

**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**MİMARLIKTA ÖZGÜR MEKAN VE BEDEN İLİŞKİSİNİN DÖNÜŞÜMÜ**



**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**YEŞİM URUN**

**Mimarlık Anabilim Dalı**

**Mimari Tasarım Sorunları Programı**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Hale Gönül**

**KASIM 2022**



**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**MİMARLIKTA ÖZGÜR MEKAN VE BEDEN İLİŞKİSİNİN DÖNÜŞÜMÜ**



**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**YEŞİM URUN**

**Mimarlık Anabilim Dalı**

**Mimari Tasarım Sorunları Programı**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Hale Gönül**

**KASIM 2022**



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Yeşim Urun



## ÖNSÖZ

Mimarlık pratiği üzerinde detaylı düşünmemi sağlayan bu tez çalışması ile merak ettiklerim ve arayışlarım katlanarak çoğaldı. Bu çalışmanın gelecekteki üretimlerimin bir parçası olacağına ve onlara ilham vereceğine inanıyorum.

Yüksek Lisans eğitimim boyunca derslerine katıldığım değerli akademisyenlere, özellikle her yönüyle ilham aldığım sevgili hocam Prof. Dr. Fatma Zeynep Aygen'e ve tez çalışmam boyunca ilgisini ve desteğini hiç esirgemeyen sevgili danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Hale Gönül'e, tez çalışmasına fikirleriyle katkı sağlayan jüri üyeleri Dr. Öğr. Üyesi Haluk Uluşan ve Dr. Öğr. Üyesi Esin Hasgöl'e ve bu süreçte her zaman yanımda olan canım aileme ve yazma sürecim boyunca masamda sürekli beni izleyen Çakır'a, ayrıca her türlü destekleri için Şeyma Kaya ve Hamide Kuru'ya da teşekkür ederim.

Kasım, 2022

Yeşim Urun  
Y. Mimar



## İÇİNDEKİLER

Sayfa

|  |            |
|--|------------|
| ÖNSÖZ.....   | v          |
| İÇİNDEKİLER.....   | vii        |
| KISALTMALAR.....   | viii       |
| ŞEKİL LİSTESİ.....   | x          |
| ÖZET.....  | xiii       |
| <b>1. GİRİŞ.....</b>   | <b>1</b>   |
| 1.1. Tezin Amacı .....   | 3          |
| 1.2. Tezin Kapsamı.....  | 4          |
| 1.3. Tezin Yöntemi.....  | 5          |
| <b>2. BEDENİN VE ÖZGÜR MEKANIN TANIMLARI.....</b>                          | <b>10</b>  |
| 2.1. Bedenin Tanımı- Zihin Beden İlişkisi.....                             | 10         |
| 2.2. Özgür Mekanın Tanımı .....  | 13         |
| <b>3. BEDENİN VE ÖZGÜR MEKANIN DÖNÜŞÜMÜ.....</b>                           | <b>17</b>  |
| <b>4. MİMARLIK PRATIĞİNDE ÖZGÜR MEKAN VE BEDEN .....</b>                   | <b>25</b>  |
| 4.1. Bauhaus ve Beden .....  | 25         |
| 4.1.1. Schlemmer’ın tiyatro atölyesi .....                                 | 26         |
| 4.1.2. Total Theater .....   | 29         |
| 4.2. Modüler/Esnek Mekan.....  | 30         |
| 4.2.1. Weissenhofsiedlung Stuttgart .....                                  | 31         |
| 4.2.2. Domino evi .....  | 34         |
| 4.2.3. Schröder evi .....  | 36         |
| 4.2.4. Yeni Babil.....   | 39         |
| 4.2.5. Diagoon konutları.....  | 43         |
| 4.2.6. Tak-Sök şehir .....   | 45         |
| 4.2.7. Nakagin Kapsül Kulesi .....   | 49         |
| 4.2.8. Osaka Next21 .....  | 52         |
| 4.2.9. Quinta Monray sosyal konut projesi.....                             | 55         |
| 4.3. Söylem ve Pratik Ara Kesitinde Özgür Mekan ve Beden.....              | 58         |
| 4.3.1. Bernard Tschumi'nin mimarlık düşüncesinde özgür mekan ve beden .... | 58         |
| 4.3.1.1. Paradoks.....   | 59         |
| 4.3.1.2. Sınırlar .....  | 61         |
| 4.3.1.3. Kopma .....   | 63         |
| 4.3.2. Lebbeus Woods’un mimarlık düşüncesinde özgür mekan ve beden .....   | 67         |
| <b>5. SÖYLEMİN İNŞASI: VENEDİK MİMARLIK BİENALİ .....</b>                  | <b>73</b>  |
| 5.1. İsviçre Pavyonu- <i>Svizzera 240-House Tour</i> .....                 | 75         |
| 5.2. Hollanda Pavyonu- <i>Work, Body, Leisures</i> .....                   | 81         |
| 5.3. Michael Maltzan Mimarlık- <i>Star Apartments</i> .....                | 85         |
| <b>6. SONUÇ.....</b>   | <b>88</b>  |
| <b>KAYNAKLAR.....</b>  | <b>93</b>  |
| <b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>   | <b>104</b> |

## KISALTMALAR

**ABD** : Amerika Birleşik Devletleri  
**F.G.** : Francesco di Giorgio





## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa

|  |    |
|--|----|
| Şekil 1. 1 Panaptikon'un Planı .....   | 1  |
| Şekil 1. 2 Özgür Mekanın Kavramsal Süreci .....                                | 8  |
| Şekil 1. 3 Özgür Mekanın Kavramsal Süreci .....                                | 9  |
| Şekil 2. 1 Özgür Mekan .....   | 16 |
| Şekil 3. 1 Vitruvilius Adamı Eskizi.....                                       | 17 |
| Şekil 3. 2 F.G. Martini'nin Eskizi.....  | 18 |
| Şekil 3. 3 F.G. Martini'nin Eskizi.....  | 19 |
| Şekil 3. 4 Unite D'Habition Modüler İşlemeleri .....                           | 20 |
| Şekil 3. 5 Unite D'Habition Kesitinde Kullanıcılarının Mekan Etkileşimi. ....  | 20 |
| Şekil 4 1 Kübik Mekanın İçinde Görünmez Lineer Ağlarla Çevrili Beden .....     | 26 |
| Şekil 4 2 Oscar Schlemmer Triadisches Ballet İçin Kostüm Tasarımları. ....     | 27 |
| Şekil 4 3 Oscar Schlemmer, "Sırık Dansı". ....                                 | 28 |
| Şekil 4 4 Total Theater'in Kesiti. ....  | 29 |
| Şekil 4 5 Total Theater'in Aksonometrik Dış Görünüşü.....                      | 30 |
| Şekil 4 6 Weissenhofsiedlung Stuttgart Vaziyet Planı. ....                     | 32 |
| Şekil 4 7 Weissenhofsiedlung Stuttgart Yerleşkesi 14-15 Numaralı Ev.....       | 33 |
| Şekil 4 8 Weissenhofsiedlung Stuttgart Yerleşkesi 14-15 Numaralı Ev.....       | 33 |
| Şekil 4 9 Domino Evi. ....   | 35 |
| Şekil 4 10 Schröder Evi. ....  | 36 |
| Şekil 4 11 Schröder Evi, İç Mekan.....   | 37 |
| Şekil 4 12 Geleneksel Japon Evi, İç Mekan. ....                                | 37 |
| Şekil 4 13 Tatami Desenleri. ....  | 38 |
| Şekil 4 14 Tatami Odasının Farklı İşlevleri. ....                              | 39 |
| Şekil 4 15 Yeni Babil Eskizi. ....   | 40 |
| Şekil 4 16 Yeni Babil ve Homo Ludens'ler.....                                  | 41 |
| Şekil 4 17 Yeni Babil ve Homo Ludens'ler.....                                  | 41 |
| Şekil 4 18 Diagoon Konutları. ....   | 43 |
| Şekil 4 19 Diagoon Konutları, Kesit.....                                       | 44 |
| Şekil 4 20 Diagoon Konutları, Eskiz.....                                       | 44 |
| Şekil 4 21 Diagoon Konutları, İç Mekan.....                                    | 45 |
| Şekil 4 22 Tak-Sök Şehir.....  | 46 |
| Şekil 4 23 Tak-Sök Şehir, Aksonometrik Görünüş. ....                           | 47 |
| Şekil 4 24 Tribün Kulesi İnşa Halinde, Şikago, Fotoğraf Erich Mendelsohn. .... | 47 |
| Şekil 4 25 Tak-Sök Şehir, Kapsüller.....                                       | 48 |
| Şekil 4 26 Tak-Sök Şehir, Kapsül Ev.....                                       | 48 |
| Şekil 4 27 Kapsül Kulesi ve Modülleri. ....                                    | 49 |
| Şekil 4 28 Kapsül, İç Mekan. ....  | 50 |
| Şekil 4 29 Kapsül, İç Mekan. ....  | 50 |
| Şekil 4 30 Osaka Next21. ....  | 52 |
| Şekil 4 31 Osaka Next21. ....  | 53 |
| Şekil 4 32 Osaka Next21, 3 Boyutlu Sokakların Görünümü.....                    | 54 |
| Şekil 4 33 Osaka nex21, 3 Boyutlu Sokaklar Diyagramı.....                      | 54 |
| Şekil 4 34 Quinta Monray Konut Projesi. ....                                   | 56 |

|  |    |
|--|----|
| Şekil 4 35 Quinta Monray Konutlarının Zamanla Değişimi. ....   | 56 |
| Şekil 4 36 Quinta Monroy Konutunun İç Mekanının Zamanla Değişimi. ....   | 57 |
| Şekil 4 37 Parc de La Villette .....   | 64 |
| Şekil 4 38 Binhai Science Museum.....  | 66 |
| Şekil 4 39 Binhai Science Museum, Kesit. ....  | 66 |
| Şekil 4 40 Binhai Science Museum, Diyagram. ....   | 66 |
| Şekil 4 41 Enjeksiyon: Saraybosna'da Tipik Bir Blok, Lebbeus Woods'un Eskiz<br>Defterinden Eskizler, 1993. ....                | 70 |
| Şekil 4 42 Enjeksiyon: Saraybosna'daki Tipik Konut Bloğunun Onarımı, Lebbeus<br>Woods'un Eskiz Defterinden Eskizler, 1994..... | 72 |
| Şekil 4 43 Işık Pavyonu, Görünüş ve Kesit. ....  | 73 |
| Şekil 5. 1 İsviçre Pavyonu-Svizzera 240 – House Tour.....  | 76 |
| Şekil 5. 2 İsviçre Pavyonu-Svizzera 240 – House Tour- Kullanıcı İlişkisi .....   | 79 |
| Şekil 5. 3 Disturbing Neufert Çizimleri. ....  | 80 |
| Şekil 5. 4 Work, Body, Leisures. ....  | 81 |
| Şekil 5. 5 John Lennon ve Yoko Ono, 1969. ....   | 83 |
| Şekil 5. 6 Bed, Work, Body, Leisures, 2018. ....   | 83 |
| Şekil 5. 7 Michael Maltzan'ın Los Angeles'taki Evsizler İçin Önerdiği Apartman. ....   | 85 |
| Şekil 5. 8 Yıldız Apartmanının Maketi.....   | 86 |
| Şekil 6. 1 Modüler/Esnek Mekan. ....   | 89 |
| Şekil 6. 2 Modüler/Esnek Mekan ve Bienal İlişkisi. ....  | 90 |



## MİMARLIKTA ÖZGÜR MEKAN VE BEDEN İLİŞKİSİNİN DÖNÜŞÜMÜ

### ÖZET

Bu çalışma temelde mimarlığın dinamikleri üzerinden “özgür mekan” kavramı ve beden ilişkisini ele alır. Özgür mekan kavramı ile ilk olarak Lebbeus Woods’un savaş bölgelerinin otoritesizliği sonucu ürettiği *freespace* kavramında karşılaşılır. Bunun yanı sıra 2018 yılı Venedik Mimarlık Bienali’nin teması da *freespace*’dir. Bu çalışma, Woods’un ve Venedik Bienali’nin üretimlerinde karşılaşılan özgür mekan yaklaşımlarının etkisinde, özgür mekan arayışında bulunur. Aynı zamanda bu mekanlarda yer alan bedenlerin nasıl var oldukları ve mekanla nasıl bir etkileşime girdiklerini üzerinde durur. Bedenin moderniteyle birlikte dönüşümü incelendikten sonra, mimarlık tarihine yön vermiş örnekler kronolojik bir şekilde ele alınarak bir çerçeve oluşturulur. Özgür mekana zemin hazırlayan ve deneysel çalışmalar üreten Lebbeus Woods ve Bernard Tschumi’nin fikirleri üzerinden, beden kuramsal bir altlık oluşturulur. Son bölümde, 2018 Venedik Mimarlık Bienali’nde yer alan çağdaş üretimler üzerinden özgür mekanın bir okuması yapılır.

**Anahtar kelimeler:** mimarlık, mekan, beden, *freespace*, özgür mekan, Lebbeus Woods, Tschumi.



## THE TRANSFORMATION OF THE RELATIONSHIP OF FREE SPACE AND BODY IN ARCHITECTURE

### SUMMARY

This study basically deals with the concept of "free space" and the body relationship through the dynamics of architecture. The concept of free space is first encountered in the concept of freespace produced by Lebbeus Woods as a result of the lack of authority of war zones. In addition, the theme of the 2018 Venice Architecture Biennale is freespace. This work seeks free space under the influence of the free space approaches encountered in the productions of Woods and the Venice Biennale. At the same time, it focuses on how the bodies in these spaces exist and how they interact with the space. After examining the transformation of the body with modernity, a framework is created by considering the examples that have shaped the history of architecture in a chronological manner. The body is a theoretical base based on the ideas of Lebbeus Woods and Bernard Tschumi, who laid the groundwork for free space and produced experimental studies. In the last part, a reading of free space is made through contemporary productions at the 2018 Venice Architecture Biennale.

**Key words:** *architecture, space, body, freespace, free space, Lebbeus Woods, Tschumi.*

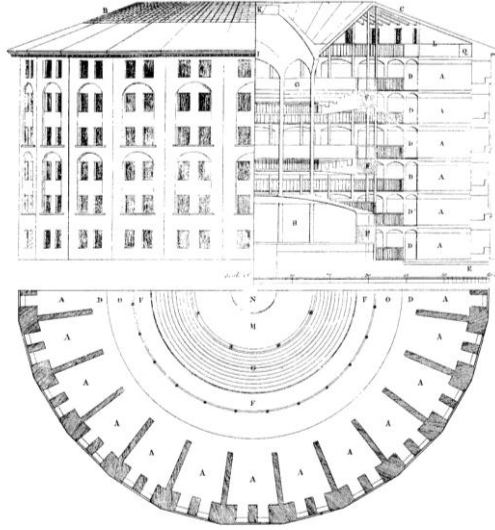


## 1. GİRİŞ

Özgürlük deneyimi tarih boyunca insanlığın ulaşmaya çalıştığı bir durumdur. Bu tarihsel süreç felsefe düzlemine de yansımış, özgürlük kavramı Antik Çağdan itibaren günümüze kadar birçok düşünür tarafından farklı bakış açılarıyla ele alınmıştır.

Özgürlük kavramı, tarihsel süreçte birçok kırılma noktasının etkisinde kalmıştır. Bunlardan biri Rönesans ile birlikte özgür düşüncenin öne çıkmasıdır. Bu dönem, birçok alanda olduğu gibi mimarlık disiplininde de önemli gelişmeler sağlamıştır. Hümanizm düşüncesi ile insan odaklı yaklaşımlar öne çıkmıştır. Daha sonra Fransız Devrimi ile bireyler kendi eylemleriyle, dikte edilene karşı gelerek özgürlüklerine sahip olabileceklerini görmüşlerdir.

Jeremy Bentham'ın tasarladığı Panoptikon, özgürlük kavramı tarihinde önemli bir kırılma noktasıdır. Bir hapisane olan Panoptikon, dairesel planıyla hücreleri çepere yerleştirirken, merkezde gözlemcileri barındırır. Böylece hapisane, denetçilerinin gözlemine izin verirken, mahkumlar hiçbir zaman merkezde denetçi olup olmadığını göremez. Böylece hep gözlem altındaymış gibi davranan mahkumların tam kontrolü sağlanır.



Şekil 1. 1 Panaptikon'un Planı.

Panoptikon bir metafordur ve temsil ettiği denetim mekanizması ile bireyin denetçinin iradesine göre eylemlerini düzenlenmesi üzerinde durur. Bu durumda birey özgürlüğünü yitirecektir. Burada özgür olan, bireyin tersine, başkalarının eylemlerini yönetme yetkisiyle denetçilerdir. Panoptikonda gözetleyenler, yani denetçiler bireyleri kontrol altında tutarak, onların yaşamlarına müdahale edip, örgütlenme olasılıklarını da yok eder. Panoptikon, özellikle Michel Foucault'un üzerinde durduğu bir kavramdır. Foucault (1975), Panoptikonun, modernitede var olan otoriter düşüncenin temelini oluşturduğu üzerinde durur.

Özgürlük kavramı, moderniteyle birlikte farklı bir boyut kazanmıştır (Heynen, 1999). Sanayileşmeyle birlikte gelişen teknolojik ilerlemeler, yenilikçi bakış açıları mimarlık tarihi boyunca var olan teknik ve yöntemdeki çeşitli sınırları kaldırmıştır. Bu anlayış, 1919 yılında Weimar'da, Walter Gropius tarafından kurulan Bauhaus Okulu'na yansımıştır. Okul, mimarlık ortamına özgün bir soluk getirmiş, makine ve zanaat birlikteliği üzerinde duran yenilikçi yaklaşımları, eğitimde bir geçiş görevi görmüştür. Ayrıca Mies Van Der Rohe, Walter Groupis gibi birçok öncül mimar da bu süreçte önemli rol oynamıştır. Örneğin, Weissenhofsiedlung Stuttgart projesi gibi atılımlarla, dönemine göre ileri fikirlerini uygulama imkanı bulan mimarlar ilerlemeye katkı sağlamıştır. Bu yapılarda yer alan mekanlar, kullanıcıların çeşitli ihtiyaçlarına esnek bir şekilde yanıt verecek alternatif çözümler üretmiştir. Beden bu mekanlarda, geleneksel mekandaki durağanlığa karşı, seçimlerine göre mekanı kurgulayabileceği ve hareketin ön planda olduğu esnek mekanlar ile tanışmıştır. Buna rağmen, modernite, aynı zamanda bedenin özgürlüğünü kısıtlayan bir olgu olarak da karşımıza çıkmaktadır. Sanayileşme ile beraber zaman kavramı, artık üretim süreçlerine göre şekillenmiş, zamanın örgütlenmesiyle, beden de bu yeni duruma uyum sağlamak zorunda kalmıştır. Fabrikalarda artık işçiler hapsedilmiş, böylece bireyin tüm hayatı kontrol altına alınmıştır. Le Corbusier'in Modulor bedeni de, örgütlenen zamanla birlikte oluşan bu yeni mekanlarda yerini alarak mekan kavramının tanımlarını etkilemiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1950'lerde, Guy Debord ve Constant gibi Durumcu Enternasyonal grubu, devrimci, özgürlükçü bildirgelerini yayımlar. 1968 Öğrenci Hareketinden sonraki özgür ortamın etkisiyle 1960'larda birçok avangard üretim görülür. Bunlardan biri de Constant'ın tasarladığı ve Üniter Şehircilik'in bir örneği

olan Yeni Babil'dir. Bu ütopya, *Homo Ludens* (oyun oynayan insan) adını verdiği topluluğun oluşturduğu, tüm geleneklerin, normların yok olduğu, tam özgürleşme durumudur. Yine bu zaman aralığında, Archigram grubu, Archizoom gibi gruplar mimarlık ortamındaki tekdüzeliğe ve sınırlara karşı avangard üretimlerini sürdürmüşlerdir.

1980'lerde Bernard Tschumi, Lebbeus Woods gibi mimarlar, deneysel mimarlıklarıyla öne çıkmışlardır. Tschumi, özgür mekan arayışını sınırlar ve "olay" üzerinden sürdürürken, daha farklı deneysel işler üreten Woods, *freespace*<sup>1</sup> kavramı üzerinden ele alır. *Freospace*, kontrol mekanizmalarına karşı olan bireyin merkezde, onu çevreleyen strüktürün ise hareketli birim olarak konumlandığı mekanlardır. Woods, üretimlerini sosyal düzenin olmadığı, savaş ortamındaki kentler üzerinde ele alır, denetim mekanizmalarının etkisini en aza indirmeye çalışır. Bu bağlamda tez, Woods'un bahsettiği *freospace* kavramı referans alınarak özgür-mekan kavramına odaklanacaktır.

Özgür mekan kavramı, şimdiye kadar bahsedilen özgürlük-mimarlık-mekan ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde bu çerçeveyi oluşturan temel bir kavram olarak düşünülebilir. Tez çalışmasında özgür mekan, tanımladıktan sonra, beden bu mekanda nasıl bir ilişki içinde olacağı üzerine verilen örnekler üzerinden tartışılacaktır.

### 1.1. Tezin Amacı

Tez çalışmasının ilk amacı, özgür mekanın tanımlarını açmaktır. Bu tanımları tartışırken, mimarlık disiplinde mekanın tarihsel süreç içerisinde, çeşitli mimarların ve düşünürlerin yaklaşımları ve onların mekanı özgürleştirme girişimleri üzerinden bir çerçeve oluşturulmaya çalışılacaktır. Tanımı yapıldıktan sonra bu mekanda yaşayan, etkileşim kuran bedenlerin mekanla kurduğu ilişki sorgulanacaktır. Özellikle tarihsel süreçte mimarlık pratiğine yön vermiş özgür mekanın üretildiği yapılar ele alınarak, beden mekandaki durumları gözetlenip, kırılma noktalarının tespit edilmesi hedeflenmektedir. Bu okumayla birlikte, zamanla gelişen teknolojinin ve

---

<sup>1</sup> *Freospace* kavramının tez içerisindeki karşılığı özgür mekan olarak ele alınmaktadır.

toplumsal, sosyolojik, kültürel değişimlere karşılık, özgür mekanın nasıl oluştuğu, bu oluşumun bedene nasıl yansıdığı ve zaman içinde nasıl dönüştüğü okunulabilecektir. Böylece, söylemin ve onun inşası üzerinden okunan özgür mekanın tanımlarının ve bedeninin bu tanımlardaki yerinin sorgulanmasının, gelecek çalışmalara da bir altlık oluşturulacağı düşünülmektedir.

## 1.2. Tezin Kapsamı

Tezin giriş bölümünden sonra, ikinci bölümde, bedeninin ve özgür mekanın tanımları ortaya konulur. Öncelikle beden, Descartes, Spinoza, Deleuze, Ponty, Foucault, Grosz gibi düşünürlerin zihin-beden ilişkisi hakkındaki görüşleri üzerinden irdelenir. Daha sonra, özgür mekan arayışı, otoritenin karşısında olan, sınırların ötesinde mekan üretme girişiminde bulunan Bernard Tschumi, Lebbeus Woods gibi isimler ve onların üretimlerinde doğrudan veya dolaylı ilişkisi olan Deleuze, Lefebvre ve Tafuri gibi düşünürler üzerinden bir çerçeve oluşturulur.

Beden ve özgür mekanın dönüşümünü ele alan üçüncü bölümde, Rönesans'ta süregelen insan bedeninin oranları üzerinden tasarlanan mekanın zamanla, Moderniteden sonra nasıl parçalandığı ve akışkan bedene dönüştüğü üzerinde durulacaktır.

Dördüncü bölüm, özgür mekan beden ilişkisini mimari söylem ve pratik üzerinden irdeler. İlk olarak bedeninin, Bauhaus Okulu'nda yer alan Schlemmer'in tiyatro atölyesinde bedene eklenen kostümlerle değişimi ele alınırken, Gropius'un deneysel tiyatrosu olan Total Theater'da bedeninin deneyimleri üzerinden yorumlanacaktır. Dördüncü bölümün ikinci kısmı olan Modüler/Esnek Mekan'da mimarlık pratiğinde tarihsel süreçte dönemine göre yenilikçi bir tutum sergileyen Weissenhofsiedlung Stuttgart, Schröder Evi, Archigram, Diagoon Konutları ve Quinta Monray Sosyal Konut Projesi gibi öncü örneklerde üretilen mekanlarda, bedeninin nasıl var olduğunun bir okuması yapılacaktır. Daha sonra, deneysel mimarlıklarıyla Tschumi ve Woods üzerinden mekanın ve bedeninin kuramsal ilişkisi üzerinde durulacaktır. Son olarak, 2018 Mimarlık Bienali'nin de temasını oluşturan *FreeSpace* kavramı irdelendikten sonra, bedeninin öne çıktığı pavyonlar üzerinden özgür mekanda yer alan beden incelenecektir.

### 1.3. Tezin Yöntemi

Bu çalışmada, tarihsel süreç içerisinde özellikle moderniteden sonra mekanı etkileyen kırılma noktalarının mekanı özgürleşme olasılıkları üzerinden beden incelenmiştir. Özellikle Endüstri Devrimi'nden sonra tekniğin gelişmesiyle birlikte değişen mekan anlayışı üzerinden örnekler analiz edilmiştir. Tezde tarihsel süreç içindeki değişime odaklanılarak, bu değişimi etkileyen olaylar, olgular ve düşünce sistemlerinin mekana yansımalarına odaklanılan bir yöntem geliştirilmiştir. Her bölümde seçilen örnekler birbirleriyle etkileşim kuracak şekilde kurgulanmıştır.

Çalışmanın ilk başında, öncelikle beden, onun tarihsel gelişim sürecini anlamak için Descartes, Spinoza, Deleuze, Grosz, Foucault, Ponty ve Pallasma'nın düşünceleri üzerinden ele alınmıştır. Bu beden tanımlarından sonra, özgürleşme eyleminin Aristoteles'ten, Spinoza ve Hegel'in yaklaşımlarından sonra Tschumi ve Woods gibi deneysel mimarların nasıl algıladığının ve bu eylemin nasıl özgür mekana dönüştürdüğünün okuması yapılır.

"Beden ve Özgür Mekanın Dönüşümü" Bölümünde, Vitruvius'tan, Rönesans Dönemi'ne, 20. yüzyıl başlarından günümüze bedenin dönüşümü izlenir. Bu bölümdeki yöntem ise, seçilen örneklerin dönemine göre belirgin örnekler olması ve bu örneklerin değişimi hazırlayan toplumsal, kültürel durumların belirgin yansıması olmalarıdır. Bu örnekler ayrıca, mekanın dönüşümünün ya da bedenin dönüşümünün doğrudan birbirine etkisinin okunabildiği örneklerdir.

"Mimarlık Pratiğinde Özgür Mekan ve Beden" bölümünde önce, Bauhaus Okulu'ndan bahsedilerek, bedenin mekan ile etkileşim kuran bir varlık olarak ele alınması, Walter Gropius ve Oskar Schlemmer'in tiyatro anlayışları üzerinden incelenmiştir. Bauhaus Bölümü, Triadisches Ballett gibi örneklerle, Endüstri Devrimi ile makinenin ön plana çıkmasıyla makine çağının bedene etkisinin güçlü bir şekilde saptanabilmesi açısından önemlidir.

"Mimarlık Pratiğinde Modüler/Esnek Mekan" bölümünde 20. Yüzyılda üretilen ve birbirini dolaylı yoldan etkileyen on yapı seçilmiştir. Bunlar, dönemine göre avangard olan ve dönemi değiştiren yapı, yapı kompleksi, hatta ütopyalardır. Bu

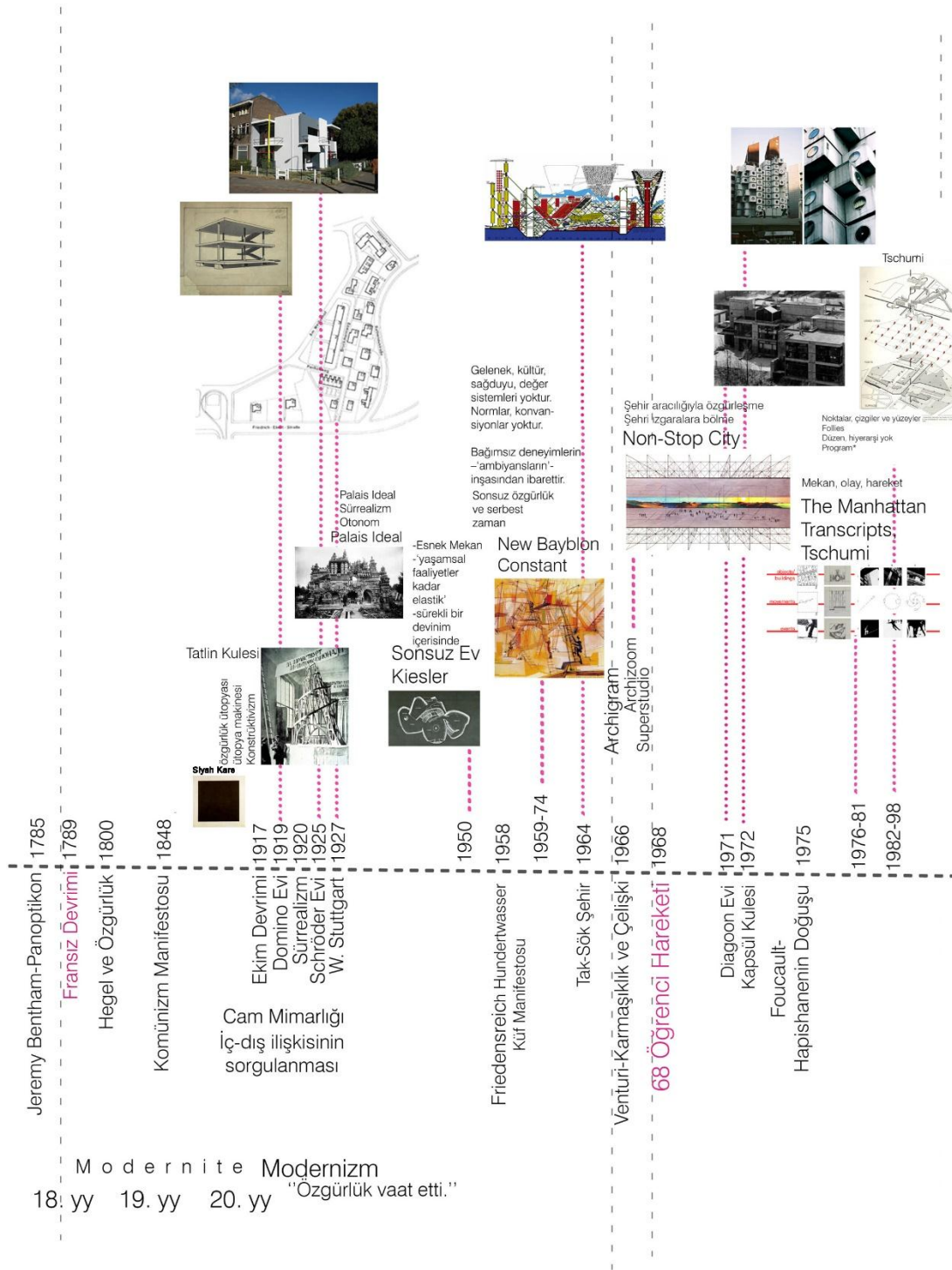
örneklerde mekanlar her ne kadar inşa ve söylem düzleminde farklı konumlarda olsalar da, dikkat edilen nokta, süreç içerisinde bedenın mekandaki değışen konumunun izinin sürülmesidir. Bu açıdan düşüncelerin temsillerinin farklı olması çalışmanın farklı bir açıdan da düşünülmesini sağlar. Ayrıca, Le Corbusier'in katı üretim süreçleri üzerinden başlayan bu örnekler, kullanıcının sosyal değerlerine odaklanan Quinta Monroy Sosyal Konut Projesi üzerinde sonlanarak beden algısındaki dramatik değışimin de algılanması amaçlanmıştır.

Çalışmanın kuramsal alt yapısı Bernard Tschumi ve Lebbeus Woods üzerinden ilerlemiştir. Tschumi'nin Mimarlık ve Kopma adlı yayınında ele aldığı mekana dair sorgulamaları ve onun kendi özgür mekanını oluşturma çabaları ile Woods'un *freespace* adlı mekanları teze katkı sağlayan veriler olarak ele alınmıştır.

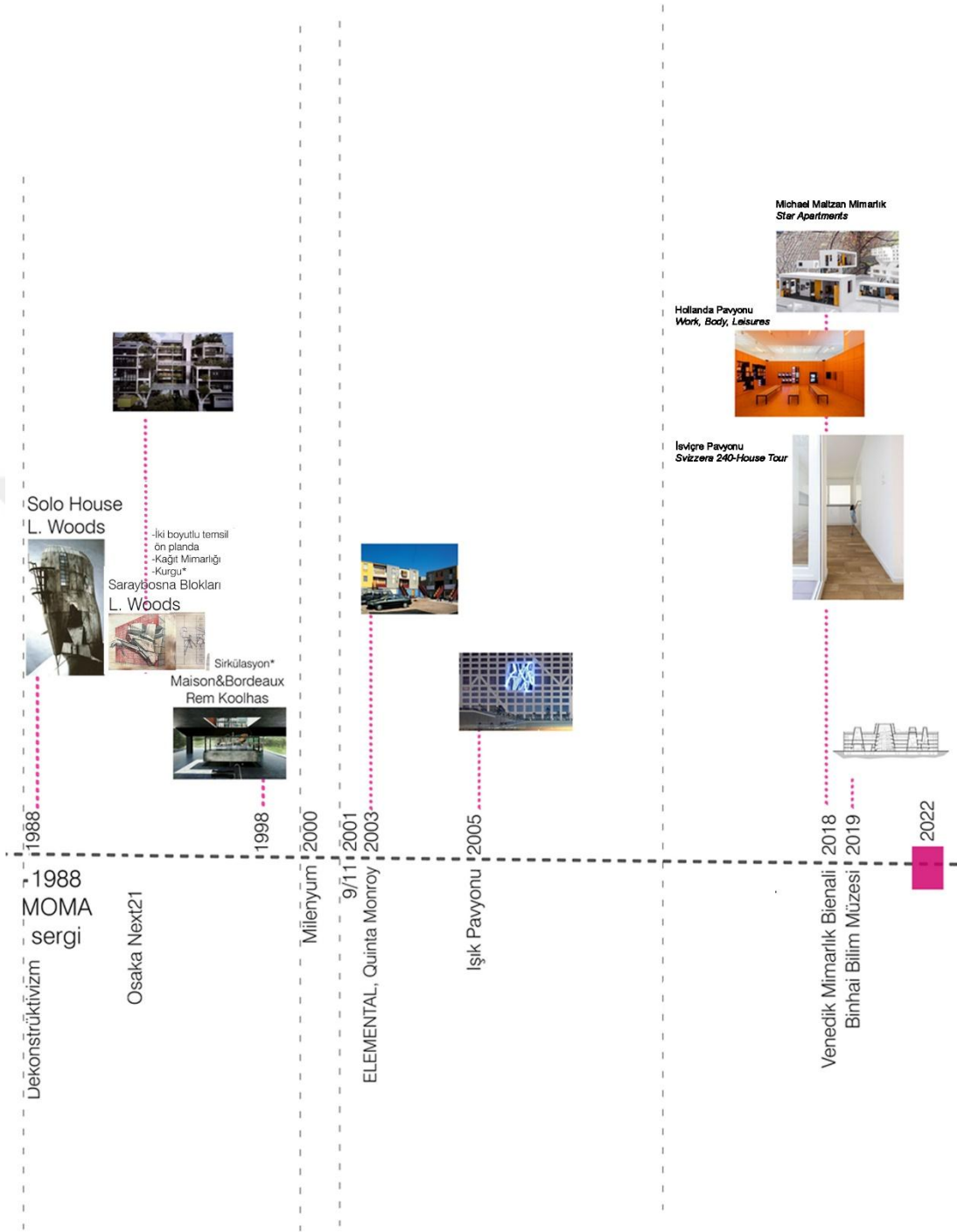
2018 Venedik Mimarlık Bienali'nin *freespace* adlı temasıyla ilişki kurulmuştur. Bienalden seçilen üç pavyon, tez sürecinde dile getirilen sorgulamaların çağdaş dönemdeki karşılığına yanıt verecek şekildedir. Bu çerçevede, İsviçre Pavyonu *Svizzera 240-House Tour*, Le Corbusier'in mekanlarına dolaylı yoldan bir eleştiriye, Hollanda Pavyonu *Work, Body, Leisure Constant*'ın Yeni Babil okumasının günümüz çerçevesinde bir yorumudur. Michael Maltzan Mimarlık-*Star Apartments* ise mimarlık pratiğinin tıpkı Quinta Monroy Konut Projesi gibi sosyal yönünü vurgulayan bir pavyondur.

Tez kapsamında, tüm bölümlerde incelenen örnekler ile, özgür mekan üretiminin nasıl olacağı, hangi yöntemlerle ulaşılmış ya da ulaşılabilme olasılığı olan girişimler olarak saptanabileceği üzerine yöntemler geliştirilmiştir. Bu bağlamda bu üretimde, mekanın bedene, bedenın de mekana olan yaklaşım yöntemleri, incelenen mekanlar üzerinden saptanmıştır. Kavramsal süreç ise Şekil 1.2 ve Şekil 1.3 üzerinden özetlenmeye çalışılmıştır.





Şekil 1. 2 Özgür Mekanın Kavramsal Süreci



Şekil 1. 3 Özgür Mekanın Kavramsal Süreci

## 2. BEDENİN VE ÖZGÜR MEKANIN TANIMLARI

Tez çalışması, beden ve özgür mekan kavramlarını odağına almaktadır. Bunun için öncelikle; bedenin geçmişteki düşünürler tarafından nasıl ele alındığı mekanla kurulan ilişki açısından önem kazanmaktadır. Daha sonra bu farklı ele alınan yaklaşımların etkisinde özgür mekan üzerine düşünülecektir. Bu bölümün tez çalışmasının diğer bölümlerine bir altlık oluşturması amaçlanmıştır.

### 2.1. Bedenin Tanımı- Zihin Beden İlişkisi

İnsan, var olduğu sürece, kendini tanıma, anlama ve konumlandırma çabasında bulunmuştur. Bu süreç sonucunda ruh ve beden algısı gelişmeye başlamıştır. Bu algı tarih boyunca sürekli değişip, evrilmiştir. En önemli kırılma noktalarından biri 17. Yüzyılda, Descartes'ın kartezyen düşüncesi ile olmuştur. Descartes'e göre beden ve ruh, ayrı iki töz olarak insan bütünlüğünü oluşturur (Tarhan, 2019). Beden, yer kaplama özneliliğinin, ruh ise düşünce özneliliğinin yöntemleridir. İkisi bir arada bulunurlar, karşılıklı etkileşim halindedir, fakat özgün bir bileşim oluşturmazlar. Burada Ruh bedeni, beden de ruhu farklı biçimlerde etkiler. Etkileyen etkin, etkilenen de edilgin olur (Tarhan, 2019). Descartes etkisinde kalan Spinoza da, onun gibi insanı beden ve ruh olarak iki ayrı töz olarak görür. Yine ona göre de bu iki töz karşılıklı etkileşim halindedir (Beşler, 2009).

Aydınlanma Düşüncesi ile birlikte, ruh ve beden yerini; akıl ve bedene bırakmıştır. Artık, akıl ön plandayken, beden geri plandadır. Immanuel Kant, bu dönemin önemli düşünürlerindedir. Kant'a göre (1784) akıl kitlelerin özgürlüğünü de getirir. Bu konuda "Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt" başlıklı metninde aşağıdaki yorumu yapar:

...Dogmalar ve kurallar, insanın doğal yetilerinin akla uygun kullanımının ya da daha doğru bir deyişle kötüye kullanılmasının bu mekanik araçları, erginleşme ve olgunlaşma için sürekli bir ayak bağı olurlar...Oysa buna karşılık, kitlenin kendi kendisini aydınlatması daha çok olanak taşır; hatta ona özgürlük, yani özgür olma hakkı tanınırsa bu durumun önüne geçilemez de. ...aydınlanma için özgürlükten başka bir şey gerekmez; ve bunun için gerekli olan 2 özgürlük de özgürlüklerin en zararsız olanıdır: Aklı her yönüyle ve her bakımdan çekinmeden kitlenin önünde apaçık olarak kullanmak özgürlüğü (Kant, 1784).

Foucault da, "Aydınlanma Nedir?" sorusunu Kant'a gönderme yaparak yanıtlamaya çalışır. Ona göre (2014) Aydınlanma, "bireylerin kendi kişisel düşünce özgürlüklerinin güvence altında olduğunu görecekları bir süreç"ın yerine "akıl evrensel, özgür ve kamusal kullanımları üst üste bindiği zaman" oluşur.

Foucault'nun ele aldığı konularda beden kilit bir rol oynar ve bedeni iktidarla olan ilişkisi üzerinden değerlendirir. İktidarın en somut ve hızlı etkisi bedene yansır (Bingöl, 2019). Beden iktidarın müdahalesiyle şekillenir. Foucault, beden ve iktidar arasındaki ilişkiyi hapishaneler ve akıl hastaneleri gibi mekanlar üzerinden sorgular.

Hapishanenin Doğuşu adlı yayınında, önceleri iktidarın ceza sisteminin beden üzerindeki izdüşümü "azap çektirmek" üzerinedir. Özellikle, 1757 yılında işkenceyle öldürülen Robert- François Damiens adlı mahkum üzerinden ele alır. Damiens otoriteye karşı gelmiş ve bedeni türlü işkencelere maruz bırakılmıştır. Burada beden otoritenin güç gösterisiyle cezalandırılmıştır. Beden zamanla doğrudan şiddete maruz bırakılarak kitleleri etkilemek yerine ruhsal durum üzerinden cezalandırılmıştır. XIX. yüzyılın başlarından sonra, acının sahnelenmesi artık bir ceza yöntemi olarak ele alınmayıp, beden, direkt azap çektirilmektense, farklı yollarla cezalandırılmaya başlanmıştır. Foucault (1975) bunu şu sözlerle ifade eder:

Her ne olursa olsun, bir olgu açıkça ortadadır: azap çektirilen, parçalanan, organları kopartılan, yüzüne veya omuzuna simgesel damga basılan, canlı veya ölü olarak teşhir edilen, seyirlik unsur haline getirilen beden birkaç on yıl içinde ortadan yok olmuştur. Beden, ceza ile yıldırmanın ana hedefi olmaktan çıkmıştır (Foucault, 1975).

Foucault (1975), hapishane metaforunda, moderniteyle birlikte hapishanelerin artık fiziksel acının yerini aldığını söyler. Buna rağmen eleştiriler, özellikle XXI. Yüzyıl'ın ilk yarısında ceza sisteminin bedeni yeterince azap çektirmediği yönündendir. Foucault (1975) bu bağlamda, "bedeni kudurtan kefarete cezasının yerine kalp, düşünce, irade, ruhsal durum üzerine derinlemesine etki eden bir ceza sistemi "olduğunu söyler.

Lefebvre (1992) bedeni "ritim" kavramı üzerinden düşünür. Bu kavramı, mekan, zaman ve gündelik hayat çerçevesinde ele alır. Onun önerdiği "ritimanaliz" metaforu ile müziğin de ortaya koyduğu gibi ritmi oluşturan tekrar, süreklilik, tezatlık gibi şeyler üzerinden ele alır. Lefebvre, doğal, bedensel ritimler ile mekanik

ve makine ritimlerini karşılaştırır. “Ritim” kavramı onun için bir analiz yöntemidir. Ona göre beden farklı ritimlerden oluşur, bunu aşağıdaki gibi açıklar:

Beden... Fizyolojiye ve tıba bırakılmış haldedir... Beden farklı ama akortlu ritimlerden bir pakettir. Yalnızca müzikle mükemmel akorlar yaratmakla kalmayız. Beden ritimlerden bir çelenk yaratır, bir buket de diyebiliriz, ama bu kelimeler, sanki sanatçı doğa tüm tarihinin sonucunda ortaya çıkan güzelliği -bedenin (bedenlerin) armonisini- öngörmüşçesine, estetik bir aranjmanı akla getirir (Lefebvre, 1992).

Lefebvre ritim metaforunu, aslında Kapitalizmin var olan ritmiyle de bağdaştırır. Kapitalist ritim bedeni “terbiye” eder. Aslında Foucault’un üzerinde durduğu hapisanelerde ya da fabrikalarda, bir işçinin nasıl davranması gerektiğine dair kurallar ve protokoller bulunur. Üretimin artırılmasına yönelik üretilen bu kurallar, işçi sınıfının terbiyesini amaçlar. Yıldırım (2020), aslında her türlü üretime ait geniş kurallar bütününe, kapitalist üretim ritminin aksamamasına yönelik olduğunu söyler.

Deleuze’un organsız bedeni, bedenle veya bedenin herhangi bir imgesiyle ilgili değildir. Ona göre organsız beden “imgesi olmayan bedendir” (Deleuze, 1973). Üretken değildir. Ama üretim süreci içinde yeniden zerk edilir. Deleuze, organsız beden kavramını üretirken Antonin Artaud’dan etkilenmiştir. Artaud organizma ile beden arasındaki ilişkiyi aşağıdaki gibi açıklar:

Beden bedendir  
Tümüyle tek başına  
Ve organa ihtiyacı yok  
Beden asla bir organizma değildir  
Organizmalar düşmandır bedenin (Antonin Artaud)

Organsız beden kavramı birden fazla anlam çerçevesinde ele alınabilir. Deleuze, ürettiği kavramları sınırlandırmaz, onları sürekli olarak günceller ve yeni sınırlara ulaştırır (Öcel, 2020). Bu bağlamda, “organsız beden kavramını kullanıldığı her yerde bir tür direnişe karşılık gelmekte” olduğu ve bu “direnme eyleminin nesnesi değiştiğinde organsız beden de değişmektedir” (Öcel, 2020).

Elizabeth Grosz bedeni feminizm üzerinden ele alır. Grosz (1994) amacının, beden ve onların cinsel farklılıklarının sınırlarını belirginleştirmek olmadığını söyler. Cinsel

farklılık, bedeninin çevresini kavrayışını ve bu kavrayış üzerinden oluşan eylemlerimizi yönlendirir. Yeni yöntem ve modellerle, iki cins arasında yeni bir üretkenlik üzerine düşünülmesini ister. Grosz'un (1994) önerdiği düşünce, bedenin sonsuz esnekliğine odaklanmasıdır. Böylece başka bağlamlarda başka amaçlar ve fikirler için de verim alınabilir. Beden, farklılıkları sayesinde oluşturduğu sonsuz bağlamlar ile ileride bedene dair geliştirilebilecek düşünceler ve modellere de zemin hazırlar.

## 2.2. Özgür Mekanın Tanımı

İnsanlığın temel kavramlarından biri olan özgürlük, her kişisel eylemin ve edimin, her toplumsal hareketin gerisindeki temel amaçlardan biri olmuştur. Aristoteles (MÖ 34...) için özgürlük, en genel biçimiyle, insanın tercihte bulunma olanağına sahip olmasıdır. Spinoza için, insanın kendi doğasının zorunluluğunu bilerek eylemde bulunmasıdır (Adugit, 2013). Hegel'in düşünce sisteminin temelini oluşturan özgürlük anlayışı ise, dünya tarihinin, özgürlük bilincinin gelişmesinden başka bir şey olmadığı üzerinedir (Singer, 2003). Marx ise Hegel etkisinde özgürlüğü bambaşka bir boyutta ele alır. Özgürlük onun için toplumsal ilişkiler bağlamında tartışılması gereken bir üst-yapı kavramıdır (Adugit, 2013).

Bununla birlikte Bauman (1998), özgürlüğün daima kişiye bağışlanan ve sıkıca kontrol edilen bir şey olduğunu söyler. Bunu da Bentham'ın evrensel kontrol mekanizması olarak adlandırdığı panoptikon örneğiyle ilişkilendirerek, Foucault'un panoptikonunun modernitenin doğasına dair önemli bir kavrayış olduğunu, esas amacının ise gözetleme yöntemiyle organların yönetimi olduğunu öne sürmektedir. (Bauman, 2015).

Kelime anlamını, eskinin karşıtı, güncel olan, gelenekle çatışma halinde ve gelenekten kopuş olarak tanımlayan Heynen (1999), moderniteyi iki grupta ele alır. İlki, bir ilerleme ve özgürleşme projesi olarak görülen programatik modernitedir. Gündelik hayatın rasyonel bir biçimde örgütlenmesine odaklanır. Diğer görüş ise, gelip geçici ve anlık olarak görülen yani geçici modernitedir. Modernitenin gelip geçiciliğine ve uçuculuğuna vurgu yapar.

Ekim devrimi sonrası Rus avangartlar için de Tatlin Kulesi devriminin getirdiği özgür ortamda bir özgürlük ütopyasıdır (Artun, 2015). Sonrasında, Constant, tüm

bağlardan, normlardan, gelenekten ve baskıdan kurtulan, insanların otomatizasyon ile, hiyerarşiden ve düzenden özgürleştireceğini düşündüğü, Yeni Babil'i tasarlar (Heynen, 2011). Düzenledikleri sanatsal ve eylemsel etkinlikler aracılığıyla kendiliğinden ve anlık bir yaratıcılığı olanaklı kılan durumlar üretirler. Böylelikle gündelik hayatı dönüştürmeyi amaçlayan Situasyonistler, kentsel mekanın kullanımını ve dönüşümünü özgürleştirecek yeni kolektif hareket biçimlerini ve onları yaymanın yöntemlerini ararlar (Andreotti, 1998).

Situasyonistler, aynı zamanda Henri Lefebvre'nin Gündelik Hayatın Eleştirisi'nde savunduğu fikirleri paylaşıyordu: onlara göre kentsel mekan, pazar ekonomisinin değil toplumsal ilişkilerin merkezi olmalıydı (Debord, 2008). Lefebvre, mekanı toplumsal bağlamına ve üretim süreçlerine yerleştirerek, mekanın ve zamanın toplumsal olarak üretilebileceğini söyler. Onun temsil mekanları, soyutlamaya ve metalaşmaya direnen mekansal pratiklerdir. Yerleşik mekan temsillerine karşı ve sermaye ve iktidar tarafından baskı altında olan gecekondular, barrio ve favela gibi yerleşimler, kapitalizmin süregelen mekan üretim pratiklerini ihlal eden örneklerdir (Avar, 2009).

Anarchitecture kavramına odaklanan Lebbeus Woods ise, kavramı *free-space* ile ilişkilendirmiştir. *Free-space*, kontrol mekanizmalarına karşı, bireyin merkezde, onu çevreleyen strüktürün ise hareketli birim olarak konumlandığı mekanlardır. Woods, üretimlerini sosyal düzenin olmadığı, savaş ortamındaki kentler üzerinde tasarlar, denetim mekanizmalarının etkisini en aza indirmeye çalışır (Kanekar, 2010).

Tschumi (1996) mekanı özgürleştirmek için, program başta olmak üzere geleneksel kompozisyon, düzen ve hiyerarşinin mimarlıktaki geleneksel karşıtlığının yerini değiştirmeyi amaçlamıştı. Mimarlığın tasarım koşullarından çok, toplumun geleneksel ve geriletici yanlarını yerinden oynatan ve mimarlığın öğelerini özgürleşmeyi sağlayacak olan yoldan yeniden örgütleyecek koşulların tasarımıyla ilgili olduğunu söyleyerek özgürlüğü mimarlığın temellerinde arar.

Koolhaas ise, temeli Fordist düşünce olan mekanda minimum kolon ve çekirdek kullanımına sahip mekanları eleştirdiği Tipik Plan (*Typical Plan*) adlı makalesinde, kullanıcının mekan içindeki hareketinde özgürlüğünü sağlamaya çalışır. Koolhaas's

göre, eğer mimarlık pratiği bu kadar belirsiz ve kendiliğinden ilerleyen bir süreçte bile başkalarına söz bırakmayacak şekilde kendini ifade ediyorsa, hiçbir şey söylemeyen ve baskı kurmayan bir mimarlık da birçok olasılık doğurabilen bir yaşam alanı oluşturabilir. Bu durumda, mekan birçok olasılık vaat eder. Böyle bir mimarlık, geleneksel mimari yaklaşımları yok sayarak, başka bir deyişle “sıfır derece mimarlık” yaparak mümkündür (Kepekcioglu, 2018).

Özgür-mekan, felsefe disiplinde, mimarlığın nesnel varlığına kıyasla daha serbesttir. Özgürlüğün düşünce düzeyinden mekanlaşma süreci çeşitli yöntemlerle olmuştur. Yeni bir mekan üretme, yani özgür mekan üretme niyetinin de onun amacından saparak bir otorite oluşturma olasılığı vardır. Özellikle kendisini özgürleşme projesi olarak gösteren modernitenin zamanla işleve indirgenmesi bunun üzerinden bir dil geliştirerek oluşturduğu hakimiyet buna örnek olarak gösterilebilir. Bir diğer düşünülecek nokta ise, var olan söylemlere karşı gelerek yeni bir düzlemde kendi mekanlarını tanımlayan mimarların, var olan mimarlık otoritesine karşı gelerek oluşturduğu özgür mekanın, özgür olsa da olmasa da, mimarın özgürlüğüyle mimarlığın özgürlüğünün denk düşmeyebileceğidir.

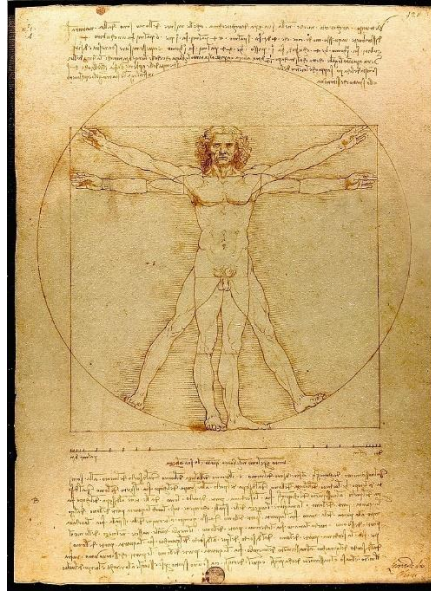
Kendi ortamını özgürleştirmek isteyen mimar, Woods gibi bağlamını savaş ortamında oluşturup otoriteden uzaklaşabilir, ya da Tschumi gibi program, olay, hareket ve mekan üzerinden ele alarak mimarlığın temel dinamikleri üzerinde durabilir ya da gündelik yaşam üzerinden mekanı dönüştürmek isteyebilir. Özgür mekan üretilirken, mekanı sınırlandıran yer, kullanıcı, mimarın kendisi, mimarlığın kendisi, her türlü otorite, piyasa koşulları gibi birçok etken bulunur. Mimar tarafından her ne kadar tüm bu kısıtlayıcılar yok sayılmasa da, bir yandan bu kısıtlayıcıların kendi içinde bile sürekli değişen sınırlara indirgenebilmesi durumu oluşabilir. Bu bağlamda, özgür mekanın var olan diğer potansiyelleri keşfedilebilir.



### 3. BEDENİN VE ÖZGÜR MEKANIN DÖNÜŞÜMÜ

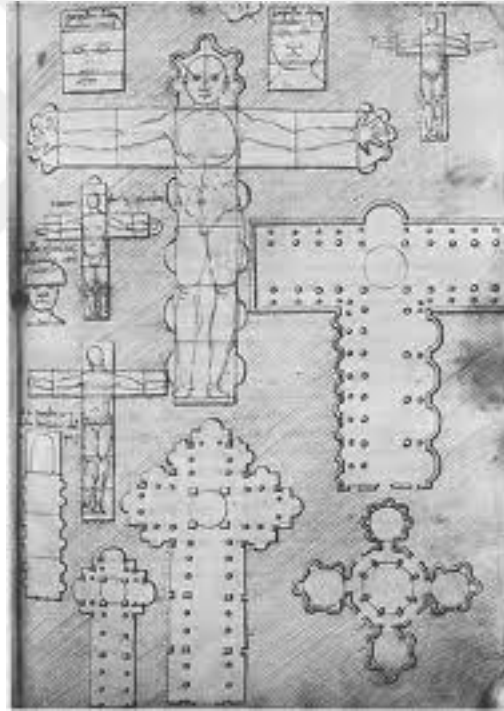
Mekan ve bedenin ilişkisi, tarihsel süreçte değişen beden algısına göre değişiklik göstermiştir. Bu bölümde, özgür mekanlar üzerinden bedenin nasıl evrildiğinin bir okuması yapılacaktır.

Mekan ile beden arasında kurulan ilişki ile, yazılı metinlerde ilk olarak Vitruvius'un kaleme aldığı " Mimarlık Üzerine On Kitap"ta karşılaşılmış, bedenin oranları, mekanın düzenlenmesinde bir ölçü birimi olarak kullanılmıştır. Vitruvius, tapınak ve İnsan Vücudu üzerine yazdığı 3. kitabın 1. bölümünde, "orantı olmadan hiçbir tapınağın tasarım ilkeleri belirlenemeyeceğini, öğeler arasında tıpkı fiziği düzgün bir erkekte olduğu gibi belirgin bir ilişki bulunmalıdır," diye belirttikten sonra Vitruvius adamını betimler. Aynı bölümde Vitruvius, insan vücudundaki oran ve simetrisinin aslında doğadan geldiğini ve tapınakların da insan vücudunun yapısal özelliklerini taklit edilmesini söyleyerek, aslında doğada var olan oran ve düzenin devam etmesi gerektiğini vurgulamıştır.

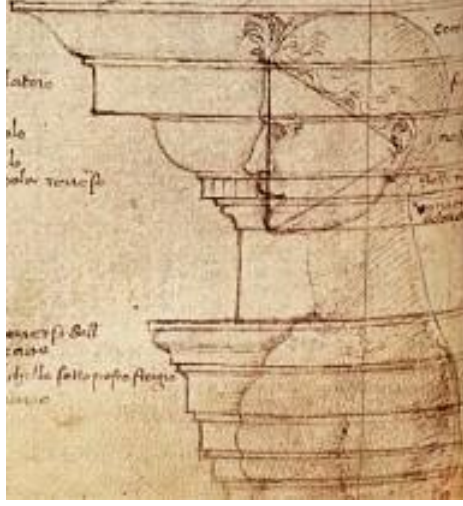


Şekil 3. 1 Vitruvianus Adamı Eskizi

Rönesans Döneminde ise, Vitruvius'un yaklaşımı Leonardo Da Vinci gibi dönemin sanatçıları ve bilim insanları üzerinde etkili olmuştur. Leonardo Da Vinci'nin Vitruvius çizimi (Şekil 3.1), daire ve karenin içine yerleşmiş insan figürüyle aslında Vitruvius'un üzerinde durduğu insan bedeninin oran ve uyumunu yansıtmaktadır. Rönesans sanatçılarından Francesco di Martini ise çizimlerinde insan bedeni oranlarıyla ilişki kurarken yere uzanan bir bedenin, göbeğine bir ip bağlaması ve bir daire çizmesini önererek aslında, bu analojinin sadece beden oran ilişkisinden öte, forma da yansıdığını göstermiştir. Vidler (1991), Martini'nin bu yaklaşımını şehirde de sürdürdüğünü belirtir. Klasik dönemin bu katı tutumu, yapısal ölçekten, kent ölçeğine kadar sürmüştür ve beden birer ölçü birimi olarak yer almıştır.



**Şekil 3. 2** F.G. Martini'nin Eskizi



**Şekil 3. 3** F.G. Martini'nin Eskizi

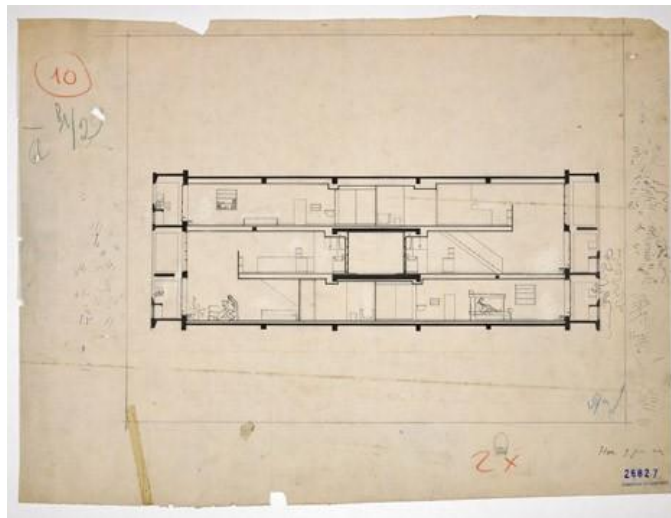
Modern döneme gelindiğinde Le Corbusier, Modulor sistem ile bedeni oran ve matematiksel bir sistem üzerinden ele almaya devam eder. Modulor sistem onun seri üretim anlayışının bir parçasıdır. Le Corbusier, belirlediği modülere göre tasarladığı konutların içinde, yine tasarladığı 1.83 boyunda Modulor insanlara yeni birer yaşam anlayışı sunar. İlk olarak, Bir Mimarlığa Doğru kitabında Parthenon üzerine uyum ve matematiksel oran ilişkisinden yola çıkarak uyumun olası bir tanımını yaparak, insanın özünde var olan eksenle, yani evrenin yasalarıyla uygunluk anının; genel düzene geri dönüş olduğunu söyler (Corbusier, 1923).

Aslında Le Corbusier'in ilk yaklaşımı doğanın yapının yansıması ve dolayısıyla doğayı yaratan yaratıcının yansıması olduğudur. Onun bu yaklaşımı Rönesans dönemindeki düşünceler ile benzerlikler taşımaktadır. Le Corbusier (1943), Modular sistemi geliştirmeden önce ölçek üzerinde durarak her girişimin bir ölçeği olduğunu söyler ve dönemini belirleyen temel ölçeğin ise, o dönemde mekanik hızlar olduğunu belirterek, inşa edilecek nesnelerin boyutunun da bu mekanik hızların etkisinde olması gerektiğini söyler.

Le Corbusier (1943), sadece yapı ölçeğinde değil, kent ölçeğinde de bu savlarını sürdürür. Paris kentine zamanla uygulanan girişimlerin ölçeğinin git gide büyümesinin sebebinin ise tekniğin gelişmesindense, yönetimin günden güne daha hızlı biçimde örgütlenmesi olduğunu söyler. Böylece kentsel ölçekteki mekanların ölçeğinin büyümesi ile yönetiminin örgütlenmesinin ölçeği arasında paralel ilişki kurar. Le Corbusier (1943) Places des Vosges ve Concorde Meydanı gibi Paris'in kent meydanlarının bütüncül yapısının kararlılığı üzerinde durur, ona göre mekanın bütüncül yapıdan uzak parçacıl bir şekilde ele alınması düşünsel çöküşün bir göstergesidir.



**Şekil 3. 4** Unite D'Habition Modular İşlemeleri



**Şekil 3. 5** Unite D'Habition Kesitinde Kullanıcılarının Mekan Etkileşimi.

İkinci Dünya Savaşı sonrası konut sorunu seri üretimle çözülmeye çalışılmıştır. Modüler Sistemini uyguladığı ilk yapı olan *Unite d'Habitation* konut blokları da bunun bir yansımasıdır. Yapı, anıtsal ölçekte yükselirken Modülleri referans alınmıştır. Yapının tüm oranları yine mutlak bir şekilde rakamları referans alan bedene göre şekillendirilirken, içten dışa doğru yapıyı, bu oranlara göre oluşturmuştur (Şentürk, 2011). Le Corbusier'in bedeni matematiksel sistem ile şekillendirdiği, her duruşunu çizdiği, hatta doğrudan yapının girişteki cephesine modül bedeni işleyerek, kontrol edilen bedeni yani özneyi sergileyerek, aslında denetimini yapının üzerine işlemiştir. Le Corbusier'in yarattığı beden, kontrol altına alınmış ve özgürlüğünü yitirmiştir bir bedendir.

Bir diğer mekanı kısıtlayan girişim olarak, Ernst Neufert'in, *Neufert-Yapı Tasarımı* adlı her türlü yapı çeşidinin ve iç mekandaki ilişkilerin standart ölçülerinin yer aldığı, çeşitli disiplinlerde de rehber kitap olarak kullanılan kitabından söz edilebilir. Neufert kitabında merkezine standart diye belirlenen beden ölçülerini baz alarak her türlü eylemi belirlediği ölçüler üzerinden ilişkilendirmiştir. Neredeyse modül şeklinde hazır planlar sunarak sanki mekânın tarifini vermişcesine, ortak bir ölçülendirme sistemine göre mekânlar oluşturması, Corbusier'in modül sistemiyle bağdaşmaktadır.

Zöllner (2014), antropomorfizm üzerine yazdığı bir makalesinde mimari tasarımı belirleyen insan ölçüsü mü olması gerektiğini, yoksa var olan ya da varsayılan gerçekliklerin üzerine mi şekillenmesi gerektiğini sorgular. İnsanın her şeyin ölçüsü olması yerine, bu fikri dikte eden şeylerin aslında dönemin politik koşulları olup olmadığına işaret eder. Neufert hakkında ise, Neufert'in doğrudan destek vermese de dönemin sürmekte olan yönetiminin politik tavrına paralel hareket ettiğini söyler.

Foucault (1979) *Özne ve İktidar*'da standardizasyon konusunda, iktidarın, farklılık sistemlerinin azamileştirildiği bir toplum tahayyülü, toplumu tasarlama projesi amaçladığını söyler. Bunun üzerine Foucault (1979) şu yorumu yapar:

Bu azamîleştirme girişiminin içinde t kezemeler olabilir, azınlıktaki birey ve eylemlere müsamaha edilir, oyuncular üzerinde değil, oyunun kuralları üzerinde müdahaleler yapılır ve son olarak bu müdahaleler bireyleri i ten buyruk altına sokmak yerine  vreslerini hedefler (Foucault, 1979).

Foucault'un yukarıda " vreslerini hedefler" diye belirttiği Őeyi Unite D'Habition'undaki gibi, her bir ayrıntısını yine belirlenen beden in  l u sistemine göre tasarlayarak, o mekanda yaşayan bireyi de bu yapılı  vreye göre, dikte edecek Şekilde düzenlenmiŐ ve  vrelenmiŐtir. Foucault (1979), daha sonra neoliberalizme dikkat çekerek; neoliberal yönetimin amacının, toplumu ticari değer ve Őekillere göre standartlaŐtırmak ve disipline etmek mi olduğunu sorgular. Neoliberalere göre toplumda düzenleyici esas ı oluşturan, rekabet mekanizmalarıdır. Bu mekanizmaların toplumda olabilecek en fazla alana eriŐmesi gerekir. Aslında, amaçları rekabet dinamiği üzerinden Şekillenen bir toplum düzeni yaratmaktır.

İktidar, bedeni standardize ederek onu denetimine almak ister. Tıpkı Zöllner'in vurguladığı gibi tasarımı belirleyen kıstasın beden olması, Modulo tasarlanan beden ve yine matematiksel düzene göre oluşan Corbusier'in mekanları d Ő n ld ęinde, yap-boz ilişkisi gibi iliŐkilendirilen ve her Şeyin bu ilişkiye göre ilerlemesi mekansal ilişkileri sekteye uğratacaktır. Corbusier mekanlarında, olası karŐılaŐmalar gibi doğaçlama bir süreç yerine, esneklikten uzak katı bir süreç deneyimlenecektir. Bu durumda, sistematik olarak tasarlanmiŐ ve iktidarın denetimini beden üzerinden oluşturan bu mekanlarda  zg r mekandan söz etmek güçtür.

Le Corbusier modernizmine karşı olan Coop Himmelblau ise bedeni bilindik merkezde, sabit insan bedeni yerine onu devasa olandan embriyotik olana dek, bütün biyolojik varoluŐu kapsayan par alanmiŐ bir beden olarak görür (Vidler, 1987 ). Klasik dönemdeki beden anlayışı, yapının üzerinde kendi oran ve kompozisyonunu yansıtmasıyla oluŐmaktayken, yapı aynı zamanda bedeni yeniden tanımlamak üzere üretilir. Anolojiye varan beden etkileŐimininde, mimarı, yapıyı üreten (1990) olarak konumlandırılırken yapıyı ise yaşayan ve ölen bir beden olarak ele alır. Bundan sonra yapı, artık beden in bir parçasının ya da bütünün temsili değil, onun çeşitli zihinsel ve bedensel durumlarının nesneleŐmesi olarak görülmüştür (Vidler, 1987).

Rönesans bedeninin zamanla kaybolması, Vidler'e (1987) göre tehlikeli bir durumdur. Tek tip beden algısının kalkması, sınırların kalkması, sınırların varlığında oluşan bedensel yansımanın yok oluşunun, mimarlığın temellerini sarsabilecek bir karardır. Wölflin'in düşüncesi ise Rönesans bedeniyle paralel ilerler. Çünkü onun Klasizmi, beden üzerinden şekillenen bir mimari anlayışının üzerinde durur. Ona göre, bedenin mekanın merkezinde yer alması, adeta mekanın başrolü olması, mekanın ise buna rağmen tarafsız olması, o yeri özgün kılacağını düşünür (Ionescu, 2016).

Bununla birlikte bedenin parçalanmasının nedeni, bedeni yok etmek, modern anlayışa göre yeni bir tür dışa vurumsal hareket modeli oluşturup onun yöntemini geliştirmektir (Vidler,1987). Deleuze'un (1972) bedeni, "Beden bedendir/tümüyle kendisidir ve organlara ihtiyacı yoktur, beden asla organizma değildir, organizmalar bedenin düşmanıdır" diye tasvirlerken kastettiği, organizma diye bahsettiği bir katılaşmanın, örgütlenme ve hiyerarşiyi temsil eden oluşumdur. Bedenin sınırları akışkandır ve bulanıklaşmıştır. Organsız bedende, tamamlanmamışlık ve sürekli devam eden gelişim vurgulanırken aynı zamanda iç dış ayrımını koparmaya yönelik bedensel sınırların eleştirisi de yapılmaktadır. Uzamalar ve parçalanmalar bu anlayışın öncül denemeleridir (Erkenez, 2016).

Tschumi (1996) ise bu parçalanmayı, mimarlığı oluşturan parçaların bütünlüğünden ve merkezileşmesinden, parçaların özerkliği olarak yorumlar. Yerleşik normlardan ve bağlamlardan kopulması gerektiğini belirtir. Bu durumun nihai sonucunda özne de dağılır. Bu parçalanmalar ve çözümler sadece form üzerinden değil mimarlığın tüm katmanlarına uygulanır. Bu noktada amacı, işlevselci bakış açısından kopmaktan öte, yeni normlar oluşturmaktır. Parçalar özlerinde kendi içsel düzenlerini devam ettirirler. Diğer disiplinlerin farkında olursa ve etkileşim kurursa da La Villette'deki gibi parçalar hiçbir zaman tamamlanmaz, sınırları kesinleşmez. Bunun sonucunda onun 'kopma' kavramının tümüyle mimarlığın karşısında olmak değil, Vitruvius adamı ya da Corbusier'in Modulor'u gibi durağan, merkezileşmiş bedenden, dolayısıyla mimari anlayıştan uzaklaşmak olduğu sonucu çıkarılabilir. Bu da Tschumi ekseninde, hareket eden ve sürekli deneyimleyen bedene karşılık gelir. Bir diğer yapı-sökümcü olan Daniel Libeskind mimarisinde ise parçalar, Yahudi Müzesi'nde

görülebileceği üzere, yer alan parçalanmaların düzeni, çoğunlukla kesik bir şekilde boşlukları deneyimlemeyi sağlıyor. Heynen (1999), tasarımın kırık çizgilerinin parçalanmış bir gerçekliği yansıttığını söyler. Buradaki parçalanmaların ise gerçeği yansıtmadığı için bir bütün oluşturulamadığının üzerinde durur.

Tschumi'nin (1996) beden ve mekan ilişkisinin etkileşiminde bir diğer üzerinde durduğu nokta ise, mimarlığın denetimli düzen içindeki bedenini, sadece orada var olmasıyla uyguladığı şiddet ve bedeni taciz eden mekandır. Tschumi (1996) bu konuda alınan mimari kararların insan bedenini sınırladığını söyler. Ona göre, beden mimari sisteminin saflığını bozar.

Mekan kullanıcı ilişkisi, akışkan ve beklenmedik hareketlerden oluşurken, mimari düzenle birlikte beden yönlendirilir. Bedenin kestirememezliği, katı içsel düzene sahip bir yapıyı taciz eder. Diğer türlü ise, fiziksel mekanın tacizinin ötesinde, imgelemde bulunan mekanın uyguladığı şiddetten bahsederek bilinçaltını işaret eder.

Mekanın bedenle kurduğu ilişki, tarih içinde değişirken, beden katı bir nesneden parçalanarak akışkan bir özneye dönüşmüştür. Bedenin bu değişimi aslında mekanın dönüşümüdür. Vitruvius adamı dönüşerek Modulor adama evrilmiştir. Corbusier'in modulları ise seri üretimle doğrudan ilişkili olarak, mekanları bu bedenin ölçüsüne göre değiştirme amacı gütmüştür. Dolayısıyla modullar bedenin uzantısı olan bu mekan da kontrol altına alınmış mekandır. Aslında bedeni standardize ederek, denetimini sağlamaya çalışan otoritenin asıl amacı toplumu tasarlamak ve dönüştürmektir. Daha sonra bedenin parçalanmasını ise, otoriteye karşı sınırları esnetme girişimi olarak düşünebiliriz. Bedenle dönüşen mekan, sınırları esnetilirken, hatta sınırları ortadan kaldırırken, parçalanmış bedenin farklı varyasyonları ortaya özgün ve özgür mekanlar çıkaracaktır.

#### 4. MİMARLIK PRATIĞİNDE ÖZGÜR MEKAN VE BEDEN

Bu bölümde, Modern mimarlık pratiğinde beden ve Özgür Mekanın, zamanla nasıl bir süreç izlediği seçilen örnekler üzerinden tartışılacaktır.

##### 4.1. Bauhaus ve Beden

20. yüzyıl başlarında sanayileşmenin getirdiği yeni olanaklara ve yeni fikirlere zemin hazırlayan ortamda Bauhaus, öncü ve avangart tavırlarıyla yeni bir eğitim anlayışı oluşturmuştur. Walter Gropius (1919) öncülüğünde kurulan yapının kuruluş bildirgesinde zanaat ve sanatın birlikteliğine vurgu yapılarak "...her şeyin –mimari, plastik ve resmin– biçiminin içinde bütünleşeceği..." bir gelecek kurgulanmıştır.

Endüstrileşmeyle birlikte gelen makine üretimi, insanı kendi üretimine yabancılaştırmıştı. Seri üretimin toplum için ve insani değerleri de içeren bir anlayışla üretilmesi gerekiyordu. Bauhaus okulu, seri üretimi modern bir anlayışla halk için gerçekleştirmek, sanatçı ve tasarımcı yetiştirmek ve sonuçta mimari eğitimi ve dolayısıyla sağlıklı bir yapısal çevre oluşturmayı amaçlıyordu (Erzen, 2009).

Bauhaus, kuruluş bildirgesini sanatçının ve zanaatkarın arasında sınıfsal ayrımların olmadığı yeni bir zanaatkar birliği oluşturmayı amaçladığını söyleyerek sonlandırır. Bu birlik ise, makine ve zanaatın ortaklığından doğan standardizasyon ve seri üretime odaklanılarak oluşturulmuştu. Gropius (1965), endüstri ile el sanatları arasındaki ilişki üzerinde durarak, birinde iş bölümü olmasını, diğesinde ise bütün işin tek bir ustanın kontrolünde olmasına işaret ederek, ikisi arasındaki farkı, kullanılan araçlardan çok bu durumun oluşturduğunu vurgular. Farklı makine tiplerinin insanlığı esaret altına aldığını belirtmesine rağmen, makinenin avantajlarından vazgeçmek istemediğini de belirtir. Bauhaus'un makineleşmeyle olan ilişkisi onun temelde beden ile olan ilişkisine de yansımıştır.

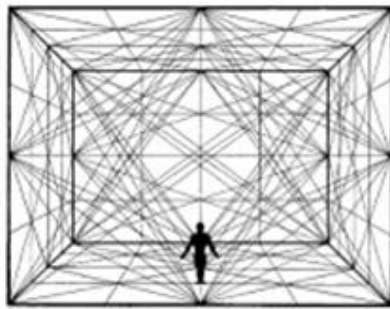
Birçok farklı disiplini bir arada yürütmeyi amaçlayan Gropius, bunun için farklı disiplinlerde uzmanlaşmış kişileri de bir araya getirmiştir. Bu birliktelik, alternatif yaklaşımları oluşturmuş, yeni yöntem ve tekniklerle yeni bakış açılarının

araştırılmasına zemin hazırlamıştır. Bu disiplinlerden biri olan tiyatro disiplini; oyuncu, sahne ve seyirci arasındaki ilişkilerinde farklı yaklaşımlar sergileyen atölye yürütücülerini barındırıyordu. Tiyatro atölyesinin ilk yürütücüsü dışavurumcu Lothar Schreyer, daha sonra ise 1923'te onun yerini alan Oscar Schlemmer'di. Schlemmer, bir çeşit tiyatro laboratuvarı başlatarak, insan ve uzam ilişkileri üzerine deneyler yaptı. İnsan bedeninin temel biçim ve olanakları ile uzam içindeki kareografisinden yola çıkarak sahnenin üretebileceği olasılıkları araştırıyordu.

#### 4.1.1. Schlemmer'in tiyatro atölyesi

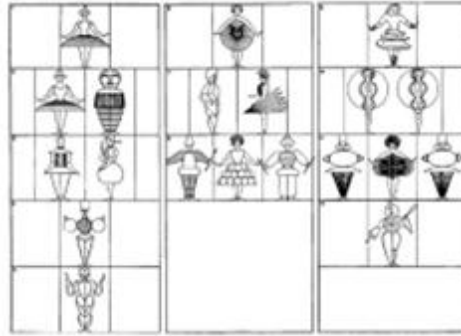
Schlemmer (1961) tiyatro tarihinin, insan bedeninin dönüşümünün de tarihi olduğunu söyler. Bauhaus tiyatrosu, bu dönüşümün sonucunda evrilen bedeni, her türlü kökenden yoksun sınıfsız bir kişilik olarak ele alır. Bu kişiliğin temsili olarak, temel geometrik biçimlere indirgenmiş, dili ve jestleri dolaysız bir şekilde var olan, adeta vitrin mankenine benzeyen bir figürü ortaya çıkarmıştır (Ceylan, 2019).

Schlemmer (1961), "beden ancak kelime sessizleştiğinde ve oyununu icra ederken kendisini tek başına apaçık bir biçimde ifade ettiğinde özgür olabilir," der. Dilin egemenliği altında öznenin özgür olamayacağı üzerinde durur. Gropius (1965) bu konuda, sahnede aktörün kendi bedeniyle zaten sözünü oluşturduğunu, malzemesinin ise söz yerine kendi bedeni olduğunu söyler. Ses, jest ve hareketleriyle var olur. Bunun için varlığını bir aracıya, yazara bağlamamalı, kendinde zaten var olan bedenine yönelmelidir. Öznenin bu şekilde kendi özgürlüğünü yaratabileceğini düşünür.

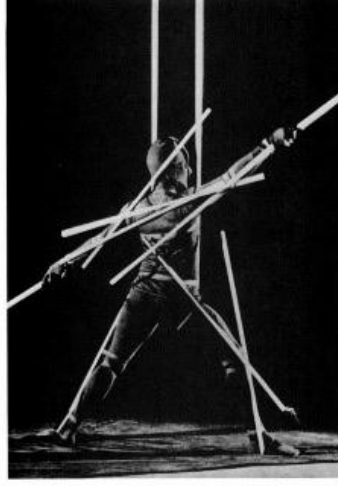


**Şekil 4 1** Kübik Mekanın İçinde Görünmez Lineer Ağlarla Çevrili Beden

Schlemmer sahnesinde, insan bedeni, tiyatronun odağıydı. Beden, mekan ile geometri ve mekanik yoluyla ilişki kurarken, bedenin fiziksel özellikleri de mekan ile etkileşim içindeydi. Schlemmer, bedene, bedenin uzuvlarına eklenen çubuk, sırtık gibi malzemelerle yine farklı malzemelerden geometrik formları giydirerek müdahale ederdi (Şekil 4.3). Mekanı bedenin birer uzantısı gibi gösteren bu ekler, iskelet ve kas sisteminden yani organizmadan, mekandaki soyut çizgilere yani mekanizmaya doğru bir geçişi temsil ederdi. Sahnede var olan çizgiler, mekanın algılanması için onu parçalara bölerken, aynı zamanda mekanın da üretim sürecini başlatıp, hareketleri de diyagramlaştırmıştı (Ceylan, 2019). Onun sahnesinde hareket ön plandaydı ve insan bedeninin her türlü hareketini mekanik bakış açısına göre irdelenmişti. Bu durumda, beden hareketleriyle mekandaki hacmini belirlerken, mekanın da bedeni çevrelemesiyle beden ve mekan sürekli bir etkileşim içindeydi.



**Şekil 4 2** Oscar Schlemmer Triadisches Ballet İçin Kostüm Tasarımları.



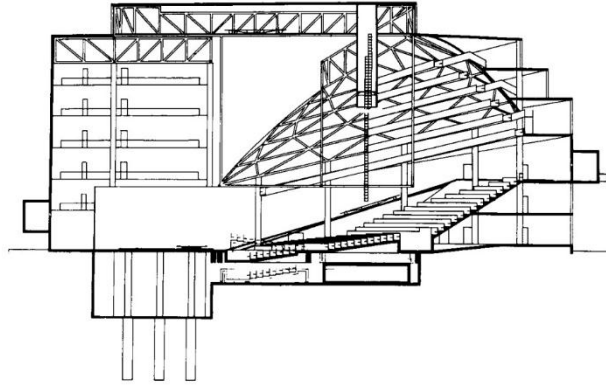
**Şekil 4 3** Oscar Schlemmer, "Sırik Dansı".

Schlemmer insanın merkezde olduğu ve soyut mekan dediği kübik mekanın içinde yer aldığı çizimlerinde bedeni, görünmez lineer ağlarla birlikte ele almıştır. Burada insanın ve mekanın her birinin farklı düzen yasaları vardır. İnsan ile soyut mekan arasında, mekanik ve rasyonel olarak belirlenen hareketler aracılığıyla denge kurulur. Burada uzamsal ilişkilerin bilinçli bir farkındalığı yoktur. Ancak insanın kalp atışı, dolaşım, solunum, beyin ve sinir sistemi aktiviteleri ile hareket eden insan belirleyici olandır. Bu durumda, kübik ve soyut uzay burada aslında birer yatay-dikey çerçeve görevi görür. Bu hareketler organik ve duygusal olarak oluşturulur (Schlemmer, 1961) Aslında sahnede, soyut mekan ve organik insan karşılaşır, bedene eklenen kostümlerle (şekil 4.3.) de beden dönüşür, bu durum mekan ve insan arasında birçok olasılığı doğurur.

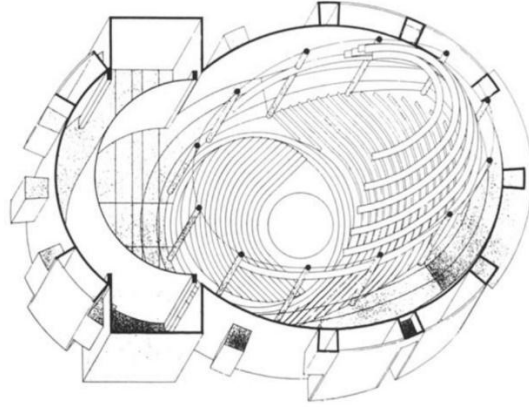
Schlemmer'in tiyatrosunun en önemli gösterilerinden biri olan Triadisches Ballet, kostüm tasarımları, koreografisi, hareket, mekan ve beden arasındaki ilişkilerin yorumlanabileceği üç bölümden oluşan deneysel bir çalışmadır (Şekil 4.2). On sekiz farklı kostüm içinde on iki farklı dans, iki erkek ve bir kadın olmak üzere üç kişi tarafından dönüşümlü olarak farklı kostümlerle oynanır. Triadisches Ballet, endüstrileşmenin ve makineleşmiş üretimin insan bedenindeki karşılığını, dansçıların akışkan hareketlerini kısıtlayan özel tasarlanmış kostümler aracılığıyla ifade etmiştir. Bu kostümler insan vücudunu abartılı bir biçimde temsil etmiş, dansçıları birer geometrik ürüne dönüştürmüştür (Uçar, 2019).

#### 4.1.2. Total Theater

Bauhaus'un kurucusu olan Gropius, Erwin Piscator ile birlikte 1927 yılında, geleneksel tiyatroya alternatif, sahne ile seyircinin etkileşimini artırmayı hedefleyen Total Theater'ı tasarlamıştı. Gropius, izleyicilerin sahne ile bütünleşmesi için, sahneyi oyuncuların ve izleyicilerin bedensel hareketleriyle uyumlu bir mekanik hareketlilik üzerinden kurgulamıştı. İzleyicilerin oyuna etkin katılımına olanak sağlayan dairesel bir sahne, üzerinde sergilenen olayların daha canlı bir şekilde algılanmasına olanak veriyordu. Total Theater'ın döner disk olarak tasarlanan sahnesi, tıpkı bir makine gibi işliyordu, sahne izleyicinin bulunduğu mekana doğru hareket eden bir mekanizmaya sahipti. Geleneksel sahne dekorlarının yerini merkezi konumdaki teknik kuleden yansıtılan filmler ve imgelerle ek olarak yayınlanan sesler almış, performans ile projeksiyonun, tiyatro ile sinemanın birleşip bütünleştiği ve izleyicinin bedensel ve duyuşsal deneyiminin ön planda olduğu bir teatral deneyim oluşturmuştu (Ceylan, 2019). Her türlü yeniliği barındıran bu tiyatro, makine çağına ayak uydurarak hareketi temelden tiyatro strüktürünün içine almıştı.



**Şekil 4 4** Total Theater'in Kesiti.



**Şekil 4 5** Total Theater'in Aksonometrik Dış Görünüşü.

Total Theater'ın temel amaçlarından biri, seyirciyi oyunun birer katılımcısı haline getirmektir. Geleneksel tiyatro düzeninde seyircilerin arasında oturma sıraları ve loca ayrımı olması ve oyunun perde sınırları arkasında tutulması seyirci oyun arasındaki ilişkiyi kısıtlıyordu (Duyan, 2013). Total Theater'ın mekansal kurgusu ise, geleneksel tiyatrodan farklı olarak seyirci ve oyuncu arasındaki sınırları kaldıran, seyircinin izleyici konumundansa oyunun bir parçası olacak şekilde kurgulanmıştır. Bu bağlamda sahne, kilit bir rol oynayarak, oyuncu ile seyirci arasındaki etkileşimi farklı bir boyuta taşıyan ve tiyatronun hareketli strüktürü sayesinde seyircinin aktif katılımına olanak sağlayan bir mekandır. Oyuncu ve seyirci arasındaki bu etkileşimi Duyan (2013), Piscator ve Gropius'un aslında siyasi muhalifler çerçevesinde yer almasıyla ilişkilendirir. Bu bağlamda, Total Theater'ın kendi içinde eşitlikçi bir kamusalılık yaratması veya en azından böyle bir toplumsal düzenin simgesi olması amacıyla hareket ettiklerini belirtir.

#### **4.2. Modüler/Esnek Mekan**

Esneklik kavramı, çağdaş mimaride ele alınan temel kavramlardan biridir. Endüstrileşme sonrasında mekanın teknik sınırlarının genişlemesi ile esnek mimari mekanların üretilmesi sağlanmıştır. Ferhan Yürekli (1983) "esneklik" ve "uyabilirlik" olarak iki başlıkta ele aldığı tez çalışmasında esnekliği, "davranış sistemi-mimari

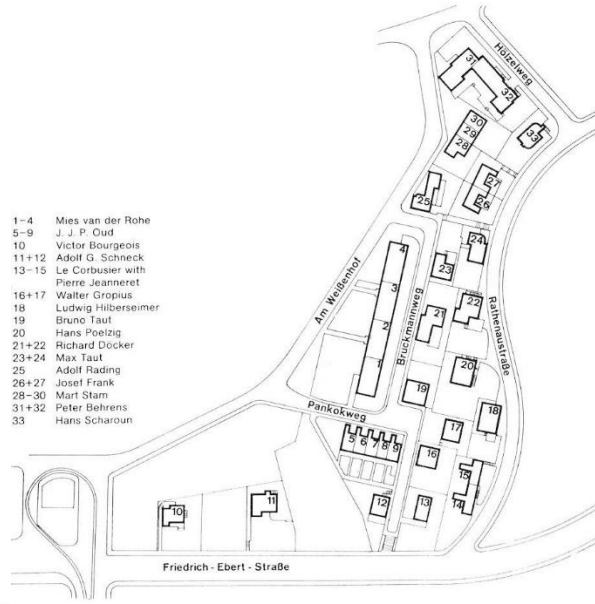
çevre uyumunun her durumda kurulabilmesi ve sürdürülebilmesinin mimari çevrede değişme ile sağlanabilmesi ile yapı sisteminde değişebilirlik niteliklerine uygun görülen karşılıktır,” diye tanımlar. Mimarlık sürecinde esnekliği iki türde ele alır. Bunları ise, tasarım esnekliği ve kullanım esnekliği olarak ifade eder.

Schneider ve Till (2005), esnekliğin Modernist ideolojinin bazı temel ilkeleriyle uyumlu olduğunu söyler. Teknik olarak belirlenmiş bir endüstriyel prefabrikasyondan kaçınılması ve Modernizminin yeni yerleşim yerlerinde kullanıcıyı ön plana çıkaran tutumlarının esneklikle bağdaştığını belirtir. Mimarlar özellikle 1920’lerde, binayı zamanla değişebilen ve içinde yaşayanların isteklerine uyum sağlayabilecek bir yapı olarak ele almaya başlamışlardır.

Bu bölümde, Mimarlık tarihine yön vermiş, mekan ve beden etkileşiminin önemli bir rol oynadığı ve modüler/esnek mekanları barındıran yapılar ele alınacaktır.

#### **4.2.1. Weissenhofsiedlung Stuttgart**

20. yüzyıl başından itibaren bir grup önde gelen mimar, Almanya'nın kültürel inşasını üstlenen *Deutscher Werkbund* adlı kurumu oluştururlar. Bu kurum, 1927’de modern, ileriye dönük konutlar üzerinde duran *Die Wohnung* adında bir sergi açar. Bu serginin bir parçası da Walter Gropius, Bruno Taut, Mies Van der Rohe, Le Corbusier gibi yine önde gelen mimarların tasarladığı yapı kompleksinden oluşan Weissenhofsiedlung Stuttgart’tır. Burada, mimarlar yenilikçi fikirlerini, kısıtlanmadan uygulama imkanı bulurlar. Sağlıklı, esnek ve özgür yaşamı teşvik eden yapılar ürettiler. Yapılar, düz çatıya sahip, tipik pencere düzeninden uzak, çok işlevli yaşam alanları ve terasları ile alışlagelmiş tasarım düzeninden farklılaşmıştı. Ayrıca mutfakların, banyoların ve yapıların bütününde modern donanımına önem verildi. Bir diğer nokta ise, standartlaştırılmış ve farklı şekillerde birleştirilmeye uygun, esnek yapı konstrüksiyonlarının ve yapı malzemelerinin kullanımıyla ilgiliydi. Tüm bunların arkasındaki ana düşünce, tüm nüfus için barınma ve yaşam koşullarını kararlı bir şekilde iyileştirmek ve uygun fiyatlı konutlar üretmekti (Freunde der Weissenhofsiedlung e.V., 2022).



**Şekil 4 6** Weissenhofsiedlung Stuttgart Vaziyet Planı.

Weissenhofsiedlung Stuttgart, günümüze kadar gelen mimarlık tarihi bağlamında ele alındığında , yerleşkenin basit bir konutlar bütününden çok daha fazlası olduğu görülmüştür. Bu yerleşke aslında, bir yaşam manifestosudur (Can, 2010). Weissenhofsiedlung Stuttgart'ta üretilen mekanların nasıl kurgulandığı ve bireylerin bu yeni yaşam formlarındaki deneyimleri Mies van der Rohe ve Le Corbusier'in yapıları üzerinden okunabilmektedir.

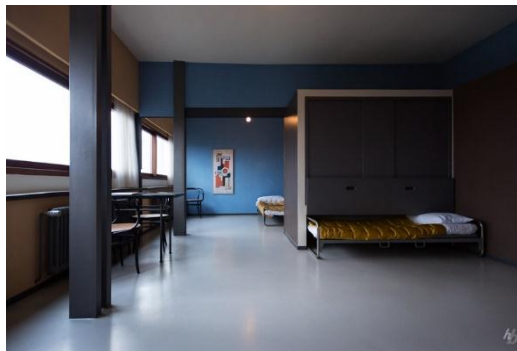
Mies van der Rohe, bu projede ilk dört konut bloğunu tasarlamıştı. Öncelikli hedefi esnek kat planları tasarlayabilmektir. Kat planları, kullanıcıların kendi isteklerine göre düzenleyebilecekleri, yer değiştirilebilir duvarlar içeriyordu. Onun tasarımında; mutfak, banyo ve tuvalet gibi mekanlar sabit olarak yer alırken, diğer mekanlar içerisinde yaşayanların ihtiyaçlarına göre şekillenecekti. Böylece Mies kullanıcılarına kendi mekanlarını özgür bir şekilde tasarlama imkanı tanımıştı (Can, 2010).

Weissenhofsiedlung Stuttgart'taki, 13 ile 14-15 numaralı yapılar (Şekil 4.7) Le Corbusier ve Pierre Jeanneret tarafından tasarlandı. Bu yapılar, Le Corbusier'in 5 önemli ilkesine göre inşa edilmişti. Bu ilkeler, Modern çağa uygun ve bu çağın yeniliklerini içeren fikirleri içeriyordu. Onun manifestosu niteliği taşıyan bu 5 ilkesinden ilki, yapıyı zeminden yükselten ve böylece zeminde serbestliği sağlayan pilotilerdir. İkincisi, betonarmenin sağladığı imkanlarla geleneksel eğimli çatı yerine

gelen düz çatı ve betonarmenin çatlamasını önlemek için bitki yerleştirilmesiyle oluşan çatı bahçeleridir. Çatı bahçesi, yapıda yaşayanların orada zaman geçirmesi düşüncesiyle tasarlanmıştır. Serbest plan ilkesi ile, taşıyıcıların yapıda bağımsız çalışmasıyla plan düzleminde serbestlik sağlanmıştır. Böylece, duvarların taşıyıcı eleman olmaması plan tasarımında birçok olasılığı doğurmuştur. Dördüncü ilke olan yatay ve uzun bant pencereler, yapıda betonarme sistemin kullanılmasıyla birlikte yapının pencereler için geniş açıklıklara izin vermesine yol açtı. Böylece iç mekan eskisine göre çok daha aydınlık oldu ve iç ve dış mekan arasındaki ilişki değişti. Son olarak serbest cephe ise, cephenin taşıyıcıdan ayrılarak serbest bir şekilde tasarlanmasını ifade eder.



**Şekil 4 7** Weissenhofsiedlung Stuttgart Yerleşkesi 14-15 Numaralı Ev.



**Şekil 4 8** Weissenhofsiedlung Stuttgart Yerleşkesi 14-15 Numaralı Ev.

Le Corbusier 14-15 Numaralı evlerde, 5 ilkesini sürdürdüğü görülür. Pencerelerin sürekliliği ve çelik kolonların serbest plana izin vermesi buna örnektir. Yarım

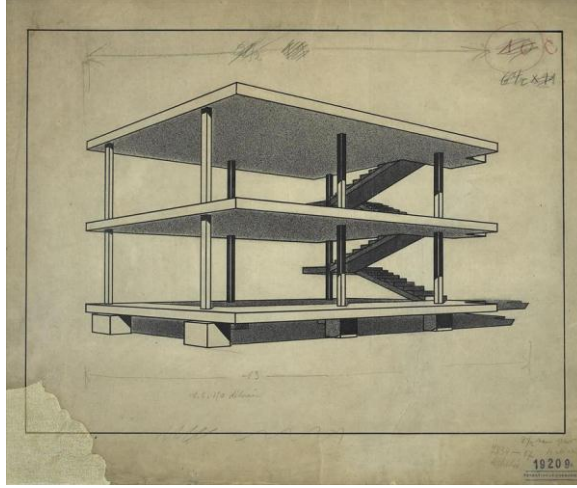
birakılmış duvarlar, mekanlar arasındaki ilişkilerin kurulmasını güçlendirirken kat arası ilişkiler de benzer yollarla kuruluyordu. Dönemine göre düşünüldüğünde, çok ileri özellikler barındırmaktaydı. Ayrıca Le Corbusier bu yapıları konut planını iki yarıya bölen ve onları birbirini tamamlayan iki ayrı yaşam alanı olarak tasarlamış, bir yarısı gündüz, diğer tarafı ise gece kullanılmak üzere tek bir aile konutunu projelendirmişti (Can, 2010).

İhsan Bilgin (2002) Le Corbusier'in "serbest plan" ve "serbest cephe" ile belirttiği "serbestlik" kavramını sorgular. Le Corbusier'in "yapan öznenin" önündeki sınırları kaldırıp "istediğin gibi yap!" demesini beklemediğini belirtir. Çünkü Modernist mimarinin önde gelen bir figürü olarak, mimarlığın var olan normlarını yıkmak ve yenilerinin inşasına da aracılık etmek isteyen Le Corbusier için "serbestlik" kavramının, "yapan öznenin" keyfiliklerinden başka bir anlama geldiğini düşünür.

Daha sonra Bilgin (2002), Le Corbusier'in bahsettiği serbestliğin "yapan özne" yerine, nesnenin içsel özelliklerine ve kurgusuna ilişkin olduğunu belirtir. Nesnelere birbirinden tek tek ayırıştırıp, onların birbirlerine olan bağımlı olma durumunu yok etmek istediği üzerinde durur.

#### **4.2.2. Domino evi**

Geleneksel bir evin, en belirleyici iki özelliğinden biri, duvar, pencere, kapı, merdiven, çatı gibi temel elemanların birbirine indirgenemez ayrı varlık alanlarına sahip olması, diğeri ise belirli bir düzene göre bir araya gelip bir bütünü oluşturmasıdır. Le Corbusier, her iki özelliği de tersine çevirmeyi hedeflemiştir. Onun çözümü, bir yandan bahsettiği temel elemanların bağımsız varlık alanlarını oluşturmak ve bunların birbirleriyle olan eklemleme kalıplarını çözmek, bir yandan da yapıda oluşturduğu kurgunun içinde eritmektir (Bilgin, 2002).



**Şekil 4 9** Domino Evi.

Le Corbusier'in tüm fikirlerini mümkün kılacak araç ise betonarme iskelettir. Domino Evi (Şekil 4.9), donatılı betonun imkanlarına işaret eder (Bilgin, 2002). Le Corbusier bu yapıdan, "yapım yöntemi, mimari olanaklara ve dizemli düzenlemelere izin verir ve gerçek mimarlığın uygulanmasına olanak sağlar" şeklinde söz eder.

Geleneksel bir evin inşaat sürecinde tüm elemanlar inşa eylemiyle birlikte aynı zamanda biçimlenir. Oysa Domino Evinde varlıkları da bir zorunluluk olmaktan çıkmış, duvarsız, kapısız, penceresiz, çatısız ev yapmak mümkün hale gelmiştir. Çünkü Domino Evinin betonarme iskeleti soyut bir imkandır. Somut elemanlar artık bağımsızdır ve daha eklenmemiştir, hatta istenirse vazgeçilebilecek "dışarıdan taşıma" unsurlar haline dönüşmüşlerdir. Bir kere inşaat sürecinde "içkin" olmaktan çıkıp "dışsal" bir özellik kazanınca, artık eski biçimlerini, anlam ve eklemleme örüntülerini sürdürmeleri de gerekmez (Bilgin, 2002).

Le Corbusier, evi ev yapan bu temel somut elemanların her birinin birbirinden bağımsız olarak ele alınabileceği bir ortam yaratmak istemiştir. Bu bağlamda, betonarme iskelet onun için bir araçtır. Buradaki amaç, bu soyut imkanla aynı yapı üzerinde birçok mekan kurgusu oluşturabilme imkanını sağlamaktır (Bilgin, 2002).

Le Corbusier (1923) Bir Mimarlığa Doğru adlı kitabında Domino Eviden bahsederken, özne için şunları söylemiştir:

Seri üretilen konutta yaşama anlayışını yaratmak gerekmektedir. Herkes haklı olarak, bir yerde barınmayı ve konutunun güvenliğinden emin olmayı düşler. Bunun gerçekleşmesi günümüz koşullarında olanaksız olduğu için de bu düş, gerçek bir duygusal isteriye neden olur; evini yapmak aşağı yukarı vasiyetini yazmak gibidir. Evimi yaptığım zaman girişe heykelimi koyacağım, köpeğimin de kendine ait bir yeri olacak. Çatım bittiği zaman, vb... (Le Corbusier, 1923).

Le Corbusier, öznenin yaşam alanlarını tasarlarken eylemlerini de detaylı bir şekilde tasarlamıştır. Bu yaklaşım, mekansal kurguda hedeflediği esneklik ile çelişkili bir durumdur.

#### 4.2.3. Schröder evi



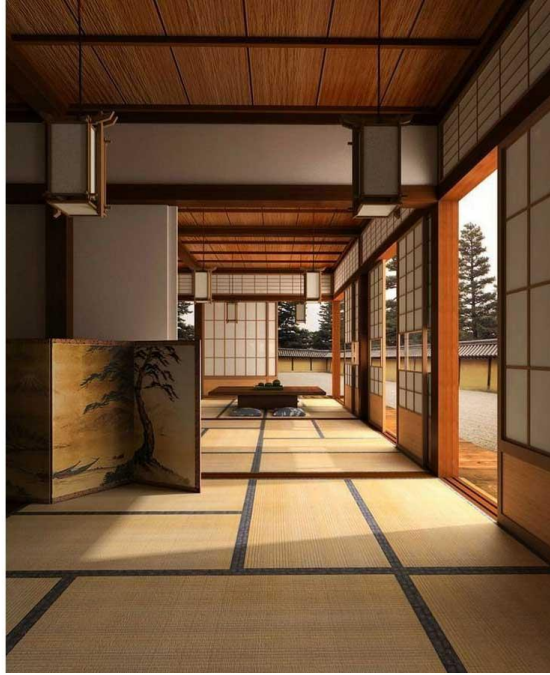
**Şekil 4 10** Schröder Evi.

Schröder Evi (Şekil 4.10) 1925 yılında Gerrit Rietveld tarafından De Stijl akımının etkisinde tasarlanmıştır. Yapı, o döneme göre oldukça yenilikçi yaklaşımı ve iç mekanda sağladığı esnekliği ile ön plandadır. Temel renklere ve geometrik formlara göre kategorize edilen mimari öğeleri barındırır. Alt katta yer alan mekanlar sabit duvarlarla, üst kattakiler ise içerisinde yaşayanların isteğine göre hareket eden portatif panellerle bölünmüştür (Şekil 4.11). Odalar, zeminde kullanılan renklerle ifade edilmiştir. Evde var olan köşe penceresiyle dışarıyı kesintisiz algılanmıştır. Schröder Evi'ndeki bu hareket mekanlar arasında ve mekan kullanıcı arasında farklı ilişkileri de beraberinde getirmiştir. Kullanıcı, artık bölücü duvarlarla mekanları

kurgulayabilme yetisi elde etmiştir. Ev, harekete izin verirken, özne de bu harekete dahil olmuştur. Bilgin'in (2002) Le Corbusier için söylediği, temel mimari öğelerin bağımsız varlık alanlarını oluşturup ve bunların birbirleriyle olan eklemlenme kalıplarını çözüp, yeni bir kurgu oluşturabileceği iddiası, geometrik form ve renklerle parçalara ayrılan Schröder Evi için de söylenebilir.



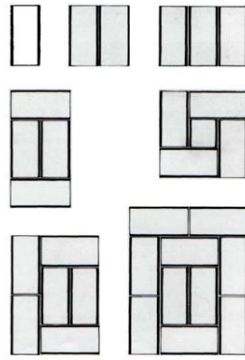
**Şekil 4 11** Schröder Evi, İç Mekan.



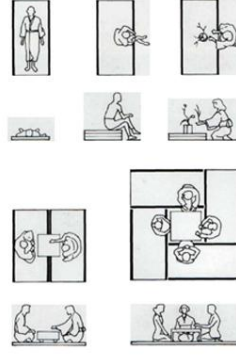
**Şekil 4 12** Geleneksel Japon Evi, İç Mekan.

Schröder Evi'nin hareketli panelleri ve evin dışarı ile bütünleşmesi düşüncesi aslında geleneksel Japon evlerinde de görülebilir (Şekil 4.12). Evlerin iç bölmeleri, istenildiğinde takılıp çıkarılabilir *fusuma-shoji* diye adlandırılan hafif ahşap bölme ve kapılarla ayrılmaktadır. Odalar, birden çok fonksiyona sahiptir. Hareket eden bölmelere ek olarak, mobilyalar da mekanın düzenlenmesinde rol oynar. Mobilyaların, bölünmesi, taşınması ve eklenmesiyle, mekan kullanıcının ihtiyaçlarına göre şekillenecektir.

Geleneksel Japon evlerinde *tatami* adı verilen hasır kaplamalar yer alır. Bu hasır kaplamaların sayısı ve aralarında kurdukları ilişki odaların boyutlarını belirler (Şekil 4.13). *Tatami* ölçüsü ise; bir kişinin uyurken kapladığı ya da iki kişinin ayakta dururken kapladığı alana göre belirlenir. Birçok eylem bu hasır kaplamalarda gerçekleşir (Şekil 4.14). Japonya'da tatami kullanımı sadece evin iç mekanıyla sınırlanmaz. Veranda veya dış mekanda için ahşap veya bambu yerine *tatami* de kullanılabilir. *Tatamiler* geleneksel Japon evlerinde önemli birer mekansal araçtır. Sağladığı bu esneklik özneye de yansır. Özne birçok farklı şekilde mekanla iletişim kurar.



**Şekil 4 13** Tatami Desenleri.



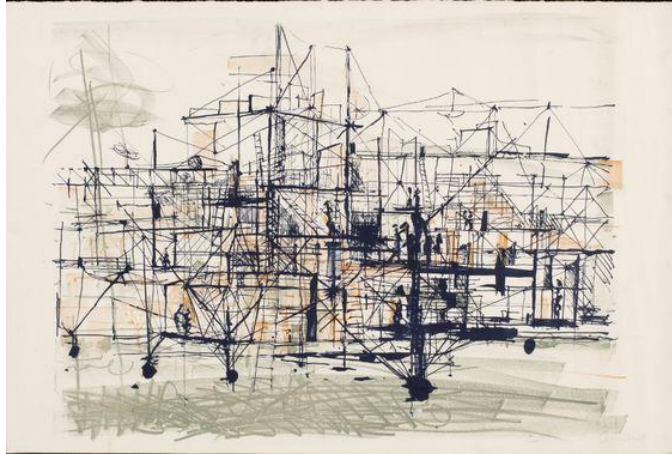
**Şekil 4 14** Tatami Odasının Farklı İşlevleri.

*Shoji*, ışığı da geçiren saydam materyali de içerir ve bir odaya giren ışık miktarını kontrol etmek için bir perde gibi kullanılabilir. *Shojiler* iç-dış mekan ayrımında da önemli bir rol oynar. Geleneksel Japon evlerinde iç mekan ve dış mekan arasındaki ayrım net olarak tanımlanmamıştır (Yagi, 1982).

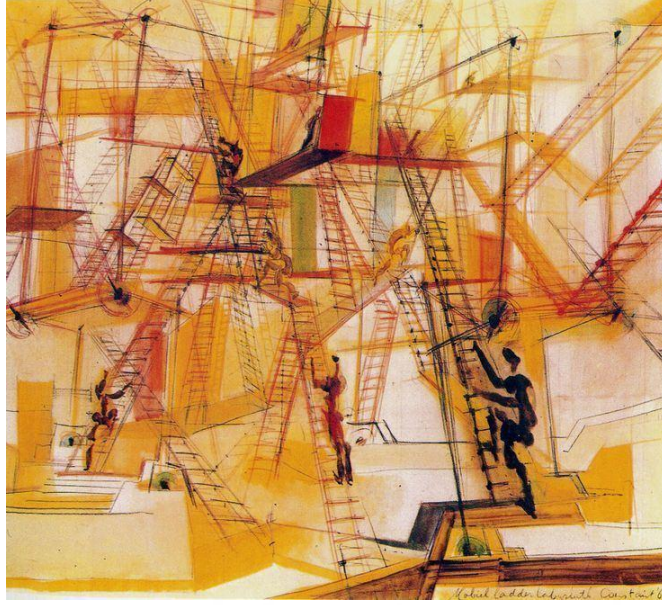
#### **4.2.4. Yeni Babil**

Mimaride üç farklı "esneklik" stratejisi belirlemek mümkündür (Forty, 2000). İlki "mekansal bolluk" diye adlandırdığı, 20. yüzyıl öncesi modern yapılarda, ihtiyaç duyulan mekandan daha fazla mekan oluşturulmasıyla esnekliğin sağlanabildiği bir yaklaşım üzerineydi. İkincisi "teknik araçlarla esneklik" ise, sabit bölme duvarlar yerine, hafif yapı elemanlarının değişimiyle iç mekanda esnekliği sağlanmayı amaçladı. Böylece kullanıcı günün farklı zamanlarında değişen ihtiyaçlarına göre iç mekanını düzenleyebilecekti. Gerrit Rietveld'in tasarladığı Schröder Evi bu yaklaşımın önemli bir temsiliydi. Forty'nin (2000) son olarak "siyasi bir strateji olarak esneklik" diye bahsettiği strateji, Sitüasyonist Enternasyonal tarafından 1950'lerin sonlarında geliştirilen kapitalizmin gündelik hayatın tüm yönlerini metalaştırma eğilimi üzerinde durur. Ev yaşamı, boş zaman ve mekan, işlevsel bileşenlerine ayrılarak bireysel özgürlük alanından çıkarılmış ve değişim değeri olan metalara dönüştürülmüştür. Sitüasyonist Enternasyonal'in amaçlarından biri de, bu süreçte direnmek ve hayatın kapitalist düzenlemeye tabi tutulan tüm yönlerini "özgür oyuncağı faaliyet alanı" aracılığıyla geri kazanmaktır.

Üniter Şehircilik'in bir örneği olan ve Constant'ın tasarladığı Yeni Babil (Şekil 4.15), *Homo Ludens* (oyun oynayan insan) (Şekil 4.16 ve 4.17) adını verdiği topluluğun oluşturduğu, tüm geleneklerin, normların, uzlaşımın yok olduğu, tam özgürleşme durumudur. Yeni Babil'in asıl tasarımcıları kendi mekanlarını üreten Yeni Babillilerin kendisi yani Huma Ludenslerdir. Tam özgürlüklerini kazanan bireyler, her an 'yer'lerini yeniden oluştururlar. Geçmiş ve bellek yoktur. Mekanlar da anlık oluşur ve sonra çözülür. Constant'ı asıl etkileyen, teknolojiyle birlikte gelen üretimin otomasyonu sayesinde, insanlara sınırsız serbest zaman kalması düşüncesidir. Yeryüzünü "bölgelere" ayırarak, yüksek destekler üzerinde inşa edilen büyük kütlelerden oluşan ve sürekli devinim içinde olan, tüm normlardan uzaklaşan, bir deneyimin bir daha yaşanmayacağı sonsuz bir döngü vardır. Böylece sabit alışkanlıklardan ve kalıcılıktan bahsetmek mümkün değildir (Heynen, 1999).



**Şekil 4 15** Yeni Babil Eskizi.



**Şekil 4 16** Yeni Babil ve Homo Ludens'ler.

Yeni Babil'de yaşam ise birden çok ortam üretebilecek mekanlardan oluşur. Gelişmekte olan elektronik teknolojileri sayesinde ışık, renk, ısı, ana bölmeler, merdivenler kısacası tüm öğeler hareketlidir. Yeni Babillilerin otomatizmi sayesinde mekan sürekli yeniden üretilir. Yeni Babil'de mekanın kamusalılığı ön plandadır. İnsanların birbirleriyle karşılaşip, etkileşim kurduğu, bu özelliklerin o yeri birer oyun alanı yapacağını ve yine bu yerlerin kültürün geliştiği yerler olması açısından önemlidir. Ütopya, toprağın kolektif mülkiyetine ve üretimin tam otomasyonuna dayanmaktadır (Heynen, 1999).



**Şekil 4 17** Yeni Babil ve Homo Ludens'ler.

Çizimler ütopyanın teknik ayrıntılarından çok, ilkelerini anlatan birçok taslaktan oluşmaktadır. Mekansal karakterini anlayabileceğimiz eskizlerinde mekanların oldukça devingen ve hareketli olduğu gözlenebilir. Aralarında hiç bir etkileşim olmayan insan figürleri, labirentlerin kolektif değil de bireysel bir deneyim alanı olup olmadığını sorgulatmaktadır. Konstrast renkler ve koyu insan figürleri ve kırılğan çizgilerin varlığı çizimlerdeki gerilimi oluşturmaktadır. Bazı tabloları, canlı renklerine ve oyun alanlarında bulunan canlı figürlerine rağmen yine de bahsedilen gerilimi taşımaktadır. Heynen'in (1999) belirttiği gibi sanki bu tablolarda festival ile şiddet, neşe ile kaos, yapma ve yıkma eylemlerinin birlikteliği açıklanmaktadır. Ojalva (2012), bu konuda öznelliğin sınırsızca yeniden üretildiğine dikkat çeker. İnsan ve mekan sürekli bir oluş ve dönüşüm halindedir, hiçbir sabit değer barındırmaz. Yeni Babil ile Deleuze ve Guattari'nin "organsız beden" kavramıyla ilişkilendirir. Ojalva (2012), Yeni Babil'i tıpkı "organsız beden"de olduğu gibi "aşkın olan hiçbir değer barınmadığı; mekanın ve insanın, salt içkin güçlerin etkileşimiyle ortaya çıktığı bir yer" olarak betimler.

1950 yılından sonra da esneklik, o döneme kadar baskın olan işlevsellikten sonra aranılır hale gelmiştir. Bir yapının bütün bölümlerinin belirli kullanımlara yönelik olması gerektiğini belirten yaklaşımlar ve tüm bu kullanımların önceden öngörülemediği gibi düşünceler esnekliği ön plana çıkarmıştır (Forty, 2000).

Esneklik konusundaki tartışmalardan biri de inşa eylemi üzerineydi. Mimarın yapıyı belirli açılardan eksik ve yarım bırakarak mı tamamlanacağı, yoksa mimarın yine de tamamlanmış bir bina tasarlaması mı gerektiği sorgulanıyordu. John Week (1963), havaalanları ve hastaneler gibi birçok yapı için fiziksel anlamda eskmeden önce gerekli olabilecek değişiklikleri tahmin etmenin mümkün olmayacağı üzerinde durdu. Bu durumun çözümü olarak, belirli öğelerin tamamlanmadan bırakıldığı belirsiz bir mimariyi işaret etti. Herman Hertzberger'in Diagoon Konutları bu yaklaşıma örnek verilebilir.

#### 4.2.5.Diagoon konutları

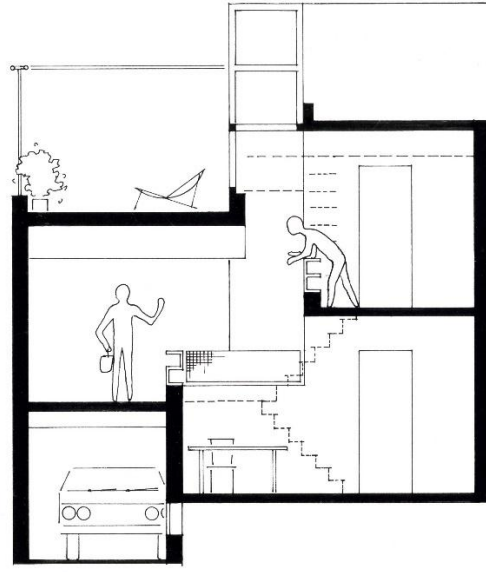


**Şekil 4 18** Diagoon Konutları.

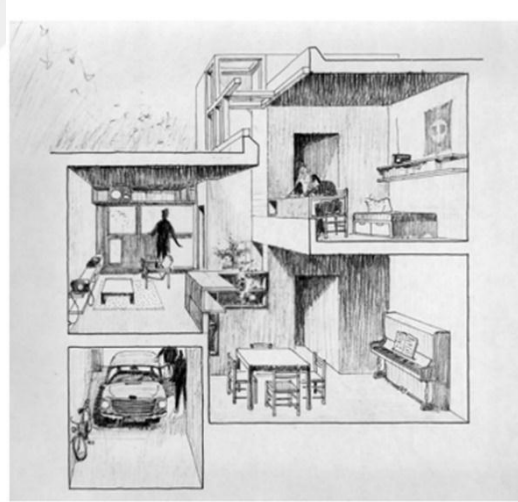
Herman Hertzberger'in (2005), esneklikle ilgili "çok işlevlilik" stratejisi, yapının hem modern hayatın sürekli değişen ihtiyaçlarına yanıt verebilmesi gerektiği, hem de insanın hiç değişmeyen içkin ihtiyaçlarını karşılayabilmesi gerektiği üzerinedir. Hertzberger, bu bağlamda yapıları ya hiç tanımlanmamış şekilde bırakır ya da tam tersi olabildiğince net ve katı sınırlarla tanımlanmış mekanlar yaratır.

Diagoon konutlarının (Şekil 4.18 ve 4.21) temel fikri, evin, merkezi bir yaşam alanının yanında dikey ve yatay olarak eklenmiş bir alan olarak, herkesin kişisel ihtiyaç ve tercihlerine göre farklı kullanımlarına göre mekanlar üretmektir. Bu evler, herkesin kendi ihtiyacına göre tamamlayabileceği yarım bir ürün olarak ele alınabilir.Yapılar zamanla, değişen aile yapısına da kolay uyum sağlayabilecek şekilde tasarlanmıştır (Hertzberger, 2005).

Diagoon evleri, ortaya çıkan her bir yeni durum için uygun çözümler üretebilecek kapasitedir. Ev, bir bütün olarak var olabilir, ya da mutfak, banyo, ortak bir yaşam alanı ile çatı terasının kapatılmasıyla oluşan başka bir birimle birlikte toplam dört küçük bağımsız birime de bölünebilir.



**Şekil 4 19** Diagoon Konutları, Kesit.



**Şekil 4 20** Diagoon Konutları, Eskiz.

Konutlar, yaşamak, uyumak, çalışmak, oynamak, dinlenmek, yemek yemek gibi çeşitli işlevleri barındırabilen yarım kat yüksekliğindeki yaşam birimlerini içeren iki çekirdekten oluşur (Şekil 4.19 ve 4.20).

Aile bireylerinin bireysel ihtiyaçlarına göre düzenlenen yarım kat yüksekliğindeki bu "balkonlar", birlikte yaşayanlar için bir yaşam alanı oluşturmaktadır. Yaşam alanı ve uyku alanı arasında kesin bir ayırım yoktur. Ailenin her üyesinin geniş ortak yaşam

alanının bir parçası olarak kendi odası vardır. Her birim, o birimin bir kısım bölünerek bir oda oluşturulabilme esnekliğine sahiptir. Bu durumda, kalan alanda tüm oturma odası boyunca uzanan bir boşluk oluşacaktır (AHH Architects, 2022).



**Şekil 4 21** Diagoon Konutları, İç Mekan.

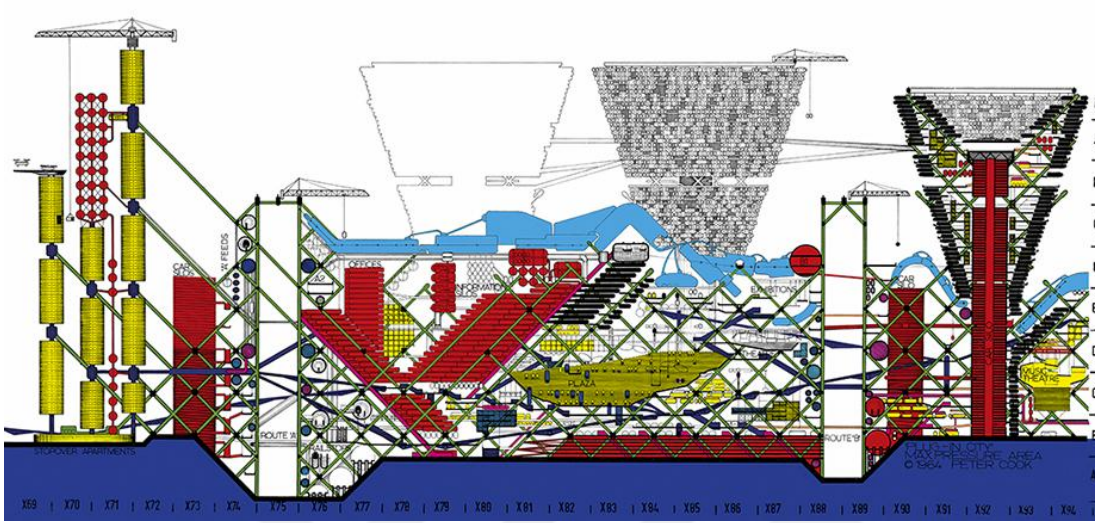
#### **4.2.6. Tak-Sök şehir**

1960'lı yıllardaki mimarlık ortamından etkilenen Archigram, modern mimarlığın oluşturduğu sınırlara ve tekdüzeliğe bir tepki olarak Peter Cook, David Greene ve Mike Webb adlı üç arkadaşın kurduğu deneysel bir oluşumdur. Kendilerine özgü grafik anlatımlarıyla üretime geçen Archigramın hedefleri, mimarlığı bürokratik sınırlardan arındırmak ve mimarlığın kültürel üretiminin tüm alanlarıyla iletişim kurmasını sağlamaktı (Cook, 1999).

Archigram hem mimarlık ortamındaki hem de mimarlık dergilerindeki bu tekdüzeliğe tepki olarak doğmuştur. Onlara göre, bu tekdüzeliğe karşı, her ne eylemde bulunulacaksa bu hemen ve basit bir şekilde yapılmalıydı. Tıpkı bir telgrafta olduğu gibi iletecekleri mesajın kısa ve öz olmasını ve yerine çabuk ulaşmasını istiyorlardı. Bu bağlamda grubun adını, "Archi(tecture)-(tele)gram" (mimari telgraf) kelimelerinden türettikleri Archigram isminde karar kıldılar (Cook, 1999).

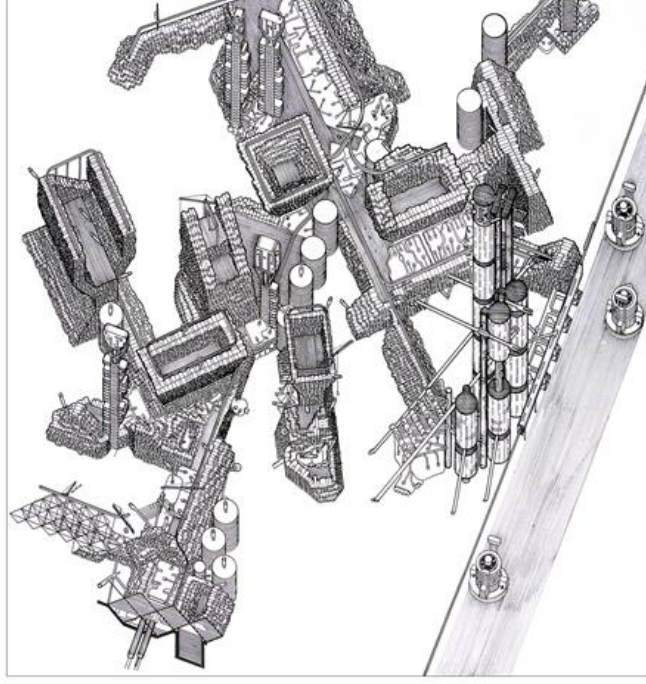
Tak-Sök Şehir (Şekil 4.22), sürekli dolaşım halinde olan bir megastrüktürü, iç içe geçmiş fonksiyonları, bulanıklaşan sınırları ile kolektif yaşam vaadini içeriyordu.

Proje, megastrüktüre bağlı modüler konut birimleri içeriyordu. Buranın sakinleri, göçebe yaşam biçimini benimsemişlerdi.



Şekil 4 22 Tak-Sök Şehir.

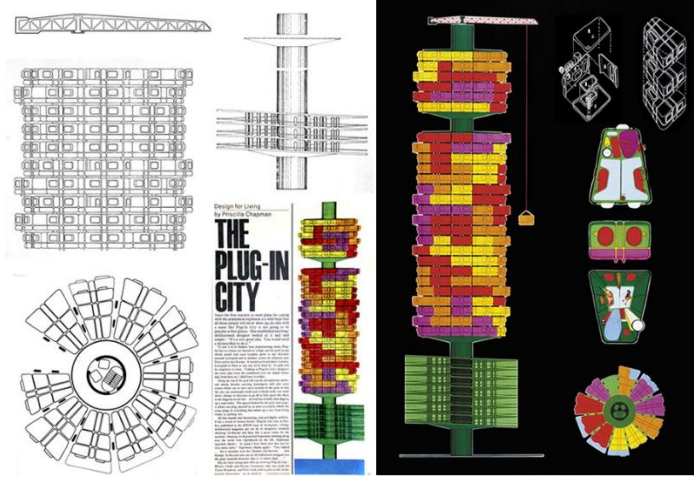
Tak-Sök Şehir, mega yapı ve "oluş halinde yapı" (building-in-becoming) adlı iki kavram üzerinde durmuştur (Sadler, 2005). Teoride megastrüktürler ile, Le Corbusier'in Cezayir projesinde (1931) ve Marsilya'da Le Corbusier'in *Unité d'Habitation*'unda (1947- 1953) ya da kentlerin geleceği olaran görülen 1954 yılında, Kisho Kurokawa'nın 1961'deki Sarmal Kuleler gibi projelerde karşılaşılmaktadır (Sadler, 2005). Tak-Sök Şehir'de ise, yine bu örneklerde görülen kolektif yaşam ilkesi, yer değiştirilebilir apartman birimleri ve hızlı ulaşım ağı gibi çeşitli özellikler bir arada ele alındı. Sadler'e göre (2005) bu durum, hızla değişen şehirlerin temposuna adapte olabilecek bir öneri olarak görülebilirdi.



**Şekil 4 23** Tak-Sök Şehir, Aksonometrik Görünüş.



**Şekil 4 24** Tribün Kulesi İnşa Halinde, Şikago, Fotoğraf Erich Mendelsohn.



**Şekil 4 25** Tak-Sök Şehir, Kapsüller.



**Şekil 4 26** Tak-Sök Şehir, Kapsül Ev.

Warren Chalk, 1964 tarihli Capsule Homes çalışmasıyla (Şekil 4.25 ve Şekil 4.26), şehrin megastrüktürüne eklemenebilen kapsüllerden birinin iç mekanında Tak-Sök Şehrin bireyine odaklanmıştır. Bireyler, beyaz yakalı bir meslekte çalışıyorlardı. İşlerine, hava koşullarına dayanıklı tüpler boyunca çok kısa zamanda ulaşılabiliyordu ve işten sonra da aktivitelere ayıracakları çok zaman kalıyordu (Sadler, 2005). Tak-Sök Şehir’de, konutlar, yollar, bürolar gibi her bir birimin belirli bir ömrü vardır. Ömürlerini tamamladıklarında, şehrin üzerinde bulunan vinçlerle sökülüp, yerlerine yenisi takılır. Aslında, Archigram, şehri bir tüketim nesnesi olarak ele alıyordu (Arslan, 2006). Dolayısıyla en küçük birim olan Warren Chalk’ın Kapsül Evleri de, bu döngünün bir parçasıdır.

#### 4.2.7. Nakagin Kapsül Kulesi

Mimar Kisho Kurokawa, 1972'de, Tokyo'nun merkezinde çalışan bireyler için Nakagin Kapsül Kulesi'ni (Şekil 4.27) tasarlamıştır. Bu yapı şehrin uzak banliyölerinde yaşayan iş adamlarının kullanımına yönelik stüdyolar veya Tokyo'da kısa süreliğine kalan iş adamları için otel alanı olarak değerlendirilmiştir.



Şekil 4 27 Kapsül Kulesi ve Modülleri.

Kapsül Kulesi, modüllerden ve o modüllerin birbiriyle ilişkilendirilmesini sağlayan merkezi bir çekirdekte oluşur. Her bir modül, merkezi çekirdeğe takılır. Bu modüller gerektiğinde değiştirilebilecek şekilde üretilmiştir. Yapı, mimaride sürdürülebilirlik için bir prototiptir. Yapıda, toplam 140 kapsül, 14 kat yüksekliğinde duran merkezi bir çekirdeğin etrafında değişen açılarda istiflenir ve döndürülür. Kurokawa tarafından geliştirilen bu teknoloji, her bir modülün beton çekirdeğe sadece 4 adet yüksek gerilimli civata ile monte edilmesiyle sağlanır. Bu civatalar sayesinde, modüller gerektiğinde çıkarılabilir ve yer değiştirebilir. Tesisatlar, iç donanımlar, televizyon setleri ve benzerlerinin tümü fabrikada monte edilip kurulmuştur. Daha sonra tüm kapsüller sahadaki beton bir şafta bağlanmıştır. Tüm bu süreç otuz gün gibi kısa bir sürede tamamlanmıştır (Sveiven, t.y.).



**Şekil 4 28** Kapsül, İç Mekan.



**Şekil 4 29** Kapsül, İç Mekan.

Her kapsül (Şekil 4.28 ve Şekil 4.29), 4 x 2,5 metre ölçülerindedir. Önceden monte edilmiş iç mekanda dairesel bir pencere, gömme yatak ve banyo bulunur. Ek olarak, TV, radyo ve çalar saat de içerir. Bireysel kapsüllere eğer oturma odası, yatak odası, mutfak gibi özel işlevler verilmek istenirse kapsüller birbirine bağlanabilir, sıradan konutlar olarak kullanılabilirler şekilde tasarlanmıştır. Kurokawa (1977), Kapsül Kulesi'nde, örgütlü toplumun ön planda olduğu o dönemde, bireyi ön plana çıkarmak istediğini söyler. Ona göre, bireyin toplum içinde tanımlanması büyük önem taşımaktadır.

Kapsül Kulesi, bireylere odaklanan tamamen yeni bir aile sistemi kurmayı amaçlamıştır. Evli bir çiftte ait konut birimleri parçalanabilecek, daha sonra anne baba çocuklar arasındaki ilişkilerin durumuna göre kenetlenecektir. Böylece kenetlenmeyle oluşan yeni durum, özneyi ataerkil düzenden uzaklaştırıp bireyselliğe yaklaştıracaktır.

Kurokawa (1972) bu deneysel yapısında, geleneksel aile evi düşüncesine karşılık, her bir bireyin kendi bağımsız mekanlarını oluşturmalarını ve “böylece yaratıcı ruhlarını özgürce oynayabileceği bir alan” yaratabileceklerini savunur. Bireylerin mekan karşılaşmalarına önem veren yeni bir mekan düşüncesini üretmiştir. Onun gelecek kurgusunda, şehirlerin manzarasını otoyollar ve gökdelenler yerine bireysel mekanların varlığı oluşturacaktır.

Nagakin Kapsül Kulesi uyarlanabilir, büyüyebilir ve değiştirilebilir bina tasarımlarına odaklanmasıyla bilinen, mimarlıkta Metabolizm hareketinin önemli bir örneğidir.

Nakagin Kapsül Kulesi aslında Kurokawa'nın Japon tarihi boyunca geleneksel Japon mimarisi üzerine gözlemlerine dayanmaktadır. Doğal malzemelerden inşa edilen Japon şehirlerinin geçici ve öngörülemeyen ömürlerini, kapsüllerin geçiciliğine yansıtır. Aslında, Kurukowa (1977) mimarlık anlayışının arka planında Japon kültürünün temelinde yer alan Budist düşüncenin olduğunu söyler. Budist felsefesine başvurmadan Japon mimarisinin, müziğinin, dramasının, resmin veya edebiyatının özünü tartışılmayacağını vurgular. Yine bu felsefeye göre, yaşam ve ölüm birdir ve insan hiçbir fikre veya mekana fazla bağlanmamalı, ebedi zamandaki varlığının sürekli bilincinde olmalıdır.

Ahşap tapınak mimarisinde Budist etkileri somut biçimde görülse de, en derin ilişki mekansal kompozisyonun etkileri ve yöntemlerinde, doğa ile mimari ve teknoloji ile insanlık arasındaki ilişkilerindedir. Japon toplumunda hareketlilik kavramı da Budist felsefesiyle yakından ilgilidir (Kurukowa, 1977).

#### 4.2.8. Osaka Next21

Japonya'nın Osaka kentinde 1994 yılında inşaa edilen Next21 yapısı (Şekil 4.30 ve 4.31), Osaka Gaz Şirketi ve Next21 planlama ekibinin işbirliğiyle gerçekleştirilen deneysel bir konut projesidir.



Şekil 4 30 Osaka Next21.

Next21 yapısı, Japonya'da uygulanan en önemli "açık yapı" (open building) projesidir. Açık yapı, kullanıcı odaklı ortamlar üretir ve yapıların hem değişimi hem de istikrarı için planlanan yapılardır. Tasarım kararları, yapıların ve kentsel dokunun sürekliliğine odaklanır (Pektaş ve Özgüç, 2011). Bu bağlamda açık konut yapıları Kendall ve Teicher (2000), karma kullanımlı yapılar da dahil olmak üzere konut binalarının tasarım, finansman, inşaat, donatma ve uzun vadeli yönetim süreçlerini içeren bir multi-disipliner yaklaşım şeklinde tanımlar. Açık yapıların hedeflerinin, çeşitli ve sürdürülebilir bir çevre yaratmak ve bu çevrede bireysel seçimin ve sorumluluğun arttığı bir tasarım ortaya koymak olduğunu belirtirler.



**Şekil 4 31** Osaka Next21.

Next21, bir bütün olarak inşa edilen ve çeşitli alt sistemlerin bağımsız olarak tasarlanıp uyarlanabildiği dolgu sistemlerinden oluşmaktadır. Binanın iskeleti, dış kaplaması, iç bölmeleri ve mekanik sistemi, bağımsız birer alt sistemdir. Bu sistemlere farklı zamanlarda, erişim sağlanabilir. Böylece kullanıcıya, gerektiğinde müdahale edilebilme imkanı tanır.

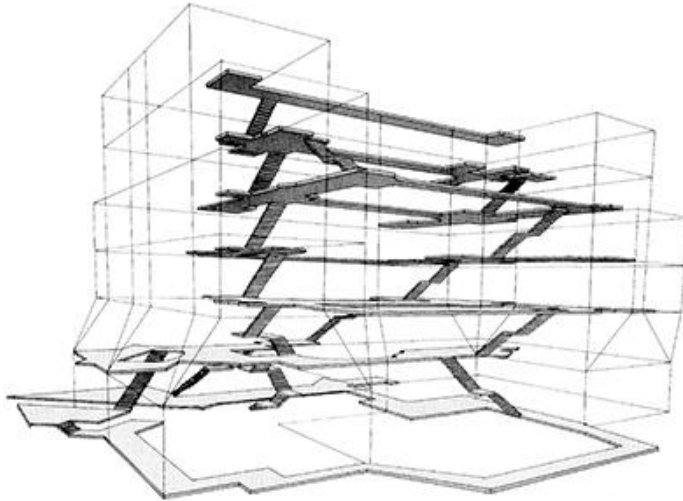
Yapı, gelişmiş bina sistemlerinin yanı sıra, enerji tasarrufu, geri dönüşüm ve kentsel yeşil bölgelerin oluşturulması ve bu kavramların sürdürülebilmesi gibi birçok önemli konu üzerinde durur. Bu yapı tasarlanırken amaçlanan ilkeler, Kendall ve Teicher (2000) tarafından şu şekilde sıralanmıştır:

- Sistemli yapı sayesinde kaynakları daha etkin kullanmak,
- Değişen haneleri barındırmak için çeşitli konut birimleri yaratmak,
- Yüksek katlı bir yapıda doğal yeşil doku içermesi,
- Kentte yaşayan çok aileli barındıran konutlarda bir vahşi yaşam habitatı yaratmak;
- Günlük atıkların ve drenajın bina içinde yeniden kullanımı,
- Yapının çevre üzerindeki yükünün en aza indirilmesi,
- Yakıt pilleri dahil olmak üzere enerjiyi verimli kullanmak;
- Enerji tüketimini artırmadan daha konforlu bir yaşamın mümkün kılınması.

18 üniteden oluşan yapıyı, 13 mimar tasarlamıştır. Aynı zamanda, bir mimarın destek sistemi tasarladığı ve diğer birçok mimarın ayrı üniteler tasarladığı ilk açık yapıyı da temsil etmektedir. Her bir ünite, iç ve dış mekan katmanlarında, çeşitli öğelerin konumlandırılması için bir koordinasyon kuralları sistemi oluşturulmuştur. Bu sistem, yapıda esnekliği sağlamış, mimarların özgür bir şekilde yapıda değişiklik yapabilmelerine olanak sağlamıştır (Kendall ve Teicher, 2000).



**Şekil 4 32** Osaka Next21, 3 Boyutlu Sokakların Görünümü.



**Şekil 4 33** Osaka nex21, 3 Boyutlu Sokaklar Diyagramı.

#### 4.2.9. Quinta Monray sosyal konut projesi

ELEMENTAL, 41. Pritzker Ödülü'nün sahibi, Mimar Alejandro Aravena'nın Mühendis Andres Iacobelli ile, Şili'deki konut krizini çözmek için kurduğu bir mimarlık girişimidir. Universidad Catolica ve Şili Gaz Şirketi (COPEC)'in iş birliğinde kurulan ELEMENTAL, altyapı, kamusal alan ve kamu yapıları üreterek, kentsel adalet bağlamında farklı bir boyut açmıştır (Mimarizm, 2016). Özellikle, düşük bütçeli, kullanıcının da üretime dahil edildiği, uygulanabilir, pratik konut projeleri üretmektedir. Gelir seviyesi düşük bölgelerde "incremental" yani "artımlı" tasarım olarak ifade ettiği yarısı hükümet fonlarıyla geri kalanı da konut sakinlerinin kendi imkanlarıyla tamamlanan sosyal konut yapıları tasarlanmıştır (Köker, 2019).

Bu bölümde ELEMENTAL'in ilk projesi olan Quinta Monroy Sosyal Konut Projesi üzerinde durulacaktır. Quinta Monroy, Şili çölünde bir şehir olan Iquique'nin tam merkezinde bulunan bir arazide konumlanmıştır. Bu projenin, 30 yıldır bu araziyi işgal eden 100 aileyi barındıracak şekilde tasarlanması hedeflenmişti. Mevcut konut Politikası çerçevesinde arazi, altyapı ve mimari için ödenmesi gereken tutar 7.500 ABD Dolarıydı. Quinta Monroy Konut Projesinde, sosyal konutun bir yatırım olarak görülmesi gerektiğini ve zaman içinde değer kazanmasını amaçlıyorlardı. Bunun sonucunda da orada yoksulluktan kurtulmaları için bir dönüm noktası olabilirdi. ELEMENTAL, bu mevcut devlet yardımının para miktarını artırmak zorunda kalmadan bir konut biriminin zamanla değerinin artabileceği bir dizi tasarım koşulu belirlemiştir.



**Şekil 4 34** Quinta Monray Konut Projesi.



**Şekil 4 35** Quinta Monray Konutlarının Zamanla Değişimi.

Sonuç olarak verilen para evin sadece yarısının inşasına yetiyordu. Bu durumda evin hangi yarısının yapılması gerektiği üzerinde durulmuştur. Çözüm olarak ise, binanın taşıyıcı sistemi, mutfağı ve banyosu gibi temel unsurların yapımının inşası tercih edilmiştir (Şekil 4.34). Kullanıcılar kalan boşluğu zamanla inşa etmeye başlamışlardır. Tamamlanmamış şekilde bırakılan yapıların yarısını kullanıcılar ihtiyaçlarına göre özgür bir şekilde tasarlamışlardır. Böylece yarısı inşa edilmiş evlerin, diğer yarısıysa kişiselleştirilmiş mekanlardan oluşmaktadır (Şekil 4.35 ve 4.36).



**Şekil 4 36** Quinta Monroy Konutunun İç Mekanının Zamanla Değişimi.

Ancak, sakinlerin ihtiyaçları, zamanla planlanandan daha karmaşık konut uzantıları üretmiştir (O'Brien, Carrasco, 2018). Ana yollarda yer alan yapılarda sakinlerin güvenlik endişeleri nedeniyle cephesi genişletilen evler yer almıştır. Zamanla konut sakinleri ELEMENTAL tarafından tasarlanan katların üzerine ek katlar yapmaya başlamışlardır. Beklenmeyen bir diğer durum ise, ortak kullanım alanı olan avluların otoparka dönüşmesidir.

Quinta Monroy, mimari araçları kullanarak, yukarıda bahsedilen koşullara rağmen yoksulluğa nasıl bir alternatif çözüm getirildiğinin bir örneğidir. Yapılar tıpkı Herman Hertzberger'in yaklaşımı gibi, herkesin kendi ihtiyacına göre tamamlayabileceği yarım bir ürün olarak ele alınmıştır. Bu esneklik ile kullanıcılar, yaşam alanlarını istedikleri zaman değiştirebilecekleri ve kişiselleştirebilecekleri özgün mekanlar yaratma imkanı bulmuşlardır.

### 4.3. Söylem ve Pratik Ara Kesitinde Özgür Mekan ve Beden

Tez çalışmasının bu bölümü, önceki bölümlerdeki ele alınan mimarlığın pratik bölümünden sonra, mekanın hem kuramsal hem pratik kısmıyla ilgilenen Bernard Tschumi ve Lebbeus Woods'un çalışmaları bağlamında ele alınacaktır

#### 4.3.1. Bernard Tschumi'nin mimarlık düşüncesinde özgür mekan ve beden

Bernard Tschumi, günümüzün önde gelen ve deneysel mimarlığı benimseyen mimarlarından biridir. İlk başlarda, bir teorisyen olarak tanınan sanatçı, 1983 yılında bir kültür park olan *Parc de La Villette* için düzenlenen yarışmayı kazanmış ve yenilikçi mimarlık pratiği ile dikkat çekmiştir. Onun mimarlığında iç içe geçen “olay” ve “hareket” kavramları, mimarlığının önemli iki kavramıdır. Tschumi, çalışmalarında genellikle edebiyat, film gibi diğer disiplinlere de atıfta bulunur. Bunun sebebi, mimarlığı kültür tartışmalarının içinde tutmak istemesidir. Tschumi'nin çalışmalarındaki asıl amaç, mimarlığın temellerinin sorgulanmasıdır (BernardTschumiArchitects, t.y.).

Bernard Tschumi (1996), mimarlığın ve kentlerin, toplumsal ve siyasi değişikliği nasıl etkileyebileceği üzerinde durur. Bu bağlamda, mimarların toplumun birer ürünü olmadıklarını ve mimarlara kendilerini değişimi sağlayacak birer katalizör olarak görmelerini söyler. Mimarlığın ve mekanların toplumu değiştiremeyeceğini belirtir. Ama mimarlık sayesinde ve mimarlığın yol açtığı etkileri anlayarak, sürmekte olan değişim sürecini hızlandırılabilirine inanır.

Kent ve toplum ilişkisini anlamaya çalışırken, *per se* mimari bir mekanın siyaset açısından yansız olduğu sonucuna varır. Tschumi, *Ecole de Beux Arts* öğrencilerinin 1968 yılı sonunda Gerilla binasını örnek verirken, yapının simgelediği eşitlik, özgürlük, güç gibi kavramları temsil ederken, mekanın kendisinin yansızlığına odaklanır. Tschumi (1996) siyasal edim olarak ise, iki şey önerir. İlk edim olan, “örnek eylemler” için Gerilla binalarını, ikinci edim olan “karşı tasarımlar” için ise, *Non-Stop City*'i örnek gösterir. Çünkü projenin sermayenin bağlarıyla ilişkisi yoktur. Aynı zamanda hiçbir inşa eyleminin sahip olmadığı özgürlüğe sahiptir.

Mimarlık ve işlev için, Hegel'in (1920) "mimarlık bir binada yararlı olanı belirtmeyen ne varsa odur. Mimarlık, alelade binaya eklenen bir türdür" alıntısından hareketle, Tschumi (1996), mimarlığın bir amaca yönelik olmadan ya da başka bir etkenin ihtiyacı sayesinde kendini anlamlı kılmadan da var olabileceğini düşünerek mimarlığın özerkliğini sorgular. Bu bağlamda mimarlığın yerinin sorgulanması, mimarlığı belirsiz bir düzleme geçirir. Mimarlığın disiplinler arası olma durumu üzerine var olan söylemleri, mimarlığın arada olma durumuna bağlar. Bu durum mimarlığın bağımsız olarak varlığını sürdürmesi bağlamında düşündürücüdür. Onun bu tutumu, mekanın özgürleşme durumunu ve dolayısıyla bedene ait yaklaşımların bu bağlamdaki yerini de sorgulatır.

#### **4.3.1.1. Paradoks**

Tschumi (1996), mimarlık disiplinini sorgularken; mimarlığın, maddilikten çıkıp kavramlar dünyasına dahil olduğu ve Archizoom ve Superstudio gibi grupların üretim yaptığı dönem üzerine düşünür. Mekanı ele alırken öncelikle mekanın yarattığı paradoks üzerinde durur. Artık mimarlık, radikal ve rasyonel mimarlık olarak karşıt yönde gelişen iki durumdur. Bu bağlamda mimari paradoks, mimarlığın uzun tarihi boyunca yaptığı temel bir ayrıma işaret eder. Kavramsal olan ile algısal olan arasındaki bu boşluğa değinerek paradoksu vurgular, mimarlık pratiğini de bu paradoks ile birlikte sorgular. Paradoks, zihinsel olarak ele alınan kendi dilsel ve morfolojik çeşitlenmelerini içeren piramit (kavramsal olan) ile, duylara, mekan deneyine ve mekanla praktis arasındaki ilişkiye odaklanan ampirik araştırmayı oluşturan labirent (anlamsal olan) arasındadır. Tschumi, onları etkileyen etkenleri ve aralarındaki çelişkiyi tartışır. Labirent metaforunda, algısal-olan deneyim, temsil edilemeyen bir boyuttur. Tschumi, bu mekana "deneyimlenen mekan" adını verir. Anlam üretiminin ya da kavramsal-olan düşünülür olan mekana karşı; deneyimlenen mekan aslında "olay" mekandır. Bu bağlamda mimari paradoks, mimarlığın uzun tarihi boyunca yapılan temel bir ayrıma işaret eder. Tschumi, kavramsal olan ile algısal olan arasındaki bu boşluğa değinerek, paradoksu vurgular ve mimarlığı bu paradoks ile birlikte sorgular. Bu açıdan özgür mekanın, bu paradokstaki yeri

sorgulandığında, mimari gerçekliğe karşın, duyuşal olanla yani labirentle etkileşim içinde olması daha olağan gözükmeğdir.

Bataille (1989) ise, labirenti klasik anlamdaki labirent kavramından ayırarak, genellikle onu dışarı çıkma arzusuyla ilişkilendirir. Bu yaklaşımın labirenti bir hapishaneye çevireceğinin altını çizer. Labirentten çıkma arzusu, labirenti bir projeye dönüştürür ve ona hapseder. Hiç kimse labirentin içine giremez, çünkü içinde olup olunmadığı dahi bilinemez. Terk edilemez, tek bakışta kavranamaz ve bu mekansal yapının girişi, çıkışı ve merkezi yoktur. Bu anlamda labirent inşa edilebilir değildir. Piramit ise labirentin bir ürünüdür ve tamamen ona aittir. Mısır piramitlerine kadar uzanan anlamıyla piramit burada mimarinin kusursuzluğuna işaret eder, labirentin ise piramidin aksine aşkınlığı yoktur.

İçeride ya da dışarıda olunduğı bilinemeyen, kararsız anların mekanı haline gelmiş, yön kavramının ve inşa edilebilirliğinin olmadığı bu yerde, Bataille'nin kurduğı labirent-piramit metaforlarının kurdukları diyalektik ilişki algısal olarak birbirini tamamlar. Labirentin, içeride olup olunamamasının bilinmezliğı karşın, inşa eyleminden bağımsız mekanların varlığıyla özgür mekana uygun bir bağlam oluşabilir.

Tschumi'nin mimari paradoksu, toplumsal pratik ve asıl ideal mekan ve gerçek mekan arasındaki paradoks üzerinde dururken, Hays (1998) ise Barthes'ın *Plaisir* (Haz) ve *Jouissance* (Mutluluk) metinleri üzerinden paradoksu yorumlar. *Plaisir* metni, kültüre bağı, rahatlıkla ilgili, öz bilinci olan, sınırlı varlıkları, teknikleri ve kategorileri yansıtır ve piramidin bilgisine güvenirken, *Jouissance* metni ise, her zamanki kültürden uzaklaştıran, metindeki var olan labirentleri parçalayarak bütünlüğünü bozar, dolayısı ile deneyimi de parçalar. *Jouissance* kendi ihlalinin saf heyecanını yaşar. Tschumi ise, *Mimarlığın Hazzı* metninde (1998), bu sapkın (*perverse*) mimarinin bir amacının olmadığı, nihayetinde gerekli de değil ama mutlaka zevk vermeyi amaçladığının üzerinde durur.

Hays (1998), *Jouissance*'ın saf olamayacağını belirtir. Eğer bu bir metinse okunabilir olmalıdır, eğer bu bir mekanda da deneyimlenebilir olmalıdır. Eğer kültürel kodlara göre olacaksa doğal olarak, *Plaisir* de ona göre şekillenir. Mimari deneyim ise piramidin ve labirentin iki kenarları olan ve iki yüzeyleri arasında bir boşluğa sıkışan kavramsal olan yani kültüre, kurallara bağı olan, diğeri ise ihlal eden, hatta şiddete

yönelen iki tip hazdan söz eder. Hays (1998), paradoksu mimarlık ve politika arasındaki ilişkinin yeniden sıralanması ve üretimin yeni şeklinin gerçekleşmesini beklemeden önce yeni bir ütopya üzerine düşünülmesi gerektiğini söyler. Paradoks ile şu an mimarlığın toplumları şekillendirme gücü olmasa da ihlalle şekillendirilen bir ütopya yaratılabileceğine dikkat çeker.

Tschumi'nin bir diğer paradoksu, mekan ve ihlal arasında oluşur. Mimarlığın yakın tarihinde, süsleme, rasyonellik, işlevsellik gibi yaklaşımlar, katı birer yaklaşım olarak algılanmıştır. Oysa Tschumi bu yaklaşımların yerine, mimarlığı zevk kavramı çevresinde ele alarak, mimarlığın bütün kurallarını ihlal etmiştir. Mimariyi oluşturan elementleri onun tabiriyle şiddetle çarpıştırarak parçalar ve parçalananların aralarındaki hareket üzerinden bir mekanlaşmayı sağlar. Özgür mekanın ise bu parçalarla nasıl ilişki kuracağı, aralarındaki nasıl bir aktarım olacağı, ya da parçalanan özgür mekanın da, baştan çıkarıcı ve bilinçdışı hareketlere geçiren bir parça olup olmayacağı sorgulanmaktadır.

#### **4.3.1.2. Sınırlar**

Tschumi, mimarlık kavrayışında sınırlandırmalara işaret eder ve mimarlığın sınırlarının değişkenliğini sorgular. Her disiplinde olduğu gibi mimarlıkta da sınıra yaklaşan yapılar var olmuştur ve çoğunlukla maddi nedenler gösterilerek üretimleri ihmal edilir. Bu noktada Tschumi (1996) iki önemli soru sorar. İlk soru, "mimarlığa özgü, değişmez ve tekrar tekrar ortaya çıkan izlekler var mı?" ve "sınırların mimarlığı diye bir şey var mı?" şeklindedir. Mimarlıktaki yasak alanın, sınıra yakın olanın program olduğunu söyleyerek programın tarihsel gelişimine değinir. Özellikle sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan demiryolu istasyonları, çok katlı mağazalar gibi programlar yapıların karmaşıklığının biçim-içerik arasında bir kırılma yaratmıştır. Tschumi'nin bu bölümde anlatmak istediği ister özerk bir mimarlık ister tarihsel ya da kültürel önceller üzerine bir mimarlık olsun, her iki yaklaşımın da üslup ve biçime dair tanımlar yapacağı açıktır. Ona göre, biçim işlevi hala takip eder, fakat şimdiki anlamı farklıdır.

Beden ve mekan etkileşimini "şiddet" üzerinden ele alır. Mimarlık bedene şiddet uygular. Bu ilişkiyi şöyle açıklar:

Bir bina ve kullanıcıları arasındaki her ilişki bir şiddet ilişkisidir, çünkü her kullanım insan bedeninin verili bir mekana sokulması, bir bedenin başka bir bedene sokulması demektir. Bu sokulma mimarlık fikrinin doğasında vardır, mimarlığın olaylarını bir kenara bırakıp mekanlarına indirgenmesi mimarlığın cephelerine indirgenmesi kadar basitleştiricidir (Tschumi, 1996).

Tschumi'nin bahsettiği şiddetten kasıt, fiziksellikten ziyade, birey ve onu çevreleyen mekanlarla olan ilişkisidir. Mimarlığın şiddeti kaçınılmazdır. Mekanla mimarlığın ayrılmazlığını belirtir, eylemle mekan arasındaki ilişkinin boyutunu irdeler.

Beden, mekanı taciz ederek ona şiddet uygular. Bu durumu şöyle açıklar:

...En başta her bireyin mimarlığın denetimli düzenine sokulmakla, sadece orada olmakla mekana uyguladığı şiddet vardır...En uç mimari hırsları hep insan bedeni sınırlamıştı. Beden, mimari düzenin saflığını bozar (Tschumi, 1996).

Bu noktada mekan beden ilişkisi için, sadece bedenin mekanda bulunmasının bile yarattığı bir şiddet vardır. Bedenin akışkan, kestirilemeyen, beklenmedik hareketlerinin kontrol edilemezliğine vurgu yapar. Şiddet sürekli var olamaz, sınırlı süreye yayılı ve örtüktür, ama mekan kendi içinde yaşamak üzere orada bulunan bedene orada bulunmasını ima eder.

Mekan da bedeni taciz eder. Bahsedilen, dar koridorların geniş kalabalıklara uyguladığı şiddet ve binaların kullanıcılara uyguladığı simgesel ya da fiziksel şiddet üzerinedir. Şiddetin ritüelleştirilmesi ile bedenin mekanla kurduğu özgün etkileşimde, beklenmedik olaylara karşı tavır alarak, kontrol altına alınması niyetiyle gerçekleştirilen şiddete işaret eder. Bu "şiddet" ile mutlak denetim sağlanır.

Tschumi, program için bir denetimin sağlanamayacağını belirtir. Mekanlar ve programlar birbirinden bağımsız olduğunda, Crystal Palace örneği gibi, mekanın ve olayların kendi mantığı olduğunu ve bu rastgelelilikle mekanın yaşanılabilirliğinin arttığını söyler. Mekan-program eleştirisini, "mutfakta uyuyabilir insan. ,Kavga edebilir, sevişebilir de" sözleriyle açıklar.

Tschumi'nin "birleşme kodları" diye adlandırdığı sekanslar, onun tasarım sürecinde önemli bir rol oynar. Mekan, olay ve hareket sekanslar aracılığıyla birbirleriyle anlamlı ilişki kurarlar. Sekansların birbirleriyle kurdukları ilişki yaratıcı bir sürecin parçasıdır. Her sekans bir iç, iki dış olmak üzere en az üç ilişki içerir. İç ilişki; genelde

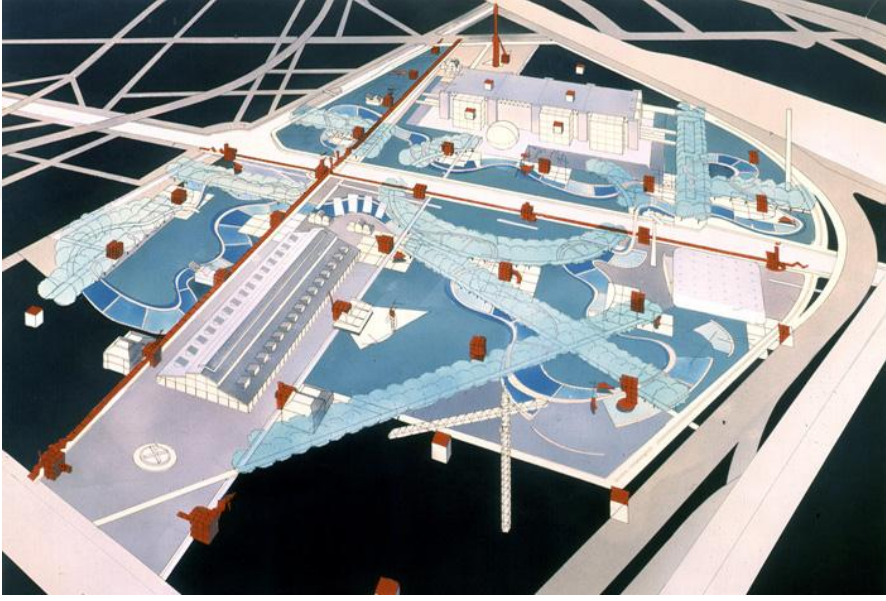
sezgiye, önceki çalışmalara ve alışkanlığa dayanır. İki dış ilişki ise; mekansal sekans ve programatik sekans olarak oluşur. Mekansal sekans, var olan mekanların yan yana yerleştirilmesiyle ilgilidir, morfolojik çeşitlenmeleri sonsuzdur. Programatik sekans ise, toplumsal ve simgesel yan anlamları niteler. Sekanslar mekanda kilit öneme sahip anlarda çekilen şipşak fotoğraflar gibi, “bir dizi donmuş çerçeve gibi” olmalıdırlar. Bu durumda, mekan - olay – hareket olarak düşünülebilir. Bir diğer nokta ise, Tschumi fotoğraf gibi anları dondurur. Örneğin, herhangi bir “an” mekan-olay-hareket çizgiselliğinin bir yansıması, diğer “an” başka bir yansıması olacak şekilde, sonsuz sekans üretilebilir. Tschumi bu anları çerçeve diye niteler. Bu çerçeveler bitişik olduklarında ortaya anlam çıkar ve olayların akışının belleğini kurarlar. Çerçeve aynı zamanda sekansın manipüle edilmesini de sağlar. Bunu da uygun çerçevelerin birbiriyle kurdukları üst üste bindirme, birbiri içinde çözme gibi ilişkilerle yapılabilir.

#### **4.3.1.3. Kopma**

Tschumi, Fransızca’da delilik anlamına gelen *folie* kavramı ile, “ilk başta beklenilmeyeni, rastlantısal olanı, hem pragmatik olanı hem de tutkulu olabileni, hesaba katabilecek ve irrasyonel aleme ait gibi görüldüğü için mimarlık aleminden dışlanani, akla uygun kılabilen, uygun bir kuram geliştirmeyi amaçladığını” söyler. Amacı, bir şizofren hastasının gerçeklik algısının kırılmasıyla benzerlik kurmaktır. Hastanın ayrılmış özne-gerçeklik ilişkisi gibi kenti de parçalara ayırır. Ayrışma oluştuktan sonra bir yeniden toparlanma, bir dayanak noktası ve bir odak olarak *folie* noktasını oluşturmuştur.

*Folie*’lerin amacı işlevsellikten öte, çeşitli deneyim düzlemlerini yansıtmak, böylece programların ve çeşitli işlevlerin sahnelenebileceği bir alan oluşturmak, aynı zamanda kabin biçiminde tasarlanan yoğun kültür pratiği organları, sosyal hayatın kendisine potansiyel çeşitliliğini yansıtan birimler olmasıdır (Hays, 2010). *Folie*’lere altlık olan ve onları birbirine bağlayan ızgara sistemi, sürekli bir devinim içindedir ve *folie*’lerdeki olay-mekan düzlemi ızgaralar aracılığıyla birbirlerine iletilir. Bu döngünün vaat ettiği mekansal çeşitlilikle mekanın özgürleştiği söylenebilir.

Tschumi, La Villette projesinde bu düşüncelerini gerçekleştirmiştir. Proje, iki strateji üzerine şekillenmiştir. İlki, daha önceki Central Park gibi örnekler üzere kendi metinlerini uyarlamaktır. İkincisi ise, daha önceki yapılar görmezden gelinerek üç özerk soyut sistem (noktalar sistemi, çizgiler sistemi ve yüzeyler sistemi) ortaya koymaktır. Her biri kendi iç mantığına sahip olan bu bağımsız sistemlerin üst üste geldiklerinde birbirleriyle etkileşime girmeleri amaçlanmıştır.



**Şekil 4 37** Parc de La Villette

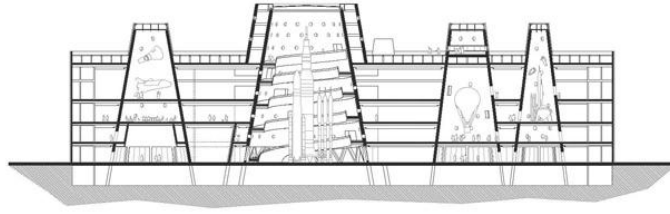
“Yapı-söküm” ile Tschumi, Parc de la Villette’te projesi de göz önüne alındığında geleneksel kompozisyon, hiyerarşi ve düzen kurallarını kullanmadan da karmaşık mimari bir örgütlenmenin inşa edilebileceğini kanıtlamayı amaçlamıştır. Nokta, çizgi ve yüzey sistemi, mimarlık tarihinde var olan bütünleştirici senteze karşı kasıtlı olarak geliştirilmiştir. Mimarlığın yapı-sökümünü yapar. Böylece hem mimarlıktan hem de diğer disiplinlerden gelen kavramları kullanıp mimarlığı parçalar. Mimarlığın elemanlarını, duvar parçaları, oda parçaları hatta fikir parçaları gibi bölerek, mimarlığın da mimari bir gerçeklik oluşturan bir dizi parça olarak ele alınabileceğini söyler. Mimarlığın parçaları, işlevsel olma durumunun ötesinde, baştan çıkartma işlemi ve bilinçdışını harekete geçirme yöntemleri ile mekanı dönüştürebilir. Tschumi, bu yöntemlerle mimarlığın etkinleştirme gücü olduğuna ve sınırları aşabilecek potansiyeli olduğuna inanır.

Tschumi, strüktür aracılığıyla özgürleşme girişimine odaklanır. Birleşik bir imge biçimine karşı duyulan tepki, strüktürün sorgulanmasına ve onu yapı-söküme götürmesine neden olmuştur. Tschumi (1996) özgür mekanı, biçim işlevin peşinden gider ya da süsleme strüktürün emrindedir gibi hiyerarşilere meydan okuyarak oluşturmak olarak görmüştür.

...olay, hareket ve mekanlar karşılıklı gerilim içinde analitik çerçevede birbirine bitleştirilmişti; günümüzdeyse çalışmamız her geçen gün biraz daha sentetik bir tavrı benimser oldu...Yeni programlar dünya ölçeğindeki megalopolis çerçevesinde yeni kentsel durumlara yerleştirildi. Süreç kendini tamamladı: Kentin yapı-sökümünü yapmakla başladı, günümüzdeyse yeni birleşme kodları keşfediyor (Tschumi,1996).

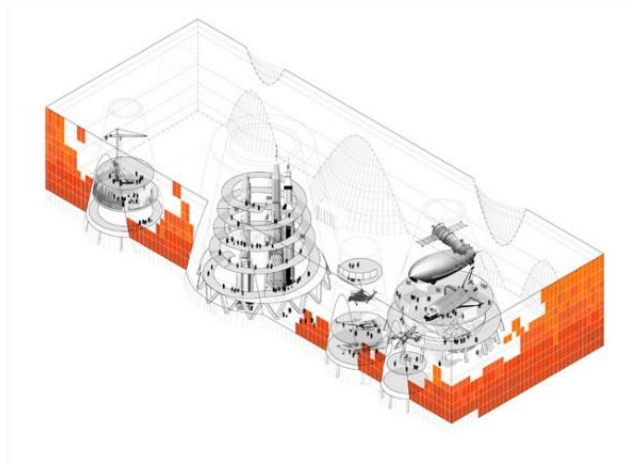
Olay, programda belirli bir parçası olan, belirli kullanımları, tekil işlevleri veya soyutlanmış faaliyetleri kapsayan aynı zamanda bağımsız bir varlıkları, kendilerine ait mantık ve momentumu olan oluşumlardır (Tschumi, 1981). Hays (2010), Tschumi için olayın; kültürel, tarihsel ve iktisadi belirleyicilerin mimari deneyimdeki oluşumu olduğunu söyler.

Bu bağlamda Tschumi'nin, günümüzdeki çağdaş örneklerinden Çin'de bulunan Binhai Bilim Müzesi ele alınabilir. Bernard Tschumi Architects, Binhai Bilim Müzesi'ni, üretim ve araştırma alanı olan bölgenin zengin sanayi tarihi ile ilişki kurarak tasarladı. Yapı, tüm kamusal bölümlerine erişimi sağlayan ve var olan diğer konilerle iletişim kuran büyük bir koni içerir. Bu koni binanın iki ucunda bulunan programlar arasında sirkülasyonu sağlar. Büyük koni serginin odak noktasıdır ve diğer konilerle birlikte galeri alanlarına ışığı aktarır. Konik formu ısı kontrolü için tercih edilmiş, kompakt metal cephe ise konik formları bütünleştirmiştir (BernardTschumiArchitects, 2019).



**Şekil 4 38** Binhai Science Museum.

**Şekil 4 39** Binhai Science Museum, Kesit.



**Şekil 4 40** Binhai Science Museum, Diyagram.

Koniler burada *folie*'leri, rampalar ise vektörleri oluşturur. Koniler Parc de Le Villette'de olduğu gibi bir ızgara sistemi çevresinde bağlanmamışlardır. Birçok noktasal ışık delikleri yer alsa da yapı oldukça içe kapalıdır ve yine devasa bir yüzey tarafından sarmalanmış etkisi vermektedir. Çizimlerinde, Guggenheim Müzesi ile kıyaslandığı yapı, içerisindeki boşluklarda bir hava balonunu bile barındırabilecek hacme sahiptir. Yapı çevresinden cephedeki büyük baskın (belki de otoriter) koniklerle bir şekilde ayrılmıştır. Ancak imgesel olarak eski endüstri bölgesine atıfta bulunan konikler/bacalardaki bu boşlukların, rampalarla sağladığı devinimlerle Tschumi'nin deneysel mekanları için alanlar yaratmaktadır.

Mimarlığın paradoksu ise, *folie*'lerde rampalarla salınan ya da içerisinde deneyimin mekanlarında gezinen kullanıcıların, yine *folie*'yle simgesel piramitin tepe noktasında var olan seyir terasında şehirle buluşmasıdır. Özgür mekan ise, yapının rampalarında ya da galerilerinde, kullanıcının hareketini ve akışkanlığını teşvik eden boşluklarında, yani labirentte var olur.

#### **4.3.2. Lebbeus Woods'un mimarlık düşüncesinde özgür mekan ve beden**

Lebbeus Woods, deneysel mimarlığa yoğunlaşan, inşa etme beklentisi olmayan, fiziksel ve somut olandan öte bir mimari anlayışa sahip bir tasarımcıdır. Bunun nedenini, yapıyı inşa edenin mimar dışında kalan arsa sahibi, mevcut hükümet, kanunlar gibi mimarın kontrolü dışında gelişen sistem olmasına dayandırmaktadır. Onun mimarlığı kağıt üzerindedir ve kontrolü dışında alınan kararlardan sonra, inşa eylemi üzerine düşünür (Woods, 2007). Tanyeli (2000), inşa eylemini medya ile ilişkilendirerek, 15. Yüzyıldan beri medyanın inşa üzerinde zamanla artan etkisinden bahseder. Yazılı ya da basılı söylemlerin literatür genişliğinin mimarlık disiplinin düşünce alanını genişletirken, bu söylemlerin inşa edilenlerden neredeyse özerk bir alan yaratmasının ise bir daraltma yarattığını söyler. Bu durumda artık, bireyler için inşa edilen tek başına anlamlı değildir. Bunun sonucu olarak da, inşa edilenin söylemden ayrı düşmediği bir ortam oluşur. Günümüzde ise, söylem ve tasarım alanında "mimari simülasyon üreten" bir mimar olarak betimleyen Tanyeli (2000) için Woods da, medyatik gerçekliğe indirgenen, medyadan ayrı düşünülmemeyen bir üretim alanı geliştirmiştir. Üretimlerinde bahsettiği siyasal-mimari gerçeklerin

simülasyona uğraması var olan gerçekleri yok etmese de, yapılan tek şey onların “başka bir varlık düzlemine taşınması”dır (Tanyeli, 2000). Siyasal simülasyonlar, her ne kadar var olan hatta güncelliğini yitirmiş her türlü toplumsal, kültürel ya da sosyal sorunlar için ilgili gözüküyormuş gibi bir tutum sergilese de, aslında temelinde, sadece ilgiliymiş gibi davranılan bir gerçekliğe dayanmaktadır. Woods’un çalışmaları bu bağlamda değerlendirildiğinde, çizimlerindeki mekanlar bu simülasyonun bir parçası olabilir. Dolayısıyla bu mekanlarda, bu simülasyon içerisinde ele aldığı sorunlarla “ilgiliymiş” gibi gözükken bedenlerle karşı karşıya kalınabilir.

Woods (2007) Tanyeli’nin bu sorgulamalarına rağmen, çalışmalarında mimarlığın konumunu sorguladığını belirtir. Mimarlığın, inşa eylemiyle sınırlandırılmaması gerektiğini söyler. Mimarlık bir bağlam çevresinde, bir kavramın veya fikrin üretilmesidir. Eskizler, çizimler ve modeller bu fikirlerin temsilidir. Woods (2009), mimarlığı süresince, en çok dünyada meydana gelen değişimler ve bunların mimariyi nasıl etkilediği üzerine düşündüğünü söyler. Buna karşılık, mimarlığın nasıl değişim yaratabileceğini sorgular. Bu süreçte mimarlığın pasif bir alan yerine, aktif bir alan olduğu üzerinde durur. Ona göre (2009), mimarlık sadece değişimi ifade eden bir kavram yerine, değişimi yaratan olmalıdır. Çünkü, mimarlığın başkalarının yaşamları üzerindeki önemli etkisi nedeniyle mimarların özel bir konumu vardır. Mimarlar yeni yaşam alanları üretirken, bu yaşamları etkileyen teknolojik, kültürel, politik ve diğer değişikliklerin etkisinde kalırlar. Buradaki üretimde keyfilik yoktur, değişimler sonucunda bir zorunluluk vardır. Mimarlar, bu değişiklikleri irdeledikten sonra, koşulların gerektirdiklerine inandıkları zaman ve yerde yeni mekan türleri tasarlamalıdır. Bu açıdan Woods’un mimarlığı, savaşların, politikaların, sosyokültürel değişimlerin gerçekleştiği kentlere odaklanır, bu kentleri “çizerek onların hakikatini başka bir varlık düzlemine taşır, yere ve aşırı koşula mimari bir tepki verir” (Bal, 2021). Woods, yeni yapı ve mekan türleri üretir. Örneğin; Canlı Laboratuvarlar (*Living-laboratories*), Özgür Mekanlar (*FreeSpace*), Enjeksiyonlar (*Injections*), Kabuklar (*Scabs*), Yaralar (*Scars*) onun mekanlarında ele aldığı yeni kavramlardır.

Woods’un, mimari kavrayışında *Anarchitecture* yaklaşımı önemli bir rol oynar. Woods, “*Anarchitecture: Politik Bir Eylem Olarak Mimarlık*” adlı kitabında bu kavram üzerine yoğunlaşır. *Anarchitecture*, 1973 yılında Gordon Matta Clark, Rachel Whiteread ve Cornelia Parker gibi bir grup sanatçının, kısa süreli faaliyet gösterdiği

bir grubun da adıdır. Yıkılmak üzere olan yapılara müdahale eden grup, onları mimarlık ile sanat arasındaki eşikte konumlandırır. Artun (2012), *Anarchitecture* grubu için, onların yıkıcılıklarının yaratıcı olduğunu söyler ve yok ettikleri şeyin, sadece “mimarlığın bütün, bitmiş, sağlam ve kalıcı nesnesi” olduğunu ileri sürer. Var ettiklerinden ise, “mimarlığın yok saydığı, elediği, ayıkladığı, bastırdığı, sakladığı nesnelere ve izlerdir” diye bahseder.

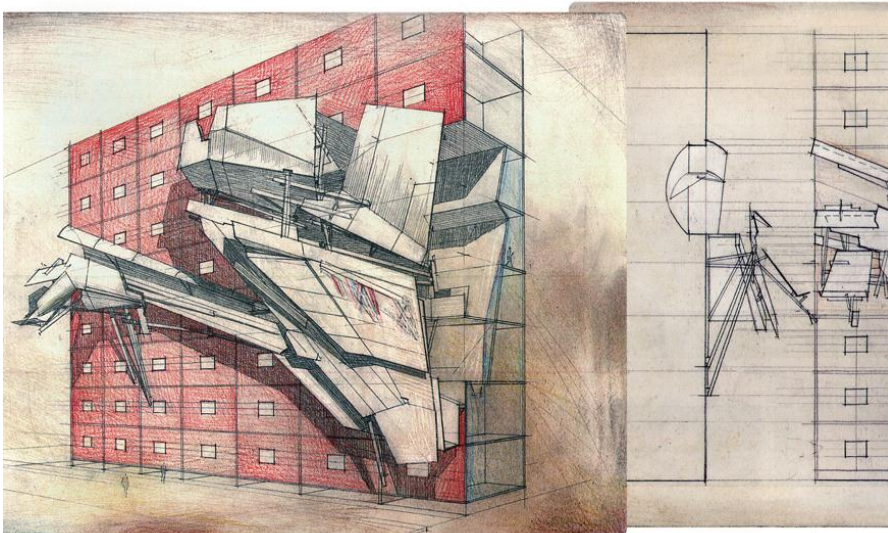
Bir diğer kitabı olan “Savaş ve Mimarlık” (*War and Architecture*) Balkan Savaşından etkilenen Saraybosna şehrine odaklanır. Kitabının giriş bölümünde, onun manifestosu yer alır. Woods, kitabında aşağıdaki satırlara yer vermiştir:

Mimarlık ve savaş birbirinin yerine geçemez değildir. Mimarlık savaştır. Savaş mimarlıktır. Ben çağım, tarihe, sabit ve korkutucu biçimler içinde barınan tüm otoriteyle savaştım. Ben uyum göstermeyen, evsiz, ailesiz, doktrinsiz, benim diyecek güvenli bir yeri olmayan, bilinen bir başlangıcı ve sonu bulunmayan, kutsal ve eski bir alana sahip olmayan milyonlardan biriyim. Tüm ikonlara ve nihai sonuçlara, beni kendi yanlışlığım, kendi acınası korkularım zincirleyerek tüm tarihlere savaş ilan ediyorum. Ben anları ve ömürleri bitimsiz bir güçle görülen ve sonra havada eriyip giden biçimler ve anlar olarak algılıyorum. Ben bir mimarım, dünyaların inşa edicisiyim. Tene tapan bir duyumcuym. Kararan gökyüzünde bir silüet, bir ezgiyim. Sizin adınızı bilmiyorum. Ne de siz benimkini bilirsiniz. Yarın birlikte bir kentin inşasına başlıyoruz (Woods, 1993).

Woods bu manifestoyu, 1993 yılında Saraybosna’da süren savaşa bir tepki olarak yazar. Savaş ortamında, hasarlı evleri, iş yerlerini doğaçlama bir şekilde onaran insanların etkisinde kalan Woods, yıkılan evleri nasıl onaracağını düşünür. Hedefi, büyük ya da küçük ölçekte, yıkıntılardan kalanları yeni bir mimariye dönüştürmektir. Manifestosunda, bu mimariyi oluşturma çağrısında bulunarak, bu yeni mimariyle yeni bir yaşam biçimi vaat eder (Woods, 2011). Buradaki amacı, aslında binaların yeniden inşasını önermek yerine, “yol gösterici ilkeleri” (Woods, 2011) oluşturmaktır. Bahsettiği fikirlerini üç ilke üzerinden el alır.

Bu üç ilkedeki ilki, savaşın bir sonucu olarak değişen hatta kaybedilen yaşam biçimini tekrar oluşturmaktır. Bu düşünceye göre savaş, normalin devam eden sürecini sekteye uğratar. İkinci ilke, hasar görmüş ve yıkılmış binalar üzerinedir. Woods’a

göre bu binalar tamamen yıkılmalı ya da yeni bir şey inşa edilmeliydi. Bu “yeni”den kasıt, tamamen farklı bir yaklaşım olması veya daha önceki normalin yenilenmesiydi. Bu ilkeler savaşın her türlü travmasına karşılık geliştirilse de, her iki ilke de yıkımın insanlar üzerindeki çeşitli etkilerine cevap veremez. Savaştan önce Saraybosna Sosyalist bir şehirdi. Savaştan sonra ise bağımsız bir ülkenin başkentiydi ve Sosyalist bir şehir değildi. Woods (2011), sırf bu durumun bile insanların “günlük yaşamları” üzerindeki etkisi, özellikle de birbirlerini ve kendilerini algılama biçimleri açısından,” kırılma noktaları yarattığını düşünür. Üçüncü ilke, bir yeniden yapılandırmayı işaret eder. Savaşta zarar görmüş şehirde var olan yapılar kısmen onarılabilir. Woods bu durumu “bilinen eski, bilinçli niyet ve tasarımla, tanıdık olmayan yeniye dönüştürülmelidir,” söylemiyle açıklar. Aslında savaş sonrası bireylerin ve kurumların finansmanı olmadığı için, var olan zarar görmüş yapılar “yeni” şehri üretmek için değerlendirilmelidir. Bu yeniden inşa sürecinde Woods (2011), bu ilkelerin şehrin bireylerine kılavuzluk etmesini öngörür ve bireyler bu sürecin birer katılımcısı olarak var olduklarında “yeni” şehir gerçekleşebilir. Woods’un kurguladığı yeni şehirler, değişen koşullara uyumlu; sonsuz bir akış içinde olan ve öngörülemeyen hareket modellerini içeren şehirlerdir. Ani değişimlere tolerans gösterir. Hatta bu değişim, kendi yıkımı olsa bile kayıtsız kalır (Woods, 1993).



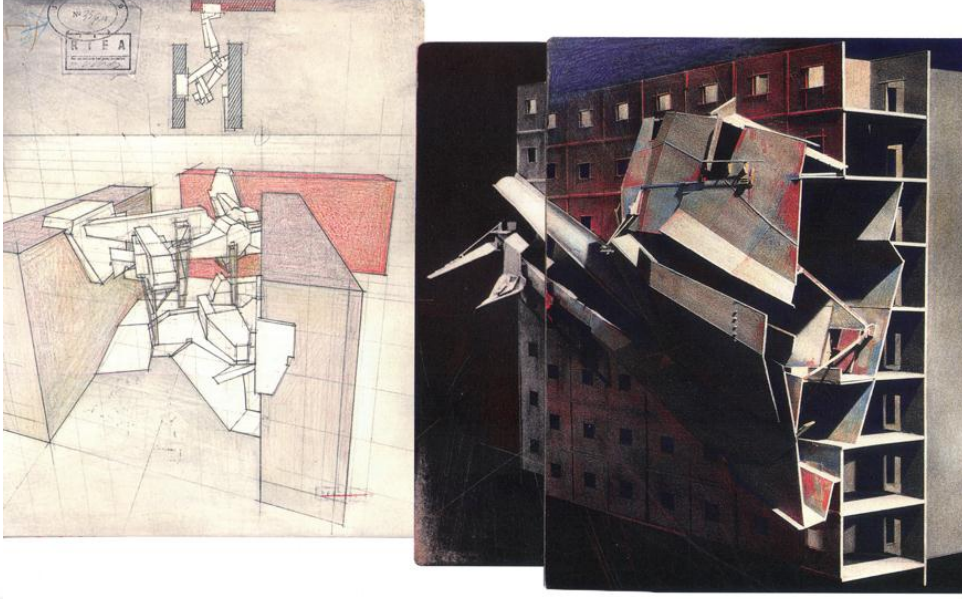
**Şekil 4 41** Enjeksiyon: Saraybosna’da Tipik Bir Blok, Lebbeus Woods'un Eskiz Defterinden Eskizler, 1993.

Woods "tarihi hiyerarşik kent"e karşın "heterarşik kenti" önerir. Otorite merkezli kentlerden, bireyin merkeze alındığı kentler oluşturur. Artık monolog yerini diyaloga bırakmıştır. Değişim ön plandadır. Merkezi olmayan yeni bir toplum düzeni oluşturur. Bu toplumun merkezi bireydir. Bireydeki değişim toplumun ilerlemesinde önemlidir (Salman, 2000).

Woods (2009), otorite karşısında bu bireylerin toplumsal düzenlerini oluşturabilecekleri "özgür mekan" (*freespace*) adlı mekanlar tasarlamıştır. Özgür mekanı, önceden belirlenmiş amacı olmayan hatta bir anlam taşımayan, yaşaması zor olan mekanlar ve strüktürler olarak tanımlar. Bu mekan, yaşama ve çalışma eylemlerini kapsar ve içinde yaşamının yollarını keşfetmeye istekli olanlar için üretilmiştir. Berlin Serbest Bölge projesinin gizli mekanları; Zagreb Serbest Bölgesi sokaklarındaki köprü, eğimli ve asılı yapıları; son olarak, Habana Vieja projesinin kentsel duvarı özgür mekana örnek olarak gösterilebilir.

Özgür mekanda, her sosyal sınıftan insan yaşar. Bu insanlar, gündelik yaşam kalıplarını sabitten akışkan olana, deterministten varoluşsal olana dönüştürme arzusu ve ihtiyacı içindedirler. Burada yaşayanlar çoğunlukla, eski ve hiyerarşik düzene karşı olan, baskıcı, gelenek ya da yasaların emirlerine uymayacak olanlardır. Yaşamlarını kendi isteklerine göre şekillendirirler. Var olan veya var olacak olan krizlerle birlikte yaşayacaklardır. Bilgi krizi, coğrafya krizi gibi her türlü krizle birlikte, sürekli yeni bir başlangıç yapacaklardır. Burada yaşayan bireyler arasında "en uygun olanın hayatta kalması" düşüncesi gibi bir rekabet ortamı yerine, bir yoldaşlık (*comradeship*) biçimi kendine yer edinir (Woods, 1996).

Özgür mekanın işlevleri, sürekli değişen toplumdaki kullanıcılar tarafından belirlenir. Yapının içindeki özgür mekan, bireyi merkez, onu çevreleyen strüktürü ise, hareketli birimler olarak ele alır. Woods'un özgür mekanı, katı bir şekilde denetimini sürdüren otoritelerden bağımsız bir şekilde var olabilir. Bunun sonucunda, onun projeleri genellikle; Berlin, Zagreb kentleri gibi kriz/savaş halinde olan kentlere yoğunlaşır (Uluengin ve Görgülü, 2014).

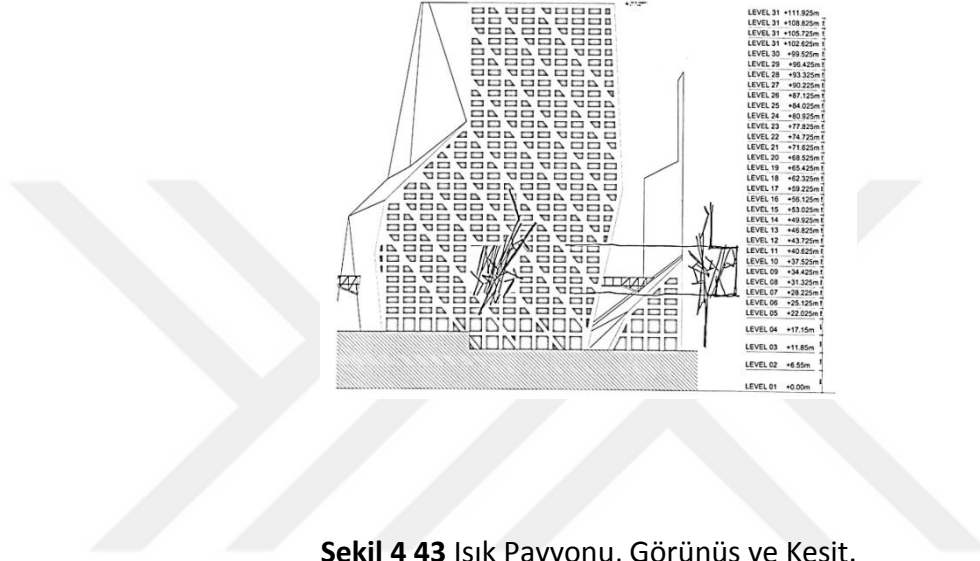


**Şekil 4 42** Enjeksiyon: Saraybosna'daki Tipik Konut Bloğunun Onarımı, Lebbeus Woods'un Eskiz Defterinden Eskizler, 1994.

Woods, Anarchitecture kavramını ele alan tüm kişilerin içinde, inşa eyleminde bulunan tek kişidir. Bu bakımdan ayrıca bir öneme sahiptir (Uluengin ve Görgülü, 2014). Onun kağıt düzleminde inşa düzlemine geçen projelerinden biri “Işık Pavyonu” (*The Light Pavillon*) projesidir. Bu proje, Steven Holl ve Cristoph A.Kumpush'un birlikte tasarladığı Chengdu'daki Raffles City'de yer alan Chengdu Chaina Projesi'nin bir parçasıdır. Bu deneysel mekan, bilindik üç boyutlu geometri içine yerleştirilmiş ve bu geometri tarafından çevrelenmiştir. Işık Pavyonunu, Uluengin ve Görgülü (2014), “ortogonal bir düzenin içindeki düzensizliğin mekanı” olarak betimler. Projede yer alan merdivenleri ve seyir platformlarını destekleyen sütunlar, iç mekanlara eklenir. Bu sütunlar ayrıca içeriden de aydınlatılır. Pavyonu çevreleyen aynalı yüzeyler ise var olan boşlukların algısını genişletir. Woods (2012), tasarladığı sütunlarla mekanları kararlı, değişmez tutumundan kurtaracağına inanır ve ziyaretçileri harekete geçiren dinamik mekanlarla onların keşfetme yönlerini açığa çıkarmayı hedefler.

Köken (2015), bu aşamada Woods'un da üzerinde durduğu bir riskten bahseder. Woods, inşa eylemiyle, onun var olan mimari tutumunu riske attığını ve onun mimarisini geleneksel mimariye dönüştürme riski aldığını söyler. Çünkü Işık Pavyonu artık kağıt düzlemindeki kurgunun özgürlüğünden çıkmış, gerçek, var olan, katı bir

nesneye dönüşmüştür. Bu mekanı deneyimlemek artık kent sakinlerinin tercihine kalmıştır. Woods bu projenin tek amacının “deneyimlerimizin kapsamını ve derinliğini genişletmek” olduğunu vurgular. Işık Pavyonu, kullanıcılarına, daha önce deneyimlemediğimiz bir tür alanı deneyimleme fırsatı verir. Mekanın deneyimselliği ile beden, her seferinde, her mekanla etkileşime girdiğinde yeni bir deneyim kazanır. Aynı zamanda, bu tecrübeleri her beden farklı şekilde algılayacaktır.



Şekil 4 43 Işık Pavyonu, Görünüş ve Kesit.

## 5. SÖYLEMİN İNŞASI: VENEDİK MİMARLIK BİENALİ

Küratörlüğünü Yvonne Farrell ve Shelley McNamara'nın yaptığı *Freospace* temalı 16. Uluslararası Venedik Mimarlık Bienali, 26 Mayıs - 25 Kasım 2018 tarihleri arasında Giardini ve Arsenale'de gerçekleşti. Bienalin, küratörler tarafından yazılan manifestosunda aşağıdaki maddeler öne çıkar:

*FREESPACE*, mekan kalitesine odaklanarak, mimarlığın gündeminin merkezine, bir anlamda ruhani bir cömertliği ve insani duyguları oturtur...

...*FREESPACE*, bize, doğanın karşılıksız sunduğu armağanlarının - güneş ışığı ve ay ışığının, havanın, yerçekiminin, malzemelerin; doğal ve insan yapımı kaynakların - önemle üzerinde durma sunar...

...*FREESPACE*, fırsatlar için demokratik bir alan, programlanmamış ve henüz tasarlanmamış kullanımlar için olasılıklar içeren bir mekan olabilir. İnsanlar ve yapılar arasında, amaçlanmasa veya tasarlanmasa dahi ortaya çıkan bir değiş tokuş söz konusudur; bu

nedenle yapılar, mimar sahneyi terk ettikten çok sonra, zaman içinde insanlarla paylaşmanın ve onlarla etkileşim kurmanın yollarını bulur. Mimari yapıların etken olduğu kadar edilgen bir ömrü de vardır.

*FREESPACE* , arkaik ile çağdaşı, geçmiş, bugünü ve geleceği birbirine bağlayarak ve miras alınan kültürel katmanlar üzerine inşa ederek, hayal etme özgürlüğünü, zamanın ve hafızanın özgür alanını kapsar (URL-1, 2018).<sup>2</sup>

Küratörler, bienalde her bir tasarımın kendine özgü niteliğini öne çıkarmalarını bekler. *Freespace* kelime anlamı olarak, bu özgün yaklaşımların potansiyelinde farklı anlamların keşfedilmesini ve mimarlığın özündeki anlam arayışlarını içerir. Mimarlık pratiğinin, mimarlık kültürüyle etkileşiminin sürekliliği ve onun doğrusal olmayan tüm zamanlarında çağdaş mimarların yaklaşımlarının bu süreci nasıl yorumlayacakları serginin amaçlarındandır. Küratörler, mimarlık pratiğinin bedene ve ruha katkı sağlandığına ve bunların birer araç olarak algılandığına ve bu katkının her bir öznenin “hakkı olduğuna” inanmaktadır. Bu noktada yerin ve gündelik hayattaki pratiklerinin yanı sıra, ışık, gölge gibi her türlü fiziksel verilerin de önemi üzerinde durmaktadırlar. Tüm bu düşüncelerin mekana dönüşmesini ise, özgür mekan olarak adlandırmışlardır. Bu bağlamda üzerinde durdukları temel amaç, mimarlık kültürünün sürekliliği için “insanlara, yere, zamana, tarihe dayalı mimarideki çeşitliliği, özgünlüğü ve sürekliliği ”ne dikkat çekmektir (Url-1, 2018).

Bu bölümde, 2018 Venedik Mimarlık Bienalinde yer alan İsviçre, Hollanda ve Amerika Pavyonu üzerinde durulacaktır. İsviçre Pavyonu *Svizzera 240-House Tour* ile bienal ziyaretçileri, belirli bir rotada yönlendirilmiş ve farklı ölçeklerde tasarlanan mekanları deneyimlemişlerdir. Burada her bir ziyaretçinin farklı ölçeklerdeki özgün

---

<sup>2</sup> Metnin özgün hali şu şekildedir: ‘FREESPACE describes a generosity of spirit and a sense of humanity at the core of architecture's agenda, focusing on the quality of space itself...

...FREESPACE provides the opportunity to emphasise nature's free gifts of light - sunlight and moonlight, air, gravity, materials - natural and man-made resources...

...FREESPACE can be a space for opportunity, a democratic space, un-programmed and free for uses not yet conceived. There is an exchange between people and buildings that happens, even if not intended or designed, so buildings themselves find ways of sharing and engaging with people over time, long after the architect has left the scene. Architecture has an active as well as a passive life.

FREESPACE encompasses freedom to imagine, the free space of time and memory, binding past, present and future together, building on inherited cultural layers, weaving the archaic with the contemporary ” (URL-1, 2018).

deneyimleri ön plandayken, onların mekanlarla kurduğu ilişki ve bu ilişkinin ardındaki düşünce özellikle Le Corbusier'in katı bir tutumla üzerinde durduğu Modüler ölçü sistemi ve Neufert üzerinden sorgulanacaktır. Hollanda Pavyonu *Work, Body, Leisures'da* emeğin dönüşümünün bedene yansımaları ele alınmıştır. Burada özellikle Constant'ın Yeni Babil ütopyası ile birlikte bir okuma yapılacaktır. Son Pavyon Michael Maltzan Mimarlık-*Star Apartments* ile kullanıcı ihtiyaçlarının ön planda olduğu esnek mekanlar üretme kaygısının arkasında, apartmanda üretilen *freospace*'ler ile kullanıcıların mekanla iletişimi ve onların bu mekanlar üzerinden birbirleriyle olan sosyal ve kültürel etkileşimleri incelenecektir.

### **5.1. İsviçre Pavyonu- *Svizzera 240-House Tour***

Alessandro Bosshard , Li Tavor , Matthew van der Ploeg ve Ani Vihervaara'nın da aralarında bulunduğu İsviçreli mimarların küratörlüğünde tasarlanan İsviçre Pavyonu, 2018 Venedik Mimarlık Bienalinde Altın Aslan ödülünü kazanmıştır. Pavyon, mobilyasız iç mekan kurgusuyla mekansal ilişkilerde ölçek, organizasyon ve işlev üzerine düşünmeyi amaçlar. Mobilyasız iç mekan kullanımı mimari medyada yaygın olan bir tutuma işarettir (Url-2, 2018). Bu tutumun nedeni, aslında belirli bir tarihsel dönemin okunabilmesine imkan vermesi ve bir imaj oluşturmaktır. Mobilyasız iç mekanlar ile bu imajdan yalıtılması hedeflenir. Pavyonda yer alan konutun iç mekanı, standart bir konuta gönderme yapar. Bu durum, aslında alışılmış mekansal düzenin bilinmezliğini ve olası mekansal ilişkileri sorgular (Url-2, 2018). *Svizzera 240 House Tour*, standart bir evin var olan temsillerine ek olarak, onun alternatif esneklikleri üzerine düşünülmesini sağlar.



**Şekil 5. 1** İsviçre Pavyonu-Svizzera 240 – House Tour.

İsviçre’de bulunan mimarların tasarladıkları 2:1, *Gute Wohnung* projesinin başka bir versiyonu olan *Svizzera 240*, aslında *Wohnungsbau*<sup>3</sup> üzerine bir tartışma açmayı amaçlar. Bruno Giacometti'nin tam ölçekli bir mimari canlandırması olan bu pavyon, bir apartman dairesi şeklinde tasarlanmıştır. Pavyonda, daireler için ideal tavan yüksekliği kabul edilen 240 cm ölçüsü referans alınmış ve pavyonu deneyimleyen ziyaretçiler, bu farklı ölçeklerdeki mekanlar içerisinde yönlendirilmiştir. Algı ve beden etkileşiminin ön planda olan bu proje, mekanın farklı boyutlarda düşünülmesini sağlar (Url-3, 2018). Aslında projenin temelinde, zamanla iç mekanın rasyonel olan mimari temsillerden ayrılarak imajlar üzerinden ifade edilmesinin eleştirisi vardır. Burada asıl üzerinde durdukları nokta ise, zamanla iç mekan imajları öne çıkmasına rağmen, tam tersine İsviçre mimari medyasında mobilyasız, bağlamından kopuk, yalıtılmış bir şekildeki iç mekan imajlarının yer almasıdır. Bu durum, küratörlerin sözleri ile şu şekilde ifade edilebilir;

...20. yüzyılın ikinci yarısında, mimari, konut ve iç mekan arasında bir ayrışma tanımlamak mümkün. Bu aşamada, mimarlar planı devraldı ve iç mekanın fiziki tezahürü olan imaj, popüler kültüre (ev mobilya dergileri gibi) veya diğer tasarım alanlarına devredildi. Plan olarak konut ve görüntü olarak konut arasındaki bu bölünme, İsviçre mimari medyasında apartman içlerinin döşenmemiş fotoğraflarının artan önemi ile tezat oluşturuyor. Bu tür

---

<sup>3</sup> *Wohnungsbau* kelimesi Türkçe’de, “konut, yerleşim, yerleşme” anlamına gelmektedir. Bu cümlede kelime, İsviçre’deki konut üretimi anlamını taşımaktadır (Url 3, 2022).

fotoğraflara "(house tour) ev turu" resimleri diyoruz. Bu görüntülerde apartmanın iç kabuğu anlık olarak bağlamından koparılmış, mimari arka plan ön plana alınmıştır (URL 4, 2018).<sup>4</sup>

Bu bağlamda, *Svizzera 240*, modern konutların mobilyasız iç mekanları, beyaz duvarları, süpürgelikleri, ahşap veya fayans döşemeleri ile 240 cm'lik bir yüksekliği referans alan, iç mekanların gezdirildiği bir sergidir. Bu sergi, iç mekanın oluşturduğu imajlar üzerine düşünülmesini amaçlar. Bu tur, çeşitli ölçekte tasarlanan mekanları tıpkı bir labirent gibi birbirine eklemler. Bu tur oluşturulurken, İsviçre'de bulunan mimarlık ofislerinin web siteleri kaynak alınarak detaylı bir arşiv oluşturulmuştur. Geleneksel mimari temsilden kaçınarak üretilen daireler "ikonoklastik yüzeylere" (URL 2, 2018) odaklanır. Pavyonun kurulumu da, temsil üzerine yeni bir perspektif açar. Burada sergi alanı kurulurken, temsili inşa etmek yerine, inşa edilerek temsil oluşturulmuştur.

Geleneksel bir dairedeki ölçeklerin yerine geçen bu tutum ile ziyaretçi "yeni bir mimari özneye ve bir ev turistine" dönüştürülmektedir (Url 2, 2018). Bu pavyonda ev metaforunun imajlar üzerinden gösterilmesi ile ilgili ekip üyeleri şöyle demiştir;

... Ev turları küresel bir kültürel fenomendir, ancak İsviçre'de ev turları, konutun mimari üretiminde özel bir rol oynamaktadır. ...Yine de bizim için ev turunun ve imajının önemi, yalnızca inşa edilmiş eserlerin niteliksel zenginliğini edilgen bir şekilde belgeleme yetisinde değil, aynı zamanda çok özel bir mimari vizyon veya duyarlılığı etken olarak tanımlama ve inşa etme yeteneğinde yatmaktadır. Mimari temsilin spekülatif, katılımcı doğasını

---

<sup>4</sup> Metnin özgün hali şu şekildedir: "In the latter half of the 20th century, one can identify a split between architecture, housing and its interior. Architects took over the plan and the image, the material presence of the interior, was handed over to popular culture (such as home furnishing magazines) or to other design fields. This split between housing-as-plan and housing-as-image is contrasted by the increasing prominence of unfurnished photographs of apartment interiors within Swiss architectural media. We call such photographs house tour images. In these images, the apartment's inner shell is momentarily taken out of context, the architectural background is brought to the foreground " (URL 4, 2018).

vurgulamak amacıyla yerleştirmemizde bu potansiyeli çarpıcı biçimde abartıyoruz (Url 4-2018).<sup>5</sup>

İsviçre'nin çeşitli medyalarında yer alan ve evi gezdirmeyi amaçlayan imgeler (ev turları), konut üretiminde önemli bir temsildir. Bu ev turları her ne kadar konutun çeşitli özelliklerini yansıtsa da, bir evin değerlendirilmesinde kıstas alınması evin birçok anlamını göz ardı eder. Ekip üyeleri ise, bu konuya olan tepkisini "mimari temsilin "spekülatif ve katılımcı doğasını" (Url-4, 2018) ön plana çıkararak gösterirler. Bunu da sergideki birçok katılımcının mekandaki deneyimleri ile sağlanmaya çalışıldığı görülmüştür.

Pavyon tasarlanırken, Bruno Giacometti'nin 1952'de tasarladığı pavyon referans alınmıştır. Bu pavyonun planını tıpkı bir apartman dairesinin planı gibidir. Bu daireyi tasarlarken Giacometti, "ziyaretçilerin kendi evlerinde olduğu gibi, kendilerini evindeymiş gibi rahat hissedecekleri bir alan yaratmak istemiştir" (Url 4, 2018).

---

<sup>5</sup> Metnin özgün hali şu şekildedir:"... House tours are a global cultural phenomenon, but, in Switzerland, house tours play a special role within the architectural production of housing. The house tour (whether experienced in person or through photographs) redirects the professional gaze towards a consideration of housing not only in terms of its planimetric efficiencies or quantities, but also toward the qualities or potentials that arise when a flat is understood as a specifically visual and material entity. Yet, for us, the value of the house tour and its image lay not only in its ability to passively document the qualitative richness of built artifacts, but also in its ability to actively frame and construct a very specific architectural vision or sensibility. We dramatically exaggerate this potential in our installation in an attempt to highlight the speculative, participatory nature of architectural representation" (URL 4, 2018).



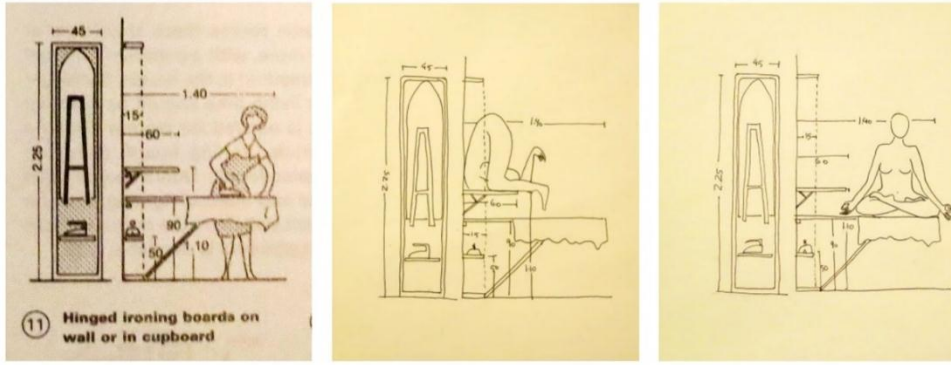
**Şekil 5. 2** İsviçre Pavyonu-Svizzera 240 – House Tour- Kullanıcı İlişkisi

İsviçre Pavyonu, iç mekandaki ölçü sisteminin yorumu ile Le Corbusier'in Modulor sisteminin aksine, mekânın belirli oranlar sisteminin yansıması olamayacağını, özellikle mimari planın iç mekana yansırken yaşanacak olasılıklar üzerine düşünmüştür. Bu olguyu ise, temsilin üzerinde oynayarak sağlamış ve ziyaretçilerin de bu temsilin birer katılımcısı olmalarını ve bu mekânlarla etkileşim kurmalarını amaçlamışlardır. Ziyaretçiler, yani bedenler (Şekil 5.2) turun akışına uygun olarak evin farklı varyasyonları ile karşılaşmıştır. Alışıl gelmiş düzenden farklı olan bu evde beden de bu yeni mekansal ölçeğe, organizasyona ve işleve adapte olmaya çalışmıştır.

Bu bağlamda, Le Corbusier'in Modulor'u ile 1.83 cm'lik bir bedene göre tasarlanan mekânları ya da Neufert'in ölçü sistemiyle hazırlanan klavuz kitabı gibi standartlar ile aslında bir bakıma mekânı kontrol altına alma düşüncesinin, İsviçre Pavyonunun farklı ölçeklerde tasarlanan mekânlar arasındaki girift ilişki aracılığıyla kırılması amaçlanmaktadır.

İsviçre Pavyonu gibi var olan temsiller yerine alternatif temsiller oluşturan bir diğer çalışma *Disturbing Neufert* (URL-5, 2018) (Şekil 5.3), Neufert sistemine tepki olarak aşağıdaki açıklamayı yapmıştır:

... Bir kalem ve bir kağıt varsa, sevgili Neufert'i altüst etmek her zaman iyidir ... Yemek masası, kanepede, merdiven, kapı, sokak, yol nedir, insan boyutları nelerdir, ayrıca tavuk ya da domuzun boyutları nelerdir... nasıl yeriz, çalışırız, yaşarız, uyuruz,... Neufert her şeye cevap veriyor, sadece dizinde aramız gerekiyor (URL-5, 2014).<sup>6</sup>



**Şekil 5. 3** Disturbing Neufert Çizimleri.

*Disturbing Neufert*'de üretilen çizimler, sınırları belli kalıpları ve eylemleri eleştirerek alternatif birçok farklı eylemin aynı mekanda gerçekleşebileceğini göstermiştir. Beden sadece belirlenen işlevi gerçekleştirmez, beklenmedik birçok hareketle mekanda kendine yer bulabilir, mekanı dönüştürebilir hatta mekanı üretebilir. İsviçre Pavyonu da temelde, moderniteyle birlikte öne çıkan plandan sonra, plandaki iç mekanların zamanla imajlar şeklinde medyada yer edinen iç mekanlara indirgenmesini eleştirir. Sergiye göre, medyadaki mobilyasız iç mekanları gezdiren imajlara karşın ölçek, işlev ve organizasyondaki farklı iç mekan kurgularıyla bedenin birçok farklı durumla karşılaşması sağlanabilir. Bu mekansal çeşitliliğin beden ile

---

<sup>6</sup> Metnin özgün hali şu şekildedir: " ... always good to disturb dear Neufert when there is some pen and paper ...

What is a dinner table, a sofa, a stair, a door, a street, a road, what are the human dimensions, also what are the dimensions of chicken or a pig ... how do we eat, work, live, sleep, ... Neufert answers everything, we just have to search it on the index "(URL 5, 2014).

kurabileceği ilişkinin farkındalığı ve bedenın mekanda bir ziyaretçiden farklı olarak yer alabilmesinin serginin asıl amacı olduğu sonucu çıkarılabilir.

## 5.2. Hollanda Pavyonu- *Work, Body, Leisures*

Küratörü Marina Otero Verzier olan, *Work, Body, Leisure* isimli Hollanda Pavyonu, bedenın sınıflandırıldığı ve dönüştürüldüğu bir kurguyu ele alıyor. Ofisleri, oyun alanlarını, çiftlikleri, fabrikaları, sanal alanları, pencereleri, yatakları ve kapıları içeren bu kurgu aslında tanıdık bir görüntüyü yansıtır. Bu nadiren erişilebilen mekanlar emeğin dönüşümünün merkezinde yer alır (Url-6, 2018).



Şekil 5. 4 *Work, Body, Leisures*.

*Work, Body, Leisures* sergisinin konusu emeğin geleceği hakkındadır. Zamanımızda, iş gücümüz mekanikleştirilirken, birey arka plana itilmiştir. Birçokları için tüm zamanların boş zaman olacağı bir gelecek öngörülüyor. İş ahlakı gibi kavramlarla varlığımızın temeli olan "çalışma görevi" öne çıkıyor (URL 6, 2018).

Floris Alkemade'in İş, Beden, İş Gücü, için yazdığı Cennette Bela (Trouble in Paradise) adlı makalesinde, Sanayi Devrimiyle birlikte makinelerin ön plana çıkmasına odaklanır. Teknolojik gelişmelerle insanın kas gücü, insan emeği arka plana itilmiştir. Bugün bile bu etkinin nereye kadar gideceği düşünülürken makineler insan beyninin önüne geçmektedir. Bu çerçevede Constant'ın Yeni Babil projesi incelenebilir. Bu ütopya yine teknolojik gelişmelerle birlikte emeğin arka plana

itilmesiyle ortaya çıkan yeni bir insan türünü içeriyordu. *Homo Ludens* denilen bu insanlar tüm gelenek ve normlardan kopan özgür birer oyuncu insandır. Constant, bu yeni durumda oluşan insan türünde işsizliği bir problem olarak görmemiştir. Bu ütöpik düşüncede işsizlik Homo Ludenslerin özgürlüğü için bir araçtı.

Bugün ise, insan ve makine arasında ilişki artık ekranlar aracılığıyla var olur. Her türlü elektronik araçlar insanla etkileşime ve iletişime girer. Bu durumda Floris Alkemade, "*Work, Body, Leisures* dizisinde beden, anlam ve ahlak değişiminden kaçmaz " söyleminde bulunur ve devam eder, "sanal dünyada, alternatif gerçek ne bir önyargı ne de bir yalandır, aksine bir seçenektir " (URL 7, 2018).

Bu sanal dünyada beden arka plana itilmekte, bununla kalmayıp neredeyse varlığı silinmektedir. Onun teknolojiyle ilişkisinde ekran karşısında postürü bozulan kambur yeni bir beden ortaya çıkarır. Zihin ise sadece ekranla iletişime geçip onunla yarış halinde olur. Sanal dünyanın kısa ömrü, bedeni oldukça etkiler, onu değiştirir ve dönüştürür. Bu ortamda, ekranın kontrolünde ve onun bağımlılığında özgür mekandan bahsetmek pek mümkün değildir. Hollanda Pavyonu bu duruma tepkisini işe yaramazlığa odaklanarak farklı bir şekilde *Bed, Work, Body, Leisures* kurgusunda sunar;

*Bed, Work, Body, Leisures*, tamamen işe yaramazlığa adanmış olduğu söylenebilecek benzersiz bir yatay mimari sunuyor. Yatakta, her gün en savunmasız halimizde kalıyoruz, etrafımızdaki dünya karanlıkta özel bir lütuf olarak dururken aynı anda hayatımızın üçte biri bir rüyaya dalmış durumda (URL 7, 2018).<sup>7</sup>

Bu düşüncenin arka planında John Lennon ve Yoko Ono'nun 1969'daki bir hafta yatağı işgal ederek gerçekleştirdikleri barışçıl eylemlerinin işe yaramazlığı (*uselessness*) vardır (URL 7, 2018). Hollanda Pavyonu da bu bağlamda işe

---

<sup>7</sup> Metnin özgün hali şu şekildedir: "With the bed, *Work, Body, Leisure* presents a unique form of horizontal architecture which can be said to be entirely dedicated to uselessness. In bed, we remain in our most vulnerable state every day, a third of our lives absorbed in a dream time, while at the same time the world around us stops as a special form of grace in darkness" (URL 7, 2018).

yaramazlığa vurgu yapmak için, bienal boyunca mimarlarla yapılan röportajları bir yatak üzerinde gerçekleştirmiştir (Şekil 5. 5).



Şekil 5. 5 John Lennon ve Yoko Ono, 1969.



Şekil 5. 6 Bed, Work, Body, Leisures, 2018.

Hollanda Pavyonu, temelde Sanayi Devriminden beri süregelen makinelerin, emeğin yerini almasıyla beraber günümüze kadarki süreç üzerinden bir okuma yapar. İkinci Dünya Savaşından sonra ortaya çıkan Constant'ın Yeni Babil gibi ütopyik projeleri ile

de teknolojik gelişmelerin iş yaşamını nasıl etkileyebileceği üzerine fikirler üretilmiştir. Yeni Babil’de, *Homo Ludens* adlı tam otomatizasyona geçen oyuncu insanlar için işsizlik durumunun sorun olarak algılanmadığı bir yer kurgulanmıştır. Yeni Babil’in her türlü normlardan, gelenekten arınmayı amaçlayan ve kolektif üretimin, kamusal alanların vurgusunu yaptığı bu kurgusu “...virtüel açıdan sınırsız bir üretim potansiyelinin zorunlu çalışmayı gereksiz kıldığı bir noktaya ulaşmasından dolayı, yeni oyuncu bir kültür ihtiyacı”nı (Heynen, 1999) ortaya koyuyor. Constant’a göre, son sanatçılar bu ihtiyacı karşılamalı ve *Homo Ludenslerin* bu isyanına önderlik etmelidirler (Heynen, 1999).

Yeni Babil’de mekanlarını Babilliler üretecektir. Teknolojinin etkisinin de yansıdığı, hareketli duvarlar, merdivenler hatta asansörler ile sürekli devinim içinde olan bu mekanlar birçok olanağı vaat eder. Buna rağmen bu sonsuz ve aynı zamanda kolektif üretim döngüsü içinde yer alan *Homo Ludens*’lerin etkileşimi Constant’ın temsil aracı olan çizimlerine yansımaz. Heynen (1999) çizimlerdeki huzursuzluğa dikkat çeker ve bu durumu *terrain vogue* ile ilişkilendirir. Ütopyada “ikamet etme” durumunu sorgular. Yeni Babil’de zaten her türlü kalıcılığa yer yokken ve geçicilik ön plandayken bu noktada bir çelişkinin oluşması kaçınılmazdır. Constant’ın tasarladığı sonsuz özgürlüğü amaçlayan bu avangard düşüncenin temelinde var olan “isyan” aslında otoriteye karşı bir tepki olsa da Tafuri bu tepkiye farklı bir açıdan bakar. Ona göre (1987), Kapitalist üretimin altında yatan koşullar değişmediği sürece gerçek değişimin oluşma imkanı yoktur.

Tafuri’nin bu katı düşüncesine göre değişim “koşullara” bağlıdır. Günümüzde ise, bu koşullar teknolojiyle birlikte farklı bir boyuta evrilmiştir. Kapitalist üretim varlığını ekranlar üzerinden sürdürür. Özellikle oldukça ulaşılabilir olan sosyal medya platformları, kitlelerin iletişimini kolayca sağlar. Kullanıcılar her ne kadar kendilerini özgürce ifade edebilseler, ya da öyle düşünseler de temelde Kapitalist üretiminin birer parçasıdır. Kapitalist üretim reklamlar üzerinden varlığını sürdürür. Bu bağlamda bu durum, Tafuri’nin katı düşüncesini destekler.

Ekranlar, beden üzerinde baskısını kurmuş ve beden hareketsiz, sadece zihnin yönlendirildiği bir mekanda kısıtlanmıştır. Özellikle 2020 yılında küresel Corona salgınıyla birlikte, ekranlara olan bağımlılık zorunlu olarak artmış, uzaktan çalışmayla bireylerin birçoğu emeklerini masa başında saatlerce neredeyse hareketsiz, beden-

mekan etkileşimi minimuma inerek var olmaya çalışmışlardır. Buna rağmen yine teknoloji sayesinde uzaktan çalışılabilme durumu, bu uzaklık kavramına da farklı anlamlar yüklemiştir. Dijital göçebelik ile özellikle salgınla birlikte, teknolojinin sunduğu alternatiflerin varlığını fark eden bireyler, zihni yine ekranla etkileşime girse de bedeninin özgürlüğü öne çıkar. Bu durumda bireyler; teknolojinin, hem kısıtlayıcı ve hem de özgürleştirici yanını aynı anda yaşarlar.

### 5.3. Michael Maltzan Mimarlık-*Star Apartments*

Michael Maltzan Mimarlık'ın *Star Apartments* pavyonu, mimar tasarımını yapıp, kullanıcılar üretilen mekanlara yerleşmeye başladıktan sonra oluşan aralarındaki paylaşım ve etkileşime odaklanan bir sergidir. *Star Apartments* evsizleri barındırmayı amaçlarken, *freespace* kavramı, onların yeni bir deneyim yaşayacakları mekanlarda var olur. Los Angeles şehrinin merkezinde yer alan ve 102 daireyi içeren bu apartman kurgusunda daireler arası boşluklar tasarlanmış bir *freespace* olanağı sağlar. Michael Maltzan Mimarlık tasarımın değişim olanağını sunmasına odaklanarak, sadece apartmanda yaşayan bireylerin bu değişimin onlara katkı sağlayacağını düşünmez aynı zamanda var olduğu yeri de dönüştüreceğine inanır (URL 8, 2018).



Şekil 5. 7 Michael Maltzan'ın Los Angeles'taki Evsizler İçin Önerdiği Apartman.

Sergi, üç farklı temsili içeriyordu. Bunlar, şehrin ölçeği, topluluğun ölçeği ve bireyin ölçeğiydi. Şehrin ölçeği, panoramik bir video ile binanın karakterine ve ek olarak bina ve sokak ilişkisine odaklanır. Topluluk ölçeği, maket ve mimari çizimler ile binanın sirkülasyonunu anlamaya yöneliktir. Burada serbest etkinlik alanları detaylı bir şekilde okunabilmektedir. Bireyin ölçeğinde ise, her dairenin kullanıcılarıyla röportaj ve apartman turlarıyla birlikte her bir dairenin kendine özgü detayları vurgulanır. Burada bireylerin en önemli eşyalarına odaklanılır, nesne ön plandadır ve çeşitli iç mekan detayları ortaya çıkar (URL 9, 2018).



**Şekil 5. 8** Yıldız Apartmanının Maketi.

Michael Maltzan Mimarlık'ın Los Angeles'teki evsizler için tasarladığı bu apartman, yapının bütüncül yapısının arkasında, orada yaşayan bireylerin bireyselliğine odaklanan birimlerden oluşmaktadır. Bu konut kompleksi Freespace manifestosunda belirtildiği gibi "mimarlık herkes içindir, mimarlık toplum genelinde bir değerdir" (Url-1, 2018) düşüncesini destekler. Toplum tek tip birey barındırmaz. Bireyler engelli olabilir ya da farklı yaş gruplarını, farklı cinsiyetleri ya da çeşitli etnik kökenleri barındırabilir. Her türlü kullanıcı çeşitliliğine açık olan ve kullanıcıların mekanda var olabilmelerine imkan tanıyan mimarlık disiplinin kapsayıcılığı önemlidir.

Taşıdığı sosyal anlamlar bakımından bu sergi ile Elemental'in Quinta Monroy Sosyal Konut Projesi arasında bağlantı kurulabilir. İki proje de kullanıcıların özgün bireysel yaşamlarına odaklanılarak esnek bir şekilde tasarlanmıştır. Ayrıca iki projenin bir

diğer ortak unsuru “mimarlıkta toplumsal sorumluluk” kavramı ile kurdukları ilişkidir. Projeler, bir hizmet olarak mimarlık pratiğine ulaşamayan kullanıcıların, bu bağlamda tasarlanan mekanlarda yeni bir yaşam oluşturma niyetiyle de üretilmişlerdir. Böylece üretilen bu mekanlar ile mekansal anlamda dönüşümle birlikte bireylerin yaşamlarını da iyileştirebilme seçeneği sunulmuştur. Aslında burada projelerin kullanıcı ihtiyaçlarını karşılamaının ötesinde bir durumdan söz edilebilir. Aynı zamanda bireylerin değişimi ve buldukları bölgelerin dönüşümüne de olanak sağlanmıştır. İki proje de taşıdığı potansiyeller ile, mimarlık disiplininin, bu projeler özelinde ise özgür mekanın toplumun her bir kesimi için bir değer olacağı eşitlikçi bir yaklaşımı göstermektedir.



## 6. SONUÇ

Birey var olduğu süre boyunca ruh ve beden algısı değişime uğramıştır. Özellikle Descartes'in düalist bakış açısıyla beden "yer kaplayan" olarak ele alınırken, ruh düşünceyi oluşturmuştur. Aydınlanma Düşüncesiyle birlikte ruh ve beden artık akıl ve bedene dönüşmüştür. Kant'ın düşüncesine göre ise akıl özgürlük getirmektedir. Böylece bireylerin özgürlüğünü elde etme potansiyelleri oluşur. Modernizm ile beraber bu özgürlük bireylerin bedeni üzerinden denetim altına alınmak istenmiştir. Foucault'a göre beden, iktidarın müdahalesi altındadır. Deleuze ise, organsız beden kavramıyla her türlü örgütlenmeye, organize olmaya karşı gelerek denetime direnir. Grosz ise bedene farklı bir açıdan yaklaşır. Bedenin cinsel farklılıkları üzerine düşünür. Bu farklılıkların sınırlarını belirginleştirmektense, oluşturacağı sonsuz bağlamlara odaklanır. Bu çerçevede düşünüldüğünde Descartes'den bu yana beden ve ruh diye keskin ayrımları olan bireyler Aydınlanma Dönemiyle birlikte, akla odaklanarak özgürleşme olasılıklarını keşfetseler de Moderniteyle beraber, beden otoriteler tarafından etkisine alınmak istenmiştir.

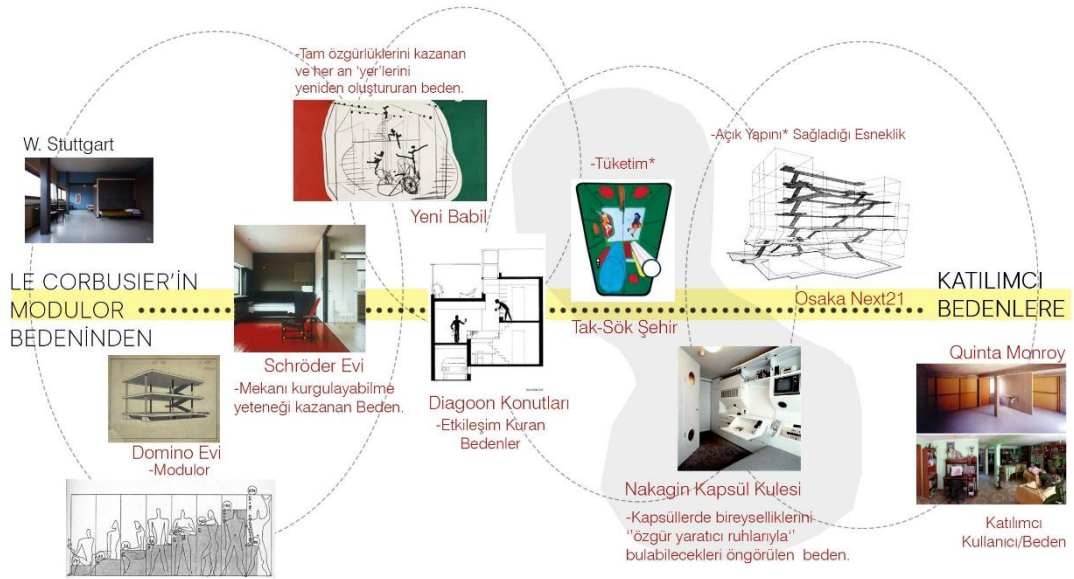
Bununla birlikte insanlığın temel kavramlarından biri olan özgürlük, her kişisel eylemin ve edimin, her toplumsal hareketin gerisindeki temel amaçlardandır. Özgürlük Aristoteles'e göre, insanın tercihte bulunma olanağına sahip olması ya da Hegel'e göre dünya tarihinin, özgürlük bilincinin gelişmesinden oluşmaktadır. Buna rağmen Bauman için özgürlük sürekli kişiye "bağışlanan" ve kontrol edilebilir bir olgudur.

Özgür mekan üretilirken tüm bu yaklaşımların etkisindedir. Bununla birlikte özgür mekanı kısıtlayabilecek bağlam, kullanıcı, her türlü otorite gibi birçok etken olabilir. Bu kısıtlayıcılar kendi içinde de sürekli bir değişim içinde değişen sınırlara indirgenebilir.

Bauhaus okulunda tiyatrodaki insan bedeni eğitimin önemli bir parçasıydı. Gropius, Piscator ile birlikte tasarladığı Total Theater ile seyircilerin sahneyle bütünleşmesini ve oyunun bir parçası olmalarını amaçlamıştı. Tamamen hareket üzerine kurgulanan ve dönemine göre gayet yenilikçi olan bu tiyatro bizzat eylemin sahnesi haline gelecek deneysel ve yaratıcı bir ortam oluşturacaktı. Yaratacağı mekansal etkiyle

zihni dolayısıyla bedeni dönüştüren esnek bir yapı olarak tasarlanmıştı. Schlemmer'ın tiyatro atölyesinde ise beden, kübik mekanda görünmez ağlarla çevriliyken, hala organik özelliğini yitirmemişti. Bununla birlikte sahnede, kostümler aracılığıyla bedeni dönüştürdü ve başkalaştırdı. Organik beden, mekanik kostümle çevrili bedende var olmaya çalıştı.

Bauhaus, döneminde Nazi hükümetiyle süren uzun anlaşmazlıklardan sonra 1933 yılında resmi olarak kapandı. Okulun kapanmasıyla birlikte, Gropius, Breuer, Josef ve Anni Albers, Moholy-Nagy, Mies van der Rohe gibi okulun önemli isimlerinden birçoğu Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etti. Bauhaus'un kurucusu olan Gropius Harvard Üniversitesi'nde ders vermeye başladı. Artun'a (2019) göre, onun ABD'ye gitmesi, "Bauhaus'un Alman Ulusal Stilinden "Uluslararası Stil"e dönüştürülmesine ve Amerikan modernizmine eklenmesi"ne yol açar.

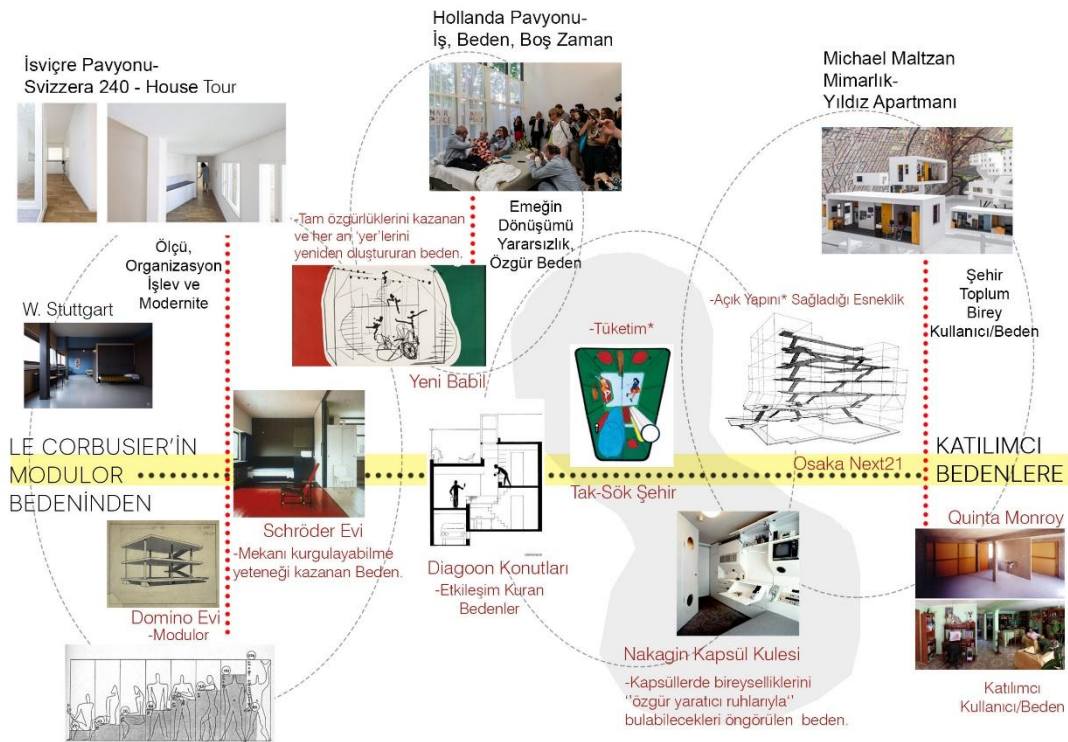


Şekil 6. 1 Modüler/Esnek Mekan.

Moderniteden sonra gelişen teknolojiyle birlikte mekanlar bedenle birlikte dönüşüm imkanı bulmuşlardır. Mekanlar artık, daha esnek ve kullanıcı ihtiyacına odaklanan mekanlardır. Tezde ele alınan yapılar (Şekil 6.1) Domino House ile başlayıp, Quinta

Monroy Sosyal Konut Projesine kadar uzanan bir süreçte ele alınmıştır. Burada seçilen projeler ile örneğin Osaka Next21 projesiyle teknolojinin sınırları ile bireylerin yapılara nasıl müdahale edebileceği görülürken, Kapsül Kulesi'nde ise modüler birimlerle bireyselleşmenin nasıl ön plana çıkarılabileceği gösterilmiştir. Domino House ile başlayan malzeme üzerinden mekanın özgürleştirme çabasının, tez çalışmasında çeşitli örneklerle evrildiği bu süreçte gözlemlenen ise, bedenin artık mekan üretiminin vazgeçilmez bir parçası olduğudur. Yani, artık mekanın arka planında kalmayıp, mekanla birlikte var olmuştur.

Küratörlüğünü Yvonne Farrell ve Shelley McNamara'nın yaptığı 16. Uluslararası Mimarlık Bienali, *freespace* manifestosuyla (URL 1) çağrıda bulunmuş, birçok farklı yaklaşım sergilenmiştir. Manifestolarında da belirttikleri gibi mimarlığın kapsayıcılığı, toplumsal yönü gibi mimarlığın ve mekanın temellerine odaklanılmıştır. Bu geniş bağlamda yukarıda seçilen üç serginin tezle kuvvetli bir ilişkisi kurulmuş, sergideki *freespace* arayışıyla, tez çalışmasındaki özgür mekan arayışının aynı düzlem üzerinden bir çerçeve çizilebilmesine bir olanak sağlamıştır.



Şekil 6. 2 Modüler/Esnek Mekan ve Bienal İlişkisi.

Bu çerçeveye göre, (Şekil 6.2) İsviçre Pavyonu'nda medyanın iç mekanları imajlaştırıp, ev metaforunun bağlamından kopartılmasına karşın geliştirdiği tutum, yani ölçekler arası oyunlar, aslında Le Corbusier'in Modülör bedeninin mekana yayılan ölçü sistemini de eleştirir. Burada Pavyon evin görünenin ötesindeki olasılıklarına gönderme yapar. Böylece Modülörün standart ölçülerinin dışındaki olasılıklar da görülebilir. Hollanda Pavyonu ise, Yeni Babil'in temelinde yatan emeğin dönüşümünün günümüze göre yorumlanmasıdır. Michael Maltzan Mimarlık'ın, *Star Apartments* ile Quinta Monroy Sosyal Konutları bağlamında, günümüzde kullanıcıların mekana kurdukları etkileşim üzerinden mimarlığın sosyal yönüne odaklanıldığı çıkarımı yapılabilir.

Bu bağlamda, mimarlıkta özgür mekan ve beden ilişkisi zaman içinde değişime uğramıştır. Vitruvius'un kitabında tasvirlenen yapımların yöntemleri, insan bedeni oranına göre şekillenmiş, Rönesans Döneminde ise, insan bedeninin yaratıcının yansıması olduğu inancıyla doğrudan sütunlar, kilise planlarına varan analogiler ortaya çıkmıştır. Beden mekânın üretilmesinde doğrudan bir araç olmuş, mekân üretiminin her aşamasında etkisini göstermiştir. Moderniteyle birlikte, özellikle Le Corbusier'in Modülör sistemi ölçü ve oranları mekânın önceliği haline getirerek, katı bir tutum sergilemiştir. 1.83 boyundaki Modülör beden, Neufert kitabındaki her türlü hareketin tasarlanmasıyla oluşan mekânların birer parçası olmuştur. Standartlara göre var olan, beklenmedik, olasılıkları içermeyen bu beden, Tschumi'nin olay kavramını da üretemeyecektir. Le Corbusier'in "tasarladığı" bu beden, Woods'un manifestosundaki gibi, *freezone*'daki otoriteden arınarak oluşan *freespace*'te "bir kentin inşasında" var olamayacağı da açıktır. Tüm bunlara rağmen, beden zamanla teknolojinin de gelişmesiyle, esnek mekânlarda kendine yer edinmiştir. Bu mekânlar, kullanıcının tercihlerini ön plana çıkarmış, mekân ve özne birlikte değişmiş ve dönüşmüştür. Özne artık mekâna uyum sağlayan değil, mekânla birlikte var olandır. Son dönemlerde Quinta Monroy gibi öncü projelerle birlikte, beden sadece mekânı dönüştürmekle kalmamış, mekânla birlikte sosyal bir dönüşüme de ön ayak olmuştur. Bu katılımcı projeler ile, kullanıcılar doğrudan ihtiyaçlarına göre mekânlarını üretebilme özgürlüğüne sahiptirler. Bu bağlamda, beden, Le Corbusier'in Modülör bedeninden, katılımcı bedenlere doğru evrilmiştir.



## KAYNAKLAR

**Adugit, Y.** (2013). Özgürlüğün Kısa Tarihi. Kocaeli Üni. Felsefe Bölümü, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Güz, sayı:16, s. 63-93.

**AHH Architects,** (2022). Diagoon Experimental Housing.

<https://www.ahh.nl/index.php/en/projects2/14-woningbouw/79-diagoon-experimental-housing>

**Andreotti, L. Costa X.** (1998). Theory of Dérive and Other Situationist Writings on the City, MACBA, Barcelona.

**Aristoteles,** (1997). Nikhomakhos'a Etik. çev. Saffet Babür, Ankara, Ayraç Yayınları, 1110.

**Artun, Ali.** (2019). Modernleşmenin Tasarımı. e-skop

<https://www.e-skop.com/skopdergi/bauhaus-modernlesmenin-tasarimi/4584>

**Artun, A.** (2015). Formların Siyaseti ve Tatlin Kulesi. e-skop.

**Artun, N. A.** (2012). Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesnelere. Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek. Derleyen: Nur Altınyıldız Artun, Roysi Ojalvo. İletişim Yayınları.

**Avar, A.** (2009). Lefebvre'nin Üçlü -Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekan- Diyalektiği. Dosya 17: Mimarlık ve Mekan Algısı, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, ss. 7-13.

**Bal, B.** (2021). Elin Araçları, Soyu Tüklenen Çizim Enstrümanları.

<https://manifold.press/kagit-mimari#ref18>

**Bartles, R.** (1977). "Structural Analysis of Narratives". Image-Music-Text, Londra.

**Bauman, Z.** (2015). Özgürlük. (Kübra Eren, çev.), Ayrıntı Yayınları.

**Bilgin, İ.** (2002). Sebest Plan, Serbest Cephe, Serbest Ev.... Arkitera Diyalog.

<https://v3.arkitera.com/diyalog.php?action=displaySession&ID=62&aID=631>

**Can, A.,N.** (2010), Weissenhofsiedlung Stuttgart Üzerinden Bir Dönem Mimarlık Üretimi Okuması. Yıldız Teknik Üniversitesi, Doç. Dr. Bülent Tanju.

**Ceylan, E.** (2019). "Bau(dy)haus: Bauhaus'un İdealleri Bağlamında Beden ve Mekân İlişkisi, Oskar Schlemmer'in Mekânsal Bedeni ve Siegfried Ebeling'in Bedensel Mekânı". Mimarist 65, 31-41.

**Cook, P.** (Ed.), 1999. Archigram. Princeton Architectural Press, New York.

- Corbusier, L.** (1923). Mimarlık Öğrencileriyle Söyleşi. (Samih Rifat, çev.) Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Corbusier, L.** (1943). Bir Mimarlığa Doğru. Çeviri: Serpil Merzi, Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Debord, G.** (2008) Matthews, J., Knabb, K., Bodson, G. ve Brown, B., Situasyonist Enternasyonel. Derleyen: Ş. Erdoğan, (M. Darende, M. Oflas ve A. Günebakanlı, çev.), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, G. ve Guattari, F.** (1973). Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni. Çeviri: Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp. Bs Yayınları.
- Duyan, E.** (2013). Walter Gropius ve Erwin Piscator'un Total Theater Projesi'nde Eleştirel Bir Araç Olarak Mimari Mekanın Olanakları. (Doktora Tezi). MSGSÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Erkenez, S.** (2016). Beden Mekan İlişkisinin Çözünmesi ve Yeni Olasılıklar. Doktora Tezi, Danışman Doç. Dr. Ayşen Ciravoğlu, Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Bina Araştırma ve Planlama Programı, İstanbul.
- Erzen, J.** (2009). Bauhaus'un 90. Yılında. Mimarlık Dergisi.  
<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=363&RecID=2185>
- Forty, A.** (2000). Words And Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture. Thames & Hudson, Newyork, s.142.
- Foucault, M.** (2014). Özne ve İktidar. Çeviren: Işık Ergiiden-Osman Akınhay.. Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M.** (1992). Hapishanenin Doğuşu. Çeviri: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınevi.
- Foucault, M.** (1979). Biyopolitikanın Doğuşu. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, (Alican Tayla, çev.), 2015.
- Freunde der Weissenhofsiedlung e.V.,** (2022)  
<https://freunde-weissenhof.de/die-weissenhofsiedlung/>
- Gropius, W.** (1919). Bauhaus Kuruluş Manifestosu.  
<https://www.e-skop.com/skopbulten/bauhaus-kurulus%CC%A7-manifestosu/3946>
- Gropius, W.** (1965). Yeni Mimari ve Bauhaus. Mimarlar Odası Kültür Yayınları, (Özgönül Aksoy, Erdem Aksoy, çev.), 1967.

- Grosz, E.** (1994). Uçucu Bedenler Bedensel Bir Feminizme Doğru. Çeviri: Kevser Güler. Nota Bene Yayınları.
- Hays, M.** (2010). Mimarlığın Arzusu Geç Avangardı Okumak. Yem Yayınları, (Volkan Atmaca, Bahar Demirhan, çev.)
- Hays, M.** (1998). Architecture Theory Since 1968. MIT Press.
- Hegel,** (1920). The Philosophy of Fine Art.
- Hertzberger, H.** (2016). Diagoon Housing. Delft 1967-1970.  
<https://www.hertzberger.nl/images/nieuws/DiagoonHousingDelft2016.pdf>
- Hertzberger, H.** (1991). Lessons for students in architecture. Rotterdam: Uitgeverij 010, 134p.
- Heynen, H.** (1999). Mimarlık ve Modernite. MIT Press., (Nalan Bahçekapılı, Rahmi Ögdül, çev.), Versus Yayıncılık.
- Hollier, D.** (1992). Against Architecture: The Writings of Georges Bataille. MIT Press.
- Ionescu, V.** (2016). Architectural Symbolism: Body and Space in Heinrich Wölfflin and Wilhelm Worringer. Architectural Histories, 4 (1), s. 10,  
<https://journal.eahn.org/articles/10.5334/ah.213/>
- Kanekar, A.** (2010). "Between Drawing and Building". The Journal of Architecture, ss.771-794.
- Kant, I.** (1784). "Aydınlanma nedir?" Sorusuna Yanıt. Çeviri: Nejat Bozkurt, Remzi Yayınları.  
[https://www.istabip.org.tr/site\\_icerik/2017/haberler/kasim/aydinlanma\\_nedir\\_kant.pdf](https://www.istabip.org.tr/site_icerik/2017/haberler/kasim/aydinlanma_nedir_kant.pdf)
- Kendall, S., Theicher, J.** (2000). Residential Open Building. E&FN Spon, Londra.
- Kisho, K.** (1977). Metabolism in Architecture.  
[https://monoskop.org/images/9/94/Kurokawa\\_Kisho\\_Metabolism\\_in\\_Architecture\\_1977.pdf](https://monoskop.org/images/9/94/Kurokawa_Kisho_Metabolism_in_Architecture_1977.pdf)
- Köken, B.** (2015). *Drawing as a "critical act": fiction and the unconventional architecture of Lebbeus Woods* [M.Arch. - Master of Architecture]. Middle East Technical University.
- Matta Clark, G.** (1974). Gordon Matta Clark. Yayına Hazırlayan: Baran Bilir, Perihan Usta (Baran Bilir,çev.), Lemis Yayın, 2012.

**O'Brien, D. Carrasco, S.** (2018). Filling The Gaps : Modifying Modular Housing In Chile. Faculty of Architecture, Building and Planning, University of Melbourne, Australia.

[https://www.academia.edu/36013850/FILLING THE GAPS MODIFYING MODULAR HOUSING IN CHILE](https://www.academia.edu/36013850/FILLING_THE_GAPS_MODIFYING_MODULAR_HOUSING_IN_CHILE)

**Ojalva, R.** (2012). Modernitenin İki Yüzü Arasında Mimarlık: “Mesken Tutmak”tan Göçebelige. Skop Dergi sayı 2.

<https://www.e-skop.com/skopdergi/modernitenin-iki-yuzu-arasinda-mimarlik-%e2%80%9cmesken-tutmak%e2%80%9dtan-gocebellige/584>

**Öcel, C.** (2020). Sanatta ve Felsefede Temsil Sorunu: Yaşayan bedenden Organsız Bedene. Yüksek Lisans Tezi, Felsefe Ana Bilim Dalı, Felsefe Programı, Tez Danışmanı: Doç. Dr. Özge EJDER JOHNSON, MSGSÜ.

**Pektaş, Ş. , Özgüç, B.** (2011). Virtual Prototyping For Open Building Design. Faculty of Art, Design and Architecture, Bilkent University, Ankara.

[https://www.researchgate.net/publication/286964912\\_Virtual\\_Prototyping\\_for\\_Open\\_Building\\_Design](https://www.researchgate.net/publication/286964912_Virtual_Prototyping_for_Open_Building_Design)

**Sadler, S.** (2005). Archigram: Architecture without Architecture. MIT Press, Cambridge, MA.

[https://monoskop.org/images/f/ff/Sadler\\_Simon\\_Archigram\\_Architecture\\_without\\_Architecture.pdf](https://monoskop.org/images/f/ff/Sadler_Simon_Archigram_Architecture_without_Architecture.pdf)

**Schlemmer, O.** (1925). “Man and the Art Figure,” The Theater of the Bauhaus. Der., Walter Gropius ve Arthur S Wensinger, çev., Ar-thur S Wensinger, Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

**Schneider, T. ve Till, J.** (2005). Flexible Housing: Oppourtunities and Limits.

[https://www.researchgate.net/publication/232093564\\_Flexible\\_housing\\_The\\_means\\_to\\_the\\_end](https://www.researchgate.net/publication/232093564_Flexible_housing_The_means_to_the_end)

**Spinoza, B.** (2011). Ethica. (Çiğdem Dürüşken, çev.),İstanbul, Kabalcı Yayınları.

**Şentürk, L.** (2009). Modern Bir Sayısal Mimarlık Ütopyası. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Sosyoloji Dergisi, 3. Dizi, 18. Sayı, 155-171.

**Tarhan, E.** (2019). Descartes ve Spinoza Felsefesinde Ruh-Beden İlişkisi. Yüksek Lisans Tezi, Felsefe Anabilim Dalı, Felsefe Programı, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Eyüp Erdoğan , Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

**Tschumi, B.** (1996). Mimarlık ve Kopma. MIT Press , (Alp Tümertekin, çev.), Janus Yayıncılık, 2018, ss. 253-254.

**Tschumi, B.** (1981). The Manhattan Transcripts. Academy Editions.

**Uçar, J.** (2019). Bir Söküm Denemesi: Oscar Schlemmer ve Triadisches Ballet I Triadisches Ballett. TED Üniversitesi Mimarlık Bölümü, Ufuk Uğurlar, Gökçe Naz Soysal, Yüzüncü Yılında Bauhaus, Dosya 44, Mimarlar Odası Ankara Şubesi.

<http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya44.pdf>

**(Url-1, 2018)** <https://www.labiennale.org/en/architecture/2018/introduction-yvonne-farrell-and-shelley-mcnamara>

**(Url-2, 2018)** <https://www.labiennale.org/en/architecture/2018/national-participations/switzerland>

**(Url-3, 2018)** <https://prohelvetia.ch/en/>

**(Url-4, 2018)** <https://ilgiornaledellarchitettura.com/2018/04/18/swiss-pavilion-at-venice-biennale-2018-freespace-is-house-tour/>

**(Url-5, 2014)** <https://desirenhos.wordpress.com/2014/09/02/disturbing-neufert-2/>

**(Url-6, 2018)** <https://work-body-leisure.hetnieuweinstituut.nl/>

**(Url-7, 2018)** <https://work-body-leisure.hetnieuweinstituut.nl/trouble-paradisess>

**(Url-8, 2018)** <https://www.labiennale.org/en/architecture/2018/partecipants/michael-maltzan-architecture>

**(Url-9, 2018)** <https://www.mmaltzan.com/projects/star-apartments-la-biennale-di-venezia-2018/>

**Vidler, A.** (1987). The Architecture of the Uncanny: The Unhomely. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London.

**Vidler, A.** (1990). The Building in Pain: The Body and Architecture in Post Modern Cultur. AA Files, s: 3-10, JSTOR.

<https://www.jstor.org/stable/29543679?seq=1>

**Vitrivius,** Mimarlık Üzerine On Kitap. Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, Çeviri Dr. Suna GÜVEN, 2005.

**Woods, L.** (2007). What is Architecture.

<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2007/11/13/what-is-architecture/>

**Woods, L.** (2009). Type Casting.

<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2009/01/16/type-casting/>

**Yagi, K.** (1982). A Japanese Touch for Your Home. Tokyo: Kodansa Int. Ltd.

Published.

[https://ia800704.us.archive.org/28/items/Japanese\\_Touch\\_for\\_Your\\_Home/Japanese\\_Touch\\_for\\_Your\\_Home.pdf](https://ia800704.us.archive.org/28/items/Japanese_Touch_for_Your_Home/Japanese_Touch_for_Your_Home.pdf)

**Yıldırım, K.** (2020). Kapitalizmin Mekansal ve Bedensel Ritimanalizi.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/kapitalizmin-mekansal-ve-bedensel-ritimanalizi/5867>

**Yürekli, F.** (1983). Mimari Tasarımda Belirsizlik: Esneklik / Uyabilirlik İhtiyacının Kaynakları ve Çözümü Üzerine Bir Araştırma. İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi, İstanbul.

**Zöllner, F.** (2014). Anthropomorphism: From Vitruvius to Neufert, from Human Measurement to the Module of Fascism. University of Leipzig.

## ŞEKİL KAYNAKLARI

### Şekil 3.1:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Vitruvius\\_Adam#/media/Dosya:Da\\_Vinci\\_Vitruve\\_Luc\\_Viatour.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Vitruvius_Adam#/media/Dosya:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg)

### Şekil 3.2:

<https://leonardodavinci.stanford.edu/submissions/clabaugh/history/architecture.html>

**Şekil 3.3:** <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2013/11/massimo-mussini-francesco-di-giorgio-e.html>

**Şekil 3.4:** <https://www.gzt.com/arkitekt/corbusierin-unlu-kult-yapisi-united-habitation-3561537>

**Şekil 3.5:** <https://www.dezeen.com/2014/09/15/le-corbusier-united-habitation-cite-radieuse-marseille-brutalist-architecture/>

**Şekil 4.1:**

[https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius\\_Walter\\_ed\\_The\\_Theater\\_of\\_the\\_Bauhaus.pdf](https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_ed_The_Theater_of_the_Bauhaus.pdf)

**Şekil 4.2:**

[https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius\\_Walter\\_ed\\_The\\_Theater\\_of\\_the\\_Bauhaus.pdf](https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_ed_The_Theater_of_the_Bauhaus.pdf)

**Şekil 4.3:**

[https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius\\_Walter\\_ed\\_The\\_Theater\\_of\\_the\\_Bauhaus.pdf](https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_ed_The_Theater_of_the_Bauhaus.pdf)

**Şekil 4.4:**

[https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius\\_Walter\\_ed\\_The\\_Theater\\_of\\_the\\_Bauhaus.pdf](https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_ed_The_Theater_of_the_Bauhaus.pdf)

**Şekil 4.5:**

[https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius\\_Walter\\_ed\\_The\\_Theater\\_of\\_the\\_Bauhaus.pdf](https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_ed_The_Theater_of_the_Bauhaus.pdf)

**Şekil 4.6:** <https://www.flickr.com/photos/durr-architect/8540299800>

**Şekil 4.7:** [https://www.flickr.com/photos/h\\_ssan/12081880884](https://www.flickr.com/photos/h_ssan/12081880884)

**Şekil 4.8:** [https://www.flickr.com/photos/h\\_ssan/12081496415](https://www.flickr.com/photos/h_ssan/12081496415)

**Şekil 4.9:**

<http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5972&sysLanguage=en-en&itemPos=4&itemCount=215&sysParentId=65&sysParentName=>

**Şekil 4.10:** [https://www.archdaily.com/99698/ad-classics-rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld/5037f32e28ba0d599b000623-ad-classics-rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/99698/ad-classics-rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld/5037f32e28ba0d599b000623-ad-classics-rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld-photo?next_project=no)

**Şekil 4.11:** [https://www.archdaily.com/99698/ad-classics-rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld/5037f33528ba0d599b000625-ad-classics-rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/99698/ad-classics-rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld/5037f33528ba0d599b000625-ad-classics-rietveld-schroder-house-gerrit-rietveld-photo?next_project=no)

**Şekil 4.12:** <https://japanobjects.com/features/japanese-house>

**Şekil 4.13:**

[https://ia800704.us.archive.org/28/items/Japanese\\_Touch\\_for\\_Your\\_Home/Japanese\\_Touch\\_for\\_Your\\_Home.pdf](https://ia800704.us.archive.org/28/items/Japanese_Touch_for_Your_Home/Japanese_Touch_for_Your_Home.pdf)

**Şekil 4.14:**

[https://ia800704.us.archive.org/28/items/Japanese\\_Touch\\_for\\_Your\\_Home/Japanese\\_Touch\\_for\\_Your\\_Home.pdf](https://ia800704.us.archive.org/28/items/Japanese_Touch_for_Your_Home/Japanese_Touch_for_Your_Home.pdf)

**Şekil 4.15:** <https://www.pinterest.es/pin/158048268164847693/>

**Şekil 4.16:** <https://www.pinterest.es/pin/118008452724227549/>

**Şekil 4.17:** <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/constant/new-babylon>

**Şekil 4.18:**

<https://www.hertzberger.nl/images/nieuws/DiagoonHousingDelft2016.pdf>

**Şekil 4.19:**

<https://www.hertzberger.nl/images/nieuws/DiagoonHousingDelft2016.pdf>

**Şekil 4.20:**

<https://www.hertzberger.nl/images/nieuws/DiagoonHousingDelft2016.pdf>

**Şekil 4.21:**

<https://www.hertzberger.nl/images/nieuws/DiagoonHousingDelft2016.pdf>

**Şekil 4.22:** <https://www.archigram.net/portfolio.html>

**Şekil 4.23:** <https://www.archigram.net/portfolio.html>

**Şekil 4.24:** <https://www.archigram.net/portfolio.html>

**Şekil 4.25:** <https://www.archigram.net/portfolio.html>

**Şekil 4.26:** [https://www.archdaily.com/951207/after-coronavirus-delays-m-plus-launches-archigram-cities-series-in-a-hybrid-format/5faafafe63c0176eb2000001-after-coronavirus-delays-m-plus-launches-archigram-cities-series-in-a-hybrid-format-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/951207/after-coronavirus-delays-m-plus-launches-archigram-cities-series-in-a-hybrid-format/5faafafe63c0176eb2000001-after-coronavirus-delays-m-plus-launches-archigram-cities-series-in-a-hybrid-format-photo?next_project=no)

**Şekil 4.27:** [https://www.archdaily.com/110745/ad-classics-nakagin-capsule-tower-kisho-kurokawa/5037ff7128ba0d599b00081a-ad-classics-nakagin-capsule-tower-kisho-kurokawa-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/110745/ad-classics-nakagin-capsule-tower-kisho-kurokawa/5037ff7128ba0d599b00081a-ad-classics-nakagin-capsule-tower-kisho-kurokawa-photo?next_project=no)

**Şekil 4.28:** [https://www.archdaily.com/110745/ad-classics-nakagin-capsule-tower-kisho-kurokawa/5037ff6528ba0d599b000817-ad-classics-nakagin-capsule-tower-kisho-kurokawa-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/110745/ad-classics-nakagin-capsule-tower-kisho-kurokawa/5037ff6528ba0d599b000817-ad-classics-nakagin-capsule-tower-kisho-kurokawa-photo?next_project=no)

**Şekil 4.29:** [https://www.archdaily.com/110745/ad-classics-nakagin-capsule-tower-kisho-kurokawa/5037ff4d28ba0d599b00080f-ad-classics-nakagin-capsule-tower-kisho-kurokawa-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/110745/ad-classics-nakagin-capsule-tower-kisho-kurokawa/5037ff4d28ba0d599b00080f-ad-classics-nakagin-capsule-tower-kisho-kurokawa-photo?next_project=no)

**Şekil 4.30:** <https://councilonopenbuilding.org/new-page-1>

**Şekil 4.31:** <https://councilonopenbuilding.org/new-page-1>

**Şekil 4.32:** [https://y-f-lab.jp/fukudablog/files/next21/NEXT21\\_English\\_leaflet1.pdf](https://y-f-lab.jp/fukudablog/files/next21/NEXT21_English_leaflet1.pdf)

**Şekil 4.33:** <http://www.open-building.org/ob/next21.html>

**Şekil 4.34:** <https://www.archdaily.com/10775/quinta-monroy-elemental/50102de228ba0d422200ff5-quinta-monroy-elemental-image>

**Şekil 4.35:** [https://www.archdaily.com/10775/quinta-monroy-elemental/50102de728ba0d422200ff6-quinta-monroy-elemental-image?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/10775/quinta-monroy-elemental/50102de728ba0d422200ff6-quinta-monroy-elemental-image?next_project=no)

**Şekil 4.36:** [https://www.archdaily.com/10775/quinta-monroy-elemental/5702d26ce58ece858d000001-quinta-monroy-elemental-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/10775/quinta-monroy-elemental/5702d26ce58ece858d000001-quinta-monroy-elemental-photo?next_project=no)

**Şekil 4.37:** <http://www.tschumi.com/projects/3/>

**Şekil 4.38:** <http://www.tschumi.com/projects/79/>

**Şekil 4.39:** <http://www.tschumi.com/projects/79/>

**Şekil 4.40:** <http://www.tschumi.com/projects/79/>

**Şekil 4.41:** <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/12/15/war-and-architecture-three-principles/>

**Şekil 4.42:** <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/12/15/war-and-architecture-three-principles/>

**Şekil 4.43:** <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/02/15/a-space-of-light-2/>

**Şekil 4.44:** <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/02/15/a-space-of-light-2/>

**Şekil 4.45:** <https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/02/15/a-space-of-light-2/>

**Şekil 5.1:** <https://www.archdaily.com/895703/svizzera-240-house-tour-the-swiss-pavilion-winner-of-the-golden-lion-at-the-venice-biennale-2018/5b1ef95ff197cc7e09000016-svizzera-240-house-tour-the-swiss-pavilion-winner-of-the-golden-lion-at-the-venice-biennale-2018-photo>

**Şekil 5.2:** <https://www.archdaily.com/895703/svizzera-240-house-tour-the-swiss-pavilion-winner-of-the-golden-lion-at-the-venice-biennale-2018>

**Şekil 5.3:** [desirenhos.wordpress.com](https://desirenhos.wordpress.com)

**Şekil 5.4:** <https://www.designboom.com/architecture/work-body-leisure-dutch-pavilion-venice-architecture-biennale-05-25-2018/>

**Şekil 5.5:** <https://www.moma.org/audio/playlist/15/382>

**Şekil 5.6:** <https://www.metalocus.es/en/news/work-body-leisure-dutch-pavilion-biennale-architettura-di-venezia-2018#>

**Şekil 5.7:** <https://www.metalocus.es/en/news/work-body-leisure-dutch-pavilion-biennale-architettura-di-venezia-2018#>

**Şekil 5.8:** <https://www.metalocus.es/en/news/work-body-leisure-dutch-pavilion-biennale-architettura-di-venezia-2018#>

**Şekil 5.7:** <https://www.architectural-review.com/places/venice-biennale/graftons-venice-biennale-2018-freespace-remains-a-nebulous-concept>

**Şekil 5.8:** <https://www.mmaltzan.com/projects/star-apartments-la-biennale-di-venezia-2018/>





## ÖZGEÇMİŞ

