

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YENİ İLETİŞİM ORTAMLARININ ETKİSİYLE, TASARIM SÜRECİNDE
FOTOĞRAF SANATININ ROLÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Akın AKIN

(Y1312.240010)

Görsel Sanatlar Ana Sanat Dalı

Görsel Sanatlar Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Sefa ÇELİKSAP

Ocak ,2018



T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

Yüksek Lisans Tez Onay Belgesi

Enstitümüz Görsel Sanatlar Anasanat Dalı Görsel Sanatlar Tezli Yüksek Lisans Programı Y1312.240010 numaralı öğrencisi **Akmer AKIN**'ın "YENİ İLETİŞİM ORTAMLARININ ETKİSİYLE, TASARIM SÜRECİNDE FOTOĞRAF SANATININ ROLÜ" adlı tez çalışması Enstitümüz Yönetim Kurulunun 26.12.2017 tarih ve 2017/37 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından **başarıyla** Tezli Yüksek Lisans tezi olarak **kabul** edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi :17/01/2018

1)Tez Danışmanı: Doç. Sefa ÇELİKSAP

2) Jüri Üyesi : Prof. Osman ÜRPER

3) Jüri Üyesi : Doç. Arif Can GÜNGÖR

Not: Öğrencinin Tez savunmasında **Başarılı** olması halinde bu form **imzalanacaktır**. Aksi halde geçersizdir.

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Yeni İletişim Ortamlarının Etkisiyle, Tasarım Sürecinde Fotoğraf Sanatının Rolü” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (.../.../2018..)

Akmer AKIN



Aileme,

ÖNSÖZ

Leo Tolstoy' un yazdığı Anna Karenina da ilk cümlesi şöyle baslar:" Mutlu aileler birbirlerine benzerler. Her mutsuz aileninse kendine özgü bir mutsuzluğu vardır." Tasarlama sürecinde tasarlamaya ait eylemin duygusunda mutsuz ailelerin kendine ait bir mutsuzluğu gibi, tasarımcıya ait biricik bir bakışı taşıması beklenir. Günümüz teknolojisinde esinlenme kaynağı olarak farkındalıkla veya rastlantısal karşılaşmalarla her türlü tasarıma ait imajlar, internetin yaygın ve hızlı içerik sağlamasıyla her an her yerde ulaşılabilir bir ortamda sunulmaktadır. Bizden kilometrelerce uzakta sanat galerilerinde dolaşmaktayız. Mc Luhan'ın yazdığı kitabın adını taşıyan Global bir köyde yaşamaktayız. Bu bağlamda "ortam mesajdır" (medium is the message) sözü ile Mc Luhan'ın belirtmesi; tasarımcıya ait duygulardan çok, biçimin kendisine ait bir ortamda, tasarımcı, özgünlüğünü koruma isteği ile hareket ettiği düşünülebilir. Tasarımcının imajları yeniden anlamlandırması ve bu anlamlandırmanın ardından tekrar yarattığı imajın, yaratıcılık düşünselliğinde, tasarlanmış olanın özgünlüğünü ortaya koyacağını savunabiliriz. Bu araştırmanın ana ekseninde; tasarlama sürecinde, tasarlayanın ilham kaynağı olarak, 'ortamın' (medium) kendisinde ona hazır olarak sunulan imgelerle, kendisine ait bakışla tasarladığı imgelerin etkileşimleri konu edinilmiştir. Tasarlama eyleminin tasarlayan kişi için içsel bir yolculuk olduğunu söyleyebiliriz. İçsel yolculuk sözüyle tanımlanmak istenen; kültür, deneyimler, duygular, ilan edilmek istenen mesajlar, beğenilme duygusu ve beklide sayamayacağımız birçok kavramın tasarlayanın farkındalığına gelmesidir. Bu noktada, insana özgü olan bu eylemi tasarlama süreçlerinde bu kavramlarla karşılaşmalar ve hatta çarpışmalar ile sonuç bulabilir olduğunu varsaymaktayım. Bu tez çalışmasında ise en iyi karşılaşmam olan Doçent SEFA ÇELİKSAP'a Sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ocak, 2018

Akner AKIN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
ÖZET	ix
ABSTRACT.....	x
1 GİRİŞ.....	1
2 TASARIM VE TASARLAMA OLGUSU	3
2.1 Mimari Tasarım.....	5
2.2 Resim Sanatı ve Tasarım.....	8
2.3 Tasarım Aracı Olarak; Della Pictura ve Camera Obscura	10
3 FOTOĞRAF VE TASARIM İLİŞKİSİ.....	13
3.1 Cloude Monet Kadetral Rouen (1892-1894).....	18
3.2 Avignonlu Kızlar, Pablo Picasso.....	21
3.3 Giacomo Balla, 1912, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi	24
3.4 Marchel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak.....	26
3.5 Rene Magritte, “The Castle of the Pyrenees”, 1959	27
3.6 Andy Warhol.....	30
4 YENİ İLETİŞİM ORTAMLARI ETKİSİNDE GELİŞEN GÖRSEL KÜLTÜR	32
4.1 Sosyoloji Bağlamında Fotoğraf.....	37
4.2 Sanat Kavramında Fotoğraf	40
5 FOTOĞRAFİK DÜŞÜNME SİSTEMİ VE TASARIM İLİŞKİSİ.....	42
5.1 Fotoğraf Kuramı	46
5.2 Tasarımda Görselleştirme Sürecinde Fotoğraf Sanatı.....	49
6 SONUÇ	65
KAYNAKLAR	67
ÖZGEÇMİŞ	69

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: Interior of The of San Clemente Rome by Alma Tadema	7
Şekil 2.2: Albert Dürer	11
Şekil 3.1: Caherles Darwin.....	14
Şekil 3.2: Ellen Terry,1864	14
Şekil 3.3: Abdullah Biraderler, 'Yıldız Sarayı Fotoğrafi	16
Şekil 3.4: Ahmet Ragıp, "Yıldız Sarayı Bahçesi'nden", tuval üzerine yağlı boya ...	16
Şekil 3.5: Napoeon Bonaparte,1804, musée Art Moderne, Fransa	17
Şekil 3.6: Cloude Monet, 'Roun Kadetral	19
Şekil 3.7: Roun Cathedral, 2017 Günümüzden Görüntü.....	20
Şekil 3.8: H.P. Robinson 'pictorial effect in photograpy", sayfa; 23, 24'- 1869	20
Şekil 3.9: Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, 244x235cm.....	22
Şekil 3.10: Harold Edgerton, Densmore Shute Bends the Shaft, 1938	23
Şekil 3.11: Jules Marey, 1882	23
Şekil 3.12: Leland Stanford, Atın Hareketleri, 19 Haziran 1878	24
Şekil 3.13: Giacomo Balla - Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi (1912).....	25
Şekil 3.14: Jules Etienne Marey,1885	26
Şekil 3.15: Marchel Duchamp; tuval üzerine yağlıboya 147x89cm,1912	26
Şekil 3.16: Jerry Uelsmann, Untitled, 1981, Gelatin Silver	28
Şekil 3.17: Rene Magritte, The Pleasure Principle, 1937.....	28
Şekil 3.18: Wassily Kandinsky, "Palucca'nın Dansı"	29
Şekil 3.19: Andy Warhol, 'Marilyn Monroe,1967	30
Şekil 3.20: Gümüş Araba Kazası (Double Disaster), 1963	31
Şekil 4.1: Fotomontaj; Jhon heartfield, 1932	34
Şekil 4.2: Tiananmen Meydanı, Pekin	37
Şekil 4.3: Elevator, Miami Beach, Florida, 1955 by Robert Frank.....	38
Şekil 4.4: Fotoğraf, Buğrahan Şirvancı	40
Şekil 4.5: Alfred Steiglitz, Grand Center Terminal, 1929.....	41
Şekil 5.1: Büyük Taarruz, 1922, Etem Tem.....	42
Şekil 5.2: Ansels Adams, Tahta Parmaklık,1936	44
Şekil 5.3: Vortograph of Ezra Pound. 1916–17	45
Şekil 5.4: El Lissitzky, İnşaatçı, 1924	45
Şekil 5.5: Lou Michel	50
Şekil 5.6: TWA Terminal Model.....	51
Şekil 5.7: TWA Terminal Model.....	51
Şekil 5.8: Le Corbusier, Stein Evi, Garches, 1927	52
Şekil 5.9: Alfred Stieglitz, Rain Drops 1927	54
Şekil 5.10: Jennifer Ng. [Thesis] MArch // Aeriform Ecologies	54
Şekil 5.11: Alfred Stieglitz, New York Series, 1935	55
Şekil 5.12: Brincilik ödülü; Ewa Odyjas, Agnieszka Morga, Konrad Basan,.....	55
Şekil 5.13: Edward Steichen: The Flatiron, 1904.....	56
Şekil 5.14: Ronen Bekerman-3D. Rendering Architecture	56

Şekil 5.15: Alfred Stieglitz, Sunlight Shadow in Berlin	57
Şekil 5.16: Behance, urban and Street Furniture	57
Şekil 5.17: Harvingvliet by Alfred Stieglitz, 1903	58
Şekil 5.18: Danish architecture student Konrad Wójcik	58
Şekil 5.19: Edward Weston, Çıplak, 1926	59
Şekil 5.20: Öğrenci Tasarım Ana Fikir Sunumu (concept), Artshread	59
Şekil 5.21: Anca Gray;	60
Şekil 5.22: Tangrammatic Hut	61
Şekil 5.23: Faiza Matovu.....	62
Şekil 5.24: Hay Gayle , öğrenci projesi.....	63
Şekil 5.25: Alfred Stieglitz	64
Şekil 5.26: Expression-rendering	64



YENİ İLETİŞİM ORTAMLARININ ETKİSİYLE, TASARIM SÜRECİNDE FOTOĞRAF SANATININ ROLÜ

ÖZET

Hız ve tüketim, günümüz baş döndürücü dünyasında neredeyse kontrolden çıkmış bir şekilde yaşantımızı denetim altına almaktadır. Teknoloji-Bilim-Sanat (Tasarım) üçgeninde gelişmelere ve değişimlere tanıklık etmekteyiz. Bu bağlamda tasarım süreci, gelişen teknoloji ile birlikte özellikle de fotoğraf sanatındaki gelişme ile grid (iç içe geçmiş) bir yapı oluşturduğu düşünüldüğünde arasındaki ilişkiyi inceleme gerekliliğinden doğmuştur. Fotoğraf görüntü oluşturma tarihinde, gözlemci ile gözlemlenenin arasına giren ilk teknolojik yaratıcı araçtır. Analog fotoğraf döneminde fizik kuralları ile birlikte kimyasal bir süreç bulunurken, günümüzde bilgisayar teknolojisi bu kuralları zenginleştirdi. Gözlemeleme eylemini tasarımcı tasarım sürecine dahil etmek zorundadır. Fotoğraf kamerası aracılığı ile kaydederek gözlemlediği ve elde ettiği görüntü sonucu, tasarlama eyleminin dinamiklerini tasarımcı yeniden kurgular. Sonuç bölümünde, fotoğrafik düşünme mantığının tasarımcı tarafından ana fikri (konsept) anlatacağı bir rol üstlendiği anlatılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Tasarlama, Tasarım süreci, Görsel Deneyimleme, Fotoğraf, Fotoğraf Sanatı, Kavramsal Sanat*

THE ROLE OF PHOTOGRAPHY ART IN THE DESIGN PROCESS, UNDER THE INFLUENCE OF NEW COMMUNICATION MEDIA

ABSTRACT

In today's dizzying world, speed and consumption are controlling our lives in way that is almost out of control. We are witnessing the developments and alterations in the Technology-Science- Art (design) triangle. In this context, the design process has relationship between the development of the technology and the development of art of photography. Especially, this relationship becomes a grid structure. In this reason, it is necessary to review the role of photography. As a design tool camera is the first technological instrument that falls between the observer and the observed. In the analog photography period, there was a chemical process with physical laws. Nowadays, computer technology took a different some alteration. Observation is an action that designer undoubtedly joined in the design process by using camera recording. It can be said that the designer has reconstructed the own dynamics of design action, which is the image resulting and observed by through the photographic image. The examples are given that iconic designers have taken place from the observation and techniques of the abstract thinking by capturing photographic image. In the conclusion section, it will be seen that the concept of photographic thinking play a significant role for the designer who will be able to describe the main idea.

Keywords: *Designing, Design Process, Photography, Art of Photography, Conceptual Art*

1 GİRİŞ

Tasarılmanın (designing) sıradan bir yetenek olarak görülmesi, beklide kısa ömürlü ve çok azının kalıcı olmasından kaynaklanır. Görsel yetilerinin sunumundan daha çok içerikte gerçekliği arzulama olarak görülür. Anlatılmak istenen, form ve stillerde kaybolmayan tasarımların kalıcı olma yolunda ilerlediği iddiasıdır. Görsel iletişim alanlarında, endüstri içinde yer alan moda, grafik tasarımı kısacası; sonuna tasarım ilave edilerek sorunlara çözüm getiren alanlar kastedilmektedir. Bu nedenle araştırmanın iskeleti, tek vücutta toplanan tasarım kavramıyla açıklanabilir. Görülebilen, iletişimsel ya da işlevsel bir amaç içeren şey iyi bir tasarım tanımı olacaktır. Ürün tasarımı, görsel olup işlevsel ve iletişimsel amaç güder (Barnard M., 2010, s: 31). Barnard, sanat tasarım ve görsel kültür kitabında, mimar Louis Sullivan tarafından ileri sürülen ‘biçim işlevi takip eder’ (form follows function) fikrinin, modern tasarımın ilkesi görüldüğünden tanımında bu yüzden görünen sadece şeyler değil, görünen ve işlevsel ya da iletişimsel bir değeri olan şeyler olarak ifade eder. Modern dünyanın hızlı tüketimiyle birlikte özellikle endüstri tasarımı alanı ile birlikte iletişimsel kaygı taşımayacağını iddia edeceğimiz tasarlanmış ürünlerle karşılarız. Tasarlanmış olanın her daim duygu iletimini taşıyacağından Barnard’ın tanımlamasının aksi yönünde seyir ettiğini düşünülebiliriz. Modern mimarlığın öncülerinden Le Corbusier’in tasarladığı bir konut olan Villa Savoye açık bir şekilde görsel iletişim metni olarak okunur. Üstelik yaşanan zaman aralığına eş değer olarak tanımlayabileceğimiz ve sanayileşme ile üretim malzemelerinin ikonik yansımasıdır. İletişim, işlev amaçlarının dışında estetik kaygıların yoğunlaşması, sanat kavramına doğru sürükler. Estetik kaygının yoğun eklentisi sanat kavramına dahil edilmedeki en önemli etken olması ile birlikte bu kaygının görsel metninde okunacakları aynı orantıda yoğunlaştıracaktır.

Estetik kaygıyı barındıran ve görsel metinler taşıyan, fotoğraf sanatı, plastik sanatlar ve resim sanatı bu konuda örnekler taşır.

Estetik yine Barnard'ın üzerinde durduğu “aesthetic” İngilizce de karşılığı ‘algılama’ anlamında kullanıldığı bilgisini verir. Bu bağlamda içinde konsantre halde sunulmuş farklı algılanma çeşitliliği yaratacak tasarımlar sanata yaslı düzenlerde gerçekleşir. Bu tespite ekleyeceğimiz anlıyorum anlamında “I see”; görmek fiilinin kullanışı bizi kuşatan görme duyumuzun etkin olduğu geniş alanı bir ölçüde vurgular.



2 TASARIM VE TASARLAMA OLGUSU

Düşünme, üretme ve keşfetme arzusunda olan insanın kendini sosyolojik bir katmanda ifade etmesi olarak, tasarlama olgusunu açıklayabiliriz. Burada sayılan ve daha nice insana ait olan yetilerin çoğu zaman doğadan ayrışarak da insanın tasarım olgusunda ortaya koyduğu ileri sürülebilir. Doğadan ayrışmayı sağlayan, tasarım olgusunun araçları konumunda olan teknoloji ve değişen ortamlar (media) neden gösterilebilir ve etkileri yadsınamaz boyuttadır. Sürekli bir akış halinde olan teknolojik gelişmelerle tasarım olgusu, anlamlandırma dinamiklerimizi değiştirerek etkileşim durumuna dahil ettiğimiz süreç olarak tanımlanabilir. Örneğin dijital fotoğraf kamerasıyla ürettiğimiz görüntüler analog bir sistemden daha hızlı olması, kusursuzu yakalama isteğini sürekli olarak tetikler. Düşüncenin sadece bir taslakta var olduğunu sandığımız halde, üretim araçlarının değişmesiyle önceden eskizde bulunma halinden daha farklı bir sonuç elde edildiği söylenebilir. Bu örüntüler yumağı içerisinde, gözlemci ve gözlemlenen arasında gerçekleşen bir olgu olarak tasarlama değişime uğradığı kesitlerde tanımlanabilir.

Teknolojinin hızlı gelişimi, tasarım eyleminin araçlarını ve yöntemlerini değiştirmiş olsa da insanın tasarlama sürekliliği devam etmiş ve sosyolojik bağlamda tarih boyunca çeşitli oluşumlarla korunmuştur. Tasarlama eylemine bakıldığında ilk insanın kendini savunmak ya da avlanmak için tasarladığı silahlar düşünüldüğünde, köklü bir zihinsel faaliyet olduğunu araştırmalar bize göstermektedir. Arkeoloji biliminin açığa çıkarmasıyla, yalnızca avlanmak için değil, tarım hayatında ve bu düzende toprağı işlemek için araçların biçim ve işlevinin günümüze uzanan serüvenini inceleyebildik.

Konuşmanın yani dilin ortaya çıkışı bilginin aktarımında önemli rol oynar. Bu yolla iletişim ağını genişleten, sosyal düzenlerin içinde sıkı sıkıya var olmaya başlayan insanın ürettikleri farklılaşmıştır.

Dil, simgesel düşünceye bel bağlar, simgesel düşüncede dile. Aklımızda dilin karmaşıklığını yerli yerine oturtmak önemli.

Soyutlama durumunu besleyen şüphesiz yine konuşmanın ve yazılı dil sistemi ile yaratılan kavramlar. Bu kavramların birçoğu; aşk, nefret, intikam, liderlik, cinsellik gibi sıralanabilir. Bu kavramlar ile hareketle; tasarlama eylemi karmaşık bir zemine yerleşmiş ve eylemin tüm içerdiği dinamikler çeşitlenmiştir.

Bu nedenle, dilin sürece katılmasıyla tasarlamanın artık bir etkinlik olduğunu anlarız. Bu etkinlik belirli problemler ve duygular üzerinden iletişim pratiği kazanmıştır. Süreç, kavramlarla mantıksal bağlar kurmamızı sağladı. Burada anlatılmak istenilen; Antik Yunanlarla başlayan yirminci yüzyılda yoğunlaştırılabileceğimiz Avrupa, Kuzey Amerika, Avustralya ve Yeni Zelanda da gelişen evrensel hale gelen bir iletişim pratiği olarak inanç sistemlerini (dinleri) dahil edebiliriz.

Soyut düşüncenin ışığında pratik sorunların üstesinden gelme amacı da kaybetmiş görünmektedir. Pratik sorunların çözümleri ve kavramların yeniden yapılandırılmasındaki tasarım etkinliğini literatürde az rastlanır görülen haz alma durumunda da var olmasıdır. Günümüz koşullarında bu haz entelektüel uğraşı kapsamında görülebilir olup, bu bağlamda bakıldığında, matematik, bilgisayar programlama gibi bilimsel ölçüğe uymak zorundadır. Bilimsel alanlara yakınlaşması, uzmanlık alanını işaret etmekle birlikte, artık sıradan bir kişinin tasarlama faaliyetine kendiliğinden geçemeyeceği iktidarı sunulur. Ortaya çıkan artık diğer tasarımcılar arasındaki tartışmadır. Tasarımcı kimliğine sahip olan kişiler, kendilerine ait bir dil oluşturmuştur.

Modern yaşantının bizlere uzmanlaşmış olmayı zorunlu kıldığı alanlarından biri olan mimarlık, kabul görülmüş mimar diplomanızla birlikte projenizin altına imza atabileceğinizin iznini verir.

Sinema ve fotoğraf gibi yeni sanat biçimlerinin tarihteki yerini almasıyla ve sanat galerilerinin bir yığın nesneyi farklı biçimde sergiliyor olması, bizi tasarlama etkinliği üzerinde dahil olan dinamikleri sorgulama gerekliliğini gösterir. İçinde üretildiği sosyal düzenin ve kültürün önemli dereceye sahip inançların, korkuların, isteklerin ifadeye gelmiş hali olmasının yanında eğlence ve haz amacını da almıştır.

Çağımızda tasarım etkinliğinin; her şeyi konu olabileceği noktaya gelmiştir. Bu durumda tasarımı ayrı kılan ve biricikliğini gösteren hayat bulan ilham kaynaklarını, dijital-sayısal fotoğraf kamerasıyla imajlar olarak üretebilmekteyiz ve aynı zamanda tüketebilmekteyiz. Burada sanal olarak üretimi ve tüketim belirtmesinin sebebi, kâğıda yapılan bir baskıya ihtiyaç duyulmadan teknolojik ekranlar (tablet ekranları, bilgisayar monitörleri) üzerinden hayatımıza katılmasındandır.

2.1 Mimari Tasarım

Mimari sosyal bağlamda tasarlanmış olanın, büyük çoğunluğa ifade edilen bir alandan seslene de sanat kavramını içerip içermediği günümüzde de tartışma konusudur. En iyi örneği mimarlık bölümlerindeki öğrencilerin çoğu üniversitelerde ana sanat dalına bağlıken çoğu fakültelerde mühendislik bilim dalına bağlı olduğu görülür. Tasarlama ve mimari, insanların yaşantısını; beğenilerini, kültürlerini ve en önemlisi sayabileceğimiz görsel deneyimlerini sunduğu bir ilişki içerir. Görsel deneyimi somutlaştırma, mekanlardan geniş ölçeklere, şehir görünümüne ulaşır. Mimari tasarımlar, içinde yaşayanlarla buldukları fiziki mekân ile bir bütün halinde bulunuş hali tasarım kavramı için en uzun soluklu araştırma konusu olma özelliği taşır.

Fiziksel çevreyi algılamak bütün duyularımız tarafından alınan verilerin sonucudur. Görme duyumuzun mekânsal deneyim için en egemen kaynak olduğu bilinmektedir (Lökçe, 2002). Aynı zamanda mimari tasarım ve teknoloji ile bütünleşme başlıklı makalesinde, mimarlık eğitiminde derslerde görme duyusunun önemini vurgulamakta görme işlemini dışlamakta olduğumuzu belirtirken stüdyo dışı diğer derslerin bu görsel deneyime etkin katılamaması söz konusu olduğu belirtilir. Mimari tasarım, kuram ve uygulamaların ayrıştırmaz bir bütün olarak temsil edildiği zamanlar gelişmiş bir “techne”, hem teknik hem zanaat hem bilim hem sanattır.

Bu bağlamda tasarlama mimarının içeriklerinde aramak bütüncül bir bakıştan değerlendirme pratiği kazandıracaktır. Köknar; yapay perspektifin ortaya çıkışı ve Rönesans’ın ardından gelen Barok ve eşlik eden süreçlere bölünmüş temsil çağı adını verdiğini aktarır. Temelde zihinsel bir süreç olan dünyayı kavrayış

biçimimiz, yavaş yavaş bu temsili betimleyen resim, çizim gibi yığılarak artan evraklara doğru kaymıştır

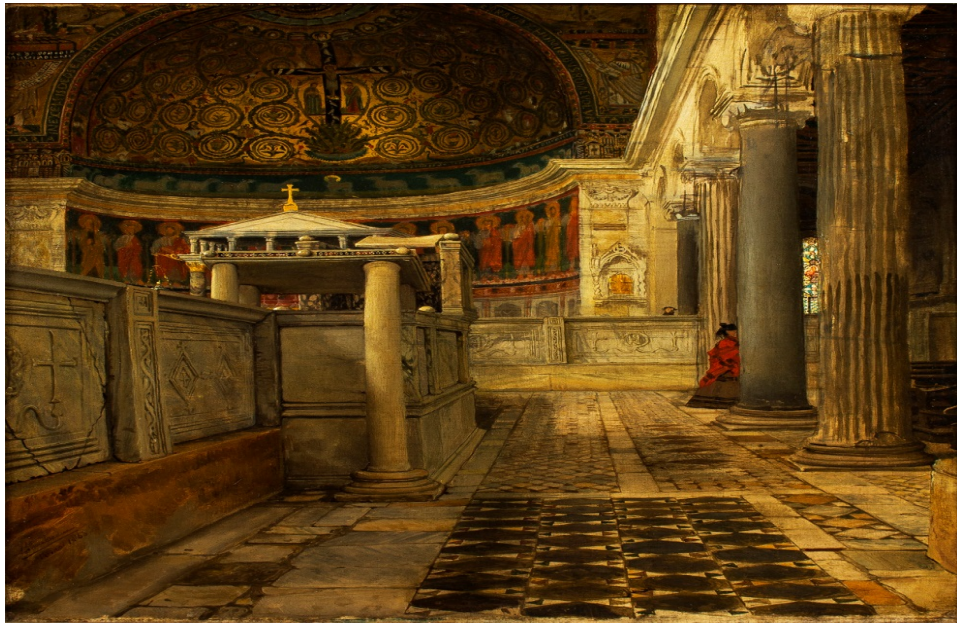
“Temsilin zihinselden görsele, tasarımın çizimden düşünsel süreçlere doğru kayış hikayesini yaşanan pozitivizm, sanayileşme, kapitalizm seri üretim, uzmanlaşma akılcılık gibi tarihsel süreçlerden bağımsız düşünemeyiz.” (Kökner, 2010)

Düşüncelerin ölçeği yoktur. Fiziksel anlamda ölçeği ifade etmeye çalışarak, tasarım için kullanılan araçların en önemli rolü tasarımla tartışılan kavramların bir ölçekte görünür medyasını (ortamını) vermiştir. Kökner, tezin konusu bağlamında destekleyici olarak, tasarım araçlarının, bizi bu eylemi kavramaya götüren bir araç olarak kullanabileceğini vurgular. Bu sonuca ulaşırken, özne ve nesne arasına giren aracı açıklayarak, aralarındaki örgütlenme yapısını ortaya koyar.

Mimari tasarımda zamanın eşsiz aracı olan perspektif hakkında Simgesel Biçim isimli kitabında (1927) Erwin Panofsky şöyle bahseder; “Perspektif tamamen yeni bir şey olarak görsel olanın alanını açtı; bu alanda mucize, izleyicinin dolaysız deneyimine dönüştü doğal olan kendi görme mekanına adeta zorla girmesi ve tam da bu sayede mekânın doğa üstünlüğünü gerçekten “içselleştirmesini” sağlamasıyla gerçekleşti. Ayrıca perspektif sanata en yüksek anlamıyla psikolojik olanın alanını açtı, böylece mucize artık son sığınağını sanat eserinde temsil edilen insanların ruhunda bulunuyordu. Perspektif mekân anlayışı ousia’yı (gerçeklik) phainomenon’a (görünüş) dönüştürerek, ilahi olanı insan bilincinin basit bir içeriğine indiriyor gibi görünürken, diğer taraftan da tersine insan bilincini genişleterek onu ilahi olanın kasesine dönüştürmektedir. Perspektif mekân anlayışının, sanatın evriminin şimdiye kadarki seyri içinde iki kez başarılı olmuş olması rastlantı değildir. Birincisi antik dönem teokrasisi çöktüğünde, bir sonun göstergesi olarak; diğeri ise modern antropokrasi yükselirken, bir başlangıcın göstergesi olarak değinir.” Özellikle Panofsky perspektif ile mekân anlayışı olmadan olamayacaklar için; Raffaello’nun Sistin Meryemi, Dürer’in Apokalypsis’i ve Grünewald’ın Isenheim Sunağı eserlerini sıralamaktadır.

19. Yüzyıl, sanat eserlerini yeniden üretme teknikleri alanında meydana gelen radikal değişikliklere hızlı kavuştu. Litografinin ve fotoğrafın icadı, imgelerin kopyalanmasına izin verdi. Taş üzerine bir baskı yöntemiyle yapılan kopyalama süreci, fotoğrafla gereksiz bir hal aldı. Sanat eserlerini çoğaltma yöntemleri hızlı bir oranda hayat buldu. Aynı zamanda elle işletilen geleneksel matbaalar yerine mekanik presler dahil oldu. Buhar ve elektrik insan gücünün yerini aldı. Bu değişimler ışığında; repredüktif süreçler hızlandığından, yüksek kalitede baskılar, düşük fiyatlarla birlikte, daha geniş bir grafik ve fotoğraf görüntüsü çeşidi yer aldı. 19. yüzyıl bu nedenle şimdiye kadar görülmemiş biçimde kopyalama üretimi nicelik ve nitelik bağlamında güçlendi. William Lwins, tanınmış eserlerinden “Prints and Visual Communication (1953)” (Baskı ve Görsel İletişim) yüzyıllar boyu süren baskıların bir araya getirilmesi ile oluşan sayıdan daha fazla yapıldığını da bildirir.

20. yüzyılda gelişen çoğaltma yöntemleri ile ün kazanmış eserler, baskı ve fotoğraflarla yeniden üretildi. Alma Tadema'nın “A Coign of Vantage” eseri basit bir amatör meraklı için yaşamı boyunca elde edemeyeceği kadar pahalıydı. (Verhoogt, 2014, s. 14,27). Sanatçının eserlerinin kopyalanması fotoğraf yoluyla, mimari tasarım bağlamında bugünkü mimarlık dergi ve kitapları kadar etkileşimli bir ortamın zeminini sunmuş oldu. İletişime geçen bu mekân resimlerinin yaygın hale gelmesinde fotoğrafın rolü büyüktür.



Şekil 2.1: Interior of The of San Clemente Rome by Alma Tadema

2.2 Resim Sanatı ve Tasarım

Resim sanatı, gerçeği yansıtmaya ve zorunluluk nitelikleri taşımaz. O kendi nesnellüğünde ki gerçekliği taşır. Açık bir şekilde, resim sanatı ile tasarlama faaliyeti arasındaki bağ, iletişime sunulan görsel metinlerin kodlatılarak göstergeler sistemi olarak iletilmesi olarak görülür.

Bilimsel bir düzende bu anlamlandırmayı araştıran iletişim kuramı ise semiyotiktir¹. Bu sebepten, gerçekliği yansıtmaya zorunluluğu taşımayan sanat olarak resimde mekân algısı konu eksenine dahil olurken, figürü de kuvvetlendirir.

Ressamlar dış dünya aktarımının tam bir kopyasını oluşturma yerine, kendi anlatımlarına en uygun ifadeyi tercih etmişlerdir. Tam bir yansıtmayı resimlerinde tercih edip etmedikleri noktasında, şüphesiz ki yaşadığı dönemin koşullarında gözlemlene araçlarının hangi gelişmelerde olduğu önem arz eder.

“Rönesans Devri’nin ressamları kendilerinin bilimsel çalışmalarını uygulamalı eğitim vasıtası ile güzel sanatlarda kullanmışlardır. Onların eserlerine bakıldığı zaman o dönem ressamlarının anatomi, perspektif, ışık- gölge kuralları sahasında olan eğilimleri etkileyicidir. Rönesans Devri’nin güzel sanatları bilimin yardımı ile gelişmiştir. Rönesans Devri’nin uzmanları ressamlar ve resim öğretmenleri için resim sanatı sahasında çok büyük örnekler hazırlamıştır. Onlar güzel sanatların problemlerini teorik açıdan çözümlenmekle beraber, tecrübenin gerekliliğini de ispat etmişlerdir. Onlar resim öğretmenleri ve gelecek nesiller için resmin bir eğitim dersi olarak kabul edilmesi gerektiğini ve onun eğitim tekniğiyle gelişmesinin doğru olduğunu göstermişlerdir.” (Yüzbaşıyev, Resim Sanatının Kuralları, 2010). Yüzbaşıyev’in Resim Sanatının kuralları başlıklı makalesinde incelediği XVII. asırda başlayarak resim eğitimi akademik olarak verilmeye başlandığını söz eder ve bu devrin karakteristik tarafı yeni özel okullarının, resim akademilerinin ortaya çıkması ve desenin, kompozisyonun metodu sahasında önemli çalışmaların yapıldığı belirtir. Bu

¹ Modern gösterge biliminin kurucuları Saussure ile C.S. Peirce’dir. Bunlara Danimarkalı dilbilimci Louis Hjelmslev de ilave edilebilir.

bilgiler ışığında akademi olarak sanatın yapılanması, metotlarının ortaya çıkışına bağlanır.

Öğretilebilir, gösterilebilir bir mekanizmayı doğuran fikirleri ile yazılı hale getiren Leone Battista Alberti “Resim Konusunda Üç Kitap” eseri teorik düşünceleri ifade ederek, resim eğitimini objeden resim ile başlatır.

Tasarlama metodunu geliştiren fotoğraf kamerası bilimsel devrimlere yol açan algı değişimi yaratır. Model çizimi ile beraber imgesel resimler temelinde, resmin kurulması, ressamın yaratıcılık kabiliyetinin gelişmesini sağlar. Bu nedenle resim öğretmenlerinin yetiştirilmesinde görme hafızasını artırma tecrübesi uygulanmalıdır (Yüzbaşıyev, 2010).

Yeni görme biçimi olarak adlandırabileceğimiz kübizm perspektif kuralları kullanılmadan, bir resimsel kurgu anlatımında, Batı sanatında yeni bir görsel sistemin kurulmasında yerini alır.

Aynı dönemlerde ortaya çıkan farklı bir sanat akımı olan süprematizm² de (Kazimir Malevich) yine objeden bağlı olma koşullarını ortadan kaldırmasıyla soyut-sembolik bir görme içeren tasarım bilinci oluşturmaktadır. Ana fikri üç boyutluluk yansıması oluşturmak yerine, kurgulamayı birçok açıdan ortaya çıkartarak, keskin bir boyut dışı olgunun sonucunu sergiler. Bu anlamda olduğu gibi yansıtılan gerçeklikten uzak, resmin kendi içerisinde yaşanan bir gerçekliğe yönelme durumu görülür.

Hollanda’da Theo van Doesburg, 1924’te “De Stijl” dergisinde sanatla yaşamın birbirinden ayrı alanlar olmadığından bahseder. Sanat eğitiminde yenilik ve farklılaşmalar hızla sürerken 1919 yılında kurulan Bauhaus ekolü, sanayileşmenin ve teknolojinin yansıması olarak görünür.

Bergson’a göre, her değişimin, yaratıcı evrimin varlık kazanması için bir süresi vardır. Süre, boş mekâna dair soyut bir kavram ya da pratik ve deneyime dayalı sürekli bir çizgi gibi boş bir nitelik değildir. Zaman, bir kuvvettir; tüm yaşamın yaratıcı, sevk edici kuvveti olarak “élan vital” (yaşama atılım)’ı yaratmıştır.

² Süprematizm, soyut geometriciliği benimseyen bir resim anlayışıdır. Bu terimi Kazimir Maleviç kendi geometrik soyutlaması için kullanmıştır.

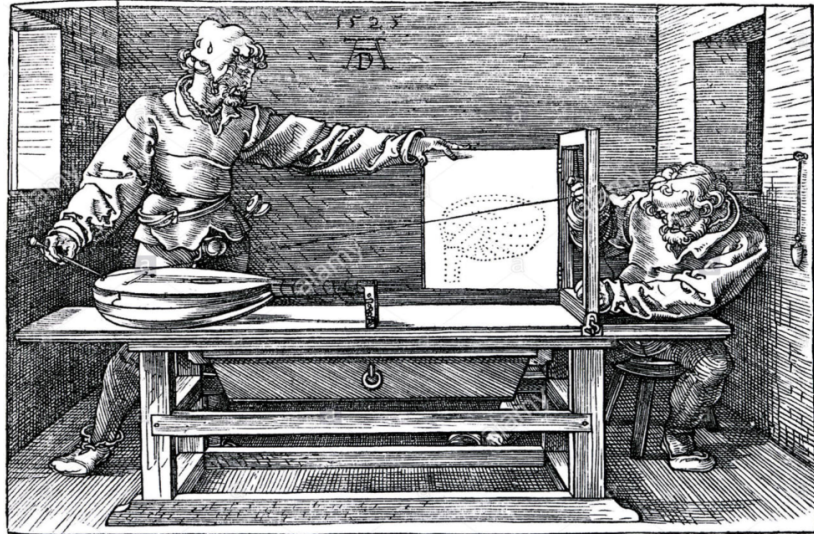
“Süre, her şeyin özüdür, gerçekliği var edendir; her şeyi var eden olarak hem nesnelere hem de varlığımızın temelidir. Ben'imizin, iç yaşamımızın gerçekliği zamandan başka bir şey değildir. Süre, matematiksel zaman gibi ayrık anlar, noktalar ya da atomlardan oluşmaz. Matematiksel zaman ardışık hareketlerin bir bütünü olarak akıp geçer.” (Aydoğdu, 2006).

Önceleri doğayı olduğu gibi yansıtan ressamlar ve sonraları nesne iktidarının ve gözlemeleme metotları ile tekrar yapılandırıldığında özne ile nesnenin arasında var olan araçlar etkileşimiyle somuttan soyut anlayışa yönelmek 20. Yüzyılı resim sanatına ait bir kimliktir.

2.3 Tasarım Aracı Olarak; Della Pictura ve Camera Obscura

Rönesans döneminde basılan perspektif kitabının yazarı Leone Alberti; konunun arkasında yer alan bir yerden nesneye bakılan pencere tanımını yapar. “Della Pictura” ismini verdiği kitapta; ressam bir çerçeveye gerilmiş ip yardımıyla kareli alanın gerisinden karşıdaki görüntüye bakar ve resmi yapacağı yüzeyi de aynı sayıda kareye böler. Tek bir noktadan karşıdaki görüntüye bakarken binalar, ağaçlar gibi uzakta duran nesnelere çerçevedeki iplerden kaçınıcı kareye geldiğini sayarak ve açısını bu ip yardımıyla karşılaştırarak aynısını kağıt yüzeyindeki kareler yardımıyla çizer. Bu yöntemle, gözlem yaparak, görüntüyü doğru oranda çizmiş olur. Camera obscuranın resim sanatında kullanılmaya başlaması, perspektifi ve sonraki yüzyıllarda fotoğraf kamerasının keşfine neden olmuştur. Gözlemci olan sanatçının bakışını ve algısını, bir açıklıktan gelen ışıkla değişime uğratmıştır. Karanlık bir iç mekâna delikten gelen ışıkla görüntü oluşması ve daha sonraları ayna ile düzeltilen bu ters görüntü fotoğraf kamerasına evrimleşeceğini düşünmek o dönemin koşullarından bakıldığında mucize buluştur.

Oklid, Aristoteles, İbni Heysen, Roger Bacon, Leonorda ve Kepler bu görüntüleri insan gözünün görmesiyle koşutluk oluşturduğunu sorgulamışlardır (Crary, Gözlemcinin Teknikleri, 2010, s. 40).



Şekil 2.2: Albert Dürer

Jonathan Crary, Gözlemcinin Teknikleri kitabında camera obscura ne teknolojik ne de söylemsel bir nesneye indirgenebileceğini ifade eder. Metinsel bir figür gibi varlığını koruduğunu makine olarak kullanımdan hiçbir zaman ayrılamayacağını söyleyerek sosyal bir alışıma benzetir. Camera Obscura; en önemli işlevselliğinde ressamlar tarafından kopya çıkartmak ve resim yaparken yardımcı bir araç olarak merkezi perspektif çiziminde görsel imgeyi, görünmeyen temsiline dönüştürmekte kullanılmıştır.

“İmge mekânında neyin önde, neyin yakında, neyin uzakta olduğunu belirleyen bu perspektif, yalnızca görüneni değil, görünmeyeni de ehlileştirme, onu karşıdan bakılır ve denetlenir bir uzama dönüştürdüğü için bakışı tatmin etmekte, bakana egemenlik bahşetmektedir.” (Sayın, 2002, s. 16) “İmgenin Pornografisi” kitabında Sayın aynı zamanda; Göz imgeye değil, imge göze egemen olur tespitinde bulunur. Fotoğraf kamerasına dönüşmeden önce camera obscurayı kullanan tasarımcı/sanatçı kişi izole olarak mekân, manzara gibi görüntüler topluluğunu denetler ve merkezi perspektifle tuvale aktardıktan sonra izleyiciye sunar. Bu eylem ressamın kontrolünde kalıcılık bulur.

Her ne kadar ressam yansıtılan görüntüden yararlanarak eylemini gerçekleştirse de karanlık oda içerisinde gözlemci rolünü üstlenir ve görüntüyü dış dünyadan ayrıştıran, bir iç dünya yaratım mekânında bulunmuş olur. Görüntü bir ameliyat masasına yatırılmış gibi çevreden bağımsız imge mekânı ile baş başa kalır.

Gözlemleyenin dikkatini arttıran bir görme alanı içerisinde, tek noktaya dayanan nesnelleşen bir aktarım olduğunu düşünebiliriz.

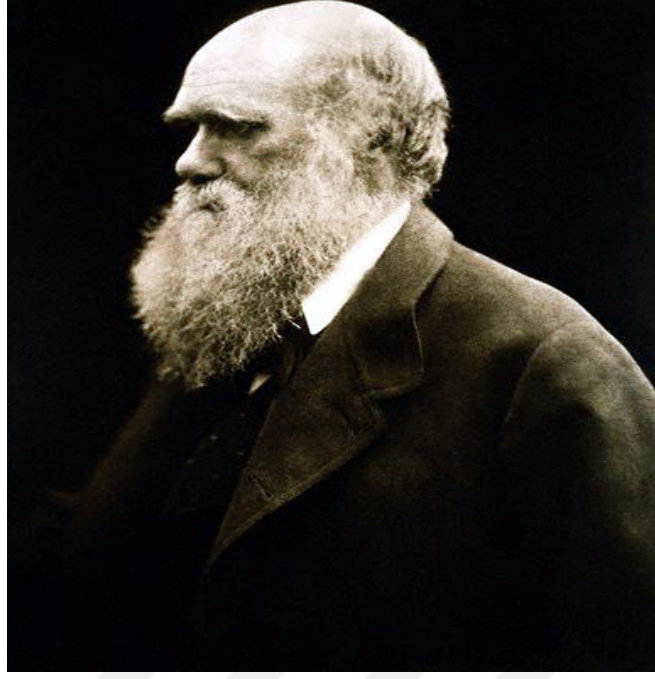
Bu aktarımın görme eylemine bir ayrıcalık katar. Bu nedenle; bakışı ve görsel duyularımızı değiştiren ve örgütleyen erken dönem görsel oluşturmaya yarayan bir araçtır.



3 FOTOĞRAF VE TASARIM İLİŞKİSİ

Gerçeğin tam bir yansıması olarak gördüğümüz durum artık teknolojinin gelişmesi ile elde ettiğimiz imajlara rahatlıkla müdahale etme arzusuna dönüşmüştür. Fotoğraf; geçmiş bir zamanın belgesi niteliğindeyken, günümüzde yaygın ve kolay ulaşılabilir olması ile zamansız olarak niteleyebileceğimiz bir arşiv-bellek niteliğindedir. Anılarımızın depolanması adına rol vermek için ürettiğimiz ve sakladığımız fotoğrafları artık zamana gömsek de internet ortamında tüketilmektedir. Anı toplamaktan çok, bir daha dönüp bakmayacağımız görüntüler yığına dönüşür. Başkaları tarafından oluşturulan görüntülerin doyumsuz tüketimi sayesinde ancak sosyal olabilir bir duruma geldik. Görüntülerle elde ettiğimiz enformasyon, gerçeği yansıtmada konusunda kuşku duyulmaksızın, o anki olduğu haliyle bir dünya yaratımı söz konusudur. Fotoğraf bir amaç içermediğinde de bir öykü içerdiğini düşünürüz. Görüntüden, gerçekten aldığımız gözlem ile tasarım yapma olanağı buluruz. Yaşadığımız çağda fotoğraf yolu ile elde edileni imajlar üzerinde, müdahale etme arzusunu bastırmadan, kendi enformasyonu ile hiç var olmayan bir imaj çıktısı elde eder. Bu koşullar durmadan imge üretimi peşinde koşmayı görev edinen fotoğrafçı konumuna getirir. Bu bakmak ve görmek arasındaki fark bağlamında açıklanabilir. Elde edilen görüntülerin öncesinde ve sonrasında müdahale edilmesi fotoğrafın resim sanatına yaslı duran yanı olarak açıklayabiliriz.

1800'lü yıllarda Julia Margaret Cameron'un evinin çeşitli yerlerini stüdyo ve karanlık oda olarak düzenleyerek birçok ünlünün portelerini fotoğraf ve tasarım etkileşiminde gerçekleştirmiştir. Bilim adamı Charles Darwin, yazar Thomas Carlyle, Ellen Terry (1864)



Şekil 3.1: Charles Darwin



Şekil 3.2: Ellen Terry, 1864

Cameron'un portreleri fotoğraf ve resim sanatının yakın ilişkisini kolaj ve montaj tekniği kullanılmasıyla açıklamayı mümkün kılar. O yıllarda kurduğu stüdyosunda portre fotoğrafları üzerine çalışırken, tüm arayışları; estetik bir kaygı taşıyarak, düşünene daha yakın bir görüntü oluşturma yolunda olduğu

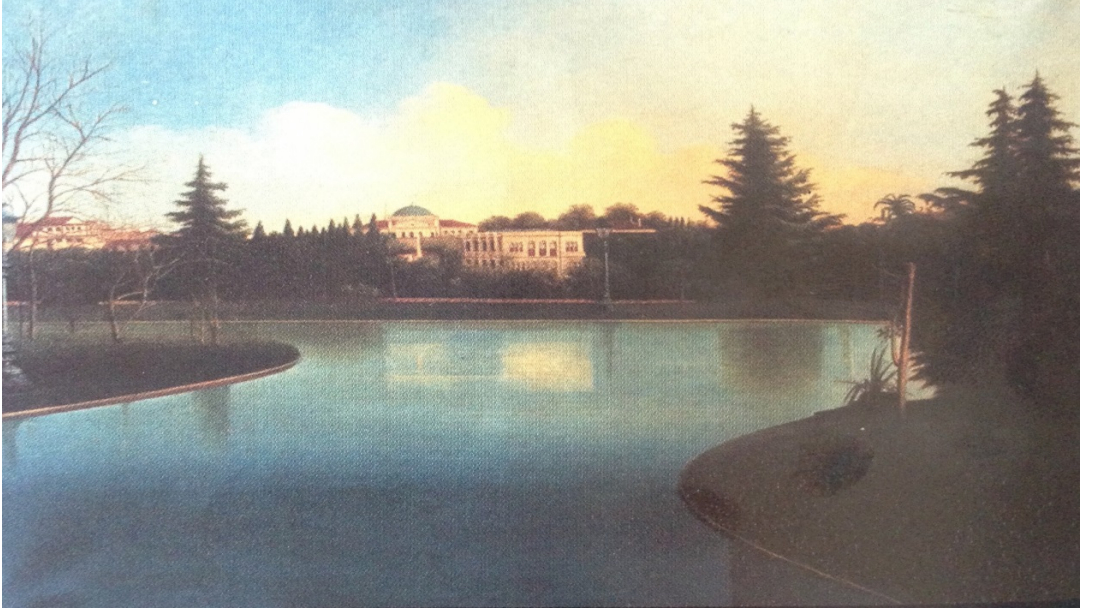
mutlak olarak görünür. Bütünü bir anlam taşıyan portre, resim sanatına öykünmedir.

Sanat dünyasının tepe taklak getiren fotoğraf sanatı Empresyonist sanatçıların ortaya çıkışmasında önemli bir rol almıştır. Fotoğrafın zaman kavramından bir an çekip çıkarması en ilgi çekici özelliğini oluşturur. Empresyonist sanatçılar, “an’ı” yakalama heyecanını algılamada temel ilke haline getirirler. Kameranın gösterdiği nesnel bir bakışı yakalayarak, o an yakaladığının resmini yapmak ister. Burada da ışık ve gölgenin devinimi önem kazanır. Resim, işlevi kendi içinde olan bir olgu olarak düşünüldüğünde, endüstriyel anlamdaki tasarımda pragmatik bir bakış içerir. Bu bilinçle baktığımızda; resim sanatında tasarım anlayışı, fotoğrafın, sanatla iki yönlü bir etkileşim içerisine girdiği görülür. Fotoğrafın resim sanatına hizmet etmesi, zaten klasik-akademik bir üsluba sahip olan bu ressamların işini kolaylaştırması bağlamında bir etkileşimdir. Kuşkusuz tüm akademik ressamlar bu görüşe katılmazlar; onlar arasında fotoğraftan sonra ne yapacaklarına dair endişeye kapılanlarının da bulunduğu bir gerçektir. Fotoğraf ve sanatın diğer etkileşimi ise, bu yüzyılda artık mimesise dayalı bir estetikten vazgeçilmesiyle ilişkilidir (Pelvanoğlu, 2017).

Bu bağlamda uzun süre boyunca gerçeği olduğu gibi resmedecek şekilde fotoğraf bir gözlem aracı olarak kullanılır. Sanatçıya bu gözlem imkanını vermesi doğa karşısında dondurulmuş bir zaman kesitinden detaylı yorumlaması için yarar sağlamıştır. Fotoğraf bir tasarım aracı olarak, bir hafıza dolabı gibi sanatçının kullanımına her an açık hale gelmiştir.



Şekil 3.3: Abdullah Biraderler, 'Yıldız Sarayı Fotoğrafi



Şekil 3.4: Ahmet Ragıp, "Yıldız Sarayı Bahçesi'nden", tuval üzerine yağlı boya

Abdullah Kardeşler bu anlayışa bir örnektir. Osmanlı Döneminden sonraki nesillere aktarılacak olan İstanbul ve çevresindeki tarihi eserler ve manzara fotoğraflarını çektiler. 1867 yılında Paris Sanat Sergisi'ne albümlerini göndererek, fotoğraf coğrafyamızda resim sanatına öncülük edecek ve bir gözlem aracı olarak serüvenlerine başladılar. Fotoğraf, resim karşılaştırma amacıyla ressam Ahmet Ragıp'ın yağlı boya resim görseli, gözleme niteliği için iyi bir örnektir.

Jean Auguste Ingres'in fotoğrafa benzer portreleri; Napoleon'un hediye etmek üzere Ingres'e sipariş verdiği ilk eser olan tablo, Napoleon henüz bir Konsülken yapıldı. Resim, arka planda kalan pencere açıklığından yansıyan manzaranın etkisiyle izleyiciye, ışık kaynağının gerçekçi kullanımı ile tablonun vurucu gücünü arttıran bir unsurdur.



Şekil 3.5: Napoeon Bonaparte,1804, musée Art Moderne, Fransa

Yüzyılın son çeyreğinde Ingres, Monet, Corot, Millet, Turner, Delacroix, Courbet gibi ünlü ressamların ve tüm orientalist ressamların fotoğraftan resim yaptıkları bilinmektedir. Ingres tablolarını, fotoğraflarla belgeleme gereği duymuş ilk ressamdır. Fotoğraftan çalışmasına bağlı olarak Ingres'in üslubunda, değişiklikler olmuştur. Monet ve Delacroix fotoğraftan yararlanıp, özgün bir yoruma varabilmişlerdir. Fotoğrafi bir not, bir eskiz gibi kullanan Millet'in ise Nadar ve Cuvalier gibi fotoğrafçılarla yakın ilgisi olduğu bilinmektedir (İmançer, 2017).

3.1 Cloude Monet Katedral Rouen (1892-1894)

"Yaşlandıkça, ne aradığımı tekrar üretmek için çok çalışacak zorunda oluşumun farkına varıyorum: anlık, atmosferin her tarafa dağılmış şeylere ve ışığa etkisi."Cloude Monet

C. Monet, "İzlenimcilik" sanat stilini yaratan bir grup ressamdan biriydi. Empresyonist ressamlar, belirli bir aydınlatma veya hava koşullarında bir öznenin ışık ve atmosfer kalitesini yakalamaya çalıştı. Empresyonist resim tekniği, sanatçılara geleneksel resim yöntemleri ile elde edilenlerden daha doğal renkler ve renkler üretmelerini sağladı. Aynı resimsel nesnenin, doğal ışığın neden olduğu değişiklikleri gözlemlemek amacıyla farklı anlarda gösterilmesi, 1890 ile 1891 yılları arasında zaten bir dizi bir seriyi oluşturmuş olan Monet için yeni değildi. Bu seriler; yaz güneşi altında, gündeğumu ve günbatımı resmedilişi; yaz sonunda, kışın kalbinde ya da erken ilkbaharda oluşunu temsil ediyordu. Resimler, Monet'in dinamik gösterilerde bulunan doğaya olan ilgisinin resimsel sonucudur. "Katedral Roune Serisi", eleştirmenler tarafından da övgüyle karşılandı ve büyük bir ticari başarısı oldu. Onun tasarım görüşleri yalnızca herhangi bir müze ya da ciddi sanat koleksiyoncusu tarafından cazip görülen eserler değil, aynı zamanda izlenimciliğın eşsiz cesaretinin en iyi resimsel ifadesi olarak görülmektedir.



Şekil 3.6: Claude Monet, 'Roun Kadetral

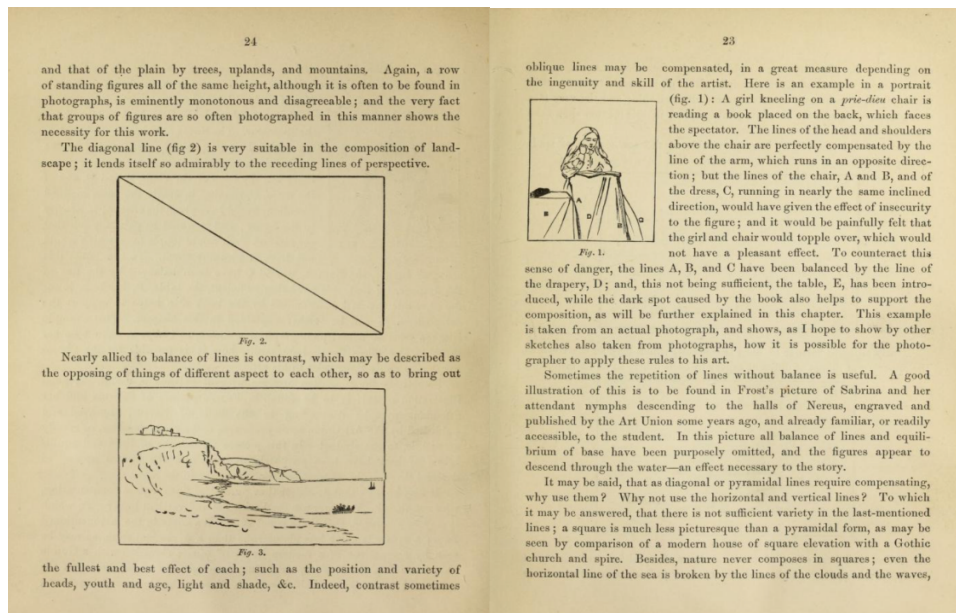
Claude Monet'in "Roun Kadetral" serisinde yer alan resimlerden birkaçının isimleri; The Portal Of Rouen Cathedral and The Tower d'Albane (Soleil), "Harmony in Blue and Gold". 1894, Washington, (National Gallery of Art) "The Portal of Rouen Cathedral at afternoon", 1892 Paris, (Musée Marmottan), "The Portal On A Grey Day",1892. Paris, (Musée d'Orsa),"Le Portal Vu De Face", Harmony in Brown",1894, Paris, (Musée d'Orsay).



Şekil 3.7: Roun Cathedral, 2017 Günümüzden Görüntü

Monet'in Empresyonist seri resim çalışmalarına konu olan katedralin günümüz fotoğraf yöntemiyle elde edilmiş görüntüsünden de anlaşılacağı gibi, ışığın mimari yapı üzerindeki deviniminin, ressamı nasıl etkilediğini gösteren bir kanıttır.

Fotoğrafın sanatta tasarlama süreçlerinde etkileşimleri devam ederken, 1869'da Pictorial Effect in Photography eserini yayımlayan İngiliz Robinson, bu etkileşimi tersine döndürerek fotoğrafı tek başına gözlem aracı olmasından çıkarıp, tasarlananın bu sefer fotoğrafın kendisi olacağı koşullarını yarattığını açıklamıştır.



Şekil 3.8: H.P. Robinson 'pictorial effect in photography', sayfa; 23, 24' - 1869

Yukarıdaki resimde, tasarlamaya olanak veren tüm yaratıcılığın fotoğrafta da mümkün kılınacağı kitaptan görüntüler yer almaktadır.

3.2 Avignonlu Kızlar, Pablo Picasso

Einstein'in izafiyet teorisi ile zamana ait eşzamanlılığı ortaya çıkarmasından iki yıl sonra uzamsal eşzamanlılığı ile çözümlenen Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" eserinde, evrenin zaman yolculuğuna izin veren yapısını açıklar. Sanatçı, gerçeklik ve tek bir dünya vardır fakat olası potansiyeller sonsuzdur ilkesine istinaden farklı bakış açılarını "Anlar serisi", "Paralel Dünyalar" ve "Paralel Zamanlar" üzerine kurar. Gözün bir anda birçok mekânı kamera yöntemiyle görmesini ve kavramasını sağlamış olur. Sanat ve bilim, farklı disiplinler olarak görülse de problemler açısından ortak yönlerde buluşabilirler (Kaplanoğlu, 2011).

Fizik ve matematik alanına giren ve dördüncü boyut olarak bilinen boyut kavramı, 20. yy. başlarında sanatsal bakış açılarıyla ele alınırken, sanatın bilimden beslenir. İzafiyet teorisini Einstein'ın ortaya atmasından bu yana, fizikçiler dünya üzerinde dört boyut bulunduğunu kabul ederler. Einstein'dan günümüze fizik dördüncü boyut olarak zamanın varlığını mesafeler kadar net anlatmaktadır.

Modern bilim, zaman-alan düşüncesinin yeni ölçülerini keşfedene kadar resim zamanı değil alansal özellikleri vurgulamıştır. Fakat "İzafiyet", teori olarak bilinmeden önce estetikçiler belirli özellikteki herhangi bir tarzı vurgulamaksızın görsel sanatlarda "zaman" ifadesine gönderme yaparak doğanın algısıyla ilgilenmişlerdir. Fakat dördüncü boyutu direkt hedef alan çalışmalar, Picasso'nun bilimsel çalışmaları yakından takip etmesiyle ortaya çıkmıştır.

Sözü geçen bilimsel gelişmelerin somut yansıtıcısı yine fotoğraflama yolu ile üretilen imajlar olarak görmek gerekir. Bilim ve teknolojinin ışığında, geçmişten günümüze hızlı çekim yapma özelliklerine sahip kameraların 1935 ile 1965 yılları arasında kısıtlı imkanları ile biyolojik gözümüzle göremediğimiz çarpıcı görüntüleri Harold Edgerton bizlere göstermiştir. Bu bağlamda Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" eseri, zaman ve mekansızlık kavramlarını

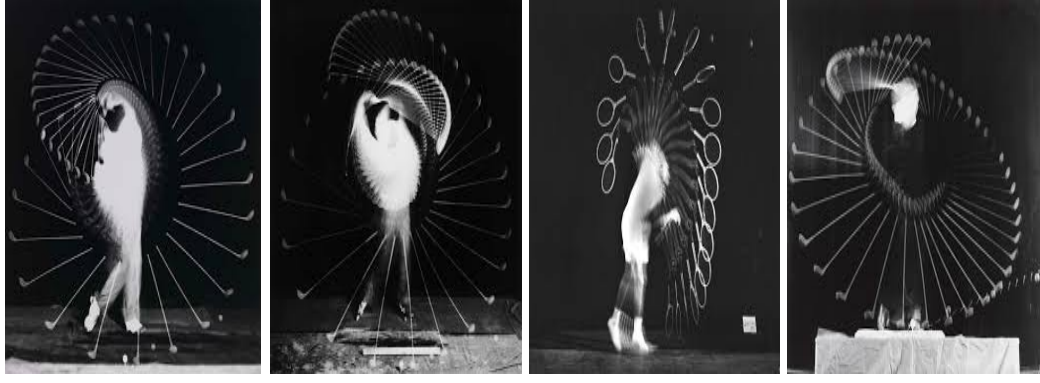
fotoğrafın üretilmesi ile açıklamak daha akla yatkındır. Bilimsel teoriler matematiğin dilinde soyut bir aralıktan cereyan eder.

Ancak; kamera objektifi ile biyolojik görmenin yer değiştirmesi, gerçekleri mekanik bir alandan, bilimsel teorilerden yani, matematik içeren bir dil kullanmadan bize gerçeği sunması, benzersiz bir etkileşim sağladığı açıkça söylenebilir.

Fransız Fizikçi Etienne Jules Marey (1830-1904) ve Amerikalı Edward Muybridge (1830 -1904) tarafından çekilmiş, ardışık çekimli, çoklu ışıklandırılmış fotoğraf çalışmaları, Picasso'nun tek bir tuvalde nesnenin eşzamanlı olarak birçok görünümü nasıl vermesi gerektiği problemini çözümünü etkilemiştir. Ayrıca Muybridge, fotoğraflarıyla Picasso'ya artan geometri planıyla beş ayrı kadının 'hareket sıralaması' düşüncesini yere çöken hayat kadınının dört boyutluluğu ile Picasso'nun farkındalığının somut hali olarak uzamsal yaklaşımını gösterir.



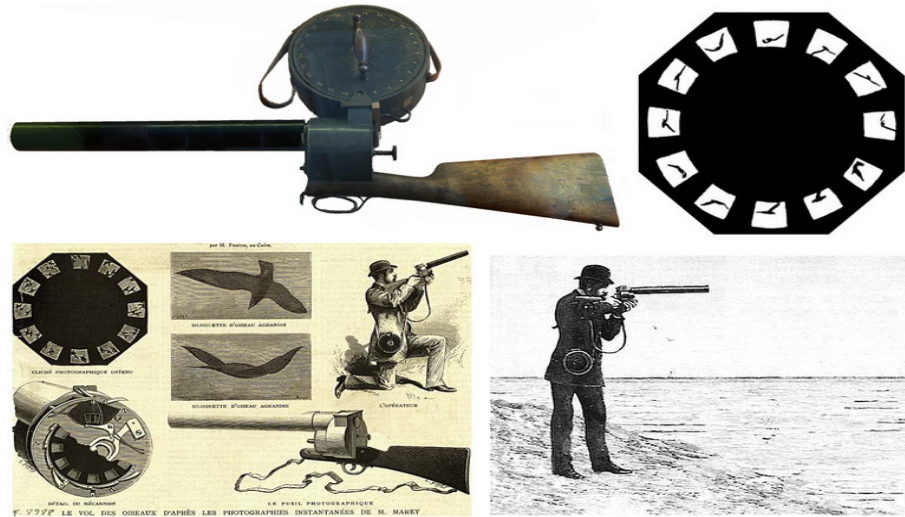
Şekil 3.9: Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, 244x235cm



Şekil 3.10: Harold Edgerton, Densmore Shute Bends the Shaft, 1938

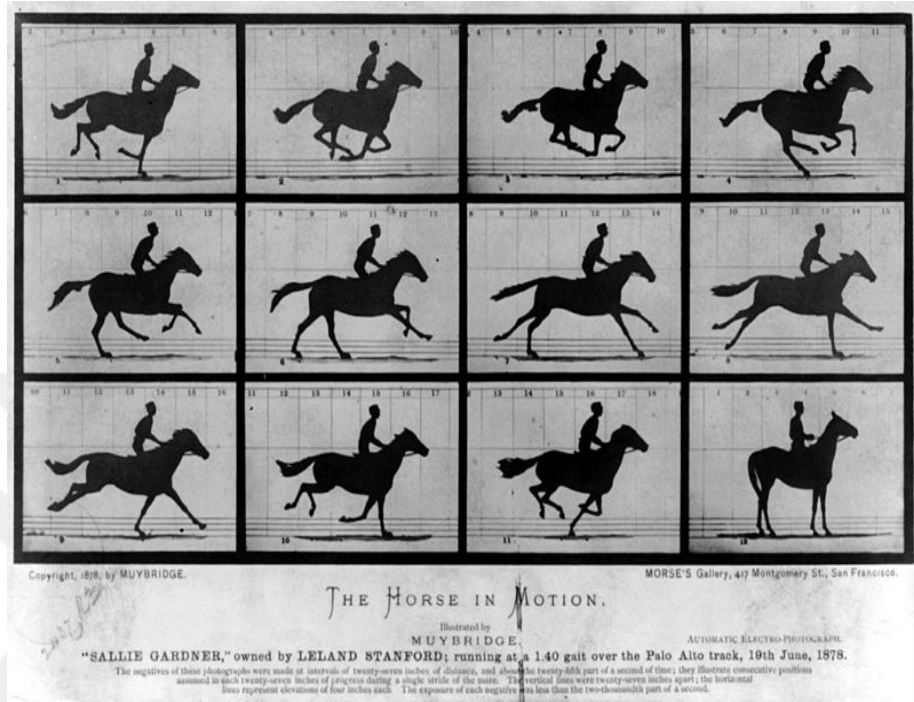
Bilimin etkileşimiyle Picasso'nun eserlerinde tasarım bilinci değişmesi yerinde bir tespittir. Bu yöntem arayışında Jules Marey; fotoğraf tüfeği adını verdiği bir fotoğraf makinesi geliştirdi. Bu aygıtta, dönen bir disk üzerinde duyarlı yüzeyler belli aralıklarla yer alıyor ve tetiğe basıldıkça ardı ardına görünümü elde edebiliyordu. Marey bu düzeneği geliştirerek, saniyede peş peşe on iki fotoğraf çekmeyi başardı ve uçan bir kuşun hareketini saptadı.

Bu bilgiler bağlamında Marey bir bilim adamının ötesinde görünmeyeni gösteren bir fotoğrafçı konumunu alır. Kuşkusuz Marey'in bilim adamı olarak gerçekliğin bir matematik dili ile değil somut gösterimler üzerinden görünür kılması ile yine özünde Picasso'nun eserinde zaman kavramlarından bahsediliyorsa bu fotoğrafın etkileşimi sonucu olmalı. Tasarlama eyleminin; bilimsel gelişmelere yaslı durduğu bir varsayımı açıklamamız gerektiğinde, zihinsel dünyanın etkileşimi için yine fiziksel görüntülere ihtiyaç duymuştur.



Şekil 3.11: Jules Marey, 1882

Fransız bir bilim adamı olan Étienne-Jules Marey, hareket halindeki kuşları, böcekleri ve insanları fotoğraflayarak incelemek amacıyla, bir tüfeğin kabzesi üzerine monte ettiği sistemi (Fusil Photographique) fotoğrafik tüfek olarak adlandırdı ve 1882 yılında resmi olarak tanıttı.



Şekil 3.12: Leland Stanford, Atın Hareketleri, 19 Haziran 1878

3.3 Giacomo Balla, 1912, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi

Jules Marey'in fotoğrafik tüfek icadıyla değişen gözlem; hareket hız kavramlarında şekillenerek, fotoğrafın Fütürizm için de etkileşim alanı yaratmış oldu.

Fütürist sanatçılar arasında yer alan fotoğrafçı Anton Giulio Baragaglia'nın "Fotodinamizm-Fotodinamismo" olarak kendisinin adlandırdığı fotoğraflar oldukça önemlidir. Bu fotoğraflar, dinamik hareket kayıtlarının uzun pozlama ile ortaya çıkan sonuçlardır. Bu araştırmalarda sanatçının amacı, hareketin ritmini ve gerçekte algılamadığımız hızı görünür kılar. Mekân içinde hareketin sürekliliğinin oluşturduğu yapay varoluşun temsilidir bu fotoğraflar. Fütüristler her ne kadar resim alanında da farklı biçimsel arayışlar içinde olsalar da en vurucu ve ileriye dönük atağı fotoğraf alanında vermişlerdir. Çünkü; geleceğe

karşı duruşlarında geleneksel malzemenin yerini alan fotoğraf makinesi geleceğin sanat pratiğini etkileyecek önemli bir aygıt pozisyonundadır. O yüzden, bu dönem fotoğraf alanındaki deneysel yaklaşımlar bundan sonra şekillenmiştir. Fütürist ressamlar hareketin ve hızın etkin olduğu ve görünmeyen hareket hızının yansımalarını resimlerine aktarma konusunda fotoğrafın büyülü anı kaydetme yetisine borçludurlar.

Fütürizm'in önde gelen iki ressamı Umberto Boccioni ve Giacomo Balla, fotoğrafın etkilerinden faydalanarak resimsel bir arayışa yönelmişlerdir. Balla, Jules Etienne Marey'in kronofotoğraf (chronophotography) tekniğinden etkilenerek bir dizi resim çalışması yapmıştır (Merdeşe, 2017).



Şekil 3.13: Giacomo Balla - Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi (1912)

Fotoğraf sayesinde; nesnelere hareketli hallerinde dahi farklı görüş açılarından ortaya çıkmasına imkân vermiştir. Yeni estetik sunuş olarak görebileceğimiz görüntüler yumağı, eş zamanlı olarak olayların algılanmasında en etkili silah olarak yerini alır. Ne gözlemci ne de nesne hareket eder ya da öylece durmaz ya hareket ederler ya da dururlar. Kübistler, nesnenin etrafında zihinsel veya eylem olarak dolaşarak zaman kavramını yakaladıkları, Fütüristlerin ise hareket halindeki bir nesnenin an ve an yakaladıkları görsel ve eylemsel sürece tanıklıklarını ortaya koyarlar (Kaplanoğlu, 2011, s. 70).

3.4 Marchel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak

20. yüzyıl avangart sanatçıları arasında önemli yeri alan Marchel Duchamp kavramsal sanatın temellerini oturtan sanatçılardan biridir. 1910 yıllarında Fütürizm ve sentezlediği kübist sanat akımından etkilenmiştir. Hazırda olan bir nesnenin yeniden üretimi diyebileceğimiz ifadeyle; sanat yapıtı olarak endüstri üretimi olan nesneyi tasarladı. Sanatta kavramsal sorgulamalarla ve karşıt sanat arayışlarında görülebilen sanatçı; 1920’de New York Dada sergisini çıkardı.



Şekil 3.14: Jules Etienne Marey,1885



Şekil 3.15: Marchel Duchamp; tuval üzerine yağlıboya 147x89cm,1912

Duchamp; merdivenden inen çıplak isimli resimde fotoğrafın etkisiyle klasik perspektifin yerine çok odaklı, formları iç içe geçirme yoluyla elde edilmiş yeni bakışı kullanmıştır. Bu esinlenmeyi Marey'in fotoğrafı ile etkileşim ekseninde değerlendirilebilir. Niteliği ile çalışmalarına statik bir durum yerine hareket halindeki çizgilerle hacimleri tasarlamış olduğu düşünülebilir. Nesnel dünyanın mekanik akışını ve bir zaman aralığında gerçekleşenleri sunmaya çalışır. Gözlemci bir yenilikle dinamik bakışı tasarımın kalbini oluşturmuş ve geliştirmiştir söylemi yerinde olacaktır (Aliyazıcıoğlu, 2010) .

3.5 Rene Magritte, “The Castle of the Pyrenees”, 1959

René Magritte, esprili düşündürücü görüntüleri ve gündelik imgeler kullanmasıyla sürrealizmi temsil eden sanatçı olarak öne çıkar. R. Magritte, çoğu tasarımlarında derinlik algısı yaratımının baskılar nitelikte genişletmiş yeni mekanların algılanabileceği resimlerle önem kazanmıştır.

Fotografik gerçeklik, parçalara ayrılmış imgeler tasarlamak için üst üste eklenen görüntülerle ve negatiflerin kaplanması yönünde ilerlemiştir. Gerçeküstücülük sanat bakışı fotoğraf sanatının gelişimini etkilemiş. Bu etkileşimin tek yönlü olmadığı gözlemlenebilir. Fotografik görüntünün tasarım bilincinde resmedilenin yönünde olduğu, fotoğrafın manipüle ettiği görüşle daha baskın gelir. Fiziksel dünyadan aldığı verilerin içine gömülü üstgerçeklikleri bir forma dönüştürerek anlatıma sunmak için araç olarak kullanır.

Bu yöntemi kullanan sanatçılar arasında yer alan Jerry Uelsmann, Maggie Taylor, Charly Franklin'in yapıtları incelendiğinde, uygulanan teknikler bağlamında açıklayıcı rol üstlenir. Birden çok negatif filmin kullanıldığı kolajı; fotoğrafta bir kurgu anlayışı içerisinde oluşturma avantajı vermiştir.

“Sanatçı Uelsmann, karanlık odanın, farklı sanat dallarının birçok disiplinin iç içe geçmesine de bir olanak sağladığını düşünür. Fotoğraf ilk bakışta gerçeğin bir sunumu olsa da sanatın basit bir sunumdan öte bir şey olduğuna inanan Uelsmann, sanatın biriciklik aorasını dijital fotoğrafa daha üstün tutmaktadır. Gerçeküstü sayısal fotoğraf sanatçısı Charly Franklin ve Maggie Taylor, gerçeküstücü sanatçılar arasından özellikle Rene Magritte ve Max Ernst'in,

yapıtlarının büyük bir etkisinde kaldıklarını söylemektedirler.” (Çokokumuş & Türker, 2014)



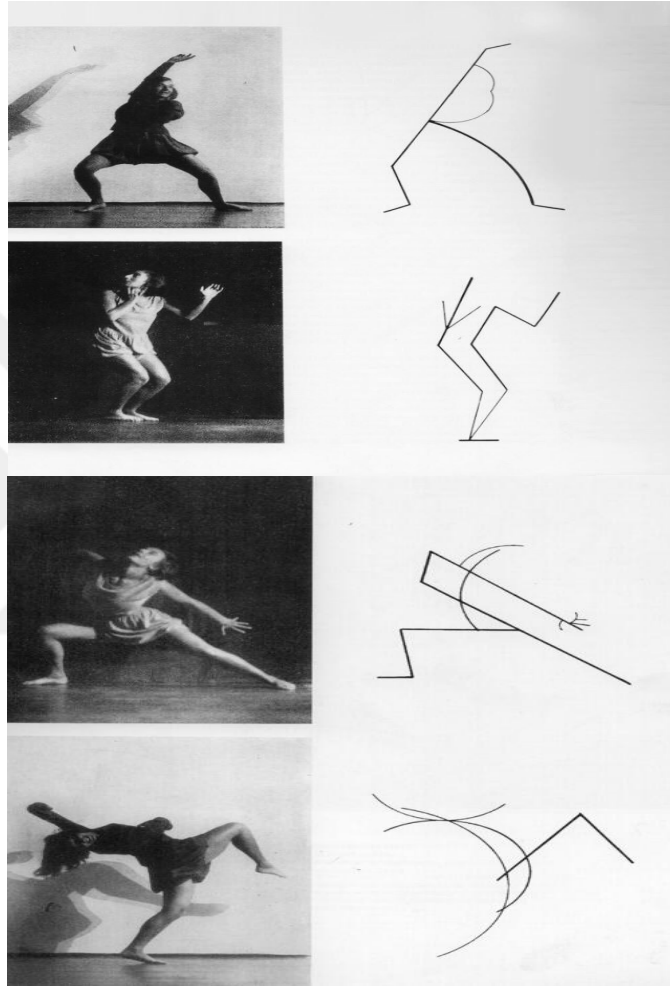
Şekil 3.16: Jerry Uelsmann, Untitled, 1981, Gelatin Silver



Şekil 3.17: Rene Magritte, The Pleasure Principle, 1937

Kandinsky, tasarımında objelerden bağımsız bir sanat tanımlamıştır ve sanat olgusunda kendi başına tinsel olacağını savunmuştur. Renk ve çizginin dansı

olarak görebileceğimiz tasarımlarında kompozisyonu oluştururken biçimlerin resimlerinde şematik boyutlandırma çalışması yer alır. Fotoğrafla olan ilişkinin soyut vurgulamasında etkileşim izlerini görebilmekteyiz. Şematik olarak vücudun gerilimi ve uzamsal hareketi fotoğraftan transfer edilen bir enformasyon halindedir. Tuğal çizgilerin kalın ve ince oluşu ifadeyi etkilemek adına kullanıldığını belirtir.



Şekil 3.18: Wassily Kandinsky, “Palucca'nın Dansı”

Bu eskiz çalışmaları ile fotoğraftaki detayları yakalayarak ve taslak halinde formları işlemede yardımcı olmuştur.

3.6 Andy Warhol

Pop-Art'ın öncüsüdür. Endüstriyel nesnelere yaptığı en ünlü tasarımı “Campbell Çorbaları” reklam çalışmasıdır. 1979 yılında Le Mans yarışları için BMW'nin M1 modeli arabasını elle boyamıştı. Ölümünden iki yıl önce, bilgisayarla destekli tasarımlar yaptı.

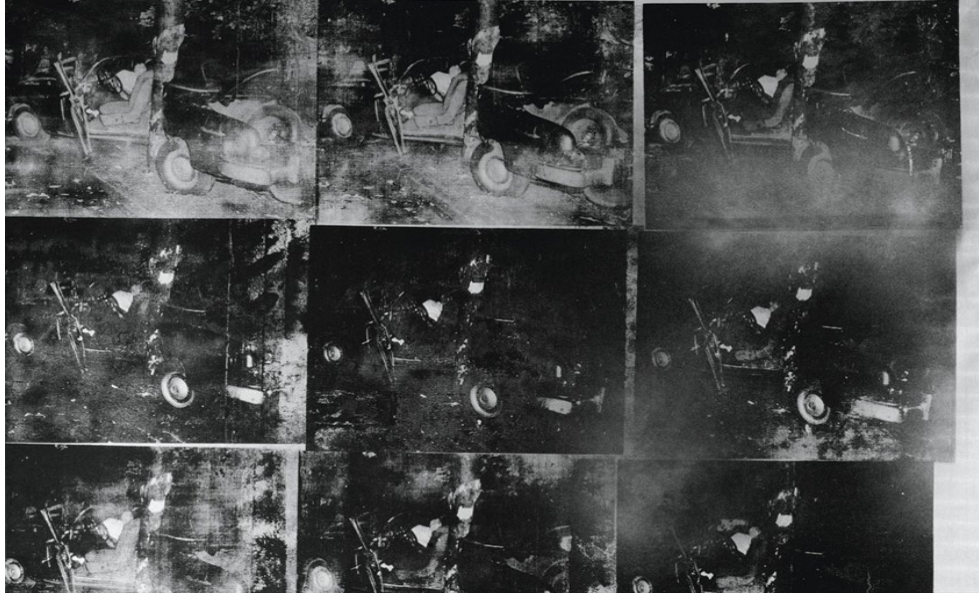
A. Warhol'a göre insanlar da ticari değerleri olan birer makine ürünüdür. Serigrafi tekniği kullanarak tasarladığı “Marilyn İki Kanatlı Tablo” isimli yapıtı bu düşüncesini temsil eder. Monroe'nun trajik ölümünü duyar ve onun 1953'te oynadığı “Niagara” adlı filmin esnasında ortaya çıkan bir fotoğrafından ilham alarak eserini tasarlar. Bir sürü Marilyn portresi tekrar ederek yaptığı tasarımda herhangi bir duygu tanımlaması için zor olan bir durum yaratarak, yüzler bir maske olarak simgeleştirilir (Bayar, 2017).



Şekil 3.19: Andy Warhol, 'Marilyn Monroe,1967

“Gümüş Araba Kazası” isimli eseri bakışının tüm izlerini taşıyan tasarlanmış olduğu fotoğraftır. Bu fotoğraf; otomobil kazasında sarkan bir cesedin görüldüğü siyah beyaz ve tekrardan meydana gelmektedir.

“Tüyleler ürpertici bir fotoğrafı tekrar tekrar gördüğümüzde artık hiçbir etkisi kalmaz” Andy Warhol



Şekil 3.20: Gümüş Araba Kazası (Double Disaster), 1963

Gözlemlediği birçok nesneyi, kendi içselliğinde yeniden tasarlamıştır Warhol. Kaçınılmaz olarak sanayileşen dünyada Fotoğraf Sanatıyla etkileşimi ve makineleşme olarak tanımlanan olguyu günümüze taşıyan bir tarih kitabı gibi, zamanda yerini almıştır.

Fotoğraf teknolojisinde; üretilen görüntünün dayanılmaz gerçekçi ve piksel boyutunda kalitesi ile imajlar oluşturulmaya devam etmektedir. Foto gerçekçi bir aktarımla fotoğraf üzerinden, gerçeklik yaratılmaya başlanır. Bu bağlamda aynı zamanda plastik pratikleri olan bir sürecinde etkileşime girer.

Gerçekçi bir bakış ile hiper bir gerçekliğe dayanarak kendini yeniden gösterir. Hangi tasarımcıya ya da sanatçıya ait olduğunu bilmediğimiz bir zaman algısı taşır. Eskizle başlayan tasarımların, fotoğrafın görünümünde olan taslağın kendisi olma yoluna yöneldiğini söylenebilir. Fotoğraf, disiplinler arası sanat yapıtlarında ve tasarlama süreçlerine dahil olmaları, üretilmiş olanın yeniden inşa edilmesi ile yine var olması (özgün olması gereken tasarımcı bilinciyle varyasyonlarını arttırarak devam eden bir olgu olarak görülebilir. Belki de en önemlisi fotoğrafın etkileşimde olan sanatçının, tasarımında ellin temasını gösteren yağlı boya gibi malzemelerle yeniden resmetmesi; özgünlüğün kendisi olma imzası taşıyor olması olasılığıdır.

4 YENİ İLETİŞİM ORTAMLARI ETKİSİNDE GELİŞEN GÖRSEL KÜLTÜR

Günümüzde hızla gelişen iletişim kanalları, bireysel bir durumdan kitlesel kütlelere dönüşmüştür. Bu noktada, fotoğraf sanatının sosyal ağ eklentisi, görsel kültür anlayışını değiştirdiğini düşündüğümüz insanın, sanal ortamlarda sosyalleşerek yakın ilişki içinde olduğu gün gibi ortadadır.

Bu açıdan bakıldığında, iletişim kurmak için tarafımızdan üretilmiş göstergelere ihtiyaç duyarız. Düşünmek; göstergeleri kullanmak ve işletmek demektir. Düşünmenin var olması, paylaşılması ve gelişmesi bütünüyle bu göstergelerin anlamına ve kuvvetine bağlıdır. Bu sayede düşünüyor ve yine göstergeler/ingeler yoluyla konuşabiliyoruz. Doğru biçimde algılanması ve yorumlanması bir anlamda deneyimle, eğitimle, sosyal ve toplumsal olmakla ilgilidir. Aynı zamanda neslin devamı için gereken bilgi aktarımının da sağlıklı olmasını sağlar.

Görsel kültürün oluşum ve değişimlerini 21. yüzyılın tüketim arzularının yön veren ve pompalayan sosyal medya uygulamaları, çağımızda doğrudan reklam imajları ile ulaşabilmektedir. Reklam sözünün ardından tüketim kavramı mutlak onu takip edecektir. Ancak gelişen medya ile yapılan araştırmalar yeni olmasıyla, görsel kültür bilincimizi değiştirerek yalnızca bir ürünün satın alınması veya pazarlanmasının dışında geniş spektrumlu bir antibiyotik gibi etkileri olduğu düşünülebilir.

Bu etkiler sadece reklam ve tüketim kültürü için geçerli değildir. Günümüz uluslararası siyasetini ve ekonomisini yönlendiren ülkelerin politik oyunlarına baktığımızda, ulus devletleri diye adlandırdığımız toplumları yöneten devlet mekanizmalarının zayıflatılmasını hedef alan sivil iradenin demokratik anlayışı sorgulanmaktadır. Birçok araştırmacı bu konuda iyimser bir yaklaşımla demokrasinin kuvvetlendiğini savunur. Sosyal medya (sosyal ağlar) adını verdiğimiz yeni iletişim ortamlar muhalif kesimlerin sesini duyurduğu alan haline gelse de siyasi erk için hoşlanılan bir gelişme olmamıştır. Yeni medya

kullandığı teknoloji sayesinde kendini ifade etme şansı bulamayan kesimlerin kendini ifade ettikleri bir platform oluşturmuştur. Bu bağlamda düşünme yapımızın görsel enformasyondan etkilendiği düşünülebilir.

Fotoğrafın vizesiz dolaştığı alan olan internet ortamında özellikle reklam kanalıyla görsel bir yapıdan, neyin estetik, değerli, ulaşılamaz olduğunu manipüle ettiğini söylemek mümkündür.

Manipülasyon yönteminin kullanıldığı yeni dünya düzenin kurgulandığı ortamda Türkiye ve tüm dünya sisteminde yer alan muhalif grupların kullandığı sanal ortamlar oluşmuştur. Diğer adı “yeni medya” olan sistem aracılığıyla kendi seslerini duyurmakta ve eski toplum hareketlerinden farklı olarak görünmez ağlar kullanılarak siber ortamlarda aktif biçimde küresel ve politik anlamda olumlu, olumsuz etkileşimler yaratırlar. Ancak, bazen kontrolden çıkabilecek destek ve eylemler iktidarların korkulu rüyası haline gelmektedir.

Ulusal egemenlik ulus devletten olağanüstü örgütlere doğru kayarken, yerel yönetimler ve sivil toplumun da etki alanı alabildiğince genişlemektedir. “Yeni iletişim teknolojileri, özellikle internet teknolojisi kullanıcıların kendi elektronik gazetesini oluşturmasına da olanak vermektedir (Timisi,2003:84)”. Geleneksel olarak nitelendirdiğimiz iletişim araçları olan gazete, dergi, televizyon gibi haber ve iletişim araçlarının erk noktalarının elinde olması, denetimlerinin ve içeriklerin yöneten kitle tarafından belirlenmesi ve denetlenmesi doğal olarak yönetilen demografik yapının aleyhine bir baskı oluşturmaktadır. Bunun en önemli örneklerini Nazi Almanya’sı ve eski Sovyetler Birliğinde görmek mümkündür. Yeni medya anlayışı, günümüz iletişiminin hızı ve çeşitliliği bu durumu tersine çevirmiştir. Yeni iletişim ve medyanın üstlendiği rolü, yeni temsiller yaratma ve muhalif politik sesleri duyurma kapasitesi olarak belirir.



Şekil 4.1: Fotomontaj; Jhon heartfield, 1932

Üstteki fotoğrafta Nazi Almanya'sında propaganda amaçlı tasarlanmış foto-kolaj çalışmasını görmekteyiz.

Fotoğrafta fotomontaj tekniğini siyasette kullanan Helmut Herzfelde, kardeşi ile sol görüşlü bir dergi çıkardı. Fotomontaj tekniğini icat etmesi ile fotoğraf, yayın organlarında ve propaganda posterlerinde günümüze uzanan grafik tasarım alanı içinde yerini almış oldu.

Fotoğrafın kolaj ve fotomontaj tekniği ile politik bir amaca hizmet etmesi, şüphesiz sosyolojik bağlamda iletişimde ortamlarında, tasarım boyutuna ulaşmasını ve katılımını sağladı.

Modern dünya herkesin sanatçı, fotoğrafçı olabileceğini vurgularken, nasıl yapılması gerektiğini de gösteren biçimleri ile, yeni bir görsel kültür oluşturduğu zemini hazırladı. Zaman ve mekân sınırlaması olmadan paylaşım ve tartışma platformları, bu zeminin çatısını oluşturdu.

Kullanıcının oluşturduğu içeriğin önemi; görüntü enformasyonundan kendi seçiciliği ve yorumuyla dahil olmasıydı. Görünür kılınan; bireyden toplum ölçeğine kadar paylaşılan görüntüler oluşmuştur.

Kitlesel değişimin ve etkileşimin dışında ilginç ve farklı bir sonuçtan da söz etmek gerekir. Kurgulanmış bir kimlik. Geleneksel anlamda iki birey yüz yüze kurduğu iletişimde karşı taraftan tanımlanır. Fakat sosyal ağ ortamında bu kimlik kurgulanır, yeniden yapılandırılır ve kendisi yerine güven sarsıcı, travma yaratabilecek sonuçlar doğuran sahte, sanal bir kimlik de oluşturabilir. Bireysel tepkinin sadece bir tıkla, bir “like” ile, mesajla ortaya konulabilir olması, bazıları için eğlenceli moda bir tepkidir. Bu davranışı gerçekleştiren internet aktiviteleri nedenini bilmemeden desteklediği ya da karşı çıktığı fikirlerin bile farkında değildir.

İmgenin fotoğraf yoluyla görsel hale dönüşmesi elbette ki bir tasarlama sorunudur. Sanat terimi olarak karşımıza çıktığında imgenin, dış dünyanın zihnimizde uyandırdığı yeni bir metafor, benzetme ya da yeniden düzenlenmiş göstergeler biçimi olduğunu unutulmamalıdır. Başka bir anlamda açıkça söylenmeyen, fakat ipuçları ortada olan ve ancak tasarımcı tarafından algılanan bir bilmececiir.

Bireysel ölçekte, yaratılan görüntüler ile gerçekte bireyin kendi yaşantısıymış gibi bir kurgu oluşturma istekleri de katılabilir. Bu kurgu özellikle, gerçekleşmesi arzu edilen her şeyin yaşanılabilir olduğu manipölasyonu ile kendi medyasını oluşturmuş oldu. Görüntüler ile ikinci bir dünya yaratan bireyin, kendini ilan ettiği sürece varlık kazanacağını düşündürür. Fotoğraf sanatçısının elinden çıkmış biçimde görüntülere sahip olmak, bireyin internet ortamında yani ikinci dünyasında kendi suretinin yansımasını taşımaktadır.

Bireyin yaratıcılığının ortaya çıkmasını sağlayan itici kuvvet olarak kullanılır. Tasarımlama faaliyetinde bulunan her kesimden insanın vazgeçilmez bir açık kaynak oluşturduğu kesindir. Görüntüler ile etkileşimin etkili varlığı açıktır. Bireyin statüsünü belirleyecek olan şey, paylaştığı fotoğrafların sanat değeri taşıyacağı ölçüde olmasına kadar ileri giden bir süreçtir.

Tasarımcı ile bu eğitimi almamış kişi arasındaki farklılıkları ortaya koyacak referanslarımızı kaybedeceğimiz bir çağ doğru koştuğumuz tespiti yerinde olacaktır.

Fotoğraf sanatı kapsamında açılan yerel sergilerin takip eden kitleden daha çok olan, dünyanın başka bir ucundan paylaşımaya giren fotoğrafa an içinde gözetimine alarak takip etmesi ve beğendiğini ilan eden kişi sayısıdır.

Reklam endüstrisi pazarlayacağı fiziksel ürününün üretim sayısından daha çok onun sayıca daha çok olan imajlarını üretmemiştir. Üretilmiş olana gereken arzuyu iletme görevi fotoğraf yoluyla verilir. Bu noktada tasarlanmış olanın da kopyalarını dolaşıma koyarak nasıl görüldüğü bilgisinden daha çok nasıl görünmesi gerektiğini gösteren bir dönüştürücü duruma gelir. Böylece, fotoğraf yoluyla, neye vurgu yapıp neyin etkisini azaltacağını bilgisini bizlere ulaştırır. Bu konuda en iyi örnek araba reklamlarındaki her açıdan kışkırtıcı parlak renkleriyle iştahımızı kabartan görsellerde; pazarlanmak istenen ulaşım aracı tek başına bomboş yollarda olan görüntüleri yaratılır. Bu görüntüsü ile hiç trafik sıkıntısı görmeyeceğimiz bir ürün halinde algı yüklendiği açıktır. Yaz tatilinde arzu edilen bir otelin mimari tasarımı sebebiyle mi seçeriz? Ya da bomboş sahili ile bir ailenin deniz kenarında oturan, yanlarında başkalarının olmadığını belirten görselinden dolayı mı seçeriz?

Görsel kültür başlığı, kültür kavramını üretilen görüntülerin mikro bir ölçekte etkileşim alanında değerlendirmeye çalışırken kullanılsa da geniş ölçekte duran kültür kavramı, ideolojinin bir parçasıdır ve ideoloji, aynı zamanda sınıfsal konumları yansıtır. Her bir üretim aracı ile oluşan farklı sınıflar olduğu gibi, farklı kültürler ve ideolojiler de oluşturacaktır.

Proletaryanın fikirleri, inançları ve değerleri burjuva benzeri olacaktır. Bu da farklı sınıfların üretim araçlarıyla ilişkileri olmasından kaynaklanır. Çelişkiye yol açacak şekilde ilgi alanlarının çatıştığı noktada ideolojiler de çatışır. Görsel kültür, sınıfsal eşitsizliklerin yeniden üretilmeleri ya da reddedilmelerini sağlayan yol ve yöntemin bir parçasıdır.

Görsel ve sözsözsel iletişim iç içe geçse de algının ve anlamın temelinde çağdaş görüntü dediğimiz fotoğraf ve sinema gibi köklü değişimler oluşumu yazı dilinin önüne geçmiştir. Oluşturulan görsel kültür imgeleri sınırları aşan bir fenomen oluşturmaktadır. Bu anlama örnek olarak Çin'de tankların önünde cesaretle duran insan imgesi dünyanın her tarafında hatırlanmaktadır. İşte bu unutulmayan olay imgenin ve yeni iletişim ortamlarının yarattığı gerçek sonucudur.



Şekil 4.2: Tiananmen Meydanı, Pekin

Pekin’de 4 Haziran 1989 tankların önünde beyaz gömleklili duran insan imgesi dünyanın her tarafında hatırlanmaktadır. Tüm dünyada olay yaratan bu görüntü enformasyonunun hızlı yayılmasını gösteren önemli bir örnektir.

4.1 Sosyoloji Bağlamında Fotoğraf

Sosyal bağlamında fotoğraf en iyi açıklanabilir olduğu alan sokak fotoğrafçılığı görülebilir. Kendi içinde bir disipline sahip olan sokak fotoğrafçılığı belgeleme niteliği taşıması en önemli yönüdür.

“Fotoğraf makinaları dünyayı kopyalamaya, insanın ortaya koyduğu manzara, baş döndürücü bir hızla değişmeye yüz tuttuğu bir dönemde başlamıştır. Sayısı bilinemeyecek kadar çok miktardaki biyolojik ve toplumsal hayat formu, kısa bir zaman dilimi içerisinde tahribe uğrayıp yok olurken, kaybolmakta olan şeylerin kaydını tutan bir cihazın belirmesidir söz konusu olan.” Susan Sontag

Gelişen teknoloji ile ceplerimize giren fotoğraf kamerası, sokak fotoğrafçılığı adına dünyanın geniş bir ölçeğinde yarar sağladığı açıktır. Kamuya açık yerlerde, insanların toplu hayatlarına dönük belgeleme sunar. Tarihte en bilenen öncülerinden Rober Frank; sadece deklanşöre basan değil, kişisel düşüncelerini ve uygulamaları ile elde ettiği imajları sosyoloji alanından iletir. Böylelikle; insanlar hakkında görüntü enformasyonu taşıyan sokak fotoğrafçılığı; gündelik

hayatın içinden oluşturulan imajlar ile kültürü gözlemlemeye yarayan bilimsel araç konumuna gelir.

Bu gözlemi yaparak imaj aktaran bireyin tüm öznelliğini de beraberinde barındırır. Karanlık mekanlar, küçük gruplar, etnik çeşitlilik, şehir hayatına yabancı olmak, bir ülkenin iç karışıklığı gibi aktarılan kavramlar fotoğraf kamerasının sosyal laboratuvarına dönüşür.



Şekil 4.3: Elevator, Miami Beach, Florida, 1955 by Robert Frank

Uygulamaların ve programların gelişimiyle profesyonel olmayı gerektirmeden kullanılabilen araçların varlığı, sosyal bir mecrada hayat bulmuştur. Fotoğrafın global bir dünyada kolayca üretilmesi kişisel bir elden alıp, dolaşıma girmesine neden olmuştur.

Teknolojik ekranlarımızdan görüntülediğimiz fotoğraflar artık birer bilgisayarın oluşturduğu (data) veri mi? Yoksa özünü koruduğu bir lens aracılığı ile kaydedilen gerçek görüntüler mi? Bu soru yeni bir tartışma boyutu yaratmakta görünmektedir.

Yaygın kullanılan “instagram” gibi örnek verilebilecek uygulamalar ile tüketim materyali halini aldığı açıktır. Fotoğrafın yazı ve metinden daha hızlı okunması özellikle hafızamızdaki kalıcılığı ile günlük hayatımızda, yazılı ve sözlü iletişim yollarımızın önüne geçmiştir. Dijital anlamda bombardımana tutulduğumuz

görüntülerin sosyal olmasını besleyen sebebin kaçınılmaz olarak psikolojik nedenler yattığı söylenebilir.

Sanal ile gerçek görüntülerin harmanlandığı fotoğraf çağında, görüntünün evrenselleşerek en etkili anlatım dili olarak kullanılır. Sosyal bir ortamında hayat bulması bireyin kişisel yaşantısına egemen olmuştur.

Yeni medya dendiğinde akla ne geliyor? Yeni iletişim ortamlarının etkisiyle, tasarım sürecinde fotoğraf sanatının rolü sosyal ortamlarda (medium) yani sosyolojik bağlamda çözülür.

Fotoğrafi üreten araçların gelişmesi, internet ortamlarında sosyalleşerek tüketilir olması görüntü enformasyonun çokluğu ve çeşitliliğini beraberinde getirmiştir. Bu görüntü enformasyonun sayılarla ifade edemeyeceğimiz bir yığın oluşturması, çekilen her görüntünün fotoğraf olmayacağını söylememiz gerektiğini düşündürür. Bu bakışla fotoğrafı fotoğraf yapan olgular; tasarlama dinamiklerinde ve yaratıcılık kavramında tanımlanabilir bir kimliği koruduğunu işaret eder.

Fotoğrafta içerik ve biçimdeki uyum yakalandığında açıktır ki bize inandırıcılık duygusunu en üst düzeyde aktaran bir rol üstlenir. İnandırıcılığı yüksek olan bir olgu olarak bakıldığında fotoğraf görsel bir kültürün oluşmasında baş rol oynar.

Siyah beyaz fotoğraflarla yansıtılan insan portreleri, bir zaman aralığında, bireylerin kendi suretlerini dondurduğu görüntülerle saygınlık ve beğeni kazanmıştı. Görüntülerin sosyalleşmesi anlamında ilk süreçleri olarak görülür.

İletişim araçlarındaki gelişim, dijital görüntüleme aygıtlarının yaygınlaşması, taşıdığı önemli sosyal rolünü değiştirmedeği ve kolay kolay öneminin değişmeyeceğinin göstergesidir. Kalabalık bir kitlenin yeni iletişim aracı halini alan fotoğraf, inandırıcı bir anlatım diline sahip olması sebebiyle toplumda ortak bir görme biçimine dönüşmesi gözlenebilen bir tarafıdır.

Yazılı olandan daha hızlı bilgi aktarımı sağlayan fotoğraf, reklamcılık alanında inandırıcılık yanı yüksek düzeyde kullanılmaktadır. Tüketiciyi hedef alarak, gerçekte olmayan görüntüleri hızlı ve kolay yaymaktadır.

Böylece yalan fotoğraf makinesinin önünde inşa edilen bir duruma dönüşür. Nesleler dünyası kurulur ve nesnelere sosyalleşerek daha geniş kitlelere sunulan görsel şölenle, arzulananı bir elektrik akımı gibi iletmiş olur.



Şekil 4.4: Fotoğraf, Buğrahan Şirvancı

Fotoğraf 4.4 de yer alan yiyecek görselinde, nesneye duyulması gereken arzuları, en yüksek tonda verilmesi için kullanılan renk, ışık ve detayların kullanımı dikkat çeker.

4.2 Sanat Kavramında Fotoğraf

Fotoğrafın sanat olgusu taşıdığını gerekli görülmesinde Alfred Steiglitz, dikkat çeken bir sanatçı olarak tarih sayfasında yerini alır. Fotoğrafı birçok sanat dalına da benzerliğini, fotoğraf kamerası aracılığıyla imajlarda ortaya koyar. İmaj söylemi kullanılması; 1902 yılında elde ettiği görüntüler üzerinde müdahalelerde bulunarak yaratıcılığını sergilemesidir. Fotoğrafın teknik sınırlarını kaldırır ve estetik sunuşla resimsel bir kurgulamada bulunur. Modern resmin barındırdığı soyut kavramları, yine resmin doğasında süregelen biçim bağlamında fotoğraflarında yansıtır. Bu noktada fotoğrafın sanat değeri, resim sanatının etkileri bağlamında yansıtılır.

Böylece, Steiglitz, doğruluğundan şüphe duymadığı resimsel değerleri savunmuş ve etrafındaki diğer fotoğrafçıları özel Amerika deyişini geliştirmek

konusunda örnek teşkil eder. Sanat fotoğrafçıları bizzat fotoğrafçıların ellerinden çıkan nesnelere anlamında, zanaat temelli baskılar yapmıştır.



Şekil 4.5: Alfred Steiglitz, Grand Center Terminal, 1929

Özellikle fotografik biçimlere odaklı modern fikri, ana akım sanatın hayat damarlarını ve sokak fotoğrafçılığının canlılığını durdurma noktasında getirecek kadar endüstriyel ticari fotoğrafçılıktan uzak durarak kendi çıkmazını yaratmıştır. İçerik olarak güncel hayatın ve sokak uzamının, kavramsal sanattan dönüştürülen tekrar, serilik, yerleştirme ve setlerin inşası gibi yaklaşımların kullanıldığı endüstriyel ölçekte bile teknik ustalık iddiasında kaygıların olduğu açıktır (Bate, 2009, s. 214,215).

Fotoğrafın sanatçı tarafından kullanımı sanayileşme boyutunda öne çıkması, nesnellik bağlamında da üretilmesine yol açar. Açık bir şekilde; nesnenin yeniden üretimi ile kontrol eden kuvvetin yine sanatçı olduğudur. Fotoğraf kamerası bir sanatsal bir ifadede araç olma olgusunu korur.

5 FOTOĞRAFİK DÜŞÜNME SİSTEMİ VE TASARIM İLİŞKİSİ

Kitlesel iletişimin baş rolünde oynayan fotoğraf, toplumların üçüncü gözü olma konumuna erişmiştir. Bu gözün görme amacının ötesinde, düşüncede simgesel bir rehber araç olmuştur. Rehber araç olmasını kalıcı bir hafıza yaratan etkisiyle açıklanır. Toplumsal bir hafıza fotoğraflarla oluşturulur. Baskıya ulaşmış haliyle görüntü enformasyonu sağlayan fotoğraf, bir olayı gerçekte var olduğuna dair kanıtları serer. Kurtuluş savaşı yıllarına ait fotoğraflar tarihi bir sayfayı yüksek etkide hissedilir kılan nesne halinde kendini gösterir. Tarihe canlı bir eser bırakan Etem Tem'in Afyon Kocatepe'de 'Büyük Taarruz' sabahı çektiği fotoğrafın ikon olmuş görüntüsü verilebilecek en iyi örnekler yönündedir.



Şekil 5.1: Büyük Taarruz, 1922, Etem Tem

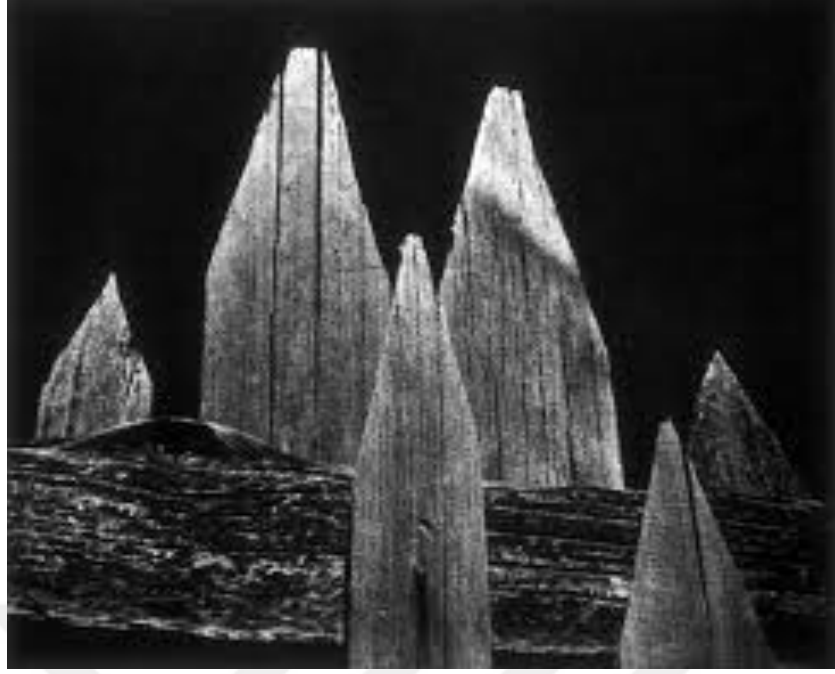
Belleğimizde oluşan görüntüler toplumsal hafızadan kişisel bir hafızaya geçişle, gözlemcinin kendi deneyimleri ile hissetmesi, gerçekte hala savaşın yapıldığı yerleri, mekânsal bir düzlemde hayaline getirme imkânı yaşatır fotoğraf. Kurtuluş savaşı fotoğrafları örneği ile; fotoğrafik düşünme sistemi adı altında tanımlayabileceğimiz simüle etme gerçekleşir. Böylece, hafızada yer eden imgeler, ölçek boyutu kazanır.

Fotoğraflar bu ölçeğin gerçeğe gelmiş hallerini kalıcı şekilde sunarak, mekanları deneyimlemesi sağlar. Bir milletin kaderini belirleyen savaşın tarihteki yerini sayfalarca yazılmış olan kitaptan çok daha etkileyici kılan, savaşın başlama anından önce çekilmiş kuru bir ekmek yiyen askerin fotoğrafı olacağı üzere, mekân deneyimlemesini, an içerisindeki görüntüyü yansıtarak aktarır fotoğraf.

Fotoğraflar hem bir bilinci var ederler hem de bilincimizi açığa çıkaran bir karşıtlığa hizmet eder. Bu noktada, imgeyi tasarlamada kapısı sonuna kadar açık bir ortam hazırlanır. Gerçeğin özgün bir bakışla tekrar şekillenebileceği düzeyde kışkırtıcı ve toplumlara ulaşan bir dil sistemi yaratması, göz önüne alınması gereken bir durumu işaret eder.

Fotoğraf kendine özgü bir dili barındırmasa da bilgi sunabilmektedir. Fotoğrafı bir görüntü enformasyonu olarak eskizin yerini aldığı öngörüsünde, sezgisel bir yolu değil, yalıtılmış bir gerçeklik perspektifinden tasarım eylemine dahil edilir. Eskizle fotoğraf arasındaki farkın sorgulanmasında, eskiz bir çeviri yani kâğıt üzerinde yer alan temsili oluşturur. Uzamda da bilinçle bağlantılıdır. Bu nedenle çizilmiş ya da boyanmış imge sayısız aktarımlarla örülüdür. Fotoğrafta elmanın, yuvarlaklığı üzerine düşen ışık ve gölgesi fiziki mekânından bir yansıma olarak aktarılır. Fotoğraf, nerdeyse ansal olarak bugün insan gözünün algılayamayacağı bir hızda kaydedilmiş görüntüyü sunar. Fotoğrafın içerdiği an, gösterdiği nesnenin yalıtılmış durumu olur.

Fotoğrafik bakış tasarım etkileşiminde tanımlanırken, sanat kavramından bağımsız koşut oluşturmaz. Fotoğraf elde edilen formlarda kavram arayışları sanat olgusu ile bütüncül yapısında inşa olur.



Şekil 5.2: Ansel Adams, Tahta Parmaklık, 1936

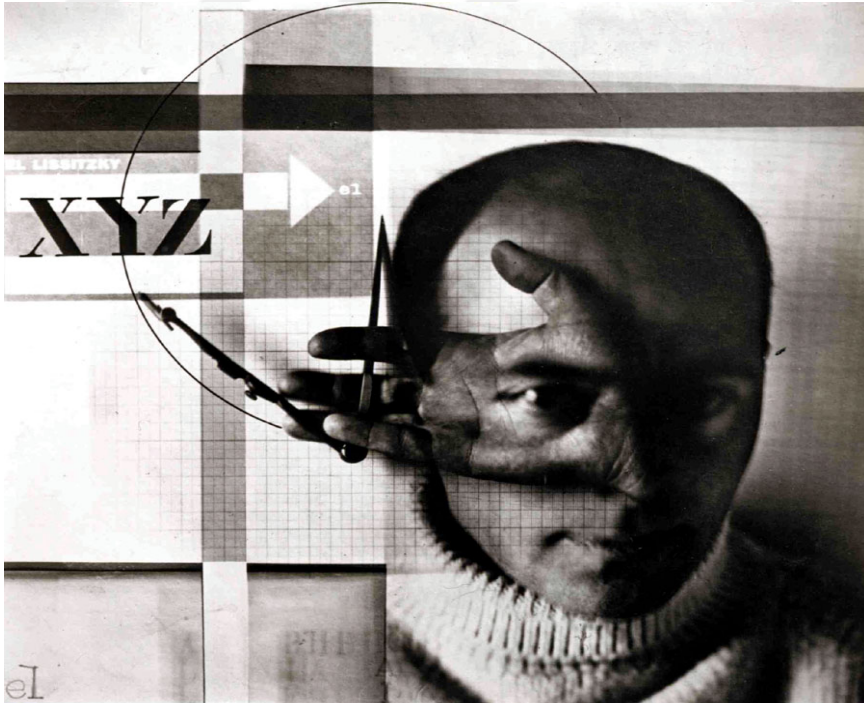
Burada tahta parmaklık, bir nesne olarak varlığı açısından eşsiz kılınmış olmakla birlikte Adams, biçimle meşgul olmuştur. Ansel Adams'ın biçime ve ışığa dair kaygılar, en sıradan nesnelere, gerçek işlevlerini aşan sihirli bir nitelik verir. Çoğu sanat fotoğrafı gibi fotoğraf da nesneyi bağlamından çekip varsayılan daha üst bir anlam kaydıyla ilişkili olarak serbestçe süzölmeye bırakır. (Clarke, 2017)

Görsel düşünme sistemi, sanat kavramının içerikleriyle var olmaktadır. Fotoğraf yoluyla, gerçekliğin uzamsal bir boyutunda elde edilen formlar, kişilik kazanmaya başlar. Fotoğraf kamerası bir kayıttan çıkarak soyutlamanın yapıldığı bir alan sunmuş olur. Bu nedenle fotoğrafik bakış, mekanik bir gözlem ve kaydın ötesinde, kavramları form ile birlikte açıklığa kavuşturduğu tanımlaması alır.



Şekil 5.3: Vortograph of Ezra Pound. 1916–17

Eliezer Mer Kowich, İnşaatçı isimli fotoğrafı bugünün konsept paftaları ile ana fikrin anlatıldığı görselleştirmelerde izleri takip edilmiştir. Tasarımın görsel tüm bakış açıları görsel bir metinde okunması beklenir.



Şekil 5.4: El Lissitzky, İnşaatçı, 1924

Fotoğraf, birden fazla konuyu yansıtan pratik bir görüntüye işlenmiş tüm anlamın birlikteliğidir. Tasarımla ilişkili olan anlam iktisadı, dikkatini yönelttiği dünyalara inşa edilmiştir. Lissitzky' nin görüntüleri, çoğunlukla bir yapı duygusu ortaya koydukları gibi, dinamik ilişkilerle ve anlamlarla doludur. Lissitzky'nin ki bir eylem dünyasıdır. Görüntüleri, felsefesini yansıtan görsel bir tipoloji oluşturur (Clarke, 2017, s. 214-216).

Clarks'ın belirttiği üzere, Lissitzky'nin çalışması felsefesini yansıtan çok parçalı görsel okumalar içerir. Fotoğrafik düşünme mantığında, özü görsel tipolojiye yaslı görüntülerde beslenen tasarımcı yine bu bakışın ekseninde tasarım alanlarının (mimari tasarım, grafik tasarım, moda tasarım vb.) odağında görünür. Herkesin kolayca fotoğraf yayını yapabildiği günümüzde görsel sanatların bir dalı olarak fotoğrafın katılımı tasarlama faaliyetine etkili olarak var olduğudur.

5.1 Fotoğraf Kuramı

Fotoğraf olgusunu, bas çek ve kaydet eyleminin dışına taşıyacağı sosyal tabiatında yegâne yol, düşünme sistemi içeren fotoğraf kuramıyla gerçekleşecektir. Fotoğraf kuramı üzerine düşünce pratiklerinin gelişimi, çağdaş sanatta ve tasarlama faaliyetlerindeki etki alanlarının görünürlüğü sağlayacağı açıktır. Fotoğraf yoluyla üretilen imgeler dünyamızda; gerçekçilik, biçim, belgesel, politik kavramlarıyla yaslı ilişkileri, teorik bir yaklaşım içinde sorunların veya etkileşim alanlarını inceler.

Barthes'ın özgün metonomi ile belirttiği; fotoğrafın gerçeğin temsil halinin dışında gösterilmesinde “uysallaştırma” ile etkilerinin kontrol edilmesinde kaygı duyulur. Bu uysallaştırma çabası fotoğrafın sanat haline getirilmesi yolu seçilir. Fotoğrafın kendi oluşturduğu dil ve retorik, kontrol altına aldığı anlam kodlamasında, ressam ile rekabetinde, öncü olma çabasının sebebini taşır. Uysallaştırma için fotoğrafın anlam içeriklerini standardize hale getirerek gruplaştırır ve genişletir (Barthes, 2014, s. 138).

Gerçeğin tam bir anlatımı dışında anlam yönlendirmeleri içeren, hızlı iletişim ortamlarında (internet) fotoğraf; kodlanarak zevk ve beğenilerin olması gereken listelerini veren görüntüler yaratır. Barthes'ın önemli bir tespiti ise; resmetme

maskesi altında tutkular dünyasını tamamıyla gerçek dışı hale getirir. Bu durumu New York' ta bir porno dükkanına girildiğinde bireyin kendi zevklerini anlayabilmesi için kalıplaşmış sadomazoşist görüntülere uyması gerektiği benzetmesi ile zevk görüntünün içinden geçtiğini söyleyerek, uç bir örnek verdiğini ekler. Barthes'ın yaklaşımında; fotoğraf görüntüsünün, bilincimizi bir zaman aralığına götürdüğünde, duyguları alt üst eden bir hareket bağlamında kaldığında fotoğrafın var olacağından söz eder.

Modernize olgusundan uzak ya da izole bir halde fotoğrafın anlam kavramının üzerinde tartışılması günümüzün hızlı üretim ve tüketim dinamiklerinde (kapitalizm) gözen kaçırılır noktadadır. Yeni bir kodlama sistemleri halinde, çağın teknolojik yeni medyaları ile görüntülerin, tümü manipüle eder dinamizmi ile mutasyona uğramaktadır. Seyahat edeceğimiz yerler için önceden gidilecek yerlerin görselleri bir katalog halinde sunularak temsil hallerinde gez, gör, harca ve eğlen duygu aktarımında bulunur. Bu durum, Roland Barthes'ın semiyotik üzerinde yoğunlaşmasının ne kadar önemli olduğunu, kanıtlar haldedir. Gösterge bilimin, Barthes ile gelişmeye açık yolu çizilmiş olduğu görülür.

Fotoğrafın görsel okumalarında, fenomenolojik bakışın içine yaslı duran anlamlandırma, kaçırılmaması gereken bir noktada durur. Fotoğraf sanatının bir metodoloji olarak gösterge bilim ile incelenmesi, güncel içeriklerini açıklama girişimidir. Gösterge bilimsel düzlemde fotoğraf sanatı olgusunu dahil etmek, kendi ekseninde standardize eden sınırlı alanı yaratılır. Bu sınırlı alanın, semiyolojinin görsel okumalarında kesinliği içerir. bu sınırlı alan, gerçekte yine kendi alanından standardize edilmiş bütünler sunmuş olacağı paradoksudur. Barthes "punctum"un hiçbir metodolojiyle açıklanamayacağından söz etmiştir. Camera Lucida'da kitabında Barthes, annesinin çekilmiş bir fotoğrafına bakarken, diğer fotoğraflara bakarken görmediği anlamlardan bahseder.

"Küçük kızını inceledim ve sonunda annemi yeniden keşfettim. Yüzünün farklılığı, ellerinin nahif tavrı, kendini ne öne çıkararak, ne de saklayarak uysalca aldığı yeri ve son olarak, O'nu tıpkı İyi ile Kötü gibi büyümüş rolü oynayıp aptalca sırttan güzel çocuktan ayıran yüz anlatımı tüm bunlar egemen bir günahsızlığın biçimini oluşturuyor, pozunu O'nun yine de tüm yaşamı boyunca sürdürdüğü o savunulmaz paradoksa dönüştürüyordu: bir yumuşaklığın savunulması." (Barthes, 2014, s. 84-86)

Barthes aktarımlarıyla; fotoğrafa anlam yüklemeleri eyleminde, önceden aktaracağı duyguyu kestiremeyeceğimiz bir fenomenolojik bakışın içinde gizli durur. Görüntünün deneysel bir nesneye dönüşümünden (morphosis) artık söz edilebilir. En açık halde; izleyici ya da deneyimleyen üzerinde görüntü, canlandırma, anımsama, etkilenme duyularını sosyal ve kültürel yamaçlarında gezdirerek karşılaşmalar sağlar.

Fotoğrafın icadıyla birlikte tarihte ilk tartışma konusu olan temsiliyet kavramı en çok tartışılan ve üzerinde durulan olgu olmayı sürdürmektedir. Bununla birlikte fotoğrafı kopyalamaktan (mimesis) ibaret gören görüşler tartışmanın güncel odak konuları arasında yer alır. Görsel sanatlardaki baskın olan yağlı boya çalışmaları arasında fotoğrafın sanat olarak var olma çabası felsefedeki ontoloji kavramına kadar sürükler.

Göz ve görmeye bağlı kuramlarla hayat bulma enerjisi alan fotoğrafı 1800'lerde günümüz düşünce perspektifinden değerlendirmek mümkün değildir. Güncel olarak çoğu zaman kendini koruyan fotoğrafın sanat olup olmadığı konusu; yaratıcılığa gereksinim olmasıyla birlikte gücünü korur.

“Bir toplumda bilim ve teknoloji ya da teknik-bilim geliştikçe, yaratıcı imgelemin özel vasıfları ve teknoloji arasında gerilim ortaya çıkar ve kendisini yenilemeye ihtiyaç duyar. Teknolojiden özerk olduğu varsayılan insan imgelemi, teknolojiyi kullanan fotoğrafçıda hayat bulur. Fotoğraf yaratıcı imgelem fikrini değiştirmiştir.” David Bate

Bate'nin “Anahtar Kavramlar” kitabında bahsettiği ve fotoğrafın önemli dönemi olarak bahsettiği 1920'lerden sonra fotoğrafın kitle iletişim araçlarıyla üretilen görüntülerin sahnede olması modern fotoğraf kuramlarını ortaya çıkarmıştır.

Fotoğrafın kitle iletişim araçlarına katılmasıyla Jhon Berger'in BBC de televizyon dizisi olarak başlayan görme biçimleri çalışması tüm dikkatiyle hakimiyeti elinde olan yağlı boya resimlerini görme biçimlerimizi yeniden tanımlamıştır.

Fotoğrafla üretilen görüntüler adeta sosyal deneylere dönüştüğünü görürüz. Kitle iletişimin ivme kazanmasıyla ilgili Ünsal Oskay'ın Tek Kişilik Haçlı Seferleri isimli kitabında bahsettiği “Mumyalanmış Beethoven” başlığındaki yazısında; medya ile yayının sanatsal deneyimi kitlesel yaşanması sonucunda

Beethoven'ın senfonilerinin ideal sanat ürünü kabul görülmesinin sebebi, bu senfonilerin zamanın bilincine varma biçimimizi dönüşüme uğrattığını tespit eder (Oksay, 2014). Epistemolojik bir yolculukla birlikte endüstriyel gelişimin içinde fotoğraf kamerasının yaygınlaşması, toplumun kültürü; reklam ve moda fotoğrafçılığı ekseninde sinemanın da etkileşime katılmasıyla bütünleşmiştir.

5.2 Tasarımda Görselleştirme Sürecinde Fotoğraf Sanatı

Tasarım alanlarında, özellikle mimari tasarım alanında önceleri perspektif kurallarıyla aktarılan görselleştirme, modern dünyada yerini bilgisayar olanaklarıyla yaratılan fotoğrafik yapıya dönüştürmüştür.

“Gerçek bir ressam, günümüzdeki hayattan bu hayatın epik yöntemlerini bulup çıkaracak, rugan ayakkabılarımız ve kravatımızla ne kadar harika ne kadar şiirsel olduğumuzu çizgiler ve renklerle bize anlatacak kişidir. Gerçek öncüler, umarım gelecek sene hakikaten yeni olanın ortaya çıkışını kutlama vererek zarif zevklere gark ederler bizi.” Charles Baudelaire

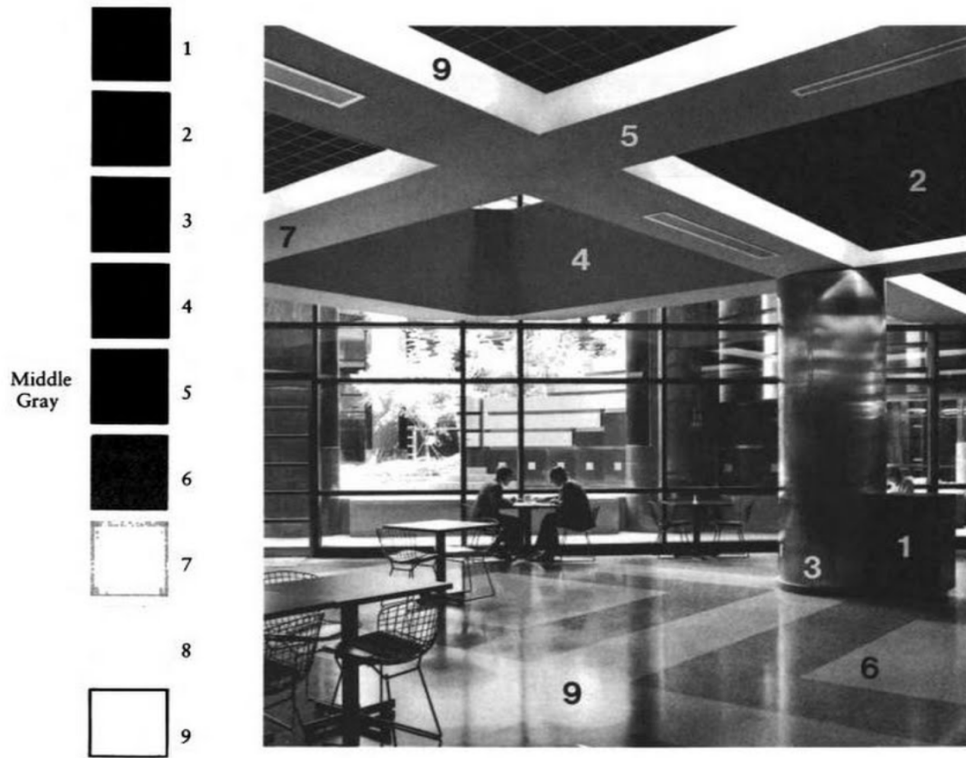
Perspektifin tüm gerçeği yansıtmaya rolleri zamanın dijital dünyasına aktarılmış durumdadır. Fotoğraf; tasarımlama sürecinin her kesitlerinde fotoğrafik bir yapıdan, tasarımın imajlarını üreterek hem görünür kılar hem de tasarım sonucunu belirleyecek seviyede dahil olmaktadır. Mimari tasarımda bahsedilen tasarımların imajları, en entikli izlenebilirliği mimarlık dergilerinde ve şimdilerde en fazla internetin oluşturduğu sosyal bir ağ yapısından, tasarımın görünür temsilini yaşatmaktadır. Gelişen bilgisayar programlarıyla, tasarlama faaliyeti bir bilgisayar destekli zeminde yapılmaya başlansa da genel bakışta elde edilen görsel sunuş bir imajı tanımlar. Tasarlanmış olanın görüntüleri (imajları), fotoğraf sanatının öncülük ettiği kompozisyonlar niteliğinde iletişime sunulur. Tüketim toplumu konumuna ulaştıran sanayileşme, tasarlanmış olanın görsel anlatılarını; tasarlanmış olanın önüne geçme gerekliliğini baskılar niteliktedir.

Görselleştirme yöntemlerinde önemli bir yer alan çizim metodu yerini günümüz koşullarında fotoğrafik görüntü oluşturmaya bırakmıştır. Fotoğrafın tüketim arzusunu besleme aracı olarak kullanılması ile yaratılan imajlar, mimari

tasarımların fotoğraf sanatı iletilisiyle estetik bir olguda algılatılma hedefi için itici bir güç oluşturduğu önemli noktadadır.

Tasarlanan nesnenin estetik görüntüsünü elde etmek için, sanat fotoğrafı üretme dinamikleri yol gösterici olur.

Görselleştirme süreci, tasarımcıyı fotoğrafçı niteliğine dönüştürecek kadar ileri bir konum alır. Tasarımcı; fotomontaj, ışık efekti ile ışığın doğru kullanımı, görüntünün zıt renkleri, kompozisyon öğeleri üzerinde çalışarak görselleştirmesini tamamlar. Böylelikle, fotoğrafik görüntü üretmenin tasarım faaliyetine yansımaları, karmaşık yapıda duran tasarlama dinamiklerini çözümleyen tasarımcı konumuna getirir.



Şekil 5.5: Lou Michel

Mimar ve Çevre tasarımcı Prof.Lou Michel 1996'ta yayınladığı *Light: Shape of Space: Designing With Space and Light* (mekân ve ışık) kitabında siyah beyaz fotoğraf geleneğini gri tonlamalar spektrumundan yararlanarak, mekân tasarımını aktarmaktadır (Michel, 1996, s. 70).

Tasarımda vurgulanmak istenen odak noktalar, mekânda ışıkla ve renk öğeleri ile müdahale edilmesiyle kavramsal sanat fotoğrafı üretimine benzer koşullar dahil olur.

Fotoğrafik görselleştirme ile tasarımın sonuç görüntüsünün vaadini sulanması dışında, Kandinsky'nin kullandığı teknik gibi eskiz aşamasında da yer alır.

AIA (American Institute of Architects) tarafından fotoğrafçılık alanında altın madalya ile ödüllendirilen Mimar-Fotoğrafçı Balthazar Korab maketi yapılan mimari tasarımı fotoğraflayarak etkileyici görüntüler üretmiştir.



Şekil 5.6: TWA Terminal Model

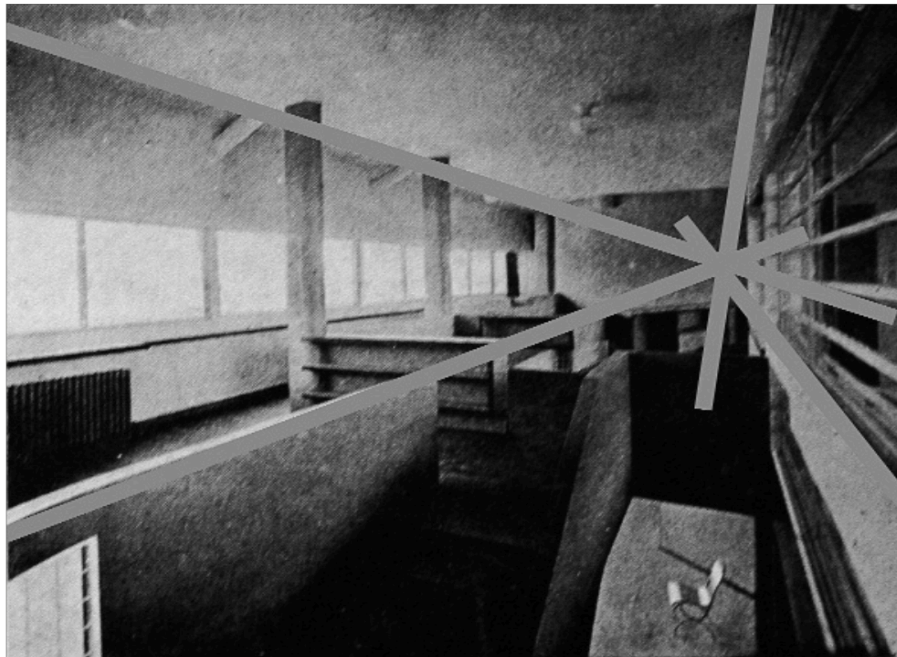


Şekil 5.7: TWA Terminal Model

Modern mimarlığın öncü mimarı Le Corbusier çalışma metodu, fotoğrafik bakış açılarını saptama süreci, yapının yapım aşaması sona ermeden hemen önce başlar. Bu aşamada ilk olarak yapı birçok açıdan teknik özen gösterilmeden fotoğflanır. Kadrajın yatay düzgün ilişkisini mekândaki inşaat merdivenleri gibi ayrıntılar önemsizdir. Yapım aşaması bittikten hemen sonra, kullanıcılar yapıya yerleşmeden hemen önce fotoğrafçıya önceden seçilmiş açılar doğrultusunda iş verilir. Böylelikle istenilen kompozisyon ve etki güvence altına alınmış olur (Allmer & Yıldırım).

“Le Corbusier’nin fotoğrafa bakış açısını anlamak için, o dönemdeki fotoğrafçıların ve fotoğrafçılığı destekleyen teknolojinin etkilerini anlamak gerekir. 1925 ile 1965 yılları arasında yaptığı bütün çalışmalarının imgesi, yayınlarda kullandığı fotoğraflar ile paralel olarak dönüşmüştür. Teknoloji ile değişen ve gelişen ulaşım, seri üretim, haberleşme gibi olgular, seyyar bir yaşam tarzı hazırlamıştır. Buna paralel olarak fotoğraf gereçleri de küçülmüş, hafiflemiş, görece ucuzlamış, mimarlıktan ve/veya fotoğrafçılıktan çok az anlayan bir amatörün fazla zahmet vermeden çalışmasına olanak vermiştir.”

(Allmer & Yıldırım, s. 71)



Şekil 5.8: Le Corbusier, Stein Evi, Garches, 1927

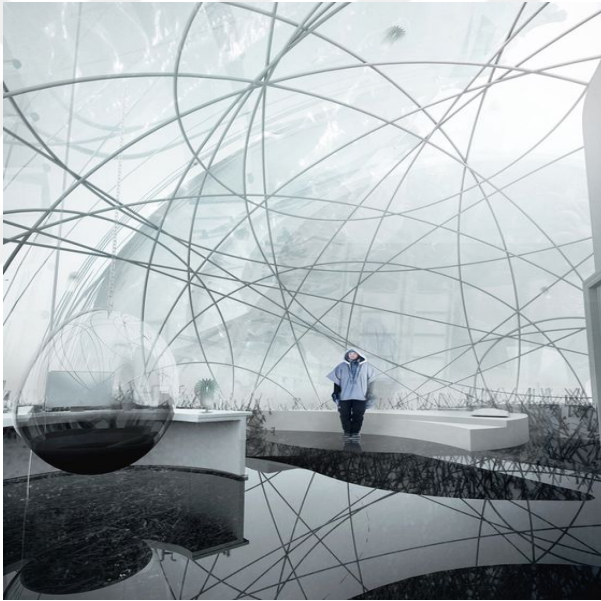
Ün kazanmış mimarların model üzerinden fotoğraflama yöntemi kullanması tasarıma ait etkileyici görsellere ulaşmalarını sağlamıştır.

Günümüzde ise en çok tercih edilen gerçek modelden çekilen fotoğraflar yerine bilgisayar teknolojinin gelişmesiyle, dijital bir modelleme üzerinden görüntüler elde etme yöntemi tercih edilir. Bu noktada tezin bel kemiğini oluşturan, fotoğraf yoluyla üretilen imajların resimselci (pictorial) bakışla görselleştirmede betimlemelerle karşılaşılır. Tasarlama sürecinde görselleştirme, günümüz kapital dünyasında fotoğraf sanatına yaslı bir alandan seslendiğini verilen görsellerle açıklanır. Resimselcilik (pictorialism) fotoğrafta; kaynağını resmetmenin betimlemelerinden alan fotoğrafın, gerçeği olduğu gibi aktarmanın dışında yorumlama yapılan bakış açısıyla anlatım yoluna gidilir. Mekanik ve dijital bir aracın tasarlama sürecine dahil edilmesinde, resim sanatından farklı olarak eksik kaldığını düşündüren kişisel yeteneklerin gözler önüne serilen resim sanatından transfer edilen olgular ile yakınlık kurulmaya çalışılır.

Fotoğraflama yöntemiyle anlatılan tasarımların, her şeyin hazır bulunduğu nesnelere dünyasından ayıklama ve yakınsama yaparak görseller sunduğu ifade edilebilir. Bu bağlamda “pictorial” (resimsel) bir bakışın fotoğrafta gerekli görülme sebepleri arasında yer bulabilir. Resimde ustaca kullanılan perspektif, fotoğrafın sunduğu imkanlar karşılaştırmasında kusursuz değildir. Fotoğrafta ise bir tetiğe basmaktan öteye geçmesini sağlayacak olan durum, resim sanatından beslenen bakışın varlığı olacaktır. Resimsel bakışı içeren fotoğraflamanın gerekli görülmesi, geleneksel resim geleneği ile edinilmiş bakışın bellekte yer edinmesi de alır. Duyguları etkili bir şekilde yönetme durumuna cevap veren fotoğrafik görselleştirme, resim sanatındaki yaratıcılığın işlenebilir olduğu durumu da verir. Sanat kavramı başlığı altında Stieglitz’in çalışmalarında resimsel bakışı yansıtarak resimsel yaratıcılığı yakalayan öncüler konumundadır. Resim sanatında aranan özgün yetenekleri fotoğraflamada etkili bir biçimde aktarmıştır. Fotoğraflama eylemi, edinilmiş olan uzmanlık alanlarından transfer edilebilen (transferable skills) yetenek ve bakış açılarını mümkün kılması, tasarlama sürecinde kullanılmasını yaygın hale getirmiştir.



Şekil 5.9: Alfred Stieglitz, Rain Drops 1927



Şekil 5.10: Jennifer Ng. [Thesis] MArch // Aeriform Ecologies

Fotoğrafın görüneni olduğu gibi yansıtma gücünün dışında, resim sanatının etkileyici sunuşunu içeren “Rain Drops, (Yağmur Damlaları)” isimli çalışmada, Stieglitz’e ait fotoğrafik bakışın, yukarıda mimari tasarımın görselinde aktarıldığı örnek gösterilmektedir.



Şekil 5.11: Alfred Stieglitz, New York Series, 1935



Şekil 5.12: Brincilik ödülü; Ewa Odyjas, Agnieszka Morga, Konrad Basan,

Üç boyut kazanacak olan tasarımların mutlak varlığının ötesine geçirecek gücü resimsel anlayış ile fotoğraf sanatına yaslı duran düzenlerden alan yukarıdaki görsel, ödüllü mimari tasarımın sunuşu, Stieglitz'in New York Serisi'nde (1936) yer aldığı gibi bir fotoğrafik yapıda gösterilir.



Şekil 5.13: Edward Steichen: The Flatiron, 1904



Şekil 5.14: Ronen Bekerman-3D. Rendering Architecture

Steichen'a ait 1904 tarihli "The Flatiron" isimli fotoğrafı, "pictorial effect (resimsel etki)" bakışı için, sis efekti de eklenerek mimari tasarımın görsel olarak sunulması tercih edilir.



Şekil 5.15: Alfred Stieglitz, Sunlight Shadow in Berlin



Şekil 5.16: Behance, urban and Street Furniture

Fotoğraflama tekniğinde biri olan enstantane süresinin (uzun pozlama) kullanılması ile elde edilen fotoğraflık görüntülerde (resim sanatında fütüristlerden daha önce Giacomo Balla Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi (1912)'de bahsedildiği üzere) fotoğraf sanatına da yaslı duran bir anlatımdır. Yukarıda yer alan dış mekân mobilya tasarımının görseli, caddenin hareketli duygusu altında sunulur.



Şekil 5.17: Harvingvliet by Alfred Stieglitz, 1903



Şekil 5.18: Danish architecture student Konrad Wójcik

Mimari tasarım sürecinin sonunda, projenin son görüntüsünü sunan yukarıdaki görsel, Steiglitz ile yine aynı etkilerin kullanıldığı fotoğraflık bir yapıda yer alır.



Şekil 5.19: Edward Weston, Çıplak, 1926



Şekil 5.20: Öğrenci Tasarım Ana Fikir Sunumu (concept), Artshread

Fotoğraflama geleneğinden taşınan dinamiklerin tasarlama süreçlerinin aşamalarında etkili varlığı, ana fikri oluşturan imajların bir arada sergilendiği yukarıdaki görsel örnek teşkil eder.



Şekil 5.21: Anca Gray;

Moda ve Tekstil ürünleri tasarlama sürecinde, proje taslak halindeyken fotoğraflama geleneğinden taşınan imajlar, eskizin yerini alır.



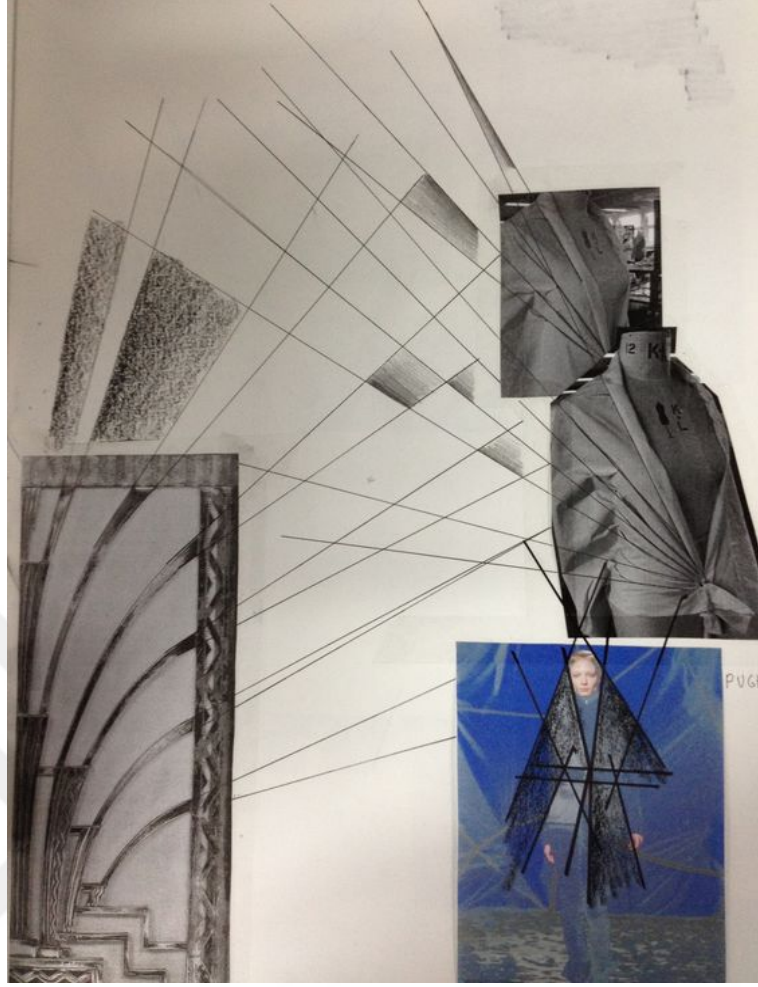
Şekil 5.22: Tangrammatic Hut

Ün kazanmış mimarların, mimari modellemelerden (maket) elde ettikleri fotoğrafik görüntüleme yöntemi, mimarlık tasarım atölyelerinde de yaygın kullanıldığına dair örnek yukarıda yer almaktadır.



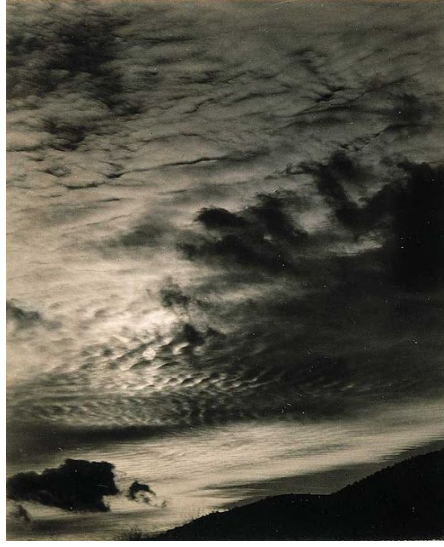
Şekil 5.23: Faiza Matovu

Yukarıdaki görselde, fotoğraf kamerası aracılığı ile elde edilen imajlar ve bu imajların tasarlama sürecine katılımı “mimesise” bağlı bir kavram odağında gerçekleştiğini veren bir örnektir.



Şekil 5.24: Hay Gayle , öğrenci projesi

Fotoğrafi eskiz yapmada yöntem olarak kullanan Kandinsky'nin çalışmasında olduğu gibi, yukarıda yer alan öğrenci projesi de tasarlama sürecinde, fotoğrafa dayalı bir düzende gerçekleştirdiği form denemelerine örnek teşkil eder.



Şekil 5.25: Alfred Stieglitz



Şekil 5.26: Expression-rendering

Fotoğraf sanatının öncülerinden Steiglitz'in fotoğrafta oluşturduğu resimsel vurgular, mimari tasarımda projenin sonuç görsellerinde aynı doğrultuda kullanılarak aktarılır. Yukarıda yer alan örnekte bulutlar, en az Steiglitz'in çalışmasında olduğu kadar ilgi çekici bir aktarım olarak işlenir.

6 SONUÇ

Fotoğraf kamerası, gözlemci ile gözlemlenenin arasında meydana gelen bir olgu olarak var oldu. Ressamların ve mimarların mekân analizi yapmak için, tasarlama eyleminde, etkileşim alanına giren teknolojik araç konumundadır. Bu etkileşimin, ressamın, çeşitlenen resimdeki kurguları referansında ve tasarım kavramı odağında; tasarlama süreçlerine dahil olduğu incelendi. Bu etkileşim alanının içinde yer alan fotoğraf kamerası, biyolojik göz ile yer değiştirebilecek kadar çok yönlü olduğu üzerinde duruldu. Bilimsel bir gözlem aracı olan mikroskop, teleskop gibi fotoğraf kamerası da tasarlama süreçlerine dahil olarak, yeni bir bilinç oluşumunda önemli bir rol alır. Tasarlama zihinsel bir faaliyet olarak, bir kara kutuya ait (black box) tanımlaması zor bir aralıktan seslenir. Bu nedenle; fotoğraf yoluyla elde edilmiş imajlardan, daha çok resim sanatıyla olan etkileşimi geniş ölçekte yer verilerek incelendi.

Yeni iletişim ortamlarının etkisiyle, tasarım sürecinde fotoğrafın rolünü inceleyen bu çalışma esnasında; Fransa’da moda, tasarım ve pazarlama sektöründe kullanılan fotoğraflarda rötuş yapılması resmi olarak yasaklanması ilginçtir. Yeni ve hızlı iletişim ortamında, fotoğraf olgusu gelişen teknoloji ile birlikte önemini hiç yitirmeden, karakter haline gelmiş rollerini oynayarak devam eder. Kitlelere seslenmenin hızlı ve etkili yolu olduğu bilinmekle beraber yine Fransa’da ilk ortaya çıktığı tartışmaları da (Fotoğraf sanat mıdır?) gündeme getirmiştir. Bu bağlamda, son günlerde Fransa hükümetinin 2017 yılında almış olduğu etik çerçevedeki gerçekliği kontrolsüz bozduğu gerekçesiyle “photoshop” kullanma yasağı tez konusunu desteklemiştir. Bu tartışma; fotoğraf ekseninde, gelişen teknoloji ile birlikte görsellerin (imajın) üretildiği bir araç olarak görülmesi gerekliliği doğmaktadır. Fotoğraf kamerası, tasarım eylemi içeren tüm alanlarda araç ve fotoğraf sanatı ile direkt olarak var olan konumundadır.

Resim sanatının etkili ilişkisinin aktarıldığı bu tezde; “Alfred Steigliz” ile 1929’da etkileyici bir örnek olan ‘Grand Central Terminal’ isimli fotoğraf, nötr

bir bakışla, tek başına bir sanat kavramını inşa ettiği incelendi. Steiglitz “photoshop” uygulama olasılığı olmayan bir çağda fotoğraflarını sunmuştur.

Tasarlama faaliyetinin her aşamasında yer alan fotoğraf sanatı; kendini görselleştirme sürecinde en belirgin olarak dahil olduğu saptamasına ulaşıldı. Mimari tasarım görselleştirilmesinde fotoğraf sanatı etkileşimi, karşılaştırmalı görsellerde sunularak etkileşimleri izlendi. Örneklerde; Işığın kullanımı renk ve malzeme seçimlerinde tasarım süreçlerine dahil oldu. Ancak araştırma kapsamında fotoğraf algıyı standardize etme ve algı dinamiklerini yönetme biçimi olarak değerlendirilmemiştir. Algı kavramında, bilimsel analizlerin olduğu bir alandan tartışma konusu olabilir niteliktedir.

Mimari tasarımdan seçilmiş örnekler; tasarlama faaliyetinde çağımızda kullanımı yaygın hale gelen tasarlama programlarının, gerçekte dijital ekranlarımızda iki boyutta (2D) kaldığı vurgusu taşır. Burada bilgisayar destekli tasarlama (CAD, Sketch-up, Art Rage vb.) maket- model yapımında olduğu gibi fiziki üç boyut (3D) kazanamaması önemlidir. Bu anlamda, tasarlama fotoğrafik bir bakış özü taşıdığı incelenmiştir.

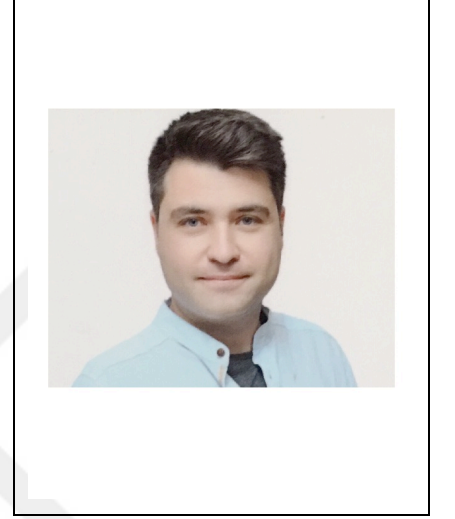
KAYNAKLAR

- Çokokumuş, B., & Türker, H. İ.** (2014). Gerçeküstücülük, Rene Magritte'den Jerry Uelsmann'a. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü*.
- Özkan, D.** (2017, 09 20). *Sessiz İhtişam | INGRES*. www.sanatkarakvani.com: <http://sanatkarakvani.com/sessiz-ihitiam-ingres/> adresinden alındı
- Aliyazıcıoğlu, O.** (2010). Fütürizm'in Sahne Tasarımına Getirdikleri. *Yedi, DEÜ GSF Dergisi, sayı 4*, s. 17-28.
- Allmer, A., & Yıldırım, E.** (tarih yok). *Le Corbusier Mimarlığı Ve Onun Fotoğrafik Temsili: Foto-Mekan, Foto-Hikaye, Foto-Duvar*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.
- Antmen, A.** (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aydoğdu, H.** (2006). Bergson'un Hakikat Anlayışında sanatın Fonksiyonu. *K.Karabekir Eğitim Fakültesi, OÖSAE-Felsefe Grubu*, 7(1).
- Barnard, A.** (2014). Simgesel Düşüncenin Doğuşu. A. Barnard içinde, *Simgesel Düşüncenin doğuşu* (s. 108). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Barnard, M.** (2010). *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*. Ankara: Ütopya.
- Barthes, R.** (2014). *Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Bate, D.** (2009). *Fotoğraf: Anahtar Kavramlar*. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Bayar, B.** (2017, 09 20). *Andy Warhol ve Sanatı: Warhol LTD.ŞTİ.*
- Berger, J.** (2014). *Bir Fotoğrafi Anlamak*. İstanbul: Metis.
- Bucholz, E., Bühler, G., Hille, K., Kaeppele, S., & Stotland, I.** (2010). *Sanat*. İstanbul: Ntv yayınları.
- Clarke, G.** (2017). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak FOTOĞRAF*. İSTANBUL: İnkılap Yayın Evi.
- Crary, J.** (2010). *Görsel Soyutlama*. (E. Daldeniz, Çev.) İstanbul: metis.
- Crary, J.** (2010). Gözlemcinin Teknikleri. *Gözlemcinin Teknikleri* (s. 40). içinde İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Heartfield, J.** (2017, 08 12). *THE MET*. <http://www.metmuseum.org/>: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1125.8/> adresinden alındı
- İmançer, Y.** (2017, 09 20). *Fotoğraf Sanat İlişkileri*.
- İpşiroğlu, M.** (1993). *Sanatta Devrim*. Remzi Kitabevi.
- Kökner, S. A.** (2010, Eylül). Tasarlama Eyleminin Tasarım Araçları Modeli Üzerinden Bir Okuması. *itüdergisi/a*, 9(2), 51-62.
- Kızıl, M.** (2007). *Türkiye'de Fotoğraf Dernekleri ve İşlevleri*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Kaplanoğlu, L.** (2011). Resimde Zaman ve Eşzamanlılık. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat/ e-dergi.atauni.edu.tr*, s. 66.
- Karadağ, Ç.** (2016). *Fotoğraf Altyazıları*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Lökçe, S.** (2002). Mimarlık Eğitim Programları: Mimari Tasarım ve Teknoloji İle Bütünleşme. *Gazi Üniv. Müh. Mim. Fak. Der.*, 17(3), 1-16.

- Merdeşe, T.** (2017). *Yeni Medya Sanatında Devingen İmgeler: Video Alanlar* . Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı.
- Michel, L.** (1996). *Light: The shape of Space*. Kansas, Kanada: The University of Kansas.
- Oksay, Ü.** (2014). *Tek Kişik Haçlı Seferleri*. İstanbul: inkilap.
- Pelvanoğlu, B.** (2017, Mart 16). *Fotoğraf ve İlk Ressamlarımızdan Bir Kesit*.
- Sayın, Z.** (2002). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul Metis.
- Sinemetografa Giden Yolculuk.** (2017, 09 24).
- Şengür, Y.** (2015). Resim Sanatında Kurgusal Mekan Düzenlemeleri . *Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Programı , Yüksek Lisan Tezi*.
- Timisi, N.** (2003). *Yeni İletişim Teknolojileri ve Demokrasi*. Ankara: Dost Kitapevi.
- Verhoogt, R.** (2014). *Art in Reproduction: Nineteenth-century Prints After Lawrence Alma-Tadema* . Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Yüzbaşıyev, M.** (2010). Resim Sanatının Kuralları. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 213-225.
- Yüzbaşıyev, M., & N., G.** (1961). Resim hakkında söyleşi.
- Zeybek, H.** (2012). Yirminci Yüzyıl Resim Sanatında Mekan, Kimlik ve Aidiyet Kavramları . *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı , Yüksek Lisans Tezi*.

KİŞİSEL BİLGİLER

İsim: **AKINER AKIN**
Doğum Yeri: **İSTANBUL**
Doğum Tarihi: **28.05.1984**
Uyruğu: **T.C**
e-mail: **akinera@msn.com**



İŞ TECRÜBELERİ

2012 – 2013 Lefke Avrupa Üniversitesi Arş. Görevlisi

ÖĞRENİM DURUMU

2002-2006 Eskişehir Anadolu Üniversitesi İşletme

2006-2011 Lefke Avrupa Üniversitesi Mimarlık Fakültesi/ İç Mimarlık

2011-2012 Lefke Avrupa Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü/ M(arch)

2012-2014 Stafford House International School/ English Academy/ U.K./Brighton

2014-2017 İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü/ Görsel Sanatlar Yüksek Lisansı