



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

İç Mimarlık Ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

**FOTOĞRAFIN İÇ MİMARLIK EĞİTİMİNDEKİ ETKİSİ VE GÖRSEL ALGI
BAĞLAMINDAKİ ROLÜ**

Cansın İlayda ÇETİN

Doktora Tezi

Ankara, 2020



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İç Mimarlık Ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

FOTOĞRAFİN İÇ MİMARLIK EĞİTİMİNDEKİ ETKİSİ VE GÖRSEL ALGI
BAĞLAMINDAKİ ROLÜ

Cansın İlayda ÇETİN

Doktora Tezi

Ankara, 2020

FOTOĞRAFIN İÇ MİMARLIK EĞİTİMİNDEKİ ETKİSİ VE GÖRSEL ALGI BAĞLAMINDAKİ ROLÜ

Danışman: Prof. Pelin YILDIZ

Yazar: Cansın İlayda ÇETİN

ÖZ

Sanat ve sanat eğitimi günümüz çağında önemli bir bilim dalıdır. Sanat eğitimi; bu modern yaşamın önemli bir gereksinimidir, ancak fen eğitimi gibi gerekli olan bir teorik temeli vardır. Görsel sanat eğitimi kuşkusuz sanatla teknolojiyi ve bilimi birleştiren önemli bir alandır. Bu bilimin iki temel direği vardır: görsel sanatlar ve eğitim. Görsel sanatlar eğitimi ile bakmayı ve görmeyi bilen, gördüklerini farklı düşünce ve duyu boyutlarından geçirerek yorumlayan, hayal gücü gelişmiş, yaratıcı, özgün düşünen, analiz yapabilen ve iletişim kurabilen bireyler yetiştirmek amaçlanır.

Bunların ışığında yapılan bu çalışma ile de sanat eğitimi içerisinde görselliğin etkisini tartışmayı temel alarak; fotoğrafın temsil özelliğinin iç mimarlık ve mimarlık eğitimdeki katkısını, görsel algının bu içerikte önemi ve yaratıcılığı nasıl etkilediği tespit edilmeye çalışılmıştır. Ankara İli'nde 6 üniversiteden söz konusu dersi veren öğretmenlerin katıldığı 8 katılımcı ile gerçekleştirilen yüz yüze görüşmeler, fotoğrafın temsil özelliğinin eğitimdeki algısal yönünü incelemek üzere gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, bu konu ile ilgili dersi veren öğretmenlerin nasıl yorumladığı ve değerlendirdiği görülmüştür.

Bu amaçla eğitim programı içinde fotoğrafın temsil özelliğinin, tasarım sürecinde mekân algısı ve yaratıcılığın geliştirilebilmesi için kullanılması, olumlu ve olumsuz yönleriyle ele alınacaktır. Aynı zamanda fotoğrafın, mekânın değerlendirilmesinde bir analiz aracı olarak kullanılmasının, bahsi geçen olumsuzlukları giderecek araçlardan biri olduğundan yola çıkılarak, mekân eğitimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Çalışma, Türkiye'deki iç mimarlık/mimarlık bölümleri için geliştirilecek bir değerlendirme kılavuzuna yönelik önerilerle sonlanmaktadır.

Anahtar sözcükler: Mekan. Fotoğraf. Algı. Temsil. Tasarım.

THE EFFECT OF PHOTOGRAPHY IN INTERIOR ARCHITECTURE EDUCATION AND ITS ROLE IN THE CONTEXT OF VISUAL PERCEPTION

Supervisor: Prof. Pelin YILDIZ

Author: Cansın İlayda ÇETİN

ABSTARCT

Art and art education is an important science of our age. Art education; it is an important requirement of modern life, which is necessary but has different methods and theoretical foundations such as science education. An important field that combines art with technology and art and science is undoubtedly visual arts education. This science has two main pillars: visual arts and education. It is aimed to raise individuals who know how to look and see with visual arts education, interpret what they see through different thoughts and feelings, develop imagination, creative, original thinking, analyze and communicate.

Based on discussing the effect of visuality in art education, with this study in the light of these; it has been tried to determine the contribution of the representation feature of photography in interior architecture and its education, the importance of visual perception in this content and how it affects creativity. Face-to-face interviews with 8 participants attended by the instructors from 6 universities in Ankara were held to examine the perceptual aspect of the representation feature of photography in education. In addition, it was seen how the instructors giving the lesson on this subject interpreted and evaluated.

For this purpose, the use of the representation feature of photography in the education program for the development of space perception and creativity in the design process will be discussed with its positive and negative aspects. At the same time, it is thought that the use of photography as an analysis tool in the evaluation of the space will contribute to space education based on the fact that it is one of the tools to eliminate the mentioned problems.

Study ends with suggestions for the guide to be developed for an evaluation in Turkey's interior design /architecture departments.

Keywords: Place. Photograph. Perception. Representation. Design.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın oluşumunda bana yol gösteren ve desteğini esirgemeyen tez danıőmanım Prof. Pelin Yıldız'a, tez jürimde bulunan ve tezin gelişimi esnasında yardımlarını benden esirgemeyen değerli hocalarım Dr. Öğr.Üyesi İpek Memikoğlu'na, Dr. Öğr. Üyesi Emre Demirel'e, Doç. Dr. Ayően Özkan'a Doç. Dr. Önder Aydın'a ve Dr. Öğr. Üyesi Nurgül İnan'a, maddi ve manevi desteğini arkamda her daim hissettiğim canım annem Serap Akarcalı'ya, tez sürecim sırasında yardımlarını esirgemeyen tüm hoca ve dostlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
TABLolar DİZİNİ.....	vii
GÖRSEL DİZİNİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
Problemin Tanımı.....	1
Çalışmanın Kapsamı, Amacı ve Yöntemi.....	2
Bölüm Sonucu.....	5
1. BÖLÜM: ALGI, GÖRSEL ALGI ve MEKAN ALGISI.....	6
1.1 Algı ve Görsel Algı.....	6
1.2 Mekan Algısı.....	9
1.2.1 İç Mekanda Görsel Algıyı Etkileyen Tasarım Öğeleri.....	13
1.3 İç Mekanın Farklı Araçlar İle Aktarılması/ İfade Edilmesi/Temsili.....	20
1.3.1 Çizim.....	21
1.3.2 Eskiz.....	22
1.3.3 360° Görüntüler.....	24
1.3.4 Fotoğraf.....	24
1.4 Bölüm Sonucu.....	25
2. BÖLÜM: FOTOĞRAFTA MEKAN ALGISI VE TEMSİL.....	26
2.1 Fotoğrafın Kısa Tarihi ve Mekan İle Etkileşimi.....	26

2.1.1 Camera Obscura'dan Bugüne Fotoğraf.....	27
2.1.2 Mekanın Fotoğrafın Konusu Olması.....	30
2.2 Görsel Algı- Mekân İlişkisinin Fotoğraf Üzerinden Okunması.....	33
2.2.1 Teknik Yönden Bakış.....	35
2.2.2 Estetik Yönden Bakış.....	41
2.3 Mekan Algısında Temsilin Gücü.....	43
2.3.1 Fotoğrafın İç Mekanı Temsil Etmesi.....	51
2.4 Bölüm Sonucu.....	63
3. BÖLÜM: İÇ MİMARLIK EĞİTİMİNDE GÖRSEL ALGI VE TEMSİL.....	65
3.1 İç Mimarlık/Mimarlık Eğitiminde Görsel Algı.....	65
3.2 İç Mimarlık/Mimarlık Eğitiminde Görsel Algının Önemi.....	69
3.3 İç Mimarlık/Mimarlık Eğitimde Fotoğraf Algısı.....	72
3.3.1 Fotoğraf İç Mimarlık Eğitimi İlişkisi.....	73
3.4 İç Mimarlık/Mimarlık Eğitimde Temsilin Algıya Etkisi.....	80
3.5 Bölüm sonucu.....	82
4. BÖLÜM: ARAŞTIRMA ÇALIŞMASI.....	84
4.1 Araştırma Yöntemi ve Çalışma Metodu.....	84
4.2 Görüşme ile Veri Toplama.....	84
4.2.1 Örnekleme.....	85
4.2.2 Veri Analizi.....	86
4.2.3 Mülakatların Bireysel ve Karşılaştırmalı Analizleri.....	86
4.2.4 Ders İçeriği ve Eğitim Değerlendirilmesi İle İlgili Sonuçlar.....	90
4.2.5 Temsil ve Algı Süreçlerinde Karşılaşılan Durumlara İlişkin Sonuçlar ve Yapılan Öneriler.....	100
4.3 Bölüm Sonucu.....	109

5. BÖLÜM: SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	111
KAYNAKLAR.....	116
EKLER.....	139
EK-1 Gönüllü Katılım ve Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu.....	139
EK-2 Ankara İli' Ndeki Üniversitelerde Mimarlık/ İçmimarlık Bölümlerinde Yer Alan İlgili Derslerin Bilgileri.....	145
ETİK KOMİSYONU ONAY BİLDİRİMİ.....	146
ETİK BEYANI.....	147
ORIJINALLIK RAPORU.....	148
ORIGINALITY REPORT.....	149
YAYIMLAMA VE FIKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	150
ÖZGEÇMİŞ.....	151

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1. Pilot Çalışmada Belirlenen Temalar.....	87
Tablo 2. Öğretmenin görsel kullanımındaki çeşitliliği ile algısal kısıtlama arasındaki ilişki.....	104

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1.1 Kişinin Konumuna Bağlı Olan Mekansal Algılama.....	10
Görsel 1.2 Mekanı Algılanması Sürecini Anlatan Şematik Bir İfade.....	11
Görsel 1.3 (I) Beden ile mekanın deneyimi (Holl vd., 2006) (II) Tasarımcının sadece beden yolu ile algı deneyimini yansıttığı bir örnek.....	12
Görsel 1.4 Yakınlık- Devamlılık- Kapalılık- Benzerlik ve Çevreleme İlkesi.....	13
Görsel 1.5 Mekanın Biçimsel Özelliklerini Belirleyen Zemin Çizgileri.....	14
Görsel 1.6 İç Mekanda Sıcak Ve Soğuk Renk Metal Kullanımına Örnekler.....	16
Görsel 1.7 Gaudi'nin Doku Kullanımı, Casa Vicens ve Park Guell İspanya, 1882.....	18
Görsel 1.8 Aydınlatma Çeşitleri.....	19
Görsel 1.9 Eskiz süreci ve sürecin gelişimi Berlin (kırık çizgi) ve Yahudi nüfus (düz fakat kopuk çizgi) arasındaki ilişki şeması.....	23
Görsel 2.1 Camera Obscura.....	28
Görsel 2.2 Camera Obscura'nın Çalışma Sistematiğini Anlatan Bir Görsel.....	29
Görsel 2.3 John Johanson'un "Sprayed Concrete House", fotoğraf; Mimar Robert Damora.....	31
Görsel 2.4 Richard Neutra'nın Kaufmann Evi, fotoğraf; Julius Shulman.....	32
Görsel 2.5 Julius Shulman Richard Neutra ile birlikte, Maslon Evi, Kaliforniya, 1963.....	36
Görsel 2.6 Le Corbusier, Villa Stein, Fransa, 1927.....	37
Görsel 2.7 Le Corbusier, Villa Cook, Boulogne, 1926.....	38
Görsel 2.8 Julius Schulman, Case Study 22, Los Angeles.....	39
Görsel 2.9 Iwan Baan, Bloch Binası, Kansas	40
Görsel 2.10 Algının İnsan Gözü Seviyesine Göre Değiştiğini Anlatan Bir Örnek	42
Görsel 2.11 Vietnamlı Çocuk, fotoğraf; Nick Ut, 1972.....	43

Görsel 2.12 Pierre Koenig'in Case Study House #22, fotoğraf; Julius Shulman.....	44
Görsel 2.13 Frank Lloyd Wright'in Falling Water House, fotoğraf; Bill Hedrich, 1937...45	45
Görsel 2.14 Frank Gehry'nin tasarladığı Bilbao Guggenheim Müzesi.....	50
Görsel 2.15 Lucien Hervé, Unité d'Habitation, 1949-1952.....	55
Görsel 2.16 Le Noyé (Boğulmuş bir adam olarak öz portre) fotoğraf; Hippolyte Bayard, 1840.....	59
Görsel 2.17 Jeff Wall "Milk", 1984.....	59
Görsel 2.18 A Sudden Gust of Wind (after Hokusai), 1993.....	60
Görsel 2.19 Philippe Halsman "Dali Atomicus" Adlı Fotoğrafi.....	60
Görsel 3.1 Algı-Tasarım İlişkisi.....	66
Görsel 3.2 Algılamada Tepkiler	68
Görsel 3.3 Mimar-Yapı-Kullanıcı İlişkisi.....	69

GİRİŞ

İçinde yaşadığımız dönem, özellikle güzel sanatlar eğitimi alanında sosyal ve kültürel gelişmelerin hızına ayak uydurmanın zor olduğu bir dönemdir. Genellikle yeni paradigmaya dayanan sanat eğitiminin gerekliliğinden bahsedilmekle beraber, bu alanda büyük ölçekli bilimsel araştırmaların yapıldığı gözden kaçmamaktadır. Bu araştırma fotoğrafın temsil özelliğinin görsel sanatlar eğitimine katkısı gibi yeni ve özgün bir konuyu ele alarak incelemektedir. Verilen örnekleri kullanarak mevcut ve bilimsel tespit ve analize rağmen, algılamaya dayalı araştırmaların eksiklikleri olabileceği düşünülebilir. Daha sonraki araştırmalarda bu eksiklerin ortadan kaldırılması temenni edilmektedir.

Problemin Tanımı

Tasarım süreci, karmaşık ve kapsamlı nesnelere ve bu nesnelere oluşturan parçaları görsel olarak algılayabilme, anlamlandırabilme; analiz ve sentez süreçleri doğrultusunda yorumlayabilme ve bu yorumları görsel olarak ifade edebilme (yansıtabilme) becerilerine odaklanmaktadır. Kuramsal olarak bilinen ve bilgi bütününde yaygın olan, tasarım yapmanın görsel düşünme ile başladığı görüşü, Arnheim'in (2007) "görsel algı, görsel düşünmedir" deyişiyle paralellik göstermektedir. Buradan özetle, tasarımcının görsel algı becerilerinin oldukça gelişmiş olması gerektiği söylenebilir.

Türkiye'de eğitim sistemi, üniversite öncesine kadar olan süreçte öğrencilere; ezberle dayanan, yaratıcılığı çok fazla geliştirmeyen bir eğitim biçimi sunmaktadır (Arslan, 1999; Atalayer, 2004; Farivarsadri, 2001; Gedikoğlu, 2005; Sekin, 2008). Bu süreçte öğrencilerin görsel algıyı geliştireceği ve ifade etme becerilerinin gelişeceği ortamın olmayışı, ileri aşamalar için tasarım bağlamında ele alındığında yetersiz kalabilmektedir. Mimarlık/ iç mimarlık eğitimi, üniversite öncesi eğitim sürecinde geliştirilmemiş olan görsel algı becerilerinin geliştirilmesi ve etkili kullanılmasını da kapsamaktadır. Günümüzde, Türkiye'de etkin olarak eğitim sürdüren 111 mimarlık, 32 içmimarlık bölümü dahilinde (tez.yök.gov.tr) yer alan Tasarım Eğitimi süreçleri incelendiğinde; her ne kadar ders adı ve

ders süresi farklılıkları görülse de, ders amaçları, öğrenme çıktıları ve ders içerikleri incelendiğinde, görsel algı ile ilgili odak noktasının büyük benzerlikler içerdiği görülmektedir. Bu çalışma kapsamında fotoğraf ve tasarım ile ilgili derslerin içerik tablosu Ek-1 de verilmiştir.

Bu çalışma genel eğitim sistemi içerisinde, görsel sanatlarda temsiliyetin yeri ve önemini araştırmaktadır. Sanat eğitiminin doğumdan ölüme kadar var olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu süreç çok yönlü ve çok boyutlu araştırma gerektiren geniş bir evren yaratmıştır. Son yıllarda görsel sanatlar eğitiminin, kişisel araştırma ve analizlerinin giderek fazlaşması sosyal gelişim açısından memnun etmekle beraber bu alanda yetersiz olduğunu göstermektedir.

Görsel algı bağlamında düşünüldüğünde, farklı niteliklere sahip öğrencilerin İç Mimarlık/ mimarlık eğitimi sürecinde farklı kazanımları olabilmektedir. Algı sınıflarından görsel algı üzerine odaklanarak fotoğraf ve temsil özelliği ele alınıp öğrencilerin genel olarak fotoğraf ile anlatılan derslerin görsel algı beceri seviyelerinin ölçümlenmesinin bu noktada önemli bir gösterge olacağı öngörülmektedir. Elde edilen veri bütünü İç Mimarlık/ mimarlık eğitimi kapsamında görsel algıyla ilgili somut bilgi sunan bir gösterge olacaktır.

Çalışmanın Kapsamı, Amacı ve Yöntemi

Bu araştırmanın amacı, Türkiye’de yer alan Güzel Sanatlar Fakülteleri’nde sürdürülen ‘Fotoğraf ve Mekan’ içerikli derslerde, eğitmenler tarafından tercih edilen görsellerin öğrencilere görsel algı ve temsil sürecinde ne gibi katkısı olduğunu değerlendirmektir. Bu amaç doğrultusunda, aşağıda yer alan sorulara yanıt aranmış, yorum ve önerilerde bulunulmuştur;

- İç Mimarlık/mimarlık eğitimi içeriği göz önünde bulundurulduğunda, öğrencilerin görsel algı bağlamında fotoğraf üzerinden motivasyonu nasıldır? Bu durum ders içeriği ve öğrencinin dikkatiyle nasıl bir ilişki içerisindedir?

-Fotoğraf ve mekan içerikli dersin sonunda öğrencilerin edinimleri yaratıcılıklarında farklılık göstermekte midir? Görüşme kapsamında yer alan farklı konularda hem tüm örnekleme hem de farklı niteliklerde öğrenci gruplarında ne oranda başarı görülmektedir?

- Görsel temsil sürecinde algı yönetiminin eğitimde nasıl değerlendirilmesi gerekmektedir?

- Temsiliyetin kısıtlama yönü yaratıcı süreçte ne gibi durumlar yaratmaktadır? İç Mimarlık/mimarlık eğitiminde ilgili dersin sonunda, bu paralellikte birbirlerinden farklı ya da aynı yaklaşımlar görülmekte midir?

Ek olarak iç mimarlık/mimarlık eğitimi ve görsel algı alanlarında güncel kaynak yaratmak ve bu kapsamda gerçekleştirilecek olan gelecek çalışmalar için yol gösterici olmak hedeflenmektedir.

“Designing with Photographs” adlı kitabında, Tilbor Kalman, insanların günümüz kültüründe bir görüntünün önemini anlama konusundaki aksanlı davranışları hakkındaki rahatsızlığını şöyle anlatıyor; “Fotoğraflara nasıl bakılacağı okulda öğreilmeli, ancak öğretilmiyor. Bir görüntünün seslerini nasıl durduracağınızı ve nasıl dinleyeceğinizi öğreten bir ders yoktur. Görüntüye dayalı bir kültürde hiç kimsenin görüntülere nasıl bakılacağını bilmemesi rahatsız edici.” (1998, s. 9). Fotoğraf, mimari kültürü yaymak için kullanılan önemli bir araçtır. Bu yüzden mimari alanda bir görüntünün etkisini kavramak ve içselleştirmek oldukça önemlidir. Benzer şekilde mimari eğilimleri etkilemek ve hatta mimari tasarlama sürecinde önemli bir unsur haline gelmiştir. Mimarlık eğitiminde tercih edilen görüntü kültürü, tasarım sürecinde etkisini göstermektedir. Eğitim sürecinde tercih edilen fotoğrafların temsil özelliğinin algı sürecindeki analizi ve bu görüntüler tarafından oluşturulan mimari kültür mimarların vizyonunu ve yaratımını etkiler, Bu yüzden eğitimdeki görüntülerin, algımıza etkisini analiz etmemiz için kullanılan yöntem, görüşmelere dayanacaktır.

Bu çalışma, iç mimarlık eğitiminin temsili sınırları üzerinde yoğunlaşarak göstergebilim ve anlambilim gibi ilgili konuları ele alacaktır. Çoğu durumda bir yapı hakkında bildiğimiz tek şey fotoğraflardan elde ettiğimiz fikirler olduğundan, bu ortamlarda mimari imgeleri kullanmaya yönelik tutumları analiz etmek önemlidir. Bu kapsamda, eğitimde fotoğrafın temsil özelliğinin analizine atıfta bulunarak görsel algı ve yaratıcılık arasındaki ilişkiyi anlamak için bir çerçeve oluşturacaktır.

Çalışmanın kapsamı Ankara İli içerisinde seçilen iç mimarlık ve mimarlık eğitimi veren fakülteler ile sınırlandırılmıştır. Bu üniversiteler arasında dersin ismi değişkenlik gösterse de içeriği fotoğraf ve mekandır. Seçilen derslerde mimari fotoğraf imgelerinin temsili sınırları nelerdir? Fotoğraf ile eğitim ortamında öğrencinin dikkatinde kısıtlama sözkonusu olabilir mi? Görsel temsil bu süreçte algıyı yöneten bir kavram haline mi gelmektedir? Akademik eleştirel bir ortamda seçilen imgeler algıyı nasıl etkiler ve tasarım sürecinde bunu kendi temsil tarzıyla nasıl ifade eder? Bu dersin sonucunda öğrencilerde yaratıcılık anlamında ne gibi gelişmeler olmaktadır? Görüşmelerin analizinden sonra bu sorulara yanıt aranmıştır.

Bu araştırmada, güzel sanatlar öğrencilerinin almakta oldukları mekânın fotoğraf ile simbiyozu üzerinden ilerleyen derslerde, seçilen görsellere yönelik algıları ve bunların yaratıcılık ile ilişkisinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaca yönelik olarak yapılan çalışmada, 4 bölümden oluşan bir görüşme metodu geliştirilmiştir. Görüşme sadece dersi veren eğitime uygulanmıştır. Ankara İlindeki fakültelerin hepsi ile görüşülmüş olup bu ders içeriğine sahip üniversitelerin Atılım Üniversitesi, Başkent Üniversitesi, Çankaya Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi ve Ted Üniversitesi olduğu ortaya konmuştur. Görüşme taslağı Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Ölçme ve Değerlendirme Bölümü tarafından incelenerek görüşme sorularına son şekli verilmiştir. Sonuçlar, eğitimde algısal boyutta fotoğrafın temsil özelliğinin uygun olduğunu göstermiştir. Araştırma sonucunda elde edilen nitel bulgulara göre, görsel algının fotoğrafın temsili paralelinde önemli bir yeri olduğu kanısına varılmıştır. Bu analiz, derslerin tasarım aşamasında, öğrenme tercihlerinin gözetilmesinin iyi olacağını ortaya koymaktadır.

Bölüm Sonucu

Bölüm kapsamında problemin tanımı, problemin bileşenleri, çalışmanın kapsamı, ana kavramlar, çalışmanın amacı ve yöntemi açıklanmıştır. Çalışma fotoğrafın temsil özelliğinin algımıza etkisini ele almaktadır. İç mimarlık ve mimarlık eğitiminde görsel algı sürecini incelemek için öncelikle ikinci bölümde mekan algısı ele alınmıştır. Bu sebeple eğitimde algı kavramının altlığının oluşturulabilmesi için algı kavramı tarihsel süreci ile detaylandırılarak yine ikinci bölümde mekanın temsil biçimleri kısaca açıklanmıştır. Bu bölümde açıklanan temsil kavramı ve temsil biçimlerinin ortaya çıkardığı algısal etkiden oluşan yönelme ile fotoğrafın temsil özelliği ise, fotoğrafta mekan algısı ve temsil başlığı altında sonraki bölümde ele alınmıştır. Konunun odağını oluşturan iç mimarlık eğitimde fotoğrafın temsil etkisi ise detaylandırılarak bir diğer bölümde gereklilikleri ve olması gerekenleri ile aktarılmıştır.

BÖLÜM 1: ALGI, GÖRSEL ALGI ve MEKAN ALGISI

Bu çalışmanın temel çıkış noktasını öncelikli olarak “Algısal deneyim mimari mekân okumalarını nasıl etkiler?” sorusu oluşturmaktadır. Algı kavramı için Jon Lang'ın algı teorisi kullanılmıştır. Lang algıları duyu ve bilgiye dayalı algı olmak üzere iki ana başlık altında toplamıştır. Duyular sayesinde algı harekete geçer bu nedenle çalışmanın mekansal algı ve deneyim ile bağlantısı nedeniyle, algı ile ilgili en önemli kısmı duyular oluşturmaktadır. Görsel algımız baskın olduğundan dolayı görme duyumuz da baskındır. Çünkü göz, bir bakışta perspektif bağlantılarını kurabilmektedir. Ancak bir mekân içerisinde alan algısını ekleyen birçok faktör vardır. Bu sebeple tezin cevaplamaya çalıştığı bir sonraki soru “Mimari mekân ve mekansal algı arasındaki ilişkiyi neler etkilemektedir?” sorusudur. Bu noktada bir mekânı algılayabilmek adına neredeyse tüm duyularımız harekete geçse de, yine en baskın duyuyu görme duyusu oluşturmaktadır (Kahvecioğlu, 1998).

1.1 Algı ve Görsel Algı

“Algı; çevredeki uyaran görüntülerinin organizasyonu ve yorumlanması süreci olup, duysal verilerin bütünsel bir örüntü halinde bir araya getirilmesi ile belirmektedir” (Atkinson ve Hilgard, 1995, s. 192). Kısaca algılama, çevreden anlamlı bilgilerin toplanmasını, tanınmasını, düşünmesini, hafızasını, hissini ve diğer aşamaları kapsayan psikolojik bir süreçtir.

Öte yandan, algı kavramı çevrenin canlandırıcı doğasına ve bireyin kendi bilgisine ve geçmiş yaşam deneyimine bağlıdır. Algılama, dünya görüşlerimiz olarak tanımladığımız semboller, inançlar ve ideolojiler gibi derin yaşam deneyimlerinin izlerini içerir. Bireyin sosyal ortamına ve kendi psikolojik alanına bağlı olarak algı, belirli duyguları aşan sosyal bir olgudur. Bu anlamda sosyal algı, bireysel itaat, özdeşleşme ve benimsemeyi ortaya çıkarır (Çağlayan, Korkmaz ve Öktem, 2014, s. 171).

İnsanlar soyut ve somut nesnelere hakkında duyuşal bilgiler almaya devam ediyorlar. Bu duyuşal bilgiye algı denir ve kurgusal kısım tüm simgeyi uyandırabilir. Bu anlamda, bireylerin psikolojik sürece kendiliğinden sürece girmelerine ve kendi sembolik birliklerini bulmalarına yol açabilir. Her iletişim işleminde ana kod, kendisine bağılı diğere iletişim kanallarını da etkinleştirir. Algılama sürecinin en önemli özelliklerinden biri seçiciliğidir. Bu özellik sayesinde, çok fazla uyarıyla karşılaşsak bile, beynimiz onlar için önemli olan uyarıları düşünebilir. Algımız seçici değilse, beynimiz uyarıları değerlendiremeyecektir ve bu uyarılardan herhangi birine göre mantıksal olarak hareket edemeyecektir (Teker, 2002, s. 74).

Bir uyarıyı anlamlı kılmak için önce onu bilmek gerekir. Bir şey hakkında hiçbir bilgi yoksa, uyarıya anlam vermek imkansızdır (Turan, 2006). Algı, bir birey uyarıcılarının farkında olduğunda ortaya çıkar. Gombrich algıyı "ayrılığı, ilişkileri, kuralları ve anlamı belirleme" olarak tanımlar (1992, s. 251). Bilimsel bir süreç olarak algılama; "göze, kulağı ve diğere alıcılara gelen uyarıcılara anlam verilmesi ve yorumlanmasıdır" (Kağıtcıbaşı ve Özgediz, 1983, s. 27).

Görsel algı bu şekilde, bireye göre değışen özelliklere sahiptir. Görsel algıyı etkileyen faktörler arasında uyarının anlamı, insanın uyarılara ilişkin önceden bilgisi, kültürel farklılıklar ve psikolojik süreçlerdeki farklılıklar sayılabilir. Bu zihinsel süreçte yaşayan insanların, sosyal toplumun, kültürünün, deneyimlerinin ve eğitim düzeylerinin etkisi çok büyüktür. Aynı zamanda, çevre algısının psikolojik sırası ise, çevre ile etkileşim yoluyla geliştirilir (Çağlayan vd., 2014, s. 171).

Frostig'e göre görsel algı; görsel uyarıları tanıma ve ayırt etme ve bu uyarıları önceki deneyimle bağlantı kurarak çözme becerisidir (Frostig, 1968, s.5). Görsel algı imgeyi ve görüntüleri etkilediğı için önemli bir konumu vardır. Görsel algıda kişi, görsel uyarıları görme yoluyla elde ettiğı bilgiyi anlamak için anlamlı bir şekilde ayırt eder, yorumlar, sınıflandırır ve genelleştirir (Beyoğlu, 2015, s. 336).

Görsel algı, duyuusal ayrımcılıkla, yani figürü, arka planı ve ayrıntıları ayırmak ve nesnelere görsel özelliklerini anlamakla ilişkilidir. Sanat eğitimi ile doğru bir şekilde algılayabilen bireyler algıladıklarını ifade etme yeteneğine sahiptir. Sanat eseri birçok sanatsal unsur içerir. Ancak bir bütün olarak algılanmaktadır (Ayaydın, Vural, Tuna, Mercin, Alakuş ve Gökay, 2009, s. 150). Bireyin sanat eserini bir bütün olarak algılayabilmesi ve görsel algıya ulaşabilmesi için, bakmaya ve en önemlisi görmeye psikolojik olarak hazırlanması gerekir. Burada, bireyin gördüğü ve görmesi gerekenler, görsel algılamaya ulaşma sürecinde önemlidir. Kişinin, neyi nasıl gördüğü, nasıl algıladığı, gördüklerinde neyi algılayıp algılayamadığı, duyuusal algılamaya verdiği anlam aslında bilgi ve yaşam deneyimiyle ilgilidir (İnceoğlu, 2000, s. 83- 84).

Görsel algılamamanın diğer algılardan farkı en etkili ve en güçlü olmasıdır (Morgan, 1984). Görsel algılamada bireyler, görme duyuları ile edindiği bilgileri anlamak için, görsel uyarıcıları anlamlı bir şekilde organize eder, sınıflandırır ve genelleştirir. Öte yandan, Frostig (1964), görsel uyarıcıları, önceki deneyimlerle ilgili tanıma, ayırt etme ve yorumlama becerisi olarak ifade eder. Ek olarak, görsel algılama sadece iyi görme yeteneği değildir. Bu durumda, görsel uyarıcıların yorumu gözde değil beyinde meydana gelir. Örneğin, topu görmek duyuusal bir davranıştır, sadece topun anlaşılması ve kavranması, bir dizi psikolojik sürecin sonucu olan düşünme davranışıdır. Başka bir tanımda, Lerner (1976), görsel algıyı; bilginin görsel uyarıcılarla edinilmesi, işlenmesi ve yorumlanması olarak tanımlar ve görsel algının nesne tanıma, görsel ayrımcılık, görsel şeklin zemin ile ilişkisi, görsel tamamlama, mekansal ilişki ve görsel sıralama gibi unsurlardan oluştuğunu gösterdiğini belirtir (Tuğrul, Aral, Erkan ve Etikan, 2001).

Kısacası, görsel gelişim algı ile beslenir, tutum ile şekillenir. Algı; hafıza ve duyuusal izlenimler nedeniyle karmaşık bir nesnel bilinç olarak tanımlanır (TDK, 1973), tutum ise bilişsel, duyuusal ve davranışsal boyutları olan bir kavramdır (Tavşancıl, 2006, s. 72). Bu iki kavram, bireyler psikolojik süreçler çerçevesinde mevcut durumu çıkardıklarında keşif eder. Ayrıca akıl yürütme ve değer yargısına göre değişen çeşitli davranışlar sergileme süreci de vardır. Bu iki yapı kişilerin karar verme ve davranış sergilemesinde önemli bir rol oynamaktadır (Senemoğlu, 2009).

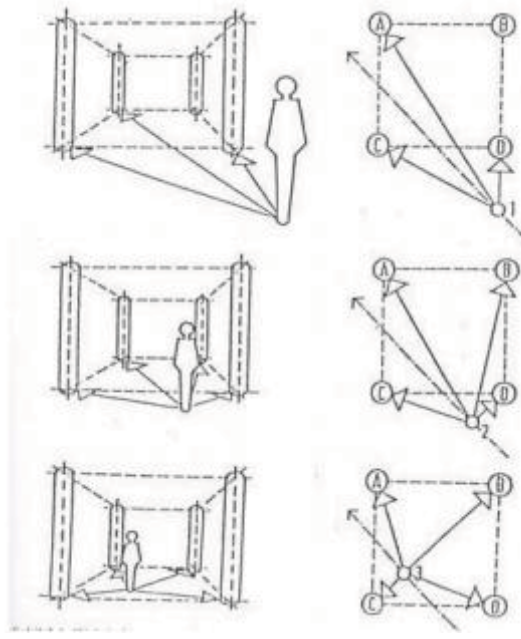
1.2 Mekan Algısı

Mekan, genellikle insanları çevreden bir ölçüde ayıran bir alan olarak tanımlanabilir, insanların eylemlerini gerçekleştirebilmesi için uygun olan ve gözlemcinin boşluk ve sınırlarını algılayabildiği bir uzay parçasıdır. Mekan, mimari ürünü ortaya koyan temel koşuldur. Mimari eylemin ilk adımı olarak, insanlar kendilerini güvende hissettiren sınırlı bir alan yarattılar. Kavramakta güçlük çektiği evrensel boşluğu ve doğal çevrenin bir parçasını bir veya birkaç yönde sınırlandırmış, onu içe dönük, kendisine özel bir boşluk haline getirmiştir (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Mek%C3%A2n>).

“Mekan sürekli olarak varlığımızı sarıp sarmalar, mekansal hacim boyunca hareket eder, biçim ve nesnelere görünür, sesleri duyar, esintiyi hisseder ve bahçede açan çiçeklerin kokusunu alırız. Mekan ahşap ve taş gibi maddesel bir özür. Ancak doğası itibarıyla biçimsizdir. Onun görsel biçimi, ışık kalitesi, boyutları ve ölçeği tamamen toplam biçimin elemanları tarafından tanımlanan sınırlarına bağlıdır. Mekan kavranıp çevrelendikçe ve bir kalıba sokulup biçimsel elemanlar tarafından düzenlendikçe mimarlık varlık kazanır.” (Ching, 2019)

Bir başka deyişle mekân; onu izleyen hatta onu yaşayan insanlarla ilişkileri için kişiye özgür bir alan sağlar. Bu alan içinde insanlar kendi deneyimlerini, kişisel varlığını ve mekanın biçimsel ifadesini birleştirerek kendi öz mekanını yaratırlar. Bu alan insanların var olduğunu düşündüğü fiziksel alandan farklıdır ve kişisel algılamamanın ana mekanıdır.

Norberg Schulz'un mimari mekan algısı, insanların mekanın merkezi olduğunu ve mimari mekanın yönünün insan vücudunun hareketi ile değiştiğini gösteriyor (Norberg-Schulz, 1971, s. 120). Algılayıcının hareketi ile mekansal algı değişir. Görsel 1.1'de kişinin pozisyonuna bağlı olarak mekansal algının şematik bir diyagramını göstermektedir. Mekanın algılanma biçimi her farklı noktada değişmektedir. Farklı mesafeler farklı algılama biçimlerine yol açmaktadır. Joedicke, mimari mekânın algılanabilmesi için sınırlarının belli olması gerektiğini vurgulayarak; “Bir sınır çizilmiş ve algılanmışsa kişi için mimari mekân oluşmuştur.” demiştir (1985). Bu ifadesini aşağıdaki haliyle şematize etmiştir.



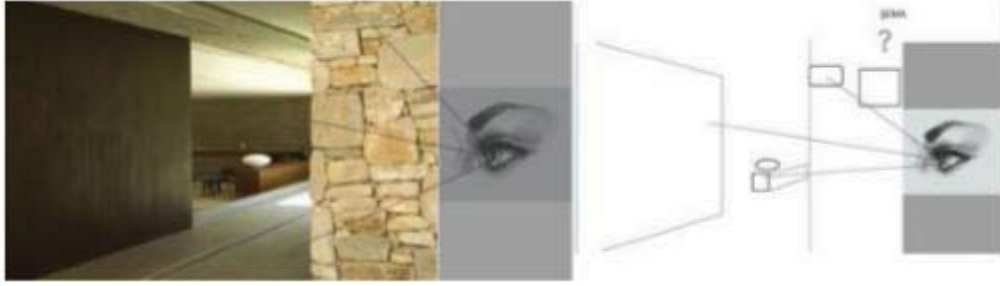
Görsel 1.1. Kişinin Konumuna Bağlı Olan Mekansal Algılama

(Joedicke, 1985)

Bunların ışığında insanların buldukları yer ile sürekli etkileşime girdikleri ve duyuları aracılığıyla nerede olduklarını algıladıkları bir gerçektir. Bu anlayışlar bilgi ve deneyim kullanılarak açıklanmaktadır. Çoğu algı, görme duyusunun neden olduğu görsel algılardır. Biçim, renk, malzeme, doku ve ışık kavramları mekânın görsel algısını etkileyen tasarım unsurlarıdır. Görsel algılamanın dışında “boyutsal, ısısal ve işitsel” algı çeşitleri de mekânı algılamamızda rol oynarlar (Aslan, 2015, s. 139).

İnsan beş duyu organı sayesinde mekân içerisinde bulunan duyusal ve görsel uyarıları alır ve beyne iletir. Ancak, şimdiye kadar, bu süreçte henüz bir algı yoktur. Beyne geçen uyarılar, beynin deneyimine dayalı olarak yorumlanarak, bu alarmlar belirli bir anlamı olan beyne iletilebilir. Bu noktada, mekansal algı kavramından bahsedilebilir. Bireyin edindiği tecrübe nedeniyle zihinde oluşan ve Görsel 1.2’ de ifade edilen “resimsel kümeler” ya da “şemalara”, bu bilginin kazanılmasıyla yeni bir “şema” daha eklenmektedir. Bu şemaların her biri kavramsal bir bütün oluşturur (Çetinkaya, 2015, s. 29).

Kişinin mekandaki tüm aktif ve sabit unsurlardan ve bileşenlerden aldığı bilgileri kendi yaşamıyla birleştirerek, insanların kavramsal bütüne ulaşma süreci, mekan algılama sürecidir. Mekânsal algı oluşumunda görsel, tat yoluyla, duyma yoluyla, dokunma ve koku yoluyla algılama söz konusudur.



Görsel 1.2. Mekanı Algılanması Sürecini Anlatan Şematik Bir İfade

(Çetinkaya, 2015, s. 29)

Görsel algılama süreci, kavramın yüzey algısı ile başlar. Bu iki boyutlu algıda, bireyler görüntüleri genişlik ve yükseklik olarak algırlarlar. Bu işlemden sonra üç boyutlu algı ve derinlik algılaması yapılır. Bu aşamada daha ayrıntılı bir anlayış oluşmaya başlar. Bireyler ve kendi varoluşları, nesneyi ya da mekanı tanır ve tanımlar (Findlay ve Gilchrist, 2003). Görsel algının mekan algısı bağlamında değerlendirilmesi mekan tasarımında önemlidir. Kullanıcı verilerinin doğru ve ayrıntılı analizi ile oluşturulan mekan yapısal bileşenler ve mekansal elemanlar, mekansal görsel algıda aktif bir rol oynamaktadır. Bu nedenle, mekandaki renkler, dokular, şekiller ve konumlar tasarlanacak uzay elemanlarında önemlidir (Erişti, Uluuysal ve Dindar, 2013, s. 47-66).

Mekânı tatma yoluyla algılamada ise; daha çok görsel ve dokunsal algıya bağlı gelişen bir algı süreci söz konusudur. Örneğin, görmek ve tat arasındaki ilişki açık değildir, ancak varlığı inkar edilemez. Görmek, tada transfer edildiğinde, belirli renklerin yanı sıra hassas detaylar ağız hissine neden olmaktadır (Holl, Varasala, Jawanda, Colinge, Hobart, Kub ve Song, 2006).

Mekandaki işitsel yansıma akustik olarak çözülür. Dinlemek mekanı görmekten ayrı bir ilişki kurar. Bu nedenle, mekansal akustiğin tasarımı, mekandaki bireylerin varlığını dikkate almalıdır. Mekanın sesi ile birey arasındaki ilişkiyi anlamak için, Holl vd. (2006) bir örnek üzerinden konuya değinmektedir. Karanlık boş harabelerde yere düşen su damlası seslerini hissediyorsanız, mekandaki akustiği anlayabilirsiniz. İşitme; aynı zamanda mekanda derinlik ve yükseklik gibi boyutsal verilerin algılanmasına yardımcı olur. Örneğin, mekanda yürüyen kadın ayakkabılarının sesi, alanın büyüklüğü hakkında ipuçları sağlayabilir (Çetinkaya, 2015, s. 30).

Tatma duyusuna benzer biçimde, dokunma yoluyla mekânla kurulan ilişki, görme gerçekleşmeden başlar ve çoğu zaman görmekten daha yakın bir ilişkidir. Bu nedenle, güçlü ve üstün bir his yaşamak için, insanlar genellikle gözlerini kapatarak mekanı yaşarlar. Böylece bilinçdışında çevre görülür ve keşfedilir. Aynı şekilde insan vücudu dokunma yoluyla ölçüleri, boşlukları kolay bir biçimde analiz edebilir ve bu yolla mekânı deneyimleyebilir (Görsel 1.3 I ve II) (Holl vd. , 2006).



Görsel 1.3. (I) Beden ile mekânın deneyimi (Holl vd., 2006) (II) Tasarımcının sadece beden yolu ile algı deneyimini yansıttığı bir örnek

(The New York Times, 2014)

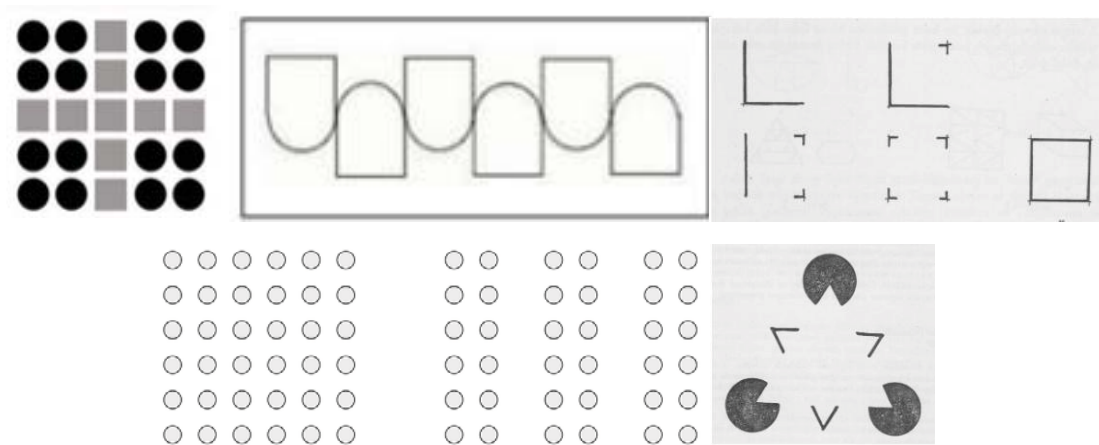
Mekân ve koku ilişkisine bakıldığında ise görülmektedir ki mekân hakkında genelde en güçlü anı onun kokusudur. Geçmişte yaşantısı bulunan bir mekânın görünüşü çoğu zaman bilinemezken, yüzeylerinin kokusu, mekânın kokusuna katılır ve mekânın insan hafızasındaki kalıcılığını artırır (Çetinkaya, 2015, s. 31).

1.2.1 İç Mekanda Görsel Algıyı Etkileyen Tasarım Öğeleri

Mekan tasarımında çok farklı öğelerle konseptler oluşturabilmemizi sağlayan ve iç mekanda görsel algıyı etkileyen tasarım öğelerini biçim, renk, malzeme, doku ve ışık olarak sınıflandırarak inceleyeceğiz.

Biçim

Biçim, nesnenin görünüşüdür. Metafizikteki nesnelerin gizli ilkesi olan maddenin aksine etkili, belirleyici bir ilkedir (Anon, 1989). İç tasarım aşamasında, aşağıdaki ilkelere göre iki boyutlu bir mekan algısı oluşturulur (Görsel 1.4). Yakınlık ilkesi; formlar (uyarıcılar) birbirine yakın olduğunda, bir araya gelme eğilimindedirler. Benzerlik ilkesi; şekiller benzer olduğunda, yakınlık ilkesine göre gruplar oluşturma eğilimindedirler. Devamlılık ilkesine göre ise formlar; formların daha geniş bir alanda nasıl organize edileceğini önceden belirleyebilecek şekilde düzenlenir. Kapalılık ilkesi; kapanan çevre ile bu ilke devamlılık ilkesinin özel bir biçimidir. Sürekli form bir alanı çevreliyorsa, genellikle tek bir birim olarak kabul edilir. Çevreleme ilkesi; Aynı yönde değişme gösteren veya hareket eden figürler, grup meydana getirirler (Erkman, 1998).



Görsel 1.4. Yakınlık- Devamlılık- Kapalılık- Benzerlik ve Çevreleme İlkesi

(Aytem, 2005, s.20)

Formlar, iç mekana değer ve kalite kazandırır. Bu değerler mekanda konfor, sıcaklık, yakınlık ve hareket gibi farklı etkiler yaratırlar. Kavisli ve yumuşak geçişi olan alanlar insanlara rahat ve konforlu hissettirir (Dinçer, 2011; Ünal, 2013). Dinçer (2011)'in Craig (1970)'den aktarımına göre; eğri çizgiler zarif, yumuşak, genç, neşeli ve ince hareketleri temsil eder. Geniş eğri çizgiler ilham vericidir. Yatay eğriler hafif, yumuşak, kibar ve rahat hareketi temsil eder, aşağı doğru geniş eğriler hoş bir sertlik ve toprağa bağlı kalma hissi verir ve küçük eğri ise neşe ve eğlenceyi temsil eder (Dinçer, 2011). İç mekanda biçim algısı, akla ilk olarak boşlukta var olan üç boyutlu formu getirmektedir. Ne var ki, iç mekânın kendisi de üç boyutlu bir formdur. Mekânı oluşturan bu üç boyutlu formu algılamak ancak onun öğelerini algılamaktan geçmektedir. Görsel 1.5'te ifade edilmeye çalışıldığı gibi; yatay eksene ve dikey eksene bağlı hacim anlatımı genişliğin, yüksekliğin ve derinliğin gerçek boyutlarıdır. Mekân algısında bu boyutlar, dikey görüntüleme koşulları altındaki yatay izleme yönüne bağlı olarak, genişlik, derinlik ve yükseklik olarak algılanır (Göler, 2009, s. 108).



Görsel 1.5. Mekânın Biçimsel Özelliklerini Belirleyen Zemin Çizgileri

(S.Göler, 3D Çalışma, 2009'dan uyarlanmıştır.)

Renk

Çağdaş bilimsel açıklamalara göre, renk elektromanyetik dalgalardan oluşur. Renk, ışığın kendi yapısına ve nesnelere yayılmasına bağlı olarak göz üzerinde oluşturduğu etkidir (Anon, 1986). Fiziksel, fizyolojik ve psikolojik olaylar birbirleriyle bağlantılı halde ortaya çıktığında, görsel ortam bir renk algısı üretir (Aydıntan, 2001). Fiziksel renk algısında ışık önce gelir. Genel anlamda, ışık olmadan renk var olmaz. Çünkü renk oluşumuna, ışık şeklinde bir enerji neden olur (Aydıntan, 2001). Renk ve insan psikolojisi arasındaki ilişkide, kültürel düzey, ekonomik durum, sağlık durumu, geçmiş, bellek, anlık psikolojik

durum, yaş ve insanların mekanın etkisi söz konusudur (Göler, 2009). Rengin insan psikolojisi üzerindeki ilk etkisinin soğuk ve sıcaklık etkisi olduğunu kanıtlanmıştır. Sarıya yakın bir rengin sıcaklık etkisi varken maviye yakın bir rengin soğutma etkisi vardır. Sıcaklık etkisi olan renkler insanlara yaklaşır ve soğuk efektli renkler uzaklaşır. Arnheim'a göre; sıcak renkler kan basıncını artırır ve soğuk renkler azaltır. Öte yandan Delacroix, sıcak renklerden sarı, turuncu ve kırmızı zenginlik, neşeli fikirler verirler ve temsil ederler (Kandinsky, 1993). Rengin insanlar için ne ifade ettiği renk psikolojisinde önemli bir rol oynar.

Malzeme

Malzemeler; bir şeyler yapmak, bir ürün oluşturmak gibi kullanılacak bir veya daha fazla nesne olarak tanımlanır. Malzeme çeşitliliğinin ne kadar çok olduğunu iç mekanı oluşturan tüm öğelerin herhangi bir malzemedan oluştuğunu düşündüğümüzde anlayabiliriz (Göler, 2009).

İç mekan konsepti için kullanılan temel malzemelerin her birinin oluşturduğu ayrı ayrı etkiler vardır. Bu temel malzemeler doğal ve yapay taş, pişmiş toprak, doğal ve yapay ahşap, metal, plastik ve cam şeklinde sayılabilir. Görsel 1.6' da örneklendiği gibi mekan içerisinde kullanılan, aynı malzemenin sıcak rengi ile soğuk rengi arasındaki hissiyat oldukça farklıdır. Malzemenin özellikleri ve kullanılan yer için uygunluğu düşünülerek, mekan oluşumunda birkaç malzemenin kombinasyonu yapılır. İç mekanda kullanılan her bir malzemenin ve çeşitli malzemelerin görsel etkilerinin çeşitliliğini ve önemini birlikte belirlenmiş olur (Göler, 2009).



Görsel 1.6. İç Mekanda Sıcak Ve Soğuk Renk Metal Kullanımına Örnekler (URL-1)

Malzemeler kimyasal, fiziksel ve mekanik özelliklerine ek olarak, görsel boyut, renk ve doku gibi değişen özellikleriyle farklı efektler oluşturabilirler. Bu özellikleri ile, mekandaki malzemeler genişlik, derinlik, parlaklık gibi görsel, soğuk, sıcak, yumuşak ve sert gibi sezgisel etkiler üretir. Örneğin, metalik malzemeler bilinen ve ilk akla gelen gri renk ile tanımlandıktan sonra soğuk bir etkiye sahip olsa da, üzerine uygulanacak kırmızı renk ve sarı sıcak ışık uygulanması sayesinde, metal sıcak bir görsel etki elde edebilir (Göler, 2009).

Şeffaf veya yansıtıcı materyaller, aynalar ve grafik görüntüler, mekansal algıda sanal efektler yaratabilir. Aynalar, bir kişinin imajını mekana katarak ve görsel algıda kişi ile mekan arasındaki bağlantıyı kurarak, görüntüyü olduğu gibi yansıtabilir. Algılanan etkisi çok basit, aldatici ama bazen de çok gerçek olabilir (Gezer, 2012).

Mimari mekan; madde ve mesafenin ortak etkisi altındaki insanları etkileyecek çevresel bir kavramdır. Mekansal algıda uzaklık ve malzemenin görsel algı olduğu düşünüldüğünde, mesafe kavramının her zaman doğrudan malzemenin plastisite değeri ile ilgili olmadığı söylenmektedir. Genellikle, bu olaylar algılanan mesafe kavramından farklı olan, bağımsız olaylardır. Öyle ki, görsel ölçüm kavramı, sabit metrik boyutlara sahip malzemelere çeşitli plastik değerler uygulandığında değişir (Cimcoz, 2001; Ünal, 2013).

Doku

İç mekan düzeninde, yüzeyin dokusu görsel etki, algı ve dolayısıyla mekanın özelliklerini büyük ölçüde etkileyecektir (Yener ve Ülker, 1999). Tekstil (textile) sözcüğünün Türkçesi dokumadır. Tekstür sözcüğü de dokumadan çıkışla, doku sözcüğü ile karşılanmıştır (Aydıntan, 2001). Mekanın optik dokusu, görsel örüntüsünü büyük ölçüde ifade eder ve dokunsal dokusu, insan eli tarafından fiziksel olarak hissedilebilecek unsurları ifade eder (Leland, 2006). Alandaki her bir yüzey dokunarak hissedilebilir ve alanı yüzeyle birlikte okuyabilirsiniz. Mekandaki yüzeyin dokusu, mekanı tanımlayan görsel ve nesnel bir unsurdur (Gezer, 2012, s. 1-10). Dokunun mekanın görsel değeri üzerinde büyük bir etkisi olmasına rağmen, vizyonu ve dokunuşu aktive edebilen, bu iki duyguyu harekete geçiren uyarıcı bir iletişim elemanıdır (Gezer, 2007, s. 35).

Mimari mekan algısında, mekanın görsel değeri üzerinde büyük etkisi olan doku, mekan ve malzeme arasındaki ilişkiyi karakterize eden önemli bir kavramdır. Doku renk algısını değiştirir. Aynı renk ve yoğunluktaki iki yüzey farklı doku özelliklerine sahipse, renklerde ve tonlarda farklılıklar görürsünüz. Deneysel araştırmalarla, mekanın genel algısı nedeniyle, bazı doku özelliklerinin daha sıcak veya daha soğuk bir etki üreteceği belirlenmiştir. Düz dokulu bir yüzey soğuk etki oluştururken, pürüzlü bir yüzey sıcak etki oluşturur (Porter, 1979). Düzensiz doku yüzeyin kendisine dikkat çeker. Sert dokulu yüzeyler karşılaştırıldığında yüzeyler daha yakın, yumuşak dokulu yüzeyler ise daha uzak algılanırlar. Bu sert dokulu yüzeyler alanların daha küçük algılanmasına ve yumuşak dokulu yüzeyler alanların daha büyük algılanmasına neden olur (Hall, 1966).

Ünlü mimarlar dokuları kullanırken, İspanyol mimar Gaudi taşı çeşitli şekillerde örmüş ve yüzeydeki parçaları ve çini kaplamalarını kullanarak benzersiz ve eşsiz bir görsel doku elde etmiştir (Görsel 1.7). Uzmanlar, Sagrada Familia'nın en önemli eserlerinden biri olduğunu ve çeşitli taş örgüleri ile Gotik Katedralin dokusunu, rölyef ve heykel kullanmadan Gotik Katedral ile aynı kaliteye ulaştırdığını belirtiyor (Göler, 2009).



Görsel 1.7. Gaudi'nin Doku Kullanımı, Casa Vicens ve Park Güell İspanya,1882 (URL-2)

İç mekan tasarımında, düz dokuların daha soğuk bir ifadeye hakim olduğu söylenir. Pürüzlü dokular çoğu insana sıcak bir ortamda oldukları hissiyatını verir ve daha rahat hissetmelerini sağlar. Çeşitli taş ve tuğla dokuları, düz olmayan duvar yüzeyleri, kabarık halılar ve düz olmayan perdeler mekanı eskisinden daha sıcak hale getirir (Bervin, 1984; Yazıcıoğlu ve Meral, 2011).

Işık

Gözü etkileyerek nesnelere ve renkleri görme olgusunu üreten fiziksel bir enerjidir (Aydınlan, 2001). İnsanların ışık algısı sadece diğer tüm algı türleri gibi fiziksel uyarılara değil, aynı zamanda duyum organlarına ve gözlemcinin öznel durumuna da doğrudan bağlıdır (Aydınlan, 2001). Mimarlar veya sanatçılar, istenen efektleri mekanlarda ve sanat eserlerinde oluşturmak için malzemeler, ışıklar, renkler ve diğer tasarım öğelerini kullanabilirler. Işık, mimari mekan formlarının anlamı ve ifadesinde önemli bir rol oynar

(Göker, 2010; Ünal, 2013). Işık kaynağı ne kadar küçük veya ışık demeti ne kadar paralel olursa, o kadar fazla ışık yayılır ve gölgeler daha keskin ve koyu olur. Aksine, ışık kaynağı ne kadar büyük olursa veya ışık ne kadar yaygın olursa, kontrast o kadar düşük ve gölgeler o kadar şeffaf olur (Göler, 2009). Parlak ve doğrudan ışık kullanılarak yüksek aydınlatma kontrastı elde edilebilir. Bu şekilde, beyaz ve siyahın görünümü, belirli aydınlatma alanlarına rehberlik ederek güçlü grafik yapılar yaratacaktır. Doğrudan ışıkla yan aydınlatmalı nesne bir tarafta parlak, diğer tarafta karanlık olduğundan, nesnenin kontrastı çok yüksektir, böylece nesneye güçlü bir hacim hissi verir (Göler, 2009). Aydınlatma tiplerinin örnekleri Görsel 1.8'de (a.b.c.d.e.f.) verilmiştir.



a.Genel Aydınlatma b.Doğal Aydınlatma

(URL-3)



c. Yapay aydınlatma (URL-4) d. Bölgesel Aydınlatma (URL-5)



e. Endirekt Aydınlatma (URL-6) f. Direkt Aydınlatma (URL-7)

Görsel 1.8. Aydınlatma Çeşitleri (a,b,c,d,e,f)

Aydınlatma, iç mekan tasarımında formlar ve malzemeler oluşturulduktan sonra uygulanan, ancak daha önce diğer elemanlarla tasarlanan bir öğedir. Işık, iç mekan kullanımı için en etkili koşullardan biri olduğundan; bu aşamada, formu, malzemeleri ve aydınlatmayı aynı anda tasarlamak önemlidir. Aslında, tasarlanan aydınlatma biçimi ile alanı oluşturan form ve malzeme rengi gibi ana unsurların değişiyor olması aydınlatmanın ne kadar önemli olduğunu gösterir (Göler, 2009). Işığın gölge yaratmasını kullanarak, boyut farklılıkları ve ifade değişiklikleri gibi üç boyutlu formlarda görsel çeşitlilikler elde edebilirsiniz. Bu etkilerin uygun şekilde elde edilmesi, mekanda istenen görsel efektlerin yaratılması ve görsel olarak sanatsal açıdan plastik bir anlayışın elde edilmesi anlamına gelir (Göler, 2009).

1.3 İç Mekanın Farklı Araçlar İle Aktarılması/ İfade Edilmesi/ Temsili

Binayı, bir mimari ve tasarım ürünü olarak tanımlamak ve en iyi şekilde üretmek için; denenmiş ve test edilmiş tüm bilgileri derleyerek, geçmiş hatta yeni kişisel keşifleri de göz önünde bulundurarak, sezgi ve yaratıcılığı da geliştirerek mimariye ve tasarıma tanıtabiliriz. Bu söylemde mimari tasarım belli özelliklere sahip bir ürünün elde edilmesinden başka bir şey değildir, adeta onun özelliklerine indirgenmiştir. Bu bağlamda Cross (1999, s. 25-39), tasarım aşamalarının ifade edilmesinin önemine ilişkin nedenleri maddeler halinde belirtmiştir. Bunların ilki üç boyutta daha pratiksel görebilmek için tasarlanan nesnenin bir modeli olmasıdır. İkinci olarak, tasarımcının bir soyutlama düzeyinden bir başka soyutlama düzeyine sıçramalarını sağlaması için ve esnekliği desteklemesi için tasarım aşamalarının önemli olduğunu belirtmektedir. Bunların yanı sıra ilgili bilginin belirlenmesi ve anımsanmasında yardımcı olmasıyla tasarım probleminin yeniden tanımlanmasını kolaylaştırmasını sağladığından oldukça önemlidir. Son olarak ise yeni oluşan fikirlerin belirlenmesinde destekleyici olması açısından tasarım aşamalarının ifade edilmesi önemlidir.

Joseph Bedford (2015, s. 5), 1980 yılında "In Front of Lives that Leave Nothing Behind" başlıklı makalesinde Robin Evans ve AA Mimarlık Okulu (Architectural Association College) dönemindeki çalışmalarına değinerek "binalar için çizmek" ve "binalar hakkında

çizmek” ile ilgili ayırım yapmaktadır. Mimari çizimin sadece binaları tanımlamakla kalmayıp aynı zamanda sanatsal ve özgür bir ortam yaratabilen ve hayal gücünü gösteren güçlü bir alan olduğunu vurgulamaktadır. Mimari üretimde binalar için kullanılan çizimlerin zaman zaman binalar hakkındaki çizimlerle örtüştüğü ve yeni bir dünya yarattığı görülebilir. Bu aşamaya yardımcı olan yöntemleri; çizim, eskiz, 360° görüntüler ve fotoğraflar şeklinde sınıflandırabiliriz.

1.3.1 Çizim

Çizimler, eskizler, diyagramlar gibi temsillerin el ile ya da bilgisayar tarafından oluşturulmasından bağımsız olarak, mimari nesnelerin fikirlerinin ya da anlamlarının gerçeğe uymayan bir ortamda oluşturulmasını sağlayabilirler. Çizim ve temsil mimarların üretim alanlarıdır. Paolo Belardi'ye (2015, s. 14) göre, yaratıcı resmin gücü de birkaç santimetre kare içinde büyük miktarda bilgiyi ve sonsuz olasılıkları yoğunlaştırmaktır ve bu her zaman böyle olacaktır.

Temsiller, özellikle çizim/ eskiz, modern mimarının üretim alanının ve modern mimarının üretiminin gerçek temsili haline gelmiştir. Temsil, dilbilimsel, yazınsal ya da kurgusal olsun, nesne ve ilettiği durum arasında yarattığı karakteristik derin alan küçük bir bilgi transferi problemi gibi görünmektedir, ancak aslında modern mimari uygulamada, tasarım (anlam) entelektüel faaliyetlerle sürekli olarak doğar ve gelişir ve zenginleşir. Analog gösterimler ve büyük veri kümeleri arasındaki temel fark bilgi çağında ve bilgi aktarım sürecinde analog olarak tanımlanabilir. Bu belirsizdir ve analog gösterimlerden yoksundur, ikincisi gösterimler yoluyla anlam üretemez.

Çizim, resim ve diğer görsel sanatların temelidir. İyi bir desen üzerine kurulu çizim yapabilmek; renk, ışık ve gölge, resmin genel yapısı, kompozisyon gibi temeline dayalı; desenin fonksiyonunda yer alan çizgi, hareket, denge, hacim, oran, form (şekil), ritim, kompozisyon, perspektif, ışık ve renk kavramlarının öğrenilmesiyle sağlanabilir. Çizim sistemi bozuk bir tablo ne kadar güzel renklerle çalışılırsa çalışılsın sağlam temelden

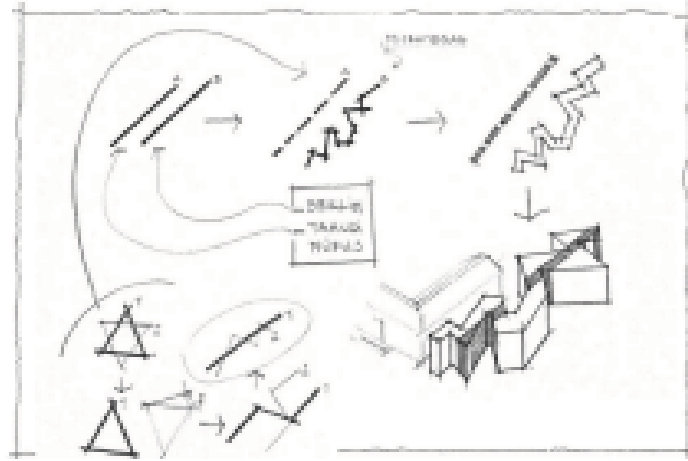
yoksundur. Mimaride de böyledir. Ne kadar güzel binalar yapılırsa yapılsın onları yaşanır kılan metaryaller bütününe ulaşılmamışsa hiç birşeye benzemezler. Sanatçı, çizim yoluyla tabiatı inceler, çizim yoluyla onu yorumlar bunu yaparken yorumlamada kullanılan tek araç, çizgidir. Eşyaların sınırları anlamamıza yarayan bu çıplak çizgi; tek başına çeşitli güzellik, çeviklik ve başka bir hareket biçimini tasvir etmek için yeterlidir.

1.3.2 Eskiz

Eskiz düşünceye ait ana unsurları çizime dönüştürmesi, kaydetmesi ve başka odak noktalarına sıçratması onun tasarımcının belleği dışında düşüncesini ifade edebilme özelliği kazandırır. Temsil olarak her zaman yeniden yorumlanmaya açıktır (Doğan, 2009).

Niteliği itibariyle tasarımın ön aşamaları olarak kabul edilen eskiz, dönüşümler dizini olarak kurgulanır; dikeyde ve yatayda olmak üzere yaratıcı ve geliştiricidir (Goel, MA, 1995). Fransız Heykeltıraş, ressam, sanat eğitimcisi ve yazar olan Andre Lhote; “Sanat tarihine baktığımız zaman, eski Mısırlıların, Yunanlıların, Çinlilerin, Gotiklerin ve Doğu sanatçılarının bu tek çizgiyle ne kadar şaşılacak çeşitte düzenlemeler yaptıklarını, ne kadar çok sanat harikası meydana getirdiklerini görürüz” demektedir (<http://t.r.wikipedia.org/>).

Eskizin mekansal bir form arayışı içerisinde tekrar eden çizgilerle keşfedilmeye çalışılması, yapılan çizimlerin temsil edilen düşüncenin paralelinde olabilecek fiziksel özellikleriyle oluşturulması, tonlama ve tarama gibi grafik değiştiriciler kullanarak yapılan değişikliklerin takip edilebilir ve iletilebilir olması, hem tasarımın bitmediğine dair hem de yaratıcı düşüncenin ifade edilmiş sürecindeki aşamalarına dair bize bilgi verir (Goldschmidt, 1992, s. 191-219).



Görsel 1.9. Eskiz süreci ve sürecin gelişimi Berlin (kırık çizgi) ve Yahudi nüfus (düz fakat kopuk çizgi) arasındaki ilişki şeması (Yakın, 2012, s. 128)

Örneğin, eskiz ile ortaya çıkan yaratıcı düşüncenin ilk izlenimi, ifadenin işlevselliği ile oluşturulmaya çalışılmaktadır. Düşünce ve imge değişimi, eskizin bu özelliği ile ortaya çıkar. Burada önemli olan, zihindeki imgelerin nasıl oluştuğu ve rasyonelleştirildiğidir. Görsel 1.9.'da Barış Yakın'dan aktarılan örnekte, Mimar Daniel Libeskind Yahudi Soykırımı ile ilgili çalışmasının konseptinin başlangıcında, Berlin'i ve Yahudileri simgeleyen iki çizgiden yola çıkmıştır ancak sonrasında soykırımdan kaçamamayı anlatan ve çıkışı olmayan zigzag labirentlere dönüştürmüştür.

Goldschmith bu durumu, görme ve hayal kurma ile ilişkilendirmektedir. Görmenin "almaya", hayal kurmanın ise "yapmaya" yakın olduğunu söylemektedir. Hayal kurma, bir imgeleme yoludur; zihinde oluşan imgenin mevcut hali yerine başka olası hallere dönüşebilmesini sağlamaktadır (1994). Bu süreç, tasarımcının zihninde düşünmeye bağlı edinilen deneyimini zenginleştirmektedir. Bu deneyimi zenginleştiren bir diğer unsur ise tasarımcının görselleştirme sürecinde başvurduğu tekniktir. Bu aynı zamanda tasarımcının zihninde oluşturmuş olduğu düşüncenin öznellesmesine, başvurduğu soyutlamanın düzeyine göre ayrışmasına neden olmaktadır. Kısaca, anlam aktarımını geliştiren görsel imgelerin, görülenlerin ötesinde barındırdığı anlamlarını ortaya çıkarmak önemlidir çünkü daha ötesine geçebilmek için temel açıklamalar içermektedirler. Bir görsel imgeyi (görüntüyü) geliştirmek kadar temelde onu oluşturmak, karşı karşıya kalınan bir görseli

okumak, anlamlandırmak, yorumlamak ve ötesinde daha neler olduğunu bilmeyi gerektirmektedir.

1.3.3 360 ° Görüntüler

Mühendislik yardımıyla fiziksel bir alanı veya yapıyı tasarlamak anlamına gelen mimari, pek çok teknolojiden faydalanır. Mekanı tasarlamak için, mimarın öncelikle bu fikirleri mekanı çizerek somutlaştırması gerekir. Bu çizimler ilk aşamada manuel olarak çizilebilse de, sorunun ve çözümün yapısını ayrıntılı olarak anlamak önemlidir. Bu aşamada, el ile üç boyutlu yapılandırma olmadığı için simülasyon teknolojisi devreye girmektedir. Üç boyutlu programlama teknolojisi alan biçimini simüle edebilir ve kullanıcılara 360 derecelik bir görüş alanı sağlayabilir. Bu modeller sayesinde iki boyutlu çizilmiş öğeleri üç boyutlu olarak görebilir ve ayrıca mekanda estetik testler yapabilirsiniz. Bu simülasyonlar yoluyla renklere, malzemelere, dokulara ve mekanlara eklenecek uzantıları fiziksel ortama girmeden değerlendirmek mümkündür. Bu fonksiyonlar sayesinde simülasyon teknolojisi mimaride önemli bir yer tutmuştur (Pembegül, 2018).

Simülasyon teknolojisi, mimarların soyut alan fikirlerini somut ortamlara dönüştürmelerini sağlar ve böylece inşaat endüstrisine önemli kazançlar sağlar. Çizimlerin üç boyutlu bir simülasyon programından geçmesi gerektiği göz önüne alındığında, simülasyon teknolojisini ve mimarisini ayrı ayrı düşünmek zordur (Pembegül, 2018).

1.3.4 Fotoğraf

Fotoğrafın görüntü üretme tekniklerine getirdiği bir yenilik olan; anı kaydetme ve hapsedme olanağı, tasarımcılar için de bulunmaz bir fırsattır. Sanatçının yaratıcı sezgisi ve bakış açısının önemini; tasarımcının kurgusal yapısını el emeğiyle oluşturmasına karşın; fotoğraf sanatçısının ise zamanı, görüntüyü, bakış açısını ve yorumunu ne şekilde görüntülenmesi gerektiğini çok hızlı bir şekilde yorumlama süreci içine girmesi, ortaya çıkartır (Öçal, 2010, s. 21–22). Fotoğrafın kendi içinde zorlayıcı bir yapısı vardır. Bir

yandan bir yapıyı döküman altına almak, bir yandan da kişisel ifade yansıtma kaygısı taşıır (<https://www.vbenzeri.com/mimari/mekani-yorumlamak>).

Fotoğrafçılık hem bir sanat aracı hem de bir kitle iletişim aracı olduğundan, bu iki yönlü işlevselliğin iyi bir örneğidir. Çünkü fotoğrafçılığın keşfi ile sanatçılar sanatsal yaratım süreci için yeni olanaklar sağladılar. Bu bakımdan fotoğraf, sanat ve tasarım kavramında değişikliğe neden olmuştur. Önceden betimlemeler önemli olmasına rağmen, fotoğrafla yorum ana akım haline geldi. Fotoğrafta, durgunluk anının gerçekliğinde estetik enerji yaratma arzusu vardır. Bu şekilde fotoğraf, sabit nesneye hareketin anlamını verir (Öçal, 2010, s. 22).

1.4 Bölüm Sonucu

Özetleyecek olursak görsel algı; bir duyuşal ayrımsama yani nesnenin görsel özelliklerini kavrama ile ilintili olmaktadır. Sanat eseri birçok sanatsal unsur içerir. Ancak bir bütün olarak algılanmaktadır (Ayaydın vd 2009, s. 150).

Mekanlar nesnel hacimlerken, duyuşlar ve duyuşlarla öznelleşir. Algı mekanizması gördükleri, duydıkları, tattıkları, kokladıkları ve dokundukları duyuş organları tarafından uyarılsa da, mekan, beyinde bu bileşenlerin anlamlı bütünlüğü ile algılanır. Mekandan alınan uyarıların özellikleri kişisel psikoloji ve deneyimlerle ilişkili olarak ayrılır, açıklanır ve anlamlı hale gelir. Bu durumda, tüm duyuşlar tarafından hissedilen mekan unsurları sürekli olarak yeni imgelerle farklılaşmakta, duyuş organları ve duyuşlar tarafından inşa edilen köprünün altından geçen “su” ne kadar çok olursa algı deneyimimiz de o kadar gelişir, bu deneyimin desteğı ile mekanlar daha hissedilmektedir. Bu bağlamda yeni oluşan fikirlerin belirlenmesinde destekleyici olması açısından tasarım aşamalarının ifade edilmesi önemlidir ve çalışmanın devamında da fotoğraf ile ilgili kısımlar detaylandırılacaktır

BÖLÜM 2: FOTOĞRAFTA MEKAN ALGISI VE TEMSİL

Temsil kavramının neredeyse her alanda var olduğu ve geniş kitlelere hitap eden sektörlerde ayrıca önemli olduğu kabul edilmektedir. Bir konunun temsil etme biçimi, alıcılar tarafından sunulduğu şekilde alınmaktadır. Temsile dayalı farklı yorumlama biçimleri gerçeği yansıtmaz. Onun yerine gerçeğin yeniden uyarlanmış ve inşa edilmiş halidir. Temsiller, belirli grupların hedeflerini destekleyecek doğrultudadır. Mekanın temsili bu açıdan bakıldığında oldukça önemlidir çünkü bize yeni bakış açıları vermektedir. Üç boyutlu bir alanı iki boyuta indirgeyerek yeni anlamlar oluşturmayı sağlamak oldukça önemlidir. Ne var ki günümüzde fotoğrafın geniş alanda kullanılıyor olması bu konunun verimli bir şekilde değerlendirilmesi gerektiğini bize söylemektedir.

Mekanın fotoğraf üzerinden temsilini değerlendirmek için ise; görsel bir dile sahip olan fotoğrafı anlamak için, biçim ve içerik bir arada değerlendirilmelidir. Biri diğerine göre öncelikli olsa bile, fotoğraf çekmek önemli bir ikili yapıya sahiptir. İçerik, sanatçının gerçekten estetik açıdan yorumladığı ve değerlendirdiği belirli olayların imgelerle yansımalarıdır. Fotoğrafın anlamı ve bize olan etkisi kısaca biçimsel düzenlemeye bağlıdır. Mekanı fotoğraf üzerinden anlamak ve onun bize temsiliyet ile vermek istediği fikirler için estetik ve teknik yönlerden de değerlendirmek gerekmektedir.

2.1 Fotoğrafın Kısa Tarihi ve Mekan İle Etkileşimi

Fotoğrafçılığın ilk kez bir alan olarak geliştiği zamanlarda yaygın olarak kullanmak için çok pahalıydı. Bu nedenle, sadece hobi olarak ilgilenen insanlar, profesyonel olarak uygulayanlara kıyasla daha fazlaydı. Zaman içinde gözlenen talep artışı ile birlikte fotoğrafçılık herkese açık olmaya başladı. Fotoğraf, insanların günlük yaşamında farklı boyutlara sığabileceğinden yaygınlaşıyordu. Edmund Burke Feldman, “küçük boyutun her yere taşınmasına izin verdiği için bir cüzdan veya cüzdan içine sığdığını ve reklam ve sergileme amacıyla kullanılan daha büyük boyutun onu görsel sanat formlarının halka açık hale getirdiğini” söylemektedir (Feldman, 1987, s. 447). Ayrıca, “Varieties of Visual

Experience” adlı kitabında yaygın kamera kullanımının hayatımıza beş önemli nokta getirdiğini savunmaktadır;

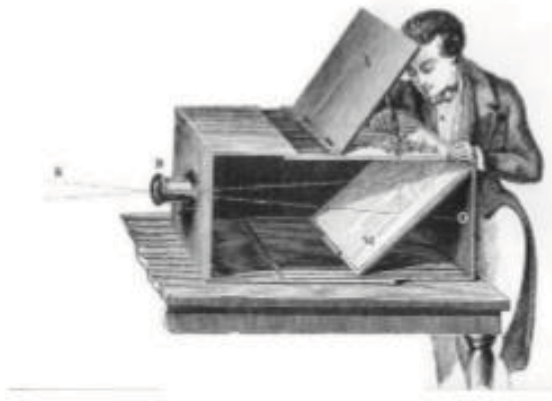
Birincisi, imgelere sahip olma ayrıcalığı kitlelere yayılmıştır. İkincisi, imgelerin mülkiyeti sıradan insanların kendilerini ve çevrelerini nesnel olarak görme kapasitelerinde bir kuantum sıçraması yaratmıştır. Üçüncüsü, fotoğraf çekme ve onları yargılama yeteneği, genel olarak kültürel işlere katılmak için daha fazla kapasite sağlıyor gibi görünmektedir. Dördüncüsü, kültürel meselelere daha fazla katılım siyasete katılımı arttırmıştır. Beşinci olarak, resim toplama, statüsü güvenli olan eski seçkinlere veya elit statüyü hedefleyen yeni bir sınıfa devredilmiştir (Feldman, 1987, s. 437).

Ancak fotoğrafın mekan ile etkileşimi, tasarım ve mimarlık alanında oldukça farklı boyutlar oluşturmuştur ve birbirinin hem nesnesi hem aracı olduğu gerçeği bu simbiyoz ilişkinin daha da genişleyebileceğinin göstermiştir.

2.1.1 Camera Obscura’dan Bugüne Fotoğraf

Fotoğraf tarihinde, gelişmeler birbiri ardına oldukça hızlı gerçekleşmiştir. 1802’de Thomas Wedgwood bir görüntünün nasıl basılacağını keşfetmiştir, ancak nasıl düzeltileceğini keşfedememiştir. Eric De Mare (1961, s. 17-20) kitabında fotoğrafçılığın gelişiminin ilk aşamalarını şöyle anlatıyor:

Henry Fox Talbot tarafından 1840’larda yayınlanan “The Pencil of Nature” adlı kitap, dünyanın ilk fotoğraf kitabı olmuştur. Ancak, bunlardan önce kökleri MÖ 5. Yüzyıla dayanan uzun bir camera obscura tarihi vardır.

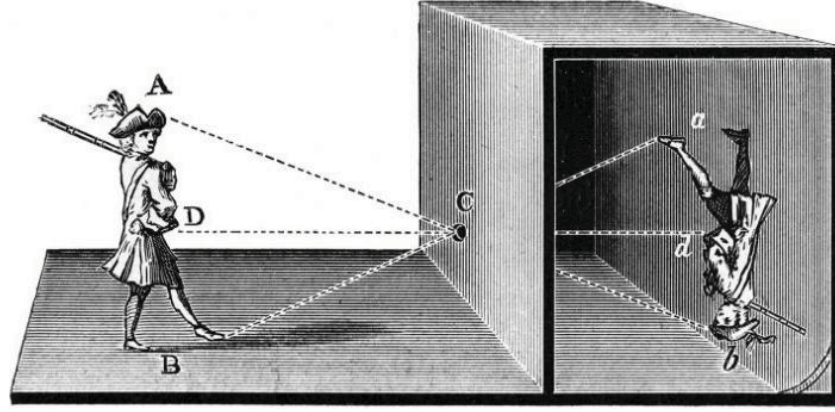


Görsel 2.1. Camera Obscura (URL-8)

Camera Obscura, bir tarafında bir delik bulunan basit bir kutudur (Görsel 2.1). Bu delikten ışık kutuya girer ve diğer tarafta dönüştürülmüş bir görüntü oluşturur. Işığın girdiği bir iğne deliği olan karanlık bir oda olarak bu kutuyu büyük ölçekte düşünürsek; Işık delikten odaya yaklaştıkça, görüntü üretim sürecini kamera açısından netleştirebilmemizi sağlamaktadır. Nesne tam olarak renkli görünecektir, ancak karanlık odanın içindeki deliğin karşısında çıkıntı yapan ekranda ya da duvarda baş aşağı duracaktır (Görsel 2.2) (Kaplan, 2019).

Bu pratiğin açıklaması şu şekildedir;

“Işığın düz bir çizgide hareket etmesi nedeniyle parlak bir öznenen yansıyan ışınların bazıları ince malzemedeki küçük delikten geçtiğinde, dağılmaz; paralel tutulan düz beyaz bir yüzey üzerinde baş aşağı bir görüntü olarak çaprazlanır ve yeniden şekillendirilir.” (http://en.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura).



Görsel 2.2. Camera Obscura' Nın Çalışma Sistematiğini Anlatan Bir Görsel (URL-9)

“Architecture from Without Theoretical Framings for a Critical Practice” kitabında, Diana Agrest kamera obscurayı şu şekilde tanıtmaktadır;

Camera obscura, küçük bir delikten geçen ışığın karanlık bir odada yatrattığı yansıma dünyasıdır. Temsili bir oda veya odanın temsili de denebilir. Işık, gerçeğin, bir anda, bir noktada, gerçeğin temsiline dönüştürülmesine izin veren kaydırıcıdır. O anlık tespit fotoğrafçılığın tarihini açıklar. Zaman ve mekandaki bu nokta, Rönesans ve ona eşlik eden temsil probleminden bu yana Batı mimarlık tarihinin büyük bir kısmını da açıklar. Işığın camera obscuraya girmesine izin veren, ters bir görüntü yaratan bu nokta, nihayetinde mimariyi ve fotoğrafçılığı birbirine bağlayan “şeydir”. Fotoğrafçılık yansıyan bir görüntüdür, ancak ayna görüntüsünün basit bir şekilde tersine çevrilmesinin aksine, teknik manipülasyonu ve özellikle de gerçek olanı bir işaret yapan çerçeveye daha da dönüştürülür (1993, s. 157).

1826'da Joseph Nicéphore Niépce tarafından kalıcı fotoğrafın ilk icadından günümüze kadar, fotoğrafçılık her zaman farklı alanlardan insanlar için fikirlerini diğer insanlara iletmek için bir araç olmuştur. İletişim için bir zemin oluşturma görevi, fotoğraf alanının hızla gelişmesine ve yaygınlaşmasına neden olmuştur. Bu ilerlemeden dolayı, bu alanla ilgili çalışmalar gelişen teknoloji yardımıyla genişletilmiştir. Edmund Burke Feldman, “Photography and Reality” kitabında iddia ettiği gibi, “on beşinci yüzyıldaki perspektif gibi, fotoğraf insan bilincine üstün bir bilişsel teknolojiyi kontrol eden bir sanat olarak girdi.” (1987, s. 431).

Bugün, diğer birçok alanda olduğu gibi, fotoğrafçılığa dijital teknolojilerden teslim olunmuştur. Geliştirilen ekipman ve cihazların hepsi süreci ve son ürünü daha iyi hale getirmek için yeni işlevlere sahip olmaya başlamışlardır. Kameralara ve bileşenlere eklenen yeni teknolojiler çok daha küçük olmaya başlamıştır. Sürecin kendisi “otomatik”

hale gelmiştir. Yüksek teknoloji bileşenlere ve yazılıma sahip yeni nesil kameralar tüm kontrolleri yapmaktadır; ışık ölçümü ve odaklama gibi, kullanıcılar için beceri gerektiren özellikleri ortadan kaldırmıştır.

Lazer yazıcıların icadı gibi baskı alanındaki gelişmeler, farklı niteliklere sahip yeni kağıtlar, baskı süreci fotoğrafçılıktaki gelişmeler için doğru el haline gelmiştir. Ayrıca, manuel kameralarla çekilen siyah odalarda fotoğraf basma geleneği güncel değildir. Dijital kameralar tarafından oluşturulan görüntüler daha fazla fırsat sunmaktadır; çekilen görüntünün bir kameraya monte edilen küçük LCD ekranlar yardımıyla görülebileceği gibi.. Daha yüksek çözünürlüklere sahip yeni dijital ekranlar, birbiri ardına keşfedilen daha fazla piksele sahip sensörler ile fotoğrafçının derin görüntüler oluşturmasını sağlamıştır.

Zaman içinde hızla gelişen bu çok yönlü mekanizmalar, birçok türde ve ortamda yer bulmuştur, ancak camera obscura tüm bu teknolojilerin arkasındaki temel ilham verici nesne olarak aynı kalmıştır.

2.1.2 Mekanın Fotoğrafın Konusu Olması

Görüntü, iletişimin bir parçasıdır. Yüzyıllar önce insanlar duvarlara ve taşlara çizilen görüntülerle iletişim kuruyorlardı. Günümüzde hala arkeologlar, eski zamanlarla ilgili tanımlanmamış verileri bu semboller ve görüntülerle deşifre etmek için mücadele ediyorlar. Bugün hala bir araç olarak “görüntü ve fotoğraf”, bir alan olarak “görüntü ve fotoğraf” medya aracılığıyla günlük yaşama büyük ölçüde hakim oldukları için dikkat çekmektedir. Benzer şekilde mimari alanda da fotoğrafçılık mimari eğilimleri etkilemek ve hatta yaratmak için böyle bir güç kazanmıştır. Modern mimariyi anlayan ve fotoğrafta yeniden inşa eden fotoğrafçıların mimarlığın kabul edilmesine ve yayılmasına büyük katkıda bulunduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz (Acar, 2019).

J. W. Molitor, Amerikan mimarisi üzerinden fotoğrafın geliştirilmesi tarihini üç döneme ayırır; 1930' a kadar belgesel dönem, 1930' dan 1950' ye kadar olan dramatik veya etki

dönemi ve 1950'den günümüze kadar olan altın dönem. Dönemlerle ilgili yanlış anlamaları önlemek için; "Kesin bir bitim tarihi olmayacağı ve bazı fotoğrafçıların çalışmalarının elbette bir dönemden diğerine uzayacağı akılda tutulmalıdır." demektedir (1976, s. 143).

İlk grupta Molitor (1976), Chicago Mimarlık Okulu fotoğrafçılığından en iyi bilinen Amerikalı fotoğrafçı Raymond Trowbridge'den bahsetmiştir. İkinci dönem için; Robert Damora ve Ezra Stoller'ı örnek vermiştir (Görsel 2.3). Molitor'un söylediği gibi, Damora farklı ve önemli bir Amerikalı fotoğrafçıdır. Walter Gropius, mimari alanda sezgisel bir anlayışa sahip önemli bir gözlem duygusu olduğu için bu ülkedeki mimarının en iyi fotoğrafçısının Damora olduğunu düşünmektedir.



Görsel 2.3. John Johanson'un "Sprayed Concrete House", fotoğraf; Mimar Robert Damora (URL-10)

Mimari fotoğrafçılığın çok yaygın olduğu dönem boyunca, mimari fotoğraf çalışmalarını bir sanatsal alan gibi gördüğü için Julius Shulman, Balthazar Korab, Frank L. Miller ve Maynard Parker gibi bazı bilinen isimler mimariye bakışı etkilemiştir. Örneğin Shulman, Mimar Richard Neutra'nın Kaufmann Evi'ndeki fotoğraflarıyla tanınmıştır (Görsel 2.4). Joseph Rosa, "A Constructed View: The Architectural Photography of Julius Shulman"

kitabında Shulman' ın fotoğraf ve mimarlık konusundaki yaklaşımını teknik konular hakkında bazı ipuçları vererek tanıtmıştır. “Shulman'ın fotoğrafları mutlaka evi belgelemekle kalmaz, aynı zamanda Kaliforniya'nın modernliğini temsil edecek savaş sonrası yaşam tarzının bir görüntüsünü yansıtır.” (1994, s. 54). Julius Shulman, mimari fotoğrafçılığın değişmesinde öncü bir rol oynadığı için önemli bir figürdür.



Görsel 2.4. Richard Neutra'nın Kaufmann Evi, fotoğraf; Julius Shulman (URL-11)

Mitchell Schwarzer'e göre, fotoğrafçılığın kültürel erişimi dikkat çekicidir, “Dünyanın her yerinde dolaşan görüntüler, vizyonu küreselleştirmektedir. Havadan görünüşe benzer şekilde, mimarın fotoğrafik algısı, herhangi bir yer veya binanın ötesine uzanarak, çeşitli ağlara ayrılıyor” (2004, s. 166). Fotoğrafın mimarların dikkatini çekmeye başlamasının nedeni de budur. Mimarlar fotoğrafçılığa ilgi duymaya başlamıştır çünkü fotoğrafçılığın mimarlık üretimi için medyada daha fazla insana ulaşabileceği bir ortam sağladığını gözlemlemişlerdir.

2.2 Görsel Algı- Mekân İlişkisinin Fotoğraf Üzerinden Okunması

Bu başlığı incelerken resimle ilgili bazı paralellikler kurmak aydınlatıcı olacaktır. Bilindiği gibi camera obscura, ressamlar tarafından yaygın olarak 17. yüzyılda kullanılmıştır. Hollandalı ressamlar, özellikle iç mekanları ve özel konut yaşamı resimleri yaparlar. Resmettikleri mekanların, seçtikleri perspektifleri nedeniyle, boyadıkları alanın kendileri için ne kadar özel olduğunu açıklayabilirler. Bu ressamların çoğu kamera obscura kullanmışlardır ve bakış açıları resimlerinin tema veya iç mekan için en bol mekansal olasılıklara sahip olan açıları kullanmışlardır.

Mekan ve fotoğraf simbiyozunun ortak yönlerinden biri, perspektif çizimleri oluşturma görevidir. Her ikisi de ayrı belirtiler olmasına rağmen, kullanımlarının farklı anlamları ve kapsamaları vardır.

Bu durumu Roland Barthes *Aydınlık Oda* kitabında şu şekilde ele almaktadır;

Fotoğraf ele aldığı nesneyi kendisi olarak gösterir. Bununla birlikte, nesne ve imgesi arasında bir azalma olsa bile, bu kesinlikle bir dönüşüm değildir. Fotoğrafik görüntüleri anlamlı kılmak için, onları asla imgeler bütünü olarak değerlendirmek gerekli değildir. Bu nedenle, alma işleminde "kod çözmeye" gibi bir aşamaya da gerek yoktur (2016, s. 17).

Kuşkusuz, her fotoğrafın bir mekanı olmalı. Bu tanıma fotoğrafçılık perspektifi yerine gerçeklik perspektifinden bakın. Başka bir deyişle, soyut fotoğraflarda bile, fotoğrafların çekildiği yerler vardır. Bununla birlikte, bu durumda, manipülasyonun neden olduğu alanın veya arka planın tahrip olması nedeniyle, yetersiz alan fenomeni oluşur. Bu teknikle, konu daha belirgin hale gelir ve fotoğrafçılığın odak noktası olur. Öte yandan, başka amaçlarla çekilen fotoğraflar, dönemin mekânsal özelliklerini kaydettiği için mimariye hizmet edebilir. Bu hizmet, o sırada giyim stillerinden bitki örtüsüne kadar birçok alana yansıtılabilir.

Görsel algı ve mekan ilişkisinin fotoğraf aracılığı ile değerlendirilmesi sürecinde; görselde bulunan nesnelerin algılanmasıyla reelde algılanması üzerine kıyaslamalar yapılmaktadır.

Bu durumda; mekan içindeki nesnelerin uzak ve yakın olduklarının algılanmasını algı psikologları onüç farklı görsel niteliğe bağlarlar. Örneğin, aynı cinsten olduğunu bildiğimiz nesnelerin birbirlerine kıyasla ebatları, birbirlerine paralel olan çizgilerin ufka yakınlaştıkça kesişmesi, yakında bulunan nesnelerin üzerindeki ışık dağılımı daha büyük bir kontrastla görülürken uzaktaki nesnelerin ton farklılıklarının giderek azalması, önde olan yani yakın olan nesnelerin daha çok bütün olarak görülmesi, buna karşın arka planda yer alan nesnelerin genellikle öndeki nesnelere tarafından kapatılarak parçalanması, bunlardan en önemlileridir. Ayrıca iki boyutlu resim yüzeyini genellikle kendi vücudumuza paralel olarak algıladığımız için, mekanı algımlarken gördüğümüz gibi üst kısımlardaki nesnelere daha uzak, alttakileri kendimize daha yakın görürüz. Nesnelerin resim yüzeyi üzerindeki yerleri de önde ve arkada olarak algılanmalarını etkiler. Bu konularla ilgili olarak, her birinde farklı bir mekan tanımlama unsurunun ön planda olduğu mümkün olan sayıda değişik fotoğraf çekilebilir. Mekan algısının aynı zamanda anlamaları, resimde görülen nesne ve figürlerin simgeselliğini etkilediği de görülecektir. Kısacası, biçimsel ve teknik açıdan yapılan bütün müdahaleler ve kontroller aynı zamanda anlamın yorumlanması için değişik durumlar yaratır (Erzen, 2015, s. 80).

Bu durum neticesinde oluşan fotoğrafın istediğini yansıtabilmesi durumu, mekanın istenildiği şekilde algılanması tehditini oluşturmuştur. Ne var ki; fotoğrafın gerçeği yansıtmaya görevi zaman içinde çeşitli fotoğrafçılar tarafından sorun haline getirilmiş, kurgusal gerçeklikler oluşturulmuş ve fotoğraflanmıştır. Bu tür fotoğraflarda gerçeklik artık hayali değildir ve gerçeği göstermeye alışkın bir toplumda fotoğrafçılık yalan söylemeye başlar. Fotoğraftaki bu gösterime ek olarak, güçlü bir şey söyleme isteği olduğundan beri var olmuştur, ancak fotoğrafın genel duygusunu değiştirememiştir. Dijital fotoğrafların tanıtımı ile manipülasyon kolaylaştı ve algı değişmeye başladı. Deneyimler, fotoğrafların bir yazılım sayesinde kolayca değiştirilebildiğini ve algıların hızla değişeceğini göstermiştir (Süme ve Turan, 2015, s. 30).

Bu gerçeklikle birlikte mekanın fotoğraf üzerinden algılanması teknik ve estetik olmak üzere iki kategoride incelenebilir. Bunlarda birincisi üstün teknolojiler kullanarak yapıyı kaydetmek, ikincisi ise mekan hissini estetik olarak artırmak için ışık ve gölge oyunlarının soyutlayarak işin içine katmaktır.

Teknolojik gelişme ve sanatın etkileşimi yeni bir görsel kültür yarattı. Walter Gropius tarafından 1919'da Weimar'da kurulan, teknoloji ve sanatın birleştiği ve modern teknolojinin ön plana çıktığı Bauhaus okuludur. Yıllar bu görsel kültürü etkili bir şekilde kullanmıştır. Macar sanatçı Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946), 1922'de Bauhaus'a katılmıştır ve bu soyut sanatta önemli bir adım olarak fotoğraf alanında yeni bir gelişme olmuştur. Moholy-Nagy'nin “fotoğrafçılık” teknolojisinin ilk kullanıcılarından ve geliştiricilerinden biri olmakla beraber O'nun için ışık ve şeffaflık sanatının en önemli öncelikleridir.

2.2.1 Teknik Yönden Bakış

Bir fotoğraf karesinde verilmek istenilen mesajın yeterince güçlü olup olmadığı pek çok farklı yönden sorgulanırken teknik okuma fotoğrafta yer alan nesnelere ve unsurların nasıl konumlandırıldığına dair analizle yapılır. Tekniğin anlam üzerine olan etkisinden bahseden okuma öncelikle ışık kullanımı ve kompozisyonel okumadır (İşlek, 2019).

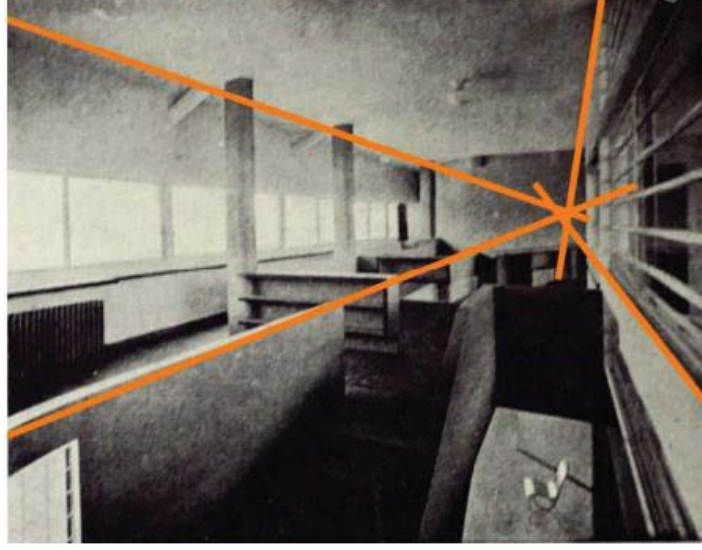
Parçadan bütüne eleştirilen fotoğraflar bütünden parçaya doğru da eleştirilebilir. Başka bir deyişle, çerçevedeki tüm öğelere tek tek bakmalı ve bu anlamın desteklenip desteklenmediği görülmelidir. Çerçevede anlam oluşumuna katkıda bulunabilecek eksik unsurlar veya anlamı çarpıtamayacak veya karıştıramayacak kadar çok öğe kadrajı bozabilir (Yıldız, 2015).

Araştırmaya göre, görsel düşünenele, izleyicinin görüş alanının bir resmi veya fotoğrafı görüntülerken kontrol edilebilir bir rotayı izlediğinin farkındadırlar. Usta bir sanatçı tam anlamıyla seyircilerin dikkatini nasıl çekeceğini bilir. Yansıtma noktasına dikkat çekmek için çizgiler, şekiller ve renkler kullanır. Seyirci bilinçli olmadan ancak isteyerek kendilerini bu yönde yönlendirmeye bırakır. Örneğin, keskin kenarlar ve pürüzlü şekiller hareket ve gerginliğe neden olurken, yumuşak şekiller huzur ve dinginlik sağlar (Grill ve Scanlon 2003, s. 18).

Bunun yanı sıra, etkili fotoğrafların, perspektif açılarından incelendiğinde çoğunun tek kaçışlı oldukları görülmektedir. Bunun nedeni, tek nokta perspektifinin mekansal sunumdaki derinlik hissini daha da artırmasıdır. Bu duruma örnek olarak hem mimar hem fotoğrafçı olan Le Corbusier'in Stein Evi'nden çekilmiş bir kareyi ve Julius Shulman'ın Richard Neutra ile beraber çekmiş olduğu Maslon Evi'ni verebiliriz (Görsel 2.5-6).



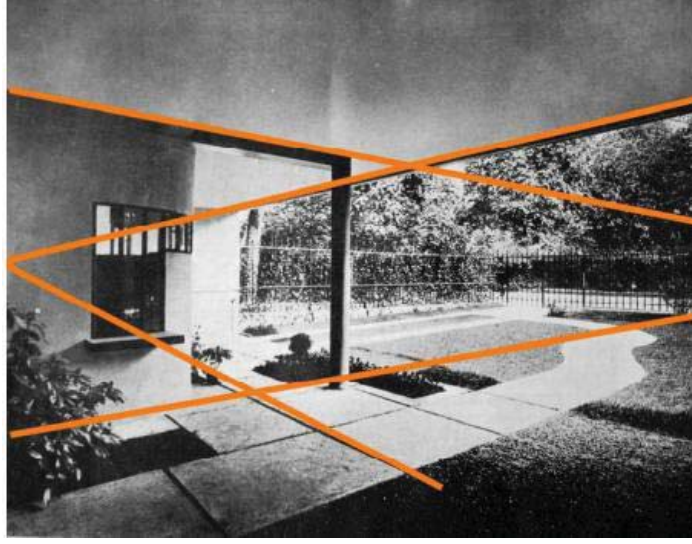
Görsel 2.5. Julius Shulman Richard Neutra ile birlikte, Maslon Evi, Kaliforniya, 1963. Turuncu çizgiler yazar tarafından kaçış noktalarını belirtmek için eklenmiştir. (URL-12)



Görsel 2.6. Le Corbusier, Villa Stein, Fransa, 1927. Turuncu çizgiler yazar tarafından kaçış noktalarını belirtmek için eklenmiştir.

(Yıldırım, 2009, s. 31)

Dikdörtgen odak kısaltılmış piramidin özüdür. Bu fotoğrafın çerçevesinde, genel olarak, meydanlar ve dikdörtgenler merkezden uzaklaştırılabilir, örneğin Stein Evi'ndeki gibi tam noktasal kaçışta ilerleyebilir ya da Cook Evi'nde olduğu gibi tam yamuk ya da trapezoid biçimde çarpıtılabilir (Görsel 2.6-7) (Naegele, 1996, s. 136).



Görsel 2.7. Le Corbusier, Villa Cook, Boulogne, 1926. Turuncu çizgiler yazar tarafından kaçış noktalarını belirtmek için eklenmiştir.

(Yıldırım, 2009, s. 32)

Julius Schulman'ın çekmiş olduğu Case Study #22 örneğinde de (Görsel 2.8) yamuk şekilde çarpıtılmış perspektifle çekilmiş olan fotoğraf merkez alanı daha etkili bir biçimde algılamamızı sağlamaktadır.



Görsel 2.8. Julius Schulman, Case Study 22, Los Angeles. Turuncu çizgiler yazar tarafından kaçış noktalarını belirtmek için eklenmiştir. (URL-13)

Fotoğraflarda mekan çalışmalarının bir başka önemli yönü de ışık seçimidir. Le Corbusier'in mimarisini “ışık altında toplanan hassas, doğru ve muhteşem bir kitle oyunu” ifadesiyle tanımlarken, ışık bu kitlelerin performansında açıkça hissedilir (Le Corbusier, 1999, s. 23). İç mekanlarda, özellikle dış mekan fotoğraflarında, güneşin kontrast etkisini görebilirsiniz yani bulutlu ve gölgesiz bina fotoğrafları yoktur. Bu bağlamda Daniel Naegele, Le Corbusier'in perspektifini parıltıya neden olan ışıltılara göre şekillendirdiğine dikkat çekmiştir (Naegele, 1996, s. 136).



Görsel 2.9. Iwan Baan, Bloch Binası, Kansas, Turuncu çizgiler yazar tarafından kaçış noktalarını belirtmek için eklenmiştir. (URL-14)

Mimari fotoğrafçılığın en temel özelliği olan dikey perspektifin doğruluğuna, başka bir deyişle, yeryüzüne dik olan çizgilerin fotoğrafta da çerçevenin yan kenarına paralel olmasına dikkat edilmelidir. Görsel 2.9’da dikey perspektifin kullanım örneği verilmiştir. Mekânın düşey derinliği öne çıkan çok ender fotoğraflarda bu kurala uyulmamaktadır.

Daha önce de belirtildiği gibi, mimarın yaratmak ve fotoğraf alanına aktarmak istediği mekan günlük yaşamdaki doğal sahneleri içermelidir. Bu nedenle, genellikle şapka ve palto gibi belirli nesnelere fotoğraf çekmek istedikleri kapalı alanlara yerleştirirler. Dikkatle seçilmiş bu nesnelere, oradaki yaşamın bir parçası olduklarını gösterir. Beatriz Colomina, bu nesnelere mekan fotoğraflarında mimarların “izleri” olarak bırakıldığını söyledi:

Asla geleneksel anlamda “ev hali”ne dair bir iz bulunmaz. Bu nesnelere mimarın temsil ettiği de düşünülebilir. Şapka, mont, gözlük kesinlikle mimarın eşyalarıdır. Le Corbusier örneğinde olduğu gibi kendi yaklaşımını L'Architecture d'aujourd'hui filmindeki rolüne benzetirler; “şöyle bir uğramışlardır; evde ikamet etmezler, evin içinden geçip giderler.” (Colomina, 2011, s. 323).

Bu durumda mimar adeta ziyaretçi olmuştur. Kısacası, Le Corbusier "az evvel birisi oradaydı, masanın üzerine bıraktığı paltosunda ve şapkasında izlerini arkada bırakıyor" izlenimi vermek istemiştir.

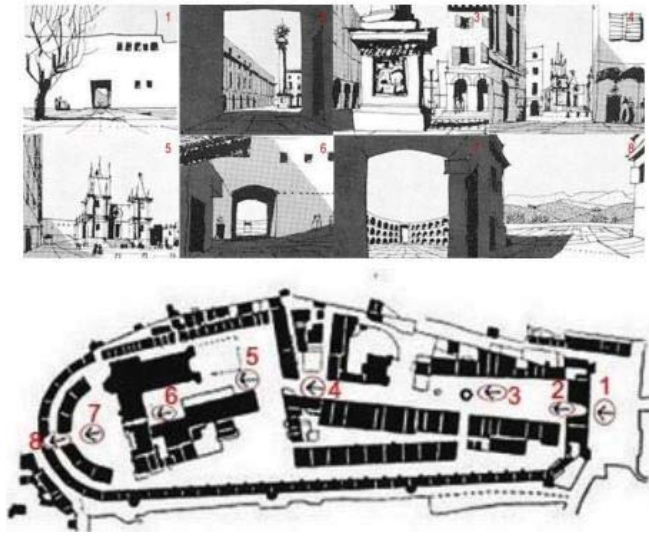
Özetle verilen Le Corbusier, Shulman ve Iwan Baan örneklerinde, bir yaşam simülasyonu kurgulandığını görüyoruz. Nesnelere ise bu benzetimi tanımlayan izlerdir. Ancak kadraj içinde yaşamın gerçek izlerine yani ikamet sürecinde kullanılan nesnelere rastlanmamaktadır. Bunun nedeni bahsedildiği gibi fotoğrafların kullanıcılar yerleşmeden önce çekilmesidir. Yukarıda sözü edilenlerin ışığında denilebilir ki; teknik açıdan incelendiğinde, mekan içerisindeki yaşamı fotoğraf aracılığı ile aktarırken nesnelere anlam bilimsel (semantik) potansiyellerini kullanmak önemlidir.

2.2.2 Estetik Yönden Bakış

Fotoğrafın tüm diğer ifadelerden farklı olan özelliği onun, bütün görünebilenlerin içinde bir olayı ya da nesneyi en eşsiz şekilde gösterdiği hissinin vermesidir. Ara Güler ya da Henri Cartier Bresson'un herhangi bir fotoğrafında fotoğrafçı ile birlikte, baktığımız olgunun eşsiz bir görüntüsünü paylaştığımızı hissederiz. Herhangi bir fotoğraf bize derhal, belki farkında olmadan şunu hissettirir: Bu olan, binlerce açıdan binlerce şekilde görülebilir ama bu görüntü en imtiyazlı olanıdır. İyi bir fotoğrafın bu niteliği, türü ne olursa olsun; basın, belge, moda, reklam, gezi, vs. onu bakmaya layık kılan en önemli niteliğidir. Bu ise fotoğrafçının rastlantısal ya da kurgulanmış olsun, en doğru zaman ve mekanı seçmesi ile ilgilidir (Erzen, 2015, s. 12).

Algının olduğumuz konum ile değiştiğini kentsel tasarımcı Gordon Cullen'in çalışmasıyla örnekleyebiliriz (Görsel 2.10). Bu çalışmada şehirdeki dış mekânlar insan gözü seviyesinden, plandaki oklarda belirtilen numaralara karşılık gelen perspektiflerle görselleştirilmiştir. Hareketli nesne ilk görüntüde kapıyı dışarıdan görür, ancak bu mesafeden iç mekan hakkında elde ettiği bilgiler bulanıktır. Kapının neredeyse altındaykense, algılama aralığı içinde, gözün içini anlamaya başlar. Aynı durum altıncı ve

yedinci görüntülerde de okunabilir. Son görselde ise kentin sonlandığını ve doğanın kendisini karşıladığını okuyoruz. Dolayısıyla artık kentsel bozulmaların birbirine göre konumlanmasıyla edinilen algı ile doğanın kendi nesnelereyle ilişkisi bağlamında edinilecek algı da farklılık gösterecektir. Bu durumda, algılama sürecinde hareketin etkisi çok fazladır ve sürekli güncellenen bir yapıya sahiptir. Mekanın fotoğraf üzerinden sunulmasındaki her detay da bu estetik hassasiyet içerisinde farklı ifadeler oluşturabilir (Cullen, 1996, s. 199).



Görsel 2.10. Algının İnsan Gözü Seviyesine Göre Değiştiğini Anlatan Bir Örnek

(Cullen, 1996)

Buna ek olarak, bireyin çevresi veya sosyal statüsündeki nesnelere farklı algı düzeylerine sahiptir. Bazıları bireysel alıcılar tarafından seçilir ve bazıları seçilmeden silinir. Bu uyarıcıları seçmede birçok faktör vardır. Uyarıcı faktörleri, sadece geçmiş deneyime dayanarak halihazırda yerleşik kişilerle ilişkilendirmek uygun değildir. İç mekandaki her biçim, bireyin çevreden veya nesnelere gelen uyarılara tepkisinde aktif bir rol oynar (Çetinkaya, 2015, s. 34). Bireye formla iletilen bilgilere göre, kişinin iç mekandaki nesnelere şeklini ve iç mekânı kullanımı biçimlenmektedir. Sadece doğru iletişim sağlanarak bu iletişim doğru olabilir (Çelik, 1996). Uyarıcı, etkileşiminin gerçekleştiği ortam (çevre), bireyin psikolojik ve fizyolojik durumunu göz önünde bulundurmalıdır. Bu

bölüm, bahsedilen değişkenler arasında, mekânın bileşenlerinin nesnel ve öznel bütünde değerlendirmesini göz önüne koymuştur.

2.3 Mekan Algısında Temsilin Gücü

“The Power of Photography” adlı kitabında Vicki Goldberg, 1940'lardan bu yana görüntünün dünya tarihinde bir değişikliğe neden olabilecek gücünü ilan etmek için örnekler veriyor. Ona göre; “Fotoğraflar kelimelerden daha hızlı ve daha özlü bir etkiye sahip, anlık, içsel ve yoğun bir etkidir. Genelde insan zihni ve kalbine zarar veren görüntülerin gücünü paylaşırlar ve belirgin doğruluk katma gücüne sahiptirler.” (1991, s. 7). Daha önce de belirtildiği gibi, her fotoğrafın kendisi, bu eşsiz anın bir belgesi olduğu için önemlidir. Bazen fotoğrafçılar, özneleri çerçeveye yerleştirilmiş olarak, diğer ortamların ötesine geçirebildikleri bir güce sahiptir. "Fotoğraf Üzerine" adlı kitabında Susan Sontag, fotoğrafların hareketli görüntülerden daha unutulmaz olabileceğini iddia etmektedir; “...Çünkü bunlar bir akış değil, düzgün bir zaman dilimidir” (2008, s.32). Görsel 2.11’de belirtilen görselle, Vietnam Savaşı’ndan bir örnek vererek de görüşünü örneklendirmiştir. Ona göre;

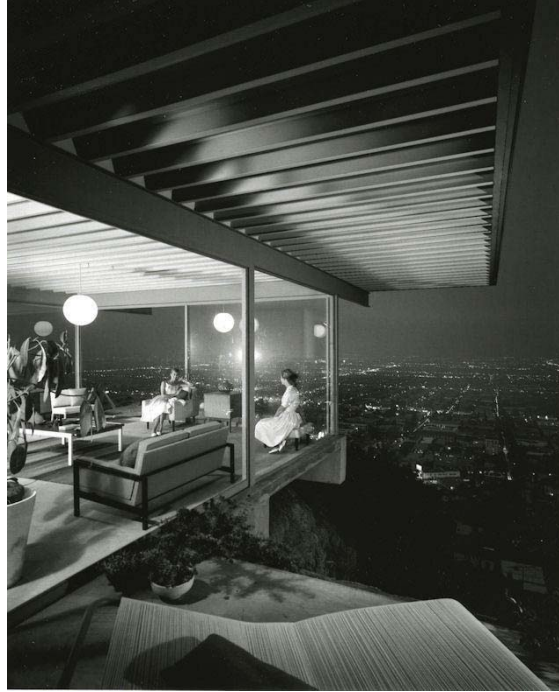
“1972’de dünyadaki çoğu gazetenin ön sayfasını kaplayan fotoğraflar gibi; sadece Amerika tarafından püskürtülen napalmdan kaçan çıplak bir Güney Vietnamlı çocuk, kameraya doğru bir otoyolda koşuyor, kolları açık, acı içinde çığlık atıyor, muhtemelen de yüz saatlik televizyon barbarlıklarından ziyade halkın savaşa karşı çıkmasını arttırmak için daha fazla şey yapmıştır.” (1990, s. 18).



Görsel 2.11. Vietnamlı Çocuk, fotoğraf; Nick Ut, 1972 (URL-15)

Bir fotoğrafın iki farklı gücü vardır; biri temsil etme gücü, diğeri ise belirli bir değer geliştirme gücüdür. Bir parçanın fotoğrafı veya bir binanın görüntüsü, o yapının veya o parçanın, ortaya çıkan halinden farklı bir üstünlüğe ulaşabileceği bir "temsili" haline gelebilir. Mitchell Schwarzer'ın "Zoomscape" Architecture in Motion and Media" adlı kitabında belirttiği gibi;

Bill Hedrich'in Frank Lloyd Wright'ın 1937'de çekilmiş Fallingwater adlı fotoğrafı, Julius Schulman'ın Pierre Koenig tarafından 1960 yılında çekilen Kaufman Evi ve Case Study House #22 fotoğrafı (Görsel 2.12); fotoğrafın şöhretinin, binaların ve mimari niteliklerinin önüne geçtiği örneklerdir(2004, s. 168).



Görsel 2.12. Pierre Koenig'in Case Study House #22, fotoğraf; Julius Schulman (URL-16)

Mitchell Schwarzer Bill Hedrich'in Şelale Evi fotoğrafı ile ilgili şunları söylemektedir:

Fotoğraf, mimarlık fotoğrafçısı Bill Hedrich tarafından evin tamamlandığı yıl olan 1937'de çekilmiştir. Hedrich'in siyah beyaz fotoğrafı, evi, kayaları ve Bear Run Nehri'ni kapsayan dramatik bir bakış açısıyla gösteriyor. Bu açıdan bakıldığında şelalenin evden aktığı görülüyor ve hiçbir pencere görünmüyor. Fotoğraf, evi, kayaları ve ağaçları yansıtan yatay ve dikey kütlelerin bir bileşimi olarak sunuyor. Bu bina ve alan çerçevesi, binanın ve fotoğrafın şöhretine büyük katkıda bulunuyor (2004, s. 169).

Mitchell Schwarzer, Case Study House #22'yi mükemmel bir açıdan ve mükemmel bir anda fotoğraflayarak, Shulman'ın modernist bir konutun kalıcı bir imajını yarattığını belirtmiştir. "Belki de en önemlisi, modernist yaşam tarzının özel zevklerini yakalayan bir görüntü yarattı. O, 1960'da çektiği fotoğrafıyla evi meşhur etti; fotoğraf daha da ünlendi. Şelale Evi'nin şöhreti sadece binanın kalitesinden değil, aynı zamanda ikonik bir görüntü statüsünden de kaynaklandı" (2004, s. 169).



Görsel 2.13. Frank Lloyd Wright'ın Falling Water House, fotoğraf; Bill Hedrich, 1937 (URL-17)

Bu tür mimari fotoğraflar, tanıtım için çok etkilidir ve bazen yapı bir fotoğrafla tanımlanabilir. Örneğin, 1936 yılında Frank Llyod Wright'ın tasarladığı Şelale Evi (Fallingwater House) (Görsel 3.13) belleklerde Bill Hedrich'in fotoğrafıyla yer etmiştir (Acar, 2019).

Çok benzer bir perspektiften, Ezra Stoller 1963'te oldukça yakın bir fotoğraf çekmiştir ve birçok kişi evin fotoğraflardan gördüğünü veya daha sonra benzer bir açıyla çekilmiş fotoğraflarını gördüğünü söylemiştir.

Evin tamamlandığı yıl olan 1937'de, Hedrich'in üretmiş olduğu fotoğrafı düşünün; bu fotoğrafta gösterilen dış duvar hariç cepheleri, iç mekan veya aynı dış duvarın diğer görünümleri bilinmiyor. Bunun nedeni, Hedrich tarafından çekilen bir dizi başka fotoğrafın veya diğer fotoğrafçılar tarafından çekilen fotoğrafların o fotoğraf kadar yayılmamış olmasıdır. Ancak, binayı yerinde görenlerin, Hedrich'in fotoğraflarının perspektifinden bakıldığında, binanın evin etrafında yürürken gözlerin kolayca yakaladığı bir görüntü olmadığını biliyorlar. Gerçekten de, Hedrich'in fotoğrafları olmadan, bu evin görünür bir görüntüsü bile değildir, çünkü normal koşullar altında ziyaretçi, bu kadar zahmetli bir arayışta olmayacaktır, ya da farklı bir açıdan görmek için perspektifi düşürmeyecekle bu kadar uğraşmayacaktır. Ancak sadece Hedrich'in çekiminde bunu suda ve bitkilerde hareket ederek başarabilirler. Bu nedenle, Hedrich'in fotoğrafları binayı yerinde ziyaret edenlerin önüne olduğu gibi çıkmadığı ve sadece orada olarak algılanacak bir görüntü olmadığı düşünceleriyle eleştirilmiştir. Aynı zamanda, bu fotoğrafın o kadar iyi biliniyor olmasını görmek ilginçtir, günümüzde Şelale Evi'ndeki bazı ziyaretçiler hala aynı görüntüyü deneyimlemek ve aynı açıdan çekmek için Hedrich tarafından çekilen açıyı bulmaya çalışıyorlar. Sanki ziyaretçi binayı Hedrich'in perspektifinden görmüş gibi, evi tamamen görmüş olmaktadır (Acar, 2019).

Dahası, Hedrich'in fotoğrafları, yapıyı nasıl görüntüleyeceğimize rehberlik eden tek fotoğraf örneği değildir, ne var ki tüm fotoğraflar az ya da çok temsili yapılarını nasıl görüntüleyeceğimize rehberlik etmektedir. Bir binayı yerinde gördüğümüzde karşılaşmamız artık doğrudandır, fotoğraf bina ve bizim aramızda duran bir filtre gibidir. Fotoğraf yoluyla birçok önyargı, fikir ve beklentiler ortaya çıkmıştır. Yerinde bulunan her zaman beklenenden farklıdır. Bu nedenle, fotoğraflar her zaman eleştirilirler çünkü tekrar üretilmeyen, gerçekliği abartı bir şekilde estetize eden "doruk" bir görsel deneyim taşırlar, dahası, gerçekçi olmayan "ütopik" görüntülerdir. Aslında, burada kesin olan, yapıyı "ütopik" ve "estetik" gösterdiği gerçeğidir. Yerinde olmayan; fotoğrafın gerçekleri doğrudan iletmediğini önceden kabul etsek bile, tamamen şeffaf bir ortam olmadığından yakınılmaktadır. Ayrıca fotoğrafın yapı ile tutarsız olduğundan şikayet edilmektedir. Dahası, fotoğrafların tasarlanarak inşa edilmesini ve şekillendirilmesini beklesek bile, fotoğrafların yapının uzun ömrüne sahip anlık kesitler olduğu gerçeğini göz ardı edemeyiz. Bu durumda bile, fotoğraf ve günümüz arasında açık bir mesafe vardır. Bu durumda fotoğrafları yapıdan ziyade fotoğrafçının yorumları olarak düşünebiliriz (Acar, 2019).

Şelale Evi fotoğrafı örneğine tekrar bakacak olursak, Hedrich, binayı çevredeki doğa ile harmanlayan bir biçimde sergilemeyi seçmiştir. Düşük açıdan görülen perspektif, konsolun cesaretini vurgular ve ev ile konsol arasındaki kayalık yatay çizgi bir ritim oluşturur. Sol üst köşeye yerleştirilen baca tarafından oluşturulan dikey çizgi, uzun bir süre sağ alt köşeye uzun pozlama ile çekilen şelale akışını dengeler. Dikey ağaçlar, ağaç gölgeleri, şelaleler ve bacalar uyumlu dikey çizgilerdir. Yatay yönde birbirine paralel konsollar ve kayalar bu dikey çizgileri dik biçimde keser. Öte yandan, binaların dikey ve yatay elemanları doğada kaybolmaz, ancak üzerlerine düşen ışığın etkisi ile vurgulanırlar. Bu kurguyla Henrich, Wright'ın tasarım anlayışını kendi yorum ve açıklamasını kullanarak fotoğraf kağıdına yeniden yapılandırmak için kullanmıştır.

Aynı zamanda form, aydınlatma, bakış açısı ve çerçeve gibi faktörler ikonik bir görüntünün inşasında önemli rolü oynamaktadır. Temel olarak bu faktörlerin her biri, bir binanın kendilerinin simgeleşmiş bir görüntüsünü oluşturmak için kendi kendine yeterlidir. Form, nesnenin kendisi, mimarisi ile ilgilidir. Yapının formda tasarlanması, inşa edilmesi ve sonuçlandırılması, bir fotoğrafın ve nesnenin ana unsurunu oluşturur. İç veya dış mekanlarda aydınlatma, forma anlam verdiği için aynı şekilde gerekli ve önemlidir. Herhangi bir nesne, aydınlatma koşullarına bağlı olarak farklı bir şekilde yanıt verir. Işığın konumu, açısı ve derecesi fotoğrafın oluşumunda ve buna bağlı olarak anlamın oluşumunda önem kazanır. Mitchell Schwarzer'a göre, bir fotoğraftaki ışık veya gölge derecesi değiştirilerek bina biçimlerini daha güçlü ya da daha zayıf hale getirebiliriz (2004, s. 174).

Bakış açısı, formun çevirisini etkileyebilecek bir diğer önemli faktördür. Mitchell Schwarzer, “ön fotoğraf cepheleri vurgular, ancak açısal fotoğrafçılık binayı kendi bağlamında göstermeye çalışır; bu da çevre ile ilişkisidir. Açısal fotoğrafçılık, binaların üç boyutlu kalitesini göstermek için önemlidir.” (2004, s. 178). Açısal fotoğrafçılıkta, bakış açısından çok küçük bir değişiklik veya perspektifteki basit bir esneme, bir nesnenin ölçeğinde ve bağlamında büyük bir değişikliğe yol açabilir. “Fotoğraf ve Gerçeklik” adlı kitabında İhsan Derman; “Çizimler ve fotoğraflar birçok bakış açısıyla izlenmektedir. Böylece izleyici, fotoğrafı çeken kamerayla veya çizimi yapan bir ressamın gözü ile her

zaman aynı pozisyonda kalmaz, hareket ederler. Bu bakış açısı farkı, bakış açısının bozulmasına yol açar.” demiştir (Derman, 1994, s. 31).

İzleyicinin bakış açısıyla doğrudan ilişkili olan perspektifin bozulması, “anlam” da değişikliğe neden olabilir. Diğer teknolojiler tarafından takip edilen fotoğrafçılık, yeni görsel deneyimler için bir çerçeve sağlamıştır. Mitchell Schwarzer “kağıt üzerindeki küçük, iki boyutlu görüntüler olarak fotoğrafların dünyayı görebileceğiniz bir çerçeve sunduğunu” iddia ediyor (2004, s. 167).

Son olarak, yukarıda listelenen tüm faktörler, bir fotoğraf tarafından oluşturulmak üzere “anlamı” oluşturmak için birlikte eridikleri bir çerçevedir. Mimari fotoğrafçı, her birini yüzlerce diğer olasılıktan seçtiği için bu karelerin yaratıcısıdır. Mathias Goertiz'e göre “The Photography of Architecture and Design” adlı kitabında belirttiği gibi, “bir kişinin yaratıcı güçleri, teknik yetenekleri ve kompozisyon gözü, konu ne olursa olsun, konuya değer bitmiş bir ürün üretmek için birleşebilir.” (1977, s. 13). Ayrıca mimari fotoğrafçıların genellikle tasarımcının ifade etmek istediklerinin ve bazen yeni ve daha derin bir gerçeklik yaratırlarının altını çizmektedir (1977, s. 6). Edmund Burke, gerçekliğin fotoğrafik kaydının hâlâ tamamen doğru görüldüğünü iddia ediyor. “Bu bizi bir fotoğraf gördüğümüzde dünyayla gerçek bir temas kurduğumuza inandırdı. Bugün, bu inanç genel bir uzlaşmanın bir parçasıdır.” (Feldman, 1987, s. 431). Çoğu insan bu konuda hemfikir olmayabilir. Susan Sontag “Fotoğraf Üzerine” adlı kitabında şöyle diyor;

Hem mimar hem fotoğrafçı olan Le Corbusier’in bakış açısını örnekleyecek olursak; sadece fotoğraftaki çalışmalarını yeniden kullanmakla kalmayıp, fotoğrafçılığında mimari ve fotoğrafın kesişiminde kullandığı söylenebilir. Tasarladığı pavyonda sunumlar cephelere dönüştüğünden ön plana çıkmıştır. Bu nedenle, fotoğrafik ifade, modern mimariyi kaydetmek yerine onu değiştirmek için bir araç haline gelmiştir. Le Corbusier çalışmalarını çekmeden önce kurguladı. Ne zaman, ne tür bir ışıkla, hangi açıyla, ne tür bir kompozisyonla, hangi nesnelere ve içinde onları nereye koyacağını önceden tasarladı. Aktarılması istenen görsel efektleri yakalamak için baskı işlemi sırasında manipülasyonların gerçekleştirildiği görülebilir. Bu durumda kişinin fotoğrafta sunmak

istediği biçimin esnekliğini Sontag Şu Şekilde ifade etmiştir: Bir fotoğrafın nasıl görünmesi gerektiğine karar verirken, bir fotoğrafçı başka bir pozlamayı tercih ederken, fotoğrafçılar her zaman konularına standartlar getiriyorlar. Fotoğraf makinesinin sadece onu yorumlamakla kalmayıp, gerçekliği yakaladığı hissi olmasına rağmen, fotoğraflar resim ve çizimler kadar dünyanın bir yorumudur (1990, s. 6).

Mimarinin görsel medya aracılığıyla tanıtımı büyük ölçüde popüler hale gelmiştir. Günümüz kültürel ortam imajında dönüŐtürücü ve belirleyici bir güce sahiptir. Őehrin tüm görüntüsü bile mimarinin yardımıyla yaratılabilir. İspanya'daki Bilbao Őehri, sadece tek bir bina tarafından tanıtılan Őehirlere örnek olarak verilebilir. Frank O. Gehry tarafından Guggenheim Müzesi'nin inŐasıyla birlikte, Őehir bir cazibe merkezi haline gelmiştir ve önceki haline göre çok sayıda ziyaretçiye sahip olmaya başlamıştır. Mimarinin, görsel medya aracılığı ile tanıtılmasının turizm üzerinde inanılmaz bir etkisi vardır ki turizm sayesinde Őehir hem ekonomik hem de sosyal olarak gelişmeye başlamıştır.

Utzon'un Sidney Opera Binası veya Bilbao'daki Gehry'nin Guggenheim gibi yapıları, gerçekte olduğundan daha büyük bir baskıda bir nevi hayali bir yaşam sürdürü, çoğumuzun asla ulaŐamayacađı bir yeri temsil eden bir imge ve fikir olarak büyük önem kazandı (Görsel 2.14). Peter Blundell Jones'a göre; "Kültürel açıdan önemli olsa da, bu tür bir imgenin deneyiminin, içinde yaşadığımız ve çalıştığımız binaların gerçek günlük imgesinin yerini alma tehlikesi vardır." (Jones, 2005). Bilbao Guggenheim'in başarısını göz önünde bulundurarak, yeni yatırımlar baŐlatmak için "imgenin" mimariyi, "mimarlığın" kenti tanıtılabileceğini planlayan herkesin dikkatini çekti çünkü kültürel ve ekonomik olarak bu büyük potansiyeli yarattığı ortadaydı.



Görsel 2.14. Frank Gehry'nin tasarladığı Bilbao Guggenheim Müzesi (URL-18)

Robert Elwall ise "Building with Light" adlı yapıtında mimari ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi şöyle anlatmaktadır;

Görsel akrabalıklarına ek olarak, fotoğraf mimarlığın hem çalışması hem de pratiği üzerinde derin bir etki yarattı. Bir bina hakkındaki ilk izlenimiz genellikle bir fotoğraftan oluşur ve yetenekli fotoğrafçı en tanıdık görüntüsü bile yeni bir gözle görmemize yardımcı olabilmektedir. Geçmiş fotoğrafçıların ikna edici görüntüleri sadece çağdaşlarının dönemin mimarisini görme biçimini şekillendirmekle kalmadı, aynı zamanda bugün onu algılama şeklimizi de etkilemeye devam etmektedir (2004, s. 8).

Mimari ortam, temsili sınırları hakkında temel sonuçlar çıkarmak için görüntünün gücünün test edilebildiği unsurlardan oluşur. Mitchell Schwarzer şöyle diyor;

“Bir mimari eserin inşası, dünyanın bir bölümünü yeniden yaratır, maddenin etrafında hareket eder, onu bir mineral veya yaşayan durumdan dönüştürür ve yeni bir yer hissi yaratır. Fotoğraf, sırayla, mimari işi kendi sitesinden kaldırır, zaman ve derinliğin boyutlarını da kaldırır, görüntüsünü yeniden üretir ve bu görüntüyü yeni sitelere sokar. Mimarlık mekanı oluşturur; fotoğrafçılık mekanı medyaya dönüştürür.” (2004, s. 172).

Susan Sontag'ın, “Fotoğraf Üzerine” kitabında tartıştığı gibi, “fotoğraf, şeyleri bağlamlarından ayırır, onları bilgi, sınıflandırma ve depolama sistemleri içinde görüntülere dönüştürür.” (Sontag, 1990, s. 156). Mitchell Schwarzer, Sontag ile “fotoğrafçılık, mimariyi fiziksel alan bağlamından medya sunumu bağlamına kaydırır, fotoğraflar kitle

izleyicileri için mimariyi tüketici nesnelere dönüştürür” ifadesinde hemfikirdir (2004, s. 166-167).

İnsanların iletişim kurması için küresel bir dile ihtiyacı olduğundan, mimarlık alanındaki imgenin gücü iletişim dili bağlamında yadsınamaz. Mimari kültürde imge, temsil değeri olan ek bir değer kazanmaya başlar. Prodüksiyon ve yayın süreçleri için gerekli olan aktörlerin rolünü anlamak, operasyon sürecini analiz etmek, medyadaki mimari fotoğrafçılığın konumunu ve medyanın mimari kültür üzerindeki etkilerini anlamayı sağlar. Günümüzde medyanın hâkimiyeti çok güçlü olduğu için, mimari bir imaj, bu alanla ilgili bütün süreçleri etkileme gücüne sahiptir.

2.3.1 Fotoğrafın İç Mekanı Temsil Etmesi

Günümüzde fotoğrafın geldiği noktanın mimarların iletişim aracı olmasıyla birlikte, fotoğrafların temsil ettiği sınırlar, mimari fotoğrafçılığın bir nevi meydan okuması olarak görülmektedir. Farklı temsil biçimleri arasında, fotoğrafın temsili, nesne ile izleyici arasında bulunma durumu nedeniyle yaygın olarak değerlendirilmiştir. James S. Ackerman “On the Origins of Architectural Photography” adlı kitabında mimari temsilin önemini şöyle ifade etmektedir;

Tüm sınırlamaları bir tarafa bırakarak, mimari fotoğrafçılığın erken tarihinde hala iki temel ilke görebiliriz: ilk olarak, yeni teknikler keşfedildiğinde temsil biçimleri önemli ölçüde değişmektedir, ancak önceden var olan düşüncelerini sürdürürler. İkinci olarak, bu temsilin kendisi dünyadaki bazı “gerçekliğin” bizim hakkımızdaki yansıması değil, ne olduğunun bir kavramını ya da bilinçsiz bir hissini o dünyaya yaymanın bir yoludur (2002, s. 34-35).

İlerleyen birkaç yıl içinde, bir yandan, mimari fotoğraflar yaygın olarak kullanılıp talep edilirken, diğer yandan mimari bilgiyi iletmek için hala yetersizdir. Yapıyı tek bir görüntüye küçültmek veya binayı bir fotoğrafta görüntülemek için, yerinde görmenin yerine geçemeyeceği konusunda eleştirilirler.

İlginç bir şekilde, iki boyutlu bir yüzeyde; ister fotoğraf ister çizim olsun, bir derinlik yanılması üretmek imkansız olsa da üç boyutlu mimari hacminin varlığı tartışılmaz bir gerçektir, bazen fotoğrafçılığın mimaride yeniden yapılanmayı temsil etmedeki yetersizliği mimari tasarımın başarısı olarak görülür. 1910'da Adolf Loos, iç mekanının fotoğrafla etkili bir şekilde temsil edilemediğinden gurur duyduğunu söyledi (Colomina, 1987, s. 11).

Bu yüzyılın sonunda, fotoğraf yapmak için kullanılan optik ve kimyasal maddelerin geliştirilmesi ve çeşitlendirilmesi nedeniyle fotoğrafın ve fotoğrafçılığın olasılığı artmaktadır. Bu durum, fotoğrafçının görsel ifadesini şekillendirmede fotoğrafçıların tercihlerinin nasıl belirlendiğinin anlaşılmasını sağlarken, fotoğrafın fotoğrafçının yorumundan ne kadar bağımsız olabileceği konusundaki tartışmayı da bir araya getiriyor. Yeni yüzyılın başında Alfred Stieglitz, Camera Work dergisinde fotoğrafçılığın sadece mekanik süreçlerle üretilen bir üretim olduğunu düşünmenin bir hata olduğunu; fotoğrafçılığın “mekanik” değil, fotoğrafçının elişi veya kafa işiyle şekillendirildiği için “plastik” şekilli, bir yapı olduğunu savunuyor (Stieglitz, 1980, s. 119). Bu nedenle, mimari fotoğrafçılığın fotoğrafçının sanatsal, estetik, ticari ve entelektüel kaygılarına dayanarak üretilen bir temsil olduğu anlaşılabilir.

Aynı zamanda, yirminci yüzyılın ortalarına girerken, modern mimari ve kitle iletişim araçları arasındaki etkileşim çok yakındı. Bu nedenle, binaların temsili, tanıtım ve satışı, mimari uygulamanın ayrılmaz bir parçası haline gelir. Yapı sadece kullanıcılar veya ziyaretçiler tarafından değil, aynı zamanda fotoğrafları tarafından da tanınabilir ve pek çok kişi tarafından izlenebilir. Kaçınılmaz olarak, mimari resmin izleyicisi de bina ile ilgilidir ve yapının değerlendirilmesine ve anlaşılanmasına katkı sağlarlar. Bu nedenle, mimarın, fotoğrafın sağladığı tanıtım yoluyla hizmetini kabul etmesini ve talep edilmesini sağlayabilir. Bu nedenle, mimar ayrıca fotoğraflardaki tasarım fikirlerinin açıkça görülebilmesini talep ederler. Bu anlamda fotoğrafçı mimarın gözü olmalı. Birçok tanınmış modern mimari eserin fotoğraflarını çeken ve eserlerin tanınmasına katkıda bulunan fotoğrafçı Ezra Stoller, “Gerçek mimari fotoğraf, esas olarak mimar ve mimariyi anlayabilecek ve takdir edebilecek kapasiteye sahip, fakat birinci elden mimariyi yerinde görmek şansı olmayan izleyici ile mimari yapıt arasındaki iletişimi sağlayan bir araçtır” der. Stoller'e göre, mimarın önemi fikirlerinin yayılmasını, anlaşılmasını ve kabulünü

belirler. Bu durumda fotoğrafçının görevi mimarın fikirlerini iletmektir. Bu amaçla, fotoğrafçı bina yapısını ve anlamını anlamalı ve açıklamak için eldeki araçları kullanmalıdır (Stoller, 1963, s. 43).

Gerçekten de, modern mimariyi yeniden inşa etmede ve kabul etmede; fotoğraf üzerinden yeniden inşa eden fotoğrafçıların büyük bir katkısı olduğu kolayca söylenebilir. Yirmili yılların ortalarından itibaren, sadece Londra'da Dell ve Wainwright, Chicago'da Hedrich-Blessing, New York'ta Ezra Stoller ve Los Angeles'ta Julius Shulman gibi sadece mimari fotoğrafçılık alanında uzmanlaşmış isimler değil, Margaret Bourke White, Andre Kertezs, Ilse Bing, August Sander ve Werner Mantz gibi farklı konular üreten fotoğraf sanatçıları da mimari fotoğraflar üretmeye başlamışlar. Bu fotoğraflar ile mimari fotoğrafçılık ve sanat fotoğrafçılığı arasındaki sınırlar belirsizleşmeye başlar. Mükemmel bir teknik ve etkili kompozisyonlara sahip mimari fotoğraflar hafızalara yerleştirilir.

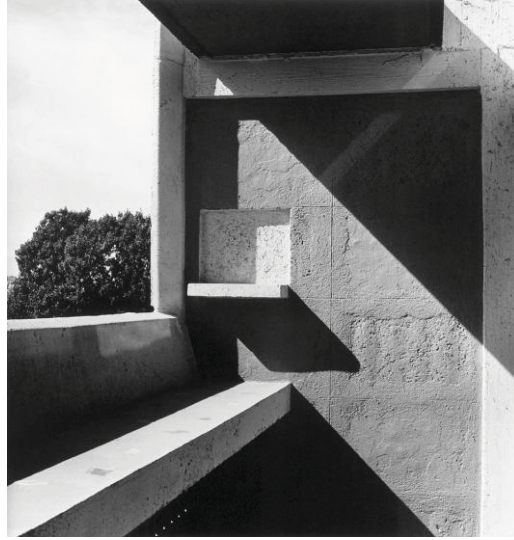
Fotoğrafçılardan biri olan Ezra Stoller, modern mimarinin birçok fotoğrafını çekmiştir. Müşterileri; Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Eero Saarinen, Marcel Breuer, Skidmore, Paul Rudolph ve Owings & Merrill (SOM) gibi modern mimarlığın tanınmış mimarları ve inşaat şirketleridir. Ezra Stoller'ın çalışmaları yaygın olarak bilinmektedir, bu yüzden daha sonra mimari fotoğrafçılık alanında, fotoğrafında veya benzer görsel araştırmalarda “stollerized” terimi kullanılmıştır. Bu fotoğraflar özenle tasarlanmış ve üretilmiş görüntülerdir. Gerçekten de, birçok mimar için, çalışmalarının “stollerized” fotoğraflarının üretimi, mimari çalışmanın bir aşaması olarak kabul edilir.

Modern mimarlar esas olarak temel geometrik formların hacimsel tasarımını ve kitleler arasındaki ilişkisini dikkate almaktadırlar. Tasarımlarında brüt beton, çelik ve cam gibi malzemelerin oluşturduğu yüzey dokusunu vurgulamaya çalışmaktadırlar. Bu tasarımlarda çelik, cam ve betonun birleşimi, iç ve dış mekanlar arasındaki sınırı şeffaf hale getirmektedir. Bu nedenle ışık, mekana nüfuz eden ve kütleleri ilişkilendiren bir tasarım ögesi olarak kabul edilir ve bu oldukça önemlidir. Bu durumda mimarların ışığı fotoğrafçılar gibi "inşa etmek" için kullandıkları söylenebilir. Bauhaus Okulu'nun

kurucularından Walter Gropius Şu Şekilde sorar: "Pozlama sırasında neyin (nasıl bir görüntünün) oluŐacađını mimar mı öngörür, yoksa fotoğrafçı mı?" (Rosa 1994, 17). Bu nedenle aydınlatmayı, kendi malzemeleri yapan iki tasarımcının (fotoğrafçı ve mimar) uyum içinde olması gerekir. Dolayısıyla, mimarlar önce mimari fikirlerini aktarabilen ve kendilerine yakın bir tarz bulabilen fotoğrafılarla işbirliği yapmaktadır. Örneğin Richard Neutra ve Julius Shulman; Le Courbusier, Lucien Herv ile uzun yıllar çalışmıştır. Bu mimarlar, fotoğraf yoluyla görüntü oluŐturup yaymanın ve bu ortak imgeler aracılığıyla izleyiciyle sürekli iletişim kurmanın bu sürecin önemli bir parçası olduğunu bilmektedirler, Yaratım sürecinin çizim masasında ve Őantiyede bitmediğini bilirler. Bu anlamda fotoğraflar da tıpkı binalar gibi binaların parçasıdır (Acar, 2019).

Julius Shulman, Mimar Richard Neutra ile tanıştığında henüz amatör bir fotoğrafçıydı. Neutra'nın mimari tasarımının bir düzine fotoğrafını çekti ve Neutra'ya gönderdi. Fotoğrafları seven Neutra, tüm fotoğrafları satın aldı ve Shulman'dan diğer eserlerinin fotoğraflarını çekmesini istedi. 1936 ve 1968 arasında Shulman neredeyse Neutra'nın tüm eserlerini fotoğraflar. Neutra, kişinin kendi fikirlerini temsil eden görüntüleri oluŐturmanın çok önemli olduğuna inanıyor. Shulman'ın fotoğraflarının kendi ideolojisini ve materyallerini taŐıdıđına inanıyor. Shulman'ın fotoğrafları sayesinde Neutra'nın alıŐması Avrupa'da tanınmaktadır. Shulman'ın fotoğrafları hakkında konuşurken Neutra, "Onun işi beni yaŐatacak. Film güçlüdür, ömrü benden uzundur" der. Dahası, Neutra'ya göre, iyi parlak baskılar göndermek çeliği, betonu hatta düŐünceleri göndermekten daha kolaydır (Rosa, 1994, s. 49).

Neutra nasıl ilk bakışta Shulman'ın fotoğrafına aÇık olursa, Le Courbusier de görsel 2.15'te sunulmuŐ olan, Lucien Herv tarafından çekilen "Unit d'Habitation" fotoğrafını görünce etkilenmiştir. Ve Herve'nin "mimarın ruhuna sahip olduğunu." söyler.



Görsel 2.15. Lucien Hervé, Unité d'Habitation, 1949-1952 (URL-19)

Hervé, Le Courbusier'in eski ve yeni birçok fotoğrafını çekmiştir (Elwall, 2004, s. 159). Hervé, fotoğraflarında çıplak betonun heykelsi plastic yapısını iyi göstermiştir. Tasarımın soyut kalitesini sert kontrast ve geometrik bileşenlere öncelik vererek aktarmıştır (Acar, 2019).

Gerçekçi & Somut İfade

Fransız bilim adamı Joseph Nicephore Niepce'nin ilk kez bir görüntüyü çinko levhaya aktarmasıyla başlayan süreç içerisinde, fotoğrafın bir anlatım yöntemi olarak resimle çok yakın bir ilgisi olmuş, fotoğraf ve resim sanatı birbiriyle etkileşime girmiştir. Empresyonist (izlenimci) ve realist (gerçekçi) fotoğrafçılığa yön veren resim sanatı, dışavurumculuk, sembolizm, romantizm, dadaizm, fütürizm, gerçeküstücülük, popüler sanat gibi yeni eğilimler geliştirdi. Fotoğraf sanatı zamanla bu yeni akımlardan etkilenmiştir. Fotoğrafçılar başlangıçta dünyayı nesnel bir yaklaşımla kurtarmaya çalıştılar, daha önce hiç görülmemiş yerlerin ve yabancıların görüntülerini aldılar. Fotoğrafçılığın birçok çevre tarafından gerçek dünyanın bir yansıması olarak görülmesi, belge olarak değerlendirilmesine yol açmıştır (Özel, 2005, s. 275).

19. yüzyılın ortalarına doğru hakim düşünce yapılarına, değer yargılarına ve estetik anlayışa göre realism (gerçekçilik) eğilimi gelişmiştir. Realistlerin temel ilkesi gerçekten ve gerçeklikten ayrılmak değildir. Buna ek olarak, bir kişinin bir işten ruhsal olarak ihtiyaç duyduğu görsel zevki elde etmesi için estetik kurallara da önem verilmektedir.

Türkiye’de ve dünyadaki fotoğrafçılığın tarihini gözlemlendiğinde, fotogerçekçilik konusunun doğal ve tarihi görüşleri, çoğu zaman sosyal sorunlara neden olduğu kabul edilmektedir. Bu nedenle, gerçekçi fotoğrafçılar toplumdaki haksızlığa, yoksulluğa ve baskıya kendi fotoğraflarıyla tanıklık etmiş ve bu sorunları belgelemişlerdir. Fotoğrafçılığın keşfinden bu yana, gerçekçilik hareketi önemli bir yöntem olmuştur. Her ne kadar bu yöntem fotoğraf tarihi boyunca etkinliğini korumasına rağmen, fotoğraf her zaman diğer sanat türleri ve akımlarından etkilenerek yeni fotoğraf akımlarına yol açmış ve gerçekliğin aktarımında farklı yöntemler görülmüştür.

Fotoğraf gerçekliği kaydetme özelliğine sahip olmasına rağmen, diğer sanatlardan farklıdır, ancak resim ve fotoğraf arasındaki ilk yakın ilişki, yüksek sanat (high-art) ortaya çıkmasına neden olmuştur. Fotoğrafın diğer sanat türleriyle aynı değere sahip olmasını isteyen bir grup İngiliz fotoğrafçı, çoklu baskı sistemini kullanarak resme benzer eserler üretmişlerdir. Görüntülerin gerçekliğini, tek bir görüntüde montaj veya aynı kağıdın farklı negatiflerden çoklu pozlanması gibi farklı yöntemlerle çarpıttılar ve yeni hikayeler oluşturmak için fotoğrafları çeşitli şekillerde düzenlediler. Günlük yaşamın bölümlerini sunan ancak gerçekliği duygusal semboller ve detaylarla yeniden birleştiren bu çalışmalarla, diğer sanatçılara fotoğrafçılığın sadece teknik bir araç olmadığını anlatmaya çalışıldı. Özellikle, Oscar Rejlander’ın farklı negatiflerden oluşan 30 birleşik fotoğrafının Thomas Couture’ün yaptığı ibadet resimlerine benzediği biliniyor ve dikkatini resim ve heykellere sergilenerek üzerine toplamıştır. “Yaşamın İki Yolu”nda insanların dikkatini fotoğraf gerçekliğinin bozulmasına çekmiştir. William Lake Price ve Julia Margaret Cameron hem şiirsel konuları sever, hem de bu dönemde önemli eserler yaratan diğer önemli fotoğrafçılar arasında, İsa’nın hayatı hakkında birçok fotoğraf hazırladılar ve Fred Holland Day, resim kadar fotoğrafın da duyguları iletilebileceğini göstermeyi hedefleyen de Henry Peach Robinson sayıldı (Özel, 2005, s. 278).

Yine bu dönemde ortaya çıkan isaf fotoğrafçılık kavramı mükemmel bir teknik avantaj olarak özetlenebilir; rasgeleliği değerlendirebilir, doğrudan gerçeklikten soyutlama yapabilir, sıradan estetiği keşfedebilir, fotoğraf olarak nesnelerin özünü yansıtabilir ve çekim ve baskı aşamalarında minimum müdahaleye sahip olabilir. PhotoSecession üyeleri ve "Camera Work" dergisinin sanatçıları 9. yüzyıldan 20. yüzyıla başarıyla estetik bir köprü inşa etmiştir (Atay, 1989, s. 204). Bu dönemde 20. yüzyılın modern fotoğraf yöntemlerini oluşturan ve etkileyen ilkeler şekillenmeye başlamıştır (Özel, 2005, s. 279).

Bunların yanı sıra fotoğraf, icat edildiğinden beri görüntünün gerçekliğini sunma konusunda diğer görsel sanatlara göre daima önde olmuştur. Fotoğrafı her zaman çok popüler hale getiren, onun nesnelere aktarma, kopyalama ve kolayca paylaşma yeteneğine sahip oluşudur. Fotoğraf tarihi boyunca, fotoğrafçılığın dünyayı doğru ve nesnel olarak ortaya koyabileceği fikri her zaman olmuştur. Ünlü yazar ve sanat eleştirmeni John Berger'de bu konuda "fotoğraf yalan söylemez" der.

Fotoğraf ve gerçeklik arasındaki ilişki, gerçeği gösterme ve belgesel fotoğrafçılık üzerinden çözülür. John Berger, fotoğrafın herhangi bir konunun taklidi veya yorumu olmaksızın gerçeğin bir kanıtı olduğuna inanmaktadır.

Walter Benjamin fotoğraf "gerçekliği yakına getirir" der. Jean Baudrillard da, "fotoğraf için nesnelere bir kurmacasıdır" der. Ona göre fotoğraf bir görüntü değil nesnelere görüntüsünün kurmacasıdır. Bir yandan da temsilin kendisi ile gerçek dayanışma halindedir. Fotoğrafın gerçeği iletme özelliği, yani "nesnel gerçekliği" yansıtan özelliği postmodernizm tarafından sorgulanmıştır. Burada fotoğrafçı kendi öznel gerçekliğini yaratmaktadır. Vurgulamak istediği konuları kendi zihinsel süzgecinden geçirerek izleyiciye sunmaktadır. Fotoğrafçı konuyu kendisi belirlediğinde, çerçeveyi çizer ve vurgulanacaklar çerçevenin içinde kaldığında, seçili olmayan öğeler kendiliğinden çerçeveden dışarı itilir. Fotoğrafçı, dış dünyayı öznel gerçekliğine göre ele alır ve yorumlar. Kendi öznel gerçekliğini yaratırken de içinde yaşadığı toplum, bilgi birikimi, olayları algılayış biçimi, inançları ve estetik değerleri önemli bir rol oynar.

John Berger, "fotoğraf, fotoğrafçının tanık olduğu belirli bir hadiseyi ya da gözüne çarpan belirli bir nesneyi kaydedilmeye değer bulduğuna ilişkin kararının sonucudur." demektedir (Berger, 2015).

Fotoğrafta gerçeklik konusunu ele alırken asıl üzerinde durulması gereken konu kurgusal gerçekliktir. Modernizm döneminde, fotoğrafçılar gerçeğe müdahale etmeden kendi temalarını bulmalıydı. Nesnel bir gerçeklikle nesnelere ya da olayları ortaya koymalıydı. Postmodernizm de ise bunun tersi bir durum söz konusudur. Fotoğrafçı kullandığı tekniklerde serbesttir, konusunu kendi tasarlamalıdır, yani gerekirse manipülasyon bile yapabilir. Postmodernizmde sanatçının yaratıcılığı, nesnel gerçekliğe ne kadar karşı geldiğiyle de ölçülebilir. Kurgusal gerçeklikte, fotoğrafçı temaya müdahale eder ve temayı kendi bakış açısıyla düzenler, yani kendi gerçekliğini yaratır. Fotoğrafçı, çekim öncesi ve sonrasını tasarlayarak istediği görüntüyü izleyiciye sunar (Turgut, 2019).

Fotoğraf tarihinde ilk bilinen kurgusal fotoğraf Hippolyte Bayard'a aittir. Burada Bayard kendisini çekmiştir (Görsel 2.16). Uykuda gibi poz vermiş, elleri ve yüzü çürümüşlüğü simgelemek için koyu renkle gösterilmiştir. Fotoğrafta intihar sahnesi kurgusal bir şekilde yaratılıp aktarılmıştır.



Görsel 2.16. Le Noyé (Boğulmuş bir adam olarak öz portre) fotoğraf; Hippolyte Bayard, 1840 (URL-20)

Kurgusal fotoğrafçılık alanında fotoğraf çeken bir başka sanatçı Kanadalı Jeff Wall'dur. Bu nedenle, kurgusal fotoğrafçılığın öncüsü olarak da adlandırılabilir. Wall çalışmalarını “yeniden inşa etmek” olarak nitelendirmektedir. Fotoğrafçılık onun için gördüklerini yeniden kurgulamaktır (Turgut, 2019).



Görsel 2.17. Jeff Wall “Milk”, 1984 (URL-21)

Fotoğrafta (Görsel 2.17) “süt” simgesi bir patlama durumuna vurgu yapmaktadır. Buradaki sıvı patlaması adamın aklındaki kelimelerin ya da duygularının dışavurumunu simgelemektedir. Fotoğrafta adamın gerginliği ile arkadaki duvarın ızgara düzeni bir zıtlık oluşturmaktadır.



Görsel 2.18. A Sudden Gust of Wind (after Hokusai), 1993 (URL-22)

Çalışma, Japon ressam ve matbaacı Katsushika Hokusai'nin gravür sahnesinden alınarak Vancouver'daki manzaraya aktarılmıştır (Görsel 2.18). Fotoğrafta gösterilen, ön planda bulunan dört kişinin rüzgarın şiddetine karşı duruşlarıdır. Fotoğraf, bir ay boyunca çekilen elliden fazla görüntü taranarak ve dijital olarak işlenerek ortaya çıkmıştır (Turgut, 2019).



Görsel 2.19. Philippe Halsman “Dali Atomicus” Adlı Fotoğrafi (URL-23)

ABD’li fotoğraf sanatçısı Halsman’ın 1948 tarihli Dali Atomicus adlı eserinde İspanyol sanatçı Salvador Dali kapalı bir mekanda üç kediyle havada asılı durumdaymış izlenimi verilecek şekilde gösterilmiştir (Görsel 2.19). Halsman, konunun gerçek ruhunu yakalamak ve fotoğraftaki öğeleri göstermek için sıçratma hareketi kullanmıştır. Bu fotoğrafta sanatçı, gerçek doğasını ortaya çıkarmaya çalışan bir kişiyi vurgulamıştır. Fotoğraflarında sanatçıyı zıplayarak gösterdiğinde maskenin düştüğünü ve gerçek kişinin ortaya çıktığını belirtmiştir (Turgut, 2019).

Kavramsal & Soyut İfade

İçerik, sanatçının gerçekten estetik açıdan yorumladığı ve değerlendirdiği belirli olayların bir yansımasıdır. İçerik, estetik kavramları, temaları içerir ve formda öncü bir rol oynar; formda ifade edilmesinin nedeni, onunla diyalektik bir birlik kurmasıdır. İçerik ayrıca, temayı açıklamak veya görüntülemek için izleyiciye taşınarak fotoğrafın “özünü” oluşturur. Öz, içerikle iç içe bir kavram olarak kabul edilir ve varlığın temel kalitesi, yani genellikle varlığı oluşturan fikir olarak ifade edilir. İçerik somut veya nesnel gerçekliği yansıtan fotoğraflarda vurgulansa da, öz yalnızca soyut fotoğrafta uzmanlaşabilir. Din, politika, ideoloji, toplum, zihinsel durum ve sanat felsefesi gibi içeriği ve özü belirleyen birçok faktör vardır. (Özel, 2016, s. 11).

Fotoğraf söz konusu olduğunda aklımıza ilk gelen şey, varolan bir gerçekliğin yansımasıdır ve bu anlamda form, nesnel gerçekliği yansıtan bir ayna gibidir. Bununla birlikte, gerçekliği yansıtan fotoğrafların aksine, izleyici çoğu zaman gerçeği bir bütün olarak, açıkça veya tamamen göremez. Somut, bütüncül ve nesnel gerçekliğin bilgisini; soyut ise, parçaların eksik bilgilerini açıklar. Her ne kadar somut ifade duyuların algıladığını ifade etse de, soyut sadece düşüncenin anladığı özü ifade eder (Özel, 2016, s. 11).

Soyut fotoğrafçılık başlangıçta bir form olarak düşünülse bile, aslında bir fotoğraf yöntemi olarak kabul edildi. Bu yöntemde sanatçı kendini ifade etti ve zihninde yarattığı her şeyi kabul etmekten çekinmedi. Bu şekilde fotoğrafçılık bazı ana fikirleri iletir; izleyici, ima

edilen anlamı anlamaya çalışmalıdır, genellikle konunun kendisini veya nesnel gerçekliği göremez, ancak fotoğrafın doğasını anlayabilir. Soyut bir fotoğrafı tanımayı anlaşılması kolay bir şekilde sunamaz, görüntünün ayrıntılarından çok renklerle ve çizgilerle daha fazla açıklar (Özel, 2016, s. 11).

Soyut fotoğraftaki tabloyu oluşturan unsurlar, seçici çalışmalar yapmak için kullanılmalıdır. Nesnel gerçeklik içselleştirildiğinde ortaya çıkan öznel ifade, soyut sanatın içeriğini belirler. Fotoğrafçının duruma karşı tutumunu ifade eder. Bu tutum, tek ve bağımsız nesnel, kavramlar ve gerçeklerden ziyade genel yapıyı ortaya koymaktadır. Bütünsel yapı tekillikle şekillendirildiğinde, ifadesinde eksilmeler yaşayacağından yeni bir yapı oluşur. Genel yapı görsel bir ürün olarak görüntülediğinde içerik belirlenir. Soyut fotoğrafçılık, objektif olmayan, deneysel ve kavramsal fotoğraf türleri de dahil olmak üzere tek bir çerçevede daha fazla anlam yükleyen ve açıklayan bir arama olarak ifade edilebilir.

Man Ray, László Moholy-Nagy ve André Kertész gibi fotoğrafçılar, bazı doğal görünüşleri soyutladılar ve nesnenin eşsiz doğasında bulunan içeriği çıkardılar. Fotoğrafçılar, fotogram, sertleştirme, siyah beyaz ve renkli tonlar, güneş ışığı ve optik bozulmaları kullanarak soyut görüntüler elde ederler, böylece biçimsel ifadelerini bilirler ve gerçek nesnelere gerçek dışı görünen bir görünüm oluştururlar (Özel, 2016, s. 11).

Soyut fotoğrafçılık artık film, kağıt veya diğer fotoğraf malzemeleri gibi dijital ekipmanlar ya da kameralar, karanlık odalar, bilgisayarlar kullanılmadan üretilebilir. Bu tür fotoğraflarda, ima edilen öz ile soyutlamanın yarattığı düşünce, duygu, his veya izlenim yaratılmaktadır. Soyut fotoğraflarda, fotoğrafçı iç dünyasından yola çıkmış, zihnindeki hayalleri, hayalleriyle yarattığı görüntüleri ve düşleriyle yaptığı kurgudaki fotoğrafını anlatmaya çalışmıştır. Yıldız'a göre; soyut fotoğrafçılığın amacı, gözlemciler arasında nesne imgelerinin vizyonunu sağlamak değildir. Aksine, fotoğrafçının hayalinden başlayarak, izleyicinin hayal dünyasını tatmin etmek için bir duygu ve anlam yaratmasını bekler. Soyut fotoğrafçılar beklenenden daha özlü anlatılar peşinde koşuyor ve sadece kompozisyonla ilgileniyorlar (Yıldız, 2005). Aklındaki görüntüye atıfta bulunan ve bu

formu bir şekilde var olan gerçeklikten üreten bir formdur. Ancak o gerçekliğe çeşitli şekillerde müdahale eder, böylece o formun kaynağı olan gerçekliği sıklıkla hayal edemez. Fotoğrafçı, yeni formlar oluştururken sadece nesnel gerçekliğe müdahale etmekle kalmaz, yeni formlar oluştururken, fotoğraf tekniklerini kullanarak da farklılıklar yapabilir (Yıldız, 2005).

Sonuç olarak, somuttan soyuta doğru bir form, fotoğrafı oluşturan öğeleri seçme ve düzenleme stili olarak değişir. Formun, nesnel gerçeklik bağlamında içerik üzerinde somut veya doğrudan etkileri olduğu kabul edilen bir gerçektir. Soyut fotoğrafta, bir nesne zaman, mekan ve işlevden izole edilerek fotoğraflanır, ortaya çıkan görüntü objektif gerçeklikle bağlantılıdır, ancak bu bağlantı resmi güzelliği ve özü yansıtır. Biçimlerin kalitesi ve organizasyonu, yani kompozisyon değişir, bununla birlikte içimizde uyandırdığımız duygu ve düşünceler de değişir. Bir fotoğrafın anlamı ve üzerimizdeki etkisi kısaca resmi düzenlemeye bağlıdır. Nesnelere seçmek ve yerleştirmek ve birbirleriyle olan ilişkilerini düzenlemek, somut ve soyut fotoğraflar üretmenin içeriğini ve özünü oluşturur.

2.4 Bölüm Sonucu

Bu değerlendirmelerden elde edilen veriler yan yana getirildiğinde ilk olarak fark edilen, fotoğrafın mekan ile etkileşimiyle, tasarım ve mimarlık alanında oldukça farklı boyutları oluşturması ile birbirinin hem nesnesi hem aracı olmasıdır. Verilen örnekler ışığında bu durum, simbiyoz ilişki ile daha da genişleyebileceğini göstermiştir.

Görsel algının mekan üzerinden okunması medya kavramını mimarlığa uygulamak değil, yeni görme biçimine dayanan bir medya yaratma çabasıdır. Ünlü fotoğrafçılar ünlü mimarların çalışmalarını çekerken görsel etkiyi kullanmak yerine, ona yeni bir yön vermişlerdir. Bunu başarmak için, oluşturmak istedikleri kavramlar doğrultusunda nesne yerleştirme, fırça ile boyama ve kolaj oluşturma gibi uygulamaları uyguladılar. Dönemin en önemli görsel iletişim aracı olan fotoğrafçılığı kendi entelektüel izlerini başkalarına

aktarmak için kullanıyorlar. Le Corbusier örneklerinde bahsedildiği üzere fotoğraf, kitleleri kendi düşüncesi doğrultusunda ikna etmek için kullanmıştır.

Ackerman adı geçen kitabında bahsettiği üzere; tüm sınırlamaları bir tarafa bırakarak, mimari fotoğrafçılığın temsil özelliği hakkında hala iki temel ilke görüldüğünü ifade etmiştir:

“İlk olarak, yeni teknikler keşfedildiğinde temsil biçimleri önemli ölçüde değişir, ancak önceden var olan düşüncelerini sürdürürler; ve ikincisi, bu temsilin kendisi dünyadaki bazı 'gerçekliğin' bizim hakkımızdaki yansıması değil, o dünyaya gerçekliğin ne olduğunun bir kavramını ya da bilinçsiz bir hissini yaymanın bir yoludur.” (2002, 34-35).

Mimari ortam, temsili sınırları hakkında temel sonuçlar çıkarmak için görüntünün gücünün test edilebildiği unsurlardan oluşur. Eğitim alanında bunun daha da değerlendirilmesi de pek çok açıdan verim kazandıracaktır. Kısaca diyebiliriz ki modern mimarlık ve modern fotoğrafçılık arasındaki belirli ortak konularla ilgili iletişim ve; fonksiyonel ilişkilere ilişkin fotoğrafçılığın genel karakterinin tartışılması ve mimari fotoğrafçılığın temsili sınırlarının anlaşılması, eğitimdeki farklı sunuş şekillerindeki mevcut durumu anlamının bir kapısıdır.

Bu paralellikte bir sonraki bölümde eğitimde görsel algı ve temsil konusu, fotoğraf üzerinden incelenecektir.

BÖLÜM 3: İÇ MİMARLIK EĞİTİMİNDE GÖRSEL ALGI VE TEMSİL

İç mimarlık da tüm sanat dallarında olduğu gibi insanla iletişim kurabildiği ölçüde; insanın belirli bir zaman ve mekânda varlığı ile gerçekliğini kazanabilir. Mimari gerçekliğin mertebesini mekânın çevresel biçimde ele alınması belirler. Oysa eğitimin felsefesi diğer duyuuları bir kenara bırakıp sadece görmeyi ön plana çıkararak bakmış, üç boyutlu görüntülerden fazlasını görmemiştir. Bununla birlikte, özellikle tasarım stüdyolarında uygulanan yöntem bire bir öğretmen ve öğrencinin karşı karşıya gelerek salt görsel algının ötesine geçebilecek şekilde kurgulanmasına rağmen algıyı güçlendirecek yöntemler eksik kalmaktadır. Blake'in "Cennet ve Cehennem Evliliği" nde ifade ettiği gibi "algının kapılarının açılması" için tasarım eğitiminde farklı yöntemler gerekmektedir (Blake, 2003).

Weiner'ın da (2005, s. 24) vurguladığı gibi mimarlık eğitime yeni başlayan öğrenciye mimarlığı öğretmek yerine, mimarlığı onun için "çekici kılarak" onu yönlendirmek oldukça önemlidir.

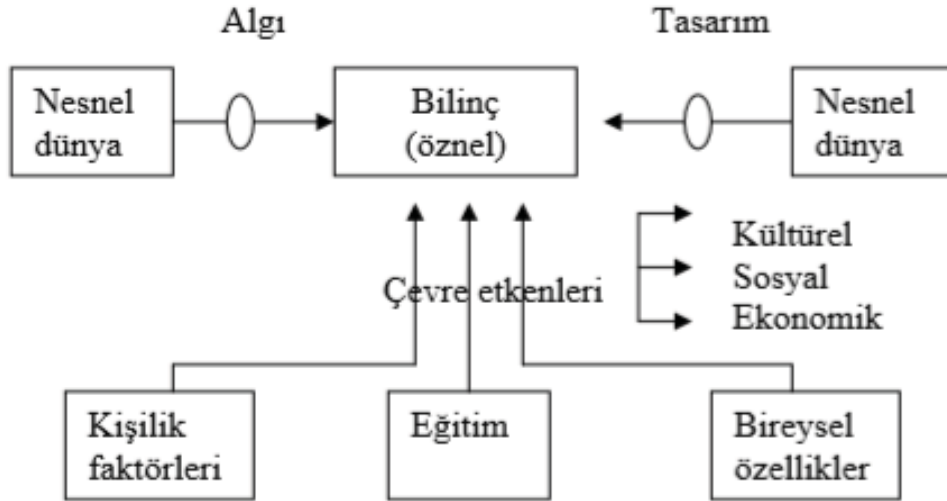
Vizyonun önemini eleştirirken, Juhani Pallasmaa yeni teknolojilerin görmenin baskınlığını arttırdığını, ancak duyu alanını dengelemeye yardımcı olabileceğini söyledi. Telefon, radyo, televizyon ve çeşitli görsel-işitsel teknoloji ürünleri, algıyı tetiklemek ve algıyı geliştirmek için elektronik ortamlar oluşturabilir. (Pallasmaa, 2018). Bununla birlikte, göz beyine diğer duyuusal organlardan daha hızlı bilgi iletebilse de, diğer duyu organlarının tetiklenmesinin devre dışı bırakılması duyuusal bütünlüğün tahrip olmasına neden olacaktır (Jay'den aktarılan Pallasmaa, 2018). Tıpkı iç mimarlık eğitiminde de olduğu gibi, eğitim de sadece göz tarafından sağlanan algılar veya duyulardan değil, tüm duyuuların birleşik bir etkileşim halinde kaynaşmasından gelen bir deneyim alanı gerektirir.

3.1 İç Mimarlık/Mimarlık Eğitiminde Görsel Algı

İçinde yaşadığımız çevreden faydalanmak, çevreden yararlanabilmek veya kendini çevreye adapte edebilmek için çevreyi anlamalı ve tanımalıyız. Bu, ortamdan bilgi edinerek

gerçekleşen, kendiliğinden olan bir olaydır. Bu bilgileri bize uygun ve doğru hareket etmemize yardım edecek biçimde yorumlayıp değerlendiren algıdır (Schulz, 1966).

Algı, psikolojide en çok tartışılan konulardan biridir. Algı psikolojisini mimarlar için önemli kılan şey, mimarların ürünlerinin kullanıcıların algılarına bırakılması ve bu şekilde değerlendirilmesidir. Algıya nesnel dünyanın öznel bilince aktarılması olarak bakıldığında, bir anlamda öznel değerlerin nesnel değerlere dönüştürülmesi olayı olarak yorumlanabilen tasarım olgusunun, görsel 3.1’de belirtildiği gibi algılama ile ilişkisinin ters bir konumda yer aldığını görmekteyiz (Ertürk, 1984).



Görsel 3.1. Algı-Tasarım İlişkisi

(Minez, 2013, s.25’ ten uyarlanmıştır)

Bilgiye dayalı algılama teorisinin algıyı, çevreden bilgi edinmenin veya almanın etkili bir sürecinin başka bir özelliği olarak tanımlaması mimarlar için ilginçtir çünkü, çevreye sadece bir uyarı kaynağı değil bir bilgi kaynağı olarak odaklanır. İç mimarlar, biçimleri, bu biçimler arasındaki ilişkileri, biçimlerle onların gözlemcileri arasındaki ilişkileri yönlendiren, bir anlamda da yöneten kişilerdir. Kullanıcının mimari biçim algısı önemlidir. Fiziksel biçimler bu algıları yönlendirme kapsamında araştırılır. Bu yönlendirmeler için, mimari form öğeleri ile bunların algısı arasındaki ilişki ortaya konmalıdır. Mimarların “iyi

yapılar” üretmeye yönelik görsel biçim dizimi için etkin olarak yürüttükleri araştırmalara karşılık, genel geçer kavramlar, kurallar bulunmuş değildir. Bir başka deyişle, “iyi bir mimari tasarım için uygun bir yemek kitabı yoktur” (Ertürk, 1984). Ancak bu süreç içerisindeki bilişsel ilişkileri çeşitli eşleştirmelerle ele alabiliriz.

Tasarımda görsellikten faydalanmanın süreçleri olarak, algılama sürecindeki bilişsel tutumlar, bunun sonrasındaki süreç olan değerlendirmede verilen tepkiler ve daha da sonrasında ortaya çıkan olgunun getirdiği çağrışımların simgesel yansımaları sayabiliriz.

Bu 3 süreç için biraz daha detaylandırma yapılması gerekirse, algılama sürecinde bilişsel tutum için ilk olarak; bu tutumun doğrudan doğruya algısal bilgiye, bir alanın temel biçimini kavramada birey tarafından bütünlenen bilgiye dayanmasının esas alındığıdır. Bu tutumlar; çizgiler, açılar, doku derecelenmeleri, büyüklük, görelî mekânsal konumlar, parlaklık gibi niteliklerin değerlendirilmesine olanak verirler ve mimari biçimlerin başlıca tanımlayıcılarıdır. Ayrıca algılama sürecindeki bu tutum, bir alanın algısal özelliklerini ana söz dizini olarak ilettiklerini ayrıca onun kapsamını ve temel düzeyde anlatımını göstermektedir. Bilişsel nitelikler; açı, uyum ve doku gibi temel algılama boyutları olarak görülebilirler.

Sonraki aşama olan değerlendirme sürecinde verilen tepkiler için ilk olarak genelde, değerlendirme yapan gözlemcinin durumunu belirlediği ifade edilmiştir. Bilişsel tepkilerden kaynaklandıkları ve bireyin bir alana ilişkin kişisel değerlendirmesine tepkilerinin nasıl bütünleştiğini yansıttıkları söz konusudur. Bir alanın karmaşıklığı ya da açıklığı gibi bilişsel özellikler, dostluk ve rahatlık gibi duygusal tepkileri vermek için bir düzeyde bir araya getirilirler ve duygusal özellikleri; ilginç, güzel, dostça gibi psikolojik tepkileri göstermekte kullanılırlar.

Son kısımda oluşan olgunun çağrışımı üzerindeki simgesel yansımaların mimarinin amacını ve anlamını yansıttığını söyleyebiliriz. Bilgiye dayanan bilişsel ve duygusal tepkilerden çok farklıdır ve bu tepkiler, bir biçimin niteliklerinden çok bireyin geçmiş

yaşantısına ve kültürüne bağlıdır. Ayrıca simgesel gösterimler, basit mekanlar ve yüzeylerin arkasında yatan kavramsal özelliklerdir.

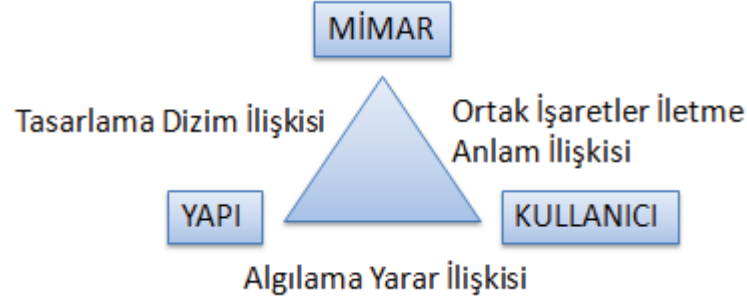
Hooper (1980), ilk iki tür tepki biçiminin birbirine bağımlı olduğunu ve mimari biçime bilgiye dayanan bir tepki gösterme biçimi olduğunu belirterek, duygusal tepkilerin bilişsel tepkilerden kaynaklandığını belirtir. Bilişsel ve duygusal tepkilerin mimari çevrenin anlamını yansıtan sembolik tepkilerden farklı olduğunu ve her iki tepkinin de yapının düzeniyle ilişkili olduğunu vurguladı. Bu değerlendirme şematik olarak Görsel 3.2’de verilmiştir.

	Bilişsel Tutumlar	Duygusal Reaksiyonlar	Simgesel Yansımalar
Durum	Algılama	Değerlendirme	Çağrışım
Açıklayıcılar	Nesnel Komplike	Güzel Tez	Dinsel Etkili
Açıklama Biçimi	"..duydum" "..anladım"	"..beğendim" "..hoşlandım"	"..düşünüyorum" "..anlıyorum"

Görsel 3.2. Algılamada Tepkiler

(Minez, 2013, s. 27’den uyarlanmıştır)

Mimar ve bina arasındaki iletişimin aslında yapı ile mimar ve kullanıcı arasındaki iletişim olduğunu vurgulayan Aksoy, mimarın tasarım sürecinde biçimlendirme kararları verirken genellikle işaretleri anlam ve yarar özelliklerinden ayırarak sadece dizimine ilişkin fonksiyonlarıyla ele aldığını belirtmektedir. Mimari iletişim sürecini bir üçgenin tepeleri ilişkisi içinde gösteren Aksoy (Görsel 3.3), tasarım ve uygulama faaliyetlerinin varlığında mimar ve bina arasında dilbilgisel bir ilişki olduğuna; mimar ve kullanıcı arasında ortak semboller ileterek ve bu şekilde anlamlı bir ilişki kurarak oluşturulan; yapı ile kullanıcı arasında algılanan bir olay olduğunu belirtir. (1975).



Görsel 3.3. Mimar-Yapı-Kullanıcı İlişkisi

(Minez, 2013, s. 28'den uyarlanmıştır)

İç mimarlık/ mimarlık eğitiminde bilgiye dayalı algılama kuramının çevreyi bir bilgi kaynağı olarak görmesi ve algılamayı çevreden bir bilgi alma süreci olarak yorumlaması kullanıcıları için bir çevre üreten mimarlar ve tasarımcılar açısından ilgi çekicidir. Benzer şekilde, teoriden türetilen metin algısı çerçevesinde işlenen yüzeyler, dokular, ana hatlar, vb. mimari eğitim için temel araçlar olarak görüldüğünden, bu durum mimari eğitime katkıları açısından önemlidir (Ertürk, 1984).

3.2 İç Mimarlık/Mimarlık Eğitiminde Görsel Algının Önemi

Bugün Türkiye'deki iç mimarlık eğitiminde görsel algının yeri nedir sorusunu tartışmak gerekir. Temel tasarım ya da mimarlığa giriş gibi dersler, genellikle mimari tasarım giriş dersidir. Dijital ağırlıklı eğitim okullarında orta ve lise mezunu öğrenciler için görsel ve daha genel bir mekansal fikir sunar. Görsel düşünme, görsel algının, dili veya dijital bilgiyi çevirmeden akıllıca işlenebileceği anlamına gelir (George, 2001). Görsellik, sadece düşünme için estetik bir yardım değil, aynı zamanda diğer algıların bir bileşenidir. Görsel kültür, mimarlık eğitimin tüm alanına yayılmış olsa da, belki de bu, ilk kez tasarlamaya meyletmiş bir öğrenciye görsel ve dokunsal algının düşünme etkinliklerine dahil edilebileceğini gösterir. Tasarımı etkili bir algı anlayışı olarak tanıtmak en doğrusudur.

İç mimarlık/ mimarlık eğitiminde görsel algı, görsel düşünceyi geliştirmek için iki ana işlev sunar. İlk olarak, temel tasarım öğeleri ve temalar sırasıyla soyut grafikler ve bunlarla ilgili konulardır. Kullanılan öğelerin biçimsel sadeliği günlük bilgi ve alışkanlıklarımızı dışlar ve aralarındaki öğeleri değil öğeler arasındaki ilişkiyi dikkate almamızı sağlar. Önceden verilmiş edilmiş formüle ek olarak, bazı formların ve ilişkilerin ortada tanımlanması gereken şekil ve biçimler vardır. Sonuçta öğrencilerden, projelerin öğelerinin arasındaki ilişkilerin yeni anlamını görmeyi veya belirlemesi beklenir.

İç mimarlık/ mimarlık eğitiminde görsel algının burada bahsedilecek ikinci özelliği ise, çeşitliliğe odaklanan bir eğitim yöntemi olmasıdır. Öğrencilere talimat verilmez. Bunun yerine, materyaller ve sorular hakkında orijinal pozların geliştirilmesi desteklenir. Soruların çoğu cevaplanmaz ve öğrencilerin kendi cevaplarını bulmaları beklenir (Türel, 1998). Bazı araçlar, problemler ve durumlar, önceden tanımlanmış değerlerin sırası yerine bağlama göre değerlendirilir. Kişi, süreçteki materyallerle etkileşime girdiğinde, ekipmanla ilgili tanımların sürekli değiştiği varsayılmaktadır. Alışılmış veya önceden öğrenilmiş dil ve dijital bilgi yerine, görsel ve dokunsal uğraşlar ve insanların onlarla etkileşimlerinde kurdukları anlamı teşvik edilmektedir.

Yetkin bir tasarım için, deneysel çalışmaların ve olasılıkların araştırılması gerekir. Bu ucu açık deneylerden tasarıma nasıl ulaşılacağı önceden hazırlanmış bir reçete olmaksızın öğrenciye bırakılır. Ancak, eğitimci için zorluk, öğrenciye içinde bulunduğu, ilk bakışta rasgele ya da keyfi gibi görünen bu sürecin, bir akıl yürütme süreci olduğunu iletebilmektedir. Tarihte bu iletimi hedeflerken başarısız olmuş temel tasarım eğitimi örnekleri, tasarım sürecini uslamlama diye tanımlarken sabit temel öğeler ve estetik değerlere dayandırmış uç duruşlardır. Bilim tarihçisi Peter Galison'ın Bauhaus hakkındaki tespitleri bu örneklerden yalnızca birini anlatır (Peter, 1990). Oysa algıların da etkin olduğu bir akıl yürütme, "mantık"ta olduğu gibi sonlu ve evrensel bir sözcük dağarcığına bağlı değildir. Aksine, sürekli değişen durum ve tanımlarla gelişir. Böyle bir tasarım anlayışı günümüzde, buna olanak vermek üzere hazırlanmış yetkin bir temel tasarım eğitiminde bile, öğrenciye kolayca deneyimleyebileceği açık bir şekilde sunulmamaktadır.

Halbu ki öğrencinin tasarım eğitiminin en başından alması gereken anlayış budur: Tasarım, algıların etkin olduğu bir akıl yürütme sürecidir (Özkar, 2005).

İç mimarlık/ mimarlık eğitimde soyut örnekler, insanların kavramsal çatının geçici ve değişken olduğunu anlamasını sağlar. Kavram, süreci sınırlamak için basit bir araçtır. Bu araçların çoğu temel tasarımda, tasarımcılar tarafından tanımlandığından veya oluşturulduğundan, işlem sırasında değiştirilebilirler. Görsel ve dokunsal düşünme sürecine hizmet ederler. Tasarım sürecini anlaşılması kolay bir muhakeme süreci olarak sunmanın yanı sıra, temel tasarım öğrencilere tasarımda kullanılan araçların teknik veya teorik olsun sürecin etkili bir parçası olduğunu anlamalarını sağlamak için uygun bir ortam sağlar.

Bu çerçevede, görsel ifade, burada sayısal veya sözel tanımlara indirildiğindeki gibi gerekirci değil, algıyla çeşitlenen bir uygulama olacaktır. Sayıca da fazla olması gereken bu değerlendirmeler, süreci bittikten sonra tanımlamak yerine, sürerken anlamak yolunda bir kazanım hedefler. Böyle bir çaba, aynı zamanda bilgisayarın mantığını, görsel düşünce ve tasarım süreci üzerinden, tasarım eğitimine en başında tanıtmak ve eleştirel duruşu oluşturmak için bir ilk adım olarak önemlidir (Özkar, 2005).

Mitchell (2008) görsel efektlerle dolu kültürümüzde resmin çok aktif olduğuna dikkat çekiyor ve görsel karnavalın yaşamın her alanında var olduğunu vurguluyor. Kanburoğlu'nun (2003) 21. yüzyıldaki sözleriyle, neredeyse bir "görselliğin resmigeçiti" gibi diyerek çeşitliliğin arttığını ve bunun etkisini vurguluyor.

Dijital teknolojinin ve görselliğin son aşamalarına ulaştığı dünyamıza doğan genç nesil için görsellik, yeni deneyimler değil, algılarını ve öğrenmelerini etkileyen doğal bir gelişmedir. Doelker'e (1997) göre, genç kuşak tarafından doğal olarak algılanan bu görüntü bizi hazırlıksız yakaladı. Müller'in (2010) "resim devrimi", "resim seli" gibi kavramlarla görsel

göstergelerin iletişim alanlarındaki artışına işaret etmesi, bu durumu daha da ön plana çıkarması açısından önemlidir (Önday, 2016).

3.3 İç Mimarlık/Mimarlık Eğitimde Fotoğraf Algısı

Tasarımda, imgelerin hareketi ile oluşturulan algı aynı zamanda sembolik bir süreci de kapsar. Birbiri ardına gelen imgeler yoluyla yorumlanan doğası gereği gerçeklikten uzaklaşmaya meyilli bir dünya söz konusudur. Deleuze'un sinema ile birbirine bağladığı felsefeden yola çıkacak olursak; fotoğraf söz konusu olduğunda, daha fazla yoruma ve ifade bulmaya açık doğasından ötürü daha geniş bir yelpazede kendine ifade alanı bulmaya meyilli olduğunu söyleyebiliriz. Deleuze (2014) için sinema sanatı ve diğer sanatlar (soyut resim, animasyon vb.) günümüzde değişen düşünce düzlemini açıklamakta ve dışsallaştırmakta yetersiz kalan etkinliklerin yardımına yetişmiştir (Sütçü, 2015).

Fotoğrafın, gerçekliği karşılama hevesini ve görüntü hareketini yansıtmaya çabalarının da başı olduğu söylenebilir. Bu süre zarfında kendi "farklı" gerçekliğini yaratmak için çok çalıştı ve çeşitli teknolojiler geliştirdi. Özellikle mimari fikirlere katkı göz önüne alındığında, fotoğrafların farklı bir yerde olduğunu görebiliriz.

Mimarlık ve iç mimarlık disiplinleri farklı alanlarda farklı sanat dalları tarafından desteklenmektedir. Mimari ve iç mimari eğitime yardımcı olmak için fotoğraf teknolojisinin kullanılmasını önermenin ana nedeni, Vertov'un kamerayı burada görmesidir. Vertov, kamerayı "göz zayıflığının üstesinden gelmek için bir araç" olarak görüyor. Fotoğrafın mekansal eğitim kusurlarını ortadan kaldırmak ve algıyı kolaylaştırmak için bir araç olarak önerilmesinin nedeni, gözlerin aynı eğitim kusurları nedeniyle güçsüzlük yaşamasından ötürüdür (http://tr.wikipedia.org/wiki/Dziga_Vertov).

Vertov'da hareketin aralığı göz olmasına rağmen bu göz, fazlasıyla hareketsiz ve yetersiz olan insan gözü değil, kameranın gözüdür. İnsani olmayan bir maddeyle insanüstü olan bu göz arasındaki bağlantı diyalektiğin de kendisidir (Deleuze, 2014).

Baker, Vertov'un kameranın işlevi ile ilgili tanımına dair şunları söylemektedir:

“Neden dünyayı “görünür kılmak” için bu devasa kamera obscura'lar bu kadar geç yapılmıştı? Bunun anlamı; bu hal hâlâ ve şimdilerde daha çok geçerlidir, bizim dünyayı kendi gözlerimizle doğrudan görebilen varlıklar olmadığımızdır, belki hayvanlar kendilerince bunu başarabiliyorlardır. Ancak camera obscura'dan radara ve günümüzün en modern ve postmodern imaj tekniklerine varıncaya kadar neden bir kadrajlama olmadan "göremediğimiz"dir. Resimde bile bir "yakalama cihazı" devrededir. Bu ister Uzak Doğu'nun rulo resimleri, isterse perspektife dayalı Rönesans resimleri olsun, belli bir oranda muhakkak devreye girer.” (2019).

Denis Diderot'un "Körler Üzerine Mektup"u, algılarımızın bizim değer yargılarımızla nasıl paralel olduğunu "Karınca" örneğindeki gibi mimarlığı algılama ve okumadaki Deleuze'un hareket imgesinin önemli olduğunu bir kez daha kanıtlıyor (Diderot, 2012). Mekanı oluşturan kullanıcıların müdahalesinden dolayı, kullanıcının hareketi veya yaşam deneyimi değiştiğinde alanın gelişimi kaçınılmaz hale gelir. Tasarım, insanlık tarihine ve kültürel birikime ek olarak, yalnızca vizyona dayalı eğitimsel kusurları çözümenin bir yöntemi olabilir, çünkü tasarım sadece vizyona değil, aynı zamanda mekan kavramının kapsamlı bir anlayışına da dayanır (Pallasmaa, 2018).

3.3.1 Fotoğraf İç Mimarlık Eğitimi İlişkisi

Günümüzde birçok iç mimarlık/ mimarlık eğitimi veren üniversitelerde fotoğraf ve mekan ile ilgili derslere gereken önem gösterilmemektedir. Hatta araştırma sürecinde iletişime geçilen ülke sathındaki Güzel Sanatlar Fakültelerinin birçoğunda fotoğraf dersinin müfredatta yer almadığı görülmüştür. Ancak ülkemizdeki sanat eğitimi tarihine baktığımız zaman, 1932 yılında henüz 9 yıllık genç bir cumhuriyet olan ülkemizin, öğretmen ihtiyacını karşılamak için kurulan Orta Muallim Mektebi; ilk önceleri Gazi Eğitim Enstitüsü ve günümüzde Gazi Üniversitesi'dir, müfredatında Resim ve Elishleri şubesinde fotoğraf dersine rastlanılmıştır. O dönemin teknolojik şartları ve maddi yetersizliği

düşünüldüğünde, günümüz Türkiye'sinin yüksek öğretim kurumlarında fotoğraf dersinin eksik olduğu üniversiteler olması düşündürücüdür (Alakuş, 2003).

1927 öğretim yılında ortaöğretime öğretmen yetiştirmek amacıyla kurulan Gazi Eğitim Enstitüsü'nde, 1932 yılına gelindiğinde önemli olaylardan biri Enstitü bünyesinde Resim-İş Eğitimi Bölümü'nün açılmasıdır (Alakuş, 2003). Gazi Terbiye Enstitüsünün Resim-İş Öğretmenliği bölümünde ders olarak verilen fotoğraf, teorik ve uygulama şeklinde verilmiştir. 2. Dünya savaşı ile başlayan ekonomik sıkıntılarla birlikte, fotoğraf derslerinde kullanılan uygulama malzemesinin ithal edilememesi nedeniyle dersler teorik olarak devam etmiştir. Fotoğraf dersi Resimİş Öğretmenliği altında grafik dersi içinde verilmiştir. Dersi Almanya'da eğitimini tamamlayan Şinasi Barutcu vermiştir (Kaya, 2010. s. 6–7).

Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalları'nda fotoğraf eğitiminin geçmişi ile ilgili olarak Çoban'ın verdiği bilgilere göre;

“1932 yılında Resim ve Elişleri Şubesi'nin 1934 yılında bir şube altında birleştirilmesinden sonra, aynı yıl Resim-iş bölümünün müfredat programı düzenlenmiştir. 1934 yılında müfredat programında ders gruplarının toplam saat oranı; Resim atölye dersleri %21,11, diğer sanat atölye dersleri (yazı, modelaj, fotoğraf) %19,99, İş atölyesi dersleri (ağaç işleri, maden işleri, mukavva işleri) %26,66, öğretmenlik meslek dersleri %15,55, genel kültür ve kuramsal dersler %16,66'dır.” (1993, s. 69).

Çoban'ın bu tespitinden de görülebileceği gibi fotoğraf dersleri, güzel sanatlar eğitiminin ilk dönemlerinde bile akademik müfredatta yer almıştır. Bu da fotoğraf sanatının plastik sanatlar eğitimindeki önemini vurgulamaktadır. 1963 yılından beri ders dışı seçmeli olarak okutulan fotoğraf dersi, ikinci sınıfta iki saat olarak bölüm programında yer almıştır (Çoban, 1993, s. 92).

Dijital (sayısal) fotoğrafçılık, pek çok eğitmenin sahip olduğu fotoğraf çekme ve fotoğraf görüntüleme yeteneğine dayandığından sınıfta kullanılan mantıklı bir teknolojidir. Dijital fotoğrafçılık geleneksel fotoğraflardan bazı yönlerden farklıdır. Bu farklılıklar hakkında bilgi edinildiğinde; fotoğrafı kazanmayı, analiz etmeyi, oluşturmayı ve onunla iletişim kurmayı kolaylaştırır. En önemlisi, dijital fotoğrafçılığın temel kavramlarını anlamak, dijital

kameraların ve fotoğrafların kullanılmasını kolaylaştırabilir ve bunları teknik destek yerine içeriğin öğrenilmesine odaklayabilir (Chamberlin, 2004, s. 38). Günümüzde Güzel Sanatlar Fakültelerinde yaşanan büyük sıkıntılardan birisi de fotoğraf ve tasarımın simbiyozuna değinecek ve bunun dersini verecek donanımlı öğretim elemanı sıkıntısıdır. Bu konu ile ilgili ayrı bir sıkıntı ise fotoğrafın artık sayısal ortama geçmiş olmasıdır. Sayısal fotoğraf, bir anlamda bilgisayar da demektir. Bilgisayar ve yazılımlarını donanımlı bir şekilde bilmeyen öğretim elemanlarının öğrenciye ne derece faydalı olacağı da tartışmaya açık bir konudur.

Fotoğraf sanatı, dönemin teknolojiyle beraber geliştiği düşünülürken sürekli yükselen sanatı konumundadır. İnsanların sanatsal açıdan da ilgisini çekmeyi başaran bir konu olarak, özellikle tasarım eğitimi programlarında yer alması bu gelişmenin doğurduğu bir zorunluluktur. Tüm iletişim araç gerecinin dışında Güzel Sanatlar Fakülteleri en azından seçmeli derslerde bu simbiyoz ilişkisinin sanatsal gelişimini öğretmelidir. Atölye çalışmalarında, seçmeli sanat olarak her geçen gün ilgi çekiciliği arttırılan medyatik, amatör ya da profesyonelce kullanılan fotoğraf, sanatsal üretimde de öncül bir tavır olabilmektedir (Gürhan, 2007, s. 110). Gürhan'ın bu ifadelerine ek olarak, yerinde durmadan ilerleyen fotoğraf teknolojisinin öğretim elemanları tarafından da güncel olarak takip edilmesi gerekmektedir. Günümüzde fotoğraf sanatı teknolojiyle tamamen paralel olarak ilerlemiş ve kendisini sayısal platforma taşımıştır.

Fotoğraf, çağdaş sanatta yerini aldı çünkü aktivite ve kitle iletişim aracı olarak kendi kurallarına sahip ve sosyal ve sanatsal alanlarda etkinliğini koruyabiliyor. Günümüzde sanatların birbirinden bağımsız ele alınmadığı ve artık sanatın kendi bağımsızlığı olmamasından ötürü, fotoğraf sanatı da diğer sanatlarla birlikte kullanılır. Çünkü fotoğrafçılık; kendi başına bir malzemedir. Başka bir deyişle, malzeme ve teknoloji açısından, çeşitli şekillerde kullanılan özelliklere sahiptir. Bununla birlikte, fotoğrafçılık sadece mekanik ve teknik bir süreç değil, aynı zamanda diğer sanat dallarıyla entegre edilmesi en kolay etkinliklerden biridir. Tüm sanatlar arasında bir ilişki vardır. Bu ilişki, her sanat alanının gelişimini, yaratılan eserleri ve farklı sanat alanlarında kullanılan teknoloji ile birbirleri arasındaki bağlantıları etkiler (Özdemir, 1996, s.3).

Fotoğrafın Anlama Öğrenme Yetisini Geliştirmesi

Öğretim programları öğrencilerin kişisel yeteneklerini, iletişim becerilerini, takımlarla çalışabilme becerisini, sezgi, muhakeme, yaratıcılık ve hayal gücünü geliştirici olmalıdır.

Dört duvar arasındaki anılara dayanan ve dış dünya ile ilgili olmayan bilgi setleri öğrencilere aktarılmamalıdır. Özellikle, eğitimin bilgi basamağından ibaret olmadığı gerçeği ile birlikte eğitimin çok yönlü olma özelliği öğretim programlarının alanlarını da direkt olarak etkilemiştir (Şimşek, 1997; Saban, 2002).

Bu yüzyılın başında yapılan araştırmalar; görsel algının kişilerde psikolojik ve eğitimsel değerini ortaya çıkarmıştır. Yeni teknolojik gelişmelerin plastik sanatları büyük ölçüde etkilediği aşikardır. Bu durumda fotoğrafın anlama ve öğrenme yetisini olumlu yönde etkilediğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Dengeli bir sanat eğitiminde literatür bilgisi ile beraber görselliğin olması gerektiği çalışmanın ilk aşamalarında belirtilmiştir. Fotoğrafın anlama yetisini geliştirmesindeki önemli bir ana unsur nitelikli, dengeli bir eğitim için insan hayatının, tecrübesinin, estetik yönünün gelişimini göz ardı etmemesidir. Fotoğraf, uzun yıllar okullarda hak ettiği yeri alamayan bir kavram olmuştur. İnsanların fotoğraf eğitimine olumsuz tutumları onu bir us uğraşı değil, el uğraşı, el yeteneği olarak bakmalarındandır. Kırıçoğlu bu durumun kaçınılmaz sonucunu şu şekilde ifade etmektedir; "Bu, insanlar için bir disiplin alanı değil, kişilerin rahatlayabilecekleri faaliyetler bütünü olarak kabul edilir. Bu konuyla, her zaman okuldaki en önemli ikinci sanat alanı durumundadır." (Kırıçoğlu, 2002).

Oysa ki güçlü imgeler edinmek, bu imgeleri ayırıştırıp birleştirilerek renk, biçim, doku, form, uzam gibi sanatsal değerlerle düşünme ve nitelikli sonuçlara yönelik sorun çözme ussal bir uğraştır. Demek ki "sanat değerlerle düşünen niteliksel zekanın bir ürünüdür." (Ecker, 1966).

Öğretme ve öğrenme biçimlerimiz de çok kesin ve hızlı biçimde değişmektedir. Bu bölüm, öğrenme sürecinin yeni bir teorik anlayışının ve kısmen de yeni teknolojilerin sonucudur. Gerçek şu ki, okuldaki birçok geleneksel disiplinin kısır ve hatta modası geçmiş hale gelmesidir. Bu nedenle, öğrenme ve öğretme anlamında hatta bilgi konuşurken bile neyi kast ettiğimiz ile ilgili bazı değişikliklerle karşı karşıyayız (Arslan ve Erarslan, 2003).

“Trenle mi geldin fotoğrafınla mı?” diyen J.Berger, “bütün fotoğraflar bir ulaşım biçimi, yokluğun dile gelişidir” diyerek malzeme çeşitliliğinin önemine de bir örnek vermiştir (Çelek, 2003). Çağdaş eğitim kavramında bireylere bilgi aktarmanın yanı sıra, kişisel yönelimlerin ve yeteneklerin geliştirilmesi yoluyla bireylerdeki yaratıcılığın geliştirilmesi giderek daha önemli hale gelmektedir. Öğretilerin öğrenilmesi gerektiği varsayımı, öğrenmenin öğretilmesi daha da önem kazanmıştır. Hedef; yaratıcı, üretken, düşünen, tartışan, katılarak öğrenen özgür ve mutlu bireyler yetiştirmektir. Öte yandan yaratıcılık; bilime ve tekniğe, sanat ve kültür alanlarında orijinal ürünler sunmak anlamına gelir. Bu nedenle bireylerin tek taraflı değil, bilişsel, devrimsel ve duygusal yönleriyle bir bütün olarak eğitilmesi gerekir. Bu nedenle, Güzel Sanatlar alanında fotoğraf eğitiminin, çağdaş eğitim kavramı ve uygulamaları içinde bilim ve teknik eğitiminin yanında özel bir yeri vardır (San, 1990).

Fotoğrafın, öğretim biliminde ve sanatta çeşitli sentezler gerektiren oldukça insancıl bir aktivite olmasından dolayı eğitim pratiğine katkısını inkar edilemez. Ancak günümüzde bu aktiviteler pedagojinin artistik (sanatsal) yönlerini ihmal ederek kontrol edilebilir ve ölçülebilir öğretim yöntemlerine kaymıştır. Genel anlamda fotoğraf ile öğrenme, kişi ile yapıtı (ürün-model) arasında gelişen yaratıcı etkinlikler sürecini olumlu etkilemektedir. Eğitimsel anlamda fotoğraf ile öğrenme, öğretmen ile öğrenci arasında önceden programlanmış estetiksel etkinlikler çerçevesinde oluşan amaçlı, anlamlı ilişkilerle gerçekleşir.

Fotoğrafın Estetik Değer ve Algısal Duyarlılığın Gelişmesine Katkısı

Tasarım alanındaki diğer birçok gelişmede, çeşitli tasarım türlerinin birleşmesidir. İç mimarlık/ mimarlık eğitiminin işlevi sadece duygusal rahatlama, saf işlev veya saf yetenek geliştirme değildir. İç mimarlık/ mimarlık eğitimi çok önemlidir çünkü zengin bilgi, ilham verici davranış geliştirme, kültürel ve iletişim fonksiyonları vardır. Bu sanatsal işlevler farklı şekillerde entelektüel gelişim sağlar. Vizyon insanları ve toplumu etkiler. Tasarım algısı belirli eğitim, estetik ve tutumları gerektirir.

Fotoğrafçılıkla ilgili düşünceler ve yazılar onun estetsiz bir sanat dalı olduğu yönündedir ve fotoğraf sanatının kuruluşundan bu yana 164 yıl içinde, çoğunlukla fotoğraf teknolojisi ile ilgilidir. Bunun nedeni, kimyasal yapısı nedeniyle fotoğrafların gizemli olmasındadır.

Fotoğrafın yaratıcılık yönünü vurgulayan ilk teorisyenlerden Moholy Nagy 1925'te “fotoğraf çağdaş sanattır” diyordu ve şöyle ekliyordu.

“Fotoğrafçılar ile sanatçılar arasında fotoğraf sanat mıdır tartışması sorunun ortaya yanlış konmasıdır. Resmi fotoğraf ile değiştirmek niyetinde değiliz ki... Teknolojik gelişmenin getirdiği optik yaratmanın yeni formlarını yaratmak niye? Eleştirmenler hep resmin değerlerinden yola çıkıyorlar, artık fotoğrafın kendi değeri dikkate alınmalıdır. Ancak bu şekilde yargılanabilir. Fotoğraf basit şekilde görünenin yansıması değildir.” (Greenhill, Murray ve Spence, 1992, s. 16).

Sanatı herhangi bir malzeme aracılığıyla bir dışavurum olarak görürsek, bu malzeme ses, kelimeler, notlar, metin, boya, gövde, kil, taş vb. için kullanılabilir. “Görsel dünyada”, “form” sadece bir araçtır, bizi hedefe götüren şifreli yüzeydir. Bu, sanatçının dünya görüşünü ve sanat anlayışını açıklayabilen bir şifrelemedir. Biçim, sanatçının tarzını belirler. Görüntünün anahtarıdır. İçerik anlatılan konudur, hikayedir, fotoğrafın yapısına taşınmıştır. Fotoğrafta ustalık, anlatılanın en ustaca biçimlenmesidir. Doğru yeri doğru zamanda görmek, bunu yapmak için doğru teknolojiyi kullanmak ve her şeyin üstünde bir dünya vizyonu oluşturmuş bir fotoğrafçı ancak sanatçı olarak kabul edilebilir (Çizgen, 1998, s. 15).

Bilinen bir gerçektir ki fotoğrafta oldukça baskın olarak gördüğümüz ifade ve anlatım durumunun etkisi yadsınamaz; “Bir fikrin, bir duygunun, bir güzelliğin anlatımında kullanılan yöntemlerin tümü ve yöntemler sonucunda ulaşılan üstün yaratıcılık” tanımının özü “anlatım”dır. Bilginin, gözlemin, iç dünyanın ve yaratıcı gücün harmanını bir malzeme ve bir yöntemle anlatmaktır.” (Bayhan, 1996, s. 11). Bu da algısal duyarlılığı dikkate almadan gerçekleştirilemez.

Çağın en büyük ressamlarından Picasso; “Benim resmimi imzam için alıyorlar” demiştir. Buradan anlaşılması gereken durum; aynı tualin, aynı renklerin olmasına rağmen farklı ressamların ellerinde farklı harmanlanır çünkü sanatçı sadece gözün gördüğü ile yetinmez onu kendi yorumuyla yeniden düzenler, yaratır. Bu algısal duyarlılığı estetik değerler sayesinde ancak oluşturabiliriz. Fotoğraf Sanatı adlı kitabın önsözünde “Boubat’ın deyimiyle ‘Tekniğin batağına saplanmadan rastgele!...’ ” diyor yazar... Fotoğraf, içerik ve biçim olarak, ışık, zaman, fotoğraf makinesi, filmler gibi değişik unsurlardan etkilenir. Bu da estetiğin ve algısal değerlerin geliştirilebilmesine olanak verir. Boubat, “Fotoğraf Sanatı” adlı kitabın önsözünde fotoğraftaki yaratıcı insan unsurunu şöyle anlatıyor;

“Bana sık sık sorulur; iyi bir makinanız olmalı diye.. Çekinmeden itiraf ederim; ‘ Makinem sizinkinin aynı. Aslında düğmeye basmaktan öte yaptığım bir şey yok. Fotoğraf yalnızca budur, daha ne olsun? Fakat bu ‘daha ne olsun’ kısmı kişilerin ve fotoğrafçının bir an buluşmalarını gerektirir ve bu karşılaşma, bir düğmeye basışla durdurulacaktır.” Yaratıcısına bağlı olmayan iş yoktur; Her şeyi makine yapıyormuş gibi gelir, oysa aynı konu karşısında, aynı makine, fotoğrafa sayısızca değişik anlam verecektir (Boubat, 1984, s. 7-8).

Mehmet Bayhan bu geniş perspektifi şu şekilde özetlemiştir; “...yorumlamak, düşlerimizi aktarmak peşinde isek fotoğraf malzemesi de çekimde ve karanlık odada bizlere bir takım olanaklar sunar” (1996, s. 90). Bu malzemeleri kendi tarzınızda iyi kullanmak önemlidir. Bu durumda farklı değerler, deneyimler elde edebiliriz.

Fotoğraf sanatının estetik değere ve algımıza etkisi alanına değindiğimizde olanaklarının oldukça geniş olduğunu söyleyebiliriz; fotoğrafçının vermek istediği anlamda, bakış açısı, ışık, kompozisyon, lens ve açılarla ilke olarak karşımıza çıkar. Fotoğrafçılık aklın, gözlerin ve kalbin buluştuğu andır. Ulaşmak istedikleri kitleye, şekillendirdikleri fotoğrafları aracılığıyla ulaşırlar. Bu ulaşım bir anlam içerir. Anlam iletişimin anahtarı ve iletişim sürecinin odağıdır.

“Her iletinin ileten için bir anlamı vardır. Bir film, yönetmenin anlatmak istediklerini; bir resim, ressamın bakış açısının; bir şiir, ozanın duygu ve düşüncelerinin anlamını taşır; bir fotoğraf da fotoğrafçının bakış açısının ve düşüncelerinin anlamını taşır. Yaşamın anlamını kavramak, dünyayı anlamlı kılmak isteriz.” (Zıllıoğlu, 1996, s. 100).

İnsanlar fotoğrafların önemli özelliklerinden birinin içerik olduğunu anlamaya başladı. Diğerleri fotoğrafçılığın anlamını çözmek için semiyoloji bilimi (göstergebilim) kullanmaktan yararlanır. Simgelerin anlamını açıklayan bu yeni bilimin baş teorisyeni Barthes'dir. Diğer alanlarda olduğu gibi, fotoğrafta da ortak bir nokta olmalıdır. Fotoğrafın içeriği ortak bir anlam taşımalıdır ki estetiksel ya da anlamsal bir bütünlüğü oluşturabilsin.

3.4 İç Mimarlık/ Mimarlık Eğitimde Temsilin Algıya Etkisi

Mimari temsil Rönesans'tan bu yana bilinçli olarak mimarlık mesleğinde önemli bir betimleme aracıdır. İç Mimarlık/ mimarlık eğitiminde temsil de bu süre içerisinde genel olarak binaların teknik özelliklerini dile getiren pasif bir araç olarak görülmüştür. Ancak günümüz mimarlık eğitiminde, mimari temsillerin kimliği dönüştürülmüş ve mimari temsil etkili bir tasarım aracı olarak kabul edilmiştir. Mimarlık eğitiminde temsillerin yeni özellikleri paradigma kavramı çerçevesinde incelenmelidir. Bunun nedeni, paradigma kavramının, etki alanını ve mimarının inşaat endüstrisinde temsil ettiği değişiklikleri algılamak için daha geniş bir açıklama ve yorum yelpazesi sağlayabilmesidir.

Mimarlık ve iç mimarlık eğitiminde temsil, mimari fikirlerin somutlaşmasını sağlayan bir araçlar bütünü olarak ifade edilir. Mimarların ya da tasarımcıların fikirlerini akıl dışında başka bir ortamda deneyimleyebilmelerini üzerine çalışmalar yapılmaktadır.

Mimarlık/ iç mimarlık eğitiminde temsil denildiğinde genellikle mimari çizimler aklımıza gelir. Ancak mimari gösterimin kapsamı çok daha geniştir. Çizimlere ek olarak, modeller, elektronik medya, hologramlar vb. bu spektrumun önemli bir parçasını oluştururlar (Porter, 1979). Eğitimde temsilcilikle işbirliği yapmanın birkaç nedeni vardır; bunlardan biri, başka bir ortamda açıklanan deneyimi, gerçek nesnelere ziyade temsil kullanarak deneyimleyebilmeleridir. Mimarlar, tasarımdaki değişkenleri ve sonuçları test etme yeteneğini gözlemlemek ve ölçmek için görsel modeller kullanır; çizim gösterimleri inşaattan önce projeleri değiştirmek veya tekrarlamak için daha güvenlidir ve kopyalanması daha kolaydır; grafik temsillerin mimari söylemin oluşturulmasına önemli

katkılarının olması; temsillerin sosyal ve kültürel yapılanmalarda etkin rollerinin varolması nedeniyle mimarlara bu konularda söz söyleme şansını yaratmaları; Mimarlık ve iç tasarım eğitiminde, bu temsiller meslektaşları, diğer meslek grupları veya kamuoyu ile iletişim kurarken dilbilimsel bir özellik olarak düşünülebilir, böylece retorik uygulama yapılabilir. Mimarlık eğitiminde kullanılan temsillerin yapısı ise genellikle görsel tabanlıdır. Bunlar iki boyutlu grafikler ve üç boyutlu nesnelere arasında değişirler. Bilgisayar teknolojisindeki ilerlemeler, elektronik ortamda her ikisine de iki boyutlu ve üç boyutlu yeni deneyimler sağlamıştır.

Son dört yüzyılda, mimari temsil mimariyi belirgin bir şekilde belirleyen bir olgu haline gelmiştir. Temsilciler sayesinde mimarlar tasarımlarını başka bir ortamda deneyimleme fırsatına sahip oldular. Bunun en önemli sonucu, ürününü inşa etmeden önce her türlü açıdan görebilmek, onun üzerinde hâkimiyet ve kontrol kurabilmek olmuştur. Mimarlar 17. yüzyılın çoğunda, mimarlığı geometrik bir operasyon, perspektifi ise illüzyon aracı olarak görmüştür ve bu ayrımı devam ettirmişlerdir. Öte yandan mimarlık ve iç mimarlık eğitiminde temsil teknik bir olgu olduğu kadar, kültürel bir olgudur. Dil biçimindeki mimari gösterimler de mimari kültürlerinin izlerini taşır. Mimarlık temsili dil gibi mimarların tasarım bilincinin gelişmesine yol açmıştır. Mimarlık/ iç mimarlık eğitiminde temsilin kullanılmaya başlamasıyla birlikte mimarın konumu önemli ölçüde değişmiştir. Rönesans'ta gerçekleşen bu değişim günümüzdeki çağdaş mimar olgusunun temelini teşkil etmiştir. Böylece mimarlık eğitimindeki temsil, mimarlara erk ve meşruiyet kazandırırken, mimarlık problemlerini bir tasarım olgusu şeklinde ele almalarını sağlamıştır.

Mimari temsil araçlarının tanıtılması etkisini, mimarların oluşturdukları konseptlerde göstermiştir. Bu nedenle, bir tasarım problemi bir bütün olarak görülebilir ve zorluğu veya karmaşıklığı bir elden çözülebilir. Temsil araçları olgulara olan bakışımızı tamamıyla değiştirebilmekte, mimarların dünyaya bakışlarını etkileyebilmekte, dönüşüme uğratabilmektedir; onların farklı dünyalarda çalışmalarına izin verebilmektedir. Bir model olarak mimari temsil, belirli bir süreçte mimari tasarım problemlerinin çözümünde yardımcı bir araç olarak kendisini gösterebilmektedir.

3.5 Bölüm sonucu

İç mimarlık/ mimarlık fakültelerinin hayatı her yönden etkileyen bireyler yetiştirdiğini söyleyebiliriz. Çağlar, iç mimarlık eğitimini de kapsayan yaklaşımı ile eğitiminin önemini şu şekilde ifade etmektedir;

Sanat eğitimi ile bireyler dünyayı donanımlı ve yetkin algılayan, yorumlayan, dönüştürmeye yönelik kişiler haline gelirler. Mimarlık eğitimi veren kurumlar özgürlük içinde gelişebilen tartışma ortamlarını yaratabilmeli; toplumsal kültür ve düşün alanında, sosyal yapıda yaratıcılık ve çeşitlilikler oluşturmalıdır. Bu kurumlarda, geçmişin kalıntıları ve gelenekler sorgulanarak kültürün yeniden üretimi, oluşumu ve modernizasyonu sağlanmalıdır. Bugün ve gelecekte yetenek yetiştirmek ana hedef olmalıdır. Bu amaca ulaşmak için düşünme, araştırma, yorumlama ve uygulama gereklidir. Kişisel, yerel ve evrensel kültüre değer verilmeli, insan değerleri, sanat tarihi ve çağdaş sanat üzerine derinlemesine bilgi ve evrensel tutumlar geliştirilmelidir (Çağlar, 1999).

Tasarımda algı bu bağlamda; bireylerin duygu ve imgelem kapasitelerini bulmalarına yardım etmektedir ve keşfetmeye olanak vermektedir. Keşfetmek ve ifade etmek insanı geliştiren temel bileşenlerdir. Bu nedenle tasarım eğitiminde fotoğrafın ve fotoğrafta temsilin etkisi bilgi çağında daha da önem kazanmıştır. Çünkü çağın değişimine ayak uydurabilecek genç kuşaklar gelişirken oldukça büyük ve hızla gelişen bir platform içerisinde yarışmaktadırlar. Bu uçsuz bucaksız sistemin içinde, insan ve toplumun gelişmesinde mimarlık eğitimi daha refah yaşam alanları için önemli bir yoldur ve mimarlık eğitiminin en önemli hedeflerinden biri de yaratıcı düşünmenin gelişimidir. Yaratıcı düşünmenin gelişmesinde de görsel algının önemli olduğu düşünülmüyorsa, fotoğrafın algımıza etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Bunu da eğitim sistemimizin içine daha sık yerleştirebilirsek genel anlamda daha çok vizyonu gelişmiş bir toplum oluşturabiliriz.

H.Read “estetik duyarlılığın eğitilmesi, eğitimin en önemli ve temel görevlerinden biridir” demektedir. Bu görevde öğrenciye yaklaşım önemlidir. İnsanlarda bir enerji yaratmak ve arzu oluşturmak eğitim yoluyla olur. Burada önemli olan, enerjinin doğru alana yönlendirilmesidir (Yumuşak, 2020).

Sonuç olarak özetlemek gerekirse, bilim eğitimine ek olarak sanat eğitimi de gereklidir. Herbert Reed, "İyi sanat yaratmak değil, daha iyi insan ve toplum yaratmak hedef olmalı,"

demektedir. İ.San: "Sanat eğitimi, kişilik gelişimi sürecinde kişisel yaratımı korumayı ve geliştirmeyi amaçlamaktadır" demiştir (San, 1990). Bu noktada fotoğrafın anlama yetisini hızlandırması ve geliştirmesi söz konusudur. Aslında, anlama yöntemi asla eşsiz değildir. Özellikle görsel sanatlar eğitiminde, çünkü bu eğitim bireysel otoriteye göre yapılmalıdır. Başka bir deyişle, bu yöntem tahtada tekrarlanan bir şablon değildir. Seçilen malzeme inovasyon adımlarından biridir. Bu nedenle, önerilen bazı materyaller öğrencilerin yaratıcılık beklentilerini karşılamayabilir, aksine, belirli bir alanda yaratıcılıkla ilgili öğretilenleri vizyonla ilişkilendirmek öğrencilere zenginlik katabilir. (Yumuşak, 2020).

Araştırmanın vaka çalışması ile ilgili izleği, bu verilerin ışığı altında bir sonraki bölümde anlatılacaktır. Ankara İli içerisindeki üniversitelerde bahsedilen dersin içeriği ile ilgili bilgiler verilecek, yöntem ve metod açıklaması ile değerlendirilecektir.

BÖLÜM 4: ARAŞTIRMA ÇALIŞMASI

4.1 Araştırma Yöntemi ve Çalışma Metodu

Çalışmanın amacı ve kapsamı doğrultusunda, dersi veren eğitmenler olarak belirlenen katılımcılara gruplar halinde sorulan sorular yönlendirilmiştir. Söz konusu tarafların değerlendirme yollarını gözlemlemede yararlı olduğu düşünülen verilerin toplanması için yüz yüze görüşme yöntemi uygun bulunmuştur. Mülakat soruları (EK-1 bölümünde verilmiştir) araştırma sorularının türetilmesiyle belirlenmiştir. Eğitim Bilimleri Fakültesi Ölçme ve Değerlendirme Bölümü Prof. Duygu Anıl, araştırma görevlisi Bulut Yıldıztekin tarafından teyit edilip pilot çalışması yapılmıştır. Bu pilot çalışma sonrasında soru şekilleri revize edilmiş ve son haline getirilmiştir.

4.2 Görüşme ile Veri Toplama

Görüşme, yapılandırılmış veya yapılandırılmamış, kullanışlı ve yerleşik bir araştırma yöntemidir (Bauer, 2000) ve birbirimizi anlamaya çalıştığımız en yaygın ve güçlü yollardan biridir (Fontana ve Frey, 2003). Yapılandırılmış, yarı yapılandırılmış veya yapılandırılmamış olabilir. Yapısal görüşmelerde görüşmeci, tüm katılımcılara sınırlı sayıda cevap kategorisi ile önceden belirlenmiş aynı soruları sorar; bu nedenle, tüm katılımcılara aynı soruları aynı sırayla sorar ve, soruların sorulması biçiminde çok az esneklik olabilir. Yapılandırılmamış görüşme, görüşmenin derinlemesine yapılmasına ve katılımcı gözlemini de dahil ettiğinden, diğer türlerden daha fazla veri genişliği sağlar (Fontana ve Frey, 2003).

Bu çalışmada, soruların her grup için aynı kaldığı ve tüm katılımcılara aynı şekilde yönlendirildiği, ancak cevapların açık uçlu olduğu yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, görüşme programı Ek-1'de verilmektedir.

Görüşme programının yönerge bölümünde görüşmeci ve tezin kapsamı hakkında kısa bir bilgi içermektedir. İkinci kısımda görüşme yapılan kişi hakkında bilgiler istenmektedir. Sorular üçüncü bölümde “ders içeriği” ile başlamaktadır. Bu bölüm altı sorudan oluşmaktadır: ilgili ders ile alakalı teknik bilgilerin, ayrıntıların değerlendirilmesi yapılmaktadır. Dördüncü bölüm, fotoğraf ve mekan ile ilgili dersin eğitim değerlendirmesi incelemesinin yapıldığı bölümdür. Değerlendirme yollarına girmek için altı soru ele alınmıştır. Beşinci bölüm temsil süreci ile ilgili üç sorudan oluşmaktadır. Son olarak altıncı bölümde algı kavramının eğitim değerlendirmesi beş soru ile açılmıştır. Değerlendiriciler için yararlı olduğu düşünülen değerlendirme kılavuzu ile ilgili soru da bu bölümlerden sonra yer almaktadır. Sekizinci ve son bölüm, görüşmecinin görüşme üzerine gözlem ve notlarına ayrılan bir alandan oluşmaktadır.

4.2.1 Örneklem

Olasılık örnekleme ve olasılık dışı örnekleme iki ana örnekleme türüdür. Brewer ve Hunter'a (1989) göre, olasılık örnekleme, aynı popülasyonun tekrarlanan örneklerini alıp örnekleri karşılaştırabileceği fikrine dayanmaktadır. Bu yöntemde, seçim rasgele sayıların veya eşdeğeri listelerin yer aldığı bazı mekanik prosedürlerle yapılır; alternatif olarak seçim, karşılaştırma unsurlarını çağırarak gibi olasılık olmayan yöntemlerle yapılabilir (Doherty, 1994, s. 21). Bu çalışmada olasılık dışı örnekleme yöntemleri kullanılmıştır.

Görüşülen kişi sayısının belirlenmesinde ilk adım, Ankara ili sınırları içerisindeki bütün mimarlık ve iç mimarlık eğitimi veren üniversiteleri tespit etmektir. Seçmeli dersler az sayıda öğrenciye sahiptir ve; Ankara'da şu anda 9 fakültenin 7'si ilgili dersi seçmeli ya da zorunlu olarak vermektedir. Dersin daha önceden açılıp, gerekli katılım olmamasından ötürü kapatılmasından kaynaklanan durumlarda da, dersi veren eğitmen ile irtibata geçilip görüşme, eğitmen tarafından, o zamanki hali ile cevaplandırılmıştır.

4.2.2 Veri Analizi

Daha önce de belirtildiği gibi, görüşmeler ses kaydı ile yapılmıştır. Gill (2000) bu durum ile ilgili olarak, iyi bir metnin mümkün olduğunca ayrıntılı olması gerektiğini, konuşmayı özetlemeyerek, “temizlemesi” veya düzeltmemesi; kelimesi kelimesine konuşmanın kaydedilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Bu nedenle, bilgisayarda saklanan görüşmelerin ses dosyaları kelimesi kelimesine kopyalanmıştır.

Sözlü not dökümünün tercih edilmesinin bir başka nedeni, görüşmelerde verilen cevapların bazı önemli kısımlarının ilgili bulunamaması ve dinlerken daha rahat bir şekilde belirlenebilmesidir; veya bazı parçalar, işlemin başlangıcında olmasa da, zaman içinde mantıklı olabilir. Aynı transkripsiyon, ayrıca önemli kısımları tekrar okuma ve tüm bağlamda değerlendirme şansı verir.

Serbest akan metinler biçiminde olan çalışmalarda iki temel veri analizi şekli olduğu kabul edilir (Ryan ve Bernard, 2003). İlkinde, metin en temel anlamlı bileşenlerine, kelimelerine bölünmüştür; ikincisinde, anlam metin bloklarında bulunur. Bu çalışmada ikinci tip analiz yapılmıştır.

Metinlerin bölümlerini analiz etme (kodlama) ile ilgili en önemli görevler temaları belirleme, modeller oluşturma ve bu modelleri test etmedir (Ryan ve Bernard, 2003). Bu çalışmada analiz edilecek birimler belirlenen temalara göre seçilmiş ve bir sonraki bölümde açıklanan ana temalar altında gruplandırılmıştır.

4.2.3 Mülakatların Bireysel ve Karşılaştırmalı Analizleri

“Soruları ne kadar dikkatli bir şekilde ifade edersek ve cevapları ne kadar dikkatli bir şekilde raporlama ya da kodlama şeklinde yazarsak yazalım, konuşulan veya yazılı kelime her zaman bir belirsizlik artığına sahiptir” (Fontana ve Frey, 2003).

Kodlama, tam metin analizinin kalbi ve ruhu olarak kabul edilir. Metinlerin derlemesini belirlemek ve metinler içindeki analiz birimlerini seçmek temel adımlardır (Ryan ve Bernard, 2003). Bu amaçla, sadece paralistik özellikleri değil, tüm konuşulan kelimeler dahil olmak üzere, verilerin metinleştirilmesinden sonra katılımcıların cevaplarının ilgili kısımları seçilmiştir. Bu seçim sürecinde ana yaklaşım, metinlerin malzeme bloklarını belirli temalar altında toplamaktır. Başka bir deyişle, amaç çalışmanın temelini oluşturacak temaları bulmaktır.

Ryan ve Bernard (2003) da bu aşamanın önemini şu şekilde vurgulamaktadırlar: “Araştırmacı ne kadar tümevarımsal kodlama yaparsa yapsın, temaları tanımlayıp tüm metin topluluğuna uygulanabilecekleri noktaya kadar rafine ettiği zaman, birçok yorumlama analizi zaten yapılmıştır”.

Bu bağlamda, belirtilen ana temaları belirlemek için bir pilot çalışma yapılmıştır. Belirlenmiş üniversitelerin internet sitelerinden ders içeriği metinleri baştan sona tekrar okunmuştur. Her potansiyel tema olabilecek kavramlar ve içerikleri yazılmıştır, böylece tekrar tekrar belirtilen temalar tespit edilmiştir. Potansiyel temalar, aralarındaki ilişkiyi gösterecek şekilde gruplandırılmıştır. Tüm analiz süreci boyunca esnekliğini koruyan pilot çalışmanın bulguları ile dört ana tema altında aşağıda verilmiştir.

1. EĞİTİM

İç Mimarlık bölümleri arasındaki en büyük farklılıklar seçmeli derslerde görülmektedir. İç mimarlık eğitiminin, mimarlık, mimarlık ve tasarım ve/ veya mimarlık ve mühendislik fakültelerine bağlı olma durumunda, tasarım veya mühendislik odaklı geliştiği, güzel sanatlar, güzel sanatlar ve tasarım ve/ veya sanat, tasarım ve mimarlık fakültelerine bağlı olduğu durumlarda ise sanat ve tasarım ağırlıklı olarak geliştiği ve yürütüldüğü bilinmektedir.

a. İç Mimarlık Fakültelerindeki Seçmeli Derslerdeki Farklılıkların Önemi

- Fotoğrafın Mimarlık Eğitimine Katkısı
 1. Derslerde Seçilen Görseller Arasındaki Ortak Özellikler
 2. Görsellerin Sınıflandırılması
 3. Dersler Teorik mi Pratik mi İlerlemeli

b. Tasarımda Kopya Ve Ezber Durumu

Tasarım derslerinde öğrenci ezberler/ kopya çeker ve yaratıcı olamaz düşüncesi ile görsellik kullanılmıyor. Öte yandan diğer dersler görsellik üzerinden ilerliyor.

- Görselliğin Negatif Yanları

c. Eğitimde görsellik ile ilgili düşünceler nelerdir? Temel tasarım dersi ve diğer derslerdeki görselliğin kullanılması ve kullanılmamasının nedeni ne olabilir?

2. TEMSİL

a. Yaratıcılıkta Temsilin Rolü Nedir?

Temsiliyet sürecinde sunulan kişiler ya da nesnelere, sunuldukları yani temsil edildikleri şekliyle toplumda veya temsil edildiği platformda yer bulurlar. Temsilin gerçeklikle olan ilişkisi, gerçeklik kavramının yeniden yorumlanarak oluşturulmasıyla ilgilidir. Bu sebeple de temsil sürecinde neyin temel alınıp neyin arkada bırakılacağı önem taşır.

b. Bu kapsamda sunumlarda, temsiliyet ve yaratıcılık paralelinde nelere önem verilmelidir?

Temsil süreci, zihindeki kavramların üretilmesidir ve bu nedenle benzer düşünce sistemine sahip bireyler aynı temsilleri yaratır veya temsilleri kendi düşünce sistemlerine göre çözümlerler.

c. Temsil ve Algı Yönetimi Paralelliği Neler Olabilir?

3. ALGI VE DEĞERLENDİRME SÜREÇLERİ

- a. Görsel Algı ve İletişim
- b. Algı Yönetiminde Etkili Olan Etmenler Neler Olabilir
- c. Sizce tasarım ile ilgili derslerde algıyı etkileyen görseller bağlamında ne gibi gelişmeler/ iyileştirmeler yapılabilir?
- d. Sunumda seçilen görseller konusunda öğrencilerin dikkati konusunda farklılıklar gözlemlediniz mi?
- e. “Eğitimde görsel algı ve temsiliyet” değerlendirmesinde, süreci ve görüş oluşturmayı kolaylaştırıcı, yol gösterici ortak ilkelerin oluşturulması yararlı olur mu?
- f. “Eğitimde görsel algı ve temsiliyet” değerlendirmesine neler eklenebilir?

Tablo 1. Pilot Çalışmada Belirlenen Temalar

Ryan ve Bernard'ın (2003) Miles ve Huberman'dan (1994) bahsettiği gibi, “araştırmacı temalar, kavramlar, inançlar, davranışlar gibi bir dizi şeyi tanımladıktan sonra, bir sonraki adım bu şeylerin teorik bir modelde birbirine nasıl bağlandığını tanımlamaktır.” (Ryan ve Bernard, 2003)

Gaskell (2000), araştırmanın amaçlarını ve hedeflerini ön planda tutmayı, kalıpları ve bağlantıları aramayı, belirli detayların ötesine geçen daha büyük resmi aramayı önermektedir; ve bu analizin tamamen mekanik bir süreç olmadığını vurgulamaktadır. Bu yaklaşım analizin her aşamasında benimsenmiştir. Kodlarımız “değerlerimiz” olduğundan, bu çalışmada “etiketler” yerine içerik analizi yöntemi metinlerin analizinde ve kavramsal modellerin oluşturulmasında gerçekleştirilmiştir.

Bauer (2000), içerik analizini ampirik sosyal bilimlerde geliştirilen tek metin analizi yöntemi olarak görmektedir. Ayrıca, çoğu klasik içerik analizinin, metin topluluğunun bazı özelliklerinin sayısal tanımlarında sonuçlandırıldığından, metindeki türlere, niteliklere ve ayrımlara dikkat çekildiğinden bahseder. Böylece, istatistiksel formalizm ve nitel analiz bütüncül bir yaklaşımla bir araya gelebilir.

Pilot analiz sürecinde değerlendirilecek olan metin blokları demo yapılan eğitimci ile birlikte tekrardan neden-sonuç ilişkisi kurularak düzenlenmiştir. Ayrıca, yeni karşılaşılan temalar da değerlendirilmiş ve yeniden analiz edilerek ele alınmıştır.

4.2.4 Ders İçeriği Ve Eğitim Değerlendirilmesi İle İlgili Sonuçlar

Eğitmenin Fotoğraf İle İlgili Geçmiş Olması

Konuyla ilgili eğitim almanın katkısının şüphesiz olduğu düşünülmektedir. Sinema, mimarlık, fotoğraf her ne kadar farklı disiplinler gibi görünseler de işin içerisinde bir yaratıcı, bir yapıt ortaya koyma eylemi olduğundan çoğu noktada da benzeşmektedirler. Katılımcılar bu iki kavramın birbirlerini besleyebileceklerini düşünmektedir. Işık&gölge ilişkileri, kompozisyondaki denge vs. arayışları mekan tasarımından ürün tasarımına kadar disiplinler arasında ortaklaşa arayışlar ile beslenmektedir.

Fotoğrafçılık Eğitimi Alan Eğitimciler: Katılımcılardan 5 tanesi geçmişte fotoğraf ile ilgili eğitim almıştır. Lisans ve yüksek lisans bölümü dışı seçmeli fotoğraf dersleri, çalıştaylar, kişisel kurslar gibi..

- **“Bilgilendirilmiş” eğitimcinin gözü:** Bir eğitimci bu kapsamdaki bir dersi verirken “bilgili eğitimcinin” gözünün dikkate alınması gerektiğini belirtti. “Eğitilmiş eğitimci” perspektifi önemli bir faktördür. Ayrıca, bu konuya değinen eğitimciye göre, bilgili eğitimci bakış açısından bakmak bu ders içeriğini oluşturmada en önemli faktördür. Bununla birlikte, söz konusu ders içeriğinde yorum yaparken “sıradan insanlar” bakış açısının, kısaca eğitimcinin ders ile ilgili geçmişi olmayışının sıkıntılar yaratabileceğini ifade etmiştir.
- **Kişisel Faktörlerin Önemi:** Alınan eğitimin ne kadar katkısı olacağı elbette kişisel faktörlere de bağlıdır. Fotoğraf çekerken göz’ün bakma ve görme biçimi değişir. Bu yeni algı tasarlama eylemine de kolayca yansıtılabilir.

- **Görme becerisinin eğitilmesi:** Bunun yanı sıra kameraya dair teknik bir eğitim aldığınızda görme becerinizin de eğitileceği düşünülmektedir. Bu sayede tasarım yapmak için oturduğunuz masadan kalktığınızda, gittiğiniz yerlerde ya da kentte dolaşırken etrafınıza bu gözle bakmaya başlarsınız. Fotoğrafla ilgili bir eğitimin ya da fotoğraf pratiğinin tasarım eylemine çok katkısı olabileceği düşünülmektedir.

Fotoğrafçılık Eğitimi Almayan Eğitimciler: İlgili eğitimi almayan bir eğitmenin önerisi resim, sinema, grafik, çağdaş sanatlar vs tasarım için fotoğrafı besleyecek görsel sanat tarihi formasyonudur.

Bu Ders Ne İçin Önerilmeli

- **Fotoğraf Görsel Bir Tasarımdır:** Mimari üretim için tasarım ilkelerinin ve prensiplere göre kurgulama bilgilerinin öğrenilmesi gereklidir. Eğitimcilerin çoğu bu temelin oluşması için bu dersin önerilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Kolay fotoğraflar yapılabilen günümüzde, bu ilkeler olmadan yapılan fotoğraf kurgulamaları sıradan hatıra fotoğrafları olurlar, aynı şekilde mimari tasarım da sıradan kalır.
- **Fotoğraf ve Mekan Arasındaki Simbiyoz İlişki:** Çalışmanın önceki bölümlerinde mimarlık ve fotoğraf simbiyoz ilişkisi üzerine detaylı açıklamalar yapılmıştır. Katılımcıların hepsi ilgili dersler için görmeyi öğretene bir ders olduğunu ifade etmektedir. Fotoğrafın hem kuramsal hem de uygulama birlikteliğinin mimari düşünme ve üretme süreçlerine katkısı olduğu düşünülmektedir. Mimarlık doğası gereği diğer bölümlerle interdisipliner ilişkiler kurmaya ihtiyaç duyar. Hangi fakülte altında olursa olsun fotoğraf, temelde görme, anlama ve görsel/ toplumsal/ sosyolojik/ eleştirel sorgulama ile ilişkilenen çoklu yoruma açık bir medya olduğundan daha temel tasarım eğitiminin en başından mimarlık eğitiminin bir parçası olarak gelişir.

- **Görsel Bellek:** Bir katılımcı çevre ile ilişkilendirerek fotoğrafın görsel belleği arttıracığına, gözü eğiteceğine, yapılı çevre ve kente dair sosyal, toplumsal ve eleştirel farkındalık sağlayacağına değinmiştir.
- **Sinema ve Mekan:** Bir katılımcı sinema ve mekan simbiyozu üzerinden devam ederek; sinemada bir atmosfer ve duygu yaratabilmek için mekanların nasıl kurgulandığını öğrenmenin öğrencilerin tasarım derslerine de katkı sağlayacağına değinmiştir.

Müfredattaki Eksiklik Üzerine Görüşler

- **Eğitmenin Dersin Eksikliğini Hissetmesi:** İki katılımcı müfredatta fotoğraf ve mimarlık içerikli bir dersin eksikliğini farkederek ders içeriğini oluşturmuştur. Müfredatta mimarlık ve görsel kültür ilişkilerini odak alan derslerin yetersiz olduğunu düşünerek ders önerisi hazırlanmıştır.
- **Öğrenciler Tarafından Katılımın Olmaması:** Diğer katılımcılar bu ve benzeri bir dersin faal olmayarak mevcut halde olduğunu belirtmiştir. Genel düşünce bu dersin gereken katılımcısı olmayarak Ankara ilindeki çoğu üniversitelerde pasif bir halde bulunması ya da yeterli katılımcı olmadığından hiç açılmaması yönündedir. Genellikle ders havuzunda inaktif olarak bu içerikteki bir ders mevcut bulunmaktadır. Bu da başlı başına görselliği verimli kullanmadığımızı göstermektedir.

Müfredattaki Artışa Yönelik Görüşler

Bu dersin müfredatta artmasının katkısı üzerine 5 katılımcının düşüncesi pozitifdir. Tasarım eğitiminin farklı disiplinlerle birlikte ele alınması olumlu bulunmaktadır.

- **Mimarlık Fakülteleri:** Bir katılımcı da müfredattaki bu artış durumunun mimarlık fakültelerinin artmasıyla ilgili olduğunu söylemektedir.
- **Tasarımlar arasındaki “önemli fark” önemlidir.** Yapılan görüşmeler sonucunda rahatlıkla özetleyebiliriz ki, fotoğrafın tasarımın düşünsel, üretim süreçlerine ve yaratıcı yorum geliştirme biçimlerine katkısı olduğu düşünülmektedir. Çünkü günümüzde görsel iletişim oldukça önem taşıdığından fotoğrafa ilgi artmaktadır. Proje çalışmalarında, belgesel döküman toplamakta ve akademik uygulamalarda fotoğrafın payı büyük oranla vardır. Bu nedenle tasarımın temelini görsellik olmasıyla fotoğrafın bu noktada çok büyük bir katkısı olacaktır.
- **Eğitmenin Amacı:** Bir katılımcı dersinin teknik olarak fotoğrafı ele almanın ötesinde imge olarak fotoğrafın tarihsel, kültürel ve sosyal inşasını da konu alması anlamında tespit edilen eksiklikleri karşıladığını belirtmiştir. Başka bir eğitmenin bu eksikliğini hissettiği dersi oluşturmaktaki amacı ise, Mimari Proje derslerinde mekan tasarımını oluşturan duyarlılık yaratma, imge inşası ve bunları karşı tarafa aktarabilme becerisinin eksik kaldığını gözlemleyerek ve bu ders aracılığıyla temsil üretilmesi konusunda öğrencilere katkı sağlamak olduğunu belirtmiştir. Ayrıca öğrenciler, mimariyi ve kentsel bilgiyi kendi yorumlarıyla oluşturdukları yeni bir kurgusal bağlamda yorumlamaya teşvik edilmektedirler.

Seçmeli derslerin etkisi nedir?

“İç Mimarlık ve mimarlık bölümleri arasındaki en büyük farklılıklar seçmeli derslerde görülmektedir. İç mimarlık eğitiminin, mimarlık, mimarlık ve tasarım ve/veya mimarlık ve mühendislik fakültelerine bağlı olma durumunda, tasarım veya mühendislik odaklı geliştiği, güzel sanatlar, güzel sanatlar ve tasarım ve/veya sanat, tasarım ve mimarlık fakültelerine bağlı olduğu durumlarda ise sanat ve tasarım ağırlıklı olarak geliştiği ve yürütüldüğü bilinmektedir.”

- **Bu Bağlamda Seçmeli Derslerin İçeriğine Dair Görüşler:** Teknik üniversiteden mezun olan bir katılımcı verilen yoruma katılmayarak; lisans eğitimi içerisinde yer

alan seçmeli derslerin içeriklerinin, sanat/tasarım bilgisi bakımından oldukça tatmin edici sayıda ve içerik olarak da yoğun olduğunu ifade etmiştir.

- **Görsel Medyanın Günümüzdeki Yeri:** Günümüzde görsel medyalar en çok maruz kaldığımız şey ve tasarımın temsiliyet kısmını ağırlıklı olarak görsel medyalar oluşturuyor. Fotoğraf derslerinin Mimarlık Fakültesi öğrencilerinin gereksinimleri göz önüne alınarak tasarlandığı taktirde yararlı olduğu düşünülmektedir. Zira genel görüş ile ilgili yavaş yavaş medya kültürüne doğru evrilmiş bir dünya toplumu söz konusu olduğundan, bu sürecin nasıl gerçekleştiğini dışarıdan bir göz olarak bakıp okuyabilme becerisi mekan üretimi konusunda da öğrenciye yardımcı olacağı şeklinde özetlenebilir.
- **Yeni Teknolojiler:** Mimarlığın ve mimarlık nesnesinin fotoğrafla olan ilişkisi çekilen ilk fotoğrafın mimariyi konu aldığı ana uzanmaktadır. 20.yüzyıldan bu yana da mimarlık nesnesi, mimarlık yayınlarında yer verilen fotografik imgeleri aracılığıyla dolaşıma girmektedir, görünürlük ve bilinirlik kazanarak, yine imgeleri üzerinden mimarlık eğitiminin başvurduğu nesnelere dönüşüyor. Bu bağlamda mekanı imgeleri aracılığıyla anlamaya ya da dolaylı olarak deneyimlemeye çalışan özne edilgen bir konum tariflerken, günümüzde aynı özne mekanları kendi çektiği fotoğraflar aracılığıyla biriktirmeye ya da doğrudan deneyimlemeye meyillidir. Bunda fotoğraf üretimini cep telefonuna indirgemeyi mümkün kılan teknolojinin ve görsel verilerin sonsuz bir hızla biriktiği ve dolaşıma girdiği yeni medyanın önemli rolü olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum, öznenin mekan deneyimini, onun etken aktör olduğu fotografik üretimle eşlemektedir. Tüm bu ilişkiler ışığında görsel kültürün bir parçası olarak fotoğrafın müfredatlarda daha görünür olması anlam kazanmaktadır.

Temsilin Mimarlığa Katkısı Üzerine Bir Değerlendirme

İç mekanın temsili de mimari fotoğrafın konularından biridir. İç mekanın fotoğrafını çekmek eylemi yalnızca bir kayıt etme ya da belgeleme eylemi değil de bir yorumlama ya da yeniden üretme eylemi olarak da gerçekleştiğinde, fotoğraf mekanın görsel araştırma

yöntemiyle derinlemesine araştırılmasına aracılık etmektedir. Bu anlamda iç mimarlık bölümüne katkısı olabileceği düşünülmektedir. Bir katılımcı iç mimarın mimarlık olmadan işe yaramayacağını, yani dış yapı olmadan iç mekanın olamayacağını vurgulayarak, bütün bu genel boyut içerisinde fotoğrafın görme eğitimi sağladığından söz etmiştir.

- **“Fotoğraf”ın Gerekliliği:** Fotoğrafın ışık, form ve doku bilgisi ile mekanın sosyal kullanımı açısından mimarlık ve iç mimarlık eğitiminde yararlı ve gerekli olduğu katılımcıların çoğu tarafından düşünülmektedir. Önemli bir faktör ki; bu sayede öğrencide, tasarımın geleceğine dair çıkarımda bulunma, akıl yürütme güdüsünün gelişeceği belirtilmiştir.

Öğrencilerde Gözlemlenen Gelişmeler: Bir katılımcı öğrencilerin görsel medya üzerinden bir mekan kurgusu okuyabilmek ve imge yaratmak üzere tasarım elemanlarının nasıl kullanıldığını gözleme becerilerinin gelişmeye başladığı fark etmiştir.

- **İnsan ve Mekan:** Fotoğraf mekan simbiyozunun yanı sıra insan ve mekan etkileşimine katkısı bir katılımcı tarafından vurgulanmıştır. Fotoğrafın çerçeveleme aracılığıyla var olan mimari ya da kentsel bilginin algılanması, sorgulanması, görsel aktarımı ve tasarımcı perspektifiyle yorumlanmasını sağladığı ve geliştirdiği düşünülmektedir. Fotoğraf aracılığıyla mimarın ya da kentin ilk bakışta görünmeyen bilgisinin izi sürülebilir, okunur kılınabilir, eşleştirilebilir ya da farklı bir bağlam yaratılarak bu yeni bağlamda tekrar yorumlanabilir.

Uygulama Metodu Üzerine Bir Değerlendirme

Günümüz koşullarında teorik bilgiye çok kolay ulaşılmaktadır. Eğitimcilerin bir tanesi hariç hepsi her zaman uygulaması olan derslerin yaptırılmasını doğru bulmaktadır.

Dersi Pratik Üzerinden İşleyen Eğitimci: Bir katılımcı sadece pratik ilerlediğini belirtmiştir. Bu noktada teorik eksiklikler kaçınılmaz olarak görülmektedir.

Her İkisinin De Gerekliliği Üzerine Düşünceler: Ankete katılan katılımcılardan 5 tanesi dersi hem teorik hem pratikte işlemenin gerektiğini ifade ediyorlar. Kuramsız bir uygulamanın, pratik olmadan tek başına kuramın yeterli olmayacağını, teorik ya da kuramsal bilginin tarihi süreçte çok farklı imgesel anlamları ya da yorumları olabildiğini söylüyorlar. Aynı kuramsal bilgi içerisinde farklı yorumları görmek, göz için de bir bellek, hafıza oluşturabilmektedir. Dersin uygulama kısmı yaratıcılığı fotografik temsil üzerinden oluşturmayı amaçladığı için katılımcıların çoğu tarafından desteklenmiştir.

- **Uygulamalı Geri Dönüşler:** Tasarım, yaparak öğrenilen bir süreçtir. Bu noktada anlatılanların pratiğe dökülmesi eğitimci tarafından öğretici bulunmaktadır. Dersleri teorik olarak işleyen eğitimci, uygulamalı dönüşler istemektedir. Teorik derslerde anlatılan temsillerin oluşum yöntemlerinin kendileri için bir çıkış noktası olabileceği düşüncesi ile uygulamalı geri dönüş sürecinde öğrencilerin çalışmalarını üzerinden değerlendirmelerin daha faydalı olduğu düşünülmektedir.

Derslerin teori ve uygulama birlikte yürütülmesinin bir diğer yararı da tarihsel bilginin bu yöntemle haftalık olarak ayrıca sunuluyor olmasıdır; derste öğrencilerin haftalık olarak verilen ödevleri siyah beyaz, analog, fotoğraf egzersizleri olarak da değerlendirilebilmesi dinamiği tutmak açısından da oldukça yararlıdır. Bu sayede bir sonraki haftanın ödev konusu hem teknik olarak hem de fotoğraf ve görsel sanatlar tarihiyle ilişkilendirilerek açıklanabilmektedir.

- **Değerlendirme Görsel Temsile Dayanmaktadır:** Katılımcılar derslerin haftalık temalara göre ilerlediğini ifade etmektedir. Dersin değerlendirmesi genellikle öğrencilerden istenilen çalışmalar üzerine ilerlemektedir. Bir eğitimci bunu öğrencilerinden dönem boyu kendi seçtikleri temalara göre çektikleri fotoğraflarla birer görsel anlatı üretmelerini isteyerek, diğer iki katılımcı ise öğrencilerden

haftalık egzersizler uyarınca kendi çektikleri fotoğraflar ile derste değerlendirmek üzere malzemeler ürettiklerini belirtmişlerdir.

- **Pratik Çalışmalar Görsel Algı Dağarcığını Genişletiyor:** Kolajlar üzerinden, yeni dönemin modası olan vine oluşturmak ve bunlar üzerinden gerçeklik kavramını tartışmak bir diğer katılımcının bu süreci daha verimli yönetmesine bir örnektir.

Görselleri Seçerken Nelere Dikkat Edilmeli

- **“İlk bakışta” Dikkat Çekmek:** Her dersin görseli o derse ait tartışma konuları çerçevesinde belirlenerek fotoğrafın mimarlıkla iç içe geçen tarihi, ikisinin birbirini nasıl değiştirdiği; paylaştıkları tarih, mekân, kavramlar, görsel öğeler ve varsa yüklenen anlamlar gibi unsurları tartışırken ilgili görseller sunumlarda tercih edilmektedir. Bunların çoğu fotoğraf, bazen harita gibi görseller olmaktadır.
- **Beynin Uyarılması:** Derslerde beynin görsel olarak uyarılmasının gerekliliğinden bahsedilmiştir. Fotoğrafçılık dersinde sadece mimarlık, içmimarlık ya da endüstriyel tasarıma yönelik bir akışkanlık yerine, fotoğrafın estetik oluşumunu, genel usul ve metodlarını içeren bir programa göre yapılmalıdır. Genel ve uygulamalı bilgileri öğrenen kişi, her tür fotoğraf için bilgi sahibi olmalıdır. Görseller bu dinamiği sağlayacak şekilde seçilmelidir.
- **Tartışma Konuları Görsellerle Destekleniyor:** Tartışarak dersi işlemek öğrencinin dikkatini dinç tutmaktadır. Görseller olmadan verimli tartışma ortamı olmayacağı söylenmektedir. Dersin işleniş şekli de bu şekilde geliştirildiği için öğrenciden bir konu üzerine tartıştıktan sonra fotoğraf çekip basmaları istenmektedir ve bir sonraki derste gelen fotoğraflar üzerinde konuşulmaktadır. Görsel araştırma metodu ile işlenen bu dersin bağlamında görseller ve görsellerin

yan yana gelmesiyle oluşturduğu anlatılar mimari bilgiyi inşa ettiği ve yazının yerini aldığı vurgulanmaktadır.

Bir diğer tartışma metodu ile dersi işleyen eğitmen ise, dersin haftalık konuları ve ilgili görseller temel fotoğraf kavramlarıyla ilgili olarak, her hafta seçilen önemli bir fotoğrafçının yapıtları arasından hazır mekan ışığı, doku, eğri kenarlı yüzeyler gibi.. kavramları belirleyerek dinamiği sağladığını ifade etmektedir.

İki katılımcı ders içeriğinin iki ayrı bölüme ayrıldığını ifade ederek, hem tarihsel sürece değinmenin hem de mimari kavramların bilinmesinin öneminden bahsediyor. Bir katılımcı bunu tarihsel/ kuramsal literatürde kırılma yaratan sinema yönetmenleri üzerinden yaparken diğeri fotoğrafçılar üzerinden yaptığını belirtmiştir.

Tarihsel süreç ile destekleyen eğitmenin bu durumda oluşturduğu ortamın, fotoğraf ve görsel sanatlar tarihinden örnekler sanat akımları, mimari kavramlar, toplumsal geri plan vb. gibi farklı alanlara ilişkin tartışma yürütmeye olanak sağladığı belirtilmiştir.

- **Sinema Üzerinden Mekan Tartışmaları:** Simbiyoz ilişki ile beslenen kavramlar olarak sinema ve mekan ile ilgili bir eğitmen ilk etapta sinemanın doğuşuyla birlikte gerçeklik imgesinin dönüşümünü dönemsel olarak ele aldığını belirtmiştir. Lumierlerden Sovyet yönetmenlere, modern sonrası arayışlardan günümüze kadar dönemsel izleri, kuramların oluşumu, film kurguları ve eş zamanlı olarak mimarlıktaki gelişmeler üzerinden tartışmanın faydasından bahsetmektedir.
- **Tarihsel Bilgiyi Kavramlarla Desteklemek:** Eğitmenler ileri aşamalarda tarihsel bilgiyi mimari kavramlarla birleştirmek amacıyla görseller üzerinden tartışmaya açmaktadırlar. Filmlerde atmosfer kavramı yaratılırken mekanın katkısını, ne tür renk ve detayların, ışık&gölge ilişkilerinin, sesin, dönemin film yapma yöntemlerinin kullanıldığını, derse gelmeden izlenen filmler üzerinde karşılaştırmalar yaparak ve çözümleyerek incelediklerini ifade etmektedirler.

Görsellik Bu Derste Olmasaydı

Katılımcıların hepsi görsellik olmadan bu dersin verimli olmayacağını ve ancak görsellerle öğrencinin dinamiğinin tutulduğunu belirtmektedirler. Ayrıca, öğrencilerin derse olan ilgisini devam ettirmenin de çok zor olacağı ve çoğu konunun tartışılmayacağı belirtiliyor. Bu bağlamda mimari temsil üretiminin de dönüp dolaşıp görselliğe varmasından dolayı bu dersi görseller olmadan işlemenin öğrenme süreci için çok kısır kalacağını söyleyebiliriz.

Bir eğitmen görseller olmadan bu dersin ilerleyemeyeceğini ifade ederken; sözle ifade edilen bilginin görsel karşılığının her bireye göre farklı imgeleştirilebileceğini belirtiyor. Ders kapsamında, mimari bir kavramın her öğrencinin kendi mimari bilgi ve görsel birikimine göre farklı yorumlanışını uygulamalar üzerinden ilerletiyor ve dolayısıyla bu aşamada herhangi bir görsel referans olmadan öğrenciler kendi birikimleri, görme biçimleri ve eleştirel bakışlarıyla konuyu ele alabiliyorlar.

- **Görsellere çok yoğunlaşmadan:** Bir eğitmen ders materyali olarak kullanılan görsellerin çok fazla olmadığını ve ders içinde büyük yer tutmadığını ve genellikle her hafta iki üç görselden fazlasını kullanmadığını belirtilmiştir.

Dersi Alan İle Almayan Öğrencinin Mimariye Bakışı Arasındaki Fark

Mimari fotoğrafçılık dersi alan ve almayan öğrenci arasında fark olacağı kanısı bütün katılımcılar tarafından verilmiştir. Rahatlıkla söyleyebiliriz ki süreçler yaratıyla ilgili tüm mecralar için geçerlidir.

- **Dersi Alanın Kattığı Faydalar:** Mekan ve mekan tasarımına dair bir formasyondan geçen her öğrenci, fotoğraf çekerken de John Berger'in deyiimiyle kendi "görme biçimi"ni oluşturmuş oluyor. Dersle birlikte, mekanı görselleyerek daha derinlemesine düşünmenin, kavramlar aracılığıyla mekana fotoğraf

aracılığıyla yeniden bakmanın öğrenciye farklı ve eleştirel bir bakış kazandırdığı aşıkardır. Fotoğraflara, eleştirel bakış ve yenilikçi yorumlar ile değerlendirmeler yapılmaktadır. Mimari kavramların farklı ölçeklerde, farklı içeriklerde öğrencilerin fotografik yorumları üzerine değerlendirme yapması amaçlanarak devam etmektedir. Ders sürecinde mimarlığa paralel olarak sinemada mekan oluşumu üzerine de tartışmayı amaçlayan bir eğitmen vardır, çünkü sinemanın doğası gereği yalnızca işitsel olarak ele alınması söz konusu değildir. Bu durumda rahatlıkla söylenebilir ki dersi alan öğrenci daha farklı vizyona sahip olacağından bunu tasarım sürecine de yansıttığında devamında gelen gelişmeler de olumlu olacaktır.

- **Görsel İfade Biçimlerini Geliştirmek:** Bir başka genel ifade de; fotoğrafın görsel ifade biçimlerini geliştirilmesine katkısının ayrıca ön planda tutulduğu yönündedir. Eğitmenlerden bir tanesi bu durumu daha da geliştirmek adına özellikle stüdyolarda kendi tasarımları üzerine geliştirdikleri render, eskiz gibi görsel üretilere fotoğraf dersinde edindikleri çerçeveleme ve çerçeveyi tasarlama fikrinin etkisi olduğunu gözlemleyerek ve bu konunun olumlu kazanımları olduğunu dile getiriyor.

4.2.5 Temsil ve Algı Süreçlerinde Karşılaşılan Durumlara İlişkin Sonuçlar ve Yapılan Öneriler

Görsel Temsil ve Algısal Yönelim Bağlantısı

- **Bir terim olarak “görsel temsil”, “algı” veya “algısal yönelim”:** Görsel temsil süreci için yapılan tanım; zihindeki kavramların üretilmesi için benzer düşünce sistemine sahip bireyler aynı temsilleri yaratır veya temsilleri kendi düşünce sistemlerine göre çözümlerler şeklindedir. Bu bağlamda ders içeriğinde öğrencinin zihnini bir şeye sabitlememek adına bu seçimler üzerine katılımcıların yorumu görselleri seçerken öğrencileri benzer temsillere yönlendirmenin, kendi yaratıcılıklarını ortaya koyma konusunda kısıtlayıcı olacağı yönündedir.

Eğitmenlerin 3 tanesi bu duruma katıldığını belirterek, benzer ifadelerle görüşlerini ortaya koymaktadır.

- **Bir Tasarımın “algısal yönelimi” Kültürel Bağlamdan Doğar:** Bir katılımcı bireylerin aynı temsilleri üreteceklerini düşünmemektedir. Görsel hafıza birçok farklı bileşenden meydana gelir ve temsil de bu birikimi açığa çıkarır. Bu durumda ortaya çıkan sonuç için, belki temsil benzerliğinden bahsedilebileceği ama her bireyin görsel algısı kültürel, bireysel, sosyo-politik birikimine, eleştirel bakış açısına ve mesleki bilgisine dayandığı vurgulanmaktadır.

Algı Kavramı ile Gelen Yeniliklerin Değerlendirilmesi Üzerine Görüşler

Fotoğrafı salt bir temsil aracı değil bir düşünme ve tasarlama aracı olarak görmenin, mimarlık ve tasarım derslerinde süreçleri geliştirebilecek hatta değiştirebilecek güçte olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle fotoğraftaki temsilin algılanması ve değerlendirilmesi süreci oldukça önemlidir.

- **Tasarımda Algıyı Etkileyen Görsellerin Geliştirilmesi:** En temel haliyle, mimari fotoğraf çekerken, aynı temel tasarım ya da mimari tasarım yaparken kompozisyon, hiyerarşi, odak, denge, kontrast; bunların 2 boyut ile 3 boyut ilişkilerini kurmak vs gibi dikkat ettiğimiz öğeleri düşünmek gerekiyor. Görsel iletişim araçlarının geliştirilmesi ve yorumlanması üzerinde çalışmalar arttığı zaman algıyı etkileyen görsellere bütünsel ve derinlikli bir bakış açısıyla yaklaşarak, neden sonuç ilişkilerini iyi kavrayarak iyileştirme yolunda bir adım atılabilir.

Buna ek olarak, katılımcılardan gelen fikirler ile, çalışmanın genelinde de bahsedildiği gibi, tasarım dili olan çizim, maket ya da dijital görseller gibi, fotoğraf da kurabileceği anlatılar sebebiyle bir tasarım dili olarak derste yer bulmalı, öğrencilerin tasarım fikirlerini oluşturmalarına öncül olan süreçte “yer” algısının ifadesinde fotoğrafa yalnızca bir belgeleme aracı değil bir yorumlama aracı olarak da yer verilmesinin gerekliliğinden

bahsedilmiştir.

Temsil ve Gerçeklik Bağlamı Üzerine Görüşler

- **“Temsil” ve “gerçeklik” değerlendirmesi birbirleriyle ilişkilidir.** Ortak eğitim sürecinden geçen bireylerde temsiliyet biçimlerinde benzerliklerin olması muhtemeldir, ancak yapılan analizlerde derste gösterilen kaynaklardan ziyade başka ortamlardan kendi inisiyatiflerinde getirdikleri temsiliyet biçimlerinde de benzerlikler olduğu görülmektedir.
- **Temsili Algılamada Dış Etkenlerin Etkisi:** Öğrenciler içinde buldukları dönemde etkilendikleri, trend ve/ya başarılı olan başka mimar ya da tasarımcıların görsellerinden kendi projelerine taşımaktadırlar. Dolayısıyla görsel temsilin biçimlenmesinde okul eğitimi dışında, başka ortamlardan ve birbirlerinden öğrenme gibi başka faktörler de vardır.
- **Temsili Algılamada Metinlerin Etkisi:** Bir katılımcı metinlerin algıyı görsel kadar yönettiğini belirterek görsel temsil sürecinde, zihindeki kavramların üretilmesini de içerdiğini ancak bu sürecin önemli bir belirleyenin metinlerarası ilişki olduğunu ifade etmiştir. Görselin katkısı açık olmak zorunda değildir, dolaylı da olabilir ancak metinlerin katkısı net olmalıdır.

Ders İçeriğinde Temsiliyet ve Yaratıcılık Unsurları Üzerine Bir Değerlendirme

- **Temsiliyet, Tasarım Eğitiminin Önemli Bir Parçasıdır:** Teknolojik gelişmelerle birlikte temsiliyetin oluşma biçimleri birden fazla duyuyu harekete geçirecek biçimde, öklidyen geometriden doğrusal olmayan uzaya doğru evrilmektedir. Bu noktada temsilin tanımının ve üretiminin evrildiği bir kırılma dönemi yaşadığımız aşikardır. Temsiliyle birlikte gerçekliğin kendisinin de tartışılmasının söz konusu olduğu düşünülmektedir. Bu belirsizlik ortamında, yol gösterici ilkeler belirlemekten ziyade, alternatif yolların, soruların, yöntemlerin, arayışların ve çeşitliliğin oluşturulmasının bu süreçte yararlı olacağı düşünülmektedir.

- **Yaratıcılığı Etkileyen Unsurların Serbest Bırakılması:** Ders kapsamında mümkünse öğrencilerin bireysel düşüncelerini ve yaklaşımlarını anlayarak total bir yönlendirmeden ziyade bireysel yönlendirmenin etkili olacağı düşünülmektedir.
- **Görsel Temsiller Aracılığıyla Fikir Aktarmak:** Bütün katılımcılarda görsel temsiller aracılığıyla fikirleri aktarabilmenin önemli olduğu ortak görüşü vardır. Eğitimde temsiller üzerine yapılan yorumlar, yorum yapan kişinin kendi düşünce sistemine göre olmaktadır. Bu noktada ister istemez öğrenci belirli algısal yönelim içinde bırakılmaktadır. Böyle kısıtlayıcı bir durumun önüne geçebilmek için öncelikle öğrencinin yaratmaya çalıştığı görsel temsil dilini belirli kalıplara çekmekten ziyade anlamaya çalışmak önemli bir adımdır. İkinci adımda getirilecek öneriler öğrencinin ortaya koymaya çalıştığı bu dil kapsamında olmalıdır. Bu sayede algısal yönelimin özgür bırakılabileceği ortak düşüncedir.

Sinema üzerinden dersini işleyen eğitimci, yaratıcılığı serbest bırakmak açısından bu ders kapsamında, ortaya konan temsillere biçimsel olarak yaklaşmak yerine, oluşumundaki etkenleri bilerek bütüncül bakış açısı kazanmanın, tasarım sürecine geçildiğinde yaratıcılığı kısıtlamanın önüne geçeceğini öngörmektedir. Bu bağlamda sinemanın ortaya çıkışından günümüze kadar, gerçeklik kavramının temsil biçimlerinin dönemsel dinamikler içerisindeki dönüşümünü incelemek amaçlanmıştır. Farklı çıkış noktalarının farklı düşünce sistemleri içerisinde nasıl farklı temsil dillerine dönüşebildiğini görmek öğrencilerin kendi yollarını bulabilmeleri ve kendi özgün dillerini kurgulayabilmeleri açısından önemlidir.

- **Fotoğrafın Yaratıcılığa Etkisi:** Öğrenciler tarafından üretilen fotoğraflar her zaman temsil ettikleri nesneye ait doğrudan bilgiyi aktarmak zorunda değil; ham madde olarak kullandıkları mimari, fotoğrafları aracılığıyla yarattıkları yeni kompozisyonda başka bir bilgi üretebilir. Bu anlamda öğrencinin bir mimari temsil aracı olarak fotoğrafı yaratıcı bir araç olarak kullandığı rahatlıkla görülmektedir.

Bir eğitimci görsel temsil ve toplumsal temsil arasındaki ilişkinin düz, mekanik ve belirlenimci olmadığını belirtmiştir. Ancak yine de bir etkileşimden bahsederek bu

durumda sakıncalı bulduğumuz temsilleri sözgelimi ırkçı, cinsiyetçi vb. geride bırakmak yerine eleştirel bir çözümlenmeyle değerlendirmenin yararından söz etmektedir.

Temsiliyetin Kısıtlama Yönü Üzerine Bir Değerlendirme

Temsiliyet ile ilgili ders içerikleri incelendiğinde tasarım derslerinde görsellerin kullanılmadığı görülmüştür. Bunun nedeni araştırıldığında geri dönüşlerden özetlenecek olursa; tasarım derslerinde öğrenci ezberler/ kopya çeker ve yaratıcı olamaz düşüncesi ile görsellik kullanılmadığı anlaşılmıştır. Öte yandan diğer dersler görsellik üzerinden ilerlemektedir.

- **Benzer Çalışmaların Oluşabilmesi:** Tasarım için basılı yayınlar uzunca bir süredir vardır. Ama internetin hayatımızda bu kadar yoğun yer tutmasıyla birlikte pinterest gibi görsel yığın depoları tasarımcıların var olan temsillerle ilişkilerini yüzeyselleştirmiştir. Temsillere, derinlik söz konusu olmadan biçimsel algoritmalar üzerinden bakılır oldu. Bu durum temsiliyetin kısıtlayıcı yönü olarak karşımıza çıkmaktadır. Ne var ki kullanılan tasarım araçları ve mecralarının belli kısıtları vardır. Bu araçlar ve mecralarda üretilen temsiliyetler de o bağlamda düşünülebilir. Ancak, bunların ötesine geçmek mümkündür. Yaratıcılık da buradadır.

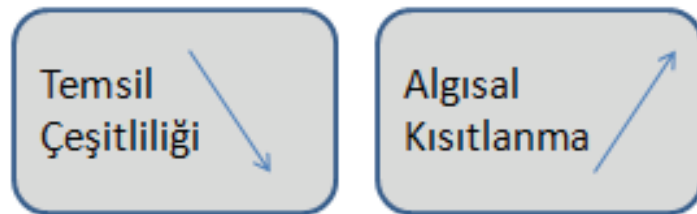
Öte yandan temsiliyetin kendisi, yani temsil edilen, temsil eden ve temsil mecrası arasında “kurulan” ilişki öğrenciye dikte edildiği durumda kısıtlayıcı olur; öğrenci bu ilişkinin kendisine değil de ilişkinin kurulma biçimlerine odaklandığında temsilden öğrenebilir.

- **Kısıtlamadan Kaçınmak İçin:** İnsan zihni ve bilinçaltı her zaman yönlendirilmeye açık durumdadır. Görselliğin bu kadar yoğun yaşandığı, maruz kalındığı dünyada onu yoksaymanın bir çözüm olmadığı kaçınılmaz görünmektedir. Bu noktada temsiliyetle ilişkimizin yeniden kurulması gerekmektedir. Bir katılımcı için; görsel sanatlar tarihinin kanonik örneklerine aşinalık sağlamak önemli bir eğitim hedefi olmalıdır. İmgeleri salt kavramlardan yola çıkarak yaratmadığımız ve daha önce

maruz kaldığımız imgelerden esinlenerek, farkında olarak ya da olmadan onları taklit ederek, yeniden yorumlayarak yeni temsiller ürettiğimiz içindir ki; öğrencileri resimler, fotoğraflar, filmlerle tanıştırmak, bu eserleri beraber çözümlemek ve öğrencilerin bu eserler üzerine derinlikli düşünmesini sağlamak oldukça önemlidir.

- **Kısıtlaması Olmadığı Üzerine Düşünceler:** Sadece bir katılımcı bireylerin aynı temsilleri üreteceklerini düşünmemektedir. Belki bir benzerlikten bahsedilebileceğini ama her bireyin görsel algısı kültürel, bireysel, sosyo-politik birikimine, eleştirel bakış açısına ve mesleki bilgisine dayandığını ifade ederek görsel hafızanın birçok farklı bileşenden meydana geldiğini ve temsilin de bu birikimi açığa çıkardığını savunmaktadır. “Görsellik”, “görsel” ve “imge” birbirlerinden farklı olgular olduğundan; temsil bir araştırma, ifade, yorumlama ve iletişim aracı olarak tanımlandığında hiç de kısıtlayıcı olmayacağı, tam tersine ufuk açıcı bir aracı olacağı düşünülmektedir.

Bütüne bakıldığında; genel anlamda önemli olan bir nokta, eğitmenin kullandığı görseller ve algı yönelimi arasındaki ilişkidir. Bu varsayımda eğitmenin seçtiği görsellerin çeşitliliği daraldıkça, öğrencinin algısındaki sabitleme ve standartlaşma kaygısı önem kazanmaktadır. Örneğin, eğer daha farklı şekillerde temsil değerlendirmesi yapılırsa öğrencinin daha cesur fikirler ortaya koyabilmesi beklenebilir. Bu iki yön arasındaki ters orantı, Tablo 2'de kabaca temsil edilmektedir. Böylece öğrencinin serbestlik derecesi sunumlarda gördüğü görsellere göre değişmektedir. Bu nedenle, serbestlik derecesinin değerlendirilmesi, eğitmenler tarafından yapılması gereken bir değerlendirme olarak kabul edilmiştir.



Tablo 2. Eğitmenin görsel kullanımındaki çeşitliliği ile algısal kısıtlama arasındaki ilişki.

Görsellerin Öğrenci Motivasyonu ve Dikkatine Etkisi Üzerine Bir Değerlendirme

- **Sunumların Önemi:** Öğrencilerin dikkatini devam ettirmek ve öğrenme sürecini güçlendirmek konusunda yansıtılan görselin kendisi kadar sunumda nasıl kullanıldığı da önemlidir. Görsellerin yanına uzun metinler eklemek yerine alakalı kavramları yazmak ve bunlar üzerinde öğrencileri de dahil ederek tartışmak görseli daha kalıcı bir hafızaya alabilir. Daha önce başka derslerde öğrendikleri ya da önceki derslerde geçen kavram ve görsellerle ilişkilendirmek de benzer şekilde öğrencilerin dikkat ve motivasyonunu arttırabilir.
- **Görsellerin Önemi:** Öğrencilerin her görseli ilgi ile takip ettiği katılımcılar tarafından belirtilmiştir. Seçilen ve incelenen görsellerin tarihsel süreç içerisinde günümüze yakın dönemden seçildiğinde öğrencilerin ilgisinin daha canlı tutulduğu ve aktif bir şekilde derse katılımın daha yoğun olduğu gözlemlenmiştir. Ayrıca tartışma yaratan, kayda değer bir anlatıyla, örneğin bir toplumsal olayla ilişkilendirilen görseller her zaman daha fazla dikkat çekmektedir.

Bir eğitmen görsel temsilin iyi kalitede olmasına değinmiştir. Değerlendirmenin görsel temsile dayandığını ve doğru bir değerlendirme yapabilmek için tasarımın görsel sunumunun iyi kalitede olması gerektiğine dikkat çekmiştir.

- **Eğitmenin Katkısı Açık Olmalıdır:** Bir eğitmen, bir görselde gösterdiği çabanın tasarımın karakteri için önemli bir gösterge olabileceğini belirtti. Çünkü bu, eğitmenin tasarımı diğerlerinden farklı sunma isteğini göstermektedir. Özellikle öğrenciler arasında, farklı bir görünüm elde edildiğinde temsiliyet varlığının geliştirilebileceğinin mümkün olabileceği şeklinde bir görüş vardır. Ayrıca, söz konusu durum mevcut tanımların hiçbirinde yer almasa da, bir temsilin ilk bakışta dikkat çekmesi gerektiği düşünülmüştür.

Verilen Ödevler/ Çalışmalar Üzerine Bir Değerlendirme

Dönem sonunda yapılan çalışmaların değerlendirilmesi öznel ve duruma özgüdür: Öğrencilerden her ders, o dersin görsellerini bir araya getirmede altlık olan bir metni okuyarak gelmeleri bekleniyor. Metni okuyarak gelen öğrencinin “metinden edindiği bilgi üzerinden bir görme biçimi geliştirdiğinden”, derste yer verilen görselleri metni okumadan gelen öğrenciye nazaran daha farklı ve beklenen biçimde okuyabildiği belirtilmiştir. Dersin genel kurgusu bu şekilde olduğundan, kurguya uyum sağlayan öğrencilerin dikkati ve motivasyonu kurguyu takip etmeyen öğrencilere göre daha aktif ve yüksek olmaktadır. Görüldüğü gibi dersi uygulama ile işleyen katılımcıların hepsi öğrencinin katılımını sağlamak için benzer sistemi izlemiştir. Başka bir eğitmen de dönem boyunca, her öğrencinin projesi özelinde fikirlerini daha iyi temsil etmeleri için sunumlarına geri bildirim alma fırsatı olduğu için ilk ödev ve son ödev arasında çok görünür şekilde farklılıklar olduğunu belirtmiştir. Rahatlıkla söyleyebiliriz ki ilk ödevle son ödev arasında istenilen gelişim farkı yoksa, öğrenci hiç bir şey öğrenememiş ya da ona öğretilmemiştir. Temel Tasarım ilk ders uygulamalarından bir konu, onlara yeniden yaptırıldığında daha iyi bir çözüm bulma ve el becerilerinin ne kadar geliştiğini anlayabiliriz. Bu da bütün bu süreç için gelinmek istenen noktayı özetleyebilecek bir sonuç elde etmemizi sağlar.

- **“Algısal yönelim derecesi” Değerlendirmeyi Etkiler:** Bir tasarımın genel izleniminin değerlendirmesinin öznel olduğu düşünüldüğünde özellikle algılamaya dayandığından, bu konuyla ilgili yol gösterici kriterlerin geliştirilmesi de zor ve karmaşık bir çalışma olarak bulunmuştur. Öznellik, renk, boyut ve malzemelerin etkisi gibi bazı ilgili yönlerde de gözlenmiştir. Örneğin, bazı katılımcılar, bir renk değişiminin kendilerinin bir tasarımın genel izlenimini ayırt etmek için yeterli olmadığını düşündüler, ancak bazı katılımcılar aynı fikirde değildirler.
- **Bazen Küçük Detaylar Bütün Tasarımı Değiştirebilir:** Bir eğitmen ilk ve ikinci ödevleri arasında önemli bir gelişim süreci gözlemlediğinden bahsetmiştir. İlk aşamada öğrencilerden fotoğraf çekmelerini istediği çalışmalar için daha önceden ders kapsamı dışında çekilmiş fotoğrafları getirenlerin olduğunu fakat yavaş yavaş görsel temsiliyet, gerçeklik kavramları tartışılıp incelendikçe ikinci ödevde bir

farkındalık ve bağlam oluşturma, bu bağlamı temsillerle ortaya koyma çabası görünmeye başladığını söylemiştir.

Değerlendirme görsel temsile dayanmaktadır. Bir eğitmen, “farklılık” için daha önceden verdiğimiz algı yönetimi tanımındaki durumu kapsamlı ve olumlu bulduğunu; yine de, farklı görünüşler dikkate alınarak değerlendirildiğinden, değerlendirmenin görsel temsillere dayandığını belirtmiştir.

- **Görme Biçimi:** Bir eğitmen dersinin adında geçen “imge inşası” terimi için entellektüel bir inşayı da işaret ettiğini; ders boyunca öğrencilerin kendi “görme biçimi”ni inşa ettiklerini belirtmiştir. Katılımcıların çoğu için dersin amacı da zaten gözü, görsel hafızayı, bilgi birikimini arttırarak uygulama aracılığıyla yorum geliştirmelerini sağlamak olduğu için gelişen görme biçiminin etkisi yadsınmaz.
- **Hem Teknik Hem Estetik Yönden Gelişim:** Eğitmenleri en çok motive eden şey ödevler sürecindeki görülen farklılığın ve onun bağlı olduğu öğrenme eğrisinin son derece dik olmasıdır. Başka bir deyişle bir dönem gibi kısa bir sürede öğrencilerin önemli bir bölümünün hem teknik hem estetik olarak kişisel başlangıç noktalarından ileriye gitmeleri herkesin ufkunu açmaktadır.

Mimarlık Eğitiminde Süreci ve Görüşü Etkileyecek İlke Ya Da Farklılıklar Üzerine Bir Değerlendirme

Bütün katılımcılar Mimarlık eğitimde görsel algı ve temsiliyet değerlendirmesinde, süreci ve görüş oluşturmaya kolaylaştırıcı, yol gösterici ortak ilkelerin / farklılıkların oluşturulmasının yararından söz etmektedir. Örneğin yeni başlayan öğrencilere, konusunda bilgili öğretim elemanlarınca, iyi programlanmış bir Temel Tasarım dersi verilmelidir önerisi getirilmiştir.

- **Eğitmenlerin Görev Saati:** Başka bir katılımcı bu durumun ilkesel olarak yararlı olabileceğini dile getirmiştir. Ancak Mimarlık Fakültelerinde bu ders bazı üniversitelerde olduğu gibi dışarıdan gelen hocalar tarafından verildiği zaman bölümlerin eğitim programlarıyla entegre olma problemi ortaya çıkmaktadır. Öyle görülüyor ki her mimarlık fakültesi sadece fotoğraf dersleri için bir öğretim üyesi istihdam edemeyeceğine göre bu sorunu aşmak kolay değildir.

Tasarım eğitimi uygulama esasına dayanır. Ona göre uygun mekanlara gereksinim vardır. Otuz kişiden fazla olan kalabalık sınıflarda yapılacak eğitim aksak olacaktır. Her görüşü derinlemesine incelemek ve fikir vermek için bu durum göz önünde bulundurulmalıdır. Ne yazık ki çoğu üniversitede faal olmadan bekletilen bu ders için bu durumun gerçekleşmesi de söz konusu olamayacak kadar geridedir.

Bir katılımcı bu durum hakkında fikirlerini; hakikat-sonrası çağda yani görsel kültürde imgenin temsil ettiği bilgi nesnesinden ve onun anlam dünyasından kopup kendi ürettiği bilgi ile yeni bir anlam dünyasında varlık bulması, bir takım genel çerçeveler ve ortak ilkeler oluşturmayı zorlaştırdığını vurgulayarak dile getiriyor. Yine de temsiliyetin görsel kültürde ve mimarlıktaki dönüşümleri ve günümüzdeki varlık biçimleri üzerinden oluşturulabilecek bir çerçevenin anlamlı olabileceği düşünülmektedir.

4.3 Bölüm sonucu

Bu çalışma, fotoğrafın algımıza etkisinin temsiliyet niteliğinin tasarım yetimize katkısını ve olabilecek olumsuz yönlerini analiz etmektedir. Değerlendirme sürecine etkin olarak katılan tarafların, bu içerikteki dersi veren eğitmenler, nasıl yorumladığı ve değerlendirdiği anlaşılmaktadır.

Türkiyede temel tasarımın gelişmesini sağlayan faktörlerden biri görsel algıyı etkin kullanabilme yetisidir. Mekânın değerlendirilmesinde fotoğrafın, bir analiz aracı olarak kullanılmasının, çalışmanın önceki bölümlerinde bahsi geçen olumsuzlukları giderecek

araçlardan biri olduğundan yola çıkılarak, mekân eğitime katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda da, eğitim programı içinde fotoğrafın temsil özelliğinin, tasarım sürecinde mekân algısı ve yaratıcılığın geliştirilebilmesi için kullanılması olumlu ve olumsuz yönleriyle ele alınmıştır. Söz konusu dersi veren öğretmenlerden oluşan 8 katılımcı ile gerçekleştirilen yüz yüze görüşmeler, fotoğrafın temsil özelliğinin eğitimdeki algısal yönünü incelemek üzere gerçekleştirilmiştir.

Bu kapsamda oluşturulan sorular özelliklerin ve eksikliklerin değerlendirilmesi ve çözüm önerileri getirilebilmesi düşüncesi ile ortaya konmuştur.

Çalışma, Türkiye'deki iç mimarlık/ mimarlık bölümleri için geliştirilecek bir değerlendirme kılavuzuna yönelik önerilerle sonlanacaktır. Bir sonraki bölümde de görüşme yapılan kişilerin verdikleri cevapların analizi daha detaylı bir şekilde yapılacak, nedenleri ve olabilecek sonuçları üzerinde durulacaktır.

BÖLÜM 5: SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışma kapsamında ele alınan temel sorular, sözü geçen ders içeriğinde temsilin yeri ve eğitimcilerin ve öğrencilerin algı sürecinde karşılaştıkları durumlardır. Çalışmanın genelinde, bütün bu süreç ile ilgili öngörülen problemlerden yapılan çıkarımlar daha önce tartışılmıştı. Görüşme sürecinde taraflar sadece bu tezin kapsamındaki sorunlardan bahsetmekle kalmamış, aynı zamanda bu çalışmanın konusu dışındaki diğer sorunlara da değinmişlerdir. Ancak, bazı problemlerin bu çalışmanın konusuyla doğrudan ilişkili olduğu düşünülerek; tüm süreç için, değerlendirme süreci, karşılaşılan sorunlar ve yapılan öneriler olarak tartışacak şekilde üç bölümde sonuçlandırılacaktır. Katılımcıların cevapları belirtilmiş ve tartışılmıştır.

Bir önceki bölümdeki veriler göz önüne alındığında, bu çalışmanın sadece karşılaşılan büyük sorunları ortaya çıkarmakla kalmayıp aynı zamanda bunlarla ilgili bazı önerilerde bulunduğunu belirtmek mümkündür. Bu önemli noktalardan biri, bahsedilen dersin öncelikle daha yaygın olmasını sağlayabilmektir. Yapılan çıkarımlardan biri ise, bu çalışmanın ana endişesini oluşturan görsel algı ve yaratıcılık değerlendirme süreçlerindeki çelişkiler olduğudur. Bu nedenle, burada en önemli önerileri tekrar özetlemek yararlı olacaktır:

♣ Sistem, fotoğraf ile ilgili dersin müfredatta artması için önerileri çoğaltabilir. Gelen görüşlerde dersin önemine ilişkin görüşleri özetleyecek olursak;

- ❖ İçerikte mimari üretim için tasarım ilke ve prensiplerine göre kurgulama bilgileri öğretildiği için,
- ❖ Görmeyi öğreten bir ders olduğu için,
- ❖ Temelde görme, anlama ve görsel, toplumsal, sosyolojik, eleştirel sorgulama ile ilişkilenen çoklu yoruma açık bir ders olduğu için,
- ❖ Görsel belleği arttıracak ve farkındalık sağlayacak öğeler içerdiği için,
- ❖ Proje çalışmalarında, belgesel döküman toplamakta ve akademik uygulamalarda oldukça yarar sağladığı için,

- ❖ Fotoğrafın hem kuramsal hem de uygulama birlikteliğinin mimari düşünme ve üretme süreçlerine katkısı olacağından

bu dersin müfredatta artırılması gerektiğine dair görüşler bulunmaktadır.

♣Eğitmenlerin eksikliğini hissettiği konular göz önünde bulundurularak gelişmeler yapılabilir;

- ❖ Mimarlık ve görsel kültür ilişkilerini odak alan dersler artırılabilir,
- ❖ Gereken katılımcı olmadığı için ilginin artması farklı yollarla sağlanabilir,
- ❖ İmge olarak fotoğrafın tarihsel, kültürel ve sosyal inşasını da konu alan dersler artırılabilir,
- ❖ Mimari Proje derslerinde mekan tasarımını oluşturan duyarlılık yaratma, imge inşası ve bunları karşı tarafa aktarabilme becerisinin artırılmasına yoğunlaşılabilir,
- ❖ Mimari ve kentsel bilgiyle ilgili eksiklikleri kendi yorumlamalarıyla giderebilirler,
- ❖ Bu dersin katkısı ile, dışarıdan bir göz olarak bakıp okuyabilme becerisi geliştirilerek mekan üretimi konusunda da öğrenciye yardımcı olacağı şeklinde özetlenebilir.

♣ Mimarlık, doğası gereği diğer bölümlerle disiplinlerarası ilişkiler kurmaya ihtiyaç duyar.

Bu dersin mimarlığa katkısı da yadsınamaz,

- ❖ Fotoğraf mekanın görsel araştırma yöntemiyle derinlemesine düşünülmesinde fayda sağlar,
- ❖ Fotoğraf her konuda görme eğitimini geliştirir,
- ❖ Fotoğrafın ışık, form ve doku bilgisi ile mekanın sosyal kullanımı açısından mimarlığa farklı bakılmasını sağlar,
- ❖ Tasarımın geleceğine dair çıkarımda bulunma, akıl yürütme güdüsünü geliştirir,
- ❖ Görsel medya üzerinden bir mekan kurgusu okuyabilmek ve imge yaratmak üzere tasarım elemanlarının nasıl kullanıldığını gözlemlene becerilerini geliştirir,
- ❖ Fotoğraf aracılığıyla mimarinin ya da kentin ilk bakışta görünmeyen bilgisinin izi sürülebilir, okunur kılınabilir, eşleştirilebilir ya da farklı bir bağlam yaratılarak bu yeni bağlamda tekrar yorumlanabilir.

♣ Görseelliğin katkısından ve algı sürecine sağladığı faydalardan sözedilmiştir. Mimariyi fotoğraf üzerinden teorik bir biçimde anlatmayı tercih eden eğitimcilerin olmasına rağmen bu ders içeriğinde görseellik olmasaydı çoğu işleyişte aksaklıklar olacağını rahatlıkla söyleyebiliriz. Görseelliğin önemini özetleyecek olursak;

- ❖ Görsellerle öğrencinin dinamiği sağlanmaktadır,
- ❖ Görseller olmadan öğrencilerin derse olan ilgisi devam ettirilemez ve çoğu konu tartışılmaz,
- ❖ Mimari bir kavramın herkesin kendi mimari bilgi ve görsel birikimine göre farklı yorumlanışını uygulamalar üzerinden ilerletebilmesini sağlamaktadır,
- ❖ Mekanı görsellemek daha derinlemesine düşünmeyi sağlar,
- ❖ Mekana fotoğraf aracılığıyla yeniden bakmak öğrenciye farklı ve eleştirel bir bakış kazandırır,
- ❖ Fotoğraf görsel ifade biçimlerini geliştirir.
- ❖ Bu sayede farklı vizyona sahip kişiler gelişeceğinden; bu durum tasarım süreci için de olumlu katkılar sağlayacaktır.

♣ Süreçteki kaygılardan bir tanesi de fotoğrafın kısıtlayıcı özelliği idi, bu durum ile ilgili yapılan yorumlar ve olabilecek gelişmeleri özetleyecek olursak;

- ❖ Temsil sürecinde neyin temel alınıp neyin arkada bırakılacağına dikkat edilmelidir,
- ❖ Görsel iletişim araçlarının geliştirilmesi ve yorumlanması üzerinde çalışmalar artırılabilir,
- ❖ Algıyı etkileyen görsellere bütünsel ve derinlikli bir bakış açısıyla yaklaşarak, neden sonuç ilişkilerini iyi kavrayarak iyileştirme yolunda adımlar atılabilir,
- ❖ Bu kavrama, bir belgeleme aracı değil bir yorumlama aracı olarak eğitim sisteminde yer verilerek olumlu adımlar atılabilir,
- ❖ Kullanılan metinlerde net olunarak akılda kalıcı durumlar yaratılabilir,
- ❖ Ders sürecinde total bir yönlendirmeden ziyade bireysel yönlendirmeler yapılabilir,
- ❖ Belirli kalıplara sokmak yerine anlamaya çalışarak yönlendirmek gerekir,
- ❖ Öğrencinin ortaya koymaya çalıştığı dil kapsamında öneriler yapılabilir,
- ❖ Öğrencilere bütüncül bakış açısı kazandırmaya yönelik yaklaşımlar sunulabilir,
- ❖ Temsil edilen, temsil eden ve temsil mecrası arasında “kurulan” ilişki öğrenciye dikte edilmemelidir,

- ❖ Öğrencileri resimler, fotoğraflar ve filmlerle tanıştırmak, bu eserleri beraber çözümlmek ve öğrencilerin bu eserler üzerine derinlikli düşünmesini sağlayarak içeriğin geliştirilmesi sağlanabilir.

♣ Temsilin motivasyon oluşturmasını geliştiren etmenler göz önünde bulundurularak öğrencinin potansiyelini arttırıcı düzenler geliştirilebilir. Bunu sağlamak için;

- ❖ Sunum kalitesi arttırılabilir,
- ❖ Güncel olan, hafızada kalacak görseller eklenebilir,
- ❖ Dikkat çekici metinler eklenebilir,
- ❖ Neden sonuc bağlantısı kurularak akılda kalıcı süreçler oluşturulabilir,
- ❖ Toplumsal bir olayla ilişkilendirilen görseller gibi öğrencileri de dahil edecek tartışma ortamı yaratılabilir,
- ❖ ilk bakışta dikkat çeken temsiller seçilebilir,
- ❖ Daha önce başka derslerde öğrendikleri ya da önceki derslerde geçen kavram ve görsellerle ilişkilendirmek de benzer şekilde öğrencilerin dikkat ve motivasyonunu arttırabilir.

♣Söz edilen eğitim kapsamında, süreci ve görüşü etkileyecek ilke ya da farklılıklar üzerine çalışmalar arttırılabilir. Temsiliyetin değerlendirilmesi için hem öğretmenlere hem de öğrencilere hizmet edebilecek yol gösterici ilkeler geliştirilebilir;

- ❖ Yeni başlayan öğrencilere, konusunda bilgili öğretim elemanlarınca, iyi programlanmış bir Temel Tasarım dersi verilebilir,
- ❖ Yarı zamanlı öğretmenlerden ziyade tam zamanlı öğretmenler ile bütün eğitim programına entegre olunması sağlanabilir,
- ❖ Otuz kişiden fazla olan kalabalık sınıflarda yapılacak eğitimin aksak olacağı düşünülerek, öğrenci sayısının dikkate alındığı gruplar oluşturulabilir.

Bu önerilerin ders sisteminin mevcut durumuna katkıda bulunacağı düşünülmektedir. Ayrıca, katılımcıların hemen hemen hepsinin iyileştirici fikirler ve ilkeler yaklaşımını yararlı bulduğu ve birçok katılımcının bu konuya daha fazla yönelmesi gerektiği, bazı eksiklerin olduğunu düşündüğü gözlenmiştir. Bununla birlikte, bu çalışmanın iç mimarlık

eğitimi için daha fazla iyileştirme yapılabilmesi adına kılavuz model sunmayı amaçlamadığı unutulmamalıdır.

Bu yönergeler, dersin içerik sistemi için bir kılavuzun hazırlık sürecinde de gözden geçirilmelidir. Ayrıca, bir kılavuzun yasal bir metin olmamasına rağmen, hazırlık sürecinin süreç bilgisinin yanı sıra yasal bilgi gerektireceğini de belirtmek gerekir. Bu nedenle, ders içeriği hazırlama aşaması, eğitmenlerin, öğrencilerin ve ileride tasarımıla ilgilenecek kişilerin düşünmesi gereken disiplinlerarası bir süreç olarak görülmelidir.

Bu alışma, hem öğrencilerin hem de eğitmenlerin ilgisini uyandırabilecek çeşitli noktalara dokunarak daha ileri çalışmaların yolunu açmaktadır. Örneğin, eğitimde görsel algının değerlendirilmesinde önemli rol oynayan detaylar, değerlendirme ya da kavram olarak bireysel açıdan incelenmiştir. Ayrıca, bu çalışmanın kapsamını aşan bahsedilen sorunlardan bazıları, gelecekteki çalışmalarda ayrı ayrı ele alınabilir. Fotoğraf ve mimari simbiyozunun etkileri ile ilgili konular da bireysel çalışma olarak dikkate alınabilir. Ayrıca, görsel imgeler dahil somut vakalarla ilgili tartışmalara dayalı çalışmalar da yapılabilir.

KAYNAKLAR

Acar, S. (2019). *Fotoğraf ve Mimari*. Sayı 29. <https://kontrastdergi.com/>

Ackerman, J. (2002). *This is not Architecture*. Kester Rattenbury (Der.). *On the Origins of Architectural Photography*. London: Routledge.

Agrest, D. (1993). *Framework for a Discourse on Representation. Architecture from Without. Theoretical Framings for a Critical Practice*. London: The MIT Press.

Aksoy, E. (1975). *Mimarlıkta Tasarım İletim ve Denetim* Trabzon: KTÜ Yayınları.

Alakuş, A. (2003). *Dünden Bugüne Görsel Sanatlar Eğitimimizin Genel Bir Görünümü*. Sayı: 160, Milli Eğitim Dergisi. Ankara.

Anonymous (1989). *Ana Britannica. Encyclopedia Britannica*. İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş.

Anonymous (1986). *Renk, Sanat, Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul.

Arslan, M. (1999). 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Yükseköğretimin Durumu ve Belli Başlı Sorunları. *Erciyes Üni. Sosyal Bilimler Ens. Dergisi*, 8. s. 195-211.

Arslan, M. M. ve Eraslan, L. (2003). Yeni Eğitim Paradigması Ve Türk Eğitim Sisteminde Dönüşüm Gerekliliği. *Millî Eğitim Dergisi*, 160. www.yayim.meb.gov.tr/dergiler/160/arslan-eraslan.htm

Asar, H. (2013). *Mimari Mekân Okumasında Algısal Deneyim Analizinin Bir Yöntem Yardımıyla İrdelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Mimarlık Anabilim Dalı

Aslan, F., Aslan, E. ve Atik, A. (2015). İç Mekanda Algı. *İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi* ISSN: 1309-9876 E-ISSN: 1309-9884 Cilt/Vol. 5 Sayı/No.11 (2015): 139-151 139

Atalayer, F. (1993). Temel Sanat Eğitiminin Gerekliliği. *Anadolu Sanat Dergisi*, 1, s. 29-42.

Atay, S. (1989). *Bir Fotoğrafik Evrim Simgesi: Photo-Secession*. Afsad 3.Fotoğraf Sempozyumu, Afsad Yayınları No: 20, Ankara.

Atkinson, R. ve Hilgard, E. (1996). *Hilgard's Introduction To Psychology*, Cenevre: Harcourt Press.

Ayaydın, A., Vural, D., Tuna, S., Mercin, L., Alakuş, O. ve Gökay, M. (2011) *Sanat Eğitimi Ve Görsel Sanatlar Öğretimi*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Aydıntan, E. (2001). *Yüzey Kaplama Malzemelerinin İç Mekan Algısına Anlamsal Boyutta Etkisi Üzerine Deneysel Bir Çalışma*. (Yüksek Lisans Tezi) Karadeniz Teknik Üniversitesi. Mimarlık Anabilim Dalı. Trabzon.

Aytem, M. (2005). *Mimari Mekanda Renk, Form Ve Doku Değişkenlerinin Algılanması*. (Yüksek Lisans Tezi). İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Baker, U. (2019). *Yine Sinema Üzerine*.

(<http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,149,0,0,1,0>)

Barthes, R. (2016). (M. Rıfat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bauer, M. W. (2000). *Classical Content Analysis: A Review*. In: Bauer, M.W., Gaskell, G. *Qualitative Researching with Text, Image and Sound*. London: Sage Publications.

Bauer, M. W. ve Gaskell, G. (2000). *Qualitative Researching with Text, Image and Sound*. London: Sage Publications.

Bayhan, M. (1996). *Yazılarla Fotoğraf*. İstanbul: Ege Yayınları.

Bedford, J. (2015). *In front of Lives that Leave Nothing Behind*. AA Files, no.70, s.3-18.

Belardi, P. (2015). *Mimarlar Neden Hala Çiziyor?* (A. Erol, Çev.). İstanbul: Janus Yayınları.

Benjamin, W. (1986). Hannah Arendt (Ed.). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, s. 217-251. New York: Schocken Books.

Berger, J. (2015). *Bir Fotoğrafi Anlamak*. (B. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, J. (2016). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bervin, M.E. (1984). *Design Through Discovery: The Element and Principles*. Holt, Rinehart and Winston, Washington.

Beyoğlu, A. (2015). Sanat Eğitiminde Algı. G3rsel Algı Ve Yanılsama: Victor Vasarely'nin çalışmaları zerine Bir İnceleme. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Haziran, Cilt 17 Sayı 1 (333-348)

Blake, W. (2003). *Cennet ve Cehennem Evliliği*. Kadık3y: Altıkırkbeş Yayınları.

Bonnici, P. ve Proud, L. (1998). *Designing with Photograph*. United Kingdom: RotoVision.

Boubat, E. (1984). *Fotoğraf Sanatı*. (M. N. 3zcan, ev.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Brewer, J. ve Hunter, A. (1989). *Multimethod Research: A synthesis of Styles*. Sage Library of Social Research. USA: Sage Publications.

Chamberlin, B. (2004). *Key Concepts for Digital Photography. Learning&Leading With Technology*. Sayı: 31. Amerika Birleşik Devletleri: International Society for Technology in Education Pres

Ching, F. (2019). *Mimarlık Biim Mekan ve Dzen*. (S. L3ke, ev.). 5. Baskı

Cimcoz, N. (2001). *Mimari Biimlendirmede Malzeme Açısından Doku ve Cepheler*. Mimari Biimlendirmede Yüzey Ulusal Sempozyumu, Ankara.

Colomina, B. (1994). *Photography Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Massachusetts: The MIT Press.

Colomina, B. (1987). *Le Corbusier and Photography*. Assemblage 4: 6-23

Craig, H.T. (1970). *Homes with Character*. D.C. Lexington: Heath and Company.

Cross, N. (1999). *Natural Intelligence in Design*. Design Studies, vol: 20, s. 25-39.

Cullen, G. (1996). *The Concise Townscape*. Londra: Architectural Press.

Çağlar, M. (1999). *Sanat Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar*. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Fakültesi. İzmir, s. 250-251

Çağlayan, S., Korkmaz, M. ve Öktem, G. (2014). Sanatta Görsel Alginin Literatür Açısından Değerlendirilmesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*. Cilt:3 Sayı:1 Makale No: 16 ISSN: 2146-9199

Çellek, T. (2003). *Sanat ve Bilim Eğitiminde Yaratıcılık*. Pivolka, 2 (8), 4-11.

Çelik, M. (1996). *Konut Yaşama Hacimlerinde Gereksinim ve Amaca Uygun Esnek Değiştirilebilir İç Mekan Elemanlarına Yaklaşım ve Ankara'nın Gelişme Bölgeleri İçin Bir Öneri*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara.

Çetinkaya, Ç. (2015). *Yeniden İşlevlendirilen Endüstriyel Mekânların Görsel Algisi Değerlendirmesi: İzmir Tarihi Havagazı Fabrikası*. (Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Çoban, İ. (1993). *Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nün Çağdaş Türk Resim Sanatı İçerisindeki Yeri*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Deleuze, G. (2014). *Sinema 1 Hareket - İmge*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Derman, I. (1994). *Yeniden sunumun Algılanması*. 'Fotograf ve Gerçeklik'. Ankara: MED-Campus Yayınları, s. 31.

Diderot, D. (2012). *Körler Üzerine Mektup – Sağır ve Dilsizler Üzerine Mektup*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Dilek, D. (1986). *Mimarlıkta Çevre Algılaması ve Farklılıkları Üzerine Bir İnceleme*. (Yüksek Lisans Tezi). İTÜ, İstanbul.

Diñçer, A. (2011). *Konutlarda Mekân Tasarımı Kriterlerinin Görsel Algılama Açısından İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Doelker, C. (1997). *Ein Bild ist mehr als ein Bild*. Visuelle Kompetenz in der MultimediaGesellschaft. Stuttgart: Klett-Cotta.

Doğan F. (2009). *Eskizlerin Kurgulanması Ve Algılanması Üzerinden Mekân İmgelemi*. İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Fakültesi. Mimarlık Bölümü, İzmir.

Doherty, M. (1994). *Probability versus Non-probability Sampling in Sample Surveys*. The New Zealand Statistics Review. March issue. Pp 21-28. Available from: www.nss.gov.au/nss/home.NSF

Ecker, D. (1966). *Readings In Art Education*. Waltham: Blaisdell Publishing.

Elwall, R. (2004). *Building with Light: The International History of Architectural Photography*. London: Merrell.

Elwall, R. (1991). *James Fergusson (1808-1886): A Pioneering Architectural Historian*. RSA Journal 139. s. 393-404

Erdem, A. (1975). *Mimarlıkta Tasarım İletim ve Denetim*. Trabzon: KTÜ Yayınlar.

Eric, D. (1961). *Photography and Architecture*. London: The Architectural Press.

Erişti, S.Z., Uluuysal B. ve Dindar, M. (2013). *Görsel Algı Kuramlarına Dayalı Etkileşimli Bir Öğretim Ortamı Tasarımı Ve Ortama İlişkin Öğrenci Görüşleri*. Anadolu Journal of Educational Sciences International, 3(1):47- 66s.

Erkman, U. (1998). *Mimaride Etki ve Görsel İdrak İlişkileri*. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Ertürk, S. (1984). *Mimaride Mekanın Algılanması Üzerine Deneysel Bir Çalışma*. (Doktora Tezi). KTÜ. Mimarlık Fakültesi, Trabzon.

Erzen, J. (2015). *Fotoğraf Notları*. İstanbul: Say Yayınları.

Farivarsadri, G. (2001). *A Critical View on Pedagogical Dimension of Introductory Design in Architectural Education*. Architectural Education Exchange, AEE2001, Cardiff, İrlanda.

Feldman, E. (1987). 'Photography and Reality'. *Varieties of Visual Experience*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall. böl. 431- 448.

Fontana, A. ve Frey, J.H. (2003). *The Interview: from structured questions to negotiated text*. in: Denzin. N.K., Lincoln, Y.S. *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*. USA: Sage Publications.

Frostig, M. (1964). *Developmental Test of Visual Perception*. Palo Alto, CA: Consulting Psychologists Press.

Frostig, M. (1968). *Pictures And Patterns*. Teacher's Guide

Galison, P. (1990). *Aufbau/Bauhaus: Logical Positivism and Architectural Modernism*. *Critical Inquiry*, n:16, pp.709-752. Bkz. Özkar, Mine, 2004, *Uncertainties of Reason: Pragmatist Plurality in Basic Design Education*. Yayımlanmamış Doktora Tezi., MIT, Cambridge, MA.

Gedikoğlu, T. (2005). Avrupa Birliği Sürecinde Türk Eğitim Sistemi. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(1), s. 66-80.

Gezer, H. (2007). *Doku- Mozaikte Bir Yerde, Mimarlıkta Malzeme*. 6, İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası Yayını, 35-45

Gezer, H. (2007). *Ritim Ve Süreklilik. Mimarlıkta Malzeme*. 5, İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası Yayını, 22-28

Gezer, H. (2007). *Yüzeyin Kimliği, Malzemenin Kendini İfadesi*. Mimarlıkta Malzeme Dergisi, 2007(4):35-45

Gezer, H. (2012). Mekanı Kavrama Sürecinde Algılama Bileşenleri. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(21):1-10

Gibson, J.J. (1983). *The Senses Considered As Perceptual System*. Westport: Greenwood Press Publishers.

Goertiz, M. (1977). *The Photography of Architecture and Design: Photographing Buildings, Interiors and the Visual Arts*. In Julius Shulman (ed.). New York: Whitney Library of Design, s. 6-13

Goldberg, V. (1991). *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*. New York: Abbeville Press.

Goldschmidt G. (1991). The Dialectics Of Sketching. *Creativity Research Journal*, cilt 4, sayı 2, s. 123-143

Goldschmidt, G. (1992). *Serial Sketching: Visual Problem Solving in Designing*. *Cybernetics and System*, Vol. 23, No. 2, 191– 219

Goldschmidt G. (1994). On Visual Design Thinking: The vis kids of architecture. *Design Studies*, cilt 15, sayı 2, s. 158- 174

Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve Yanılsama*. İstanbul: Remzi Yayınevi

Gombrich, E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Yayınevi

Goto, J. (2006). *Kurenai no metalsuits, "Anime to wa nani ka/What is animation.* Mechademia Volume 1 – Emerging Worlds Of Anime and Manga, ed. Lunning F., University of Minnesota Press, Minneapolis, 111

Göker, M. (2010). Mimari Yapılarda Saydamlık ve Mekân Tasarımında Işık Kontrolü. *Tasarım+Kuram Dergisi*, s.9-10.

Göler, S. (2009). Biçim, Renk, Malzeme, Doku ve Işığın Mekân Algısına Etkisi. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan G.S.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Graves, M. (1982). *Representation and Architecture*. Silver Spring: Information Dynamics.

Greenhill, R., Murray, M. ve Spence, J. (1992). *Fotoğraf Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Grill, T. ve Scanlon, M. (2003). *Fotoğrafta Kompozisyon*. (N. Sipahi, Çev.). İstanbul: Homer Kitabevi ve Yayıncılık.

Gültekin, Ç. (1998). *Fotoğrafın Görsel Dili*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları

Gürhan, M. (2007). *Resim-İş Öğretmenliği Programında Fotoğrafın İşlevi Ve Yeri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.

Hall, E. (1966). *The Hidden Dimension*. Doubleday & Company. Inc. Garden City, New York.

Harvey, M. (1984). Ruskin and Photography. *Oxford Art Journal*, 7: 25-33

Holl, S.L., Varasala, R., Jawanda, H., Colinge, C. A., Hobart, K. D., Kub, F. J. ve Song, S. (2006). *Fabrication Techniques for Thin-Film Silicon Layer Transfer*. ECS Transactions, Volume 3, 210th ECS Meeting, Cancun, Mexico, Number 6.

Hooper, K. (1980). *Perceptual Aspects of Architecture*. Carterette and Freedman [eds.] Handbook of Perception, Vol. 10, s.17

<https://www.archilovers.com/projects/22842/monsoon-restaurant.html>

<https://www.arthenos.com/fotograf-ve-teknik-okuma/>

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/159027>

http://en.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura

<https://magg4.com/simulasyon-teknolojileri-ve-mimari/>

http://tr.wikipedia.org/wiki/Dziga_Vertov

<http://www.sanatblog.com/eindhoven-strp-bienali/>

<https://www.medyacuvali.com/blog/fotografa-gerceklik>

<https://www.vbenzeri.com/mimari/mekani-yorumlamak>

<http://tr.wikipedia.org/>

http://tr.wikipedia.org/wiki/Dziga_Vertov

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Mek%C3%A2n>

İşlek, N. (2019). <https://www.arthenos.com/fotograf-ve-teknik-okuma/>

İnceoğlu, M. (2000). *Tutum - Algı – İletişim*. Ankara: İmaj.

İzbölükoğlu, H. (2002). *Bilgi Çağında Eğitim Fakültelerinde Resim İş Eğitiminin Genel Bir Değerlendirmesi*. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fak. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü. Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı. Ankara

Joedicke, J. (1985). *Raum und Form in der Architektur: Ä Über den behutsamen Umgang mit der Vergangenheit (Space and Form in Architecture)*. Stuttgart, Germany, 208p.

Jones, B. (2005). *Architecture and Participation*. Abingdon: Routledge.

Kağıtcıbaşı, Ç. ve Özgediz, S. (1983). *Türkiye Okul Öncesi Çocuk Gelişimi ve Eğitimi Projesi*. Boğaziçi Üniversitesi Araştırma ve Uygulama Enstitüsü, İstanbul.

Kahvecioğlu, H. (1998) *Mimarlıkta İmaj: Mekansal İmajın Oluşumu ve Yapısı Üzerine Bir Model*. (Doktora Tezi). İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Kalman, T. (1998). Bonnici, Peter and Proud, Linda. (Eds.). *Designing with Photographs*. s. 9. Crans-Pres-Celigney: RotoVision.

Kanburoğlu, Ö. (2003). *Basında Haber Fotoğrafı Kullanımı*. Ankara: Gazeteciler Cemiyeti Yayınları.

Kandinsky, V. (1993). *Sanatta Zihinsellik Üstüne*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kaplan, O. (2019). Fotoğraf Makinesinin Atası: Karanlık Kutu. *Tübitak. Bilim ve Genç Dergisi*.

Kaya, Y. (2010). *Türkiye’de Fotoğraf Eğitiminin Analizi*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Kırışoğlu, O. T. (2002). *Sanatta Eğitim Görmek-Öğrenmek-Yaratmak*. Ankara: Pegem A Yayınları.

Kırışoğlu, O. T. ve Strocki, M. (1997). *İlköğretim Sanat Öğretimi*. Ankara: YÖK

Leland, R.M. (2006). *Mimarlığın Öyküsü, Ögeleri ve Anlamı*. (E. Akça, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Lipstadt, H. (1989). *Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Representation, Works from the collection of the Canadian Centre for Architecture*. Eve Blau ve Edward Kaufman (Eds.). *Architectural Publications, Competitions, and Exhibitions*, s. 109-135. Massachusetts: The MIT Press.

McCrudden, R. ve Witts, M. (2005). *Architect's Guide to Fame*. Paul Davies ve Torsten Schmiedeknecht (Eds.). *Editors- Architectural Design in 1970s and 1980s*. s. 179- 187. Oxford: Architectural Press.

Minez, B. (2013). *Mimarlık Eğitimi Sürecinde Bireyin Algi Değişiminin Görsel Çevre Değerlendirme Teknikleri İle İncelenmesi*. Trakya Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Trakya.

Mitchell, W. J. T. (2008). *Die Bildtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Molitor, J. (1976). *Architectural Photography*. New York: John Wiley and Sons, böl.1-9, 131-151

Morgan, C., T. (1984). *Psikolojiye Giriş*. 8. Baskı

Muller, W. (1989). *Design Discipline and the Significance of Visuo-Spatial Thinking*. *Design Studies*, 10(1), s. 12-33

Naegele, D. (1996). *Le Corbusier's Seeing Things: Ambiguity and Illusion in the Representation of Modern Architecture*. (Basılmamış Doktora Tezi). Pennsylvania Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.

Norberg-Schulz, C. (1971). *Existence, Space and Architecture*. Praeger Publishers, 120p.

Öçal, M. (2010). *Güzel Sanatlar Bağlamında Dijital Fotoğraf Sanatını Tanımak Ve İnteraktif Cd İle Anlatmak*. (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

Önday, Ö. (2016). *Görselliğin Öğrenmedeki Etkisi*. www.egitimhedefi.com

Özdemir, B. (1996). *Fotoğrafik Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İzmir. D.E.Ü. S.B.E.

Özel, Z. (2005). Fotoğraf Akımları İçinde Gerçekliğin Sunumu. *Yeni Düşünceler*. Yıl 1, Sayı 1, Haziran

Özel, Z. (2016). *Somuttan Soyuta Fotoğrafta Biçim, İçerik ve Öz*. Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi.

Özkar, M. (2005). Sayısal'a Sayısal Olmayan bir Arayüz: Temel Tasarım. *Mimarlık Dergisi*, 321

Pallasmaa, J. (2018). *Tenin Gözleri Mimarlık ve Duyular*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Yem Yayınları.

Pasin, G. (1999). Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 22, Sayı 3 (2002) 139-147

Pembegül, A. (2018). *Simülasyon Teknolojileri ve Mimari* <https://magg4.com/simulasyon-teknolojileri-ve-mimari/>

Porter, T. (1979). *How Architects Visualize*. New York: Studio Vista.

Roland, B. (1980). *Aydınlık Oda*. (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.

Rosa, J. (1994). *A Constructed View. The Architectural Photography of Julius Shulman*. New York: Rizzoli Publications.

Ryan, G.W. ve Bernard, H.R. (2003). *Data Management And Analysis Methods*. In: *Denzin, N.K. Lincoln, Y.S. Collecting and Interpreting Qualitative Materials*. USA: Sage Publications.

San, İ. (1977). *Sanatsal Yaratma ve Çocukta Yaratıcılık*. Kırali Ofset

San, İ. (1985). *Sanat ve Eğitim*. A.Ü.E.B.F. Yayınları. Ankara

San, İ (1990). *T.E.D.nin Düzenlemiş Olduğu “Resim-İş Öğretiminde Karşılaşılan Başlıca Sorunlar* Konulu Panelde Sunulan Bildiriler

Saranlı, T. (1998). *Temel Tasarımın Geçmişi ve Bugünü*. Temel Tasarım / Temel Eğitim [Basic Design / Basic Education], derl. Necdet Teymur ve Tuğyan Aytaç-Dural, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara.

Schön, D. (1991). *The Reflective Practitioner*. Aldershot, Arena, England.

Schulz, N. (1966). *Intentions In Architecture*. Cambridge: The Mit Press.

Schwarzer, M. (2004). *‘Photography’, Zoomscape ‘Architecture in Motion and Media*. New York: Princeton Architectural Press.

Sekin, S. (2008). Türkiye’de Ezberci Eğitim ve Nedenleri. *Marmara Coğrafya Dergisi*, 18, s. 211-221.

Senemoğlu, N. (2009). *Gelişim Öğrenme ve Öğretim*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Simon, H. (1996). *The Sciences of the Artificial*. 3rd Edition, Cambridge: The MIT Press.

Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Sontag, S. (1977). *In Plato's Cave, On photography*. New York: Anchor Books, s. 6, s. 18, s. 156

Sönmez, V. (1993). *Yaratıcı Okul, Öğretmen, Öğrenci*. Yaratıcılık ve Eğitim (Yay.Haz.A.Ataman), Ted. Eğitim Dizisi. Nu:17, Ankara: TED.Yay. B48

Sözen. M ve Tanyeli U. (2003). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Stieglitz, A. (1980). *Pictorial Photography*. Alan Trachtenberg, ed. Classic Essays on Photography. New Haven: Leete's Island Book, s. 115-124

Stiny, G. (2001). *How to Calculate with Shapes*. Formal Engineering Design Synthesis, eds. Erik Antonsson and Jonathan Cagan. New York: Cambridge University Press, s. 20-64

Stoller, E. (1963). *Photography and the Language of the Architecture*. Perspecta 8. s. 43-44

Süme, S. ve Turan, E. (2015). Zamanın Varlık Olarak Fotoğrafa Yansıması/ Reflection Of Time As An Entity On The Photograph. *Sanat-Tasarım Dergisi*. Sayı: 6 ISSN: 1309-2235, s. 27-32

Sütçü, Ö.Y. (2015). *Gilles Deleuze' de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. Bursa: Sentez Yayıncılık.

Şimşek, H. (1997). *21.Yüzyılın Eşiğinde Paradigmalar Savaşı Kaostaki Türkiye*. İstanbul: Sistem Yayıncılık. s.7-8

Şölenay, E. (1997). Sanatta Biçim ve İçerik Sorunu. *Anadolu Sanat*, Sayı 7.

Tavşancıl, E. (2006). *Tutumların Ölçülmesi Ve SPSS Ile Veri Analizi* (3.Baskı) Ankara: Nobel.

Teker, U. (2002). *Grafik Tasarım Ve Reklam*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

tez.yök.gov.tr

The New York Times. *Tate Modern's Rightness Versus MoMA's Wrongs*.
http://www.nytimes.com/2006/11/01/arts/design/01tate.html?adxnml=1&adxnmlx=1308761057-ofPFHdu2uqQcQnAlwHbQfQ&_r=0

Timuçin, A. (2002). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Tuğrul, B., Aral, N., Erkan, S. ve Etikan, İ. (2001). *Altı Yaşındaki Çocukların Görsel Algılama Düzeylerine Frostig Gelişimsel Görsel Algı Eğitim Programının Etkisinin*

İncelenmesi. [www.qafqaz.edu.az/journal/ALTI%20YASINDAKI% 20 COCUKLARIN.pdf](http://www.qafqaz.edu.az/journal/ALTI%20YASINDAKI%20COCUKLARIN.pdf). 2-7 s.

Turan, D. (2006). *Alt Sosyo-ekonomik Düzeyde Anasınıfına Devam Eden ve Etmeyen 60-71 Ay Çocuklarında Görsel Algılama Davranışının İncelenmesi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Turgut, G. (2019). <https://www.medyacuvali.com/blog/fotografta-gerceklik>

URL-1 İç Mekanda Sıcak Ve Soğuk Renk Metal Kullanımına Örnekler. Erişim: 14.06.2020. <https://www.archilovers.com/projects/22842/monsoon-restaurant.html>

URL-2 Gaudi'nin Doku Kullanımı, Casa Vicens ve Park Guell İspanya,1882. Erişim: 14.06.2020. <https://www.wannart.com/antoni-gaudinin-masalsi-binalari/>

URL-3 a-b Genel Aydınlatma/ Doğal Aydınlatma. Erişim: 14.06.2020. <https://pixabay.com/tr/photos/pantheon-rome-mimari-italya-bina-918693/>

URL-4 Yapay aydınlatma. Erişim: 14.06.2020. www.pldturkiye.com

URL-5 Bölgesel Aydınlatma. Erişim: 14.06.2020. www.voltimum.com.tr

URL-6 Endirekt Aydınlatma. Erişim: 14.06.2020. www.arkitera.com

URL-7 Direkt Aydınlatma. Erişim: 14.06.2020. www.dhgate.com

URL-8 Camera Obscura. Erişim: 14.06.2020.

<http://www.isodarco.it/images/candriai01camuffoGanot.jpg>

URL-9 Camera Obscura' Nın alışma Sistematiğni Anlatan Bir Görsel. Erişim:

14.06.2020. <https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/fotograf-makinesinin-atasi-karanlik-kutu>

URL-10 John Johanson'un "Sprayed Concrete House", fotoğraf; Mimar Robert Damora.

Erişim: 14.06.2020. <https://www.pinterest.com/pin/553168766703665526/>

URL-11 Richard Neutra'nın Kaufmann Evi, fotoğraf; Julius Shulman. Erişim: 14.06.2020.

<https://www.flickr.com/photos/ouno/3422453124>

URL-12 Julius Shulman Richard Neutra ile birlikte, Maslon Evi, Kaliforniya, 1963.

Erişim: 14.06.2020. https://www.researchgate.net/figure/Maslon-House-photographed-by-Julius-Shulman-with-Richard-Neutra-1963-Rancho-Mirage_fig1_325111215

URL-13 Julius Schulman, Case Study 22, Los Angeles. Erişim: 14.06.2020.

<https://www.pinterest.com/pin/81627811976408925/>

URL-14 Iwan Baan, Bloch Binası, Kansas. Erişim: 14.06.2020.

<https://www.dezeen.com/2016/06/13/steven-holl-bloch-building-missouri-recaptured-photographs-iwan-baan-nelson-atkins/>

URL-15 Vietnamlı ocuk, fotoğraf; Nick Ut, 1972. Erişim: 14.06.2020.

<https://www.sondakika.com/haber/haber-vietnam-abd-savasinin-simge-olan-kucuk-kizinson/>

URL-16 Pierre Koenig'in Case Study House #22, fotoğraf; Julius Shulman. Erişim: 14.06.2020. <https://m.arkitera.com/haber/9984/kutle-golge-ve-isik->

URL-17 Frank Lloyd Wright'ın Falling Water House, fotoğraf; Bill Hedrich, 1937. Erişim: 14.06.2020. <https://www.britannica.com/place/Fallingwater>

URL-18 Frank Gehry'nin tasarladığı Bilbao Guggenheim Müzesi. Erişim: 14.06.2020. <https://www.guggenheim.org/press-release/guggenheim-museum-bilbao-celebrates-20th-anniversary-this-october>

URL-19 Lucien Hervé, Unité d'Habitation, 1949-1952. Erişim: 14.06.2020. <https://kontrastdergi.com/sibel-acar-modern-mimarligin-fotografla-insasi-29-sayi/>

URL-20 Le Noyé (Boğulmuş bir adam olarak öz portre) fotoğraf; Hippolyte Bayard, 1840. Erişim: 14.06.2020. <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=329,547,0,0,1,0>

URL-21 Jeff Wall "Milk", 1984. Erişim: 14.06.2020. www.tate.org.uk

URL-22 A Sudden Gust of Wind (after Hokusai), 1993. Erişim: 14.06.2020. www.tate.org.uk

URL-23 Philippe Halsman "Dali Atomicus" Adlı Fotoğrafi. Erişim: 14.06.2020. www.artsy.net

Ünal, B. (2013). *Mobil Konutların İç Mekân Tasarımlarının Görsel Algı Açısından İrdelenmesi: Geçici Afet Konutları Örneği*. Atılım Üniversitesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı, Ankara, 190 s.

Weiner, F. (2005). *Five Critical Horizons for Architectural Educators in an Age of Distraction in EAAE Transaction on Architectural Education*. No 26: Writings in Architectural Education

Yakın, B. (2015). Tasarım Sürecinde Eskiz ile Biçim-İçerik Sorgulama ve Çözümlenmeleri: Bir Durum Analizi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*.

Yazıcıoğlu, D.A. ve Meral, P.S. (2011). İç Mekân Tasarımının Kurum Kimliğine Uygunluğunun Ölçülmesine Yönelik Yöntem Önerisi. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1):111-131

Yener, N. ve Ülker, B. (1999). *Mekânda Yüzeylerin Algılanması ve Malzeme*. Kuram ve Uygulama. Mimari Biçimlendirmede Yüzeysel Ulusal Sempozyumu, Ankara.

Yıldırım, E. (2009). *Le Corbusier Mimarlığı ve Onun Fotografik Temsili: Foto-Mekan, Foto-Hikaye, Foto-Duvar*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Yıldız, G. (2015). *Fotoğraf, Görsel Algı ve Fotoğraf Eleştirileri*. <https://www.gulyildiz.net/fotograf-gorsel-alm-ve-fotograf-elestirileri/>

Yıldız, S. (2005). Öznel Bir Dışavurum - Soyut Fotoğraf, *Tübitak Bilim ve Teknik Dergisi*, Sayı: 452

Yumuşak, S. (2020). *Sanat - Bilim Eğitimi ve Yaratıcılık*

<https://www.marasbugun.com.tr/sanat-bilim-egitimi-ve-yaraticilik-makale,63677.html>

Zillioğlu, M. (1996). *İletişim Nedir*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Ziss, A. (1984). *Estetik*. İstanbul: De Yayınevi.

EK-1: GÖNÜLLÜ KATILIM VE YARI YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞME FORMU

Tarih:

FOTOĞRAFIN İÇ MİMARLIK EĞİTİMİNDEKİ ETKİSİ VE GÖRSEL ALGI
BAĞLAMINDAKİ ROLÜ

GÖNÜLLÜ KATILIM FORMU

1. YÖNERGE

İsmim Cansın İlayda Çetin. Bu anket çalışması, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı'nda, Prof. Pelin YILDIZ danışmanlığında, Cansın İlayda ÇETİN tarafından yürütülmekte olan “İÇ MİMARLIK/MİMARLIK EĞİTİMİNDE FOTOĞRAF KULLANIMININ GÖRSEL ALGIYA ETKİ SÜRECİ VE TEMSİLİYET DEĞERLENDİRMESİ” başlıklı doktora tezi kapsamında gerçekleştirilmektedir.

Bu araştırmayı, güzel sanatlar fakültelerinin müfredatında bulunan fotoğraf ve mimarlık içerikli dersin temsiliyet ile değerlendirilmesi ve görsel algının ne tür farklılık oluşturduğunu öğrenmek ve değerlendirmeye ilişkin öneriler geliştirmek amacıyla gerçekleştiriyorum.

Çalışmanın amacına ve kapsamına yaklaşmak için, dersi veren eğitmenler olarak belirlenen katılımcılara gruplar halinde sorulan sorular yönlendirilecektir. Ankara İli'nde 6 üniversiteden söz konusu dersi veren eğitmenlerin katıldığı 8 katılımcı ile gerçekleştirilen görüşmeler, fotoğrafın temsil özelliğinin eğitimdeki algısal yönünü incelemek üzere gerçekleştirilecektir.

Mimarlık ve fotoğraf simbiyozu üzerine son yıllarda oldukça belirgin çalışmalar görülmektedir. Bu araştırmada sadece öğretim görevlilerine yönelik hazırlanmış sorular ile fotoğrafın temsil özelliği ve algı konuları ele alınmıştır. İç mimarlık/mimarlık eğitiminde fotoğraf ve mimarlık ile ilgili dersin içeriğinin mimari yaratıcılığa ne gibi katkısı olduğunu analiz ederek öğrenciler üzerinde algısal anlamda ne gibi farklılıklar oluşturduğunun çıkarımını yapmak hedeflenmiştir.

Gerçekleştirilecek olan bu çalışma için, Hacettepe Üniversitesi Senatosu Etik Komisyonu'ndan gerekli izinler alınmıştır.

Yapacağımız görüşmede size araştırma konusuyla ilgili bazı sorular soracağım. Görüşme sırasında anlattıklarınız yalnızca bilimsel amaçlarla kullanılacaktır; kimliğinizle ilgili bilgileri saklı tutulacaktır. Konuştuklarımızı daha sonra tam olarak hatırlayabilmek ve gözden geçirebilmek için görüşmemizi sizin için de uygunsa ses kaydına alacağım.

Çalışma, gönüllülük esasına dayalı olup; katılmayı kabul etmiş olsanız dahi dilediğiniz zaman yarıda bırakma/vazgeçme hakkınız bulunmaktadır. Bu durum size hiçbir yük ve sorumluluk getirmeyecektir. Sormak istediğiniz konular olursa, çalışma esnasında veya çalışma sonrasında, aşağıda belirtilen iletişim numaraları ile araştırmacılara ulaşabilirsiniz.

Katılımınız için şimdiden teşekkür ederiz. Görüşmemize başlamadan önce sormak istediğiniz herhangi bir şey var mı?

2. GÖRÜŞME YAPILAN KİŞİYE İLİŞKİN BİLGİLER

2.1 Mezun olduğunuz lisans / yüksek lisans / doktora programları:

Lisans (üniversite/bölüm)

Yüksek lisans (üniversite/ABD)

Doktora (üniversite/ABD)

2.2 Hangi bölümde görev alıyorsunuz?

2.3 Ünvanınız.....

2.4 Yarı zamanlı mı yoksa tam zamanlı mı görev alıyorsunuz?

2.5 Bu ders dışında verdiğiniz dersler var mı? Nelerdir?

2.6 Fotoğraf ile ilgili özel bir eğitim aldınız mı? Her iki durum için tasarıma katkısı olup olmadığını tartışabilir miyiz?

2.7 Ne kadar süredir tasarım konusunda fotoğrafla ilgili çalışma yapıyorsunuz?

3. DERS İÇERİĞİ

3.1 Fotoğraf ve mimarlık dersi hangi isimle veriliyor?

3.2 Kaçınıcı sınıf öğrenciler alabiliyor?

3.3 İç mimarlık/mimarlık öğrencileri dışında diğer bölümlerdeki öğrenciler alabiliyor mu? Alabiliyorsa hangi bölümler alabiliyor?

3.4 Her dönem açılan bir ders mi? Kaç saatlik bir ders?

3.5 Bu dersi sizin dışınızda başka bir hoca veriyor mu?

3.6 Bu dersi siz mi önerdiniz? Niçin?

4. EĞİTİM

İç Mimarlık ve mimarlık bölümleri arasındaki en büyük farklılıklar seçmeli derslerde görülmektedir. İç mimarlık eğitiminin, mimarlık, mimarlık ve tasarım ve/veya mimarlık ve mühendislik fakültelerine bağlı olma durumunda, tasarım veya mühendislik odaklı geliştiği, güzel sanatlar, güzel sanatlar ve tasarım ve/veya sanat, tasarım ve mimarlık fakültelerine bağlı olduğu durumlarda ise sanat ve tasarım ağırlıklı olarak geliştiği ve yürütüldüğü bilinmektedir.

4.1 Bu bağlamda, son yıllarda müfredatta ders olarak fotoğraf ve mekan ile ilgili artışı nasıl yorumluyorsunuz?

4.2 Fotoğraf ve mimarlık konulu dersin iç mimarlık bölümüne katkısı var mı? Var ise ne tür bir katkı sağladı?

4.3 Dersler sadece teorik olarak mı ilerliyor? Uygulamalı çalışmalar da istiyor musunuz? Her iki durum için nedenlerini konuşabilir miyiz?

4.4 Bu derste seçtiğiniz görselleri seçerken nelere dikkat ediyorsunuz? Dönemsel kavramlar mimari kavramlar .. Mekansallık.. görsellik.. İç mekan detaylarına mı yoksa o döneme ait dekoratif unsurlara mı bakıyorsunuz? gibi..

4.5 Görseller olmadan bu ders nasıl ilerlerdi sizce? Bunu öğrenciler açısından da değerlendirebilir misiniz?

4.6 Bu dersi alan ve almayan öğrenciler arasında iç mimariye bakış açısı yönünden farklılık olduğunu düşünüyor musunuz? Tartışabilir miyiz?

5. TEMSİL

Görsel temsil süreci, zihindeki kavramların üretilmesidir ve bu nedenle benzer düşünce sistemine sahip bireyler aynı temsilleri yaratır veya temsilleri kendi düşünce sistemlerine göre çözümlerler.

5.1 Görsel temsil ile ilgili tanımda dolaylı olarak karşımıza çıkan “algısal yönelimin” sizce eğitimdeki yeri nasıldır? Eğitimde bu algı birleşiminin nasıl yönlendirilmesi gerektiğini düşünüyorsunuz?

Görsel temsil sürecinde sunulan kişiler ya da nesnelere, sunuldukları yani temsil edildikleri şekliyle toplumda veya temsil edildiği platformda yer bulurlar. Temsilin gerçeklikle olan ilişkisi, gerçeklik kavramının yeniden yorumlanarak oluşturulmasıyla ilgilidir. Bu sebeple de temsil sürecinde neyin temel alınıp neyin arkada bırakılacağı önem taşır.

5.2 Siz bu kapsamda ders içeriklerini hazırlarken, temsiliyet ve yaratıcılık paralelinde nelere önem verilmesi gerektiğini düşünüyorsunuz?

Tasarım derslerinde öğrenci ezberler/ kopya çeker ve yaratıcı olamaz düşüncesi ile görsellik kullanılmıyor. Öte yandan diğer dersler görsellik üzerinden ilerliyor.

5.3 Sizce temsiliyetin kısıtlama yönü var mıdır?

6. ALGI VE DEĞERLENDİRME SÜREÇLERİ

6.1 Sizce tasarım ile ilgili derslerde algıyı etkileyen görseller bağlamında ne gibi gelişmeler/ iyileştirmeler yapılabilir?

6.2 Ders ile ilgili seçilen görseller konusunda öğrencilerin dikkati ve motivasyonu konusunda farklılıklar gözlemlediniz mi?

6.3 Ders kapsamında yapılan ödevleri/sunumları değerlendirerek; öğrencinin ilk ödevi ile son ödevi arasında fark oluyor mu?

6.4 “Mimarlık eğitimde görsel algı ve temsiliyet” değerlendirmesinde, süreci ve görüş oluşturmayı kolaylaştırıcı, yol gösterici ortak ilkelerin / farklılıkların oluşturulması sizce yararlı olur mu?

6.5 “Mimarlık eğitiminde görsel algı ve temsiliyet” değerlendirmesine ilişkin eklemek veya söylemek istediğiniz, eksik kaldığını düşündüğünüz herhangi bir şey var mı?

7. GÖRÜŞMENİN SONLANDIRILMASI

Araştırma tamamlandıktan sonra sonuçların bir özetini size iletmemi ister misiniz?

Elektronik posta:@.....

veya

Adres:

.....
.....

Araştırmaya katkıda bulunduğunuz ve zaman ayırdığınız için çok teşekkür ederim. Daha sonra görüşmeye ilişkin herhangi bir şey sormak ya da söylemek isterseniz, bana bu karttaki telefonlardan veya elektronik posta adresinden ulaşabilirsiniz. Yardımlarınız için tekrar teşekkür ederim.

Üzerinde konuştuğumuz derse ilişkin bilgileri / slaytları tezimde ve sunumlarımda, sizin de isminizle birlikte kullanmak üzere alabilir miyim?

8. BÖLÜM: GÖRÜŞME SONRASI İZLENİMLER VE NOTLAR

DERSLERİN BİLGİLERİ

Üniversite Adı	Ders Adı	Haftalık Ders Süresi ve AKTS Kredi Değeri	Dersin Amacı, Öğrenme Çıktıları ve Ders İçeriği ile İlgili Bilgiler
Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü	ARCH 365 Fine Arts Techniques Workshop (Seçmeli)	2 saat/ 3 AKTS	Ayarlanabilir kameranın potansiyellerini öğrenciyeye tanıtmak üzerine kurulu bir derstir. Konu ile ilgili terminolojiye, aksesuarlar ve işlevlerinin nasıl bilişçi kullanılacağı üzerine okumalar yapılmaktadır. Görsellerin verdiği mesajlar üzerine durulmaktadır. Gerekli sonucu almak için enstrüman nasıl ayarlanır ve karanlık oda uygulaması nasıl yapılır. Renkli ve siyah beyaz fotoğraf üzerine çalışmaların yapıldığı bir derstir.
	ARCH 366 Fine Arts Techniques Workshop (Seçmeli)	4 saat/ 6 AKTS	
Orta Doğu Teknik Üniversitesi Endüstriyel Tasarım	ID917 - Introduction To Visual Media (Seçmeli)	3 saat/ 5 AKTS	Görsel sunum yönlerini estetik düşüncelerle birleştiren görsel meyanın temelleri ve yöntemlerinin konuşulduğu, uygulamalı projelerle ve bunların toplu eleştirisi ve tartışılması ile gerçekleştirilen, ayrıca portföy hazırlama üzerine de içeriği olan bir derstir.
Atılım Üniversitesi Güzel Sanatlar Ortak Dersler	ART293 - Mimari Fotoğrafçılık (Seçmeli)	3 saat/ 4 AKTS	Fotoğraf sanatında mimari dinamikler; yapıya uygun fotoğraf teknikleri; ekipman bilgisi ve kullanım tekniklerini içeren bir derstir.
Gazi Üniversitesi Mimarlık Bölümü	M3802 - İmge İnşası ve Mimari Fotoğraf (Seçmeli)	2 saat/ 3 AKTS	Ders içeriği fotoğrafın mimarlıkta yalnızca nesnel bir belgeleme/kaydetme aracı olarak değil, aynı zamanda özne bir yeniden-sunum (temsil) ve yeniden-üretim aracı olarak kavranmasını/kullanılmasını amaçlar. Öğrencilerin, mimarlığın ikili temalarını (kentsel/doğal, biçimsel/maddesel, yansıma/saydamlık vb.) kapsayan öge dizilerinin üretimi aracılığıyla, fotoğrafın mecranın anlatsal sınırlarını keşfetmelerini de amaçlar. Mimari fotoğrafın, iç mekanlar/binalar/kent mekanlarının analizi ve temsili için eleştirel bir araç olarak kullanılmasının öğrenilmesini sağlamak da esastır.
Çankaya Üniversitesi İç Mimarlık Bölümü	İNAR 370 - Kamera ve Mekan: Modern Sanat Sonrasında Fotoğraf (Seçmeli)	3 saat/ 3 AKTS	Fotoğraf üzerine içeriği oluşturulmuş bir derstir. Dersin kapsamını; kamera, sinemada mekan ve atmosfer inşası, görsel kültür, imge ve gerçeklik kavramının sinemanın doğuşundan günümüze evrimi, bu süreçte montajın kullanımını ve kolaja geçişi, görsel temsiliyetin dönüşümü vs. gibi konuları ele alınmaktadır.
Başkent Üniversitesi Mimarlık Bölümü	MİM 336 - Mimari İletişim Aracı Olarak Fotoğraf (Seçmeli)	3 saat/ 4 AKTS	Bu dersin sonunda öğrenciler; mimarlıkta farklı temsil yöntemlerinden biri olan fotoğraf ve onun mimari üretim ve yeniden üretime olan etkisi konusunda fikir ve deneyim kazanırlar. Fotoğrafın mimarlık teorisi içerisinde yeni düşünceler ve kavramlar oluşturmadaki etkisini anlamayı ve uygulamayı öğrenirler. Mimari fotoğrafı mekansal deneyimin bir parçası olarak irdelemeyi öğrenirler.
Ted Üniversitesi Mimarlık Bölümü	ARCH 312 - Mimari Fotoğrafımla Teknikleri (Seçmeli)	3 saat/ 5 AKTS	Mimarlığın fotoğrafımla ilişkisinin detaylandırılacağı bir ders. Fotoğraf teknikleri ile birlikte biçim, renk ve ışığın analizinin yapıldığı fotoğrafımla kompozisyon ve mekan üzerine çalışmalar içermektedir.



T.C.
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Rektörlük

Tarih: 04/11/2020
Sayı: 35853172-000-E.00001313629

0001313629

Sayı : 35853172-000
Konu : Cansın İlayda ÇETİN Hk

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi : 21.10.2020 tarihli ve E-44513094-000-00001294569 sayılı yazı.

Enstitünüz İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı Doktora programı öğrencilerinden Cansın İlayda ÇETİN'in Prof. Pelin YILDIZ danışmanlığında yürüttüğü "Fotoğrafın İç Mimarlık Eğitimindeki Etkisi ve Görsel Algı Bağlamındaki Rolü" başlıklı tez çalışması Üniversitemiz Senatosu Etik Komisyonunun 27 Ekim 2020 tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açıdan uygun görülmüştür.

Bilgilerinizi ve gereğini saygılarımla rica ederim.

e-İmzalıdır
Prof. Dr. Vural GÖKMEN
Rektör Yardımcısı

Evrakın elektronik imzalı suretine <http://bclgedog.ulama.hacettepe.edu.tr> adresinden b436217b-3476-4bdc-bfa8-f05278252444 kodu ile erişebilirsiniz. Bu belge 5070 sayılı Elektronik İmza Kanunu'na uygun olarak Güvenli Elektronik İmza ile imzalanmıştır.

Hacettepe Üniversitesi Rektörlük 06100 Sıhhiye-Ankara
Telefon:0 (312) 305 3001-3002 Faks:0 (312) 311 9992 E-posta:yazimd@hacettepe.edu.tr İnternet
Adresi: www.hacettepe.edu.tr

Duygu Didem İLFRİ

