



e-ISSN: 2630-631X

Article Type

Research Article

Subject Area

Fine Arts, Architectural

Vol: 8

Issue: 55

Year: 2022

Pp: 256-264

Arrival

09 November 2021

Published

27 January 2022

Article ID 1322

Doi Number<http://dx.doi.org/10.31576/smr.yj.1322>**How to Cite This Article**

Çetin, C.İ. (2022). "Mimari Fotoğrafçılık Ve Modern Mimarinin İnşası; Sisifos Fotoğraf Sergisi Örneği", International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, (Issn:2630-631X) 8(55): 256-264.



Social Mentality And Researcher Thinkers is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Mimari Fotoğrafçılık Ve Modern Mimarinin İnşası; Sisifos Fotoğraf Sergisi Örneği**Architectural Photography And Construction Of Modern Architecture; Sisyphus Photograph Exhibition Example**Dr. Öğretim Üyesi Cansın İlayda ÇETİN¹

¹ İstanbul Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, mail:cicetin@gelisim.edu.tr, İstanbul/Türkiye

ÖZET

Mimari yapıları farklı bakış açıları ile 2 boyutta yeniden kurgulayarak imge inşası kavramı geliştirilmektedir. Bu sürecin amacı mimarlıkla ilgili düşünmenin, mimarlığı yeniden ifade etmenin ve mimarlıkla ilgili bir söz söylemenin fotografik araçlarını ve yöntemlerini aramaktır. İçerik olarak odak noktası bilinen mekanların alışlagelmemiş biçimde fotografik olarak yeniden üretilmesi sürecini kapsamaktadır. Böylece yalnızca fotoğraf makinesi ve kamera gibi temel görsel üretim araçlarının kullanımını değil estetiği ve anlatım gücünü arttıracak donanımsal bilgilere de sahip olunması amaçlanmaktadır. Bunların ışığında bu çalışmanın amacı da, Emre Arolat Mimarlığın tasarlayarak ortaya sunduğu ödüllü yapı olan Sancaklar Camisi'nin kişisel olarak çekilen fotoğraflarından oluşturulmuş serisini bu bakış açısıyla değerlendirmektir.

Anahtar Kelimeler: İç mimari tasarım, fotoğraf, yapı analizi, Sancaklar Cami, imge inşası

ABSTRACT

The concept of image construction is developed by reconstructing the architectural structures in 2 dimensions with different perspectives. The purpose of this process is to seek photographic tools and methods of thinking about architecture, re-expressing architecture, and saying a word about architecture. In terms of content, it covers the process of photographic reproduction of known focal points in an unconventional way. Thus, it is aimed not only to use basic visual production tools such as cameras and cameras, but also to have hardware information that will increase aesthetics and expressive power. In the light of these, the aim of this study is to evaluate the series of personally taken photographs of the Sancaklar Mosque, the award-winning structure designed and presented by Emre Arolat Architecture, from this perspective.

Key words: Interior design, photography, structural analysis, Sancaklar Mosque, image construction

1. GİRİŞ

Mimarlık fotoğrafçılığı, üç boyutlu bir dünyanın küçük, iki boyutlu bir yüzeye aktarımı ile ilgilidir. Bu, aynı zamanda, birbiriyle yakın ilişki içinde olan ve bir şekilde birbiriyle çelişen ve etkileşimi son zamanlarda giderek artan iki disiplin arasındaki etkileşimin de kanıtıdır. Günümüzde mimarlar ve tarihçiler, fotoğrafları eserlerin dizinsel kayıtları olarak kullanmaya devam ederken, binalar ve siteler giderek artan bir şekilde fotoğraflarıyla özdeşleştirilir. Mimarlık ve fotoğrafın ortaklığının tarihi, sayısız yönleri ve nüansları ile oldukça etkileyicidir. Fotoğrafi otomatik bir çizim veya inşa edilmiş dünyanın doğrudan bir baskısı olarak sorgularken, ama aynı zamanda fotoğrafın retorik ve ideolojisini de bir imge olarak vurgulamaktadır.

Bilinen bir gerçektir ki, sanat tarihi için resim ve heykel ile karşılaştırıldığında, mimari fotoğrafın bir inceleme nesnesi olarak benzersiz doğası, görüntüleme açısından bazı spesifik problemler ve avantajlar sunmaktadır. Özellikle, mimarının üç boyutlu ve uzamsal karakteri, nesnenin yüzeyini kopyalamaktan daha fazlasını yapan bir görüntüleme sürecini gerektirir. Bu sosyo-mekansal-zamansal durum, mimari fotoğrafı bir resimden oldukça farklı bir varlık haline getirmektedir. Ancak iki boyutlu bir yüzeye kaydedilmiş derinlik yanılması yaratan bir temsilin mimarının üç boyutlu hacimsel varlığıyla örtüşmesinin imkansızlığı kaçınılmaz bir gerçek olmasına rağmen, kimi zaman fotoğrafın mimariyi temsil ederken iki boyut üzerinde yeniden inşa etmekte yetersiz kalışı, mimari tasarımın başarısı gibi görülmektedir. 1910 yılında Adolf Loos kendi tasarladığı iç mekânların fotoğrafla etkili bir şekilde temsil edilemeyeşinden gurur duyduğunu söylemiştir (Colomina, 1987, s.11). Özetle, fotoğraf ve mimari birbirinden beslenen simbiyoz bir ilişki halindedir.

2. MİMARLIK VE FOTOĞRAF

19. yüzyılın ilk yarısında icadıyla birlikte kullanışlı bir teknolojik veri olarak fotoğraf mimarlığa hizmet etmeye başlamış, güvenilir, gerçekçi görsel ifadeleri üretirken öte yandan bunu hızlı ve kolay bir şekilde



sağlamıştır. Fotoğrafların reproduksiyon veya "yordsuz" kayıtlarının ne kadar "objektif" olduğu ayrıntılı olarak sorgulanacak olsalar da, ilk başta "doğanın fırcası" ile üretilmiş görsel kayıtlar olarak, daha güvenilir, daha adil ve daha özgündürler. Bunun neticesinde insan gözüyle görülen ve elle çizilen mimari temsillere göre daha güvenilir ve uygun bulunmuştur. Mekanik gözün gördüğünün ışğa duyarlı kimyasallar yardımıyla kayıt altına alınması, insan faktörünün kolayca ekarte edilmesine neden olmuştur. Dolayısıyla fotoğraftan görmek ile yerinde görmek eşdeğer sayılmaktadır.

Örneğin, tanınmış bir İngiliz yazar, sanat ve mimarlık eleştirmeni olan John Ruskin, daha sonra fotoğrafa bakış açısını değiştirmesine rağmen, 1845'te Venedik'te yazdığı ve Dükler Sarayı'ndan bahsettiği bir mektupta "neredeyse bir sarayı cebe koymak gibi" yorumunu yapmıştır (Harvey, 1984, s.25). Benzer şekilde 1860 yılında İngiliz mimarlık tarihçisi James Ferguson, Architectural Photography Association'da James Robertson ve Felix Beato'nun Kudüs fotoğraflarını tartışıırken, "Ben Kudüs'e hiç gitmedim ama Kudüs bana geldi" demiştir (Elwall 1991, s.396). Daha sonra mimari fotoğraflar yaygın olarak kullanılarak talep edilmiştir, ancak mimari bilgiyi aktarmada yetersiz sayıldıklarından, yapıyı tek bir görüntüye indirgeme veya yapıyı sadece fotoğrafta görmenin doğru bir veri olmayacağı gibi nedenlerle de eleştirilmiştirler.

Görüntülerin farklı şekillerde kullanılabilceği, en açık şekilde bir binayı tanımlamak ve tanıtmak ya da çalışmalarıyla ilişkilendirerek bir mimari sunmak için kullanılabilir. Burada önemli olan soyutlama kavramıdır, çünkü Robin Wilson'ın da işaret ettiği gibi, fotoğraf bir binanın doğrudan ikamesi olarak çok sık çekilmektedir (Wilson, 2005, s.265). Borden'a göre; örneğin Görsel 1'de Norman Foster'ın tasarladığı bir binayı değil, onun adını taşıyan ofis tarafından tasarlanan bir binayı görmekteyiz. 'Bu Norman Foster' diyerek yaptığımız şey, son derece karmaşık olan mimari tasarım, inşaat ve kültür sürecini tek bir figürün bedenine ve kimliğine basitleştirmektedir (Borden, 2007, s.58).



Görsel 1. 'Bu Norman Foster': Chep Lap Kok Havalimanı, Hong Kong (Fotoğraf: Iain Borden).
(<https://www.tandfonline.com/journals/rjar20>)

Görüntüler ayrıca, Mies van der Rohe' nin mimarisinin ünlü sütun detayı gibi bir bina hakkında daha fazla ayrıntı sağlamak için veya bir özel dairenin normalde erişilemeyen bir iç kısmı gibi, bir binanın genellikle gözden kaçan veya görünmeyen bir parçası gibi, daha fazla ayrıntı sağlamak için de kullanılabilir (Görsel 2).



Görsel 2. Mies van der Rohe Kolon Detayı
(<https://www.designboom.com/>)

Bu nedenle, görüntüler genellikle binaları tanımlamak ve açıklamak için basit bir şekilde onları ekranda yeniden yaratarak kullanılmaktadır. Bu açıdan mimarlık tarihçileri, Robert Elwall'un mimari fotoğrafçının çalışmalarına ilişkin değerlendirmelerinde gösterdiği gibi, mimari fotoğrafçılıkta uzun bir tartışmanın bir tarafını takip etmekte ve bu tartışmaları on dokuzuncu yüzyıla kadar uzandırmaktadır. Sert, 'nesnel' ve ayrıntılı görüntüleri ele alarak, Francis Bedford gibi (Görsel 3) yumuşak odaklı ve atmosferik kalitede daha 'özel' ve pitoresk görüntüler üretmeyi tercih eden diğer tarihçilere hükmetmeye çalışmışlardır.



Görsel 3. Francis Bedford'un 18. Yüzyıla ait fotoğrafı
(<https://monovisions.com/>)

Mimarlık ve görüntüleme üzerine ele aldığı yazısında Borden; Julius Schulman'ın her zaman kendi fotoğraflarında uygulama yapmayarak daha sonra 'mimari fotoğrafçılığın amacının tasarım hakkında bilgi aktarmak olduğunu vurgulamıştır. O'na göre; kendi sanatına çok fazla dikkat çeken fotoğraftan sakınmalıdır, dolayısıyla bunu başarmak için kişi fotoğrafa dikkat etmelidir (Borden, 2007, s.59).

3. İMGE ÜRETİMİ

Richard Leppert, imge ile temsil, temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi: görüntülerin bize gösterdiğinin gerçek dünya olmadığını, dünyanın dünyası olduğunu vurgulayarak imgenin gösterilen şey değil, onların yeniden sunumu olduğu ve yeniden ortaya çıkma hali olduğunu ifade etmiştir (Leppert, 2009, s.16). O'na göre aslında, imgenin temsil ettiği şey "gerçek" dünyada olmayabilir, ancak hayal, kuruntu, arzu, rüya veya fantezi dünyasında var olabilir. Ne var ki başka bir yerde her görüntü bir nesne olarak var olur ve gördüğümüz dünyaya belli bir şekilde girmektedir. Bir fotoğrafa, filme, videoya veya tabloya baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünü ve insan bilinci kültürüdür. Sonuç şudur: görüntüler madenler gibi kazılıp ortaya konmaz; belirli bir sosyal ve kültürel çevrede işlevsel olarak rol oynaması gereken şeylerdir (Leppert, 2009, s.16).

Her görüntü aynı zamanda gerçekliğin bir temsilini oluşturur. İnsanlar ilk kez gerçeğe fotoğrafla bu kadar yaklaşmıştır. Fotoğrafla birlikte yeni sanatsal hareketler ve stiller ortaya çıkmaya başlamıştır. Fotoğraf, resim sanatını katı kurallarından kurtarmış, böylece sanat ve gerçeklik ilişkisi fotoğraf sanatında tartışılmaya başlanmıştır. Fotoğraf gerçeğin yeniden üretimi olarak görülmüştür. Teknolojinin sürekli güncellenmesiyle birlikte görsel üretimi de artmış ve sanatla kurulan bağlantılarda farklılıklar göstererek günümüze kadar gelmiştir. Her yeni teknolojinin gelişimi sanatı değiştirmiş ve dönüşen sanat formu kendi teknolojisini geliştirmiştir. Özellikle fotoğrafın ortaya çıkmasından sonra teknolojinin hızla gelişmesi görüntüye ses ve hareket katmış, bu da yeni sanat dallarının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Kısaca, imgeler gerçeklerin zihnimizdeki yansımalarıdır. Dinlediğimiz müzik ve hikayeler, gördüğümüz yerler ya da okuduğumuz hikayelerde olayların geçtiği yerler ve nesnelere aklımıza gelir ve imgeler oluşur. Öte yandan sanatçı, bu görüntüleri izleyiciye yeni bir algı ve gerçeklik sunan bir sanat formuna dönüştürmektedir. Böylece gerçekliğin yerini imgelerin alması, sanatta yeni olanakların ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

4. MEKANIN GÖRÜNTÜSÜ

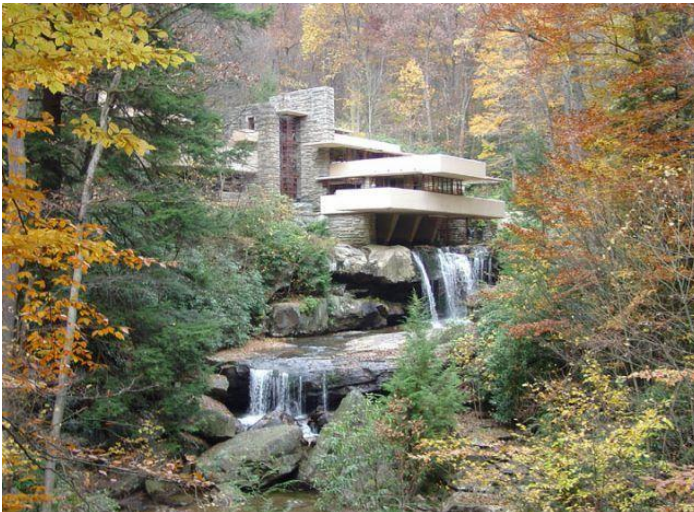
Modern mimariye çok aşına olan ve fotoğrafta yeniden kurgulanan fotoğrafçıların modern mimarlığın anlaşılmasına, kabul görmesine ve yaygınlaşmasına büyük katkı sağladıkları söylenebilir. Yirmili yılların ortalarından bu yana mimari fotoğrafçılıkta uzmanlaşmıştır. Sadece Almanya'da Andreas Gursky, Chicago'da Hedrich-Blessing, New York'ta Ezra Stoller, Los Angeles'ta Julius Shulman değil Herbert Bayer, Andre Kertezs, Ilse Bing, Man Ray, Iwan Baan gibi farklı temalar üzerinde çalışsan isimler de vardır. Bu fotoğraflarla mimari fotoğrafçılık ile sanatsal fotoğrafçılık arasındaki sınır bulanıklaşmaya başlamıştır. Kusursuz teknik ve etkili kompozisyon ile inşa edilen mimari fotoğraflar akıllarda kalmıştır.

Bir görüntü, kullanım alanına bağlı olarak çeşitli şekillerde tanımlanabilir. İmgelerin tüm tanımlarına baktığımızda bir varlık kavramı vardır. Bir imge gerçekte, yansımada, uzayda, rüyalarda, hayal dünyasında nerede olursa olsun, önce zihnimizde oluşur ve daha sonra farklı şekillerde ve durumlarda ortaya çıkar. Bu durumlara göre görüntü farklı anlar göstermektedir. Öte yandan bu anlamlar zihne bir düşünceyi, bir nesneyi, bir yeri imgeler halinde iletir. Sanat, gerçekliği bu imgeler aracılığıyla yeniden üretme ve yansıtma eylemidir. Sanatçı ise imgeleminde algıladığı dünyayı imgeleminde yeniden kurgular ve bu imgesel dünya tamamen öznel bir imgelem tarafından süzülür ve bunun sonucunda ortaya çıkan yeni kreasyonlar, resimlerle sanat eserlerine aktarılır. Dolayısıyla sanat eseri, bir görüntünün yorumlanmasıdır.

Bu, bir binayı nasıl göreceğimiz konusunda bize rehberlik eden tek fotoğraf örneği değildir. Aslında, tüm fotoğraflar az çok temsil ettikleri yapıları nasıl gördüğümüze rehberlik etmektedir. Bir binayı yerinde gördüğümüzde, karşılaşmamız artık doğrudan değil, fotoğraf bizimle bina arasında duran bir filtre gibidir. Fotoğraf aracılığıyla bazı ön yargılar, fikirler ve beklentiler oluşmuştur. Yerinde olan her zaman beklenenden farklıdır. Bu nedenle, kült fotoğraflar her zaman tekrarlanamaz "doruk" bir görsel deneyim aktardığı, gerçekliği aşırı estetiklediği ve gerçekçi olmayan "ütopik" bir görüntü olduğu için eleştirilmiştir. Aslında yapıyı "ütopik" ve "estetik" olarak göstermeleri yanlış değildir. İnsanlar fotoğrafların gerçeği olduğu gibi aktardığını ve tamamen şeffaf bir ortam olmadığını kabul ederken, fotoğrafların yapıya tam olarak uymadığına dair yargılar oluşmaktadır.

Ne var ki, fotoğrafların yapıları yerinde göstermesi beklenirken, tasarlandıkları, inşa edildikleri veya şekillendirildikleri gerçeği göz ardı edilmektedir fakat fotoğrafların yapıların uzun süreli yaşamlarının enstantane fotoğrafları olduğu gerçeği göz ardı edilemez. Bu durum tek başına fotoğrafla günümüz arasına net bir mesafe oluşturmaktadır. Bunlar göz önüne alındığında fotoğrafın yapısından çok fotoğrafçının yorumuna atıfta bulunduğu düşünülmektedir.

Sibel Acar; mimarlığı fotoğraf üzerinden ele aldığı yazısında bu konuya şu şekilde örnek vermiştir; Şelale ev fotoğrafı örneğinde olduğu gibi Hedrich, binanın çevredeki doğa ile bütünleştiğini göstermeyi tercih etmiştir (Görsel 4).



Görsel 4. Frank Lloyd Wright, Şelale Evi
(<https://www.arkitektuel.com/fallingwater-evi-selale-evi/>)

Açık perspektif, konsolun cesurluğunu vurgularken, evin üzerinde bulunduğu kayanın yatay çizgisi konsolla bir ritim oluşturmaktadır. Sol üst köşeye yerleştirilen bacanın oluşturduğu dikey çizgi, sağ alt köşedeki uzun pozlamadan elde edilen tülün şelale gibi akışıyla dengelenmektedir. Dikey ağaçlar, ağaç gölgeleri, şelaleler ve bacalar uyumlu bir şekilde uzanan dikey çizgilerdir. Yatay düzlemde paralel konsollar ve kayalar bu dikey

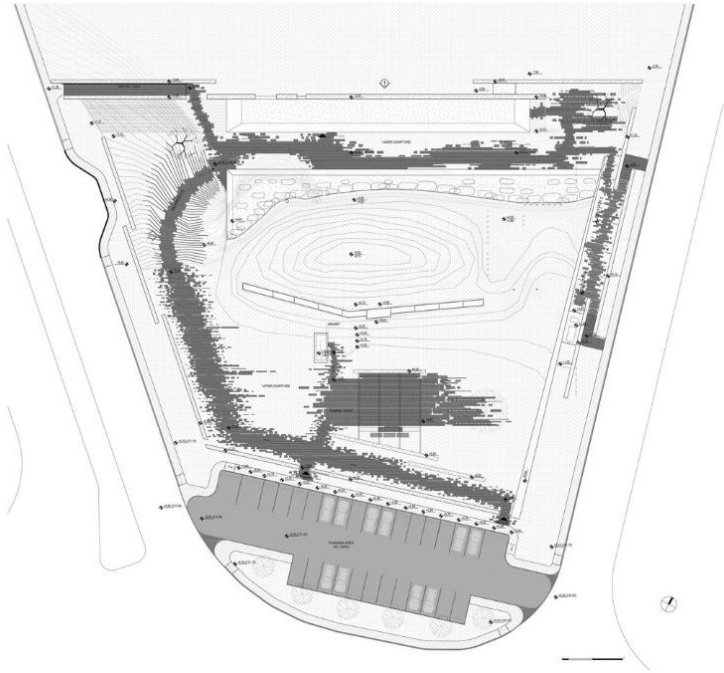
çizgileri dik olarak kesmektedir. Öte yandan yapının dikey ve yatay unsurları doğada kaybolmamış, üzerlerine düşen ışığın etkisiyle vurgulanmıştır. Bu ayar ile Henrich, Wright'ın tasarımını kendi anlayışı ve yorumuyla fotoğraf kağıdı üzerinde yeniden oluşturmak için fotoğraf teknolojisinin olanaklarını kullanmıştır (Acar, 2019).

5. SANCAKLAR CAMİ VE SİSİFOS FOTOĞRAF SERGİSİ

Görme araçları kullanılarak var olan mekân kişisel bir kadrage göre yeniden düzenlenerek görüntünün hayatımızdaki önemi, gerçeklikle olan ilişkisi ve kişide bıraktığı izlenimi değerlendirmeyi amaçlayan çalışmanın bu bölümü kişisel çalışmalarla desteklenmiştir. Yazar, İstanbul Büyükçekmece'de yer alan Sancaklar Camii'sinden ürettiği 12 adet fotoğraf ile Sisifos adını verdiği kişisel fotoğraf sergisi ortaya koymuştur. Çalışmalar 75*125 cm ebatlarında basılan çalışmalar Armada Galerim Sanat Galerisi'nde sergilenmiştir.

5.1. Yapı Analizi

Bunun yanı sıra, yapının mimarı olan Emre Arolat cami tasarlamanın temel sorunlarına, biçime dayalı güncel mimari tartışmalardan uzaklaşarak ve yalnızca dini mekanın özüne odaklanarak değinmeyi amaçlamıştır. Proje sahası (Görsel 5), çevredeki banliyö güvenli siteden yoğun bir otoyolla ayrılan bir çayırılık arazide yer almaktadır (<https://www.archdaily.com/>).



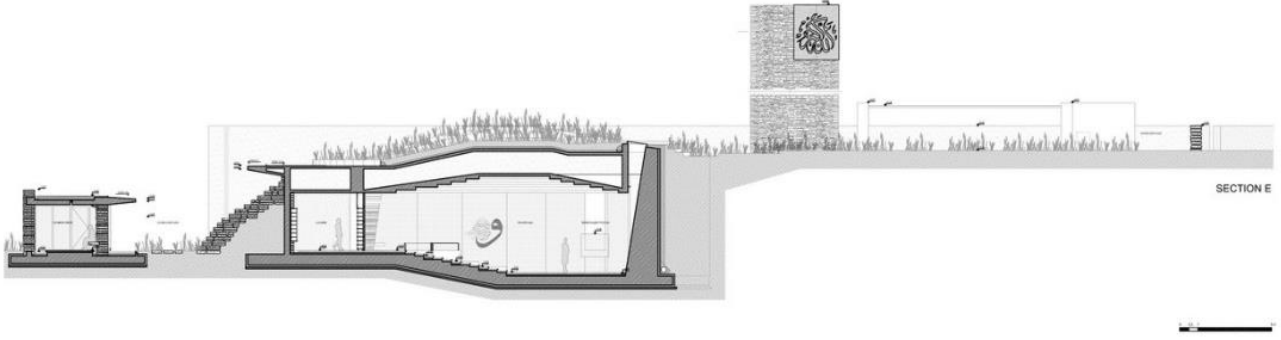
Görsel 5. Vaziyet Planı
(<https://www.archdaily.com/>)

Caminin üst avlusundaki parkı çevreleyen yüksek duvarlar, kaotik dış dünya ile parkın sakin atmosferi arasında net bir sınır çizmektedir. Parktan uzanan uzun gölgelik, dışarıdan görünen tek mimari unsur haline gelmiştir (Görsel 6).



Görsel 6. Cami üst alan
(Kişisel Arşiv)

Bina bu gölgeliğin altında yer almakta ve üst avludan parkın içinden geçen bir yoldan erişim sağlanmaktadır. Bina tamamen topografya ile bütünleşmekte ve camiye girmek için manzaradan, tepeden aşağı ve duvarlar arasında ilerlerken dış dünya geride kalmaktadır (Görsel 7).



Görsel 7. Kesit
(<https://www.archdaily.com/>)

Çoğu modern mimar, kütle tasarımının temel geometrik formlarını oluşturan kütleler arasındaki ilişkiyi dikkate alarak; tasarımları brüt beton, çelik, cam gibi malzemelerin oluşturduğu yüzey dokularını vurgulamaktadırlar. Bu tasarımlarda çelik, cam ve betonun birleşimi, iç ve dış mekanlar arasındaki sınırı şeffaf hale getirmektedir. Bu nedenle bir tasarım öğesi olarak ışığa büyük önem verilmiştir. Bu projede de, Kible duvarı boyunca yer alan yarıklar ve çatlaklar, ibadet alanının yönünü iyileştirir ve gün ışığının ibadet salonuna süzülmesini sağlar (Görsel 8).



Görsel 8. Cami iç kısmı
(Kişisel Arşiv)

Bu durum mekanı geçirgen kılmakta ve kaliteyi birbirine bağlamaktadır. Bu bağlamda mimarların, fotoğrafçıların kullandığı anlamı “inşa etmek” için ışığı kullandığı söylenebilir (<https://www.archdaily.com/>).

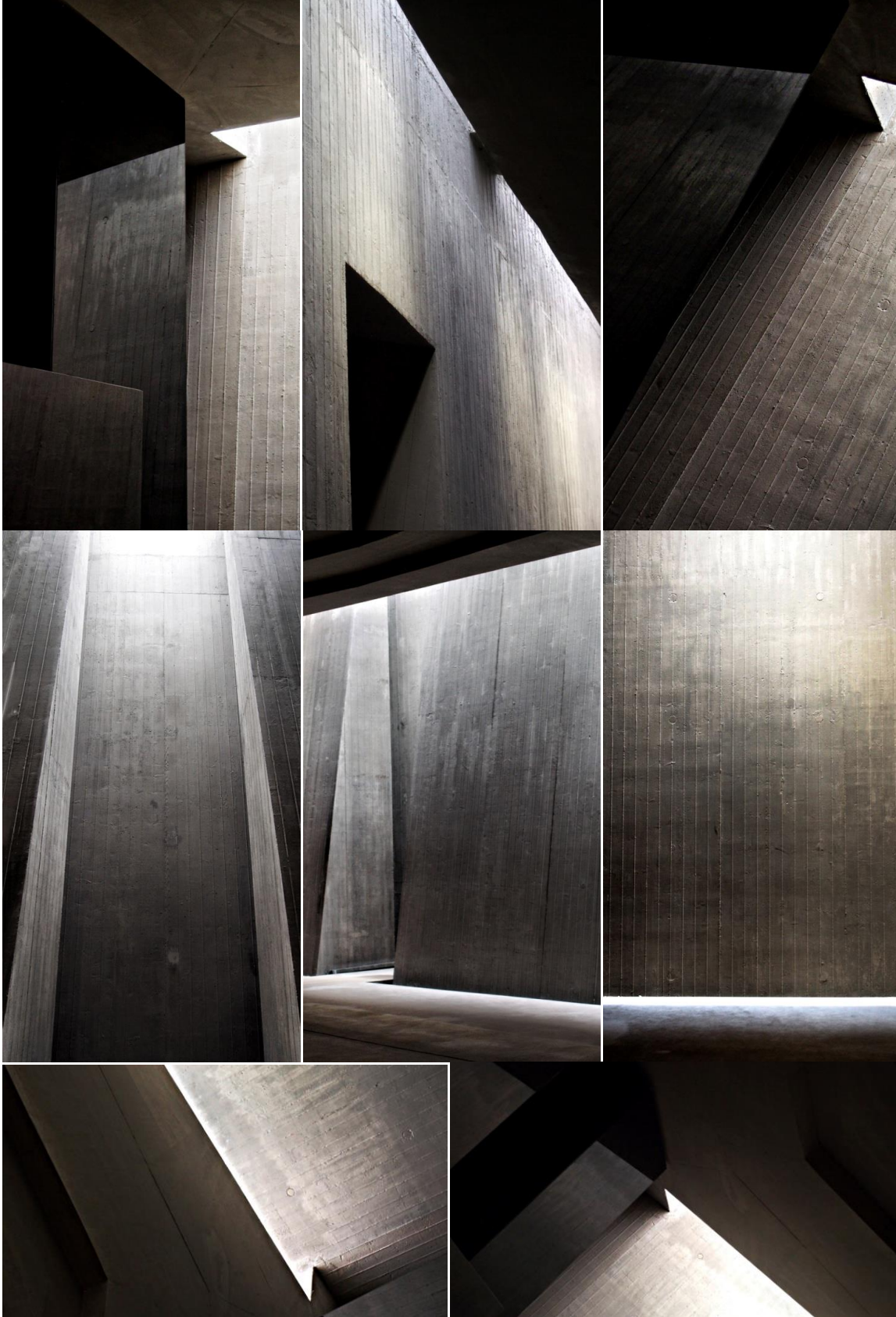
Bunlara ek olarak, proje insan yapımı ve doğallık arasındaki çarpışmadan oluşmaktadır. Peyzağın doğal eğimini takip eden doğal taş merdivenler ile gölgeliği oluşturmak için 6 metreyi aşan ince betonarme döşeme arasındaki kontrast bu ikili ilişkiyi güçlendirmeye yardımcı olmaktadır (Görsel 9).

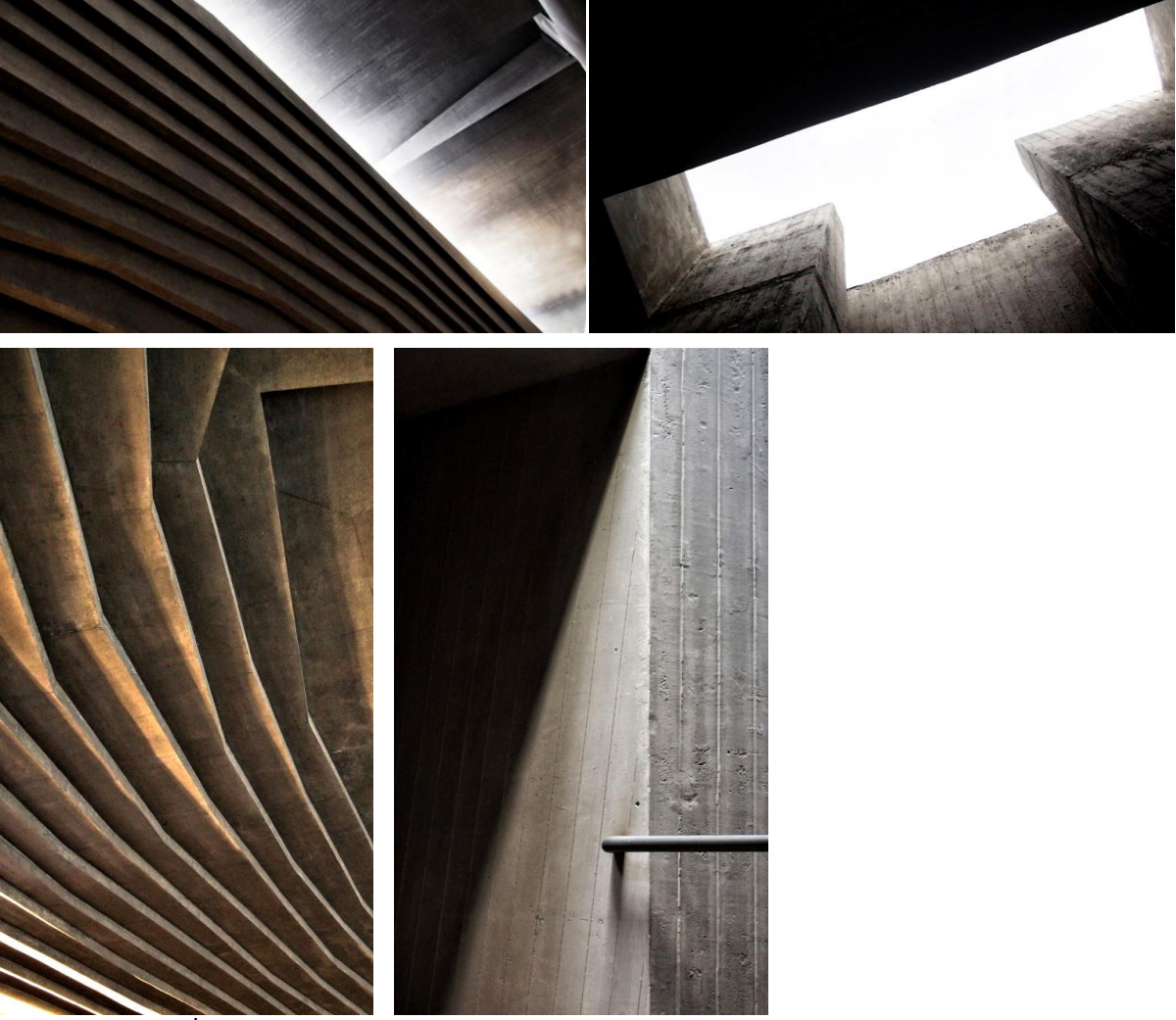


Görsel 9. Giriş kısmına inen merdivenler.
(Kişisel Arşiv)

Bu kısa notlardan ve çoğunlukla mimarlık tarihçileri ve çağdaş sanat teorisyenleri tarafından hazırlanan mevcut literatürden, mimarlık ve fotoğraf arasındaki ilişki üzerine bir tartışmanın ancak üretim bağlamını dikkate alan disiplinler arası bir yaklaşımla üretken olabileceği anlaşılmaktadır.

5.2. Üretilen Görseller





Görsel 10. 'Sisifos', İlayda Çetin fotoğraf sergisi
(Kişisel Arşiv)

Sancaklar Cami yapısından oluşturulan bu 12 fotoğrafı ele almak gerekirse, öncelikle ülkemizde brüt beton yapılara olan yaklaşımdan söz etmek gerekmektedir. Mimarlık dergisinde yer alan modernizm ve brüt yapılar ile ilgili eleştiri yazısında yazarın da bahsettiği üzere öncelikle tasarımın ve brüt betonun arkasındaki detayın görülebilmesi için toplumun diğer kesimlerinin tasarım kültürü konusunda bilinçlendirilmesi gerekmektedir (Erkarıslan, 2017).

Brüt beton ile üretilen mimari yapılar genellikle yalın ve sade bir temada kurulmaktadır. Bu noktada tek faydalanılabilecek eleman ışık olmaktadır. Fotoğraf üretiminde oldukça önemli olan ışık kavramı, bu kadar sade bir yapıda kullanılırken tam aksine çeken kişiyi zorlayabilmekte, çalışmalarını tekdüze hale getirebilmektedir. Bunun yanı sıra, bu kadar sade ve detay üzerine kurgulanan görsellerde mimar hakkında bilgi edinmek de daha kolay olmaktadır. Örneğin Emre Arolat'ın ne kadar detaylara önem veren bir mimar olduğunu görsellerdeki çizgilerin paralelliklerinden, tesisat çizgilerinin hepsinde aynı hizada konumlanmış olmasından çıkarabilmekteyiz.

Dahası, tek bir noktadan ışık alan yapıdan ve sadece iki malzeme ile çözümlenmiş mimari projenin seri haline getirilmesinin handikapları da mevcuttur. Sergilenen mekanda sunum tercihi ritim ve düzeni korumakta fayda sağlamaktadır. Üretilen işin etkisi, mekânın içindeki ifade biçimi ile etkisiz de kalabilir, ya da tam aksine etkisi artırılabilir.

6. SONUÇ

Aslında, on dokuzuncu yüzyıl mimarlık fotoğrafçılığı, görünmeyen ve yine de devam eden bir görüntü manipülasyonu ve fiziksel rötuş tarihi ile karakterize edildiyse, bu düşünceler modernist uygulamaları daha da radikal bir şekilde bilgilendirmiştir. Mimarlık anlamından kolay kolay vazgeçmez, metin değildir ve sesi yoktur. Konuşamaz. Bu nedenle o tarihler inşa etmelidir. Brecht'in "aslında bir şey inşa edilmelidir" sözü Walter Benjamin'in "Fotoğrafın Kısa Tarihi" adlı denemesinde alıntılanmıştır. O bu konuda: bu sorunun nasıl çözüleceği konusunda imgeleme yolunun işe yarayacağını belirtmiştir. En kaba haliyle, diyalektik imgeleme,

karşılaştırmada olduğu gibi imge çiftlerini canlandırmak anlamına gelebilir. Walter Gropius “Pozlama sırasında neyin ve nasıl bir görüntünün oluşacağını mimar mı öngörür, yoksa fotoğrafçı mı?” diye sormaktadır (Rosa 1994, s.17). Dolayısıyla, ışığı kendine malzeme yapan iki ayrı tasarımcı olarak fotoğrafçı ve mimarın uyum içinde olması gerekmektedir. Bu nedenle mimarlar kendi mimari düşüncelerini aktarabilecek, tarzını kendilerine yakın buldukları fotoğrafçılarla çalışmayı yeğlemiş olmalıdır. Örneğin, Beatriz Colomina ve Jean-Louis Cohen, Le Corbusier'in onun teorilerini ve yazılı basına ilişkin derin anlayışını desteklemek için fotoğraflarda yaptığı değişiklikler üzerine bolca yazmışlardır. Başka bir örnek olarak, Richard Neutra, Julius Shulman ile; Le Courbusier, Lucian Hervé ile uzun yıllar çalışmıştır. Bu mimarlar, yaratım sürecinin çizim masasında ve şantiyede sona ermediğinin farkında olarak fotoğraf aracılığıyla görüntü üretilmesinin, yayılmasının ve bu yaygın görüntülerin izleyiciyle süregiden bir iletişim halinde olmasının bu sürecin önemli bir bileşeni olduğunu biliyorlardı. Bu anlamda fotoğraflar da yapılar kadar mimarının parçasıdır.

Bununla birlikte, tarihçilerin hitap edebileceği mimarlık yelpazesıyla ve aynı derecede önemli olarak, mimarlığın metinsel açıklamalarında başvurulan tüm entelektüel kategorilerle karşılaştırıldığında, bu tür görüntüleme teknikleri genellikle bir şekilde indirgemecedir. Gerçekten de, özellikle yayınlanmış kitaplarda yazarlarının en bilgili ve derin olmaya çalıştıkları mimari tarihin üretimini konusunda bu tür imgeler genellikle en normatif modalarda kullanılmaktadır. Mimarlıkla ilgilenenlerin çoğu bu konuyu binaları ve tasarımcılarını tanımlamak ve tanımlamaktan çok daha fazlası olarak görse de, mimari tarih basılı olarak görüntülendiğinde bir şekilde tam metodolojik tanımlama ve tanımlama düzeyinde durmaktadır ve başka yerlerde kırmak için çok şey yapılmaktadır.

Sonuç olarak imgelemede keşfetmek için daha fazlasını nasıl yapabiliriz? Mimarlığın daha geniş anlamları ve bağlamlarını fotoğraf aracılığıyla nasıl ortaya koyabiliriz? Mimarının tam aktarımını nasıl görüntüleyebiliriz? Bu sorular alanında başarılı olmak isteyen mimarlar ve fotoğrafçılar için her zaman baki olacak ve bu iki kavram birbirinden beslenerek üretilen yapılar katkısı ortaya çıkacaktır.

KAYNAKÇA

- Acar, S. (2019). <https://kontrastdergi.com/sibel-acar-modern-mimarligin-fotografla-insasi-29-sayi/>
- Antonella Pelizzari, M. & Scrivano, P. (2011). Intersection of Photography and Architecture—Introduction, *Visual Resources*, 27:2, 107-112, DOI: 10.1080/01973762.2011.568142
- Borden, I. (2007). Imaging architecture: the uses of photography in the practice of architectural history, *The Journal of Architecture*, 12:1, 57-77, DOI: 10.1080/13602360701217989
- Erkarslan, Ö. *Brüt Betonlu ve Modern Mimarlığı Hedef Alan Güncel Tartışmalar Üzerine Bir Değerlendirme*, sayı 397, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=411&RecID=4257>
- Joseph, R. (1994). *A Constructed View. The Architectural Photography of Julius Shulman*. New York: Rizzoli Publications.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (çeviren İsmail Türkmen). Ayrıntı Yayınları
- Michael, H. (1984). Ruskin and Photography, *Oxford Art Journal*. 7: 25-33
- Robert, E. (1991). James Fergusson (1808-1886): A Pioneering Architectural Historian, *RSA Journal*. 139: 393-404
- Robert, E. (2004). *Building with Light*. London and New York: Merrell and RIBA. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 69, Issue 1, February 2011, Pages 105–114, <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2010.01451.x>
- Wilson, R. (2005). At The Limits of Genre: Architectural Photography and Utopic Criticism, *The Journal of Architecture*, v.10, pp. 265–273.
- <https://monovisions.com/>
- <https://www.tandfonline.com/journals/rjar20>
- <https://www.designboom.com/>
- <https://www.archdaily.com/>
- <https://www.arkitektuel.com/fallingwater-evi-selale-evi/>