



## Mimarlık, Temsil ve Fotografik Temsil: Cemal Emden'in Mimari Fotoğrafları Üzerine Bir İnceleme \*

*Architecture, Representation and Photographic Representation: An Examination of Cemal Emden's Architectural Photographs*

### ÖZET

Bu çalışma, mimarlık disiplini içinde temsiliyet tartışmalarını fotografik üretim üzerinden ele almakta ve bu bağlamda mimar Cemal Emden'in fotoğraf pratiğini bir inceleme nesnesi olarak kullanmaktadır. Mimarlıkta temsil, yapının yalnızca fiziksel varlığının aktarımına indirgenemeyecek; mekânın algısal, kavramsal ve kültürel boyutlarını da kapsayan çok katmanlı bir olgudur. Bu bağlamda fotoğraf, mimari nesneyi belgelemekten öte, ona yeni anlam katmanları ve yorumlama imkânları kazandıran bir temsil aracı olarak değerlendirilmektedir. Literatürde çoğunlukla estetik, teknik veya belgesel işlevleriyle ele alınan mimari fotoğraf, bu araştırmada temsil teorileri çerçevesinde yeniden konumlandırılmaktadır. Çalışma kapsamında, Cemal Emden'in kişisel arşiv çalışmaları, yayımları ve katkıda bulunduğu kitaplar taranmış; bu kaynaklardaki fotoğraf örnekleri, mimarlık ürününün görsel ve düşünsel temsiline ilişkin çözümlemeler için birincil veri olarak kullanılmıştır. Yapılan analizler, mimari fotoğrafın mekânın yorumunu yönlendiren, çoğul anlam üretimlerini mümkün kılan ve mimari ürünü söylemsel düzlemde yeniden kuran aktif bir temsil biçimi olduğunu göstermektedir. Bu doğrultuda, fotoğrafın mimarlık kültüründe yalnızca tamamlayıcı bir belge değil, aynı zamanda eleştirel ve üretken bir düşünme alanı olduğu ortaya konmuştur. Sonuç olarak, çalışma fotografik temsilin mimarlık söylemi içerisindeki dönüştürücü rolünü görünür kılmakta; fotoğrafın mimari ürüne ilişkin bilgi üretiminde, algısal çoğullukların ortaya çıkarılmasında ve yeni anlam katmanlarının inşasında üstlendiği işlevi vurgulamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Mimari Fotoğraf, Fotografik Temsil, Mimari Temsil, Cemal Emden.

### ABSTRACT

This study examines the role of photographic representation in architecture, focusing on the photographic practice of architect Cemal Emden. In architectural discourse, representation cannot be reduced merely to the physical transmission of the built object; rather, it encompasses perceptual, conceptual, and cultural dimensions that shape the meaning of space. Within this framework, photography emerges not only as a tool for documentation but also as an active medium that produces new layers of interpretation and meaning. While architectural photography has often been approached in the literature in terms of its aesthetic, technical, or documentary functions, this research repositions it within the scope of representation theories. The analysis is based on primary data collected from Cemal Emden's personal archive, his publications, and the books to which he contributed with his photographic work. The findings indicate that architectural photography should not be regarded as a passive instrument that freezes a moment, but rather as an active form of representation that directs interpretation, facilitates multiple layers of meaning, and reconstructs the architectural work within a discursive framework. In this respect, photography is revealed not merely as a complementary document but as a critical and productive field of thought within architectural culture. Ultimately, the study highlights the transformative role of photographic representation in architectural discourse, emphasizing photography's contribution to knowledge production, the unveiling of perceptual multiplicities, and the construction of new interpretive layers.

**Keywords:** Architectural Photography, Photographic Representation, Architectural Representation, Cemal Emden

### GİRİŞ

Mimarlık ve fotoğraf, modernleşme sürecinden itibaren sürekli etkileşim halinde olmuş, birbirinin üretim biçimlerini dönüştüren ve besleyen iki disiplin olarak karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafın 19. yüzyılda icadı ile birlikte mimarlık yalnızca yapının inşa edilmesi ve mekânsal olarak deneyimlenmesiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda fotoğraf aracılığıyla belgelenebilir, arşivlenebilir ve yeniden temsil edilebilir bir boyut kazanmıştır. Mimari fotoğraf, en genel anlamıyla yapının güncel durumunu, inşaat sürecini, restorasyonunu, malzemesini, mekânsal detaylarını ve hatta yıkım sonrası kalıntıları kayıt altına alarak geleceğe belge bırakmayı amaçlamaktadır. Ancak bu işlevin ötesinde, mimari fotoğraf yalnızca belgeleme niteliğiyle değil, aynı

Funda Keleş<sup>1</sup>  
Beyza Onur<sup>2</sup>

**How to Cite This Article**  
Keleş, F. & Onur, B. (2026).  
Mimarlık, Temsil ve Fotografik  
Temsil: Cemal Emden'in Mimari  
Fotoğrafları Üzerine Bir  
İnceleme. *International Social  
Mentality and Researcher  
Thinkers Journal*, (Issn:2630-  
631X) 12(3), 406-421. DOI:  
<https://doi.org/10.5281/zenodo.20526676>

Arrival: 13 February 2026  
Published: 31 May 2026

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

\* Bu çalışma, 2025 yılında Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nde hazırlanan "Mimarlık, Temsil ve Fotografik Temsil: Cemal Emden'in Mimari Fotoğrafları Üzerine Bir İnceleme" isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

<sup>1</sup> Y. Mimar, Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Karabük, Türkiye

<sup>2</sup> Doç. Dr., Karabük Üniversitesi, Safranbolu Başak Cengiz Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Karabük, Türkiye

zamanda yorumlayıcı gücüyle de öne çıkmaktadır. Sontag (1977), fotoğrafın her zaman belirli bir çerçeveleme, seçme ve dışlama pratiği olduğunu vurgulayarak, fotoğrafın asla salt “gerçeğin yansıması” olmadığını, aynı zamanda bir temsil biçimi olduğunu ifade eder. Bu bağlamda mimari fotoğraf, bir yandan gerçeğe bağlılık iddiasını sürdürürken, diğer yandan öznel bakışı, kurgu ve yorum öğelerini de içerir.

Temsil kavramı, sosyal bilimlerde ve sanat kuramlarında uzun süredir tartışılan temel bir olgudur (Akbulut, 2024). Stuart Hall (1997), temsilin yalnızca gerçeğin bir yansıması değil, aynı zamanda anlamın üretildiği ve paylaşıldığı bir süreç olduğunu belirtir. Mimarlık özelinde temsil, yapının inşa edilmeden önceki çizimlerinden maketlerine, fotoğraflarına ve dijital modellerine kadar çok çeşitli araçlarla ortaya çıkar. Mimari fotoğrafik temsil, yapının yalnızca görsel kaydını değil; mekânın bireyde yarattığı hissi, mimarın düşünce dünyasını ve yapının tarihsel bağlamını da izleyiciye aktarmayı hedefler. Ancak fotoğrafın temsil olup olmadığı meselesi tarih boyunca farklı yaklaşımlarla ele alınmıştır. André Bazin (1960), fotoğrafı “gerçekliğin mekanik izi” olarak görürken; Roland Barthes (1981) ise fotoğrafın her zaman bir “gösterge” olarak işlediğini, gerçeklikle kurduğu bağın mutlak olmadığını vurgulamaktadır. Bu kuramsal çerçeve, mimari fotoğrafın da hangi koşullar altında temsil olarak değerlendirilebileceği sorusunu gündeme getirmektedir. Bu çalışma, söz konusu tartışmaları Türkiye bağlamında ele almayı ve özellikle mimar-fotoğrafçı kimliğiyle öne çıkan Cemal Emden’in üretimleri üzerinden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Cemal Emden, Türkiye’de mimari fotoğrafçılığın öncü isimlerinden biri olarak, hem güncel yapıları hem de tarihsel mirası fotoğraflamış; böylelikle Türkiye’nin mimarlık kültürünü hem ulusal hem de uluslararası ölçekte görünür kılmıştır. Onun fotoğraf pratiği, yalnızca belgeleme işlevi taşımamakta, aynı zamanda bir temsil aracı olarak mimarlığın aktarımına katkıda bulunmaktadır. Bu nedenle Emden’in üretimleri, mimari fotoğrafın temsil boyutunun incelenmesi için özgün bir zemin sunmaktadır. Çalışmada, Emden’in söyleşileri, sergileri, röportajları ve yayınları incelenmiş ve karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Bu kitapların her biri farklı mimari temalara odaklanmakta ve Emden’in mimari fotoğrafik temsile dair çok yönlü yaklaşımını ortaya koymaktadır.

## MİMARİ FOTOĞRAFİK TEMSİL

Temsil olgusu, tasarımcının zihinsel düzlemde şekillenen düşüncelerini, fiziksel gerçekliğin dışında kalan bir ortamda deneyimleyebilmesini mümkün kılar (Gürer, 2004; Arslan, 2022). Zihinde beliren soyut fikirler, tasarım sürecinin erken safhalarında imgesel araçlarla somut biçimlere evrilmeye başlar. Bu dönüşüm, temsil aracılığıyla gözlemlenebilir ve değerlendirilebilir bir nitelik kazanır (Özyıldız, 2018; Arslan, 2022). Zihinsel olarak dağınık biçimde bulunan yaratıcı imgeler, temsiller sayesinde bütüncül bir yapı kazanır; bu süreç, düşünsel olanın fiziksel varlığa dönüşümü olarak değerlendirilebilir (Arslan, 2022). Temsil, tasarımcının bakış açısı, yorumlama biçimi, teknik becerileri ve iletmek istediği anlam doğrultusunda şekillenen öznel bir üretim sürecidir. Bu bağlamda, temsili yalnızca bilgi aktarımına hizmet eden tarafsız bir araç olarak değerlendirmek, indirgemeci bir yaklaşıma işaret eder. Tasarımcılar, temsilleri özgün üslupları, ifade biçimleri ve geliştirdikleri temsil kodları aracılığıyla izleyiciye sunarlar (Sönmez, 2007; Arslan, 2022; Akbulut, 2020). Sontag’a göre (2008), fotoğraf bağlamında temsil kavramı, kadrajın içeriğine hangi unsurların dâhil edileceğine dair verilen kararlarda belirginleşmektedir. Zira dünyada gerçekleşen her olayın fotoğraf aracılığıyla aktarılması mümkün değildir. Fotoğraf, gerçekliğin bir kesitini sunar ve bu kesit, olayın kendisini temsil etme görevini üstlenir (Hasçiftçi, 2019).

Sontag’ın yaklaşımıyla paralel olarak Barthes’da, fotoğrafa ilişkin fikirlerini kaleme aldığı Camera Lucida adlı eserinde, fotoğrafın salt bir gözlem aracı olmanın ötesine geçtiğini belirtmektedir. Barthes’a göre fotoğrafın inandırıcılık ve ikna gücü, çoğu zaman temsil kabiliyetinin ötesine geçmektedir. Görsel göstergelerin yorumlanmasını etkileyen belirli kodlar mevcut olsa da, geçmişte desteklediğim gerçekçi yaklaşımlarda olduğu gibi, fotoğrafın kodsuz veya doğrudan bir görüntü olduğu yönündeki varsayım hala etkisini sürdürmektedir. Bu perspektife göre fotoğraf, yalnızca gerçekliğin birebir "kopyası" olmakla kalmayıp, aynı zamanda geçmişte yaşanmış bir anın izini, yani maddi bir kalıntısını işaret etmektedir. Bu özelliğiyle fotoğraf, estetik bir üretimden ziyade, adeta büyümlü bir tanıklık aracı olarak değerlendirilmektedir. Esasen fotoğraf, sadece bir temsil biçimi olmanın ötesinde, geçmişin maddesel bir uzantısı, yoğunlaşmış ve anlam yüklü bir kanıttır. Öyle ki, nesnel gerçekliğin biçimini yeniden oluşturmaktan ziyade, onun varlığını neredeyse abartılı bir şekilde yeniden canlandırmakta; temsil ettiği şeyi taklit etmekten çok, onun ontolojik izini taşıyan bir görsel kalıntı gibi işlev görmektedir (Barthes, 1996). Barthes, fotoğrafın geleneksel imge tartışmalarına dâhil edilmesine ve bazı eleştirmenlerin fotoğrafın temsil ettiği olguyu suni bir şekilde değerlendirerek, onun dünyaya dair bir benzerlik veya yansıma sunmadığı yönündeki iddialarına karşı bir duruş sergilemektedir. Ona göre, fotoğrafın analogik bir niteliğe sahip olmasının önünde herhangi bir engel bulunmamaktadır. Bununla birlikte, fotoğrafın özünün bu analogiyle herhangi bir bağlantısının olmadığını ileri sürmektedir (Orhan, 2011).

Fotoğrafla ilgili kuramsal tartışmaların şekillenmesinde öncül bir rol üstlenen düşünürlerin başında Walter Benjamin’ de yer almaktadır (Su, 2007; Ayten, 2008). Walter Benjamin’in “Fotoğrafın Kısa Tarihçesi” ve

“Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri” adlı çalışmaları, fotoğraf konusundaki düşüncelerini derinlemesine incelediği ve fotoğraf tarihine yönelik temel yaklaşımlarını sunduğu önemli eserlerdir (Ayten, 2008). Benjamin’e zıt düşecek bir fikir olarak John Berger ‘e göre, fotoğrafçılığın temel özelliği, üretilen imgenin benzersiz veya özgün olmasından ziyade, çok sayıda kopyasının üretilebilir olmasıdır. Bu bağlamda fotoğraf, 20. yüzyılda yaygınlaşan tanımıyla, görünen nesnelerin veya olayların kaydedilme yöntemi olarak kabul edilmektedir (Berger, 2014; Sağdıç, 2024).

Jean Baudrillard, fotoğraf konusundaki yaklaşımlarıyla, kendisinden önceki düşünürlerin görüşlerinden ayrılır ve özgün bir eleştirel perspektif sunar. Baudrillard'a göre; “Fotoğrafın en temel özelliği, nesnel bir imge olduğu iddiasının aksine, dünyanın nesnel olmadığı gerçeğini ortaya çıkarma potansiyelidir. Paradoksal olarak, dünyanın nesnel olmadığını görünür kılan unsur, fotoğrafın kendisindeki objektiftir. Objektif, bizi benzerlik kavramının ötesine taşıyarak, gerçekliğe dair yanılsamalarla örülü ilişkilere yönlendiren bir araçtır.” (Baudrillard, 1999). Bu çerçevede Baudrillard, fotoğrafın gerçekliği doğrudan yansıtmadığını savunur. Ona göre fotoğrafik imge, gerçeği temsil etmekten ziyade kurgusal bir nitelik taşır; bu nedenle izleyici, aslında bir yanılsama içerisinde bulunur ve gerçekliği tam anlamıyla algılayamaz (Ayten, 2008). Jean Baudrillard, fotoğrafın kurgusal bir niteliğe sahip olduğunu ileri sürmekle birlikte, bu kurgunun meydana gelmesinde hem fotoğrafı üreten öznenin hem de deklanşörü kullanan kişinin rolünü tamamen göz ardı etmez. Baudrillard'a göre fotoğraf, salt bir imge olmanın ötesinde, nesnelerin görüntüsünün kurgusal bir yeniden üretimidir. Bu düşünceyi kendi sözleriyle ifade eden Baudrillard, fotoğrafın doğasını şu şekilde açıklar: “Fotoğraf, nesnelerin görüntüsünün bir kurgusudur; çünkü imge değil, bizzat kurgunun kendisidir. Temsil olgusu, gerçeklikle karşılıklı bir ilişki içindedir. Temsil ve gerçeklik birlikte varlıklarını sürdürürler; ancak görüntü, temsilin kaybı veya eksikliği üzerinden anlam kazanır, varlığı üzerinden değil. Bu süreçte yalnızca özne değil, aynı zamanda dünyanın kendisi de etkin bir rol oynamaktadır.” (Baudrillard, 1999; Alptürk, 2007; Ayten, 2008).

Fotoğraf ve Temsil (Photography and Representation) adlı eserinde fotoğraf, resim ve diğer sanatları temsil kavramı çerçevesinde yorumlayan Roger Scruton, fotoğrafın temsil yeteneğine sahip olmadığını savunur. Scruton eserde fotoğrafın temsil özelliğini ideal fotoğraf kavramıyla ele alır. İdeal fotoğrafı ise şu sözlerle tanımlar; “İdeal fotoğraf, öznesiyle nedensel bir ilişki içindedir ve öznesinin görünüşünü yeniden üreterek ‘temsil eder’. Bir şeyi ideal fotoğraf olarak ele aldığımızda, onun bu nedensel süreci ‘temsil edilen’ özneye ortaya çıkan ve sonucu bir görünümün kopyasının üretilmesi olarak örneklenebildiğini anlarız.” (Scruton, 1981). Scruton, bu sözlerinde bahsettiği gibi tam anlamıyla yetkin bir fotoğrafın konusuyla “yönelimsel değil, nedensel” bir ilişki kurduğunu savunur. Bu görüşüne göre, fotoğrafın konusunu oluşturan nesne, gerçek dünyada somut bir varlığa sahiptir ve bu varlık, nesnenin özgün ve değişmez halinin bir yansımasıdır. Dolayısıyla, fotoğraf, yalnızca mevcut bir nesnenin fiziksel izini birebir kopyalamakta, bu nedenle de çok boyutlu ve öznel bir izlenim deneyimi sunma potansiyelinden yoksun kalmaktadır (İsmet, 2021). Scruton’a göre, resim ve edebiyatın kurgusal unsurlar barındırabilmeleri nedeniyle temsili sanatlar kategorisine girdiğini savunmakta ancak fotoğrafın zorunlu olarak nesnesine bağlı olması, onu bu türden bir kurgusal nitelikten mahrum bırakmaktadır (Orhan, 2011). Wicks ise bu yaklaşımı oldukça geleneksel bularak makalesinde şu cümlelerle eleştirmektedir: “Fotoğraflar sadece gerçek olana atıfta bulunabilir. Fotoğrafın temsili bir sanat olup olmadığı sorunu çözmek için, benzerleri benzerleriyle karşılaştırmalıyız: nesne hakkında doğru düşünceleri ifade eden gerçek bir nesnenin resmini aynı konunun bir fotoğrafıyla karşılaştırmalıyız. Sadece bu anlamda fotoğraf ve resim arasındaki temsili ifade kapasitesi farklılıkları belirgin hale gelecektir.” (Wicks, 1989).

Mimari tasarımda temsil kavramının anlam ve kapsam bakımından geniş bir çerçeveye sahip olduğunu belirten Akın (2001), mimari temsili, tasarım sürecinde ortaya çıkan problemlerin ifade edilmesine olanak tanıyan bir çözümleme aracı olarak tanımlamaktadır. Bu doğrultuda, Akın’a göre (2001) tasarım sürecine dâhil olan çevresel, kullanıcı odaklı ve benzeri nitelikteki çok boyutlu girdilerin çeşitliliği, mimari temsil yöntem ve tekniklerinde de benzer bir çeşitliliği beraberinde getirmiştir (Sönmez, 2022). Mimarlık disipliniinde temsil, özellikle Rönesans döneminden itibaren bilinçli ve amaçlı bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır (Çetin, 2020; Arslan, 2022). Tasarımcının zihnindeki soyut tasarım fikrini somutlaştırmak ve hem kendi anlayışını derinleştirmek hem de başkalarıyla etkili bir şekilde iletişim kurmak için kullandığı çeşitli temsil yöntemleri mevcuttur. Bu yöntemler arasında; serbest el çizimleri (eskizler), teknik resimler, üç boyutlu görsel modeller, dijital ortamda oluşturulmuş görseller, maketler, sözlü açıklamalar ve yazılı metinler sayılabilir. Her biri, tasarımcının zihnindeki tasarım imgesini netleştirmeye ve desteklemeye yönelik tamamlayıcı araçlar olarak hizmet eder (Sönmez, 2007).

Tasarımcılar, projeye ilişkin olası senaryoları keşfetmek ve test etmek amacıyla üç boyutlu görsel modelleri tercih ederken; uygulamaya yönelik teknik süreçlerde ise iki boyutlu çizimlerden faydalanmaktadır (Gürer, 2004; Arslan, 2022). Temsil üretim süreci doğası gereği öznellik içerir ve bu durum her temsile özgün bir

ifade biçimi kazandırır (Arslan, 2022). Mimarlıkta, mimari temsillerin oluşturulması süreci, yalnızca tasarım aşamasıyla sınırlı kalmamaktadır. Bu nedenle, mimari tasarımda temsillerin üretiminde bir başlangıç veya bitiş noktasından bahsetmek doğru değildir. Çünkü temsillerin üretimi, mekânın inşa edilmesinden sonra dahi, eskizler, fotoğraflar ve metinler gibi çeşitli formlarda sürmektedir. Mekânın inşasından sonra ortaya konan bu temsiller, özünde, diğer mimari mekânların inşa süreçlerinden önce üretilen temsiller olma özelliği taşımaktadır (Söhmen, 2011).

### Mimari Temsilde Fotoğraf

Fotoğraf, mimari temsil yöntemlerinden biridir. Fotoğraf, mimari tasarım sürecinde çoğunlukla sürecin son aşamalarında başvurulmuş bir temsil biçimi olarak öne çıkmaktadır. İlk kullanım amacı yapıları belgelemek olan bu araç, zamanla mimari eserlerin daha geniş izleyici kitlelerine ulaştırılmasını sağlayan güçlü bir iletişim aracına dönüşmüştür. Yapıları, mekânsal ya da zamansal engeller sebebiyle doğrudan deneyim imkânı bulamayan kişiler için, fotoğraf, bu yapıların algılanmasını ve erişilebilirliğini mümkün kılan temel bir araç hâline gelmiştir (Sönmez, 2007). Mimarlık çeşitli iletişim araçlarıyla etkileşim kurmaktadır. Bu da mimari üretim sürecinin sınırlarını belirgin biçimde genişletmiştir. Bu bağlamda, fotoğraf yalnızca belgeler sunan bir araç olmanın ötesinde, yapıyı yeniden kurgulayan ve inşa eden bir temsil düzlemi yaratmaktadır. Mimari yapıların temsilde fotoğrafın kullanılmaya başlanmasıyla birlikte, yapıların yalnızca fiziksel birer ürün olmaktan çıkıp, fotoğraf aracılığıyla yeniden inşa edilen ve çok katmanlı biçimlerde yorumlanan temsillere dönüştüğü görülmektedir. Yapının fiziksel olarak tamamlanmasının ardından gerçekleştirilen fotoğraflama süreci, hem mimari ürünün çeşitli açılardan temsilini mümkün kılmakta hem de mimarın tasarım sürecinde geliştirdiği düşünsel kurgunun izleyiciye aktarılmasına aracı olmaktadır (Ercanlı, 2015).

Fotoğrafın evrimi ve modern mimarinin doğuşu arasında dikkate değer bir paralellik bulunmaktadır. Modern mimarinin önemli yapılarının fotoğraflarını çeken Ezra Stoller (1963), mimari ve fotoğraf arasındaki temsil ilişkisini şu sözlerle ifade etmektedir: Stoller'a göre, başarılı bir mimari fotoğraf, mimari ve yapıyı anlama ve takdir etme yeteneğine sahip, fakat yapıyı bizzat deneyimleme fırsatı olmayan bir izleyici kitlesiyle mimari eser arasında bir iletişim aracı görevi görür. Bu bağlamda, fotoğrafın başarısı, söz konusu iletişim görevini ne denli etkili bir şekilde yerine getirdiğiyle ölçülmektedir (Sağdıç, 2024). Bir yapının ikonikleşmesini sağlayan fotoğraf, aynı zamanda o yapıyı nesneleştirerek, tekrar üretilebilen ve tekrar tüketilebilen bir görsel temsile dönüştürmektedir. Bu yineleme süreci, her seferinde farklı bir bakış açısının ortaya çıkmasına olanak sağlayarak, mimari fotoğrafın kendine özgü bir anlatım dilini geliştirmesine zemin hazırlamıştır (Sönmez, 2007; Sağdıç, 2024). Örneğin, Albert Renger-Patzsch 1920'ler, 1930'lar ve 1940'lardaki çalışmalarında geometrik öğeleri ve ışık-gölge zıtlıklarını vurgulayan bir stil benimsemiştir. Buna karşın, László Moholy-Nagy, mimariyi bulunduğu çevreden soyutlayarak, mekân ve zamandan bağımsız, plastik bir kompozisyon olarak değerlendirmiş ve yapıları çizgi, doku, ton ve hacim ilişkileri aracılığıyla yeniden tasarlamıştır (Ergand, 2012; Sağdıç, 2024). Satriya (2013), mimari fotoğrafı, bir yapının veya ürünün geniş kitlelere erişimini sağlayan görsel bir araç olarak tanımlamaktadır. Bu yaklaşıma göre mimarlık ve fotoğraf, sanat ve bilim disiplinlerinin ortak noktasında konumlanmaktadır. Dolayısıyla fotoğraf, sadece bir belgeleme ve anı kaydetme işlevi görmekle kalmayıp, aynı zamanda gözlemciye mimari düşüncenin aktarılmasında da önemli bir rol oynamaktadır (Sönmez, 2022).

Mimari fotoğraf, inşa edilmiş yapının belirli bir perspektiften yakalanmış, durağan bir temsildir. Bu görüntüler, anlık ve benzersiz bir zaman dilimini ölümsüzleştirerek, tekrarlanması mümkün olmayan çeşitli olasılıkları kayda geçirir. Bu özellikleri sayesinde mimari fotoğraflar, yeni bakış açılarının ve özgün düşüncelerin doğmasına katkıda bulunurlar (Söhmen, 2011). 20.yüzyılda Bauhaus Okulu'nun etkisiyle mimarlık, yalnızca bir yapı üretim süreci olmanın ötesine geçerek tüm sanat dallarıyla etkileşim kuran bir ifade biçimine dönüşmüştür. Bu dönüşüm, mimarlığın disiplinlerarası bir kimlik kazanmasına olanak tanımış; dönemin ruhunu yansıtan “makine estetiği” anlayışı ise mimarlık ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi daha da pekiştirmiştir. Mimarlığın giderek nesnelleşmesi ve yapının bir makine olarak ele alınması fikri bu dönemde belirginleşmiş, bu da mimari temsilde köklü değişimlere yol açmıştır (Ercanlı, 2015).

Mekân tasarımında kayıt aşamasına dâhil olan sunum, pazarlama, rölöve, belgeleme ve arşivleme amaçları için üretilen fotoğrafların, tasarım sürecinin diğer aşamalarında çekilen fotoğraflardan temel farkı, fotoğrafçının doğrudan yapının iç mekânında bulunabilmesidir. Bu aşamada üretilen görsel materyaller, hem fotoğrafçılık hem de mimarlık disiplinlerinde karşılığı olan mimari fotoğraflar niteliğini taşır. Fotoğrafçılığın uzmanlık alanlarından biri olarak kabul edilen mimari fotoğraf, diğer fotoğraf türleriyle aynı fiziksel ve kimyasal unsurlara ve kurallara sahip olmasına rağmen, konusu ve amacı bakımından onlardan ayrışır. Yapılı çevre, yerleşim düzeni, insan-çevre ilişkisi gibi unsurlar mimari fotoğrafın temel konularını oluştururken; üretilen görsellerin temel amacı, mimari eserleri etkileyici veya belgeleyici bir şekilde sunmaktır (Arslan, 2022).



## MİMAR CEMAL EMDEN VE MİMARİ FOTOĞRAFİK TEMSİLİ

Üniversite yaşamına kadar hayatına Kayseri’ de devam eden Cemal Emden, üniversite sınavında Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık bölümünü kazanıp İstanbul’a yerleşmiştir. Mimarlık bölümünü seçmesinde iki adet sebep olduğunu ortaya koymaktadır. Bunlardan ilki; fotoğraf ve mimarinin birbiri ile ilişkili olduğunu düşünmesi ve Kayseri’ de babasının dükkânına sık sık gelen mimarlardır. Fotoğrafların üzerine yazılıp çizilenler, ortamda bulunan T cetveli, gönye gibi tüm bu etmenlerin kendisini çok etkilediğini açıklamaktadır. Aldığı mimarlık eğitiminin fazlasıyla öğretici ve dar bir sürede oldukça fazla öğrenerek kendini geliştirmesinde katkıda bulunduğunu ortaya koymaktadır. Görmüş olduğu mimarlık eğitimini kişisel gelişimi açısından bir aydınlanma olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda ise çevresinde olup bitenleri daha kolay fark ettiğinden söz etmektedir (URL1).

Mimari eğitimini tamamladıktan sonra on yıl süresince mimarlık mesleğini uyguladığını belirtmektedir. Bu on yıl boyunca fazla sayıda önemli mimarlar ile çalışarak, restorasyon projeleri ve yeni yapılar yapma imkanı olmuştur. Mimarlık okumasındaki nedenin ilk olarak fotoğraf olmadığını söylemektedir. Üniversite hayatındaki zaman diliminde daha çok doğa ve insan fotoğrafları çektiğini ifade etmektedir. Yıldız Teknik Üniversitesi’ nde 1993 yılında tamamlamış olduğu Yüksek Lisans eğitimi sonrasında mimari fotoğraflar çekmeye başlamıştır. O zaman diliminde ‘mimarlık fotografcısı olacağım’ şeklinde bir söyleminin de olmadığını dile getirmiştir (URL2). Buna rağmen, çevresindeki mimarlardan gelen fotoğraf çekirme isteklerini geri çevirmemiş ve kendisi de severek fotoğraflamıştır. İsteklerin sayısının giderek arttığını gören Cemal Emden yavaş yavaş mimarlıktan ve mimarlık yapmaktan ayrılmıştır (URL1). Mimari fotoğrafçılık yapmaktaki asıl gayesinin mimarlığı izleyiciye aktarmak, anlatmak ve öğretmek olduğunu ifade etmektedir. Fotoğraf dünyasının içine doğmuş olmanın verdiği yararlarla mimarlık alanına fotoğrafı ekleyerek mimari fotoğrafçı kimliği ile bu mesleki yönelimi inşaa etmesinin çok rahat olduğunu vurgulamıştır (URL2).

Cemal Emden, mimari fotoğrafçı olma yolundaki en büyük adımını, birçok kişi tarafından farkına varılmasını; 2000’li yıllarda Koleksiyon’un yayınladığı Mimarlık Yıllığı (2000) adlı yayında çektiği mimari fotoğraflarına yer verilmesine bağlamıştır. Çıkan kaynaktan sonra çok sayıda mimari fotoğraf çekmeye başlayan Emden, o tarihten sonra hayatını mimari fotoğrafçılıktan kazanmaya başladığından söz etmiştir. Mimarlık Yıllığı (2000) kitabında yer alan mimarlar ile tanıştığından ve hepsinin çekilen fotoğraflardan memnun olduğundan bahseden Cemal Emden, devam eden süreçte birçok mimardan fotoğraf işi aldığından bahsetmiştir. Dolayısıyla da mimari fotoğrafçı kariyerinin; 1986 ile 2000 yılları arasını hazırlık, 2000’den günümüze kadar geçen süreci de icraat dönemi olarak nitelendirebileceğinden bahsetmiştir (URL3).

### Mekân ve Mimarlık Anlayışı

Cemal Emden, fotoğraf sanatının mimari anlayışını derinleştiren bir araç olduğunu belirtmektedir. Bu ifadesi Susan Sontag’ın “...fotoğrafın zamanla derinleşen anlamı ve görsel etkisi, mimarlık sanatıyla örtüşür.” sözlerindeki gibi fotoğraf ile mimarlık sanatı arasındaki ilişkiye benzer bir ilişkidir diyebiliriz. Mimari fotoğrafçılık pratiği sayesinde, mimariyi daha derinlikli bir şekilde kavradığını, çok sayıda yapıyı inceleme fırsatı bulduğunu ve bu yapıların hangi mimarlar tarafından ne gibi amaçlarla tasarlandığını daha iyi anladığını ifade etmektedir. Emden, mimariyi topluma aktarmayı bir hedef olarak benimsediğini vurgularken, işbirliği yaptığı mimarların eserlerini, onların düşünce yapıları ve tasarım motivasyonları çerçevesinde değerlendirme ve öğrenme imkânı elde ettiğini dile getirmektedir. Mesleki açıdan mimar unvanına da sahip olan Cemal Emden, mimarlık pratiğine kıyasla mimari fotoğrafçılıkla daha yoğun bir ilişki içerisinde olduğunu ifade etmektedir. Ona göre bir yapının inşa edilmesi yıllar süren bir uğraş gerektirirken, mimari fotoğrafçılık aracılığıyla yalnızca o yapının içine girerek çok daha kısa sürede, fakat aynı ölçüde zengin bir öğrenme deneyimi elde etmek mümkündür. Emden bu düşüncesini şu sözlerle dile getirmiştir: “Sanki arının farklı çiçeklerden polenler toplaması gibi bir içeriği var mimari fotoğrafçılığın.” (URL1).

Emden’in bu yaklaşımı, Walter Benjamin’in “Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim Çağında Sanat Eseri” adlı eserinde dile getirdiği, “gözün algılayışı elin çizisinden çok daha hızlı olduğundan, resimle çoğaltma süreci konuşmayla boy ölçüşebilecek derecede muazzam bir hız kazandı” ifadesiyle örtüşmektedir. Benjamin’in vurguladığı görsel algının hız ve yoğunluk kapasitesi, Emden’in mimari fotoğrafı bir tür “yoğunlaştırılmış öğrenme ve temsil pratiği” olarak konumlandırmasıyla doğrudan ilişkilidir diyebiliriz. Bu bağlamda mimari fotoğraf, yalnızca bir belgeleme yöntemi değil, aynı zamanda mimarlığın bilgisini hızla aktarabilen ve farklı bağlamlarda yeniden üretebilen bir temsil aracıdır ifadesini kullanmak yanlış olmaz. Cemal Emden, mimarlık tarihi bilgisinin önemini her fırsatta vurgulamış ve donanımlı bir mimarlık tarihçisinin aynı zamanda iyi bir mimari fotoğrafçı olabileceğini ifade etmiştir. Ona göre nitelikli mimari fotoğrafçılar genellikle mimarlık kökenli kişilerdir. Zira mekânı ve yapıyı doğru okuyabilme, yapıların mimarlık tarihi içindeki hikâyelerine

hâkim olma, üretilen fotoğrafın niteliğini doğrudan etkilemekte; ortaya çıkan ürünün mimari disipline daha fazla yaklaşmasını sağlamaktadır (URL3).

Fotoğrafçılık pratiğiyle uğraşan birçok kişi, mimari fotoğrafçılığı çoğu zaman “tadı olmayan bir yemek” gibi görerek düz, tekdüze ve yetersiz bir alan olarak nitelendirmektedir. Benzer şekilde, mimarlık kökenli bireyler açısından da yalnızca bir cephenin fotoğrafını çekmek, yüzeysel ve basit bir eylem gibi algılanabilmektedir. Oysa örneğin Le Corbusier’in bir cephesine bakmak, mimari kurgu ve estetik değerleri kavramak açısından farklı bir haz ve anlam dünyası sunmaktadır. Bu bağlamda mimari fotoğraf, basit bir yüzey kaydının ötesinde, yapının düşünsel arka planını, mekânsal kurgusunu ve estetik bütünlüğünü görünür kılan bir temsil pratiği olarak değerlendirilebilmektedir. Fotoğraf zanaatı pek çok farklı alana ayrılmakla birlikte, en yaygın biçimi anı yakalamaya dayalı fotoğrafçılıktır. Bu tür üretimler çoğunlukla herhangi bir kurguya ihtiyaç duymadan, anlık kayıtlar üzerinden şekillenirken; mimari fotoğraf, doğası gereği kapsamlı bir kurgusal süreci içerebilmektedir. Bu durum, Jean Baudrillard’ın fotoğrafın kurgusal bir niteliğe sahip olduğunu öne süren yaklaşımıyla da örtüşmektedir. Baudrillard’a göre fotoğraf, yalnızca nesnel gerçekliği yansıtan bir imge değil; hem onu üreten öznenin hem de deklanşöre basan kişinin etkisiyle, nesnelerin görüntüsünün kurgusal bir yeniden üretimidir.

Cemal Emden, mimari fotoğrafçılıkta çoğu zaman yapının cephesi önünde uzun süre beklenerek en uygun ışığın yakalanmaya çalışıldığını, hatta gerektiğinde insan figürleri gibi öğelerin bilinçli bir biçimde kompozisyona dâhil edilebildiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda mimari fotoğrafçılığın, yalnızca teknik beceri değil aynı zamanda yüksek düzeyde bir farkındalık gerektirdiğini vurgulamaktadır. Emden’e göre fotoğrafının bilgi, birikim ve yorum gücü, mimari fotoğrafın sınırlarını genişleterek onu çok daha ileri bir temsil pratiğine dönüştürebilmektedir. Cemal Emden, mimari fotoğraf çalışmalarında, yapılar ile izleyici arasında hem belirli bir uzaklık algısı oluşturmaya hem de eş zamanlı olarak bir etkileşim tesis etmeye özen göstermiştir. Emden’e göre, mimari fotoğrafçılık, bir yapının yalnızca estetik niteliklerini yansıtmakla kalmamalı, aynı zamanda yapının çevresiyle olan ilişkisini, içinde bulunduğu bağlamı ve mekânsal yerleşimini de ifade etmelidir. Bu türden bilgilerin aktarılmasının, mimari eserlerin daha iyi anlaşılması için son derece kıymetli veriler sağladığını belirtmiştir (URL3).

Cemal Emden, mimari fotoğrafları olduğundan daha iyi göstermek gibi bir çaba taşımadığını ifade etmektedir. Ona göre amaç, var olanı değiştirmek ya da farklı ve yapay bir biçimde sunmak değil; yapının ne olduğunu, en yalın ve anlaşılır haliyle ortaya koymaktır. Bu nedenle fotoğraflarında olabildiğince objektif bir yaklaşım benimseyen Emden, çektiği şeyin özünü doğrudan yansıtmayı hedeflediğini özellikle vurgulamaktadır. Kendi ifadesiyle “Mimari fotoğraf adı üzerin de mimariyi anlatmak için çekilir.” sözü, onun bu yaklaşımını net bir şekilde ortaya koymaktadır (URL1). Ayrıca Emden, mimari fotoğrafçılığın bu sınırlar içinde kalması gerektiğini, aksi takdirde mimari temsilin özünden uzaklaşılacağını düşünmektedir. Bir yapının farklı zamanlardaki (örneğin, sabahın ilk ışıklarında, gün ortasında, gün batımında veya geceleyin) fotoğraflanmasının, farklı görsel ve duygusal sonuçlar doğurabileceğine işaret etmektedir. Emden’e göre, bu süreçte elde edilen çeşitli görüntüler arasında, diğerlerine nazaran daha çarpıcı ve etkileyici bir tanesi öne çıkabilir; bu nedenle asıl amaç, bu özgün anı yakalamaktır. Fotoğraf üretim sürecini değerlendiren Emden, temelinde, çekilen tüm fotoğraflar arasından duygu yoğunluğu yüksek ve etkileyici olan tek bir kareyi bulma çabasının yattığını belirtmektedir. Her yapıda bu türden bir karenin yakalanmasının mümkün olmadığını, ancak büyük bir kısmında böyle bir potansiyelin bulunduğunu ifade eden Emden, bu yaklaşımın aynı zamanda, her seferinde bir önceki çalışmadan daha güçlü ve nitelikli bir fotoğraf ortaya koyma amacını da beraberinde getirdiğini vurgulamaktadır (URL1).

Cemal Emden’in bu konudaki yaklaşımı, Sönmez’in (2007) sunduğu perspektiflerle örtüşmektedir. Sönmez’in vurguladığı üzere, bir yapının sembolikleşmesinde rol oynayan tek bir fotoğraf, hem yapının nesneleşmesine hem de tekrar tekrar tüketilebilen bir görsel temsile dönüşmesine olanak tanımaktadır. Bu tekrar eden tüketim süreci, her seferinde farklı bir yorumun ortaya çıkmasına zemin hazırlayarak mimari fotoğrafçılığın kendine özgü dilinin gelişmesi için verimli bir ortam yaratmaktadır. Emden’in, bu sürecin mimari fotoğrafçılık açısından bir hedef olarak benimsenmesi gerektiği yönündeki görüşü de söz konusu yaklaşım ile paralellik göstermektedir. Bu bağlamda, Flusser’in fotoğrafın nesnel bir gerçeklik aktarımından ziyade öznel bir temsil pratiği olduğu yönündeki tespiti de, Emden’in fotoğrafın yorumlayıcı ve yeniden üretici boyutuna ilişkin düşüncelerini destekler niteliktedir. Emden, mimari yapılarla kurulan görsel ilişkinin hiçbir zaman tamamlanmadığını vurgulamaktadır. Ona göre, farklı dönemlerde gerçekleştirilen gözlemler, her seferinde hem mekânsal hem de biçimsel açıdan yeni anlamların ortaya çıkmasına imkân tanımaktadır. Emden ayrıca, çoğunlukla amatör bir ruhla gerçekleştirilen mimari fotoğraf çalışmalarının da özgün bir değer taşıdığını belirtmekte; çünkü bu tür pratiklerde fotoğrafın öğrenme sürecinde bir araç olarak kullanılması, özünde akademik bir yaklaşım biçimi olarak görülmektedir (URL1).

Cemal Emden, her ne kadar aktif bir mimarlık pratiği yürütmediğini belirtse de, mimarlıkla arasındaki bağın sürekliliğini koruması gerektiğini vurgulamaktadır. Ona göre bu bağın kopması, mimari fotoğrafla olan ilişkisinin de sona ermesine yol açacaktır. Emden, mimari fotoğrafı mimarlığı daha derinlemesine anlamak ve öğrenmek için etkin bir araç olarak gördüğünü pek çok kez dile getirmiş; böylece doğrudan bir mimari üretim içinde bulunmasa da, kendisini mimarlık dünyasının dışında konumlandırmamıştır (URL1). Cemal Emden, mimari yapının fotoğraf aracılığıyla temsil edilmesi sürecini yalnızca teknik bir kayıt faaliyeti olarak değil, aynı zamanda yapının ruhunu ve tasarım sürecini anlama çabası olarak değerlendirmektedir. Ona göre, bu sürecin ilk ve en önemli adımı, yapının mimarını, onun düşünsel dünyasını ve mesleki yaklaşımını derinlemesine kavramaktır. Çünkü mimarın kişisel üslubu, tasarım tercihleri ve dönemin hâkim anlayışından ayrılan özgün yönleri, yapının fiziksel biçimlenişinde doğrudan karşılık bulmaktadır. Dolayısıyla, mimarın yapıya ilişkin hedeflerini, kararlarının ardındaki gerekçeleri ve yapıya yüklediği anlamları kavramak, fotoğrafın yalnızca görsel bir belge olmanın ötesine geçerek yorumlayıcı bir araca dönüşmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda Emden, mimarla doğrudan diyalog kurmanın zorunlu olduğunu savunur; çünkü bu görüşmeler aracılığıyla fotoğrafçı, yapıyı tasarlayan kişinin niyetlerini ve beklentilerini öğrenerek kendi üretimini daha bilinçli bir zemine oturtabilmektedir (URL1).

John Tagg, fotoğrafı toplumsal bağlamlarda “belge ve kanıt üretme” aracı olarak görür ve onun nesnel gerçeklikten ziyade ideolojik söylemlerle biçimlendiğini savunur. Cemal Emden ise mimari fotoğrafın yalnızca görsel kayıt olmadığını, mimarın düşünsel dünyasını ve yapının zamansal deneyimlerini görünür kılacak şekilde yorumlanması gerektiğini vurgular. Bu yönüyle Emden’in yaklaşımı, Tagg’in “fotoğrafın bağlamdan bağımsız olamayacağı” görüşüyle örtüşür. Ancak farklılık noktası, Tagg’in fotoğrafı daha çok iktidar ve kurumlarla ilişkili ideolojik bir mekanizma olarak ele almasına karşın, Emden’in bunu daha kişisel, estetik ve fenomenolojik bir düzlemde değerlendirmesidir. Bunun yanı sıra Emden, yapıya dair mevcut fotoğraf arşivlerinin incelenmesinin de sürecin önemli bir parçası olduğunu ifade eder. Ancak bu inceleme, yalnızca daha önce üretilmiş imgelerin tekrarı anlamına gelmemelidir. Ona göre arşiv çalışması, araştırmacıya yapının farklı açılardan yeniden nasıl değerlendirilebileceğini görme ve fotoğrafik üretime yeni anlam katmanları ekleme imkânı sunmaktadır. Bu noktada, mevcut görsellerin pasif birer referans olmaktan ziyade, yapıya farklı estetik ve kavramsal değerler katmayı mümkün kılan birer başlangıç noktası olarak görülmesi gerektiğini vurgular (URL3).

### Yayınlarındaki Örnekler

Cemal Emden’in mimari fotoğraf alanındaki profesyonel tanınırlığının belirginleşmesinde belirleyici dönüm noktası, 2000’li yılların başlarında yayınlanan Mimarlık Yıllığı 1 (2000) adlı eserde mimari fotoğraflarının yer almasıyla gerçekleşmiştir. Emden, bu yayında kendisine ayrılan bölümün, kendisini sadece bir fotoğraf üreticisi olarak değil, aynı zamanda mimari fotoğrafçılığın özgün bir temsilcisi olarak konumlandığını ifade etmektedir. Daha öncesinde çeşitli görsel üretim tecrübeleri edinmiş olmasına rağmen, söz konusu yayının sağladığı görünürlük, mesleki eğilimlerini daha net bir şekilde belirlemesine ve fotoğraf pratiğini mimarlıkla doğrudan ilişkilendirmesine olanak tanımıştır. Bu tarihten itibaren yoğun bir biçimde mimari fotoğraf üretimine yönelen Emden, geçimini tamamen bu alandan sağlamaya başladığını belirtmiştir. Dolayısıyla, Mimarlık Yıllığı’nda yer alan bu ilk deneyim, mesleki kariyerinde dönüştürücü bir başlangıç noktası teşkil etmiştir.

Söz konusu yayında yer alan fotoğraflar, yalnızca geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmakla kalmayıp, aynı zamanda çeşitli mimarlarla doğrudan bir iletişim ağı kurmuştur. Emden, kitapta eserleri sergilenen mimarlarla tanışma fırsatı bulduğunu ve onların çekilen fotoğraflardan duydukları memnuniyetin, sonraki süreçte yeni iş ortaklıklarının zeminini hazırladığını vurgulamaktadır. Bu durum, onun sadece bireysel bir sanatçı olarak değil, aynı zamanda profesyonel bir fotoğrafçı kimliğiyle mimarlık pratiğiyle entegre olmasını sağlamıştır. Nitekim kısa bir süre içinde farklı mimarlardan fotoğraf çekimi davetleri almaya başlaması, bu yayına başlayan sürecin kalıcı ve verimli bir mesleki platforma dönüştüğünü göstermektedir.

Kitabın giriş bölümünde, yayın kurulunda yer alan Doğan Tekeli’nin “Mimarlıkta Başarı Üzerine” başlıklı yazısı yer almaktadır. Tekeli bu yazısında, ulusların uygarlık düzeylerinin ölçütlerinden birinin içinde yaşanılan yapı çevrenin kalitesi olduğunu vurgulamaktadır. Ancak bu gerçeği bilinçle kavrayabilen ve söz konusu kaliteye ulaşılabilirliğinin farkında olan bireylerin sayısının oldukça sınırlı olduğuna dikkat çekmektedir. Ona göre, mimarlığın toplumsal düzeyde değerinin anlaşılması ve yapı üretiminin niteliğinin yükseltilmesi, yalnızca mesleki bir mesele değil, aynı zamanda kültürel bir bilinç meselesidir. Tekeli ayrıca, Mimarlık Yıllığı 1’in yayımlanma amacını da bu bağlamda açıklamaktadır. Yıllığın, hem Türkiye’deki yapı çevrenin kalitesi üzerine düşünmeyi teşvik etmek hem de mimarlık üretimlerini ulusal ve uluslararası ölçekte görünür kılmak üzere hazırlandığını ifade etmektedir. Böylelikle kitap, yalnızca belirli projeleri bir araya



getiren bir yayın olmanın ötesinde, mimarlık pratiğini toplumsal gelişim ve uygarlık düzeyiyle ilişkilendiren kültürel bir amaç üstlenmektedir (Mimarlık Yıllığı 1, 2000).

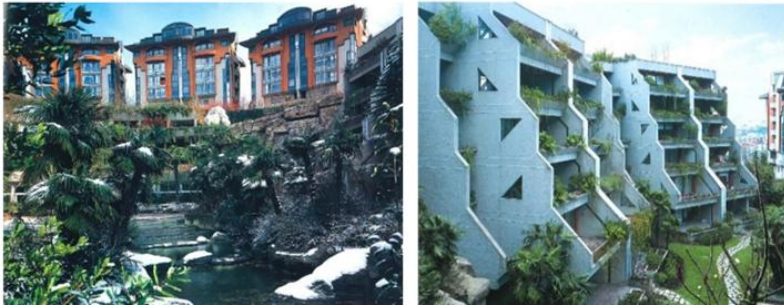
Kitap, dönemin önde gelen birçok mimarının projelerini içermesi bakımından dikkate değerdir. Şevki Pekin, Behruz Çinici, Cengiz Bektaş ve Doğan Tekeli gibi alanında önemli konumda bulunan mimarların çalışmaları bu kapsamda belgelenmiştir. Her proje, yalnızca mimarın ismi ve künyesiyle değil; aynı zamanda proje hakkında ayrıntılı mimari bilgiler, kat planı, kesit ve görünüş çizimleriyle desteklenmiştir. Ayrıca cephe fotoğrafları ve mevcutsa iç mekân görselleri de kitaba dâhil edilmiştir. Bu yönüyle eser, hem görsel hem de teknik verilerin bir arada sunulduğu, mimarlık literatüründe kapsamlı bir kaynak niteliği taşımaktadır. Projelendirme süreci 1995–1996 yılları arasında tamamlanan, 1220 m<sup>2</sup> inşaat alanına sahip ve ana işlevi konut olan yapı, mimar Şevki Pekin tarafından Sapanca/Sakarya’da uygulanmıştır (Şekil 1) (Mimarlık Yıllığı 1, 2000). Mimari fotoğraflar aracılığıyla incelendiğinde, yapının taş kaplı duvarlarla çevrelediği ve bu duvarların yalnızca sınır oluşturan bir kabuk değil, aynı zamanda istinat işlevi üstlenen bir yapı elemanı olarak kurgulandığı görülmektedir. Cephe düzeninde ahşap kaplamaların yoğun biçimde kullanılması, yapının doğal çevresiyle kurduğu uyumlu ilişkiye işaret etmektedir.



**Şekil 1.** Şevki Pekin, Altı Konut Mimari Fotoğrafları

**Kaynak:** Mimarlık Yıllığı 1, 2000

Behruz Çinici ve Altuğ Çinici tarafından tasarlanan toplu konut yerleşmesi Platin Sitesi, 1994-1999 yılında İstanbul Ortaköy’de inşa edilmiş olup, on adet 15 katlı konuttan oluşan büyük ölçekli bir yerleşim projesidir (Mimarlık Yıllığı 1, 2000). Yapılar, topoğrafya ile uyumlu bir biçimde dairesel bir düzen içerisinde konumlandırılmış; bu yerleşim düzeniyle ortada yer alan geniş yeşil alanın çevrelenmesi sağlanmıştır. Böylece site, mekânsal organizasyonunda hem doğal çevreyle bütünleşmeyi hem de kullanıcılarına ortak bir yaşam odağı sunmayı amaçlamıştır (Şekil 2).



**Şekil 2.** Şevki Pekin, Altı Konut Mimari Fotoğrafları

**Kaynak:** Mimarlık Yıllığı 1, 2000

Sitenin odak noktası olan merkezî alan, yoğun yeşil doku ve su öğeleriyle zenginleştirilerek hem ekolojik hem de estetik bir değer kazanmıştır (Şekil 2). Çinici, İstanbul’un tarihsel olarak sarnıçlar kenti kimliğini vurgulamış, ancak bu geleneğin modern dönemde unutulmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir. Bu bağlamda projeye 950 m<sup>3</sup> kapasiteli bir sarnıç sistemi eklenmiş ve çatı sularının depolanarak yeniden kullanılmasına imkân tanınmıştır. Böylelikle proje, yalnızca çağdaş konut üretimine değil, aynı zamanda kentin tarihi su yönetimi kültürünün güncel bir yorumu olarak da katkı sağlamaktadır.

Akdeniz Üniversitesi Olbia Sosyal Merkezi (Şekil 3), Mimar Cengiz Bektaş’ın, özellikle Antalya gibi kentle bütünleşik bir kampüsün sosyal yaşam alanlarındaki yetersizlikleri giderme amacıyla tasarladığı ve 1999 yılında inşaatının bittiği önemli bir projedir. Şehirle iç içe konumlanan kampüs arazisi, öğrencilerin sosyal gereksinimlerini karşılayacak yeterli aktivite olanakları sunmamaktaydı. Bektaş, bu sorunu aşmak için



"dolaşım aksını bir caddeye dönüştürme" konseptini geliştirmiştir. Pergola sistemleriyle gölgelendirilen, serbest yaya hareketine olanak sağlayan ve farklı oturma elemanlarıyla desteklenen bu açık mekân, sadece bir geçiş güzergâhı olmanın ötesine geçerek, sosyal etkileşimi teşvik eden canlı bir "yaşam alanı" niteliği kazanmıştır (Mimarlık Yıllığı 1, 2000).



**Şekil 3.** Akdeniz Üniversitesi Olbia Sosyal Merkezi, Cengiz Bektaş Mimari Fotoğrafları

**Kaynak:** Mimarlık Yıllığı 1, 2000

Doğan Tekeli ve Sami Sisa'nın mimari vizyonunu yansıtan Antalya Havalimanı Dış Hatlar Terminali Binası (Şekil 4), 1991 yılında düzenlenen bir mimari proje yarışmasında elde ettiği birincilik ödülüyle hayata geçirilmiştir. Projenin uygulama aşaması, yarışmayı müteakip 1996 yılının Ekim ayında başlamış ve 1998 yılının Mayıs ayında nihayete ermiştir. Yapının temel strüktürel unsurları, betonarme karkas sistemi ve prekast döşeme elemanlarından oluşmakta olup, fotoğraf verileriyle desteklendiği üzere, çatı örtüsünün bir bölümünde uzay kafes sistemine sahip çelik konstrüksiyon kullanılmıştır (Mimarlık Yıllığı 1, 2000). Bu yapısal yaklaşım, geniş açıklıkların aşılabilmesine olanak tanıyarak, terminal binasının fonksiyonel gereksinimlerini karşılayacak nitelikte, ferah ve aydınlık iç mekânların yaratılmasına imkân sağlamıştır.



**Şekil 4.** Antalya Havalimanı Dış Hatlar Terminali Binası Cephe ve İç Mekan Mimari Fotoğrafları

**Kaynak:** Mimarlık Yıllığı 1, 2000

Bir diğer proje örneği olarak, diğer yaklaşımlardan ayrılan Turkcell Operasyon Merkezi Binası (Şekil 5) incelenebilir. Mimar Mutlu Çilingiroğlu tarafından tasarlanan bu yapı, 1998–1999 seneleri arasında İstanbul'un Maltepe ilçesinde, mevcut bir yapının yenilenmesi suretiyle inşa edilmiştir. Yapı içerisinde, döşemede açılan bir galeri boşluğu asansörler ve merdivenlerle entegre edilerek hem işlevsel hem de mekânsal anlamda bir akışkanlık yaratılmıştır (Mimarlık Yıllığı 1, 2000).



**Şekil 5.** Turkcell Operasyon Merkezi Binası Mimari Fotoğrafları

**Kaynak:** Mimarlık Yıllığı 1, 2000

Sonuç olarak yıllıkta yalnızca konut projeleri değil; toplu konut, sosyal merkez, havaalanı, iletişim ve teknik merkez, konaklama yapıları ile eğitim yapıları gibi çok farklı işlevlere sahip yapılar da yer almaktadır. Bu çeşitlilik, her yapının mimari fotoğrafik temsili için farklı gereksinimler doğurmuş; Cemal Emden ise her biri için ayrı titizlikle çalışarak bu yayına benzersiz bir değer katmıştır. Onun kompozisyon tercihleri, yapıları yalnızca belgeleyen bir bakış açısının ötesine geçmekte; mekânın atmosferini, işlevselliğini ve mimari karakterini görünür kılmaktadır. Ayrıca Emden'in yapıları farklı dönemlerde, değişen koşullarda tekrar tekrar ziyaret ederek gözlemlene pratiği, fotoğraflarına yalnızca mekânsal değil, zamansal bir derinlik de kazandırmaktadır. Bu yönüyle fotoğraflar, projelerin teknik çizimlerle aktarılan bilgisini bütünlerken aynı zamanda mimarların tasarım felsefelerini görsel bir zeminde ifade etmektedir. Böylece Emden'in katkısı, kitabı salt bir mimarlık yılığı olmaktan çıkararak, mimarlık ile fotoğrafın kesişiminde özgün ve nitelikli bir belgeleme çalışmasına dönüştürmektedir.

Mimarlık Yılığı kitabının yayımlanmasının ardından yolu Doğan Kuban ile kesişen Cemal Emden, onunla birlikte Osmanlı Mimarisi (2007) kitabını hazırlamıştır. Emden, bu ortak çalışmayı yalnızca bir fotoğraf üretim süreci olarak değil, aynı zamanda kendisi için bir öğrenme ve eğitim alanı olarak değerlendirmiştir. Kısa bir zaman dilimi içerisinde Osmanlı'ya ait mimari üretimi sistematik bir biçimde belgelemek ve fotoğraflamak, ona bu mimari düzeni, tarihsel gelişim çizgisini ve dönemsel dönüşümleri çok daha kapsamlı bir şekilde kavrama olanağı sunmuştur. Emden, bu süreçte yalnızca tekil yapıları kayda almakla kalmamış, aynı zamanda yapıların bulundukları bağlam, ölçek farklılıkları ve dönemsel üsluplar arasındaki ilişkileri de gözlemlene fırsatı bulmuştur. Dolayısıyla fotoğraf, burada salt görsel bir kayıt olmanın ötesinde, Osmanlı mimarlığının mekânsal karakterini, estetik değerlerini ve yapım tekniklerindeki çeşitliliği görünür kılan bir araştırma aracına dönüşmüştür. Emden'in aktardığı üzere, Doğan Kuban ile gerçekleştirilen bu yoğun çalışma, onun fotoğraf pratiğini yalnızca teknik açıdan geliştirmemiş, aynı zamanda mimarlık tarihine ilişkin kavrayışını da derinleştirmiştir. Bu bakımdan Osmanlı Mimarisi kitabı, Emden'in mesleki yolculuğunda bir dönüm noktası olmasının yanı sıra, Türkiye'de mimarlık tarihi yazımında fotoğrafın araştırma ve temsil aracı olarak önemini de güçlü biçimde ortaya koymaktadır. Her ne kadar Cemal Emden günümüzde daha çok modern mimari üzerine yoğunlaşmış olsa da, geleneksel mimari üzerine yaptığı çalışmalar ile mimarlık tarihine duyduğu ilgi ve bu konudaki birikimi göz ardı edilemez. Onun mimarlık tarihini önemseyen yaklaşımı, fotoğraf pratiğine yalnızca belgesel bir boyut kazandırmakla kalmamış, aynı zamanda farklı dönemlerin mekânsal ve estetik değerlerini görünür kılmaya da olanak tanımıştır. Bu durum, Mimarlık Yılığı ile birlikte tanınırlığının artmasında belirleyici unsurlardan biri olmuş; Emden'in yalnızca çağdaş mimarinin değil, aynı zamanda tarihsel mirasın da fotoğrafik temsilde yetkin bir isim olarak öne çıkmasını sağlamıştır.

Osmanlı Mimarisi kitabı, kapsamı itibarıyla oldukça geniş bir Osmanlı mimarlığı özetini içermektedir. Yalnızca içindekiler kısmına bakıldığında bile, birinci ve ikinci ciltlerin Sinan'dan Önce Osmanlı Mimarisi, üçüncü ve dördüncü ciltlerin ise Sinan'dan Sonra Osmanlı Mimarisi başlığı altında düzenlendiği görülmekte; bu yönüyle eser, geniş ölçekli bir Osmanlı mimarlığı arşivi niteliği taşımaktadır. Kitapta, iç mekândan cephe kurgusuna, bezemelerden süsleme ayrıntılarına kadar pek çok farklı mimari unsurun fotoğrafı yer almakta, böylelikle Osmanlı mimarlığının bütüncül bir temsili sunmaktadır. Cemal Emden'in bu çalışmadaki yaklaşımı ise özellikle dikkate değerdir. Fotoğrafları kısa bir zaman dilimi içerisinde, fakat farklı mekânlarda tekrarlayan bir yoğunlukla üretmiş; bu yolla hem sistematik bir belgeleme sağlamış hem de mimarının farklı boyutlarını görünür kılmıştır. Cemal Emden, defalarca ziyaret ettiği Selimiye, Süleymaniye ve Mimar Sinan'ın diğer eserlerini bu kitap kapsamında fotoğraflamıştır. Örneğin, Süleymaniye'nin avlusundan bakarak minarelerini kadrja aldığı fotoğraf ile Selimiye'nin hünkâr mahfilini yansıtan karesi dikkat çekmektedir. Bu seçimler, fotoğrafın hangi mekânlarda yoğunlaştığını göstermenin ötesinde, Emden'in Doğan Kuban ile yakın iletişim içinde çalıştığının da en somut kanıtıdır. Nitekim Süleymaniye fotoğrafının (Şekil 6) yer aldığı bölümün başlığı "Osmanlı Mimarisinin Simge Yapısı: Süleymaniye" olarak tanımlanmış, böylece görsel temsil ile metinsel anlatım güçlü bir biçimde örtüşmüştür. Gerçek anlamıyla Osmanlı mimarisinin simgesinin fotoğraflanmış hali, bu bağlamda bir mimari fotoğrafik temsil niteliği taşımaktadır.



**Şekil 6.** Süleymaniye Cami, İstanbul

**Kaynak:** Kuban, 2007

LondraLondon: Metropol ve Mimarlık kitabı (Şekil 7), 2008 yılında bir grup öğrenci ve akademisyen tarafından gerçekleştirilen Londra gezisinin sonuç ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Vitra ve santralistanbul işbirliğiyle yürütülen bu proje, aynı yıllarda düzenlenen Viyana/Chicago (2008), Amsterdam (2009) ve Barselona (2010) gezileri ve sergileriyle birlikte düşünülse de, kitabın editörü İlhan Bilgin, Londra'nın diğer kentlerden farklı bir yerde konumlandırıldığını özellikle vurgular. Çalışmanın temel görsel malzemesini oluşturan mimari fotoğrafların tamamı Cemal Emden tarafından üretilmiş olup, Emden bu yönüyle kitabın ana malzemesini ortaya koyan fotoğrafçı kimliğiyle öne çıkmaktadır. Böylece kitap, yalnızca bir seyahat deneyiminin ürünü değil, aynı zamanda mimari temsilin görsel boyutunun Emden'in fotoğrafları aracılığıyla disiplinlerarası bir zeminde ele alındığı özgün bir çalışma niteliği kazanır.

Kitap, içerik bakımından iki ana bölümden oluşmaktadır: makaleler ve fotoğraflar. Fotoğraf bölümünde, metin eşlik etmeden, yalnızca büyük ebatlarda görseller yer almaktadır. Bu kısım ise kendi içinde, fotoğrafların konularına göre dört başlık altında sınıflandırılmıştır: Mülkiyet, Altyapı, Kurumlar ve Şahsiyetler. "Mülkiyet" başlığı altında sunulan mimari fotoğraflar (Şekil 8), tekil yapıların belgelenmesinden ziyade, çoğunlukla sokak ölçeğini kapsayan ve perspektif algısını güçlü biçimde öne çıkaran karelerden oluşmaktadır. Fotoğrafların yanında yalnızca yapıların isim ve adres bilgilerine yer verilmiş, ayrıntılı açıklamalar eklenmemiştir. Bu yaklaşım, metinsel bilgiye bağımlı olmaksızın fotoğrafın kendi başına bir temsil aracı olarak işlev görmesini sağlamakta; izleyicinin görsel algısı üzerinden mekânı yeniden yorumlamasına olanak tanımaktadır.





**Şekil 7.** Bedford Mülkü (Bedford Estate), Russell Meydanı, 19. Yüzyıl  
**Kaynak:** LondraLondon: Metropol ve Mimarlık, 2011



**Şekil 8.** Harley-Portland Mülkü (Harley-Portland Estate), Regent's Caddesi, John Nash, 1828  
**Kaynak:** LondraLondon: Metropol ve Mimarlık, 2011

“Altyapı” başlığı altında sunulan fotoğraflar bireysel yapıların detaylarını yansıtmaktan çok, kentin bütüncül işleyişini ortaya koyan istasyon, pazar ve kanal gibi işlevsel alanlara odaklanmaktadır. Kompozisyonlar çoğunlukla geniş ölçekli ve perspektif etkisi güçlü karelerden oluşmakta; bu yönüyle mülkiyet ya da cephe fotoğraflarını andıran estetik bir bakış açısını da içinde barındırmaktadır. Görsellerin yanında yalnızca yapıların adı, konumu ve tarihine ilişkin temel bilgiler verilmiş, ayrıntılı metinsel açıklamalara ise yer verilmemiştir. Bu tercih, fotoğrafın kendi başına bir anlatı kurmasına imkân tanımakta ve kentsel sürekliliğin görsel bir temsil olarak doğrudan izleyiciye aktarılmasını sağlamaktadır.



**Şekil 9.** Liverpool Tren İstasyonu (Liverpool Railway Station), Londra Liverpool Caddesi, 1874  
**Kaynak:** LondraLondon: Metropol ve Mimarlık, 2011





**Şekil 10.** St. Pancras Tren İstasyonu (St. Pancras Railway Station)

**Kaynak:** LondraLondon: Metropol ve Mimarlık, 2011

“Kurumlar” başlığı altında yer alan fotoğraflar (Şekil 11), mülkiyet ve altyapı bölümlerinde öne çıkan geniş ölçekli kentsel görünümünden ayrılarak, daha çok iç mekânlara odaklanmaktadır. Parlamento binaları, adalet sarayları, bankalar, vakıf yapıları ve müzeler gibi farklı işlevlere sahip yapılar, bu bölümde mekânın iç düzeni, detayları ve atmosferi üzerinden temsil edilmektedir. Kadraja giren öğeler çoğunlukla daha küçük ölçekli olup; geniş perspektifli cephe veya sokak manzaralarından ziyade, mekânın kurumsal kimliğini belirleyen mimari unsurlar öne çıkarılmıştır.



**Şekil 11.** Parlamento Binaları (Houses of Parliament), Westminster, C. Barry & A.W. Pugin, 1835

**Kaynak:** LondraLondon: Metropol ve Mimarlık, 2011

“Görsel Kayıt” projesi, Le Corbusier’nin yapılarının yeniden ele alınarak özgün bir bütünsellik içerisinde fotoğrafik temsiline üretilmesini amaçlayan bir çalışmadır. 1911’de gerçekleştirdiği Doğu Gezisi’nin 100. yılı vesilesiyle Fondation Le Corbusier ve BİLGİ-Mimarlık iş birliğiyle düzenlenen konferansın yan etkinliği olarak ortaya çıkan bu proje, Cemal Emden’in fotoğraf pratiğine dayanmaktadır. Emden’in Hindistan, Fransa ve İsviçre’de gerçekleştirdiği çekimlerden derlenen görseller, mimarın yapıtlarına dair güncel bir görsel arşiv oluşturmuş ve kitaplaştırılmıştır. Kitap, dokuz tema etrafında kurgulanmış; fotoğraf grupları, mimari fikirler ve görsel ifadelerin kesişiminde ortaya çıkan güçlü temsil örneklerini görünür kılan bir kurgu haline getirilmiştir. Serginin kurgusunu oluşturan dokuz tema şöyle açıklanabilir:

1. Yapı kütlelerinin biçimi, geometrisi ve üç boyutlu etkisi,
2. Yapı yüzeylerinin malzeme, ışık, renk gibi değişkenlerle bir araya geldiğinde yarattığı ifadeler,
3. Le Corbusier yapılarında rengin farklı ölçek ve bağlamlarda kullanımı,
4. İç mekânlarda ışık etkileri,
5. Yapı öğelerinin heykelsi ve plastik ifadeleri,
6. Cephe bölümlenmelerine temel oluşturan örüntü çeşitlendirmeleri,
7. Çerçevelemiş bakış açıları ve görüntüler,

8. Yapıların peyzajla ilişkisi,
9. İki boyutlu kompozisyon etkisi yaratan mekan ve cephe kurguları.

İlk bölümden başlanılacak olursa, yapı kütlelerini ve heykelsi bir ifadeyi öne çıkaran fotoğraflar, çoğunlukla mimarın biçimsel dili ve tasarladığı kurguya odaklanmakta; böylece izleyiciye yalnızca fiziksel hacimlerin değil, aynı zamanda bu hacimlerin arkasındaki düşünsel yaklaşımın, mekânsal düzenin ve estetik tercihlerinin de aktarılmasına aracılık etmektedir. İkinci bölümde Le Corbusier'in yapı yüzeylerinin malzeme, ışık ve renk gibi değişkenlerle bir araya geldiğinde ortaya çıkan ifadeler; renk, çerçeve ve örüntü gibi temalarla zenginleşmekte, aynı zamanda mimari kurgu ile kadrâj, derinlik ve perspektif gibi görsel olguların kesişiminden doğan estetik etkileri yansıtmaktadır (Şekil 12). Cemal Emden, fotoğraflarında farklı yapıların iç ve dış yüzeylerine odaklanarak özgün perspektifler sunmaktadır. Eserlerinde yüzey, sadece bir sınır veya fiziksel bir kabuk olmanın ötesinde, yapının anlamını yeniden şekillendiren bir temsil alanı olarak değerlendirilmektedir. Fotoğrafları aracılığıyla yüzey, ışığın değişken niteliği, dokunun yoğunluğu ve rengin algısal etkisiyle çok katmanlı bir yapıya bürünmektedir. Emden'in siyah-beyaz veya renkli çekimler yapmayı tercih etmesi, yüzeyin hangi özelliğinin vurgulanmak istendiğine bağlı olarak değişmektedir. Bu sayede yüzey, mimari formun basit bir görsel kaydı olmanın ötesine geçerek, izleyiciye mekânın kavramsal ve duyuşsal derinliğini deneyimleten bir temsil aracı haline gelmektedir.



**Şekil 12.** Müze ve Sanat Galerisi (Museum and Art Gallery) ve Cité de Refuge  
**Kaynak:** Görsel Kayıt, 2011

Kitabın son bölümünde yer alan ve fotoğrafik kurgunun en baskın biçimde hissedildiği dokuzuncu tema, Le Corbusier'nin yapılarında belirli bakış açılarıyla ortaya çıkan iki boyutlu kompozisyon etkilerine odaklanmaktadır. Emden'in fotoğraflarında, bakış açısı ve kadrâjın hassas biçimde ayarlanmasıyla, gerçekte mekânsal deneyimde karşılaşılamayacak denli soyut ve iki boyutlu görsel kurgular oluşturulur. Bu yaklaşım, fotoğraflar arasında güçlü bir akrabalık ilişkisi kurarken, aynı zamanda mimari öğelerin soyutlanarak plastik bir yüzeye indirgenmesini sağlar. Kitapta, her ne kadar Emden'in fotoğrafları aracılığıyla Le Corbusier'nin mimari düşüncelerinin sürekliliği ve mekânsal etkilerinin görünür kılınması amaçlanmış olsa da, iki boyutlu soyut kompozisyon vurgusu farklı bir katman açar. Bu özgün fotoğrafik bakış, yapının üç boyutlu varlığını geçici olarak askıya alarak, izleyiciye mimarlığı yüzeysel ve grafiksel bir bütünlük içinde deneyimleme imkânı sunar.

## SONUÇ

Mimar Cemal Emden'in fotoğraf pratiği, mimarlığın yalnızca biçimsel sonuçlarla sınırlı kalmadığını, aynı zamanda üretim sürecinde, süreçlerin çok katmanlı anlamlarında ve emeğin görünür kılınmasında varlık bulduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla fotoğraf, Emden'in pratiğinde hem mimarlığı belgeleyen hem de onu eleştirel bir düzlemde yeniden yorumlayan bir araç olarak işlev görmektedir. Emden'in üretimlerine bütüncül bir perspektiften bakıldığında, geleneksel mimariden modern mimariye, detay fotoğraflarından inşaat ve yapım sürecine, bir kişi ya da bir şehir özelinde gerçekleştirdiği çalışmalara kadar uzanan geniş bir çeşitlilik söz konusudur. Bu çeşitlilik, mimarlık ve fotoğrafın birbirinden ayrılmaz, birbirini tamamlayan iki alan olarak görüldüğünü göstermektedir. Sanatçının yapıları defalarca ziyaret etmesi, ışığın değişkenliğini gözlemlemesi, fotoğraf kurgusunu titizlikle planlaması ve estetik aktarımı ön planda tutması, fotoğrafın yalnızca bir kayıt aracı değil, aynı zamanda sanatsal ve duyuşsal bir temsil biçimi olduğuna işaret etmektedir Emden'in

yaklaşımı temsil kuramlarının sunduğu çeşitli bakış açılarıyla kıyaslandığında, iletişim, belgesel değer ve estetik-duygusal etki boyutlarını ön plana çıkaran görüşlerle örtüşmektedir. Bununla birlikte fotoğrafı yalnızca illüzyon, kurmaca ya da bağlama indirgenen bir araç olarak gören yaklaşımlardan ayrıştığı görülmektedir. Bu ayrışma, Emden'in mimari fotoğrafı yalnızca gerçekliği yansıtan bir araç olarak değil, aynı zamanda yeni anlamlar ve duygusal etkiler üreten bir temsil biçimi olarak ele almasından kaynaklanmaktadır.

Sonuç olarak Cemal Emden'in mimari fotoğraf pratiği, fotoğrafı bir "anı yakalama" aracı olmaktan öteye taşımakta, mimarlığı belgeleyen, arşivleyen, eleştiren ve yeniden anlamlandıran yaratıcı bir temsil alanına dönüştürmektedir. Onun fotoğraf anlayışı, mimari üretim süreçlerinin görünür kılınmasını, geniş insan kitleleriyle iletişim kurmasını ve geleceğe belge niteliğiyle aktarılmasını mümkün kılmaktadır. Bu nedenle Emden'in fotoğrafları, yalnızca bireysel bir sanat pratiğinin ürünü olarak değil, aynı zamanda mimarlığın tarihsel sürekliliğine katkıda bulunan bir arşiv ve temsil kaynağı olarak değerlendirilebilir. Cemal Emden'in çalışmaları, mimarlık ve fotoğrafın kesişiminde özgün bir üretim pratiği olarak, mimari temsile dair yeni açılımlar sunmaktadır. Fotoğraf aracılığıyla mimarlığın çok katmanlı yapısını görünür kılan bu yaklaşım, hem mimari tarih hem de temsil kuramları açısından dikkate değer bir örnek oluşturmaktadır. Böylece Emden'in pratiği, mimari fotoğrafın estetik, belgesel ve kavramsal boyutlarının birlikte ele alınabileceğini ortaya koyarak, mimarlık ve fotoğraf ilişkisinin geleceğine dair önemli bir tartışma alanı açmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Akbulut, F. S. (2020). Turgut Cansever'in Şehirciliği Üstüne Dilbilimsel Değiniler. *İdealkent*, 11(31), 1699-1721.
- Akbulut, F. S. (2024). Şiir ve Mimari: Osmanlı Sanatında Kültürel Örüntü. *Journal of Art History/Sanat Tarihi Yıllığı*, (33).
- Arslan, C. (2022). "Mekân ve fotoğraf ilişkisine tasarım süreci bağlamında bir yaklaşım" (Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara).
- Ayten, T. (2008). "Fotoğraf ve temsil: Ara Güler'in İstanbul'a bakışı" (Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara).
- Barthes, R. (1996). "Camera lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler" (R. Akçakaya, Çev.). Altıkkırkbeş Yayınları. (Orijinal çalışma 1980).
- Baudrillard, J. (1999). "İmkânsız takas" (A. Sönmezay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J. (2014). "Bir fotoğrafı anlamak" (B. Eyüboğlu, Çev.). Metis Yayınları.
- Ercanlı, Ç. (2015). "Erken Cumhuriyet Dönemi'nde mimarlık, ideoloji ve fotoğraf ilişkisi: Arkitekt kapakları" (Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir).
- Gürer, T. K. (2004). "Bir paradigma olarak mimari temsilin incelenmesi" (Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul).
- Hall, S. (1997). "The work of representation". Retrieved March 6, 2015, from [http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic500286.files/Representation\_by\_Hall\_Pt1.pdf](http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic500286.files/Representation\_by\_Hall\_Pt1.pdf)
- Hasçiftçi, İ. (2019). "Resimler tanıklık edebilir mi: Resim ve fotoğrafın temsili potansiyeli" (Yüksek lisans tezi, İzmir Ekonomi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir).
- Hasol, D. (1979). "Ansiklopedik mimarlık sözlüğü". YEM Yayınları.
- İnternet: URL1, YouTube, "Çalışma Odası I Cemal Emden I 06", <https://www.youtube.com/watch?v=hgGyEMtH2NM>, (2025).
- İnternet: URL2, mimarizm, "'Benim mimarlığın ne olduğunu anlatmak gibi bir derdim var'", [https://www.mimarizm.com/makale/benim-mimarligin-ne-oldugunu-anlatmak-gibi-bir-derdim-var\\_113543?sourceId=113542](https://www.mimarizm.com/makale/benim-mimarligin-ne-oldugunu-anlatmak-gibi-bir-derdim-var_113543?sourceId=113542), (2025).
- İnternet: URL3, Kontrast, "Cemal EMDEN | Söyleşi (29. Sayı)", <https://kontrastdergi.com/cemal-emden-soylesi-29-sayi/>, (2025).
- Kuban, D. (2007). "Osmanlı mimarisi". G. İpek (Ed.), Yem Yayınevi.
- Bilgin, İ. (Ed.). (2009). "Londra: London metropol ve mimarlık". İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Orhan, S. (2011). “Fotoğrafik temsil olgusu ve çağdaş fotoğrafta savaşın estetize edilmesi” (Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir).
- Özyıldız, P. K. (2018). “Tasarım stüdyosu eğitiminde bilişsel yetkinlik ve yaratıcılık süreçleri” (Sanatta yeterlik tezi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara).
- Sağdıç, E. (2024). “Türkiye’de modernizmin temsil aracı olarak fotoğraf: Mimar/Arkitekt dergisi üzerinden karşılaştırmalı bir analiz” (Yüksek lisans tezi, Gebze Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü).
- Satriya, A. (2013). “Photography and architecture”. AR802 Cultural Context.
- Scruton, R. (1981). Photography and representation. “Critical Inquiry, 7”(3), 641–655.
- Sezer, I. (2021). “Othmar Pferschy’nin Türk fotoğrafına etkileri” [Araştırma makalesi].
- Shulman, J. (1998). “Architecture and its photography”. Köln, Germany.
- Sontag, S. (2008). “Fotoğraf üzerine (On Photography)” (O. Akınhay, Çev.). Agorakitaplığı Yayınevi. (Orijinal çalışma 1990).
- Söhmen, Z. G. (2011). “Mimari temsil yöntemlerinin mimesis, yeniden üretim, çeviri ve anlatı kavramları üzerinden incelenmesi” (Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul).
- Sönmez, B. (2022). “Mimarlıkta temsil kavramının sınırları: Örnekler üzerinden bir inceleme” (Yüksek lisans tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir).
- Su, S. (2007). Fotoğraf ve sanat. “Cogito Dergisi, 52”. YKY.
- Wicks, R. (1989). Photography as a representational art. “British Journal of Aesthetics, 29”(1), 1–14.