

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARİDE ETKİ VE GÖRSEL ALGI BAĞLAMINDA “FOTOĞRAF”

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mustafa APAN

Anabilim Dalı : Mimarlık

Programı : Mimari Tasarım

Tez Danışmanı: Y.Doç.Dr.
V. İpek YÜREKLİ İNCEOĞLU

OCAK 2011

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MİMARİDE ETKİ VE GÖRSEL ALGI BAĞLAMINDA “FOTOĞRAF”

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mustafa APAN
(502081027)**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 20 Aralık 2010

Tezin Savunulduğu Tarih : 24 Ocak 2011

**Tez Danışmanı : Y.Doç.Dr.
V. İpek YÜREKLİ İNCEOĞLU (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Arzu ERDEM (İTÜ)
Doç. Dr. Bülent TANJU (YTÜ)**

OCAK 2011

Bütün aileme,

ÖNSÖZ

Öncelikle tez çalışmamı tamamlamamda büyük emeği geçen danışmanım Y.Doç.Dr. V. İpek Yürekli İnceoğlu'na, bu yoğun süreçte desteğini esirgemediği ve yorumlarını benimle paylaştığı için teşekkür ederim. Onun motivasyonu ve kritikleri olmadan tezimi tamamlayamazdım. Kendisine tüm desteği için teşekkürlerimi sunarım.

Hayatım boyunca sonsuz sevgileri ile yanımda ve yardımcım olan, anlayışları ve inançları ile hep beni destekleyen; sevgili Annem'e, Babam'a, kardeşim Büşra ve ablam Hediye Betül'e teşekkür ederim. Onlara sonsuza kadar minnettar kalacağım.

Ocak 2011

Mustafa APAN

(Mimar)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
ÖZET.....	xi
SUMMARY	xiii
1. GİRİŞ	1
2. TARAFSIZ BİR DÖKÜMAN VE SANATSAL BİR YORUMLAMA ARASINDAKİ FOTOĞRAF	7
2.1 Bir Görsel Belge Olarak Fotoğraf	7
2.2 Ortam Etkileri / Aura	13
2.3 Sanatçının Yorumu.....	17
3. FOTOĞRAF VE ÇOĞALTIMI	27
3.1 Fotoğrafik imajın üretimi ve kullanımı	27
3.1.1 Dijital Fotoğrafçılık.....	29
3.1.2 Fotomontaj / Kolaj	31
3.2 Fotoğraf ve Gerçeklik	36
3.2.1 Kopyalama, röprodüksiyon	40
3.2.2 Maske	47
3.3 Fotoğraf ve Zaman	54
3.3.1 Kalıcılık, mumyalama	54
3.4 Etik	58
4. MİMARİ TEMSİL VE FOTOĞRAF.....	61
4.1 Fotoğrafik Temsil/Fiziksel Deneyim	61
4.2 Bir Örnek Yapı Üzerinden Değerlendirmeler	72
5. SONUÇ.....	85
KAYNAKLAR	89

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Taşınabilir ‘camera obscura’, Sir David Brewster, 1838. (Url-1).....	7
Şekil 2.2 : Handlanger, Fotoğraf: August Sander, 1928. (Url-3)	9
Şekil 2.3 : Water Towers, Hilla&Bernd Becher, 1980. (Becher, 2004)	11
Şekil 2.4 : İstanbul-Ayasofya, Fotoğraf: James Robertson, ~ 1850. (Özendes, 1995).....	12
Şekil 2.5 : Notre Dame Katedrali, Fotoğraf: Eugene Atget, 1925. (Url-4)	14
Şekil 2.6 : Notre Dame Katedrali, Bilinmeyen Fotoğrafçı, 2002. (Url-5).....	15
Şekil 2.7 : Flatiron Binası, Fotoğraf: Alfred Stieglitz, 1903. (Abraben, 1993).....	16
Şekil 2.8 : Flatiron Binası, Fotoğraf: Edward Steichen, 1903. (Abraben, 1993).....	16
Şekil 2.9 : İTÜ Taşkılla (Orta Bahçe Havuz), Fotoğraf: Mustafa Apan, 2009.....	17
Şekil 2.10 : Reclining Figure: Arch Leg. Henry Moore. (Url-6).....	20
Şekil 2.11 : Pepper No.30, Edward Weston, 1930. (Url-7)	20
Şekil 2.12 : Gaudi Stool, Bram Geenen, 1930. (Url-8)	21
Şekil 2.13: Xmas tree in a living room in Levittown, Diane Arbus, L.I., 1963. (Url-9).....	22
Şekil 2.14 :Garni Tapınağı, Erivan, Cephe İçinden Görünümü. (Abraben, 1993).....	23
Şekil 2.15 : Garni Tapınağı, Erivan, Cephe Görünümü. (Url-10)	23
Şekil 2.16 : Newyork, Drive-By Shootings, Fotoğraf: David Bradford. (Bradford, 2008)	24
Şekil 2.17 : Newyork, Drive-By Shootings, Fotoğraf: David Bradford. (Bradford, 2008)	24
Şekil 3.1 : Pisa Kulesi, Fotoğrafçı: Bilinmiyor, İtalya, 2006. (Url-11).....	28
Şekil 3.2 : Kamiokande, Andreas Gursky, 2007. (Url-12)	29
Şekil 3.3 : Cam gökdelen modeli, Mies Van der Rohe, Fotoğraf: Curt Rehbein, 1922. (Url-13).....	32
Şekil 3.4 : “Tower house at Friedrichstraße”, Mies van der Rohe, Fotoğraf: Curt Rehbein, 1922. (Url-14).....	32
Şekil 3.5 : Tatlin at Home, Raoul Hausmann, 1920. (Url-15).....	33
Şekil 3.6 : Mutlu Filler, John Heartfield, Picture Post Dergisi, 1938. (Url-16)	34
Şekil 3.7 : Photogram, László Moholy-Nagy, 1926. (Url-17)	34
Şekil 3.8 : Scott Mutter: A More Perfect World, Scott Mutter. (Mutter, 1992)	35
Şekil 3.9 : Place Furstenberg, Paris, David Hockney, 1985. (Url-18).....	36
Şekil 3.10 : Bahrain I, Andreas Gursky, 2005. (Gursky, 2009).....	37
Şekil 3.11 : Untitled XV, Andreas Gursky, 2005. (Gursky, 2009)	37
Şekil 3.12 : Singapur Borsası, Andreas Gursky, 1997. (Url-19).....	38
Şekil 3.13 : Bölme: Dış, Gordon Matta-Clark, 1974. (Diserens, 2006)	39
Şekil 3.14 : Conical Intersect, Gordon Matta-Clark, 1975. (Url-20)	40
Şekil 3.15 : Eyfel Kulesi, Fotoğraf: Gene Sizemore. (Url-21)	42

Şekil 3.16 : <i>Eyfel Kulesi Baskılı Kupa</i> (Url-22).....	42
Şekil 3.17 : <i>Young Girl in Circus Wagon</i> , August Sander, 1926. (Url-23).....	48
Şekil 3.18 : “Many Are Called”, Walker Evans, 1938. (Yale Uni. Press, 2004).....	48
Şekil 3.19 : <i>A House on a Hill, Hollywood</i> , Fotoğraf Diane Arbus, 1963. (Url-24).....	49
Şekil 3.20 : <i>Basque Health Department Headquarters</i> , Coll-Barreu Arquitectos. (Url-25)	50
Şekil 3.21 : <i>Architectural Exteriors</i> , Green Over Grey Design, Vancouver. (Url-26)	51
Şekil 3.22 : “Protokol Yolu”, Fotoğrafçı: Bilinmiyor, Ankara, 2008. (Url-27).....	51
Şekil 3.23 : <i>İstanbul Hasanpaşa Gazhane</i> , Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010.....	53
Şekil 3.24 : <i>İTÜ Taşkılla Çatı Teras</i> , Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010.....	54
Şekil 3.25 : <i>The Brown Sisters</i> , Nicholas Nixon, 1975-1999. (Nixon, 2008).....	55
Şekil 3.26 : <i>Collosseum, Rome</i> . (Welch, 2009).....	56
Şekil 3.27 : <i>Taksim Kışlası</i> , (1806-1939). (Url-28)	57
Şekil 4.1 : <i>Notr Dame Katedrali-Paris</i> , Turist Fotoğrafı, 2009. (Url-29)	62
Şekil 4.2 : <i>Alhambra (Grenada)</i> , Fotoğraf: Charles Clifford, 1854. (Barthes, 1992).....	66
Şekil 4.3 : <i>Turning the Place Over</i> , Richard Wilson, 2007. (Url-30).....	67
Şekil 4.4 : <i>Newyork, Drive-By Shootings</i> , Fotoğraf: David Bradford. (Bradford, 2008)	68
Şekil 4.5 : <i>Newyork, Drive-By Shootings</i> , Fotoğraf: David Bradford. (Bradford, 2008)	68
Şekil 4.6 : <i>Newyork, Drive-By Shootings</i> , Fotoğraf: David Bradford. (Bradford, 2008)	69
Şekil 4.7 : <i>Newyork, Drive-By Shootings</i> , Fotoğraf: David Bradford. (Bradford, 2008)	69
Şekil 4.8 : <i>İstanbul</i> , Fotoğraf: Gabriele Basilico. (Basilico, 2010)	70
Şekil 4.9 : <i>İstanbul</i> , Fotoğraf: Gabriele Basilico. (Basilico, 2010)	70
Şekil 4.10 : <i>İstanbul</i> , Fotoğraf: Gabriele Basilico. (Url-31).....	71
Şekil 4.11 : <i>İpekyol Tekstil Fabrikası</i> , Fotoğraf: Thomas Mayer, 2009.....	73
Şekil 4.12 : <i>İpekyol Tekstil Fabrikası</i> , Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010.	73
Şekil 4.13 : <i>İpekyol Tekstil Fabrikası</i> , Fotoğraf: Ali Bekman, 2010.....	75
Şekil 4.14 : <i>İpekyol Tekstil Fabrikası</i> , Fotoğraf: Thomas Mayer, 2009.....	75
Şekil 4.15 : <i>İpekyol Tekstil Fabrikası</i> , Fotoğraf: Thomas Mayer, 2009.....	77
Şekil 4.16 : <i>İpekyol Tekstil Fabrikası</i> , Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010	77
Şekil 4.17 : <i>İpekyol Tekstil Fabrikası</i> , Fotoğraf: EAA Arşivi, 2008	78
Şekil 4.18 : <i>İpekyol Tekstil Fabrikası</i> , Fotoğraf: Emre Arolat, 2008	78
Şekil 4.19 : <i>İpekyol Tekstil Fabrikası</i> , Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010	80
Şekil 4.20 : <i>İpekyol Tekstil Fabrikası</i> , Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010	80
Şekil 4.20 : <i>İpekyol Tekstil Fabrikası</i> , Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010	82
Şekil 4.20 : <i>İpekyol Tekstil Fabrikası</i> , Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010	82
Şekil 4.23 : <i>İpekyol Tekstil Fabrikası</i> , Fotoğraf: Thomas Mayer, 2009.....	83
Şekil 4.24 : <i>İpekyol Tekstil Fabrikası</i> , Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010	83

MİMARİDE ETKİ VE GÖRSEL ALGI BAĞLAMINDA “FOTOĞRAF”

ÖZET

Fotoğraf, mekanik doğası dolayısıyla keşfedildiği günden itibaren insanlık için güvenilir bir belgeleme aracı olmuştur. Görsel birikimin tasarlama sürecinde çok önemli bir yer tuttuğu mimarlık alanında da nesneyi tarafsız olarak ‘resmedebilen’ bu araç güvenle kullanılmış ve kabul görmüştür. Mimarlığa ait bilgilere, izlenimlere, yapısal çevreye ait birikimlerin çok azına kişisel tecrübeler ile ulaşılabilir. Bu bilgilerin bir çoğu sadece fotoğraflardan elde edilen bilgilerdir. Günümüzde mimari nesne, mimarlık yarışmalarında bile birebir mekansal tecrübelerden ziyade fotoğraflar üzerinden algılanmakta ve yorumlanmaktadır. Bu çalışmanın amacı; tarafsız bir döküman olarak görülen fotoğrafın mimarlık alanında kullanımının evrimini gözlemek, bu değişimi tetikleyen potansiyel gerilimleri yorumlamak ve fotoğraflık temsil ile mekansal tecrübe algıları arasındaki farklılaşmaları sorgulamaktır. Nesnel ve görsel gerçeklik kavramları üzerinde durularak fotoğraf aracılığı ile oluşturulan yeni gerçeklik durumları irdelenmiş ve yorumlanmıştır. Mimari yayınlarda ve yarışmalarda karşılaştığımız bu görsellerin mükemmellikleri üzerinden yapılan yorum ve okumaların mimari niteliği ve mimari değerlendirmedeki pozisyonları üzerinde durulacaktır. Görsel bir ‘idealleştirme’ ile üretilen mimari fotoğraflar ile mimari nesne arasındaki duyumsal farklılaşmaların doğurduğu algı farklılıkları bu eleştirel çalışmanın da temel çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Tüm bu gözlem ve tartışmaların ışığında bu tez çalışmasının temel sorusu; yapıları fotojenikleştirip ortamlarından soyutlayan çalışmaları mimari fotoğraf olarak sınıflandırıp ayırtırmaktansa, fotoğrafın mimari değerlendirme için nasıl daha verimli kullanılabileceğini sorgulamaktır. Bu tezin asıl amacı da, günümüzdeki fotoğraf enflasyonundan mimari algı ve değerlendirme anlamında nasıl faydalanılabileceğini tartışmak ve bunu ‘belirlenen yapılar’ üzerinden çekilen fotoğraflar ve bu konuda yapılmış farklı fotoğraf çalışmaları üzerinden sorgulamaktır.

PHOTOGRAPHY IN TERMS OF IMPRESSION AND VISUAL PERCEPTION

SUMMARY

By means of its mechanical nature, photography has been a reliable way of documentation for mankind since the day it has been invented. In architecture where visual accumulation take a considerable place during the design process, photography gain admission through redescribing the article in an objective way. Individual experiences can give a very slight access to the architectural informations, impressions or the accumulations which belongs to the structural environment. Most of these informations can only be obtained by photographs. Today architectural objects -even in architectural competitions- are perceived on photographs instead of one on one spatial experiences. The aim of this study is, to examine the evolution of the photograph (which has been seen an objective document) over architecture, to interpret the potential tensions causing this evolution and to examine the differences between the photographic representations and spatial experiences. In architectural publications or competitions the quality and the meaning of the interprations over the perfection of these visualizations will be discussioned. Perceptual differences between the architectural objects and visually idealized photographs will be starting point of this study.

Over these observations and discussions, the basic subject of this thesis is questioning the most efficient way of using photographs in architectural assessments instead of classifying the digitally perfected photographs which had been taken by the experts. And the main goal of this study is to discuss the ways of getting advantage from todays numerous photographs on the subject of architectural perceptions and assessments and also questioning them over the photographs and different photographic studies of determined structures.

1.GİRİŞ

Fotoğraf, mekanik doğası dolayısıyla keşfedildiği günden itibaren insanlık için güvenilir bir belgeleme aracı olarak görülmüştür. Görsel birikimin tasarlama sürecinde çok önemli bir yer tuttuğu mimarlık alanında da nesneyi tarafsız olarak ‘resmedebilen’ bu araç güvenle kullanılmış ve kabul görmüştür. Mimarlığa ait bilgilere, izlenimlere, yapısal çevreye ait birikimlerin çok azına kişisel tecrübeler ile ulaşılabilir. Bu bilgilerin bir çoğu sadece fotoğraflardan elde edilen bilgilerdir. Günümüzde mimari nesne, mimarlık yarışmalarında bile birebir mekansal tecrübelerden ziyade fotoğraflar üzerinden algılanmakta ve yorumlanmaktadır. Bu çalışmanın amacı; tarafsız bir döküman olarak görülen fotoğrafın mimarlık alanında kullanımının evrimini gözlemek, bu değişimi tetikleyen potansiyel gerilimleri yorumlamak ve fotoğrafik temsil ile mekansal tecrübe algıları arasındaki farklılaşmaları sorgulamaktır. Mimari yayınlarda ve yarışmalarda karşılaştığımız bu görsellerin mükemmellikleri üzerinden yapılan yorum ve okumaların mimari niteliği ve mimari değerlendirmedeki pozisyonları üzerinde durulacaktır. Görsel bir ‘idealleştirme’ ile üretilen mimari fotoğraflar ile mimari nesne arasındaki duyumsal farklılaşmaların doğurduğu algı farklılıkları bu eleştirel çalışmanın da temel çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Mimarlıkta yeni fikir ve süreçler üzerine iletişim kurmakta kullanılan bir çok yardımcı araç vardır; çizimler, üç boyutlu modellemeler, maketler gibi fotoğraflar da mimarlıkta yeni fikir ve süreçlerin gelişiminde kullanılan önemli araçlardan biridir. Mimari Fotoğraflar aracılığı ile yapılanmış çevreye ve yapılara ilişkin sürekli olarak yeni perspektifler ediniriz. Fotoğrafın yapılara dair sunduğu bu görsel kayıt imkanı mimari fotoğrafı mimarlar için çok önemli bir görsel dökümantasyon aracı haline getirmiştir. Mimari basın ve yayınların aracılığı ile de mimarların, dünya üzerindeki bir çok yapının görsel bilgilerine ulaşması ve fotoğraflar üzerinden bir görsel birikim oluşturması mümkün olmuştur. Fotoğrafı mimarlık için bu kadar önemli bir dökümantasyon aracı yapan öncelikle görüntüleri kaydeden mekanik sistemindeki tarafsızlığıdır. Binaların görüntülerinin kaydedilmesinde tarih boyunca insanların

kullandığı diğer görsel belgeleme yöntemlerine göre fotoğraf doğası gereği daha objektif bir araçtır. Bazin (1995) fotoğrafın bu nesnel duruşunu şu şekilde anlatır:

Fotoğrafın resme göre yeniliği temel nesnelliğindedir. Nitekim insan gözünün yerini alan fotoğrafın gözünü meydana getiren mercekler topluluğu da "objektif" adını almaktadır. İnsanlık tarihinde ilk olarak, temel nesne ile bunun anlatımı arasına, bir başka nesnenin dışında her hangi bir şey girmemektedir. İlk defa, dış dünyanın bir görüntüsü, insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın, sıkı bir nedenselliğe göre kendiliğinden meydana gelmektedir. Fotoğrafçının kişiliği işe ancak olayın seçimi, yöneltimi, eğitilimiyle karışmaktadır. Fotoğraf, tıpkı güzelliği bitkisel ya da topraksal kaynağından ayrılmaz nitelikte olan bir çiçek ya da kar billuru gibi "doğal" bir olay olarak bizi etkiler.

İnsanların nesneleri insan gözünün gördüğü gibi kaydetme çabası camera obscura'nın keşfi ve ardından fotoğrafın bulunması ile karşılık buldu. Fotoğraf 'ın icadından önce bu işi üstlenen ressamın da artık bu anlamda 'işsiz' kaldıkları söylenebilir. Fotoğrafın doğası gereği fotoğrafçı'nın daha sınırlı bir müdahale şansı olduğu düşüncesi fotoğraf makinesi için reklam sloganı olarak da kullanılmıştır ve "Siz düğmeye basın, gerisini o halleder".

Bu çalışmanın da temel amaçlarından birisi fotoğrafın üzerine yüklenen bu tarafsız olma durumunun sorgulanması. Fotoğrafın sanatsal olarak konumunun ve fotoğraf sanatçısının bu 'tarafsız döküman' olma konumuna ne ölçüde etkilerinin olduğunun irdelenmesidir.

Fotoğrafın 'objektif' bir döküman ve 'subjektif' bir kayıt olma halleri arasındaki gerilim, sanatsal yanının objektif olma durumuna etkileri sorgulanmış ve mimari fotoğrafın bu gerilimin hangi frekanslarından ne ölçüde etkilendiği bu araştırma için ilgi konularından olmuştur. Fotoğrafçının kararı ile belirlenen pozisyon, kadraj, ışıklandırma, netlik vb. çeşitli unsurlar fotoğrafın tarafsızlığını ne ölçüde etkilemektedir.

Fotoğraf mimarlık eğitiminde de önemli bir araçtır. Mimarlık öğrencileri görme biçimlerini eğitimleri sırasında gördükleri mimari yayınlardaki yapı fotoğrafları ile geliştirirler. Mimari tasarım sürecinde görsel hafıza oldukça önemlidir. Görsel hafızanın gelişimi de doğrudan gözlemlediğimiz yapıların yanında doğrudan fotoğraflar aracılığı ile gerçekleşir. Mimari fotoğraf yapısal çevrenin bir yeniden sunumudur. Bu çalışmanın amaçlarından birisi de yapıları fotoğraflar üzerinden okumak ile birebir görmek arasındaki farkı ; dokunma, hissetme gibi yapının

‘aura’sını oluşturan etkenlerin iki boyutlu mimari fotoğraflarda ne derece okunabilir olduğunu sorgulamaktır.

İlk bölümde, fotoğrafın bir döküman olarak belgesel niteliği üzerinde durulmuş, bu belgeleme durumunun mimari dökümantasyondaki önemi ve gelişimlerinden örnekler verilmiştir. Fotoğraftaki ‘aura’ kavramından bahsedilmiş ve mimari fotoğraflardaki yansımalarının izleri sürülmeye çalışılmıştır. Fotoğrafta ‘görülen’ ve ‘görülmeyen’ nesnelerin etkileri ve bunların genel mimari yapıyı algılayışımıza etkileri sorgulanmıştır. Bu noktada fotoğrafçının fotoğraf üzerindeki etkileri üzerinde durulmuş; ölçek, kadraj, ışık gibi konuların mimari fotoğrafın aktarımında ve algısındaki yeri vurgulanmaya çalışılmıştır. Nesnel gerçekliğin varlığı ve doğası sorgulanmaz, ancak bunun nedeni sorulacak bir soru olmaması değil, yalnızca, gözle görülür olanın bir anlamda gerçek olduğu ve fotoğraflarının çekilebileceği, daha sonra da orada gördüğümüzü sandığımız ve dış dünyadan türetildiğine inandığımız bilginin fotoğraflarda okunmasının gerekli olduğuna ilişkin varsayımdır. Böll (Price, 2004) şöyle der:

Fotoğrafçılığın en büyük aldatmacası, en baştaki 'nesnel gerçeklik' aldatmacasıdır. Kararı veren objektif değil, fotoğrafçının gözüdür.

İkinci bölümde, çoğaltılabilir bir nesne olan fotoğrafın yenidensunum gücü ve kullanımı üzerinde durulmuştur. Fotoğrafın icadı ve yaygınlaşmasından önce, görsel üretimin yalnızca üst sınıf insanlar tarafından ulaşılabilir bir durumken, fotoğraf ile birlikte hızlı bir görsellik patlaması yaşamının getirdiği gerilim tartışılmıştır. Mimari nesne’nin iki boyutlu bir yenidensunum’u olarak niteleyebileceğimiz fotoğrafın nesnesi ile ilişkisi sorgulanmış bu ilişkinin gerçek ile bağlantısı konusundaki tartışmalar dile getirilmiştir.

Öncelikle günümüzde fotoğrafın hızla çoğaltılarak nesnenin imgesel dolaşımını çabuklaştıran dijital teknolojiler konusundan bahsedilmiştir. Dijitalleşmenin getirdiği hızlı imaj üretim ve dolaşımının, mimari yapıların tanınabilirliğini artırması, mimarlık çevrelerinin farklı bölgelerdeki yapısal üretimleri daha hızlı kavrayabilmelerinde getirdiği kolaylıklar irdelenmiştir. Sonrasında dijitalleşmenin getirdiği imkanlarla kullanımı artan fotomontaj ve kolaj tekniklerinden ve bu tekniklerin mimari sunum ve yapısal anlatımlara ne ölçüde yansıdığından bahsedilmiştir. Fotoğrafın geleneksel filmli üretim zamanlarından beri var olan ve mimarlar tarafından da sıklıkla kullanılan fotomontaj tekniklerinin gelişim ve

yönelimleri incelenmiş ve konunun mimari algı ve gerçeklik ile ilintisi üzerinde durulmuştur.

Fotoğraf ve gerçeklik kavramlarının da etraflıca sorgulandığı bu bölümde kopyalama ve röprodüksiyon kavramları mimari nesne'nin küresel dolaşımının sorgulanması anlamında üzerinde durulan konular olmuştur. Benjamin (1993) kopyalama ve röprodüksiyon'un özellikle mimari nesne'nin algılanabilirliği açısından önemini şöyle açıklamıştır:

Herkes bir tabloyu, özellikle plastiği, hele hele mimariyi fotoğraf üzerinde kavramanın gerçeklikte kavramaktan ne kadar daha kolay olduğunu gözlemlemiş olmalıdır. Bunu kestirmeden sanat duyusunun yozlaşması, çağdaşlarımızın yetersizliği ile açıklamak oldukça çekici bir çözümdür. Ama bu açıklamanın yoluna, röprodüksiyon tekniklerinin gelişmesiyle aşağı yukarı aynı zamanda büyük eser anlayışının da değişmesi olgusu taş koymaktadır. Büyük eserler artık tek-tek kişilerin ürünü olarak görülemiyor. Kolektif yapılar haline gelmiş, öyle bir görkem kazanmışlardır ki, özümlemeleri neredeyse küçültülmeleri şartına bağlı hale gelmiştir. Sonuçta röprodüksiyon yöntemleri bir küçültme yoludur ve insanlara, eserler üzerinde, belli bir ölçüde egemenlik sağlamaktadır: bu ölçü egemenlik de olmasa artık yapıtlar hiç ele gelir halde değildir.

Fotoğraf ve nesne arasında bir diğer önemli tartışma konularından olan “maske” konusu da yine bu bölümde mimari yansımalarının sorgulandığı bir diğer başlık olmuştur. Portre fotoğraflarına ait bu ‘poz verme’ durumunun mimari yapıda nasıl kullanıldığı sorgulanmış bir nevi ‘yapısal poz verme’ durumu diyebileceğimiz yönelimler sorgulanmıştır. ‘Maske’ ya da mimari makyaj olarak niteleyebileceğimiz bu örneklerin fotoğraf lar üzerinden okunmaya çalışılmış ve fotoğraf-mimarlık ilişkisi bu bağlamda değerlendirilmiştir.

Bu bölümde ele alınan bir diğer başlık ise fotoğraf ve zaman ilişkisini ele almaktadır. Fotoğraf aracılığı ile elde edilen bir tür ‘mumya zaman’ mimarlık alanı için de önemli ve yararlı bir durumdur. Yapının nesnel varlığı sonlansa bile görüntüsel varlığı bu ‘mumya’larda sonsuza kadar kalacak ve nesiller boyu okunabilecektir. Zamanda yaratılan bu durağanlık Baudrillard (1981) tarafından fotoğrafın sessizliği olarak tanımlanmış ve şöyle ifade edilmiştir:

Her şehrin, her kargaşanın ortasında, her tür görsel ve işitsel stresin ortasında fotoğraf, yeniden bir boşluk yaratır, yeniden bir bozkır yaratır, bozkıra denklik –bir anlamda yalıtılmışlığa, görüngüsel yalıtıma, ya da dahası, görünüşün görüngüsel hareketsizliğine denkliktir-. Bir kenti baştan sona geçen yol sadece sessizliktir. Dünyayı baştan sona geçen yol sadece sessizliktir.

Mimari için oldukça önemli bir kaynak niteliği taşıyan bu tür belgeler günümüzde dijitalleşmenin getirdiği yoğun görselleştirme ile de desteklenmektedir. Bu türden bir fotoğraf enflasyonu'nun niteliği ve mimarlık için özellikle de yapıli kent için nitelikleri tartışılan bir diğerkonu olmuştur.

Bu bölümün son konusu ‘etik’ bölümünde; tüm bu fotoğrafik kopyalama ve çoğaltımlar için bir disiplinel etikten bahsedilebilir miyiz, mimarinin fotoğraflanması ve bu imajlar aracılığı ile belleklere yerleşmesi nasıl değerlendirilebilir gibi soru işaretleri üzerinden bir genel ipucu aranmaktadır.

Dördüncü bölüm olan son bölümde ise mimari'nin fiziksel deneyimi ile fotoğrafik deneyim arasındaki farklılık sorgulanmış bu konunun mimari fotoğraf üretiminde ya da tasarım sürecinde ne gibi etkileşimleri olduğu irdelenmiştir. Bir diğerkonu olan çevresel-sosyal bağlam konusunda da fotoğrafik temsillerin mimarinin yapıli çevresi ile irtibatının gerekliliği, yapıyı salt kütsel varlığı ile değerlendirmek ile çevresel bağlamları ile ilişkisi çerçevesinde değerlendirmek arasındaki yorum farklılıkları değerlendirilmiştir. Mimari nesne'nin bir reklam malzemesi olarak kullanımı konusu tartışılmaya çalışılmış, mekanın fotoğraflarda vadettiği ‘mutlu yuva’, ‘huzurlu dünya’ konseptleri nasıl bir dil ile oluşturulmakta ve bu dilin etkileyici aktarımında mimari fotoğrafın rolü bu başlığın izini sürdüğü konular olmuştur.

Son bölümde; fotoğrafik temsilleri mimarlık alanında farklı mecralarda yayınlanmış, farklı katagorilerde mimari yarışmalarda temsil edilmiş yapıların, tez içerisinde tartışılan konular doğrultusunda fotoğraflanması ve bu fotoğrafların anlamlarının, etkilerinin, konumlarının sorgulanması hedeflenmiştir.

Bu tezin amacı teknik olarak bir mimari fotoğraf tanımı yapmak ya da ideal bir mimari fotoğraf nasıl çekilmelidir'in cevabını aramak değildir. Bu araştırmada amaçlanan; fotoğrafın mimarlık için kullanım şekillerinin ve yöntemlerinin tartışılması, fotoğrafın mimarlık algısında ve üretiminde daha verimli kullanılabilirliğine dikkati çekmek ve bu konuda sınırları ve kalıpları sorgulamaktır. Fotoğraf ve gerçeklik ilişkileri tartışılmış bu konunun mimari nesnenin aktarımında ne tür yaklaşımları ve potansiyellerinin olduğu gözlenmiştir.

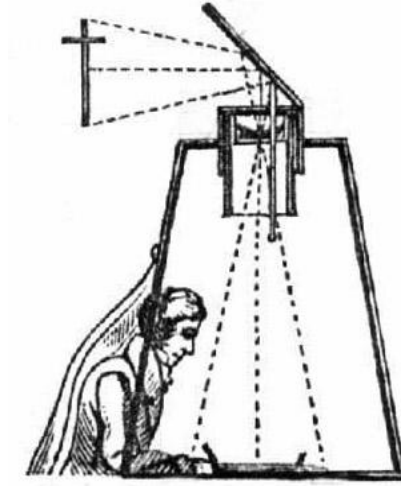
Tüm bu gözlem ve tartışmaların ışığında bu tez çalışmasının temel sorusu; yapıların fotojenikleştirilmesi üzerine çalışılan “şık” fotoğrafları mimari fotoğraf olarak sınıflandırıp ayırtırmaktansa, fotoğrafın mimari değerlendirme için nasıl daha

verimli kullanılabileceğini sorgulamaktır. Bu tezin asıl amacı da, günümüzdeki fotoğraf enflasyonundan mimari algı ve değerlendirme anlamında nasıl faydalanılabileceğini tartışmak ve bunu ‘belirlenen yapılar’ üzerinden çekilen fotoğraflar ve bu konuda yapılmış farklı fotoğraf çalışmaları üzerinden sorgulamaktır.

2. TARAFSIZ BİR DÖKÜMAN VE SANATSAL BİR YORUMLAMA ARASINDAKİ FOTOĞRAF

2.1 Bir Görsel Belge Olarak Fotoğraf

Fotoğraf, keşfini takip eden 180 yıl boyunca teknolojisindeki sayısız değişimlere -ki buna dijital teknoloji de dahildir- karşın, nesnesiyle kurduğu fiziksel ilişkinin bir sonucu olmuştur. Nesneden yansıyan ışığın duyarkat üzerinde bıraktığı izdir, fotoğraf. Bilindiği gibi Camera Obscura¹ duyarlı malzemenin keşfinden yüzyıllar önce biliniyor ve özellikle de ressamlar tarafından kullanılıyordu. Fakat, dış dünyanın birebir maddi izi bir düzlem üzerine (buzlu cam) düşürülebiliyor olsa da, herhangi bir kayıt söz konusu değildi. İşte, fotoğrafın keşfine yol açan arayışların arkasında gerçekliğin kayıt altına alınması yönündeki bu arzu yatmaktadır (Fırat, 2008).



Şekil 2.1 Taşınabilir ‘camera obscura’, Çizim: Sir David Brewster, 1838. (Url-1)

¹ Günümüz fotoğraf makinelerinin atasıdır. En basit şekliyle bir duvarında küçük bir delik bulunan karartılmış bir odadır. Bu delikten geçen ışık karşı duvarda, dışarıdaki görüntünün baş aşağı gelmiş biçimini oluşturmaktadır. Bu olaya ilk kez M.O. 4. yüzyılda Aristo tarafından değinilmiş, daha sonra geliştirilerek resim yapımında kullanılmıştır. 16.yy.da bu araçlara dış bükey mercekler yerleştirilmiştir. Kamera obskura' ya ışığa karşı duyarlı bir malzeme yerleştirilmesini ilk düşünen kişi 1800 lere Thomas Wedgwood olmuş, Fransız Niepce bunu gerçekleştirmiş ve ilk "fotoğrafi" 1826'da çekmeyi başarmıştır. (Url-2)

Gerçekliğin mekanik yolla yeniden sunumu olarak tanımlayabileceğimiz fotoğraf, başlangıçta bu tanımdan yola çıkılarak, gerçekliğin bir yeniden üretimi olarak değerlendirilmiştir. Yeniden sunum sözcüğünün anlam olarak “tasvir etme, eşdeğer olma, yerine geçme” vb. gibi kavramların karşılığı olarak alınması, fotoğrafik görüntünün de gerçekliğin karşılığıymış gibi düşünülmesine neden olmuştur. Hatta bulunduğu ilk yıllarda, fotoğrafın adeta bir parmak izi gibi gerçeğin kopyası olduğunu söyleyenler bile çıkmıştır.

Fotoğrafın resme göre yeniliği temel nesnelliğindedir (objectivité). Nitekim insan gözünün yerini alan fotoğrafın gözünü meydana getiren mercekler topluluğu da "objektif" adını almaktadır. İnsanlık tarihinde ilk olarak, temel nesne ile bunun anlatımı arasına, bir başka nesnenin dışında her hangi bir şey girmemektedir. İlk defa, dış dünyanın bir görüntüsü, insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın, sıkı bir gerekirciliğe (determinism) göre kendiliğinden meydana gelmektedir. Fotoğrafçının kişiliği işe ancak olayın seçimi, yöneltimi, eğitbilimiyle (pédagogie) karışmaktadır. Fotoğraf, tıpkı güzelliği bitkisel ya da topraksal kaynağından ayrılmaz nitelikte olan bir çiçek ya da kar billuru gibi "doğal" bir olay olarak bizi etkiler (Bazin, 1995).

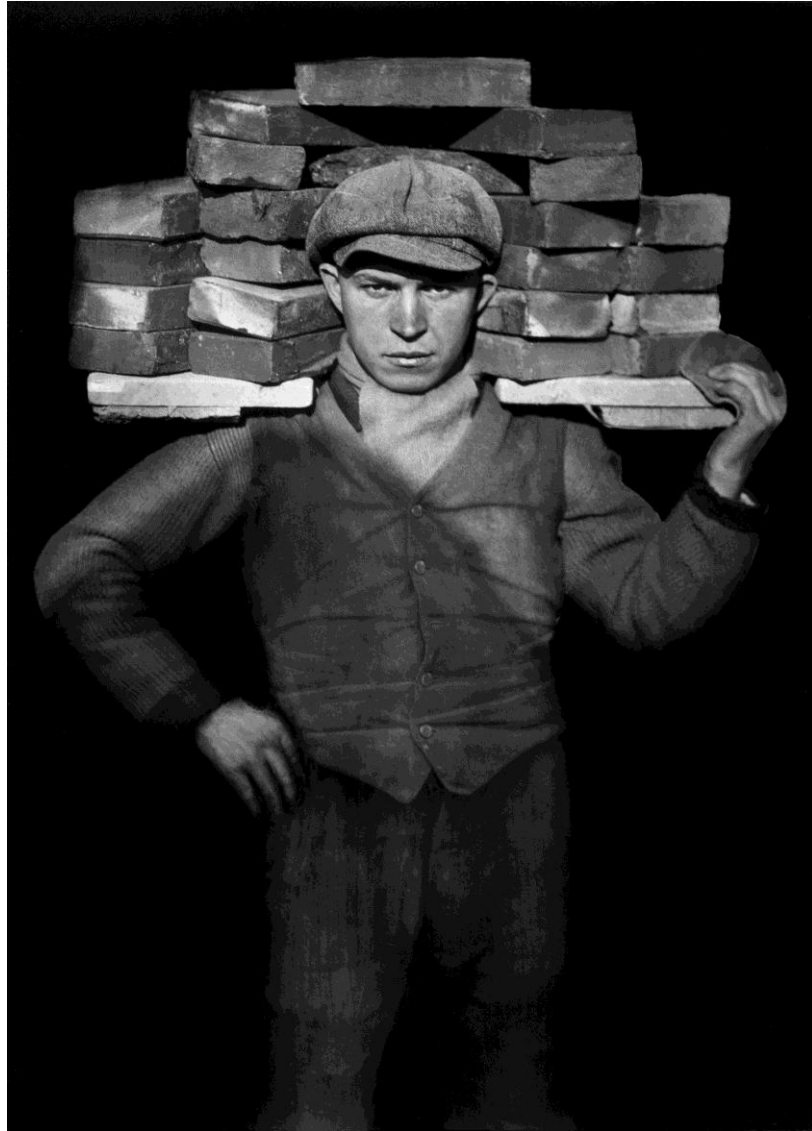
Bazin'e göre; fotoğrafın estetik ustalıkları, gerçeğin açığa vuruluşundadır. “Islak kaldırımdaki bir yansımayı, bir çocuğun hareketini dış dünyanın dokusunda ayırt etmek kişiye bağlı değildir; ancak eşyayı benim algımı saran alışkanlık ve önyargılardan, bütün manevî kirlerden sıyıran merceğin duygusuzluğudur ki, bu eşyayı tertemiz olarak dikkatime sunabilir.” sözleri ile de fotoğrafın nesnel duruşuna vurgu yapmaktadır.

Fotoğrafın gerçeklik ile kurduğu bu maddi ilişki, onun açığa çıkarma yönünü temsil eder. Bu nedenle fotoğraf, doğası gereği dönemine, konusuna tanıklık eder. Fakat fotoğraf her ne kadar nesneden yansıyan ışığın maddi bir izi olsa da, hiçbir zaman nesnel tanıklık iddiasında bulunmamıştır. Çünkü buradaki tanıklık, fotoğrafı çekenin kim olduğu bilgisini içinde taşır. Bu nedenle fotoğraf, sadece sıradan bir gerçeklik kaydı değil ki bu onun açığa çıkarma yönünün karşılığıdır, aynı zamanda bir dönüştürme eylemidir. O, her zaman fotoğrafı çeken kişinin dünya görüşünü içinde barındırır. Yani doğası gereği bir gerçeklik yorumudur (Turan, 2008).

Fotoğrafik görüntü, bulunduğu andan itibaren modern insanın ve yaşamın dönüşümlerinin belgelendiği bir bağlam yaratmıştır. Ait olduğu zamanın kimliği, ait olduğu varsayılacak zamanın ise görüntüsüdür.

Örneğin, August Sander²'in fotoğraflarında tipolojiler öncelikle artık görüntü kimliktirler. Alman halkına ilişkin bir tarihsel dönemin (Weimar Cumhuriyeti 1919-1933) detaylarını sağlayan güçlü kayıtlardır. Sonrasında ise yine bu fotoğraflar birer görüntü olmanın ötesinde ilgili kimliklerin(sanatçılar, zanaatkarlar, bürokratlar, işçiler...) iktidarına ait öykülerdir. Kim oldukları önemli olmakla beraber, daha da önemlisi 1919-1933 döneminin kimlik kayıtlarındandırılar (Tümay, 2007).

August Sander'in bu çalışmaları tipoloji ile yakın ilişkisi açısından birçok ardılına örnek teşkil etmiş ve ilham kaynağı oluşturmuştur. Sander'in çalışmalarının zemin oluşturduğu isimlerden birisi de "Becherler" olarak bilinen Hilla&Bernd Becher'dir.



Şekil 2.2 *Handlanger*, August Sander, 1928. (Url-3)

² August Sander (1876-1964)

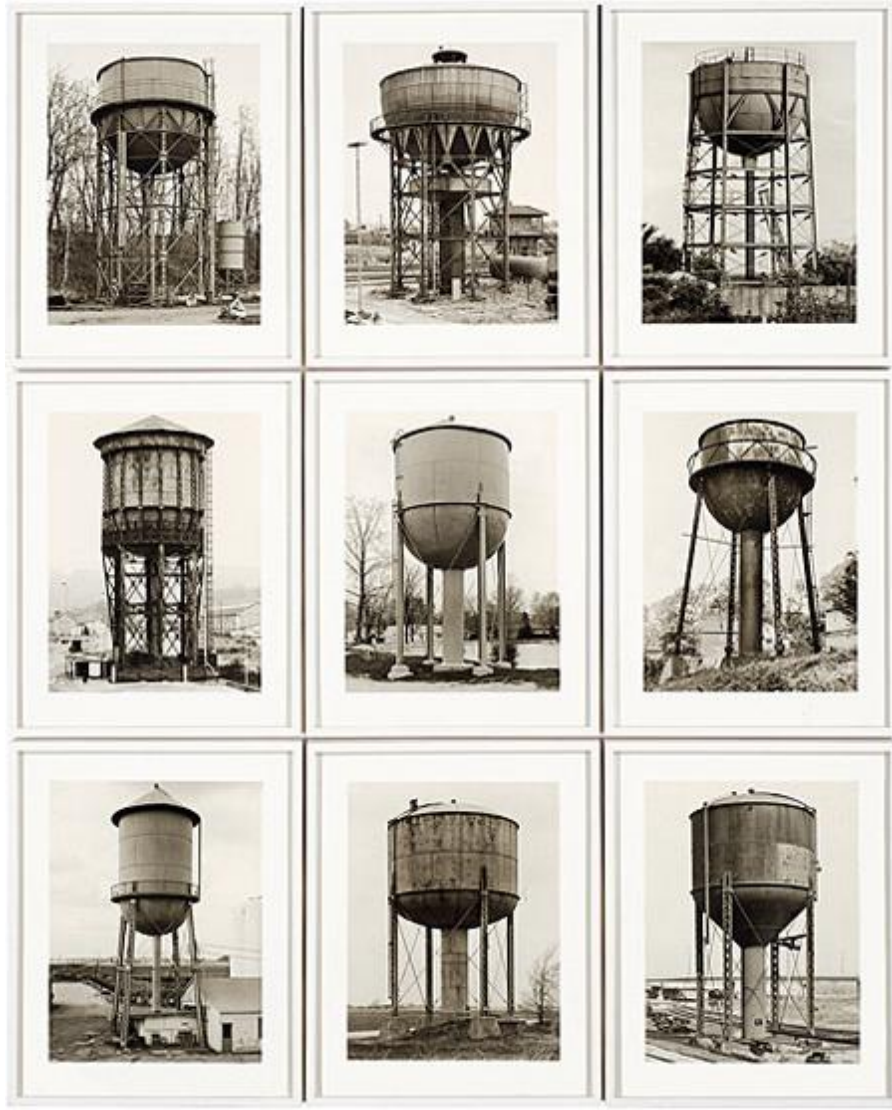
Fotoğraf eğitimi görmüş olan Hilla Becher ile resim eğitimi almış olan Bernd Becher'in ilk çalışmaları, Almanya'nın Ruhr Bölgesi'nde yaşanan Kömür Krizi'nden yaklaşık bir yıl sonra, 1959'da ortaya çıktı. Hilla ve Bernd Becher'in belgeledikleri endüstri yapılarının yer aldığı Ruhr Bölgesi, on sekizinci yüzyıl sonlarında çeşitli kömür ocaklarının kurulmasıyla gelişmeye başlayan Bochum, Dortmund, Duisburg, Essen, Gelsenkirchen, Oberhausen gibi kentleri kapsıyordu. Bir kaç yıllık bir zaman periyodunda, bölgede iki yüzden fazla kömür ocağı kurulmuş ve 1850 yılında bu oluşumların sayısı yaklaşık üç yüzü bulmuştu.

1959 yılında Siegerland'daki sanayi sitesi 'Alte Burg'un dört bir yandan çekilmiş fotoğraflardan oluşan Becherler'in birlikte ürettikleri ilk çalışmaları, kısa bir süre sonra, "mimari için ilham kaynağı olabilecek mimarsız bir mimarlığı gösteren bir çalışma" olarak nitelendirildi. Bu paralelde yirminci yüzyılın başlarında mimarsız mimarlığa övgü ve endüstri yapılarının ilham kaynağı olabileceği düşüncesi doğmuştur. Bu dönemde modernist mimarlar, yalnızca işlev düşünülerek tasarlanmış ve inşa edilmiş makine-yapıları ve kaynağı 'estetize edilmemişlik' olan endüstri estetiğini yüceltmişlerdir.

Modern mimarlık örneklerinden aşına olduğumuz mimari ürünün yalıtılmışlığı, tekilliği ve tarihsel/coğrafi bağlamdan kopukluğu, yapıların Becherler tarafından tümünün ya da bir kısmının, benzer açılarla, eşit mesafeden çekilmiş fotoğraflarında da öne çıkıyordu.

Becherler'in kişisel ilham kaynağı ise firmaların yıl dönümlerinde oluşturdukları ve yapılarının bir anlamda ekonomik ve görsel tarihini tutan broşürler oldu. Bu yayınlar, mimarsız endüstriyel yapı biçimlerinin (soğutma kuleleri, taşıma kuleleri, su kuleleri, gazhane, eritme ocakları, kireç ocakları, silolar, petrol pompaları, yüksek gerilim direkleri, işleme tesisleri ve rafinerileri) zamana ve işlevlere göre değişimlerinin bir belleğini oluştuyordu.

Becherler'in fotoğraflarının teknik nesnelliği ve mükemmelliği, çalışmalarının önemli özelliklerinden biridir. Becherler nesneleri, yükseltilmiş bir açıdan yapıların ortasına yakın bir hizadan büyük format makineyle ve en kısık diyaframlarda fotoğraflamayı tercih eder. Bu yöntemle yapıların oranları daha doğru bir şekilde aktarılmış olurken, aynı zamanda yapıların çevrelerinden soyutlanması da kolaylaşır (Taptık-Şoher, 2006).



Şekil 2.3 *Water Towers*, Hilla&Bernd Becher, 1980. (Becher, 2004)

Bernd Becher'in Düsseldorf Sanat Akademisi öğrencilerinden biri olan Thomas Struth da tematik seriler yapmayı tercih eden isimlerden biridir. Struth, Unbewusste Orte'de boş sokakları ve gündelik hayatta maruz kaldığımız mimariyi görüntülemiş ve bu fotoğrafların "tek tek kentler için tipik olan ve bir araya geldiklerinde bu kentlerdeki farklı bölgelerin yapısını görünür kılması beklenen fotoğraflar" olduğunu söylemiştir.

Çok kuvvetli mimari belge niteliği taşıdığını söyleyebileceğimiz Osmanlı dönemi İstanbul'una dair fotoğraflar da incelenmeye değer çalışmalardır. Bu tip fotoğrafların bir çoğunun varoluş nedeni, yabancıların istanbul kentine, geçmişine ve eski yapılarına duydukları ilgidir ve ticari amaçlarla üretilmiştir. Bu fotoğraflar günümüzün araştırmacıları, restoratörleri, mimarları ya da kent plancıları için çok değerli ipuçlarıyla doludur.



Şekil 2.4 *İstanbul-Ayasofya*, Fotoğraf: James Robertson, ~ 1850. (Özendes, 1995)

Osmanlı fotoğrafçıların, etnik kökenleri ne olursa olsun, karşılarındaki eski yapılar arasında bir seçim yaptıklarını söylemek pek olası değildir. Onlar için müşteri, İstanbul’a özgü bir “pitoresk”in peşindedir ve bu imgenin içinde Doğu’nun gizemini daha iyi simgeleyen Osmanlı yapıları ve Osmanlı “yaşam manzaraları” daha büyük bir yer tutmaktadır. Ne var ki kentin dört bir yanında Bizans çağının görkemli izleri olduğu gibi, bunların fotoğrafını isteyen yabancılar da çıkmaktadır. Bu nedenle, parlak ışıklı bir Eylül sabahı, sözgelimi Sultanahmet Meydanına tezgah kuran fotoğrafçı (adı Robertson, Abdullah, Kargopulo, Paskal Sebah va da Gülmez olsun pek farketmez) objektifini bir Sultanahmet Camisine, bir Ayasofya’ya bir Theodosios sütununa çevirebilir. Sonra belki yaklaşıp sütun kaidesinin kabartmalarını fotoğraflar; becerebilirse taşın önüne yerel giysiler içinde birilerini diker. Daha sonra Ayasofya’nın önünde atlı arabalı bir kalabalığın duraklamasını bekler. Ayasofya’nın içine girip, galeriden (bir zamanlar İmparatoriçe’nin törenleri izlediği varsayılan yerden), değişik zamanlarda değişik fotoğrafçıların onlarca kez çektiği, o hep aynı, geniş iç mekân fotoğrafını çeker. Oradan Çemberlitaş a yollarır çoğu zaman, sonra da Beyazıt’a, belki Fatih’e ya da Süleymaniye’ye... Beyoğlu’nda şık vitrinlerde satışa sunulan gözalcı istanbul albümlerinin sayfaları da işte böyle adım adım oluşur.

Bizans anıtlarının Osmanlı fotoğrafçıları tarafından çekilen fotoğraflarının en önemli yanı, her şeyden önce eşsiz birer belge niteliği taşımalarıdır. 19. yüzyıl ikinci yarısı ve yüzyıl başı, İstanbul'un kentsel yapısının buna bağlı olarak da tarihsel dokunun ve anıtların çok önemli değişiklikler geçirdiği bir dönemdir. Biraz dikkatli bir göz, aradan geçen yıllarda İstanbul surlarının, Galata Kulesi ya da Ayasofya çevresinin, Atmeydanı'nın nasıl büyük değişiklikler geçirdiğini hemen farkedebilir (Özandes, 1995).

İcadından günümüze kadar fotoğraf belge olma niteliğini tartışmalarıyla birlikte devam ettirmiş, nesiller arası önemli bir görsel bilgi aktarım aracıdır. Sanat değeri taşıyan ya da salt belge olduğunu söyleyebileceğimiz fotoğraflar olarak net ayrımlar ortaya koymak çok mümkün olmayabilir. Mimari fotoğraflar her ne kadar daha çok tarafsız bir döküman objektif bir belge tarafında duruyor gibi görünse de bu tür fotoğrafların da objektifliğini sorgulayabileceğimiz önemli değişkenler vardır. Bunların başında da elbette fotoğrafçı kararları ve ortam (medium) etkilerini saymamız gerekir.

2.2 Ortam Etkileri/Aura

Önceki bölümde fotoğrafın kısa tarihsel sürecinde bir belge olarak nesnelliğinin farklı değerlendirmelerinden bahsedildi. Tipolojik ya da tekil fotoğraf çalışmaları üzerinden mimarlık tarihinin okunabilirliği, modern mimarlık söylemlerinde açılan yeni tartışma konuları ve söylemlerine değinildi. Fotoğrafın aktardığı nesne ile ilişkisinin bir diğer boyutu ise nesnenin bulunduğu mekan şartları, mekanın aurası'dır.

Walter Benjamin, Eugene Atget'in Paris fotoğrafları üzerinden Aura ile ilgili romantik sayılabilecek yorumlarında şöyle söylemektedir; Atget *kaybolup-gitimmiş'i, yolunu şaşırmış'ı* arıyordu, böyle resimler de onun için şehir adlarının egzotik, şaşıaalı, romantik tınısına karşı çıkıyorlar; gerçeklikten *aura'yı*, batmakta olan bir gemiden su boşaltırcasına, emip alıyorlar. Peki, nedir bu *aura*? Mekanla zamandan oluşan garip bir ağ: bir uzağın, ne kadar yakın da olsa, bir kerelik belirişi. Bir Pazar öğleüstü yattığı yerden, gölgesi insanın üstüne düşen, ufuktaki bir dağ çizgisini ya da bir dalı izlemek, ta ki o an ya da saat dağların, dalın görünümünün bir parçası olana kadar- bu, bu dağların, dalın *aura'sını* solumak demektir. Gelgelelim, nesneleri kendine, daha çok da kitlelere “yakınlaştırmak” günümüz insanların tutkuyla bağlı

olduğu öyle bir eğilimdir ki, *biricik olan*’ın her durumda reproduksiyonu yoluyla aşılması eğilimine denk düşer.



Şekil 2.5 *Notre Dame Katedrali*, Fotoğraf: Eugene Atget, 1925. (Url-4)

Nesneye olabildiğince yakından, resim halinde, daha da çok, kopyası halinde sahip olma ihtiyacı günbegün, karşı konulmaz biçimde kendini duyuruyor. Nesnenin kılıfından soyulması, aura’nın paramparça edilmesi dünyadaki eş-türden herşeye karşı duyarlılığı biricikten aldığı şeyi röproduksiyonda da bulabilecek kadar gelişmiş olan bir algının imzasını taşır. Atget hemen hemen her zaman, “büyük görünümünün, şehrin sembolü sayılan yerlerin” yanından geçip gitmiştir; ama uzun bir dizi oluşturan çizme konçlarının, sabahtan akşama kadar el arabalarının dizildiği Paris avlularının, yemeği yenip bırakılmış sofraların, aynı anda yüz binlercesi birden toplanmamış duran leğenlerle ibriklerin, rue no 5’teki, beş rakamı cephesinin dört ayrı yerinden dev gibi beliren genelevlerin yanından geçip gitmez. Ama gariptir ki bütün bu resimler boştur. Porte d’Arceuil fortiflerinde boş, ihtişamlı merdivenler boş, Place du Tertre, daha nasıl olsun, boştur. Bu resimler ıssız değil, atmosfersizdir; şehir bu resimlerde yeni kiracısını daha bulamamış bir daire gibi boşaltılmış bir görünüm taşır. Bu ürünlerde hazırlamıştır sürrealist fotoğrafı çevreyle insan arasında oluşan sağlıklı bir yabancılaşmayı. Sürrealist fotoğrafı, ayrıntının aydınlanması uğruna bütün mahremiyetleri ortadan kaldırarak politik eğitim görmüş bakışın yolunu açar (Benjamin, 1931).



Şekil 2.6 *Notre Dame Katedrali*, Bilinmeyen Fotoğrafçı, 2002. (Url-5)

Benjamin tam bir duygudaşlıkla Baudelaire'den alıntı yapar: Fotoğrafçılık, 'hafızamızın arşivinde yer edinmeye' hakkı olan geçici şeyleri kendinin kılmakta bir engel tanımamalı, ama 'kavranamayacak olanın, imgelemsel olanın', içinde sadece 'insanın ruhunu verdiği şeyin' bir yer edinebileceği sanatın alanına tecavüz etmemelidir". Benjamin'in bu görüşüne, fotoğrafçılığın bu şekilde kısıtlanamayacağını söyleyerek karşı çıkılabilir. Benjamin'in anlatmaya çalıştığı ayrım Pavlus'unbine benzer (Korinlular'a 2.Mektup, Bap 4:18): "Bakarken görülen şeylere değil de, görülmeyenlere bakarız; çünkü görülen şeyler gelip geçicidir, görülmeyenler ise ebedidir." Benjamin'e göre, görülmeyen şeyler kutsal aurayı oluşturur. Fotoğrafın aurası ise dünyevidir. Sanata asıl değerini kavranamayan ve imgelemsel "görülmeyen şeyler" vermektedir. Benjamin, fotoğrafçılığın değerini ise "belleğimizin arşivi"ndeki şeylerin bir kataloğuna indirgemektedir (Benjamin, 2001).

Konuyla ilgili Alfred Stieglitz ve Edward Steichen'in fotoğraflarını karşılaştırmak da faydalı olabilir. Mimari bir konunun odakta olduğu bu iki fotoğrafın objektifleri aynı yapıya; ilk bakışta benzer açılardan, benzer kadrarla yaklaşmış gibi görünmektedir. Ancak fotoğraflara biraz dikkatli bakıldığında mekan atmosferi, aura'sı açısından farklı anlatımları ve etkileri olduğu görülmektedir.



Şekil 2.7 *Flatiron Binası*, Fotoğraf:
Alfred Stieglitz, 1903.
(Abraben, 1993)



Şekil 2.8 *Flatiron Binası*, Fotoğraf:
Edward Steichen, 1903.
(Abraben, 1993)

Stieglitz'in fotoğrafında sessizlik ve durağanlık hakimdir, kadrâjın içinde yürüyen bir tek insan görülür, onun haricinde fotoğrafın genel vurgusu sakinlik ve dinginlik üzerinedir. Bu etki dolaylı olarak yapıyı algılayışımızı da etkiler, bakışımızı, okumamızı yönlendirir. Steichen'in karesinde ise tam tersi bir durum görürüz, zeminde oldukça yoğun bir insan hareketliliği, tüm enerjisiyle kent hayatının enerjisini ve hareketini vurgulayan sokak lambası ve yol kenarında bekleyen araçlar. Bunun yanında Stieglitz'in kadrâjındaki diğer yapılar da fotoğrafın yapısal kontrastını dengelemiştir, ancak vurgu yine Flatiron Binasındadır.

Her iki aura da bu yapının çevresi ve bulunduğu zaman itibari ile geçerli durumlardır. Bu noktada aura'nın aktarımı ve vurgusunda, yapının fiziksel varlığının dışında içinde bulunduğu farklı atmosfer ve anlar olduğunu söyleyebiliriz. Elbette bu durumda gözlemcinin duygusal birikiminin yanında olayı doğrudan etkileyen bir diğer etken de bir sonraki başlıkta aktarmaya çalıştığım konu; Fotoğrafçı ve tercihleridir.

2.3 Sanatçının Yorumu

Fotoğrafın yapabildiği sadece belgeleme ve tasvir değildir. O zaman bir fotoğrafın izleyiciye verdiği, yepyeni bir algılama ve bir deneyimdir. Bu, fotoğrafı çekilen konu karşısında izleyicinin geçireceği deneyimden çok farklı olabilir: hatta, hiçbir benzerlik taşımayabilir. Fotoğraflar gerçekte varolmayan görüntüleri yaratabildikleri gibi, gerçek objelerin varlıklarının görüntülerinin hiçbir zaman yaratmadığı, uyandırmadığı duygu, düşünce ve deneyimleri de izleyicide -herhangi bir sanat eseri gibi- uyandırabilirler (Topçuoğlu, 1992).



Şekil 2.9 *İTÜ Taşkışla (Orta Bahçe Havuz)*, Fotoğraf: Mustafa Apan, 2009.

Fotoğrafı tarafsız bir döküman olmaktan çıkaran en önemli noktalardan birisi de fotoğrafı kaydeden kişinin, fotoğrafçının yorumudur. Fotoğraf, her ne kadar nesnenin yüzeyinden yansıyan ışığın mekanik kaydı olarak tarif edilse de her fotoğrafın ister istemez içinde bir yorum barındırdığı söylenebilir. Konu, pozisyon, kadraj, ışıklandırma, netlik vb. çeşitli unsurlar fotoğrafçının seçimindedir. Mimari Fotoğraf üretim sürecinde de tüm bu seçeneklerin seçimi doğrudan fotoğrafçısına bağlıdır ve bu durum mimari fotoğrafın tarafsız bir döküman olma niteliğini sorgulanabilir duruma getirir.

Ferit Edgü'nün Seyir Sözcükleri isimli denemesinden bir dialog şöyledir;

Yazar- Daha önce bu kıyılarla ilgili kartpostallar görmüştüm... Ama bu kıyı, bu kent, o kartpostallardakine hiç benzemiyor.

Çımacı- Nesi benzemiyor?

Yazar- Hiçbir şeyi. Ne renkler, ne ışık... Hatta genel görünümü bile hiç benzemiyor.

Çımacı- Neler görebileceğini kimse sana anlatamaz. Çünkü herkes başka bir şey görür.

Aynı şeyi görseler bile, başka türlü algılarlar... Herkes gördüğünü farklı anlatır.

Yazar- Öyle mi? Peki amacın nedir fotoğraf çekerken? Onunla neyi sunmak istiyorsun?

Çımacı- Hiçbir şeyi... Yani yaşamın kendisini... Olduğu gibi, görüldüğü gibi değil...

Algıladığım gibi... Ancak, çektiğim fotoğrafa, gözümdeki ışığı, genzimdeki kokuyu, damağımdaki tadı da vermek isterim.

Gözdeki ışık, genizdeki koku, damaktaki tad vb. tanımların; fotoğrafçının zihnindeki birikimlerin fotoğraf üzerine ister istemez yansıyan duygular olduğu söylenebilir. Fotoğrafın subjektif tarafı da büyük oranda bu noktada ortaya çıkar.

John Berger, imgeyi yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünüm olarak tanımlar ve devam eder; imge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rastgele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kâğıt üstüne yaptığı imlerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır.

İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü - böylece konunun eskiden başkalarınca nasıl görüldüğünü de- anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edildi. İmge Y'nin X'i nasıl gördüğünü kaydeden bir şey oldu. Bu da, bireysellik bilincinin gittikçe artan bir tarih bilinciyle birlikte gelişmesi sonucunda olmuştur. Bu son gelişmeyi kesin bir tarihe bağlamaya çalışmak acelecilik olur. Bununla birlikte Avrupa'da bu bilincin Rönesans'ın (Yeniden Doğuş) başlangıcından beri var olduğu kesindir.

Eskiden kalan kutsal miras ya da metinlerin hiçbirisi o zamanlarda yaşayan insanların dünyasının, imgeler ölçüsünde doğrudan kanıtları değildir. Bu bakımdan imgeler, edebiyattan daha kesin, daha zengindir. Bu, sanatı yalnızca geleneksel bir kanıt gibi görerek onun anlatımcı ya da imgelemci niteliğini yadsımak anlamına gelmez. Yapıt ne denli imgelem yüklü olursa biz de sanatçının görünenleri algılayışına o denli derinden katılırız (Berger, 1986).

Sanat ve yanılsama, imge-yaratmanın tek biçimi olmaya kısıtlanmaz. Yapmak ve eşleştirmek, her yaratıcıya açık olan yaratma yollarıdır. Fotoğraflar biraz gerçeklik kopyalar, ancak bu gerçekliğin ne olacağını fotoğrafçı belirlemelidir. O, kendisine uzlaşımsal gerçekliği kopyalaması dışında hiçbir şey yapma izni vermeyen uzlaşımı kullanarak fotoğrafı yapar ve sonra da görmüş olduğu yeni biçimlerin kendi transkripsiyonunda görülmesini olanaklı kılar. Fotoğrafa bakan kişinin gerçeklik olarak farkına vardığını sandığı şey, aslında yeni bir gerçekliktir.

Edward Weston'ın biber ve deniz kabuğu fotoğrafları (Şekil 2.11), bu nesneleri görmenin yeni biçimleridir. Weston, bu fotoğrafların cinsel yananamları olduğu yolunda ileri sürülen düşünceye kızmış ve bu düşünceyi küçümseyerek reddetmiştir. Bu resimlere bakan insanlar, sürekli ve belki de haklı olarak, biberleri ve deniz kabuklarını, yarıklarından, kıvrımlarından ve biçim verilmiş kapların içinin sonu olmayan belirsizliğinden dolayı cinsellik örnekleri olarak yorumlarlar. Biberler, karanlık geçitleriyle sıkıca kavrayarak, gizleyerek, tahrik ederek kendi üzerlerine kıvrılırlar. Kabuklar da, parlak ve kusursuz bir güzelliğe sahiptir.

Aynı zamanda da uzaklık korunmaktadır. Biber, hiçbir zaman, seksi olan bir şeyin kaza eseri kaba, açık bir kopyası olmaz, fakat bir biberin imgelenebileceğinden daha da gerçek bir biber olarak durur.

Bir fotoğrafçının yapıtı da tıpkı bir ressamınki gibi, kişisel bir biçemi gösterebilir (Goodman, 1976). Nesnelerin görünürdeki ölçüsü, izlenimin sağlamlığına katkıda bulunur. Bir nesneyi seçip diğerlerinden ayırmak, arka planı etkisiz kılmak ve bütün karşılaştırma birimlerini ortadan kaldırmak, büyüklükleri ve göreceli konumları tahmin etmeye yarayan ipuçlarını yok eder.

Nesnenin algısında ve kıyasında önemli verilerden birisi olan ölçek kavramı bu noktada öne çıkmaktadır. Nesne fotoğraf ile kayıt altına alınırken kullanılan objektif, fotoğrafçının yaklaşma-uzaklaşma tercihleri, kayıt altına alınan nesnenin gerçek ölçüsünü farklı ölçeklerde değişken algı yollarına bırakır.



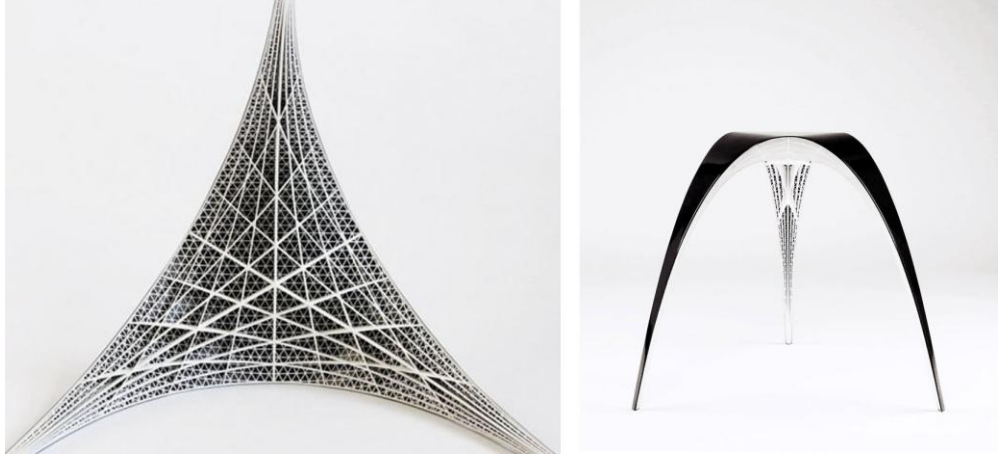
Şekil 2.10 *Reclining Figure: Arch Leg*. Henry Moore. (Url-6)



Şekil 2.11 *Pepper No.30*, Edward Weston, 1930. (Url-7)

Mimariyi ele aldığımızda da bu durumda bir farklılık olmaz. Bir fotoğrafta, bir Mısır piramidi ile bir Meksika biberi aynı büyüklükte olabilir. Yaşam ortamı ve yakın çevresi bahçe, pazar ve mutfak olan bir sebze sıradanlıktan soyutlanarak, siyah beyaz renkte, belirsiz bir büyüklükte, bir merak ve derin düşünce nesnesi olarak, bir heykelmişçesine kıvrımlı ve gölgelendirilmiş biçimde sunulursa, hem biberi hem de fotoğrafı yeni ve farklı bir şekilde düşünmeye başlarız. Peppers [Biberler], 1929 adlı fotoğraftaki iki biber sanki bronzdan yapılmış gibi ışıklandırılmıştır ve bir Henry Moore heykeline değil ama bir Henry Moore heykelinin fotoğrafına benzemektedir. Kıvrım ve oyukluk açısından benzerlikler her iki örnekte de geçerlidir: birincisi sırtüstü yerde uzanmakta diğeri onun üzerine anneliğe özgü ya da cinsel nedenlerle, ama adeta kasıtlı bir biçimde sunulmuş olarak eğilmektedir. Benzerlikler görseldir, fakat yalnızca fotoğraflarda ortaya çıkar; fotoğraflardan biri biberleri sanki onlar bir anıtmış gibi sunarken, diğeri Moore' un anıtlarını sanki onlar bir kâğıt parçasının sınırlarına indirgenebilirmiş gibi sunmaktadır.

Her iki durumda da, fotoğrafın yapıt ya da resim olduğu konusundaki uzlaşımlar iyi bilindiği için, her bir resim kendi kategorisinde görülür ve yalnızca beklenmedik ve yaratıcılarının da planlamadığı şekilde, resimlerin yan yana konması benzerliklere dikkat etmeyi zorunlu kılar. Fakat benzerlikler, bize fotoğrafçının imgeleminin işler durumunda olduğunu hatırlatır ve çevremizi saran dünyada yeni keşiflere yol açar (Price, 2004).



Şekil 2.12 *Gaudi Stool*, Bram Geenen, 1930. (Url-8)

Nesnel gerçekliğin varlığı ve doğası sorgulanmaz, ancak bunun nedeni sorulacak bir soru olmaması değil, yalnızca, gözle görülür olanın bir anlamda gerçek olduğu ve fotoğraflarının çekilebileceği, daha sonra da orada gördüğümüzü sandığımız ve dış dünyadan türetildiğine inandığımız bilginin fotoğraflarda okunmasının gerekli olduğuna ilişkin varsayımdır. Heinrich Böll şöyle der: "Fotoğrafçılığın en büyük aldatmacası, en baştaki 'nesnel gerçeklik' aldatmacasıdır. Kararı veren objektif değil, fotoğrafçının gözüdür." Böll, fotoğraf ve nesnel gerçeklik, somut ve soyut arasındaki bağlantıyı kabul eder, ancak her ne kadar fotoğraf aldatmak için gerçeğin aldatıcılığına dayansa da, her ikisinin de aldatıcı olduğunu söyler. Burada söz konusu olansa aldatmaca değil, yalnızca bağlantıdır.

Gerçekten de, neyi ve ne zaman fotoğraflayacağını seçen, kaosta bir düzen gören ve kayıtsız gerçekliği anlama bağlayan fotoğrafçının gözüdür (aklıdır, niyetidir) (Price, 2004).

Bram Geenen'in "Gaudi Stool" (Şekil 2.12) isimli çalışmasının fotoğraflarında da objenin farklı açılardan kaydedilmiş fotoğraflarında nasıl farklı izlenimler ve algılar yaratabildiğini gözlemlemek mümkündür.

Fotoğrafçının gerçekliği anlama bağlama konusunda mimari fotoğraflarda da sıklıkla kullandığı yöntemlerden birisi de "yokluk"tur. Mekan'ın negatif alan'ını kullanarak fotoğrafın vurgusunu yönlendirip güçlendirebilir.

Yokluk, negatif alan ve boşta çalışan makine kavramının hepsi bir görüş açısını anlatan eğretilmelerdir. Yazın eleştirisi sözdağarında olduğu kadar görüş sözdağarında da "negatif" kavramı önemlidir. Sanatçılar, negatif alan terimini, şeyler yani somut hacimler arasındaki hiçbir şeyin bulunmadığı alan için veya ana hatları

yeterince kesin olan ve ancak eksik sözcüğün tamamlayabileceği bellek boşluğu gibi bir alan için kullanırlar. Yalnızca yokluğun kesin şekli dikkat edilip görülebilir. Somut maddelerin sınırları, bu maddeleri tanımlamakla kalmaz, bu maddelerin var olduğu alanı da tanımlar. Eğer gökyüzündeki bulutlar dikkati çekmek için ön plana çıkarılırsa, bulutlar arasında görülen alan negatiftir. İnsan negatif alanı da şekil olarak görmeyi öğrenebilir (Price, 2004).

Bu anlamda Diana Arbus'un *Xmas tree in a living room in Levittown, L.I. 1963* adlı fotoğrafı önemli bir örnek olabilir. Söz konusu fotoğraf genişlikten çok kısıtlamayı öne çıkarır. Fotoğrafın odak noktası, süslenmiş ve altındaki hediye paketleriyle desteklenen Noel ağacı olsa bile, sahnedeki diğer eşyalar, herhangi bir Noel kutlamasının anlamını değiştirir ve bozar. Odadaki görsel bir gezinti, sıradan, her yerde satılan cinsten mobilyaları gözler önüne serer. Vurgu kutuya benzeyen odanın merkezindeki boşluktur.



Şekil 2.13 *Xmas tree in a living room in Levittown*, Diane Arbus, L.I., 1963. (Url-9)

Levittown adı, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ev açığını kapatmak için yapılan birbirinin aynı, küçük, kutu gibi evleri akla getirir. Arbus alışveriş mağazası normlarına göre belirlenmiş bir evin temizliği, boşluğu ve düşünsel yoksulluğunu vurgular.

Bu evi ya da bu evin ait olduğu kişileri belirleyebilecek bir işaret bekleriz, ancak hiçbir işaret yoktur. Bu, bazı eşyaların yokluğunun gösterdiği bir şeydir: Levittown'daki diğer evlere benzeyen bir evde, Levittown'daki diğer insanlara benzeyen insanlar oturur. Farklılık işaretleri saklanmıştır. Olsa olsa, düzenlilik, uyumluluk (hediye paketleri ile simgelenmiştir), sorumluluk (saatler, kişinin programlı hareket etmesini sağlar) ve toplumun ritüellerini yerine getirme (Noel) konuları akla gelebilir. Arbus, gösterdiği şeyin değerini düşürmez, ancak fotoğrafın, hem konu olarak seçip maskelediği hem de sergilediği merkezdeki büyük boşluğu da gösterir (Price, 2004).



şekil 2.14 *Garni Tapınağı, Erivan, Cephe İçinden Görünümü.* (Abraben, 1993)



şekil 2.15 *Garni Tapınağı, Erivan, Cephe Görünümü.* (Url-10)

Bu iki fotoğraf da aynı mimari nesnenin iki farklı fotoğrafçı tarafından çekilmiş fotoğraflarıdır. Sağdaki fotoğrafta fotoğrafçı mümkün olduğunca nesnel bir açıdan konuya yaklaşmaya çalışmış ve neredeyse bir cephe çizimi gibi tam cepheyi karşıdan gören bir açıyla yapıyı fotoğraflamıştır. Soldaki fotoğrafta ise aynı cepheyi farklı bir bakışla fotoğraflanmış olarak görürüz. Görme biçimi, anlatım, ifade tamamen farklılaşmıştır.

Yaşam, doğası gereği bir srekliplik içindedir. Bu nedenle birbirinden kesin sınırlarla ayrılmış konulardan söz etmek mümkün değildir. Fotoğraflar ise bu dünyanın kesilmiş ve parçalanmış bir yeniden sunumudur. Herhangi bir konuyu, uygun gördüğü ölçülerde çevresinden kesip ayıran fotoğrafçının bu eylemi, onun dünya görüşünün, görsel beğenisinin, yaşam deneyiminin ve entelektüel birikiminin doğal bir uzantısıdır. (Turan, 2006)

Bu anlamda denenen farklı teknik ve yöntemlerden bahsedilebilir. New York’lu bir taksicinin gözünden şehrin bir nevi görsel haritasının çıkarıldığı “Drive-By Shootings” isimli çalışma da bu anlamda dikkate değer bir örnektir.



Şekil 2.16 *Newyork, Drive-By Shootings*, Fotoğraf: David Bradford.
(Bradford, 2008)



Şekil 2.17 *Newyork, Drive-By Shootings*, Fotoğraf: David Bradford.
(Bradford, 2008)

Fotoğraf sanatçısının önünde fotoğrafik biçim birimlerinin seçiminden konuya bakış açısına kadar sonsuz sayıda seçenek bulunmaktadır. Bu öznel yorumlama, kaydetme ve dışa vurma sistemi içinde “fotoğrafın önüne geçilmez gerçekliği” sözü kaçınılmaz biçimde anlamını yitirmektedir. Zira, yalnızca teknik açıdan bakıldığında bile fotoğrafın yaşamı tam bir doğrulukla aktarmadaki güçsüzlüğü bilinmektedir. (Erkarslan, 1992)

Görme biçiminin yanında elbette fotoğrafçının sahip olduğu teknik beceri de nesnenin amaca uygun aktarımında önemlidir. Teknik beceri, estetik yapılanmanın da temelini oluşturur. Amaca uygun donanım tercihi, doğru açıları belirleme, film baskı teknikleri, dijital düzenlemeler için harcanan emek birebir yorum işleridir ve fotoğrafçının görme biçimini temsil eder.

3. FOTOĞRAF VE ÇOĞALTIMI

3.1 Fotoğrafik İmajın Üretimi ve Kullanımı

Kuramsal olarak fotoğrafı incelemeye başladığımızda ilk önce fotoğrafın tanımından yola çıkabiliriz. Fotoğrafı, "Fotoğraf dört boyutlu uzayın iki boyutlu yüzey üzerinde sabitlenmesidir" tanımından başlayarak yorumlayabiliriz. Tanım genel olarak tanımlayıcı görünmekle birlikte daha detaylı bir incelemeye özellikle de "sabitlenme" kavramının daha geniş bir açıklamaya ihtiyacı vardır. Sözü edilen "sabitlenme" işlemi ilk olarak bir indirgemeyi içerir. Dört boyutlu uzay (zamanı da bir boyut olarak kabul edersek) zamanından ve hacminden koparılarak iki boyutlu duyarlı yüzey üzerinde tekrar oluşturulur. Bu olayın en önemli özelliği herhangi bir anın indirgenmesi olmayışıdır. Fotoğrafın özelliği, fotoğrafçının uzay içinde belirlediği görüntülerin, onun belirlediği an veya zaman aralığı içinde indirgenmesidir. Bu özelliğinden ötürü bu işlem için "şifreleme" tanımını kullanmak daha uygun düşer. Elbette bu şifreleme sadece doğru anda zamandan ve uzaydan koparmakla gerçekleşmez: Şifrelemede fotoğrafçının kadrajı, ışık ve pozlama seçimi, karanlık oda/aydınlık oda müdahaleleri gibi etmenler etkili olur. Hatta şifreleme işleminde fotoğrafçıyla birlikte fotoğrafın oluşma işlemine katkısı olan insanların da (laborant, agram-dizördeki kişi...) pasif de olsa katkısı olur. Şifreleme değişik fotoğraf alanlarında farklı şekillerde gerçekleşir. Temel olarak; profesyonel fotoğrafçılık, sanat fotoğrafçılığı ve anı fotoğrafçılığı şeklinde ayırırsak herbirinin farklı şekillerde şifrelendiğini görürüz. Profesyonel fotoğrafçılıkta amaç fotoğrafı tüm hedef kitle tarafından çözdürebilmektir. Bu da farklı bölümlerde farklı şifrelemeleri gerektirir, örneğin haber fotoğrafçılığında haberi tam olarak tanımlayabilmeli ve izleyiciye sunabilmeli; spor fotoğrafçılığında doğru anı yakalayabilmelidir ya da daha yaygın bir alan olan tanıtım fotoğrafçılığında olduğu gibi izleyiciye ürünü alma isteği uyandırmayı başarabilmelidir. Mimari fotoğrafçılıkta da fotoğrafçı yapıyı tanımlayabilmeli ve izleyicisine yapıyı anlatabilmelidir. Bu da fotoğrafın yapısal öğelerinin bilinmesi ve bilinçli kullanılmasına bağlıdır. Fotoğrafı oluşturan bu yapısal öğelerin doğru kullanılmamasını Kalfagil(2007) şöyle tasvir eder;

Bunlar başarılmadığı zaman tıpkı sözlü anlatımdaki gibi olumsuzluklar ortaya çıkar ki sözlü anlatımda buna kekemelik veya dilsizlik denmektedir.

Kalfagil’ in bu çerçevesine, fotoğrafta kekemelik veya dilsizliğin de bir anlatım aracı olabileceği söylenilerek itiraz edilebilir. Özellikle günümüzde kullanımı artan fotoğraf ile kaydetme olanakları düşünüldüğünde bu itirazın haklılığı görülebilir. Herkesin bir nevi “fotoğrafçı” olduğu günümüzde ortaya çıkan bu görsel enflasyon durumu elbette sonuç olarak değerli bir imaj havuzu yaratmaktadır. Yani insan gözü asla Kalfagil’in tasvir ettiği gibi “seri konuşan” bir atmosferde değildir. Dolayısıyla kaydedilecek karelerin de her zaman ideal bir görsel akışkanlıkta olması gerekmebilir. Elbette bu, kekemelik durumu gözün gördüğüne en yakın durumdur gibi bir varsayıma varmaz. Böyle bir varsayım da en az idealleştirilmiş fotoğrafları sahiplenmek kadar mesnetsiz bir durum olacaktır.

Anı fotoğrafı diğer alanlardan net olarak ayrılır: Anı fotoğrafı sadece fotoğrafı çeken kişi ve ortamda bulunanlar (fotoğrafın nesneleri) tarafından net olarak çözülebilir. Diğer insanların ulaşabileceği ise sadece yüzeysel kavramlardır, çünkü anı fotoğraflarında makinenin teknik şifrelemesinin yanında bir tek duygusal şifreleme vardır. Pozlama, ışık seçimi ve karanlık oda işlemleri bu alanda etkin bir şekilde şifrelemeye katılmazlar.



Şekil 3.1 *Pisa Kulesi*, Fotoğrafçı: Bilinmiyor, İtalya, 2006. (Url-11)

Sanat fotoğrafçılığı ve kısmen de sanatsal fotoğrafçılığa hakim olan ideolojik şifrelemeden tamamen bağımsızdır, çünkü fotoğrafı üçüncü kişilere çözdürme kaygısı yoktur. Duygusal şifrelemeyi biraz daha açarsak: O anda ortamda bulunan kişilerin yaşadığı duyguları, coşkuları, üzüntüleri içerir; kadrajın dışında bulunan uzayın onların usunda canlanması ve etkiler uyandırması duygusal şifrelemenin

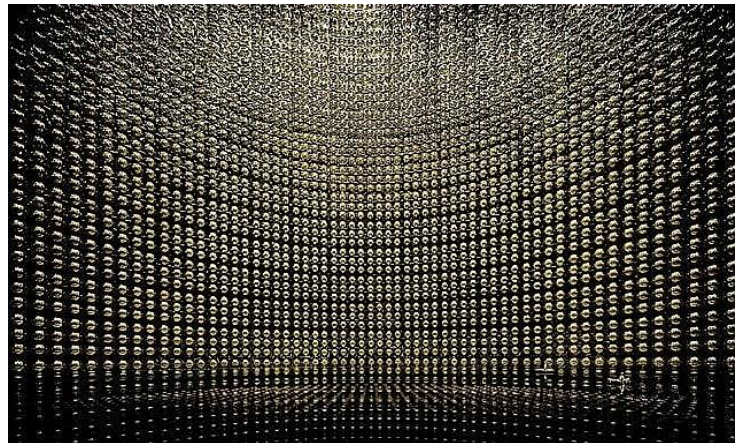
etmenleridir. Aynı bağlamda düşünürsek profesyonel ve sanatsal fotoğrafların sadece fotoğrafı çeken insanlar için duygusal şifrelemeler içerdiğini söyleyebiliriz. Sanatsal fotoğraflarda şifreleme biraz daha farklı gerçekleşir. Burada en temel kaygı, fotoğrafı her izleyici tarafından çözdürebilme zorunluluğudur. Fotoğrafçı duygularını ve sunmak istediği estetiği hazırladığı kodlarla çözdürebilmelidir (Dede, 1998).

3.1.1 Dijital Fotoğrafçılık

Günümüzde dijital teknolojinin sunduğu imkanlarla üretilen, dijital fotoğrafçılık olarak isimlendirebileceğimiz, fotoğraflama teknikleri ile geleneksel filmli fotoğrafçılık teknikleri arasında birçok farklılık bulunmaktadır. Dijital fotoğrafçılığın üretim sürecinden baskı prosedürlerine kadar baştan sona geleneksel filmli fotoğraf üretim tekniklerinden ayrıştığı söylenebilir.

Dijital teknolojilerdeki gelişmelere paralel olarak sanatçılar bilgisayarı, hem biçimsel deneylerini gerçekleştirdikleri bir aygıt, hem de bir ortam olarak kullanmaya başladılar. İmgeler, nesnesizleştirilmiş bir bilgi olarak bilgisayarın belleğine geçirilmiştir artık. Dijitalleştirme süreciyle birlikte, bilgi akışı tümüyle yeni bir görsellik alanını imlemektedir. Dijital modeller, temsil konusunda bir krizin ortaya çıkmasına neden olacaktır (Tunç, 2008). Bu noktada bir simülasyon evreni oluşturan Kitle İletişim Araçlarının anlam ve içerikleri nötralize ettiğini söylemek mümkün olmaktadır.

Dijital elektroniğe dayanan yeni imaj teknolojileri, başta gerçeklik olmak üzere fotoğrafla kastetmek istediğimiz şeyleri tartışmaya açmıştır. Kevin Robins ise bu yeni vizyon ve imaj teknolojilerini “post fotoğrafik teknolojiler” olarak tanımlamaktadır.



Şekil 3.2 *KamioKande*, Andreas Gursky, 2007. (Url-12)

David Hocney, post fotoğrafçılıkla ilgili rahatsızlığını bu doğruluk sorunu ile dile getirir. Dijital teknolojiler, fotoğraf/imağın temsil etme işlevini ve doğasını sorgulamaktadır. Dijital enformasyonun özelliği, kolayca şekil verilebilir ve plastik olmasıdır.

Elektronik montaj ve manipölasyon teknikleriyle bir zamanlar gerçekliğin resimleri olduğuna inandığımız görüntüler şimdi bütünüyle ve iz bırakmamacasına kurgulanmış değiştirilmiş ve ilk bölümde bahsettiğimiz fotoğrafik belgenin kanıt niteliğine de böylece gölge düşürülmüştür.

Görsel kültüre dair şöyle bir ayrışma hep söz konusu olmuştur; mekanik bir aygıt tarafından doğrudan elde edilen gerçeklik ve karıştırma yoluyla yeni bir kavramsal görüntü üretmek için teknik manipölasyon kullanılarak elde edilen gerçek dışılık. Dijital teknoloji fotoğraf dünyasına girdikten sonra pek çok kişi fotoğrafta “gerçek” kavramını tartışmaya başladı. Dijital fotoğraf pek çok kişinin sandığı gibi konvansiyonel fotoğraftan daha az “gerçek” bir kayıt değil veya başka bir söylemle görüntü kimyasal bir süreç yerine sayısal süreçle kaydedildi diye dijital fotoğrafı daha “yapay” bir kayıt olarak algılamak yanlış. Ancak, teknolojik gelişimleri abartarak emeğin ve üretimin yerine koyanlar bunun, insanın gerçekle kurduğu ilişkide tek başına özgürleştirici bir etken olduğunu empoze ediyor. Oysa fotoğraftaki dijital gelişme aynı zamanda kadrajın neyi çerçevelediği neyi çerçevenin dışında bıraktığı sorusuna yanıt vermek zorunda. Ve hep söylediğimiz gibi fotoğrafçının tutumu ve etik meslesi her iki görüntü üretimi içinde değişken değildir, aynılık taşır (Yaykın, 2009).

Her ne kadar günümüz dijital teknolojisi sayesinde “karanlık oda” kavramı “aydınlık oda” kavramı ile yer değiştirmiş olsa da, iyi bir fotoğraf baskısı hala yoğun emek, teknik ustalık ve estetik birikime dayalı kişisel yorum gerektiren bir iştir. Değişen şey, karanlık odada geçirilen saatlerin yerini bilgisayar başında geçirilen saatlerin almış olmasıdır (Turan, 2008).

Hızla gelişen dijital fotoğraflama teknolojilerinin günlük hayatlardaki en büyük değişimlerinden biri de elbette cep telefonlarına entegre edilen ve her geçen gün teknik kalitesi yükselmekte olan mutant cep telefonlarıdır. Günümüzde kent hayatının içindeki insanların büyük kısmında bu imkanların olduğu düşünüldüğünde ortaya çıkan fotoğraf popölasyonu ciddi boyutlara ulaştığı söylenebilir. Önceleri özel anların belgelenmesinde kullanılan fotoğraf teknolojisi bu sayede günlük hayattaki

belgeleme vasfını genişletmiştir. Bu imkan ciddi bir potansiyeli beraberinde getirmiştir. Bugün kent hayatında her birey kent içindeki fiziksel etkileşimlerini belgeleyebilir durumdadır. İnsanların ceplerinde adeta bir üçüncü göz yaratılmış ve insan belleği daha etkin bir kayıt ve algı imkanıyla iç içe geçmiştir .

Teknolojiyi sanatı öldürecek bir düşman olarak ilan etmek değişimi kabul etmemektir. Oysa değişim sadece sanatın değil her şeyin doğasında vardır. Önemli olan sanatçının değişimden nasıl yararlandığıdır. Bugün photoshop ile fotoğraflarımızla oynuyor olmamız fotoğrafın sanat değeri açısından korkulacak veya kaçınılacak bir şey değildir. Zor olan photoshop'ın sunduğu binlerce seçenek içinden, yarattığımız işi en iyi yansıtacak olanları seçip kullanmaktır (Madenci, 2005).

Gerek “aydınlık oda” müdahalelerindeki pratiklikler gerekse daha ulaşılabilir ve geniş arşivleme imkanlarını sunması anlamında teknoloji, mimarlık ve fotoğraf ilişkisini daha güçlü hale getirmiştir. Klasik anlamda filmli arşivleme ve kopyalama prosedürlerinde karşılaşılan kalite kayıpları ve deformasyonlar dijital çekim ve kopyalama yöntemlerinde bulunmamaktadır. Dijital yolla arşivlenen görseller her kopyasında aynı görsel kalite ve netliği korumaktadır. Bu anlamda dijital kayıt teknolojilerindeki gelişmeler mimari alanda doğrudan karşılığını bulmakta ve değerlendirilmektedir.

3.1.2 Fotomontaj / Kolaj

Mimari fotoğrafçılığın önemli noktalarından biri de dijital tekniklerle manipule edilen fotoğraflardır. Bu bölümde, fotomontajın genel anlamı ve fotomontaj'ın mimari olarak kullanımları gözden geçirilecektir.

Dijital fotoğraf tekniklerinden önceleri de fotomontaj teknikleri mimarlar tarafından sıklıkla kullanılan anlatım yollarından birisi olmuştur. Dijital fotoğrafçılıkla birlikte fotomontaj tekniklerinin mimari alanda kullanımları da oldukça gelişmiş ve karmaşıklaşmıştır.

Mies van der Rohe ve Le Corbusier'in fotoğraflar ya da çizimler ile yaptıkları bir çok fotomontaj çalışmasına rastlamak mümkündür. Siyah beyaz fotoğraflar üzerinde yapılan bu erken dönem çalışmalarında amaç gerçekçi bir görüntü elde etmek değil fotoğrafik manipülasyon aracılığı ile etkileyici bir imaj elde etmektir.



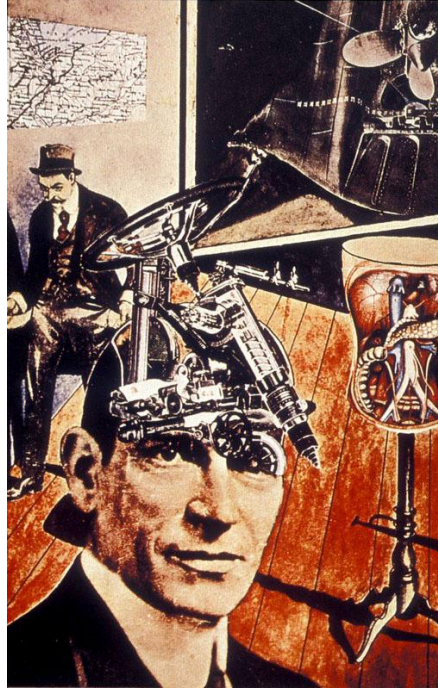
Şekil 3.3 *Cam gökdelen modeli*, Mies Van der Rohe,
Fotoğraf: Curt Rehbein, 1922. (Url-13)



Şekil 3.4 *“Tower house at Friedrichstraße”*, Mies van der Rohe,
Fotoğraf: Curt Rehbein, 1922. (Url-14)

Fotomontaj, Berlin dadacıları John Heartfield, George Grosz ve Raoul Hausmann'ın reklâmlardan ve gazetelerden elde ettikleri, onları çeşitli biçimlerde orijinal olarak geliştirdikleri ve Dadaist sanat içinde en çok kullanılan bir fotoğraf tekniğidir. Bu sanatçılar terim olarak "çalışmayı biraraya getirme-yapılandırma" anlamında "fotomontaj" sözcüğünde birleşmişlerdir. Amaçları hayali olanla çeşitli zamanlarda yaşanan gerçekleri biraraya getirmektir.

İlk uygulanan fotomontajlarda genellikle birden fazla negatif biraraya getirilerek montaj yapılırken, dadaist sanat içinde hem birden fazla negatif kullanılıyor, hem de çeşitli dergi, gazete, reklam afişleri ve atıklar vs. gibi birçok yardımcı malzeme kes-yapıştır yöntemiyle kullanılarak fotomontaj uygulanıyordu.



Şekil 3.5 *Tatlin at Home*, Raoul Hausmann, 1920. (Url-15)

1922'lerde Grosz ve Heartfield yapıştırma resim (kolaj) alanında işbirliği yapmaya başladı. Kolajlarında fotoğraf görüntüleri de kullanılıyordu. Heartfield, savaştan sonra propaganda amacıyla kullandığı fotoğraflarla ün yaptı. Kamera ile elde ettiği görüntüleri, öğretici sanatında hammadde olarak kullandı. Yanyana ve üstüste getirilen görüntüler, içeriklerinin gerçekliği yüzünden herhangi bir iletiyi büyük bir çarpıcılıkla aktarabiliyordu. Bu yöntemde bir fotoğraftan kesilen parçalar, zemin olarak kullanılacak bir başka fotoğrafa yapıştırılır ve yeni bir fotoğraf görüntüsü elde edilir. Fotomontaj, izleyicinin ilgisini çekmenin dışında politik ve toplumsal değeri olan konularda güçlü tepkiler yaratmak için de kullanılmaktadır.

Örneğin Heartfield, özenle yaptığı fotomontajlarıyla *Nazi Almanyası*'nda tırmanan terörü kınarken bu alanın da ilk örneklerini vermiştir. *Mutlu Filler* adlı yapıtı bu konuda çarpıcı bir fotomontaj örneğidir.



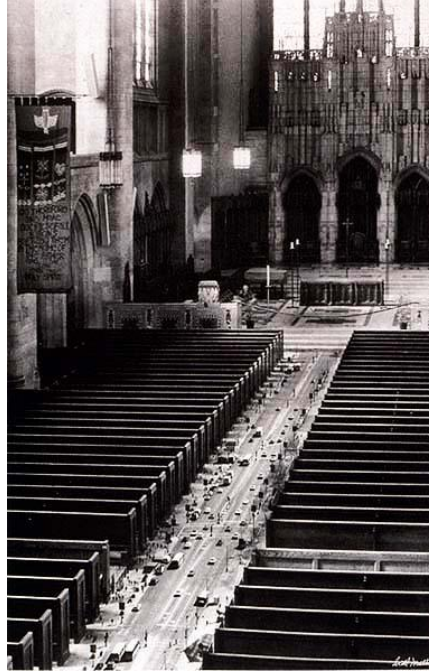
Şekil 3.6 *Mutlu Filler*, John Heartfield, Picture Post Dergisi, 1938. (Url-16)

Dada savaş ve savaş sonrası ortamın yarattığı bunalım içinde bir çılgınlık gibi görünmüş ve sanat tarihinde bir kargaşa ve anarşi olayı olarak nitelenerek kısa zamanda unutulmuştur. Sanatçıların çoğu daha sonra öncülüğünü yaptıkları soyut sanatın ve yeni bir akımın, sürrealizm akımının ortaya çıkışının habercisi ve temsilcileri olmuşlardır (Özdemir, 2008).



Şekil 3.7 *Photogram*, László Moholy-Nagy, 1926. (Url-17)

Sürrealizm herşeyin sanat ve sanat objesi, herkesin de sanatçı olduğunu ilan etmiştir. Bu akım içinde yer alan sanatçılar da akımın ideolojisine uygun yapıtlar vermişlerdir. Akımın önde gelen fotoğrafçıları Man Ray ve Laszlo Moholy-Nagy, fotoğrafta birçok yeni teknik kullanarak sürrealizme özgü, akımın özelliklerini taşıyan çalışmalar yapmışlardır. Aslında Man Ray ve Laszlo Moholy-Nagy'nin yapıtlarında kullandıkları üstüste baskı(sandviç baskı), fotomontaj, kolaj, solarizasyon gibi teknik yöntemler çarpıcı ve farklı görüntüler elde etmekle birlikte savaş öncesi fotoğraf anlayışına karşı çıkmak aynı zamanda da Alfred Stieglitz ile Edvard Steichen'in başlattıkları yeni gerçekçilik akımıyla da alay edencesine soyut fotoğraflar üretmek amacındaydı (Özdemir, 2008).



Şekil 3.8 Scott Mutter: *A More Perfect World*, Scott Mutter. (Mutter, 1992)

Fotoğrafın manipülasyonu ile elde edilen tüm bu çalışmaların ışığında, bu bölümde sorgulanan temel düşünce fiziksel mekan ve fotoğrafın gerçeklik ilişkisidir. Günümüz dijital imkanları ile mimari yapının üç boyutlu görselleri gerçeğe oldukça yakın bir biçimde modellenip yapının her noktasından farklı lens açıları ile görüntüler elde edilebiliyor. Ancak asıl konu temas edilen yapının fiziksel deneyime dayalı algısına fotoğraflar aracılığı ile ne kadar yaklaşılabiliyor. Örneğin bir cismin farklı bakış açıları ve noktalarından çekilmiş fotoğraflarının kolajları mekan algısının aktarımında kullanılabilir. Bu bağlamda gelişmiş panoramik fotoğraf teknikleri de yapısal belgeleme ve gerçeklik konusunda mimari alanda faydalı olabilecek bir

yöntem olabilir. Bu anlamda David Hockney'in fotoğraflarla yaptığı çalışmalar da gerçeklik algısının sorgulanması anlamında dikkate değer çalışmalardır. Hockney'in üç günlük bir periyotta farklı zaman dilimlerinde aynı sokağın farklı noktalarından kaydedilmiş kareleri bir araya getirerek oluşturduğu çalışması (Şekil 3.9) gerçeklik algısının aktarımında deneysel örneklerden birisidir.



Şekil 3.9 *Place Furstenberg, Paris*, David Hockney, 1985. (Url-18)

Fotoğrafta sanatçıdan direkt olarak gelen ve ürünü birinci dereceden etkileyen bir müdahale vardır ki, bu da kadrajdır. Fotoğrafçı yaşanan anı ürüne dönüştürürken olası binlerce kadraj olasılığından kendisine göre özel birini seçer ve izleyiciye onu sunar. Fotoğrafın yalan söylediğine dair iddiaların önemli bir dayanağı da o karenin dışında kalan ve göremediğimiz şeylerdir. IPIX³'ler ya da dijital panoramalar ise bu saklayışı da ortadan kaldırıyor ve fotoğrafın mükemmel analoguna bir adım daha yaklaşmasını sağlıyor. Fakat elbette bu noktada devreye giren görsel deformasyon da daima terazinin diğer yarısındaki ağırlığı ile tartışmaya açık bir nokta olarak gözünününde bulunuyor.

3.2 Fotoğraf ve Gerçeklik

Fotoğrafa bakan kişinin gerçeklik olarak farkına vardığını sandığı şey, aslında yeni bir gerçekliktir.

³ IPIX™, 360 Derecelik fotoğraflarla iç ve dış mekan görünümünü Internet üzerinden kullanıcılara sunabilmeyi sağlayan bir Resim Teknolojisidir.

Teknolojiyle beraber sanat yapıtının seri üretimi de söz konusu olmaya başlamıştır. Bu yolla, sanat yapıtı artık yalnızca olduğu yerde değil, her yerde görülebilir bir hale gelmeye başladı. Müzedeki bir yapıtın kitaplarda, tshirtlerde, reproduksiyonlarda ve takvim yapraklarında görülebilir olması o yapıtın artık “biricik” olmasından uzaklaşmasına ve mesajının değişmesine de neden oluyordu. Eskiden kendi mekanında “tek” olan bir yapıt, kendine bir atmosfer-aura yaratır ve o atmosferde yapıtın anlamını etkilerdi. Oysa mekan değiştikçe anlam da değişeceğinden, o eser artık her görüldüğü yerde farklı bir anlamla değerlendirilecekti. Artık bir La Joconde’un (Mona Lisa) müzedeki anlamıyla manav dükkanındaki anlamı bir değildi. Sanat yapıtı artık ilk mekanıyla olan anlam alışverişini terk ediyor, her girdiği mekanda anlam değiştirmeye başlıyordu (Alışır, 2009). Elbette mimari nesnenin algısında da durum farklı değildir. Anlam, imaj üzerinde değişime uğramış ve başka bir boyut kazanmıştır. Bu durum mimari yapının biricik olan aura’sını reproduksiyonları yoluyla çoğaltmış, ancak bu “mutant aura” çoğu noktada nesnenin fiziksel aurasından uzaklaşıp yepyeni anlamlar ve algılar oluşturmuştur.



Şekil 3.10 *Bahrain I*, Andreas Gursky, 2005. (Gursky, 2009)



Şekil 3.11 *Untitled XV*, Andreas Gursky, 2005. (Gursky, 2009)

Gerçeklik konusunda farklı bir görüş noktası olan fotoğrafçılardan birisi de Andreas Gursky’dir. Gursky kompozisyonlarını büyük çoğunlukla kent içinde üretmektedir. Kent manzaraları, sonsuz ufuklar, çok katlı ofis binaları, devasa fabrika koridorları ve kalabalık kamu mekanları gibi büyük ölçekli alanlar Gursky’nin çalışmayı tercih ettiği yerler arasında bulunur. Tümel bir ifade yakalamak üzere uzak mesafeden

çekilen fotoğraflar, içinde bulunduğumuz çağdaki günlük yaşantının estetiğini yansıtır. Fotoğraflarıyla insanın doğa, teknoloji ve toplum içindeki rolünün eleştirisini yapmayı amaç edinen Gursky, çektiği nesnelerin geometrisini kullanarak dünyayı kendi görsel estetiği çerçevesinde yeniden ya da “sıfırdan” şekillendirebilmektedir. Bu çerçevede, sanatçının fotoğraflarındaki detayların hiçbirinin keyfi olmadığını; genele hakim bir düzensel üst yapı içinde çeşitli mikro ve makro alt dünyaların iç içe örüldüğünü görmek zor değil. Odaklandığı mevzi ve konular arasında; seyahat ve eğlence mekanları (kulüpler, havaalanları, otel içleri, vb), finans merkezleri (borsa yapıları, ticaret mekanları, gökdelenler vb), endüstri yapıları (fabrikalar, imalathaneler, vb) ve bilişim (kütüphaneler, veriler, vb) bulunmaktadır.

Kendisinin “formel” olarak nitelediği ifade yapısına karşın Gursky, salt gerçekliğin aktarımı ya da objektif yaklaşım gibi klasik tavrıların elinin tersiyle itip, ifade etmek istediğini daha iyi vurgulayabilmek üzere dijital teknolojilere başvuruyor. Bu ortamın sunduğu zengin olanaklar sayesinde mükemmel bir kompozisyon yapısı ve etkileyici, akılda kalıcı ve içeriği destekleyen bir doygun renk kullanımı elde ediyor. Fotoğraf üzerinde dikkati dağıtacak gereksiz detayların silinmesi ya da aynı öznenin farklı bakış açılarından aynı fotoğraf üzerinde birleştirilmesi gibi “kübist” müdahaleler aracılığıyla dijital teknolojileri kullanan sanatçı, “destekli gerçeklik” olarak adlandırılabilir bir ifadeye ulaşıyor. Gursky bu müdahale sürecini, örneğin, Singapur Borsa Binası fotoğrafındaki zeminde duran “broker”ların ceketlerinin renklerini değiştirecek kadar ileri götürebiliyor.



Şekil 3.12 *Singapur Borsası*, Andreas Gursky, 1997. (Url-19)

Gursky'nin 2007 yılında İstanbulda gerçekleştirdiği sergiyi değerlendirdiği yazısında Germen(2007) şöyle der;

Mekanı, mimariyi, kenti, uzamı fotoğraflarında yeniden inşa ederek bize yeni bir kurgu sunduğunu düşünüyorum. Bu savı da, bu kez San Diego'daki Siggraph Art Gallery'de sergileyeceğim bir dikey panoramanın konsept metni ile desteklemeye çalışacağım: "Mekan daha çok fiziksel bir oluşum olarak gelir aklımıza, ama son zamanlarda etkileşimli medya ve bilgisayar ortamındaki sanal oluşumlarla mekanın gayrı-fiziki bir şekilde var edilebileceğini / algılanabileceğini / yaratılabileceğini biliyor, görüyoruz. Burada 'mekanın yeniden inşası' süreci devreye girmekte. Fotoğraf ise, mekanın en vazgeçilmez temsil aracı olduğu için bu süreçte yerini alıyor; mekanı çözüyor, parçalarına ayırıyor, o parçaları daha önce olmadığı bir şekilde yeni bir kombinasyonla bir araya getirebiliyor ve fiziki gerçeklikten yola çıkarak yeni bir sanal gerçeklik ortaya çıkarıyor."

Mekan algısını zorlayan çalışmaları ile tanınan sanatçı Gordon Matta-Clark'ın fotoğraflarında ise bu kez doğrudan fiziksel olarak deforme edilmiş çalışmaları izleriz. *Bölme* (Şekil 3.13) isimli çalışmasında bir evi ikiye bölerek mekana yepyeni bir kimlik kazandırır. Benzer bir biçimde *Conical Intersect* (Şekil 3.14) isimli çalışmasında Matta-Clark farklı düzlemlerinden kesitler aldığı yapıyı bu kez iç mekandan fotoğraflamıştır. Dijital manipülasyon ile gerçek dışı bir etki yaratılmış izlenimi veren bu kareler esasında fiziki gerçekliğin kendisidir.



Şekil 3.13 *Bölme: Dış*, Gordon Matta-Clark, 1974. (Diserens, 2006)



Şekil 3.14 *Conical Intersect*, Gordon Matta-Clark, 1975. (Url-20)

Fotoğraf ve gerçeklik konusu fotoğrafın keşfinin üzerinden geçen onca zamana rağmen günümüzde tartışma ve değerlendirme konusu olmaya devam etmektedir. Ancak bugün şunu ifade etmek gerekir ki; fotoğrafı, artık tabir yerinde ise silikleşmeye başlayan gerçeklik kavramı üzerinden tartışmaya çalışmak bir tür kavramsal patinajdır.

3.2.1 Kopyalama, röprodüksiyon

Herkes bir tabloyu, özellikle plastiği, hele hele mimariyi fotoğraf üzerinde kavramanın gerçeklikte kavramaktan ne kadar daha kolay olduğunu gözlemlemiş olmalıdır. Bunu kestirmeden sanat duyusunun yozlaşması, çağdaşlarımızın yetersizliği ile açıklamak oldukça çekici bir çözümdür. Ama bu açıklamanın yoluna,

röprodüksiyon tekniklerinin gelişmesiyle aşağı yukarı aynı zamanda büyük eser anlayışının da değişmesi olgusu taş koymaktadır. Büyük eserler artık tek-teki kişilerin ürünü olarak görülemiyor. Kolektif yapılar haline gelmiş, öyle bir görkem kazanmışlardır ki, özümlemeleri neredeyse küçültmeleri şartına bağlı hale gelmiştir. Sonuçta röprodüksiyon yöntemleri bir küçültme yoludur ve insanlara, eserler üzerinde, belli bir ölçüde egemenlik sağlamaktadır: bu ölçü egemenlik de olmasa artık yapıtlar hiç ele gelir halde değildir (Benjamin, 1931).

Fotoğraf, gözlerimizin sevmesini bilemediği aslı, röprodüksiyonda hayranlıkla izlememizi sağlar (Bazin, 1995).

Fotoğraf, ister Roland Barthes mitolojisi⁴nin, ister Jean Baudrillard simulakrum⁵unun başat örneği olarak olsun, 1960'lı yıllarda tarihsel ya da estetik nesne kimliğini ardında bırakıp kuramsal bir nesne haline gelmiştir. Fotoğraf bu “aslında olmadığı çokluk”un kusursuz örneği kopya şeklindeki yapısal konumuyla birçok ontolojik çöküntünün yerini gösteriyordu. Kopyanın hızla gelişmesi aslında alıntılanmasını kolaylaştırmakla kalmadı, aslın “kendisi” sözde birliğini de bir alıntılar dizisine ayırtırdı. Ve eskinin yaratıcı yazarının yerine, bu alıntılar derleyicisi bir devşirmeci olarak yeniden tanımlanıp, şizofrenik bir biçimde okur kitlesine katılmak üzere “güzel yazı kitabı”nın (modernist estetiğin) öteki yanında yeniden konumlandırıldı. Özellikle Barthes, fotoğrafın -bütünlüklü varlığın bu yıkıcısının- göstergebilimsel bir el çabukluğunu gerçekleştirmesine olanak sağlayacak yapısal ironisiyle ilgileniyordu: Buna göre, fotoğraf fiziksel yüzeyinin kusursuz bütünlüğüyle, kendi alıntı işlemlerinin izlerini örtecek daha büyük bir birlik güvencesini bütün sözde bütünlüğü ve sürekliliği içinde, işlenmemiş doğayı çağırıyor gibiydi. Fotoğrafın iz(trace), dizili(index) ve kalıp(stencil) yapısına katılımı, onu kuramsal bir nesne haline getiriyordu: doğanın “mit” olarak yeniden keşfini, kültürde doğanın tarihle politikanın işleyişlerini gözden uzak tutabilecek bir maske olarak üretimini irdeleyebileceğimiz bir kuramsal nesne (Krauss E.Rosalind, 2007).

⁴ Roland Barthes (1915-1980) göstergebilimsel araştırmasında betimlemeden hareket ederek kuramlaştırmaya ulaştı. Nitekim “Mitolojiler” (Mythologies, 1957) adlı kitabında toplumu, yine toplumun kullandığı görüntüler, mitler, söylemler gibi göstergelere dayanarak eleştirmeye çalışırken, sözde doğal olanın, doğuştan var olanın gerisinde gizlenen kültürel olanın, edinilmiş olanın peşine düştü. (Url-21)

⁵ Simulakrum (çoğulu Simulakra) doğadaki cansız maddelerin kendiliğinden, bir anda veya zamanla bir canlıya benzer biçim almasına ve bu tür oluşumlara verilen addır. Felsefede ise Jean Baudrillard görüşüne göre orijinali, gerçeği, ilk örneği olmayan; kendisi zaten kopya olan bir şeyin kopyasını anlatan bir terimdir. (Ulaş, 2003)



Şekil 3.15 *Eyfel Kulesi*, Fotoğraf: Gene Sizemore. (Url-22)



Şekil 3.16 *Eyfel Kulesi Baskılı Kupa* (Url-23)

Baudrillard'ın elinde, bu maske son bir yok oluşun modeli haline geldi; bu yok oluş aracılığıyla maddi üretim dünyasının nesne-koşullarının yerine bunların suretlerinden (kendi başlarına meta dolaşımına girmek için şeylerin yüzeylerinden kopup uzaklaşan sayısız imgeden) oluşan simulakrum ağları geçecekti. Meta kültürünün daha önceki bir biçiminde değişim değerinin hareketi kullanım değerinin yerleşikliğinin amansızca yerine geçerken, son biçiminde bunların her ikisi yerlerini Gösteri'nin görüntü oyununa bırakırlar. Söz konusu gösteride meta yalnızca bir imge haline gelmiş, böylece katışıksız gösterge değiş tokuşuna özgü hükmedici krallığına kurulmuştur (Baudrillard, 1981).

Fotoğraf makinesinin bulunuşu bu makinenin bulunuşundan çok önce yapılan resimlere bakışı da değiştirdi. Başlangıçta resimler süslemek üzere yapıldıkları yapının bütünleyici birer parçasıydı. Erken Rönesans katedral ya da kiliselerinde insan, duvarlardaki İmgelerin yapının iç yaşamının birer kaydı olduğu, imgelerin birleşerek yapının belleğini oluşturduğu duygusuna kapılır - imgeler yapının kendine özgü niteliğini böylesine tamamlar.

Her resmin biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görülemezdi. Fotoğraf makinası, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü.

Herhangi bir resim televizyon camında görüldüğünde olanlar buna çok canlı bir örnektir. Resim her seyircinin evine girer. Seyircinin evindeki duvar kâğıtları, mobilya ve hatıra eşyalarıyla çevrelenir. O ailenin havasına girer. Konuşmalarına konu olur. Kendi anlamını onların anlamına katar. Bu resim aynı anda başka milyonlarca eve de girer, bunların her birinde değişik bir bağlam içinde görülür. Fotoğraf makinası aracılığıyla artık resim, seyirciye gitmektedir, seyirci resme değil. Böylelikle resmin anlamı çoğalmaktadır. Elbette buna tüm yeniden canlandırmaların az çok çarpıtılmış olduğu, bu yüzden ilk resmin gene de bir bakıma biricik olduğu söylenerek karşı çıkılabilir (Berger, 1986).

Goodman(1976), Languages of Art kitabının taklit üzerine olan bölümünde şöyle der:

Bir görüntü yalnızca belli bir uzaklıkta ve açıda ve belli bir ışıktaki nesne değildir; ona baktığımız ya da kavradığımız nesnedir, yani nesnenin bir versiyonu ya da yorumudur. Bir nesneyi simgelerken, böyle bir yorumu kopyalayamayız böyle bir yoruma ulaşırız. Ve bu, kullandığımız alet fotoğraf makinesi yerine bir kalem ya da fırça olsa, daha az doğru olmaz. Alet seçimi ve belli bir biçimde kullanımı, yoruma katkıda bulunur. Bir fotoğrafçının yapıtı da tıpkı bir ressamınki gibi, kişisel bir biçemi gösterebilir.

Başka sözcüklerle anlatmak gerekirse, auranın yok edilmesi yeniden üretim yoluyla dünyadaki türdeşliğin artırıldığını gözler önüne serer. Kopyalar özgünlerinin yerine geçer. Arkasından da şunu diyebiliriz: Aurayı yok eden yeniden üretimler sayesinde arttığı düşünülen ve artmakta olan dünyadaki aynılık (türdeşlik) iyi değildir (Price, 2004).

Goodman, dil teriminin yerine, kesin bir biçimde, simge dizgeleri sözcüğünün kullanılması gerektiğini açıklar.

Dil, sözcüklerin karmaşık fakat kuralları konmuş ilişkilerle nesneleri ya da birbirini imlediği bir dizgedir. Gözle görülür nesneler dünyası veya fotoğraflanabilen dünya ise böyle bir yapıya sahip değildir. Yalnızca yüzeysel olarak kopyalanabilir. Yüzey, yapıyı (görülebilir her şeyin bir adı vardır) kopyalayacak ama bu yapı fotoğraftan farklı bir dizgeye ait olacaktır (Price, 2004).

Platon'a göre sanat bir öykünme (mimesis), bir tür taklittir. Örneğin ressam, bir masayı resmettiği zaman, bütün masaların aslı olan o tek ve öz gerçekliğin, masa "idea"sının benzerini değil, marangozun elinden çıkan masaların benzerini yaptığı için üçüncü derece uzaktan bir taklitçi ya da benzetmeci olmaktadır. Bu bakımdan resim sanatı, bir şeyi olduğu gibi değil, görüldüğü gibi yapma sanattır. Çünkü bir masaya yandan, karşıdan ya da başka bir tarafından bakınca masa değişmez, ama değişik bir görünüş kazanır. Resim ise nesneleri oldukları gibi değil göründükleri gibi verdiğinden, gerçekliğin değil, görünenin benzetmesidir (Bozkurt, 2000). Görüldüğü gibi Platon'a göre madde dünyası gerçek değildir. O bir görünüşler dünyasıdır. Gerçek dünya ("idea"lar dünyası) ile içinde yaşadığımız maddi dünya bir tül perdesi ile birbirinden ayrılmıştır. Bu nedenle duyularımız yoluyla algıladığımız varlıklar ideaların yalnızca soluk kopyalarıdır. Sanat bir mimesis olduğuna yani doğayı taklit ettiğine göre sanatçılar, gerçekler yerine sadece görünüşlerle uğraşırlar. Yani kopyanın kopyasını yaparlar ve bu nedenledir ki insanları gerçekliklerden uzaklaştırırlar. Bu problemi Platon (2006) "Devlet" adlı eserinde şu şekilde dile getirmiştir:

İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gittin güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları.- Evet, görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların.- İyi ya, tam üstüne bastın düşüncemin; çünkü bu türlü varlık yaratan ustalar arasına ressamı da koyabiliriz, değil mi?

Görüldüğü gibi ayna, yöneltildiği nesneler dünyasını olduğu gibi içerisine alır ve bize geri yansıtır. Fakat ayna içerisindeki bu dünya gerçek bir dünya değildir. Yansıttığı nesnelerin birer görüntüsü, birer taklididir. Dolayısıyla böyle bir etkinliği, kopya etmek etkinliğini içeren sanat, tıpkı bir ayna içine düşürülen evren gibi konu edildiği nesneler dünyasını bize geri yansıtır. Sanat bize gerçekliği değil, bir görüntüyü, bir kopyayı gösterir. Bu, şiir için doğru olduğu gibi, resim sanatı ve müzik sanatı için de doğrudur. Çünkü sanatta söz konusu olan gerçeklikler değil, görüntülerdir. Platon bunları söylerken haklıdır. Gerçekten de bu böyledir. Bir tuval üzerinde gördüğümüz obje gerçek değil, bir gerçek nesnenin görüntüsüdür. Nasıl ki sahnede seyrettiğimiz Hamlet de gerçek Hamlet değil, onun görüntüsüdür. Hatta günümüz anlayışına göre, sanatın onu seyredenlerde uyandırdığı duygular da gerçek duygular değil, görüntü-duygulardır. Nesne ile sanat arasındaki ilgi, böyle bir kopya, bir benzetme, bir taklit (mimesis) ilgisidir. Platon'a göre taklidin objesi doğrudan doğruya bizi her yanımdan saran nesneler, görünüşler dünyasıdır. Buna göre sanatın objesi olan fenomen'ler aslında gerçekliği bulunmayan birtakım kopyalardır. Çünkü gerçek olan sadece idea'lardır; sanatın taklit ettiği şeyler ise bu idea'ların birer benzetmesi, birer kopyasıdır. Sanatın yöneldiği obje, yani mimetik obje, aslında bir kopyadan başka bir şey olmadığına göre, sanat eseri, bir gerçeğin, bir özgün varlığın değil, ama bir kopyanın kopyası olacaktır. Platon'a göre mimesis etkinliğiyle gerçek varlığa hiçbir zaman erişilemez (Tunalı, 1996). Öyleyse diyebiliriz ki şairler, Homeros başta olmak üzere, en yüksek değerleri anlatırken olsun, birer benzetmecidirler sadece; gerçeğin kendisine ulaşamazlar. Ressam nasıl kunduracılığın ne olduğunu bilmeden bir kundura resmi yapıyor, bir sanatı onlardan çok bilmeyenler de renklere, biçimlere bakıp onu sahici gibi görüyorlarsa, bu da öyle (Platon, 2006).

Platon'un öğrencisi Aristoteles ise insanda üç temel etkinlik bulur, bunlar sırasıyla, bilme, eylemde bulunma ve yaratmadır. Ona göre ister şiir olsun isterse müzik ya da figüratif sanatlar olsun, bütün sanatların özü taklit, yani mimesis'tir. Aristo, taklidi temel bir insani içtepi olarak ele alır. O halde taklit, taklit olarak nedir? Bu soruya Aristoteles hiç duraksamadan şöyle karşılık verir:

Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan tabiatında temellenen iki ana nedene borçlu gibi görünüyor. Bunlardan birincisi taklit içtepisi olup, bu insanlarda doğuştan vardır; insanlar bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde eder. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmadır ve bu, insan için karakteristiktir. Sanat eserleri karşısında yaşantılarımız bunu kanıtlar.

Taklit, bir içtepi olarak insan varlığına yalnız yerleştirilmekle kalmıyor, aynı zamanda insanın temel bir belirleyicisi olarak düşünülüyor. Taklit bir insanın ana özelliği ve insana özgü olan bir temel içtepi olarak düşünülünce, şu sonuca varılabilir; insanın bir homo sapiens olarak meydana getirdiği her şeyin temelinde mimesis vardır. Buradan Aristoteles ile hocası Platon'un taklit, yani mimesis görüşlerinin ne kadar birbirinden farklı olduğu açık olarak görülüyor. Platon'un mimesis'i olumlu bir etkinlik olarak görmemesine karşılık, Aristoteles mimesis içtepisini insan tabiatı içine sokuyor ve bütün bilgilerimizi sağlayan bir temel motif olarak anlıyor. Mimesis, o kadar insani bir değer oluyor ki, insanı hayvandan ancak bu yeti ayırabiliyor. O halde, Aristoteles'in mimesis görüşü, tamamen olumludur (Tunalı, 1996).

Empresyonizm⁶den soyut sanata uzanan sanatsal arayışlarda fotoğrafın keşfi önemli bir rol üstlenmiştir. Fotoğraf, nesneden yansıyan ışığın duyarkat üzerinde bıraktığı izdir. Aynı şeyi günümüz teknolojisinin diliyle, nesneden yansıyan ışığın sayısal değerlere dönüştürülmesi ile elde edilen dijital kayıt olarak da söyleyebiliriz. Her iki teknolojiye de esas olan, fotoğrafın nesneler dünyası ile olan fiziksel ilişkisidir. (Turan, 2007)

Dijitalleşmenin getirdiği yenilikler fotoğraf yolu ile kopyalama ve imgesel yeniden üretim tekniklerini kolaylaştırmış ve yaygınlaştırmıştır. Mimari nesnelerin görüntüleri de bu gelişmeler doğrultusunda kopya ve yayın zincirindeki yerini almıştır. Bugün zihnimizde yer edinmiş bir çok yapıyı kültürel ya da çevresel bağlamlarından bağımsız olarak yalnızca “kopyalar” üzerinden tanımakta ve algılamaktayız. Kopyalamanın bu “baş döndürücü” üretim ve dolaşımının tetiklediği “fotojenik” yapı üretimi hassasiyetinin yapıların mimari nitelik ve kimliğinin dahi ötesine ulaştığını söyleyebiliriz.

⁶ Empresyonizm (19yy) dünyaya bakışta bir devrim gerçekleştirmiştir. O zamana kadar insanoğlu dünyaya optik olarak bakmış ama psikolojizyolojik olarak görmemiştir. Empresyonistler bakmaya, görmeyi eklemişlerdir. Görünüşü gerçeklik olarak kabul eden bu anlayışa göre tüm varlık izlenimlerden meydana gelmiştir.

3.2.2 Maske

"Fotoğraf sanatı bir cin kovma sanatıdır. İlkel toplumların maskları vardı, burjuva toplumunun aynaları, bizim ise görüntülerimiz var" (Baudrillard).

Baudrillard'ın modern toplumun maskeleri olarak tanımladığı fotoğraf bu tanımda bir tür görsel, estetik zihin uyarıcısı, "temizleyicisi" anlamında kullanılmıştır. "cin kovma", bir tür metafor, yani fotoğraf sanatı insan ruhunu, düşüncesini sarmalayıp devindirebilecek bir görsel aracı, bir oluş, bir yansıma, bir maske olarak yorumlanmıştır.

Barthes "maske" sözcüğünü, bir fotoğraf yapma sürecinde doğal olarak var olan gizleme ediminin geniş anlamında kullanmaktadır. Adlandırmak gerekirse Lucretius⁷'a kadar geri gidebileceğimiz şeyin, görüntünün dışındaki ince tabaka ya da zarın kaldırılması, kaldırma edimiyle bir maske yaratır. Fotoğraf, görüntünün dışındaki ince tabaka ya da zardır. En azından, kaldırmayla (gerçeklikten kopyalanan) bir maske olma gerçeğine dikkat çeker. Ayrıca, maskenin kaldırılması yalnızca onun varoluşuna ait "maskelik" niteliğini doğrulamakla kalmaz, aynı zamanda maske, söz konusu nesnelerin gerçek resmi olarak ele alınır, çünkü tıpkı gerçek nesnelerin görüldüğü gibi ya da bizim onları görmeyi öğrendiğimiz gibi görünmektedir. Bir kez daha, onu gerçek resim olarak ele almamızın nedeni, fotoğrafın, gözle görülür dünyadaki kaynağıyla sıkı ve zorunlu bir bağının olmasıdır. Maskenin bu biçimde kullanılması, fotoğrafçılık keşfedilmeden önce *peçe* sözcüğünün kullanımına çok benzer. Bu, algılamanın kusurlu olduğuna dair bir kabullenmedir; epistemolojik kesinliğin yokluğu norm olmuştur; görürken sürekli gözümüzde canlandırırız. Özel ya da bireysel olanın içine girilemeyeceği vurgulanır böylece. Vurgunun yer değiştirmesiyle, birey, bir tipi (örneğin, August Sander'in ya da Sir Benjamin Stone'un çektiği fotoğraflarda) temsil edebilir (Price, 2004).

"Maske"nin diğer kullanımı da, başın arkasında bağlanan iplerle ya da kulaklara tutturulan kancalarla yüze takıldığında ya da daha esaslı bir biçimde başın tamamını kaplayarak omuzlara dayandığında arkasındakini saklayan özel bir yüz örtüsü demek olan sözlük anlamında kullanımıdır. Eğretilmeyi genişletirsek, herhangi bir şeyi saklayan gerçek bir örtüdür. Yunan maskesi, işte bu gerçek örtüdür. Barthes maskeye hem gerçek hem de genişletilmiş eğretilmeli anlamları yüklemiştir.

⁷ (Titus Lucretius Carus) M.Ö. 99 - M.Ö. 55 yılları arasında yaşamış, Roma dönemi şair ve filozof.



Şekil 3.17 *Young Girl in Circus Wagon*, August Sander, 1926. (Url-24)



Şekil 3.18 *“Many Are Called”*, Walker Evans, 1938. (Yale Uni. Press, 2004)

Maske, fotoğrafçılık ve fotoğraflarla ilgili olarak sıklıkla kullanılan bir kavramdır; ancak açık bir biçimde sınırlandırılarak tanımlanmadıkça, olası bütün anlamları örtüktür. Walker Evans, New York metrosunun vagonlarındaki insanları yolculuk sırasında gizliden gizliye fotoğraflamıştır. Bu öznelere ilgili olarak Agee (Agee,1966) şöyle der:

Bu varlıkların en yalını ya da en güçlüsü, deneyimi ile öyle tasarlanmıştır ki, saklaması gereken bir yarası ve çıplaklığı, ayrıca bunu saklamaya yarayan koruyucuları ve kılıkları vardır. Bütün yaşamı boyunca, bu koruyucuları neredeyse hiç ortadan kalkmamıştır. Diğer her bir insanın karşısında, ne kadar yürekten bir güven ya da ne kadar duyumsamazlık söz konusu olursa olsun, maskenin bir parçası hep oradadır, maskenin arkasında korkudan sinen yarattığı, onu yok edebilecek bakıştan korumak için bütün aynaların karşısında dimdik ayaktadır. Yalnızca uykuda (orada bile tam olarak değil) ya da yalnızca bazı dinlence, huzur, yalnızlık dolu uyanış anlarında bu koruyucular ortadan kalkar; bu anlar çok ender olarak kişinin kendisi ya da başka bir insan tarafından görülebilir.

Burada, dış görünüş, içteki gerçek varlığın maskesi olarak ele alınmaktadır; bu, onu sergileyen kişinin isteğiyle biçimlendirilmiş bir maske olup fotoğrafçının içine girdiği ya da Agee'nin ileri sürdüğü gibi, özne tarafından düşürülmüş bir maskedir (Price, 2004).



Şekil 3.19 *A House on a Hill, Hollywood*, Fotoğraf Diane Arbus, 1963. (Url-25)

Başka bir tür maske, Arbus'un çektiği ve “A house on a hill Hollywood, Cal.1963” başlıklı fotoğrafta görülür. Bu fotoğrafta, görünür bir biçimde arkadan yapı iskelesi payandası ile desteklenen düz bir ev cephesinin, batan güneşin aydınlattığı pamuk gibi bulutlara vuran gölgesi görülür. Gökyüzü aydınlıktır, ufuk çizgisinin altında yapı unsurları koyu renktir, pencere ayrıntıları ve yangın merdivenleri daha da koyudur, çimenler ise biraz daha solgundur. Arkasındaki boşluğu kapatan cephe, bir maskedir. Bu, ev yanılsaması vermesi üzere yapılmış bir Hollywood yapısıdır, fakat fotoğraf arkadaki destekleri içine alarak yanılsama unsurlarını bile bile gösterir ve bir etkiyi yok ederken bir diğerini yaratır (Price, 2004).

Bu “poz verme” durumu mimari yapılarda da görmeye alışık olduğumuz bir durumdur. Özellikle medyanın ve görsel hiyerarşinin etkisini ve ulaşılabilirliğini artırdığı günümüzde binalar adeta maskeleri ile birlikte tasarlanmaya başlanmıştır (Şekil 3.19, Şekil 3.20). Kapak pozu verebilecek ayrıntılar yapının fonksiyonunun dışında binaya giydirilerek yapılar fotojenik birer nesne haline dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Bu yapısal maskeleme durumunu kentsel ölçekte uygulama girişimleri bile projelendirilmiş ve uygulanmıştır.



Şekil 3.20 *Basque Health Department Headquarters,*
Coll-Barreu Arquitectos. (Url-26)



Şekil 3.21 *Architectural Exteriors*, Green Over Grey Design, Vancouver. (Url-27)

Cephe, bina ile sokak arasında bir arayüz oluşturmakta ve yapıyı gözleyen algının ilk teması bu arayüz ile olmaktadır. Yapının işleyişi ve fonksiyonundan bağımsız giydirilen bu “maske” cepheler, yapının yüzü haline gelmekte ve fotojenik pozlar vermektedir. Daha geniş kapsamlı ve kentsel diyebileceğimiz bir diğer fotojenik maskeleme uygulaması yakın zamanda Ankara’da uygulandı.

Aydınlıkevler Kavşağı ve Ankara Esenboğa Havalimanı arasında "Protokol Yolu" veya "Esenboğa Yolu" olarak da bilinen yol üzerindeki binaların, ön cephelerinin yenilenmesi çalışmasında son aşamaya gelindi. Ankara Büyükşehir Belediyesi Fen İşleri Daire Başkanlığı tarafından yürütülen proje kapsamında, 187 adet binanın söz konusu yola bakan cepheleri klinker tuğla panel malzemesiyle kaplandı.



Şekil 3.22 “*Protokol Yolu*”, Fotoğrafçı: Bilinmiyor, Ankara, 2008. (Url-28)

Kuzey Ankara Giriş Kentsel Dönüşüm Projesi kapsamında ele alınan proje öncesinde geçtiğimiz yıllarda aynı yol üzerinde genişletme çalışmaları yapılmıştı. Geçtiğimiz yılın yaz aylarında devam eden cephe yenileme çalışmalarının gerekçe ve süreciyle ilgili Ankara Büyükşehir Belediyesi web sayfasında bir "açıklama" metni yer alıyor:

"Ankara kentimizin Esenboğa yolu sadece şehrimizin değil ülkemizin ana giriş kapısıdır. Esenboğa yolu 4 ay gibi kısa bir sürede Büyükşehir belediyemiz tarafından genişletilmiş ve bu yol Ankara'mıza layık örnek bir yol haline getirilmiştir. Ancak yol güzergahı üzerinde kalan yapıların ön cepheleri görsel olarak çeşitlilik arz ediyordu. Bu durum tüm kesimlerden ve özellikle de yurt dışından ülkemize ilk defa gelen kişiler tarafından eleştiriye neden oluyordu. Bu farklı renk ve desendeki cephelerin görsel olarak farklılıkları yanında cam mozaik uygulamaları, medeniyetimizi yansıtmayan desen ve formların bina cephelerinde yer alması şehrimize ve ülkemize yakışmayan bir imaj çizmekteydi. Bunun önüne geçilmesi amacıyla Esenboğa yolundaki meskun hemşerilerimizin rızasıyla, yepyeni bir projeye imza attık. Artık Esenboğa yolu binalarının cepheleri ısıya dayanıklı özel cephe kaplamalarıyla kaplandı. Tüm Ankaralıların beğenisini kazanan projeye yerli ve yabancı birçok beğeni geldi. Esenboğa yolunda oturan ve proje süresince desteğini bizden esirgemeyen hemşerilerimize teşekkürlerimizi bir borç biliriz. Proje kapsamında bazı yapılamayan yan cephelerin de yenileneceğinin müjdesini vermek istiyoruz. Projenin tüm Ankaralı hemşerilerimize hayırlı olmasını diliyoruz. Esenboğa Havalimanı ile Aydınlıkevler Kavşağı arasında, Büyükşehir Belediyesince belirlenen 187 adet binada kırmızı klinker tuğla kaplaması, kompozit malzeme ile birleşim noktaları çevrilerek yapılmıştır. (Daha Estetik olması sebebiyle)"

Cephe yenileme çalışmalarının henüz devam ettiği 13 Ağustos 2008 tarihinde Mimarlar Odası bir bildiri yayınlayarak uygulamayı eleştirmişti:

"Ankara Büyükşehir Belediyesi, Fen İşleri Daire Başkanlığı tarafından Esenboğa Yolu'na bakan Ankara Havalimanı'nından Aydınlıkevler Kavşağı'na kadarki mevcut yapıların cepheleri aynı malzeme, aynı renk ve aynı detaylar ile son derece nitelsiz bir görünüme büründü. Sadece yola bakan cephelere uygulanan klinker kil panel malzeme, estetik yoksunu detay ve renk seçimi ile birleşince, "kentsel tasarım" adına yapılmaması gerekenler için "iyi" bir örnek oluşturdu. Yapı cephelerine dilediği gibi müdahale eden belediyenin yapıların müellifleri ile iletişime geçilip geçilmediği konusunda ise herhangi bir açıklama yapılmıyor. Son zamanlarda yine bu yol üzerinde TOKİ uygulamaları (konutlar, okullar, camiler, büyük park düzenlemeleri) "kentsel dönüşüm" adı altında yürütülüyor. Dik yamaçlarda kademelenerek oturan tek katlı gecekonduların temizlenerek, en az 10 katlı yapıların, yüksek istinat duvarları ile arazi düzlenerek uygulandığı görülüyor. Gerek yeni yapı, gerekse bu türdeki cephe kaplamaları ile yeni bir "imaj" yaratılmaya çalışılan Protokol Yolu'ndaki çalışmaların, birkaç yıl içinde tümüyle tamamlanması öngörülüyor."

Ankara Büyükşehir Belediyesi'nin "estetik kaygılar" sonucu girdiği projenin estetikle iç içe olan mimarlık ortamında yeni "estetik kaygılar" doğurması bu tür projelerin tasarlanma ve uygulanma süreçleriyle ilgili sorunları tekrar akla getiriyor. "Yurt dışından ülkemize ilk defa gelen kişiler tarafından eleştiriye neden oluyordu" denilerek onların geçtikleri yolu ve sadece o yoldan hızla geçerken görebilecekleri cepheleri yenilemek ise kendimizi diğerlerinin gözünden gözlemlemeye çalışma alışkanlığımızla, kendimiz için değil de kendi yarattığımız "onların gözünden biz imajı" için yaptığımız tuhaf işler zincirine bir yeni halka daha ekliyor (Özdemir, 2008).



Şekil 3.23 *İstanbul Hasanpaşa Gazhane*, Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010.

Mimaride yapısal maskelemenin yanında nesnenin fotoğrafik kaydı alınırken fotoğrafçının seçimleri de bir tür maskeleme yaratabilir. Sanatçının Yorumu başlığında geniş olarak bahsedilen bu durumda arka plan seçimleri, gökyüzü değişiklikleri, kadrage alınmayan bölümler fotoğrafın izleyici üzerindeki etkisini doğrudan etkileyen konulardır. Fotoğrafçı, yapının vermesi istenen hissiyatı farklı perspektiflerle, farklı ışık dengeleri ile farklı gökyüzü tercihleri ile uyandırabilir. Kapalı bir gökyüzünün oluşturduğu görsel bütünlük ile dengeli bir bulut dağılımının olduğu bir arka plan bütünlüğü arasında yapının izleyici üzerinde bıraktığı etkiyi doğrudan etkileyen bir fark olabilir.



Şekil 3.24 *İTÜ Taşkışla Çatı Teras*, Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010.

Maske kavramı yapısal olarak düşünüldüğünde mimari nesnenin bütünlüğü içinde kalan ancak yapının fonksiyonu ve işleyişi ile bağıntısı sorgulanabilecek eklemeler olarak özetlenebilir. Mimari tasarım süreçlerine doğrudan yansıyan bu eklemelerin elbette “fotojenik” bina üretim kaygısı olduğunu söylenebilir. Bu eğilim çağını yakalamayı başaran tasarımcıların elinde inandırıcı ve etkileyici görüntüler sunarken, bir çok örneğinde de bu durumun tasarımcı mimarlar tarafından ciddi anlamda sorgulanması gerekliliği bir kez daha akıllara gelmelidir.

3.3 Fotoğraf ve Zaman

3.3.1 Kalıcılık, mumyalama

Fotoğraf yokoluş anını saptar, gerçek bütünüyle yok olmuştur. Bu önemsiz yer değiştirme nesneyi büyüleyici kılar, önceki varlığından kalan bir büyüleyicilik. Fotoğraf ile zaman çizgisinden alınan her kesit zamanı “mumyalar” ve kendi bozulmasından korur. Bu sabitleme bir çok sanatçıya da ilham kaynağı olmuş ve bu konuda farklı denemeler yapılmıştır. Fotoğraf sanatçısı Nicholas Nixon’un “The Brown Sisters” isimli çalışması da bu anlamda dikkate değer bir örnektir. Sanatçı otuz yıl boyunca farklı zamanlarda dört kız kardeşi benzer açı ve pozisyonlarda fotoğraflamıştır. Heather, Mimi, Bebe, and Laurie kardeşlerin ilk fotoğraflarının çekildiği 1975 yılında başlayan çalışma 1999 yılına kadar devam etmiş 31 adet fotoğraftan oluşur. Teker teker bakıldığında büyük bir fotoğraf değeri taşımadığı

söylenilecek bu fotoğraflar bir seri olarak izlendiğinde zamanın bu dramatik etkisini hissetmek kaçınılmazdır. Fotoğrafın çerçevelediği konuyu zamanın bozulma etkisinden nasıl koruduğunu gözleyebileceğimiz çalışma bu anlamda orijinal bir örnektir.



Şekil 3.25 *The Brown Sisters*, Nicholas Nixon, 1975-1999. (Nixon, 2008)

Fotoğrafların sessizliği, gerçekten ne olduğunu tam açıklamaksızın, her zaman sessizliği deneyen ama başaramayan sinema, televizyon gibi alanların benzerlerine karşıt olarak sessizlik, fotografik imgenin en değerli ve en özgün niteliğidir. Sessizlik salt kaçan ve sakınan imgenin, içten okunması ve algılanması için yorumu ve söylemi değildir. O aynı zamanda imgeyi gerçeklik bağlamında dünyanın gürültüsü içinde yakalayan, burkan nesnelerin içindeki sessizliktir de. Ne olursa olsun şiddet, hız ya da her şeyi kuşatan gürültü, imgenin sessizliğini ve hareketsizliğini bir fotoğraf nesnesine iade eder.

Her şehrin, her kargaşanın ortasında, her tür görsel ve işitsel stresin ortasında fotoğraf, yeniden bir boşluk yaratır, yeniden bir bozkır yaratır, bozkıra denklik –bir anlamda yalıtılmışlığa, görüngüsel yalıtıma, ya da dahası, görünüşün görüngüsel hareketsizliğine denkliktir-. Bir kenti baştan sona geçen yol sadece sessizliktir. Dünyayı baştan sona geçen yol sadece sessizliktir (Baudrillard, 1994).



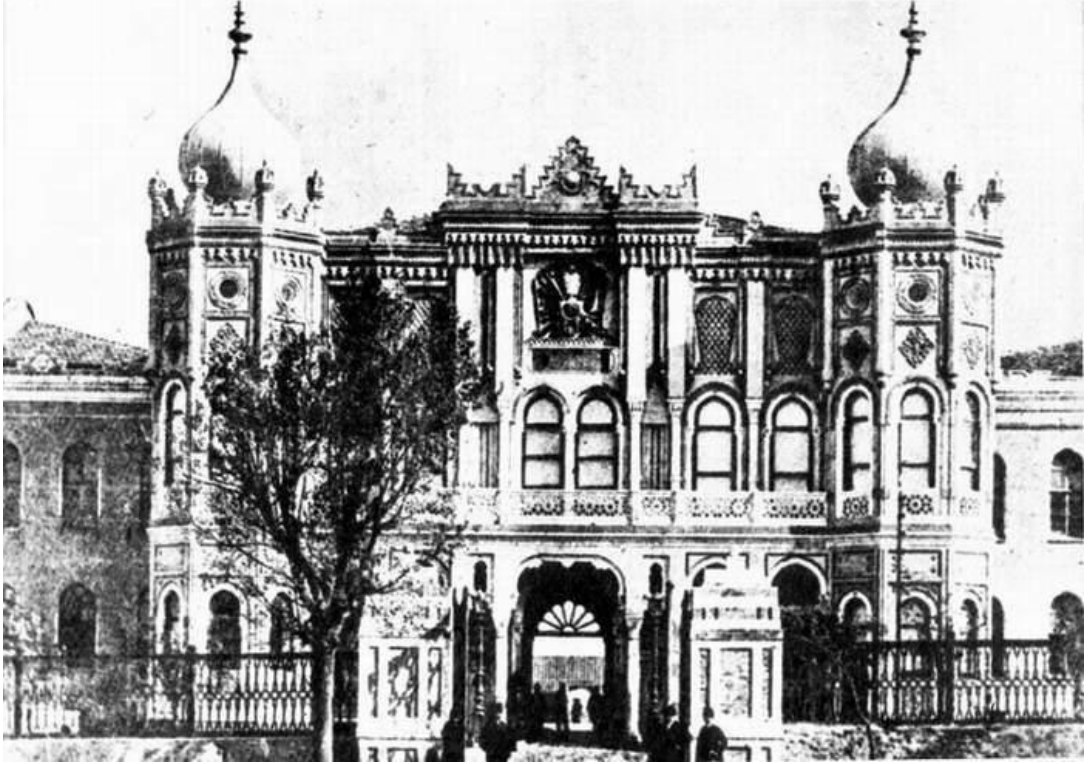
Şekil 3.26 *Collosseum, Rome.* (Welch, 2009)

Holmes(1980) şöyle der:

“Yalnızca bir tek Colosseum ya da Pantheon vardır; fakat yapılmalarından sonra kimbilir kaç milyon negatif -milyarlarca resmin temsilcileri- dökmüşlerdir! Büyük kütlelerdeki madde her zaman sabit ve değerli olmalıdır, biçim ise ucuz ve taşınabilir. Yaratımın meyvesine sahibiz artık ve çekirdeği yüzünden canımızı sıkmamalıyız. Doğa'nın ve Sanat'ın algılanabilir her nesnesi pek yakında bizim için yüzeyini dökecektir. İnsanlar, Güney Amerika'da derileri için sığırları avladıkları gibi, bütün ilginç, güzel, görkemli nesneleri avlayıp değersiz leşleri geride bırakacaklardır.”

Bu çok ilginç bir paragraftır. Nesnelerin yüzeyinden dökülen ya da nesnelerin kendilerinin döktükleri deri mecazını yinelemektedir. Holmes'un, gönderme yaptığı milyarlarca resim aslında Colosseum ve Pantheon'da algılanabilir bir küçülmeye neden olmadan çekilmiştir. Ancak Holmes'un derileri ganimet olarak alındıktan sonra hayvan leşleri gibi terk edileceğini ileri sürdüğü ve fotoğraflarının "deriler"i ya da "katmanları" temsil ettiği özgün anıtların değerinde bir düşüş gerçekleşmemiştir. Tam tersi olmuştur. Artık yolculuk etmek Holmes'un yazdığı zamana oranla daha hızlı ve daha yaygın olsa da, modern çağdaş insanın anıtları görmesini, fotoğraflamasını ve imgelemesini, aynı zamanda da anıtlarla fotoğraf arasındaki ayrımı anlamasını etkileyen şey, yalnızca hız ya da olanaklar değildir. Bu anıtların kapladıkları alan, sıradan insanların yaşadığı alana yabancı ve neredeyse ondan farklı

bir düzlemedir. İnsanın kendisini böyle bir alana sokması (Woody Allen'ın daha sistemli bir biçimde Zelig adlı filminde yaptığı gibi), anıtlara yapılan bir ziyaret kanıtlama yollarından biridir; onların yabancılığını ya da başkalığını bastırmak için yapılan bir güç gösterisidir. Aynı zamanda, anıtlarla birlikte fotoğraflanmak, uygarlığın anıtlarıyla bir arada var olma iddiasını ortaya atar ve fotoğraflanana kişinin, kısa bir an için de olsa, kendi alanının tarihin alanına değiştiğini imgelemesine izin verir (Price, 2004).



Şekil 3.27 Taksim Kışlası, (1806-1939). (Url-29)

Asıl cismin yerine yaklaşık bir kopyadan daha iyisini geçirmek ihtiyacını bilinçaltımızdan söküp atabilecek görüntüyü bize ancak mercek verir. Bu görüntü de cismin kendisidir, fakat geçicilik olanağından kurtulmuştur. Görüntü bulmak, biçimbozumuna uğramış, renklendirilmiş, belge değerinden yoksun olabilir, meydana geliş modelin varlıkbiliminden ileri gelir, modelin kendisidir. Fotoğraf albümlerinin çekiciliği bundandır. Bu gri ya da kara, hayaleti andıran, hemen hemen ayırt edilmez gölgeler artık geleneksel aile portreleri değildir; bunlar süresi içinde durdurulmuş, kaderlerinden kurtarılmış hem de sanatın itibarıyla değil, duygusuz bir mekânın özelliğiyle kurtarılmış yaşamların heyecanların varlığıdır; çünkü fotoğrafçılık, sanat gibi, sonsuzluğu yaratmaz, zamanı mumyalar, onu kendi bozulmasından kaçırır (Bazin, 1995).

Yapıları da bir nevi sonsuzluğa kavuşturan fotoğraftır. Mimari nesne fonksiyonel ya da fiziksel ömrünü doldurup fiziki varlığını sonsuza kadar sürdüremese de fotoğraflar bunu sağlar. Fotoğraf ile belgelenen her yapı bulunduğu zaman diliminde mumyalanıp imgesel sonsuzluğa dahil olmuştur.

3.4 Etik

Sözlük anlamı ile etik, isim olarak “çeşitli meslek kolları arasında tarafların uyması veya kaçınması gereken davranışlar bütünü.”, sıfat olarak ise “Ahlaki, ahlakla ilgili.”, şeklinde tanımlanmıştır.

Neil Leach(1999) “The An-aesthetics of Architecture” adlı kitabında topluluklarda özgürlükçü tavrın mimarlık söylemindeki serbestlikten kaynaklandığını iddia eder;

“giderek mimarlar mesleklerine zarar verecek derecede aşırı imajla ve imaj-yapma ile takıntılı hale geliyor, imajın narkotik etkileri sosyal ve politik bilinci azaltmaktadır.”

Ona göre, imajın zehirli dünyasında mimarlık estetiği, mimarlık anesteziğine dönüşmektedir... Sonuç olarak bu bilinçsiz tüketim halinde tek çare baştan çıkarma olmaktadır. Mimari tasarım baştan çıkarıcı formların yapay oyunları, entellektüel bir cilalama ile bu formların gerekçelendirilmesine dönüşmektedir.

Konunun ne anlattığına bakmanın önemli olduğunu akılda tutarak, bugün konunun nasıl, niçin, neden anlatıldığını içeren bir fotoğraf diline ihtiyaç duyuyor gibiyiz. Bu dilden beslenerek geliştirilen fotoğrafçı tutumu ve eleştiri mekanizması, fotoğrafçının konusuyla kurduğu ilişkinin derinliğini sorgulamayı doğurduğu gibi fotoğrafçının konusuna yaklaşımındaki samimiyeti açığa çıkartır. Böylece çalışmalar daha değerli ve etkili hale gelir.

Bu dil “görüntü her şeydir” mantığına karşı yapılandırılmış, leke, ışık, kompozisyon eleştirilerinin dışında başka açılardan da eleştiriye tâbi tutulan bir dildir. Böylesi bir dilin imkânı fotoğrafçıyı görüntüyü kaydedici kimliğinden daha ileri bir boyuta taşır: Sahici bir tanık ve müdahil. Böylece, olayın başı-sonu hakkında fikirler yürütebilecek kadar bilgi sahibi olan ve bu bilgilerini o olay içinde yaşayanlarla paylaşan sahici bir tanık olarak fotoğrafçı, kamuoyunun farkında olması gereken kritik konularda değişimi etkileme gücünü elde eder. Sahici bir tanık olmak fotoğrafçının içtenliği ve iyimserliğinden çok daha başka bir çaba gerektirmektedir. Görüneni sabitleme isteği zamana bir çentik atma isteğiyle aynı kaynaktan doğar. Yapılan her resim, çekilen her fotoğraf, yazılan her yazı aslında bu faaliyetleri

gerçekleştiren öznenin zamana bir çentik atmasıdır. Fotoğraf da zamana bir çentik atmaksa, bu çentiğin anlamlı bir şekilde atılması hem toplumsal sorunların gündeme doğru bir şekilde getirilmesi adına hem de fotoğrafçı adına önemlidir. (Her fotoğraf karesinin böyle hissedilerek üretilmesi zorundalığını kast edilmediğini belirtmek gerekiyor. Burada üzerinde durulan şey, toplumu doğrudan ilgilendiren sosyal belgesel fotoğraf çalışmaları, bir sosyal belgesel nitelik taşıyan mimari fotoğraf çalışmaları ve bu çalışmaları üreten fotoğrafçının kendisidir.) Sosyal belgesel fotoğrafın gücü işte bu çentiğin doğru anda atılmasıyla kendini gösterir. Doğru anı yakalamak için, çekimi yapılan konunun her yönüyle araştırılması gerekmektedir. Bununla beraber çekimi yapılan konunun, toplumu nasıl ve ne şekilde ilgilendirdiğini fotoğrafçı öncelikle kendisini ikna edecek şekilde ortaya koymalıdır. Kısacası kamuoyuyla paylaşılmasını istediği konuyu fotoğrafçı, her anlamıyla soruşturmak durumundadır (Saltan, 2008).

Etik kavramı ile bağlantılı olan bir diğer konu da önceki bölümlerde maske kavramı ile tartışmaya çalışılan gizleme-ortaya çıkarma konusudur. Fotoğrafçının konusu ile ilgili gizleme/saklama eylemlerinin nesnenin imgesel mesajında ne derece etkili olduğu belirtilmiş ve bunun da bir tür maskeleme olarak yorumlanabileceğinden bahsedilmişti. Fotoğrafi bir röntgen aracı olarak kullanıp varolduğu düşünülen maskelemenin ardını görmeye çalışmak da etik kavramı çerçevesinde tartışılabilir. Maske kavramı ile de bağlantılı olarak fotoğrafta gerçeklik konusu da etik kavramının konu edinebileceği başlıklardandır. Fotoğraf vasıtası ile yaratılmış yanılsamalar, hatta bir tür kandırmacaya kadar gidebilen görselleştirmeler gerçeklik çerçevesinin ne kadar içine girmektedir. Mimari nesnenin bir hacimsel ya da duygusal gerçeklik tanımını yapmak elbette tartışmanın esas çıkış noktası olarak düşünülebilir. Fotoğrafın bu noktada net bir gerçeklik tanımlaması yapması da kuşkusuz sancılı bir durumdur.

Bunun yanında mimari anlamda yapının algısını doğrudan etkileyen hareket, çevre, ışık gibi konuların fotoğraflarda maskelenmesi doğrudan bir etik meselesi olarak algılanabilir ve bu anlamda tartışmaya açık bir konudur. Zira bir yapı yalnızca fiziksel varoluşundan ibaret olarak düşünülemez, o yapıyı vareden bir çevre, o yapı ile içiçe geçmiş bir hareket ve kütlenin etrafını saran içine sızan/dışında kalan, yapıyı vareden bir etkileşim de yapının varlığına dahil kavram ve etkenlerdir. Bunların dışarıda bırakılması kuşkusuz yapının da bütün olarak algılanmasını güçleştirir.

Fotoğrafçılık konusunda etik kavramı fotoğrafın keşfedildiği günden beri çeşitli karşılaştırmalarla tartışılmaktadır. Özellikle dijital manipölasyonların etkisini artırdığı günümüzde mimari anlatımlarda kullanılan görseller için net bir etik kavramı tanımlamak gerçekçi olmayacaktır. Mimari tasarım sürecinin farklı katmanlarından uygulama safhalarının belgelenmesine ve uygulanmış yapıların belgelenmelerine kadar bir çok aşamada mimari alanda fotoğraflama teknikleri kullanılmaktadır. Bu aşamaların her biri için ayrı fotoğraf teknikleri ve anlayışları kullanılabilir ve net biçimde bir fotoğrafik etik çerçevesi çizmek doğru olmayacaktır. Bu anlamda çeşitli teknik çerçeveler belirlenebilir, ışık kullanımı, kadraj kullanımı, hareketli nesne kullanımları, arka plan kullanımları, perspektif vb. konularda çeşitli “doğru” tanımları yapılabilir ancak bu tanımların genelleştirilip bir etik doğru tanımlanması ucu açık bir tartışma konusudur.

Fotoğrafçı her öngörüyü sorgulayabilmeli, her değeri yeniden irdeleyebilmelidir ve tüm bu arayışlarına düşünsel bir zenginlik kazandırabilmek de zorundadır.

4. MİMARİ TEMSİL VE FOTOĞRAF

4.1 Fotoğrafik Temsil / Fiziksel Deneyim

1980-85 yılları arasında fotoğraf, birçok bilimadamı ve fotoğraf eleştirmeninin inceleme konusunu oluşturdu. Fotoğrafın incelenmesi sözkonusu olduğunda karşımıza bu incelemeye konu olabilecek en az üç tür ilişki çıkmaktadır.

Bunlardan ilki;

1. fotoğrafik görüntü ile ona konu olan nesne arasındaki ilişki
2. fotoğrafik görüntü ile bu görüntünün oluşmasında devreye giren bireysel müdahale olgusu arasındaki ilişki
3. fotoğrafik görüntü ile onu izleyenlerin beklentileri arasındaki ilişkidir.

Bu bölümün konusu olan ilişki, fotoğraf görüntüsü ve ona konu olan nesne arasındaki ilişkidir.

Böyle bir ilişkiden söz edildiğinde, gerçeklik, algı, estetik kuramları, sanat felsefesi, yenedensunum(representation) gibi olgular su yüzüne çıkmaktadır. Bu alandaki tartışmalar fotoğrafın, nesne ve olayların görünümlerini aktarma, eşdeyişle, yenedensunum yeteneği konusunda edinilmiş önyargılardan kaynaklanmaktadır. Ancak, bu yeterlilik sorgulandığında, birbiriyle ilişkili iki durum daha ortaya çıkmaktadır;

1. İzleyenin, fotoğrafa konu olan nesnenin gerçek hali ile görüntüsü arasındaki farkı ne ölçülerde algıladığı
2. kimi zaman fotoğrafın gerçek bir deneyimi, deneyimin kendisinden daha kuvvetli aktarabiliyor olmasıdır.

Bu iki olgu sözkonusu ilişkilerin incelenmesinde bağımlı birer değişken olarak karşımıza çıkmaktadır (Derman, 2008).

Mimarinin, kentlerin fotoğraflar üzerinden tanınması ve belleklerde bıraktığı izlerin tekrarlanan sembolik imgeler üzerinden oluşması ile fiziksel olarak yaşanacak deneyim arasındaki farkı Benjamin(1931) şöyle değerlendirmiştir;

Paris'in yüzlerce yıllık mimarisinin bozulmamış yeğİnliğİne, onun fotoğraflardaki bayağı tanınmışlığı (yüzeyindeki tabaka, görünüş) kaldırılarak ulaşılır

Benjamin film ve resim arasında yaptığı karşılaştırmadan çok daha çarpıcı bir karşılaştırmayı, bu kez filmlerin algılanmasıyla mimarinin algılanması arasında yapar. “Mimari”, der, “eskiden beri algılanması dağınıklık sayesinde ve toplumca gerçekleştirilen sanat yapıtının ilk örneğini oluşturmuştur”. İnsanlar yapılara yoğunlaşamayacak derecede kendi özel işlerine dalmış olarak bu yapılara girip çıkarlar. Benjamin (1993) sözlerini şöyle sürdürür:

Yapılar ikili yoldan algılanır: Hem kullanımla, hem de bu yapıların kullanılmasıyla. Daha iyi deyişle bu algılama hem dokunsal hem de görsel yönden gerçekleşir. Böyle bir algılama, örneğin turistlerin ünlü yapıların önündeki konumları gibi bir konumda tasarlandığı takdirde anlaşılamadan kalacaktır. Çünkü görsel alandaki yoğun iç gözlemin karşılığı dokunsal alanda yoktur. Tarihin dönüm noktalarında insanın algılama aygıtına verilen görevlerin, salt görsellikle, yani yoğun iç gözlem aracılığıyla yerine getirilmesi olanaksızdır. Bu görevlerin üstesinden zamanın akışı içerisinde dokunsal algılamanın, yani alışkanlığın yönlendirmesiyle gelinir.



Şekil 4.1 *Notr Dame Katedrali-Paris*, Turist Fotoğrafı, 2009. (Url-30)

Belki dokunsal algılama, gözleri görmeyen bir kişinin, kapalı yerlerde, hava akımlarının direnciyle ya da algılanamayacak düzeydeki yankıların ve varlıkların sesleriyle engelleri duyumsayarak yönünü bulmasına benzetilebilir. Buna karşın, Benjamin alışmayı dikkat dağınıklığıyla eşanlamli olarak görür ve bu alışma ile birlikte dikkat dağınıklığının düşünce noksanlığı anlamına geldiği konusundaki dayatmasında kararlıdır. Bu akıl yürütmenin tartışma konusu olan satırı ise şöyledir:

"Sanatın yol açtığı biçimiyle dikkatin dağılması, tamalgılama aracılığıyla yeni görevlerin ne ölçüde yerine getirilebilir olduğunu gizlice denetler." Eğer mimari bir sanatsa ve tamalgılama da benliğin, içinde hareket ettiğimiz alana alışarak bilinçli bir biçimde uyum sağlaması ise, o zaman gizlice denetleme, yönlendirme ve tepkilerin önceden planlanmış olduklarının farkına varmadan insanları belli yolları izlemeye yönlendirecek ya da bu alana belli şekillerde tepki vermelerini sağlayacak biçimde mimarın kendi alanını tasarlaması demektir. Bu her iyi mimarın yakından bildiği bir düşüncedir. Benjamin'in buradan filme geçişi ise dolambaçlıdır. "Genelde birey, böyle görevlerden [alıntılanan ilk cümledeki "yeni görevler"] kaçınma eğiliminde olduğundan, sanat bu görevlerin en güç ve en önemli olanına, kitleleri harekete geçirebileceği noktada saldıracaktır. Halen sanat bu saldırıyı sinema alanında gerçekleştirmektedir". Ve işte politikayla film karşılaşır. Filmin şok etkisi, ister akli uyardığı ve canlandırdığı varsayılan şok, ister Benjamín' in sözcükleriyle "ancak yoğun bir bilinç düzeyiyle hafifletilebilecek" şok olsun, bu iki işlevini de yitirir ve propagandanın alanına girer. Mimarın yapının içinde hareket eden bireylerin tepkilerini denetlemesi gibi, film de izleyicilerin tepkilerini, düşüncelerini ve tahminen eylemlerini yönlendirecek şekilde denetler.

Bu doğru mudur? Yanıt ne yalnızca doğru, ne yalnızca yanlış, ne her zaman, ne her yerde, ne her izleyici için ya da bir izleyici grubundaki herkes için geçerli olmalıdır, fakat kimler için ve nasıl doğru veya yanlış olduğu konusundaki ayrımları belirlemek kolay değildir. Mimaride açık bir biçimde görürüz ki mimar bir duvar yaptıysa ve bu duvardan geçmemizi istiyorsa, bir de kapı açmalıdır. Sanat yapıtının yapısı bu duvar ve kapıyla, yani merkezi bir anlama giden yolların ve engellerin oluşturulmasıyla karşılaştırılabilir. Ancak kurguda duvara karşılık gelen olguyu algılamak, katı, mimari ürünü bir duvardan kimsenin geçemeyeceğini anlamak için gerekenden daha fazla bilgelik gerektirir. Bir metnin en geniş kapsamlı okunuşu bile hiçbir zaman imgelenebilecek her şeyi içeremez; yalnızca gözden kaçırılanlardan dolayı değil, metinlerde, filmlerde ve tüm sanat yapıtlarında duvara eşdeğer olan engellemeler yüzünden. (Benjamin, 1993)

"Nesnesiz Fotoğraflar" başlıklı fotoğraf çalışmasında Çerkez Karadağ soyut fotoğraf çalışmalarının da gerçeği ortaya koyabileceğini iddia etmiş ve aynı başlıklı sergisinin tanıtım yazısında bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir:

Fotoğraf, fotoğrafçının gerçeği dönüştürme amacını ondan uzaklaşmadan başarabilen çok seçenekli ve aynı oranda demokratik sanattır. Fotoğrafçının amacı ne olursa

olsun, fotoğraflar, daima görünen gerçeğe bir açıklama getirmek amacıyla çekilirler. Görünen gerçeği resim sanatından farklı şekilde, yani doğrudan yansıttığından, soyut bir fotoğraf da tıpkı belgesel fotoğraf gibi nesnel gerçeği tüm yalınlığıyla ortaya koyabilir.

Fotoğraf hiçbir zaman nesneleri kimliksizleştirmemiş, aksine daha güçlü verilerle yeni bir kimliğe kavuşturmuştur. Görüntüye kaydedilmiş nesnelerin orijinal duruşlarını bozmadan, onları optik dönüşüme uğratarak etkili şekilde görülmesine yol açmıştır.

Fotoğrafçı merceğini her zaman öncelikle yüzlere, dikkatini çeken varlıkların dış yüzüne, daha doğru bir deyişle, nesnelerin bize bakan cephelerine yöneltir. Bu çerçeveden baktığımızda, günümüzde birçok bilim adamının, belgesel fotoğrafçının, fotojurnalistin, amatörün, turistin ve gezgin fotoğrafçının kamerasına yansıyan görüntülerin büyük çoğunluğu yüzleri temel almaktadır.

Kent manzaraları, genellikle kentlerin en güzel yüzünü göstermek iddiasıyla çekilir. Ancak yine de, bu tarz fotoğraflar, kentlerin gerçek güzelliklerini yansıtmak yerine, her an görülebilen yerlerin üstünkörü görünüşlerini sergilemekten öteye gidemezler. Kartpostalların turistik amaçlarla çekilmesinden amaç, kentlerin renkli yüzünü olanca çekiciliği ile ortaya koymaktır. Oysa yapılan şey, görüntüleri yaygın şekilde dolaşıma sokarak sıradanlaştırmaya çalışmak. Bu nedenle hiçbir kartpostal, bir kentin büyüsunü, atmosferini ve dahası, kentin ruhunu sergileyecek düzeyde açıklayıcı nitelikler barındırmaz. (Karadağ, 2010)

Fotoğraflarla gerçek mekanlar arasındaki ilişki oldukça hassas ve narin olup, büyük ölçüde karşılıklı koşullanmalar ve ön kabullere dayanmaktadır. Fotoğraflar en fazla zaten var olan bilgilerimizi, önyargılarımızı, anılarımızı destekler, onları hatırlamamıza, akılda tutmamıza yardım ederler. Fotoğraflar da okunabilir simgelerdir ve biz onları kazandığımız belli alışkanlıklar sonucunda çözümler, anlar, deşifre ederiz (Topçuoğlu, 1992).

Belgesel işlevi içinde fotoğraf, bize “dış özne”si olan “ben”in belirlediği merkezi perspektif ve kadraj, yani zaman kesiti içinde bir “an”ı, o an bir “mekan”ı; o an ve mekanda belli bir “eylem”i vermektedir. O an ve mekanda oluşan eylemin nesnel gerçekliği, dış öznesi ben’in araya girmesiyle öznel gerçekliğe dönüşmüştür. Önceden var olan ve sonradan üretilen gerçeği birbirinden ayırıp irdelediğimizde, her birinin yollarına ayrı ayrı devam ettiğini göreceğiz. Çünkü belgelenen her an’ın bir

öncesi ve bir sonrası vardır. Sadece fotoğrafının dış öznesi, bu iki an'ı yaşayabilmektedir. Burada sözü edilen dış özne “gösteren”, o an'ı yaşatan imge “gösterge” ve o an'ın dolaylı olarak aktarıldığı taraf “gösterilendir”. Bu iletişim dizesinde gösteren tarafın gösterilene aktarmayı düşündüğü gösterge, yani görsel imge, araya giren zaman/mekan kavramı, gösterenin o an karşısındaki davranış biçimi ve dünya görüşü nedeniyle “nesnel imge” değil, aksine o an'ın “öznel yorumlaması”dır. Eğer görsel bir imge, bize birşeyler bildirmek isteyen görsel mesaj olarak algılanıyorsa; unutulmamalıdır ki, nesnel gerçekliğe tüm yakınlığına rağmen nesnellikten çok uzaktır (Gezgin, 2006).

Fotoğraf, gerçekliğin mekanik yolla yeniden sunumudur. Bu tanımdan yola çıkılarak başlangıçta fotoğrafı gerçekliğin bir yeniden üretimi olarak değerlendirilmiştir. Yeniden sunum sözcüğünün anlam olarak “tasvir etme, eşdeğer olma, yerine geçme” vb. gibi kavramların karşılığı olarak alınması, fotoğrafik görüntünün de gerçeğin karşılığıymış gibi düşünülmesine neden olmuştur. Hatta bulunduğu ilk yıllarda, bir parmak izi gibi gerçeğin kopyası olduğunu söyleyenler bile çıkmıştır. Oysa ki fotoğraf, tıpkı resim tarihindeki gerçekçi tablolar gibi, bir temsildir. Ve temsilin doğası gereği barındırdığı onca bilgiye rağmen maddi dünyanın kendisi değildir. Buna kaşılık fotoğrafın keşfi, maddi dünyanın temsilleri için çok önemli bir dönüm noktası olmuştur. Daha önce “gerçekçi” diye nitelendirilen yaklaşımlar, artık “fotogerçekçi” olarak tanımlanmaya başlanmış, gerçekliği temsil etme yerini, fotoğrafik gerçekliği temsil etmeye bırakmıştır. Burada kastedilen şey, sunulan görüntünün bir fotoğraftaki kadar iyi temsil edilebilmesidir. Dijital teknolojinin olanakları ile yaratılan sanal evrende üretilen görüntülerde aslında gerçekten çok fotogerçeğe öykünmektedirler (Turan, 2007).

Mekan ve fotoğraf algısı konusunda Barthes⁸'in(1992) eleştirileri ise konunun başka bir yönüne dikkati çeker. Charles Clifford'un Alhambra'da çektiği bir fotoğraf üzerinden Barthes'in yaptığı yorumlar, fotoğraf üzerinden mekan algısı ve etkilerinin tartışılması anlamında önemlidir:

⁸ Roland Gerard Barthes

Göstergebilime büyük katkılar yapan Fransız aydın ve eleştirmen. Yapısalcılık, göstergebilim ve psikanaliz etkilerini birleştiren, kendine özgü bir edebiyat eleştirisi geliştirmiştir.

1952-59 arasında Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezi'nde (CNRS) çalışmıştır. Çeşitli dönemlerde Macaristan, Romanya, Mısır gibi ülkelerde ders vermiş, 1959'da kısa bir süre için konferanslar vermek üzere İstanbul'a da gelmiştir.

Yeni Roman anlayışının kuramsal temellerinin atılmasında önemli rol oynamıştır. (Barthes, 1992)



Şekil 4.2 *Alhambra (Grenada)*, Fotoğraf: Charles Clifford, 1854. (Barthes, 1992)

Eski bir ev, loş bir kapı sundurması, çiniler, dökülmüş bir Arap süslemesi, duvara yaslanmış oturan bir adam, bomboş bir sokak, bir Akdeniz ağacı (Charles Clifford'ın Alhambra'sı): bu eski fotoğraf bana dokunuyor: yaşamak istediğim yer orası, bu kadar basit. Bu tutku beni ta derinden, ve ne olduğunu bilmediğim köklerden etkiliyor: iklimin sıcaklığı mı bu? Akdeniz miti mi? Apolinizm mi? Terk etme mi? Geri çekilme mi? Anonimlik mi? Soyluluk mu? Hangisi olursa olsun (kendime, güdülerime, fantazilerime göre) orada, zerafetle yaşamak istiyorum – turist fotoğrafı hiçbir zaman bu incelik ruhunu tatmin etmiyor.

Bence görünüm fotoğrafları (kent ya da kır) gezilebilir değil, yaşanabilir olmalıdır. Eğer kendimde dikkatle gözlemlersem bu yerleşme isteği ne düşseldir (abartılı bir yer düşünmem), ne de deneyime dayanır (emlakçı bakışıyla bir ev satın almak istemem); bu istek hayalidir, ve beni ilerdeki ütöpik bir zamana, ya da geriye, kendi içimde bir yerlere taşıyormuş gibi görünen bir tür ikinci bakıştan kaynaklanır: Baudelaire' in *Invitation au voyage* ve *La Vie antérieure*'de övdüğü gibi çifte bir harekettir. Bu yeğlenen manzaralara bakarken orada bulunmuş olduğumdan ya da oraya gittiğimden eminmişim gibi geliyor bana. Freud ise, anne bedeni için “kişinin daha önce bulunduğundan emin olabileceği tek yerdir” diyor. Görünümün (tutkunun seçtiği görünümün) özü de işte bu olabilir: içimde gizlice Anne'yi (ama asla huzursuz eden Anne değil) uyandırmak (Barthes, 1992).



Şekil 4.3 *Turning the Place Over*, Richard Wilson, 2007. (Url-31)

Richard Wilson'ın Gordon Matta Clark⁹'a atıfta bulunduğu Liverpool Bienalindeki performansı da nesne, mekan, fotoğraf algısını sarsacak nitelikte bir çalışmadır. Matta Clark'ın çalışmalarında olduğu gibi boş bir yapının bir bölümü gerçek anlamda kesilmiştir. Kesilen cephe parçası hidrolik sistemler yardımı ile sürekli olarak hareket eder. Fotoğraflarına bakıldığında basit bir fotoğraf hilesi gibi görünen bu çalışma yapının önünden geçenler için fiziksel olarak algılabilecek bir durumdur.

⁹ Matta'nın belediye tarafından er ya da geç yıkılacak ya da yıkılmak üzere olan bakımsız ve işe yaramaz binaları 50 dolar, 70 dolar gibi komik fiyatlara satın alarak başlattığı eylemler, genel ve geleneksel mimarinin otoriter duruşuna deprem etkisi yaratmıştır. Bu dönemde gerçekleştirdiği, fotoğraflayarak ve filme çekerek arşivlediği “geçici” eserlerine bir iki örnek vermek gerekirse: Splitting (1974 - Yerine bir toplu konut projesinin yapılacağı bir aile evi), In Day's End (1975 - Çürümeye bırakılmış bir iskele deposu), Tershore (Bronx'ta terkedilmiş bir apartman), Conical Intersect (1975 - Paris Bienali için Les Halles'de şimdiki sanat merkezi Pompidou'nun yerinde bulunan iki ev).

1973'te başlattığı Anarchitecture hareketi, anarşi ve mimarlığın bileşimi, varolan mimarlığı sorgulama eylemine dönüşmüş bir harekattır. Richard Nonas, Suzanne Haris gibi isimlerin katıldığı grup, Amerika'nın o yıllarda içinde bulunduğu ekonomik kriz sonucu New York'un boşaltılmış ve yıkılmak üzere olan binalarını mekanları seçmişler, bu artık binaların dışlanması, mekanların politik konumlarını, özel mülkiyeti tartışmışlar, anarşist mimari örnekleri sunmak üzere projeler hazırlamışlardır.



Şekil 4.4 Newyork, Drive-By Shootings, Fotoğraf: David Bradford. (Bradford, 2008)



Şekil 4.5 Newyork, Drive-By Shootings, Fotoğraf: David Bradford. (Bradford, 2008)

Mekansal tecrübelerin fotoğrafa aktarımında ilginç bir örnek de New York’lu bir taksicinin fotoğraflarından oluşan Drive-By Shootings isimli çalışmadır. On yol boyunca New York sokaklarında taksicilik yaparken fotoğrafladığı kent yaşamı, profesyonel bir fotoğrafçı olmayan David Bradford’un gözünden kent algısını ortaya koymaktadır.



Şekil 4.6 Newyork, Drive-By Shootings, Fotoğraf: David Bradford. (Bradford, 2008)



Şekil 4.7 Newyork, Drive-By Shootings, Fotoğraf: David Bradford. (Bradford, 2008)

Düsseldorf Sanat Akademisi¹⁰’nde Bernd Becher’in öğrencilerinden Thomas Struth da “Unbewusste Orte” isimli çalışmasında boş sokakları ve gündelik hayatta maruz kaldığımız mimariyi görüntülemiş, bu fotoğrafların “tek tek kentler için tipik olan ve bir araya geldiklerinde bu kentlerdeki farklı bölgelerin yapısını görünür kılması beklenen fotoğraflar” olduğunu dile getirmiştir.

Fotoğrafçı mimar Gabriele Basilico’nun çalışmaları da temsil konusunda fotoğrafçının algı ve aktarımının tartışılması anlamında önemlidir. Basilico’nun İstanbul ziyaretlerinde kaydettiği görüntüler sanatçının gözünden birer İstanbul temsilleridir. Ancak bu fotoğraflara baktığımızda belleğimize yerleştirilmeye çalışılan İstanbul imajından çok farklı bir görüntü ile karşılaşırız. Bambaşka bir İstanbul temsili ve gerçekliği vardır karşımızda. Fotojenik olma kaygısından uzak bu kareler sergilendikleri dönemde oldukça tepki çekmiş ve “gerçek” İstanbul’un bu karelerde olmadığı bile iddia edilmişti. Fakat bu fotoğrafların her biri, gün batımında kaydedilmiş Tarihi Yarımada fonlu bir Kızkulesi fotoğrafı kadar gerçektir.



Şekil 4.8 *İstanbul*, Fotoğraf: Gabriele Basilico. (Basilico, 2010)



Şekil 4.9 *İstanbul*, Fotoğraf: Gabriele Basilico. (Basilico, 2010)

¹⁰ 1974’de Klaus Rinke, 1976’da Bernd Becher ve 1979 yılında Nam June Paik’in öğretim görevlisi olarak katıldığı bu sanat okulu, özellikle günümüz Alman fotoğrafının çehresini oluşturacak fotoğrafçı ve sanatçıları mezun etmiştir.



Şekil 4.10 *İstanbul*, Fotoğraflar: Gabriele Basilico. (Url-32)



Şekil 4.11 *İstanbul*, Fotoğraf: Gabriele Basilico. (Basilico, 2010)

Jean Louis Weissberg ise “kayıt yoluyla bilgi” çağından “simulasyon yoluyla bilgi” çağına geçildiğini, bu yeni dönemde görüntünün nesneyi temsil etmeyip, onu işaret ettiğini vurguluyor. (Şentürk, 2002)

Mekan ve fotoğraf temsili arasındaki ilişki, fotoğrafın keşfedildiği günden bugüne tartışılmalı bir konu olmuştur. Mekan ile bire bir deneyime dayanan tecrübelerden edilen mekan algısı ve fotoğrafik okumalardan elde edilen tecrübe ve deneyimler bir çok noktada ayrılmakta ya da içiçe geçmektedir. Bugün yapıları çevreyi imgesel olarak okuyabileceğimiz bir çok görsel kayıt birikimi bulunmakta, bunlar teknolojinin de desteği ile her geçen gün katlanarak çoğalmaktadır. Bu noktada önemli olan elimizdeki “görsel derya”nın teknik niteliğinden çok bilgisel çeşitliliğidir diyebiliriz.

Dolayısıyla bir mimari yapıyı değerlendirirken, yalnızca idealleştirilmiş “fotojenik” kayıtlar değil; o yapıyı çevresi ve yaşantısı ile, farklı görüş ve algılayış açıları ile belgeleyen dökümanlar da dikkate alınarak daha geniş bir çerçevede değerlendirme yapılabilir.

4.2 Bir Örnek Yapı Üzerinden Değerlendirmeler

İpekyol tekstil fabrikası¹¹; tekstil sektöründe faaliyet gösteren ”twist giyim” grubu için tasarlanmış, yaklaşık 20.000m² lik arazi üzerine oturan, bir sanayi yapısıdır.

Edirne'nin kıyısında, Kırklareli yolu üzerindeki arazide inşa edilen yapının tasarımında, bu tür üretimlerin döngüsel ilişkilerinin teknik tarifleri, alanın sınırlı büyüklüğü, servis ve ana yol bağlantı olanakları ile yerel üretim tekniklerinin kısıtları etkin veriler oldu. (Anon., 2009)

Yapı arazi düzlemine betonarme düşey taşıyıcılar ile kübik bir biçimde oturmakta, cepheleri kaset sistem ile oluşturulan yapının üzeri çelik strüktürlü hafif çatı ile örtülmektedir. Kütlenin belli noktalarından oluşturulan doğrusal yarıklar, peyzaj düzenlemeleri ve bu yarıkların çevresini saran iç cephelerin şeffaf cam yüzeyleri ile binanın iç mekanlarına doğal ışık ve hava girişi sağlayan bahçelere dönüştürülmüştür. Yapının E-5 yönündeki cephesi de boylu boyunca şeffaf cam bir yüzey ile dikkati çekmektedir. Özellikle bu cepheden üretilen imajlarda bu geniş bina kütesinin “hafiflik” vurgusu desteklenmektedir.

Bu bölümde değerlendirme konusu olarak ele alınacak esas nokta; yapının mimari niteliği ve kalitesinden ziyade İpekyol Tekstil Fabrikası imajının üretilmiş fotoğraflar üzerinden değerlendirilmesi ve fotoğrafın mimari nesnenin algı ve kavranışındaki etkilerinin tartışılmasıdır. Önceki bölüm ve başlıklarda tartışılıp yorumlanmaya çalışılan konular, çeşitli mimari yayınlarda kullanılan ve yapı ile zihnimizin ilk görsel temasını sağlayan fotoğraflar üzerinden okunmaya çalışılacaktır.

¹¹ Emre Arolat Architects tarafından tasarlanan yapı, 2010 yılında Ağa Han ödülüne layık görülmüştür. 1977 yılından beri her üç yılda bir, İslam kültürünü başarıyla yorumlayan çağdaş tasarım, sosyal konut, toplumsal gelişim, restorasyon, yeniden kullanım ve bölgesel koruma projelerini kapsayan mimarlık ürünleri Ağa Han Mimarlık Ödülleri ile ödüllendirmektedir. 1977'den beri 8 dönem geçiren mimarlık ödülleri, dünyanın farklı bölgelerinde bulunan 7.000'den fazla yapı projesini içeren bir belgelige sahiptir. (Url-33)



Şekil 4.11 *İpekyol Tekstil Fabrikası*, Fotoğraf: Thomas Mayer, 2009.



Şekil 4.12 *İpekyol Tekstil Fabrikası*, Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010.

Emre Arolat Architects arşivinden, Thomas Mayer ve Ali Bekman tarafından çekilmiş fotoğraflar önceki bölümlerde tartışılan konulara görsel örnek olarak kullanıldı. Konuların görsel olarak daha kavranabilir olması açısından yazar tarafından çekilen fotoğraflar ile bu fotoğrafların karşılaştırılması da bir diğer anlatım yolu olarak tercih edildi.

Birinci bölümde gerçekliğin mekanik yolla yeniden sunumu olarak tanımlanan fotoğrafın belge niteliğinden bahsedilmiş ve mimari anlamda bu belge niteliğinin nasıl değerlendirildiği tartışılmıştı. Fotoğrafın nesnel bir kayıt aracı olması noktasındaki tüm tartışmaların içinde mimari anlamda fotoğraf bir tanık olarak kullanılmıştır. Bu nedenle fotoğraf, doğası gereği dönemine, konusuna tanıklık eder. Fakat fotoğraf her ne kadar nesneden yansıyan ışığın maddi bir izi olsa da, hiçbir zaman nesnel tanıklık iddiasında bulunmamıştır. Fotoğraf doğası gereği bir gerçeklik yorumudur. Elbette bu yorum durumu yapı ile ilgili belge iddiasının karşısında değildir, yalnızca fotoğrafı çeken fotoğrafçının da öznelliğini barındırır.

Fotoğrafın yapabildiği sadece belgeleme ve tasvir değildir. Bir fotoğrafın izleyiciye verdiği, yepyeni bir algılama ve bir deneyimdir. Thomas Mayer'ın kaydettiği fotoğraf (Şekil 4.11) ve yazar tarafından benzer noktadan kaydedilmiş fotoğraf (Şekil 4.12) arasındaki karşılaştırmalar ilk bölümde bahsedilen konuları örneklemesi anlamında faydalı görsellerdir. Fotoğraflara bakıldığında öncelikle dikkati çeken husus ışık kullanımıdır. Thomas Mayer'ın fotoğrafı çektiği zaman aralığı güneşli bir günde güneşin yatay açı ile yapının cephesine vurduğu saatlerdir. Bu sebeple cepheye vuran güneş geniş cam yüzeyden içeri sızmış ve binanın içine yayılmıştır. Görsel olarak fotoğrafın bütününe bir ritim kazandıran bu tercih aynı zamanda yapının şeffaflık iddiasını da kuvvetlendirir. Işık koşullarının fotoğrafın görsel gücünü nasıl güçlendirdiğini bu fotoğraflar üzerinde görebiliriz. Mayer'ın fotoğrafında cepheden içeri dolan ve zemine yayılan ışık hüzmeleri bu fotoğrafı görsel olarak daha kuvvetli ve fotojenik hale getirmiştir. Sonraki fotoğraf ise benzer mekan ve açılardan sabahın erken saatlerinde ve bulutlu bir günde kaydedilmiştir. Koridora dolan ışıklar yoktur, parlak zemin ve metal dikmelere tutturulmuş cam korkuluklar dikkat çeker. Elbette iki fotoğrafın da kendi gerçekliklerini barındırdıkları söylenebilir. Her iki fotoğrafta da insan göremeyiz. Bu insandan soyutlanmış mekan aktarımı elbette bilinçli bir tercihtir ve bir anlamda her iki durumda da mekanı zamansızlaştırır.



Şekil 4.13 *Ipekyol Tekstil Fabrikası*, Fotoğraf: Ali Bekman, 2010.



Şekil 4.14 *Ipekyol Tekstil Fabrikası*, Fotoğraf: Thomas Mayer, 2009.

Bir diğer karşılaştırmalı okumayı aynı cephenin farklı fotoğrafçılar tarafından çekilmiş iki fotoğrafı üzerinden yapabiliriz. Önceki bölümlerde yapının çevresel faktörlerinin fotoğrafın algısında önemli rol oynadığından bahsetmiştik. Yapının inşa edildiği yer ile ilişkisi ve bu ilişkinin fotoğrafa dahil edilmesi mimari nesnenin tasarım iddialarını etkileyen önemli bir durumdur. Ali Bekman'ın fotoğrafına (Şekil 4.13) baktığımızda şeffaf cam cephenin baktığı yöndeki bahçede yer alan ağacın kadrja dahil edildiğini görürüz. Bulutlu ve sisli bir zaman diliminde kaydedilen bu

karede uzun cephenin perspektifi dikkat çekici ve önemlidir. Ağa Han Jüri değerlendirmesinde vurgulanan “proje yapı arsasına hafifçe oturuyor” ifadesi, yine bu karede, ağaç ve kütle arasındaki ilişki ile doğrulanmış gibidir.

Thomas Mayer’in aynı cepheden, açık bir havada kaydettiği diğer fotoğrafa (Şekil 4.14) baktığımızda ise, ağaç karenin dışında bırakılmıştır, ağacın yalnızca cam yüzey üzerindeki yansımaları görürüz. Bu karede ön planda yalnızca yapı kütlesi vardır. Yapının yakın çevresindeki nesnelerle ilgili bilgi olarak yalnızca yansılardan algıladığımız silüetler vardır.

Bu iki fotoğraf da mimari yapının aktarımı adına kendi gerçekliklerine sahiptirler. Önceki bölümlerde bahsedilen konulardan birisi de “maske” kavramı olarak ele alınan gizleme/ortaya çıkarma üzerinden yakalanmaya çalışılan gerçeklik durumlarıydı. Bu fotoğraflardan ikisi için de benzer bir durum olduğu söylenebilir. İlk fotoğrafta kadraja alınan ve fotoğrafın odağını yapı ile paylaşan ancak bu paylaşımın olumlu anlamda fotoğrafın dramatik gücünü artırdığı bir ifade söz konusu iken Mayer’in fotoğrafında ağaç kadraj dışında bırakılarak yapı kütlesi tekil olarak vurgulanmaya çalışılmıştır. Yapının en fotojenik bölümlerinden birisi olarak tanımlanabilecek bu şeffaf cephe iki fotoğrafta da farklı duyumsal vaatlerde bulunmaktadır.

Yapının iç mekanından bir fotoğrafta (Şekil 4.15) ise yemekhane bölümünü görmekteyiz. Thomas Mayer’in kaydettiği bu fotoğraf, mimari tasarım raporunda da vurgulanan, bölümler arası bahçeler ile yapının iç kullanım alanlarına doğal ışık alma düşüncesini doğrular nitelikte. Fakat fotoğrafa dikkatle bakıldığında yemekhane olarak kullanılan bu mekandaki insanların neredeyse tavandaki çelik konstrüksiyona tutturulan aydınlatma elemanları kadar nizami oldukları dikkati çeker. Bu mekan bir yemekhanedir ve fotoğrafçı mekanı kullanıcıları ile “çalışır” vaziyette kayıt altına almak istemektedir, ancak bunun yanında mimari olarak fotoğrafın içinde işlenen şifrelemenin fotoğrafa bakanlar tarafından okunabilmesi için de o insanların figüratif bir şekilde orada bulunmalarını programlamıştır. Fotoğrafik olarak idealleştirilmiş bu kare ancak bu fotoğrafın gerçeğini içerir. Mekanın günlük kullanım ve algıdaki görüntüsü farklılaşabilecektir. Yani fotoğraf kullandığı dil ile mekana dair bir fikir verir. İnsanlar bu noktada mekanın günlük kullanımının belgelenmesi adına yerleştirilmiş birer figür olarak mekanın “poz vermesine” yardım eder.



Şekil 4.15 *İpekyol Tekstil Fabrikası*, Fotoğraf: Thomas Mayer, 2009.



Şekil 4.16 *İpekyol Tekstil Fabrikası*, Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010.



Şekil 4.17 *İpekyol Tekstil Fabrikası*, Fotoğraf: EAA Arşivi, 2008.



Şekil 4.18 *İpekyol Tekstil Fabrikası*, Fotoğraf: Emre Arolat, 2008.

Fotoğrafın öznesi olan nesne her durumda ön planda olmayabilir. Nesnenin arka plan olması, bir fon oluşturması da yapının görsel olarak ifade edilışinde kullanılan yöntemlerden birisidir. Bu bölümde aktarılan önceki fotoğrafların aksine, Şekil 4.17 ve Şekil 4.18 fotoğraflarında yapı görsel olarak dolaylanmıştır. İlk fotoğrafta (Şekil 4.17) objektif ile yapı arasına giren ağaç fotoğrafın odağını yapı ile paylaşır. Bu kare önceki bölümlerde “sanatçının yorumu” başlığı ile ele alınan konulara bir örnek olarak gösterilebilir. Ağacı bu noktada kadrajın içine alan fotoğrafçı bilinçli ya da bilinçsiz yapıya bir hareket kazandırmıştır. Fotoğrafa bakan üçüncü gözün ilk dikkatini çeken nesne ağaç olur, sonrasında ise yapı kütlesi. Daha doğru bir ifadeyle zamansal olarak görsel öncelikli bir içiçe geçme sözkonusudur. Ağaç ile bina içiçe geçmiştir, ağaç binanın dilini destekler. Bilinçli ya da bilinçsizden kast edilen şudur ki; fotoğraf çekiminde kadrajı belirleyen kişi, çekilmiş fotoğraf üzerinden yapılan görsel okumalardaki her düşüncüyü önceden kestirerek kadrajı belirlememiş olabilir. Fotoğrafi kaydeden kişi ağacın yapıya “değdiğini” hissetmiş ve bu kadrajını yönlendirmiş olabilir. Ve elbette bütün bunlar, bu tür kayıtlar, yapının aurasına dair izler taşır.

Bir sonraki fotoğrafta (Şekil 4.18) da yapının benzer bir fon olma, içine alma, birlikte var olma durumu vardır. Yapının giriş kapısına kadrajlı bu karede; o an oradan geçen iki köpek de fotoğrafa dahil olmuş ve ilk fotoğraftaki ağacın durağanlığından gelen hareketin aksine bu kez köpeklerin hareketli aurası durağanlaşmış, bir başka ifadeyle hareketlerini arka plandaki mimari nesne ile paylaşmışlardır. Yine bu fotoğrafta da bir dolaylı anlatım olduğu düşünülebilir, ya da gerçekliğin tam da bu olduğu iddia edilebilir. Fotoğraf her iki düşüncüyü de destekler, o mekanda o an’ın gerçekliğini aktarmaktadır. Giriş kapısı ve önünden geçmekte olan köpekler birlikte mummyalanmıştır. Fotoğrafın öznesi olan yapı o an oradan geçmekte olan köpeklerin kadraja girmesi ile bir anlamda gizli özneye dönüşmüş, bir arkaplan oluşturarak zamana düşülen bu notun gerçekliğine şahit edinmiş gibidir. O köpekler önünden geçtikleri yapının varlığının fotoğraftaki şahitleridir. Bu fotoğraf şu açıdan da önemlidir ki; günümüzde kırılmaya başlasa da mimari fotoğrafların bir çoğunda fotoğrafçı, hareketli nesnenin, insanların, hayvanların kareye girmesini istemez, özenle binayı tekil ve sabit olarak kaydetme kaygısındadır. Oysa o hareket, o devinim de yapının bir parçası sayılabilir ve fotoğrafa dahil edilmesi, mimari olarak kaydedilmeye ve aktarılmaya çalışılan mesajı eksiltmeyecek bilakis onu destekleyip kuvvetlendirecektir.



Şekil 4.19 İpekyol Tekstil Fabrikası, Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010.



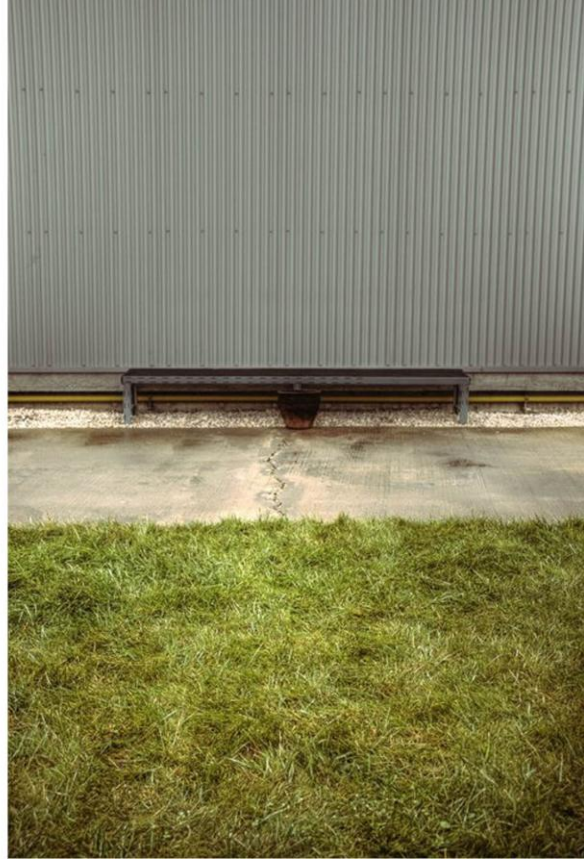
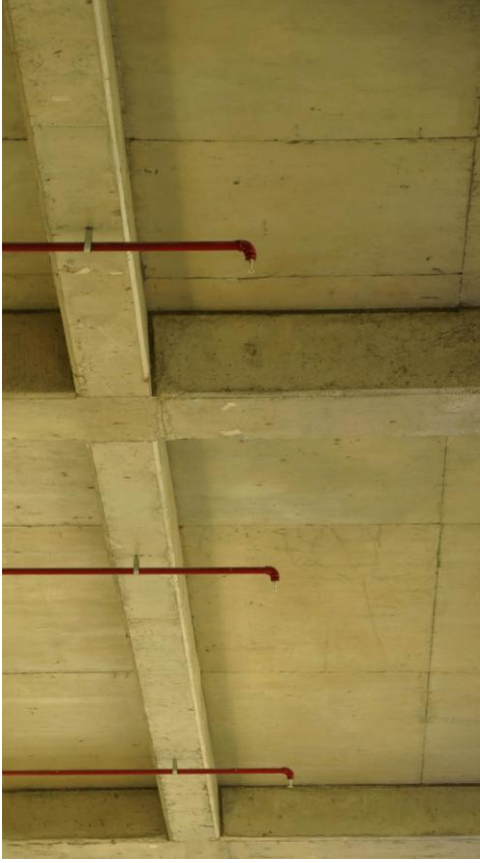
Şekil 4.20 İpekyol Tekstil Fabrikası, Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010.

Sözü edilen dolaylı anlatımın bir başka örnekleri de Şekil 4.19 ve Şekil 4.20’de görülebilir. Bu karelerde doğrudan yapının kullanımına dair ipuçları aktarılmaktadır. Yapının içine aldığı, doğrudan etkileşim halinde olduğu insan hareketlerinin yansıtılması da yapıya dair izlenimlerimizi yönlendirmesi anlamında önemli görsellerdir. Bir tekstil fabrikası olarak tasarlanan yapının içinde çalışan bir insanı gördüğümüz ilk fotoğrafa (Şekil 4.19) bakıldığında, ön planda model olarak kullanılan bir elbise kareyi arka planda çalışan işçi ile paylaşmaktadır. Kadrajın içine dahil olmuş üçüncü önemli vurgu ise ışıktır. Bu kareye bakıldığında, söz konusu yapının önemli tasarım vaatlerinden birisi olan ferah ve aydınlık çalışma ortamının doğrulandığı hissedilebilir.

Yapının iç mekanından kaydedilmiş bir diğer fotoğraf karesinde (Şekil 4.20) yine kullanıma dair bir hareket görülmektedir. Fabrika binasının atölye bölümlerinden yemek salonu bölümüne bağlanan koridoru gördüğümüz bu karede hareket halindeki insanlar ile yakalanan doluluk önemli bir diğer görsel anlatımdır. Bu kareye bakıldığında ışık ve ölçeğin anlatımın önemli alt mesajlarından olduğu kavranabilir.

Mimari nesnenin görsel olarak iletiminde önemli anlatım yollarından birisi de detay verileridir. İnsan algısının mekana dair devinimlerini tetikleyebilecek bir tür görsel sondaj olarak nitelendirebileceğimiz bu kayıtlar mimari nesnenin bütününe dair de ipuçları taşır. Şekil 4.21 ve Şekil 4.22’ya bakıldığında bu tür bir aktarımın etkilerine şahitlik etmek mümkün olabilir.

Şekil 4.21’de biri iç mekan taşıyıcı sistemi diğeri dış cephe ve peyzajı olmak üzere iki kare görülmektedir. İç mekan tavanından kaydedilen detayda betonarme taşıyıcı sistem ile ona dokunmakta olan yangın söndürme sisteminin uzantıları fotoğrafı oluşturmaktadır. Kütlenin yalın malzeme vurgusu dikkate değer bir sade fotoğraf dili ile aktarılmaktadır. Diğer karede ise yapının yan ve arka cephelerini boylu boyunca kaplayan metal sistemin önünde konumlandırılmış oturma sistemi ve hemen önündeki yeşil peyzaj görülmektedir. Gerek doku gerekse renk kontrastı açısından dalgalanmaların olduğu bu karede de yapının genel tasarım vaatlerinin izlerini algılamak mümkün olmaktadır. Benzer bir durum ile hemen sonraki fotoğrafta (Şekil 4.22) karşılaşmak mümkündür. Yapının metal kaplama cephe yüzeyi boyunca yerleştirilmiş oturma sistemleri bu kez farklı bir ölçek ve açıdan aktarılmıştır. Gerek oturma sistemlerinin düzen ve tekrarları gerekse ölçek ve perspektif farklılaşmaları yapının tasarım vaatlerinin görsel paralelleridir.



Şekil 4.21 *İpekyol Tekstil Fabrikası*, Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010.



Şekil 4.22 *İpekyol Tekstil Fabrikası*, Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010.



Şekil 4.23 *İpekyol Tekstil Fabrikası*, Fotoğraf: Thomas Mayer, 2009.



Şekil 4.24 *İpekyol Tekstil Fabrikası*, Fotoğraf: Mustafa Apan, 2010.

Yapının iç mekan işleyişi ve çalışma ortamından bir kesit bu fotoğraflarda (Şekil 4.19, Şekil 4.20) gözlemlenebilir. Thomas Mayer'in fotoğrafına bakıldığında geniş açılı bir lens tercih edilerek, çalışma ortamının genişliğini de vurgulayacak bir şekilde tavanın da kadrja dahil edildiği görülür. Bunun yanında esas bu fotoğrafı kuvvetli kılan yine bakış açısidir. Fotoğrafın kaydedildiği bakışta şeffaf cam iç cephe ve bahçedeki ağaçlar görülür. Aynı zamanda tavan ışıklıklarından giren ışığın da zemindeki izleri görülür. Bu aydınlık kare proje raporundaki şu ifadeleri destekler (Anon., 2009);

Ana amacı üretime verilen aralarda çalışanların kullanması ve çalışma alanlarına doğal ışıkla havanın girmesi olan bahçelerin, alanları birbirinden ayırırken şeffaf çerçeveleriyle görsel akışkanlığı sağlaması öngörüldü.

Diğer fotoğrafta (Şekil 4.20) ise yine yapının üretim mekanından yazar tarafından kaydedilmiş bir panoramik bir görüntü vardır. Benzer bir biçimde aydınlık ve ferah görünen bu görüntünün bakış açısı Mayer'ın fotoğrafı ile ters yöndedir. Mekanın derinliği ve uzun koridorun algısı elbette fotoğrafın etkisini de farklılaştırır ve iki fotoğraf da kendi gerçekliklerini barındırır.

Bu bölümde aktarılan fotoğrafların tümü, farklı bakış, algılayış ve tekniklerde, yapıyı ve mekanı anlatan fotoğraflardır. Tüm bu fotoğraflar elbette tam olarak fiziksel mekan tecrübesinin yaratabileceği etkiyi yaratamaz, ancak her biri mekana dair kuvvetli ipuçları verir. Bu bakımdan bu bölümde amaç herhangi bir çekim tekniğini bir diğeri ile kıyaslamak, üstün göstermek ya da ideal bir mimari fotoğraf tekniği tartışması yaratmak değil, mimari fotoğrafın limitlerini ve anlamlarını sorgulamaktır.

5. SONUÇ

Fotoğraf ve mimarlık, gerek yapılı çevrenin belgelenmesi, gerekse fotoğraflanmış yapıların yeni tasarımlara fikir ve ilham vermesi anlamında içiçe geçmiş ve birbirini tetikleyen üretim alanlarıdır. Gerçekçilik ile kurduğu mekanik ilişki sayesinde fotoğraf, icad edildiği günden itibaren hızla diğer yeniden sunum teknikleri içinde öncelikli yerini almıştır. Fotoğraf bu manada mimarlık alanı için güvenilir bir belgeleme aracı olarak görülmüş ve tercih edilmiş. Gerçeklik ile kurulan bu mekanik ilişki fotoğrafın ilk keşfedildiği andan beri tartışılmış, fotoğrafın evrimi ile birlikte farklılaşmış yeni ifade ve gerçeklik boyutları doğurmuştur.

Bu tez çalışmasında, fotoğrafın mimarlık alanındaki kullanımları gözlenmiş, tarafsız bir döküman olma iddiasındaki fotoğrafın doğası, farklı başlıklardaki kavramlar üzerinden tartışılmaya çalışılmıştır. Fotoğrafın mimarlık alanında daha verimli kullanılabilmesi için potansiyeller sorgulanmıştır.

İlk bölümde, “tarafsız bir döküman ve sanatsal bir yorumlama arasındaki fotoğraf” ana başlığı ile fotoğrafın üreticisi ile olan etkileşimi ve tarafsızlığı sorgulanmıştır. Gerçekliğin mekanik yolla yeniden sunumu olarak tanımlayabileceğimiz fotoğraf, başlangıçta bu tanımdan yola çıkılarak, gerçekliğin bir yeniden üretimi olarak değerlendirilmiştir. Yeniden sunum sözcüğünün anlam olarak “tasvir etme, eşdeğer olma, yerine geçme” vb. gibi kavramların karşılığı olarak alınması, fotoğrafik görüntünün de gerçekliğin karşılığıymış gibi düşünülmesine neden olmuştur. Hatta bulunduğu ilk yıllarda, fotoğrafın adeta bir parmak izi gibi gerçeğin kopyası olduğunu söyleyenler bile çıkmıştır. Fotoğrafik görüntü, bulunduğu andan itibaren modern insanın ve yaşamın dönüşümlerinin belgelendiği bir bağlam yaratmıştır. Ait olduğu zamanın kimliği, ait olduğu varsayılacak zamanın ise görüntüsüdür.

Bu bölümde mimari dökümantasyon çalışmalarında önemli bir kilometre taşı olan Hilla&Bernd Becher’in çalışmalarından da bahsedildi. Modern mimarlık örneklerinden aşına olduğumuz mimari ürünün yalıtılmışlığı, tekiliği ve tarihsel/coğrafi bağlamdan kopukluğu, yapıların Becherler tarafından tümünün ya da bir kısmının, benzer açılarla, eşit mesafeden çekilmiş fotoğraflarında da öne çıkıyordu. Becherler’in birlikte ürettikleri ilk çalışmaları, kısa bir süre sonra, “mimari

için ilham kaynağı olabilecek mimarsız bir mimarlığı gösteren bir çalışma” olarak nitelendirildi. Bu paralelde yirminci yüzyılın başlarında mimarsız mimarlığa övgü ve endüstri yapılarının ilham kaynağı olabileceği düşüncesi doğmuştur.

Fotoğrafın taraflı ya da tarafsız bu belge iddiasının ardından bir diğer önemli konu ise fotoğraflarda algıladığımız aura konusudur. Ortam etkileri ve Aura başlığında fiziksel mekanın içinde bulunduğu fiziksel çevre koşulları, ışık, iklim, zamanlama gibi değişken koşulların mekanın algısında yaratabileceği devinimler ve bu devinimin fotoğraflara aktarımındaki nesnellik konusu üzerinde durulmuştur. İçinde yaşadığımız şehirde; önünden geçtiğimiz, içinde çalıştığımız, yaşadığımız, her gün hızla görsel algımızda hareket eden yapıların farklı görsel tansiyonlardan nasıl algılanabileceği, bu konuda çalışılmış örnekler üzerinden takip etmeye çalışıldı. Bu noktada “aura” ile ilgili şunu tekrar vurgulamakta fayda var ki; tek bir tanım, tek bir görme biçimi “aura” olarak tanımlanamaz. Mekan’ın aura’sı olarak tanımlanacak herhangi bir anlatım, kaydedilecek bir fotoğraf, yalnızca o an’ın aurası olabilir. Her insan, mekan’ı kendi görüşleri, tecrübeleri, birikimleri çerçevesinde yorumlar, görür, algılar.

Sonraki bölümde, fotoğrafı kaydeden gözün, kullanılan teknik donanım ve yöntemin mekan algısındaki çeşitliliği çoğaltıp geliştirebileceği olasılığı “sanatçının yorumu” başlığı altında değerlendirildi. Fotoğraf sanatçısının önünde fotoğrafik biçim birimlerinin seçiminden konuya bakış açısına kadar sonsuz sayıda seçenek bulunmaktadır. Bu öznel yorumlama, kaydetme ve dışa vurma sistemi içinde “fotoğrafın önüne geçilmez gerçekliği” sözü kaçınılmaz biçimde anlamını yitirmektedir. Yani fotoğrafın mekanı ve yaşamı tam bir doğrulukla aktarmada daima güçsüz bir tarafı vardır. Elbette bu durum fotoğrafı tamamen gerçekten uzaklaştırmaz ancak fotoğrafta gördüğümüz mekansal gerçeklik, mekana dair yalnızca bir ipucu olarak değerlendirilmelidir.

Edward Weston ve Ansel Adams’ın da içinde olduğu bir grup fotoğrafçı tarafından kurulan f:64 “dünyayı objektiften görüldüğü gibi ve teknik açıdan yetkin olarak görmek” şeklinde ifade ettikleri yaklaşımları ile “yalın fotoğraf” anlayışının yerleşmesine öncülük ederler. Weston bu konudaki yaklaşımını şöyle ifade eder:

Yaratıcı bir anlam olarak fotoğraf (veya nasıl tanımlıyorsanız) daha fazlasını görmeli. Görmenin yalın anlamı gerçeğin kayıdır. Fotoğraf, gözün gördüğü gibi görmek pek değildir. Bizim görüşümüz iki göz iledir ve sürekliliği vardır. Ancak makine, anın sınırlandırılmış bir durumunu saptar. Ayrıca, görüşü çok değiştiren değişik odak

uzaklıklarında objektifler kullanırız veya rengi aşırı düzeltebiliriz. Baskıda gerçeği yeniden değiştiririz, örneğin kontrastı asıl görünümüne göre arttıracak veya azaltacak kağıt kullanabiliriz. Bunların hepsi kabul edilebilir işlemlerdir, fakat sözlük anlamı ile görmek değildir. Belirli bir amaçla, bir nedenle görmektir... Bir ressam veya yontucu tarafından tasarlanmış kadar soyut olabilecek görüntü kameranın gerçekçi kaydı ile aktarılabilir, çünkü doğa büyük olasılıkla sanatçının düşleyebileceği her şeyi içerir ve akıl tarafından denetlenen makine, alışılmışın-bilinenin ötesine geçer... Kuramlardan uzak, yeni ve farklı yollardan yürüyen fotoğrafçıları yüreklendirin. Bırakın gözler içeriden dışarı yönelsin. Kendiniz “fotoğrafik” kalmakla sınırlandırarak “fotoğrafik resmi” tekrarlamayın.

Öte yandan dijital fotoğrafçılığın getirdiği imkanlar ve fotoğraf üretimindeki popülasyon mimari nesnenin gerçekliğini algılamamızda da çeşitliliği artırmış ve bu durum mimarlık için bir pozitif enerji yaratmıştır. Fotoğraf teknolojilerindeki bu gelişim ve yayılmanın insanlara bir üçüncü göz kazandırdığı, bu gözün sürekli çevresiyle ilgili verileri depolayabilecek sınırsız bir hafızası olduğu düşünülebilir. Belki de bu çeşitlilik insanları mekansal gerçekliğe hiç olmadığı kadar yaklaştırmıştır, ya da hiç olmadığı kadar uzaktadır, her iki durum da kendi doğruluğunu barındırır.

“Fotoğraf ve zaman” konusu üzerinde durulan önemli konulardan birisi olmuştur. Bir “mumyalama” aracı olarak fotoğrafın mimari alandaki izdüşümleri araştırılmış ve yorumlanmıştır. Bu noktada, nesneyi kendi bozulmasından koruyan bir araç olarak, fotoğrafın durağan bir sonsuzluk yarattığı söylenebilir.

Fotoğraf üzerinden yapılan bir diğer okuma da “maske” kavramı üzerine idi. Mimari yapının yapı elemanı olarak kullanılan maskelemelerinden ve fotoğraflama sürecinden yaratılan maskeden bahsedildi. Gizleme ya da ortaya çıkarma yoluyla maskenin mimari nesnede ve fotoğrafta ne tür etkilerinin olduğunun üzerinde duruldu. Bu etkiyi olumlu ya da olumsuz diye sınıflandırmak ve yalın bir gerçeklik sınırı çizmeye çalışmak elbette tartışmaya açık bir durumdur. Zira yapının kimi zaman maskesini de kendi gerçekliği içinde barındırdığı iddia edilebilir.

Mimari fotoğraf, belgesel olmaktan çok binaya ithaf edilmiş anlamın başka türlü bir inşası gibi işlemektedir. Modern mimarinin geometrik formları, mekan içinde yapay ve doğal ışık kullanımları fotoğrafı ve mekan algısını doğrudan etkileyen öğelerdir. Modern mimari yapılar, kendi başlarına birer imge aslında ve fotoğraf basitçe, binanın sunduğu kartezyen grafik yapının coşkısına katılmaktadır. Fakat Mimari anlamda yalnızca farklı platformlarda yayınlanmak amacı ile ya da bir tür belge kayıt

olarak değil, doğrudan tasarım sürecinde kullanılabilir önemli bir araçtır fotoğraf. Bu aracın kullanım ekil ve işlevleri mimari tasarım sürecine her geçen gün başka bir biçimde dahil olmakta ve evrilmektedir.

Tüm bu karşılaştırmalı örnekler ışığında, fotoğrafın mimari mekan algısındaki yeri ve fotoğrafın bu algıyı yönlendirmedeki etkisi sorgulanmıştır. Bu tezin hedefi; gerek mimari medyada, gerekse birçok mimarlık yarışmasında yapı değerlendirilirken kullanılan idealleştirilmiş fotoğrafların pasif varoluşlarının tartışılması ve fotoğrafın mimarlık alanında daha yapıcı ve verimli kullanılabilirliğinin vurgulanmasıdır.

KAYNAKLAR

- Abraben, E.**, 1993, *Point of View : The Art of Architectural Photography*, John Wiley & Sons, Inc., Indianapolis.
- Agee, J.**, 1966, *Many Are Called*, Walker Evans'ın çektiği fotoğraflar, Boston.
- Akoğul, M.**, 2005, *Fotoğraf, ileri!*, Geniş Açı Fotoğraf Dergisi, Sayı 40, İstanbul.
- Alışır, A.**, 2009, Sanatın yeniden doğuşu, Fotoğraf Dergisi, Sayı: 85, İstanbul.
- Anon.**, 2009, *İpekyol Tekstil Fabrikası*, Yapı Dergisi, Sayı: 327, İstanbul.
- Baudrillard, J.**, 1981, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Telos Press, Michigan.
- Baudrillard, J.**, Yokoluş Sanatı, "Teori Sanatı: 90'larda Baudrillard" Semineri, Çev. Hüsamettin Çetinkaya.
- Barthes, R.**, 1992, *Camera Lucida*, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.
- Basilico, G.**, 2010, *İstanbul 05 010*, Corraini, Mantova.
- Bazin, A.**, 1995, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Fotoğraf Görüntüsünün Varlık Bilimi, Bilgi Yayınları, İstanbul.
- Becher, H., Becher, B.**, 2004, *Typologies of Industrial Buildings*, MIT Press, Cambridge.
- Benjamin, W.**, 1931, *Die Literarische*, Fotoğrafın Küçük Tarihi, Çeviren: Tevfik Turan, İstanbul.
- Benjamin, W.**, 1993, *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W.**, 2001, *Son Bakışta Aşk*, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" Metis Yayınları, İstanbul.
- Berger, J.**, 1986, *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bozkurt, N.**, 2000, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Yayınları, Bursa.
- Dede, V.**, 1998, *Fotoğrafta Anlam ve Şifreleme*, Geniş Açı Dergisi, Sayı:4, İstanbul.
- Derman, İ.**, 2008, *Fotoğraf ve Gerçeklik*, Hayalbaz Kitaplığı, İstanbul.
- Diserens, C.**, 2006, *Gordon Matta-Clark*, Phaidon Press, Londra.
- Edgü, F.**, 2001, *Seyir Sözcükleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Erkarslan, Ö.**, 1992, *Fotoğraf Sanatında Görsel Anlatım*, Altındağ Matbaası, Ankara.
- Evans, W.**, 2004, *Many Are Called*, Yale University Press, London.
- Fırat, K.**, *Dil Bağlamında Fotoğraf*, Yayınlanmamış Y.L. Tezi, S.22.
- Germen, M.**, 2007, *Fotoğrafta Gerçeği Yeniden Yapılandırma Süreci: Andreas Gursky*, XXI Dergisi, Sayı 58, İstanbul.

- Gezgin, Ö. A.**, 2006, *Deneyisel Fotoğrafi'ye Kuramsal Bir Yaklaşım*, Bildiriler Kitabı, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:1, İstanbul.
- Goodman, N.**, 1976, *Languages of Art*, Hackett Publishing Company, Indianapolis.
- Gursky, A.**, 2009, *Andreas Gursky: Works 80-08*, Hatje Cantz, Stuttgart.
- Holmes, W. O.**, 1980, *Classic Essays on Photography*, der. Alan Trachtenberg, Leete's Island Books, New Haven.
- Kalfagil, S.**, 2007, *Dijitale geçtiniz mi?*, Fotoğraf Dergisi, Sayı:76, İstanbul.
- Karadağ, Ç.**, 2010, *Nesnesiz Fotoğraflar*, Sergi Kitabı, rh+art gallery, İstanbul.
- Krauss, E. R.**, 2007, *Fotoğraf Neyi Anlatır*, "Fotoğraf"ı Yeniden Keşfetmek, Ed.Caner Aydemir, Hayalbaz Kitaplığı, İstanbul.
- Leach, N.**, 1999, *The Anaesthetics of Architecture*, The MIT Press, Cambridge.
- Madenci, S.**, 2005, *Kompozisyon*, Geniş Açı Dergisi, Sayı 42, İstanbul.
- Mutter, S.**, 1992, *Surrational Images: Photomontages*, University of Illinois Press, Illinois.
- Nixon, N.**, 2008, *Nicholas Nixon: The Brown Sisters. Thirty-Three Years*, The Museum of Modern Art, New York.
- Özdemir, A. C.**, 2008, *Başkentin İmajı Kırmızı Tuğlayla Kaplandı*, arkitera mimarlık merkezi.
- Özendes, E.**, 1995, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Platon**, 2006, *Devlet*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Price, M.**, 2004, *Fotoğraf: Çerçeveedeki Gizem*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Saltan, A.**, 2008, *Sosyal Belgesel Alanında Etik ve Yeni Bir Dil Üzerine Notlar*, Evrensel Kültür, İstanbul.
- Struth, T.**, 1980, *Katalog Schlaglichter*, Landesmuseum Bonn
- Şentürk, L.**, 2002, *Işığın İktidarı*, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84, İstanbul.
- Taptık, A., Şoher Ş.**, 2006, *Düsseldorf Sanat Akademisi'nden Mesafeli Bakışlar*, Geniş Açı Dergisi, Sayı 49, İstanbul.
- Topçuoğlu, N.**, 1992, *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tunalı, İ.**, 1996, *Grek Estetik'i*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tunç, H.**, 2008, *Afsad Fotoğraf Sempozyumu Sunumu*, Afsad 7.Fotoğraf Sempozyumu Kitabı, Ankara.
- Turan, E.**, 2008, *Fotoğraf, gerçeklik ve yorum*, Fotoğraf Dergisi, Sayı 77, İstanbul.
- Turan, E.**, 2007, *Gerçeklik, Sanat ve Mimesis*, Fotoğraf Dergisi, Sayı:71, İstanbul.
- Tümay, S.**, 2007, *Kimliğin Hiper Gerçek Boyutu ve Fotoğraf*, Yedi Dergisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, Sayfa 6, İzmir.
- Ulaş, E. S.**, 2003, *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Vakfı Yayınları, Ankara

- Url-1** <http://www.aip.org/history/newsletter/spr99/photos/Optics_lg.jpg>, alındığı tarih 13.12.2010
- Url-2** <http://fotograf.terimleri.com/Camera_obscura.html>, alındığı tarih 13.12.2010
- Url-3** <<http://www.goethe.de/ins/fr/pro/san/Sander2.jpg>>, alındığı tarih 09.12.2010
- Url-4** <http://www.cameranaked.com/images/Atget_Notre_Dame_1925.jpg>, alındığı tarih 19.11.2010
- Url-5** <<http://www.atkielski.com/PhotoGallery/Paris/NotreDame>>, alındığı tarih 22.11.2010
- Url-6** <<http://projects.ajc.com/gallery/view/living/homeandgarden/henry-moore>>, alındığı tarih 14.12.2010
- Url-7** <<http://www.masters-of-photography.com/W/weston>>, alındığı tarih 27.11.2010
- Url-8** <<http://phatcity.files.wordpress.com/2009/08/gaudi-stool>>, alındığı tarih 20.11.2010
- Url-9** <http://www.masters-of-photography.com/images/full/arbus/arbus_tree.jpg>, alındığı tarih 24.11.2010
- Url-10** <<http://image28.webshots.com/29/3/62/91/.jpg>>, alındığı tarih 13.12.2010
- Url-11** <<http://faculty.physics.tamu.edu/allen/Pisa.JPG>>, alındığı tarih 09.12.2010
- Url-12** <<http://www.artnet.com/artwork/426097921/706/andreas-gursky-kamiokande.html>>, alındığı tarih 19.11.2010
- Url-13** <<http://storage.canalblog.com/63/06/577050/40161454.jpg>>, alındığı tarih 23.11.2010
- Url-14** <<http://storage.canalblog.com/63/70/577050/40161547.jpg>>, alındığı tarih 23.11.2010
- Url-15** <<http://minerva.union.edu/duncanc/monuments/TatlinatHome.jpg>>, alındığı tarih 03.12.2010
- Url-16** <<http://www.slightly-out-of-focus.com/heartfieldelephants.jpg>>, alındığı tarih 20.11.2010
- Url-17** <http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_1987.1100.158.jpg>, alındığı tarih 10.11.2010
- Url-18** <<http://www.artchive.com/artchive/H/hockney/furstnbg.jpg.html>>, alındığı tarih 18.11.2010
- Url-19** <http://art.wisc.edu/art208/_images/fullsized/2161fs.jpg>, alındığı tarih 03.12.2010
- Url-20** <<http://www.ionoi.it/images/article/9/1.jpg>>, alındığı tarih 01.12.2010
- Url-21** <http://anlambilimci.blogspot.com/2006/10/gstergebilim_06.html>, alındığı tarih 12.11.2010
- Url-22** <<http://fineartamerica.com/images-medium/eiffel-tower.jpg>>, alındığı tarih 03.12.2010

- Url-23** <<http://www.sihirlidunya.com/eyfel-kulesi-kupa.html>>, alındığı tarih 08.12.2010
- Url-24** <http://www.wcma.org/press/08/BIG_IMAGES/08_Beyond_Familiar.jpg>, alındığı tarih 08.12.2010
- Url-25** <<http://www.americansuburbx.com/2009/01>>, alındığı tarih 10.12.2010
- Url-26** <<http://coolboom.net/architecture/basque-health-department-headquarters>>, alındığı tarih 17.11.2010
- Url-27** <<http://www.greenovergrey.com/photo-gallery/images/02-green-wall-architecture-vancouver-living-wall.jpg>>, alındığı tarih 13.11.2010
- Url-28** <<http://www.arkitera.com/UserFiles/Image/news/2008/12/23/protokol8.jpg>>, alındığı tarih 14.12.2010
- Url-29** <<http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=668>>, alındığı tarih, 19.11.2010
- Url-30** <http://photos.demandstudios.com/14/130/fotolia_4065906_XS.jpg>, alındığı tarih 23.11.2010
- Url-31** <<http://www.richardwilsonsculptor.com/work.jpg>>, alındığı tarih 17.12.2010
- Url-32** <<http://www.artnotes.info/difusion/wp-content/uploads/Istanbul.jpg>>, alındığı tarih 10.11.2010
- Url-33** <<http://www.akdn.org/architecture/information.asp>>, alındığı tarih, 03.11.2010
- Welch, E. K.**, 2009, *The Roman Amphitheatre: From its Origins to the Colosseum*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Yaykın, M.**, 2009, *Fotoğraf İdeolojisi*, Kalkedon Yayıncılık, Ankara.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Mustafa APAN

Doğum Yeri ve Tarihi: Çorlu, 1984

Lisans Üniversitesi: Selçuk Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi
Mimarlık Bölümü