

**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**İSTANBUL’UN GÖRSELLİĞİNDE GÖRÜNTÜ-KAVRAM YORUMU  
OLARAK KÖPRÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Gizem KAYA**

**Mimarlık Anabilim Dalı**

**Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı**

**Tez Danışmanı: Doç. Dr. Funda UZ**

**MAYIS 2015**



**İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**İSTANBUL’UN GÖRSELLİĞİNDE GÖRÜNTÜ-KAVRAM YORUMU  
OLARAK KÖPRÜ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Gizem KAYA  
502111170**

**Mimarlık Anabilim Dalı**

**Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı**

**Tez Danışmanı: Doç. Dr. Funda UZ**

**MAYIS 2015**



İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502111170 numaralı Yüksek LisansÖğrencisi **Gizem KAYA**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**İSTANBUL’UN GÖRSELLİĞİNDE GÖRÜNTÜ-KAVRAM YORUMU OLARAK KÖPRÜ**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

**Tez Danışmanı :**      **Doç. Dr. Funda UZ**      .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Jüri Üyeleri :**      **Prof. Dr. Arzu ERDEM**      .....  
İstanbul Teknik Üniversitesi

**Prof. Dr. Uğur TANYELİ**      .....  
İstanbul Bilgi Üniversitesi

**Teslim Tarihi :**      **04 Mayıs 2015**  
**Savunma Tarihi :**      **25 Mayıs 2015**



*Aileme,*



## ÖNSÖZ

Bu tezi hazırlarken,derin bilgi ve birikiminin yanısıra güzel enerjisi,konuma duyduğu ilgi ve heyecanıyla her zaman bana güç veren çok değerli tez danışmanım Doç. Dr. Funda UZ'a şükranlarımı sunarım.Tez sürecinde yaşadığım zorlukları onun desteği olmasa aşamazdım.Kendisiyle paylaştığımız her an benim için çok önemli.Tez konumun oluşması ve sürecin gelişiminde Ulus Baker'in büyüleyici metinlerinin önemi büyüktür.Ailevi duygular kadar, kültür, sanat, siyaset tartışıp, paylaşan bir aileye doğmuş olmak en büyük şansım. Sevgili anne ve babam Zerrin ve Alp Kaya'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Çok özel bir teşekkür,sevgili kardeşim, Biçem Kaya'ya.Tezimin tüm zorlu ve keyifli anlarını beraber yaşadık.Tüm süreçte onun sonsuz desteği, pozitif enerjisi ve değerli eleştirileri gizli ve elbette beni cesaretlendirme sürecinde çok büyük katkıları olan başta Fırat olmak üzere tüm arkadaşlarıma da çok teşekkür ederim.

Mayıs 2015

Gizem KAYA  
Mimar



## İÇİNDEKİLER

### Sayfa

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| ÖNSÖZ.....                                                                  | vii |
| İÇİNDEKİLER .....                                                           | ix  |
| ŞEKİL LİSTESİ.....                                                          | x   |
| ÖZET.....                                                                   | xii |
| SUMMARY .....                                                               | xv  |
| 1. GÖRÜNÜR OLANIN YAZISI .....                                              | 19  |
| 1.1 İmge-İmaj .....                                                         | 22  |
| 1.2 Görüntü.....                                                            | 29  |
| 2.GÖRÜNÜRÜN ve GÖRÜNMEZİN KESİŞİMİ .....                                    | 37  |
| 2.1 Görüntünün Arkeolojisi.....                                             | 37  |
| 2.2 Kelimenin Görüntüyle Kurduğu Diyalog.....                               | 39  |
| 2.3 Metin ve Görüntü .....                                                  | 45  |
| 2.4Görüntü-Kavram .....                                                     | 47  |
| 3. KENTİ BİR GÖRÜNTÜ OLARAK ELE ALMAK .....                                 | 57  |
| 3.1 Kentteki Görüntü Değişimi .....                                         | 61  |
| 3.1.1 İstanbul .....                                                        | 62  |
| 3.1.2 Sansürlü Bir Coğrafyada Görüntünün Arkeolojisi .....                  | 68  |
| 3.2 Köprünün İstanbul Görselliğinde Görüntü-Kavram Olarak Yorumlanması .... | 72  |
| 4. KADRAJDAKİ KÖPRÜ .....                                                   | 81  |
| 4.1 İkon.....                                                               | 82  |
| 4.2 Fon.....                                                                | 84  |
| 4.3Piksel .....                                                             | 91  |
| 4.3.1Biyometri.....                                                         | 95  |
| 4.3.2Vesika.....                                                            | 96  |
| 4.4Blur .....                                                               | 99  |
| 5. SONUÇ .....                                                              | 101 |
| KAYNAKLAR .....                                                             | 105 |
| EKLER.....                                                                  | 111 |
| ÖZGEÇMİŞ.....                                                               | 132 |

## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa

|                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 1.1 :Luis Buñuel, Salvador Dali , Endülüs Köpeği 1929, Fransa.....           | 20 |
| Şekil 1.2 :Boğaziçi Köprüsü ve yüksek yoğunluklu yapılar.....                      | 22 |
| Şekil 1.3 :Micromegas , Daniel Libeskind,1979 .....                                | 24 |
| Şekil 1.4 :Royal Ontario Müzesi- Kanada,Daniel Libeskind,2002-2006.....            | 25 |
| Şekil 1.5 :This Is Stieglitz Here, F.Picabia. ....                                 | 26 |
| Şekil 1.6 :Voilà Haviland F. Picabia.....                                          | 26 |
| Şekil 1.7 :Aura#18, Hong Kong,Murat Germen,2009.....                               | 27 |
| Şekil 1.8 :Aura#23, İstanbul,Murat Germen,2009.....                                | 27 |
| Şekil 1.9 :Söndürülemeyen Ateş / Inextinguishable Fire 1969, 25', s/b .....        | 28 |
| Şekil 1.10 :Lena Gieseke,3D Guernica.....                                          | 31 |
| Şekil 1.11 :Tuğrul Misoğlu , 1984.....                                             | 32 |
| Şekil 1.12 :William Henry Fox Talbot ,The pencil of Nature .....                   | 33 |
| Şekil 1.13 :İspanya'da 12 Nisan 2015 'te yapılan tarihteki ilk hologram eylem..... | 34 |
| Şekil 1.14 :Eylemden bir görüntü ve Grubun internet sayfasındaki sloganı .....     | 35 |
| Şekil 2.1 :Ardèche'de, Chauvet Mağarası,bugünden yaklaşık 35.000 yıl önce .....    | 38 |
| Şekil 2.2 :Düşlerin Anahtarı, Rene Magritte, 1928-1929 .....                       | 40 |
| Şekil 2.3 :Ad Marginem, Paul Klee .....                                            | 41 |
| Şekil 2.4 :Dziga Vertov, Sine-Göz 1910'lar .....                                   | 42 |
| Şekil 2.5 :Hans Conrad Schumann,Asker.....                                         | 44 |
| Şekil 2.6 :24 Nisan 1915 ve Nar .....                                              | 44 |
| Şekil 2.7 :Bu bir pipo değildir, Rene Magritte, 1928-1929 .....                    | 45 |
| Şekil 2.8 :Hippi Girl, Marc Ribaud.....                                            | 51 |
| Şekil 2.9 :9/11 Saldırılarının farklılarına ait görüntüler.....                    | 54 |
| Şekil 2.10 :9/11 Saldırılarının simge haline gelmiş görüntüleri .....              | 54 |
| Şekil 2.11 :9/11 Thomas Hoepker / Magnum Photos .....                              | 55 |
| Şekil 2.12 :Tankman,Tiananmen Meydanı, Stuart Franklin.....                        | 55 |
| Şekil 3.1 :Manhattan .....                                                         | 58 |
| Şekil 3.2 :Kanada Pasaportunun vize sayfalarından bazıları .....                   | 58 |
| Şekil 3.3 :Francis Firth, Gravür .....                                             | 59 |
| Şekil 3.4 :İstila,Murat Germen,2014 .....                                          | 60 |
| Şekil 3.5 :İstanbul'un kurgusal olmayan hiperfotoğrafı, Oğuz Meriç .....           | 60 |
| Şekil 3.6 :İstanbul Vendute, J.F. Rauzier .....                                    | 61 |
| Şekil 3.7 :Graz .....                                                              | 62 |
| Şekil 3.8 :2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti Tanıtım Poster-1.....              | 63 |
| Şekil 3.9 :2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti Tanıtım Poster-2.....              | 64 |
| Şekil 3.10 :Proust Planı ve değişen İstanbul 1950'ler .....                        | 66 |
| Şekil 3.11 :Dalan, Boğaz'ı Seyredecek Delik Açmak .....                            | 66 |
| Şekil 3.12 :İlk gökdelenler, Milliyet Gazetesi, 1988 .....                         | 67 |
| Şekil 3.13 :Constantinople-Panorama de la Corne d'or Lumiere Kardeşler .....       | 71 |
| Şekil 3.14 :Galata Kulesi,Francis, Bedford, 1862 .....                             | 71 |
| Şekil 3.15 :De Byzance à İstanbul .....                                            | 72 |
| Şekil 3.16 :Leonardo da Vinci'nin Galata için tasarladığı köprünün eskizi .....    | 73 |
| Şekil 3.17 :Boğaz Köprüsü ile ilgili bir haber, 12 Ocak 1936.....                  | 74 |
| Şekil 3.18 :Robert Moses ve New York .....                                         | 75 |
| Şekil 3.19 :Adnan Menderes ve İstanbul .....                                       | 75 |
| Şekil 3.20 :Paul Bonatz'ın köprü önerisini gösteren harita .....                   | 75 |

|                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil 3.21 :Aspects de la Turquie hier et audjourd'hui filminden bir kare , 1964 .... | 76  |
| Şekil 3.22 :Boğaz Köprüsü Lüks Değil,S. Demirel .....                                 | 77  |
| Şekil 3.23 :Boğaz'a Üçüncü Köprü İntihardır, R.T. Erdoğan .....                       | 78  |
| Şekil 3.24 :Yeni Haliç Metro Köprüsü .....                                            | 78  |
| Şekil 3.25 :Köprüyü Geçmek film afişi, Fatih Akın.....                                | 78  |
| Şekil 3.26 :Şehvet Kurbanı, 1940- Kanun Namına, 1952 .....                            | 79  |
| Şekil 4.1 :Blow-up, Michelangelo Antonioni, 1966.....                                 | 81  |
| Şekil 4.2 :Logosunda köprü olan bazı etkinlik ve kurumların logoları .....            | 84  |
| Şekil 4.3 :G.W.Bush'un görüntüsel olarak tasarlanmış konuşması.....                   | 86  |
| Şekil 4.4 :Avrasya Maratonu .....                                                     | 87  |
| Şekil 4.5 :Köprü'nün fon olarak kullanıldığı bazı etkinlikler .....                   | 87  |
| Şekil 4.6 :İstanbul'da Facia-i Aşk, Muhsin Ertuğrul,1922 .....                        | 88  |
| Şekil 4.7 :Hayat Var filminden bir kare, Reha Erdem.....                              | 89  |
| Şekil 4.8 :Nekropsi Albüm Kapağı.....                                                 | 89  |
| Şekil 4.9 :İkinci Köprü , Cevdet Erek.....                                            | 90  |
| Şekil 4.10 :Üçüncü İkinci Köprü , Cevdet Erek .....                                   | 90  |
| Şekil 4.11 :Piksel İstanbul , Kavramsal İmajlar Gizem Kaya, Buşra Tunç .....          | 92  |
| Şekil 4.12 :Piksel İstanbul , Kavramsal İmajlar Gizem Kaya, Buşra Tunç .....          | 93  |
| Şekil 4.13 :İstanbul'un kapladığı alanın tarihsel gelişimi .....                      | 93  |
| Şekil 4.14 :Otoban Kent İstanbul.....                                                 | 94  |
| Şekil 4.15 :19 Mart 1918, Alman Zeplin Balonun'dan İstanbul Çekimleri .....           | 96  |
| Şekil 4.16 :Varyag Gemisinin Köprüden Geçişİ .....                                    | 96  |
| Şekil 4.17 :Köprü'nün Vesikalık Fotoğrafları .....                                    | 97  |
| Şekil 4.18 :Haydi koy bir kaset neşelenelim Semra Hanım .....                         | 97  |
| Şekil 4.19 :Semra Özal'ın İkinci Köprü'nün Açılışında Köprüye Nazarlık Takışı... ..   | 98  |
| Şekil 4.20 :İletişim Diyagramı.....                                                   | 99  |
| Şekil 5.1 :Sinematografik Kesik .....                                                 | 103 |
| Şekil 5.2 :Kentsel Kesik .....                                                        | 103 |

## İSTANBUL’UN GÖRSELLİĞİNDE GÖRÜNTÜ-KAVRAM YORUMU OLARAK “KÖPRÜ”

### ÖZET

Görüntülerin sesi, metni hareketi de içine aldığı bir zamanı yaşıyoruz. Bu değişim, metinleri görüntüselleştirdiği gibi görüntüleri de kavramlaştırmaktadır.

İçerisinde yaşadığımız yüzyılda hem algılarımız hem de bize sunulan pek çok olay görüntüler üzerinden tariflenir. Yüzyılımızın olayları çığır açan birkaç önemli fotoğrafla fragmanlaştırılabilir.

Kavramlar, nesnelerin veya olayların ortak özelliklerini kapsayan ve onları bir ortak ad altında toplayan genel tanımlardır. Gündelik hayatta görselliğin etkin bir rol alması, kavramları yalnızca kelimelerin ifadeleri olmaktan kurtarır.

Tez; yeni bir tanım olarak sunduğu “görüntü-kavram” ile görsellere farklı bir bakış, okuma şekli getirir. “Görüntü-kavram”lar, görüntüleri okuma ve anlamlandırmaya yönelik filtrelerdir.

Düşünce imge ile başlar imaja, forma, duyguya dönüşür. Modern hayat kendini görüntüler, gösteriler üzerinden sunar, tarifler. Dünya nüfusunun büyük çoğunluğu kentlerde yaşamaktadır. Şehir statüsüne bürünen kırsal alanların sayısı da gün geçtikçe artmaktadır. Dünyanın görüntüsü gün geçtikçe değişmektedir. Hava fotoğrafları bu değişimin birer fragmanlarıdır. Post-fordist dönem kentleri birer metaya dönüştürmüştür. Görsellik bu metanın temel aracı, bazen de bir tür makyajdır.

Tez; kente ve kent görselliğine görüntü-kavram tanımıyla yeni bir bakma biçimi önerir. Bu yüzyılın iki kaçınılmaz öğesinin “görüntü-kavram”larla yeni bir algılanma, anlamlandırma şeklidir.

İstanbul, panoramik topoğrafyası ve birbirine bakış sunan iki kıyısı ile kendini bakışa sunan, izleten bir kenttir. Silüetinin tarihsel geçmişi incelendiğinde, bu görselliğin ve topoğrafik formların yapılarla da pekiştirilmesi, belirginleştirilmesi çabası okunur. Yeterli görsel kaydın üretilmemesi, üretilenlerin korunmama çabası, görselliğin sansürlerle birlikte yeni ifade yolları araması bu coğrafyadaki görsellik okumalarını çok daha ilgi çekici kılmaktadır.

Tezin amacı; İstanbul görselliğine görüntü-kavram tanımıyla bir algılama yolculuğuna çıkarmaktır. Bu yolculuk kentin görselliğinde ve görüntüsel değişiminde en belirleyici kentsel öğenin köprü olduğu sonucuna varır. Köprü, İstanbul’un görüntü-kavramıdır. İstanbul’un bir nakarat gibi tekrarlanan kıtalararası köprü, uygarlıklararası köprü, medeniyetler arası köprü, anadolu- avrupa, doğu- batı, geleneksel – modernin birleştirici köprüsü .... gibi popülist söylemlerini kendisinde toplar. Buna ek olarak; Boğaz köprülerinin inşası kenti kıyı kenti olmaktan kopartıp, yerel bir ölçekten metropoliten ölçeğe taşımıştır. İvmelenerek artan kent nüfusu,

geniş otoyollar,yüksek yoğunluklu yapılar,İstanbul'un çeperindeki beş kenti kendine katması gibi, kentin görünümünü hergeçen gün değiştiren etkiler yaratmaktadır.

Tez dört bölümden oluşur. “Görünür Olanın Yazısı”; görsellerin yapısal kökenine inip imge, imaj ve görüntü tanımlarını açar. İkinci bölüm olan “Görünürün ve Görünmez Kesişiminde”, Foucault’nun ifade ve anlamın geçmişi sorguladığı “Bilginin Arkeolojisi” kitabının bakış açısından yola çıkarak “Görüntünün Arkeolojisi”ni inceler. Görüntü’nün Arkeolojisi daha önce rastladığım bir tanım değildir ve araştırma sürecimin önemli bir kısmını içermiştir.Yeni bir tez çalışma konusu çıkaracak kadar güçlü bilgiler taşıdığı inancında oluğum bu yeni başlık tez kapsamında,görüntünün metin ile ilişkilerini sunduğu kadarlıylasınırlı tutulmuştur. İkinci bölüm; tezin yöntemini de sunan “görüntü-kavram” tanımı ve örnekleriyle son bulur.

Üçüncü bölüm; kenti bir görüntü olarak ele alıp bu görüntüler üzerinden okumalar yapar. Gösteri toplumların bir parçası, Post-fordist sürecin getirdiği değişimler, kentte görüntü ve gösteri kavramını canlı tutmaktadır.

Ekranlar, dijital teknolojiler, sanal mecralar, medya... görselliği kendi araçlarıyla yeniden sunmaktadır.(representation). Aynı olayın medyada, sokakta, dünyada ya da birebir tanıklarının gözünde farklı imge ve imajları vardır.Görüntülerin simgeselleşmiş versiyonları neredeyse bir mite dönüşmüş, söylemi ve anımsamayı kendinde yoğunlaştırmıştır.Bir anı sabitlemelerine rağmen daha önceki ya da yanılama yoluyla onun ardından gelen imgelere gönderme yaparlar.Görüntünün, bir fotoğraf, film, video, resim ya da enstelasyon olması fark etmez. Önemli olan imgelem ve hafıza ile kurduğu güçlü bağıdır.Bu türden retorisi güçlü görüntülere kavram tanımı yapmak yanlış olmaz.

Dördüncü bölüm,İstanbul için bir görüntü-kavram olarak köprüyü derinlemesine ele alır ve görselleri bu bakışla yorumlar.

Tez metodolojisinde; görüntülerin bazı teknik ve artistik özelliklerini kullanır. Nasıl ki yapıları anlamak için form, strüktür,malzeme, inşa edildiği dönem gibi belli elementleri sorunsallaştırıyorsak, görüntülerin de anlamlarını ve retorisini anlayabilmemiz için belli elementlerini kullanmamız gerekir.Bu teknik ve artistik yapıtaşları “görüntü-kavramı” sistematize ederek, bir bakma aracına dönüşmesini sağlamaktadır. Bu metodoloji görsel ürünlerin belli başlıklar altında gruplanabilmesini için de önemlidir. Aksi taktirde her görsel ürün, simgelediği anın donmuş birer yansımaları olarak kalacaktır. Meseleyi anlamsal ve deneysel kılan öge “görüntü-kavram”dır. Örneğin fon, görsel bir üründe konuyu ve odağı belirgin kılmak için kullanılır. Köprü de İstanbul görselliğinde olayların mekan, anlam ve konumlarının alt metinlerini vermesi amacıyla fon olarak kullanılmaktadır. Piksel dijital görüntülerin yapıtaşıdır. Tezdeki bu bölümde hava fotoğraflarında yapılar görüntünün pikselleri gibi yorumlanıp kent için büyüklük, ölçek sorgulamasına gidilmiştir. Blur ; görüntünün soyutlanıp geriye ya anlamın yada duygunun kalmasıdır.Bu bölüm köprünün görüntüyle direkt ilişkisinden ayırıştırıp kavramın anlamsal,duygusal tanımlarına, yorumlarına odaklanır.Çünkü köprü yalnızca görüntüsel anlamlar taşımaz,kavramsal olarak dabu kentin önemli bir parçasıdır.Galata, Haliç, Unkapanı, Boğaz köprüleri inşa edilmeden önce de su

İstanbul için bir bağ- köprü işlevi taşımakta idi. İnşa edilmiş bu köprüler bu görüntü-kavramın maddeselleşmiş yansımalarıdır.

İstanbul için köprü hem maddesel hem de görüntüsel hem de anlamsal karşılıkları olan bir kavramdır. Kent görselliğinde değişim eşikleri ile köprüler arasında görselliğe de yansıyan bir sonuç çıktığı için görüntü-kavram olarak köprü ele alınmıştır. Kentler her geçen gün değişiyor. Bu da kentin görüntüsel arkeolojisinin ne kadar zengin olabileceğinin bir kanıtı. Her katman bu katmanların herbirinin korelatif ilişkisi yeni bir söz söyleyebilecek güçte.

Bu çalışma benim açımdan “görselliğe bakışımı dönüştüren üzerine derinlikli düşünmemi sağlayan bir süreci başlattı ve benim için burada son bulmayacak. Çalışmanın görsellik ve kent üzerine çalışmalar yapacak araştırmacıların da projelerine katkı sağlamasını umut ediyorum.

## **“BRIDGE” AS AN IMAGE-NOTION INTERPRETATION IN THE VISUALITY OF ISTANBUL**

### **SUMMARY**

We live in a time when the images include voice, text and motion. This change visualizes the text as well as it conceptualizes the images.

In the century we live in, both our perceptions and many events offered us are identified over the images. The incidents of our century can be fragmented by some important groundbreaking photograph.

The concepts are general descriptions including common features of the objects and events and gathering them under a common name. In daily life, that the visuality plays an important role keeps the concepts from only being the descriptions of the words.

The thesis brings a different perspective and reading type to the visuals with “image-notion” offered as a different description. “Image-notions” are the filters for reading and understanding the images.

Thought begins with imagination and then it turns into the image, form and emotion. Modern life displays itself, it offers over the demonstrations and identifies. Vast majority of world population lives in the cities. The number of rural areas assuming the status of the city is increasing day by day. The image of the world is changing day by day. Air photographs are a fragment of this change. The cities of post-fordist era changed into a meta. Visuality is the basic tool of this meta; it is a kind of make-up.

Thesis offers a new way of looking at the city and city visuality with the definition of “image-notion”. Two essential elements of this century is a new form of perception with “image-notions”.

Istanbul is a city offering itself to be viewed and watched with its panoramic topography and two shores offering a view to each other. The historical background of the silhouette is examined, the struggle of being reinforced and highlighted of this visuality and topographic forms with the structures is read. The struggle of not being produced of sufficient visual record and not being protected of the ones produced, and that the visuality is looking for new description ways with censorship make the visuality reads in this geography more attractive..

The aim of the thesis is to set out on a visuality of Istanbul with the description of image-notion. During this journey, it is concluded that the most decisive visual element in the visuality and visual change of the city is the bridge. The bridge is the image-notion of Istanbul. Istanbul gathers all the popularist statement such as a bridge between the continents, a bridge between the civilizations, a bridge between cultures, the unifying bridge of Anatolian and Europe, east and west,

traditional and modern, etc. .... In addition to this, the construction of Bosphorus bridge detracted the city from being a coastal city and moved it from a local scale to metropolitan scale. The city population increased by accelerating creates the effects changing the image of the city day by day such as wide highways, high-density structures, adding five cities around İstanbul to itself.

The thesis consists of four parts. “The inscription of the visible one” opens the descriptions of image, form and view of the visuals descending to the structural root of the visuals. “At the intersection of Visible and Invisible” that is the second part, examines the “Archaeology of the Image” starting from the point of view of the book “The Archaeology of Information” in which Foucault questions the background of expression and meaning.

The Archaeology of the Image is not a description that I encountered before and includes the important part of my research process. This new heading that I believe to bear powerful information as much as producing a new thesis title is kept limited to the extent that it offers the relationship between the image and text within the scope of the thesis.

The second part ends with the description of “image-notion” and the examples offering also the method of the thesis.

The third part takes over the city as an image and makes reading over these images. Demonstration is a part of the societies. The changes brought by post-fordist process keep alive the notion of image and demonstration concept in the city.

Screens, digital technologies, virtual ediums, media, etc represent the visuality again through their own tools. The same event has a different image and forms in media, street, world and in the eyes of the witnesses. The symbolised versions of the images have almost turned into a myth, it intensified the statement and reminiscence in itself. Despite fixations, a memory refers to the previous images and the following images via illusions. Whether the image is a photography, film, video, picture or installation is not important. The important thing is the strong connection with imagination and memory. It is not wrong to make a description as a concept for the images having strong rhetoric.

The forth part takes over the bridge as an image-concept for İstanbul in depth and interprets the visuals with this perspective.

In the methodology of the thesis, some technical and artistic features of the images are used. As we problematize the elements such as form structure, material and period in order to understand the structures, we should also use certain elements in order to understand the meaning and rhetorics of the images. These technical and artistic building blocks systematize “image-notion” and ensure them to turn into a visualization tool. This methodology is also important for being grouped of the visual products under certain headings. Otherwise, each visual product will remain as a frozen illusions of the moment that it symbolise. The element that makes the matter as semantic and experimental is “image-notion”. For example, the ground is used to make the subject and focus in a visual product apparent.

Bridge is also used as a ground in the visuality of İstanbul in order that it gives place, meaning and locations of the sub-texts of the events. Pixel is the building blocks of digital images. In this part of the thesis, the structures in the air photographs were interpreted as the pixels of the image and it is made size and scale inquiry for the city. Blur is the being abstracted of the image and left either meaning or emotion.

This part resolve the bridge from the direct relationship with image and it focuses on semantic and emotional descriptions and interpretations of the concept because bridge has not only the visual meanings but it is the important part of this city conceptually. Before Galata, the Golden Horn, Unkapanı, Bosphorus Bridge were constructed, water had also a function of linking bridge for İstanbul. These bridges constructed, are the materialised reflection of this image-notion.

Bridge as an notion for İstanbul which has has visual and semantic meanings. Bridges construction in İstanbul started to changes visualtiy of that city. Bridges analyzed as an visual notions for İstanbul.

Cities are changing day by day. That metamorphosis add new layers to city. It makes the archeological. This archeology not only includes the material but also has visual layers and memory. Notios are important to search this layers and their correlative relationships.

Thesis changed my visual perception. I started to research notion and visual datas relationships. This period will not be end by this thesis. I hope my thesis will help for researchers who works about city and visuality.



## 1. GÖRÜNÜR OLANIN YAZISI

“Göze nasıl görünürse görünsün, ne türde olursa olsun,  
fotoğraf görünmez; gördüğümüz şey aslında o değildir.”  
Roland Barthes

“Sadece düşünceyi ateşlemekle kalmayan aynı zamanda kendileri de düşünen imajlar nasıl üretilebilir?

“Bugünün imajının ne olduğu ve yaşam için nasıl anlamlı ve işlevli kılınabileceği sorusunu sormalıyız.”

Görüntüler ve anlamları üzerine derinlikli düşünmeye Ulus Baker’in bu iki sorusuyla başladım. Düşünceyi ateşleyen imajlar, görüntülerin bu kadar yoğun ve etkin kullanıldığı bu muğlak zamanda bugünün imajının ne olduğu soruları üzerine düşünmeyi anlamlı kılıyor.

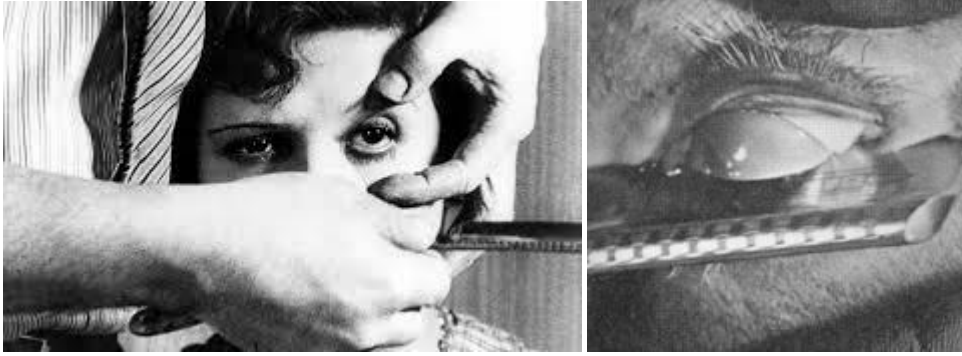
İçerisinde yaşadığımız yüzyılda hem algılarımız hem de bize sunulan her şey görüntüler üzerinden tarifenir.Bergon’un belirttiği gibi her şey imajdır.Bilinç, hafıza, akıl imajlardan başka bir şey değildir, hatta beyin bile imajdır.Bu kadar yoğun ve muğlak görüntülerin içerisinde bazı görüntüler var ki onlarla her karşılaştığımızda bizi yeniden derinden etkileyecek, düşüncelerimizi ateşleyecek, o anlara dair imgelerin zihnimizde çağrışımlar yapmasını sağlayacak kadar güçlülerdir.

Sanırım bu çıkarımı destekleyecek en güçlü imajlardan biri Buñuel’in “Endülüs Köpeği” filmindeki göz kesme sahnesidir.Bu görüntü her ne kadar sıkça paylaşıp, kullanılıyor olursa olsun ilk karşılaşma anındaki gücünden ödün vermez.Her seferinde bizi derinden sarsar ve düşündürür.(Şekil 1.1)

Görseller belli bir bağlamın ürünüdürler ve anlamı kodlarlar.(en-code).Fotoğraf makinesi, kameralar gibi diğer görüntü üretim araçları lensi, perspektifi, odağı ve geometrisiyle tanımlanmış bir **görsel kod** üretir.Bu araçlarla üretilen görüntüler, belirli kodlar kullanılarak oluşturulur.Örneğin fotoğraf makinesi edinmek önceden tanımlanmış kodları kullanmak anlamına gelir.Lens ve filtrelerin değişimi sahnenin görünümünü farklılaştırır.Görüntüler de tıpkı kelimeler gibi belli kodlarla

oluşturulur.İfadesi güçlü olan bir görsel imge, anlamsal açıdan da farklı bir yere oturur.

Gelinen çağda görüntü üretiminin bu denli yoğun olması görselliği muğlaklaştırmaktadır. Artık herşeyin pek çok alternatiffiyle, farklı mecrada üretilip, paylaşılması mümkündür ve bunun tercih edilen yöntem olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.Görsel yoğunluk kentlere, nesnelere,düşüncelere, görüntüsel ve anlamsal bir yoğunluk getirmektedir.



**Şekil 1.1:**Luis Buñuel, Salvador Dali, Endülüs Köpeği 1929, Fransa

Bu farkındalıkla retoriği güçlü imajlar üzerinden “düşünen imaj”ve bugünün imajının neler olduğu konuları üzerine düşünmeye başladım.

Görsel materyalleri incelerken,sınıflandırırken, Baker’in sorularına da işaret eden belli zorluklar yaşadım.Retoriği ve anlamı güçlü bazı görüntüleri tanımlamak, diğerlerinden ayırtırmak gerekiyordu.Bunlar tıpkı bir kavram gibi çalışan,anlam derinlikleri olan görsel imajlardı.Dolayısıyla ne imge ne imaj ne de görüntü gibi kavramlar yalnızca veya birlikte bu görselleri açıklamaya yetmiyordu.Bu nedenle **“görüntü – kavram”** gibi yeni bir tanım yapmaya ihtiyaç duydum.Görüntü kavramlar; imaj yoğunluğu içerisinde göz ve düşünceyle kurdukları etkili ve güçlü ilişkilerle diğerlerinden ayrılmaktaydılar.İleride örneklerle derinleştireceğim bu yeni tanım,“görüntü kavram”,bu çalışmada görüntülere ve görsellik tarihine bakma aracım oldu.Görüntülerin kavramsal çözümlemelerini yapmamda bir tür filtre işlevi gördü.

Görüntünün metnin de yerine geçtiği bu yüzyılda artık kavramlar yalnızca kelimeler değil yazıyı hareketi de içine alan salt görüntülerdir.Bir şeyi tariflemek için artık yalnızca kelimeler yetmez, görüntüler de bu ortak paydada yerini alır.

Buna paralel olarak görsellik de yalnızca görüntüler üzerinden tariflenemez. Onu güçlü, hatırlanabilir ve anlaşılabilir kılan şey düşünceyle kurduğu ilişkidir, bu nedenle kavramlara ihtiyaç duyar. Gördüğümüzü ifade edebilme kelimeler aracılığıyla sağlanır.

Görünür olanın yazısı ünlü göstergebilimci Roland Barthes'e bir gönderme yapar. Barthes'in düşünsel sürecinin önemli bir kısmı fotoğrafın ifade yöntemleri ve şekillerini aramak olmuştur. Barthes amacını şöyle tarifler; "Kendimi bütün fotoğrafın aracısı saymaya karar vermiştim. Birkaç kişisel dürtüden başlayarak, temel olan özelliği, yani onsuz fotoğrafın bir hiç olacağı tümeli formülleştirmeye çalışacaktım". (Barthes, 1992)

Barthes görsel olarak ifade edileni, söylemsel olarak inşa etmekteydi. Görüntünün sesi, yazıyı tamamiyle içine aldığı bu eşikte görüntülerin de tıpkı kelimeler gibi birer kavram olduğuna inanmaktayım. Yalnızca kelimeler anlamı ifade etmeye yetmez. Görüntüler de anlamı kelimelerle çoğaltırlar.

Peki kent görüntüler üzerinden okunabilir mi? Kentsel politiklar, konut reklamları vs. artık yeni kentin nasıl olacağına dair görüntülerden oluşuyor, bu imgelerle pazarlanıyorlar. Peki kentin bugünün imajı bunlar mıdır? Yoksa imgelerle yola çıkılıp bambaşka görüntüler içerisinde mi yaşıyoruz?

Görselliğin sansürlü bir geçmişe sahip olduğu bir coğrafyada bu soruları sormak, görüntülerin arkeolojisine inmek benim konuya, görüntünün gücüne olan inancımı gün geçtikçe artırdı. Görüntülerin, görsellerin büyük bir çoğunluğunun saklanmamış, yasaklanmış olmasının getirdiği eksiklikler kadar, görselliğin hep bir olumlamayı iyiyi, ideali doğruyu gösterme aracı gibi algılanması—ki bu durumun yaygın bir çerçevede hala kırılmamış olduğunu söyleyebiliriz—anlama da **yeni sınırlar, sansürler** getiriyor. Görüntüler bir tür bakma aracıdır. Bu çalışma, görüntülerin ve anlamlarının kent görselliğindeki izlerini sürmeye çalışmaktadır.

İstanbul'un değişimine görüntüler üzerinden baktığımızda, 1970 'lere kadar hala bir kıyı kenti olduğunu görürüz. Hayat yoğunluklu olarak kıyı çevresinde ve tarihi semtler çeperinde şekillenir. 1950'li yılların kent politikaları, imar planı ile yol ve araç ağırlıklı bir projeye değişmekte iken kenti metropolitan ölçeğe taşıyan etki Boğaz Köprüsü'nün inşası olmuştur. Bu kentteki görüntü değişimini en çok ivmelendiren etkidir. Köprü beraberinde geniş bağlantı yollarını, geniş yol ağlarını,

Levent, Maslak, Altunizade gibi köprünün dinamizminden beslenen semtlerde yüksek yoğunluklu yapıların (gökdelenlerin) inşasını da beraberinde getirir.İkinci Boğaz Köprüsü ise bu yeni yerleşim yerlerinin bağlantısallığını pekiştirmektedir.(Şekil 1.2)



**Şekil 1.2:**Boğaziçi Köprüsü ve yüksek yoğunluklu yapılar.Fotoğraf: G. Kaya

İstanbul'un görüntü değişimini etkileyen en önemli imgenin köprü olduğunu söyleyebiliriz.Köprü İstanbul için bir görüntü- kavramdır.Köprü görüntüselliği kadar anlamsal olarak da kentin en tanımlayıcı kavramdır.

Görüntü- kavram tanımı benim için kente, görselliğe bakma aracı oldu. Görüntüleri anlamsal ve görüntüsel bağlamda incelememi sağlayan bir tür filtre , mercek işlevi sağladı.

### 1.1 İmge- İmaj

Ben imgeler öneriyorum; bellekleri büyüleyerek hâlâ ulaşılabilir olan yolları gösteriyorum, 'The Doors' gibi. Ancak biz sadece kapıları açabiliriz, insanları o kapıdan geçmesi için zorlayamayız.  
Jim Morrison

Görüntünün, görselliğin anlamı ve işlevini sorgulayabilmemiz için yapıtaşlarına odaklanmamız gerekir.Bu yapıtaşları imge ve imajlardır.Düşünce görüntüseldir, görsellikle iç içedir.İmgeler, zihnimizdeki muğlak görüntülerdir.Bir düşünce, tasarı...vb. aklımızda imgesel olarak belirir üretimle birlikte bir forma,ürüne dönüşür.Muğlak olan imge, imaja, söze evrilir.

İmge ve imaj;düşünce araçları olmasından dolayı bir mimar, şair, felsefeci,müzisyen,sürrealist, modernist, hapisteki bir mahkum...vb için farklı anlamlar, farklı yorumlar ifade edebilecek bir kavramdır. Bakışımız görme ve düşünme biçimimizi inşa eder.

John Berger'in(1986) ifade edişiyile; “düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler.İnsanların cehennemin gerçekten var olduğuna inandıkları Ortaçağ'da ateşin bugünden çok değişik bir anlamı vardı kuşkusuz.”

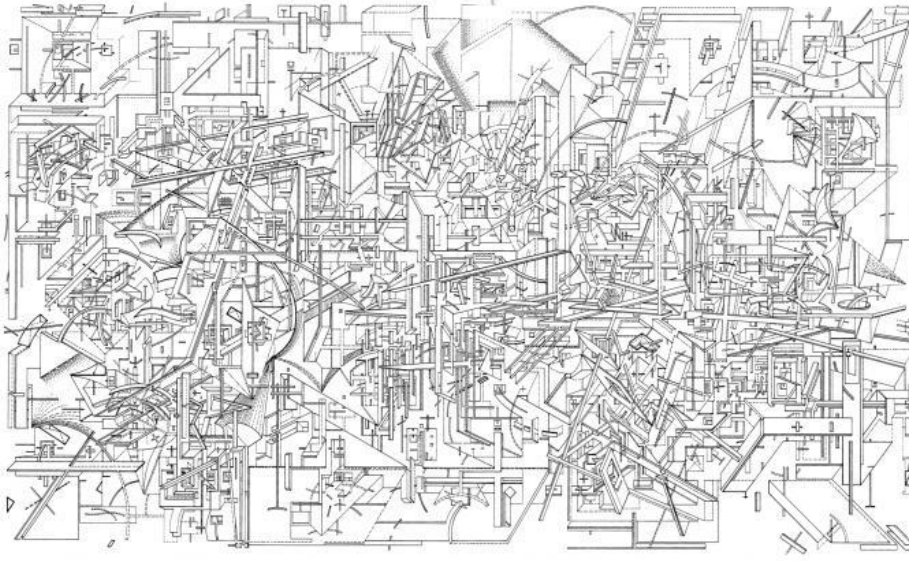
Bu yaklaşımı imgeler üzerinden de düşünebiliriz.Bakışımız değiştikçe imgelemimiz de değişir.

Berger şöyle devam eder;“Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz.Bakmak bir seçme edimidir.Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne-her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da- ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur.Tek bir nesneye değil, nesnelerle aramızdaki ilişkilere bakarız her zaman.Görüşümüz sürekli olarak canlıdır, hareketlidir;her şeyi çevresindeki bir çember tutar; bulunduğumuz durumda bizim için orada var olabilecek her şeyi ize gösterir.İmge sözcüğü bu kitapta verilen anlamıyla tüm imgeler insan yapısıdır...Bir imge; yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür.İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan- birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için-kopmuş ve saklanmış bir görünüm ve görünümler düzenidir.Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile.Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir.Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz...Her imgede bir görme biçimi yatsa da görme biçimimize de bağlıdır.( Berger,1986)

John Berger görsellik üzerine önemli çalışmaları olan bir sanat eleştirmenidir.İmge tanımında ve görselliğe bakışında; anlam, dil ve görüntülerin birbiriyle ilişkisi önem taşımaktadır.

Düşünme ve üretme şeklini, yoğunluklu olarak formlar üzerinden ortaya koyan ünlü mimar Daniel Libeskind için ise imge ve imaj ilişkisi ve tanımları şu iki görsel üzerinden inceleyebiliriz.Libeskind, mimarisini “hem geometrik öge hem de bir metafor olarak” çizgilerle ifade etmektedir.1979'da ürettiği Micromegas (Küçükbüyükler) çizim serisi bu ifadenin en yetkin örnekleri arasında yer almaktadır. (Şekil 1.3) Söz konusu çizimler üzerine Libeskind düşüncelerini, ‘bu çizimler,

bilincin daha derin bir katmanında, çekirdeğinde istençli ile istençsiz arasındaki çatışmayı barındıran geometrik düzenin kendi iç dünyasını yansıtmaya çalıştığıdır' sözleriyle ifade etmektedir (1991, 15); Libeskind çiziminin somut geometrik boyuttan öte mecazî boyut taşıdığı yorumunu böylece haklı çıkarmaktadır. Eisenman, Representation to the Limit: Writing a 'Not-Architecture' adlı yazısında, Libeskind'in Micromegas'taki çizimlerini, okur tarafından okunması gereken birer metin olarak tanımlamış ve tam da bu nedenle çizimlerini not-architecture (mimarî olmayan) olarak nitelendirmiştir.(Libeskind,1991,120).

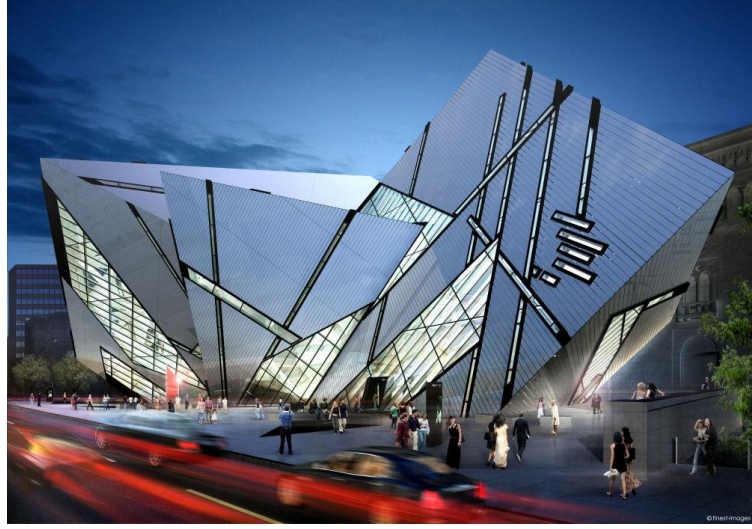


**Şekil1.3:**Micromegas, Daniel Libeskind,1979

Libeskind'in ifadelerinde derinlikli bir imge tanımı vardır.**Çiziminin somut geometrik boyuttan öte mecazî boyut taşıması** imgenin mimarideki karşılığı olarak okunabilir.Mikromegas'ta mimarın imgelemine ait bütün formları görebiliriz. Ürettiği yapılarda da bu imgeler form kazanmış, imaja dönüşmüş versiyonlardır.(Şekil 1.4)

Denkel'in(1984) tanımına göre imge (image); resimsel niteliği olan tasarımıdır.Anlıkta bir imge bulunması, görsel algı sonucu oluşabileceği gibi, **imgesel nitelikteki bir kavramı düşünmek**, çağrıştırmak, ya da herhangi bir şeyi imgelemde kurmak yoluyla da olabilir.Denkel'in burada imge ve imgesel nitelikteki kavram ilişkisi ileride geniş bir biçimde ele alacağım görüntü-kavram tanımı için tekrar ele alınacaktır.İmge kavramı, im tanımının farklılaşmasından türemiştir.Yine Denkel'in tanımına göre; **İm** ( sign, signal) İşaret, iz anlamına gelir. Herhangi bir nesnenin

başka bir nesne, olay, olgu veya düşünce yerine durması. Belli bir bilişin, iletinin aktarılmasına yarayan davranış biçimi veya olay.

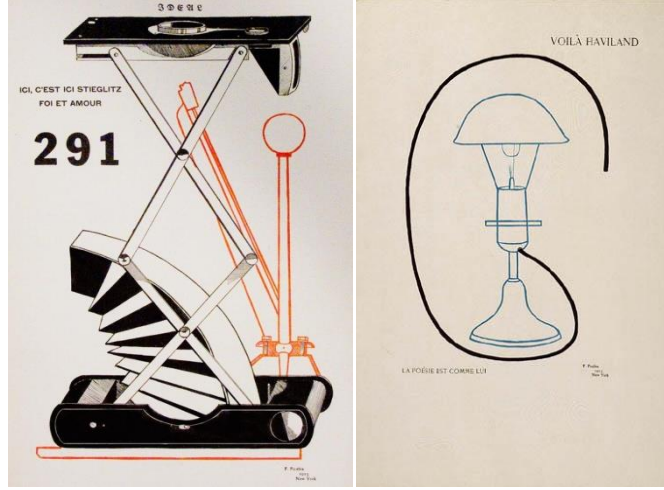


**Şekil1.4:**Royal Ontario Müzesi- Kanada,Daniel Libeskind,2002-2006

İmge denildiğinde;zihinsel, algısal,sözel, optik, grafik imajlardan söz ederiz.(Robbins, 1999)

İmgeler, zihnimizdeki muğlak görüntülerdir.Bir düşünce, tasarı aklımızda imgesel olarak belirir üretimle birlikte bir forma,ürüne dönüşür.Muğlak olan imge, imaja,söze evrilir - imge ve imaj arasındaki ilişkiyi nasıl tariflediğime, birbirleri arasındaki farklılıkları nasıl algıladığıma yönelik bir tanım yapmıştım.Bu kavramları araştırırken meseleyi benim bakış açım en yakın şekilde ifade eden çalışma Özgür Tanburoğlu'nun(2013) “Resim, Söz ve Yazı, İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları”kitabı oldu.Tanburoğlu bu konuya şöyle değinir;İmge, sanat ve kültür kuramlarında çoğunlukla resimli ifadeyle, ‘imaj’la eşanlamlı olarak kullanılır.Oysa imgenin resimli yüzeyi,imajı, görünür kıldığı varlığın, aynı zamanda bu görünürlük altında kaybolmasına da neden olabilir.Görünüşün, görmenin gerçekliğe uzak,aldatıcı bir duyum olduğunu savunan kavrayış biçimlerine sıkça rastlanır.Tanburoğlu bu tanımını Roland Barthes'in(1992)Camera Lucida kitabından bir örnekle derinleştirir.Barthes kitabın bir bölümünde annesinin bir fotoğrafını yazıya bilerek eklemeyi ve gördüklerini yazı anlatabilirmiş gibi uzun uzun tarifler.Çok değer verdiği bu varlığa ait bu resmin taşıdığı imgeyi sunabilmenin tek yolu, ona göre fotoğrafın kendisinde yarattığı etkiyi yazılı olarak betimlemektir.

Bu örnek imge ve imajın yalnızca birbirine dönüşen kavram olmadığını vurgulanması açısından önemlidir.İmge görüntüye dönüşebildiği kadar, söze kelimeye anlama, nesneye de dönüşebilir.(Şekil 1.5-1.6) Görüntünün kelimeyle kurduğu diyalog ve görüntü kavram bölümlerinde bu yorumun tanım ve örnekleri yeniden ele alınacaktır.



Şekil 1.5 ve 1.6: Nesne –Portre , Here, This Is Stieglitz Here, 1915, Voilà Haviland F. Picabia

Tanburoğlu(2013), ‘İmge ve İmaj: Fazla Görünür Olmanın Sonuçları’başlıklı makalesinde bu kavramları şu şekilde tanımlar.İmaj; imgenin yüzlerinden birisidir.İmgenin resimli görünür halidir...Modern zamanda, imgenin imaj tarafından kuşatılması olağan sayılabilir...İmge kavramında her zaman için görünürlüğe ilişkin bir taraf bulunabilir...İmaj, imgenin belli bir zaman ve yer parçasında görünür olmanın hatırasıdır.

Bakış inşa edilen bir olgudur.Bir kavrama ait imgenin, örneğin gerçeklik kavramının, Antik Yunan’da, Ortaçağ’da, Modernizm’de ve şu an içinde yaşadığımızPostmodern dönemde farklı tanımları ve görüntüleri olacaktır.Modernizm bakışı değiştirmiştir.Ürettiği araçlarla zamanı görüntüsel bir hale getirmiştir.(üretilen skopik aletlerle).Modernleşme sürecinde üretilen bilim adamları, sinemacılar, felsefecilerin çalışmalarına bakıldığında ; bu yeni bakma şekli, zaman, gerçeklik tanımı, kurgu... vs gibi çalışmaların pek çoğunun ortak paydasında görüntü olduğunu söyleyebiliriz.Ve bugün; gündelik hayatımızın görüntüler üzerinden tariflendiği, neredeyse her şeyin görüntüye dönüşebildiği bir zamana geldik.Görüntünün, gerçeğin ve kopyanın iç içe geçtiği bu zamanın düşünürlerinden imgenin, imajın ve gerçekliğin tanımlarını okumak gerekir.

Heidegger “modern çağın temel olayını dünyanın resim olarak fethedilmesidir” der.

Baudrillard (1998) ise“...imge artık gerçeği tahayyül edemez çünkü kendisi gerçektir, gerçekliği aşamaz, onun görünüşünü değiştirmez veya onu hayal edemez, çünkü imge sanal gerçekliktir.Sanal gerçeklikte, şeyler kendi aynalarını yutmuş gibidir...imgeler her zaman ölümcül bir güce sahip olmuşlardır.Tıpkı bir model olarak benimsedikleri Tanrı’nın ilâhî kimliğini yok etmeye çalışan Bizans ikonaları gibi.Öldürücü bir güce sahip imgenin karşısına, gerçeğin görünen ve algılanabilen yanlarını sunan yeniden canlandırmanın diyalektik gücüyle çıkılmaktadır.” şeklinde yorumlar.

Simulasyon ve Simulakrlar’da Baudrillard (1998) artık gerçeklik diye algılanan imgelerin, göndereni olmayan bir imgelem sistemine dönüştüklerinden bahseder.Bu bağlamda simülasyon gerçeğin yerine almış, gerçek denilen şeyin içini boşaltmıştır.

Bu tanım bana bugünün metropolünü çağrıştırıyor.Gerçeğin ve kopyanın, tarihsel katmanların ve modern olanın üst üste gelmesi.Bu muğlaklık içinde yaşan bireyler için imgelem, gündelik hayatta karşılaştığı imajlar gönderininden kolaylıkla kopabilir.Murat Germen’in Aura serisi benim imgelemimdeki Baudrillard’ın gerçek – imge yanılsamasını, metropolün ürettiği sanal gerçeklikleri etkili bir biçimde ifade etmektedir.(Şekil1.7- 1.8)



**Şekil1.1.7, 1.8:** Aura #18, Hong Kong, Aura #23, İstanbul, Murat Germen, 2009

Görüntüler ve anlamları üzerine düşünmeye Ulus Baker’in ‘Kanaatlerden İmajlara’ çalışmasında bana düşündürdükleriyle başlamıştım.Baker, imaj teknolojilerindeki gelişmelerin yeni anlatım biçimlerini de beraberinde getirdiğini kaydeder.Bu yeni çağın düşünce biçimini ‘düşünce-imagları’ olarak tanımlar.Ona göre, eski düşünce biçimleri çok boyutlu ve karmaşık oluşumları aktarmakta zayıf kalırlar.Sosyolojinin temel eksiklerinden biri ‘imaglar iken’, belgesel sinema ise kuramsal farkındalıktan yoksundur.Bu yeni düşünce biçimi, ‘metinler’den çok ‘imaglarla’ düşünen yeni kuşak için pedagojik açıdan da yararlı olacaktır.Baker’e göre düşünce-imagları, görsel,

işitsel ve yazılı metinleri bir arada içerecek bir sınıflandırma ya da ‘arşivleme’ işlemidir. Ayrıca, ancak görsel yolla ifade edilebilecek bir montaj-düşünce temeline dayanır.

Ulus Baker’le benzer görüntü düşüncesine sahip Harun Farocki ise hızla tükettiğimiz görüntülere sakın bir gözle bakar. Bu görüntülerde her kamera hareketi ve açısı izleyiciyi alışlagelmiş olandan farklı bakmaya ve görünenin ardındaki derin anlamı aramaya sevk eder. Görünenin ardındaki görünmeyeni yansıtabilmek için önce görüntünün şifrelerini çözmek gerekir.

Örneğin; Söndürülemeyen Ateş filminde kamera sabit bir konumda bir masada oturup konuşan Farocki’yi görüntüler. Tekdüze bir ses tonuyla Vietnam Savaşı’nda Amerikalıların kullandıkları taktiklere dair görgü tanıklıklarını aktarır. ‘Söndürülemeyen ateş’ olarak tanımlanan napalm bombası saldırılarından söz eder. Kâğıttan okuduğu konuşmanın ardından Farocki kameraya döner ve sözlerini şöyle sürdürür: “Napalm kullanımını ve yol açtığı yanıkları size nasıl gösterebiliriz? Napalm bombası sonucu meydana gelen yaralanmaların görüntülerini gösterecek olsak gözlerinizi kapatırsınız. Önce görüntülere gözlerinizi kapatır, ardından da o görüntülerin hafızasına, sonra da görüntünün temsil ettiği gerçekliklere gözlerinizi kapatırsınız.” Bu sözlerden sonra Farocki, kül tablasında duran sigarasından bir nefes çeker ve kameranın yakın çekime girmesiyle birlikte sigarasını elinin üzerinde söndürür. Bu sırada dış ses, sigara yanığının 400 derece santigratlık etkisine karşılık napalm yanığının şiddetinin yaklaşık 3000 derece olduğunu söyler. (Gürata, 2014) Endülüs Köpeği filmindeki ünlü göz kesme sahnesini çağrıştıran bu imajın etkisini kendi vücudumuzda hissederiz. (Şekil 1.9)

Yakın tarihin büyük dönüşüm ve çalkantılarına tanıklık eden Harun Farocki, yapıtlarıyla bize görünenin arkasına bakmayı ve sorgulamayı öğretti. Hakikatin kolayca görünür ve anlaşılabilir olmadığı bir çağda, hiçbir zaman bizlere “hakiki” bir imaj sunma iddiasında değildi. Onun yaptığı, belki de en çok görüntüler arasındaki yapısal ilişkiden yararlanarak şifreleri çözmektir. (Url-1)



**Şekil 1.9:** Söndürülemeyen Ateş / Inextinguishable Fire 1969, 25’, s/b

## 1.2 Görüntü

Önce görüntü.Sonra söz. Ben bir durumu, bir duyguyu ya da bir düşünceyi eğer önce gözlerimi kapatıp göremiyorsam onu aktarma yeteneğinden yoksunum; bu görüntüyü aktarma gücüne sahip, görüntünün görkemine yaraşır sözcükleri bulmak da bana her zaman pahalıya patlıyor.

Eduardo Galeano

Gündelik hayatımızı pek çok görüntü ve üretim araçlarıyla iç içe geçiririz.Pek çoğumuzun görüntü deneyimi, işe giderken, yol boyunca yürürken, ekrana bakarken, bir dergiye göz atarken yani geçerken kısa bir bakıştan ve rastlantısal dalgınlıktan ibarettir. Üzerine düşünmenin yaygın olduğu belli başlı görselik örneklerine ancak galeriler, kitaplar, filmler...vs. gibi anlamı da içine alan kesişmelerde tanık oluruz.

Bir görsel ile kurulan rastlantısal ya da anlık ilişki çok farklı şekillerde gelişebilir.Kimi zaman önemsemeden geçeriz, kimi zaman görüntünün etkisi/imgesi zihnimizde kalır ve anlamı çok daha sonra yakalarız, kimilerinde ise anlam görüntüyle birlikte direkt ve hızlıca olması gerekeni düşündürmek için kullanılır.Örneğin reklam görselleri bu şekilde çalışırlar.David Bate'nin(2009) verdiği şu örnekten durumu inceleyebiliriz;Buzdolabındaki pastörize süt kutularının üzerinde ineklere ait fotografik görüntüler var.Güneşli bir günde , yeşil bir arazide canlı ve mutlu görünen ineklerin sağlıklı olduğunu düşünmemiz beklenir.Galeride değil de buzdolabında sergilenen bu tarz fotoğrafların sanatsal anlamlara sahip olması beklenmeyeceği gibi, temel amaçları da söz konusu ürünü nasıl görmemiz gerektiğinin öğretilmesidir. Fotoğrafını gördüğümüz ineklerin sütün üretildiği inekler olmadığını bilsek de benzer ineklerin sütünü içeceğimizi düşünürüz.Bu gibi fotoğraflara örnek bulmak için etrafımıza bakmaya başladığımızda ise tüketicinin arzusunu ve iştahını kabartmak için kullanılan idealleştirilmiş fotoğraf kullanımının yalnızca gıda sektörüyle sınırlı kalmadığını görürüz.(Bate, 2009)

Moda kataloglarını seyahat rehberlerini kozmetik ürünlerini müzikal ürünleri cep telefonlarını bilgisayarları otomobilleri insanları hatta bizzat fotoğrafı kapsayacak biçimde neredeyse **her şey görüntüler aracılığıyla çekici kılınabilir.**

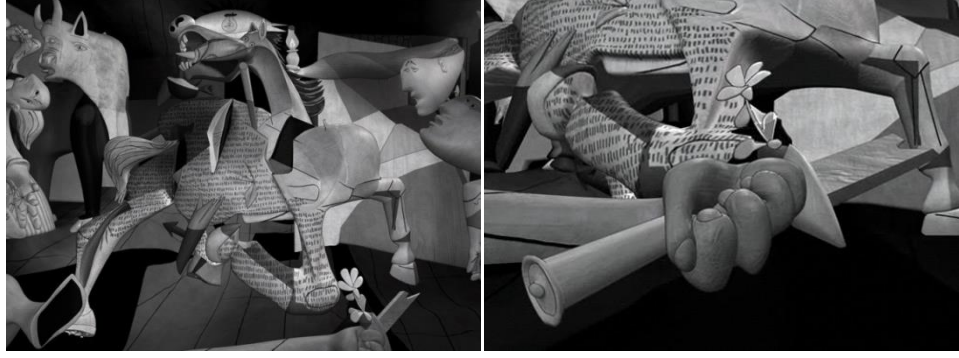
Bate(2009) şöyle devam eder; “Hükümetler reklamlar üzerindeki denetimlerinin bir parçası olarak gördükleri fotoğrafik görüntülerin güçlü etkisini açıkça onaylamaktadır. Fotoğrafların günlük hayatımızda üstlendiği rolü anlamının en iyi yolu görmemizde bir sakınca görülmeleyen şeyin siyasi bir yargı ve yetkisi toplumsal kurumlara verilen bir karar meselesi olduğunu hatırlatmaktır. Her ne kadar çoğumuz neredeyse her gün bir yığın fotoğrafik görüntüye maruz kalıyor olsak da, bu görüntülerin üzerimizdeki etkisinin geçici olduğunu söylemek pek gerçekçi değildir.”

Görüntünün epistemolojisine baktığımızda Türkçe’nin imge, imaj, görüntü gibi kavramlarını birbirinden ayrı sözcüklerle karşılıyor olması, araştırmanın derinleşmesinde faydalı olmuştur. Örneğin imge ve imaj kavramları inglizcede ‘image’ kelimesine karşılık gelir, almanca ve fransızcada da benzerdir. Bu kavram karmaşası imge ve imajın farkı olan yani; düşünsel olan, düşte kalan ve onun ürüne, gerçekliğe dönüşmüş versiyonu olma tanımlarını ifade edilmez kılmaktadır. Barthes image kelimesini “görüntü” olarak tarifler.Kitap çevirilerinde olası karmaşanın engellenebilmesi için çevirmenler bazı notlar düşerler.Örneğin Barthes’ın Görüntü’nün Retoriği kitabında çevirmen ‘görüntü’,‘imge’,‘resim’ anlamlarına da gelebilen image sözcüğünü, güzel sanatlarda kullanılan resimden (peinture) ayırmak için çoğunlukla görüntü tanımını kullandığını, bazı noktalarda ise resim sözcüğüne ihtiyaç duyduğu dipnotunda belirtmiştir.(Barthes,2009)

“Eski bir epistemolojiye göre görüntü(image) sözcüğü imitari köküne bağlı olmalıydı.Görüntü yeniden sunmadır (re-presentation) yani kısacası diriltmedir, bilindiği gibi düşünülür olan da yaşanmış olana soğuk olmakla nam salmıştır...Kimileri görüntünün dile göre çok ilkel bir sistem olduğunu düşünürken, başkaları da anlamlandırmanın resmin diline sığmaz zenginliğini tüketmeyeceğini düşünür. Bununla birlikte, eğer ve hepsinden önce görüntü bir biçimde anlam sınırıysa, anlamlandırmanın gerçek bir ontolojisine dönüşe izin verir. Anlam görüntüye nasıl gelir?Anlam nerede biter?Eğer bitiyorsa, ötede ne vardır?”(Barthes,2014)

Bence bu sorunun cevabı imgedir.İmge, imaj birbirini dönüştüren üretken bir kavram ilişkisi doğurur.Bir düşünce önce imgesel olarak zihinimizde belirir, daha sonra bir ürüne, forma görüntüye dönüşür, onu algılayan, temas kuran bireyin zihninde algılama şekliyle ilintili olarak yeni bir imgeye evrilir.Bu nedenle de Barthes’in anlamın bittiği yerin ötesinde imge vardır.Örnek olarak Guernica tablosu

Picasso'nun imgelemindeki İspanya İç Savaşı'nın resme dönüşmüş halidir. Guernica ile temas kuran her bireyin imgeleminde ayrı şeyler ifade etmektedir. Lena Gieseke imgelemindeki Guernica'yı üç boyutlu bir videoya dönüştürerek bu imge, imaj ilişkisinin birbirini dönüştürme yaklaşımına iyi bir örnek sunmaktadır.(Url-2) (Şekil 1.10)



**Şekil 1.10 :**Lena Gieseke,3D Guernica

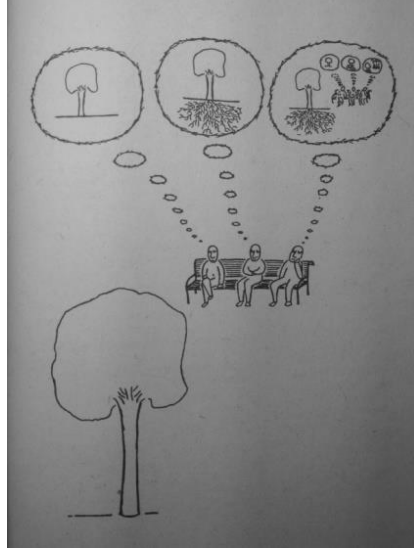
Görme konuşmadan sözcüklerden önce gelmiştir. Bu dünyayı sözcüklerle anlatırız ama sözcükler dünyayla çevrelenmiş olmamızı hiçbir zaman değiştirmez. (Berger , 1986)

Dış dünyayı görerek algılamamız ve imgelemimizin görüntüyle bağdaşık çalışması gözümüz ve imgelemimiz arasında sözcüklerin kuramadığı bir bağ kurar. Bu nedenle görüntüler yaşamımızda yalnızca görüntü olmanın ötesinde çok anlamlı bir yere sahiptir.

Görüntüler bir açık belgedir, yani ona baktığımız zamana gördüğümüz şeyden ibaret değildir.(Şekil1.11)Görseli ciddiye almayabilir, onu okuyabilir ya da tepki gösterebiliriz. Her defasında yoruma tabii durumdayızdır. Görselin önemini anlamak ve fotoğrafın dahil olduğu söylemlerin ve kurumların çoğulluğunu anlamak için başvurulacak uğrak John Tagg'e göre tarihtir ve de kuramdır.Fotoğrafın tarihsel misyonu geçmişini görmek ise hatırlatılması gereken şey fotoğrafın en başından beri dolaylı bir bakış sunduğu ve tam da bu sebeple potansiyel olarak çok anlamlı ve çoğul bir dolaylı yorum ürünü olduğudur. Fotografik anlamı tarihe sabitleyen şey fotoğrafın kendisi değil tarihçidir. Anlamanın sabitlenmesi tarihçi söyleme özgüdür.(Bate,2009)

Metin ile imgenin rolleri her zaman var olanı gerçekliği olumlamak şeklinde kesişmez. Görüntünün retoriği ve dili, görüntünün anlamlarını farklılaştırabilir. Buna

bir örnek olarak “William Henry Fox Talbot’un The pencil of Nature” kitabını inceleyebiliriz.



**Şekil 1.11:** Tuğrul Misoğlu , 1984

Kitap yirmidört fotoğraftan oluşur. Şekil 1.12’te yer alan fotoğrafın adı “kütüphaneden bir manzaradır”. Fotoğrafçı burada bize görmemiz gereken şeyin kütüphaneden bir manzara olduğunu ismiyle vurgular. İzleyici olarak biz de bu karenin başka bir yer olduğuna dair bir kuşku duymayız. Bu örnekte imge ve alt başlığı birbirini olumlayacak yönde çalışır.

Görsellik dilinde kodların bir argüman oluşturacak biçimde düzenlenmesine retorik denir. Antik Yunandan bugüne değin anlatım araçlarına göre farklı tanımlar kazanmıştır. Retorik; bir olaya durumu tanımlayan argümanları geçerli kılan anlamları inşa eder. İmgenin Retoriği makalesinde Roland Barthes; Teknoloji; bilginin (ve özellikle de görüntülerin) dağılması sürecini geliştirdikçe , verili anlamın görünümü altındaki, inşa edilmiş anlamı maskeleyecek daha fazla araç sunar. Belli fotoğrafların özgün olması yaratıcı görünmesini sağlayan şey retoriksel ifadelerinin güçlü olmasından kaynaklıdır.(Burgin, 2013)

Görüntü üretiminde kodlar retorik bir argüman üretmek için bir araya gelmektedir. Bu anlamda dildeki sesler (harfler) gibi çalışan kodlar, kendi başlarına bir anlam ifade etmezler. Ancak ve ancak belli birleşimlerle bir araya getirilen kodlar iyi fotoğrafı ortaya çıkartır.

Yani; imaja özgü verili anlam inşa edilmiş anlamı saklamaktadır. Görüntüyü ikna edici kılan şey ise göndergelerin resmin içindeki şeylerin arkasına saklanma kapasitesidir. Fotoğrafın masumiyeti retorığının bir parçasıdır.



**Şekil 1.12:** William Henry Fox Talbot , The pencil of Nature

Barthes, imgenin retorığının öncüllerini bir resmin düzanlamı (denotation) ve yananlamı (connotation) arasındaki ayrımında konumlandırır. Düzanlam görüntünün içinde orada olan şeydir. Yananlam ise gerçekte resmin içinde olmayan ama görülen şeyden doğrudan çıkarılabilecek kültürel anlamlardan oluşur. (Bate,2009)

Talbot'un fotoğrafında yananlam kütüphane iken düzanlam rafta dizilmiş iki sıra kitaptır. İnşa edilmiş anlam kütüphane resmin içinde saklıdır. Dolayısıyla fotoğraf bütünün bir parçasını içerdiği için kütüphanenin metonomisi olarak tanımlanabilir.

Düzanlam –yananlam ayrımı, fotoğrafa yüklenen anlamın ( yananlamın) bir yandan da seyircinin bilgisine bağlı olduğunu gösteriyor. Fotoğrafın düzanlamının işaret ettiği şeyi anlayabilmemiz için kütüphanenin ne demek olduğuna dair bir fikrimizin olması gerekiyor. Diğer bir deyişle elimizdeki fotoğrafın kültürel yananlamlarına dair bir fikrimizin olabilmesi için, bir kavram olan kütüphaneye dair kültürel bir birikime ihtiyaç duyarız. Aksi takdirde vahşi ve dilsiz bir düzanlamla baş başa kalırız. Fotoğraflara yüklenen anlamların izleyicinin kültürel donanımına da bağlı olduğu tezi , fotoğrafın tarihsel kullanımı açısından hayati önem arz etmektedir. Roland Barthes'in söylediği gibi; Fotoğraftaki yananlam ilkesi fotoğraf okumasını tarihsel olmaya zorlar; Fotoğraf okuması, gerçek dilde (langue) olduğu gibi okurun bilgisine bağlıdır ve bu anlamda sadece işaretleri öğrenen kişi için anlaşılır olabilir.

Bu bilgi, herhangi bir fotoğrafın anlamının ve yananlamının sabit olamayacağını da göstermektedir. Hatta seyircinin fotoğrafa yansıttığı söylemsel bilgi, fotoğrafın yananlamlarının potansiyel olarak daima çoğul olduğu anlamına gelir. Tıpkı Barthes'in söylediği gibi fotoğraflar çok anlamlıdır. (polysemic)

Talbot'un çektiği kitapların kütüphaneye ait olmadığını söylersek fotoğrafın anlamı değişir. Fotoğraftaki kitaplar, ev içindeki ışık güçsüz kaldığı için (calotype ile çekilmiştir) fotoğrafçının evinin avlusuna yerleştirdiği bir rafın fotoğrafıdır. Talbot; fotoğrafın kimyasal içeriğine dair olanakları kullanarak imgenin kütüphane raflarınıymış gibi görünmesini sağlamıştır. (Bate,2009)

Çağı görüntü olarak yorumlamak modernleşmenin bilimdeki sanattaki birkaç yüzyıllık çabanın ortak bakış açısıdır. Görüntü üretim araçlarının evrimi modernizmin eşiklerini de anlamamıza yardımcı olur. Örneğin Erdoğan(2010) İstanbul'un moderleşmesinin başlangıç tarihini şehirdeki ilk film gösterim tarihi olan 1896 olarak belirlenmesini önermektedir. Bu saptama Kracuer'in sinema filmlerinin küçülen bir dünyada modernliği yayma açısından ulaşım teknolojileri kadar önemli olduğu saptamasıyla örtüşür.

Görüntü anlamı bakışla yeniden inşa ettiği gibi , sansürden de sıyrılmayı sağlar. Geçtiğimiz günlerde İspanya'da yapılan hologram eylemi bu savın etkili bir örneğidir.(Şekil 1.13)



**Şekil 1.13:**İspanya'da 12 Nisan 2015 'te yapılan tarihteki ilk hologram eylem.

İspanya'da hükümetin meclisten geçirerek yasallaştırdığı yeni güvenlik yasası ile gösteri haklarının kısıtlandığını savunan binlerce kişi, farklı bir yerde gösteri düzenlerken, grup üyeleri bu görüntüyü projeksiyon ile meclis binası önüne yansıttı.

Madrid'de meclis önüne yansıtılan göstericiler, ellerinde taşıdıkları pankartlarla hükümeti protesto ettiler. 'Gösteri hakkımız elimizden alınamaz' diyen İspanyollar böylece dünyada ilk defa hologramlı siyasi toplu bir eylem gerçekleştirmiş oldu.

"Hologramas para la Libertad" isimli grup, yasaya karşı durdurulamayacak bir protesto aradıklarını ve böylece hologramlı eylemi tasarladıklarını açıkladı.(Url-3) (Şekil 1.14)



**Şekil 1.14:**Eylemden bir görüntü ve grubun internet sayfasındaki sloganı Grubun internet sitesi amacını ‘özgürlük için hologramlar’ sloganıyla dünyaya duyurur. Yaşanılan bu olay sansürü kırmada görüntünün ne kadar etkin bir yol oynadığını göstermektedir. (Url-4)

Spectale kendini bakışa sunandır. Dikkat çeken ve/veya tepki uyandıran toplu görüntüdür; herkesin bakışına sergilenendir.Hologram eylemi spectale olarak değerlendirilebilir. (Marion, 2012)

Görüntü modernleşme sürecinin bir aracı, modern mirasın belgeleme şeklidir. Bu nedenle de görüntülerin her biri o döneme ait sosyal hayatı, gündelik yaşantının, ekonomik ve kentsel durumun izlerini taşıyan bilgilerdir. Resmi bir yazı- belgeden çok daha fazlasını içerir. Bu nedenle de bir kavram olarak yorumlanabilir.



## 2. GÖRÜNÜRÜN ve GÖRÜNMEZİN KESİŞİMİ

### 2.1 Görüntünün Arkeolojisi

Bu bölümün başlığı Foucault'un "Bilginin Arkeolojisi" kitabına bir gönderme yapar.Foucault bu kitabında söylem ifade, nesne ve kavramların oluşumlarını ele alır.Dil ,ifade ve kelimeler arasındaki ilişkiler bilgi arkeolojisinin yapıtaşlarını oluştururlar.Foucault; bilginin arkeolojisinde anlamın kökenine inebilmek için imajından kopartılması gerektiğinden bahseder.

Tarihi, uzun zamandır hoşlandığı ve antropolojik doğrulamasını bulduğu imajdan ayırmak gerekir: Hatırların canlılığını yeniden bulmak için maddi dökümanlardan yararlanan bin yıllık ve kollektif bir hafıza imajı. Bu imaj çalışma ile birlikte, her zaman her toplumda kimi zaman kendiliğinden kimi zaman süreklilikler tarafından örgütlenmiş biçimleri ortaya koyan maddi dökümanın (kitaplar, metinler, öyküler, siciller, belgeler, kuruluşlar, kurumlar, yönetmelikler,teknikler, nesneler, örfler...) kullanılmasıdır.(Foucault, 2011)

Hafıza görüntüseldir.Söylemi, ifadeyi nesne ve kavramların kökenine inilebilmesi için imajla, kollektif hafızayla bağını kopartmak önemli bir yaklaşım olduğu kadar , bilginin görüntüyle ne kadar iç içe olduğunu da bize hatırlatır.

Buradan hareketle; aslında görüntüler de tıpkı kelimeler gibi bir arkeolojiye sahiptir.Hatta kelimedenden-yazıdan önce görüntünün ve görselliğin var oluşu bu zaman çizelgesinde bizi çok daha önceye götürür.(Şekil 2.1)

Kelimenin ve görüntünün arkeolojileri karşılaştırıldığında; sözün- kelimenin kendini bugüne ulaştırma konusunda daha şanslı olduğunu söyleyebiliriz. Matbaa ve baskı teknolojilerinin tarihsel sürecine bakıldığında onlar daha çok sözü, kelimeyi arşivlemeye yönelik olarak çalışmıştır. Fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte görüntünün de benzer kalıcılığını yakalama yolunda önemli bir adım atılmıştır. Zeynep Çelik, Edhem Eldem'in (2015) Camera Ottomana sergi kitabında vurguladığı gibi 'Bugün içinde yaşadığımız görsel dünya yaklaşık 150 yıl önce doğmuştur.

Görsellik, görüntünün arkeolojisi bu kadar eski olmasına rağmen bir bilgi birikimi, tarihe zamana bir bakış aracı olarak incelenmesi yeni bir araştırma koludur.

Burada kastedilen arkeoloji; söylemlerin içinde gizlenen ya da apaçık görünen düşünceleri, temsilleri, imajları, temaları, saplantıları, değil de bu söylemlerin kendilerini, kurallara uyan pratikler olarak bu söylemleri tanımlamaya çalışır.

Şöyle devam eder ; Bir ve aynı sözcükle gösterilmiş olan bir ve aynı kavramın, arkeolojik bakımdan birbirinden farklı iki ögeyi nasıl kapsayabildiğini göstermek; arkeolojik farklılıkları göstermek.-başlangıç ve evrim kavramlarının genel dilbilgisinin ve doğa tarihinin pozitiflik sistemi içinde ne rolü ne yeri ne de oluşumu aynıdır.(Foucault,2011, 189)



**Şekil 2.1:**Fransa'da, Ardèche'de, Chauvet Mağarasındaki at figürleri. Bugünden yaklaşık 35.000 yıl önce

Bir ve aynı sözcükle gösterilmiş olan bir ve aynı kavramın, arkeolojik bakımdan birbirinden farklı iki ögeyi nasıl kapsayabildiğini gösterme yaklaşımı, Foucault burada sözcüklerin sabitliği ve ifadenin değişkenliğine yoğunlaşmıştır. Bu yorum aslında meseleyi görüntünün arkeolojisine daha da yaklaştırmaktadır. Çünkü zamanla farklılaşan şey görüntünün kendisidir. Bu da arkeolojik araştırmalar için incelenecek yeni katmanlar inşa eder.

Diğer bir yönden; kelimeler yüzyıllardan beri sabit kalsa da (dilnin gelişimi ve kökeni için önemli bir parametredir) aynı kelimenin tarih içinde karşılık geldiği şeylerin görüntüleri de değişkendir. Bu nedenle bir kavramın tarih boyunca katettiği değişimin keşifine çıkmak çok değerli olduğu kadar da sınırlıdır. İfadelerin ve kavramların gerçek anlamlarını biliyor olmak, tanımlarını bilmek kadar, görüntülerine görselliğine ulaşılabilirdiği ölçüde derinleşir.

Görüntünün arşivlenmesi, görsel kayıtların tutulması önemlidir. Görüntünün arkeolojisine inmek; kültürün, dilin, anlamın da ne kadar önceye gittiğinin incelenmesi açısından önemlidir.

## 2.2 Kelimenin Görüntüyle Kurduğu Diyalog

Görüntüleri hiçbir zaman yalnızca belirli bir zamanı betimleyen görseller olarak algılamadım. Hatta görüntüleri bütün meselenin özü, sözcükleri ise onları belirtmeye yarayan araçlar olduğunu düşünürüm. Örneğin elmanın adının elma, apple, apfel, ﺍﭘﻔﻪﻝ ya da 蘋果 olması elmayı daha farklı bir nesne yapmaz. Önemli ve ortak olan elmanın tadı, rengi, şekli ve görüntüsüyle kurduğumuz görsel ve algısal ilişkidir.

‘Kelimeler ve Şeyler’ bir problemin çok önemli başlığıdır; onun biçimini değiştiren, verilerinin yerini değiştiren, kısacası, büsbütün başka bir işi ortaya koyan bir çalışmanın ironik başlığıdır. Yapılması gereken şey, söylemleri bir işaret (içeriğe ya da temsillere bağlı bulunan anlamlı öğelerin) bütünü olarak değil de, kendilerinden söz ettikleri nesneleri sistematik bir biçimde oluşturan uygulamalar olarak incelemekten ibarettir. Şüphesiz, söylemler işaretlerden oluşur; fakat söylemin yaptığı şey, daha çok, şeyleri göstermek için bu işaretleri kullanmaktır. Şeyleri dile ve söze indirgenemez kılan bu daha çok sözcüğüdür. Gösterilmesi ve betimlenmesi gereken de bu, daha çok sözcüğüdür. (Foucault, 2011, 65)

Bir diğer kısımda Foucault şöyle devam eder; ‘O halde ifadelerin ve söylemsel oluşumların betimlenmesi, geri dönüşün bu denli sık tekrarlanan ve bu denli sürekli olan imajından kurtulmak zorundadır. (Foucault, 2011, 150)

Kelimenin sürekli olan imajından ayrılması... Görüntü kelimededen bu kadar kolay ve ayrışık durabiliyorken, kelimenin imajından ayrılmasının zor olma hali. Bu görüntünün hafıza ile kurduğu ilişkide kelimeye karşı neredeyse her seferinde ne kadar üstün geldiğinin bir kanıtı gibidir.

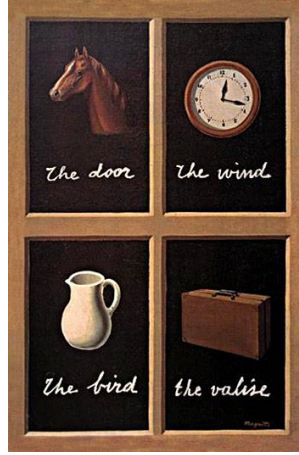
Sözcükler ve görülen nesneler arasındaki Berger’in belirtişiyile her zaman var olan bu uçurumu Rene Magritte de ‘Düşlerin Anahtarı’ tablosuyla vurgulamıştır. (Şekil 2.2). Bu tablo ‘İmgelerin İhaneti’ serisinin ‘bu bir pipo değildir’ den sonraki ikinci eseridir. Magritte bu seride bir sözcük ve sözcüğün temsil ettiği kavram arasındaki bağları, farklılıkları ele almıştır.

Kelime ve görüntüler arasındaki bu ayrımın dilsel ifadesini en iyi sanırım E. Cansever (2005) ‘Umuş’ şiirinde ele alır.

“Parmağını sürsen elmaya, rengini anlarsın

Gözünle görsen elmayı, sesini duyarsın

Onu işitsen, yuvarlağı sende kalır.”



**Şekil 2.2:**Düşlerin Anahtarı, Rene Magritte, 1928-1929

‘Bana harf sevgisini, düşünüyorum da Klee verdi diyorum. Altı yıldır Klee’nin “Ad Marginem’i” (Şekil 2.3) karşımda durur, bakmaya doyamamışımdır. İlk o galiba V’ de, U’ da,R’ de, L’ de plastik bir güzellik olduğunu bulmuş;onları tablosuna saçmış .Ben harflere resimlerden başka bir gözle bakamam oldum bittim.Alfabelere doyamam.Dünyanın en güzel alfabesi Alhéen’in alfabesi sanıyorum.Sonra Mısırlıların hiyeroglifi. Latin alfabesinde en sevdiğim harfler: A,F,M,U,R,C,E. Bu harfler resimden başka bir şey düşündürmez bana. Bir gün harflere böyle bakmayı öğrendiğimiz zaman büyük bir değeri olacak onların gözümüzde. (Berk, 2010)

Bakış inşa edilen bir olgudur. Mağara resimlerinden, perspektifin bulunmasına, fotoğraf makinasının icadından, kameraya,modernizmden postmodernizme gelinceye kadar bakış ve göz yeniden ve yeniden üretilmiştir.Göz metaforu dönemden döneme farklılıklar gösterir.Rönesans’ta göz; dolaşan bir göz değildir, ideaları yakalamaya çalışır.Ekspresyonistlerin gözü insan gözü değildir, onlar ana yerleşir bir kamera gibi kayıt alırlar.Kübistler, nesnelerin içinde farklı bakış açılarına yerleşirler.Sanatçılar nesne ve olayların bakış açılarına yerleşirler.Duchamp; retinayı hedefleyen anlayışı yıkmayı kendine görev edinir.

Dziga Vertov da kendi inşa ettiği gözünü şöyle tanımlar. ‘Bir gözüm ben. Mekanik bir göz. (Şekil 2.4) Ben makina, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bugün de, bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ediyorum. Nesnelere yaklaşıp onlardan uzaklaşıyorum. Süzülüp altına giriyorum onların. Koşan bir atın ağzı boyunca koşuyorum. Düşen yükselen nesnelerle birlikte düşüp kalkıyorum ben de. Karmaşık hareketler, en karmaşık bireşimler içinde hareketleri sırayla kaydederek dönen benim: Makina. Zaman ve yer sınırlamalarından kurtulmuşum; evrenin her noktasını, bütün noktalarını, nerede olmalarını istiyorsam ona göre düzenliyorum. Benim yolum, dünyanın yepyeni bir biçimde algılanmasına giden yoldur. Böylece size bilinmeyen bir dünyayı açıyorum. (Berger, 1986)



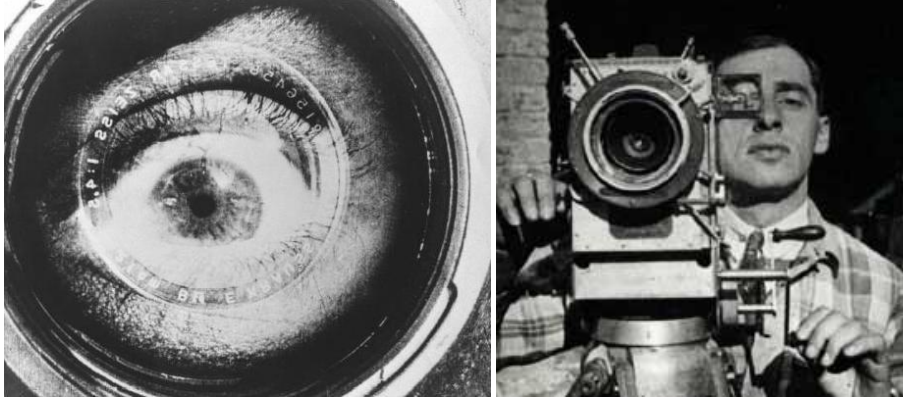
**Şekil 2.3:** Ad Marginem, Paul Klee (Url-7)

Bu devrimci yaklaşımı Nadin Gordimer’in şu sözleriyle birlikte tartışmanın faydalı olacağını düşünüyorum.

‘Sözün geçirdiği en belirgin dönüşüm benim ve benim gibiler için bir zamanlar sözün bir taş tablete kazınmasından papirüse işlenmesine, sestem görüntüye aktarılması, duyulur olmaktan işaretler sistemiyle okunur hale gelip matbaa harflerine dönüşmesi ve parşömeden Gutenberg’e zamanda yol alması olarak görünürdü. Çünkü bu yazarın doğuşunun hikayesiydi. (Baker, 2010)

Artık görüntüyle sesin, sözün iç içe olduğu bir zamana geldik. Fakat tüm bu tarihsel süreçte bakışın gözün her yeniden inşası bir devrim olmuştur. Bu nedenle de kelimenin görüntüyle kurduğu diyalog mutlak değildir. Mekanın, bakışın, anlamın değiştiği her durumda yeniden inşa edilir.

Kelimeler de görüntüler de tarifledikleri tanımladıkları şeylerle bir bağ kurarlar.Bu bağlar algılarımızı tetikleyen işaretler olarak ifade edilebilir.Bu bağı bir bilim olarak inceleyen gösterge bilim, kelimeler ve imgelem arasındaki ilişkinin matematiğini ortaya koymaktadır.



**Şekil 2.4 :Dziga Vertov, Sine-Göz 1910'lar**

Semiyotiğin konusu işaretler sistemidir.Anlamı ve çağrışımı yapan işaretler olarak ele alınmaktadır.Modern semiyotiğin kurucularından biri olan Ferdinand de Saussure,dili düzenlenmiş işaretler sistemi olarak değerlendirir, dile sahip olmadığımızı kelimeleri ödünç aldığımızı öne sürer.Bu yaklaşımı şöyle örnekler;İngiliz dil sistemi için kelimeleri inşa etmek için harf bileşimleri kullanılır.Kelimeler yada işaretler cümleleri kurmak için belli bir sırada kullanılırlar.The cat sat on the mat / kedi paspasın üzerine oturdu. Anlamı inşa edebilmek ya da değiştirebilmek için bu harfleri ya da kelimeleri değiştirebiliriz.The mat sat on the cat ( paspas kedinin üzerine oturdu – The mat sat on the bat ( paspas sopanın üzerine oturdu.)Bu anlamlı anlamsız gerçek ya da imgesel tanımlar üretmenin bir aracıdır.

Dil ve dilin işaret ettiği nesneler dünyası arasındaki boşluk ; yalnızca bilmediğimiz bir dille karşılaşma anında doğal olmaktan uzaklaşır. İngilizce dog Fransızcada chien yunanca skilos Japoncada inu kelimelerin köpek kelimesinin karşılıklarıdır.Köpek, tüm dillerde aynı şeye mi işaret etmektedir?Bu canlıyı kendisini her dilde temsil edecek bir kelimeyle mi anlamalıyız?Neden söz konusu dört ayaklı hayvan, faklı dillerde farklı işaretlerle gösteriliyor?(Bate,2009,54)

Saussure'ün bu sorularını bölümün başındaki elma ile ilgili verdiğim örnekler üzerinden de yeniden yorumlarsam; dil kültürlerle ve içerisinde yaşanan coğrafyalara göre farklılıklar göstermektedir.Bu ayrımda kelimelerin de rolü

büyüktür. Benzer şeylerden bahsedilmesine rağmen, bu işaretleri bilmediğimiz durumda anlaşılamamız bu durumun olağan bir sonucudur. Fakat görüntüler bütünleştirir, sözcüklerin kurduğu ilişkilerden çok daha fazla ortak paydalar üretir.

Saussure işaret ve bileşenlerinin anlamı nasıl inşa ettiğini parçalara odaklanarak incelemektedir. Bu doğrultuda üzerine çalıştığı dilbilimsel işaretlere ait iki bileşenden söz eder.

### **Gösteren( signifer) + Gösterilen(signified) : İşaret**

**Gösteren;** bir işaretin maddi karşılığıdır.:bir resim, yazılı bir kelime ya da sözlü bir ses

**Gösterilen ;** gönderme yapılan zihinsel görüntüdür.

Gösterilen görüntüyü şöyle değerlendirir. ‘Dudaklarınızı ya da dilimizi hareket ettirmeksizin, kendimizle konuşabilir yada birkaç kelimeyi zihninizde ezbere okuyabiliriz. Gösterilen bir şeyin kafamızın içindeki kavramın psikolojik yansımasıdır. Dog/chien/skilos/inu örneğine geri dönecek olursak her bir kelime farklı dillere özgü maddi gösterenler olup , gösterilen bir kavram için -köpek – kullanılmaktadır. Gösteren ; gösterilen ve gösterenin birleştiği bir dil sistemi içinde ses/görüntü kelime + kavram birliği aracılığıyla anlam kazanır. İngiliz dilini biliyorsak ,birgösteren olarak köpek; gösterilen bir anlama karşılık gelmez.

Bu denklem tersinir değildir. Örneğin bir köpeğin görüntüsü farklı kelimelere anlamlara imgelere karşılık gelir ve sözcüklere ihtiyaç duymaksızın bunu düşünmemizi , anlamamızı sağlar. Fakat algıladıklarımızı tariflemek anlamını tartışmak için Saussure’in dediği gibi kelimelere işaretlere ihtiyaç duyarız.

Saussure dili gerçekliği güvence altına alma işlevini vurgular. Dili kullanma alışkanlığımız çevremizi saran nesnelerle kurduğumuz ilişkiyi doğallaştırır. Bu anlamda dünya, dilin içinde kurduğumuz şeydir. Bomba atan bir kişiye ait fotoğraftaki görüntü bir teröristi mi özgürlük savaşçısını mı göstermektedir?(Şekil 2.5). Aynı görsel gösterenler, anlamın dünyanın temsili üzerinden yürütülen siyasi mücadele odağı olarak önem kazandığı bakış açısı temelinde çeşitli ‘ çokanlamlı’ dilbilimsel gösterilenlere sahiptir. Dil gerçek dünyanın pasif yansıması değildir. Dil dünyanın gerçeklik olarak görme ve temsil etme çabamız için başvurduğumuz bir araçtır.

Hans Conrad Schumann , sınırın kapatılmasının ikinci günü batı Berlin'deki ailesine ulaşmak için silahını bırakarak kaçtığı an fotoğrafla belgelenmişti. Schumann'ın fotoğrafı yıllardır Almanya'nın bölünmesi trajedisinin en anlamlı fotoğraflarından biri olarak anılır.Bu görüntü Saussure'ün sorusuna diyalektik bir yanıtı vardır.



**Şekil2.5:** Hans Conrad Schumann,Asker

Bu durumda fotoğrafın bir anlama gönderme yapabilmesi temel düzeyde fotoğrafı okuma biçimimize ve kullanılan dil sistemine bağlıdır. Gösterge yalnızca kafamızın içinde yer alan bir psikolojik görüntü olmasının gördüğümüz şeye karşılık gelen mevcut kelimeleri kullanmamızı gerektirmez. Herhangi bir köpeğe ait resim bir İngiliz için dog, Fransız için chien yunan için ise ve erkek ise skilos kelimelerine işaret edecektir.Fakat görüntü olarak aynı şeye refere edecektir.

Herhangi bir görüntünün gösterilen en temel anlamı ödünç aldığı çok çeşitli kodun ve kültürel birikimin yanı sıra gözlemcinin diline, algısına bağlıdır.

Altta iki fotoğraf bazıları için meyve, bazıları için 24 Nisan 1915 tarihine bir gönderme yapar.Nesnenin refere ettiği olay ve ya durumlar bakan kişinin dünya görüşü ile yeniden farklılaşmaktadır.İşte tüm bu farklılaşmanın zenginliğinden dolayı imajlar yalnızca birer görüntü değil; tıpkı kelimeler gibi anlamsal karşılıkları olan kavramlardır.( Şekil 2.6)



**Şekil 2.6:**24 Nisan 1915 ve Nar

### 2.3 Metin ve Görüntü

Metin ile görüntü arasındaki köklü, derin ilişki yeni değil elbet. Her ikisi de uygarlık eğrisinin iki önemli kavşağını oluşturuyor. Yazılı metin kültüründen görsel metin kültürüne geçişin önemli kavşaklarından biri olan fotoğrafın bulunuşundan sonraki gelişmelerin, yazılı metin kurma biçimlerini derinden etkilediğini biliyoruz. Bugünse metinlerin daha görüntüsel, görüntülerinse daha kavramsal olduğu bir çağa geldik. (Mungan, 2015)

Metin ile görüntü arasındaki ilişkide hangisi baskındır? Görsel düşünmemize ve ürettiğimiz şey görsel bir ürün olmasına rağmen söz görüntüden daha baskın olabilir mi? İmge ile görüntü arasındaki ilişki, imge ile sözcükler arasındaki ilişkiden daha mı yakındır?

Rene Magritte'in 'bu bir pipo değildir' tablosu, (Şekil 2.7) görüntü ile metin arasındaki ilişkide her ikisini de birbirine karşı eşitleyebilen bir gücünün olduğunu düşünüyorum. Belki de bu dengeyi kurabilen sayılı eserlerden biri olarak da kabul edilebilir. İlhan Berk çalışmalarında hep bu iki üretim şeklinin dengesini sorgulamıştır. Pek çok şiirinde eskizleri, pek çok tablosunda ise sözcükler yer alır. Bu onu farklı kılan en temel üretim şeklidir. Sanatçının ressam ve şair yönü, metin ve görüntü arasındaki diyaletik ilişkiyi sorgulamamız açısından değerlidir.



**Şekil 2.7:** Bu bir pipo değildir, Rene Magritte, 1928-1929

“İmgeler anlamı, sözcükler imgeyi anlatır. Bir anlamı gün ışığına çıkarmak için imgelerden daha iyi bir yol olamaz; aynı şekilde bir imgeyi gün ışığına çıkarmak için sözcüklerden daha iyi bir yol olamaz. Sözcükler, imgelerin yöresinde toplanmalıdır, o zaman imgeleri kurabilmek için doğru sözcükler meydana çıkar. Anlam imgelerle

aydınlanır, aynı şekilde imgeler de sözcüklerle. Şuraya varıyoruz : imgeleri aydınlığa çıkarmak için konuşan imgelere uzanır, bunun sonucu olarak da sözcükleri unuttur. Bir tavşan izini izleyene benzer bu; tavşanı yakalayınca, izi unuttur. Ya da ağla balık avlayan birine: balığı yakalayınca, ağı unuttur. Demek ki sözcükler, imgelerin sesli izleridir.İmgeler anlatımların gözle görülebilen ağlarıdır.İmgeler bir anlatımdan çıkar, ama insan kendini imgelerin akınına bırakırsa, bunlar doğru imgeler olamaz.Aynı şekilde, sözcükler imgelerden doğar, ama insan kendisini sözcüklerin akınına bırakırsa bunlar doğru sözcükler olamaz.Böylece anlam ancak imgeler unutulunca yakalanabilir, yine ancak sözcükler unutulunca imgeler yakalanabilir.Anlamın anlaşılması, imgelerin kıyılması koşuluna bağlı, imgelerin anlaşılması da sözcüklerin kıyılması koşuluna.”(Url-5)

John Berger(2007) metin ve görüntü arasındaki bu diyalektik ilişkiyi şöyle tarifler. Algılanan bütün görünümelerde her iki sistemin karşılıklı olarak birbirine gidiş geliş söz konusudur.Görsel deneyimlerimizi insana beyninin sağ alt küresinin okuyup depoladığını artık biliyoruz. Bu önemli bir noktadır, zira bu işlemin meydana geldiği alanlar ve merkezler, kelimelerle ilgili deneyimlerimizi işleyen sol yarıküredeki alan ve merkezlerle yapısal bakımdan aynıdır.Görünümle uğraşan aygıt, sözü dille uğraşan aygıtımızla aynıdır.Dahası, görünümle herhangi bir dolayımından geçmemiş hallerinde – yani, henüz yorumlanmamış ya da algılanmamış oldukları hallerde – sözcükler için kullanılanlarla kıyaslanabilecek referans sistemlerine (hafızada belirli bir düzeyde saklanabilsinler diye) yaslanırlar.Görünümle bir şifrenin bazı niteliklerini taşıdığı sonucuna varmamızın kaynağı da yine burasıdır.

Görsel-işitsel medya (sanat) ile metinsel-eleştirel medya (bilim) arasındaki keskin ayrımı sorgulayan Ulus Baker’e göre, görsel-işitsel ortamın egemenliğinin bizi daha az ‘okuttuğu’ hatta daha az ‘düşündürdüğü’ savı inandırıcı değildir: “Görsel-işitsel medya (sanat eseri) bizi ‘düşündürmekle’ kalmaz, düşündürürken aynı zamanda hissettirir”. Esas sorun, sosyal bilimlerin ya da genel anlamda düşüncenin ‘görselliği’ ve ‘ses tonunu’ yitirmiş olmasıdır. Öte yandan, belgesel de gerçekliği yansıtmak uğruna ‘kurgu’ ya da ‘montaj’ denen şeyden kaçınmaktadır.

Farocki için yazmak ile film yapmak birbirini tamamlayan süreçlerdir.Yapıtlarında, metin görüntüleri okunur hale getirirken, görüntüler yeni düşünceler doğurur.Kendi deyimiyle “kurgu masasında yazarken, kurgu stratejisini de yazı masasında” oluşturur Farocki için sinema yalnızca sinema değildir.Çalışmalarıyla pek çok alanda

birden var olur: festival, galeri, müze, küçük bir sinema salonu ya da internet.Bu nedenle de işlerini mevcut tanımlarla ifade etmek yerine ‘imajlarla düşünmenin’ farklı biçimleri olarak değerlendirmek yerinde olur.

## 2.4 Görüntü-Kavram

‘Fotoğraf üzerine yazma tutkumun açığa çıkardığı bu karmaşa ve ikilem, aslında sürekli olarak çektiğim bir sıkıntıyla ilgiliydi: biri anlatımcı, diğeri eleştirel iki dil arasında savrulan bir özne olmanın sıkıntısı.’

Roland Barthes

Görüntü iki yüzyıllık evriminin ardından artık hem sözü hem de imajı içerisine aldı; anımsamanın, düşünmenin, üretimin ve gündelik hayatın (video-sinema-fotoğraf) temel nesnesi haline geldiler. İçerisinde yaşadığımız yüzyılda hem algılarımız hem de bize sunulan her şey görüntüler üzerinden tarifi lenir. Bergon’un belirttiği gibi artık her şey imajdır(image).

Gözleri gören, ama kulakları işitmeyen bir insan ...işitebilenama göremeyen bir insana kıyasla çok daha huzursuzdur.Burada ... büyük kente özgü bir şey var. Büyük kentlerdeki insanlar arasındaki ilişkilerde, gözün işlevi kulağınkine kıyasla giderek daha da ön plana çıkıyor.Bu durumbüyük ölçüde toplu taşıma olgusunun sonucudur.Otobüs, tren ya da tramvay kullanımının yaygınlaştığı19.yüzyıla kadar, insanlar hiçbir zaman, dakikalar hattasaatler boyu tek kelime etmeksizin birbirlerine bakmakzorunda kalmamıştı.(Simmel,2003)

Bunun yanısıra etkileşim halinde olduğumuz görüntüler hem tekil hem de bir araya gelişleriyle yeni anlamlar ifade ederler.Kracauer Simmel’in "dünyanınfragmanlara ayrılmış imgelerini işlemekte ... usta" olduğunudüşünür.(Simmel,2003)Simmel'in hareket noktası,"her şeyin birbiriyle etkileşim içinde olduğu, düzenleyici birdünya ilkesi"dir: Bu ilke uyarınca "dünya üzerindeki hernokta ile diğer bütün kuvvetler arasında, durmaksızındevinen ilişkiler söz konusudur".(Simmel,2003)Bu ilişki görüntüler arasında da mevcuttur.

Barthes üzerinden açıklarsak;...Her görüntü çok anlamlıdır ve gösterenlerinin altında sabit olmayan bir gösterilenler dizisi barındırır; okur, bunlardan bazılarını seçip diğerlerini gözardı edebilir. Çok anlamlılık, anlam üzerinde bir soru oluşturur.Barthes'in(2014)tanımı bu çalışmayı oluşturmamda , görsellik üzerine beni derinlikli araştırmaya iten Ulus Baker'in sorularına meselenin en başına yöneliyor.

-Sadece düşünceyi ateşlemekle kalmayan aynı zamanda kendileri de düşünen imajlar nasıl üretilebilir?

-Bugünün imajının ne olduğu ve yaşam için nasıl anlamlı ve işlevli kılınabileceği sorusunu sormalıyız. (Baker, 2010)

Gelinen çağda görüntü üretiminin bu denli yoğun olması görselliği muğlaklaştırmaktadır. Artık herşeyin pek çok alternatiffiyle, çok sayıda ve pek çok mecrada üretilip, paylaşılması mümkün ve bu tercih edilen yöntem. Bu yoğunluk kentlere, nesnelere,düşüncelere,görüntüsel ve anlamsal bir kirlilik getirmektedir.

Bıkkınlık - belki de başka hiçbir ruhsal fenomen, metropolleböylesine dolaysız bir bağ taşımaz. Bıkkınlığın birincilnedeni, sınırları uyaran birbirine zıt unsurların hızla değişmesi, son derece yoğun ve sıkıştırılmış halde olmasıdır.... Sınırsız zevk peşinde geçirilen bir hayat, sonundainsanı bıktırır - uyarılan sinirler, öylesine uzun bir süre

boyunca bütün güçleriyle tepki vermeye zorlanmıştır ki,artık hiçbir şeye tepki vermez olur Aynı şekilde, çok dahazararsız izlenimler, birbirleriyle çelişecek biçimde ve büyükbir hızla değiştiklerinden, son derece şiddetli tepkilervermeye ittikleri sınırları amansızca zorlayarak, dayanmagüçlerini sonuna dek kullanmalarına neden olurlar ... Böylelikle,yeni duyumlar karşısında uygun enerjiyle tepkiverme noktasında bir yetersizlik ortaya çıkar.(Simmel,2003)

Bu kadar yoğun ve muğlak görüntülerin içerisinde bazı görüntüler var ki onlarla her karşılaştığımızda bizi yeniden derinden etkileyecek, düşüncelerimizi ateşleyecek, o anlara dair imgelerin zihnimizde çağrışımlar yapmasını sağlayacak kadar güçlüler.

Barthes; dikkat çekici olarak nitelendirdiği fotoğraflarla olan etkileşimini Camera Lucida’da şöyle tarifler; Yeni çözümlememin kılavuzu olarak bazı fotoğrafların ben de yarattığı çekiciliği esas almaya karar verdim. En azından bu çekicilikten emindim. Buna ne denebilir? Hayranlık mı? Hayır ,seçip aldığım ve aşık olduğum bu fotoğrafın gözlerinizin önünde sallanıp ve başınızı döndüren o parlak noktayla hiçbir ilgisi yoktur; bende uyandırdığı şey zihin körlüğünün tam tersidir; daha çok içsel bir çalkantı, bir heyecan, aynı zamanda belli bir iş, dile gelmek isteyen konuşulmazın baskısıdır. Ee, o halde? İlgi mi?... Evet bir fotoğraf bunlardan birini sağlayarak beni hafifçe ilgilendirebilir; ama bir başka fotoğraf beni güçlü olarak ilgilendiriyorsa, o fotoğrafta beni kışkırtan şeyin ne olduğunu da bilmeliyim. Bu yüzden. Bu yüzden belli fotoğrafların benim üzerimde yarattığı çekimi (geçici olarak) anlatacak en iyi sözcük gelivermek, ve hatta serüven olacakmış gibi geliyordu bana. Bu fotoğraf geliverir, şu gelivermez. (Barthes,1992,31)

Ben bu çalışmada meseleye biraz daha geniş bir çerçeveden bakmak istiyorum. Baktığım şeyi ; fotoğraf, resim,sinema, video, enstelasyon... gibi görüntü üretimini belli araçlarla sınırlandırmayıp, görselliği “**görüntü**” tanımı üzerinden incelemek istiyorum. Bu nedenle Roland Barthes’in fotoğraf üzerine ya da John Berger’in resim ve fotoğrafın anlamı üzerine ele aldıkları çok değerli düşünceler benim anlatmak istediklerimi tam tanımlayamadığı gibi, Ulus Baker’in sorularına benim bakış açımdan tam bir tanım ve karşılık getiremiyordu.

Düşüncelerimizi ateşleyen, retoriği ve anlamı güçlü bazı görüntüleri tanımlamak, diğerlerinden ayırtmak gerekir. Bunlar tıpkı bir kavram gibi çalışan,anlam derinlikleri olan görsel imajlardır. Dolayısıyla ne imge ne imaj ne de görüntü gibi kavramlar yalnızca veya birlikte bu görselleri açıklamaya yetmez.Bu nedenle ‘**görüntü – kavram**’ gibi yeni bir tanım yapmaya ihtiyaç duydum.

Görüntü-kavramlar; imaj çokluğu içerisinde göz ve düşünceyle kurdukları etkili ve güçlü ilişkilerle diğerlerinden ayrışır.Bu yeni tanım “görüntü kavram” benim için görüntülere ve görsellik tarihine bir tür bakma aracıdır. Görüntülerin kavramsal çözümlemelerini yapmamda, anlam ve görselliklerini sorgulamda bir tür filtre işlevi gördü. Nasıl ki skopik aletler , gözün bakma şeklini ve ölçeğini değiştirip konuya odaklanılmasını sağlıyorsa; görüntü-kavramda; incelenen konunun hem görsellik hem de kavramsal/ dilsel katmanlarını sorgulama imkanı sağlar.

Burada yeni olan görüntü ve kelimenin yani kavramın bir aradalığıdır. Çünkü; bir şeyi tariflemek için artık yalnızca kelimeler yetmez, görüntüler de bu ortak payda da yerini alır. Görüntünün metnin de yerine geçtiği bu yüzyılda artık kavramlar yalnızca kelimeler değil yazıyı hareketi de içine alan salt görüntülerdir. Buna paralel olarak görsellik de yalnızca görüntüler üzerinden tariflenemez. Onu güçlü, hatırlanabilir ve anlaşılabilir kılan şey düşünceyle kurduğu ilişkidir, bu nedenle kavramlara ihtiyaç duyar. Gördüğümüzü ifade edebilme kelimeler aracılığıyla sağlanır.

Barthes'e göre; görüntü yeniden sunmadır.(re-presentation). Arda Denkel ise görüntüyü; gerçeğin anlıktaki yansıması olarak yorumlar. Ona göre tasarımlar, ideler duyu deneyleri, algı içerikleri bu anlamda görüntü olarak yorumlanır. Görüntü, gerçekliğin yansımasıdır, ancak yetkin bir yansıma değildir; onu olduğu gibi vermektenseksindir. Görüntü, algılayan öznenin durumuna, çevre koşullarına göre gerçekliği daha iyi ya da daha kötü yansıtır. Hiçbir gerçeklik yansıtmayan, sanrı ya da düş gibi görüntüler de söz konusudur.

Görüntünün algıyan öznenin durumu, çevre koşulları ya da sanrı olması onu bir taraftan da muğlak yapar. Belki bu nedenle de kavramlara ihtiyaç duyarlar.

Kavram ise Türk Dil Kurumu'na göre; bir nesnenin, düşüncenin veya olayın zihindeki soyut ve genel tasarımı olarak tanımlanır.

Görüntü kavramlar; retoriği güçlü görüntülerdir. Bu görüntüler gücünü görüntünün ve görüntünün dilsel ve kavramsal etkileşiminden alır. Düşünceleri ateşleyen, kendileri de düşünen görüntüsel ve kavramsal üretimler, etkili imajlardır. İmaj kirliliği içerisinde anlamları, göz ve düşünceyle kurdukları etkili ilişkilerle o anı tarifleyen diğer görsellerden ayrışır. Her ne kadar sıkça paylaşıp, kullanılıyor olursa olsun ilk karşılaşma anındaki gücünden ödün vermeyen görsellerdir. Sonraki anda ne olduğunu bilsek de her karşılaşmamızda bizi derinden etkileyen, düşündüren görüntülerdir.

John Berger, görüntü ile kelimeler arasındaki ilişkiden şöyle bahseder; Görüntüler kendi başlarına bir dil meydana getirirler...Fotoğraf ile kelimeler arasındaki ilişkide fotoğraf bir yorum dilenir ve o yorumu genellikle kelimeler ona sunar. Kanıt olarak çürütülemez güçlükte, fakat anlam olarak zayıf bir yerde duran fotoğrafa anlamı kelimeler kazandırır...Tabi, daha sonra ikisi birlikte çok güçlü bir hale gelirler; böylece, ucu açık bir soru tam bir karşılık bulmuş olur.(Berger, 2007)

John Berger'in fotoğraf ve kelimeler arasındaki ilişkiyi tarifleyen ifadelerine katılsam da ben görüntülerin bir yorum dilendiğini düşünmüyorum. Üstelik bu yorumun kelimenin de görüntülerin de gücünü azaltan bir açıklama olduğunu da söyleyebiliriz. John Berger'in fotoğraf üzerinden ele aldığı tanımı; görüntü ölçeğine çekip yeniden yorumlarsak;

Görüntüler bir yorum dilenmezler, bir bakışın, bir imgenin ürünüdürler. Görüntüyle kurduğumuz görsel ilişki, ifade bulurken, paylaşılır, tartışılırken dilsel bir anlam daha kazanırlar. Aynı görüntünün zihnimizdeki imgesi hala görüntüsel iken, ifade edimini, sözsel bir dil ile sağlar. Bu nedenle kelimeler ile etkileşime geçerler. Buna ek olarak bazı görüntüler vardır ki; görüntüdeki nesneler kavramsal karşılıklarını ifade etmesi amacıyla orada bulunurlar. Burada görüntünün kavram ile kurduğu diyalog başka bir zemine taşınır. Örneğin Marc Riboud'un çokça kullanılan Hippi Girl fotoğrafı. (Şekil 2.8) Bu fotoğraftaki çiçek barışı simgeler ve biz çiçeği görüntüden ayırıştırıp, imgelemimizdeki bu fotoğrafla çiçeği barışı simgeleyen bir kavram olarak ele alabiliriz.



**Şekil 2.8:** Hippi Girl, Marc Ribaud

İmgelem ile gerçek dünya, düşündüklerimiz ve ifade ettiklerimiz arasındaki bu uzaklık görüntü-kavram ile daha da yaklaşmaktadır. Görüntüler ve kelimeler anlamları ifade etmeye yarayan araçlardır. Bir arada kullanıldıklarında imgelem-muğlak olan, net /gerçek olan ile benzeşir bütünleşir, belirsizliklerinden arınır. Bu hem iletişimin hem de tasarımın üretim ve uygulama süreçlerinin temelini oluşturur.

Baudrillard imgeyi dört ayrı kategoriye ayırır.

- derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge
- derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge

– derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge

– gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendi kendininsaf simülakrı olan imge

Sınıflandırdığı imgeleri şöyle açıklar; “Birinci durumda imge olumlu bir niteliğe sahiptir çünkü imge burada bir tür âyin görevi yapmaktadır.İkinci durumda imge olumsuz bir niteliğe sahiptir.Kötü büyü türünden bir şeydir.Üçüncü durumda imge bir görünümün yerini almaya yani bir büyüleme aracı olmaya çalışmaktadır. Dördüncü durumdaysa imge artık görüntü düzenine değil simülasyon düzenine ait bir şeydir.”( Baudrillard, 1998)

Baudrillard’ın imgeyi tariflediği bu dört kategorinin son ikisi, görüntüyü kavramlaştırır ve bugünün dünyasını, imgesini tarifler.Gelinen çağda görüntü üretiminin bu denli yoğun olması görselliği muğlaklaştırmaktadır.Artık herşeyin pek çok alternatifıyla, çok sayıda ve pek çok mecrada üretilip, paylaşılması mümkün ve bu tercih edilen yöntem. Bu yoğunluk kentlere, nesnelere,düşüncelere,görüntüsel ve anlamsal bir kirlilik getirmektedir.

Görüntülerin bu kadar simülasyonları, simülakrları olduğu gibi kelimelerin de vardır. Foucault’nun bu durumu aydınlatıcı bazı tümceleri şöyledir;

Bir sözcüğün iki kez tekrarlanması onun bir kopyasının çıkarılması mı demektir? Hiç kuşku yok ki hayır; çünkü yazı makinelerinin klavyelerinin hepsi, belli bir modeli kopyalar, bununla birlikte ifade de değildir.O halde ifadelerin ve söylemsel oluşumların betimlenmesi, geri dönüşün bu denli sık tekrarlanan ve bu denli sürekli olan imajından kurtulmak zorundadır.(Focault, 2011)

İfadenin sürekli olan imajından kurtulması, anlamla özdeşleşmiş imajlardan kurtulmak sorgulayan – sorgulatan düşünen imajlar üretilmesini sağlamaktadır.İfade ile özdeşleşmiş olan imaj, zamansızdır.Zamanı bağlamından anlamından uzaklaştırır klişeleştirir.Bu yinelemenin tekrarın , sorgulamamanın başlıca sebeplerini oluşturur. Yine belirttiği gibi bugünün imajını üretmek, onun ne olduğunu sorgulamak, o ifadenin bugüne karşılık gelen bugünü tanımlayan imajını üretmek hem düşünsel anlamda hem görüntüsel bağlamda dile, düşünceye , tasarıma zenginlik katar.

“Tanımlandığında her türlü tanımı dışarıda bırakan şeyi tanımlayabilir miyiz? İnandığımız şeyi bir kez daha vurgulama yürekliliği göstermeliyiz: Günümüzde siyasal olgular her zamankinden çok, bir uçtan bir uca simgeselle kesiliyor, simgeselle güdülüyor, bol bol simgelerle besleniyor...Yüzyılımızın olayları, çığır açan birkaç örnek fotoğrafta özetlenmiştir. Dünyayı sarsan on gün sırasında meydana akan başıboş kalabalık Robert Capa’nın ölmekte olan Miliciano’su, Büyük Okyanus’taki küçük adaya bayrak diken deniz piyadeleri;tapınakta şakağından tabancayla ölüm cezası infaz edilen Vietnamlı tutsak; Che Guevara’nın kışlada,iğrenç bir masanın üstünde işkence görmüş cesedi.Bu imgelerin her biri bir mite dönüşmüş, bir dizi söylemi kendinde yoğunlaştırmıştır.Onu üreten bireyin durumunu aşmıştır;artık şu kimseden ya da şu bireylerden söz etmez, kavramı dile getirir. Biriciktir, ama aynı zamanda daha önceki ya da yanılısma yoluyla onun ardından gelen imgelere gönderme yapar.Fotoğraf, artık imgelerle düşünmeye alışmış bir uygarlık için, tek bir olayın betimlenmesi değildi (gerçekten de o kişinin kim olduğu önemli değildir;ne de fotoğraf onun kimliğini belirlemeye yarar): Bir düşünce biçimiydi bu. İşlevini de yerine getirmişti.(Eco, 2010) (Ek A.1)

Görüntüleri ve kavramları; ait oldukları, kabul edildikleri tanımlardan kurtarmak, onlara her değiştikleri durumda yeniden bakmak... İşte görüntü kavram’ın asıl hedefi bu. Muğlaklığı anlamak, belki de tam anladığımız noktada başka bir görünümde yeniden muğlak hale getirmek. Bu sonsuz bir araştırma ve bakma şekli üretir.

Umberto Eco’nun örneklediği gibi bazı görüntülerin **ait oldukları zamanın yoğunlaşmış toplamalarıdır**. O an ile ilgili pek çok söylemi ve belleği kendinde kendilerinde barındırırlar, **görüntü-kavramlardır**. 9/11 saldırıları ve Tankman görsellerini görüntü-kavramı tartışmaya açmak amacıyla inceleyebiliriz.

11 Eylül saldırısı; tüm anları hem canlı olarak hem de sonrasında tekrar tekrar izlenen; içinde yaşadığımız yüzyılın en önemli olaylarından biridir.(Şekil 2.9) Bu olaya ait bir görüntü (Şekil 2.10) o günden süzülen ve olayın simgesi haline gelmiş bir kayıttır. Sıkça paylaşılmış olması fotoğrafın bir simge haline gelmesinde etkindir. Fakat her bakışımızda bizi yeniden o ana çeken kilitleyen imaj olması ile; görüntü-kavram olarak yorumlanabilir.O günlere ait görsel verilerin sadeleşmiş bir toplamıdır.

11 Eylül saldırıları azami görsel etki hedeflenerek tasarlanmıştı; fakat, 2001’de çok az insanın elinde İkiz Kulelere doğru gitmekte olan uçakları kaydedecek kamera vardı. Tesadüfen Manhattan sokaklarında çekim yapan Fransız televizyoncular vardı da olay kaydedilebildi. Bir zamanlar savaş meydanlarından oturma odalarına denetimli bir şekilde akan imgeler, 11 Eylül’ün ardından gelen Afganistan ve Irak savaşlarında sel oldu aktı. Bir de buna bir elinde silah bir elinde internete bağlı kamera, yeni bir asker cinsi eklendi.( Url-6)



**Şekil 2.9:** 9/11Saldırılarının farklı anlarına ait görüntüler

Olayın merkezinden tam çarpma anından kaydedilen görüntüler olay üzerine yazılmış tüm haberlerin,metinlerin tartışmaların ortak görsel paydası olarak kullanılabiliyorken Hoepker’in olay yerine ulaşmaya çalışırken karşısına çıkan bir grup gencin Brooklyn’deki bu mavi güneşli havada parkta oturup tartışılırken kadrajlanan bu görseli (Şekil 2.11); bizi meselenin başka bir noktasına taşır. Uzaktan bakmak, yorumlamak, daha üst bir çerçeveden olayın etkilerini gözlemlemeyi düşündürür.(EK A.2)



**Şekil 2.10 :** 9/11 saldırılarının simge haline gelmiş görüntüleri

Tankman olayının en çok kullanılan ve basılan fotoğraflarından biri Associated Press'den Jeff Widener tarafından, Beijing Hotel'den, olay yerinden yaklaşık 800 metre uzaktan çekilmiş olan bir fotoğraftır.(Şekil 2.12) Dört fotoğrafçı olayı fotoğraflamış ve olayların ardından çektikleri fotoğrafları yayımlamayı başarmışlardır.4 Haziran 2009'da ise bir başka fotoğrafçı yer seviyesinden, birkaç metre öteden, olayın görüntülediği bir fotoğrafı ortaya çıkarmıştır

Fotoğrafın o andan sonraki olanları izleyenlere düşündürmesi, o andaki durağanlık, görüntüdekilerin zıt güçlerin dengeleri çok baskındır. Ve fotoğrafı bir görsel unsur olmaktan çıkarıp bize pek çok şeyi düşündürten bir kavram gibi çalıştırmaktadır.(EK A.3)



**Şekil 2.11:** 9/11 Thomas Hoepker / Magnum Photos

Fotoğrafçıların çektikleri görüntülerden menun olmama halleri, ressamların doğru etkiyi bulma çabaları, heykeltıraşların figure, boyuta, espasa yönelik uğraşları, mimarinin işlev,form,yapı arasındaki üretim süreçleri...



**Şekil 2.12 :** Tankman,Tiananmen Meydanı, Stuart Franklin Haziran 1989.

Bu örneklerin tamamı imgelem ile görüntü arasındaki derin ayrımı vurgular. Herbiri için üretilen ara birer eskiz olarak yorumlanabilir. Doğru görselliğe ulaşabilmek için üretilmiş eskizler İmge ile form, görüntü arasındaki bu diyalektik ilişki görselliği sorunsallaştırır.



### 3. KENTİ BİR GÖRÜNTÜ OLARAK ELE ALMAK

“Yürüyüşe çıktım, bir haftayı yatakta geçirdikten sonra  
Apartmanımın bir bölümünü harap ederken buldum onları,  
Ve , titrerken bastan aşağı , suursuz ve yalnız  
Katıldılar gruba uysal bir edayla , devasa vinci seyreden  
Yılların pisliğinde kayıtsızca , bos yere çabalayarak...  
Her zaman olduğu gibi , her şey yıkılır New York’ta  
Henüz onlarla ilgilenmeye zaman bile bulamadan...  
Basit sürüp gitme hakikatini düşünseniz  
Gizemli atesler gibi kentlerimizi tehdit etmeyi.”  
James Merril ‘ ‘ Bir Sehrin Nekahati’ ’

Merril’in siirinde NewYork için bahsedilen bu durum aslında metropolün olağan ve devingen sürekliliğidir.Kentin plansızlıkla beraber şekillenen musibet bir anının algılarımızdaki görüntüsünü tarifler.Kent onu anlamaya fırsat bulamadan değişmektedir. Artık bu yüzyıl için kentlerin olağan durumları belirli sınırlar içinde değişen mutlak görüntüler sunmaktansa , öncesiz ve sonrasız bağlamsız fragmanlar şeklinde gelişir. Her bir fragman kente dair başka bir gerçekliği sunar.Ve biz aidiyetimizi bu aşinalıklar ile kurmaya çalışırız.Bu nedenle de değişken olan metropole hiçbir zaman tam olarak ait hissedemeyiz.(Kaya, Tunç, 2012)

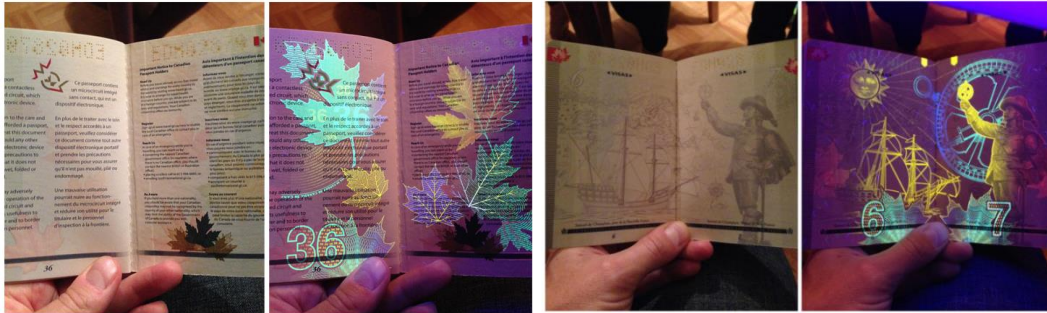
Kentin kendini izlenir kıldığı perspektifler, silüetler bir ekran gibi düşünülüp, tasarlanır.(Şekil3.1) Yapıların kendini görünür kıldıkları meydanlar, kıyıları, farklı kotların birbiriyle ilişkili olduğu kent parçaları...v.b. Bu örneklemelerin hepsi için ait olduğu kentin tarihçesine baktığımızda inşa edilmiş bir bakış olduğunu görebiliriz.Buralara eklenen yeni yapılar da kendini bu bakışlardan görünür kılmaya çalışırlar.

Görüntüler dinamik ve etkileyici bir dil oluşturur.Kanada'nın geçtiğimiz günlerde tanıtıma sunduğu yeni elektronik pasaportlarının vize sayfalarında Kanada'yı simgeleyen imajlar optik değişken mürekkep ile çizilerek her bir sayfa ışığa tutulduğunda ortaya çıkan dinamik imajlarla pasaportlarda renkli bir dünya sunuyor. Bu yeni görsel ifade ile, klasik pasaport görünümüne sahip sayfalar, bürokrasinin resmiyet algısını görüntünün gücüyle algısal olarak kırıp farklı bir boyuta taşıyor.(Url-7)( Şekil 3.2)



**Şekil 3.1:**Manhattan, kentin ekranlardan biridir.Yapıların bu uçta kendini görünür kılma arzusu görselden rahatlıkla okunabilir.

**İstanbul kendini görüntü olarak sunan bir şehirdir.** Karşılıklı iki kıyıya sahip olması, her iki yakayı da birbirinden izleme imkanı tanır. Dolayısıyla bakış ve görüntü , panorama kentin topoğrafyasıyla birlikte sunduğu bir bakma biçimini inşa eder. Fotoğrafın ilk icat edildiği yılların öncesi ve sonraki dönemlerinde İstanbul'un konu alan görsellerin yoğunluklu bir kısmını panoramalar ve gravürler oluşturur.



**Şekil 3.2 :**Kanada Pasaportun vize sayfalarından bazıları

Panorama kelimesi doğa veya kent manzarasının bütününü kapsayan dairesel bakış ve bunun temsilini tanımlar.İstanbul başlığı altında düşünüldüğünde, bu tanım kentin görselliğinin tarihsel bir ifadesi olarak karşılığını bulur...Dairesel bakış, zaman için neredeyse doğal bir temsil biçimi haline gelmiştir; **İstanbul panoromiktir.** (Erkal, 2009)(Şekil3.3)



**Şekil 3.3:** Francis Firth'in Eminönü ve Beyoğlu yakasının Beyazıt Kulesi'nden görünüşünü yansıtan bir gravür.

İstanbul diğer metropollere kıyasla çok ayrıcalıklı bir coğrafi konuma sahiptir.Gerek Galata ve Beyazıt Kuleleri , gerekse Asya ile Avrupa arasındaki İstanbul Boğazı'na hakim tepeler şehrin doğal görüntüsü ile birlikte, mimari eserlerini ve yerleşim birimlerini detaylı bir şekilde yansıtacak panoramik görüntüler elde edebilme imkanı sunar. Dolayısıyla, tanımlanış kökeni Yunanca'ya dayanan 'Pan-Orama ( Tüm-Görüntü) sanatının tarihteki en etkileyici örnekleri arasında İstanbul'u konu alan eserler başta gelir.Osmanlı İmparatorluğu üzerinde özellikle Fransa, İngiltere ve Almanya'da onaltıncı ve onyedinci yüzyılda yayımlanan bir çok seyahatnamede ve coğrafya kitabında İstanbul'un tahta oyma kalıp ve bakır levha gravür teknikleriyle elde edilmiş genel görüntüleri bulunur. İlk dönemlerde daha çok ana hatlarıyla ve çoğu zaman da hayali yaklaşımlarla kayda alınmış bu görüntüler ,ilerleyen yıllar içinde baskı tekniklerinin de ilerlemesi sayesinde çok daha detaylı ve gerçekçi hale gelmiştir. (Çelik, Eldem,2015)

İstanbul; panormaların göstermek istediği görselliği sunan bir şehir olmuştur. Topografik yapısı ve silüetinde bu yapısını vurgulayan bir yapılaşmanın kurgulanması, panormaların yoğunlukla üretildiği dönemlerde (1800'ler ve 1900'lerin başı) bakışı kendisine çekmeyi başarmıştır.

Panoramalarda resminin bir minyatütünün ve numaralandırılmış yer adlarının bulunduğu yönlenme haritalarının yanında, sunulan manzaranın tanıtımının yapıldığı

bir broşür dağıtılır. Bu şekilde sergilerin deneyimi görsel temsil ve basılı metinlerin birlikteliğinde kurgulanır. Ayrıca sergi kurgusunda görüntü ve metnin biraradalığı vardır. Bu hareketli görüntü üretiminin ilkel adımları olarak yorumlanabilir... Fotoğraf ve sinemanın öncülleri olarak kabul edilen bu temsiller gerçek anlamda kitlesel medyanın ilk görselleridir. 19. yüzyılda panoramaların, kitlelerin sanatı ve dünyayı kavramlarında büyük etkisi olmuştur; özellikle fotoğrafın yaygınlaşmasından sonra yerini başka görsel medyalara bırakmış olsa da, panoramik görünüş kentlerin sunumunda günümüze kadar geçerliliği olan bir gösterimdir. Bu bakışın modern kentlerin yapılanması, öz temsil ve görselliği üzerindeki etkileri de sürmektedir. (Erkal, 2009) (Şekil 3.4)



**Şekil 3.4:**İstila, Murat Germen, 2014

İstanbul görselliği bir asamblajı andırır, üst üste pek çok doku ve katmanın iç içe geçmesi bir tür hiperfoto etkisi oluşur. Hiperfoto tanımı Fransız fotoğrafçı Rauzier'e aittir. Rauzier kavramını şöyle tanımlar; (Şekil 3.5)



**Şekil 3.5 :**İstanbul'un kurgusal olmayan hiperfotoğraflarından biri  
Oğuz Meriç

'Her zaman hayalini kurduğum şeyi yapabilmek için, (Şekil 3.6) 25 yıl dijital teknolojinin gelişmesini bekledim. Ben buna Hiperfoto diyorum. Mümkün olduğu kadar yakın plan fotoğrafları, geniş açılı fotoğrafları ve tüm açılardan çekilmiş fotoğrafları birleştiren bir yöntem benimkisi; bir mekânın her ögesini açığa çıkarma

girişimi. Gittiğim mekânlarda en az 600 fotoğraf çekiyorum, bazen dört veya beş bini buluyor. Fotoğrafları çekerken, nihayetinde ortaya çıkacak resmin neye benzeyeceğini ben de bilmiyorum. Her şey ekranda olup bitiyor. Her parçayı tek tek bir araya getiriyor, sonra da imgeyi ellerimle yeniden inşa ediyorum. Kıvrımları düzleştiriyor, perspektifi çarpıtıyorum: Dünya üzerinde mutlak bir güce sahip olmak gibi bir şey bu. ( Url-8)



**Şekil 3.6:**İstanbul Vedute, Jean François Rauzier,2014

### 3.1 Kentteki Görüntü Değişimi

Dünya nüfusunun büyük bir çoğunluğu artık kentlerde yaşıyor. Kentlerdeki nüfus artışını şehirlere yapılan göçler, yatırım ve modernleşme müdahaleleri kadar, ‘şehir’ statüsüne büründürülen yerleşim alanlarının fazlalaşması da etken olmaktadır. Bu durum kentlerin, doğanın görüntüsüne ciddi etkilerde bulunmaktadır.

Kentlerin metalaştığı ve pazarlandığı bir dönemdeyiz. Artık yatırım aracı sanayileşme değildir. Küreselleşme ile birlikte sanayinin yeni örgütlenme tarzı, “fordizmden post-fordizme geçiş” şeklinde kavramsallaşmıştır. Ülke ve kentlerin ulus yapıdan küresel yapıya geçişi kendini bu ortak pazara bir ürün olarak sunması şeklinde olmaktadır. Bu değişimle birlikte kentler yeni cazibe merkezleri olmaya başladılar. Post-fordist dönemdeki yeni kent yapısı sanayiye dışlayıp, sermaye için yeni çekim ve yönetim merkezleri oluşturur. Tarih, kültür, turizm... gibi faaliyetlerin hepsi artık bu pazar için birer hizmet sektörüne dönüşmüştür. (Şekil3.7)

Bu durum bir an önce inşa edilen yeni yapılar, kentin tarihi bölgelerinin bir an önce, çoğunluğu eskiyi bozarak yapılan restorasyonlar, makyajlar. Kültür başkenti seçilerek bakışı o noktaya çeken tarihi doku içinde yer alan modern binalar, kentsel dönüşüm projeleri... Bunların hepsi kentte hızlı bir görüntü değişimi oluşturmaktadır.

Ayşe Öncü'nün de belirttiği gibi kentin “ne denli uzun ve zengin tarihsel geçmişi varsa, o denli kolayca fotojenik görüntülere dönüştürülüp, renkli broşürlerde, cep kitaplarında, dergi sayfalarında ve televizyon ekranlarında satışa sunulabilmektedir.(Göktürk,Sosyal, Türeli,2010)



**Şekil 3.7:** Graz'ın 2003 yılı kültür başkenti olması nedeniyle inşa edilen iki yapı , Kunsthaus ve Murinsel

Reklamlar, tanıtım filmleri, popüler sinemadaki hareketlilik, spor müsabakaları, uluslararası fuarlar ...tüm bunlar bakışı kente çekme araçlarıdır.Kentle ilgili tasarlanan imgelerin görünür kılındığı mecralardır.

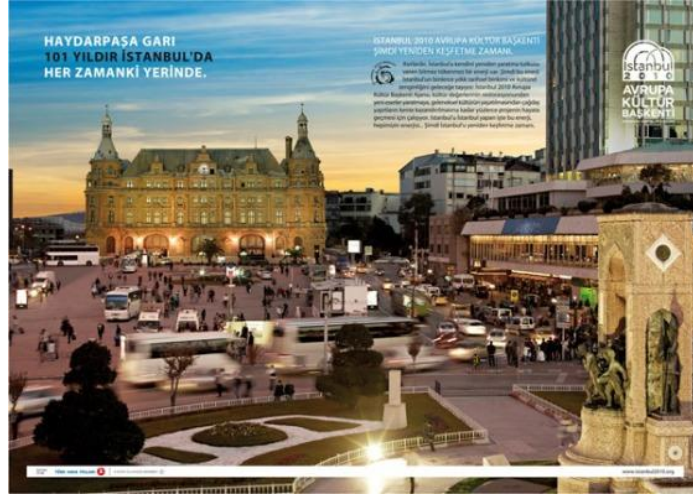
Gunning görüntülerin bu sektördeki değişime katkısını şöyle açıklar. Hareketli imgeler (moving pictures, movies) görüntülenen yerleri hareketlendirerek bütün dünyayı erişilebilir kılmıştır, aslına bakılırsa bu filmler koltuğunda oturan seyirciye gerçek yolculukların yerini tutacak ersatz(suni) görüntüler sunmakla kalmayıp, tanıtım işlevi görerek turizme ön ayak olmuştur.(Göktürk,Sosyal, Türeli,2010)

### 3.1.1 İstanbul

İstanbul da bir dünya kenti olarak tarihi ve coğrafyasıyla dünyaya sunulmaktadır. (Şeki3.8). 1980'li yılların ortalarından bu yana İstanbul'u “küresel” bir kente dönüştürme konusuyla yayılmakta olan bir konsensüs mevcut.Aynı zamanda başka kentlerle rekabet anlamına gelen bu kampanya çerçevesinde, bir kentin kültürel kimliği ve **yarattığı imaj** kilit bir role sahiptir; yerelin özgül niteliklerini vurgulamak önem taşımaktadır”. (Harvey, 1993)

Bugün içinde yaşadığımız görsel dünya yaklaşık yüzelli yıl önce doğdu.(Z. Çelik, E. Eldem,2015)İmge kendini görünür kılma arzusu içerisinde olmuştur. Bu görünebilme

savaşı; yüz elli yıl boyunca görüntü teknolojilerini geliştirme, sansür içerisinde ise bu sansürleri kırma yolunda da pek çok adımın atılmasını sağlamıştır. Bu süreci imgenin geçirdiği belirgin bir dönüşüm olarak yorumlayabiliriz. Jean-Luc Marion bu sürecin manifestosunu şiirsel bir dille şöyle anlatır;



Şekil 3.8:2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti Tanıtım Posteri-1

İmgeyi özgür bırakmak bunu ne kadar çok talep ettik ve kışkırttık! Ve sonunda imge özgür bırakıldı.İstediğimizi kesin bir şekilde elde ettik.İmge, tüm sansürlerden bağımsız, tüm teknolojik sınırlardan özgür.Özgür olarak, hızla ilerler, kuşatır ve hükmeder. Ona tüm erdemleri peşinen takmıştık:İlke olarak o bilgilendirir, öğretir oylar, bir araya getirir....Bilgi nihayet kamuya / seyirciye açılır, zira bundan böyle imge onun reklamını yapar. Kutsal artık kendini gizlemez, çünkü ortadan kaybolmak bir yana- bilindiği üzere Katolik kilise seremonilerinden çok politik kongrelerden yada spor müsabakalarından ibaret olan bu ayinsel kutlamalarda görülür artık. Sonunda arzu kendi nesnelerini karanlıktan çekip alır, zira artık görünür...İmge bizim için bir tarzdan (mode) daha fazlası – bir dünya- (monde ) haline gelir.Dünya imge olmuştur.Kabaca söylemek gerekirse, bugün tarihin görsel-işitsel çağında yaşıyoruz. Ve hiç kimse ona uzun bir yaşam , bin yıllık bir imparatorluk biçmekte tereddüt etmez. (Marion, 2012)

Katı olan herşey'in buharlaştığı, kutsal olanın dünyevileştiği bu çağda, değerli olanın çabası artık **kendini görünür kılmak.Bu kadar görüntünün içerisinde ve muğlaklığında görünür kılmak...** J.L. Marion şöyle devam eder;

O halde bu sakin devrimi, tereddütsüz bir coşkuyla kutlamak uygun düşer.Ancak biz burada bunu yapmayacağız.Bu görsel-işitsel devrimin özgür kıldığını ya da açığa

vurduğunu söylemeyeceğiz.Eğer bizi boğmakta olan gevşek mutabakatlar arasında hala boş yer varsa , burada sorulması gereken soru şudur: Neyin imgesi olarak sunar bu imge kendini? Başka bir deyişle , imge hangi asıldan (original) kaynaklanıyor? Sonunda hangi asıla geri dönüyor?Bu noktada cevap açık.Herhangi bir gazeteci,yayın şefi,hatta televizyon izleyicisi yeterlilikle ve merhametle cevap verecektir: İmgenin kendinden başka bir aslı yoktur.İmge tektir.Bugün imge yerkürenin yüzeyini- en azından dünya sakinlerinin göz küresini –kendini tekrar ürettiği, çoğalttığı ve herhangi bir ölçü ya da referans olmaksızın kendini genişlettiği ölçüde kaplar ancak.



**Şekil 3.9:** 2010 İstanbul Avrupa Kültür Başkenti Tanıtım Poster-2

İmge , dolaşımdaki madeni karşılığı olmayan yasal kağıt paranın aksine , otoritesini kendini asıllardan kurtararak artırır. : Ne kadar az altın varsa, imge o kadar değere biner, bundan ötürü dolar bir imge değildir, ama neyse ki imgeler üretir. Kısacası imgenin özgürleşmesi tam da kendini tüm asıllardan kurtarmış bulunmasından ibarettir; imge kendinde ve kendi için değerlidir, çünkü kendiliğinden değerlidir. İmgenin kendinden başka aslı yoktur ve kendini biricik asıl olarak kabul ettirmeye girişir. (Marion, 2012)

İçerisinde yaşadığımız kent , İstanbul, yukarıda anlatılan tarihi, kültürü, konumu ve ekonomik durumu ile post- fordist politikaların çok daha önceki yıllardan beri metalaşmış ve pazarlanan bir kent olagelmıştır. Dünyanın yüzyıllardır bakışında olan,izlenen bir kenttir.Değişim kavramının tanımı ve sonuçları İstanbul için herdaim

kabul edilmiş, hatta bu değişimler ve imgeleri kendi devingenliği ile kalmayıp, pek çok konuda ithal edilmiştir.

Diğer küresel kentlerden farklı olarak, İstanbul her zaman bir dünya kenti olmuştur:bin beş yüz yıldan fazla imparatorluk başkenti olan bu şehrin efsanevi görkemini, önce Avrupa, ardından da Balkanlar ve Ortadoğu haset dolu gözlerle izlemiştir.Modern çağa kadar İstanbul, yalnızca servetiyle değil, salt büyüklüğüyle dahi Batı'daki bütün büyük kentsel yerleşim birimini gölgede bırakıyordu...İstanbul Boğazı Karadeniz ticaretinin anahtarıydı, Haliç ise mükemmel bir doğal liman.Ortadoğu ile Avrupa, Balkanlarla Batı Asya arasında her uzun mesafe yolculuğu kaçınılmaz olarak İstanbul'dan geçiyordu.( Keyder,2000)

1940'larda2. Dünya Savaşı'ndan sonra gömlekten arabaya,arabadan gökdelene ve gökdelenden kente kadar bütün Amerikan imgeleri, yaşamın her kesiti için üstün bir statü niteliği kazanmıştı. Marshall planı ile ülkeye giren yardım da, kent imgesini etkileyen sınırsız bir Amerikanlaşmanın göstergesine dönüştü.' .(Kuban,2011,509)

Bu değişim politikalarının aktörleri yani yüksek yoğunluklu yapılaşma, geniş yollar, arabaya dayalı bireyselleşme,kent görüntüsünde belirgin değişimler yaratmaya başlamıştı.

Eski İstanbul bir yaya kenti idi.1950'lerde kente hala eski tramvay ve vapur sistemleri hizmet ediyordu.Yetersiz bir otobüs servisi yeni eklenmişti.Kentteki araba sayısı ise dikkate alınmayacak kadar sınırlıydı.1960'ta nüfus katlanarak 1.650.000' e ulaştı.Vapur seferleri bugün bile yetersizdir.Fakat sorun istatistiksel değildir.Bu bir imge sorunudur.Modern kent imgesinin iyi yeni bileşeni modern apartmanlar ve motorlu taşıtlardı.(Kuban,2011,512)

1950'lerden bugüne İstanbul dünyanın en büyük metropollerinden biri haline geldi.Liberal politikalarla birlikte kentin yeni görüntüsüne modern apartmanlar ve artan taşıt sayısı ve yapı adacıklarını birleştiren yollar hakim oldu.Bu yeni kentte rantın görüntüsüydü. Metropolün salt ve katıksız gerçekliklerin ötesinde farklı katmanları üst üste bindiren bir yapısı ve doğası vardır.Fakat bu değişim ve dönüşüm tıpkı yazının basında Merrill'in siirinde de belirttiği gibi henüz onlarla ilgilenmeye zaman bile bulamadan yıkılır, değişir dönüşür.(Şekil 3.10)

Pek az şeyin metalaştırılmadan kaçabildiği, hipermodernitenin hızlandırılmış dolaşım koşullarında metalaştırılamayacak kadar,bir tüketim nesnesi haline getirilemeyecek

kadar her şeye baskın çıkabilecek kadar büyük ve kapsayıcı bir şey yoktur. Dev mimari projeler, hatta şehirlerin ya da kentsel alanların bütünü piyasa nesneleri olarak sunulabilirler.( Harvey,1993)



**Şekil 3.10:** Proust Planı ve değişen İstanbul 1950’ler

1980’li yılların başlarında Dalan’ın ele almaya giriştiği zorlu sorun buydu:Dalan’ın “İstanbul’u şanı geçmiş tarihinde yatan yorgun bir şehir olmaktan çıkararak 21. yy için vaatlerle dolu bir metropol kente dönüştürmek” için çaba harcıyordu.1980’li yılların çok reklamı yapılmış bir dizi kentsel yenileme projesi ile birlikte İstanbul, tüketim konusu bir seyirlik gösteri haline geliyordu. (Keyder,2000)(Şekil3.11)



**Şekil 3.11:**B. Dalan ,Boğaz'ı seyredecek delik açmak

1980’li yılların liberalizminin İstanbul için önemli politik sonuçları olmuştu:özellikle kentsel özerkliğe yaklaşım değişmiş, bu da İstanbul belediyesinin kenti yeniden inşa etmek açısından mali kaynak edinmesini sağlamıştı.1980’li yıllarda İstanbul,

Cumhuriyet tarihinin herhangi bir aşamasında olduğundan çok daha yüksek düzeyde merkezi devlet finansmanı elde ediyordu.O zamanın belediye başkanı Bedrettin Dalan İstanbul'a özel girişimci temelde bir yeniden yapılanmayı zorla benimsetiyordu. Dalan'ın projeleri, hızlı göçün berbat ettiği İstanbul'u, ülkenin en önde gelen kenti olmaktan çıkarak yeni bir tahayyüle dayanan bir dünya kentine dönüşmesinin dinamiğini ve çerçevesini yaratıyordu.(Keyder,2000)

Metropolde hız ve değişim fragmanlar şeklinde izlenebilir.Örneğin, İstanbul 1950'lerden beri dünya kenti olma olma yolunda bir dizi değişimden geçmekte idi ve bu değişim her on yıl süreçte farklı fragmanlara ayrılmıştır.1950'lere başlayan bu dönüşümün ilk adımları hakim iken, 1960'lar darbenin etkisiyle şekillenir.1970'te birinci Boğaz Köprüsü'nün inşası kenti metropolitan ölçeğe ulaştıran değişimin görsel değişimin tetikleyici unsurlarından biridir.1980'ler ve sonrası da 80 darbesinin yarattığı dönüşümlerle şekillenmiştir.



Şekil 3.12: İlk gökdelenler, Milliyet Gazetesi,1988

Kentle ilgili bütün idealar-politikalar, imgeler üzerinden yürütülür, tasarlanır.Uygulanmalarıyla birlikte birer gerçekliğe bir tür görselliğe dönüşür.

Otuz yıldan uzun bir süredir rafa kaldırılmış bir dizi kentsel yenileme projesi uygulamaya konuldu:kent merkezinde ondokuzuncu yüzyıldan kalma bir dizi mahallede geniş ölçekli yıkımlara girişildi;yüzyıllardır merkeze yerleşmiş bulunan küçük imalat kuruluşları yerlerinden atıldı.Haliç ve Boğaz kıyılarına sahil yolları yapıldı (bunların ikisi de büyük ölçekli yatırım gerektiren projelerdi).İstanbul süratle kültürel tüketime göre biçimlenmiş bir kent haline geliyordu: anıtsal yapılarını ve şehrin tarihini canlandıran restore edilmiş mahallelerini içeren sınırları tanımlanmış

turizm bölgesini, yeni yapılmış olan otellerden hareketle ziyaret etmek kolaylaşmıştı.Modern teknolojik donanıma sahip, küresel işlevler göz önüne alınarak tasarlanmış ofis binalarının yoğunlaştığı uluslararasılaştırılmış bir ticari bölge belirliyordu silüet olarak.1980’li yıllar boyunca İstanbul, Türkiye’nin dünya sahnesine çıkışıyla tanımlanan sürecin, vitrin ve kapısı olacaktı.(Keyder, 2000)

Görüntüler değişimin izlerini okutacak birer görsel kavramdır. İstanbul’un bir metropol olarak hızı ve dönüşümü görsel kayıtlara etkili bir biçimde yansımaktadır. Peki bu değişim görüntüler üzerinden okunabilir mi? Kent görüntü olarak yorumlanabilir mi? Görüntü olarak yorumlanmak istersek kente hangi kadrajlardan bakabiliriz? İstanbul’un bugünün görüntüsü nedir? Görüntü değişimini tetikleyen aktörler nelerdir? Görüntünün bu coğrafyadaki geçmişinin batıdan farklı bir hikayesi olduğu düşünüldüğünde bu soruları sormak ve bilgilerinin izini sürmenin çok daha ilgi çekici olduğu kanısındayım.

### **3.1.2 Sansürlü Bir Coğrafyada Görüntünün Arkeolojisi**

Uğur Tanyeli Türkiye’nin Görsellik Tarihine Giriş’te bu coğrafya için üretilmiş görsel ürünlerin miktar ve niteliğini şu şekilde belirtir.”İlk bakışta çok geniş bir malzemeyele uğraşıldığı düşünülebilir.Hiç değil.Aksine oldukça küçük bir görsel ürünler toplamından söz ediyorum.Kitabın ele aldığı sorunsallardan biri de zaten bu üretim azlığı...Ülkede bugün bile uzmanlaşmış fototekler ve görsel arşivler yoksa, bu mahrumiyette dinsel açıklamalar getirmek yerine, onun komplikasyonlarını belirlemek ve toplumsal derinliğini anlamak gerekir...O nedenle çalışmanın hemen hemen bütün bölümlerinde, görselliğin ortaya çıkma potansiyelinin bulunduğu her noktada nasıl ezildiği veya kuvveden fiile geçemediği gösterilmek isteniyor.”(Tanyeli,2009)

Görüntünün bu coğrafyadaki geçmişi batıdan farklı bir gelişim gösterir. Söz konusu alan; yüzlerce yıllık görsel üretim kısıtlılığının bulunduğu, Avrupalı seyyahların seyahatnamelerinde kroki ve resim yapmanın, kentte fotoğraf makinasıyla dolaşmanın casusluk olarak anlattığı bir coğrafyadır. Fotoğraf makinası yakın bir zamana kadar haritalama, belgeleme aracı olarak kullanılmıştır. Benzer dönemlerde yaşamış fotoğrafçı Atget’nin Paris’inde olduğu gibi gündelik yaşama ilişkin görsel veriler bulmak zordur.

“15. ,16. , ve 17. yüzyıllardan bugüne tek bir Osmanlı mimari eskiz ve maketi, tek bir kesit ve cephe çizimi ulaşmamışsa bunun anlamı kayboldukları olamaz. Geride kalan sadece bir avuç plan çiziminden ibaret ise ötekilerin yitirildiğini iddia etmek zor; ama kaybolmuş olsalar da bunun yine bir görsel kültür sorunsalı olduğunu fark etmek zorundayız.Bu denli geniş bir tümel kayıp, ancak görsellik verilerini saklamamak ve korumamaktaki bir kararlılıkla mümkündür de ondan.

Kitapta ortaya konmaya çalışılan, böyle bir yoksunluk ve/veya kıtlığın ne denli acıklı olduğu değil, o mahrumiyete rağmen kimi kültür pratiklerinin nasıl yürütülebildiği. Örneğin, başka kimi yerlerde görsellikle doğrudan bağlantılı olan bazı pratikler Osmanlı’da görselliksiz pekala da varolabilmiş gözüküyorlar”.(Tanyeli,2009)

1850’lerin başından itibaren İstanbul sokaklarında kameralarıyla gezen kişilerin , özellikle de yabancıların artmaya başlaması sonucunda Zaptiye Müşirliği tarafından Seraskerliğe ve Tophane Müşirliği’ne uyarı yazıları yazılmıştı. Mart 1853 tarihli bu tezkerelerde, askeri bölgeler haricinde fotoğraf çekimlerinin yapılabileceği, ancak bunun da Müderrishane-i Hümayun’dan alınacak özel izne tabi olması gerektiği vurgulanıyordu. Böylelikle İstanbul’da her türlü kapsamlı ve profesyonel fotoğraf çekimleri,ilk defa olarak izin alma şartına bağlanmış oldu.(Çelik, Eldem, 2015)

Görüntü modernleşme sürecinin bir aracı, modern belgeleme şeklidir.Görüntülerin her biri o döneme ait sosyal hayatı, gündelik yaşantının, ekonomik ve kentsel durumunun izlerini taşıyan bilgilerdir.Bazı durumlarda resmi bir yazı- belgenin dilsel anlamda ifade edebildiğinden çok daha fazlasını gösterebilir.

Edhem Eldem fotoğrafın Osmanlı’nın son yıllarındaki durumunu, sosyal ve siyasi parametrelerdeki değişimden nasıl etkilendiğini şöyle açıklar;

Osmanlı İmparatorlu’ğunda fotoğraf, elli yıldan daha kısa bir sürede, modernitenin engebeli yolunda, az sayıda seçkine yönelik bir yenilik konumundan kitlesel tüketime hitap eden bir nesneye dönüştü. Abdülhamit’in otuz yıllık modernist istibdatı süresince, yani tam da gelişmeye başladığı dönemde görüntü, bütün engellerden kurtulmaya olan tabii eğilimiyle rejimin onu denetleme ve boyunduruk altına alma gayreti arasında yükselen gerilimin etkisi ve baskısı altında kalmıştı. 1908 ihtilali, yeni toplumsal ve siyasi düzenin oluşumu sırasında fotoğrafın bütün gücünü serbest bırakarak bu gerilime bir son verdi. Ne varki bu kısa özgürlük döneminin yerini Osmanlı tarihinin en karanlık dönemlerinden birine bırakması fazla

gecikmedi;fotoğraf da aynı yolu izleyerek daha yeni elde ettiği özgürlüğü terk edip, şiddete dayalı ideolojilerin ve saldırgan ulus inşasının aracı haline gedi.(Çelik, Eldem, 2015)

Çağlar Keyder; İstanbul'un modernleşmesinin başlangıcını Osmanlı Devleti'nin sonu ve Birinci Dünya Harbi'nin bitişi olarak yorumlar.Nezih Erdoğan ise, İstanbul modernleşmesinin başlangıcını şehirde ilk film gösteriminin tarihi olan 1896 olarak belirlemeyi önerir.Leo Charney ve Vanessa Schwartz (1995) 19.yy'da geliştiği haliyle sinemanın modernliğin vasıflarının tam bir bireşimi ve ifadesi olarak yorumlar. Benzer doğrultuda da mimar ve sinema eleştirmeni Kracauer(1990) sinema filmlerinin küçülen bir dünyada modernliği yayma açısından ulaşım teknolojileri kadar önemli olduğunu vurgular. (Göktürk,Sosyal, Türel,2010)

Görüntünün ve üretim araçlarının gücünü ispatladığı ve üretim yoğunluğunun arttığı bir dönemde, görüntü üretiminin bu coğrafyadaki sürecinin barındırdığı zıtlıklar, görüntünün gücünü bize okutmaya yeter.

İstanbul'u ilk görüntüleyen sinema belgelerinden biri Lumiere Kardeşlerin çok seyahat etmiş kameramanlarından Alexandre Promio'nun çektiği Constantinople-Panorama de la Corne d'Or(1897) filmidir.(Şekil 3.13) Film aynı zamanda seyyar kamera ile çekilmiş ilk seyahat filmlerindendir.Promio bir önceki yıl Venedik'te bir gondola kamera yerleştirmişti.Suda görünen tarihi sülûetin manzarası panoralamalardave gravürlerde sıkça rastladığımız bir Konstantinopolis görüntüsüdür.On dokuzuncu yüzyıldaki Avrupalı seyyahların kimisi bu harika manzarayı bozmamak ve sokaklardaki sefaleti görmemek için teknelerinden bile inmezdi diye bahseder Schiffer.(Göktürk,Sosyal, Türel,2010).Buna şehirde fotoğraf makinası ve kamerayla gezmenin yasak ve zorlukları katılmalıdır.

İngiliz fotoğrafçı Francis Bedford'un 1862'nin Mayıs ayında İstanbul'da yaptığı çekimler bu şehrin fotoğraf tarihinde önemli bir yere sahiptir.(Şekil3.14) Selimiye Kışlası önündeki sahilin görüntüsü, Beyazıt Kulesi'nden alınan panoramik fotoğraflar ve özellikle 21 Mayıs 1862 tarihli Galata Kulesi fotoğrafı önemli belge niteliğindedir. İstanbul mimarisiyle ilgili pek çok araştırmada bir türlüdoğru tespit edilememiş bir olay olan Galata Kulesi'nin yanan sivri külahının yerine, değişik mimari tarzda yenisinin yapılması aşaması, Berford'un bu fotoğrafında kayda geçirilmiştir.(Çelik, Eldem, 2015)

Galata Kulesi gibi kentteki simgesel ve görsel değeri yüksek bir yapının bile kayıtlarının sınırlı ve çok zor erişilebilir olması kente ait görsel bilgi kaybının yanısıra,doğru restore edememe, korunama sorunlarını da beraberinde getirmektedir.Bu da tarihsel süreç içerisinde görüntü değişiminin ne kadar kolay ve kabul edilmiş bir durum olduğunu da beraberinde düşündürmektedir.



**Şekil 3.13:**Constantinople-Panorama de la Corne d'Or, Lumiere Kardeşler

İstanbul'un ulaşılabilen en yaygın görsel verileri gravürler ve panoromalardır. O dönemlere ait görsel verilerden hareketle hayatın yoğunlukla kıyıda ve kıyı semtlerinde şekillendiği gözlenir. Karaköy, Galata, Pera, Eminönü, Üsküdar, Kadıköy gibi kıyı semtleri ve boğaz köyleri görsel veri üretiminin sahneleridir.Kıyı görselleri kamerayla kent sokaklarında dolaşmanın belli sansürler taşıdığı bir coğrafya için sansürden sıyrılışın önemli mekanları arasındadır.



**Şekil 3.14:**Galata Kulesi, 1862, Francis Bedford

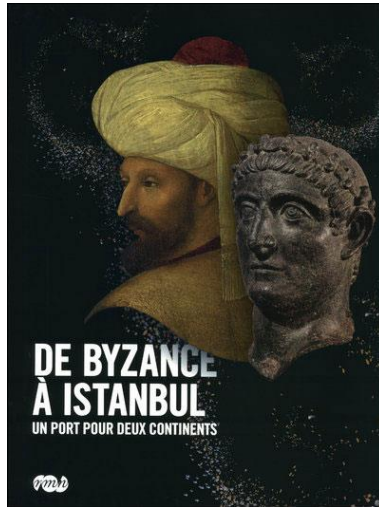
### 3.2 Köprünün İstanbul Görselliğinde Görüntü-Kavram Olarak Yorumlanması

“Köprü” kelime olarak imgesel, simgesel ve imaj bağlamında İstanbul’u simgeleyen bir görüntü kavramdır. Kentin en klişe tanımları “köprü” vurgusu üzerinden yapılır. Kıtalar arası köprü, uygarlıklararası köprü, doğu ve batı arasında köprü, Anadolu ve Avrupa’yı bağlayan köprü... Köprünün İstanbul için olumlu, onu eşsiz kılan bir özelliğinin vurgusu olarak kabul edildiği gibi, bazı düşünürler tarafından da yüzyılı aşkın zamandır Türkiye’yi geri kalmışlıkla ilerleme arasındaki karasızlığa hapseden bir vurgu olduğu da söylenir.

“İstanbul’da tarihte ilk köprü Pers Kralı I. Darius tarafından yaptırılmak istenmiştir. İnşa edilmiş köprüler ve bu köprülerin kentte yarattığı değişim kadar inşa edilmemiş köprüleri de kent belleğinde önemli bir yer tutar.

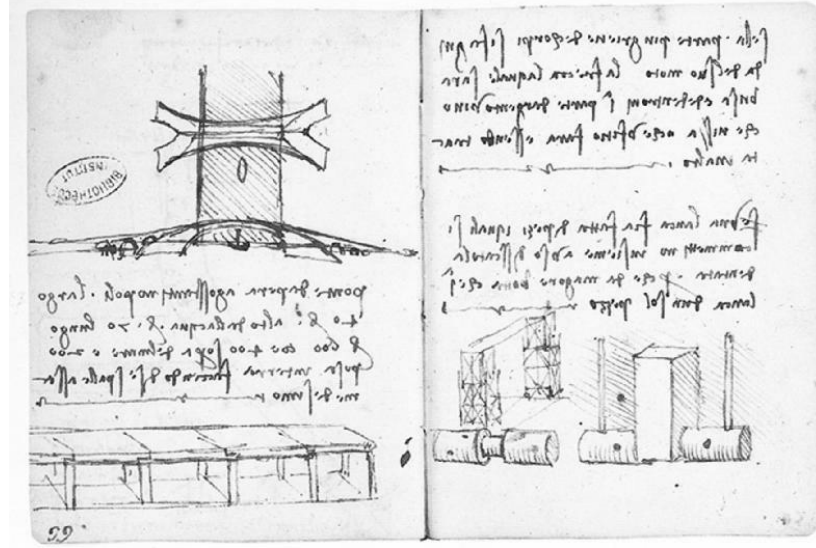
Bunların en simgeselleri arasında Leonardo Da Vinci’nin 1502’de dünyanın en büyük ve en güzel köprüsünü inşa etmek isteğiyle 2. Beyazıd’a yazdığı mektup yer alır. Mektup 1952 yılında fark edilir. (Şekil 3.16)

“Ben kulunuz, İstanbul’dan Galata’ya uzanan bir köprü yapmak isteğinizi, yapabilecek biri bulunamadığı için köprüyü yapamadığınız duydum. Ben kulunuz nasıl yapılacağını biliyorum. Köprüyü bir bina kadar yüksek yapacağım. Çok yüksek olduğu için, üzerinden kimse geçmeye razı olmayacak. Öyle bir köprü yapacağım ki, yelkenleri fora olsa bile, bir gemi altından geçebilecek. İsteyenleri Anadolu kıyısına geçirecek bir asma köprü yapacağım. Allah sizi bu sözlere inandırsın. Bu kulunuzun, her zaman hizmetinizde olduğunu bilin.”



**Şekil 3.15:** "De Byzance à Istanbul / Bizans'tan İstanbul'a" İki Kıtanın Limanı başlıklı serginin kataloğunun kapağı.

Köprü, 2001'de, Norveç'te üstgeçit olarak inşa edilir. Dünyanın modern krizi küresel ısınmaya dikkat çekmek için önce Antarktika'da buzdan bir maketi yapılır. Yine buzdan yapılan bir başka maketi, 1 Ocak 2008'de New York'taki BM binası önünde sergilenmeye başlanır.(Url-9)



Şekil 3.16:Leonardo'nun Galata için tasarladığı köprünün eskizleri

Osmanlı Döneminde ise II. Mahmud, 1836'da ahşap bir köprüyü Haliç'te Unkapanı ile Azapkapı arasında inşa Hayratiye Köprüsü'nü inşa ettirmiştir.Hayratiye'den sonra, ikinci köprü Abdülmecid'in 1845'te yaptırdığı köprüdür. Bu Haliç köprüsü, Galata-Eminönü arasında inşa edilmiş ilk paralı köprüdür. Haliç üzerinde tarih boyunca farklı zamanlarda inşa edilmiş çok sayıda köprü yer alır.Üçüncü Haliç köprüsü Abdülaziz devrinde 1863'teyapılmıştır. II. Abdülhamid zamanında açılan yeni Haliç Köprüsü 37 yıl Eminönü'nde, 24 yıl Unkapanı'nda çalıştıktan sonra 1936'da dağılmıştır. Dördüncü köprü Sultan Reşat döneminde 27 Nisan 1912'de açılmıştır, bu köprünün altında dükkânlar ve iskeleler bulunmaktaydı.

Beşinci köprü-Galata Köprüsü; bugünkü demir köprüdür. Reşat Köprüsünün yanmasından sonra, 17 Haziran 1994'de dönemin Başbakanı Süleyman Demirel tarafından açılmıştır.Galata Köprüsü; Bugün İstanbul'un geleneksel ikonlarından biri haline gelmiş Galata Köprüsü, Yeni İstanbul (Karaköy, Beyoğlu, Harbiye) ve Eski İstanbul'u (Sultanahmet, Fatih, Eminönü) birbirine bağladığı için **"iki kültürü birbirine bağlayan köprü"** simgeselliğini taşımaktadır.

Köprü; iktidarın ve devletin güç simgelerinden biri olarak kullanılan bir kentsel öğedir. Yeni yatırımlar,kalkınma projeleri, teknoloji ve mühendislik alanındaki

faaliyetler köprü imgesi ve nesnelliğinde bir gösteri unsuru olarak kullanılır.En büyük açıklığı geçmesi, bağlantı noktalarıyla kurduğu ilişki benzeri ifadelerle her köprü için bir ilk olma sebebi yaratılır.

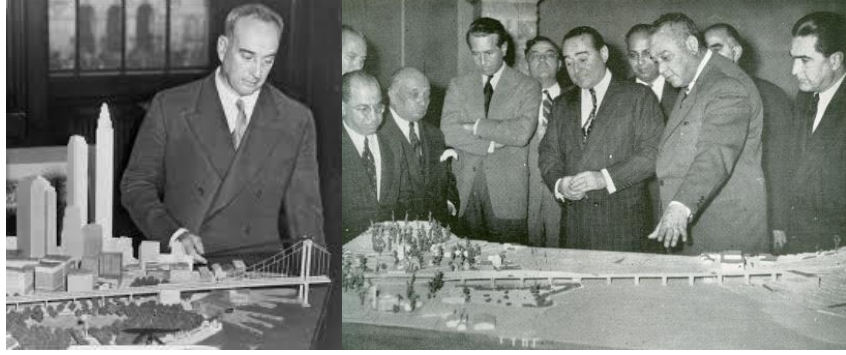
Dönemin mühendislik ve teknolojik gelişmelerinin sonuç ürünü olarak inşa edilen köprüler iktidarlar için de her zaman önemli bir kentsel yatırım olagelmıştır.İstanbul için de boğaz köprüleri kentin modernleşmekte olan yönünün vurgusuyla tanıtılırken, coğrafik konumu ve iki kıtayı bağlayacak olması nedeniyle çok daha ilgi çekici bulunmuştur.( Şekil 3.17)



**Şekil 3.17:**Boğaz Köprüsü ile ilgili bir haber 12 Ocak 1936, Cumhuriyet Gazetesi

Moses,1968 yılına kadar New York şehrini gözödönmüş bir hırs ile otoyollar, köprüler, viyadükler, kamu binaları ve parklarla yeniden tasarlamıştır. Tarihi yapı ve doğal güzellikleri tahrip etmesiyle görev yaptığı süreler New York'un çöküşü olarak tariflenir.Kendi çalışmalarını şu şekilde ifade eder; “Her yanı inşaatla dolu bir metropolde iş görürken yolunuzu bir et satırıyla açmak zorundasınız.Ben inşaatları sürdüreceğim.Elinizden geleni ardınıza koymayın beni durdurmak için.”

Menderes Dönemi İstanbul'una baktığımızda ise kent görselliğindeki bu hızlı değişimin izlerini okuyabiliriz.Şekil 3.17 ve 3.18 arasındaki anlamsal benzerlikler bu vurguyu pekiştirmektedir.



**Şekil 3.18-3.19:**Robert Moses ve New York , Adnan Menderes ve İstanbul

İstanbul için tasarlanmış fakat inşa edilmemiş bir diğer köprü; Paul Bonatz'ın tasarladığı Boğaz Köprüsü'dür. (Şekil 3.20)



**Şekil 3.20:**Paul Bonatz'ın köprü önerisini gösteren harita, 1951

1960'ların en büyük tartışması Boğaz Köprüsü'ydü. Asya ile Avrupa arasında bir geçiş ve nihayet bir köprü tasarısı kentin tarihi kadar eskidir. 19.yy'ın sonlarından beri gündemde olan Boğaz Köprüsü de Haliç Köprüsü gibi bölge mitolojisinin bir parçası sayılabilir. Köprü'nün inşa kararını etkileyen birkaç temel faktör vardır: "İstanbul'un doğrusal kıyılar boyunca gelişmiş Marmara'nın iki yakasında 60 km'den uzun bir şerit oluşturmuştu.Nüfus şehrin iki yakasında da eşit bölünmüştü.Trakya ile Anadolu arasındaki gidiş gelişler İstanbul'dan geçiyordu.Bu açılardan köprü gerekliydi.

1964'de Fransızlar tarafından çekilmiş Aspects de la Turquie hier et aujourd'hui belgeseinde 1960'larda da kıyı çevresinde şekillenen gündelik hayatın hala etkin

olduğu gözlemlenebilir.Kamera Ortaköy, Eminönü,Kadıköy ve boğaz köylerinde dolaşır. Görüntüler kentin Venedik gibi suyla örüntülenmiş olduğu imgesi yaratır. Filmde farklı ölçeklerdeki su taşıtları dikkat çeker.(vapurlar,sandallar,balıkçı tekneleri...vb) (Şekil 3.21)

İstanbul'un değişimine görüntüler üzerinden baktığımızda, 1970 'lere değin hala bir kıyı kenti olduğunu görürüz. Hayat yoğunluklu olarak kıyı çevresinde ve tarihi semtler çeperinde şekillenir.1950'li yılların kent politakaları - imar planı ile yol ve araç ağırlıklı bir projeyle değişelmekte iken kenti metropolitan ölçeğe taşıyan etki boğaz köprüsünün inşası olmuştur.Bu kentteki görüntü değişimini en çok ivmelendiren etkidir.Boğaz köprüsü inşa edilene kadar İstanbul bir kıyı kentidir.Eminönü, Karaköy, Galata,Pera, Kadıköy, Üsküdar ve diğer boğaz köyleri belli başlı semtlerdi. Üretim, ulaşım, ticari ve sosyal hayat kıyı çevresinde şekillenmekteydi.



**Şekil 3.21:** Aspects de la Turquie hier et aujourd'hui, Como-films, Bosphore, Maurice Pialat (1964)

Köprü inşasıyla beraber boğazın görsel temsiline farklı bir ölçek geldi.Kıyı çevresinde yoğunlaşan gündelik ve ticari yaşam kopmaya başlamıştır.Yıllardır benzer çeperlerde değişen ve dönüşen kent yeni odaklar üretti.Şehrin silüetinde güçlü bir simgesel öge olan köprü beraberinde gökdelenler, yollar, yeni yerleşim alanları kısacası yeni görsellikler üretecek mekanları getirdi.

1973'te açılan ilk köprü kent trafiğini büyük ölçüde çözümlerken; ilkinin ardından ikincinin hazırlıkları yapılmaya başlandı ve şu an üçüncüyü inşa etmekteyiz.Belediye Başkanlığı sırasında Erdoğan Üçüncü Köprüsü'nün bir intihar, cinayet olduğu vurgusunu yapmış, deniz ulaşımının İstanbul'un can damarı olduğunu

belirtmiştir.(Şekil3.23) Büyük yatırımlar gerektiren köprü inşaatı iktidarda olan hükümetlerce hep benimsenmiş, bir lüks olmadığı, kentin gelişimini ivmelendirecek, ulaşım problemlerini çözecek en doğru çözüm olduğu vurgusuyla tamamlanmış ya da tamamlanmaktadır. Köprü her seferinde inşa edildiği alanın çeperinde yeni yerleşim alanları yaratmış ve yüksek yoğunluklu yapıların inşasını ve geniş yol bağlantılarını beraberinde getirmiştir.



Şekil 3.22: Boğaz Köprüsü Lüks Değil, Süleyman Demirel

“Eski kentin yükünü hafifletmeye yönelik bütün çabalar, yıkım araçlarına dönüştü.Uluslararası taşımacılığa hizmet etmesi hedeflenen Boğaz köprüleri, özel araba trafiğine hizmet etti.Kent çevresindeki tarım alanları bu kentsel yayılmayla gereksizce yok edildi.Kentteki yeşil alanlar insan başına bir metrekareye kadar indi...Ortaya çıkan bu yeni imgenin tarihi İstanbul’la hiçbir ilgisi yoktur”. (Kuban,2011)



Şekil 3.23: Boğaz’a Üçüncü Köprü İntihardır, Erdoğan

2014 yılında hizmete açılmış Haliç Metro Köprü’sü Tarihi yarımada silüetini kapatması, kentin ihtiyacı olup olmadığı tartışmalarıyla uzun süre gündemde kalmış,

çokça eleştiriler almıştır. Tarihi Yarımada çeperindeki görüntüsel değişimin son zamanlardaki başlıca sebeplerinden biri olmuştur.

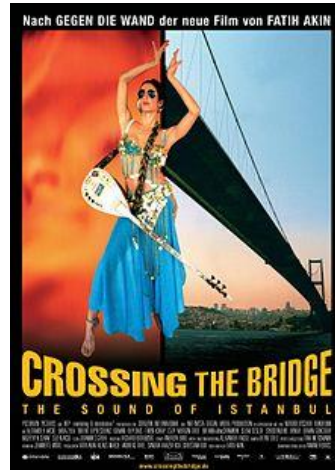
### İstanbul, bu görüntüye hazır mısın?



Şekil 3.24:Yeni Haliç Metro Köprüsü (Url-10)

Sinematografik anlamda da köprü İstanbul görselliğinde en sık rastlanan kentsel öğelerden biridir.İlk örneği Lumiere Kardeşlerin Constantinople-Panaroma de la Corne d'Or filmidir.Bu filmin panoramasından bir yüzyıldan fazla süre sonra hareketli imgelerle kente dair müziğin okunduğu Köprü'yü Geçmek filmi yeniden köprü imgesi üzerine bizi düşündürebilir.

Film arka plandaki Brooklyn Köprüsü görüntüsünün yavaş yavaş kaybolmasıyla başlar Boğaziçi Köprüsü'nün helikopterden çekilmiş bir görüntüsü takip eder. Anlık bir göbek dansı görüntüsüyle kesilen Boğaziçi Köprüsü manzarası yeniden belirir ve ardından sahneyi sokakta gösteri yapan break dansçılar alır.Fonda Eurovision birincisi Sertab Erener'in söylediği Madonna'nın 'Music ( makes the people come together) şarkısının yeniden düzenlenmiş versiyonu kaynaşmayı önplana çıkararak ve köprü imgesine ses olur.(Göktürk,Sosyal, Türel, 2010) Köprü İstanbul'un en önemli imgelerinden biridir.



Şekil 3.25: Köprü'yü Geçmek film afişi, Fatih Akın

Kente gelişin simgesel kapısı Haydarpaşa garı iken, köprünün inşasıyla Boğaz Köprü'sünden geçiş modern kente ayak basmanın yeni ifade yöntemi oldu ve sinema filmlerinde bir klişe olarak yerini aldı.

“İlk kez **Şehvet Kurbanı**’ndagörüntülenen Haydarpaşa Garı(Şekil 3.26) 1950’lerden iç göç filmlerinin, “İstanbul taşı toprağı altın” diyen taşralı göçerlerin Türk sinemasındaki dekorunu oluşturacaktır. Örneğin 1964 yılında çekilen Halit Refiğ’in Gurbet kuşları’nda gördüğümüz Haydarpaşa Garı iç göç filmlerinin **en belirgin İstanbul simgesi olmuştur**.Türk sinemasının “büyük şehir filmleri tarihi’nde önemli bir yeri olan **Kanun Namına**, 1952 yılındaki **Galata Köprüsü’yle, bir kentin gündelik yaşamıyla katil bir oto tamirhanesi sahibinin öyküsü içinde İstanbul’u sergiler**.Ö. Lütfi Akad’ın Kanun Namına’sı İstanbul’u sinemasal açıdan doğallığıyla ve canlılığıyla kullanan ilginç bir kent filmidir.Ne var ki “kameranın dekordan sokağa çıkarıldığı ve İstanbul’u görüntüleyen ilk film değildir.Ama 1952 yılında çekilenlerin en özgün sinema diliyle en başarılı büyük kent filmi olduğu unutulmamalıdır.( Özgüç,2014)



**Şekil 3.26:** Şehvet Kurbanı,1940- Kanun Namına,1952

Kent imgeleri -ister içeriden ister dışarıdan bakılsın- her zaman aktörlerin ve seyircilerin arzularının renklendirdiği düşlerden beslenir.İstanbul’un 2010 Avrupa Kültür Başkenti olmaya hazırlandığı süreçte ne tür aracılılar devreye girmiştir? Şehri kim, kime,nasıl ve neden sahnelemekte ve yansıtmaktadır? İstanbul’u herkese açık, çeşitlilik barındıran ve çok sesli bir şehir olarak sahneye koyma çabalarında köprü bir imge ve mecaz olarak nasıl kullanılır?...filmin ardındaki köprü mecazının,kıymeti kendinden menkul uygarlıklar çatışması (Huntington) kehanetinin bir antitezi olarak devreye sokulduğunu akla getirir...Soğuk Savaş sonrası dönemde resmi ziyaretler için hazırlanan platformlarda “önde Ortaköy Camii”, arkada

Boğaziçi Köprü'sünün bulunduğu simgeleşmiş görüntüyü arka plan olarak kullanılmış,böylece Türkiye'nin ayrıcalığını yeniden üretmiştir.(Göktürk,Sosyal, Türeli, 2010)

#### 4. KADRAJDAKİ KÖPRÜ

Bu bölüm bir görüntü-kavram olarak ele alınan köprünün görüntülerine ve anlamlarına odaklanır. Görüntülere bakma aracı olarak , görsellere ait bir kavramı kadrajı kullanır.

Kadraj (çerçeveleme), fotoğraf makinasının ve kameranın vizöründe görünen görüntüdür, yani görüntünün çerçevesinin içine dahil edilen her şey kadrajdır.Gösterilmek istenen objeler üzerinde netlik pozlama ve saf görüntüyü sağlamak için kullanılır.Kadraj, görüntüde neye odaklanılacağını tanımlar.Bu görüntünün içerisindeki bir detay olacağı gibi, anlam gibi bakıştan sonar geriye gelen durum da olabilir.



**Şekil 4.1:** Blow-up filminden bir sahne , Michelangelo Antonioni, 1966

Kadraj; fransızca cadrage "çerçeveleme" sözcüğünden alıntıdır.Fransızca cadrer "çerçevelemek" fiilinden +age sonekiyle türetilmiştir.Latince kökenine baktığımızda ise, quadrare "kare yapmak, dörtlemek" fiilinden evrilmiştir, quatuor, quadr- "dört" sözcüğünden türetilmiştir.

Kadraj bakışı sorgulamamız için bir araçtır. Konuya hangi açıdan, hangi mesafede, olayın hangi anına objektif olarak mı,belgeselci- araştırmacı, gözüyle mi, tarihsel bir bakışla mı, ... v.b baktığımız kadrajın belirlenmesi açısından önem taşır.

Bir çevresel imge üç bileşene ayrılabilir: kimlik, yapı ve anlam. Analizler için bunları ayrılarak özetlemek yararlı olacaktır, ancak gerçekte üçü bir arada bulunur. İşlenebilir bir imge öncelikle bir nesnenin tanımlanmasını, böylelikle diğer şeylerden ayrıştırılmasını ve bir varlık olarak kabul edilmesini gerektirir. Bu da kimliği ortaya koyar. Başka bir şeyle eşdeğer olması anlamında değildir bu, tekliğini veya tekilliğini ifade eder. İkincisi, imge, nesnenin gözlemciyle ve diğer nesnelerle uzamsal veya dokusal ilişkisini de içermelidir. Son olarak da gözlemci için uygulama açısından ya da duygusal olarak bir anlam içermelidir. Anlam bir ilişkidir de; ancak uzamsal veya dokusal ilişkiden oldukça farklıdır. (Lynch, 2010)

İstanbul için bir görüntü-kavram olan köprü de Lynch'in belirttiği gibi kent kimliği açısından, yapısal ve anlamsal bileşenlere sahiptir. Köprü kent için ikonik, imgesel ve kavramsal açıdan irdelenebilecek altmetinler içerir.

#### **4.1 İkon**

İkon kelimesinin ilk olarak antik Yunan'da "resim" veya "temsil edilen" anlamında kullanıldığı görülmektedir. Yunanlılarda ikon temsil ettiği nesneyi birebir yansıtırken, tarih boyunca dinin hakimiyetini sürdürmek için de iki ya da üç boyutlu ikonlardan faydalanılmıştır. Aziz resimleri ve dini heykeller Hristiyanlığı temsil eden ikon örnekleridir. Modern popüler kültürde ise ikon kelimesi, dini anlamdan sıyrılarak, daha çok "sembol" veya "işaret eden" anlamında kullanılmakta, yani bu sembol din dışındaki kavramların da temsili olabilmektedir (Maralcan, 2006).

İkon: (Yunan dilinde eikon: tasvir) Rus ve Yunan Ortodoks kiliselerinde, renkli İsa, Meryem ve aziz tasvirlerine verilen ad olarak tanımlanmaktadır (Hasol, 1995).

Ünsal Oskay 'Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri' adlı kitabında 'ikon' kelimesini şöyle açıklamaktadır: Grekçe "eikon" kökünden gelen ikon kelimesi, kendisine karşı eleştirisiz bir saygı ve bağlılık duyulan nesne anlamına gelmektedir. İkonların anlam ve değerleri, ikonların kendilerinden değil, onlara anlam atfeden insanların kişiliklerinden; bunun da ardında, kişilerin toplumsal yaşamlarından kaynaklanmaktadır. (Oskay, 1982)

Tarihi öğelerin ve gündelik hayatımızı şekillendiren modern öğelerin ikonik tanımları ve alt metinleri farklılıklar gösterirler. Bu anlamda derin bir literatür

oluşagelmıştır. Tez modern görsel öğelerin simgeselleşmiş ve ikonlaşmış öğelerine odaklanır.

Simge: Bir kavramı bir düşünceyi belirten, onun simgesi, niteliği, amblemi olan işaret, canlı varlık ya da nesne. Simgesellik ise simge özelliği olan ya da simgelere başvuran şey için kullanılır (Hasol, 1995).

Pierce göstergeleri ikon, belirti ve simge olmak üzere üçe ayırır. Pierce'e göre salt nesnesine benzerliğinden dolayı onu temsil eden gösterge ikondur. Nesnenin bir kez var olması ikonun varlığı için yeterlidir.İstanbul için de köprü görsellik tarihine bakıldığında kent ile en çok özdeşleşmiş simgelerden biridir.

Bir dilin sözcükleri simge sınıfına girer (Erkman 1987:47).Bu simgelerin anlaşılabilmesi için o toplumun simgeye yüklediği anlamın da bilinmesi gerekmektedir.Özellikle fotografik görüntüde ikonik öge her zaman güçlü bir öğedir.Genel göstergebilim kuramı, özellikle Christian Metz'in yazılarında ileri sürüldüğü gibi, ilk ve son kategorileri – ikon, simge- içerir. Simge sözlü ve yazılı dillerin temeli olan nedensiz ya da anlaşmasal göstergedir.(C.Uluyağcı 2007)

İstanbul coğrafi ve kültürel konumuyla pek çok farklılığı bir arada tutan bir metropoldür.Bu birliktelikler arasında kurduğu bağlantı yoğunluklu olarak köprü imgesi ve imajları üzerinden simgeselleştirilir.

Kıtalararası köprü, uygarlıklararası köprü, Asya ve Avrupa arasındaki köprü,Doğu ile Batı arasında köprü,Medeniyetler arasında köprü,...vs gibi tanımlar ilk öğrenim zamanlarımızdan, medyadaki haberlere kadar Türkiye'nin ve İstanbul'un en şablon tanımlarından birini oluşturur. Anlamı artık neredeyse boşalmış köprü göndermesi yapan tümcelerle sıklıkla karşılaşırız.

Türkiye, bulunduğu coğrafi konum itibariyle Asya, Avrupa ve Afrika kıtaları arasında bir köprü durumundadır...Avrupa ve Asya arasındaki çeşitli kültür ve medeniyetlerin geçiş bölgesinde yer almaktadır...Bulunduğu coğrafi konum açısından Türkiye, hem bir Avrupa, Akdeniz hem de Orta Doğu, Kafkasya ve Asya ülkesidir.Bu konum; Orta Doğu, Orta Asya ile Avrupa arasında jeopolitik, stratejik, ticarî yönlerden son derece önemlidir....Ülkemiz eski dünya karaları olarak bilinen Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarının birbirine ençok yaklaştığı yerde bulunur...İstanbul Kuzey-Güney ve Doğu-Batı eksenlerinde uçsuz bucaksız ve çok çeşitli hareketliliklerin değişmez kavşağı gibidir.

Köprü benzetmesi bilim, sosyal, kültürel, politik alanların tümünde bir nakarat gibi tekrarlanır. Kentlerin metalaştığı bu dönemde reklam gücü yüksek sloganlar bakışı o noktaya çekmede aktif rol oynarlar.( EK A.4)

Köprü; Asya ile Avrupa'nın bir bağı, ortak buluşma noktası olması gibi pek çok simgesel anlamlarıyla görsel ve yazılı medyada kullanılmaktadır.



**Şekil 4.2:** Logosunda köprü olan bazı etkinlikler ve kurumlar.İmaj olarak kullanılan köprü yoğunluklu olarak boğaz köprüsüdür.

#### 4.2 Fon

Kıta kavramsal ve anlamsal açıdan büyük bir coğrafyayı simgeler. İki kıtanın birbirine bu kadar yakın olması ve bir köprüyle bağlanması tüm dünya tarafından da ilgi çekicidir, bakışı kendine çeker.İstanbul ve köprü'den bahsettiğimizde yalnızca Boğaz köprülerinin vurgusunu yapmak yanlış olur. Örneğin Galata Köprüsü'nün yapıldığı döneme baktığımızda kentin iki farklı kültürel katmanı,Tarihi Yarımada ve

Pera-Galata arasında bir bağ kurması amacıyla, önem taşımaktadır.Köprü'nün görsel medyada en sık karşılaşılan imajlarında, simgesel değerlerini çağrıştırması amacıyla, Boğaz Köprüleri başta gelmektedir.Kıtalararası, uygarlıklararası, kültürler, dinlerarası ilişkileri görsellerle vurguladığı gibi köprünün modern, güncel ve çağdaş görünümünün tarihi dokuyla kurduğu ilişkisi görsel ürünlerin anlamsal çeşitliliğini de artırır.

Köprünün fon olarak kullanıldığı haberlerin başında ülkeye davet edilen ünlü sporcuların,sanatçıların ve diplomatların iki kıtayı birleştiren noktada yaptığı tanıtım ve açılış kutlamaları yer almaktadır. Bu konuyla ilgili tüm haberlerin ortak dili genel olarak şu çerçevede inşa edilir: İlk olarak; köprüden ... geçecek, kıtaları birleştiren noktada tarih buluşma, dünyanın en iyileri köprüde buluştu, iki kıta arasında oynanan tek oyun, ilk oyun...v.b gibi olayın tarihi niteliğini köprünün konumuyla ilintili olarak vurgulayan- genellikle bu tümceler haberin başlığı olarak da ayrıca vurgulanır-okuyucunun dikkatini çekecek bilgilere yer verilir. İkinci vurgu bu olayın Türkiye'nin tanıtımı için ne kadar önem taşıdığı, turizm ve kültürel faaliyetlerde ne kadar getiri sağlandığı-sağlanacağına yönelik bilgilere yer verilir. Bu bilgilendirme çoğunlukla bakanlar, başbakan tarafından verilir.Haberin alt metninde iktidara ve yapılan hizmetlere yöneilk göndermeler içerir.Üçüncü kısımda ise; düzenlenen organizasyonun köprüde yapılmasıyla kaç şeridinin kapandığı, trafiğin kaç saat çileye dönüştüğü, vatandaşın mağduriyetleri vurgulanır. Köprünün kent için ne kadar önemli bir ihtiyaç olduğu- yenilerinin yapılmasına zemin oluşturması açısından özellikle belirtilir- İstanbul'un ne kadar kalabalık bir şehir olduğu, ihtiyaçları gibi kısımlara yer verilir.George W. Bush'un köprüyü fon alarak Ortadoğu Projesi'ni açıkladığı konuşması, Venüs Williams, Tiger Woods, Usain Bolt gibi önemli sporcuların köprü fonunda gerçekleştirdikleri tanıtım etkinlikleri Boğaz Köprü'sünün en çok rastladığımız görselleri arasındadır.

ABD'nin Ortadoğu ile ilgili projelerini açıkladığı ve Türkiye'nin bu süreçteki rolünü anlattığı bu konuşma görsel olarak da özel olarak tasarlanmıştır. Ortadoğu Projesi Dünya'nın gündemini ve ekonomisini şekilleren en önemli olayların başında gelmektedir. Bush'un konuşmasında Türkiye'nin önemi ve bu süreçteki rolü hem sözel hem de görüntüsel olarak deklare edilmiş, özellikle vurgulanmıştır. Projenin hedeflerinin ve ihtiyaçlarının hepsi Türkiye'den geçmektedir. Türkiye bu projede bir köprü –geçiş rolüne sahiptir.

Konuşmanın görsel olarak nasıl tasarlandığına ayrıntılara bakacak olursak;

“ABD Başkanı George W. Bush'un, Galatasaray Üniversitesi'ndeki konuşması sırasında tüm dünyaya yansıyan ve İstanbul'un güzelliğini sergileyen görüntü, ABD'li ve Türk uzmanlardan oluşan 30 kişilik özel bir ekip tarafından en ince ayrıntısına kadar planlandı. Üniversite bahçesinde bir hafta süren hazırlıklar sırasında, Türk bayrağının ekranda görülebilmesi için, bayrak direğinin yeri değiştirildi...sadece 10 kişinin izlemesine izin verilen konferansta, Bush'un **Ortadoğu'yla ilgili bir konuşma yapacağı, en uygun mekânın da bu bahçe olduğu belirtildi. Ekip, "üniversite - cami - köprü ve Boğaz'ın iki ayrı yakası" mesajını vurgulamak istediğini anlattı.**

Kürsünün arkasında kalan bayrak direğinin kötü bir görüntü oluşturduğu, köprüyü ortadan kestiği görüldü. Bush konuşma yaparken, sadece direk görünecek, Türk bayrağı çok yukarıda kalacağı için ekrana yansımayacaktı. Bunun üzerine, üniversiteden izin alınarak, direkler 25 metre ileriye taşındı. Bayrağın yeni yeri olan, Kabataş Lisesi'yle birleşik duvarlara da 8 metre boyunca sarmaşık dikildi. Bush'un konuşacağı salı gününe kadar defalarca prova çekimi yaptı.(Url-21)



**Şekil 4.3:** G. Bush'un Ortadoğu ile ilgili planlarını anlattığı görsel olarak tasarlanmış konuşması

İstanbul Avrasya Maratonu, dünyada iki kıta arasında koşulan tek maratondur. İlk olarak Tercüman Gazetesi tarafından 1973 yılında gündeme getirilen Asya'dan Avrupa'ya maraton fikri, 1979'da hayata geçmiştir. Maraton köprüde lansmanı yapılan etkinliklerin ilkidir. En akılda kalıcı olayları arasında 32'nci Avrasya Maratonu'dur. 100 bin kişinin katılması beklenen maratona yaklaşık 150 bin kişi katılması, Boğaziçi Köprüsünün rezonansa girmesi koşuculara korku dolu anlar yaşatmıştır. Yaşanan olay, köprünün yaşlanması, bakımı, üçüncü köprünün

gereklilikleri gibi tartışmaların da yeniden gündeme gelmesi için alt yapı hazırlamıştır.

Bu etkinlik dünyada sporla ön planda olan diğer maratonlardan farklı olarak haberlere köprüde koşmaktan başka türlü aktivitler yapan vatandaşların görüntülerinin yansmasıyla da ünlüdür.Örneğin;

“42 kilometrelik maratonu, 15 kilometrelik koşu izledi... Ardından sıra organizasyonun en renkli bölümüne geldi. Başkan Topbaş, start tabancasını ateşledi, tarihi yürüyüş başladı... 7’den 77’ye, yerli-yabancı yaklaşık 170 bin kişi, kıtalararası yürüdü. Köprüde kimi, tavlasını oynadı, kimi piknik yaptı. Kimileri halay çekti, kimi aşkını köprü’nün ayaklarına kazıdı. Belediye ekipleri de yeniden boyamak için oradaydı”.(Url-11)



Şekil 4.4:Avrasya Maratonu

Köprü’nün fon olarak kullanıldığı etkinliklerin ilki Beşiktaş kalecisi Sabri Dino ve Galatasaray kalecisi Yasin köprüde rekabetlerinin iki kıta vurgusu üzerinde köprü’nün fon olarak kullanılarak yapıldığı görüntüdür. Şimdilerde köprü bu tip olaylara sıklıkla konu olmaktadır. (EK A.5)



Şekil 4.5: Lig Köprüsü’nden önce Boğaziçi Köprüsü’nde

Bugün biçim değiştirerek yok olan eski **Galata Köprüsü** ilk kez 1922 yılında, Muhsin Etruğrul’un yönettiği “**İstanbul’da Bir Facia-I Aşk**”adlı filmde görülür.(Şekil 4.6) Bu sahnede günlük yaşam çok kalabalık ve doğal bir sahneyle sergilenir... Bu bir dolu kalbalığı ve köprüyü kamerasıyla peliküle aktaran kameraman Ahmet Cezmi Ar’dır. Dönemin ünlü eleştirmenlerinden Rakım Çalapala

bu sahneyle ilgili olarak şöyle yazar; **Köprü kalabalığı başka bir filmlerde görülmemiştir.**Çalapala'dan yıllar sonra Prof. Dr. Alim Şerif Onaran'ın1981'deki yorumuyla, dış sahnelerin çekimi “belirli bir estetik seviyeye ulaşmıştır”.Filmdeki Galata Köprüsü ve Boğaz’a bakan tepelerden alınan görüntüler... İşte 1919 yılında savaş nedeniyle Fatih’te ve Sultanahmet’te düzenlenen mitinglerle ilgili çekine ilk “kısa haber filmlerini” dışta tutarsak **İstanbul’u belgeleyen “ilk” sinema filmi** budur.



**Şekil 4.6:** İstanbul’da Bir Facia-ı Aşk, Muhsin Ertuğrul, 1922

Reha Erdem’in “**Hayat Var**” filmi İstanbul Boğazı’na açılan Göksu çevresinde ve Boğaz’da geçer.Kent ve köprüler filmin fonunu oluşturur. Fimde boğaz, güzel olduğu kadar karanlık ve tehlikelidir. Geçinmek için küçük teknesiyle bu sularda balıkçılık yapan babannın ve Hayat’ın arka fonunda büyük ve karanlık bir metropol vardır. Hayat, bu zorlu, sert ve acımasız dünyaya doğmuştur ama yaşama sıkı sıkıya sarılır.Dünyadaki adaletsizliklere karşı cesaretini, dayanıklılığını ve umudunu yitirmez. Sıradan hayatlar ve kentin acımasızlığı arasındaki diyalektik denge filmin görselliğini oluşturur. Köprünün kente bakışta kenti izlemeyi animeleştiren, gözü mobil hale getiren bir etkisi olmuştur. “Hayat Var” bakışı su kotuna geri taşır,görmekten uzaklaştığımız İstanbul’u bize gösterir.Buranın hala bir kıyı kenti olduğunu vurgular.(Şekil 4.7)

Kent görselliğini sinema filmleri üzerinden incelemek istersek çok sayıda görsel ürün bulma ihtimalimize rağmen niteliksel anlamda doyurucu görsellere ulaşamayız.Görüntülerin ve mekanların fon olarak kullanılmasından öteye geçmesi, mekansal karakterlerinin görsel üretimine dair bir sorguya gidilmesi gerekir. Bugünün imajının ne olduğu sorusunun cevabı bu görsel üretim şekline erişilmesinde gizlidir.

**“2. Köprü”** Cevdet Erek’in İkinci Köprü’yü yorumladığı çalışmalardan biridir. Kısa film; 1987 yılında sanatçının annesinin Fatih Sultan Mehmet Köprüsü’nün inşası sırasında amatör bir fotoğraf makinasıyla köprünün son parçasının takılırken çektiği kare ile başlar. Bu kare aynı zamanda sanatçının müzik grubu olan Nekropsi’nin de albüm kapaklarından biridir.( Şekil 4.8)



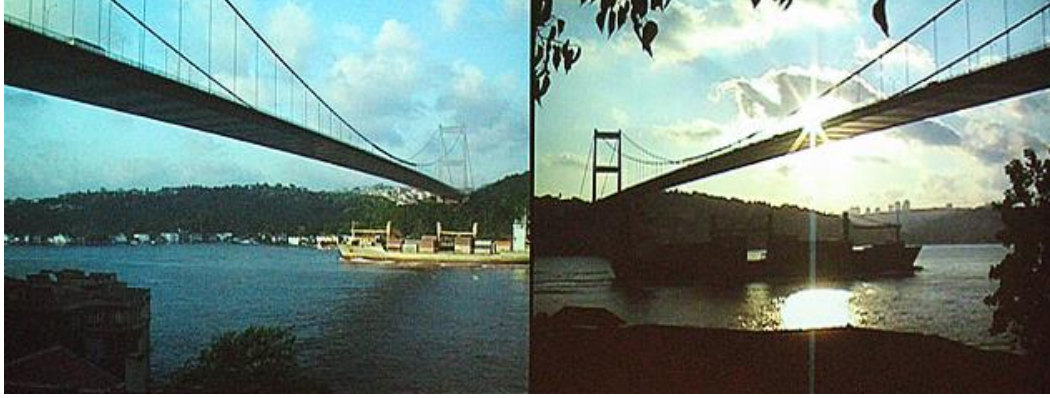
**Şekil 4.7 :**Unkapanı Köprüsü, Hayat Var, Reha Erdem, 2008

Filmin sonraki görüntüleri 2002-2003 yıllarında fotoğrafın çekildiği nokta olan Rumeli Hisarı ve tam karşısı olan Kanlıca’dan günün ve yılın farklı zamanlarında aldığı ses kayıtlarıyla devam eder. Böylece Avrupa ve Anadolu yakası sanatçının betimlemesiyle “tek bir imkansız manzara” oluşturmak için kullanılmıştır. Köprü görselliği birbirini bütünleyen tezatlarla doludur. Örneğin köprüden geçmekte olan bir vapuru izlemek hem görsel hem de sessel anlamda farklı imkanlar sunar. Kanlıca tarafında daha ağaçlık bir yerden alınan kayıta vapor sesine kuş sesleri baskıngelirken, diğer uçta vapurun güçlü sesi yankılanır. Karlı bir günde köprü sis içerisinde kaybolabilecek kadar saklanır. Güneş bir tarafta göz alırken diğer yakada puslu bir görüntü okunur.



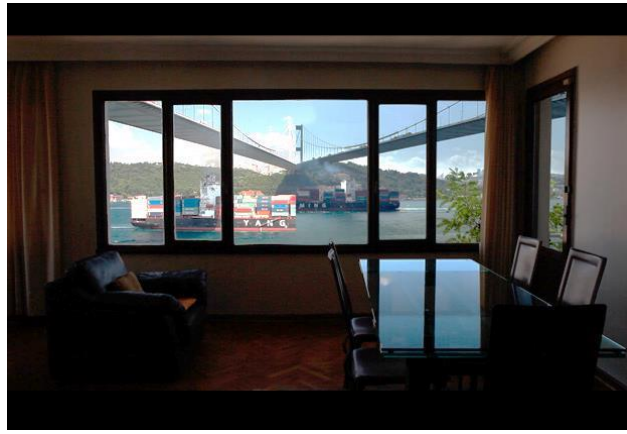
**Şekil 4.8 :**Nekropsi Albüm Kapağı, sanatçının annesinin 1987’de köprünün son paçası takılırken çektiği kare.

“Üçüncü İkinci Köprü” eseri ise iki farklı açıdan çekilmiş Fatih Sultan Mehmet Köprüsü görüntülerin iç içe geçişinin bir apartman dairesi penceresinden izlendiği video çalışmasıdır. “İmkansız manzara” bu kez bir evin penceresinden izlenebilirliği mümkünmüşçesine kayda alınmıştır.



**Şekil 4.9 :2. Köprü,2003-2005, Cevdet Erek**

Birebir İstanbul’u anlatan, İstanbul’un görselliğine vurgu yapan salt görüntülere ulaşmak zordur. Sinemasal ve fotoğrafik bağlamda kent çoğunlukla fon olarak kullanılmıştır. Bu yöndeki eksikliğe Ulus Baker (2011) şöyle değinir;



**Şekil 4.10 :Üçüncü İkinci Köprü,2011, Cevdet Erek**

“İstanbul’un Filmi:İstanbul’da geçen film pek uygun bir bakış sunmaz- Yeşilçam filmlerinin hepsi orada geçer... Tabii ki belli başlı yerlerinde...Turistik bakımdan da “burası İstanbul” diyen yerler...Ama metropol filmi yok ya da çok kötü...Özellikle 80’li ve 90’lı yıllar boyunca...Sonuçta Türkiye’de sinema henüz kente, sokaklara ve meydanlara çıkmadı... Olayların geçtikleri barlar,yoksulluk mekanları,mahalleler ise her yerde olduğundan İstanbul falan değiller... Daha doğrusu ne İstanbul’da ne de başka yerde varlar...kentler için çok film yapıldı...Paris qui dort,Paris n’appartient a personne,Rutmann’ın Berlin’i, Metropol Senfonisi, Vertov’un Kameralı Adam’ı...

Sonuçta Türkiye’de “kent filmi” pek az...Devlet tiyatrolarının dekorları bile, mesela oyun İstanbul’da geçiyorsa, filmlere göre daha başarılı oluyor...Bunun nedeni “mekan imajını” yakalayabilme konusundaki yaşantı eksikliği, artı kenti keşfedebilecek belgesel görüntü eksikliği...Söylemek gerekir ki belgeseller de son derece kötü...Kenti parçalayıp yeniden birleştirmek ve ona bir bakış açısı sunmak sinemanın doğasına ait bir iştir...Yani bir analiz ve sentez...Çünkü bir kent “herhangi mekanların” bol olarak bulunduğu bir yerdir; kimliği olmayan geçerken görülen yerler: otogarlar,metro,toplu taşıt araçları...Eğer bir gün mesela “İstanbul filmleriyle” karşılaşmak istiyorsak kente nostaljinin sempatileriyle bakmayı bırakıp acmasızca analiz eden ve sert imajları esirgemeyen bir dizi belgesel,kentsel görüntü arşivine, turistik imajların dekonstrüksiyonuna ihtiyacımız var önce...Ancak ondan sonra İstanbul’un şimdiki tarihinden bahsedebilir hale gelebiliriz...Tabi giderek kaybolmuş geçmişinden de...Ve bu her yer için böyle...

#### **4.3 Piksel**

Tüm sayısal (dijital) görüntülerin en küçük parçası olan üçlü nokta grubuna piksel denir.İngilizce’de resim parçası anlamına gelen "picture element" birleşik kelimesinden çıkarılmıştır.Pixel, picture sözcüğünün kısaltması olan pix ve element sözcüğünün ilk iki harfiden oluşmaktadır.Pikselin Türkçesi "Gözek" olarak adlandırılmaktadır.

Analog dünyadan dijital dünyaya geçişle artık görüntülerin molekülleri pikseller olmuştur.Hava fotoğraflarından bakıldığında kentteki yapılarda pikseller şeklinde soyutlanabilir.

İstanbul’un kent dokusu da birbiri içerisine geçmiş pikseller şeklinde soyutlanabilir.Yoğunluğunu konut yapılaşmasının oluşturduğu kent dokusu hava fotoğraflarından bakıldığında tıpkı bir kaleydoskopun oluşturduğu kümeleşmeyi anımsatır. Dijital olarak üretilmiş bu kaleydoskopik görüntü gerçeğinden pek de ayrılmaz.(Şekil 4.11-12)

İstanbul’daki arazi kullanımına genel olarak baktığımızda belirgin bir ‘zoning’den söz etmek mümkün değildir.Burada altı çizilebilecek önemli bir nokta kamusal otoritenin kentin biçimlenmesinde ancak kısmen etkili olabilmesidir.Özel mülkiyetin kamu mülkiyetinin üstünde olduğu toplumlarda bu üstünlük kentsel mekana yansır.

“İstanbul’daki yeşil alan stoğunu işaretleyen harita aynı zamanda çok iyi bir sosyal coğrafya haritasıdır. Haritadan kentsel dokuda yeşilin toplum tarafından ancak kentin dışında, otoyolların kenarında, parsellenen adaların cetvel artığı köşelerinde kabul gördüğü okunabilir. Kent toprağından para kazanmanın mümkün olduğu toplumlarda benzer kent biçimlerini görmek mümkündür.Oysa kamusal hakların gözetildiği sistemlerde, bir bireyin sahip olduğu tek katlı bir konutu çok katlı bir apartmana dönüştürerek elde ettiği geliri kişisel bir hak olarak görmesi mümkün değildir.İstanbul’da ise bu spekülasyon süreci çok uzun zamandır yaşanıyor. Bunun getirdiği **kentsel dokunun eksigi yalnızca yeşil değil, aynı zamanda boşluktur.**” (Ö. Meriç, Güvenç, M., Aslan, D. ve Derviş, P. 2009)



**Şekil 4.11:**Piksel Kavramsal İmajlar Tasarım,Gizem Kaya, Buşra Tunç

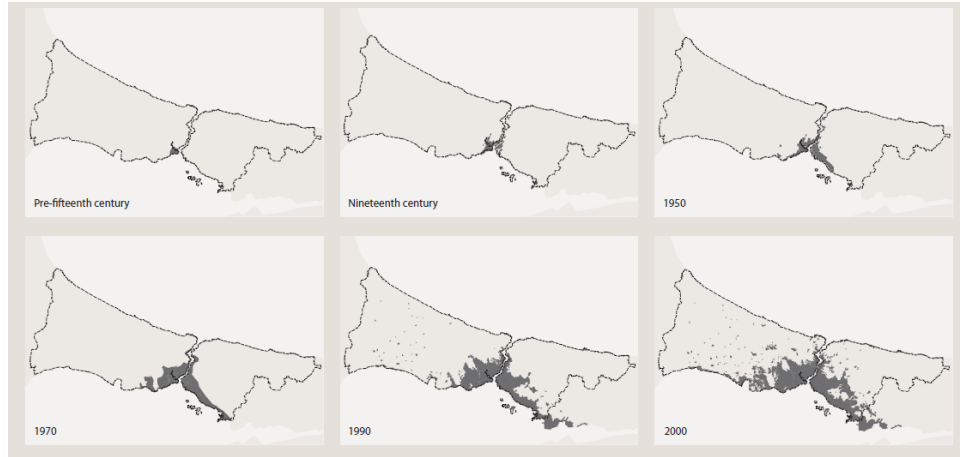
“Kentsel ölçekte birbirinden farklı yerleşimleri tanımlayan boşluklar bir uygarlık, sivil disiplin göstergesidir.1950’lerde İstanbul semtlerini birbirinden ayırt etmek mümkündü.Ardından gelen yılların koşullarına bağlı olarak, konut üretimi bitişik bir kent dokusuna yol açtı.Önce kentte arazi fiyatlarının düşük olduğu çeperlere sıçrayan gelişme, ardından da rantın yükseldiği merkezle çeper arasındaki boşlukları doldurdu. İstanbul’da bu gelişme biçimi için gerekli kamusal alan denizin doldurulmasıyla karşılandı. Dolgunun izleri toplumun kamusal alana yönelik tutumunun yanı sıra, doğaya olan saygısına da işaret ediyor. İstanbul’da deniz dolgularıyla kazanılan, kilometreler boyu uzanan kamusal alanlar, gayrimenkul sermaye gelirlerinin ve yatırımlarının çok sınırlı bir biçimde vergilendirildiği bir kente işaret eder.” (Ö. Meriç, Güvenç, M., Aslan, D. ve Derviş, P. 2009)

İstanbul'un imarı mevzuu adeta bir zafer alayının hikayesidir.İstanbul'u bir kere daha fethedeceğiz. Adnan Menderes ,1957



**Şekil 4.12:**Piksel Kavramsal İmajlar Tasarım,Gizem Kaya, Buşra Tunç

1950'lerden sonar oluşan hızlı yapılaşma kenti önce yeni yol ağlarıyla sardı.Bu yol ilişkileri içinde dışında kalan adalar yeni yerleşim alanlarına dönüştü. Hızlı nüfus artışı bu yol örüntülerinin yapı adalarının yenisini üretti.Maddi anlamda desteklenen bu proje 1970'lere geldiğinde ilk Boğaz Köprüsünün 80'lerde ise 2.Boğaz Köprüsünün yapılmasıyla yeni bir ivme kazandı.



**Şekil 4.13:**İstanbul'un kapladığı alanın tarihi gelişmi Kaynak:Urban Age

Köprülerin inşası İstanbul'u bir kıyı kenti olmaktan kopartıp yol kentine dönüştürmüştür.Boğaz'daki narin strüktür bizi aldatabilir fakat köprüyü besleyen yol örüntülerini hava fotoğraflarından incelediğimizde köprünün ve kentin gerçek büyüklüğü ve sınırlarını daha net okuyabiliriz.

Galata'dan bakıldığında karşı İstanbul yamacı binlerce kez betimlenen o olağanüstü manzarayı sunmakta: yer ile gök arasına yerleştirilmişçesine, çevrelerine derinden

bağlı şu semavi camiler; duman ve sisten oluşmuş bir perdeden fırlayan, taştan mızraklar misali dikilen şu minareler.Bu kentsel görünümün, “Batı için New York ne ise Doğu için o” olduğunu söyleyen Thubron şüphesiz haklı.

Ancak burada, hayal kurmak, her yerden daha tehlikeli bir araç olmakta. Gözün bir an kayması, hayalinde bitimi oluyor...”Andre Barey



**Şekil 4.14:**Otoban Kent İstanbul

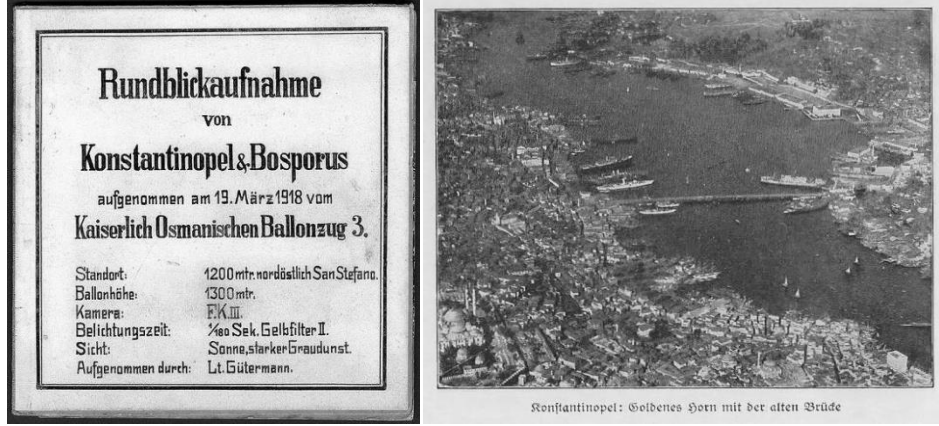
Köprü; çevresi için ve kent için bir büyüklük ve uzaklık tanımlar.Fakat bu büyüklük referansları değiştiği her durumda yeniden tanımlanır. Örneğin sahil kıyısından yürüyen bir kişi için köprünün büyüklüğü, iki boğaz köprüsü arasındaki uzaklık farklıdır. Galata Köprüsü’nün kentle kurduğu ilişki ve kullanıcılarına sunduğu imkan ile Haliç Köprüsü, Boğaz Köprüsü farklılıklar sunar.

#### **4.3.1 Biyometri**

Bireyin ölçülebilir fiziksel ve davranışsal özelliklerini tanıyarak kimlik saptamak üzere geliştirilmiş otomatik sistemler için kullanılan bir terimdir.Özetle, biyometri kişinin ölçülebilir biyolojik izlerini ifade etmektedir. Örneğin; ICAO standartlarına göre biyometrik fotoğraflarda yüz, fotoğraf boyunun arasında belirli bir oranla oturtulur. Genelleme yapacak olursak biyometri görüntüyü ölçeklendirme , boyutları hakkında bilgi sahibi olmamıza dair veriler taşır. Görsel değerlerle matematiksel verileri çalıştırır.Belli sabitlere dayandığı ve karşılaştırma imkanları taşıdığı için belge olarak da kullanılabilecek verilerdir.

Köprü; anlamsal ve simgesel değerlerinin ötesinde mühendislik ürünü bir yapı olamsından kaynaklı olarak da belli matematiksel değerler taşır.

İstanbul'un ilk hava fotoğraflarından biri 19 Mart 1918 yılında Almanlar tarafından çekilmiştir. Yeşilköy'den havalanan zeplin çektiği fotoğraflardan kentsel yapılaşmanın tarihi yarımada ve boğazköyleri çevresinde şekillendiği görülebilir. Kentin o dönemki büyüklüğüne dair önemli bir görsel veridir. Unkapanı ve Galata Köprüleri tarihi yarımada ile Pera arasında bağlantıyı sağlamaktadır. Kıyılar ve deniz çevresindeki trafiğin yoğunluğu da görsellere yansımaktadır.



**Şekil 4.15:** 19 Mart 1918 Alman Zeplin Balonundan İstanbul çekimleri Haliç ve Unkapanı Köprüsü.

Varyag gemisinin köprüden geçişi köprü'nün büyüklüğü ve ölçeği ile ilgili oluşmuş algımızın kırılmasını sağlamıştır. Aşağıda Bianet'ten alıntılan haber, boğazın geometrisinin büyük bir kütleyle ilişkisine dair referanslar sunan, görsel hiçbir ek bulunmamasına rağmen oldukça biometrik ve **görüntüsel bir metindir.** (EK A.6)

Geminin boğazdan geçişi ile ilgili çeşitli speklasyonlar yıllar yılı devam etti. Bu olay tam anlamıyla bir gövde gösterisi olarak da yorumlanabilir. Guy Debord'un Gösteri Toplumu'nda belirttiği gibi ; modern endüstriye dayanan toplum, rastlantısal ya da yüzeysel olarak gösterisel değil, temelde gösteri yanlısıdır. Hakim iktisadın imajı olan gösteride **amaç hiçbirşey , gelişme ise herşeydir.** Gösteri kendinden başka hiçbirşeye varmak istemez. Varyag Gemisi'nin geçişi de bir gösteridir.

#### 4.3.2 Vesika

Vesika belge demektir. Belge ise; bir gerçeğe tanıklık eden yazı, fotoğraf, resim, film vb. dökümanlardır. Vesikalık fotoğraf ; bireylerin ölçülebilir davranışsal ve fiziksel karakteristiklerini tanıyarak kimlik saptamak üzere alınan kadrajlardır. Vesikalık fotoğraflarda bireyin ilk bakışta algılanacak fiziksel yapısına dair veriler sunar. Genellikle resmi belgelerde kullanılmak üzere tamamen rötüşsüz ve kişiyi tanımlamak için çekilir. Belli aralıklarla çekilen vesikalık fotoğraflar bireyde

meydana gelen yaşlanma, yaralanma, deformasyon, kırışıklar gibi değişimleri görünür kılar. Hemen hemen herkesin sıklıkla yaptığı bir karşılaştırmadır bu. Genellikle bu değişim bireyleri memnun etmez.



**Şekil 4.16:** Varyag gemisinin köprüden geçişi köprünün büyüklüğü ve ölçeği ile ilgili oluşmuş algımızın kırılmasını sağlamıştır.

Köprü de İstanbul'un en tanınmış yüzlerinden biridir. İnşasıyla bir kıyı kenti olan İstanbul'u metropolitan ölçeğe taşımıştır. Kent onunla birlikte büyümeye, hızlı bir yapılaşmaya başlamıştır. Plansız yapılaşma yeşil alanlarını hızla azaltmıştır. Geniş yollar, çevre ve bağlantı yolları, yüksek yoğunluklu binalar köprünün birleştirici ve dinamik etkisinden beslenerek büyüyen kentin yeni mekanları haline gelmiştir. Bu değişim kentin görünümüne etkin bir biçimde yansımıştır.



**Şekil 4.17 :** Vesikalık fotoğraflar ve Köprünün Vesikalık Fotoğrafları

Köprü Türkiye’de liberalizmin en büyük gösteri unsurlarından biridir.Köprüden Mercedes arabasıyla geçen Özallar değişimin mesajlarını da tüm ulusa reklam yapmıştı.Fatih Sultan Mehmet Köprüsü’nün açılışını yapan Turgut Özal’ın; köprüden kameralar ve bir gazeteci ordusu eşliğinde törenle ilk geçişi yapar iken yanında oturan eşi Semra Özal’a yıllarca simge olarak kullanılacak şu sözlerle seslendi."Haydi bir kaset koy da şöyle bir neşelenelim Semra Hanım"( Url-13) (Şekil 4.18)



**Şekil 4.18:**Haydi bir kaset koy da şöyle bir neşelenelim Semra Hanım

Semra Özal’ın bu geçişteki yorumları köprünün kent görselliğinde yarattığı etkileri,imarlaşmanın olağanca hızıyla sürmekte olan o günlerdeki değişimi bir bir sıralamaktaydı. Her taraf ne güzel imar edilmiş , yollar, yapılar, şehrin görüntüsü değişti.Bu değişimi köprüden geçişle fark ediyor olması hem köprünün kente yeni bir bakış sunmasını hem de tüm bu değişimin, imarlaşmanın nedenlerinin de kendinden kaynaklı olmasını kanıtlamaktadır.

Köprü ve otomobilin Türkiye’nin yeni liberal politikalarının, Küçük Amerika hedeflerinin simge öğeleri olarak kullanılmaktaydı.

1980’li yılları mercek altına aldığımızda, İstanbul kenti özelinde bazı kavramların belirginleştiği söylenebilir.“Batılılaşma-küresellesme”,“kamusallıkdönüşümleri”,“göç ve kentin plansız yayılımı”, “yersizleşme”, “kentlilige övgü”, “çeperdekiinsan/kent parçası’nın farkına varma”... Bu kavramların bazıları üzerine, henüz o yıllarda üretilmiş pek çok düşünce vardır, kimileriye yeni dillendiriliyor, bugünün bakışıyla belli bir çerçeveye oturuyor, gözükmetedir. “kente dışardan bakmak” yani İstanbul dışından, Türkiye dışından görüşlerin, sıkça ortaya konması da 1980’lerin öne çıkan özelliklerinden biridir.(Uz,2007)

Köprü kentin görünümünde belirgin değişiklikler yarattı.Altunizade- Zincirlikuyu- Mecidiyeköy-Levent 1.Köprüyle birlikte; Kavacık- Kozyatağı- Ümraniye- 4.Levent – Maslak 2.Köprüyle birlikte kentin ana arterleri, ticari merkezleri haline geldi.Köprü

bağlantıları ve TEM otoyolu kendi çevresinde gelişen yeni yerleşmeler olan Sultanbeyli, Bakkalköy tarafından çevrelendi. Kıyı çevresinde yoğunlaşan gündelik ve ticari yaşam kopmaya başladı. Yıllardır benzer çeperlerde değişen ve dönüşen yeni odaklar üretti. Köprü yeni kentsel odaklar üretirken bazı bölgeleri de dışında bırakır. Örneğin Eyüp tarih boyunca Haliç Köprü'sünden beslenen bir semt iken hemen yakınındaki Kağıthane Boğaz Köprüsü'ne ulaşan yol örüntüyle beslendikten sonra yeni bir odak haline gelmeye başlamıştır.



**Şekil 4.19:** Semra Özal 2. Köprü'nün açılışında köprüye nazarlık takarken

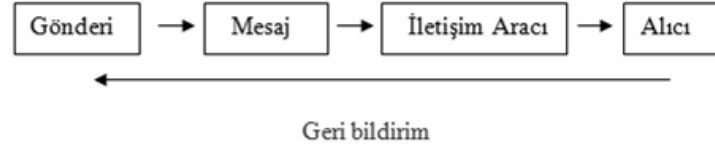
Metropoller, kentsel yapılaşmanın ve sosyo kültürel katmanların hızlı değiştiği alanlardır. İstanbul gibi kontrolsüzce büyüyen bir kent için bu değişimin ivmesi gün geçtikçe artmaktadır. Yaşanan krizler, göçler, ekonomideki değişimin sosyal ve kültürel yapıya yansıması, kentin büyümesi ve görüntüsel değişimine etkin bir biçimde yansımaktadır. Kente dair üretilen görüntüler bu durumdan hareketle yalnızca o ana / döneme dair üretilmiş belgeler olmakla kalmaz, değişimin hızını katmanlardaki farklı etkilerini, düzenin sınırlarını bize okutmaya yarayan görsel altlıklar olarak kullanılabilir. Siyasi açılımların ve ekonominin kendini imar ve gayrimenkul yatırımıyla sunduğu bir ülke için görsel kayıtlar kentin tarihine, ekonomisine dair pek çok şey söyler. İstanbul farklı kültürel katmanlara sahiptir ve bu katmanların gündelik hayatta iç içe geçmiştir. Şehrin sokaklarından alınan görsel bir kayıt bu katmanları ayırıştırma imkanı sunar ama kentte meydana gelen hızlı büyümeyi okutmaya yeterli olmaz. Bu nedenle de üst ölçeklerdeki değişimlerden yapılan müdahaleleri ve hızını okumak, sokaktaki izleri okumaktan farklı şeyler de söyleyecektir.

#### 4.4 Blur

Blur; geriye anlamın, bir izin yada duygunun kalmasıdır. Bu bölüm köprünün görüntüyle direkt ilişkisinden ayrıştırıp kavramın anlamsal, duygusal tanımlarına, yorumlarına odaklanır.

Köprü anlam olarak olumlu şeyleri refere eder. Bağ kurmak, ilinti sağlamak yalnızlığı, asimilasyonu ötekiliği ortadan kaldırır. Köprü ilinti kurduğu şeyleri tek olmaktan kopartıp çoğul ortama taşır. Hatta parçalarının birbiriyle kurduğu korelatif ilişki çoğul ortamı kendisi de ayrıca üretir.

İletişim süreci beş unsur ve aşamadan oluşur. Gönderici, mesaj, iletişim aracı, alıcı (okuyucu/izleyici) ve mesajın alıcı tarafından algılanıp yorumlanma aşaması (geribildirim – feedback) (Şekil 4.20)



**Şekil 4.20:**İletişim Diyagramı

İletişimin hangi türünde olursa olsun, yukarıdaki unsur ve aşamalardan herhangi biri işlevini getirmediği takdirde süreç tamamlanamaz. (Emre Becer,1997)

Bu diyagramda iletişim aracı olan şey bir tür köprüdür, bağ kurmayı ilintiye sağlar. İletişim aracı ister dil olsun, ister bir beton – taş yığını, çelik bir eleman , kıkırdak dokusu ( vücut için), elma için onu ağaca bağlayan sap... iletişim araçlarının hepsi birer köprüdür. Şehir üzerinden bu denklemi yeniden okursak Alıcı ve gönderici iki kıyı ve ucu temsil eder ve bu diyagramın bütünü şehri, şehirdeki ulaşım örüntülerinin formülizasyonudur.

Köprü bir şeylerin birbiriyle temas noktasıdır. Bu nedenle maddesel karşılıklar da taşıyabilir. Algımızdaki karşılığı narin saf ve pür imgeleri çağırır. Strüktürel anlamda da üretilebilmesi için gereksiz parçalardan arınmış ve bir araya geldiğinde esnek çalışan parçaları bünyesinde barındırır.

Köprü anlamsal olarak pek çok şeyi ifade edebilen bir kavram olduğu için tek ya da bir görsele – imgeye bağlanamaz. Çok fazla şeye ait olduğu için kelimenin kendi

anlamsal ve görüntüsel bir kirliliği vardır, içinden birisini seçemediğimiz bir bulanıklık-blurluk yaratır.

Örneğin köprü üzerinden düşündükçe onu tanımlamaya, bulmaya çalıştıkça ilk baştaki belirsizlikteğine benzer bir kayboluş yaşarız.**Köprü tek bir imgeye indirgenemez.**İstanbul dünyada iki kıtayı birbirine bağlayan tek şehirdir. Üzerindeki köprülerin fiziki inşasına kadar iki kıyısını saran su da yine bir köprü işlevi görmektedir.Kendini bakışa sunan iki yakasını birbirine izleten kentte su ayırıcı bir işlev görmek yerine bağlayıcı bir kentsel öge olmuştur.İki yaka arasında görsel erişim sağlanamıyor olsa idi belki de boğaz çevresinde şekillenen iki ayrı şehirden bahsediyor olacaktık.Bu şehirde köprü hep vardı, fiziksel olarak inşasıyla birlikte materyalize de edilmiş oldu.Köprü bu kent için bir kavramdır.Kıtalar arası köprü, uygarlıklar arası köprü, doğu ve batı arasındaki köprü, Asya ile Avrupa arasındaki köprü,Galata, Haliç,Unkapanı Köprüleri, Leonardo'nun ve Bonatz'ın inşa edilmemiş köprüleri, Boğaz'ın kendisinin ulaşımsal olarak bir köprü olması, üzerine inşa edilen çelik köprüler, onu metropol düzeye taşıyan Boğaz Köprüsü, ikincisi, şu sıralar inşa edilmekte olan üçüncüsü ...bunların hepsi ayrı imgelere ve görüntüleri refere eder.Köprülerin inşası çeperinde yeni yerleşim alanlarının oluşmasını da sağlamıştır. Boğaz köprüleri şu anda çeperindeki beş kente yayılmış İstanbul için kentin iki yakasını birbirine yeniden yaklaştıran dikişler gibi çalışırlar.

**Köprü bu kent için farklı görüntülere bürünmüş bir kavramdır.Kentin görüntü-kavramıdır.**Bu anlam yoğunluğundan dolayı tez yalnızca bu kentteki herhangi bir köprüyeseçilmiş bir görüntüye veya anlamına değil,köprünün kendisine, kente eklemlemeleriyle birlikte değişen kentin görselliğine odaklanır.

Tanımların,kavramların anlamsal ifadelerinden yani rasyonel zeminden uzaklaşıp duygusal karşılığına baktığımızda görüntülerden kopup imgelere ulaşırız. Bu imgelerin bizde bıraktığı etkiler geriye blur bir iz bırakır. Görüntülerin kelimelerle kelimelerin görüntüyle kurduğu birbirini yeniden tamamlayan bu blurluğun tanımı görüntü-kavramdır.İmgeler ve görüntüler soyut ve somut olarak zihnimizde ve gündelik hayatımızda nesneler olarak birbirlerine dönüşürler.

## 5. SONUÇ ve ÖNERİLER

Çalışma, görselliğin gündelik hayatı kuşattığı şu günlerde, gösteri toplumunun vazgeçilmez bir ifade aracı olan görüntülere odaklanır; düşünceyi ateşlemekle kalmayan, kendileri de düşünen görüntülere, bugünün görüntülerine...

İstanbul bugünde ve geçmişte yoğun bir kent olarak varolmuştur. Her tarihi kentte olması gerektiği gibi burada da bir konuya, yapıya veya çevreye bakmak arkeolojik bir araştırmayı gerektirir. Kazı alanında bulunması gereken araçların kazıdaki işlevi ne kadar önemli ise; bilginin arkeolojisi için de kavramlara ihtiyaç duyarız.

Bu çalışma; araştırmalarda kelimenin sunduğu imkanları ve bilgiyi görüntülerin de sağlayabileceğini savunmaktadır. Bu nedenle de bir araç olan “görüntü-kavram” tanımını önerir.

Tezgörsellik araştırmaları gibi güncel bir konuya odaklanmasının yanı sıra bir kaç noktada yeni bir söz söyleme çabası içerisindedir.

İlki bakışı fotoğraf, sinema, video, gravür, panorama gibi görsellik ürünlerinin herhangi birine bağlı kalmama arzusu. Tarkovski’nin belirttiği gibi “sinemanın sınırları onu sanat yapar.” Bu görüntü üretim araçları kullandığı skopik aletler ve protez araçlar ile gerçeği ya da ifade edileni belli sınırlar çerçevesinde ortaya koymaktadır. Odaklanılan konuya dair bir üretimin olmaması, bu coğrafyadaki görsel ürünlerde sıkça karşılaşılan korunamama problemleri gibi sebepler eklendiğinde bu sınırların çerçevesi genişlemektedir. Görsellik ürünlerinin tamamını ortak bir paydaya toplayan, onları bir kavram olarak yorumlayan üstel ölçeğin inşası.

İkincil olarak; Görüntü üretim çokluğunun olduğu bugün için ise bu görüntüleri ayrıştırmak, filtrelemek, gruplayabilmek, görüntünün arkeolojisine inmeyi sağlayan yeni bir aracın inşası: “görüntü-kavram”

Görüntü-kavram’ın kent ölçeğindeki karşılıklarının farklı farklı olması onu yerel ve deneyimsel bir tanım haline getirir. Kent, mekan, zaman değiştikçe görüntü-kavrama karşılık gelen görseller farklılaşacaktır. Örneğin; dünya’nın ya da İstanbul’un

1960'larının görselliğine baktığımda ortaya çıkacak olan görüntü-kavram başka, Paris'in görselliği için başka, Mumbai için başka olacaktır. Burada şunu yeniden belirtmek isterim ki, metalaşma kentte belli yapıların ve figürlerin simgeselleşmesine, ikonlaşmasına sebep olmaktadır. Bu da görüntü-kavramların ne olduğunu araştırmaya başladığımızda kentin en simgesel yapılarından biriyle özdeşleşme gibi bir ilk çağrışıma yöneltebilmektedir. Örneğin; İstanbul özelinde görüntü-kavram olarak köprünün seçilmesi bu ikonlaşma durumundan kaynaklı olarak seçilmemiştir. İstanbul için köprü hem maddesel hem de görüntüsel hem de anlamsal karşılıkları olan bir kavramdır. Kent görselliğinde değişim eşikleri ile köprüler arasında görselliğe de yansıyan bir sonuç çıktığı için görüntü-kavram olarak köprü ele alınmıştır. Kısaca köprü atanmış bir tanım değil, görsel bulguların ortak paydasının sunduğu bir kavramdır. Bunu şöyle de ifade etmeliyim; Paris'in görselliğindeki değişimi incelediğimde sonuçlar Paris ile ilgili ilk akla gelen görsel olan Eiffel olmazdı sanırım. Bunu araştırmalar gösterecektir tabiki ama Haussmann planının getirdiği kentin görseliğinde ve bugünün görüntülerinde en etkin görüntü-kavram belki de “**çizgi**” olurdu. Yine Berlin için **yıkım** bir görüntü-kavram olabilirdi.

Tarihi daha çok metinler üzerinden okuyoruz. Yaşanmış bir savaş olayı yoğunluklu olarak metinlerle yazıldı. Fakat bugün istediğimiz her olayın görsel kaydını üretebiliriz ve pek çok olayın kaydı bulunuyor. Balkan Savaşı'ndan beri artık savaşları televizyonlarımızdan izliyoruz. Görsellik bugün bir kehanette bulunuyor: Olayların, fotoğrafları, imajları kısacası görüntüleri artık kelimelerin taşıdığı bilgiden çok daha fazlasını taşıyor. Bir süredir tarih izleniyor.

Bu çalışmayı hazırlarken görsellik üzerine yapılan tezlerin az sayıda olduğunu biliyordum. Çalışmalarımın sonuçları beni görüntü-kavram yorumu olarak köprüye ulaştırdığında köprüye yönelikte özellikler de boğaz köprülerine yönelik tez çalışmalarının olmaması konuya olan inancımı pekiştirirken, kaynak bulma yönünde sıkıntılar yaşamama da sebep oldu. Kaldı ki araştırdığım konunun görsellik temelli olması söz konusu kaynakların sayısını çok daha azalttı. Bence bu durum görüntülerinin gücünün bir kanıtıdır. Bunuel'in göz kesme sahnesinin görsel gücü, çoğu insan için Üçüncü Boğaz Köprüsü'nün inşası sırasında kesilen pek çok ağacın görüntülerini izlerken de yaşandı. Burada vurgulama istediğim olayın vahameti değil, konuya görüntü olarak bakabilmenin araştırmalar için üreteceği anlamsal zenginlik. Kesik alt metin olarak bu iki görselin ortak paydasıdır.

Kentler her geçen gün değişiyor.Örneğin; İstanbul bugünün görüntüsünü bir tür kolaj, asamblaj olarak yorumlamak yanlış olmayacaktır.Bu da kentin görüntüsel arkeolojisinin ne kadar zengin olabileceğinin bir kanıtı. Her katman bu katmanların herbirinin korelatif ilişkisi yeni bir söz söyleyebilecek güçte.



**Şekil 5.1 ve 5.2:**Sinematografik Kesik ve Kentsel Kesik

Bu çalışma benim açımdan “görselliğe bakışımı dönüştüren üzerine derinlikli düşünmemi sağlayan bir süreci başlattı ve benim için burada son bulmayacak.Çalışmanın görsellik ve kent üzerine çalışmalar yapacak araştırmacıların da projelerine katkı sağlamasını umut ediyorum.



## KAYNAKLAR

- Akay A.** (1997) Postmodern Görüntü, Bağlam Yayıncılık, İstanbul
- Akcan, E.** (2004) Dolgu İstanbul, Küresel Şehre Oniki Senaryo, 124/3 Yayın, İstanbul
- Baker, U.** (2011) Beyin Ekran, Birikim Yayınları, İstanbul
- Baker, U.** (2010) Kanaatlerden İmajlara, Duygular Sosyolojisine Doğru, Birikim Yayınları, İstanbul
- Berger, J. ve Mohr, J.**(2007) Anlatmanın Başka Bir Biçimi, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Barthes, R.**(2014) Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik, YKY, İstanbul
- Barthes, R.**(1992) Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler, 6.45 Yayın, İstanbul
- Bate, D.** (2009) Fotoğraf Anahtar Kavramlar, De ki Basım Yayın, Ankara
- Batur, E.,**( 2004) İmgeleri Kim Dinler?, YKY, İstanbul
- Baudrillard, J.,** (1998) Simulasyonlar ve Simulakrlar,Doğu-Batı Yayınları, İstanbul
- Baudrillard, J.,** (2001) Tam Ekran, YKY, İstanbul
- Becer, E.** (1997) İletişim ve Grafik Tasarım, Dost Yayınları, Ankara
- Berger, J., Mohr, J.**(2007) Anlatmanın Başka Biçim, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Berger, J.** (2014) Görme Kültürü, Fotoğrafın Derin Anlamı, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Berger, J.** (1986) Görme Biçimleri, Metis Yayınları,İstanbul
- Berk, İ.** (2010) İstanbul Kitabı, Adam Yayınları, İstanbul
- Berman, M.,** (1999) Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, İletişim Yayınları, İstanbul
- Bonitzer, P.** (2013) Bakış ve Ses, Metis Yayınları, İstanbul
- Burgin, V.** (2013)Fotoğrafı Düşünmek, Espas Yayınları, İstanbul
- Candan, A., B, ve Özbay, Cenk** (2014)Yeni İstanbul Çalışmaları Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar, Metis Yayınları, İstanbul

- Cansever, E.** (2005) Sonrası Kalır-1 Bütün Şiirleri, YKY, İstanbul
- Colomina, B.,** (2011) Mahremiyet ve Kamusalılık, Metis Yayınları, İstanbul
- Corbusier, L.** (2009) Şark Seyahati İstanbul 1911, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul
- Çelik, Z. ve Eldem, E.,** (2015) Camera Ottomana Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Deleuze, G.** ( 2014) Sinema 1 Hareket- İmge, Norgunk Yayınları, İstanbul
- Denkel, A.**(1984) Bilginin Temelleri, Metis Yayınları, İstanbul
- Draasima, D.** (2007) Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi, Metis Bilim Yayınları, İstanbul
- Eco, U.** (2010) Ortaçağ'ı Düşlemek, Can Yayınları, İstanbul
- Erdoğan, N.** (2010) Bir seyirci yapmak:1896-1928 arası İstanbul'da Sinema ve Modernlik,*İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür,Avrupa*,Metis Yayınları, İstanbul
- Ergüven, M.** (1997) Görmece, Metis Yayınları, İstanbul
- Erkal, N.**(2009) Panorama, *İstanbullaşmak*, Garanti Galerî Yayınları, İstanbul
- Florenski, P.** (2001) Tersten Perspektif, Metis Yayınları, İstanbul
- Foucault, M.** (2011) Bilginin Arkeolojisi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Foucault, M.** (2000) Büyük Kapatılma Seçme Yazılar 3, Ayrıntı Yayınları,İstanbul
- Germen,M.** (2015) Yeni Türkiye, Masa Yayınları,2015
- Göktürk, D., Sosyal, L. ve Türeli,İ.** (2010) İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa , Metis Yayınları, İstanbul
- Günay, D.ve Parsa, F. A.** (2012) Görsel Göstergebilim, İmgenin Anlamlandırılması, Es Yayınları, İstanbul
- Harvey, D.** (1993) "From Space to Place and Back Again:Reflections on the Condition of Postmodernity"
- Hasol, D.,** (1995), Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, YEM Yayınları, İstanbul.

- Higgins, J.**, (2014) Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir, Açıklamalı Modern Fotoğraf, Hayalperest Yayınları, İstanbul
- Leppert, R.**(1996) Sanatta Anlamın Görüntüsü , İmgelerin Toplumsal İşlevi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- İleri, C., Batur, E., Ulay, F., Ertürk, İ., Rifat, S., Ada, S. ve Kökden, U.**,(2002) Negatif İmge, Sel Yayıncılık
- İşyankar Yüzyıl , 20. Yy Başkaldırı Sözlüğü**, (2004), Sel Yayıncılık, İstanbul
- Jay, M.** (1996) Diyalektik İmgelem, Frankfurt Okulu’nun Tarihi ve Çalışmaları 1923- 1950 Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Kahraman, B., H.** (2013) Türkiye’de Görsel Bilincin Oluşumu, Kapı Yayınları, İstanbul
- Kahraman, B., H.** (2014) Türkiye’de Yazınsal Bilincin Oluşumu, Kapı Yayınları, İstanbul
- Karadağ, Ç.** (2004) Görme Kültürü, Görüntü Büyücüsü, Doruk Yayınları, Ankara
- Karadağ, Ç.**(2004)Görme Kültürü, Fotoğrafın Derin Anlamı, Doruk Yayınları, Ankara
- Karadağ, Ç.**(2004) Görme Kültürü, Fotoğrafın Derin Anlamı, Doruk Yayınları, Ankara
- Karadağ, Ç.** (2004) Görme Kültürü, Görüntüler Evreni, Doruk Yayınları, Ankara
- Kaya, G.,Tunç, B.** (2012) -skop İstanbul Tasarım Bienali “Musibet”Teması için hazırlanan metin ve videotasarısı
- Keyder, Ç.** (2000) İstanbul Küresel ile Yerel Arasında, Metis Yayınları, İstanbul
- Kılıç, L.**, (2000) Görüntü Estetiği, İnkılap Yayınları, İstanbul
- Kuban, D.** (2011) İstanbul- Bir Kent Tarihi, İş Kültür Yayınları, İstanbul
- Libeskind, D.** (1991) Countersign, Academy Editions, London.
- Lynch, K.**, (2010) Kent İmgesi, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul
- Maralcan, M.**, (2006), “Kentler ve İkonları”, Tasarım Dergisi, 159, Tasarım Grubu, İstanbul.

- Marion, J.,L.,** (2012)Görünürün Kesişimi, Monokl Yayınları, İstanbul
- Morss, B., S.** (2010) Görmenin Diyalektiği, Walter Benjamin Pasajlar Projesi, Metis Yayınları, İstanbul
- Morrison, J.** (2001) Tanrılar Yeni Yaratıklar, Litera Çiviyazıları, İstanbul
- Mungan, M.** (2015) Ağın Gördükleri,*Yeni Türkiye*, Masa Yayınları 2015, İstanbul
- Oktay, A.** (2002) Metropol ve İmgelem, İş Kültür Yayınları, İstanbul
- Oskay, Ü.**(1982); Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri, AÜ SBF Yayınları, Ankara.
- Ö. Meriç, Güvenç, M., Aslan, D. ve Derviş, P.** (2009) Tracing İstanbul, Garanti Galeri Yayınları, İstanbul
- Pamuk, O.,** (2006) İstanbul Hatıralar ve Şehir, İletişim Yayınları, İstanbul
- Portzamparc, D., C ve Sollers, P.** (2010) Bir Mimar ile Bir Yazar Tartışıyor: Görmek ve Yazmak , YKY, İstanbul
- Prakel, D.,** (2012) Görsel Fotoğrafçılık Sözlüğü, Literatür Yayınları, İstanbul
- Price, M.** (2004) Fotoğraf , Çerçeveedeki Gizem, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Ponty, M.,M.,** (1996) Göz ve Tin, Metis Yayınları, İstanbul
- Robins, K.** (1999) İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Sayın, Z.** (2003) İmgenin Pornografisi, Metis Yayınları, İstanbul
- Simmel,G.**(2003) Modern Kültürde Çatışma, Sanat Hayat Dizisi,İletişim Yayınları,İstanbul
- Tanburoğlu, Ö.** (2013) Resim, Söz ve Yazı İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları, Doğu-Batı Yayın, İstanbul
- Tanyeli, U., Taptık, A.,**(2009) Türkiye'nin Görsellik Tarihine Giriş:,İstanbul'u Resmetmek, Akın Nalça Yayınları, İstanbul
- Tanyeli, U.** (2013) Rüya,İnşa, İtiraz Mimari Eleştiri Metinleri, Boyut Yayın, İstanbul
- Ungers, M., O.** (2013) Kent Metaforları, Lemis Yayınları, İstanbul
- Uz, F.** (2007) Seksenler İstanbul'u Kentsel Söylemini Popüler ve Yazılı Medya , Üzerinden Okumak (doktora tezi)

- Url-1**<http://www.altyazi.net/yazilar/sonmeyen-imajlar-harun-farocki-ve-ulus-baker/>(  
Gürata, A.) alındığı tarih 02.09.2014
- Url-2**<https://www.youtube.com/watch?v=8B3bSiEMhr8> alındığı tarih 03.01.2014
- Url-3**<http://www.sendika.org/2015/04/ispanyada-yasaga-karsi-tarihteki-ilkhologrameylemi/>alındığı tarih 12.05.2015
- Url-4**<http://www.hologramasporlalibertad.org/> alındığı tarih 12.05.2015
- Url-5**<http://www.siirleraslaitmemeli.com/?p=4013>
- Url-6**<http://www.e-skop.com/skopbulten/savasin-imgesi-ve-gercekligi/2126>  
alındığı tarih 23.9.2014
- Url-7** <http://www.arkitera.com/haber/24052/parti-davetiyesi-gibi-pasaport>  
alındığı tarih 21.03.2015
- Url-8**<http://www.sanatablog.com/rauzier-hiperfoto-tek-mekan-binlerce-fotograf/>alındığı tarih 03.05.2015
- Url-9** <https://www.facebook.com/notes/tarihsel-ve-belgesel-videolar/leonardo-da-vincinin-d%C3%B6nemin-sultan%C4%B1-ii-beyaz%C4%B1ta-yazd%C4%B1%C4%9F%C4%B1-mektup/314564185234598>
- Url-10**<http://www.gphaber.com/eyup/istanbul-halicte-yapilacak-kopru-silueti-bozacak-h11891.html>
- Url-11**<http://www.nationalturk.com/avrasya-maratonu-bogazici-koprusu>  
92386492.htm#.VTwtTdLtmko alındığı tarih 11.05.2014
- Url-12**<http://www.bianet.org/bianet/cevre/5778-varyag-bogazdan-geci>
- Url-13** <https://www.youtube.com/watch?v=fng4bJ5AJDg>alındığı tarih 03.05.2015



## EKLER

**EK A.1:**Umberto Eco'nun görüntüleri birer kavram olarak yorumladığı metnin tamamı.(vurgular tarafımdan yapılmıştır.)

“Tanımlandığında her türlü tanımlı dışarıda bırakan şeyi tanımlayabilir miyiz?İnandığımız şeyi bir kez daha vurgulama yürekliliği göstermeliyiz:Günümüzde siyasal olgular her zamankinden çok, bir uçtan bir uca simgeselle kesiliyor,simgeselle güdülüyor,bol bol simgelerle besleniyor... Milano olaylarını birçok insanı derinden etkilediğini söylemek yeterli olmaz; çünkü Roma olayları da aynı ölçüde etkileyiciydi.Yeni,değişik olan neydi?Bir varsayım geliştirmeyi deneyelim, bir kez daha bir açıklamanın hiçbir zaman bir şey açıklamadığını, karşılıklı ilişki içindeki bir açıklamalar panoramasının bir parçasını oluşturduğunu anımsayarak. Bir fotoğraf çıktı basında.

Bu gibi durumlarda estetik gözlemler yapmaya izin verilirse(ama bu zorunlu) bu fotoğraf, tarihe geçecek,binlerce kitapta yer alacak fotoğraflardan biri.Yüzyılımızın olayları, çığır açan birkaç örnek fotoğrafta özetlenmiştir.Dünyayı sarsan on gün sırasında meydana akan başıboş kalabalık Robert Capa'nın ölmekte olan miliciano'su Büyük Okyanus'taki küçük adaya bayrak diken deniz piyadeleri;tapınakta şakağından tabancayla ölüm cezası infaz edilen Vietnamlı tutsak;Che Guevara'nın kışlada,iğrenç bir masanın üstünde işkence görmüş cesedi.**Bu imgelerin her biri bir mite dönüşmüş, bir dizi söylemi kendinde yoğunlaştırmıştır.**Onu üreten bireyin durumunu aşmıştır;artık şu kimseden ya da şu bireylerden söz etmez, **kavramı dile getirir.**Biriciktir, ama aynı zamanda daha önceki ya da yanılısama yoluyla onun ardından gelen imgelere gönderme yapar.Bu fotoğrafların her biri gördüğümüz bir filmi andırır, onu gören filmlere gönderme yapar.Bazen bir fotoğraf değildir, bir resim bir posterdir bu.

Milano'da ateş eden adamın fotoğrafı ne söylüyordu? Sanırım, bir çok söylemsel saptamalara gerek duymaksızın,bir çok konuşmalarda dolaşıp duran, ama sözcüğün kabul ettirmeyi başaramadığı şeyi bir çırpıda açıklıyordu.

Bu imge başka dünyalar çağırıştırıyordu...**Fotoğraf, artık imgelerle düşünmeye alışmış bir uygarlık için, tek bir olayın betimlenmesi değildi** ( gerçekten de o kişinin kim olduğu önemli değildir;ne de fotoğraf onun kimliğini belirlemeye yarar): Bir düşünce biçimiydi bu. İşlevini de yerine getirmişti.

Burada bir pozun mu (yani bir yapmacığın mı) yoksa bilinçli bir gözüpeklik davranışının kanıtının mı söz konusu olduğunu ;fotoğrafın anı,ışığı, çerçeveyi iyi hesaplayan meslekten bir fotoğrafçının eseri mi olduğunu; yoksa neredeyse kendi kendini mi çektiğini, uzman olmayan, şanslı eller tarafından rastgele mi çekildiğini bilmek bizi ilgilendirmiyor. Fotoğraf yayımlanır yayımlanmaz, iletişimsel yolculuğu başlamıştır;politik ile özel, her zaman olduğu gibi, bir kez daha gerçekliğin üreticisi olarak kendini gösteren simgeselin tuzağına düşmüşlerdir.( Eco, 2010)

**EK A.2:**Hoepker kendi sözleriyle bu fotoğrafı çekme anlarını şöyle anlatır;(vurgular tarafımdan yapılmıştır.)

“11 Eylül 2001 sabahı Magnum ofisinden Dünya Ticaret Merkezi saldırılarını haber veren bir telefon aldım. Manhattan’daki dairemde dehşet içinde ve donakalmış bir halde televizyona baktım.Sonunda karar verip arabaya atladım. Arabayla Queens ve Brookly’n’den geçerken ,bir mezarlığın arkasından, ufuktaki duman bulutunun birkaç fotoğrafını çektim.Sonunda East River’da, aşağı Manhattan manzarası iyi olan ve ağaçlar arasında duran bir grup gencin bulunduğu bir noktaya vardım. Dürtüsel bir şekilde üç kare çekiverdim, ardından arabayla yola devam ettim ve sahneyi unuttum.Sonra ,süregiden sersemlemiş halimle Manhattan Köprü’sünden yürüdüm ve dumanla kaplı gökyüzünün birkaç resmini çektim.Fakat olay mahaline asla ulaşamadım, polis bölgeyi kordona almıştı.

Ertesi gün ofise gittim ve Magnum’daki arkadaşlarımla enkazın ve alevlerin yakınından çekmiş oldukları müthiş, sarsıcı ve etkileyici fotoğrafları gördüm.**Onlara kıyasla epey kötü iş çıkardığımı düşünüyordum.** Köprüde çektiğim görüntülerden bir kaçını seçtim; ama rahatça takılıyormuş gibi gözükten beş kişinin olduğu slaytları B-edit kutusuna attım. Üç yılı aşkım süre orada kaldılar.

2005’te memleketim Münih’teki fotoğraf müzesinin küratörü Ulrich Pohlmann ile birlikte retrospektif bir sergi ve kitap üzerine çalışmaya başladık. B- kutularıma baktı ve şimdiye dek en çok yayımlanan ve hakkında en fazla konuşulan fotoğrafımın renkli slaydını buldu.

**EK A.3:**Tankman fotoğrafını kadrja alan Stuart Franklin çekme anlarını şöyle anlatır;(vurgular tarafımdan yapılmıştır.)

“Bu tam anlamıyla bir kontakt baskı değil aslında.4 Haziran 1989 sabahı çekilmiş fotoğrafları az çok kronolojik bir sıraya koyan bir toplama. Tiannmen Meydanı’ndaki protestoculara yapılan felaket saldırısının sonrasındaki sabahtı.Meydan gece boşaltılmıştı ve bizler Beijing Otelinde köşelerimize hapsolmuştuk.Tüm fotoğraflar meydana giden Chang’an Caddesine bakan otel salonundan çekildi.

Bu fotoğrafları çekmeye başladığımda neler olacağına dair hiçbir fikrim yoktu; ama uzakta protestoya devam eden ve bir sıra askerin önüne biriken insanlar görmüştüm.Silah sesleri duydum, fakat vurulan var mıydı veya kimlerdi seçemiyorum. Sonunda tanklar caddede ilerlemeye koyuldu ve onlarla yalnız protestocu arasındaki hikaye başladı.

**Sıkça dediğim gibi, fotoğraflarımdan hiç memnun değildim:**çok uzaktaydım.

Fakat televizyondaki görüntüler tüm dünyayı ayağa kaldırınca bu başkaldırı fotoğrafı akıllara kazındı ve Çin hükümetinin kendisine karşı çıkan halkına uyguladığı şiddetin simgesi haline geldi sanırım.Bu seride çalışmayı en azından uzay ve zamanda bir çerçeveye oturtmayı deniyorum.”

#### **EK A.4:**

İstanbul’un simgeleri sıralandığında ilk akla gelen kent öğelerinden biridir.Hürriyet Gazetesi 21 Mart 2010 tarihinde yaptığı bir ankette İstanbul’un simgelerini oylamaya sunmuştur. Ayasofya, Sultanahmet, Kız Kulesi,Ortaköy Camii, Kapalı Çarşı, Galata Kulesi ve Boğaz Köprüsü şıklarından ankete katılan bazı isimlerin sıralaması şu şekilde olmuştur. (Url-18)

BETUL MARDİN (Ünlü Türk halkla ilişkiler uzmanı): Boğaziçi Köprüsü, Kızkulesi, Ayasofya, Galata Kulesi, Sultanahmet Camii, Ortaköy Camii, Kapalıçarşı

DEVRİM ERBİL (İstanbul resimleri yapan ressam): Sultanahmet Camii, Kapalıçarşı, Ayasofya, Galata Kulesi, Kızkulesi, Ortaköy Camii, Boğaziçi Köprüsü

DOĞAN TEKELİ (Ağahan ödülü sahibi mimar): Sultanahmet Camii, Ayasofya, Ortaköy Camii, Kapalıçarşı, Boğaziçi Köprüsü, Kızkulesi, Galata Kulesi

ELİF AKARLILAR (İstanbul tişörtleri çıkaran Mavi Jeans’in Global Marka Direktörü): Sultanahmet Camii, Boğaziçi Köprüsü, Kapalıçarşı, Ayasofya, Galata Kulesi, Ortaköy Camii, Kızkulesi

MEHMET ÖZ (ABD’de yaşayan Türk doktor ve televizyoncu): Boğaziçi Köprüsü, Kapalıçarşı, Ayasofya, Sultanahmet Camii, Galata Kulesi, Ortaköy Camii, Kızkulesi

MUSTAFA SARIGÜL (Şişli Belediye Başkanı, TDH Lideri): Boğaziçi Köprüsü, Ayasofya, Sultanahmet Camii, Galata Kulesi, Kızkulesi, Kapalıçarşı, Ortaköy Camii

SERDAR ERENER (Alameti Farika Reklam Ajansı Sahibi): Ortaköy Camii, Boğaziçi Köprüsü, Kızkulesi, Ayasofya, Sultanahmet, Kapalıçarşı, Galata Kulesi

TURGUT GÜR (Türkiye Turizm Yatırımcıları Derneği Başkanı): Boğaziçi Köprüsü, Sultanahmet Camii, Kızkulesi, Ayasofya, Galata Kulesi, Ortaköy Camii, Kapalıçarşı

UĞUR TANYELİ (Türkiye’nin Görsellik Tarihine Giriş kitabının yazarlarından, mimar): Ayasofya, Sultanahmet Camii, Galata Kulesi, Kızkulesi, Kapalıçarşı, Boğaziçi Köprüsü, Ortaköy Camii

**EK A.5:**Köprü’nün fon olarak kullanıldığı bazı tanıtım etkinlikleri

#### **EK A.5.1:Köprü’de Venüs**

Dünyaca ünlü tenisçi Venus Williams Türkiye’de ilk kez düzenlenen 2005 WTA turnuvası için dün sabah Boğaziçi Köprüsü’nde milli tenisçi İpek Şenoğlu ile tanıtım maçı yaptı. Williams "İki kıtada aynı anda tenis oynayacağımı rüyamda görsem inanmazdım" dedi.

Tenisçiler Avrupa ve Asya kıtalarını birleştiren Boğaziçi Köprüsü’nde raket salladı.Gösteri maçı saat 07.00-07.45 saatleri arasında Asya’dan Avrupa’ya gidiş yönü trafiğe kapatılan köprü üzerinde gerçekleştirildi. Top toplayıcı çocuklar tarafından köprünün Avrupa-Asya sınırı olan noktasına yapışkan bantlarla tenis kortu çizildi, file gerildi ve her iki sahada Türk Bayrağı açıldı. İpek Şenoğlu ise iki kıtayı birleştiren noktada tenis oynamanın herkese nasip olamayacağını söyledi.Çok güzel bir duygu yaşadığını anlatan Şenoğlu, "Şu an gelişmekte olan tenis sporunu böyle bir organizasyonla Türkiye’ye ve dünyaya tanıtıyoruz. Venus ile oynamak önemli ama Boğaziçi Köprüsü’nde oynamak çok daha önemli.İki kıtanın birleştiği yerde oynamak çok orijinal bir fikir" diye konuştu.

Gençlik ve Spor Genel Müdürü Mehmet Atalay, daha önce ünlü tenisçilerin Dubai’deki Burj El Arab Oteli’nin çatısında tenis oynadığını hatırlatarak, şöyle konuştu: "Bu Dubai’nin tanıtımı için yapıldı.Biz de güzel İstanbul’umuzu bu tür organizasyonlarla tanıtmayı hedefliyoruz.Bizim ülkemizde Wimbledon gibi tenis

turnuvaları yok.İleride böyle büyük tenis turnuvalarını ülkemize getirmeyi düşünüyoruz. Avrasya Maratonu ile bir ara 150 bine ulaşmıştık. Asya'dan Avrupa'ya koşmuştuk.Bugün de iki kıtanın birleştiği yerde tenis oynandı. Bunlar Türkiye'nin tanıtımı için güzel organizasyonlar."

(Url- <http://arsiv.sabah.com.tr/2005/05/16/gun107.html>lındığı tarih 03.03.2015)



Şekil 4.11 ve 4.12:Köprü'de Venüs

#### **EK A.5.2:Antalya'daki Turnuva'nın Boğaz Köprüsü'ndeki Lansmanı- Tiger Woods**

Etkinlik köprünün simgesel değerinin ifadesini daha etkin kılmaktadır. Haber şöyle; Dünyanın 1 numarası Woods'un vurusu öncesi saat 14.10 siralarında köprü kısmen trafiğe kapatıldı. Woods, helikopter ile köprüye indi.Tiger Woods golf sopasını, iki kitayı birleştiren köprü üzerinde Asya'dan Avrupa'ya sallayarak, tarihi vuruslar gerçekleştirdi.Woods, gösterisini Avrupa'dan Asya'ya geçiş yönü trafiğe kapatılan köprü üzerinde oluşturulan özel alanda yaptı. Tiger Woods'un da katılacağı 7 Milyon dolar ödüllü "The Turkish Airlines Open 2013", 7-10 Kasım tarihleri arasında Antalya'nın Belek Beldesi'ndeki The Montgomerie Maxx Royal Otel'de gerçekleşecek.

Vali Hüseyin Avni Mutlu, twitter üzerinden yaptığı açıklamada "Boğaziçi Köprüsü'nde saat 14:00 de yapılan tek yönlü kapama 50 dakika sürdü. Geçişler normale döndürüldü. Tekrar İstanbullulardan özür dileriz" dedi.

Etkinlik sırasında köprüde Avrupa'dan Anadolu yakasına geçiş durduruldu.

Köprü'nün trafiğe kapatılmasıyla birlikte yoğunluk arttı. Köprüye giden yollarda İstanbul trafiği felç oldu.

( Url-<http://www.sabah.com.tr/spor/tum-sporlar/2013/11/05/tarihi-vurusa-dakikalar-kaldi> alındığı tarih 11.05.2013)



Şekil 4.13,4.14 ve 4.15: Tiger Woods Köprü'de

### EK A.5.3:Boğaz Köprüsü'nden Usain Bolt Gececek

“Ünlü golfçü Tiger Woods'un Boğaz Köprüsü'nde golf oynamasının yankıları sürerken İstanbul bir spor devini daha ağırlamaya hazırlanıyor. Böylece Boğaziçi Köprüsü, üst üste iki yıl dünyanın dev sporcularının performansına ev sahipliği yapmış olacak. Bilindiği gibi şehir maratonları kentlerin tanıtımına ve ekonomisine büyük katkı sağlıyor. Milyonlarca seyirci, on binlerce atlet ve turisti çeken şehirlerin gelirleri yüz milyonlarca doları buluyor. Örneğin New York Maratonu'nun kente ekonomik katkısının 340 milyon dolar olduğu biliniyor. İstanbul Büyükşehir Belediye Başkan Vekili Göksel Gümüşdağ'a 17 Kasım'da yapılacak maratonun ekonomik değerini sorduk, minimum 20 milyon dolar olacağı bilgisini verdi. Gümüşdağ, bu geliri daha da artırmak ve dikkati yarışmaya çekmek için önümüzdeki yıl dünyanın en hızlı atleti Usain Bolt'u Türkiye'ye getirmek istediklerini söyledi. Gümüşdağ, "Bolt, bu yıl gelmek için 550 bin dolar istedi. Bütçeyi yetiştiremedik. Önümüzdeki yıl için sözleştik. Bir aksilik olmazsa Usain Bolt, 2014'te Boğaziçi Köprüsü'nden Asya'dan Avrupa'ya koşacak."

New York Belediye Başkanı Michael Bloomberg, önümüzdeki yıl bahar ayında İstanbul'a tatile geleceğini söyledi. İstanbul, Atina ve Kudüs'ün dünyanın en önemli kültür şehirleri olduğunu anlatan Bloomberg, "Bütün medeniyetler buralarda buluşuyor. Bu şehirlerde yapılacak maratonlar benim için ayrı bir önem taşıyor" değerlendirmesini yaptı.

(Url-<http://spor.haber7.com/atletizm/haber/1093544-bogaz-koprusunden-usain-bolt-gececek> alındığı tarih 11.05.2014)



**Şekil 4.16:**Boğaz Köprüsü'nden Usain Bolt Gececek

#### **EK A.5.4:Köprüde Masa Tenisi**

Boğaziçi Köprüsü'ndeki Asya ve Avrupa'nın en iyi masa tenişçileri arasında gösterilen sporcuların karşılaşması sabah saat 07.10'da başlarken, yaklaşık 20 dakika sürdü. Masa Tenisi Federasyonu Başkanı Oktay Çimen, "Dünyanın birçok ülkesinde yayınlanacak bu organizasyon, Türkiye'nin tanıtımı için çok önemli bir organizasyon oldu. Katkısı olan herkese çok teşekkür ediyorum" dedi. Avrupa Masa Tenisi Federasyonu Başkanı Stefano Bossi ise masa tenisi adına büyük bir gün olduğunu belirterek, "Bu organizasyonun masa tenisine önemli bir ivme kazandıracağına inanıyorum" diye konuştu.

(Url-<http://www.milliyet.com.tr/Yasam/HaberDetay.aspx?aType=HaberDetay&KategoriID=5&ArticleID=1121727&Date=27.07.2009&b=Koprude%20masa%20tenisi>)



**Şekil 4.17 ve 4.18:** Köprü'de Masa Tenisi

#### **EK A.6:Varyag Gemisinin Boğaz'dan Geçiş**

"Çin Halk Cumhuriyeti'nin, Ukrayna'dan satın aldığı uçak gemisi olarak tasarlanan "Varyag", 2 Kasım 2001'de saat 08.50'de girdiği İstanbul Boğazı'ndaki yolculuğunu saat 15.00'de tamamladı. Dev yüzer kütle, İstanbul Boğazı'ndan geçişini yaklaşık 6

saatte tamamladı. Varyag, İstanbul Boğazı'nın 700 metre ile en dar ve riskli bölgesi olan Aşiyen ile Kandilli arasını başarıyla geçti. Yüzer kütleye eşlik eden diğer bot ve römorkörlerin pozisyon aldılar ve geçişte, 16 kılavuz kaptan ve toplam 250 personel görev aldı.Varyag, saat 12.20'de, Kandilli Burnu'nu görür görmez 86 derecelik Yeniköy dönüşüne başladı. Hızı 3.8 milden 2.8'e düşürülen Varyag, geniş açıyla ve yumuşak bir şekilde dönüşü gerçekleştirdi. Yüzer kütle Varyag'ın Yeniköy geçişi, saat 12.32'de tamamlandı. Varyag'ın Yeniköy dönüşü sırasında rüzgarın hızının saatte 4-5 kilometre olduğu ve bunun dönüş esnasında herhangi bir tehlike oluşturmadığı öğrenildi.En tehlikeli dönüş Kandilli'de: Varyag, Kanlıca'dan itibaren başlayan Boğaz'ın en dar bölgesine saat 12.50'de ulaştı.65.5 metre yükseklikteki **Fatih Sultan Mehmet Köprüsü altından 73 m'lik olan gemi bir miktar batırılarak 12.5 metrelik mesafeyle geçişi sağlandı** .700 metreyle Boğazın en dar noktası Aşiyen ile Kandilli arasına da saat 13.25'te 2.5 deniz mili hızla giriş yaptı. Varyag, uzmanlarca en riskli yer olarak tanımlanan bu bölgeyi yaklaşık 15 dakikada, hiçbir problemle karşılaşmadan geçti. Dev yüzer kütle, şu ana kadar İstanbul Boğazı'nda yaklaşık 20 rota değişikliği yaptı. Sabah geçişin başladığı sıralarda 2 deniz mili hızla esen rüzgar, Boğaz içinde 5 deniz miline kadar çıktı. Bunun da Varyag'ın geçişini kolaylaştırdığı belirtildi. Varyag, Sarayburnu'ndaki riskli bölgeyi de atlattıktan sonra saat 15.00'de İstanbul Boğazı'ndan geçişini tamamladı.Varyag'ın, Boğaz geçişi sırasında; aktif olarak halatla manevra veren altı römorkör görev aldı. Konvoyda üç römorkör de "eşlikçi" görevi üstlendi. Toplam uzunluğu 550 metre olan konvoyda, iki adet yangına karşı "Söndüren" adlı gemiler, ayrıca Liman Kontrol, Kılavuz, Palamar Motor, Sahil Güvenlik Botları ile Deniz polisi araçlarının bulunduğu toplam 27 deniz vasıtası yol aldı.Denizcilik Müsteşarlığı İstanbul Bölge Müdürlüğü ise, Varyag'ın İstanbul Boğazı'ndan geçişi sırasında, helikopter ve pervaneli uçaklarla **görüntü ve haber amaçlı çekim yapılmasına izin vermedi**.Denizcilik Müsteşarlığı İstanbul Bölge Müdürlüğü tarafından İstanbul Valiliği'ne gönderilen yazıda, kararın gerekçesi şöyle dile getirildi."Varyag gemisinin İstanbul Boğazı'ndan geçişi sırasında, görüntü ve haber amaçlı olarak helikopter ve pervaneli uçakların, söz konusu gemi üzerinde çekim yapmaları halinde oluşacak gürültü ile telsiz cihazlarının etkileneceği, bu durumun geçiş riskini daha da artıracığı ve manevra emniyetinin bozulacağı belirtilmiştir. Bu nedenle, Varyag gemisi üzerinde görev alacak ve gerekirse acil durumlarda uçuş yapacak helikopterler dışında, diğer hava araçlarının bulunması ve çekim yapması uygun

görülmemiştir.""Varyag Boğazlar'dan geçsin, Türkiye'ye 2.5 milyon Çinli turist gelecek". Türkiye ise bu geminin boğazlarından geçmesine, hem kaza olasılığı nedeniyle hem de Montreaux Antlaşması'nın uçak gemilerinin boğazlardan geçmemesi koşuluna uygun olmayabileceği kaygısıyla epeyce direnmişti. Sonunda sağlanan güvenceler ve Türkiye'ye Çinli turistlerin gelmesi sözü gibi ilginç bir koşulun da sağlanması karşılığında Türkiye bu geminin geçmesine izin verdi. Ancak eski adı ile Varyag, yeni adı ile 'Liaoning' iddia edildiği gibi ne eğlence gemisi oldu ne de Türkiye'ye 1 milyon turist geldi.(Url-12)

**EK B.1:**Absürd Fikirlere Çağrı: Kent Heykeli Yarışması'ndan üretilmiş bazı görseller



**Şekil B.1:**.....hayatımızı yola soktu  
.....hayatımıza huzur girdi / Yuvacan Atmaca



**Şekil B.1:**Oto Yıkama / Önder Duman



**Şekil B.3:**Urban Curtain / Bilal Tatar



**Şekil B4:**Visitors for 3. sculpt. / Burak PİRİNCİOĞLU

**EK C:** Görsel ve Yazılı Medya’da Çıkan Köprü’yle İlgili Önemli Haber ve Gelişmeler.



**Şekil C.1:**40 Yıllık fark 1970-2000’ler



Şekil C.2: 40 Yıllık fark 1973-2000'ler



شہزادہ سلیمان اوفدی مرحومك نعلش مہفرت نقشلرینی حامل استیمبرك او نه كوی جامعی اسکله سہنہ  
صورت ررودی

۴۶۲۵۱۱۲۹





Şekil C.3: 1890, 1920 ve 2000’ler Ortaköy Camii ve Köprü görüntüsü  
İstanbul’un zamansız görüntülerinden biridir.



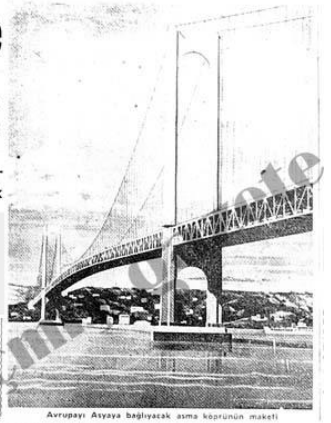
Şekil C.4: 1975 ve 2000’ler

## «Boğaziçi köprüsü» Ortaköy ile Beylerbeyi arasında kurulacak

Köprünün mühendislik hizmetleri, ayakların son daj işleri ihale edildi. 1358 metre uzunluğundaki köprü 442 milyon 340 bin liraya malolacak. Köprü 15-20 senede kendini amortize edecek

ANKARA 25 (A.A.) — İstanbul Boğazında inşa edilecek Boğaziçi asma köprüsü nun ihalesi ile ilgili olarak Nafia Vekili Tevrik İleri, Nafia Vekâletinde bu sabah saat 11’de bir basın toplantısı tertip etmiştir. Nafia Vekili, basın mensuplarına İstanbul Boğaziçi köprüsü, Burtin liman inşaatı ve Demirköprü barajı hakkında geniş izahat

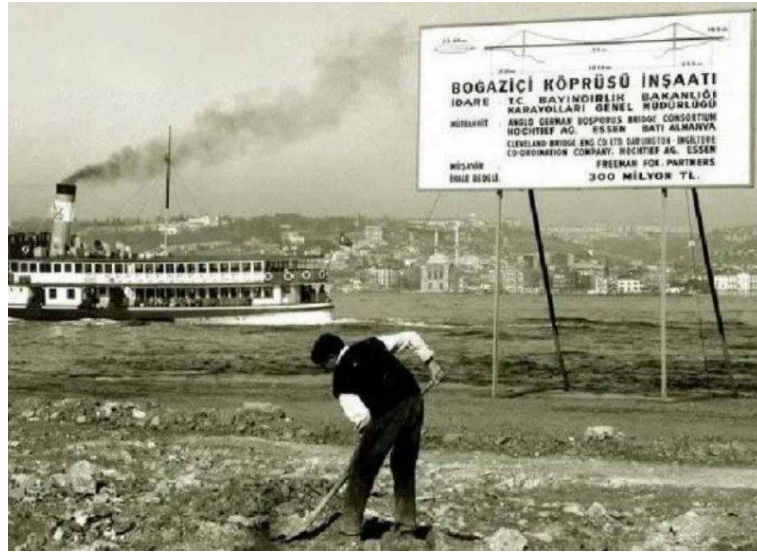
vererek onları söylemiştir:  
İSTANBUL BOĞAZIÇI KÖPRÜSÜ:  
1 — İstanbul Boğazının iki tarafında yer alan jûkân ümitlerinin ve şehirlerin münâfâkale ihtiyacına hizmet eden ana yol keskesinin devam ve başlatılması. Tekel ile geyce olan Boğaziçi köprüsü mevkî ve istemlerinin çevre yollarının (Devamı 2. s. 59.2’de)



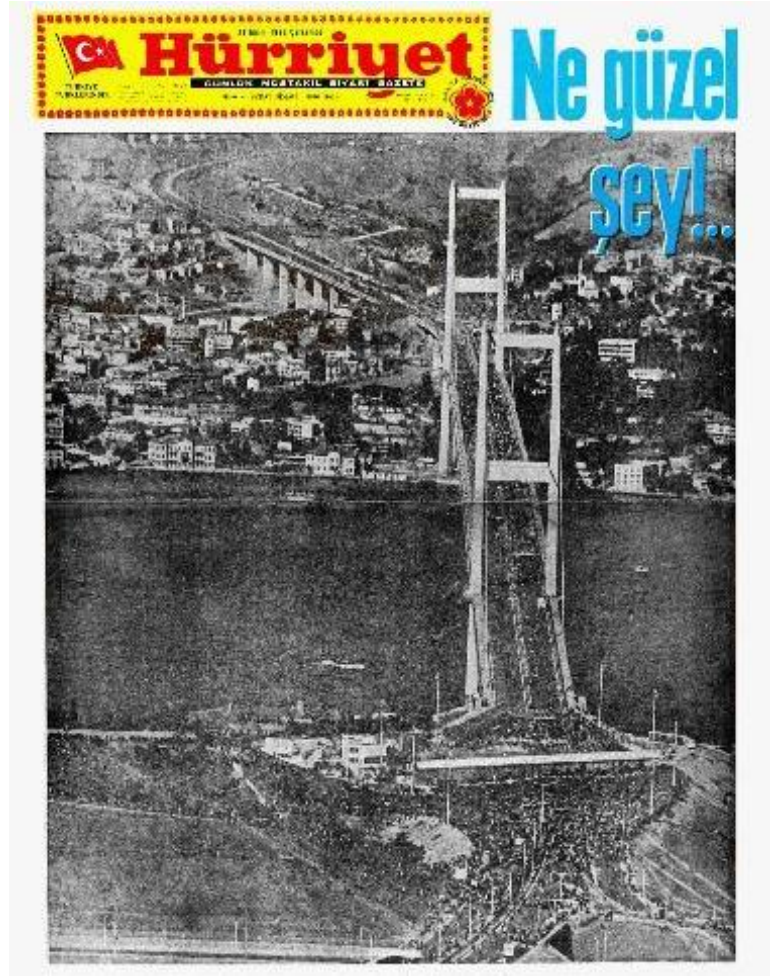
Şekil C.5: 26 Ocak 1960 Havadis



Şekil C.6: 22 Şubat 1970 Günaydın



Şekil C.7: Köprünün yapılmaya başlanması 1970



Şekil C.8: Hürriyet, Şubat 1973



Yapımı (çevre yolları hariç) 516 milyon liraya mal olan Boğaziçi Köprüsü, Cumhurbaşkanı Fehri Kocutürk'ün, "Türk milletine ve dünya uluslarına hayırlı, uğurlu olsun" dileği ve altın makas ile kurdeleyle keşmesiyle hizmete girmiştir.

**Şekil C.9: Köprüde ilk yürüyüş, Hürriyet, Şubat 1973**

[illegible]



**İŞTE KÖPRÜ... İŞTE SORUMLUSU:** Boğaz Köprüsü ve çevre yollarının bir bölge halinde güvenliğini sağlayacak olan Emniyet Müdürü Gündüz Aktuğlu, görevle başladı ve dün ilk olarak bu dev yapıyı Boğaz sirtlarından seyretti. Daha sonra

**T** EKİRDAĞ Emniyet Müdürlüğünden, "Boğaz Köprüsü Emniyet Müdürü" olarak İstanbul'a atanan Gündüz Aktuğ, dün göreve başlamıştır.

İlk iş olarak Boğaz Köprüsü'nde tetkiklerde bulunan Gündüz Aktuğ, Boğaz Köprüsü ile birlikte bütün çevre yollarının da yeni kurulan "Müdürlük" e bağlandığını bildirmiştir.

## Boğaz Köprüsü televizyon ile kontrol edilecek

# İstanbul Köprüsü 14 ulusun delegeğine örnek gösterildi

## Dünyanın gözü Boğaz Köprüsünde

Mein DOĞANALP bildiriyor :

**A**TİNA, (Haberler) — Atina'da yapılan Ulaştırma Bakanlığı Ders-ğinin 90 temsilcinin katıldığı kongrede, Yüksek Mühendis Angelo Benetti, ilk Boğaz Köprüsü projesinin Leonardo da Vinci tarafından çizildiği hüsnü ve köprü- nün arızaları, modern ölçülerle teknik imkânlar, stratejik önem ko- nularında bilgi vermiştir. Mühendis

Benetti, özellikle "İtali Bayrız za- manında Leonardo'nun bir Boğaz Köprüsü projesi hazırladığı, fakat tatbiki celişmişliği" anlatarak, Ayçi- lerin köprü, Leonardo'nun gösterdiği ve kurulumunda Leonardo'nun projesine uygun şekilde hazırlanmış- tır" demiştir.

Ulaştırma Mühendisi Ders-ğinin Atina'daki 90 kongrede söz alan diğer delegeler, 50 yıl önce teknik imkânlarla gerçekleştirilen İstanbul Köprüsü'nün en açık 20 yolda ta- minatını sağladığı, bugün ne dahi teknik açıyından 3 yıl gibi kısa bir zamanda bitirilecek olan Boğaz Köprü- sinin gelecekte 6 ay gibi kısa bir za- manında yapılabilceğini ifade etmiş- lerdir. İlk kez Yüksek Mühendis An- gelo Benetti kongredeki konuşma- sında kullanılan Boğaz Köprüsü'nün stratejisi üzerinde durarak ve "İstan- bul'da, Ortaçık ve Beykoz'da arasında da kurulan Boğaz Köprüsü, Ayçi- ler Avrupa'yı birbirine bağlayan tek peşki yalı olduğu için çok önemlidir ve ta- rihî bir taşınması gerçekleştirilecektir" demiştir.

ATINA'da yapılan Ulaştırma Mühendisi Ders-ğinin dokümanı kongrede İstanbul Boğaz Köprüsü "Modern Asma Köprüsü" konulu konuşmada, 14 ulusun delegesi örnek olarak gösterilmiştir. Mühendisler, 3 yıl gibi kısa bir sürede tamamlanmış olan köprüden ziyade bahsetmişlerdir. Köprü, 29 Ekim'de bitirilmiş olacaktır.

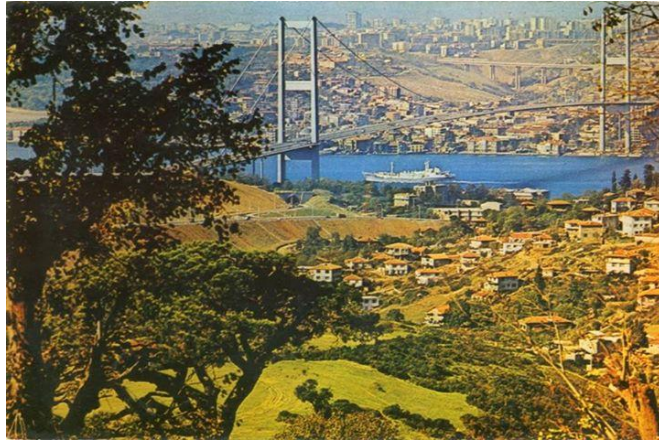
128

**15 saniyede geçeceğine bahse girmişti...**



**Boğaz Köprüsü'ne çılgın gibi giren şoför, ilk cezayı yedi!**

Şekil C.15: 11 Şubat 1973 Hürriyet



Şekil C.16: 1975 Yılı Köprü ve Çevresi

**2.Boğaz Köprüsü  
ilkinin esi olacak**





**Şekil C.19:** Gezi Olayları, 1 Haziran 2013 Radikal Gazetesi



**Şekil C.20:** Üçüncü Boğaz Köprüsü ,2015



**Şekil C.20:** Üçüncü Boğaz Köprüsü ,Magma Dergisi Mart 2015

## ÖZGEÇMİŞ



**Ad Soyad** :Gizem KAYA  
**Doğum Yeri ve Tarihi** : 02.08.1986  
**E-Posta** :kayagizemkaya@gmail.com

### ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** :2006-2011, Anadolu Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü  
2010, Czech Republic, Brno University of Technology  
Department of Architecture
- **Yükseklisans** :-, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı

### MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

Berlin Zvi Hecker Architect , Staj (2010)

2012 yılından beri çeşitli mimari ofislerde çalışmalarına devam etmektedir.

Katıldığı mimari yarışmalardan aldığı bazı ödüller;

3. Ödül Uşak Belediyesi Hizmet Binası Mimari Proje Yarışması (2013)
4. Mansiyon Antalya Gazipaşa Belediye Hizmet Binası, Ticaret Merkezi ve Yakın Çevresi Ulusal Mimari Proje Yarışması (2013)

### TEZDEN TÜRETİLEN YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- Avanca Cinema 2014 ,An Urban Reading With Visual Data's: İstanbul Bridges and It's Cinematographical Expressions. (syf:1178)

### DİĞER YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

-skop: 2012 İstanbul Tasarım Bienali "Musibet" Teması için hazırlanan metin ve videotasarısı( Tasarı Metini: Gizem Kaya , Görsel Tasarım: Buşra Tunç, Gizem Kaya