bir kafese kapatılmış gibidir. Mağazanın yakın zamanda yeniden yapılan planında bile (mağazanın kendisi artık yok) figürlerin mekândaki fiili yerleri saptanamamaktadır. Biri sırtının görüntüsünün yanında ayakta durur gibidir – yoksa tam tersi mi? Bedeninin

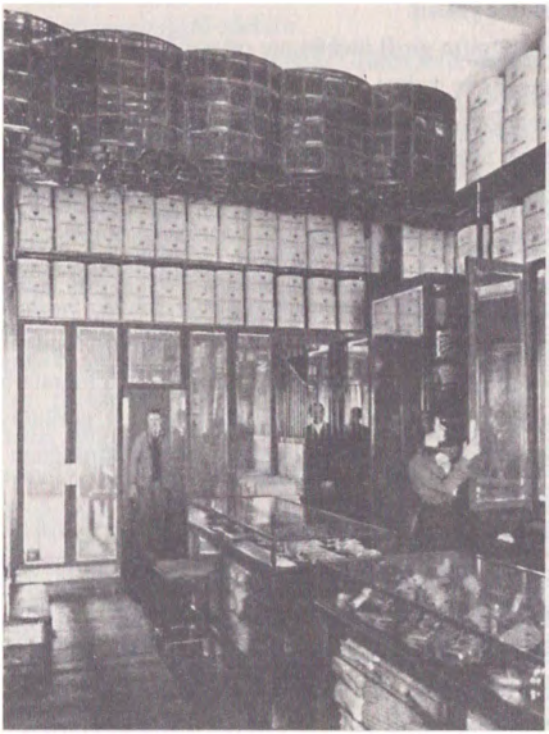
derinliği, maddi mevcudiyeti silinmiştir. Mekânın genelinde daha pek çok yansıma görülür, ancak bu yansımaları temellendiren tek bir beden bile yoktur.

Bu fotoğrafın girift mekânının ortasında, yalnızca bir kadın figürü "tam"dır ve açıkça orada, mekânın *içindedir*. Modernlikte nerede duracağını artık bilmeyenin eril özne, daha doğrusu bizatihi erillik inşası olduğu bir kez daha belirtilmek istenir adeta. Modernitenin tehdidi, metropolün denetlenemezliği, iğdiş edilme tehdididir. Bu bakımdan, metropolün ve tanımlanmamış sınırlarının dişilikle tekrar tekrar ilişkilendirilmesine daha dikkatli bakılmalıdır.

Dahası, Goldman & Salatsch'ın fotoğrafındaki yarılmış ve parçaları çoğalmış özne mekânın tek "sakini" değildir. Figürlerin duvar yüzeylerinde çözünmesi yalnızca onların değil, fotoğrafa bakan kişinin konumunu da sorgular. Fotoğrafın izleyicisi, görüntüye hâkim olmaya çalışırken, resimle ilişkili olarak nerede durduğunu artık bilmemektedir.

Mekânın mimarı olarak tam da bir hâkimiyet figürü olduğu düşünülen Loos bile, aynı zamanda kendi eserinin tedirgin bir izleyicisidir. Bir otorite olarak, kontrolü elinde tutan, işinin başında bir adam, bölünmemiş bir özne olarak bir Loos figürü hayli şaibelidir. Aslında eser Loos'u inşa eder, kontrol eder, parçalara ayırır. Örneğin *Raumplan* fikri: Loos (ayrıntılı çizimleri henüz tamamlamadan) bir mekân inşa eder, sonra bu inşanın kendisini manipüle etmesine izin verir. Evlerinin sakinleri gibi, o da nesnenin hem içinde hem de dışındadır. Onun nesne üzerinde ne kadar otoritesi varsa, nesnenin de onun üzerinde o kadar otoritesi vardır. O salt bir yazar-otorite değildir.[38]

Eleştirmen de bu fenomenin istisnası değildir. Nesneden kopamayan eleştirmen aynı anda hem yeni bir nesne üretir hem de bu nesne tarafından üretilir. Mevcut bir nesnenin yeni bir yorumu olarak kendini sunan bir eleştiri aslında yepyeni bir nesne inşa eder. 1960'lardaki modern hareketin haşin öncüsü Loos'un yerini, 1970'lerde baştan aşağı duyumsallık olan başka bir Loos ve 1980'lerde de kla-



Adolf Loos, satış yeri,
Goldman & Salatsch erkek giyim
mağazası, Viyana, 1898.

sisist bir Loos almıştır. Öte yandan, yorumdan ziyade salt nesnel birer envanter olma iddiasındaki okumalar, Loos hakkındaki standart monograflar –1960'larda Münz ve Künstler, 1980'lerde Gravagnuolo– tam da denetimlerinin nesnesi yüzünden dengelerini kaybederler. Bu yabancılaşma, Josephine Baker Evi'ne dair yorumlarında çok barizdir.

Başka bakımlardan gayet ihtiyatlı bir yazar olan Münz, bu evi göklere çıkardığı yazısına şöyle başlar: "Afrika: Modelin temaşası, az çok, bu imgeyi uyandırır." Ama hemen ardından, bu imgeyi çağrıştırmasının nedenini bilmediğini itiraf eder.[39] Projenin biçimsel özelliklerini çözümlemeye girişir, ama varabildiği tek sonuç "tuhaf ve egzotik göründükleri"dir. Bu pasajın en çarpıcı tarafı, Münz'ün evin modeline mi, yoksa bizzat Josephine Baker'a mı gönderme yaptığının bir anlığına belirsizleşmesidir. Görünen o ki Münz ne bu projeden kopabilmekte ne de projenin içine girebilmektedir.

Münz gibi Gravagnuolo da kendini nedenini bilmeden bir şeyler yazarken bulur, bu yüzden kendini azarlar, ama sonra kontrolü yeniden ele almaya çalışır:

> **Öncelikle, bu neşeli mimarinin bir çekiciliği var. İncelikli ve baştan çıkarıcı karakterini belirleyen, yalnızca cephelerin çiftrenkliliği değil –göreceğimiz gibi– içmekânın eklemlenişinin seyirlik doğası. Kompozisyonun mekanizmasını anlamak istiyorsanız, kendinizi iddiaların hazzına bırakmak yerine, bu "oyuncağı" *analitik bir kopmayla* parçalara ayırmanız gerekir.[40]**

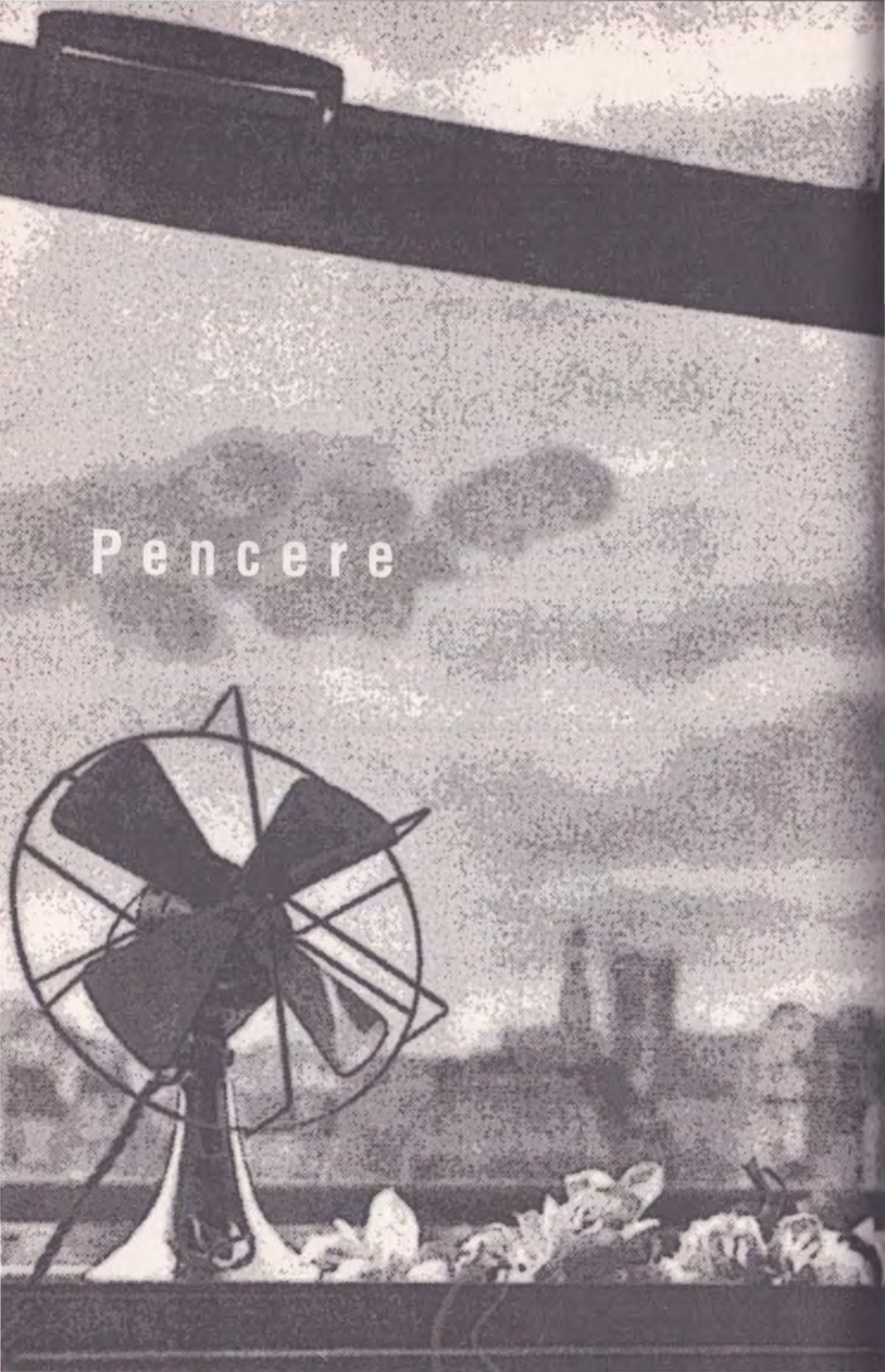
Ardından, kitabın başka hiçbir yerinde kullanmadığı bir analitik kategoriler rejimi kurar ("mimari içedönüklük", "çiftrenkliliğin canlanması", "plastik düzenleme"). Ve sonuca varır:

> **Işık seli altındaki su, yüzmenin ferahlatıcılığı, sualtında keşfin dikizci hazzı – bu neşeli mimarinin özenle dengelenmiş unsurları. Ama daha**

> **da önemlisi, bir kabare yıldızı evi temasının işaret ettiği seyir davetinin, Loos tarafından ihtiyatlı bir biçimde ve *entelektüel kopmayla* ele alınmış olmasıdır; Hollywood zevkine amiyane biçimde teslim olmaktan ziyade, belleğin alıntı arayışını ve Roma ruhuna göndermeleri işin içine katan şiirsel bir oyun gibi ele alınmış olmasıdır.[41]**

Sonunda Gravagnuolo, Loos'un projeyi, eleştirmenin projeyi çözümlerken yeniden elde etmeye çalıştığı "kopmayla" (Hollywood' dan, amiyane zevkten, kadınsı kültürden) "ele aldığını" söyler. Kopma üzerindeki, eleştirmen ile eleştiri nesnesi, mimar ile bina, özne ile nesne arasındaki mesafeyi yeniden tesis etme üzerindeki vurgu, Münz ve Gravagunolo'nun kendilerini projeden ayırmayı başaramadıklarını açıkça gösterir elbette. Josephine Baker imgesi haz sunar, ama aynı zamanda "öteki"nin iğdiş etme tehdidini de temsil eder: sudaki kadın imgesi – akışkan, kaygan, denetlenemez, yakalanamaz. Bu tehditle başa çıkmanın yollarından biri fetişleştirmedir.

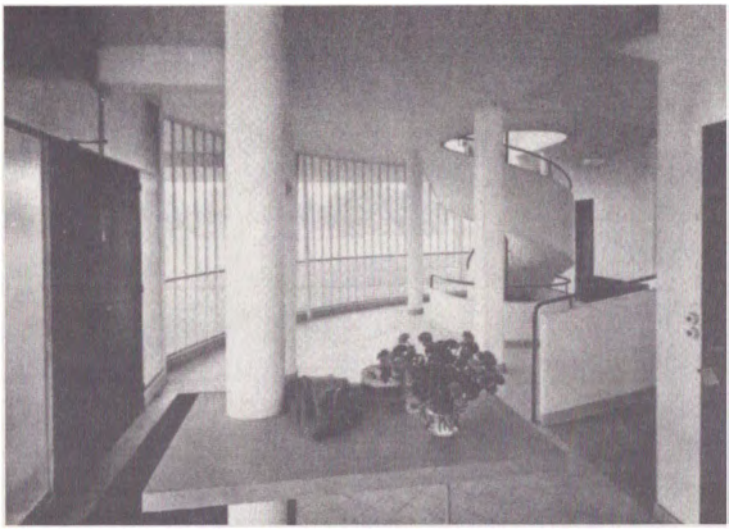
Josephine Baker Evi bedenin statüsündeki bir kaymayı temsil ediyor. Bu kayma yalnızca toplumsal cinsiyet değil, sınıf ve ırk belirlenimlerini de içerir. Evlerin içmekânlarındaki tiyatro locası, ev sakinini ışığa karşı yerleştirir. Beden bir siluet olarak görünür, gizemlidir, arzulanabilir; ama arkadan ışıklandırma aynı zamanda fiziksel bir hacim olarak, evin içinde kendi içmekânı olan bedensel bir mevcudiyet olarak bedene dikkat çeker. Ev sakini evin içinin denetimini elinde tutar ama yine de bu evde kısılıp kalmıştır. Baker Evi'nde beden bir seyirlik olarak, erotik bir bakışın nesnesi olarak, erotik bir bakışlar sistemi olarak üretilir. Evin dışı, içini gizlemek üzere tasarlanmış sessiz bir maske olarak okunamaz; içeriye gönderme yapmayan dövmeli bir yüzeydir, onu ne gizler ne de açık eder. "İçmekân"da da yüzey böyle fetişleştirilir. Geçitlerde, ziyaretçiler Baker'ın bedenini pencerelere yapışık bir yüzey olarak tüketir. Beden gibi ev de baştan aşağı yüzeydir, bir içmekânı yoktur.


Pencere

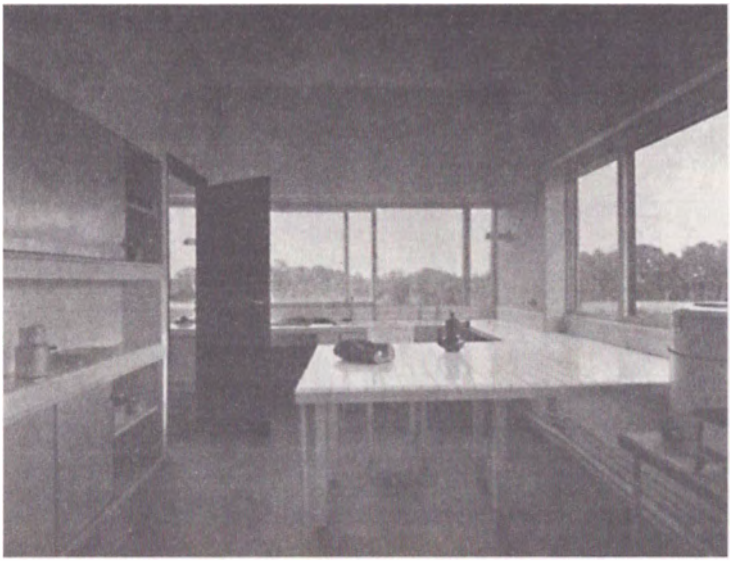
Le Corbusier'nin evlerinde Loos'un içmekânlarındaki durumun tersi gözlenebilir. Fotoğraflarda ne pencereler perdeyle örtülmüştür, ne de engel oluşturan nesnelerle pencerelere erişimin engellenmesi söz konusudur. Tersine, bu evlerde her şey özneyi sürekli evin merkezine değil de çevresine gönderecek biçimde düzenlenmiştir. Bakış kasten dışarıya yönlendirilerek bu evleri bir görüş alanının çerçeveleri olarak okumamız önerilmektedir. Fiilen bir "dışmekân"da, bir teras ya da "çatı bahçesi"nde olduğunda bile, duvarlar manzarayı çerçevelemek üzere inşa edilmiştir; Savoye Villası'nın kanonik fotoğrafındaki gibi, dışmekândan içmekâna baktığımızda, bakışımız tam da bu çerçevelerden geçerek manzaraya ulaşır (dolayısıyla üst üste binmiş bir dizi çerçeveden söz edilebilir). Bu çerçevelere zamansallık kazandıran *gezintidir*. Burada, Adolf Loos'un evlerinden farklı olarak, algılama hareket halinde gerçekleşir. İnsan belli bir yerde durduğunu düşünemez pek. Loos'un içmekânlarının fotoğrafları birinin odaya girmek üzere olduğu izlenimini verir, Le Corbusier'ninkiler ise birinin az önce orada olduğu izlenimini – Savoye Villası'nın girişindeki masanın üzerinde duran ceket ve şapka ya da mutfak masasında duran bir parça ekmek ve sürahi (burada kapının birisini az farkla kaçırdığımızı düşündürecek biçimde açık bırakılmış olduğuna da dikkat edin) ya da Garches'ın mutfağındaki çiğ balık (nasıl yo-



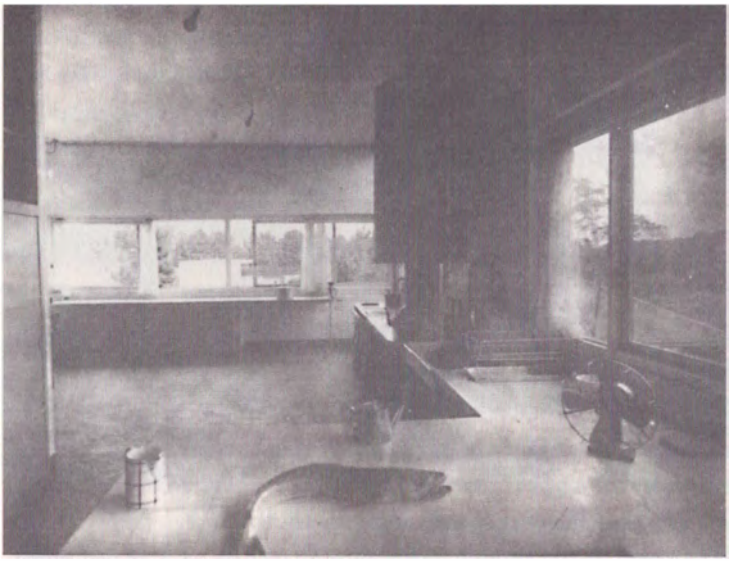
Le Corbusier, Savoye Villası, Poissy,
1929. *Asma bahçe.*



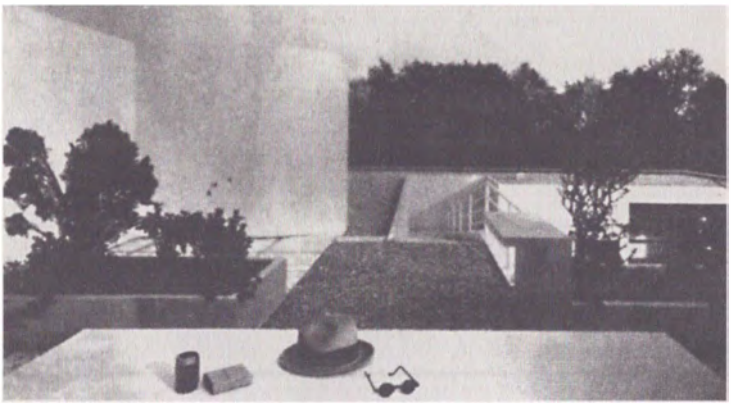
Savoye Villası. Giriş holü.



Savove Villası. Mutfak.



Le Corbusier, Stein Villası, Garches,
1927. Mutfak.

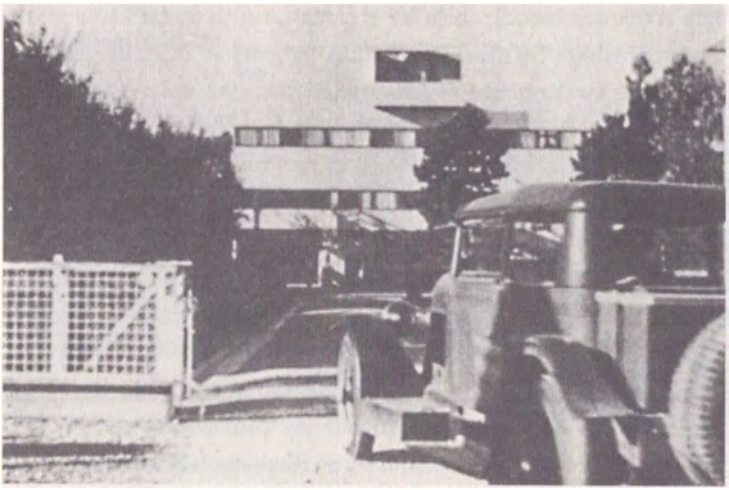


Savoye Villası. Çatı bahçesi.

rumlarsanız artık) gibi birtakım izler kalmıştır geride. Savoye Villası'nın terasında, manzarayı çerçeveleyen pencerenin eşiğinde olduğu gibi, evin en yüksek noktasına, yani *gezintinin* doruk noktasına ulaştığımızda bile, burada da bir şapka, güneş gözlüğü, küçük bir paket (sigara?) ve çakmak buluruz. Peki nereye kayboldu bu *centilmen*? Çünkü kuşkusuz sizin de fark ettiğiniz gibi, kişisel nesneler hep erkek nesneleridir (asla bir el çantası, ruj ya da bir kadın giyim eşyası değildir). Bu meseleyi şimdilik bir yana bırakırsak, varlığının izleri bize bir dizi içmekân fotoğrafı biçiminde sunulmuş olan birisini izleriz. Bu fotoğraflara ayrıntılı olarak bakış, yasak bir bakıştır. Bir detektifin bakışıdır. Dikizci bir bakıştır.[1]

Pierre Chenal'in Le Corbusier'yle birlikte yönettiği *L'Architecture d'aujourd'hui* (Günümüzde Mimari, 1929) filminde, başroldeki Le Corbusier Garches'taki villanın girişine doğru arabasını sürer, arabadan iner ve enerjik bir biçimde eve girer.[2] Üzerinde koyu renk bir takım vardır, papyon takmıştır, saçlarını briyantinle yapıştırmıştır, ağzında bir sigara vardır. Kamera evin dışını tarayarak, oturan kadınlarla oyun oynayan çocukların olduğu "çatı bahçesi"ne varır. Küçük bir oğlan oyuncak arabasını sürer. Bu noktada Le Corbusier yeniden belirir, ama terasın öbür tarafında (kadınlarla ve çocuklarla hiç temasa geçmez). Sigarasının dumanını üfler. Daha sonra atletik hareketlerle evin en yüksek noktasına, bir gözetleme noktasına çıkan helezoni merdivenleri tırmanır. Hâlâ takım elbisesiyle, hâlâ sigarası dudaklarında, manzarayı o noktadan izlemek için durur. Dışarı bakar.

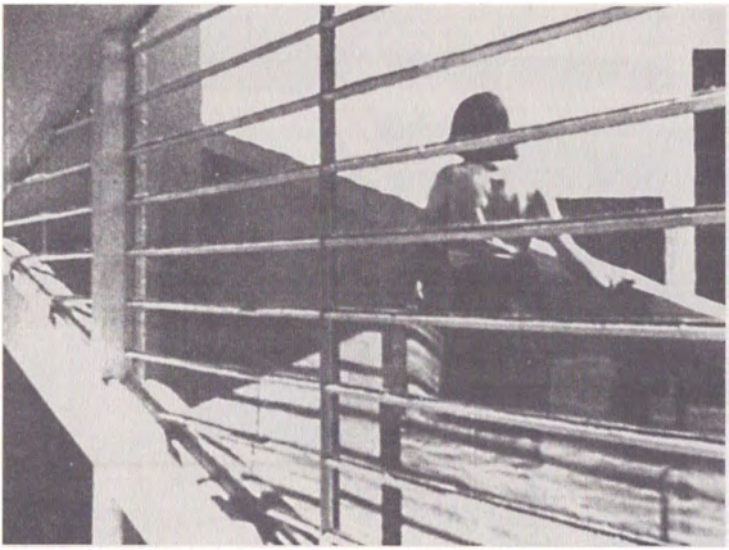
Bu filmde bir de evin içinden geçen bir kadın figürü vardır. Söz konusu kadını çerçeveleyen ev Savoye Villası'dır. Buraya gelen bir otomobil yoktur. Kamera evi uzaktan, manzaranın içinde duran bir nesne gibi gösterir, sonra da evin dışını ve içini tarar. Ve kadın orada, kamera evin içini yarı yarıya taradığı sırada, ekranda belirir. Daha şimdiden içeridedir, ev tarafından içerilmiş, sınırlanmıştır. Terasa giden kapıyı açar ve çatı bahçesine giden rampayı çıkar, kameraya sırtı



Garches'taki villa. *L'Architecture d'aujourd'hui*'den bir kare, 1929.



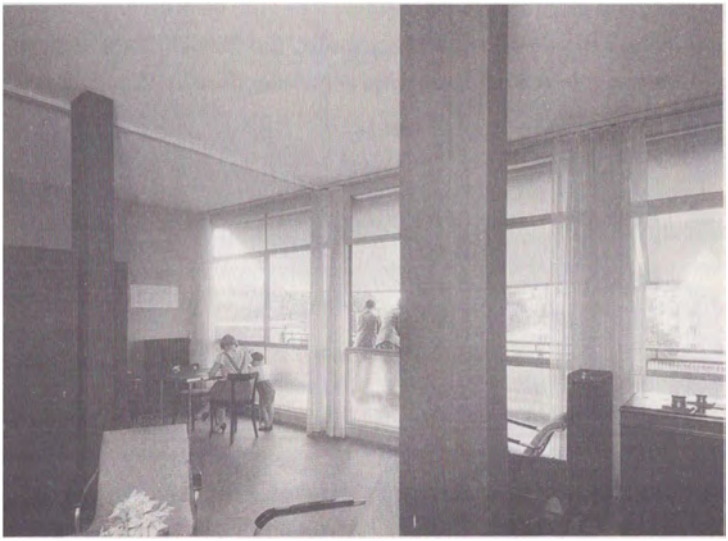
Garches'taki villa. *L'Architecture d'aujourd'hui*'den bir kare.



Savoye Villası. *L'Architecture d'aujourd'hui*'den bir kare: "Ev hapishane değildir: Görünüm her adımda değişir."

dönüktür. Üzerinde "içeride" giyilecek (gündelik) elbiseler, ayağında topuklu ayakkabılar vardır; çıkarken tırabzana tutunur, eteği ve saçı rüzgârdan uçuşur. Savunmasız gibi görünür. Parmaklıklar ardındaki bedeni parçalara ayrılmıştır; yalnızca kamera tarafından değil, evin kendisi tarafından da çerçevelenmiştir. Evin içinden dışarı, çatı bahçesine çıkar gibidir. Ama bu dışmekân da yine bir içmekân gibi inşa edilmiştir: Bir duvar mekânı sarmalar, duvarda bulunan pencere oranlarında bir açıklık manzarayı çerçeveler. Kadın duvar boyunca sanki onun koruması altındaymış gibi yürümeye devam eder; duvar kıvrılarak solaryumu oluştururken kadın da döner, bir sandalye alır ve oturur. Yüzü az önce içinden geçtiği mekâna, "içmekâna" dönük olmalıdır. Ama şimdi, kameranın bize terasın genel görünümünü vermesi için, yeşilliklerin arkasında gözden kaybolmuştur. Yani tam döndüğü, yüzünü de kameraya dönebileceği anda (gidecek başka yer yoktur) ortadan kaybolur. Asla gözümüze çarpmaz. Burada kelimenin tam anlamıyla birisini izlemiş oluruz, görüş açımız bir dikizcinin görüş açısıdır.

Daha nice kanıt toplayabiliriz. Le Corbusier'nin binalarının yalnızca birkaç fotoğrafında insanlar görünür. Ama o az sayıda fotoğrafta da kadınların yüzü daima kameradan başka tarafa dönüktür: Kadınlar çoğunlukla arkadan görüntülenir ve hemen hiçbir zaman erkeklerle aynı mekânda bulunmaz. Örneğin *Oeuvre complète*'teki Immeuble Clarté fotoğraflarını ele alalım. Bunlardan birinde kadın ile çocuk içeride, yüzleri duvara dönük, arkadan görüntülenmiştir; erkekler ise balkondadır, dışarı, şehre bakar. Sonraki karede kadın yine arkadan görüntülenmiştir: Balkon penceresine yaslanır ve balkondaki adamla çocuğa bakar. Bu mekânsal yapı yalnızca fotoğraflarda değil, Le Corbusier'nin proje çizimlerinde de sık sık yinelenir. Örneğin Wanner projesinin bir çiziminde üst kattaki kadın verandaya yaslanır, aşağıdaki kahramanına, yani asma bahçedeki boksöre bakar. Boksörün kum torbasına bakar. "Işıyan Çiftlik" çiziminde, mutfaktaki kadın tezgâhın üzerinden yemek odasında, masada otu-



Le Corbusier, Immeuble Clarté,
Cenevre, 1930-1932. İçmekânın görünümü.



Immeuble Clarté. Teras.

ran adama bakar. Adam gazete okumaktadır. Burada da kadın "içeriye", erkek "dışarıya" yerleştirilmiştir; kadın adama bakar, adam "dünyaya" bakar.

Ama belki de en anlamlı örnek, Güz Salonu 1929'da sergilenen bir oturma odasının fotokolajıdır; "bir barınağın tüm donanımını" içeren bu oturma odası projesini Le Corbusier Charlotte Perriand'la ortaklaşa gerçekleştirmiş, ama Perriand'nın bundaki payı neredeyse yok sayılmıştır. Aslında, örneğin döner sandalye gibi bazı parçaları Perriand daha Le Corbusier'yle tanışmadan önce tasarlamış, sergilemiş ve yayımlamış olsa da, biz bu mobilyaları bugün "Le Corbusier'nin mobilyaları" diye biliyoruz.[3] Le Corbusier'nin *Oeuvre complète*'te yayımladığı bu fotokolajda Perriand, başı fotoğraf makinesinden başka tarafa dönük, şezlongda yatmaktadır. Dahası, bu fotokolajda kullanılan orijinal fotoğrafta (keza *Oeuvre complète*'teki, şezlongu yatay konumda gösteren bir başka fotoğrafta), sandalyenin tam duvara karşı yerleştirildiği görülebilmektedir. Kadının yüzü dikkate değer bir biçimde duvara dönüktür. Kadın adeta duvara iliştirilmiş bir aksesuardır. Hiçbir şey görmez.

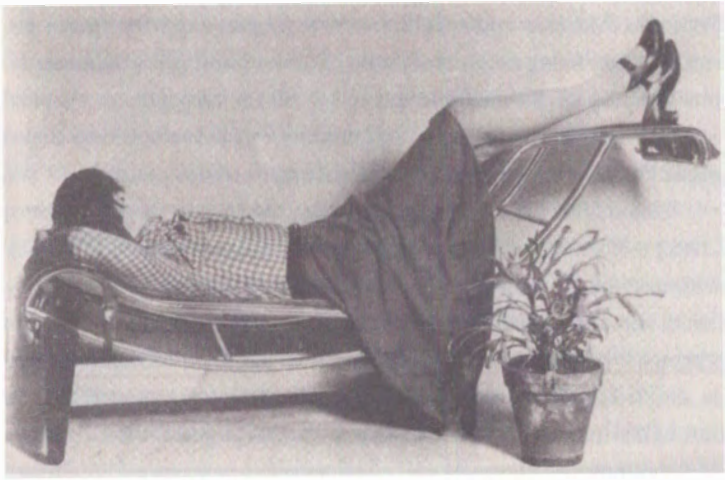
Le Corbusier için, her şey görsel olandadır elbette: "Var olmamın tek bir koşulu var, o da görmek" (*Précisions*, 1930) ya da "Anahtar şu: bakmak... bakmak/gözlemlemek/görmek/hayal etmek/icat etmek, yaratmak" (1963) ve son haftalarında da "Görme konusunda, uslanmak nedir bilmeyen biriyim ben ve öyle de kalacağım" (*Mise au point*) gibi şeyler yazar.[4] Peki burada *görme* ne demektir?

Şimdi *Urbanisme*'de Le Corbusier'nin Loos'un penceresine atıfta bulunduğu yere dönersek ("Loos bir gün bana şöyle dedi: 'Kültürlü bir adam pencereden dışarı bakmaz; penceresi buzlu camdır; sırf içeri ışık girsin diye vardır, dışarı bakılsın diye değil' "),[5] tam da aynı pasajda, biraz daha ilerde şunları söylediğinde, bu bilmecenin çözümü için bir ipucu bıraktığını görürüz: "Bu tür bir duygunun [Loos'un pencereye ilişkin duygusu] açıklaması, düzensizliğin can sıkıntısı veren görüntülerle ortaya çıktığı, tıklım tıkış, düzensiz şehir-

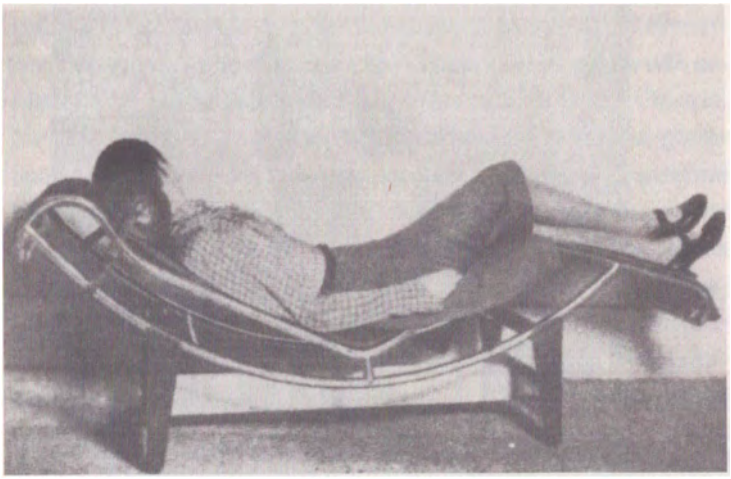
de olabilir; ulvi, fazlasıyla ulvi bir manzara karşısında, insan bu paradoksu [Loos'un penceresi] kabul bile edebilir."[6]

Le Corbusier'ye göre metropolün kendisi "fazlasıyla ulvi"ydi. Le Corbusier'nin mimarisinde bakış, metropol manzarasına (Caspar David Friedrich'in resimlerindeki gibi) ulvi bir doğal manzara karşısındaki bir 19. yüzyıl gözlemcisinin nesnesiyle arasına koyduğu mesafeyle bakıyormuş gibi yapan bir bakış değildir. Sözgelimi Hugh Ferriss'in *The Metropolis of Tomorrow* (Geleceğin Metropolü) çizimlerindeki bakış değildir. Zira bu çizimlerde bir gökdelenin tepesine tünemiş küçük bir figür, hayali bir şehrin kanyonlarının dipsiz uçurumuna bakar; keza Friedrich'in şehir kıyafetleri içindeki diğer küçük figürleri de doğanın çerçevelenemeyen manzarasına.[7]

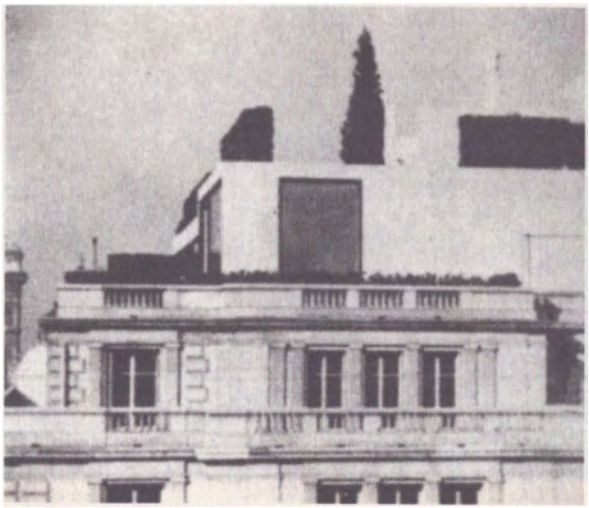
Bu bakımdan, Le Corbusier'nin Charles de Beistegui için Paris Champs-Elysées'de bulunan bir binaya yaptığı çatı katı da (1929-31) semptomatik bir hale gelir. Esasen mesken olarak değil, konuk ağırlamak amacıyla ve partiler için bir tür çerçeve işlevi görmek üzere tasarlanan ("gündüz partileri, gece partileri," der Le Corbusier) bu evde, elektrikli ışıklandırma yoktur. Beistegui şöyle yazmıştır: "Mum tüm haklarını geri alır, çünkü yalnızca o *canlı* bir ışık verir."[8] Burada, "modern güç olan elektrik görünmezdir, meskeni aydınlatmaz; ama kapıları çalıştırır, duvarları hareket ettirir."[9] Le Corbusier' nin *L'Art décoratif d'aujourd'hui*'de "insan uzvu nesneler" ("tip-ihtiyaçlarımıza" karşılık veren "uzuvlarımızın uzantıları") dediği, "efendisi rahat olsun diye dikkat çekmemeye çalışan uysal bir hizmetkâr" gibi görünmez olan elektrik,[10] bu evin *içinde* bölme duvarları kaydırarak ayırmak, kapıları çalıştırmak ve (avize makaralı bir sistemle yukarı çıktığında otomatik olarak aşağı inen) metal ekrana bir film yansıtmak için; evin *dışında* ise çatıdaki terasta, Paris manzarasını çerçeveleyen çitleri kaydırmak için kullanılmıştır: "Bir elektrik düğmesine basıldığında, yeşilliklerden oluşan çit açılır ve Paris görünür."[11] Elektrik burada aydınlatmak, *görünür* kılmak için değil, bir çerçeveleme teknolojisi olarak kullanılmıştır. Kapılar, duvarlar, çit-



Charlotte Perriand, duvara karşı şezlongda. Güz Salonu 1929.



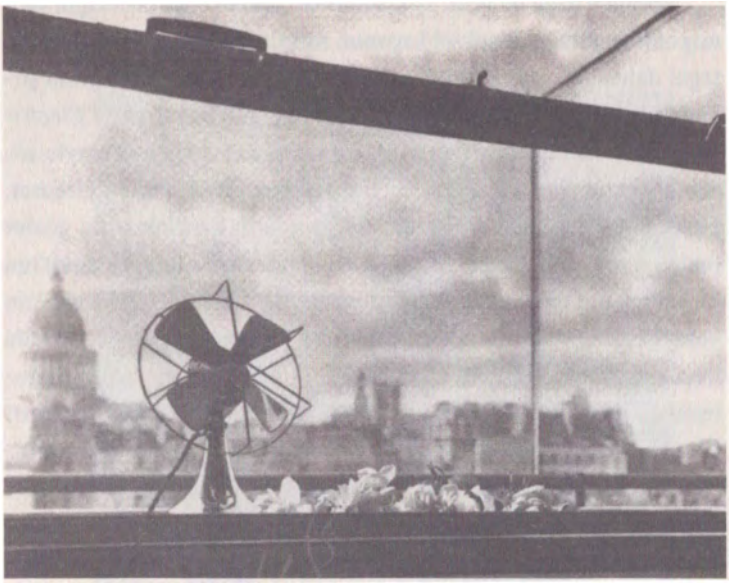
Şezlong, yatay konumda.



Le Corbusier, Charles de Beistegui dairesi, Paris, 1929-1931.

ler, yani mimarinin geleneksel çerçeveleme araçları elektrikle çalışır, keza ankastre projeksiyon cihazı ve metal ekranı da. Bu modern çerçeveler *ışıklandırıldığında*, avizenin "canlı" ışığı yerini başka bir canlı ışığa, "titreşen ışığa", yani filme bırakır.

Filmlere özgü bu yeni "ışıklandırma", ondan önce elektriğin yapmış olduğu gibi, geleneksel kapanım formlarını yerinden eder. Beistegui dairesinin inşa edildiği zamanlarda, Paris elektrik dağıtım şirketi müşteri çekmek için bir tanıtım kitapçığı bastırmıştır: *l'Electricité à la maison* (Evde Elektrik). Bu kitapta elektrik mimariyle *görünür* kılınır. André Kertész'in bir dizi fotoğrafı, A. Perret, Chausat, Laprade ve M. Perret gibi çağdaş mimarların içmekânlarını gözler önüne serer. Bunlardan biri, belki en olağanüstü olanı, Chausat'nın bir dairesinin camla kapatılmış terasındaki bir "yatay pencere"nin yakın çekim fotoğrafıdır. Paris manzaralı bu pencerenin pervazında küçük bir vantilatör bulunmaktadır. Bu fotoğraf, pencerenin iki geleneksel işlevi ile modern işlevi arasındaki yarılmayı belirginleştirir: Bir tarafta artık elektrikle çalışan makinelerin üstlendiği havalandırma ve aydınlatma işlevi, diğer tarafta da bir manzarayı çerçeveleme işlevi vardır. Öte yandan Beistegui dairesi, iletişim araçlarının sunduğu yeni koşullar üzerine bir yorumdur. Burada elektrik yeni iletişim araçlarını çalıştırmak için kullanıldığı gibi ("çatı bahçesi, çizim odası, yatak odası... gibi çeşitli mekânlara yerleştirilmiş olan kablosuz transmisyon, tiyatro telefonu")[12], içerisinin ve dışarısının görünüşü de teknolojiyle kontrol edilir: "Terastan Paris'in dört bir yanı görülür... ama planın bu panoramik Paris manzarasını bastırması ve belli noktalarda, Paris'i prestijli kılan ve buradan görülebilen dört şeyin etkileyici manzaralarını sunması gerekiyordu: Zafer Takı, Eyfel Kulesi, Sacré-Coeur, Notre-Dame." Örneğin dışarıdaki mekânlardan biri, (dört seviye şeklinde düzenlenmiş olan) terasların ilk sahanlığı çitlerle kapatılmıştır. Burada, taş basamakların üstünde, şehrin geri kalanından yalıtılmış bir Notre-Dame manzarası keşfedilir. Bir elektrik düğmesine basıldığında, yeşilliklerden oluşan çit yavaş-



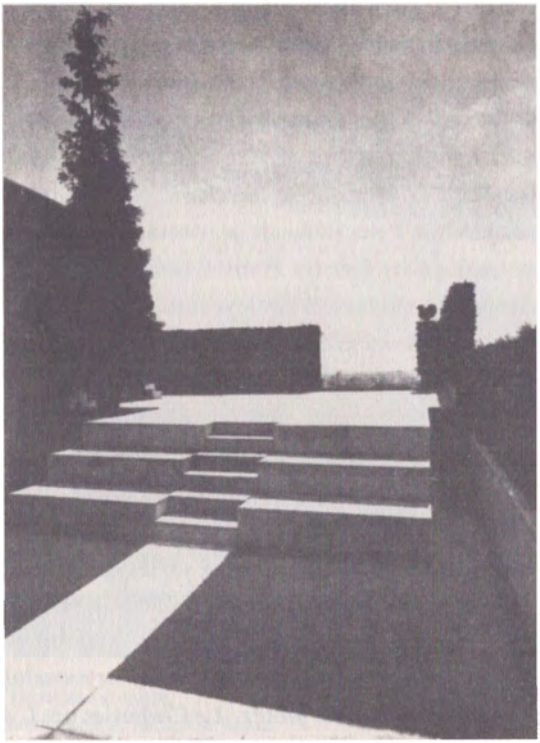
L'Electricité à la maison.
Mimar: Chaussat. Fotoğraf: A. Kertész.

ça kayarak açılır ve Paris'i gözler önüne serer. İçerideki mekânlardan biri olan salonun iki resim penceresi vardır; biri güneyde Eyfel Kulesi'ne, diğeri doğuda Notre-Dame'a bakar. Güneydeki pencerenin yarısı elektrikle hareket eder; bu pencere açıldığında büyük terastan, çeşitli şekiller verilmiş ağaçların arasından Zafer Takı görünür. Bunlar projede kullanılmış olan pek çok yeniden çerçeveleme düzeneğinden yalnızca ikisidir. Le Corbusier bu dairedeki karmaşık mekanik ve elektrikli tesisatta 4000 metre kablo kullanıldığını söylemiş, bunun üzerine Peter Blake de şu yorumda bulunmuştur: "Ancak modern makinelere âşık bir Fransız, bir peyzaj projesini, elektrik kablolarının uzunluğuyla betimleyebilirdi."[13]

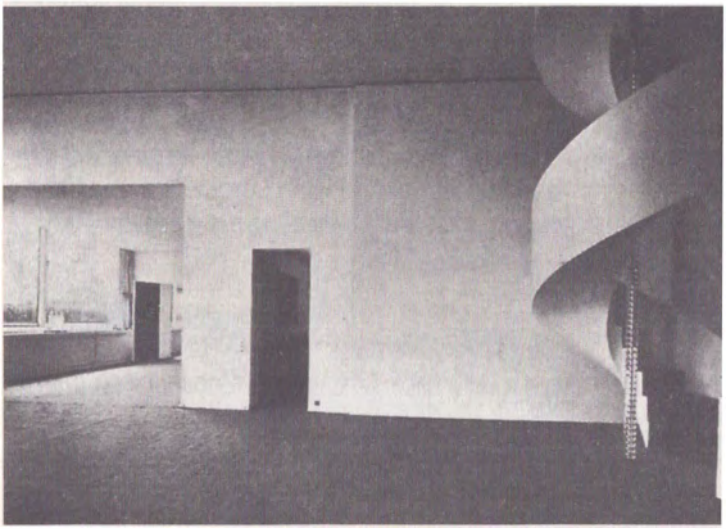
Bu çeşit çeşit teknolojiler, geleneksel mimari unsurlarla birlik olup içerisi ile dışarısı arasındaki ayrımları sorunsallaştırır. Bu çatı katında, terasın üst seviyesinde, açık odanın yüksek duvarları nedeniyle şehrin siluetinin yalnızca bazı kısımları görünür: Zafer Takı, Eyfel Kulesi ve Sacré-Coeur'ün tepeleri. Metropol manzarasının keyfini çıkarmak için içeride kalmak ve *camera obscura* periskopunu (denizaltı) kullanmak gerekir. Tafuri şöyle yazmıştır: "Çatı katı ile Paris panoraması arasındaki mesafeyi teknolojik bir araç olan periskop korur. Fragman ile bütünün 'masumane' yeniden birleşmesi mümkün değildir artık; düzeneğin araya girmesi bir zorunluluktur."[14]

Ama bu periskop, bu ilkel protez –Le Corbusier'nin *L'Art décoratif d'aujourd'hui*'de kullandığı kavramı hatırlarsak– bu "yapay uzuv", Beistegui dairesinde (tıpkı bu evdeki yapay düzeneklerin geri kalanı, yani elektrikle çalışan çerçeveleme araçları ve diğer protezler gibi) *zorunlu* ise, bunun tek sebebi dairenin *hâlâ* bir on dokuzuncu yüzyıl şehrinde yer almasıdır: Champs-Elysées'de bir çatı katı. "İdeal" şehir koşullarında, evin kendisi bir yapay düzenek haline gelir.

Le Corbusier'ye göre *yeni* şehir koşulları iletişim araçlarının bir sonucudur; çünkü söz konusu araçların yapıntı ile doğa arasında kurduğu ilişki, Loos tarzı bir pencerenin, Loos tarzı bir sistemin "savunmacılığını" gereksiz kılmaktadır. *Urbanisme*'de Loos'un pence-



Beistegui dairesi. Terasın ikinci ve üçüncü seviyeleri. Yeşilliklerden oluşan çit kaydığında Notre-Dame görünüyor.



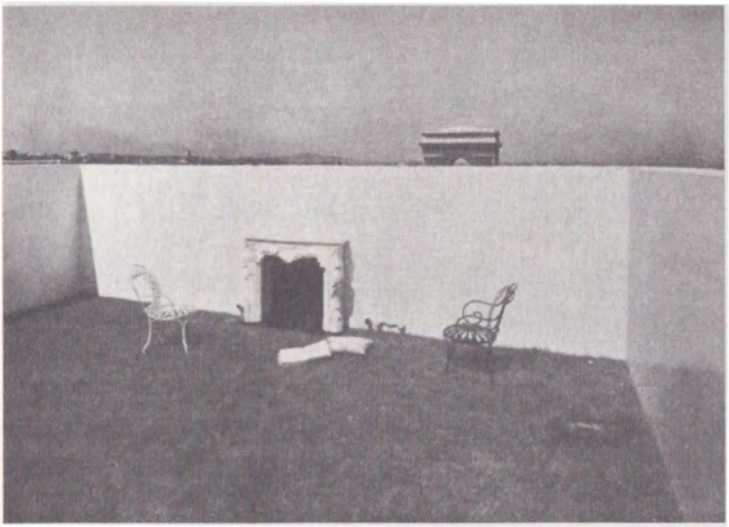
Beistegui dairesi. Salonu yemek odasından ayıran duvar elektrikle hareket ediyor.

resine gönderme yaptığı pasajda Le Corbusier şöyle devam eder: "Yatay bakış uzağa götürür... Ofislerimizde, düzen içindeki bir dünyayı tepeden gözetler gibi hissedeceğiz kendimizi... Gökdelenler her şeyi kendilerinde yoğunlaştırır: zamanı ve mekânı yok etme makineleri, telefonlar, kablolar, radyolar."[15] Loos'un içmekânlarının içeriye, kendine dönük bakışı, Le Corbusier'yle birlikte dış dünyaya hâkim bir bakışa dönüşür. Peki bu bakış neden yataydır?

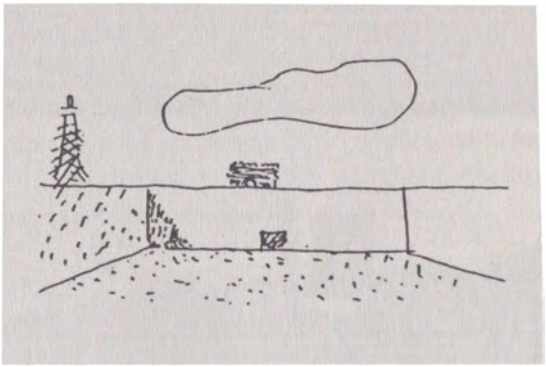
Bu soru bizi Le Corbusier ile Perret arasındaki yatay pencere tartışmasına geri götürür.[16] Bir noktada, Le Corbusier neredeyse bilimsel bir tarzda yatay pencerenin daha iyi ışıklandırdığını kanıtlamaya girişir. Semptomatik bir biçimde, pozlama sürelerini gösteren bir fotoğrafçı çizelgesine dayanır:

> **Yatay pencerenin dikey pencereden daha iyi aydınlattığını belirtmiştim. Bu sonuca gerçekliği gözlemleyerek varıyorum. Yine de bana hararetle karşı çıkıyorlar. Örneğin şu cümleyle saldırıyorlar: "*Pencere insandır, dik durur.*" Tek derdiniz konuşmaksa, tamam. Ama geçenlerde bir fotoğrafçı çizelgesinde şu açık grafikleri buldum; yalnızca kişisel gözlemlere dayanan tahminlere bel bağlamıyorum artık ben. Işığa tepki veren duyarlı fotoğraf filmine bakıyorum. Çizelge şunu gösteriyor: ... *Yatay bir pencereyle aydınlatılmış bir odadaki fotoğraf levhası, iki dikey pencereyle aydınlatılmış bir odadakinin dörtte biri kadar pozlama süresi gerektirir*... Bayanlar baylar... Enstitülerin Vignola tarzı kıyılarını geride bıraktık. Denizdeyiz; bu akşam temelimizi almadan ayrılmayalım. İlk olarak, mimari temeller: Pilotis evin ağırlığını zeminin üstünde, havada taşır. *Evden görünen kategorik bir manzaradır, zeminle bağlantısı yoktur.*[17]**

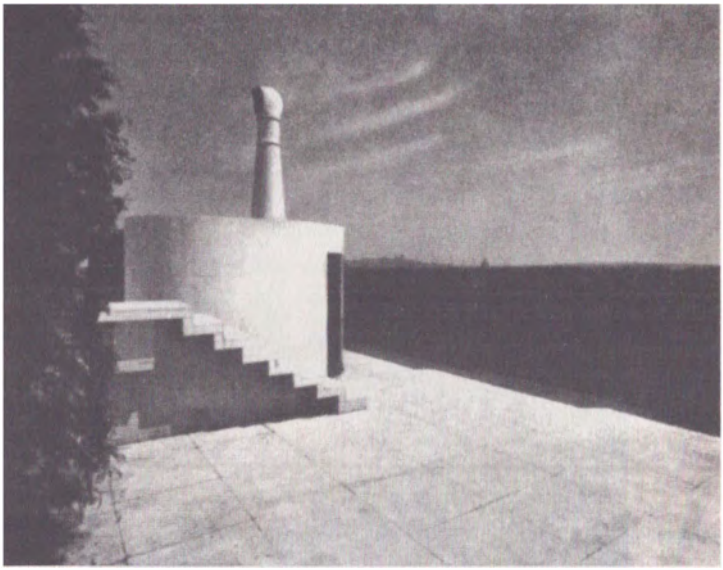
Perret'ye göre "pencere insandır, dik durur", ama Le Corbusier'de Perret'nin dikey penceresinin ardında dik duran insanın yerini fotoğraf makinesi almıştır. Manzara havada yüzer; "zeminle bağlantısı



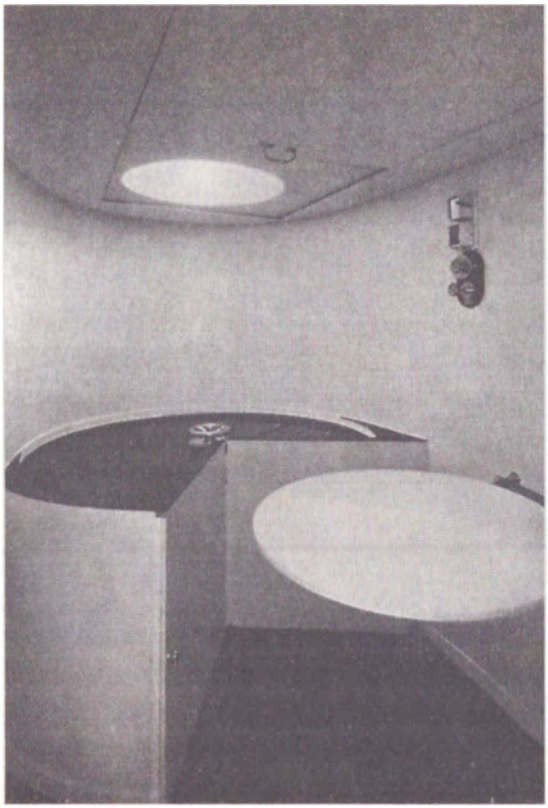
Beistegui dairesi. "Açık oda."



“Dokuzuncu kat, Champs-Elysées’ye
karşı yeşillikler ve duvarlar.”



Beistegui dairesi. Periskoplu teras.
"Paris'in kutsal yerleri:
Zafer Takı, Eyfel Kulesi,
Notre-Dame ve Sacré-Coeur."



Beistegui evi. Periskop – *camera obscura*.
Merdivenlerin salondan bahçenin üçüncü
seviyesine açıldığı yer ve periskopun
Paris manzaralarını yansıttığı cam masa.
Merdivenler ışığı ortadan kaldırmak için
gizlenmiş. Masa indirildiğinde
gizli kapı açılıyor.

yoktur", fotoğraf makinesinin arkasındaki adamla bağlantısı yoktur ("kişisel gözlemlerin" yerini, fotoğrafçının analitik çizelgesi almıştır). "Evden görünen *kategorik* bir manzaradır." Manzarayı çerçeveleyerek, ev manzarayı bir kategoriler sistemi içine yerleştirir. Ev bir sınıflandırma düzeneğidir. Manzaraları toplayarak sınıflandırır. Ev bir fotoğraf çekme sistemidir. Fotoğrafın doğasını belirleyen penceredir. Aynı kitabın başka bir pasajında, pencere bir fotoğraf makinesi merceğine benzetilir: "Bir fotoğraf makinesi satın aldıysanız, Paris'in alacakaranlık kışının ya da bir vahanın parlak kumlarının fotoğraflarını çekeceksiniz demektir. Peki bunu nasıl yaparsınız? *Bir diyafram kullanırsınız*. Camlarınızı, yatay pencerelerinizi diyafram olarak kullanabilirsiniz. Işık nereden isterseniz oradan girer."[18]

Pencere bir mercekse, ev de doğaya çevrilmiş bir fotoğraf makinesidir. Doğadan kopuktur, hareketlidir. Nasıl ki fotoğraf makinesi Paris'ten alınıp çöle götürülebiliyorsa, ev de Poissy'den alınıp Biarritz'e, oradan da Arjantin'e götürülebilir. Yine *Précisions*'da, Le Corbusier Savoye Villası'nı şöyle betimler:

> **Ev havada asılı duran bir kutudur, kesintisiz her yeri yatay pencereyle delik deşik edilmiştir... Kutu çayırların ortasındadır, bahçeye hâkimdir... Zemin kattaki basit direkler doğru yerleştirildiklerinde manzarayı öyle bir düzenle keserler ki, *evin "önü", "arkası" ya da "yanı" diye bir şey kalmaz*... Plan katışıksızdır, en kesin ihtiyaçlara göre yapılmıştır. Poissy'nin kırsal manzarasına cuk oturur. Ama Biarritz'de muhteşem olur... Bu güzel evin aynısından bir tane de Arjantin'in güzel kırsalına dikeceğim: İneklerin otladığı bir bahçenin çimenlerinden yükselen yirmi evimiz olacak.[19]**

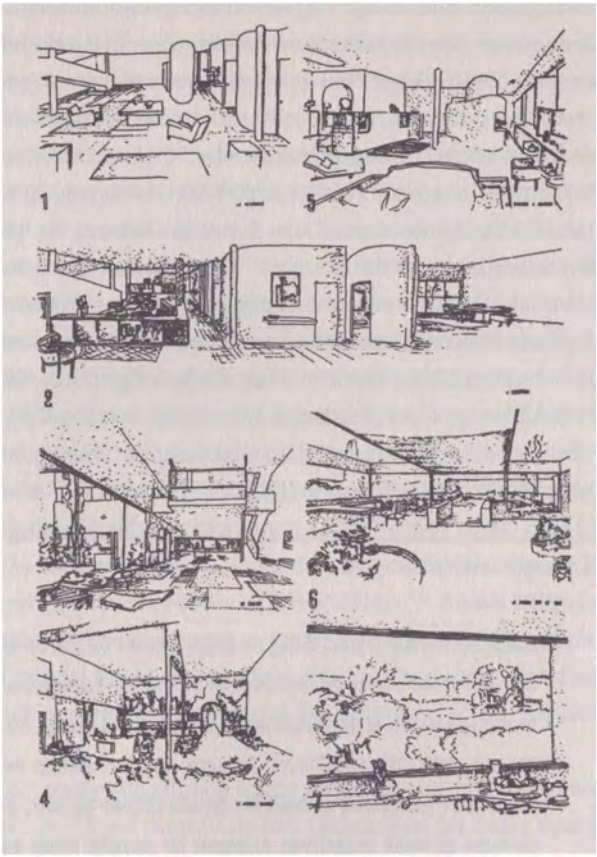
Ev manzarayı çerçevelendirme biçimi ve bu çerçevelemenin hareket halindeki ziyaretçinin evi algılayışı üzerindeki etkisi bakımından betimlenmektedir. Ev havadadır. Önü, arkası, yanı yoktur.[20] Ev her-

hangi bir yerde olabilir. *Maddi değildir.* Yani daha sonra bazı manzaraları mümkün kılacak maddi bir nesne gibi inşa edilmemiştir. Ev, bir filmin montajını yapan sinemacı misali, ziyaretçinin koreografisini yaptığı bir dizi manzaradan ibarettir. Le Corbusier'nin Meyer Villası ve Guiette Evi gibi bazı projelerini, evin hareket eden bir göz tarafından algılanışını temsil eden bir dizi eskiz biçiminde sunmuş olması anlamlıdır.[21] Daha önce de belirttiğimiz gibi, her çizim bir film *storyboard*'unu, her görüntü bir film karesini çağrıştırır.[22]

Précisions'daki Savoye Villası betimlemesi Le Corbusier'nin aynı kitapta, Cenevre Gölü'nün kıyısındaki küçük villanın inşaatında izlenen süreçle ilgili olarak anlattıklarını anımsatır:

> **İnşaatı yapmak istediğimiz yerin göl boyunca uzanan 10-15 kilometrelik tepeciklerden oluştuğunu biliyordum. Sabit bir nokta: göl; bir başkası, muhteşem manzara, cepheden; bir başkası, güneyden, bir o kadar cepheden.**
>
> **Önce araziyi bulup planı ona göre mi yapmalıydık? Genelde böyle olur. Ama ben kullanıma ilişkin beklentilere en iyi karşılık veren ve yukarıdaki üç etmenle belirlenen kesin bir plan yapmanın daha iyi olduğunu düşünüyordum. Bunu yaptıktan sonra, elimizde planla çıkıp uygun bir yer arayacaktık.[23]**

"Modern iskân sorununun anahtarı," diye devam eder Le Corbusier, "önce ikamet etmek... sonra yerleşmektir." Peki burada "ikamet etme" ve "yerleşme" ile kastedilen nedir? Evin "planını belirleyen" "üç etmen" –göl; muhteşem manzara, cepheden; güneyden, bir o kadar cepheden– tam da inşaat alanının bir fotoğrafını, daha doğrusu bu alandan çekilen bir fotoğrafı belirleyen etmenlerdir. Burada "ikamet etmek" o fotoğrafta ikamet etmek demektir. Le Corbusier şöyle yazar: "Mimari *kafada yapılır*", sonra çizilir.[24] Arazi ancak bundan



Le Corbusier, Meyer Villası,
Paris, 1925 (ikinci proje).

sonra aranır. Ama arazi yalnızca manzaranın "fotoğrafının çekildiği", hareketli bir mercekle çerçevelendiği yerdir. Bu foto-fırsat o hareketliliği tesis eden iletişim sistemlerinin kesişimindedir: demiryolu ve manzara. Ama burada manzara bile geleneksel anlamda bir *yerden* ziyade 10-15 kilometrelik bir şerit olarak anlaşılmaktadır. Fotoğraf makinesi o şerit boyunca herhangi bir yere kurulabilir. Coğrafya artık demiryolu ağıyla tanımlanmaktadır: "Coğrafi durum seçimimizi doğruluyor, zira yirmi dakika uzaklıktaki demiryolu istasyonunda Milan, Zürih, Amsterdam, Paris, Londra, Cenevre ve Marsilya'yı birbirine bağlayan trenler duruyor." Yer artık iletişim sistemiyle tanımlanmaktadır. Ev tam da bu sistemin içinde hareket eder: "1922-23'te, Paris-Milano Ekspresi ile Şark Ekspresi'ne (Paris-Ankara) birkaç kez bindim. Cebimde bir ev planı vardı. Arazisi belli olmayan bir plan mı? Bir toprak parçası arayan bir ev planı mı? Evet!"[25]

Ev çizilirken kafada zaten bir resim vardır. Ev o resim için bir çerçeve olarak çizilir. Çerçeve "görmek" ile salt bakmak arasındaki farkı tesis eder. "Mütehakkim" manzarayı evcilleştirerek resmi üretir. Le Corbusier şöyle yazar:

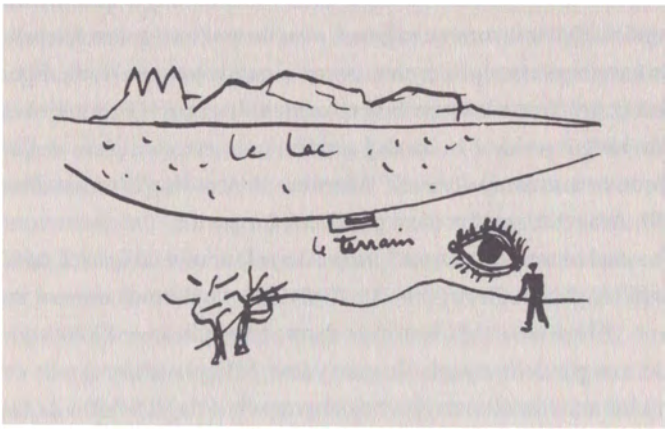
> **Buradaki duvarın amacı kuzey ve doğu, kısmen de güney ve batı manzarasını bloke etmektir; zira dört bir yanda her daim mütehakkim bir manzara olmasının uzun vadede yorucu bir etkisi vardır. *Bu koşullarda insanın artık "görmediğinin"* farkında mısınız? Anlam vermek için, manzarayı sınırlamak ve belli bir oranda tutmak gerekir; görüş açısı, yalnızca stratejik noktalarda delinmiş bir duvarla bloke edilmeli, bu noktalarda ise engelsiz görüş olanağı sağlamalıdır.[26]**

Evi ev yapan, ev gibi bir mekânın, yani geleneksel anlamda bir yerin oluşturulmasından ziyade, görüş alanının bu şekilde evcilleştirilmesidir. *Une petite maison*'da (Küçük Bir Ev) yayımlanmış olan iki çizim, Le Corbusier'nin "yerleşmek"le ne kastettiği hakkında bir fikir

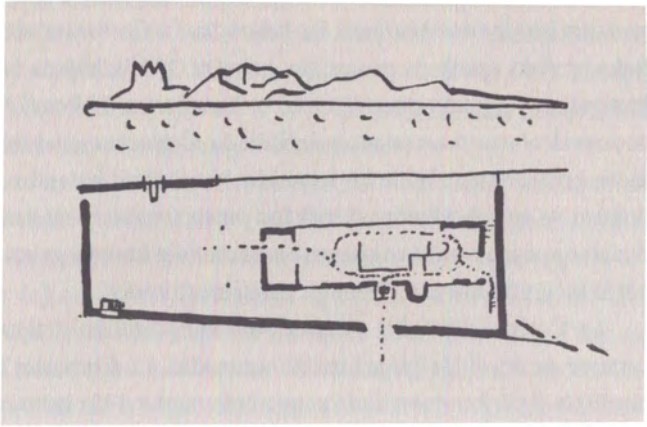
verir. Bunlardan "Arazinin Keşfi"nde, ayakta duran küçük bir insan figürü ve hemen yanında da figürden bağımsız, göle yönelmiş büyük bir göz vardır. Evin planı göz ile göl arasındadır: Ev, göz ile görüş arasında yatan bir şey olarak temsil edilir. Küçük figür neredeyse bir aksesuardır. "Planın Yerleştirilmesi" başlıklı diğer çizim, bize tam tersini düşündürmesine rağmen, plan ile arazinin geleneksel anlamda karşılaşmasını göstermez. Arazi çizimde yoktur. Hatta diğer çizimdeki göl kıyısı kıvrımı bile ortadan kalkmıştır. Çizimler evin planını, bir göl şeridini ve bir dağ şeridini gösterir, yani planı ve yukarısında da manzarayı. "Arazi" dikey bir düzlemdir, görmenin düzlemidir. Arazi her şeyden önce görülecek bir şeydir.

Bu yeni mimaride "özgün" bir nesne yoktur elbette, çünkü tasarım belli bir yere bağlı değildir. Le Corbusier yazılarında mimari ile arazinin görece özerkliği üzerinde durur. Yine Cenevre Gölü kıyısındaki eve gönderme yaparak şunu yazar: "Bugün artık, zemin-ev uyumu bir arazi ya da dolaysız bağlam meselesi değil."[27] Rio de Janeiro'da, geleneksel bir arazi karşısında bir "yapay arazi" inşa eder: "Burada fikriniz var: burada elinizde *yapay araziler*, sayısız yeni ev var – trafiğe gelince, bu kördüğüm çözüldü."[28] Ancak bütün bunlar Le Corbusier'nin mimarisinin yerden bağımsız olduğu anlamına gelmez. Değişen şey, yer kavramıdır. Burada bir görünüm tarafından belirlenen bir araziden söz ediyoruz. Bir görünüm birçok arazide yer bulabilir.

"Mülk" yatay düzlemden dikey düzleme, görmenin mekânına taşınmıştır. Beistegui dairesinde bile (geleneksel bir bakış açısıyla) birincil olan mevki, yani şu ünlü *adres* Champs-Elysées, *manzaraya* tabidir.[29] Aslında cadde daireden görülmez bile. Göz yukarı kaldırılmıştır, ama yalnızca bir panorama elde etmek için değil. Le Corbusier yerin mümkün kıldığı panoramik Paris manzarasını reddediyorsa, o manzarayı "bastırıyorsa", tek amacı manzaranın yerine incelikle inşa edilmiş ve teknolojiyle kontrol edilen bir dizi şehir vistası koymaktır. Dahası, bu vistalar –Zafer Takı, Eyfel Kulesi, Notre-Dame,



"Arazinin Keşfi." *Une petite maison*, 1954.



"Planın Yerleştirilmesi...
Une petite maison, 1954.

Sacré-Coeur, vb.– tam da Paris'in en turistik alanlarıyla, Paris'in "ikon"larıyla, Le Corbusier'nin "Paris'in kutsal yerleri" dediği yerlerle çakışır. Aslında vistalar, dönemin kartpostallarında resmedildiği biçimiyle Paris'in "gerçekliğini" yeniden üretmektedirler. Gerçekten de Le Corbusier kartpostal biriktirmekle kalmamış, bunları mimari projelerine dahil etmiştir. Bu bakımdan Le Corbusier'nin Fabert Sokağı'ndaki apartman projesinin çizimini (1935), kâğıda bir Paris kartpostalı yapıştırıp onun üzerine ve kenarlarına da kendi önerisini çizerek oluşturması şaşırtıcı değildir. Le Corbusier için şehir maddi bir gerçeklikten ziyade bir temsildir, bir görüntü kolajıdır. Şehrin dokusu ve sokağın kamusal mekânı yerine (standart bir kartpostal dizisine epeyce benzeyen) sınırlı bir görüntüler kümesi gelmiştir; ne var ki bu görüntülerin toplamı bir bütün oluşturmaz.

Le Corbusier'ye göre şehirler birer kartpostal koleksiyonuysa, pencere de öncelikle bir şehircilik sorunudur. Le Corbusier'nin şehircilikle ilgili her önerisinde pencerenin merkezi bir konu olmasının nedeni budur. Örneğin Rio de Janeiro'da, eviçi mekân ile manzara arasındaki ilişkiyi temsil eden bir dizi vinyet geliştirmiştir:[30]

> **Rio de Janeiro'daki bu kaya ünlüdür.**
> **Çevresinde, denizle yıkanmış dolambaçlı dağlar uzanır.**
> **Palmiyeler, muz ağaçları; tropik güzellik bu araziye can verir.**
> **Durup koltuğunuzu yerleştirirsiniz.**
> **Şak! Dört taraftan çerçeve. Şak! Perspektifin dört eğik çizgisi. Odanız araziden önce yerleştirilir. Bütün deniz manzarası odanıza girer.**[31]

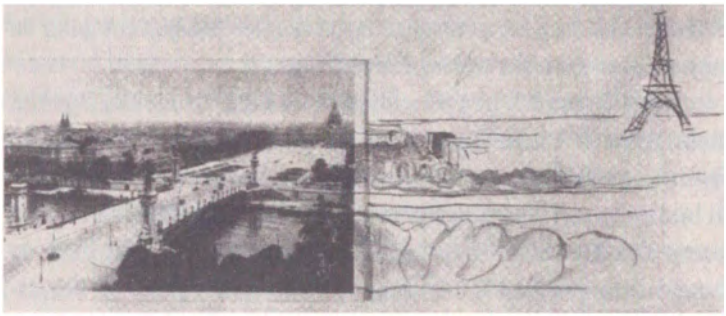
İlk önce ünlü bir görünüm, bir kartpostal, bir resim. (Le Corbusier'nin bu manzarayı gerçek bir kartpostala bakarak çizmesi, dahası çizimlerle birlikte kartpostalı da *La Ville radieuse*'de [Işıyan Şehir] yayımlamış olması rastlantı değildir.)[32] Sonra o resmin önündeki mekânda ikamet edilir, oraya bir koltuk yerleştirilir. Ama bu görüş alanı, bu resim, evle aynı zamanda inşa edilir.[33] "Şak! Dört taraftan

çerçeve. Şak! Perspektifin dört eğik çizgisi." Ev arazinin *önüne* yerleştirilir, *içine* değil. Ev, bir görüş alanı için bir çerçevedir. Pencere devasa bir ekrandır. Ama sonra görüş alanı evin içine *girer*, kira sözleşmesine kelimenin tam anlamıyla "yazılır": "Doğayla ittifak mühürlenmiştir! Şehir planlamacılığının elindeki araçlar sayesinde *doğayı sözleşmeye dahil etmek* mümkündür. Rio de Janeiro ünlü bir arazidir. Ama Cezayir, Marsilya, Oran, Nice; bütün Cote d'Azur, Barselona; denize kıyısı olan ya da iç kesimlerdeki pek çok şehir de hayranlık verici manzaralarıyla övünebilir."[34]

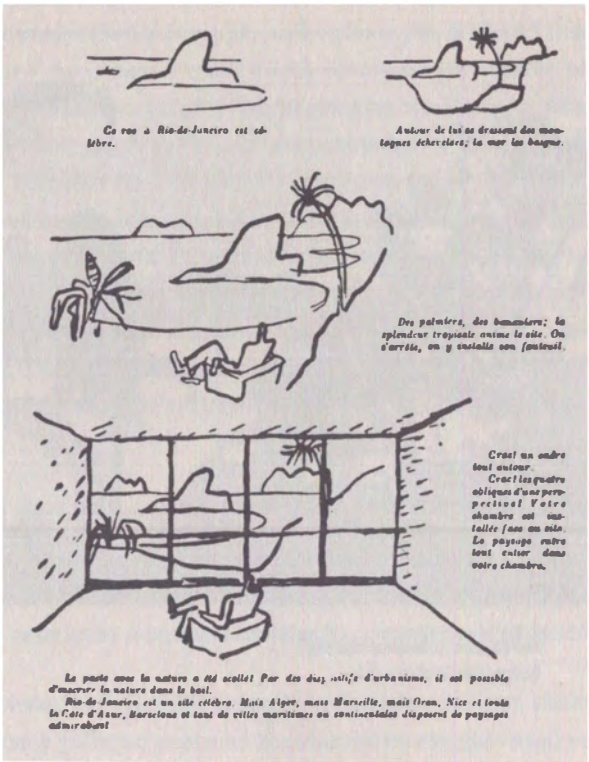
Yine, bu projeye yer verecek pek çok arazi vardır: farklı yerler, farklı resimler (turizm dünyasında olduğu gibi). Ama aynı zamanda, aynı yerin farklı resimleri. Birimlerin, pencerelerin açısı ve çerçevesi biraz değiştirilerek yinelenmesi –pilotisin üstünde duran bir otobanın altında, altı kilometrelik bir konut şeridinden oluşan Rio de Janeiro şehir projesinde, bu hücre bir birim haline gelir– bir kez daha film şeridi fikrini, her dairenin penceresinin bir film karesi olduğu fikrini akla getirir. Bu film şeridi duygusu hem içeride hem de dışarıda hissedilir: "Mimari? Doğa? Transatlantikler girer ve bu yeni ve *yatay şehri* görür: Bu durum araziyi daha da yüce kılar. Şu geniş *ışık kuşağını* geceleyin bir düşünün."[35] Konut şeridi iki taraftan da bir film şerididir.

Le Corbusier için "ikamet etmek" fotoğraf makinesinde ikamet etmektir. Ama fotoğraf makinesi geleneksel bir yer değil, bir sınıflandırma sistemidir, bir tür kartotektir. "İkamet etmek" o sistemi uygulamak demektir. "Yerleşmek", yani görüş alanını evin içine yerleştirmek, bir fotoğraf çekmek, görüş alanını kartoteğe yerleştirmek – manzarayı sınıflandırmak ancak bundan sonra gelir.

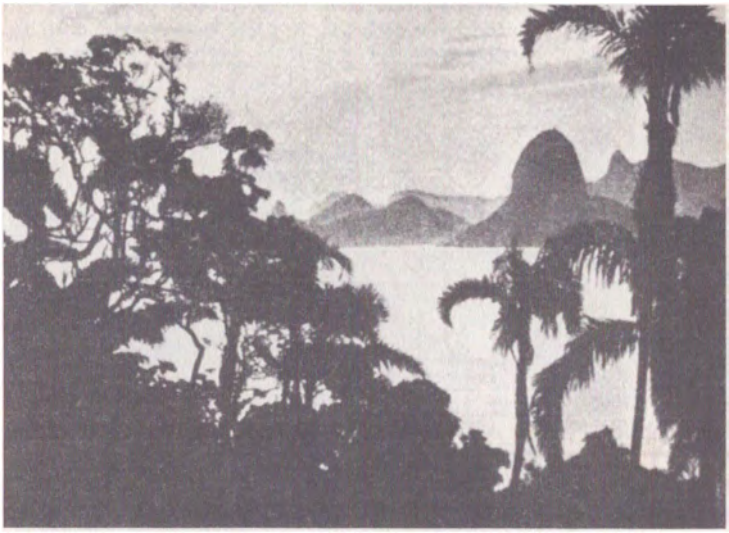
Geleneksel mimarlığın yere ilişkin fikirlerindeki bu canalıcı dönüşüm, *La Ville radieuse*'de evi görüş alanı olan bir hücre gibi temsil eden çizimde de görülebilir. Burada, yüksekteki bir apartman dairesi telefon direği ya da gaz veya su deposu gibi sunulmuştur. Daireye "tam hava" (ısınma ve havalandırma) da sağlanmıştır: "Pencere ışık



Le Corbusier, Fabert caddesindeki
apartman için fotomontaj.



Rio de Janeiro. Görünüş alanı evle aynı zamanda inşa edilir. *La Maison des hommes*, 1942.



Rio de Janeiro. Meşhur kayanın
kartpostaldaki görünümü.

vermek içindir, havalandırmak için değil! Havalandırmak için makineler kullanıyoruz; bu mekaniktir, fiziktir."[36] Loos'un penceresi manzarayla ışıklandırmayı birbirinden ayırırken, Le Corbusier'ninki havalandırmayı (kendi deyişiyle, *nefes almayı*) bu iki "ışık" formundan ayırır.[37] Apartmanın içinde küçük bir insan figürü vardır, pencerede dışarı bakan dev bir göz. Bunlar çakışmazlar. Daire burada evde yaşayan kişi ile dış dünya arasındaki yapıntıdır, bir fotoğraf makinesidir (ve bir nefes alma makinesi). Dış dünya da bir yapıntıya dönüşür; hava gibi o da arzu edilen hale getirilmiş, manzaralaştırılmıştır – bir manzaraya dönüşür. Daire modern öznelliği kendi gözüyle tanımlar. Geleneksel özne ancak bir misafir, görme düzeneğinin ancak geçici bir parçası olabilir. Hümanist özne yerinden edilmiştir.

Le Corbusier yaptığı evlerde kalanlardan tam da bir *misafir* gibi söz etmiştir. Örneğin *Précisions*'da, Savoye Villası hakkında şunları yazar:

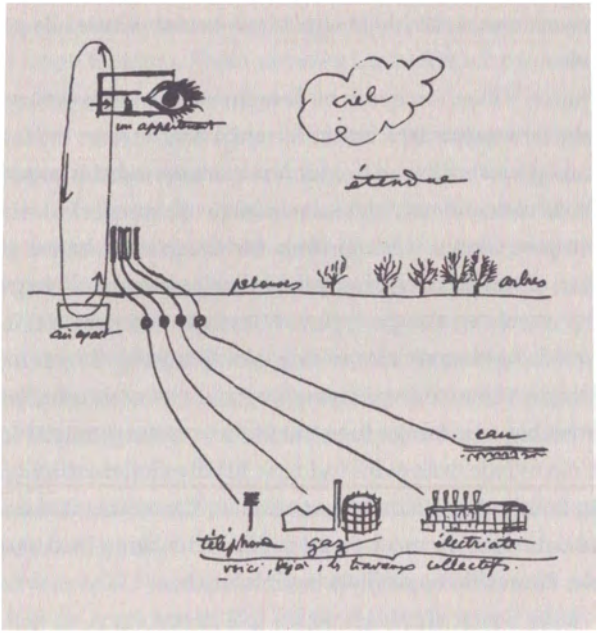
> **Şimdiye kadar misafirler içeride dönüp durdular, kendilerine ne olup bittiğini sordular, gördüklerinin ve hissettiklerinin sebebini anlamakta zorlandılar; "ev" denen şeye dair hiçbir şey bulamadılar. Yepyeni bir şeyin içinde olduklarını hissettiler. Ve... inanıyorum ki sıkılmadılar!"[38]**

Le Corbusier'nin evlerinde kalanlar yerlerinden edilirler, çünkü her şeyden önce yollarını şaşırırlar. Kendilerini bu eve göre nasıl yerleştireceklerini bilmezler. Ev "ev" gibi görünmez. İkincisi, evde yaşayan yalnızca bir "misafir"dir. Loos'un evlerinin hem aktör hem de izleyici olan, eviçi sahnenin hem parçası hem de bu sahneden kopuk öznesinin aksine, Le Corbusier'nin öznesi ile ev arasında bir misafirin, bir fotoğrafçının, bir turistin mesafesi vardır.

Le Corbusier'nin evlerinin fotoğraflarında "iz" gibi bırakılmış nesneler bunu doğrular. Bu nesneler de çoğu zaman bir misafirin nesneleridir (şapka, mont, vb.). Asla geleneksel anlamda "ev hali"ne dair bir iz bulunmaz.[39] Bu nesnelerin mimarı temsil ettiği de düşünü-



Rio de Janeiro. 100 metre yükseltilen
ve şehrin üstünde tepeden tepeye
"fırlatılan" otoban. *La Ville radieuse*, 1933.



La Ville radieuse'den bir eskiz, 1933.

lebilir. Şapka, mont, gözlük kesinlikle Le Corbusier'nin eşyalarıdır. Le Corbusier'nin *L'Architecture d'aujourd'hui* filmindeki rolüne benzer bir rol oynarlar; şöyle bir uğramışlardır; evde ikamet etmezler, evin içinden geçip giderler. Bir misafir veya sinema oyuncusu gibi arasına mesafe koyduğu için, kendi eserini mimar bile *yadırgamaktadır*.

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

Bu belki de bir sinema oyuncusunun kameranın mekanizması karşısındaki deneyiminden farklı değildir. Benjamin'in aktardığı bir pasajda, Pirandello bunu şöyle betimlemiştir:

> **Sinema oyuncusu kendini sürgünde gibi hisseder – yalnızca sahneden değil, kendisinden de sürülmüştür. Muğlak bir rahatsızlık hissiyle birlikte açıklanamaz bir boşluk hisseder: Bedeni cismaniliğini kaybeder, buhar olup uçar; gerçeklikten, canlılıktan, sesten ve hareket etmesinden kaynaklanan gürültülerden yoksun kalır; sessiz bir görüntüye dönüşür, bir an ekranda belirir, sonra sessizlikte yitip gider.[40]**

Tiyatro geleneksel anlamda mevzilenmenin, bir konuma yerleşmenin ne olduğunu kaçınılmaz olarak bilir. Tiyatro daima mevcudiyetle ilişkilidir. Hem oyuncu hem de izleyici sürekli bir zaman ve me-

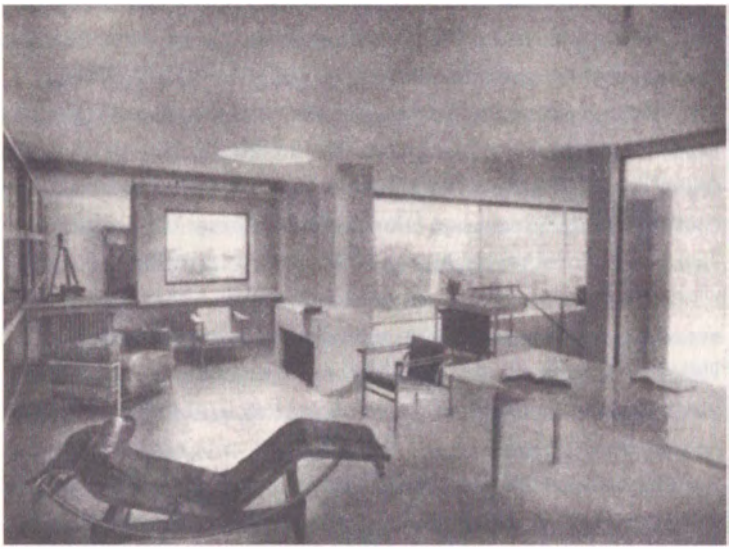
kânda, yani performansın zaman ve mekânında sabitlenir. Bir film çekiminde böyle bir süreklilik yoktur. Oyuncunun yaptığı iş bir dizi süreksiz, montajlanabilir epizoda bölünmüştür. İzleyicinin yanılsaması montajın sonucudur. Benjamin'in ifade ettiği gibi: "Tiyatro oyuncusu kendini karakteriyle özdeşleştirir. Film oyuncusu çoğu zaman bu fırsatı bulamaz. Onun yaratımı kesinlikle tek parça değildir, ayrı ayrı performanslardan oluşur."[41]

Loos'un mimarisinin öznesi tiyatro oyuncusudur. Ama evin merkezi performans için boş bırakılmış haldeyken, özneyi bu mekânın eşiğinde buluruz. Bu mekânın sınırlarının altını oyarken. Özne, oyuncu ve kendi oyununun izleyicisi olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Tıpkı işgal ettiği duvar gibi, öznenin tamlığı da çözülür.

Le Corbusier'nin eserinin öznesi ise sinema oyuncusudur, "yalnızca sahneyi değil, canlandırdığı karakteri de yadırgar." Bu an *La Ville radieuse*'de çok belirgindir; burada geleneksel hümanist figür, yani evde yaşayan kişi tesadüfen çarpar kameranın gözüne: Gelip geçer, yalnızca bir misafirdir.

Geleneksel hümanist özne (evde yaşayan kişi ya da mimar) ile göz arasındaki yarık, bakma ile görme, dışarısı ile içerisi, manzara ile arazi arasındaki yarıktır. Le Corbusier'nin çizimlerinde, evde yaşayan kişi ile arazi arayan kişi küçük figürlerle temsil edilir. Figür birdenbire *görür*. Bir fotoğraf çekilir, figürden bağımsız büyük bir göz o ânı temsil eder. Bu tam da *ikamet etme* ânıdır. Bu ikamet (geleneksel anlamıyla) *yerden* bağımsızdır; dışarıyı içeriye dönüştürür:

> **Diktiğimiz eserin biricik olmadığını, yalıtılmış olmadığını seziyorum; çevresindeki havanın başka yüzeyler, başka zeminler, başka tavanlar oluşturduğunu, Bretogne kayası önünde beni bir anda olduğum yere mıhlayan uyumun her zaman başka bir yerde de olduğunu, olabileceğini. Eser kendinden müteşekkil değildir, dışarısı vardır; dışarısı beni bir oda gibi olan bütünlüğünün içine kapatır.[42]**



Le Corbusier, Church Villası, Ville
d'Avray, 1928-1929.

"Dışarısı daima içerisidir": Bunun bir anlamı da "dışarısı"nın bir resim olduğudur. İkamet etmek *görmek* demektir. *La Maison des hommes*'da (İnsanın Evi) ayakta bir figür ve hemen yanında da (yine) bağımsız bir göz çizimi vardır: "Gözümüzün zeminden 1 metre 67 santim yüksek olduğunu unutmayalım; gözümüz, mimari algılarımızın giriş kapısıdır."[43] Göz mimari için bir "kapı"dır ve "kapı" elbette mimari bir unsurdur, "pencere"nin ilk formudur.[44] Kitabın daha ilerisinde "kapı"nın yerini iletişim araçları alır, "göz kaydetmeye yarayan bir araçtır":

> **Göz kaydetmeye yarayan bir araçtır. Zeminden 1 metre 67 santim yükseğe yerleştirilmiştir.**
>
> **Yürümek gözlerimizin önündeki manzarada çeşitlilik yaratır.**
> **Ama uçaktayken zemini terk eder ve bir kuşun gözlerini ediniriz. Gördüğümüz, gerçekte, daha önce yalnızca ruhun gördüğü şeydir.[45]**

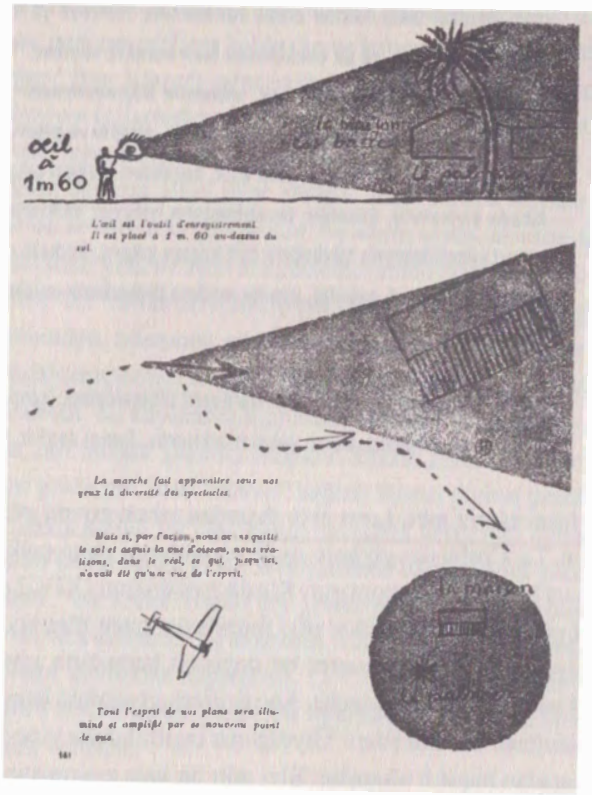
Göz bir "kayıt aracı" ise, pencere de Le Corbusier için öncelikle iletişimdir. "Modern" pencere, gözetleme penceresi, yatay pencere fikri ile yeni iletişim araçlarının gerçekliği tekrar tekrar örtüşür: "telefon, telgraf, radyo... zaman ve mekânı yok etme makineleri." Kontrol bu iletişim araçlarındadır artık. Le Corbusier'nin gökdelenlerinden "düzen içindeki bir dünyaya hâkim olacak" bakış, ne Beistegui' nin periskopu ardındaki bakıştır, ne de Loos'un içmekânlarının (kendine dönük) savunmacı görüş açısıdır. Yeni gerçekliği "tescil eden" bir bakıştır, "kaydeden" bir gözdür. *Précisions*'un bütün iddiası, açılıştaki "kitle iletişimi olarak modernite" betimlemesi etrafında kurulmuştur:

> **Mekanizasyon her şeyi etkisi altına aldı.**
>
> ***Muhaberat*: Geçmişte insanlar adımlarına göre bir işe girişirlerdi: Zaman başka türlü sürüyordu. Dünya fikri, dünyanın büyüklüğüyle, sınırsızlığıyla ilgiliydi...**

> ***İç içe girme*: Bir gün Stephenson lokomotifi icat etti. Güldüler. İşadamları –endüstrinin ilk komutanları, yeni fatihler– bunu ciddiye aldılar, imtiyaz istediler. Fransa'yı yöneten devlet adamı Bay Thiers Parlamento'da derhal devreye girdi, vekillerden daha ciddi meselelerle uğraşmalarını rica etti. "Bir demiryolu iki şehri birbirine bağlayamazdı..."**
>
> **Sonra telgraf, telefon, buharlı gemi, uçak, radyo geldi, şimdi de televizyon var. Paris'te söylenen bir söz saliseler içinde bize ulaşıyor... Uçaklar her yere gidiyor; kartal gözleriyle çölleri ve yağmur ormanlarını araştırıyorlar. Telefon, demiryolu durmaksızın taşrayı şehre, şehri taşraya taşıyarak iç içe geçmeyi hızlandırıyor...**
>
> ***Yerel kültürlerin yok edilmesi:* En kutsal sayılan şeyler düştü: gelenek, ataların mirası, yerel düşünüş... her şey tahrip edildi, yok edildi...**
>
> **Mızmızlar her şeyi altüst eden makineye lanet okuyor. Zeki aktif insanlarsa, hâlâ vakit varken, fotoğraflar, filmler, kitaplar, dergilerle, asırlık kültürlerin ulvi kanıtlarını kaydedelim, diye düşünüyorlar.[46]**

Le Corbusier mimarisini kitle iletişim araçlarıyla bu tür bir ilişki kurarak üretir, ama Loos'a göre bu konumun anahtarı son tahlilde modadır. İngiliz takım elbisesi Loos'a göre bireyin metropol koşullarında varoluşunu sürdürebilmesi için zorunlu bir maskedir. Le Corbusier'ye göre ise bu takım hantal ve etkisizdir. Loos, Britanya'nın erkek modasının *haysiyeti* ile kadın modasının *maskaralığını* karşıtlaştırır; Le Corbusier ise *değiştiği*, modern zamanların değişimine ayak uydurduğu için kadın modasını erkek modasından üstün tutarak över.

> **Kadınlar bizden önce davrandı. Giysilerinde reform yaptılar. Kendilerini bir çıkmazda buldular: modayı takip etmek ve modern tekniklerin, modern hayatın avantajlarından vazgeçmek. Spordan vazgeçmek ve**



"Göz, kaydetmeye yarayan bir araçtır."
La Maison des hommes, 1942.

–daha da önemlisi– kadını çağdaş üretimin verimli bir parçası kılan ve *kendi ayakları üzerinde durmasına* olanak sağlayan işlerde çalışamamak. Modayı takip ederse araba kullanamaz; metroya ya da otobüse binemez, ofisinde ya da dükkânında hızlı hareket edemez. "Bakım"ın günlük *inşası* –saç, ayakkabılar, elbisenin düğmelenmesi– uyumaya bile vakit bırakmaz. Bu yüzden kadın saçını, eteğini ve giysilerinin kollarını keser. Sokağa başı ve kolu açık, bacakları serbest çıkar. Beş dakikada giyinebilir. Güzeldir; tasarımcıların istismar ettiklerini itiraf ettikleri güzelliklerinin büyüsüyle bizi baştan çıkarır. Kadının giyim devrimindeki cesaret, canlılık, yenilik modern zamanların mucizesidir. Teşekkürler!

Ya biz, erkekler? İç karartıcı bir haldeyiz! Elbiselerimiz içinde generaller gibi görünüyoruz, kolalı yakalar takıyoruz. Rahat değiliz.[47]

Hatırlayacağınız gibi, Loos evin dışından erkek giyimi gibi bahsederken, Le Corbusier giyimle ilgili yorumlarını eviçi mekânın döşenmesi bağlamında yapmıştır. Klasik mobilyanın (XIV. Louis) yerini *donanım* (büyük ölçüde ofis mobilyalarından türemiş standart mobilya) almalıdır. Corbusier bu değişimi kadınların giysilerinde yaptıkları değişikliğe benzetir. Ancak erkek giyiminin bazı avantajları olduğunu da itiraf eder: "Giydiğimiz İngiliz takımı yine de önemli bir açıdan başarılı olmuştur. Bizi nötr bir hale getirmiştir. Şehirde nötr bir görünüm sunmak yararlıdır. Başat gösterge artık şapkadaki devekuşu tüylerde değil, bakıştadır. Bu yeterlidir."[48]

Bu son yorum hariç –"Başat gösterge... bakıştadır"– Le Corbusier'nin ifadesi Loos'varidir. Ama aralarındaki farkı belirginleştiren de Le Corbusier'nin bahsettiği bu *bakıştır.* Le Corbusier için içmekân artık dışarıya karşı bir savunma sistemi olarak tanımlanmak zorunda değildir. "Dışarısı daima içerisidir" demek, içerisi basitçe dışarısıyla karşıtlığıyla tanımlanan sınırlandırılmış bir alan değildir

demektir. Dışarısı konutta "yazılı"dır. Kitle iletişimi çağında, pencere bize yassı bir görüntü daha sağlar. Pencere bir ekrandır. Çıkıntı yapan her türlü unsurun elenmesi, pencerenin Vignola tarzından uzaklaştırılması, pencere eşiğinin kaldırılması konusundaki ısrar bundan kaynaklanır: "Bay Vignola pencerelerle değil, 'pencerelerin aralarıyla' ilgileniyor (pilasterler ve sütunlar). Ben bu tarzdan şu düsturla ayrılıyorum: 'mimari, ışıklandırılmış zeminlerdir'."[49]

Bu ekran duvarın altını oyar elbette. Ama burada söz konusu olan, Loos'un evlerindeki gibi *fiziksel* bir altını oyma, duvarın *işgal edilmesi* değildir; yeni iletişim araçlarının sonucu olan "maddilikten uzaklaştırma"dır. Mimarinin düzenleyici geometrisi görmenin perspektif konisinden, hümanist gözden, fotoğraf makinesinin açısına kayar. İletişim araçlarının sık sık kadına özgü olanla özdeşleştirildiğini düşünürsek, bu kaymanın toplumsal cinsiyet bakımından nötr olmadığını fark etmek şaşırtıcı değildir. Erkek giyimi rahatsızdır, ama "başat gösterge" olan "bakışı" sağlar. Kadın giyimi pratik ve moderndir, ama kadını bir başkasının bakışının nesnesine dönüştürür: "Modern kadın saçını kesti. Bakışlarımız bacaklarının şeklinin keyfini sürdü." Bir resim. Hiçbir şey görmeyen. Artık orada bile olmayan bir duvara eklenmiş bir aksesuar. Sınırları bir bakışla belirlenen bir mekân tarafından kapatılmış. Le Corbusier'ye göre modernitenin figürü tam da kadınsa eğer, bu figürün statüsü bugün bile hâlâ rahatsızlık vericidir.

—

Notlar

Arşiv

1 Heinrich Kulka, *Adolf Loos: Das Werk des Architekten*, Franz Glück'ün katkısıyla, Viyana: Anton Schroll, 1931; yeniden basım Viyana: Löcker, 1979.

2 Bkz. Burkhardt Rukschcio, "Adolf Loos Analysed: A Study of the Loos Archive in the Albertina Graphic Collection", *Lotus International* 29, 1981, s. 100.

3 H. Allen Brooks, "Foreword", *Le Corbusier* içinde, H. A. Brooks (haz.), Princeton: Princeton University Press, 1987, s. ix. Bu kitapta bir araya getirilen 15 makale, ilk olarak *The Le Corbusier Archive*'de yayımlanmıştır; H. A. Brooks (haz.), 32 cilt, New York: Garland Publishing Co.; Paris: Fondation Le Corbusier, 1982-1984. *Le Corbusier Carnets*, 4 cilt, New York: Architectural History Foundation; Paris: Hershcer / Dessain et Tolra, 1981-1982. Giuliano Gresleri, *Le Corbusier, Viaggio in Oriente*, Venedik: Marsilio Editori; Paris: Fondation le Corbusier, 1984.

4 Centre Georges Pompidou'daki "Le Corbusier Macerası" sergisi vesilesiyle yayımlanmış olan *Le Corbusier, une encyclopédie*, Jacques Lucan (haz.), Paris: Editions du Centre Pompidou, 1987; 66 yazar, 144 makale, 231 madde.

5 Le Corbusier ve Pierre Jeanneret, *Oeuvre complète*, Willi Boesiger (haz.), 8 cilt, Zürih: Girsberger, 1930 vd.; 1. cilt, 1910-1929; 2. cilt, 1929-1934; 3. cilt, Max Bill (haz.), 1934-1938; 4. cilt, 1938-1946; 5. cilt, 1946-1952; 6. cilt, 1952-1957; 7. cilt, 1952-1965; 8. cilt, 1965-1969.

6 Yine doğum günü vesilesiyle, dostları, meslektaşları ve müşterilerinin katkılarıyla Loos onuruna bir kitapçık da yayımlanmıştır: *Adolf Loos, Festschrift zum 60, Geburtstag am 10.12.1930*, Viyana: Richard Lanyi, 1930.

7 Ludwig Münz ve Gustav Künstler, *Der Architekt Adolf Loos*, Oskar Kokoschka'nın girişiyle, Viyana ve Münich: Verlag Anton Schroll, 1964; İngilizcesi: *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*, Oskar Kokoschka' nın sunuşu ve Nikolaus Pevsner'in girişiyle, Londra: Thames and Hudson, 1966.

8 Burkhardt Rukschcio ve Roland Schachel, *Adolf Loos, Leben und Werk*, Salzburg ve Viyana, 1982. Her ne kadar tam bir referans listesinin yeri burası olmasa da, Loos'un doğumunun yüzüncü yılı vesilesiyle 1970'te Johannes Spalt ve Friedrich Kurrent tarafından hazırlanmış olan, yayımlanmamış pek çok belge ve fotoğraf içeren *Bauforum*'un özel sayısını da belgesel bir kilometre taşı olduğu için anmalıyım. Özellikle Adolf Loos'un Michaelerplatz' daki evi üzerine bir çalışma için bkz. Hermann Czech ve Wolfgang Mistelbauer, *Das Looshaus*, Viyana: Löcker & Wögenatein, 1976. Daha yakın tarihli yayınlar için bkz. *Raumplan versus Plan Libre*, Max Risselada (haz.), Delft: Delft University Press, 1988; *The Architecture of Adolf Loos: An Arts Council Exhibition*, Londra: Arts Council of Great Britain, 1985 ve *Adolf Loos*, Viyana: Graphische Sammlung Albertina, 1989.

9 *Adolf Loos, Leben und Werk*, s. 7-9.

10 Bu ev genelde Jeanneret Evi adıyla anılsa da, parasının tamamı daha sonra Le Corbusier'nin erkek kardeşi Albert Jeanneret'le evlenen Lotti Raaf tarafından ödenmiştir. Bkz. Tim Benton, *The Villas of Le Corbusier 1920-1930*, New Haven ve Londra: Yale University Press, 1987, s. 46 vd.; Russell Walden, "New Light on Le Corbusier's Early Years in Paris: The La Roche-Jeanneret Houses", *The Open Hand: Essays on Le Corbusier* içinde, Russell Walden (haz.), Cambridge ve Londra: MIT Press, 1977, s. 116-61.

11 Le Corbusier'nin Madam Savoye'ya mektubu, 28 Haziran 1931 (Fondation Le Corbusier).

12 Le Corbusier, *Oeuvre complète*, 1. cilt, s. 60 (vurgular eklenmiştir).

13 Le Corbusier, *Oeuvre complète*, 2. cilt, s. 24.

14 Le Corbusier'nin Barok mimariye yaptığı gönderme, La Roche için yaptığı evi Barok bir kiliseyle olumlu bir biçimde karşılaştıran Sigfried Giedion'a verdiği bir cevap olabilir: "Kendi başına canlı olan soğuk beton duvarları bu tarzda bölerek, parçalara ayırarak ve dağıtarak yeni mekân bölümleri oluşturmaya yalnızca bambaşka bir bağlamda, bazı Barok şapellerde rastlanırdı." "The New House", 1926; yeniden basım *Le Corbusier in Perspective* içinde, Peter Serenyi (haz.), Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1975, s. 33.

15 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations* içinde, Sunuş ve haz. Hannah Arendt, çev. Harry Zohn, New York: Schoken Books, 1969, s. 238; Türkçesi: "Tekniğin Olanaklarıyla Ye-

niden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1993.

16 Le Corbusier, "Twentieth Century Building and Twentieth Century Living", *The Studio Year Book on Decorative Art*, Londra, 1930; yeniden basım Risselada, *Raumplan versus Plan Libre*, s. 145.

17 Le Corbusier'nin "ışıktan duvarlar" kavramı ile bu kavramın akla getirdiği mekân fikrinin, maddi gerçeklikleri bakımından, kendi mimarisinden ziyade Mies van der Rohe'nin mimarisine yakın olması ilginçtir. Le Corbusier'nin yatay penceresi "maddilikten uzaklaştırılmış" (yük taşımayan) bir duvar varsaysa bile hâlâ bir penceredir. Öte yandan, Mies şöyle yazacaktır (onun mimarisine bundan daha uzak bir şey olamaz): "Manzara ya da ışıklandırma için gereksinim duyduğum yerde, duvarlara delikler açıyorum." Mies van der Rohe, "Building", *G*, no. 2, Eylül 1923, s. 1; aktaran Fritz Neumeyer, *The Artless Word: Mies van der Rohe on the Building Art*, çev. Mark Jarzombek, Cambridge ve Londra: MIT Press, 1991, s. 243.

18 Bruno Reichlin, "Le Corbusier vs De Stijl", *De Stijl et l'architecture en France* içinde, Yve-Alain Bois ve Bruno Reichlin (haz.), Brüksel: Pierre Mardaga, 1985, s. 98. Reichlin burada Steen Eiler Rasmussen'e gönderme yapar: Rasmussen, "Le Corbusier – die kommende Baukunst?", *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 10, no. 9, 1926, s. 381.

19 Le Corbusier, "Twentieth Century Building and Twentieth Century Living", s. 146.

20 Barthes şöyle devam eder: "Özel olan yalnızca (tarihsel mülkiyet yasalarına tabi) mallarımızdan ibaret olduğu için değil; aynı zamanda da imgemin (kendini ortadan kaldırma konusunda) özgür olduğu mutlak, kıymetli, devredilemez alanı oluşturduğu için... kamusal-özel ayrımını yeniden kurmalıyım." Roland Barthes, *Camera Lucida*, New York: Hill and Wang, 1981, s. 98 (çeviri biraz değiştirilmiştir); Türkçesi: *Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş, 1992.

21 Friedrich Nietzsche, "On the Uses and Disadvantages of History for Life" (1874), *Untimely Meditations*, çev. R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, s. 84.

22 Çağdaş sözlüklerde *aleni*, "kamunun nazarı ya da erişimi dahilinde" olan şeklinde tanımlanıyor. *Random House Dictionary of English Language*, kısaltılmamış edisyon, New York: Random House, 1966.

23 Krş. Alice Yaeger Kaplan, "Working in the Archives", *Reading the Archive: On Texts and Institutions*, Yale French Studies No. 77, New Haven: Yale University Press, 1990, s. 103.

24 Friedrich Nietzsche, "On the Uses and Disadvantages of History for Life", s. 78-79 (çeviri biraz değiştirilmiştir).

25 Mark Wigley'nin teorisine göre, ev fikri özümleme fikriyle, daha doğrusu özümleyememenin bastırılmasıyla ilgilidir. Bkz. "Postmortem Architecture: The Taste of Derrida", *Perspecta* 23, 1986.

26 Adolf Loos, "Die moderne Siedlung", *Sämtliche Schriften, Adolf Loos*, 1. cilt, Viyana ve Münih: Verlag Herold, 1962, s. 402 vd. Loos özgün metinde İngilizce "gentleman" (centilmen) sözcüğünü kullanır.

27 Loos'un hayatını ve eserini belgelendirme amaçlı incelemelerin hemen hepsi Avusturya'dandır. Kaynaklar için bkz. 1, 7 ve 8 no.lu dipnotlar.

28 Jacques Lucan, "Avertissement", *Le Corbusier, une encyclopédie*, s. 4.

29 Benjamin şöyle yazar: "Tarih boyunca, çeşitli iletişim araçları birbiriyle yarışmıştır." Belki de bu yüzden, Lucan'ın bu satırlarını okuduğumda, aklıma eninde sonunda 19. yüzyıla ait bir form olan ansiklopedinin mekânından ziyade, modern muadili olan bilgisayar enformasyonunun mekânı geliyor. Le Corbusier'nin bahsettiği "hakiki müze" gibi *her şeyi*, yani Le Corbusier hakkında yazılmış iyi ya da kötü, bilimsel ya da temelsiz tüm makaleleri içeren bir sistem (ve bu enformasyona erişmek için de kütüphaneden ziyade süpermarkete ya da alışveriş merkezine benzeyen bir sistem) hayal ediyorum. Le Corbusier kartotek sisteminin temsil ettiği sınıflandırma yöntemlerinden heyecanla bahsederken tam da bilgisayarın mekânını görür, bu mekâna "gıpta eder" sanki.

30 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge ve Londra: MIT Press, 1990; Türkçesi: *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, çev. Elif Daldeniz, İstanbul: Metis, 2002.

31 Reyner Banham, *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Building and European Modern Architecture*, Cambridge ve Londra: MIT Press, 1986, s. 18.

Şehir

1 Robert Musil, *The Man without Qualities*, New York: Capricorn Books, 1965, s. 12; Türkçesi: *Niteliksiz Adam* I ve II, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1999 ve 2009.

2 Wolfgang Schivelbusch *The Railway Journey* kitabında (New York: Urizen Books, 1979), on dokuzuncu yüzyılın turizm dünyasını bir manzaralar ve şehirler mağazasına benzetir. Ayrıca Bradford Peck 1900'de *The World a Department Store* adlı bir kitap yayımlamıştır; aktaran Rachel Bowlby, *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*, New York ve Londra: Methuen, 1985, s. 156-7.

3 Aristide Boucicaut 1852'de Paris'te kurduğu ilk büyük mağaza Bon Marché için şu sloganları seçmiştir: "Her şey tek bir çatı altında" ve "sabit fiyat". "Her şey tek bir çatı altında" demek "yer"in önemi yok demektir. Ortaçağ şehirlerinde, sokağa adını veren o sokakta yapılan iş olmuştur. "Sabit fiyat" başka bir soyutlama biçimidir. Şeylerin değeri artık satıcının alışveriş ânındaki keyfi, alıcının pazarlık gücü ya da günün saati gibi değişken unsurlara bağlı değildir. Yığın yığın binanın insanın gözünü kamaştırması bakımından, modern şehirdeki dağınık algı büyük mağazalardaki algıya benzer. Öte yandan büyük mağazalar, nesneleri yerleştirirken mimari yaratır. Büyük şehirlerde algı konusunda bkz. Ozenfant ve Jeanneret, "Formation de l'optique moderne", *L'esprit nouveau* 21, 1923: "Varoluşumuzun dış çerçevesinde görülen değişiklikler –optiğimizin temel özellikleri üstünde değilse bile– bakışımızın işlevsel hız ve yoğunluğu, nüfuz etme gücü, kaydetme kapasitesinin genişliği, alışık olmadığı görüntülere (çok hızlı görüntülere, gözü rahatsız eden kimyasal renklerle kurulmuş yeni renk tayflarına, vb.) toleransı üstünde büyük etki yaratmıştır; kulak nasıl eğitilirse göz de eğitilir: Köylünün biri kalkıp Paris'e geldiğinde, dört bir yanını saran gürültülerin şiddeti karşısında nasıl sersemlerse, alışık olmadığı bir hızla kaydetmek zorunda kaldığı görüntülerin kakofonisi karşısında da aynı şekilde afallar." Büyük mağazalarda algı konusunda bakınız Emile Zola, *Au bonheur des dames*, Paris, 1883: Burada hikâyenin başkişisi Denise'in (Paris'e yeni gelmiş köylü bir kadının) büyük bir mağazada yönünü şaşırması tam da şehirde kaybolmayla ilişkilendirilir: "Kendini kaybolmuş hissetti, bu korkunç yerin, bu duraklamış makinenin içinde o kadar küçüktü ki çoktan duvarları sarsmaya başlayan harekete kapılıp gitme korkusuyla titriyordu. O kapkara, daracık Elbeuf aklına gelince, bu dev yapı daha da büyüdü; *anıtlarıyla, meydanlarıyla ve caddeleriyle*, içinde asla yolunu bulamayacağı *bir şehir* gibi ışıl ışıl göründü gözüne." Emile Zola, *The Ladies' Paradise*, 1992, Kristin Ross'un sunuşuyla, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1992. Zola'nın büyük mağaza modelleri tam da 1852'de kurulan Bon Marché ve 1855'te kurulan Louvre'du. Bkz. Kristin Ross, "Introduction", *The Ladies' Paradise*; Ross burada ayrıca "[büyük mağazaların] mantıksız düzeninin müşterilerin yollarını kaybetme ihtimalini artırmaya yaradığına – yönünü şaşırmış bir müşterinin itkisel olarak satın almaya daha eğilimli olduğuna" işaret eder (s. viii). Büyük mağazalar için ayrıca bkz. erken dönem tüketim kültürünün gelişimi ve toplumsal cinsiyet ve sınıf bağlamındaki içerimleri üzerine çok önemli bir kitap olan Rachel Bowlby'nin *Just Looking*'i. Yine Amerikan mağazaları hakkında bkz. M. Christine Boyer, *Manhattan Manners: Architecture and Style 1850-1900*, New York: Rizzoli, 1985.

4 Joris Karl Huysmans, *A rebours*, Paris, 1884.

5 Musil, *The Man without Qualities*, s. 4.

6 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), çev. D. F. Pears ve B. F. McGuinness, Bertrand Russell'ın sunuşuyla, Londra ve Henley: Routledge & Kegan Paul, 1974, önerme 4.115, s. 26; Türkçesi: *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. Oruç Aruoba, İstanbul: Metis, 2006.

7 Georg Simmel, "Zur Metaphisik des Todes" (1910), aktaran Manfredo Tafuri, "The Historical Projet", *Oppositions* 17, 1979, s. 60.

8 R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*; İngilizcesi: *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, New York: Norton, 1964, s. 15 (çeviri biraz değiştirilmiştir).

9 Sigmund Freud, "'Civilised' Sexual Morality and Modern Nervous Illness" (1908), *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, Londra: Hogarth Press, 1953-1974, 9. cilt.

10 Karl Kraus, "In dieser grossen Zeit" (1914); İngilizcesi: *In These Great Times: A Karl Kraus Reader*, Harry Zohn (haz.), Manchester: Carcanet, 1984, s. 77.

11 "İnsanların manevi açlık hissetmeden manevi açlıktan öldüğü, kalemlerin kana ve kılıçların mürekkebe batırıldığı yerde, düşünülmeyen şey yapılması gerekendir, sadece düşünülen şey ise dile getirilemeyendir." Karl Kraus, *In These Great Times*, s. 71.

12 Hugo von Hofmannsthal, "The Letter of Lord Chandos"; ilk defa 18 ve 19 Ekim 1902'de Berlin gazetesi *Der Tag*'da, "Ein Brief" başlığıyla yayımlanmıştır. Hugo von Hofmannsthal, *Selected Prose* içinde, çev. Mary Hattinger ve diğ., Herman Broch'un sunuşuyla, New York: Pantheon Books, 1952, s. 140.

13 Adolf Loos, "Potemkin City", *Ver Sacrum* (Temmuz 1898); İngilizcesi: *Spoken into the Void* içinde, çev. Jane O. Newman ve John H. Smith, Cambridge ve Londra: MIT Press, 1982, s. 95.

14 Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (Viyana, 1889); İngilizcesi: "City Planning According to Artistic Principles", *Camillo Sitte: The Birth of Modern City Planning* içinde, George R. Collins ve Christiane Crasemann Collins (haz.), New York: Rizzoli, 1986, s. 311.

15 Musil, *The Man without Qualities*, s. 3 (çeviri biraz değiştirilmiştir).

16 Örneğin Ferdinand de Saussure *Cours de linguistique générale*'inde (1916; Paris: Payot, 1972; Türkçesi: *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, İstanbul: Multilingual, 1998) kâğıt metaforunu kullanır: "Düşünce kâğıdın ön yüzüdür, ses arka yüzü; arkayı kesmeden önü kesemezsiniz. Aynı şekilde dilde de ne ses düşünceden koparılabilir ne de düşünce sesten" (s. 157).

17 Hem Wagnerschule'nin hem de Adolf Loos'un öğrencisi olan ve 1914'te Amerika'ya göçen Rudolf Schindler şunları yazar: "Kapının içi ile kapının

dışı arasındaki ayrım ortadan kalkacak. Duvarlar az sayıda, ince ve kaldırılabilir olacak... Neresi ön kapı, neresi arka kapı, belli olmayacak." "Care of the Body", *Los Angeles Times*, 2 Mayıs 1926; yeniden basım, August Sarnitz, *R. M. Schindler, Architect: 1887-1953*, New York: Rizzoli, 1988, s. 46-47. Moholy-Nagy *The New Vision*'da (New York, 1947; ilk basım *Von Material zu Architektur*, Münih, 1928) şunları söyler: "En yüksek düzleminde, yeni mimarlığın organik ile yapay, açık ile kapalı, kır ile kent arasındaki çatışmayı ortadan kaldırması talep edilecektir." Theo Van Doesburg, "–®+ = R4", *De Stijl*, No. 6-7, 1924, s. 91-92: "Kapanımın [duvarlar] düzenini bozarak iç ile dış arasındaki ikiliği de ortadan kaldırmış olduk"; van Doesburg, "Tot een beeldende architectuur: de vorm, de plattegrond, ruimte en tijd, symmetrie en herhaling, de kleur, de architectuur als synthese der nieuwe beelding", *a.g.y.*, s. 78-83: "Yeni mimarlık 'ön' ile 'arka'yı eşdeğer kıldı, hatta belki 'yukarı doğru' ile 'aşağı doğru'yu da." Adolf Loos'un öğrencisi ve dostu Frederick Kiesler bütün bunları bir adım öteye taşıyarak şöyle yazar: "Duvarlarımız olmasın artık... Duvar yok, temel yok"; "Manifest–Vitalbau–Raumstadt–Funktionelle Architektur", *De Stijl* 6, No. 10-11, 1924-1925, s. 141-46.

18 Walter Benjamin, "Karl Kraus" (1931), *Reflections* içinde, Sunuş ve haz. Peter Demetz, çev. Edmund Jephcott, New York: Schocken Books, 1986, s. 239.

19 Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press, 1955, s. 39; Türkçesi: *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim, 1994.

20 Jacques Derrida'nın Saussure okuması için bkz. "The Outside and the inside", *Of Grammatology*, çev. Gayatri Spivak, Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University Press, 1976, s. 30-44. Ayrıca bkz. Geoff Bennington'ın Derrida okuması, "Complexity without Contradiction in Architecture", *AA Files* 15, Yaz 1987, s. 15-18.

21 Saussure, *Cours de linguistique générale*, s. 51; aktaran Derrida, *Of Grammatology*, s. 35; italikler Derrida'ya aittir.

22 Saussure, *Cours de linguistique générale*, s. 45; italikler eklenmiştir. Saussure'ün bu metnini çok yakından okumuş olan Derrida'nın, Saussure'ün kendi kuramının altını iyice oyduğu bu pasajı; içerisi ile dışarısı, yazı ile söz arasında nihai bir ayrım yaptığı bu pasajı seçmemesi de tuhaftır.

23 Adolf Loos, "Architektur" (1910), *Sämtliche Schriften, Adolf Loos* içinde, 1. cilt, Viyana ve Münich: Verlag Herold, 1962, s. 309. Gönderme yaptığım bu metnin İngilizce çevirisi Tim ve Charlotte Benton'un Dennis Sharp'la birlikte hazırladıkları antolojideki çeviridir: *Architecture and Design: 1890-1933, An International Anthology of Original Articles*, New York: Whitney Library of Design, 1975. İlk defa 1982'de *9H*'te yayımlanan bir makalede bu

noktaya değindiğimde, eldeki tek çeviri buydu. Daha sonra derginin editörleri eksik fragmanları tamamlayarak *The Architecture of Adolf Loos: An Arts Council Exhibition* başlıklı kataloglarında "Architecture"ın tam bir çevirisine yer verdiler: çev. Wilfried Wang, Londra: Arts Council of Great Britain, 1985, s. 104-9. Aksi belirtilmedikçe, bu bölümde kullanılan "Architektur" çevirileri bana ait.

24 Saussure ve Loos'un İngilizce çevirilerinde bazı yerlerin olağandışı bir biçimde atılmasının masumane bir edim olmadığı; sadık ve tarafsız görünen çeviri kültürünün, modern medya ile mekân arasındaki ilişkiyi nasıl gördüğünü ya da bu ilişkiye dair fobisini temsil ettiği öne sürülebilir. Peki Saussure ve Loos'un fotoğraf ve mekân hakkındaki düşüncelerinde bu tür sapmalara yol açan tam olarak nedir? Mahrem olanın, hatta sadece mahrem olana ilişkin düşüncenin ifşa edilemeyen tarafı nedir?

25 Camillo Sitte, *City Planning According to Artistic Principles*, s. 311; italikler eklenmiştir.

26 Adolf Loos, "Heimatkunst" (1914), *Sämtliche Schriften, Adolf Loos* içinde, 1. cilt, s. 339.

27 Friedrich Nietzsche, "On the Uses and Disadvantages of History for Life", s. 78 (çeviri biraz değiştirilmiştir).

28 Musil bu yarılmanın cinsiyetçi bir temsilini sunarken şunları yazar: "Gelgelelim bunu fark eden Diotima büyük bir acısı olduğunu keşfetti; gayet iyi bilindiği gibi modern insanın muzdarip olduğu bu acıya uygarlık deniyordu. Hüsran verici bir vaziyet; kablosuz dalgalar, matematiksel ve kimyasal formüllerin kibirli simgesel dili, ekonomi, deneye dayalı araştırmalar ve insanlığın basit ama ulvi cemaat içinde yaşayamaması... Dolayısıyla uygarlık onun için zihninin baş edemediği her şeydi. Ve dolayısıyla, uzun zaman boyunca, en başta kocası demekti." *The Man without Qualities*, s. 117.

29 Loos, "Architectur" (1910). Krş. W. Wang'ın *The Architecture of Adolf Loos*' taki çevirisi, s. 108.

30 Georg Simmel, "Fashion", *International Quarterly*, New York, Ekim 1904, s. 130.

31 Adolf Loos, "Ornament und Vercrechen" (1908); İngilizce çevirisi: "Ornament and Crime", *The Architecture of Adolf Loos*, s. 103; italikler eklenmiştir.

32 Adolf Loos, "Die Überflüssigen" (1908), *Sämtliche Schriften, Adolf Loos* içinde, 1. cilt, s. 269.

33 Georg Simmel'e göre modern insanın en derin çatışmasının (ve aynı sebeple tüm kültürel üretiminin kaynağının, diye eklenebilir) geçmişte olduğu gibi doğaya karşı mücadele değil (şehir ile doğa arasındaki sınırlar artık yoksa bu

ancak bir eğretileme olabilir), toplumun muazzam gücüne karşı bireyin kendi varoluşunun bağımsızlığını ve özgünlüğünü ortaya koymak için vermek zorunda olduğu mücadele; "toplumsal-teknolojik düzeneğin onu ezmesine, yutmasına karşı direnişidir" ("Die Grosstadt und das Geistesleben", 1903; İngilizcesi: "The Metropolis and Mental Life", *Georg Simmel, on Individuality and Social Forms* içinde, Sunuş ve haz. Donald N. Levine, Chicago ve Londra: University of Chicago Press, 1971, s. 324).

34 Krş. Hubert Damisch, "L'Autre 'Ich' ou le désir du vide: pour un tombeau d'Adolf Loos", *Critique* 31, no. 339-40, Ağustos-Eylül 1975, s. 811.

35 Karl Kraus, *Sprüche und Widersprüche*, Münih: Albert Langen, 1909, s. 83.

36 Janet Wolff'un belirttiği gibi, modernite edebiyatı erkeklerin deneyimini betimler: "Nitekim Baudelaire, Simmel, Benjamin ve daha yakınlarda Richard Sennett ve Marshall Berman'ın etkili yazıları, modern olanı kamusal olana eşitleyerek, kadınların modernite deneyimini betimlemekte başarısız kalır." "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity", *Theory, Culture and Society* 2, no. 3, 1985, s. 37-48. Ayrıca bkz. Susan Buck-Morss, "The *Flâneur*, The Sandwichman, and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique* 39, Güz 1986, s. 99-140. Buck-Morss burada modernitenin en anlamlı kadın figürünün fahişe olduğunu öne sürer. Son yıllarda farklı alanlardan birçok yazar, yalnızca kadınların *özel* olana ilişkin deneyimlerine değil, kamusal-özel ayrımının kendisindeki toplumsal cinsiyet inşalarına odaklanan modernite anlatıları sunmuştur. Örneğin bkz. Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity", *Vision and Difference*, Londra ve New York: Routledge, Chapman & Hall, 1988, s. 50-90; Judith Mayne, *Private Novels, Public Films*, Atina ve Londra: University of Georgia Press, 1988; Giuliana Bruno, "Streetwalking around Plato's Cave", *October* 60, Bahar 1992, s. 111-29. Mimarlık alanında da, yakın geçmişte yapılan çok sayıda çalışmanın farklı bir modernite görüşüne, kamusal mekândan ziyade eviçi mekânın dönüşümlerine odaklanan bir modernite görüşüne katkıda bulunduğunu belirtmekte fayda var. Bkz. Txaxto Sabater'in, Cerda'nın *Ensanche* planıyla (geleneksel olarak yalnızca şehircilik açısından değerlendirilmiş bir plandır bu) Barcelona'nın içmekânlarının dönüşümünü konu alan tezi "Primera edad del Ensanche: Arquitectura domestica", Barcelona, 1989; Georges Teyssot, *The Disease of the Domicile* (MIT Press'ten çıkacak); ve hepsinden önemlisi Robin Evans'ın konuyla ilgili etkili makaleleri, özellikle de "Figures, Doors and Passages", *Architectural Design* 4, 1978, s. 267-78.

37 Adolf Loos, "Ornament und Erziehung" (1924), *Sämtliche Schriften* içinde, 1. cilt, s. 395-6.

38 Loos, "Ornament and Crime", *The Architecture of Adolf Loos* içinde, s. 100.

39 Princeton Üniversitesi'ndeki bir seminer sunumunda bu soruyu ortaya attığı için, Todd Palmer'a müteşekkirim.

40 Adolf Loos, "Underclothes", *Spoken into the Void* içinde, s. 75. Ayrıca bkz. "The Leather Goods and Gold- and Silversmith Trades", *a.g.y.*, s. 7-9.

41 Burkhardt Rukschio'ya göre Loos'un *Sezession*'dan kopuşu, Josef Hoffmann'ın onun Ver Sacrum odasının içmekânını yapmasını engellemesiyle, 1902'de gerçekleşti. Bkz. B. Rukschio, "Adolf Loos Analysed: a Study of the Loos Archive in the Albertina Graphic Collection", *Lotus International* 29, 1981, s. 100n.

42 Richard Neutra, *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture* değerlendirmesi, L. Münz ve G. Künstler, *Architectural Forum* 125, no. 1, Temmuz-Ağustos 1966, s. 89.

43 Adolf Loos, "Foreword to the First Edition", *Spoken into the Void* içinde, s. 130.

44 Peter Behrens "The Work of Josef Hoffmann", *Journal of the American Institue of Architects,* Kasım 1924, s. 426.

45 Örneğin bkz. Adolf Loos, "Die Interieurs in der Rotunde" (1898); İngilizcesi: "Interiors in the Rotonda", *Spoken into the Void* içinde, s. 22-27.

46 Behrens, "The Work of Josef Hoffmann", s. 421.

47 Kraus, "In These Great Times", s. 70.

48 Uydurulmuş bir dizi uzlaşım derken, bunların geleneksel mimarinin göstergeleri ya da dilsel göstergeler gibi toplumsal olarak kabul edilmiş göstergeler olamamasını kastediyorum. Bu anlamda Behrens'in Hoffmann'da "farklı" olana dair yapmak zorunda hissettiği açıklama kendi başına anlamlıdır (bkz. sonraki paragraf). Viyana'da böyle bir açıklamaya gerek yoktu, ama Loos'un "sağduyu" dediği şeyi kaybetmemiş Anglo-Sakson toplumunda bir açıklama yapılması gerekiyordu.

49 Behrens, "The Work of Josef Hoffmann", s. 421.

50 Musil, *The Man without Qualities*, s. 16-17.

51 Aldo Rossi, Loos'un hayatı boyunca bir mimar olarak acısını çektiği dışlanmayı "sinir bozma gücü"ne yükler: "Freud'un bu çağdaşlarının 'her şakanın bir cinayet' olduğundan gayet haberdar olduklarına hiç kuşku yoktur." Aldo Rossi, "Introduction", *Spoken into the Void* içinde, çev. Stephen Sartarelli, s. viii.

52 Josef Hoffmann'ın kariyeri konusunda bkz. Eduard F. Sekler, *Josef Hoffmann: The Architectural Work,* Princeton: Princeton University Press, 1985.

53 Vittorio Girardi, "Josef Hoffmann maestro dimenticato", *L'architettura, cronache e storia* 2, no. 12, Kasım 1956.

54 Ancak Loos'u avangardlar için çekici yapan bir şey kaybedilmiştir: yıkıcı karakteri, güzel sanatlarla, sanat ve zanaatlarla ve genel olarak yerleşik sayılabilecek her şeyle insafsızca alay etmesi ve hakiki bir otoritesinin olmaması. Loos bugün polemikçi tavrından çok hermetisizm ile şeffaflık arasındaki bu nitelikten dolayı ilgi görür; mesajının zenginliği buradan gelir, tahminlerine kapı açan budur. Aldo Rossi, Kenneth Frampton, José Quetglas ve Massimo Cacciari'nin Loos hakkında yazdıklarının ortak bir yanı varsa, o da Loos'un Wittgenstein'a "*Sen bensin*" demesine neden olan şeye dairdir.

55 Bu konuda ilk kez *9H*'de bir makale (1982) yazdığımda, postmodernler Hoffmann'ı "geri getiriyordu". Bunun geçici bir heves olduğu ortaya çıktı, ama Loos'a yönelik ilgi sürüyor.

56 Adolf Loos, "Architektur" (1910). Burada W. Wang'ın yaptığı, bu pasajı da içeren *The Architecture of Adolf Loos* çevirisini izliyorum (s. 106).

57 "On yıl önce, Café Museum zamanında, Alman *Werkbund*'unu Viyana'da temsil eden Josef Hoffmann, Hof'taki Apollo Mum Fabrikası'nın perakende satış dükkânının içmekânını yaptı. Eser zamanımızın ifadesi olarak büyük övgü aldı. Bugün kimse aynı kanıda değil. On yıllık bir süreden sonra bunun bir hata olduğunu anladık ve bir on yıl sonra da bugünün aynı eğilimdeki eserlerinin günümüzün stiliyle hiçbir ortak yanı olmadığı açıklıkla görülecek." Adolf Loos, "Kulturentartung" (1908), *Sämtliche Schriften*, 1. cilt, s. 271; İngilizcesi: *The Architecture of Adolf Loos* içinde, s. 99 (çeviri biraz değiştirilmiştir).

58 Bu bakımdan John Ruskin'in şu erken gözlemini aktarmak ilginç olacaktır: Bir binanın fotoğrafının satın alınması, binanın "kendisini alıp götürmekle hemen hemen aynı şeydir; her çentik, her taş ve her leke oradadır ve elbette oranlarda da bir yanlışlık yoktur." Babasına bir mektubunda, Venedik, 7 Kasım 1845; *Works of John Ruskin* içinde, Londra: George Allen; New York: Lougmans, Green, and Co., 1903, 3. cilt, s. 210n.

59 Adolf Loos, "Von der Sparrsamkeit", *Wohnungskultur* 2/3, 1924; Bohuslav Markalous tarafından Loos'la çeşitli söyleşilerden derlenmiştir; İngilizcesi: "Regarding Economy", *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930* içinde, haz. Maz Risselada, çev. Francis R. Jones, Delft: Delft Yuniversity Press, 1988, s. 139.

60 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man,* New York: Mc Graw Hill, 1965, s. 4.

61 Adolf Loos, "Foreword", *Spoken into the Void* içinde, s. 3.

62 Walter Benjamin, "Some Motifs in Baudelaire", *Illuminations* içinde, Sunuş ve haz. Hannah Arendt, çev. Harry Zohn, New York: Schoken Books, 1969, s. 159; Türkçesi: "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk* içinde, Nurdan Gürbilek (haz.), İstanbul: Metis, 1993, s. 119-20.

63 McLuhan bu tür döngüsel akıl yürütmenin sözlü toplumların karakteristiği olduğunu belirtmiştir (*Understanding Media*, s. 26).

64 Susan Sontag, "In Plato's Cave", *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977, s. 4; Türkçesi: *Fotoğraf Üzerine*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş, 1993.

65 "Şimdi şeylere bakma tarzımızda, mefhumlarımızda ne çok değişiklik olması gerekecek! Temel zaman ve mekân kavramları bile sallanmaya başlamış durumda. Demiryolu mekânı öldürüyor ve elimizde yalnızca zaman kalıyor. Orleans'a dört buçuk saatte varabilirsiniz artık, keza Rouen'a da. Belçika ve Almanya hatları tamamlandığında ve demiryoluyla bağlandığında ne olacağını bir düşün! Bütün ülkelerin dağları ve ormanları Paris'e doğru geliyormuş gibi hissediyorum. Hatta Almanya'nın ıhlamur ağaçlarının kokusunu daha şimdiden alabiliyorum." Heinrich Heine, *Lutetia*, aktaran Schibelbulch, *The Railway Journey*.

66 Loos, "Architektur" (1910). Krş. W. Wnag'ın *The Architecture of Adolf Loos*'taki çevirisi, s. 106.

67 Roland Schachel, Adolf Loos, *Ornamento y Delito, y otros esctitos*'a notlar, Barcelona: Gustavo Gili, 1972, s. 241.

68 Çekildiği yere kayıtsız kalan fotoğraf, *şeyi* tahrip eder (nesne aurasını kaybeder). Alain Resnais'nin *Geçen Yıl Marienbad*'da filminde, X kadına geçen yıl bir öğleden sonra parkta çektiği bir fotoğrafını gösterir, ama kadına göre bu hiçbir şeyi kanıtlamaz. Şöyle der kadın: "Herhangi biri, herhangi bir yer ve zamanda çekmiş olabilir bunu." Adam yanıtlar: "Bir bahçe, herhangi bir bahçe. Sana beyaz dantel örtüyü göstermem gerekirdi, bedeninin olduğu yerdeki beyaz dantel örtü denizini. Ama bütün bedenler birbirine benzer, keza bütün beyaz danteller, bütün oteller, bütün heykeller, bütün bahçeler. [Duraklar.] Ama bu bahçe benim için hiçbirine benzemiyordu. Her gün seninle burada karşılaşıyordum." Hâlâ talep edilebilecek tek bir şey vardır, o da yeniden üretilemeyendir – figür ya da bahçe değil, bahçenin biri için deneyim bakımından ne *olduğu*.

69 Camillo Sitte, *City Planning According to Artistic Principles*, s. 311.

70 Walter Benjamin, "A Small History of Photography", *One Way Street and Other Writings* içinde, çev. Edmund Jephcott ve Kingsley Shorter, Londra: NLB, 1979.

71 "Uçaktayken gerçekten seyahat etmeyiz, yalnızca zaman ve mekânı atlarız. Bir keresinde New York'tan Berkeley'e bir konuşma yapmaya gittim. Sabah New York'tan ayrıldım ve aynı sabah Berkeley'e vardım. Daha önce yapmış olduğum bir konuşma yaptım ve tanıdığım insanlar gördüm. Daha önce duyduğum soruları duydum ve daha önce verdiğim yanıtları verdim. Sonra eve

geldim. Gerçekte seyahat etmemiştim." Israel Shenker, "As Traveller", *New York Times*, Nisan 1983.

72 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture,* Cambridge: Harvard University Press, 1941, s. 321

73 Hoffmann'ın mimarisinin atektonik karakteri konusunda bkz. Eduard Sekler, "The Stoclet House by Josef Hoffmann", *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolph Wittkower* içinde, Londra, 1967.

74 Peter Behrens, "The Work of Josef Hoffmann", s. 422.

75 Bu mekân türü Japon Tateokoshi'nin temsil ettiği mekâna yakındır: "Japon mimarisinde TATEKOSHİ Planı çizimi diye bir şey vardır. Bu çizimde bir mekânın tüm yüzeyleri sanki birer zemin planıymış gibi analiz edilir. Bu teoriye göre onları inceleyen kişi, duvar çizimlerini tamamlanmış odadaki konumlarına kaldırıp koyacak ve böylece mekânın nasıl görüneceğini hayal edecektir. Japon düşüncesinde mekân iki-boyutlu yüzlerden oluşur. Derinlik iki-boyutlu yüzlerin bileşimiyle yaratılır. Zaman-ölçekleri (akışlar) bu yüzler arasındaki mekânı ölçer. Hem zamanı hem de mekânı ifade etmek için bu sözün kullanılmasının temel gerekçesi, Japonların mekânı yüzlerin ve zamanın etkileşimiyle oluşan bir unsur olarak görmeleridir." Arata Isozaki, *MA: Space-Time in Japan*, New York: Cooper Hewitt Museum, 1979.

76 Bkz. Stanford Anderson, "Peter Behrens and the New Architecure of Germany: 1900-1917", doktora tezi, Columbia University; *Oppositions* no. 11, 21 ve 23'te kısmen yayımlanmıştır. Özellikle bkz. "Modern Architecture and Industry: Peter Behrens and the Cultural Policy of Historical Determinism", *Oppositions*, no. 11, 1977, s. 56.

77 Behrens "hızlı trenlerin bizi şehrin görüntüsünü bir siluete indirgememize neden olacak kadar hızlı taşıdığını iddia etmiştir. Benzer biçimde, şehrin içinden hızla geçmemiz de binaların ayrıntılarına dikkat etmemizi imkânsız kılar"; Anderson, *Oppositions*, no. 23, 1981, s. 76. Ayrıca bkz. Peter Behrens "Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung", *Deutscher Werkbund, Jahrbuch,* 1914, s. 7-10. Ayrıca bkz. "Über den Zuzammen hang des baukünstlerische Schaffens mit der Technik", Berlin, *Kongress für Aesthetik und Allemeine Kunstwissenschaft 1913, Bericht,* Stuttgart, 1914, s. 251-65.

78 Loos, "Regarding Economy", *Raumplan versus Plan Libre* içinde, s. 139.

79 *A.g.y.*, s. 139-40; italikler eklenmiştir.

80 Loos, "Architektur" (1910), s. 308; krş. W. Wang'ın *The Architecture of Adolf Loos*'taki çevirisi, s. 106.

81 Loos, "Ormanet und Erziehung" (1924), s. 392.

82 Saussure, *Cours de linguistique générale*, s. 23.

83 Adolf Loos, "Das Prinzip des Bekleidung" (1898), *Samtlliche Schriften, Adolf Loos* içinde, 1. cilt, s. 106; İngilizcesi *Spoken into the Void* içinde, s. 60 (çeviri biraz değiştirilmiştir).

84 Jacob Grimm, kendi Almanca sözlüğüne önsözünden, aktaran Loos, "Foreword", *Spoken into the Void* içinde, s. 2.

85 Loos, "Architektur" (1910), s. 303. Krş. W. Wang'ın *The Architecture of Adolf Loos*'taki çevirisi, s. 104.

86 Karl Kraus, "Nachts" (1918), *Adolf Loos, Festschrift zum 60 Geburtstag am 10.12.1930* içinde, Viyana, 1930, s. 27.

87 Massimo Cacciari, "Loos-Wien", *Oikos, da Loos a Wittgenstein*, Roma, 1975, s. 16.

88 Loos, "Ornament und Erziehung" (1924), s. 395.

89 Adolf Loos, "Glas und Ton", *Neue Freie Presse* (26 Haziran 1898); İngilizcesi: "Glass and Clay", *Spoken into the Void* içinde, s. 37.

90 Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk* içinde, s. 121, 117.

91 Bergson'a göre hafızanın yapısı deneyim için hayati önemdedir: "Gerçekten de deneyim hem kolektif hem de özel yaşamda bir gelenek meselesidir... Ancak Bergson'un amacı hiçbir şekilde hafızayı tarihsel olarak özgülleştirmek değildir. Deneyimin her türlü tarihsel belirlenimini reddeder. Böylece her şeyden önce, felsefesinin kaynaklandığı ya da felsefesinin ona karşı sunulduğu deneyime yaklaşmaktan kaçınır. Bu, büyük sanayi çağının itici, köreltici deneyimidir. Kendisini bu deneyime kapayan göze, onu tamamlayan bir başka deneyim, onun adeta kendiliğinden bir sureti kendini sunar." Proust iradi hatırlamayla gayri iradi hatırlama arasında ayrım yapar: "Belirtik olarak ve bilinçle 'yaşanmamış' olan, öznenin 'yaşantı' olarak algılamadığı şey, sadece o, gayri iradi hatırlamanın parçası olabilir." Freud aynı meseleyi hafıza ile bilinç arasındaki ilişki bakımından ele alır: "Bilinç, hatıra izinin bulunduğu yerde oluşur." Başka bir deyişle, Freud'a göre "Bir şeyin bilincine varma ile hafızada iz bırakma, aynı sistem içinde birbiriyle uzlaşmaz olgulardır." Bu bakımdan bilinç "uyarılardan koruyacaktır", "şok"tan koruyacaktır. Aktaran Walter Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk* içinde, s. 118-21.

92 Loos, "Architektur" (1910), s. 317, krş. W. Wang'ın *The Architecture of Adolf Loos*'taki çevirisi, s. 108.

93 Loos, "Kulturenartung", *Sämtliche Schriften*, 1. cilt, s. 267 vd.; İngilizcesi: "Cultural Degeneration", *The Architecture of Adolf Loos*, s. 98 (çeviri biraz değiştirilmiştir).

94 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations* içinde, s. 246n.

95 *A.g.y.*, s. 225.

96 Susan Sontag, *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977, s. 72; Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", s. 223. Argan'ın cümlesinin kaynağını şu anda belirleyemiyorum.

97 Marcia E. Vetrocq, "Rethinking Josef Hoffmann", *Art in America*, Nisan 1983. Vetrocq burada "Hoffmann'ın büyük ve küçük ölçekli tasarımları arasındaki sürekliliği" över.

98 Benjamin'in formülasyonuyla dikkat çekici bir benzerlik taşıyor, zira Loos da mimariyi yok olmuş sanat formlarıyla ve özellikle trajediyle karşılaştırıyor: "5000 yıl önce mutluluk yaratan şeyin bugün bunu başaramadığı söylenebilir. Başka zamanlarda yaşasaydık gözyaşları akıtmamıza neden olacak bir trajedi bugün bize yalnızca ilginç geliyor: Başka bir zamana ait bir şaka yüzümüzün kaslarını oynatamıyor pek... Trajedi artık temsil edilmiyor, şaka unutuluyor. Bina ise gelecek nesillerin önünde uzanıyor", vb. Adolf Loos, "Die alte und die neue Richtung in der Baukunst", *Der Architect*, Viyana, 1898.

99 Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations* içinde, s. 239-40.

100 Benjamin, "A Small History of Photography", *One Way Street* içinde, s. 253 (çeviri biraz değiştirilmiştir).

101 Walter Benjamin, "Erfahrung und Armut" (1983), *Gesammelte Schriften,* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972-1988. Bu olağanüstü metinde, iz bırakmanın zor olduğu yeni cam ve çelik mekânlardan söz ederken, Benjamin'in Loos ile Le Corbusier'yi eşitlediği de not edilmelidir: "Camdan evler, yeri değiştirilebilir ve yerinden kaldırılabilir evler, Loos ve Le Corbusier'nin bu aralar yaptıkları gibi." Yeri değiştirilebilir ve yerinden kaldırılabilir camdan evler ve (bırakın Le Corbusier'yi) Loos – öyle mi? Benjamin'in yorumu Loos'un evlerinin 1930'larda bile hâlâ yalnızca kulaktan dolma bilindiği şüphesini doğrulamaktadır. Benjamin'in burada gönderme yaptığı Loos metni muhtemelen "Keramika"dır (1904).

102 Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations* içinde, s. 250n.

103 Eduardo Cadava, "Words of Light: Theses on the Photography of History", *Diacritics,* Güz-Kış 1992, s. 108-9. *Experience* (deneyim) sözcüğünün etimolojisiyle ilgili bir analiz için bkz. Roger Munier'nin deneyimle ilgili bir soruya yanıtı, *Mise en page*, no. 1, Mayıs 1972, s. 37, aktaran Cadava.

104 Benjamin, "Erfahrung und Armut"

105 Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations* içinde, s. 251n.

106 Karl Kraus, "In These Great Times", *In These Great Times*, s. 73.

Fotoğraf

1 Marie-Odile Briot, "L'Esprit nouveau; son regard sur les sciences", sergi kataloğu, *Léger et l'esprit moderne* içinde, Paris: Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1982, s. 38.

2 "Gölge çizgi" kavramını, Joseph Conrad'ın romanı *The Shadow Line*'dan yola çıkan Franco Rella'dan ödünç aldım, "Immagini e figure del pensiero", *Rassegna* 9, 1982, s. 78.

3 Walter Benjamin "Short History of Photography", çev. Phil Patton, *Artforum*, Şubat 1977, s. 47.

4 Sigmund Freud, "General Theory of the Neuroses", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, haz. ve çev. James Strachey, Londra: Hogarth Press, 1953-1974, 16. cilt, s. 295.

5 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press, 1990, s. 24 ve 39.

6 Giuliano Gresleri, *Le Corbusier, Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles-Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Venedik: Marsilio Editore; Paris: Fondation Le Corbusier, 1984.

7 Jean de Maisonseul'ün Samir Rafi'ye mektubu, 5 Ocak 1968; aktaran Stanislaus von Moos, "Le Corbusier as Painter", *Opositions* 19-20, 1980, s. 89. Von Moos'a göre daha sonra Cezayir Musée National des Beaux-Arts müdürü olan Jean de Maisonseul, Le Corbusier'ye Kasbah'ta eşlik etmesi istendiğinde şehir planlamacısı Pierre A. Emery için çalışıyordu.

8 1900 ile 1930 arasında dolaşımda olan Cezayirli kadın temalı Fransız kartpostalları konusunda bkz. örneğin Malek Alloula, *The Colonial Harem*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986; Micke Bal'ın bu makale üzerine yazısı ve ilgili kitapları, "The Politics of Citation", *Diacritics* 21, no. 1, Bahar 1991, s. 25-45.

9 Von Moos, "Le Corbusier as Parinter", s. 89. Ayrıca bkz. Samir Rafi, "Le Corbusier et les femmes d'Alger", *Revue d'histoire et de civilisation du Maghreb*, Cezayir, Ocak 1968.

10 Von Moos, " Le Corbusier as Parinter", s. 95.

11 "Başını sokacak bir yer bulmak ve konutunun güvenliğini sağlamak herkesin meşru hayalidir. Ama şu an için imkânsız olduğundan, gerçekleştirilme-

si mümkün görülmediğinden, bu hayal tam bir duygusal histeriye yol açıyor; ev yaptırmak, vasiyet açıklamak gibi bir şey olmuştur... *Evimi yaptırınca... kapısına heykelimi diktirip köpeğime de bir salon vereceğim. Başımı sokacak bir yerim olunca, ... neler neler. Tam sinir hastalıkları mütehassıslarına göre bir konu.*" Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris: Editions Cres, 1923, s. 196; İngilizce çeviride, burada italik verilen kısım atılmıştır.

12 "Bu düpedüz tecavüzdü. Bir meslektaşı, hayran olduğu bir adam, rızası olmadan onun tasarımını tahrif etmişti." Peter Adam, *Eileen Gray: Architect/Designer*, New York: Haryy N. Abrams, 1987, s. 311.

13 Bkz. *a.g.y.*, s. 334-35. Adam'ın belirttiği gibi, *L'Architecture d'aujourd'hui*' de yayımlanan duvar resimlerinin fotoğraflarının altındaki yazılardan hiçbirinde Eileen Gray'in adı anılmaz. Daha sonraki yayınlarda ev ya sadece Badovici Evi olarak geçer ya da doğrudan Le Corbusier'ye atfedilir. *Casa Vogue*'da (no. 119, 1981) evin "Eileen Gray ve Le Corbusier'nin imzasını taşıdığı" belirtilir; Gray'in sofası ise "Le Corbusier'nin benzersiz parçası" olup çıkmıştır. 1920'lerden bu yana, mimarlık alanında Gray'e ilk defa dikkat çeken Joseph Rykwert'tir; "Eileen Gray: Pioneer of Design", *Architectural Review*, Aralık 1972, s. 357-61. Ama Eileen Gray'in adı bugün bile, en yakın tarihli ve dolayısıyla en eleştirel olması gerekenler de dahil, modern mimarlık tarihlerinin pek çoğunda hâlâ yer almamaktadır.

14 Le Corbusier, *Creation Is a Patient Search*, New York: Frederick Praeger, 1960, s. 203.

15 *A.g.y.*, s. 37.

16 Zeynep Çelik, "Le Corbusier, Orientalism, Colonialism", *Assemblage* 17, 1992, s. 61.

17 Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, N.J.: Huanities Press International, 1986, s. 14.

18 *A.g.y.*, s. 19.

19 Gresleri, *Le Corbusier, Viaggio in Oriente*, s. 141.

20 Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris: Editions Cres, 1925, s. 9-11. İlgili eskizler için bkz. Fondation Le Corbusier A3(6).

21 Roland Barthes, "The Rhetoric of the Image", *Image-Music-Text*, çev. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977, s. 38-39.

22 Roland Barthes, "The Photographic Message", *Image-Music-Text*, s. 19.

23 Le Corbusier, *Creation is a Patient Search*, s. 37.

24 Peter Allison, "Le Corbusier, 'Architect or Revolutionary'? A Reappraisal of Le Corbusier's First Book on Architecture", *AAQ* 3, no. 2, 1971, s. 10.

25 Le Corbusier ile Charles L'Epplatenier arasındaki yazışmalar Fondation Le Corbusier'dedir. Burada bütün alıntılar 26 Şubat, 29 Şubat ve 2 Mart 1908 tarihli mektuplardan yapılmıştır. Bu yazışmalar üzerine kapsamlı bir yorum için, bkz. Mary Patricia May Skler, *The Early Drawings of Charles-Edouard Jeanneret, 1902-08,* New York: Garland, 1977, özellikle s. 221 vd.

26 Adolf Loos, "Architektur" (1910), *Sämtliche Schriften,* 1. cilt, Viyana ve Münih: Verlag Herold, 1961, s. 302-18; İngilizcesi: "Architecture", Wilfried Wang, *Architecture of Adolf Loos* içinde, sergi kataloğu, Londra: Arts Council of Great Britain, 1985, s. 106. Bu meşhur metnin daha eski bir İngilizce çevirisinde bu ve başka ilgili pasajlar yoktur (bkz. 2. Bölüm 23. not). Loos ve fotografi konusunda ayrıca bkz. bu kitabın 2. ve 6. bölümleri.

27 Max Horkheimer ve Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment,* New York: Continuum, 1972, özellikle "The Culture Industry" bölümü.

28 Julien Caron, "Une villa de Le Corbusier, 1916", *L'Esprit nouveau* 6, s. 693.

29 Bu "resmedilmiş" fotoğraflar Fondation Le Corbusier'dedir, Phototheque L2 (1).

30 Stanislaus von Moos, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis,* Cambridge: MIT Press, 1979, s. 299.

31 Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme,* Paris: Editions Cres, 1930, s. 139.

32 Columbia Üniversitesi'nde bir seminer sunumu sırasında Savoye Villası'nın eksik sütunlarına işaret ettiği için, Margaret Sobieski'ye teşekkür ederim. Bkz. Le Corbusier, *Oeuvre complète 1929-1934,* Zürih: Editions Girsberger, 1935, s. 24-31.

33 Le Corbusier ve Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète 1910-1929,* Zürih: Editions Girsberger, 1930, s. 142-4.

34 Colin Rove şöyle yazmıştır: "Garches'ta odak tutarlı biçimde bozulur, herhangi bir noktadaki yoğunluk dağıtılır; merkezden kopmuş fragmanlar olayın çevresel dağılımına, ilginin diziler halinde planın uçlarına yerleştirilmesine dönüşür"; *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays,* Cambridge: MIT Press, 1977, s. 12. Temsil ve fotoğrafa dair klasik bir anlayışı yansıtan bu parlak analizin kör noktası, Rowe'un, sanki Garches'ın *Oeuvre complète*'teki sunumu salt bir "baskı hatası"ymış gibi, Stein Villası'nın sütunlarını Palladio'nun Malcontenta planına göre yerlerine geri koyma gayretkeşliğidir.

35 Fondation Le Corbusier, Photothèque, L1 (10) 1.

36 Fondation Le Corbusier, B2-15.

37 Le Corbusier, *Vers une architecture,* Paris: Editions Cres, 1923, s. 130; İngilizcesi: *Towards a New Architecture*, çev. Frederick Etchells, New York: Praeger, 1970, s. 162-63.

38 Von Moos, *Le Corbusier*, s. 299.

39 Manfredo Tafuri haklı olarak "Le Corbusier'nin endüstriyel 'yeni doğa'yı dışsal bir etmen olarak kabul etmediğini ve onun içine 'yorumcu' olarak değil 'üretici' olarak girme iddiasında olduğunu" belirtir. *Theories and History of Architecture,* New York: Harper & Row, 1976, s. 32. Tafuri "yorumcu" ile "üretici" arasındaki ayrımında, Walter Benjamin'in "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"undan yola çıkar. Ayrıca bkz. 5. Bölüm' deki tartışma.

40 *L'Esprit nouveau* arşivlerinin katalogları arasında şunlar vardır: Voisin, Peugeot, Citroen ve Delage otomobillerinin katalogları; Farman ve Caproni'nin uçak ve deniz uçağı katalogları; Innovation bavul ve sandıkları; Or'mo ofis mobilyaları, Roneo kartotekleri; Hermes spor ve seyahat çantaları. Kataloglar arasında İsviçre şirketi Brown Boveri'nin türbinlerinden daha "aşırı" bir seçki; Rateau basınçlı santrifüj vantilatörleri ve Clermont Ferrand ve Slingsby'nin endüstriyel araçları da vardır. Arşivlerde ayrıca Printems, Au Bon Marché ve La Samaritaine'in postayla sipariş katalogları da bulunur. Ayrıca bkz. bu kitabın 4. Bölümü.

41 Thomas Crow hem Clement Greenberg'in hem de Adorno'nun "modernizm ile kitle kültürü arasındaki ilişkiyi insafsız bir red ilişkisi olarak koyutladıkları"nı yazmıştır; oysa "modernizm, yüksek ile alçak arasında bu hiyerarşinin görünüşte sabit terimlerinin yerine yeni ve ikna edici oluşumlar getirerek yüksek ile alçak arasında tekrar tekrar yıkıcı denklemler kurar, onu içeriden sorgular." "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts", *Modernism and Modernity* içinde, Benjamin H. D. Buchloh, Serge Guilbat, David Solkin (haz.), Halifax, Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, s. 251.

42 *Vient de paraitre, Vers une architecture* için reklam broşürü, Fondation Le Corbusier, B2(15).

43 Stanislaus von Moos, *Le Corbusier*, s. 84. Bu fotoğraflara bugün baktığımızda, evlerin hâlâ "modern", arabanın ise "eski" göründüğünü düşünmek tuhaf.

44 Aynı yöntem, yani savın görüntüler üzerinden düşünülmesi, Le Corbusier' nin bütün kitapları ve derslerinde göze çarpar. *Vers une architecture*'ün müsveddeleri için bkz. Fondation Le Corbusier, B2 (15).

45 Maxime Collignon, *Le Parténon* ve *L'acropole*; fotoğraflar: Fréderic Boissonnas ve W. A. Mansel, Paris: Librairie Centrale d'Art ve d'architecture Ancienne, tarihsiz.

46 Stanford Anderson, "Architectural Research Programmes in the Work of Le Corbuiser", *Design Studies* 5, no 3, Temmuz 1984, s. 151-8.

47 Bruno Reichlin, "The Pros and Cons of the Horisontal Window", *Daidalos* 13 (1984), s. 64-78.

48 Daha kesin söylersek, Le Corbusier bu çizimi Ronéo firması için "*L'Esprit Nouveau Özel Kataloğu*"nu hazırlarken yapmış olabilir. Bu kataloglar hakkında bkz. bu kitabın 4. bölümü.

49 Reichlin, "The Pros and Cons of the Horisontal Window", s. 75.

50 Amédée Ozenfant ve Charles Edouard Jeanneret, *La Peinture moderne,* Paris: Editions Cres, 1925, s. 168.

51 Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, çev. Wade Baskin, New York: McGraw Hill, 1966, s. 120.

52 Rosalind Larauss, "Léger, Le Corbusier and Purism", *Artforum*, Nisan 1972, s. 52-53.

53 Raoul Bunschoten, "Wor(l)ds of Daniel Libeskind", *AA Files* 10, s. 79.

54 "Bir yatay pencereyle aydınlatılmış bir odadaki fotoğraf plakası, iki dikey pencereyle aydınlatılmış odadakinin dörtte biri kadar pozlama süresi gerektirir." Le Corbusier, *Précisions*, s. 57. Bu meseleyle ilgili olarak ayrıca bkz. bu kitabın 7. bölümü.

55 "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"da Benjamin film tekniklerini, yeniden üretim tekniklerinin sanatçıya, kamuya ve üretim ortamına yeni koşullar sunduğu bir sanatın örneği olarak inceler. Şöyle yazar: "Büyücüden farklı olarak cerrah... hastayı insan gibi görmekten, karşı karşıya gelmekten kaçınır, ameliyatla içine girer. Büyücü ile cerrah, ressam ile kameraman gibidir. Ressam işini yaparken gerçeklikle arasındaki doğal mesafeyi korur, kameramansa gerçekliğin ağına derinlemesine girer. Elde ettikleri resimler arasında muazzam bir fark vardır. Ressamınki bütünsel bir resimdir, kameramanınkiyse yeni bir yasaya göre bir araya getirilmiş çeşitli fragmanlardan oluşur. Dolayısıyla çağımız insanı için gerçekliğin film aracılığıyla temsili ressamınkinden çok daha anlamlıdır; tam da mekanik ekipmanın gerçekliğin iyice içine işlemesi nedeniyle, gerçekliğin herhangi bir ekipmandan azade bir yanını sunar. Bir sanat eserinden istenen de budur." *Illuminations*, s. 233-34. Ayrıca bkz. bu bölümde 39. not.

56 Columbia Üniversitesi'ndeki bir seminer sunumu sırasında Ronéo çiziminin paradoksal doğasına işaret ettiği için Kerry Shear'e teşekkür ederim.

57 Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne,* Paris: Editions Cres, 1925.

58 Le Corbusier, *The Decorative art of Today*, s. 72.

59 *A.g.y.*, s. 76n.

Reklam

1 *L'Esprit nouveau* Paris'te 1920 ve 1925 arasında Le Corbusier ile Fransız ressam Amédée Ozenfant tarafından yayımlandı. Başlangıçta bu derginin editörü Dadaist şair Paul Dermée'ydi, ama editörler arasında çıkan ve mahkemede biten bir polemik nedeniyle 4. sayıda kovuldu. Ozenfant daha sonra anılarında şöyle yazacaktı: "Dermée bir Dada dergisi çıkarmakta kararlıydı; biz de onu attık." Derginin altbaşlığının *Revue international d'esthétique* iken *Revue international de l'activité contemporaine* olması Dermée'nin kovulmasıyla çakışır. Bu değişiklik gündelik hayattan ayrı bir uzmanlık alanı olarak "estetik"ten, hem resim, müzik, edebiyat ve mimariyi, hem de tiyatro, müzikhol eğlencesi, spor, sinema ve kitap tasarımını da içeren "çağdaş etkinlik"e geçişi gösterir. Le Corbusier ve reklamla ilişkili olarak bkz. Stanislaus von Moos, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*, Cambridge: MIT Press, 1979; ve daha sonraki makalesi "Standard und Elite: Le Corbusier, die Industrie und der Esprit nouveau", *Die nützliche Künste* içinde, Tilman Buddensieg ve Henning Rogge (haz.), Berlin, 1981, s. 306-23; *L'Esprit nouveau: Le Corbusier und die Industrie 1920-1925*, Zürih, Berlin ve Strazburg'da bir sergi kataloğu, Stanislaus von Moos (haz.), Berlin: Ernst & Sohn, 1987; Gladys C. Fabre, "L'Esprit moderne dans la peinture figurative – de l'iconographie moderniste au Modernisme de conception", *Léger et L'Esprit moderne 1918-1931,* Paris: Musée d'Art Moderne, 1982, s. 82-143; Françoise Will-Levaillant, "Norme et forme à travers *L'Esprit nouveau*", *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Université de Sint-Etienne, 1986, s. 241-76.

2 Bu "hazır-yapım nesne"nin –çocuklar için okul defteri– arkasına Le Corbusier şunu yazmıştır: "Fransa'da okul defterleri üstünde bile yazar bu / Geometri de geometri / Geometridir dilimiz bizim / Geometriyle ölçer, geometriyle ifade ederiz kendimizi / Her şeyin temelidir geometri." Bu görüntünün bir fragmanı Ozenfant'ın ve Le Corbusier'nin daha sonra *La Peinture moderne*'de (1925) yeniden yayımlanan bir makalesi olan "Nature et création"a girdi (*L'Esprit nouveau* 19). Tam görüntü *Urbanisme*'de (1925) yukarıdaki yorumla birlikte yeniden belirmiştir. *The Autocar*'daki "The Harmony of Outline"ın illüstrasyonları *L'Esprit nouveau*'ya "Evolution des formes de l'automobile" başlıklı bir foto-denemeyle aktarılmıştır *(L'Esprit nouveau* 13).

3 *Vers une architecture*'e eklenen "Architecture ou révolution" bölümü hariç, bu kitapların içeriği ilk olarak *L'Esprit nouveau*'da bir dizi makale olarak yayımlanmıştı. *Almanach de l'architecture moderne, L'Esprit nouveau*'nun tamamen mimarlığa ayrılmış 29. sayısı olacaktı, ama hiçbir zaman çıkmadı.

4 Le Corbusier'nin eserlerinin tek bir okuması yoktur. Rateau vantilatörü bir helezon olarak; Le Corbusier'nin takıntısını hayatı boyunca sürdürdüğü ve

modern psikolojide bireyleşme süreciyle ilişkilendirilen bir imge olarak da okunabilir. Helezon hayattan ölüme uzanan yolun ifadesi olarak görülebilir. İnsanın (mimarın) yeniden doğuşu önceki varlığının bir kısmının ölümüyle mümkündür. Bu bakış açısına göre, "Mimarlık ya da Devrim"in manevi ve kültürel bir yeniden doğuş olduğu söylenebilir. Helezonun karmaşık anlamını tüketmeksizin, labirentler yapan Daedalus miti de anılabilir: "Eski bir hikâyeye göre... salyangoz kabuğunun içinden ip geçirebiliyordu." Karl Kerenyi, *Labyrinth-Studien,* Zürih: Rhein-Verlag, 1950, s. 47.

5 Theo van Doesburg *L'Esprit nouveau*'daki silo fotoğraflarından bazılarını *De Stijl*'in 4 ve 6. sayılarında (1921) kullandı. Le Corbusier ve Ozenfant, van Doesburg'a yazarak malzemenin kaynağı olan *L'Esprit nouveau*'yu zikretmediği için onu kınadı. Aynı silo fotoğrafları Kassak ve Moholo-Nagy'nin *Uj Müveszek Könyve*'sinde (Viyana; yeniden basım *Buch neuer Künstler*, Berlin, 1922) ve daha sonra da *MA*'da (no. 3-6) yeniden yayımlandı. Ayrıca bkz. Fabre, "L'Esprit moderne dans la peinture figurative", s. 99-100.

6 Reyner Banham, *A Concrete Atlantis: US. Industrial Buildings and European Modern Architecture,* Cambridge: MIT Press, 1986, s. 11.

7 Krş. Marie-Odile Briot, "L'Esprit Noueveau and its View of the Sciences", *Léger et l'Esprit moderne*, s. 62.

8 Marius-Ary Leblond, Gallién parle, Paris, 1920, s. 52; aktaran Stephen Kern, *The Culture of Time and Space: 1880-1918,* Cambridge: Harvard University Press, 1983, s. 309.

9 "Makine çağı" terimi 1927'de, New York'ta düzenlenen *Little Review* sergisiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Yaygın kullanımına rağmen, Avrupa'da yirminci yüzyılın ilk yarısındaki sanat pratiklerini nitelendirmeye uygun bir terim olduğu pek söylenemez.

10 "Önemli sanatçıların endüstriyel manzarada yeni dinsel simgeler keşfettiği sıralarda, işadamları da reklamcılığın ne kadar güçlü olduğunu öğreniyordu. Aşırı-üretimin tehlikelerini savuşturmak için, işadamlarının reklam ajansları tüketimi teşvik etmek üzere makine çağı imgelerine başvurdu." Alan Trachtenberg, "The Art and Design of the Machine Age", *New York Times Magazine*, 21 Eylül 1986.

11 Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age,* New York: Praeger, 1967, s. 221.

12 Le Corbusier-Saugnier, "Les Maisons 'Voisin'", *L'Esprit nouveau* 2, s. 214; aktaran Banham, *Theory and Design in the First Machine Age.* Saugnier, Ozenfant'ın *L'Esprit nouveau*'da mimarlık hakkında yazarken kullandığı takma addır. İyi bilindiği gibi, Le Corbusier de Charles-Edouard Jeanneret'nin aynı amaçla ilk başta seçtiği takma addır.

13 Marie-Odile Briot, "L'Esprit Noueveau and its View of the Sciences", s. 62.

14 Le Corbusier, *Art décoratif d'aujourd'hui,* Paris: Editions Cres, 1925, s. 23.

15 *Sociodynamique de la culture,* Paris: Mouton, 1968, s. 28'de Abraham Moles şunu belirtir: "Kültürün rolü, bireye dış dünyayı algılama biçimini yansıtacağı bir kavram ekranı sağlamaktır. Geleneksel kültürde bu kavram ekranı rasyonel bir şebeke yapısına sahipti, neredeyse geometrik bir biçimde düzenlenmişti... yeni kavramları eskilerine göre nereye koyacağımızı bilirdik. Modern kültür, kültür mozaiki, bize rasgele birbirine yapışmış bir dizi life benzeyen bir ekran sunuyor... Bu ekran bireyin, ilkeler hiyerarşisi olmayan bambaşka iletilerden oluşan bir seyelana kapılmasıyla ortaya çıkıyor: Birey her şey hakkında her şeyi bilir; düşünce yapısı son derece indirgenmiştir." Le Corbusier'nin kendi bilgisini sınıflandırma yönündeki sürekli girişimleri, eserlerini Moles'in betimlediği bu kültürel koşuldan bağışık kılmaz, daha ziyade onun olası tezahürlerinden biri haline getirir. Le Corbusier'nin kitaplarının içindekiler bölümünü –neredeyse 19. yüzyıla özgü bir tarzda– oluşturmadaki konvansiyonelliği, bu kitapların türlü türlü enformasyon kaynağından alınmış ve matbu kitle enformasyonunun yeni haline çok şey borçlu olan yeni "görsel düşünme"ye göre tezahür eden gerçek içerikleriyle çarpıcı bir karşıtlık içindedir.

16 Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, s. 127.

17 Amédée Ozenfant ve Charles-Edouard Jeanneret, *La Peinture moderne*, Paris: Editions Cres, 1925, s. i.

18 "Benim ele aldığım mesele... modernizmin 'gerçekte ne olduğu' değil, daha ziyade geçmişe bakıldığında nasıl algılandığı, hangi başat değerleri ve bilgiyi taşıdığı ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra ideolojik ve kültürel olarak nasıl işlediğidir. Postmodernlerin argümanlarının temel dayanağı özgül bir modernizm imgesidir ve postmodernizmin modernizm geleneği ve onun farklılık iddiaları ile sorunlu ilişkisini anlamak istiyorsak bu imgeyi yeniden inşa etmemiz gerekir." Andreas Huyssen, "Mapping the Postmodern", *New German Critique* 33 (1984), s. 13. Avangardın "modernizm"e eşitlenmesi, bu kabul görmüş görüşün bir parçasıdır. Bu bakımdan "izm" özellikle anlamlıdır – her şeyi stile indirger. Bu mirasa karşı gerçekten de modern dönemin içinde kalan farklı projelerin özgüllüğünü anlamaya çalışmalıyız; ya da Manfredo Tafuri'nin sözleriyle, "Modern Hareket'ten monolitik bir fikir, poetika ve dil geleneği külliyatı olarak bahsetmenin hâlâ meşru olup olmadığını enine boyuna araştırmalıyız" (Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, çev. Giorgio Verrecchia, New York: Harper & Row, 1980; orijinal edisyon, Roma ve Bari, 1969, s. 2).

19 William A. Camfield, "The Machinist Style of Francis Picabia", *Art Bulletin*, Eylül-Aralık 1966.

20 1966'da Otto Hahn'la yaptığı bir söyleşide, Marcel Duchamp Mutt ile Mott arasındaki ilişkiyi, dahası *R. Mutt Pisuarı*'nı bir yüksek sanat geleneği için-

de değerlendirme çabası ile kitle kültürü içinde değerlendirme çabası arasındaki farkı açıkça ortaya koyar:

O. H. – Hazır-yapımlarınıza geri dönersek, pisuarın üzerindeki R. MUTT imzasının üreticinin adı olduğunu düşünmüştüm, ama Rosalind Krauss'un bir makalesinde şunu okudum: R. MUTT, Almanca *Armut*, yani yoksulluk üzerine bir sözcük oyunu. Yoksulluk pisuarın anlamını tamamen değiştirir.

M. D. – Rosalind Krauss mu? Kızıl saçlı? Hiç alakası yok. Öyle olmadığını rahatlıkla söyleyebilirim. Mutt, büyük bir sıhhi tesisat üreticisinin adı olan Mott Works'ten geliyor. Ama Mott çok yakındı, ben de onu aynı dönemde çıkan ve herkesin aşina olduğu "Mutt ve Jeff" adlı çizgi filmden esinlenerek Mutt'a çevirdim. Yani en baştan beri, küçük, şişko, komik bir adam olan Mutt ile uzun-ince bir adam olan Jeff arasında bir oyun vardı işin içinde... Eski bir isim olsun istedim. Bunun için de Richard'ı [Fransızca argoda "kalantor"] ekledim. Bir pisuar için fena bir ad değil. Anlıyor musunuz? Yoksulluğun tam tersi. Ama o bile değil, sadece R. MUTT.

Otto Hahn, "Passport No. G255300", *Art and Artists* I, no. 4, Londra, Temmuz 1966, s. 10. "R. MUTT" üzerine başka yorumlar için bkz. William A. Camfield, *Marcel Duchamp Fountain,* Houston: The Menil Collection, Houston Fine Art Press, 1989, s. 23n.

21 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, s. 52. Bürger Duchamp'ın jestinin bir çırpıda tüketildiğine de dikkat çeker: "Bu tür bir provokasyonun sonsuza kadar yinelenemeyeceği barizdir: Burada söz konusu olan, bireyin sanatsal yaratımın öznesi olduğu fikridir. İmzalı bir şişeliği müzede yer almaya layık bir nesne saydınız mı, provokasyon provokasyon olmaktan çıkar, karşıtına dönüşür... Sanat piyasasını ifşa etmez, ona uyum sağlar." Manfredo Tafuri de kurum meselesine öncelik verir (bu kez söz konusu olan mimarlık kurumudur). Şöyle yazar: "Bir sınıf mimarisini 'önceden bilmek' mümkün değilir; mümkün olan, mimariye sınıf eleştirisini getirmektir... En öfkeli reddiyeden en paradoksal ironiye kadar kurumu veya disiplini alaşağı etmeye yönelik herhangi bir girişim –Dada'dan ve Sürrealizm'den ders alalım– olumlu bir katkıya, 'yapıcı' bir avangarda, eleştirel ve özeleştirel olduğu kadar da olumlu bir ideolojiye dönüştüğünü görmeye mahkûmdur." *Theories and History of Architecture,* ikinci (İtalyanca) basıma not.

22 Beatrice Wood, *The Blind Man* 2, 1917. Yalnızca iki sayı çıkan *The Blind Man,* editörlüğünü Marcel Duchamp, Beatrice Wodd ve H. P. Roché'nin yaptığı bir dergiydi. Dawn Ades'in dediği gibi, "başlıca amacının pisuarın reklamını yapmak olduğunu kabul etmenin abes bir tarafı yoktur."

23 Krş. Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, s. 77.

24 Adolf Loos, "Die Überflüssigen" (1908), *Sämtlichen Schriften* içinde, 1. cilt, s. 267-68.

25 Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, s. 77.

26 Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, s. 250.

27 Beatrice Wood, *The Blind Man* 2, 1917.

28 Adolf Loos, "Die Plumber", *Neue Freie Presse*, 17 Temmuz 1898; İngilizcesi: *Spoken into the Void* içinde, çev. Jane O. Newman ve John H. Smith, Cambridge ve Londra: MIT Press, 1982, s. 46 (çeviri biraz değiştirilmiştir).

29 Walter Benjamin, "Karl Kraus", *Reflections* içinde, Sunuş ve haz. Peter Demetz, çev. Edmund Jephcott, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979, s. 260.

30 Fondation Le Corbusier, A1 (7), 194.

31 Fondation Le Corbusier, A1 (17), 1.

32 Le Corbusier'nin Michelin'e mektubu, 3 Nisan 1925, Fondation Le Corbusier, A2 (13), aktaran Stanislaus von Moos, "Urbanism and Transcultural Exchanges, 1910-1935: A Survey", *The Le Corbusier Archive* içinde, 10. cilt, H. Allen Brooks (haz.), New York: Garland, 1983, s. xiii.

33 Roberto Gabetti ve Carlo del Olmo, *Le Corbusier e L'Esprit nouveau*, Turin: Giulio Einaudi, 1975, s. 6. "Demandes et offres d'études de projet et de construction à la suite des visites au Pavillon" başlıklı dosyada bütün bu mektuplar vardır; Fondation Le Corbusier, A1 (5).

34 Ateliers Primavera'ya mektup, Fondation Le Corbusier, A1 (10).

35 Belgeler Fondation Le Corbusier, A1 (18). Ayrıca bkz. Gabetti ve del Olmo, *Le Corbusier e L'Esprit nouveau*, s. 215-25.

36 Fondation Le Corbusier, A1 (17), 105.

37 Tafuri, *Theories and History of Architecture*, s. 141.

Müze

1 "Modern Mimari: Uluslararası Sergi", Modern Sanat Müzesi'nde, 10 Şubat 1932'de açıldı. Beşinci Cadde No. 730'daki beş odaya yerleştirilmişti; çoğunluğu Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, J. J. P. Oud, Mies van der Rohe, Raymond Hood, Howe & Lescaze, Richard Neutra ve Bowman Kardeşlerin modelleri, fotoğrafları, planları ve çizimlerinden oluşuyordu. Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson ve Lewis Mumford'ın hazırladığı *Modern Architecture: International Exhibition* kataloğunda eserlerine yer verilen mimarlar yalnızca onlardı (New York: MoMA, Plandome Press, 1932; 5000 adet; yeniden basım New York: Museum of Modern Art and Arno Press, 1969). Sergi ABD'de yedi yıldan uzun bir süre gezdi. *The International Style: Architecture since 1922* (New York: Norton, 1932) kita-

bından dolayı sergi genellikle "Uluslararası Stil Sergisi" adıyla anılır. Kitabın içeriği ile kataloğunki örtüşmez. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Suzanne Stephens, "Looking Back at Modern Architecture: The International Style Turns Fifty", *Skyline,* Şubat 1982, s. 18-27; Helen Searing, "International Style: The Crimson Connection", *Progressive Architecture*, Şubat 1982, s. 89-92; Richard Guy Wilson, "International Style: The MoMA Exhibition", aynı sayı, s. 93-106; özellikle de Terence Riley, *The International Style: Exhibition 15 and Museum of Modern Art*, New York: Rizzoli and Columbia Book of Architecture, 1922.

2 Philip Johnson, Peter Eiseman'la söyleşi, *Skyline*, Şubat 1982, s. 15.

3 Hitchcock ve Johnson, *The International Style*, s. 33, viii-ix.

4 Johnson söyleşisi, *Skyline*, s. 14.

5 Hitchcock ve Johnson, *The International Style*, s. 80-81.

6 *A.g.y.*, s. 12-13, "New Building for the New Age"de Saarinen, Mendelsohn, Tengbom, Dudok vardır. "Romanesk Stuttgart Demiryolu İstasyonu'nu, Mallet-Stevens sokağından kübist bir evi, Perret kardeşlerin beton bir kilisesini ve neo-Barok-Romanesk Stockholm Town Hall'u eklersek, en bilinen... ve Amerikan mimarlarının büyük çoğunluğunun hayranlık duyduğu Modern Avrupa binalarının tam bir listesini elde etmiş oluruz." "Çelikten Şairler" gökdelenlerle ilgilenir: "Romanesk, Maya, Asur, Rönesans, Aztek, Gotik ve özellikle de Modernist... Bu kaos karşısında dehşete düşen bazılarımızın büyük bir ilgi ve beklentiyle Uluslararası Stil'e dönmesi şaşırtıcı değil."

7 Riley, *The International Style*, s. 10.

8 Alfred H. Barr, Jr., "Modern Architecture", *The Hound and Horn* 3, Nisan-Haziran 1930, s. 431-5, aktaran Riley, *The International Style.*

9 Philip Johnson'un Bayan Homer H. Johnson'a mektubu, Berlin, 21 Temmuz 1930, Johnson Papers, aktaran Riley, *The International Style.*

10 "Revised Exhibition Proposal" (10 Şubat 1931), Riley, *The International Style*, ek 2, s. 219.

11 Johnson'ın Bowman Kardeşlere mektubu, 22 Mayıs 1931, Müze Arşivi, MoMA, New York, aktaran Riley, *The International Style*, s. 42, 47.

12 Lewis Mumford, "Housing", *Modern Architecture: International Exhibition*, s. 179-84.

13 Alfred H. Barr "Preface", *The International Style*, s. 15.

14 *A.g.y.*, s. 15-16.

15 Hitchcock ve Johnson, *The International Style*, s. 31.

16 Le Corbusier, *My Work,* Londra, 1960, s. 51. Bu turda verdiği dersler *When*

the Cathedrals Were White: A Journey to the Country of Timid People kitabının temelini oluşturmuştu, New York: Reynal and Hitchcock, 1947.

17 Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, s. 127.

18 André Malraux, "The Museum without Walls", *The Voices of Silence*, Garden City, N.Y. Doubleday, 1953.

19 "Lettre de Paris", tarihsiz, Fondation Le Corbusier, A1 (16). Belge *L'Esprit nouveau* arşivlerinde bulunur. Argümanın *L'Art décoratif d'aujourd'hui*'dekine çok yakın olması dolayısıyla, tarihin 1924-1925 olduğu düşünülebilir.

20 Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, s. 17.

21 André Malraux, "The Museum without Walls", s. 13-14.

22 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations* içinde, Sunuş ve haz. Hannah Arendt, çev. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969, s. 225.

23 "Fresque", *L'Esprit nouveau* 19. Afiş meselesi *L'Esprit nouveau* 25'te yeniden ele alınacaktır; bu sayıda P. Boulard, nam-ı diğer Le Corbusier "Actualités"te şöyle yazar: "Hadise sokaklara taştı. Le Boucheron firması bayraklarla donatmış Saint-Germain Bulvarı'nı. On günde kübizm bir kilometre yayıldı ve takdim edildi halka." Le Corbusier'nin hayran olduğu afişler Cassandre'ın afişleriydi. Ancak o dönemde kimin olduklarını bilmiyordu ya da belirtmedi. Bunun yerine posterlerin tanıttığı firmaya, Le Boucheron'a yazarak *L'Esprit nouveau* için reklam sözleşmesi elde etmeye çalıştı. Bkz. 5 ve 14 Haziran 1924 tarihli mektuplar, Fondation Le Corbusier, A1 (17). Elbette Cassandre'ın posterleri Le Corbusier'ye göre "sanat" değil, endüstrileşmiş gündelik hayatın ürettiği güzel nesnelerden biriydi. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. A. H., "L'affiche", *L'Esprit nouveau: Le Corbusier und die Industrie, 1920-1925* içinde, Stanislaus von Moos (haz.), Berlin: Ernst & Sohn, 1987, s. 281.

24 Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, s. 189.

25 *A.g.y.*, s. 182.

26 Krş. Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, çev. Giorgio Verrecchia, New York: Harper & Row, 1980, s. 32. Tafuri'nin gönderme yaptığı pasaj "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"dandır (s. 233). Tafuri bu pasajda yirminci yüzyıl avangardlarının ayırt edici özelliklerini saptamayı sağlayan bir ilke bulur. Marcel Duchamp'ı büyücü-sanatçı figürünü devam ettirenlerden biri saydığını belirtmekte yarar var. *Theories and Histories of Architecture*, s. 32.

27 James Johnson Sweeney, "A Conversation with Marcel Duchamp...", Philadelphia Modern Sanat Müzesi'nde yapılan söyleşi, 1955'te NBC'nin yaptığı

30 dakikalık bir filmin ses kaydından; aktaran Artuo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York: Abrams, tarihsiz, s. 513.

28 Stanislaus von Moos, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis,* Cambridge: MIT Press, 1979, s. 302.

29 *Le Corbusier 1910-1965*, W. Boesiger ve H. Girgsberger (haz.), Zürih: Les Editions d'Architecture, 1967, s. 236-7.

İçmekân

1 Walter Benjamin, "Paris, Capital of the Nineteenth Century", *Reflections,* çev. Edmund Jephcott, New York: Schocken Books, 1986, s. 155-6.

2 Le Corbusier, *Urbanisme,* Paris, 1925, s. 174. *The City of To-morrow and Its Planning* başlığıyla ve Frederick Etchelles'in çevirisiyle yayımlanan İngilizce metinde (New York, 1929) cümle şöyledir: "Bir dostum bana bir keresinde şöyle dedi: 'Zeki bir insan penceresinden dışarı bakmaz, penceresi buzlu camdandır; ışığı içeri almak içindir, dışarı bakmak için değil" (s. 185-86). Bu çeviride Loos "bir dost" olmuştur. Etchells için Loos "önemsiz biri" midir, yoksa kitabın başlığında olduğu gibi burada da yanlış anlamadan kaynaklanan bir hata mı söz konusudur? Belki de Loos'un adını silmeye karar veren Le Corbusier'nin kendisidir. "Bakışın dışarı çıkması"nın –bakışın bakandan bağımsız, adeta kendine ait bir hayatı olduğu fikrine direnmek istermişçesine– "dışarı bakmak" biçiminde çevrilmesi ise, başka bir kategoriden olmakla birlikte bir o kadar semptomatik bir hatadır.

3 Mekânın algısını üreten mekânın temsilleridir; inşa edilmiş mekân bu bakımdan çizimlerden, fotoğraflardan ya da betimlemelerden daha fazla otoriteye sahip değildir.

4 Ludwig Münz ve Gustav Künstler, *Der Architekt Adolf Loos*, Viyana ve Münih, 1964, s. 130-31; İngilizcesi: *Adolf Loos, Pioneer of Modern Architecture*, Londra, 1966, s. 148: "Heinrich Kulka'nın aktardığı bir Adolf Loos gözlemini hatırımıza getirebiliriz: İnsan ötesindeki geniş mekâna bakamıyorsa, içinde bulunduğu tiyatro locasının küçüklüğü dayanılmaz olur; dolayısıyla küçük evlerin tasarımında bile, yüksek bir odaya alçak bir ek yapılarak mekândan tasarruf edilebilir."

5 Georges Teyssot'ya göre, "Bergson'un odaya dair fikirleri –dünyadan kaçıp sığınılan oda– klostrofobi ile agorafobinin 'yanyanalığı' olarak değerlendirilmelidir. Bu diyalektik Rilke'de zaten mevcuttur." G. Teyssot, "The Disease of the Domicile", *Assemblage* 6, 1988, s. 95.

6 Oturma alanına daha doğrudan ve daha özel bir yol da vardır: çizim odasının girişinden yükselen merdiven.

7 "Louis-Philippe'in hükümdarlığında özel şahıs tarih sahnesine girer... Özel şahıs için, yaşama mekânı işyerinin karşıtı haline gelir. Yaşama mekânını kuran içmekândır; işyeri onun tamamlayıcısıdır. İşyerinde gerçeklikle uğraşan özel şahıs, içmekânda yanılsamaların korumasını talep eder. Bu ihtiyaç daha da acildir, çünkü özel şahsın ticari kaygılarını toplumsal kaygılara yaymaya niyeti yoktur. Özel çevresini şekillendirirken ikisini de bastırır. Bunun sonucunda içmekânla ilgili fantazmagoryalar doğar. Özel şahıs için özel çevre evreni temsil eder. Özel çevrede uzak yerleri ve geçmişi bir araya getirir. Oturma odası *dünya tiyatrosunda bir locadır*." Walter Benjamin, "Paris, Capital of the Nineteenth Century", *Reflections*, s. 154 (vurgu eklenmiştir).

8 Bu, Freud'un makalesi "A Child is Being Beaten"ı (1919) akla getirir; burada, Victor Burgin'in yazdığı gibi, "özne hem izleyiciler arasında *hem de* sahnede konumlanmıştır – *hem* saldıran *hem de* saldırılandır." Victor Burgin, "Geometry and Abjection", *AA Files*, no. 15, Yaz 1987, s. 38. Loos'un içmekânlarının mizanseni Freud'un bilinçdışıyla örtüşür gibidir. Sigmund Freud, "A Child Is Beaing Beaten: A Contribution to the Study of the Origin of Sexual Perversions", *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, Londra: Hogarth Press, 1953-1974, 17. cilt, s. 175-204. Freud'un makalesiyle ilgili olarak ayrıca bkz. Jacqueline Rose, *Sexuality in th Field of Vision*, Londra, 1986, s. 209-10; Türkçesi: *Görme ve Cinsellik*, çev. Ayşe Deniz Temiz, İstanbul: Metis, 2010.

9 Münz ve Künstler, *Adolf Loos*, s. 36.

10 Bkz. yukarıda 7. not. Benjamin'in içmekânında sosyal mekânlar yoktur. Şöyle yazar: "Özel çevresini şekillendirirken [özel şahıs] ikisini de [ticari ve toplumsal kaygılar] bastırır." Benjamin'in içmekânı ofisle karşıtlık içinde kurulur. Ama Laura Mulvey'in belirttiği gibi, "İşyeri ev için tehdit oluşturmaz. Her biri diğeriyle güvenli, karşılıklı olarak bağımlı bir kutuplaşma içindedir. Tehdit başka yerden gelir... şehirden." Laura Mulvey, "Melodrama Inside and Outside Home" (1986), *Visual and Other Pleasures*, Londra: Macmillan, 1989, s. 70.

11 Benjamin'in burjuva içmekânına dair sözlerini eleştirirken, Laura Mulvey şunları yazar: "Benjamin özel alanın, yani hane içi alanın, burjuva evliliğinin vazgeçilmez bir eklentisi olduğunu; dolayısıyla yalnızca dişi olarak değil, eş ve anne olarak da kadınla ilintili olduğunu belirtmez. Anne evin saygınlığını koruyarak mahremiyeti garanti altına alır; birinin içeri girmesine veya merakına karşı, evi çevreleyen duvarlar kadar gerekli bir savunmadır bu." Laura Mulvey, "Melodrama Inside and Outside Home".

12 Münz ve Künstler, *Adolf Loos*, s. 149.

13 Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: Book I, Freud's Papers on Technique 1953-1954*, Jacques-Alain Miller (haz.), çev. John Forrester, New

York ve Londra: Norton, 1988, s. 215. Lacan bu pasajda Jean-Paul Sartre'ın *Being and Nothingness*'ına gönderme yapmaktadır.

14 Loos'un en otobiyografik metinlerinden biri olan "Interiors in the Rotunda"da (1898) böyle bir mobilyayı kişileştirme örneği bulunur; Loos şöyle yazar: "Her mobilyanın, her nesnenin anlatacak bir hikâyesi, bir aile tarihi vardı." *Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900*, çev. Jane O. Newman ve John H. Smith, Cambridge: MIT Press, 1982, s. 24.

15 Bu fotoğraf daha yenilerde yayımlandı. Kulka'nın (Loos'un da içinde yer aldığı) monografı, aynı manzarayı, aynı fotoğrafı, insan figürü olmadan sunar. Duvardaki tuhaf açıklık bakanı boşluğa doğru, eksik aktöre doğru çeker (fotoğrafçı bir figür sokarak bu gerilimi örtme ihtiyacı hissetmiş olsa gerek). Bu gerilim özneyi inşa eder, tıpkı Moller Evi'nin yükseltilmiş alanındaki divanın ya da Müller Evi'nin oturma odasına yukarıdan bakan Bayan Odası'nın penceresinin inşa ettiği gibi.

16 Adolf Loos, *Das Andere*, no. 1, 1903, s. 9.

17 Kenneth Frampton, Columbia Üniversitesi'nde bir dersten, Güz 1986.

18 Bu pencerenin, bir eşik mekâna açılan diğer pencerenin aksine, bir dış pencere olduğu da belirtilmeli.

19 Moller Evi'nin yemek odasının arkasındaki (opak bir pencere ile ayna arası) yansıtıcı yüzey ve müzik odasının arkasındaki pencere yalnızca yerleri ve oranları bakımından değil, bitkilerin iki sıra halinde yerleştirilmiş olması bakımından bile birbirini "yansıtır". Bütün bunlar fotoğrafta söz konusu iki mekân arasındaki eşiğin sanal –aşılamaz, geçilemez– olduğu yanılsamasını yaratır.

20 Kurt Ungers'ten Ludwig Münz'e mektup, aktaran Münz ve Künstler, *Adolf Loos*, s. 195 (vurgu eklenmiştir).

21 Christian Metz, "A Note on Two Kinds of Voyeurism", *The Imaginary Signifier*, Bloomington: Indiana University Press, 1977, s. 96.

22 Adolf Loos, "The Principle of Cladding" (1898), *Spoken into the Void* içinde, s. 66 (vurgu eklenmiştir). Loos açık bir içimde Semper'in örtme olarak mekân kavramına gönderme yapmaktadır, hatta Semper'den "örtme ilkesi" terimini almaktadır. Bu örneğin yanı sıra, Semper'in Loos üzerindeki etkisi Loos'un bütün kuramlarında görülür ve belki de 1889-90'da Dresden Technische Hochscule'de dinlediği derslere kadar uzanır. Gottfried Semper bu okulda 1834 ile 1848 arasında ders vermiş ve etkili bir kuram mirası bırakmıştır.

23 Franco Rella, *Miti e figure del moderno*, Parma: Pratiche Editrice, 1981, s. 13, 1. not. René Descartes, *Correspondance avec Arnauld et Morus*, G. Lewis (haz.), Paris, 1933: Hyperaspistes'e mektup, Ağustos 1641.

24 Adolf Loos, "The Principle of Cladding" (1986), *Spoken into the Void* içinde, s. 66. Semper'in cümlesiyle karşılaştıralım: "Duvara asılan halılar asıl duvarlar, mekânın gözle görülür sınırlarıydı. Halıların arkalarındaki, çoğunlukla katı olan duvarların mekân yaratmayla bir ilgisi yoktu; bunlar emniyet için, sözgelimi bir yükü desteklemek için gerekliydi. Böyle ikincil işlevlere gerek görülmediği yerlerde, mekânları birbirinden ayırma işini esasen halılar görüyordu. Katı duvarlar inşa etmenin gerekli hale geldiği yerlerde bile, bunlar sadece duvarın asıl, meşru temsilcilerinin, yani rengârenk halıların arkasındaki görünmez yapılar olarak kalıyordu." Gottfried Semper, "The Four Elements of Architecture: A Contribution to the Comparative Study of Architecture" (1851), *Gottfried Semper: The Four Elements of Architecture and Other Writings* içinde, çev. Harry Francis Mallgrave ve Wolfgang Herrmann, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, s. 104.

25 José Quetglas, "Lo Placentero", *Carrer de la Ciutat*, no. 9-10, Loos özel sayısı, Ocak 1980, s. 2.

26 Adolf Loos, "Architecture" (1910), *The Architecture of Adolf Loos* içinde, çev. Wilfried Wang, Londra: Arts Council of Great Britain, 1985, s. 106.

27 Loos'un "etki" sözcüğünü başka pasajlarda nasıl kullandığına bakınız. Örneğin "The Principle of Cladding"in yukarıda alıntılanan fragmanında "etki", mekânın izleyicide yarattığı "duyum"dur, bir evin "ev gibi" olduğu hissidir.

28 Richard Neutra, *Survival through Design*, New York: Oxford University Press, 1954, s. 300.

29 Adolf Loos, "Ornament und Erxiehung" (1924), *Sämtliche Schriften* içinde, 1. cilt, s. 392.

30 Adolf Loos, "Architecture", s. 106 (vurgu eklenmiştir).

31 Loos'un eserlerinde görülen tek "resim" pencere olan bu pencere, Loos'un eserlerinde şehir bağlamında mimari ile sayfiye bağlamında mimari arasındaki farka işaret eder (Khuner Villası bir sayfiye evidir). Bu fark sık sık tartışıldığı gibi yalnızca mimari dil bakımından değil (örneğin Gravagnuolo "badanalı şaheserler" –Moller ve Müller evleri– ile "öylesine bildik bir dili konuşan, öylesine Alpli, öylesine rustik" olan Khuner Villası arasındaki farktan bahseder: bkz. Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos*, New York: Rizzoli, 1982), aynı zamanda evin dış dünyayla ilişkiye girme biçimi, içerisi ile dışarısının inşası bakımından da anlamlıdır.

32 Moller Evi'nin yemek odasının fotoğrafında, sahnenin sanal olduğu; yemek odasının güncel görüntüsünün, görüntünün alındığı mekânın (müzik odası) bir ayna imgesi olduğu ve dolayısıyla da iki mekânın iç içe geçtiği yanılsamasını yaratan, yalnızca açıklığın mekânı çerçeveleme biçimi değildir; aynı zamanda eşiği arka duvarın yanlarıyla tamı tamına örtüştüren, yemek odasını resim içinde resim yapan fotoğrafın çerçevesidir.

33 "İnsanın en derin çatışması artık doğayla arasındaki kadim mücadelede değil, bireyin toplumun devasa gücüne karşı kendi varoluşunun bağımsızlığını ve özgünlüğünü ortaya koymak için vermesi gereken mücadelede, toplumsal-teknolojik mekanizma içinde ezilip yutulmaya direnmesindedir." Georg Simmel, "Die Grosstadt und das Geistesleben" (1903); İngilizcesi: "The Metropolis and Mental Life", *Georg Simmel: On Individuality and Social Forms* içinde, Donald Levine (haz.), Chicago, 1971, s. 324.

34 George Simmel, "Fashion" (1904), *a.g.y.*, s. 313 vd.

35 Adolf Loos, "Ornament and Crime" (1908), *The Architecture of Adolf Loos* içinde, çev. Wilfried Wang, s. 103.

36 Adolf Loos, "Architecture", s. 107.

37 Adolf Loos, "Heimat Kunst" (1914), *Sämtliche Schriften*, 1. cilt, s. 339.

38 Yazar Loos miti, onun yazılarını diğer temsil biçimlerinden ayrıcalıklı sayarak sürdürülür. Eleştirmenler mimarın yazılı ifadelerini kullanarak binalar, çizimler ve fotoğraflar üzerine gözlemlerini meşrulaştırır. Bu pratik birçok düzeyde sorunludur. Eleştirmenler sözcükleri kullanır. Sözcüklere ayrıcalık tanıyarak kendilerini ayrıcalıklı kılarlar. Yazar (otorite) olarak varlıklarını sürdürürler. Söz konusu konvansiyon burada sorguladığım klasik temsil sistemine bağlıdır.

39 Münz ve Künstler, *Adolf Loos*, s. 195.

40 Gravagnuolo, *Adolf Loos*, s. 191, italikler eklenmiştir.

41 *A.g.y.*, italikler eklenmiştir.

Pencere

1 Le Corbusier'nin villalarının *Oeuvre complète*'te sunulan bu fotoğraflarının başka yorumları için bkz. Richard Becherer, "Chancing It in the Architecture of Surrealist Mise-en-Scene", *Modulus* 18, 1987, s. 63-87; Alexander Gorlin, "The Ghost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier", *Perspecta* 18, 1982; José Quetglas, "Viajes alrededor de mi alcoba", *Arquitectura* 264-65, 1987, s. 111-12; Thomas Schumacher, "Deep Space, Shallow Space", *Architectural Review* (Ocak 1987), s. 37-42.

2 Bu filmin bir kopyası New York Modern Sanat Müzesi'nde bulunmaktadır. Filmle ilgili olarak bkz. J. Ward, "Le Corbusier's Villa Terrasses and the International Style", doktora tezi, New York University, 1983, ve aynı yazarın "Les Terrasses", *Architectural Review* (Mart 1985), s. 64-69. Ayrıca bkz. Becherer, "Chancing It in the Architecture of Surrealist Mise-en-Scene". Becherer, Le Corbusier'nin filmini Man Ray'in 1928 tarihli filmiyle, yani Robert Mallet-Stevens'ın Noailles Villası'nın mekân olarak kullanıldığı *Les Mysteres du Chateau du dé*'yle karşılaştırır.

3 Mary McLeod, "Charlotte Perriaud: Her First Decade as a Designer", *AA Files* 15, 1987, s. 6.

4 Pierre-Alain Crosset, "Eyes Which See", *Casabella* 531-532 (1987), s. 115. Le Corbusier'nin 1918'de bir gece "La Cheminée" çizimi üzerinde çalışırken retina yırtılrnası dolayısıyla sol gözünün görme özelliğini kaybettiğini hatırlatmaya gerek var mı? Bkz. Le Corbusier, *My Work*, çev. James Palmes, Londra: Architectural Press, 1960, s. 54.

5 Bkz. Yukarıda 6. Bölüm, 2. not.

6 Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris: Cres, 1925, s. 174-76.

7 Le Corbusier *La Ville radieuse* kitabında (Paris: Vincenet, Fréal, 1933) Hugh Ferriss'e gönderme yapar: Hugh Ferriss ve güncel New York ile Voisin Planı ve Notre-Dame'ı karşılaştıran bir görüntüler kolajına şu altyazı eşlik eder: "Fransız geleneği – Notre Dame ve Voisin Planı ('yatay' gökdelenler) karşı Amerikan çizgisi (kargaşa, kaos, yeni bir Ortaçağın ilk patlama hali)." *The Radiant City*, New York: Orion Press, 1986, s. 133.

8 Charles de Beistegui ile Roger Baschet söyleşisi, *Plaisir de France*, Mart 1936, s. 26-29. Aktaran Pierre Saddy, "Le Crobusier chez les riches: l'appartement Charles de Beistegui", *Architecture, mouvement, continuité*, no. 49, 1979, s. 57-70. Bu apartman dairesiyle ilgili olarak ayrıca bkz. "Appartement avec terrasses", *L'Architecte*, Ekim 1932, s. 102-4.

9 Charles de Beistegui ile Roger Baschet söyleşisi, *Plaisir de France*, Mart 1936.

10 Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris: Cres, 1925, s. 79.

11 Pierre Saddy, "Le Corbuseir e l'arlecchino", *Rassegna* 3, 1980, s. 27.

12 "Appartement avec terrasses", *L'Architecte*, Ekim 1932.

13 Peter Blake, *The Master Builders: Le Corbusier, Mies von der Rohe, Frank Lloyd Wright*, New York: Alfred A. Knopf, 1961, s. 60.

14 Manfredo Tafuri, "Machine et mémoire: The City in the Work of Le Corbusier", *Le Corbusier* içinde, H. Allen Brooks (haz.), Princeton: Princeton University Press, 1987, s. 203.

15 Le Corbusier, *Urbanisme*, s. 176.

16 Ayrıca bkz. yukarıda 3. Bölüm.

17 Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris: Vincent, Fréal, 1930, s. 57-58 (vurgu eklenmiştir).

18 Le Corbusier, *Précisions*, s. 132-33.

19 *A.g.y.*, s. 136-38 (vurgu eklenmiştir).

20 Ön cephenin silinmesi (Le Corbusier'nin binalarının cepheleri bakımından anlaşılması gerektiği yönündeki geleneksel eleştiriye rağmen) Le Corbusier'nin yazılarının merkezi bir temasıdır. Örneğin, Cenevre'deki Palace of Nations projesi hakkında şöyle yazmıştır: "Endişeyle diyecekler ki bana, havada duran şu dev binalarınız baş döndürmesin diye mi duvarlar ördünüz temel kazıklarının etrafına? Tabii ki hayır. Binaları taşıyan, suya yansıyarak çoğalan, binaların altından ışığın süzülüp geçmesine izin veren, böylece 'binanın önü veya arkası' gibi kavramları ortadan kaldıran o kazıkları göstermekten gurur duyuyorum ben." *Précisions*, s. 49 (vurgu eklenmiştir).

21 Elbette söz konusu görüntülerin evin güzergâhını aynen temsil ettiği anlamına gelmez bu. Tim Benton gezintiyi bir kameramanın yardımıyla yeniden inşa etmeye çalışmış, ama elbette başaramamıştır. Bkz. Tim Benton, "Le Corbusier y la promenade architecturale", *Arquitectura* 264-5, 1987, s. 43. Filmin özü montajdır, çizgisel anlatı değil. Le Corbusier'nin Eisenstein ve düşüncesiyle ilişkisi için bkz. Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*, Brüksel: Pierre Mardaga Editeur, 1987, s. 72.

22 Lawrence Wright, *Perspective in Perspective*, Londra: Routledge and Kegan, 1983, s. 240-1; Luis Fernandez-Galiano, "La mirada de Le Corbusier: hacia na arquitectura narrativa", A&V, *Monografias de Arquitectura y Vivienda 9*, 1987, s. 32. Bu evlerde kullanılan temsil formları ile Le Corbusier'nin kitaplarının müsveddelerini ya da dersleri için notlarını inşa etme biçimi arasındaki ilişkiye de dikkat edilmelidir. Burada fikirleri temsil eden bir görüntüler silsilesi üzerinden düşünce çizgisi takip edilebilir. Ayrıca bkz. yukarıda 3. Bölüm.

23 Le Corbusier, *Précisions*, s. 127.

24 *A.g.y.*, s. 230.

25 Le Corbusier, *Une petite maison*, Zürih: Editions d'Architecture, 1954, s. 8, 5.

26 *A.g.y.*, s. 22-23.

27 Le Corbusier ve François de Pierrefeu, *La Maison des hommes*, Paris: Plon, 1942, s. 68. Kitabın bunun gibi anahtar pasajlarının İngilizce edisyonda atılmış olması manidardır. *The Home of Man*, Londra: Architectural Press, 1948.

28 Le Corbusier, *The Radiant City*, s. 224.

29 *Précisions*'da şöyle yazar (s. 62): "Sokaktır evden bağımsız olan."

30 Manzara nosyonu ile barınma nosyonu arasındaki ilişki için bkz. Hubert Damisch, "Les Tréteaux de la vie moderne", *Le Corbusier: une encyclopédie* içinde, Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, s. 252-29. Ayrıca bkz. Bruno Reichlin, "L'Esprit de Paris", *Casabella* 531-32 (1987), s. 52-63.

31 Le Corbusier ve François de Pierrefeu, *The Home of Man*, s. 87.

32 Le Corbusier, *The Radiant City*, s. 223-25.

33 Krş. Damisch, "Les Tréteaux de la vie moderne", s. 256.

34 Le Corbusier ve François de Pierrefeu, *The Home of Man*, s. 87.

35 Le Corbusier, *The Radiant City*, s. 224.

36 Le Corbusier, *Précisions*, s. 56.

37 İngilizce pencere (*window*) sözcüğünün etimolojisi rüzgâr (*wind*) ile gözü (*eye*) birleştirdiğini gösteriyor. Georges Teyssot'nun belirttiği gibi, sözcük "dışarıya ait bir unsur ile içerisinin bir özelliğini birleştirir. Barınağın temelindeki ayrılık, bir varlığın yerleşme olanağıdır"; G. Teyssot, "Water and Gas on All Floors", *Lotus* 44, 1984, s. 90. Ama Le Corbusier'de bu yerleşme, dışarıyı içeriden ayırmaktan ziyade, öznenin kendisinde bir yarılmaya yol açar. Yerleşme iç ile dış arasındaki, özne ile kendisi arasındaki bölünmeyi çetrefilleştiren girift bir geometri içerir. Pencere sözcüğünün etimolojisi Ellen Eve Frank tarafından *Literary Architecture*'da aktarılmıştır; Berkeley: University of California Press, 1979, s. 263.

38 Le Corbusier, *Précisions*, s. 136.

39 Bir çay fincanının rasgele yerleştirilmesi değildir söz konusu olan; Savoye ve Garches mutfaklarındaki gibi, gündelik hayat nesnelerinin "sanatsal" bir biçimde düzenlenmesidir. Burada evcillikten çok "natürmort"lardan söz edebiliriz.

40 Luigi Pirandello, *Si gira*; aktaran Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations* içinde, New York: Schocken Books, 1969, s. 229.

41 Benjamin, Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", s. 230.

42 Le Corbusier ve François de Pierrefeu, *The Home of Man*, s. 100.

43 Le Corbusier, *Précisions*, s. 78.

44 Paul Virilio, "The Third Window: An Interview with Paul Virilio", *Global Television* içinde, Cynthia Schneider ve Brian Wallis (haz.), New York ve Cambrigde: Wedge Press ve MIT Press, 1988, s. 191.

45 Le Corbusier ve François de Pierrefeu, *The Home of Man*, s. 125.

46 *Precisions: On the Present State of Architecture and City Planning*, çev. Edith Schreiber Aujame, Cambridge: MIT Press, 1991, s. 25-27.

47 Le Corbusier, *Précisions*, s. 106-7.

48 *A.g.y.*, s. 107.

49 *A.g.y.*, s. 53; İngilizcesi *Précisions*, s. 51.

Fotoğraflar

s. 18: Kartpostal, New York Borsası Arşivlerinden.

s. 19: Kartpostal. Fotoğraf: Paul Strand.

s. 22, 34, 53, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 246, 247, 249, 253, 254, 256, 258, 259, 261, 262, 268, 272, 275: Graphische Sammlung Albertina, Viyana.

s. 24, 81, 257: Edmund Engelmen, *Berggasse 19: Sigmund Freud's Home and Offices, Vienna 1938*, New York: Basic Books, 1976. Fotoğraflar: Edmund Engelman.

s. 25: Karl Kraus, *Briefe an Sidonie Nádhern_ von Borutin 1913-36*, Münih: Kösel-Verlag, 1974.

s. 29, 30: Hans Weigel, *Karl Kraus*, Viyana: Molden, 1968.

s. 36: Heinrich Kulka vd., *Adolf Loos*, Viyana, 1931.

s. 45: B. Rukschcio ve R. Schachel, *Adolf Loos*, Salzburg ve Viyana: Residenz Verlag, 1982.

s. 48, 49: Dönemin kartpostallarından.

s. 52: Klaus Wagenbach, *Franz Kafka: Pictures of a Life*, New York: Pantheon Books, 1984.

s. 54: Kaynağı bilinmiyor.

s. 55, 59, 60: Hoffmann ailesinin arşivinden.

s. 58: E. F. Sekler'in arşivinden.

s. 62: Z. P. Alexander, *Iron Horses: American Locomotives 1829-1900*, New York: W. W. Norton, 1968.

s. 63: Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge: Harvard University Press, 1941.

s. 74: *Das Andere*, No. 2, 1903.

s. 78: Dziga Vertov, *Kameralı Adam* filminden (1928-1929) bir kare.

s. 79: Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press, 1990.

s. 85: Louvre Müzesi.

s. 86, 87, 89, 97, 99, 110, 113, 126, 127, 129, 135, 137, 138, 162, 163, 215, 227, 230, 284, 288, 294, 295,

299, 300, 308, 309, 313, 316, 317, 320, 321, 331: © 1993 ARS, New York / SPADEM, Paris.

s. 92: Malek Alloula, *The Colonial Harem*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

s. 94, 95: Giuliano Gresleri, *Le Corbusier, Viaggio in Oriente*, Venice: Marsilio Editori; Paris: Le Corbusier Vakfı, 1984.

s. 96, 98, 121: Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris: Editions Crès, 1925.

s. 102: Mary Patricia May Sekler, *The Early Drawings of Charles-Edouard Jeanneret 1902-1908*, New York: Garland Publishing, 1977.

s. 103: *Dekorative Kunst*, No. 7, 1903-1904.

s. 105: Le Corbusier, *L'Atelier de la recherche patiente*, Stuttgart: Gerd Hatje, 1960.

s. 106, 108, 109, 112, 142, 143, 150, 166, 167, 174, 182, 189, 198, 214, 216, 218: *L'Esprit nouveau.*

s. 115: Le Corbusier, *Précisions*, Paris: Editions Crès, 1930.

s. 116, 120, 122, 144, 145, 146, 147, 149, 151, 152, 155, 158, 168, 178, 179, 186, 188, 196, 197, 199, 222, 224: Le Corbusier Vakfı.

s. 117, 125, 154, 161, 164: Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris: Editions Crès, 1923.

s. 123: From Le Corbusier, *Une maison, un palais*, Paris: Editions Crès, 1928.

s. 131, 285, 286, 287, 328: *L'Architecture vivante*, 1929-1931.

s. 132: Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command*, New York: W. W. Norton, 1969.

s. 157, 165, 169: *L'Illustration.*

s. 172: *Art Bulletin*, Eylül-Aralık, 1966.

s. 191, 193: Le Corbusier, *Almanach de l'architecture moderne*, Paris: Editions Crès, 1925.

s. 205, 208: Modern Sanat Müzesi, New York.

s. 223, 225, 228: © 1994 ARS, New York / ADAGP, Paris.

s. 240, 245: Ludwig Münz ve Gustav Künstler, *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*, Londra: Thames and Hudson, 1966.

s. 243: Max Risselada (haz.), *Raumplan versus Plan Libre*, Delft: Delft University Press, 1988.

s. 251: *Der Architect*, No. 22, 1922.

s. 263: Lynn Haney, *Naked at the Feast: A Biography of Josephine Baker*, New York: Dodd, Mead & Company, 1981.

s. 266, 267: Amédée Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, Londra: John Rodker, 1931.

s. 278: *Das Interieur*, 1901.

s. 290, 291, 292: *L'Architecture d'aujourd'hui* (1929) filminden kareler.

s. 298: *AA Files*, No. 15, 1987.

s. 302: *L'Electricité à la maison*, Paris: Compagnie parisienne de distribution d'électricité, c. 1930.

s. 304, 305, 307, 310: *L'Architecture*, 1932.

s. 324, 325: Le Corbusier, *La Ville radieuse*, Paris: Vincent, Fréal, 1933.

Dizin

Adam, Peter, 88
Adorno, Theodor W., 107, 217
afiş, 217, 219
Agorafobi, 238
ahlak, 23
Allison, Peter, 101
Anderson, Stanford, 124
ansiklopedi, 2, 9, 11, 32
arazi, 111, 114, 312, 314-19, 327
Arendt, Hannah, 28
Argan, G. C, 70
arşivler, 1-3, 9-12
avangard, 27, 42, 73, 153, 170, 180, 195, 219-20
aynalar, 77, 80, 81, 252-54, 256-57, 270-71, 274, 276

Badovici, Jean, 84
Baker, Josephine, 255, 260-65, 274, 279-80
bakış, 238, 243, 248, 250, 252, 260, 264, 265, 274, 277, 283, 289, 293, 296-97, 306, 323, 326, 329, 332-33
Banham, Reyner, 14, 42, 44, 153, 183
Barr, Alfred, 204, 209
Barthes, Roland, 8, 93, 100
Baudelaire, Charles, 8
beden, 134, 136, 234, 260, 264-65, 276-77, 280, 293
Beethoven, Ludwig van, 38
Behrens, Peter, 39, 40, 57, 61, 210
Benjamin, Walter, 6, 12-13, 17, 27, 44, 46, 47, 51, 68, 69-73, 80, 124, 134, 184, 213, 219, 233, 244, 326, 327, 329
Benveniste, Emile, 43
Bergson, Henri, 68
bilinçdışı, 80-82
Blake, Peter, 303
Boissonnas, Frédéric, 124, 125, 128
Boullée, Etienne-Louis, 65
Brecht, Bertolt, 69
Breuer, Marcel, 38
Briot, Marie-Odile, 80, 160
Broch, Hermann, 27
Brooks, H. Allen, 2
Burger, Peter, 180
Burgin, Victor, 91
büyük mağazalar, 6, 20, 72, 118, 148, 152, 206-67

Cadava, Eduardo, 72
camera obscura, 6, 13, 64, 77-80, 82, 303, 310
Centre Georges Pompidou, 2
cephe, 9, 27, 28, 33, 56, 70, 107, 111, 226, 238
Cezayir, 83-84, 90

Chenal, Pierre, 289
cinsellik, 37, 83-91, 248, 260, 264, 273
cinsiyet, 37-38, 234, 248, 250, 252, 273, 276-80, 289, 293, 296, 333
Collignon, Maxime, 124, 125
Crary, Jonathan, 82

Çelik, Zeynep, 90
çizim, 83-100; mimari çizim, 65, 269

Dada, 170-81, 184
Damisch, Hubert, 37
dekorasyon, 27, 44, 67, 70, 136, 181, 183
Del Olmo, Carlo, 192
Delacroix, Eugène, 84-86
demiryolu, 6, 12, 20, 26, 47, 49-50, 61-63, 181, 314, 330
Der Sturm, 41-2
Dermée, Paul, 118 , 143
Descartes, René, 264, 266
dikizcilik, 248, 260, 264, 279, 289, 293
dil, 23, 26-28, 31, 39-40, 43-44, 65-67; Almanca, 44, 66-67
Doesburg, Theo van, 195, 196
Duchamp, Marcel, 170-71, 180-81, 184, 220-8

Ehrenburg, Ilya, 195
elektrik, 12, 61, 297, 301, 303, 305
enformasyon, 23, 28, 33, 35, 46, 65, 93
Esprit nouveau, 41, 93, 104, 106, 107-12, 114, 118, 127, 128, 141-198, 206, 210-11, 214, 216, 218, 222, 224
eşcinsellik, 38
etkin eleştiri, 195

Ferriss, Hugh, 65, 297
fetişizm, 82-91, 159, 280
film, 6, 7, 12, 13, 72-73, 77-80, 133, 139, 170, 212, 260, 289-293, 301, 312, 319, 326-27
flâneur, 12, 13
folklor, 181-82

fotoğraf, 8-9, 12, 14, 26, 28, 31, 43, 47-61, 77-139, 170, 212, 306; aldatıcı, "hileli" fotoğraflar, 107-18, 270-71; mimari fotoğraf, 31, 42-43, 51, 64, 71, 101-18, 250, 269-71, 277, 283, 293, 323
Frampton, Kenneth, 252, 270
Freud, Sigmund, 23, 24, 68, 80-82, 88, 252, 257
Friedrich, Caspar David, 297

Gabetti, Roberto, 192
gazetecilik, 23, 148, 156, 159
Giedion, Sigfried, 51, 57, 61, 195, 199, 203
giriş, 4-6, 46, 90-91, 234, 244, 248
giyim, 264-65, 273, 276.
Goethe, Johann Wolfgang von, 69
görme, 5-7, 61, 64, 71, 90, 133, 238, 248, 250, 252, 255, 264-65, 269, 273, 296, 314-15, 323, 327, 329, 333
görünüm, 272, 292, 293, 315, 318, 322
görüş açısı, 13, 293, 314, 329
görüş alanı, 128, 130, 139, 283, 314, 318-19, 321
Graphische Sammlung Albertina, 3
Gravagnuolo, Benedetto, 279-80
Gray, Eileen, 84, 87-88
Gresleri, Giuliano, 82, 90, 93
Grimm, Jacob, 66
Gropius, Walter, 153, 195, 202, 203

hafıza, 10, 68
Haviland, Paul, 170
Hitchcock, Henry-Russell, 201-10
Hoffmann, Josef, 38-43, 51, 55-61, 64, 67, 69-70, 101-4
Hofmannsthal, Hugo von, 23, 32
Horkheimer, Max, 107, 217
Huysmans, Joris Karl, 20

International Style, 195, 201-11
içerisi ile dışarısı, 7-8, 11-12, 14, 28,

31-35, 39, 50-51, 56, 61, 134, 226, 229, 244, 252, 255, 273-74, 280, 283-97, 332-33
ilan ve reklam, 8, 12, 13, 73, 93, 106, 118-19, 122, 130, 140-99, 202, 204, 206-7, 209-11, 217, 219-21
ilkel, 35, 37
İstanbul, 90
işlevselcilik, 203
izler, 39, 233, 283, 289, 326

Jeanneret, Albert, 4
Johnson, Philip, 201-10
Jugendstil, 104

Kafka, Franz, 52, 54
kamusal alan, 3-4, 7-10, 27-28, 31, 39, 134, 204, 229, 244, 276, 318
kamusallık, 3, 6-10, 12, 27-28, 31, 39, 81, 134, 209, 229, 244, 276, 318
Kant, Immanuel, 35
kartotekler, 2, 10, 183, 213, 216, 226, 319
kartpostallar, 83-84, 90-93, 124, 148, 179, 199, 318, 322
kataloglar, 93, 118, 124, 128, 141-54, 156, 160, 170, 171, 185, 187, 190
Kertész, André, 301, 302
kitle iletişim araçları, 7, 13-15, 73, 100, 156, 333; ve Le Corbusier, 100, 107, 118, 128, 153, 156, 159-60, 170, 204, 210-13, 219-20, 226, 329-30, 333
kitlesel üretim, 107, 153, 159, 166-67, 171, 180, 183
Klimt-Hentschel, Grethe, 1
klostrofobi, 238
Kraus, Karl, 23, 25, 27, 29, 30, 32, 37, 40, 43, 66-67, 73, 184
Krauss, Rosalind, 133
Kulka, Heinrich, 1, 10, 238, 265, 270
Künstler, Gustav, 3, 279

L'Eplattenier, Charles, 101-4
La Roche, Raoul, 4
Lacan, Jacques, 248-50 (nl3)
Le Corbusier Vakfı, 2, 10, 141, 212, 213, 221
Le Corbusier; *Almanach d'architecture moderne*, 136, 148, 190-93; arşivi, 2-3, 10-11, 15; Beistegui dairesi, 207, 300-10, 315, 329; Church Villası, 326, 328; Cook Evi, 135, 138; Corseaux Villası, 136-37, 139; *L'Architecture d'aujourd'hui* (film), 289-93, 326; *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, 93, 96-99, 119-21, 127, 136, 148, 160, 170, 180-84, 207, 212, 216, 217, 297, 303; ve fotoğraf, 82-139; Immeuble Clarté, 293-96; "Kasbah Kadınları" projesi, 83-92; *La Maison des hommes*, 321, 331; *La Peinture moderne* (Ozenfant'la birlikte), 130, 148, 170; La Roche-Jeanneret Evi, 2, 4-6; *La Ville radieuse*, 318-19, 324-25, 327; Meyer Villası (proje), 312, 313; müze projeleri, 215, 226, 229; *Oeuvre complète*, 2, 5, 107, 111, 114, 220, 221, 226-27, 293, 296; *Précisions*, 115, 311, 312, 323, 329; Savoye Villası, 4, 5, 111, 115, 202, 207, 283-89, 292, 311-12, 323; Schwob Villası, 107-13; sergileri, 201-11; Stein Villası (Garches), 114, 123, 207, 287, 289-91; *Une petite maison*, 314-17; *Urbanisme*, 148, 233, 296; *Vers une architecture*, 84, 114, 116-17, 119, 122, 124-26, 141, 148, 154-55, 161, 163-64
Lissitzky, El, 195
Loos, Adolf; Brummel dairesi, 234, 235; ve Hoffmann, 38-44, 51, 67; ve Le Corbusier, 1-7, 10, 15, 183-84, 233-34, 283, 296, 303, 306, 323, 327, 330, 332-33; Goldman & Salatsch mağazası, 276-77; Josephine Baker Evi (proje), 255, 260-63, 265, 274, 279-80; Khuner

Villası, 270, 272; Loos'un dairesi, 251, 265, 268; Moller Evi, 234, 238-44, 248, 255, 258-59, 270, 274; Müller Evi, 234, 238, 244-49; ve Paris, 1, 42, 44, 45; Rufer Evi, 36, 250, 253, 255, 274-75; Steiner house, 252, 256, 274; Tzara house, 254, 270; Viyana Werkbundsiedlung için ev, 234, 236-37; yazıları, 10, 26, 31, 32-38, 42-46, 50, 64-71, 104, 181-84, 250, 264-73
Lucan, Jacques, 11

mahremiyet, 8-9, 28, 35, 238, 244, 271
Maisonseul, Jean de, 83
makine çağı, 156
Malraux, André, 212-13, 221
manzara, 26, 130, 133, 139, 238, 250, 270, 283, 289, 293, 297, 301, 303, 306, 311-15, 318-19, 323, 327, 329
maske, 8, 21, 23, 26-28, 31, 32-33, 35-37, 57, 104, 271, 273-74, 276, 280, 330
mekanik yeniden üretim, 69-70, 77, 171, 213, 217, 221
meta, 8, 43, 47, 69-70, 190, 211, 219-20; meta olarak mimari, 69-70; meta olarak sanat, 180, 219-21, 226
Metz, Christian, 260
Meyer, Hannes, 203
Mies van der Rohe, Ludwig, 202, 203, 207
mimari gezinti, 5-6, 134, 283
mimari modeller, 56
mimarlık dergileri, 41-44, 47, 56, 101, 104, 269
mobilya, 57, 88, 136, 233, 234, 244, 250, 296, 332
moda, 35, 211, 217, 273, 330, 332
Modern Sanat Müzesi, New York, 201-12
modern şehir, 11-13, 20-21, 26-27, 31, 271, 273, 296-7, 303, 306.
Moholy-Nagy, László, 195
Moos, Stanislaus von, 83, 84, 91, 114, 119, 192, 221
Moser, Kolo, 38
Mumford, Lewis, 207-9
Munch, Edward, 66
Musil, Robert, 20-21, 26, 41
Münz, Ludwig, 3, 238, 248, 279-80
müzeler, 4, 180-1, 200-21, 226, 229, 270

nesne, 40, 70, 82, 244, 250, 260, 270-71, 276-77, 279-80
Neutra, Richard, 38, 269
Nietzsche, Friedrich, 8, 9-10, 21, 32-33

Olbrich, Josef, 38, 40, 250
otomobil, 5, 119, 141, 153, 289
Oud, J. J. P., 202, 203, 207
Ozenfant, Amédée, 107, 118, 130, 132, 159, 160, 170, 194

özne, 14, 82, 244, 248, 250, 260, 271, 273-74, 276-77, 279-81, 283, 323, 326-27

Paris, 1, 12, 41-42, 297-303, 309-11, 315, 318
Parthenon, 43, 125
pencereler, 5-8, 233-38, 249-50, 252, 255, 260, 264, 269, 274, 276, 282-97, 301-11, 318-23, 326, 329, 333
Perret, Auguste, 128-30, 133-34, 136, 301, 306
Perriand, Charlotte, 296, 298
Perrin, Léon, 101
perspektif, 130, 133
Picabia, Francis, 170, 173
Pirandello, Luigi, 326
polisiye roman, 233
Pope, Daniel, 190
Potemkin, G. A., 26
Proust, Marcel, 68

psikanaliz, 80-82, 88
pürizm, 107, 160
Quetglas, José, 265

Raaf, Lotti, 4
Rafi, Samir, 83
Rasmussen, Steen Eiler, 6
Raumplan, 51, 238, 250, 265, 277
Reichlin, Bruno, 128, 130, 133
Reik, Theodor, 68
Rella, Franco, 80, 264
Riley, Terence, 204
Rilke, Rainer Maria, 21
Rio de Janeiro, 315, 318-19, 321-24
Rockefeller, Nelson, 210
Rukschcio, Burkhardt, 1, 3

sanat ve hayat, 40-41, 66, 118-19, 184
Saussure, Ferdinand de, 28, 31, 65-66, 130
savaş, 12, 72-73, 153, 156, 159, 169, 184, 187, 209
Schachel, Roland, 3, 50
Schmarsow, August, 61
Sekler, Eduard, 57
Semper, Gottfried, 264
Sezession, Viyana, 35, 38, 66
sınırlar, 9, 21, 27-28, 40, 50, 80, 274, 327
Simmel, Georg, 21, 35, 271
Sitte, Camillo, 26, 31, 51
Sontag, Susan, 47, 70
Soria y Mata, Arturo, 50
sömürgeleştirme, 91
standardizasyon, 136, 187, 271
Stieglitz, Alfred, 170
Stoclet Evi, 51, 56-61, 70
Strand, Paul, 19
süs, 35, 37-38, 43, 66-67, 70
Sweeney, James Johnson, 220

şarkiyatçılık, 83-84
şehircilik, 31, 303, 315, 318-19

Tafuri, Manfredo, 195, 219, 303
tarih, 9-11, 17, 72, 201-2
Teige, Karel, 195, 197
telif hakkı, 9
Temporal, Marcel, 217
temsil, 13-14, 28, 65, 77, 91, 101, 130, 133, 148, 170, 211, 219, 265, 269-71, 318
tesisat, 171, 181, 184
tiyatro, 238, 244, 248, 250, 252, 260, 280, 326-27
turizm, 47, 71, 83, 90, 93, 318, 319, 323

uçaklar, 54-55, 141, 153, 156, 159, 162-65, 330
Ungers, Kurt, 255, 260

Vertov, Dziga, 13, 77, 78, 139
Viyana, 1, 20-28, 41, 50, 101, 104, 234, 271
Voisin, Gabriel, 159

Wagner, Otto, 61, 63
Walden, Herwarth, 41
Weissenhof Siedlung, Stuttgart, 207
Werkbund, 38, 69, 181
Wittgenstein, Ludwig, 21, 57
Wolff, Kurt, 38
Wood, Beatrice, 171, 180
Wright, Frank Lloyd, 207

yatay pencere, 5, 128-31, 133-39, 187, 301, 306, 311
yer, 20-21, 26-27, 47, 111, 314-15, 327

zanaat, 65, 104, 107, 136, 181, 183, 184

Beatriz Colomina

Mahremiyet ve Kamusallık

Modernlikle birlikte mimari üretim sokaklardan fotoğraflara, filmlere, basılı yayınlara ve sergilere kaydı. Bu kaymaya paralel olarak duvarlardan ziyade imgelerle tanımlanan yeni bir mekân kavrayışı ortaya çıktı. Modernlik böylece mahrem olanın kamusallığı haline geldi. Modern mimarlık, mahrem ile kamusal arasındaki geleneksel ilişkiyi tamamen farklı değerlendiriyordu: Sonuçta mekân deneyimini de kökten değiştirmiş oldu.

Mahremiyet ve Kamusallık, modern mimarlık hareketinin iki önemli şahsiyetinden, Adolf Loos ve Le Corbusier'nin eserlerinden yola çıkıyor ve modern mimariyi "modern" yapanın, kitle iletişim araçlarıyla kurduğu yeni ilişki olduğunu öne sürerek, daha önce görülmemiş boyuttaki kitle iletişiminin geleneksel mekân ve öznellik anlayışlarını temelden sarstığını savunuyor. Mimari eleştiri de bu bakış farklılığından nasibini alıyor: Colomina modern mimariyi, onu kitle kültürüyle zıtlık oluşturan bir yüksek sanat biçimi olarak düşünen konvansiyonel eleştiriyle anlamamızın mümkün olmadığını öne sürüyor ve tersine çevrilmiş bir stratejiyle mimari üretimi yirminci yüzyılın kitle iletişim sistemlerine yerleştiriyor.

Arşivden şehre, modaya, savaşa, reklamcılığa ve müzeye kadar uzanan entelektüel bir yolculukta, mekânları algılama ve deneyimleme biçimlerimizdeki değişikliklerin izini süren kitap, mimari söylemi çizim, model, fotoğraf, kitap, film ve reklam gibi pek çok temsil biçiminin kesişim noktası olarak gördüğü için, mimari nesneye, yani artık başlı başına bir temsil mekanizması haline gelmiş olan "bina"ya başka gözlerle bakmayı öneriyor.

Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-975-342-785-2





Metis Yayınları
www.metiskitap.com