

FOTOĞRAF VE KENT İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA FOTOĞRAFİK YAKLAŞIMLAR*

Doç. Murat Han ER**

DOI: [10.47107/inifedergi.1738491](https://doi.org/10.47107/inifedergi.1738491)

Araştırma Makalesi

Başvuru Tarihi: 09.07.2025

Kabul Tarihi: 22.09.2025

Atıf: Er, M. H. (2025). Fotoğraf ve Kent İlişkisi Bağlamında Fotografik Yaklaşımlar. *İNİF E-Dergi*, 10(2), 471-492.

Öz

Bu çalışma, fotoğrafın kentlerle kurduğu derin tarihsel, estetik ve eleştirel ilişkiyi ele almaktadır. Camera Obscura'ya kadar dayanan fotoğraf ve kent ilişkisi, fotoğrafın kente ve kente ait olanları kaydetmedeki rolü ile bağlantılıdır. Örneğin, Georges-Eugène Haussmann'ın, Paris'i yenileme ve modernleştirme projelerini fotoğraflayan Charles Marville, estetik bir arşiv ortaya çıkarmıştır. Aynı şekilde, Eugène Atget gibi fotoğrafçılar, kentlerin yapısal özelliklerini ve sosyal atmosferini estetik bir duyarlılıkla belgeleyerek, bu bağlamdaki ilk örnekleri ortaya koymuşlardır. Yine kent ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi yakından ilgilendiren sokak yaşamı, 20. yüzyılın başlarında, kent ve birey arasındaki ilişkiye odaklanan bir yaklaşımla gelişmiştir. Henri Cartier Bresson gibi fotoğrafçılar, kentin anlık doğasına odaklanırken, Garry Winogrand gibi isimler, şehirlerin değişen dinamiklerini ele almıştır. Bununla birlikte, Jacob Riis ve Lewis Hine gibi fotoğrafçılar ise fotoğrafı sosyal eşitsizliklere dikkat çeken bir araç olarak kullanmış ve bu yönüyle belgesel fotoğrafçılığın eleştirel potansiyelini kişisel yaklaşımlarıyla ortaya koymuşlardır. Fotoğrafın tıptan arkeolojiye, tarihten antropolojiye kadar pek çok disiplinde belgeleyici ve kanıt tabanlı rolü açıkça görülmektedir. Ancak toplumsal belleği kuran, yorumlayan ve sorgulayan bir araç haline gelmesi; onu modern görsel kültürün merkezine yerleştirmiştir. Fotoğrafçılar, kadrâjlarına aldıkları her kentsel unsurla birlikte estetik ve ideolojik tercihlerde bulunurlar; böylece fotoğrafın çok boyutlu doğası açığa çıkar. Sonuç olarak, fotoğraf ve kent arasındaki ilişki, tarihsel bir bağlamın çok ötesinde estetik, toplumsal ve eleştirel anlamlar barındıran bir bütünlük arz eder. Bu bağlamda, fotoğrafın, kentlerin değişen yapısını gözlemleme, belgeleme ve yorumlama aracı olarak ele alınması gerekmektedir. Fotoğrafla birlikte kentin belleği yeniden inşa edilmekte; insan ve mekân arasındaki dinamik ilişki görselleştirilmekte ve böylece kent anlayışına eleştirel bir perspektif kazandırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, kent, fotoğraf ve kent, kent ve sanat, sokak fotoğrafı

* Bu makale, 25-27, Ekim 2024 tarihinde gerçekleşen, IKSAD-Paris, "5. Uluslararası "URBAN LANDSCAPE AND ART CONGRESS" isimli Kongrede, "PHOTO AND THE CITY" isimli davetli panelist konuşmasının genişletilmiş halidir.

** Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, E-mail: murathan.er@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3896-2796

PHOTOGRAPHIC APPROACHES IN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN PHOTOGRAPHY AND THE CITY

Abstract

The relationship between photography and the city, dating back to the Camera Obscura, is linked to photography's role in recording the city and what belongs to it. For example, Charles Marville, who photographed Georges-Eugène Haussmann's projects to renew and modernize Paris, created an aesthetic archive. Similarly, photographers such as Eugène Atget documented the structural features and social atmosphere of cities with an aesthetic sensibility, producing the first examples in this context. Street life, which is also closely related to the relationship between the city and photography, developed in the early 20th century with an approach focusing on the relationship between the city and the individual. While photographers like Henri Cartier Bresson focused on the instantaneous nature of the city, figures such as Garry Winogrand addressed the changing dynamics of urban environments. At the same time, photographers like Jacob Riis and Lewis Hine used photography as a tool to draw attention to social inequalities, thereby revealing the critical potential of documentary photography. The documentary role of photography is clearly visible in many disciplines, from medicine to archaeology, from history to anthropology. However, its transformation into a tool that constructs, interprets, and questions social memory has placed it at the center of modern visual culture. Photographers, with every urban element they frame, make aesthetic and ideological choices; thus, the multidimensional nature of photography emerges. In conclusion, the relationship between photography and the city presents a unity that contains aesthetic, social, and critical meanings far beyond a historical context. In this regard, photography should be considered as a tool for observing, documenting, and interpreting the changing structure of cities. With photography, the memory of the city is reconstructed; the dynamic relationship between human and space is visualized, and thus, a critical perspective is brought to the understanding of the city.

Keywords: *Photography, urban, photography and city, city and art, street photography*

GİRİŞ

Fotoğraf, kentlerin tarihi ve sosyal yapılarının kaydedilmesinde, toplumsal eleştiri ve sanatsal bir ifade dili yaratılmasında önemli bir araçtır. Bu nedene fotoğraf, kentin hem belgesel hem de estetik açıdan tanımlayıcısı olarak toplumsal ve sanatsal hareketlere ışık tutan estetik ve eleştirel bir güce sahiptir.

Tarihsel sürece bakıldığında, kentlerin fiziksel ve sosyal yapılarının belgelenmesinde fotoğrafın oynadığı rol, modernitenin yükselişiyle birlikte daha görünür hâle gelmiştir. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren fotoğraf, kente dair estetik ve ideolojik söylemleri şekillendiren güçlü bir temsil aracına dönüşmüştür. Fotoğraf, en temel işleviyle kentsel dokuyu kayıt altına alırken, aynı zamanda toplumsal sorunların ve sanatsal yönelimlerin de ifadesine olanak tanır. Bu bağlamda fotoğrafçıların seçtiği konular ve kullandıkları yöntemler, bu medyumun çok boyutlu yapısını açıkça ortaya koyar. Fotoğraf, Camera Obscura'dan başlayarak kentlerin belgelenmesine, şehirlerin dönüşüm süreçlerinin kaydına ve sokak yaşamının spontane anlarının yakalanmasına kadar görsel bağlamda önemli bir ifade aracıdır.

Bu nedenle de çalışma, kent ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi tarihsel ve sanatsal bağlamda incelemektedir. Fotoğrafın keşfinden önceye dayanan bu ilişki, tarihsel süreç içinde ele alınarak değerlendirilmektedir. Fotoğrafın zaman içinde geçirdiği evrim ve bu evrimle birlikte ortaya çıkan kavramsal dönüşümler doğrultusunda, kent ve fotoğraf arasındaki ilişkinin nasıl şekillendiği bu çalışmanın temel odak noktalarından birini oluşturmaktadır.

Bu amaç doğrultusunda makale, önce Camera Obscura gibi fotoğraf öncesi kopyalama ve optik tekniklerin kent tasvirindeki rolünü; ardından fotoğrafın icadıyla birlikte ortaya çıkan Niépce'nin penceresi gibi erken kent görüntülerini ve 19. yüzyılda kurumsal belgeleme projelerini ele alır. Paris'in Haussmann dönemine tanıklık eden Charles Marville'in arşiv niteliğindeki üretimi ve kentsel dokunun şiirselliğini açığa çıkaran Eugène Atget'in dizileri bu tarihsel çizginin temel örnekleridir. Ayrıca seyahat fotoğrafçılığı, imparatorluk arşivleri ve kartpostal endüstrisi ise fotoğrafın kentsel imgeyi dolaşıma sokan belgesel-ekonomik ilişkisini ortaya çıkaran önemli noktalarlardır.

Bununa birlikte fotoğraf, toplumsal eleştirinin önemli bir platformu olarak da işlev görmüştür. Fotoğraf, belleğin güçlü yönünü kullanarak kentlerin değişen dinamiklerini hem estetik hem de belgesel bir dille yorumlama potansiyeline sahiptir. Bu yönüyle, fotoğrafın estetik ve toplumsal anlamda ne denli güçlü bir araç olduğu görülmektedir. Çalışmada, Jacob Riis ve Lewis Hine fotoğrafları toplumsal eleştiriye olan yaklaşımı ele alınırken 20. yüzyıla gelindiğinde ise sokak yaşamı odağında Henri Cartier-Bresson'un "an" vurgusu ve Garry Winogrand'ın değişen metropol dinamiklerine yönelimi, belgesel pratiklerin evrildiği bir eşiğe işaret etmektedir. Çağdaş dönemde ise Baltz, Becher'ler gibi topografik/kavramsal yönelimler ile kentsel görüntünün sınırlarını genişleten pratikler, Morell ve Orozco gibi yaklaşımlarla, fotoğrafın kenti yalnızca temsil etmediğini; aynı zamanda kentsel deneyimi düşünsel düzlemde dönüştürdüğünü göstermektedir. Bu nedenle yöntem olarak çalışma, bu eksenleri sanatçı-temelli çözümlemeler ve literatür taramasıyla birleştirir; böylece fotoğraf-kent ilişkisinin arşivsel, estetik ve eleştirel boyutlarını ortak bir çerçevede tartışmaktadır. Bu doğrultuda, fotoğrafçıların kentin estetik ve eleştirel boyutlarını nasıl ele aldıklarını ve bu süreçte ne tür ilişkiler geliştirdiklerini incelemeyi amaçlamaktadır. Dolayısıyla bu araştırma, fotoğraf ile kent arasındaki ilişkiyi tarihsel bağlamda ele alıp günümüz sanatçılarını inceleyerek mevcut boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

1. Bulgular

İnsanın toplumsal bir varlık olması onu yerleşmeye ve kent yapılanmalarına yöneltmiştir. Bu yapılanma eylemleri ise insanı kültürel olarak dönüştürmüştür. Kentin, insanı etkilemesi, insana ait olan sanatın da etkilemesine neden olmuştur. K. Baynes'in (2012, s. 39) de belirttiği gibi; "*İnsanla kültürün ya da insanla yerleşimin neden ve etkisinin ele alınmayacağı bir an hiç olmadı. İnsan sanatı yaptı, sanat insanı, insan sanatı, sanat insanı...*" bu bir döngüdür. Ayrıca Gürbüz'ün de aktardığı gibi; kentler, hem kolektif kültürün hem de sanatın gelişiminde etkili olmuştur. Bireylere aidiyet sunan ve çoklu yaşamı mümkün kılan kent, ortak deneyimlerle kültürü beslemiştir. Kent manzaraları ve deneyimleri sanatçılara ilham verirken, başlangıçta arka planda kalan kentsel imgeler zamanla sanatın merkezine yerleşmiştir (Gürbüz, 2022, s. 249). Bu nedenle kent ve sanat ilişkisinin izleri yerleşme kültürünün başladığı dönemlere kadar gitmektedir.

Bununla birlikte, fotoğraf ile kent arasındaki ilişki ise, fotoğrafın icadıyla başlamaz. Bu ilişki, doğayı birebir ve gerçekçi bir biçimde kopyalama arayışına dayanan teknik gelişimlere, yani fotoğrafın keşfine zemin hazırlayan süreçlere kadar uzanır. Bu bağlamda, Camera Obscura gibi aygıtlar ile perspektif doğruluğu gözetilerek yapılan resim ve gravürler, kent manzaralarının ve çeşitli yapıların betimlenmesinde önemli rol oynamıştır. Görüntü üretiminde kullanılan bu teknik yöntemler, fotoğrafın ortaya çıkışıyla birlikte sadece belge niteliğinde kullanımının ötesinde sanatsal ve belgesel ifadeleri içeren daha karmaşık bir forma evrilmiştir. Dolayısıyla, fotoğrafın kentle kurduğu ilişki, hem teknolojik gelişmeler hem de görsel tarih bağlamında değerlendirilmesi gereken çok katmanlı bir dönüşüm sürecini temsil etmektedir.

İlk kopyalama tekniklerinin kökeni ise, tarih öncesi çağlara uzanmaktadır. En erken örneklerinden biri, M.Ö. 32.000 yılına tarihlenen, İspanya'daki El Castillo Mağarası'nda yer alan, bir insan eli üzerine pigment sürülerek bir şablon şeklinde oluşturulan “*El silueti*” figüründe görülmektedir (Hockney ve Gaybord, 2017, s. 64). Ayrıca insan gölgesinin etrafının çizilerek bir portrenin oluşturulması ya da çeşitli bitkisel tabanlı süreçlerin kullanımıyla, nesnenin görüntüsü birebir olarak yüzey üzerine aktarılabilirdi. Çok basit gibi görünse de bu kopyalama yöntemleri, ışın içine optik ve kimyanın da girmesiyle, tarihsel süreç içerisinde gelişerek fotoğrafın doğuşuna zemin hazırlamıştır.

Fotoğrafın icadından önce görsel temsiller, hayal gücünden çok gözlemlenebilir gerçekliği sadakatle aktarmaya odaklanıyordu. Bu nedenle sanatçılar, manzara, portre ve tarihi yapıları birebir kopyalamak amacıyla çeşitli teknikler geliştirmişlerdir. Örneğin, 17. yüzyılda A. Bosse'un, kareli ekranlar yardımıyla, perspektifin nasıl doğru aktarılacağı üzerine yaptığı çalışmaları ya da A. Dürer'in modeline, sabit bir bakış açısıyla, tek gözüyle baktığı çerçeveleme yöntemi, sanatçılar tarafından kullanılan kopyalama tekniklerindendir. Ayrıca çizimlerin orantılı olarak küçültülüp büyütülmesini sağlayan “*pantograf*”, veya profil portrelerin mekanik yollarla çoğaltılmasını sağlayan “*Physionotrace*” diğer kopyalama yöntemlerindendir. Bu tekniklerle birlikte, bir portre gölgesinin kağıda yansıtılması ile üretilen “siluet portre”, yöntemi de diğer örnekler arasında gösterilebilir (Marien, 2018, ss. 4-5; Hockney ve Gaybord, 2017, s. 103). Ancak fotoğrafa giden yolda en önemli kopyalama aracı, fotoğraf makinesinin aslında atası olan ve “*karanlık oda*”, anlamına gelen ‘*Camera Obscura*’¹ dir. Camera obscura, mevcut görüntüyü bir düzlem üzerine yansıttığı için özellikle ressamlar tarafından, bir manzara, kent ya da nesnenin en doğru biçimde aktarımında bir çizim aracı olarak kullanılmıştır (Görsel 1).

Görsel 1. Camera Obscura Çizimi, Thomas Sandby, 1770



Kaynak: Marien, 2018, s. 6

Rosenblum'a göre, camera obscura'nın kökeni, M.Ö. 5. yüzyılda Çinli Mo Ti'nin ve bir sonraki yüzyılda ise Aristoteles'in gözlemlerine kadar dayanmaktadır. Ayrıca, 10. yüzyılda Abu 'Ali al-Hasan ibn al-Haytham (Alhazen)'ın çalışmaları, 13. yüzyılda Roger Bacon ve 16. yüzyılda ise Gemma-Frisius tarafından sürdürülmüştür. Ayrıca, Giovanni Battista Della Porta'nın 1558 tarihli “*Magiae naturalis*” adlı eseri, camera obscura'nın bilim insanları ve sanatçılar arasında tanındığını göstermektedir (Rosenblum, 1997, s. 192). Camera obscura, özellikle gök bilimciler tarafından, gök yüzünün incelemesi için çeşitli araştırmalarda kullanılmıştır. Fakat Soulages, buna rağmen, camera obscura'nın “ressamlar tarafından ve ressamlar için icat edilmiş” olduğunu var sayar. Kullanım amacının ise, “röprodüksiyonu olması istenen bir resmin ortaya konmasını kolaylaştırmak”, olarak belirtir (Soulages, 2022, s. 336). Soulages, ayrıca Della Porta' dan bir alıntı aktarır: “*Onun*

¹Camera Obscura ‘karanlık kutu’ anlamına gelir ve ışığa tamamen izole edilen bir kutuya açılacak küçük bir delikten içeri giren görüntünün (ışığın) kutunun bir yüzeyine ters olarak düşmesidir.

sayesinde”, “resim sanatını bilmeyen biri, bir karakalem ya da fırça yardımıyla herhangi bir nesnenin görüntüsünü çizebilir” (2022, s. 336). 17. yüzyılda bu cihaz, sanatçıların gerçek mekânı tek bir bakış açısından yansıttıkları yeni resimsel yaklaşımlar için temel bir araç hâline gelmiştir (Rosenblum, 1997, s. 192). 17. yüzyılın ikinci yarısında Hollanda’da Hoostraten ve Delft’li Vermeer gibi gündelik hayatın ressamı ve 17. ve 18. yüzyılda İtalya’da özellikle Bellotto, Canaletto, Vanvitelli ve Zucarelli gibi kent manzarası ressamı bu aracı benimsemişlerdir (Soulages, 2022, s. 336). 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar, camera obscura sürekli olarak geliştirilmiştir. 19. yüzyılın başlarında camera obscura’nın tasarımı, Rönesans döneminde tek nokta perspektifinin keşfinden itibaren, modern Batı sanat geleneğinde ortaya çıkan estetik ve teknik gerekliliklerden etkilenmiştir (Gelder ve Westgeest, 2011, s. 21). Bu geliştirmelerle daha iyi lensler üretilerek görüntü kalitesi keskinleştirmiştir. Aynalar, karanlık kutudaki ters görüntüyü düzelterek, görüntüyü çizim için daha uygun bir yüzeye yansıtmıştır. Ayrıca, taşıma için kolaylık sağlayan, taşınabilir modeller geliştirilmiştir (Rosenblum, 1997, s. 192). 1807’de ise William Hyde Wollaston, çizimi kolaylaştıran “camera lucida”yı¹ tasarlamıştır (Johnson vd., 2012, s. 38). Tüm bu tekniklerle görüntü herhangi bir yüzey üzerine yansıtılarak çizim yoluyla kopyalanabilmekteydi. Fakat asıl mesele, bu görüntünün yüzey üzerinde, çizim olmaksızın, kalıcı hâle getirilmesiydi. Bu nedenle, fotoğrafın keşfine kadar olan süreçteki çalışmalar, görüntünün kalıcı hale getirilmesine yönelik denemeler üzerine yoğunlaşmıştır. Bir yandan optiğe dair fiziksel araştırmalar, diğer yandan kimya alanında yapılan ışığa duyarlı maddelerle ilgili deneyler bu sürecin şekillenmesinde belirleyici olmuştur.

Bununla birlikte, camera obscura, özellikle turistik kent ve kasabalarda bir eğlence ve deneyim aracı olarak, kentin genel görünümünün ya da belirli bir manzaranın içeriden izlenebildiği büyük yapılar şeklinde de inşa edilmektedir. Bu yapılar, bir anlamda, mimari boyut kazanmış devasa birer fotoğraf makinesi olarak değerlendirilebilir² (Görsel 2). Günümüzde Santa Monica (California), Bristol (İngiltere), Edinburgh (İskoçya) ve Greenport (New York) gibi pek çok şehirde bu tür camera obscura yapıları bulunmaktadır.³

Görsel 2. Santa Monica, Camera Obscura⁴



Kaynak: [http 1](http://)

1.1. Fotoğraf ve Kent Üzerine Tarihsel İlk Örnekler

¹Camera Lucida, ressamların çizim için kullandığı bir araçtır. Bir prizma sayesinde, karşımızda olan görüntü ve kağıt, aynı anda görüldüğünden, çizimi oldukça kolaylaştırmaktadır.

²Birleşik Krallık’ta 20, Almanya’da 14 adet bulunmaktadır. 1853’te kurulan, hala ayakta duran, en eski camera obscuralarından biri ise Edinburgh’da bulunmaktadır (Kiernan, 2017).

³Çeşitli kentlerdeki, camera obscuraları, <https://camaraoscuraworld.com> adlı web sayfası üzerinden görmek mümkündür. Sitede farklı kentlerde toplamda 73 adet camera obscura listelenmektedir.

⁴Santa Monica, Camera Obscura’sı, ünlü mimar Weldon J. Fulton tarafından tasarlanmıştır. Ayrıca, bu bina, dünyadaki tek döner tipteki yapılardan biri olmasıyla bilinmektedir (smconservancy.org).

Fotoğraf ve kent arasındaki kurulan ilk fotografik ilişki tarihteki ilk fotoğrafla bağlantılıdır. Çünkü Joseph Nicéphore Niépce'in 1827 yılında çekmiş olduğu ve tarihin ilk fotoğrafı olarak kayıtlara geçen '*Pencereden Görünüm*' isimli fotoğraf, Niepce'in kendi penceresinden gördüğü bir manzaranın fotoğrafı olsa da aslında bir kentin küçük bir bölümünü görüntüleyen ilk fotoğraf karesidir. Yine, Daguerre tarafından keşfedilen ve duyurulan ilk fotoğraf tekniği olan *Daguerreotype*¹'in ilk örnekleri de kent manzaraları barındırmaktadır. Fotoğrafın ilk yıllarında, uzun pozlama süreleri nedeniyle, sabit durabilen nesneler görüntülenebilmekteydi. Bu nedenle erken dönem fotoğraflarda çoğunlukla kurgulanmış natürmort kompozisyonlar, kent manzaraları veya mimari yapılar yer almaktaydı.

Fotoğrafın erken dönemlerinde toplumsal belgeselin temellerini atan öncü örneklerden biri, David Octavius Hill ile Robert Adamson'ın Newhaven balıkçı köyünde çektikleri fotoğraflardır. Bu fotoğraflar, Newhaven'lı bir balıkçı kadını mesleki bağlamda, sepetini tutarken betimledikleri bir fotoğrafa olduğu gibi balıkçı kadınlar ve balıkçı erkeklerin görüntülerinden oluşmaktadır (Johnson, vd., 2012, s. 102) (Görsel 3). Bu fotoğraflar dönemin sosyal, kültürel durumunu günümüze aktaran önemli referanslar vermektedir. Ayrıca ikilinin diğer çalışmaları, kentten yerel manzaralar ve kent yaşamından görüntüler, dönemselsel olarak önemli bir arşiv sunmaktadır.

Görsel 3. David Octavius Hill ve Robert Adamson, Newheven Balıkçı Köyü



Kaynak: [http 2](http://2)

Yine aynı dönemde, gezgin fotoğrafçılar dünyanın çeşitli yerlerine giderek önemli kentleri fotoğraflamışlardır. Fotoğrafın ilk yıllarında tüm dünyaya yayılan fotoğrafçılar, Avrupa'dan Mısır'a kadar Orta Doğu'yu fotoğraflamış ve kentlerin görüntülerini topluma sunmuşlardır. Özendes'e göre, (2013, s. 19) Frederic Auguste Antoine Goupil-Fesquet, 1839 yılının Ekim ayında Horace Vernet, Charles Marie Bouton ile Marsilya'dan vapurla Doğu'ya bir yolculuğa başlar; bu yolculuk, *ilk fotografik grup gezisidir*. E. Lederman'a göre ise, gezi fotoğrafçılığı, farklı amaçlarla seyahat eden fotoğrafçılarla başlamıştır. Geziler yoluyla elde edilen fotoğraflar, halkın yabancı coğrafyalara dair "gerçek" manzaralar görme isteğini karşılamıştır. "*Büyük Tur*", olarak bilinen yolculuklar kapsamında yapılan kültürel yolculuklar zamanla bir endüstriye dönüşmüş, büyük stüdyolar gezgin fotoğrafçılarla çalışarak bu görselleri ticari ürünlere dönüştürmüştür (Hacking, 2015, s. 88). Bu dönemde keşif tutkusu için güçlü bir sembol haline gelen fotoğraf makinesi, 1846 yılında "*Art Union*"

¹Ocak 1839'da Fransız Bilim Akademisi, daguerreotip işleminin icadını duyurdu. Fransız hükümeti, formülün telif haklarını satın aldı. "Daguerreotip çılgınlığı" Avrupa'yı kasıp kavurmuş ve daguerreotip, dünya çapında fotoğrafçılığın en önemli yöntemi haline gelmiştir (Johnson, vd., 2012, s. 40).

dergisinde “tüm keşif gezilerinin vazgeçilmez bir eşlikçisi” olarak tanımlanmıştır (Ryan, 1997 akt. Marien, 2018, s. 44). Fotoğrafla başlayan gezi hareketleri, güzergâhların büyük ölçüde Osmanlı topraklarında yer alması nedeniyle Osmanlı İmparatorluğu’yla yakından ilişkilidir. Bu da, Avrupa’nın Doğu’yu ifade etme biçimi olan “Oryantalist yöneliş” bağlamında fotoğraf seyahatlerinin yapılmasına neden olmuştur.

Lederman’a göre, 1850’lerde James Robertson ve Felice Beato’nun Osmanlı mimarisini belgeleyen fotoğrafları, fotoğrafın ayrıntıyı hızla yakalama gücünü ortaya koymuştur. Bu ikilinin III. Ahmet Çeşmesi’ni konu alan çalışması, 18. yüzyıl Osmanlı süsleme sanatının zenginliğini görsel olarak belgelemektedir (Hacking, 2015, s. 89). II. Abdülhamid dönemi ise, fotoğrafın Osmanlı toplumunda benimsendiği ve günlük yaşama girdiği bir dönemdir. Bu dönemde oluşturulan ve günümüzde Kongre Kütüphanesi’nde bulunan 36 albüm, bin iki yüzü aşkın fotoğrafı içermektedir. Ayrıca, İstanbul Üniversitesi’nde korunan ve “Yıldız Albümleri”¹ olarak bilinen büyük arşiv II. Abdülhamid dönemini tanıtan çok değerli fotoğraf belgeleri içermektedir. Yıldız Sarayı Fotoğraf Albümleri Koleksiyonu, II. Abdülhamid’in toplumsal gelişmeler hakkında bilgi sahibi olmasını sağlayan otuz beş bin fotoğraftan oluşur. II. Abdülhamid, katılamadığı törenleri, eğlenceleri, göremediği cins atları, yeni binaları, kentleri, tüm toplumsal olayları onların gözünden görmüştür (Ak, 2001, ss. 25-42). Diğer önemli bir gelişme ise gezgin fotoğrafçıların çekimlerinin fotoğraf kitaplarında ve kartpostallarda yayımlanmaya başlamasıdır. Böylece kartpostallar da bu sürece dâhil olmuştur. 20. yüzyılda, kent manzaraları ve tarihî öğeleri içeren fotoğraflı kartpostallar büyük ilgi görmüş, 1908’de yalnızca ABD’de 678 milyon kartpostal gönderilmiştir (Marien, 2015, s. 96). Verilen tüm bu örnekler bakıldığında fotoğrafın doğuşu ile birlikte fotoğraf ve kent arasında hiç kopmayacak bir bağ oluşmuştur ve kurulan bu ilişki, insan ile kent arasındaki ilişki devam ettiği sürece de devam edecektir.

1.2. Bir Belgeleme Aracı Olarak Fotoğraf

Fotoğraf ilk dönemlerinde genellikle belgeleme aracı olarak kullanılmıştır. Soulages’e göre, Eugène Viollet-le-Duc, “*Dictionnaire de l’architecture*”, (Mimarlık Sözlüğü) adlı eserinde, fotoğrafın belgelenme gücünü erken dönemde kavrayarak bugünkü estetik anlayışın önünü açmıştır. Marien’ e göre ise, (2018, s. 50) kent ve kente ait görüntüler, tarihsel ve yapısal özellikleriyle fotoğrafçılar için ideal konular olmuştur. J. Buerger’e göre de, erken dönem fotoğrafında kent manzaraları, benzersiz bir popülerlik kazanmıştır. 19. yüzyıl ortasında kentlerin büyümesi bu ilgiyi artırmış; fotoğrafçılar sıklıkla geçmişin kalıcı simgelerini belgelemeyi tercih etmiştir. Bu yönelimlerini geliştirdikleri yeni bakış açılarıyla da desteklemişlerdir. Örneğin, Frederick von Martens, döner kamerayla elde ettiği panoramik çekimlerle bu eğilimin öncülerindendir (Marien, 2018, s. 50).

Yine fotoğraf ve belgeleme için önemli örneklerden biri, Fransa’nın tarihi mirasının görsel arşivini yapmak üzere 1851 yılında “Commission des Monuments historiques” (Tarihi Anıtlar Komisyonu) tarafından düzenlenen “Missions Helioraphiques”dir. III. Napolyon’un Fransa’yı modernleştirmek için başlatılan bu proje, mimar Viollet-le-Duc’un rehberliğinde restore edilmesi planlanan eski ve yıkık kiliseler, kaleler, köprüler ve şatoların belgelenmesini içermektedir (Rosenblum, 1997, s. 100). “Missions Héliographiques” kapsamında fotoğraf çalışmaları için, H. Bayard, E. Baldus, G. Le Gray, H. Le Secq ve O. Mestral görevlendirilmiştir. Baldus, Saint-Trophime Kilisesi’ni çoklu negatif ve rötuş teknikleriyle belgeleyerek panoramik bir görüntü sunmuştur. Le Secq ise Reims Katedrali’ni alışılmadık açılardan çekerek görünmeyen detayları ortaya koymuş, kontrastlarla soyut

¹ Yıldız Sarayı Fotoğraf Koleksiyonu’nun görsel hikayesine, Yönetmenliğini Ümran Safret’in yaptığı, Saraydan Bakmak Belgeseli’nden erişilebilir.

kompozisyonlar üretmiştir (Marien, 2018, ss. 50–52). Missions projesi tam anlamıyla hayata geçirilememiştir. Ancak Napolyon III dönemi Fransa hükümeti, fotoğrafı, kırsal alanlar, demiryolları ve doğal afetlerin belgelenmesi gibi ulusal projelerin ayrılmaz bir parçası olarak görmeye devam etmiştir (Rosenblum, 1997, s. 100). Soulages’e göre ise (2022, s. 382) bu beş fotoğrafçının çalışmaları, günümüz fotoğrafları kadar etkileyici bulunmaz; onlar daha çok belge üretmeye yönelik hizmet işlevi taşırlar. Bu fotoğrafları belge niteliği bağlamında değerlendirmek gerekmektedir.

Bununla birlikte fotoğraf ile kent ve hatta sanat ve kent arasındaki ilişkinin tarihsel bağları ele alındığında karşılaşılabilecek en önemli kavramlardan birinin *Modernite* olduğu görülür. Çünkü sanatçının dini motifler yerine, kendine döndüğü ve özgünlüğünü istediği gibi dışa vurabilmesine olanak sağlayacak sürecin başlaması Modernizme dayanmaktadır.

Bu bağlamda da, Tormey’e göre, (2013) modern edebiyatın simgesel figürlerinden “*flâneur*”, hem kentle hem de fotoğrafla ilişkili bir gözlemci olarak karşımıza çıkar. Baudelaire’e göre “*flâneur*, modern çağın ruhunu, modasını ve duygularını yakalamaya çalışan bir figürdür; bu yönüyle kentte dolaşan fotoğrafçıyı da temsil eder”. Tormey’e göre (2013) ise, modernitenin kent ve fotoğrafla ilgili iki temel özelliği, bireyin kalabalıklarla ilişkisi ve gündelik hayatın yüceltilmesidir. Modern sanatçı, anlam arayışını mitolojik imgelerle değil, kent yaşamından sahnelerle ifade eder. Bu yaklaşım, kentsel alanların rasyonel biçimde modernize edilmesi düşüncesini doğurur. Campany’e göre de 1960’larda batı kentleri büyük dönüşümler yaşamıştır. Yeni kent yapıları, görünüşleriyle hem işlevlerini yansıtır hem de gizler. Kent artık görünmez yapıya bürünmüş, yüzeylerin altında karmaşık sosyal ilişkiler barınır hâle gelmiştir (Campany, 2003, s. 10).

Ayrıca, Georges-Eugène Haussmann’ın 19. yüzyıl ortasında Paris’i yeniden inşası, modernist şehir idealinin en çarpıcı örneğidir¹ (Tormey, 2013, ss. 4-5). Haussmann tarafından Paris’in ortaçağdan modern bir şehre dönüşümü, kentsel kamera belgelemesi için olağanüstü bir fırsat sağlamıştır. Yıkılması planlanan eski binalar ve mahalleler, Charles Marville tarafından kolodyon tekniği ile fotoğraflanmıştır. Bu görüntüler, yok olan yaşam tarzlarının karakterine ve dokusuna duyulan hüznü bir bakışı yansıtmakta ve belgesel kayıtların şiirsel bir boyuta sahip olabileceğini göstermektedir (Rosenblum, 1997, s. 161) Marville’in fotoğrafları, resmi belge üretimi amacıyla kullanıldığı erken örneklerden biridir (Tormey, 2013, s. 7) (Görsel 4). J. W. Lewis’e göre, Marville, kadrage insan girmemesi için uzun pozlama kullanmış; bu da Paris’in eski sokaklarına melankolik bir hava katmıştır (Hacking, 2015, s. 97). Soulages,’e göre ise (2022, s. 381) Marville, bir mimari fotoğrafçıdan çok, Haussmann’ın çalışmalarıyla yapboza dönen Paris silüetinin fotoğrafçısı gibidir. Ayrıca bu yaklaşımı, belgesel fotoğrafçılığa ve mimari estetiğine katkı sunmuş ve 1862’de Paris’in resmi fotoğrafçısı olmuştur (Johnson, vd., 2012, s. 127).

¹Bu mimari çalışma, Baron Georges-Eugene Haussmann’ın yönetiminde dünyanın en modern şehri inşa etmek amacıyla devasa bir kentsel yenileme projesinin yürütüldüğü şehrin kalbinde, İkinci İmparatorluk’un en büyük inşaat projesiydi (Johnson, vd., 2012, s. 236).

Görsel 4. Charles Marville, 1866



Kaynak: http 3

Bir diğer örnek fotoğrafçı William Lake Price'dir. Lewis'e göre, 1858'de Price, kentleri sorunlardan arınmış ideal mekânlar gibi sunmak yerine, anı yakalayan fotoğraflar üretmeyi amaçlamıştır. Ancak bazı fotoğrafçılar, kentsel hareketliliği yansıtmaktan kaçınmıştır. Yine diğer bir gelişme olarak, 1860'larda *stereografik*¹ teknikle modern kent manzaralarının yaygınlaşması, anlık fotoğrafçılığın da halk arasında popülerleşmesini sağlamıştır. Stereografik kent fotoğraflarının yaygınlaşması, estetik kaygılardan anlık görüntü yakalamaya odaklanan ticari fotoğrafçılığa geçişi yansıtmaktadır. Bu dönüşüm, bilimsel ve amatör fotoğrafçılığın gelişimine de zemin hazırlamıştır (Hacking, 2015, s. 97). Ayrıca, bir belgeleme aracı olarak fotoğraf, kentin arşivini tutan bir hafızayı temsil ettiği gibi o kentin estetik sunumunu da içermektedir. Bununla birlikte Paris'in modernleşme sürecini fotoğraflayan ve kenti en estetik şekilde karakteristik olarak görüntüleyen fotoğrafçılardan diğer bir önemli isim de Eugène Atget'dir (Görsel 5).

Görsel 5. Eugène Atget, Paris, 1903



Kaynak: http 4

¹Stereoskopik görüntüleme, Sir Charles Wheatstone tarafından geliştirilen ve iki farklı açıdan çekilen fotoğraflarla derinlik algısı yaratan bir tekniktir. Bu yöntem, 64 mm'lik aralıkla çekilen çift fotoğrafın birlikte izlenmesine dayanır (Tercan, 2003, s. 2).

Tormey'e göre (2013, s. 32) Atget, fotoğraflarını “*sadece yaptığım belgeler*” olarak tanımlar. 1898'de, “*Eski Paris*” projesiyle kenti belgelemeye başlamış ve 30 yıl boyunca 10.000'den fazla cam negatif üretmiştir. Fotoğraflarında insan figürü yer almasa da varlıkları hissedilmektedir. Kentin boş sokakları, izleyicinin hayal gücünü serbest bırakabileceği alanlar haline gelmiş ve Sürrealistlerin ilgisini çekmiştir. Man Ray ve B. Abbott'un katkılarıyla, Atget'nin eserleri 1969'da MoMA koleksiyonuna girmiştir (Lowe, 2018, s. 104). Ayrıca Price, (2004, s. 73) kentin bu boş sokaklarını, Benjamin'den bir alıntı yaparak betimlemiştir; “*Yalnız değiller ancak sessizler; bu görüntülerdeki kent sanki yeni kiracısına kavuşacak bir ev gibi yeni süpürülmüştür.*” Abbott ise, Atget'nin fotoğraflarını “*süsten arınmış gerçeğin şoku*” olarak tanımlamıştır (Lowe, 2018, s. 104). Atget'in bu eşsiz yaklaşımında olduğu gibi, kent sadece onu var eden sınırlı yapılardan oluşmaz. Bu nedenle Mibelbeck'in (2012, s. 24) de aktardığı gibi Atget, bir konuyu tamamlar tamamlamaz yenilerine başlamış ve 1910-1912 yılları arasında *Paris Konutları*, *Paris'te At Arabaları* ve *Tahkimatlar* gibi yeni projelere girişmiştir. Bu da kentin değişen, dönüşen hareketli ve yaşayan bir kavram olmasından kaynaklanmaktadır. En önemlisi de fotoğrafçıların kente ve kent yaşamına ilgi duymaları, aynı zamanda sokak fotoğrafına bir yönelim sağlamıştır.

1.3 Kentte Sokak ve Yaşam

Şehir ve yaşam fotoğrafı olarak ele alındığında karşımıza “*Sokak Yaşamı*” kavramı çıkar. Bu en temel anlamda, insan ve kent ilişkisini ele alan bir fotoğraf biçimidir. Belgelemeye yönelik kentin en estetik haliyle nasıl görüneceğinin yanı sıra insanların şehirle olan bağı ve ilişkisi üzerine yoğunlaşır. Hill ve Adamson'ın fotoğrafları, Negre'nin sokak satıcıları ve Atget'in fotoğrafları en erken sokak fotoğrafının ilk örnekleri arasında yer alır. Belgesel fotoğraf ve Sokak fotoğrafları arasında, bazen içeriksel olarak farklılıklar görülebilmektedir. Scott'a göre (2011, s. 82 akt. Işık, 2023, s. 514) “*Belgesel fotoğrafta, bulgunun kanıtı dönüşebildiği retorik bir bütünlük aranır; sokak fotoğrafında ise tekrarlanan olasılığın*”. Orhan'a göre ise, (2020, s. 51) *Belgesel fotoğrafta anlam önceden kurulmuştur, sokak fotoğrafında ise anlam çekim anında veya sonradan ortaya çıkar.*”

Sokak fotoğrafında, fotoğrafçı bir gözlemci gibi kentte dolaşır ve yaşamı ve kenti gözlemler. İnsanın mekan ve yaşamla olan ilişkisine odaklanır. Bu da fotoğraflarda önemli okumaların yapılmasına olanak sağlar. Mary Price'ın (2004, s. 81) aktardığı gibi, August Sander'in fotoğraflarına bakmak, giysileri, tarzları, arka planları ve de bu görsellerle bir kır, kent ya da toplumun değişik katmanlarının deneyimlerini göstermektedir.

Ayrıca, 35 mm Leica kameranın ortaya çıkışı, fotoğrafçılara, kentte özgürce hareket edip anlık sahneleri yakalama olanağı sunmuştur. 1930'larda H. Cartier-Bresson, M. A. Bravo ve A. Kertész gibi sanatçılar, bu sayede kentin ruhunu yansıtan sürreal ve yoğun imgeler üretmişlerdir (Lowe, 2018, s. 178). Soulages, (2017, s. 45) Bresson'u “*gün boyu zihnim gergin, suç delili arar gibi hayatın içinden fotoğraf kareleri arayarak sokaklarda yürüyorum*” açıklamasındaki, yaklaşımı üzerinden değerlendirir. Soulages'e göre Bresson, fotoğrafı, “*bir olayın özünü tek karede yakalama sanatı*” olarak görür. Ona göre fotoğrafçı; bu anlayışla sokakta bir suç delili arar gibi gözlem yapar ve sürekli tetikte, adeta bir avcı gibi olmalıdır (Soulages, 2017, s. 45). Orhan'a göre, (2020, s. 51) Modernizm ve modern kentle yaşıt olan bu yaklaşım, Bresson'un Trafalgar Meydanı'nda çektiği fotoğrafta ki gibi kamusal mekânlarda gözlemlenen toplumsal değişimi, hızlı modern hayatı ve yabancılaşmayı, nesnel bir şekilde kaydederek görsel tarih yazıcılığı yapmaktadır. Lowe'a göre ise, sokak yaşamında, “*görsel mizah*” önemli bir tema olmuş, Elliott Erwitt bu alanda öngörülemez ve mizahi anları yakalamıştır. 1960'larda New York, Robert Frank'in etkisiyle bu türün merkezine dönüşmüş; Winogrand, Friedlander, Papageorge, Ray-Jones ve Meyerowitz gibi fotoğrafçılar kentin dinamik yapısını belgelemeye odaklanmıştır (Lowe, 2018, s. 178) (Görsel 6). Company'e (2003, s. 10) göre ise Modern kent, kendini görsel

imgeler aracılığıyla tanımlar ve bu bağlamda fotoğrafla yakından ilişkilidir. Sokak yaşamı, değişken atmosferiyle fotoğrafçılar için zengin bir kaynak olmuştur. Sanatçılar, bu kaotik düzen içinde tesadüfi anlara içgüdüsel tepkilerle yaklaşmıştır. Amerikan sokak fotoğrafçılığının sembollerinden olan Garry Winogrand, “*Şeylerin fotoğraflandığında nasıl görüldüğünü görmek istiyorum*” sözüyle fotografik yaklaşımını özetler. Fotoğrafi “*biçim ile içerik arasındaki mücadele*” olarak gören sanatçı, en iyi karelerin bu sınırdaki yer aldığına inanmaktadır (Lowe, 2018, s. 178) (Görsel 7).

Görsel 6. Joel Meyerowitz New York, 1974



Kaynak: [http 5](http://5)

Görsel 7. Garry Winogrand, Dallas, 1964



Kaynak: [http 6](http://6)

1.4 Fotoğrafın Kentte Eleştirel Bir Araca Dönüşmesi

Sanatta kitleleri etkilemek sıkça başvurulan bir yöntemdir. Hitler döneminde, mitingler, mimari ve kitle iletişim araçlarıyla desteklenmiş; radyo, sinema ve ses sistemleriyle geniş kitlelere ulaşılmıştır. Bu gösterilerde tiyatro, müzik ve mimarinin birleştiği “*bütünsel sanat eseri*” (Gesamtkunstwerk) anlayışı benimsenmiştir (Clark, 2004, s. 69). Bu bağlamda özellikle görsel ve fotoğraf sanatçıları tarafından kullanılan güçlü bir eleştirel araçtır. Sanatçıların elinde fotoğraf, sıra dışı bir söylem, bir başkaldırı ya da eleştirel yapı haline dönüşebilir. Tıpkı Johnson, vd., (2012, s. 524) aktardığı; Dadaist hareketin, “*Use Photography as a Weapon!*”, “*Fotoğrafi Bir Silah Olarak Kullan*”, sloganıyla, fotomontajı politik bir mücadele aracı olarak kullanması gibi. Phillips’e (1989 akt. Tormey, 2013, s. 123) göre de, 20. yüzyıl başında film ve fotoğraf, avangard hareketlerin radikal hedeflerini modern teknolojilerle destekleyerek, geniş kitleleri etkileme ve sosyalist kültür mücadelesine katkı amacıyla kullanılmıştır. Tormey’e (2013, s. 32) göre ise, fotoğraf ilk bakışta gündelik ve amaçsız görünse de her zaman belirli bir niyeti yansıtır; bu niyet estetik, ikna ya da nostalji gibi unsurlar içerebilir (Tormey, 2013, s. 32). Ki tüm bu söylemler doğrultusunda, kentin içerisindeki fotoğrafçı, bir yaklaşım olarak fotoğrafı yalnızca bir belgeleme aracı olmanın ötesinde, politik konulara dikkat çeken bir eleştiri aracı haline dönüştürebilir.

Bunun ilk örnekleri arasında yer alan Jacob Riis, 1880’ler ve 1890’larda kentteki yoksulluk koşullarını belgeleyen fotoğraflarıyla öne çıkmıştır. “*How the Other Half Lives*”, (1890) adlı kitabında, oldukça zorlayıcı yaşam koşullarını, çarpıcı görüntüleriyle ve açıklayıcı metinlerle desteklemiştir. Riis’in fotoğrafları, habersiz polis baskınlarında çekilmiş ve savunmasız, korkmuş kişileri meraklı izleyicilerin bakışına sunmuştur (Gelder ve Westgeest, 2011, ss. 168-169) (Görsel 8). Yine eleştirel bakış, örnekleri arasında olan diğer isim Lewis Hine, kamerayı hem bir araştırma aracı hem de toplumsal reformları savunmanın bir yolu olarak görmüştür. Hine, çocuk işçiliğinin boyutlarını kamuoyuna duyuran projesiyle hatırlanmaktadır. ABD’de çocuk işçiliği yasalarının reformuna, Hine’in bu eleştirel bakışla ürettiği fotoğraflar öncülük etmiştir (Lowe, 2018; Özkemahlı, 2023). Ellis Adası ve New York’un yoksul mahallelerinde yaptığı çalışmalar, Hine’a sosyal aktivist gruplar arasında saygınlık kazandırmıştır. Hine, görsellerin metinlerle birleştiğinde toplumsal değişim için güçlü bir etki yaratabileceğini savunmuştur. Kendi sözleriyle, bu görüntüler “... *toplumsal kalkınma için bir kaldıraç...*” işlevi görmüştür (Mulligan ve Wooters, 2012, s. 571).

Görsel 8. Jacob Riis, How the Other Half Lives, 1890



Kaynak: [http 7](http://7)

2. Fotoğraf ve Kent Bağlamında Örnek Çalışmalar

Kent fotoğrafları, fotoğraf sanatçılarının kente olan fotografik yaklaşımlarına göre çeşitlilik gösterir. V. Rizov'un ortaya koyduğu “fotografik şehir” kavramında ise ontolojik açıdan, ne fotoğrafı ne de kentsel mekân ayrıcalıklı kılınır. Aksine, fotografik şehir fikri, her iki kurucu söylem/uygulama/mekânın iç içe geçmiş bir süreklilik üzerinde hizalandığını varsayan bir konudur (Rizov, 2019, s. 775).

Bir fotoğraf, kent belleğini ön plana çıkarabilir veya politik bir söyleme dönüşebilir. Fotoğrafçıların yaklaşımları, ya kent dokusunu ortaya çıkarır ya da onu yeniden evirir. Kent aynı olsa da, ona bakan fotografik göz yeni dünyaları keşfeder. Soulages'in (2022, s. 346) de aktardığı gibi “*fotoğraflayan öznenin eşsizliği bakış açısının özgünlüğünü beraberinde getirir*” ve “*her bakış açısı, kendine özgü bir görsel dünya üretir*”. Bununla birlikte K. Lynch'in (2018, s. 127) aktardığı gibi “*İşlev gören her bir kentsel alanın, zayıf olsa bile bir yapısı ve kimliği vardır*”, bu da kentlere yönelen fotografik gözlerin, sayısız söylem ve aktarım üreteceği anlamına gelmektedir.

Bu bağlamda, kentteki yaşamı kendi diliyle aktaran en önemli isimlerden biri, Lee Friedlander'dır. Friedlander, sokak yaşamında biçimsel ve biçim karşıtı unsurları birleştirerek “kötü kompozisyon” olarak görülen öğeleri, beklenmedik kadrarlar ve görsel engellerin kullanımıyla özgün bir stile dönüştürmüştür (Campany, 2003, s. 112). Üç boyutlu gerçekliği iki boyutlu yüzeye ustalıkla aktaran bir sanatçıdır. Yansımalar, direkler, arabalar ve figürlerin iç içe geçtiği fotoğrafları görsel bir yapboz gibidir. Sıklıkla kendini kadrara dahil eder; bir gözünü kameraya, diğerini sahneye yönlendirerek sahneyi hem teknik hem sanatsal duyarlılıkla işler (Lowe, 2018, s. 179) (Görsel 9). Friedlander ve Winogrand gibi fotoğrafçılar, kamusal alanda fark edilmeden hareket ederek gerçekliği yakalamayı hedeflemiştir. Brougher, bu yaklaşımı, “*Hem oradalar hem de orada değiller*” şeklinde açıklar. Bu hem fotoğrafçının mekândaki konumunu hem de izleyicinin hayalindeki yerini tanımlamaktadır (Gelder ve Westgeest, 2011, s. 125). Kent mekanlarında, fotoğrafla mimariyi birleştiren yerleştirme çalışmaları gerçekleştiren Dennis Adams ise, anonim portreleri otobüs durakları ve panolara yerleştirerek, sanal imgeleri kentle buluşturur. Bu müdahale, modern kent dokusuna yönelik sanatsal ve eleştirel bir okuma sunmaktadır (Couturier, 2012, s. 119). “*A Podium For Dissent*” adlı eserinde, Başkan Reagan'ın bir

görüntüsünü ikiye bölerek halkın konuşabileceği bir platform oluşturmuş; bu yapıyla kitlesel medya ve siyaset ilişkisini eleştirel biçimde sorgulamıştır (Campany, 2003, s. 117) (Görsel 10). Adams'ın bu yaklaşımı, Lynch'in (2018, s. 127) imge oluşturma üzerine yaptığı açıklamayla da örtüşür. Lynch'e göre “Çevresel imgeler, gözlemci ve çevresi arasında işleyen iki yönlü bir süreçtir. Çevre, farklılıklar ve ilişkiler ortaya koyar. Gözlemci ise gördüklerini seçer, düzenler ve anlamlandırır”.

Görsel 9. Lee Friedlander, “New Orleans, Louisian”, 1968



Kaynak: [http 8](http://8)

Görsel 10. Dennis Adams, “A Podium For Dissent”, 1985



Kaynak: [http 9](http://9)

Kent ve fotoğraf ilişkisinde oldukça önemli bir kavram olan “*topografik yaklaşım*”, ise, alanları nesnel biçimde belgeleyerek yorum üretmeyi amaçlar. Stephen Shore, Lewis Baltz, Robert Adams ve Bernd Hilla Becher gibi sanatçılar, bu estetiği eleştirel bir gözle benimseyerek arazinin veya yapıların anlamı ve kullanım biçimlerini sorgulamışlardır (Miller, 2020, s. 58). Örneğin, Lewis Baltz, mimari yapılarla sinematografik referansları birleştirerek belgesel ve kurgu arasında bir anlatı kurmaktadır. “*San Quentin Point*” ve “*Park City*” gibi çalışmalarında yıkım, yavaşlık ve boşluk temalarını ele alarak fotoğrafı, kentsel izlerin eleştirisine dönüştürür (Soulages, 2022, s. 83).

Yeni Topografya hareketi, *landscape fotoğrafta* hem estetik hem konu açısından dönüşümü temsil eder. W. Cheng'e göre bu sanatçılar, romantize edilmiş manzaralar yerine

gündelik ve sıradan mekânları —otoparklar, sanayi yapıları, konut projeleri gibi— merkeze alarak kentleşmenin etkilerini eleştirel bir bakışla görünür kılmışlardır (Cheng, 2011 akt. Miller, 2020, s. 58). Bernd ve Hilla Becher, endüstriyel mimariyi sistematik biçimde belgeleyerek çağdaş fotoğrafçılığı derinden etkilemiştir. “*Anonim heykeller*” olarak tanımladıkları yapılarla kavramsal ve toplumsal bir tipoloji sunmuşlardır. Onların eğitimliğinde şekillenen “*Düsseldorf Okulu*” ise Gursky, Ruff, Struth ve Höfer gibi isimlerle bu mirası sürdürmüştür (Lowe, 2018, s. 13). Düsseldorf Okulu kökenli, Minimalizm ve renk alanı resmiyle benzerlik taşıyan çalışmalarıyla, Andreas Gursky ise, geniş perspektif ve devasa boyutlu baskılarla günlük yaşamı biçimsel desenlere dönüştürür. Bu yaklaşım, fotoğrafın gerçeklikten soyutlanarak izleyiciye toplumsal düzenin görsel bir temsili olarak sunulmasını sağlar (Campany, 2003, s. 121). Gursky, kalabalıklar ve mekân düzenlerine entomolog titizliğiyle yaklaşmakta ve farklı kentleri belgeleyerek fotoğraflarında, düzen ve standartlaşmayı sorgulamaktadır (Görsel 11). “*99 Cents II Diptych*” (2001) adlı yapıtı, 2007’de 3,3 milyon dolara alıcı bulmuştur (Couturier, 2012, s. 206). Ayrıca Gursky’nin 6 ayrı fotoğraftan oluşan “*Rhein II*” adlı fotoğrafı ise 4,3 milyon dolarla rekorla satılmıştır (bbc.com).

Görsel 11. Andreas Gursky, “Paris, Montparnasse”, 1993



Kaynak: [http 10](http://10)

Gabriel Orozco’nun fotoğrafları ise, doğaçlama müdahalelerinin sade ve geçici kayıtlarıdır. Küçük boyutlu, çerçevesiz biçimde sunulan bu fotoğraflar, kentle kurulan geçici ilişkilere işaret etmektedir. Fotoğraf, sanatçının pratiğinde genellikle heykel ve yerleştirme işleriyle birlikte sergilenmektedir (Campany, 2003, s. 124). Orozco’nun sanatsal yaklaşımı; sokakta bulduğu “*buluntu heykelleri*” belgeleyerek bu nesneleri galeride yeniden kurgulamasıdır. Fotoğrafı hem iletişim aracı hem de nesne olarak ele alır ve izleyiciye medyumun sınırlarını sorgulatır (Cotton, 2020, s. 124) (Görsel 12). Kent ve fotoğraf ilişkisi bağlamında kendini “*kentin hassas bir gözlemcisi*” olarak tanımlayan Volkan Kızıltunç ise, şehirlerin topografyasını ve insanlarla olan ilişkisini fotografik ve sinematografik olarak araştırır. Fotografik yöneliminde, “*Fotografik an*”ın ötesine geçerek geçmişle gelecek arasında sıkışmış anlara odaklanır. Kızıltunç, “*Eşik*te” isimli serisinde, kent keşiflerinden yola çıkarak, belirli bir sonu olan ancak süresi belirsiz, geçmiş ile gelecek arasında sıkışıp kalmış eşiklerdeki durumların görsel kanıtlarını, kendine özgü fotografik diliyle izleyiciye sunmaktadır (Görsel 13). “*Göz Kamaştırmayan*” videosunda zaman, mekân ve kentsel dönüşüm temalarını sinematografik bir derinlikle işler (minimaksi.com).

Görsel 12. Gabriel Orozco, “Island within an Island”, 1993



Kaynak: <http> 11

Görsel 13. Volkan Kızıltunç, “Eşikte Serisi”, 2011



Kaynak: <http> 12

Kent ve fotoğraf ilişkisini alışılmadık bir yaklaşımla ele alan diğer bir isim Abelardo Morell'dir. Morell, “*camera obscura*” tekniğini modernleştirerek sıradan iç mekânları projeksiyon yüzeyine dönüştürür (Görsel 14). Mobilyalar ve mekânlarda yer alan nesnelerle etkileşim hâlindeki kent manzaralarının yansımaları, izleyiciyi hafıza, doğa ve mekân ilişkileri üzerine düşündürmektedir (A. A. M., 2025). Ayrıca Morell, “*In the Company of Monet and Constable*” serisinde, çadır-kamera tekniğiyle, Monet ve Constable’ın resmettiği manzaraları, ve kent görüntülerini, yerle birlikte fotoğraflar. Bu çalışmalar, doğa ile sanat, geçmiş ile şimdi arasındaki ilişkiyi estetik açıdan derinlemesine sorgulamaktadır (abelardomorell.net). Morell gibi Vera Lutter da çalışmalarında Camera Obscura tekniğini kullanarak görüntüleri doğrudan negatif olarak üretir. Bu yaklaşım, sanatçının kentsel manzaraları ve endüstriyel alanları tarihsel yankılarıyla birlikte araştırmasına imkân tanır. Dış mekânda yürüttüğü projelerde, taşınma ve lojistik kolaylığı sağladığı için bir konteyneri Camera Obscura’ya dönüştürerek kullanır; bazı çekimlerinde ise iç mekânları ya da yaşam alanlarını bütünüyle karartıp Camera Obscura’ya çevirerek üretimini gerçekleştirir (Er, 2022, s. 113).

Morell ve Lutter gibi günümüzde geleneksel yöntemleri sanatsal ifade tarzına dönüştüren isimlerden biri de Yusuf Murat Şen'dir. Şen, "*Islak Kent*" sergisinde İstanbul'un küresel metropole dönüşme sürecini, eleştirel bir bakışla inceler. 19. yüzyıldan kalma "*Wet Plate Collodion*" tekniğini kullanarak, günümüzün hızlı kentsel dönüşüm ve soylulaştırma projeleriyle geçmişin yavaşlığı arasında çarpıcı bir karşıtlık kurar (Görsel 15). Sanatçı, yeni yapılaşmaların toplumsal çelişkilerini ve bu süreçlerin bireylerde yarattığı psikolojik etkileri görünür kılmayı amaçlar. Böylece, modernleşmenin yarattığı sosyo-mekânsal dönüşümleri hem estetik hem de düşünsel düzeyde sorgulanır. Ayrıca Şen, bu serisinde, Plaza, AVM ve dönüşüm bölgelerinde yürüttüğü arazi çalışmalarıyla bireylerin yaşadığı kültürel ve psikolojik dönüşümleri belgeleyerek, yapay yaşam biçimlerini kimyasal süreçlerle yeniden yapılandırmıştır (mimarizm.com).

Görsel 14. Abelardo Morell, Camera Obscura, Manhattan, 2022



Kaynak: [http 13](http://13)

Görsel 15: Yusuf Murat Şen, "Islak Kent" Serisi, 20x25 cm, Wet Plate Collodion



Kaynak: [http 14](http://14)

SONUÇ

Fotoğraf ve kent arasındaki ilişki fotoğraf doğmadan önce başlamıştır. A. Bosse'un, perspektif üzerine yaptığı çalışmalar, A. Dürer'in çerçeveleme yöntemi, Physionotrace, Physionotrace gibi kopyalama yöntemleri kent ve fotoğraf öncesi ilişkinin ilk temel örnekleridir. Ayrıca bu ilişkinin en önemli araçlarından biri de özellikle ressamlar tarafından, bir manzara, kent ya da nesnenin en doğru biçimde kopyalanmasında kullanılan Camera Obscura'dır.

Bu tarihsel ilişkiyle birlikte çalışma, temel olarak fotoğraf ve kent arasındaki ilişkiyi üç kurucu işleve yaslandırmaktadır. Birincisi: Charles Marville ve Eugène Atget gibi isimlerle kendini gösteren, kenti kayda geçirerek, tarihsel hafızayı ön planda tutan; "Belgeleme ve Arşiv"dir. İkincisi: Henri Cartier-Bresson'un "an" estetiğine uzanan ve Garry Winogrand'ın kentin değişen ritimlerine odaklanan yaklaşımıyla, insan-mekân etkileşimini görünür kılan "Gündelik-Sokak" yönelimleridir. Üçüncüsü ise: Riis ve Hine örneklerinde görüldüğü gibi, fotoğrafın sorgulayıcı yönünü ele alan "Eleştirel Yaklaşım"dır. Bu üç eksen, fotoğrafın kenti yalnızca bir arşiv olarak temsil etmediğini; kentin belleğini yeniden inşa eden, anlamını tartışan ve kent deneyimine eleştirel bir bakış kazandıran bir düşünme alanı olduğunu göstermektedir.

Ayrıca tüm bu üç eksen günümüz sanatçıları tarafından birer yaklaşım biçimi olarak kullanılmaktadır. Sanatçıların kadraj tercihleri, kentsel öğeleri estetik ve ideolojik bir seçime dönüştürür; böylece tekil görüntüler, daha geniş bir kentsel söylemin parçası hâline gelir. Kent, fotografik bakış altında arşiv ile şiirsellik, belge ile yorum, gündelik ile müdahale arasında salınan dinamik bir görsel düşünme alanına dönüşür. Örneğin, Lee Friedlander'ın, sokak yaşamında biçimsel ve biçim karşıtı unsurları birleştirerek "kötü kompozisyon" olarak görülen öğeleri beklenmedik kadrajlar ve görsel engellerin kullanımıyla özgün bir stile dönüştürmesi, Andreas Gursky'nin, geniş perspektif ve oldukça büyük boyutlu baskılarla günlük yaşamı biçimsel desenlere dönüştürmesi, Gabriel Orozco ve Volkan Kızıltunç'un kent belleği bağlamında doğaçlama ve sade yaklaşımları, Abelardo Morell ve Yusuf Murat Şen'in fotoğrafın en eski yöntemlerine başvurmaları önemli örneklerdir. Tüm bu yaklaşım biçimleri üç işleve dayanır ve böyle bir çerçeve, hem tarihsel örneklerin hem de çağdaş üretimlerin ortak kavramsal zeminini netleştirerek, kent, bellek ve görsel kültür kavramlarını aynı analitik dilde buluşturur. Kent ve insan odaklı bir yaklaşımla görsel okumalar yapılır. Ortaya çıkan sanatsal üretim, sosyal, kültürel değerlendirmelerin yapılabileceği bir boyut oluşturur.

Fotoğraf ve kent arasındaki tüm fotografik biçimler incelendiğinde, fotoğrafın doğuşu ile birlikte fotoğraf ve kent arasında hiç kopmayacak bir bağ oluştuğu ve insan ile kent arasındaki bu ilişkinin de insan ile kent arasındaki ilişki devam ettiği sürece devam edeceği çok açıktır.

KAYNAKÇA

- A. A. M., Allentown Art Museum (2025). *Abelardo Morell*, <https://www.allentownartmuseum.org/exhibitions/new-realities-the-lens-of-abelardo-morell/> (Erişim tarihi : 30.05.2025)
- Ak, S. A. (2001). *Erken Cumhuriyet dönemi Türk fotoğrafı 1923-1960*. (1. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Baynes, K. (2012). *Toplumda sanat*. (2. Baskı). (Çev. Y. Atılğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları-1659.
- BBC. (2025). *Anreas Gursky*, https://www.bbc.com/turkce/haberler/2011/11/111111_gursky (Erişim tarihi : 30.05.2025)
- Campany, D. (2012). *Art and photography*. (3. Edition). London: Phaidon.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve propaganda, kitle kültürü çağında politik imge*. (1. Baskı). (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları.
- Cotton, C. (2020). *World of art photography as contemporary art*. (4. Edition). London: Thames & Hudson.
- Couturier, E. (2012). *Talk about contemporary photography*. (3. Edition). Paris: Flammarion.
- Er, M. H. (2022). XXI. yüzyıl çağdaş fotoğrafta yaratım sürecine bakış. Efe Akademi Yayınları.
- Gelder, V. G. ve Westgeest, H. (2011). *Photography theory in historical perspective, case studies from contemporary art*. (1. Edition). Oxford: Blackwell Publishing.
- Gürbüz, G. C. (2022). Kültürel kimlik bağlamında kent ve kent olgusunun Türk resim sanatına etkileri. *Kent Akademisi*, 15(1), 245-261. <https://doi.org/10.35674/kent.989621>
- Hacking, J., (2015). *Fotoğrafın tüm öyküsü*. (1. Baskı). (Çev. A. Bozkurt). İstanbul: Hayalperest.
- Hockney, D. ve Gaybord, M. (2017). *Resmin tarihi*. (1. Baskı). (Çev. M. Haydaroğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları-4970.
- Işık, A. (2023). Sokak fotoğrafçılığında görsel hikâye anlatımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 13(2), 511-525. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1403858>
- Johnson, W. S., Rice, M., Williams, C. (2012). *A history of photography from 1839 to the present*. T. Mulligan and C. Wooters (Ed.), The George Eastman House Collection, Köln: Taschen.
- Kiernan, K. (2017). *Camera obscura world*. <https://www.donttakepictures.com/dtp-blog/2017/3/15/camera-obscura-world> (Erişim tarihi : 30.05.2025)
- Lynch, K. (2018). *Kent imgesi*. (4. Baskı). (Çev. İ. Başaran). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lowe, P. (2018). *A chronology of photography*. (1. Edition). London: Thames & Hudson.
- Marien, M. W. (2015). *Fotoğrafçılığı değiştiren 100 fikir*. (1. Baskı). (Çev. G. Şimşek). İstanbul: Literatür.
- Marien, M. W. (2018). *Photography a cultural history*. (4. Edition). London: Laurence King Publishing.
- Mibelbeck, R. (2012). *20. century photography Museum Ludwig Cologne*. Köln: Taschen.
- Miller, S. (2020). *Contemporary photography and theory, concepts and debates*. (1. Edition). New York: Routledge.
- Mimarizim (2025). *Y. Murat Şen, Islak Kent*. https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/islak-kent-wet-city_121101 (Erişim tarihi : 30.05.2025)
- Minimaksi (2025). *Volkan Kızıltunç*. <https://minimaksi.com.tr/merkur-yeni-sezonda-basarili-genc-sanatcilardan-volkan-kiziltuncun-esikte-baslikli-kisisel-sergisine-ev-sahipligi-yapiyor.html> (Erişim tarihi : 30.05.2025)
- Morell, A. (2025). *Abelardo Morell*. <https://www.abelardomorell.net/> (Erişim tarihi: 20.05.2025)
- Mulligan, T. ve Wooters, D. (2012). *A history of photography, from 1839 to the present*. T. Mulligan and C. Wooters (Ed.), The George Eastman House Collection. Köln: Taschen.

- Orhan, S. (2020). Toplumsal değişimin görsel estetik belgesi olarak sokak fotoğrafçılığı. *Sanat Dergisi*, (35), 49-64
- Özendes, E. (2016). *Türkiye’de fotoğrafa modern ve çağdaş yaklaşımlar*. (1. Baskı). İstanbul: Yem Yayın.
- Özkemahlı, K. K. (2023). Fotoğrafik temsil: Orontes (Asi Nehri) yaşam kültürü. Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Hatay
- Price, M. (2004). *Çerçeveadaki gizem*. (1. Baskı). (Çev. A., K. Koş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Rizov, V. (2019). The photographic city: Modernity and the origin of urban photography. *City*, 23(6), 774–791. <https://doi.org/10.1080/13604813.2020.1718411>
- Rosenblum, N. (1997). *A world history of photography*. (4. Edition). New York: Abbeville Press.
- Smconservancy. (2025). *Camera obscura*. <https://smconservancy.org/property/camera-obscura/> (Erişim tarihi: 30.05.2025)
- Soulages, F. (2022). *Fotoğrafın estetiği, kaybolan ve geriye kalan*. (1. Baskı). (Çev. D. E. Şansal), İstanbul: Espas Yayınları.
- Tercan, S. (2003). Stereoskopik fotoğrafın evrim süreci ve günümüzdeki uygulamalar. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- Tormey, J. (2013). *Cities and photography*. (1. Edition). New York: Routledge.
- http1.<https://www.santamonica.gov/places/cultural-venue/camera-obscura-art-lab> (Erişim tarihi: 30.05.2025)
- http2.<https://collections.artsmia.org/art/81373/newhaven-fisheries-david-octavius-hill> (Erişim tarihi: 25.05.2025)
- http3.<https://www.repro-tableaux.com/a/marville/rueaumairefromtheruevolta.html> (20.04.2025)
- http4.<https://www.vandaimages.com/2006AE5222-Church-of-St-Gervais-photo> Eugene-Atget-Paris.html (Erişim tarihi: 20.04.2025)
- http5.<https://www.joelmeyerowitz.com/street-photography> (Erişim tarihi: 16.04.2025)
- http6.<https://www.artsy.net/artwork/garry-winogrand-american-legion-convention-dallas-texas> (Erişim tarihi: 16.04.2025)
- http7.<https://mymodernmet.com/jacob-riis-how-the-other-half-lives/> (Erişim tarihi: 16.04.2025)
- http8.<https://www.moca.org/collection/work/new-orleans-louisiana> (Erişim tarihi: 24.04.2025)
- http9.https://www.alternativemuseum.org/exh/archives/adams_0187.pdf (Erişim tarihi: 25.04.2025)
- http10.<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-paris-montparnasse-p77737> (Erişim tarihi: 25.05.2025)
- http11.<https://mexicanartwork.wordpress.com/2011/11/09/gabriel-orozco-island-within-an-island-1993/> (Erişim tarihi: 25.05.2025)
- http12.<https://www.kolekta.com.tr/yapit/esikte-serisi-stalker/> (Erişim tarihi: 25.05.2025)
- http13.<https://www.abelardomorell.net/selectedworks/camera-obscura> (Erişim tarihi: 25.05.2025)
- http14.https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/islak-kent-wet-city_121101 (Erişim tarihi: 25.05.2025)

Destekleyen Kurum/Kuruluşlar: Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır.

Çıkar Çatışması: Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Extended Abstract

This study examines the multi-layered relationship between photography and cities from historical, aesthetic, and critical perspectives. Humans have shaped cities through settlement, and cities have shaped art. Cities are not only living spaces but also sources of inspiration for artistic production. Urban landscapes and experiences have offered artists diverse means of expression.

This process of representation, which began with earlier visual narrative forms such as painting and engraving, has achieved a more realistic and direct form with photography. However, the relationship between photography and the city does not begin with the invention of photography; this relationship extends back to the technical developments that laid the groundwork for the discovery of photography, namely the quest to copy nature in a realistic and accurate manner.

In this context, paintings and engravings made using devices such as the Camera Obscura, which ensured perspective accuracy, played an important role in depicting cityscapes and various structures. These technical methods used in image production evolved into a more complex form that included artistic and documentary expressions beyond their documentary nature with the emergence of photography.

Therefore, the relationship between photography and the city represents a multi-layered process of transformation that must be evaluated in the context of both technological developments and visual history. Joseph Nicéphore Niépce's "View from the Window", the first photograph in history, marks the starting point of the relationship between the city and photography.

Subsequent Daguerreotype techniques led to the intensive documentation of cityscapes, architectural structures, and static images. Long exposure times, due to the technical limitations of the era, made it difficult to capture moving images, which initially directed photography toward a documentary genre focused on architecture and the city. However, this also facilitated the development of the city's representation through aesthetic images. From the 19th century onwards, photography became an indispensable tool for documenting rapidly changing urban landscapes. Charles Marville's photographs of Haussmann's urban renewal of Paris hold aesthetic and historical value as an archive of this process, while Eugène Atget's work revealed the everyday life intertwined with the city streets, creating a visual history. These photographers recorded social life and its visual reflections, demonstrating the artistic and documentary power of photography.

In the early 20th century, photographers focusing on street life began to explore the relationship between people and cities in greater depth. Bresson's "decisive moment" approach and Winogrand's work on changing urban dynamics have highlighted the instantaneous and spontaneous nature of photography. On the other hand, names such as Riis and Hine have used photography as a tool for social criticism to draw attention to urban inequalities. In this sense, photography has also gained an ethical and political meaning.

The documentary role of photography is clearly evident in many disciplines, from medicine to archaeology, history to anthropology. However, its role in constructing, interpreting, and

questioning social memory has placed it at the center of modern visual culture. Photographers make aesthetic and ideological choices with every urban element they frame, thus revealing the multidimensional nature of photography. When the city and life are approached photographically, the concept of “street life” emerges. In its most basic sense, it is a form of photography that addresses the relationship between humans and the city. It focuses on how the city looks in its most aesthetic form for the purpose of documentation, as well as on people's connection and relationship with the city. Hill and Adamson's photographs, Negre's street vendors, and Atget's photographs are among the earliest examples of street photography. There can sometimes be differences in content between documentary photography and street photography.

The study reveals that urban photography develops discourses on time, memory, and political awareness. For example, the “topographical approach,” a concept that is quite important in the relationship between the city and photography, aims to produce interpretations by objectively documenting spaces. Artists such as Stephen Shore, Lewis Baltz, Robert Adams, and Bernd Hilla Becher have adopted this aesthetic with a critical eye, questioning the meaning and uses of land or structures. Artists who focus on the city create a new existence together with the city. Each of their works reveals a new sign or representation of the city.

In conclusion, the relationship between photography and the city is a holistic one that goes far beyond a historical context and encompasses aesthetic, social, and critical meanings. In this context, photography must also be considered as a tool for observing, documenting, and interpreting the changing structure of cities. With photography, the memory of the city is being reconstructed; the dynamic relationship between people and space is being visualized, thereby providing a critical perspective on the contemporary understanding of the city.