T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

GÜNCEL FOTOĞRAFTA MİMARİ VE KENT SOYUTLAMALARI: MURAT GERMEN

Hazırlayan

Müge YORGANCIOĞLU

Danışman

Doç. Dr. Nezaket Tekin

İzmir / 2022

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

GÜNCEL FOTOĞRAFTA MİMARİ VE KENT SOYUTLAMALARI: MURAT GERMEN

Hazırlayan

Müge YORGANCIOĞLU

Danışman

Doç. Dr. Nezaket Tekin

İzmir / 2022

YEMİN METNİ

"Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi" olarak sunduğum **"Güncel Fotoğrafta Mimari ve Kent Soyutlamaları: Murat Germen"** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

… / … / …

Müge Yorgancıoğlu

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün …… / …… / ……. tarih ve …… sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin …….. maddesine göre Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Müge YORGANCIOĞLU'nun **"Güncel Fotoğrafta Mimari Ve Kent Soyutlamaları: Murat Germen"** konulu tezi incelenmiş ve aday …… / ……. / ……... tarihinde, saat …….'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ……. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin …….. olduğuna oy …… ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

Günümüzde teknolojinin gelişimiyle dijital süreçlerin özgürleştirdiği fotoğraf; soyutlama niteliğinde, deneysel, kavramsal ve kurgusal yaklaşımlara olanak vermektedir. Dijital imgelerin gerçeğin yerini aldığı ve manipülasyonlara açık olduğu bu ortam sanatçıları çalışmalarında gerçeği doğrudan ifade etmek yerine sunulan gerçeğin ne olduğunu sorgulamaya yöneltmiştir. Mimari, kent ve yaşama dair meseleleri olan sanatçılar kişisel deneyime önem veren, görünenin "ötesini" keşfetmeye yönelik yaklaşımlarda bulunarak yeni ifade dilleri geliştirerek öznel dünyalarını kurgulamışlardır. Görmenin yeni yollarının arandığı bu süreçte yaratıcılığın önü açılmıştır. Sanatçılar duygularını izleyiciye aktarmada kullandıkları yabancılaştırma yöntemleri ile algıyı harekete geçirmeye çalışarak bizleri düşünmeye davet etmektedirler.

Çağdaş Türk fotoğrafının önemli isimlerinden Murat Germen, şehir plancısı, mimar ve fotoğrafçı kimliklerinden oluşan geniş vizyonu ile mekânı ve kenti merkeze alarak yaratıcı düşünme pratiğini fotoğraf ile birleştirerek "anlatı" içeren kurgular yaratmaktadır. Günümüz dünyasının teknolojik gelişmeler ve hız karşısındaki kentsel, çevresel, toplumsal ve bireysel sorunlarına yoğunlaşarak izleyicinin normalleşen algısını bozmaya yönelik çalışmalarıyla sorunlara ayna tutarak izleyici ile yüzleştirmektedir. Her bir fotoğraf serisinde ayrı bir "meselesi" olan sanatçı izleyiciyi bu katmanlaşmış yapıya dahil ederek katmanların ardındaki "öze" ulaşmasını talep etmektedir. Sanatçı yaşadığı dünya ve kendisi arasındaki çatışmayı yeni bir evren kurgulayarak, fotoğraflarıyla teknolojiyi buluşturarak, disiplinler arası bir ortamda sunmaktadır. Fotoğraflarında yaptığı başkalaşım ve dönüşümlerle mekânları tekrar üretmektedir. Görme biçimlerine odaklanan Murat Germen farklı konumlardan çekilen fotoğrafları tek bir yüzey üzerinde bir araya getirerek zamanın olağan akışını bozarak akışkanlık ve devinim içeren özgün, sofistike bir ifade dili yaratmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Güncel Fotoğraf, Kent, Mimari, Soyutlama, Murat Germen

ABSTRACT

Nowadays the photography liberated by the development of the technology and digital processes allow abstraction with experimental, conceptual and fictional approaches. This environment where digital images replace reality and are open to manipulations, has led artists to question what the presented reality is instead of expressing the truth directly in their works. The artists who have a matter with architecture, urban and life have developed new languages of expression by taking approaches which value personal experience and which are relevant to discovering "beyond" the visible also they fictioned their subjective worlds. During the process where new ways of seeing are sought, creativity has come into prominence. Artists have invited us for thinking with the effort of prompting perception by using defamiliarization methods which are used to transfer emotions.

Murat Germen, an important name of contemporary Turkish photography with his vision of being an urban planner, architect and photographer; he creates "narrative" fictions by combining creative thinking practice with photography by way of centering space and city. His works in todays technological world of speed on the environmental urban, social and personal dilemmas of everyday life try to distrupt the normalized perceptions of individuals by mirroring problems and confronting them the viwer. The artist who has a different "matter" in each photographic series, demands the viewer to the "essence" beyond the layers by including them in this layered compositions. He presents the conflict between himself and the world he is living in by fantasying a new universe and by engaging his photographs with technology in an interdisciplinary environment. He reproduces the space with using metamorphosis and transformation in his photographs. Focusing on the ways of seeing, Murat Germen combines photographs taken from different positions on one surface and he breaks the normal flow of time and creates distinctive and sophisticated language of expression which encloses fluidity and motion.

Key Words: Contemporary Photography**,** Urban, Architecture, Abstraction, Murat Germen

ÖNSÖZ

“Güncel Fotoğrafta Mimari ve Kent Soyutlamaları: Murat Germen” başlıklı tez çalışmasında soyut fotoğraf içinde ayrı bir kategori olarak soyutlama niteliğindeki çalışmaları incelemek amaçlanmıştır. Geçmişten günümüze fotoğraftaki bu yaklaşımın gelişme süreci tarihsel avangard dönem ve güncel fotoğrafçıların örnek çalışmaları kapsamında incelenmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise kente dair meselesi olan ve bu meseleyi aktarımda geliştirdiği “anlatı” içeren kurgularıyla çağdaş Türk fotoğrafının önemli isimlerinden olan sanatçı Murat Germen’in soyutlama niteliğindeki çalışmaları değerlendirilmiştir. Murat Germen, yaşadığımız kente ve dünyaya duyarlı bir sanatçı olarak; anlatı niteliğindeki çalışmaları, söylemleri, çağdaş sanat çalışmalarını hem sanatçı hem de akademisyen yönü ile sürekli takip eden yenilikçi ruhu, disiplinler arası sanat anlayışı ve fotoğrafa, mimarlığa karşı olan disiplinli duruşuyla Türk fotoğrafı için değerli bir isimdir.

Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesinden mezuniyetim ve yüksek lisans çalışmasını 1996 yılında tamamlayarak akabinde aktif mimarlık sürecinde, fotoğrafı da hayatıma katmam ile bu iki alan birbirlerini destekleyerek ve geliştirerek, fotoğraf yaşama dair duygularımı ifade ettiğim bir alan haline gelmiştir. Bu çalışma hem beğeni ile çalışmalarını takip ettiğim sanatçıyı daha yakından tanımak ve tanıtmak hem de kişisel olarak mimarlık, fotoğraf ve soyutlama kavramları arasında kurduğu bağlantılardan dolayı benim için çok değerlidir.

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalında yüksek lisans yapma konusunda teşviklerinden dolayı bölüm başkanımız Prof. Dr. Mehmet Koştumoğlu’na, tez konusu seçimimde beni yüreklendiren fotoğrafçı, koleksiyoner ve bağımsız araştırmacı İpek Cabadak’a, tez çalışması sürecinde pozitif enerjisi, desteği ve katkılarından dolayı danışmanım Doç. Dr. Nezaket Tekin’e, tez başlığımı ilettiğimde olumlu ve sevindirici yorumlarıyla beni heyecanlandıran ve iletişim sürecinde her türlü bilgiyi kişisel arşivini açarak paylaşan Murat Germen’e, bu süreçte birlikte yol aldığımız mimar ve fotoğrafçı arkadaşım L.Linda Bencuya’ya, beni destekleyen tüm arkadaşlarıma ve tüm yaşantımda olduğu gibi bu süreçte de hep yanımda olan kardeşim Birgi Yorgancıoğlu’na teşekkür ederim.

Müge Yorgancıoğlu, 2022

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ……..……..ii
TUTANAK……..…….…...iii
ÖZET……..……..iv
ABSTRACT…….....v
ÖNSÖZ…….……vi
İÇİNDEKİLER…….……...vii
GÖRSEL LİSTESİ……x
GİRİŞ…….…..……....1

1. BÖLÜM
SANATTA, FOTOĞRAFTA VE MİMARİDE SOYUTLAMA

1.1. Soyut ve Soyutlama Kavramları……. 7
1.2. Sanatta Soyut ve Soyutlama Kavramları…… 9
1.3. Soyut Sanat……10
1.3.1. Soyutlamadan Soyuta……17
1.3.2. Soyut Sanatta Yeni Tasarımlar……..23
1.3.2.1.Rönesans Perspektifinin Reddi ve Zaman-Mekân Kurgusunda Değişim..23
1.3.2.1.1. Tersten Perspektif……. 27
1.3.2.2.2. Zaman-Mekân ve Eşzamanlılık…….30
1.4. Fotoğrafta Soyutlama……....36
1.4.1. Birinci Dünya Savaşı Dönemi ve Sonrası Fotoğrafta Soyutlama Çalışmalar...37
1.4.1.1. Yeni Bakış Açıları…….40
1.4.1.2. Hız ve Makine Estetiği……..50
1.4.1.3. Optik Araçlarla Algı Varyasyonları……..52
1.4.1.4. Parçalanma: Kolaj…….53
1.4.1.5. Deneysel Çalışmalar……..58
1.4.1.6. Biçim Bozmalar: Metamorfoz……...60
1.4.2. İkinci Dünya Savaşı Dönemi ve Sonrası Fotoğrafta Soyutlama Çalışmaları...62
1.5. Mimarlıkta Soyutlama……..67

2. BÖLÜM
GÜNCEL MİMARİ VE KENT FOTOĞRAFLARINDA SOYUTLAMA

2.1. Kent…….....82
2.1.1.“İdeal Kent”: Ütopya, Distopya, Heterotopya……...83
2.1.2. Modern Kent Figürleri: Flâneur’dan Dérivé’e…….86
2.1.3. Palimpsest Olarak Kent……90
2.1.4. Metafor Olarak Kent ve Mimari……...94
2.2. Kentleşme…….96
2.3. Fotoğrafta Mimari ve Kent……104
2.4. Güncel Fotoğrafta Mimari ve Kent Soyutlamaları…….116
2.4.1. Mimaride “Öze” Ulaşma: Hiroshi Sugimoto……..121
2.4.2. Flâneur’un Kent Kurgusu: Sohei Nishino……..126
2.4.3. Mimari ve Kentin Yeniden “İnşa”sı: Jean Francois Rauzier……..132
2.4.4. Dijital Palimpsest: Idris Khan, Michael Najjar……...136
2.4.5. Güncel Camera Obscura: Abelardo Morell, John Chiara…….....142
2.4.6. Mimari ve Kenti Dönüştürmek: Thomas Kellner, Carla DLM……...148

3.BÖLÜM
MURAT GERMEN FOTOĞRAFLARINDA MİMARİ VE KENT SOYUTLAMALARI

3.1. Murat Germen…….155
3.1.1. Murat Germen ve Fotoğraf…….156
3.1.2. Murat Germen ve Fotoğraf Mimarlığı: “Second Life” ……..164
3.2. Murat Germen Fotoğraflarında Soyutlama…….166
3.2.1. Makine Estetiği: “İkon Olarak Endüstri”……169
3.2.2. Yeni Dünya Yaratımı: “İnşa” …….172
3.2.3. Glitch Estetiği: “Ars Accidentalis” ……175
3.2.4. Görünenin “Öte” si: “Facsimile” ……...180
3.2.5. Dijital Palimpsest: “Aura” …….183
3.2.6. Zamansal ve Mekânsal Metamorfoz: “Muta-Morfoz” ……..186

3.2.7. Algı Varyasyonları: “Feyezan- Başka Tas Başka Hamam” …… 193
3.2.8. Sanal Gerçeklik: “Masal” …… 197
3.2.9. Yapay Zekâ ile Kolajlar: “Olay Mahalli- Dokunma!” …… 200

SONUÇ…… 203
KAYNAKÇA…….. 209
EK 1: Murat Germen ile 16.03.2022 Tarihinde Gerçekleştirilen Röportaj Metni... 226
ÖZGEÇMİŞ

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Theo Van Doesburg, İnek Eskizleri ve Boyamaları,1916……18

Görsel 2: Piet Monrian, Gri ağaç,1911……...19

Görsel 3: Piet Monrian, Çiçek Açan Elma Ağacı, 1912…….....19

Görsel 4: Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı (Montagne Sainte-Victoire), 1904…....20

Görsel 5: Pablo Picasso, Avignon'lu Kadınlar (Les Demoiselles d'Avignon), 1907……26

Görsel 6: Tersten Perspektif……..….26

Görsel 7: Robert Delaunay, Eyfel Kulesi (Eiffel Tower), 1911…….33

Görsel 8: Alfred Stieglitz, Flatiron Binası (The Flatiron), 1903…….....39

Görsel 9: Alvin Langdon Coburn, Ahtapot (The Octopus), 1912……..40

Görsel 10: Paul Strand, Sundurma Gölgeleri (Porch Shadows), 1916……...41

Görsel 11: Paul Strand, Sundurma Korkulukları (Porch Railings), 1916…….....41

Görsel 12: Aleksandr Rodchenko, Kaldırımdaki Gölgeler (Shadows On The Pavement), 1928……...43

Görsel 13: L. Moholy- Nagy, Berlin Radyo Kulesi (Berlin Radio Tower), 1928……..47

Görsel 14: L. Moholy- Nagy, Berlin Radyo Kulesi (Berlin Radio Tower), 1928……..47

Görsel 15: Eugène Atget, Magasin, Avenue Des Gobelins, 1925……..49

Görsel 16: Mario Bellusi, Modern Traffic in Ancient Rome (Traffico moderno nell'antica Roma), 1930……..51

Görsel 17: Filippo Masoero, Descending over San Pietro (Scendendo su San Pietro), tahmini:1930–33……51

Görsel 18: Germaine Krull, The Eiffel Tower (La Tour Eiffel), 1928……..52

Görsel 19: Alvin Langdon Coburn, Ezra Pound Vortograf, 1916…….53

Görsel 20: L. Moholy- Nagy, The Merchant of Berlin (Der Kaufmann von Berlin), 1929……55

Görsel 21: Marianne Brandt, Our Unnerving City (Unsere irritierende Großstadt), 1926……56

Görsel 22: Paul Citroen, Metropolis, 1923…….57

Görsel 23: El Lissitzky, Koşucu (Runner in the City), 1926……..57

Görsel 24: Man Ray, Solarized Double Profile, Paris, 1932……..58

Görsel 25: Francis Bruguière, Kathedral Soyutlama (Cathedral Abstraction), 1931……60

Görsel 26: Francis Bruguière, Shop Window, London, 1929……60

Görsel 27: André Kertész, Distortion, Carlo Rim et Kertesz, Luna Park, 1929…….61

Görsel 28: Harry Callahan, Detroit, 1943……...63

Görsel 29: Harry Callahan, Chicago, LaSalle Street,1953…….63

Görsel 30: Harry Callahan, Chicago, LaSalle Street,1953…….64

Görsel 31: Harry Callahan, Chicago, LaSalle Street,1953…….64

Görsel 32: Aaron Siskind, Chicago 68, 1960…….65

Görsel 33: Peter Keetman, Trister Bahnhof, 1954…….66

Görsel 34: Peter Keetman, Unterführung München am Hof, 1953……66

Görsel 35.: Dor Düzeni Sütun Başlığı……....68

Görsel 36: Korint Düzeni Sütun Başlığı……..…68

Görsel 37: Frank Lloyd Wright, Şelale Evi Eskizi…….……70

Görsel 38: Zaha Hadid, Phaeno Bilim Merkezi Eskizi……...71

Görsel 39: Frank Lloyd Wright, Şelale Evi, 1937……..73

Görsel 40: Dört Boyutlu Ayrıştırma Düzeni……..76

Görsel 41: Theo Van Doesburg & Cornelis van Eesteren, Contra-Construction

Project (Axonometric), 1923……..78

Görsel 42: Theo Van Doesburg, Jean Arp, Sophie Taueber,
Café L'Aubette, 1928…….79

Görsel 43: Guy Debord, Guide Psychogeography De Paris,1956……..89

Görsel 44: Palimpsest…….91

Görsel 45: Emre Arolat, Antakya Müze Otel, 2019……...93

Görsel 46: Le Corbusier, Işıyan Kent (La Ville Radieuse), 1930……...100

Görsel 47: Müge Yorgancıoğlu, İzmir'in Duvarları, Karataş Sahili, İzmir,2021…….104

Görsel 48: Joseph Nicéphore Niépce, Le Gras'taki Pencereden Görünüm, View from the Window at Le Gras, 1827……..105

Görsel 49: Luis Jaques Mandé Daguerre, Temple Bulvarı, Boulevard du Temple, Paris, 1839……..106

Görsel 50: Friedrich Fromhold Martens, Sen Nehri, 1845……...106

Görsel 51: William Henry Fox Talbot, Açık Kapı, The Open Door, 1844 öncesi…...107

Görsel 52: William Henry Fox Talbot, Westminster Abbey, Londra, 1844-1846…...108

Görsel 53: Walker Evans, Westchester Farmhouse, New York, 1931…….110

Görsel 54: Berenice Abbott, Rockefeller Center with Collegiate Church in foreground, New York, 1936……...111

Görsel 55: Ezra Stolller, Notre Dame du Haut Chapel, Ronchamp,1955……112

Görsel 56: Claude Gravot, Poissy-sur-Seine, Villa Savoye, 1929……...113

Görsel 57: Julius Shulman-Very Rare, Case Study House 22, Two Girls Poster, 1960……..114

Görsel 58: Bernd, Hilla Becher, FrameWork Houses, 1959-73……...115

Görsel 59: Hiroshi Sugimoto, Chapel Of Notre Dame Du Haut, 1998……123

Görsel 60: Hiroshi Sugimoto, Rockefeller Center, 2001…….124

Görsel 61: Sohei Nishino, Diorama Map, İstanbul, 150x151,5 cm., 2011……...130

Görsel 62: Görsel 61'den bir detay……...130

Görsel 63: Sohei Nishino, I-Land, 2010, 170x250 cm……131

Görsel 64: Jean-François Rauzier, Museums, National Gallery, London, 2019……..133

Görsel 65: Görsel 64'ten detay……134

Görsel 66: Jean-François Rauzier, Vedute, İstanbul, 2014……..135

Görsel 67: Görsel 66'den detay……136

Görsel 68: Idris Khan, London, The Houses of Parliament, 2012……...137

Görsel 69: Idris Khan, Every, Gable Sided Houses, 2004……138

Görsel 70: Michael Najjar, Netropolis, Hong Kong, 2018, 180x300……...141

Görsel 71: Michael Najjar, Netropolis, Tokyo, 2003-2006, 120 x 180 cm……..142

Görsel 72: Tent-Camera (Çadır-Kamera) ……144

Görsel 73: Abelardo Morell, Tent Camera, Toledo-İspanya, 2013……..144

Görsel 74: Abelardo Morell, Tent-Camera, Empire State Binası, 2019……...145

Görsel 75: John Cihara ve Ekipmanı……146

Görsel 76: John Chiara, New York, Manhattan, 2018……147

Görsel 77: John Chiara, New York, Manhattan, 2018……148

Görsel 78: Thomas Kellner, Tango Metropolis, Tower Bridge, 2001……150

Görsel 79: Thomas Kellner, Tango Metropolis, New York, 2012, 85x273 cm……...150

Görsel 80: Thomas Kellner, Storyboard Çalışması……..151

Görsel 81: Carla DLM, New York……...152

Görsel 82: Carla DLM, Rebirth, New York……153

Görsel 83: Murat Germen, Muta-Morfoz Serisinden Bir Çalışma, 2016……160

Görsel 84: Murat Germen, Muta-Morfoz, Fotoistanbul Uluslararası Fotoğraf Festivali, 2014……..160

Görsel 85: Murat Germen, Feyezan Sergisi İçin Hazırlanan Tasarım……..161

Görsel 86: Murat Germen, "Feyezan- Beraberlik Manzaraları" Sergileme, 2020…...161

Görsel 87: Murat Germen, "Nisyan" Sergileme, 2020……162

Görsel 88: Murat Germen, Dipsiz Sergisi, 2017……..163

Görsel 89: Murat Germen**,** Merdiven: Adım Adım, 2019……163

Görsel 90: Murat Germen, Metagen, #18, 2008–2009…….165

Görsel 91: Murat Germen, Metagen, #12, 2008–2009…….166

Görsel 92: Murat Germen, İkon Olarak Endüstri, Nazilli Sümerbank Basma Fabrikası, 2005……..171

Görsel 93: Murat Germen, İkon Olarak Endüstri, İskenderun Demir Çelik, 2005…..171

Görsel 94: Murat Germen, Yeniden İnşa #3 (Re-Construct #3), İstanbul, 2006, 127 x 250 cm……173

Görsel 95: Murat Germen, Yeniden İnşa #6 (Re-Construct #6), İstanbul, 2009, 87x300 cm……173

Görsel 96: Murat Germen, İnşa Halinde (Under Construction), Kanyon, 2006, 70x155 cm……174

Görsel 97: Murat Germen, Ars Accidentalis, 2011, 89x220 cm……..179

Görsel 98: Murat Germen, Ars Accidentalis, 2011……..179

Görsel 99: Murat Germen, Le Cube'de Rezidans, 2013……180

Görsel 100: Murat Germen, Facsimile, İstanbul, 2012, 80x250 cm…….181

Görsel 101: Murat Germen, Facsimile, New York, 2013, 110x220 cm……...182

Görsel 102: Murat Germen, Facsimile, İstanbul, 2013, 75x150 cm…….182

Görsel 103: Murat Germen, Aura ≠29, 2009, 50x100 cm……184

Görsel 104: Murat Germen, Aura ≠3, 2009, 50x100 cm……..185

Görsel 105: Murat Germen, Muta-morfoz ≠98 (Muta-morphosis ≠98), İstanbul, 2011, 85x300 cm……187

Görsel 106: Murat Germen, Muta-morfoz ≠07(Muta-morphosis ≠07), İzmir, 2015, 85x300 cm……187

Görsel 107: Murat Germen, Muta-morfoz (Muta-morphosis #129), London, 2012....188

Görsel 108: Murat Germen, Muta-Morfoz (Muta-morphosis), Detay…….190

Görsel 109: Murat Germen**,** Muta- morfoz **(**Muta-morphosis), İstanbul,2022…….192

Görsel 110: Murat Germen, Başka Tas Başka Hamam (Business As Unusual IV), 2020, 80x270 cm……..……....194

Görsel 111: Murat Germen, Başka Tas Başka Hamam II (Business As Unusual II), 2020, 80x160 cm…….…….195

Görsel 112: Murat Germen, Başka Tas Başka Hamam VII (Business As Unusual VII), 2020, 80x207 cm……..196

Görsel 113: Murat Germen, Başka Tas Başka Hamam III (Business As Unusual III), 2020, 80x160 cm……..197

Görsel 114: Murat Germen, Masal (Fairy Tale), 2021…….198

Görsel 115: Murat Germen, Masal (Fairy Tale), fiziksel sunum, 50x100 cm…….199

Görsel 116: Görsel 115’ de yer alan fotoğraftan bir detay……...199

Görsel 117: Murat Germen, Dokunma ≠10 (Don’t Touch ≠10), 2021, 36.75x63 cm…….201

Görsel 118: Murat Germen, Dokunma ≠9 (Don’t Touch ≠9), 2021, 36.75x63 cm…..201

Görsel 119: Murat Germen, Dokunma! (Don’t Touch!) Serisi Sunum, 2021……..202

GİRİŞ

Sanatta yaygın üslupları genel bir sınıflandırmaya tabi tutarsak bir yönde "figüratif" diğer yönde ise "soyut" üslup yer alacaktır. Figüratif üslup için "natüralist", "gerçekçi", "objektif", "nesnel" gibi sıfatlar kullanarak; temsile bağlılığı, içinde yaşadığımız doğaya uyumluluğu tanımlarken, Soyut üslup içinse "non-figüratif", "formalist", "non-objektif", "öznel" gibi sıfatlarla tanımlamalar yaparak; temsile dayalı ifade yerine, görmenin "öte" sine geçmenin talep edildiği yaratıcı bir yaklaşım sunulmaktadır. Figüratif üslupta "içkinlik" hali ile doğaya ve yaşama içten bir bağlılık durumu söz konusu iken; soyut üslupta "aşkınlık– transandantal" olma hali içinde bulunduğu evrenden duyduğu kaygı sonucu tinsel bir dünya yer alır. Zira sanatçıların çalışmaları yaşamları boyunca tek bir yönde kalmayıp bu iki ana üslup arasında yön değiştirebilir.

20.yüzyılın ilk yarısında "soyutlama" yani nesne temsilinin terk edilmesi fikri ve bunu uygulama yöntemlerinin üzerinde çalışılması modern sanatın, soyut sanat kavramı ile neredeyse eş anlamlı olarak kullanılmasına sebep olmuştur. Soyut Sanat aslında 20.yüzyıla ait bir yenilik değildir. Sanat Tarihçi Wilhelm Worringer'in ileri sürdüğü gibi aslında ilkel kültürlerden başlayarak Mısır ve Doğu sanatlarında soyut sanat ilkel insanın doğa karşısındaki korkularını yansıtmak üzere figüratif sanattan önce ortaya çıkmıştır.

Soyut Sanatın gelişimini incelediğimizde dış dünyadaki bir görünümden referans alarak ve belli yöntemler izleyerek "soyutlama" yolu ile gerçekleştirilen yapıtlarla herhangi bir dış gerçekliğe referans vermeden ve bir tür "kendinde şey" olarak ifade edilen "saf soyutlama- soyut" yapıtları birbirinden ayırmak gerekir. Soyutlamada biçim bozma, deformasyonlar, parçalama vb. yöntemler kullanılırken bu süreçte nesnenin özellikleri değiştirilip dönüşüme uğrasa da bütüne dair izler taşımayı sürdürür. Saf soyutlamada ise herhangi bir dış gerçekliğe ait bir referans bulunmadan sanatçının kendi iç dünyasının dışavurumu söz konusudur. Soyutlama sadece bir süreç olarak algılanmamalıdır. Soyutlama aynı zamanda tek başına bir ifade biçimidir. Bu ayrıma yapılan vurgu ile bu çalışmada fotoğrafta soyutlama niteliğindeki çalışmalar ele alınmıştır.

Birinci bölümde "**Sanatta, Fotoğrafta ve Mimaride Soyutlama"** başlığı altında, soyut ve soyutlama kavramlarının tanımları yapılarak, soyut sanatın genel

özelliklerine odaklanılmıştır. Endüstri Devrimi ile başlayan modern insanın, sanayileşme ve teknoloji karşındaki hızlı değişim karşısında yalnızlaştığı ve yabancılaştığı bu dönemde, nesnelliğin yerini sezgi, coşku, idealler ve yaratıcılık almıştır. Duyumların paranteze alındığı bu süreçte zihinsel sorgulamalarla öznel, idealist ve metafiziksel eğilimler ön plana çıkmıştır. "Gerçektir, doğrudur" gibi akılcı (katı) açıklamalara saplanıp kalmayarak, gerçeğin "öte" sine ulaşma amaçlanmıştır. Nesnelerin özünü kavramaya yönelik bu bilinçle, yaratıcılığın önü açılarak yeni dünya kurgularına olanak sağlanmıştır. Soyut sanatçılar, resim sanatının gelişiminde kırılma yaratan, geleneksel temsil yöntemlerini reddederek geliştikleri "yeni görme" biçimleri ile zaman ve mekân kurgularını da değişime uğratmışlardır. Resim alanında yaşanan bu değişimde fotoğrafın icadının da etkisi büyüktür. Fotoğrafın icadı ile resim sanatı kendini özgürleştirerek daha yaratıcı bir ortama geçerken, resim sanatındaki gelişimler de fotoğraf çalışmalarına etki etmiştir.

20.yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan iki dünya savaşı ve sonrasındaki yıkımlarla, dönemin bilimsel, sosyolojik, siyasal, teknolojik ve felsefi gelişmeleriyle modern insanın yaşadığı umutsuzluk, huzursuzluk, yalnızlık ve çaresizlik gibi duygular sonucu yaptığı varoluşsal sorgulamalarla sanat aracılığı ile yeni bir yol bulma çabası arayışında, Birinci Dünya Savaşı yıllarında modern sanat akımlarında soyuta yönelimin artması, hem de İkinci Dünya savaşı sonrası soyut ekspresyonizm akımının sanat ortamına hâkim olması gözlenmiştir. İnsanın dış dünya olayları karşısında hissettiği olumsuz duygular karşısında sığınılacak bir liman bulma çabasının sanattaki yansımalarının, bu iki dönem sonrasında görülmesi sebebiyle fotoğraftaki soyutlama çalışmaları Birinci ve İkinci Dünya Savaşı gibi iki ana döneme ayrılarak incelenmiştir.

Fotoğrafçılar soyutlama çalışmalarında farklı bakış açıları geliştirerek, ışığın etkilerini gözlemleyerek, fotoğraf makinasının optik, mekânik ve kimyasal özellikleri dikkate alarak gerek fotoğraf çekerken gerekse karanlık oda süreçlerinde deneysellik, rastlantısallık gibi unsurları değerlendirerek, optik araçlar üreterek, algıyı harekete geçirecek yeni yaklaşımlar geliştirerek, yaratıcı kompozisyonlar üretmişlerdir. Tarihsel avangard dönemden günümüze sanatçılar "gerçeklik" meselesinin sorgulandığı konulara odaklanarak geliştikleri tekniklerle, yaratıcılığın ön planda olduğu çalışmalar yapmışlardır. Bu

yöntemler, dönem fotoğrafçılarının bu yaklaşımlara örnek olacak fotoğrafları üzerinden ele alınarak incelenmiştir.

Birinci bölümün sonunda soyutlama kavramı ve mimari tasarım sürecindeki düşünme şekli ve temsil sistemleri ile soyutlama arasındaki benzerliklere odaklanarak, sanatta yaşanan soyut eğilimin modern mimarideki yansımaları ele alınmıştır. Modern mimarinin her türlü gösteriş ve süslemeden uzaklaşarak, temel geometrik formların kullanımı ile sade bir dile ulaşması ile ressamların, nesnelerin öze ulaşabilme arzusuyla soyutlama yöntemleri aynı paralellikte ilerlemiştir.

İkinci bölümde **"Güncel Mimari ve Kent Fotoğraflarında Soyutlama"** başlığı altında öncelikle kent kavramı ele alınmıştır. Kent sadece yaşanılan bir fiziksel mekân olmayıp insanların bir araya geldikleri ve etkileşim içinde bulundukları ilişkiler ve kararlar merkezi olarak sosyolojiden ekonomiye, felsefeden tarihe, sanattan mimariye ve siyasete kadar pek çok disiplininin ortak konusudur. 19.yüzyılda yaşanan endüstri devrimi ile birlikte kırsal kesimden kentlere gelen insanlarla kentlerde büyük bir yığılma meydana gelmiştir. Kentlerde yaşanan yoğunluğa karşı yeni çözümlerin geliştirilmesi gerekliliği doğmuştur. Kentlerde yaşanan büyük dönüşümler yeni kent figürlerinin ortaya çıkmasına, "ideal kent" yaratma arzularına sebep olmuş olmuştur. Geleceğin ideal kentlerini yaratmak için yola çıkan ancak birey ve mimariyi makine gibi gören bu tasarımların hayata geçerek yaşam pratikleri ile uyuşmaması sonucunda, insanın doğa ve yaşadığı çevresi ile ilişkilerinin kopmasına, standart, modüler, birbirine benzer bir anlamda distopik kentlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ütopik tasarımın belli bir yer değil herhangi bir yere ait olması düşüncesinden hareketle modern kentleşmeye yön veren ütopik tasarım pratikleri tüm dünya kentlerinin birbirine benzer niteliğe bürünmesine neden olmuştur. Oysaki her bölgenin fiziksel, iklimsel ve kültürel özellikleri birbirinden oldukça farklıdır ve farklı çözümlere ihtiyaç duymaktadır.

Kent ve sanat sürekli etkileşim içinde olmuştur. Kent ve kente dair ögeler olan sokaklar, bulvarlar, meydanlar, mimari yapılar, kent mobilyaları vb. sanat eserlerinin nesnesi olarak kullanıldığı gibi aynı zamanda kentin kendisi de ona özel tasarlanan sanat eserlerine de ilham kaynağı olmuştur. Bazı sanat dalları için kent bir mizansen (mis-en-

scene) iken bazı sanatçılar içinse bir tuvaldir. Kentlerin farklı bileşenleri içeriğinde barındırma özelliği ve dinamik yapısı, sanatın her daim içeriğinde olmasını sağlamıştır. Kentleşmenin yarattığı olumsuzluklar hem bu kentlerde yaşayan bireyleri hem de sanatçıları etkileyerek, kentin ve mimarinin metafor olarak kullanıldığı çalışmalarda bulunmuşlardır.

Mimari ve kent fotoğrafın ilk icadından itibaren yakın ilişki içerisinde olmuştur. Joseph Nicéphore Niépce, tarafından 1827 yılında elden edilen ilk fotoğrafik görüntü, aynı zamanda ilk mimari fotoğraf olarak kabul edilmektedir. Fotoğrafın gelişim süreci içinde mimari yapılar, kent manzaraları, arkeolojik alanlar durağanlıkları ile saatler süren pozlama süreleri için fotoğrafçılara ideal model olmuşlardır. Gelişen süreçte modern mimari anlayışı ile üretilen mimari yapıların hem süreçlerinin hem de sonuçtaki mimari ürünün belgelenerek tanıtılmasına ve ölümsüzleştirmesine ihtiyaç duyulmuştur. Mimari fotoğrafçılık başlığı altında profesyonel bir çalışma alanı gelişim göstermiştir. Kent ve mimarinin fotoğraf ile ilişkisinin tarihsel sürecinin incelendiği bölümde farklı yaklaşımlarda bulunan fotoğrafçıların örnek çalışmaları yer almaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Bernd ve Hilla Becher çifti, 1950'li yıllardan itibaren endüstri binalarının fotoğraflarını çekerek başlattıkları tipoloji çalışmaları ile özgün ve sofistike bir fotoğraf dili yaratmışlardır. Becher çiftinin bir mimari yapı modeli üzerine kurguladıkları yaklaşımlar Düsseldorf Sanat Akademisi'nde verilen eğitimlerle yetiştirilen öğrencilere aktarılmıştır. Bu okuldan mezun öğrenciler Düsseldorf Ekolünü geliştirerek çağdaş sanat alanında önemli isimler haline gelmiştir.

Teknolojinin gelişimi ile dijital süreçlerin özgürleştirdiği fotoğraf; deneysel, kavramsal ve kurgusal yaklaşımlara olanak vermiştir. Dijital imgelerin gerçeğin yerini aldığı ve manipülasyonlara açık olduğu ortamda pek çok fotoğrafçı gerçeği belgelemek yerine sunulan gerçeğin ne olduğunu sorgulamaya yönelik çalışmalar yapmışlardır. Mimari, kent ve yaşama dair meseleleri olan sanatçılar kişisel deneyime önem veren, görünenin "ötesini" keşfetmeye yönelik yaklaşımlarda bulunarak yeni ifade dilleri geliştirmişler ve öznel dünyalarını kurgulamışlardır. İç dünyalarına dönerek, duygularını izleyiciye aktarmada kullandıkları yabancılaştırma yöntemleri ile algıyı harekete geçirmeye çalışarak izleyiciyi düşünmeye davet etmişlerdir. İkinci bölümün sonunda bu bağlamda güncel

fotoğrafçıların çalışmalarındaki soyutlama yaklaşımları değerlendirilmiştir. Çalışmaları ele alınan sanatçılar Hiroshi Sugimoto, Sohei Nishino, Jean Francois Rauzier, Idris Khan, Michael Najjar, Abelardo Morell, John Chiara, Thomas Kellner ve Carla DLM'dir.

Üçüncü ve son bölümde **"Murat Germen Fotoğraflarında Mimari ve Kent Soyutlamaları"** başlığı altında çağdaş Türk fotoğrafının önemli bir sanatçısı olan Murat Germen farklı yönleri ile tanıtılarak, çalışmalarında odaklandığı kavramlar, fotoğrafa dair görüşleri ve başkaları gözünden fotoğrafa yaklaşımı ele alınmıştır. Kendisi ile yazılı bir röportaj yapılmıştır. Üretken sanatçının belgeselden soyuta geniş yelpazede yer alan fotoğraf çalışmalarının bir yönünü oluşturan mimari ve kent odaklı soyutlama çalışmaları kapsamında; İkon Olarak Endüstri, İnşa, Ars Accidentalis, Facsimile, Aura, Muta-Morfoz, Feyezan (Başka Tas Başka Hamam), Masal ve Olay Mahalli (Dokunma!) serilerinden seçilen fotoğraflarla sanatçının soyutlama yaklaşımı değerlendirilmiştir.

1. BÖLÜM
SANATTA, FOTOĞRAFTA VE MİMARİDE SOYUTLAMA

1. BÖLÜM
SANATTA, FOTOĞRAFTA VE MİMARİDE SOYUTLAMA

1.1. Soyut ve Soyutlama Kavramları

Türk Dil Kurumu soyutu sıfat olarak nitelendirmekte ve "Varlığı duyularla algılanamayan, mücerret, somut karşıtı, abstre" olarak tanımlamaktadır (T.D.K., 2019). Farklı bir sözlük tanımı ile soyutun Fransızca "abstrait" (soyut, özet, hülasa) sözcüğünden alıntı olduğu ve bu sözcüğün Latince aynı anlama gelen "abstractus" sözcüğünden evrildiği ifade edilmektedir. "Bu sözcük Latince "abstrahere" bir bütünden çekip ayırmak, özünü almak, suyunu sıkmak anlamı ile Latince trahere veya tract- "çekmek" fiilinden türetilmiştir" ifadesiyle soyut kelimesinin etimolojisine değinilmektedir (Nişanyan, 2022). Cevizci (1999) ise soyutu (Lat. Abstractus, Os. Mücerret, İng. Abstract, Fr. Abstrait) "Nesnelerin, olayların fenomenlerin, onlardan, yani nesnelerin, olayların ve fenomenlerin kendilerinden ayrı olarak düşünülen ya da değerlendirilen nitelikleri için kullanılan sıfat" olarak tanımlamaktadır (Cevizci, 1999, s.794).

Somut kelimesi ise (Lat. Concreto, Fr.concret, İng.concrete) soyutun karşıt anlamı olarak "duyularla algılanabilir olan" olarak karşılığını bulmaktadır (Timuçin, 2002, s.439). Somut, elle tutulan, gözle görünen yani duyularımızla kavranan anlamında kullanılsa da soyut ile somut arasında sadece duyumsal ve zihinsel olarak kesin bir ayrım yapmak doğru değildir. Arnheim'a (2007) göre "Fiziksel olana somut, zihinsel olana soyut demek de aynı derecede yanıltıcıdır … Mesela masa kavramı, bir masanın bellekteki imgesi ya da gözlemcinin önünde duran bir fiziksel masanın algısı kadar somut ve bireysel olan bir zihin içeriğidir. Ama bir nesne, olay ya da fikir, biraz daha karmaşık bir kendilikten ya da bir tür kendilikten damıtılmış bir usare olarak ele alındığında bir soyutlamaya dönüşür" (Arnheim, 2007, ss.178-179).

Hegel'den önce, "somut" esasta, duyumsal olarak kavranan bireysel obje ve fenomenlerin çok-formluluğu olarak, "soyut" ise yalnız zihnin ürünü olarak anlaşılıyordu. Hegel, soyut ile somut arasındaki ilişkiyi, tohum ile meyve arasındaki ilişkiye benzetir. Hegel'e göre, somut, sadece "espri" yi, düşünceyi "mutlak idea" yı ifade eder. Doğa ve insanların sosyal ilişkileri ise, imgesel "öteki varlık" tır; mutlak esprinin tekil görünüm-

lerinin, ya da "an" larının soyut olarak kendisini açığa vurmasıdır. "Hegel'in idealizm felsefesi, idealar dünyasından fenomenler dünyasına doğru bir varoluşu öngören düşüncedir." Marksist felsefede ise somut'un konusu duyusal olarak kavranan sonlu şeyler ve fenomenler alemidir (Rosenthal &Yubin, 1997, s.456).

Hançerlioğlu (2013) Hegel'in görüşünü şöyle aktarır;

> …kendiliğinden nesne yoktu, bir görüntüden ve bir hiçten başka bir şey değildi. Örneğin masa, kendiliğinde neydi? Onu sertliğinden, renginden, boyundan, görevinden vb. eşdeyişle kavramlarla dile getirdiğimiz niteliklerinden soyutlarsak geriye ne kalırdı? Bir hiç. Hiç demek, yok demekti. Öyleyse gerçek olan, nesneler değil, kavramlar ve eşdeyişle geneller (evrenseller, tümeller) idi. Masa, bu genellerle varlık kazanıyordu. Ama masanın bizim bilincimizin dışında varolduğu da bir gerçekti, bu demekti ki, geneller de bizim bilincimizin dışında vardılar ve nesneldiler. Platon bu nesnel genellere idea adını verdi (Hançerlioğlu, 2013, s.268).

Soyut Sanatın gelişiminde de değinileceği gibi bir dönem sanatçıları nesne veya varlığın özüne ulaşabildikleri ve tamamen kendi zihinsel süreçlerinin sonucu olup herhangi bir konuya referansı olmadıkları için sanatlarını "Concrete Art (Somut Sanat)" olarak tanımlamışlardır.

Soyutlama ise Türk Dil Kurumu sözlüğünde "Bir nesnenin özelliklerinden veya özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan zihinsel işlem, gerçeklikte ayrılamaz olanı düşüncede ayırma, tecrit, abstraksiyon" olarak tanımlanmaktadır (T.D.K.,2019). Felsefe sözlüğüne göre ise soyutlama (Lat. abstractio; İng. Abstraction) "Deneyimin içeriğindeki bir öğeyi, doğal kuruluşundan, yapıtsal ve fonksiyonel ilişkilerinden ayırarak, kendinde ve kendi başına düşünme işlemi; duyu yoluyla algılanan gerçeklikte birbirinden ayrılmaz olan iki öğeden birini düşünce yoluyla ayırma, yalıtlama, diğerinden ayırarak ortaya çıkarma" olarak tanımlanarak soyutlama sürecine dikkat çekilmektedir (Cevizci, 1999, s.795).

Rosenthal ve Yubin (1997) ise daha önceki tanımlarda olduğu gibi soyutlama sürecini bir objenin özelliklerini ya da onun özellikleri arasındaki bağıntıları zihnen diğerlerinden ayırma olarak tanımlamaktadır. Ancak onlar gerek süreci gerekse onun ürününü soyutlama olarak ifade etmektedirler. "Soyutlama olmadan, bir objenin özünü açığa vurmak ya da onun derinliğine nüfuz etmek imkânsızdır. Bir objenin ayrıştırılması, temel görünümlerinin yalıtılması ve bu özelliklerin "saf" yönleriyle analiz edilmeleri, bütün bunlar zihinsel soyutlama işleminin ürünleridir" (Rosenthal & Yubin, 1997, s.457).

1.2. Sanatta Soyut ve Soyutlama Kavramları

Sanatta soyut kavramını en genel anlamıyla Tanyeli ve Sözen (2010) doğada bulunan gerçek nesnelerin görüldüğü gibi temsil edilmemesi anlayışı olarak tanımlamakta ve dolayısıyla "bu tür anlayışta yaratılan yapıt dış gerçekliklere gönderme yapmamakta dolayısıyla da yapıtın içerdiği betiler gerçek varlıklar olarak "tanınabilir" nitelikte bulunmamaktadır" (Sözen &Tanyeli, 2010, s.281). Turani (2020) ise soyut düşüncedeki formalist yaklaşımına dikkat çekerek; "eşya, doğa ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddedip resimde renk, çizgi ve düzlemleri düzenleyerek bunlarla heyecan verici kompozisyonlara ulaşmayı amaç edinir" ifadesini kullanırken sanatta soyut yaklaşımını, başlangıcında doğadan referansla yola çıkması veya başlangıcından itibaren doğaya bağımlı olmaması durumu ile iki ana kategoriye ayırmaktadır. Tamamen zihin süreci ile başlayan ve doğaya herhangi bir referansı olmayan süreci non-figüratif olarak tanımlamaktadır (Turani, 2020, ss.134-135).

Sanatta soyutlama kavramını ve hangi yöntemlerle uygulanabileceğini Keser (2019) şöyle tanımlamaktadır;

> Ele alınan konunun biçimsel olarak gerçekliğinden uzaklaştırılması… Soyutlama çeşitli yöntemlerle gerçekleştirilebilir; deformasyonlar, biçim parçalamalar, sitilizasyon vb... Soyutlama işlemi soyutla somut arasında bir yerdedir. Nesnel gerçeklikle bağını tamamen yitirmez. Nesnenin gerçekliğine ilişkin belirtiler yakalamak olasıdır…Deneyimin içeriğindeki bir öğeyi, yapısal ve fonksiyonel ilişkilerinden yalıtarak tek başına düşünme eylemi. Bir nesnenin özelliklerinden

> ya da özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan işlem. Gerçekte ayrılmayanı düşüncede ayırmaktır (Keser, 2009, s.322).

Soyutlama sözcük anlamı ile negatif bir anlam yüklenerek, bir şeyi olduğu yerden çıkarmak veya edilgin olarak olduğu ortamdan çıkarılmak anlamına geldiği için uzaklaştırma eylemine işaret etmektedir (Arnheim, 2007, s.176). Bu anlamı ile tüm sanatların bir anlamda soyutlama faaliyeti olduğunu söylemek mümkündür. Ancak sadece bu negatif anlama bağlı kalmamak gerekir zira soyutlama çok yönlü bir kavramdır ve bu negatifliğin altında yatan anlama bakmak gerekir; "…. edebiyatta metaforu çağrıştıran sürükleme ve alıp götürme anlamında, soyut sanatçının temsil edilen nesneden, örtülü olanı kaldırıp anlamı açıklığa kavuşturma misyonunu yüklenmesinde bulunmaktadır. Sürükleme, temsil etme ve edilme ilişkisini yapı söküme uğratarak, bilinen algılama ve ilişkilendirme sürecini tersine döndürmektedir" (Gece Çelikkan, 2018, s.24). Edilgin olarak bir şeyden çekip çıkarılmak anlamıyla soyutlamanın sanatçının bir geri çekilme eylemi gibi düşünülse de "her geri çekilim bir hakikatin kendini açması, görmeyen gözlerin görmesi, duymayan kulakların duyması, hissetmeyen yüreklerin hissetmesi ve sonsuz olanın sonlu olanda açılımıdır" (Gece Çelikkan, 2018, s.24).

1.3. Soyut Sanat

Paul Klee; "Dünya korkunçlaştıkça,
sanat da soyutlaşmış" görünmektedir.
(Aktaran Antmen, 2016, s.84).

Modern Sanat dilinin soyuta yakın olması sebebiyle Modern Sanat genellikle Soyut Sanat ile özdeşleştirilmiştir. 20.yüzyılın ilk yarısında "soyutlama" yani nesne temsilinin terk edilmesi fikri ve uygulama yöntemlerinin üzerinde çalışılması Modern Sanatın Soyut Sanat kavramı ile neredeyse eş anlamlı olarak kullanılmasına sebep olmuştur.

"Modern" kelimesi Latincede "modo" ve "modernus" sözcüğünden türetilen "tam şimdi" anlamına gelmektedir. İlk kez 5. yüzyılda kullanılmıştır. Modernite[1] ya da

[1] Modernite; Avrupa'da yaklaşık olarak 17. yüzyıl civarında ortaya çıkan, felsefi gücünü 18. yüzyıl Aydınlanma felsefesinden alan aklı ve insanı merkeze koyan bir düşünüş şeklidir. Gelenekselden kopuşu temsil etmektedir. Modernizm, modernite içerinde bir eğilimdir.

modernlik ise yenilik demektir. Modernlik düşüncesine felsefi kimlik kazandıran René Descartes'dir. Modern düşünce; "kendi içindeki karşıt görüşleriyle, dünyanın akıl ile dizginlenebileceği, ele geçirilebileceği üzerine kurulu bir ütopyadır" (Yılmaz, 2013, s.19). Akılcılık, bilim ve teknoloji üzerine kurulu modernleşme, ütopyadan distopyaya dönmek üzere iken sanatçılar açıkça modernleşmenin ilkelerine tepki duymuşlardır. Endüstri Devrimi ile başlayan süreçte modern insan sanayileşme ve teknoloji karşındaki hızlı değişimle yalnızlaşmış, yabancılaşmış ve ilkel insanın doğa karşısındaki korkusuna benzer bir ruh haline girmiştir. Özellikle bu dönemde nesnelliğin yerini sezgi, coşku, idealler ve yaratıcılığın geçmesi ile öznel, idealist ve metafizik eğilimler egemen olmuştur. "Gerçektir, doğrudur" gibi akılcı (katı) açıklamalara saplanıp kalmak, yaratıcılığı engelleyebilirdi. Bu açılardan modernizm modernliği eleştirerek zihni sürekli aktif tutabilme ve her şeyi karşıtı ile beraber düşünme refleksinin bir yansıması olarak düşünülebilir. Modernizm toplumsal, sosyal ve kültürel anlamda "yeni" yi hedefleyen bir akım olarak modernlik düşüncesinin 19.yüzyılda doğmuş çocuğu olarak nitelendirilebilir. (Yılmaz, 2013, s.20). Sanatçılar ilkel dürtülerini tekrar keşfederek modernleşmenin ilkelerine tepki göstermişlerdir. Yılmaz (2013) bu nedenle bu dönem sanatçılarını "modernleşme karşıtı modernler" olarak tanımlamaktadır (Yılmaz, 2013, s.42). Soyut sanatın en önemli isimlerinden olan Wassily Kandisnky (1866-1944), Piet Mondrian (1872-1944) ve Kazimir Malevich (1879-1935) gibi sanatçılar modern düşünce karşısında idealist ve metafiziksel bir dünyayı yansıtmaya çalışmışlardır. Modern sanat akımları içinde Fütürizm,[2] Konstrüktivizm[3] ve BauHaus[4] dönemi sanatçılarında işlevsellik, sanayileşme, makineleşme ve hız gibi modernlik düşüncesiyle bağlantılı hareketler gözlemlenmiştir (Yılmaz, 2013, s.26).

[2] Fütürizm (Gelecekçilik): 1909 yılında İtalyan şair Marinetti'nin manifestosu ile 20.yüzyışın başlıca akımlarından biri olan Fütürizm resmen duyurulmuştur. Marinetti manifestosu ile İtalya'yı geçmişin tüm bağlarından kurtarmaya çağırmaktadır. Ayrıca yeni bir dünya tasarlarken, yeni bir sanat anlayışı da sunmaktadır. Fütürist sanatçılar Marinetti'nin manifestosunda belirttiği gibi 'hız estetiği'ne, dinamizme ve harekete görsel bir ifade kazandırabilme çabasında olmuşlardır. Teknoloji, hız ve makineleşme ele aldıkları kavramlar olmuştur (Antmen, 2016, s.65-67).

[3] Konstrüktivizm: Rusya'da 20.yüyılda ortaya çıkmış, öncülüğünü Vladimir Talin'in yaptığı bir sanat akımıdır. Bu akım sanatçıları makine, teknoloji ve işlevsel yaklaşımlara yatkın oldukları, mimarlığa ve mühendisliğe ilgi duymaları sebebiyle "sanatçı mühendis" olarak da tanımlanmışlardır.Resim, heykel ve mimari alanlarında egemen olmuştur. Geleneksel üretimleri bir kenara bırakılarak endüstriyel malzemelere ve tekniklere yönelmişler ve yalın geometrik biçimler kullanmışlardır (Antmen, 2016, s.104-105).

[4] BauHaus: Mimar Walter Gropius tarafından Almanya'nın Weimar kentinde, 1919 yılında kurulan ve varlığını 1933 yılına kadar sürdüren, Klee, Kandinsky, Feininger, Schlemmer ve Itten gibi ünlü sanatçıların da ders verdiği Bauhaus atölyelerinde hâkim olan anlayış, sanatla zanaat arasındaki kopukluğu gidermek; akılcılık ve işlevsellik adına üsluptan kaçınmak olmuştur (Keser, 2009, s.61).

Fransız Devrimi ile toplumsal, siyasal alanlardaki değişimimler sonrasında 1900'lü yılların başında Avrupa'nın topyekûn savaşa hazırlık süreci ve akabindeki büyük dünya savaşı sanatçıların düşüncelerini kökten değişime uğratmıştır. Modernleşme karşıtı modernler "tarihsel avangard" olarak tanımlanacak dönemi başlatmışlardır. Bu sanatçılar hayal gücünün sınırlarını aşarak estetik limitlere, yerinden edilemeyen normlara meydan okumuşlardır. Anlık ifadeler, özgün tecrübeler, yaratıcı yetenek ön plana çıkmıştır. 20.yüzyıl başlarındaki bu çalışmalar postmodern dönemin çalışmalarına da kılavuzluk yapmıştır**.** Baudelaire'in züppesi,[5] Benjamin'in flâneuru,[6] Nietzche'nin üstün insanı,[7] Marx'ın devrimcisi[8], Simmel'in yabancısı[9] gibi hayatın tüm sahnelerinde parçalanan, yersiz yurtsuzlaşan, hem aktör hem seyirci olan bu figürler değişim ve gelenek kavramlarıyla uğraşmışlardır (Kıyar & Karkın, 2018, ss.48-49).

Soyut Sanat aslında 20.yüzyıla ait bir yenilik olmamasına rağmen bu dönemde baskın bir eğilim haline gelmiştir. Sanat Tarihçisi Wilhelm Worringer'in (1985) ileri sürdüğü gibi aslında ilkel kültürlerden başlayarak, Mısır ve Doğu sanatlarında soyut sanat doğayı taklit amaçlı değil; ilkel insanın doğa karşısındaki korkularını yansıtmak üzere figüratif sanattan önce ortaya çıkmıştır (Worringer, 1985, s.50). Sanatta yaygın üslupları genel bir sınıflandırmaya tabi tutarsak bir yönde "figüratif" diğer yönde ise "soyut" üslup yer alacaktır. Figüratif üslup için "natüralist", "gerçekçi", "objektif", "nesnel" gibi sıfatlar kullanarak; temsile bağlılığı, içinde yaşadığımız doğaya uyumluluğu tanımlarken, Soyut üslup ise "non-figüratif", "formalist", "non-objektif", "öznel" gibi sıfatlarla

---

[5] Dandy (züppe): Dandy Baudelaire'in edebiyatında modemizm efsanesinin bir alegorisidir. Dandy; giyim kuşamına önem veren, mağrur, kendini yetiştirmiş bir karakter olarak zarafeti de temsil etmektedir. Aynı zamanda kibirli ve isyankardır. Zengin ve aylak olmasına rağmen mutluluğun izini sürmekten geri kalmadığı gibi entelektüel biridir (Baudalaire, 2013, s.233-235).

[6] Walter Benjamin "Pasajlar" adlı eserinde flâneurü Baudelaire'nin kişiliğinde incelemiştir.

[7] Üstinsan: Vikipedi tanımı ile; Nietzsche'nin düşüncesine göre insan tamamlanmamış bir varlıktır. İnsan, yanılgılardan kurtulduğunda eksikli varlığını aşabilecek ve kendisini tamamlayabilecektir. İnsan hep kendini aşmaya çalışarak üst-insan olma yolunda ilerleyecektir. Nietzsche yaşadığı dönemi "nihilizm çağı" olarak adlandırmıştır ve bu ancak İnsanötesi'ne ulaşmaya çalışmakla aşılabilecektir ("üstinsan",2022).

[8] Karl Marx: Sosyalizmin kurucusu Alman filozoftur. Devrimci olarak tanımlanan Marx'ın hayattaki temel gayesi, kapitalist toplumun ve onun meydana getirdiği devlet kurumlarının yıkılmasına şu veya bu şekilde katkıda bulunmak, önce kendi konumunun ve ihtiyaçlarının farkına varıp kurtuluşunun nasıl gerçekleşeceği konusunda bilinçlenmesi gereken modern proletaryanın özgürleşmesine yardımcı olmaktır.

[9] Simmel: Alman düşünür ve sosyolog olan Simmel "yabancı" kavramını mekâna bağlantılı olarak analiz eder. Yabancılık tek başına olan bir şey değildir, etkileşimlere bağlıdır. Flâneur kavramı ile kıyaslar. Flâneur, bugün gelen, yarın giden yabancı ise bugün varolan yarın da olabilecek biridir (Şahin, 2020).

tanımlanarak; temsile dayalı ifade yerine, görmenin "öte" sine geçmenin talep edildiği yaratıcı bir yaklaşım sunmaktadır. Figüratif üslupta "içkinlik" hali ile doğaya ve yaşama içten bir bağlılık durumu söz konusu iken; soyut üslupta "aşkınlık– transandantal" olma hali içinde bulunduğu evrenden duyduğu kaygı sonucu tinsel bir dünya yer almaktır. Zira sanatçıların çalışmaları yaşamları boyunca tek bir yönde kalmayıp bu iki ana üslup arasında yön değiştirebilir.

Soyut eser üretim sürecinde yapılan zihinsel sorgulamalar ile sanatçılar kendi iç dünyalarına dönerek, üretimleri ile bizleri her şeyin sonlu olduğu evrende ölümsüzlüğe inandırmaya çalışmaktadırlar. Gece Çelikkan (2008) Soyut Sanatı; "sanatçının iç yaratımına ya da sadece kendisine göndermede bulunan, tinsel bir hakikati olan ve sonlu olanda kendini açan mutlağın, görmekten de çok düşünmeye davet eden, bizlerle mücadele eden, bizleri zorlayan bir tür zihinsel egzersiz gibi düşünülmelidir" şeklinde tanımlamaktadır (Gece Çelikkan, 2008, s.11).

Soyut sanatın metafiziğe yönelimi "kendinde şey olarak", kendi olan olarak, ötekilerle bağını koparır. İşte bu nedenle saflığı arayan bir sanattır. Zihni sorgularla açık hale getirirken, tek yönlü bakış açılarından yalıtan, gözün gördüğünden daha fazlasını talep eden ve duyusal deneyimi en aza indirgemeye çabalayan bir manifestodur. Duyumların paranteze alındığı bu süreçte "...zamanın sildikleri, mekânda olanın keyfiliği ve tüm ayrımlar ortadan kalkar. Artık burada mutlaklık kendini sonlu olanda tüm başat sıfatlardan asude bir şekilde açımlar. Bu Kandinsky'nin saf duygusu, Malevich'in karesi, Paul Klee'nin uyarılması, Heidegger'in şeyi,[10] Schopenhauer'in maya örtüsü, Platon'un ideası, Plotinos'un biri[11] ya da Hegel'in tinidir" (Gece Çelikkan, 2018, ss.12-13).

[10]Martin Heidegger başlıklı web sitesine göre; Heidegger'in asıl ilgi alanı "Varlığın Anlamı" dır; insan, varoluşun ortasına öylece, orada bir varlık olarak (Dasein) atılmıştır. Felsefenin amacı Varlığın gerçekten ne olduğunu kavramaktır. Felsefenin gayesi varlığı doğada varolan nesneler ve objelerden ayırmaktır. Heidegger'e göre Varlık nedir sorusu nesne ya da şeyler nedir sorusuyla felsefe tarihinde karıştırılmıştır. Bu yüzden, her şeyden önce Varlık bir nesne ya da bir şey değildir. (First of all, Being is not a being or a thing.) Varlık bir ev ya da bir ağaç değildir. Varlık bir "ontik" görünüş değildir. (y.y., t.y.)

[11] Yeni Platonculuğun kurucusu sayılan Plotinus' ın amacı, şeyleri ve tüm dünyayı kesin bir perspektife uyarlamadan görmektir, yani öznelciliğin veya nesnelciliğin perspektifine yerleştirmeden görmektir. Plotinus' ta "gizemci" görüyü oluşturan şey tam da budur (Erdoğan, 2016:4).

Birinci ve İkinci Dünya Savaşı yıllarında insanın ölüm gerçeği ile yüzleşmesi varoluşsal derinliğinde korku ve huzursuzluk yaratırken, insan hayatı anlamsızlığı ile sorgulamıştır. Modern Sanat geleneksel değerlerden uzaklaşırken, modern felsefeyi kendine kılavuz almıştır. Gece Çelikkan'a (2008) göre, savaşlar ve yıkımların sonucunda parlayan bu yeni sanat formunun amacı; insana insanı ve onun en içten duygularını tekrar anımsatmaktır. "Bu enigma ancak soyutun vasıtasıyla, ruhsal yapının köklerinde bizi bekleyen metafiziksel korkuya, mutlu bir ontik çınlama ile cevap verebilir" (Gece Çelikkan, 2008, s.13). Yine bu dönemde Nietzsche'nin "Tanrı ölmüştür" aforizmasıyla din olgusunun sorgulanışı ile Tanrı'nın varolmadığı bir "hiçlik" çağı başlamaktadır. Heidegger (1952) "…artık insanın tutunacağı ve yöneleceği hiçbir şey kalmaz…Nihilizm kapıdadır…" (Aktaran Tunalı, 2020, s.321). Yaşanan bu gelişmeler doğrultusunda soyut sanat kitlelere yeni bir bakış egzersizi sunmaktadır ki Farago (2011) bunu soyut sanatın "kökensel varoluşu keşfetmeye yönelik bir dikkat çağrısı" olarak tanımlamaktadır (Farago, 2011, s.12). Fenomonolojinin kurucusu Husserl, varoluşçuluk felsefeleri ile Heidegger, Sartre gibi filozofların çalışmaları bu dönem sanatçılarını derinden etkilemiştir.

Soyut Sanatın gelişime zemin hazırlayan üç eser önemlidir; Wilhelm Worringer' in 1906 yılında "Soyutlama (Abstraktion) ve Özdeşleyim (Einfühlung)" başlıklı doktora tezi olarak hazırladığı daha sonra 1908 yılında yayınladığı kitabıyla Pablo Picasso'nun Avignon'lu Kadınlar (1907) resmiyle kübizmin doğuşu yakın tarihlere denk gelirken, hemen ardından Wassily Kandinsky'nin 1912 yılında yayınlanan "Sanatta Ruhsallık Üzerine (Uber das Geistige in der Kunst)" kitabı ile Edmund Husserl'in 1913 yılına ait "Salt Bir Fenomenoloji Üzerine Düşünceler (Ideen Zu Einer Reinen Phsenomenologie)" adlı çalışmalarının soyut sanatın felsefesi üzerine etkileri büyük olmuştur.

Worringer (1985) doktora tezinde tüm sanat yaratımları için iki kavram belirlemiştir. Bunlarda iki psikolojik içtepiye karşılık gelir. Figüratif eğilime karşılık "özdeşleyim" içtepisini ve figüratif olmayan eğilime karşı ise "soyutlama" içtepisini koyar. Alman filozof Theodor Lipps'den aldığı "özdeşleyim" kavramında, sanatta insan ve dış dünya arasında mutlu bir ilgi kurulması sonucu, organik-güzel canlılığın taklit edilmesiyle, insanda mutluluk ve haz duygusu oluşmaktadır. Halk dili ifadesiyle "kendinden geçmek" ile eşleştirilebilecek özdeşleyim içtepisi ile tüm sanat tarihini yorumlamak mümkün

değildir. Soyutlama içtepisinde ise insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük iç huzursuzluk bulunmaktadır. Bu uçsuz bucaksız evrende insan kendini yalnız ve çaresiz hissetmektedir. Sanatta aradığı dış dünyanın nesnelerine kendini vermek, onların aracılığıyla haz duymak değildir. Artık insanın amacı transcendental bir renge bürünen düşünceleriyle nesneleri görünüşteki tesadüfiliğinden ve keyfiliğinden kurtararak, ölümsüz kılma ve dünyada sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır. Bu içtepinin amacı dünyanın nesnelerini doğal bağlamından, görünüşlerinden çıkarıp almak ve mutlak değerlere yaklaştırmaktır (Worringer, 1985, ss.21-25). Zamanla ilkel çağ sanatı ile başlayan soyut eğilim yerini zamanla özdeşleyim içtepisine yani figüratif çalışmalara bırakmıştır.

Yine Worringer'e (1985) göre, ilkel insanda korku nedeniyle başlayan bu eğilim bilim ve uygarlığın gelişim ile farklı nedenlerle yinelenmiştir.

> …Doğu uygar budunları dünyanın dış görünüşünde yalnız maja' nın[12] parlak örtüsünü gören onlar, bütün hayat olaylarının gösterdiği karışıklığın daima bilincine varmışlar ve evren tablosuna, zihin yoluyla, dışarıdan egemen olma bile, onları bu konuda yanıltamamıştır. Onların tinsel uzay korkusu, bütün varolanların göreli (relativ) olduğuna dair içgüdüsü, ilkel budunlarda olduğu gibi, bilmeden önce gelmez de bilmenin üstünde bulunur… (Worringer, 1985, s.24).

Worringer soyut sanatın uygar toplumlarda tekrar görülme nedeni "kendiliğinden şey" kavramı ile açıklar. İlkel insanda içtepi olan "kendiliğinden şey" artık bilgiye bağlı olarak yeniden uyanır. Worringer'e göre Schopenhauer'un "Kritik der Kantischen Philosophie" adlı eserinde ifade ettiği gibi "içinde yaşadığımız bu görünüş dünyasını maja'nın bir eseri, yaratılmış bir büyü, süreksiz, görme sanısına ve rüyaya benzeyen, kendi başına tözü olmayan bir görüntü, insan bilincini çevreleyen bir peçe olduğunu" fark etmesi ile soyut sanat bilinç kazanan insanla birlikte metafizik niteliğe bürünür (Worringer, 1985, s.26).

20.yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan iki dünya savaşı ve sonrasındaki yıkımlarla, dönemin bilimsel, sosyolojik, siyasal, teknolojik ve felsefi gelişmeleriyle modern insanın

[12] Maja: Budist felsefesine göre, duyularımızla kavradığımız görünüşler dünyası.

yaşadığı umutsuzluk, huzursuzluk, yalnızlık ve çaresizlik gibi duygular sonucu yaptığı varoluşsal sorgulamalarla sanat aracılığı ile yeni bir yol bulma çabası arayışında, Birinci Dünya Savaşı döneminde modern sanat akımlarında soyuta yönelimin artması, hem de İkinci Dünya Savaşı yıllarında soyut ekspresyonizm akımının sanat ortamına hâkim olması gözlenmiştir. Bu durum Worringer'in tezini desteklemektedir.

Worringer'in kitabından sonra Soyut Sanatın gelişime etki eden ikinci büyük eser Kandinsky'nin "Sanatta Ruhsallık Üzerine (1912)" adlı kitabıdır. Bu kitabı ile Kandisnky sanatın nesnel dünyadan ayrılması fikrini açıkça beyan etmiş ve soyut sanatın kuramına ilişkin tutarlı ve derin felsefi incelemelerde bulunmuştur. Kandinsky bu kitabındaki düşünceleri ile Worringer'in (Soyutlama ve Özdeşleyim) tezindeki ortak konunun "atomun parçalanması" olduğunu belirtmektedir. Bu bilimsel gelişmenin ruhsal boyutu derinden etkilediğini, bilime güven duygusunun sekteye uğradığını ve yepyeni bir evren algısının oluştuğunu belirten Kandinsky'e göre bu "parçalanma" her şeyi yerle bir etse de yeni birleşim önerisine de olanak sağlamıştır (Eroğlu, 2014, s.54). Kandinsky'nin "Sanatta Ruhsallık Üzerine kitabında üç esas nokta vardır. Eroğlu'ya (2017) göre bu üç noktanın; ilki "beden", ikincisi "ruh ve zihin", üçüncüsü ise "tin" dir. Bu anlamda maddeden tinsel olana doğru gidilmektedir. Beden Kandinsky'de insan (sanatçı veya izleyici) olabildiği gibi, sanat yapıtı da olabilmektedir. Bedene ilişik ikinci aşamada ruhsallık ve zihinsellik aracılığı ile doğaçlamalarını gündeme getirmiş, son aşamada ise iki aşamayla evrene ilişik tinselliğe varmıştır. Tinselliği algılayabilecek kimselere seslenmeye gayret etmiştir. Kandisnky'nin arzuladığı kişilerde tinsel gözün toplum ve sanat bağlamında açılması ve "gören kimseler" elde etmektir (Eroğlu, 2017, ss.11-23). Farago (2011) Kandinsky'nin "görülmeyeni görme" çabasını şöyle ifade etmektedir;

> Kandinsky, sanatta gerçek ve metafizik bir bilgi olmasını ister; fenomenlerin derin özünü bizlere gösterebilmek için fenomenlerin ötesine geçebilen bir bilgi ister. Bu bilgi, dışsal şeylerin temsiliyle, görülmezi ifade etmeye çalışan bir resim yararına görülürün temsiliyle bir kopuş gerçekleştirir. Kandinsky en "soyut" kübistlerin yaptığı gibi görülebilen ve duyumsanabilen gerçeklikten dünyanın geometrik kuruluşuyla ya da yeniden inşasıyla ilgili şemalar çıkarmakla yetinmez… Kandinsky, "sürekli olarak kendine geliş" içerisinde "yükselme ve

kendini daha güçlü bir biçimde duyumsama eylemi" içerisinde görülmez yaşamın içsel heyecanını göstermeye çalışır (Farago, 2011, ss.190-191).

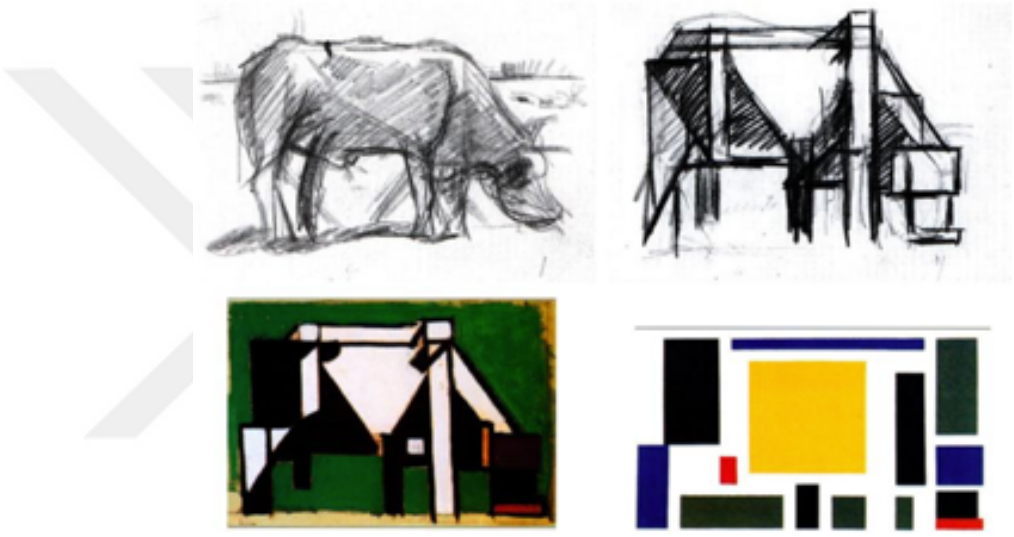
Soyut Sanatın gelişimde etkili olan üçüncü eser ise Edmund Husserl'in "Salt Bir Fenomenoloji Üzerine Düşünceler" adlı kitabıdır. Bilim ve sanat ortamında gelişmelere bağlı olarak doğan Fenomenoloji felsefesinin kurucusu Husserl'e göre fenomenler dünyasındaki duyumları paranteze alarak özü kavramak hedeflenmelidir. Bu öz, soyut sanatın da ulaşmak istediği "temel varlık" tır ve bu söylemler soyut sanatın amacı ile benzerlik göstermektedir (Tunalı, 2020, s.209).

Soyut sanat tek boyutlu değil, birçok perspektiften değerlendirilmesi gereken bir eğilimdir. Soyut bazen doğadan soyutlanmış ama başlangıç noktası içinde yaşadığımız dünya ve onun materyalleri iken bazen de herhangi bir dış gerçekliğe başvurmaksızın, sanatçının kendi iç dünyasının yansıması şeklinde karşımıza çıkabilir. Soyut Sanatın başlangıcını "soyutlamaya" dayandıranlar, Joseph Mallord William Turner (1775-1851), Claude Monet (1840-1926) gibi ressamların çalışmalarının ardından gelen Pablo Picasso'nun (1881-1973) 1907 tarihli "Avignon'lu Kadınlar" adlı resmini kabul ederken, saf soyutlama (soyut) fikrine dayandıranlar ise Kandinsky'i işaret etmektedirler.

1.3.1. Soyutlamadan Soyuta

Soyut Sanatın gelişimine baktığımızda dış dünyadaki bir görünümden referans alarak ve belli yöntemler izleyerek "soyutlama" yolu ile gerçekleştirilen yapıtlarla herhangi bir dış gerçekliğe referans vermeden ve bir tür "kendinde şey" olarak ifade edilen "saf soyutlama- soyut" yapıtları birbirinden ayırmak gerekir. Soyutlamada biçim bozma, deformasyonlar, biçim parçalama vb. yöntemler kullanılırken bu süreçte nesnenin özellikleri değiştirilip dönüşüme uğrasa da bütüne dair izler taşımayı sürdürür. Saf soyutlamada ise herhangi bir dış gerçekliğe ait bir referans bulunmadan sanatçının kendi iç dünyasının dışavurumu söz konusudur. Soyut Sanat içinde "Soyutlamaları", figüratif, "Soyut" yapıtları ise non-figüratif olarak da tanımlamak mümkün olabilir ama Soyut Sanat aynı zamanda non-figüratif olarak da tanımlandığı için kavram karmaşası yaratmamak için "Soyutlama" ve "Saf Soyutlama (Soyut)" gibi iki ana ayrıma gitmek yararlı olacaktır. Soyutlama için literatürde yarı soyut, ön soyut gibi, düşük soyut gibi tanımlamalar da

yapılmaktadır. Görsel 1’ de De Stijl[13] grubunun temsilcilerinden Theo Van Doesburg’un 2.ve 3. aşama eskiz çalışmaları soyutlama örnekleri oluştururken, 4. ve son aşaması ise saf soyutlama özelliğini taşımaktadır. Yine Görsel 2 ve 3 ’de Mondrian’ın ağaç soyutlamalarında soyutlamadan soyuta doğru geçişi izlemek mümkündür. Soyutlama sadece bir süreç olarak algılanmamalıdır. Soyutlama aynı zamanda tek başına bir ifade biçimidir. Bazen soyutlama soyuta ulaşmada bir süreç olabilir ama bu sürece gerek kalmadan tamamen zihinde de gerçekleşerek de soyuta ulaşılabilir.



Görsel 1- Theo Van Doesburg, İnek Eskizleri ve Boyamaları,1916.
https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/338507

[13] De-Stijl: Theo van Doesburg, El Lissitzky ve Piet Mondrian'ın birkaç mimar ve heykeltıraş ile birlikte 1917 yılında kurdukları grubun adıdır. De Stijl aynı zamanda Theo van Doesburg'un yayınladığı, grubun düşüncelerini destekleyen bir derginin de adıdır. Grubun soyutluk tartışmaları; somut (concret), konstrüktiv soyut ve neo-plastisizm kavramları üzerine yoğunlaşmıştır. Doesburg ile birlikte bu grupta ressam Piet Monrian ile birlikte mimar Gerrit Rietveld ve Jacobus Oud’da yer almaktadır (Keser, 2019, s.94).




Görsel 2- Piet Monrian, Gri ağaç,1911 ve **Görsel 3-** Piet Monrian, Çiçek Açan Elma Ağacı,1912.

https://www.arthipo.com/image/cache/catalog/artists-painters/p/piet-mondrian/pm062-piet-mondrian-gray-tree-gri-agac-tablo-1911-arthipo-kanvas-satıisi-canvas-buy-1000x739.jpg
https://www.arthipo.com/image/cache/catalog/artists-painters/p/piet-mondrian/pm061-blossoming-apple-tree-piet-mondrian-cicek-acan-elma-agaci-kanvas-tablo-arthipo-canvas-print-1000x1000.jpg

Antmen'e (2016) göre 20.yüzyıl başlarında Fovizm akımından başlayarak Fovizm,[14] ardından gelen Kübizm,[15] Fütürizm ve Konstrüktivizm vb. pek çok akım kapsamında, dış gerçeklikle bağının koparmayan yaklaşımlarda "soyutlama" niteliğinde çalışmalar yapılmıştır. "Ancak biçimlerin parçalanarak soyutlandığı, nesnelerin tanınmaz hale geldiği Analitik Kübist resimlerinde bile saf bir soyuta varılmamış; nesne, varlığını korumuştur" (Antmen, 2016, s.80).

Antmen soyutlama çalışmalarının başlangıcı olarak fovizm akımına işaret etse de aslında 19.yüzyılda romantizm akımı ile William Blake (1757-1827), William Turner 1775-1851) ve John Constable (1776-1837) ile soyuta yönelim başlamıştır. Napolyon'un tahtan inmesi ile sanatçılar düşler, korkular ve simgesel anlatıma yönelmeye başlamışlardır. Empresyonist ressam Claude Monet (1840-1926) ve sonrasında post-empresyonist Paul Cézanne'ın (1839-1906) çalışmalarında temsili gerçekliğin ötesine uzanan yönelim

[14] Fovizm: İlk fovist denemeler 1898 yılında Matisse ve arkadaşları tarafından başlatılmıştır. Sanat eleştirmeni Vauxcelles bu gruba "Les fauves" (vahşi hayvanlar) olarak hitap etmiştir. Akım adını buradan almıştır "Fouve (vahşi hayvan)" olarak tanımlamasının nedeni ise sanatçıların boyayı tüpten çıktığı gibi kullanmalarıdır. Nesnel gerçekliği resmetmek yerine öznel gerçekliği ve duygusal değişimleri aktarmışlardır. Modern resim sanatında bir devrim yaratan fovların resimlerinde nesneler alışılagelen renklerde değil, duyumsanan renklerle ifade edilmiştir. Kompozisyonlarında bozuk perspektif kullanımı mevcuttur (Keser, 2009, s.134).

[15] Kübizm: Pablo Picasso ve Georges Braque öncülüğünde 20. Yüzyıl modern sanat alanında bir kırılma gerçekleştiren kübizm, getirdiği yeni bir görme biçimi anlayışı ile Rönesans perpektif kurallarına karşı gelerek geleneksel temsil yöntemini geride bırakmışlardır.

gelişim göstermiştir. Empresyonistlerden[16] başlayarak fenomenler dünyasından aşamalar halinde kopuş gerçekleşmiştir. Sanatçılar "sanat için sanat" yaklaşımı ile akademiden ve natüralist ifadeden ayrılmışlardır. Empresyonizmle birlikte Rönesans'tan beri uygulanmakta olan çizgisel (merkezi) perspektifin yerini renklerle ifade şekli almış, ressamlar gündelik yaşamı, anın hızla kaybolan izlenimlerini aktarmak istemişlerdir. Ardından gelen post-empresyonizm ile Vincent Van Gogh (1853-1890) duygularını yansıtabilmek için biçimleri, formları dönüştürme yoluna gitmiştir. Post-empresyonist Cézanne ise gözün nasıl gördüğü üzerinde durarak, tek değil iki göze sahip olmamızdan yola çıkarak resme iki gözü katan ilk ressam olarak, daha çok nesnelerin formsal ve yapısal ifadesi üzerinde durmuştur.



Görsel 4 - Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı (Montagne Sainte-Victoire),1904. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Montagne_Sainte-Victoire%2C_par_Paul_Cézanne_108.jpg

Cézanne doğanın silindir, küp ve konilere benzetilerek resmedilmesini ister. (Görsel 4) Bu istek doğaya yeni bir açıdan bakış getirir. Evrende nesnelerin duyusal özellikleri dışında, duyu-üstü özler dünyası da bulunur. Duyusal özellikler kaldırılarak bu görünümleri paranteze alarak duyularla kavranamayan bu özlere ulaşılabilir. Nesnelerin zihinsel bir çalışmayla geometrik formlara dönüştürülmesi ile yeni bir "öz dünyası kurmak da mümkündür. Bu özler evreni, Cézanne'ın deyimiyle "doğaya koşut" olan bir evrendir

[16] Empresyonizm (İzlenimcilik): Fransa'da 19.yüzyılın ikinci yarısı ile 20.yüzyılın ilk yarısında gelişen sanat akımıdır. Akademinin katı kurallarına karşı çıkarak ışık başlı başına ele alınan bir konu olmuştur. Kompozisyonlarında ışığa odaklanarak zamanın geçişi vurgulanmaya çalışılır. İzlenimci olarak adlandırılan ressamlar dünyayı gördükleri ve algıladıkları aktarmışlar yani izlenimlerini yansıtmışlardır. Monet'in empresyon adlı resmi akıma adını vermiştir (Keser, 2019, s.114).

(Tunalı, 2020, s.197-198). Modern Sanatın babası sayılan Cézanne görünen gerçekliğe değil, resimsel gerçekliğe yönelik tavırlarıyla hem soyut sanatın başlangıcına hem Kübizm' in ortaya çıkışına etki etmiştir. Fovizm akımıyla Henri Matisse'in (1869-1954) öncülük ettiği çalışmalarda sanatçılar iç dünyalarını yansıtan alışılmadık renklerle ve bozuk perspektif kullanımı ile nesnellikten uzak bir yaklaşım içinde olmuşlardır. Fovistlere göre izleyiciyi şaşırtmak gerekir çünkü önemli olan duygusal durumları ifade edebilmektir. Kübizm ile birlikte Rönesans perspektifi tamamen terk edilerek geleneksel görsel temsil sistemi yerle bir edilmiştir. Fütürist sanatçılarda hareket ve hız kavramlarını inceleyerek gözle görünemeyen, elle tutulamayan dinamik "anı" ifade etmenin yollarını aramışlardır. Fütürist resim ve heykel çalışmalarında kübist sanatçılar gibi zamanı ve mekânı tek bir görüntüde yansıtmaya çalışmışlardır. Konstrüktivizm akımı kapsamında üretilen üç boyutlu nesne ve heykelsi çalışmalarında da soyutlama anlayışı egemen olmuştur. Biçimler, temel formlara indirgenmeye çalışılmıştır. Resim ve heykel çalışmalarında geleneksel temsilden uzaklaşılmıştır.

Kandinsky, doğadan ve dış gerçeklikten soyutlama yoluyla gerçekleştirilen ifade şeklinden uzaklaşarak tümüyle saf soyutlamaya dayanan anlatım yoluna gitmiştir. Kandinsky çalışmalarıyla soyutlamanın sınırından çıkarak nesne betimlemesinden uzaklaşarak nesnenin özüne ulaşmıştır. Malevitch kübizm ve fütürizm gibi akımların etkisini taşıyan ilk dönem çalışmalarından uzaklaşarak saf soyutlamaya yönelmiştir. "Soyutlamadan ziyade soyutun peşinde olan diğer önemli isim Malevitch'tir" (Antmen, 2008, s.81). Malevitch'in Latince "en üst, en yüce" anlamına gelen "supreme" kelimesinden üretilen Süprematizm, 'hiçbir şeyin' ve 'her şeyin' iç içe geçtiği bir anlam ile bu sanatta; sanatın içeriği sanatın kendisidir. Siyah Kare (1913) Malevitch'in biçimi sıfır noktasına ulaştıran anlayışıyla birlikte, sanatçıyı ve doğadaki nesnelerin biçimleri hapseden mekân anlayışından da bir anlamda uzaklaştırmıştır (Yılmaz & Ödekan, 2009, s.50). Piet Mondrain çalışmalarına doğadan soyutlamalar yaparak başlayarak 1914 yılına gelindiğinde resminde dikey/yatay çizgiler ve ana renkler dışında hiçbir nesne kalmamıştır. Mondrian, Theo Van Doesburg (1883-1931) ile yeni bir geometrik soyut resim anlayışı geliştirerek De-Dtijl dergisini yayınlayarak, De-Stijl grubunu kurmuşlardır. Mondrian daha sonra bu gruptan ayrılarak "NeoPlastisizm" olarak adlandırdığı yaklaşım ile kompozisyonlarında

herhangi bir odak noktası bulunmayan, izleyicinin gözünü resimde sürekli gezdirme amacına dayanan çalışmalar yapmıştır.

Genel olarak soyut sanat iki ayrı yoldan ilerlemiştir. Yapısal/geometrik kanadında Cézanne, Malevitch ve Mondrian diğer dışavurumcu/geometrik olmayan kanadında ise Gauguin, Matisse, ve Kandisnky yer almaktadır (Antmen, 2016, s.80-81).

Soyut Sanatın gelişiminde geldiği son nokta da artık fenomenler dünyasından uzaklaşarak sanatçının iç dünyasına yani tinsel dünyaya ulaşması ve bunu ifade etmesine dayanıyordu. Sanatçının kullandığı biçimler kendi iç dünyasına aitti ve doğadan ve nesnelerin duyular yoluyla kavranan biçim anlayışından uzaktı. Hegel'in yaklaşımında somutun, ideaları temsil ettiği gibi soyut sanatın temsilcilerinden Theo Van Doesburg "Concrete Art -Somut Sanat (1930)" manifestosu ile soyutun sanattaki tek somut gerçeklik olduğunu savunmuştur. Doesburg sanatçının hiçbir ögeye referansı olmayan kendi gerçekliğini "somut" olarak nitelendirmiştir.

İkinci Dünya Savaşı Sonrası dönemde daha önce bahsedildiği ve Worringer'in ileri sürdüğü gibi savaşın yıkımı sonrası zor bir süreç geçiren sanatçıların çalışmalarında yine soyut eğilim gözlenmiştir. Amerika'da ortaya çıkan Soyut Ekspresyonizm Akımı Sürrealizm akımının etkilerini taşımaktadır. Bu akım sanatçıları İkinci Dünya Savaşının ağır ve yıkıcı etkilerini yeni bir dil yaratarak bilinçaltına, duygulara, derinlerdeki öze ulaşmaya çalışmışlardır. Varoluşçu temaları öne çıkartma isteği ön planda olmuştur. Sanatçılar duygularının dışavurumunu eyleme dönüştürmüşlerdir. Böylece sanatı eylemin kendisi yapmışlardır. Willlem de Kooning'in (1904-1997) kübist ve sürreal etkilerle oluşturduğu soyutlama çalışmaları bulunmaktadır. Jackson Pollock (1912-1956) ise geleneksel şövale resmini duvardan zemine yerleştirerek tamamen resim eylemine odaklanarak yeni bir tarz geliştirmiştir. Kooning'in ifadesiyle "Ara sıra bir ressam çıkıp resim sanatını paramparça eder. Cézanne'ın yaptığı buydu. Picasso Kübizmde bunu yaptı. Derken Pollock'da yaptı. Resme ilişkin fikrimizi yıktı geçti…" (Aktaran Kandel, 2020, s.99). Kandel (2020) bu sıra dışı yaklaşımı "hareketli soyut" olarak tanımlamaktadır (Kandel, 2020, s.101). Doesburg resmi mimariye katarak insanı resmin içine alırken (Mimaride Soyutlama Bölümünde değinilecektir), Pollock ise "…kelimenin tam anlamıyla resmin

‘içindeyim’ …” diyerek kendini resmin içine katmayı başarmıştır (Aktaran Kandel, 2020, s.101)

1.3.2. Soyut Sanatta Yeni Tasarımlar

Mevcut dünyamızın fenomenler dünyasından başka bir şey olmadığı düşüncesiyle bir özler dünyası arama yolunda atılmış önemli bir adım olan soyut sanat, ilk olarak ilkel insanın doğaya karşı olan korkusuna karşı çıkmış olsa da 20.yüzyılda bilim ve felsefedeki gelişmelerin ışığında sanatçıların deneyim ve algı alanlarındaki tam bir birikim ile elde edilmiştir. Bu sanatçıların amacı; fenomenler dünyasının tatsız gerçekleri karşısında daha yaşanılası, daha içsel bir dünyanın kapılarını aralayarak; insanın varoluşsal gerçekliğinin keşfine tanıklık etmek, duygularını özgürce ifade ederek ve duyumsadığımız nesne ve olayların ötesinde daha derin bir gerçeklik ve görüş alanı yaratıp, kavrayış dünyamızı genişletmektir.

Soyut ifadeler ile sanatçılar, nesnel/öznel, akıl/duygu, dünyevi/tinsel, doğa / doğa-üstü(metafizik), içkinlik/ aşkınlık, Tanrı/deha, sonluluk/ölümsüzlük gibi betimleme, yineleme ve öykünmeye dayalı sanat anlayışının kavramlarını ters yüz etmişlerdir. Artık yaratıcılık ve “yaratıcı-deha” ön planda olduğu için soyut sanat yeni tasarımlara olanak sağlamıştır. Sanatçılara sığınılacak ve güvenilir bir liman sağlayacak tinsel bir dünya kurma çabası yeni kurgulara da olanak sağlamıştır. Gece Çelikkan’a göre (2018) soyut sanatın “metaforik anlamlara, poetik ve saf soyutun müziksel ahengine dayanan bu yeni ifade dili” yeni okumaları da gerektirecektir (Gece Çelikkan, 2018, s.14).

1.3.2.1. Rönesans Perspektifinin Reddi ve Zaman-Mekân Kurgusunda Değişim

20.yüzyıl da bilimdeki iki önemli gelişme önemlidir; birincisi, atom çekirdeği parçalanmış, madde ile enerji kavramları yer değiştirmiştir. Artık modern fizikte, klasik fizikteki gibi katı madde kavramı yoktur; onun yerine sürekli değişen dinamik bir yapı vardır. İkincisi ise; zaman-mekân kavramlarının bilimin konusu haline gelmesidir. Einstein’ın evrene ve zamana ait görüşleriyle Görelilik Kuramına ek olarak Freud’un Makrokosmos’tan Mikrokosmos’a geçerek bilinçaltını su yüzüne çıkardığı Psikanaliz Kuramı’ da bu gelişmelere eklenmelidir. Genel görelilik kuramı yalnız Newton fiziğinden değil,

Öklid geometrisinden de kopuşu simgelemektedir. Bu geometriye göre nesneler en, boy ve derinlik sistemine göre betimlenir. Öklid geometrisine göre iki nokta arasındaki en kısa yol bir doğrudur.

Artık bu dinamik dünya tasarımında Rönesans' ta hâkim olan durağan bir düzenin anlatım yolu olan merkezi (tek odak noktalı) perspektif terk edilmiştir. Aslında Barok çağda Rönesans resminin kurduğu perspektif değişmeye başlamıştır. Perspektif anlayışında 19.yüzyılda empresyonistlerle büyük bir kopma gerçekleştiğini ifade eden Ulus Baker (2020) Rönesans perspektifini her yerde aynı olan ve hareket üzerinde durmayan bir tür makro tanrısal göz anlayışı olarak tanımlar (Baker, 2020 s.46). "…her yerde aynı olan, her yeri aynı kılan, homojenleştiren bir göz…Dolaşan bir göz değil Rönesans'ın gözü, 'pozları' yakalayan, 'ideaları' yakalayan bir göz… (Baker, 2020, s.51). Baker Barok perspektifini tanımlamak için 17.yüzyıl filozofu olan ve bakış açısındaki görelilik kavramına bambaşka bir kimlik kazandıran Gottfried Leibniz'e başvurmak gerektiğini belirtir. Leibniz'e göre "nesnelerin içerisinde, varoluşun içerisinde, dünyanın içerisinde bakış açıları var, bir öznenin bakış açısı değil bunlar, bir özne o bakış açılarına yerleştikçe özne haline geliyor. Başka bir bakış açısındaki başka bir özne, başka bir perspektife sahip oluyor" (Baker, 2020, s.52). Leibniz bakış açısının, bireyin özelliği olmadığını tümüyle zamana yayılmış, farklı karşılaşmalardan oluşan çoğul bir perspektif anlayışına bağlı olduğunu ifade etmektedir. Leibniz'in bakış açısını hem makro düzeyde hem mikro düzeyde bir tür kombinasyonlar sanatı olarak da tanımlar Baker. Ayrıca bakış açısının öznede değil, nesnelerin içerisinde olması yani "biz dünyanın bakış açılarına yerleştiğimiz ölçüde özneleşiyoruz" diyerek Leibniz'in felsefesini açıklamaya devam eder (Baker, 2020, s.53). Baker Leibniz'in görüşleriyle empresyonist ressamların arasında derin bir bağ kurulabileceğini ifade etmekte hatta "yani barok çağı bitmedi mi günümüzde" sorusunu da sormaktadır.

Uçsuz bucaksız evrende yaşayan insanın bu evrenle arasındaki korku ve huzursuzluğu karşısında zihinsel ortamda bu ortamdan kaçarak yeni bir dünya yaratımında maddi dünyadaki sınırları kaldırmak için üçüncü boyutun yani derinliğin reddedilmesini savunan Worringer'e (1985) göre de Rönesans perspektifinden uzaklaşılması gerekiyordu; "uzay, bütün soyutlama cabasının en büyük düşmanıdır ve tasvirde ilk planda

uzayı ortadan kaldırmak gerekir. Bu istek, üçüncü boyutun, derinlik boyutunun tasvirden uzaklaştırılması isteğiyle sıkı sıkıya bağlıdır çünkü, derinlik boyutu asıl uzay boyutudur (Worringer, 1985, s.45). İlkel sanattan başlayarak, Mısır ve Doğu sanatlarında uzayın tasvirinden uzak durulmuştur. Worringer'in özdeşleyim içtepisinde sonlu ve sınırlı doğasının kabulü yer alırken, soyutlama içtepisinde ise bu kabulün reddi yani ölümsüzlüğe, uzay ve zaman içindeki sonsuzluğa ulaşma çabası yer alır. Bunu da tek odak noktasına bağlı perspektif ile anlatmak mümkün değildir.

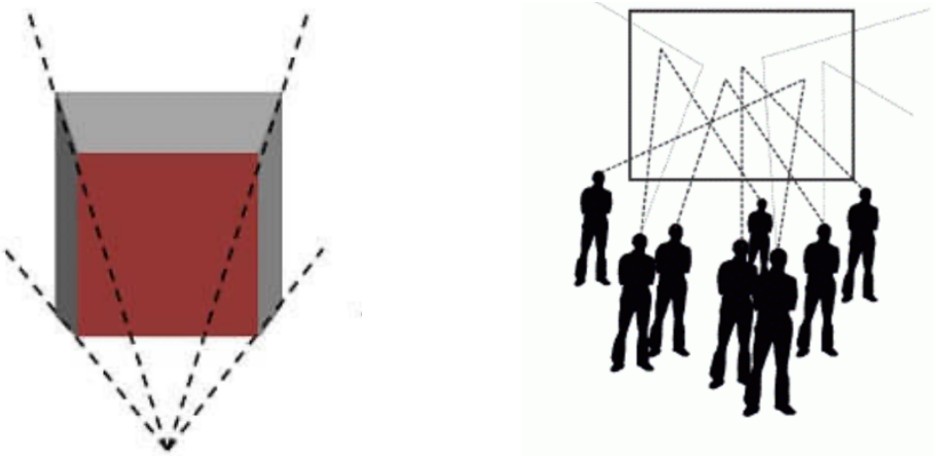
Worringer'in ele aldığı soyutlama içtepisi ile yani soyut sanat ile görünen her şeyin üstünde bir perde olduğu ve bu perdenin tinsel arayışlarla kaldırılabileceği inancıyla nesnenin mekândan soyularak alınması ve mekân betimlemesinin bastırılması gerekir, çünkü nesneleri bir arada tutarak, onlara dünya tablosu içindeki göreliliklerini veren mekândır (Gece Çelikkan, 2018, s.107).

Empresyonistler Rönesans'tan beri kullanılan merkezi perspektifi bırakıp çizgiye dayanmayan renkle uzak-yakın ilişkisinin kurulduğu bir ifade sistemiyle akademinin kurallarını sarsmışlardır. Kübistler de geleneksel perspektif yöntemine başvurmadan ve üç boyutluluk yanılsaması yaratmadan; eşzamanlı olarak bir nesneyi birçok açıdan göstererek yeni bir görme biçimi geliştirmişlerdir. Everdell (2018) Picasso'nun "Avignon'lu Kadınlar" adlı eserinde sağ alt köşede oturan figürün eşzamanlı olarak iki bakıştan ifadesiyle Rönesans geleneğinin yıkıldığını ifade etmektedir (Everdell, 2018, s.397). (Görsel 5) Picasso resim alanındaki çalışmaları sırasında dönemin fotoğraf çalışmalarından da etkilenmiştir. Kaplanoğlu'na (2011) göre; Etienne Jules Marey (1830-1904) ve Eadweard Muybridge'in (1830-1904) analitik zamana dair ve hareketin aşamalarını tek bir karede görüntülemek için yaptıkları ardışık çekimlerden oluşan fotoğraf (kronofotoğraf) çalışmalarının, Picasso'nun tek bir yüzeyde, nesnelerin eşzamanlı olarak nasıl vermesi gerektiği konusundaki çalışmalarına kılavuzluk yapmıştır (Kaplanoğlu, 2011, s.68).



Görsel 5- Pablo Picasso, Avignon'lu Kadınlar (Les Demoiselles d'Avignon), 1907
https://www.moma.org/collection/works/79766

Bu yeni görme biçimi Pavel Florenski tarafından ortaya atılmış "tersten (çoklu-çoğul) perspektif" kavramını hatırlatır. Merkezi perspektif yönteminde gözden çıktığı varsayılan ışınlarla mekân kurgulanmaktadır. Oysaki tersten perspektifte ise ışınlar gözden değil resimdeki nesnelerden çıkmaktadır. Çizime bakan beden her seferinde kendisini yeniden konumlandırmaktadır. Bu nedenle tersten perspektif yönteminin en önemli özelliği temsillerin çok merkezli olmasıdır. Çizim, gözün çeşitli kısımları izlerken durma noktasını değiştirdiği düşünülerek tasarlanmaktadır.



Görsel 6-Tersten Perspektif
https://www.researchgate.net/publication/286466632_Rethinking_architectural_perspective_through_reverse_perspective_in_orthodox_christian_iconography

1.3.2.1.1. Tersten Perspektif

"Tersten Perspektif" isimli metnini 1920 yılında yazan filozof, matematikçi, fizikçi ve ilahiyatçı olan Florenski, merkezi perspektifin aksine tersten perspektifin, resme bakan gözü tekil ve sabit bir odak noktası olmaktan kurtardığını ileri sürmüştür. Tersten Perspektif kitabının sunuş bölümünün yazarı Sayın'a (2007) göre Florenski merkezi perspektifin Yeniçağ'a özgü görme biçimi olduğunu ve yanılsama üzerine kurulu olduğunu savunmaktadır. Bu perspektif izleyiciyi tek bir gözü varmış ve o da hareketsizmiş gibi davranmaya zorlamaktadır. Yeni Çağ'a özgü bu bakış öznellikten ve kişisellikten uzak bir bakıştır (Sayın, 2007, s,10). Yine Sayın'a göre "Aslında amaç görmek değil görmemek; kişisel bir bakışa sahip olmak değil, olmamaktır" (Sayın, 2007, s.12). Florenski dünyayı hareketsiz ve değişmez olarak ele alan merkezi perspektif ile temsiliyeti bir teknik çizim yöntemi olarak tanımlamaktadır. Sanat tarihçi Erwin Panofsky'de (2013) antik dönemde kullanılan perspektifi doğal ya da alışılmış perspektif olarak tanımlamaktadır ki bu yöntemin doğal görme yasalarını matematikle ifade etmek gibi bir çabası yoktur (Panofsky, 2013, s.18). Rönesans döneminde merkezi perspektifin ve ortografik çizim tekniklerinin bulunması mimarlık tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Bu dönem aynı zamanda ortografik çizim tekniklerinin de geliştirildiği bir dönem olmuştur. Perspektifin keşfi mimarın bir yapının ya da nesnenin görsel temsillerine ait ifadenin aktarımını imkân sağlamıştır. Böylece, "mimarlar inşa alanında kalmaksızın iletişime geçebileceği, mimari fikirlerini deneyimleyebileceği, entelektüel araçlara kavuşmuşlardır. Erken Rönesans döneminde bu entelektüel araçlardan faydalanan önemli isimlerden birkaçı Brunelleschi, Filarete, G. da Sangallo, Bramante, Raphael, Peruzzi ve kentsel tasarımlarıyla Bernini'dir" (Gürer &Yücel, 2005, s.91). Merkezi perspektifte mekân belirli matematiksel kurallara göre oluşturulur. İzleyicinin hangi mesafeden, hangi yükseklikten ve hangi açıyla mekâna baktığı önceden belirlenmiştir. Bu nedenle izleyici ile mekân arasında durağan bir ilişki bulunmaktadır. Ancak 20.yüzyılda ortografik çizim tekniklerinden olan aksonometrik perspektif [17] merkezi perspektifin yerini almıştır. Kübist

[17] Aksonometrik Perspektif: Bir nesneyi veya mimari yapıyı üç boyutlu ifade de kullanılan, kaçışsız perspektif olarak da nitelendirilen, kenarların birbirine paralel ve aynı açıya sahip olduğu, bakış noktasının sonsuz olarak kabul edildiği bir perspektif yöntemidir.

ressamların etkisi ile mimarlar aksonometriye yönelmişlerdir. “Picasso’nun algısal bütünlüğü Gropius ve Le Corbusier gibi mimarları oldukça etkilemiştir. Mimarlıkta yeni mekân anlayışının temsil dili aksonometrik perspektif olmuştur” (Gürer &Yücel, 2005, s.92).

Florenski (2007) tersten perspektifin Antikçağdan başlayarak, Orta Çağ ve Doğu minyatür sanatında da kullanıldığını ifade etmektedir. Tersten perspektif zayıf bir düşünme şekli ve beceriden uzak bir yöntem değil özel bir dünyayı kavrama şeklidir. Farklı bir varlıksal kaygı ile asıl arayışın görünmeyene ulaşmak olduğu için bilinçli olarak kullanılmamıştır. Aslında çocuklar resimlerinde bu yöntemi kullanırlar çünkü dünyayla kurdukları doğrudan ilişkiyi henüz yitirmemişlerdir (Florenski, 2007, s.77). Florenski’ye (2007) göre;

> …merkezi perspektife dayalı bir resim, dünyayı kendi merkezi durma noktasından seyretmekle kalmamakta, kendini tek gözlü bir dev olarak ortaya koyarak varoluş bütününün hareketsiz ve tümüyle değişmez olduğunu varsaymakta; kendini arzın merkezi zannederken aslında kendi edilgenliğini savunmaktadır. Oysa belki çokmerkezli ve değişken bir -tersten- perspektifler bütünü, gözü bedenle ve insanı varoluşla barıştırmaya kadir olacak, onu dünyaya -ve içinde yer aldığı mekâna- açabilecektir… (Florenski, 2007, s.22).

Görme eylemi ile çok merkezli görüşün bağlantısını kuran Florenski (2017) Öklid geometrisinin sonsuz sayıda geometriden biri olduğunu ve fiziksel uzanım, fiziksel süreçler uzamının Öklid uzayına karşılık düştüğünü iddia etmek için hiçbir temelimiz olmadığını ifade etmektedir. Daha önce değindiğimiz gibi Cézanne’ın resme iki gözü katmanın gerekliliği düşüncesi ile aynı paralellikte, Florenski’ye göre sanatçı iki gözüyle, bir gözüyle gördüğünden daha fazlasını görebilir en azından iki durma ve bakış noktasına sahiptir. Sanatçı gözleriyle, başıyla, tüm vücuduyla birlikte hareket etmektedir ve bu nedenle bakış noktası da sürekli hareket halindedir. Bu temsiliyette sonsuz sayıdaki durma noktalarının bir araya getirilişi söz konusudur. Ayrıca şeylerin kendileri de değişir ve hareket ederek seyirciye kendilerini farklı yönlerden gösterir, büyür ve küçülürler. Dünya da sürekli değişim ve hareket halindedir. Görsel imge teker teker bir araya getirilmiş

parçalardan meydana gelir ve her parça az ya da çok kendine özgü bir durma noktasından algılanır. Ayrıca bir yüzey bir diğerine, bunlar bir araya gelecek şekilde eklenir. İnsan bilincinde herhangi bir imge sadece tek bir durma noktasından algılanmaz, aksine burada, görme eyleminin doğasına uygun olarak çok merkezli bir perspektif söz konusudur. İnsan gözünün iki adet olması bu eyleme eklenince çok merkezliliğin ne boyutta olduğu daha iyi kavranır (Florenski, 2007, s.139).

Florenski yine aynı kitapta merkezi perspektif ve tersten perspektifin mekân düzenleme tarzı olarak eşzamanlı kullanıldığına da söyler. Maniyerist[18] ressam El Greco olarak tanınan Domenico Theotokopuli bu yöntemi kullanan ressamlardandır. "Resimlerinin her biri en azından farklı iki -hatta daha çok- uzama bölünür ve bunlarda, tinsel gerçeklik uzamı duyusal gerçeklik uzamından kesin olarak ayrılır. El Greco'nun resimlerine kendine özgü ikna gücünü kazandıran da budur" (Florenski, 2007, s.95). Picasso'nun ilk dönem işlerinde El Greco'dan etkilendiği bilinmektedir.

Üç boyutun algılanması ve ifade edilişi ile Florenski'ye göre aynı yıllarda Marcel Duchamp da benzer bir konuya odaklanmıştır; Duchamp bir konuşmada "göze görünmeyen, dördüncü bir boyutun yansılanma olasılığı hakkında düşündüm" ifadesi ile Duchamp (1967) aşağıdaki görüşü ortaya atar;

> …nasıl güneş dünyada iki boyutlu yansılamalara yol açıyorsa, üç boyutlu bir nesnenin gölgesinin de iki boyutlu biçimler oluşturduğunu gördüm. Benzeşim ilkesine dayanarak buradan çıkardığım sonuç, bizim böylesine kendiliğindenmişçesine baktığımız üç boyutlu nesnelerin bizim bilmediğimiz dört boyutlu biçimlerin yansımaları olabileceğidir… (Aktaran Florenski, 2007, s.23).

Rus yazar, gazeteci, ezoterik, filozof olan ve özellikle zaman konusunda çalışmaları olan Pyotr Demianovich Ouspensky (2004) ise Duchamp ile benzer görüşte "Tertium Organum (1912)" adlı kitabında "dünyanın üç boyutluluğunun onun özelliği değil, bizim kusurlu algımızın bir sonucu olduğunu savunmuştur". Uzunluk, genişlik ve

[18] Maniyerizm: Vikipedi tanımı ile; Rönesans'a karşı bir duruş olarak 1520-1580 tarihleri arasında ortaya çıkmış bir sanat üslubudur. Barok sanata geçişi sağlayan bu akımda her şey bir hareket halindedir. El Greco bu akımın en önemli sanatçısıdır ("maniyerizm", 2022).

derinliğin oluşturduğu üç boyut gibi zamanı da doğrusal düşünmemiz bizi yanıltmaktadır. Geçmiş, şimdi ve geleceğin "eşzamanlı" olarak var olduğu bir tasavvura ulaşabilirsek bu kusurluluktan ulaşabiliriz (Aktaran Yılmaz & Ödekan, 2009, ss.47-48).

Rönesans resminin adeta bir pencereden ve ardındaki mekâna bakmamızı isteyen bir bakış anlayışına sahip olduğunu Panofsky (2013) şöyle ifade etmektedir, "Böylesi resim düzlemine, bu düzlemin içinden bakılan ve tek tek tüm nesneleri içinde barındıran bütünsel bir mekânın projeksiyonu yapılmaktadır" (Panosfky, 2013, s.9). Merkezi perspektif olarak tanımlanan bu yöntem rasyonel, sabit ve homojen bir mekân konstrüksiyonu kurmayı hedefler. Böylesine bir mekân inşasının algılara dayalı olmadığını zira sürekli hareket eden iki gözümüz olmasına rağmen tek bir gözle görüşe dayalı bir yapı sunulduğunu ve bu yöntemle sistematik yani üretilmiş bir mekânın tanımlanabileceğini ifade etmektedir (Panosfky, 2013, ss.11-13). Panofsky'e göre antik dönem sanatçıların sistematik bir mekân oluşturma çabaları yoktur;

> antik mekân kuramları kendi içlerinde ne kadar çeşitlenseler de bunların hiçbiri mekânı yükseklik, genişlik ve derinlik arasındaki basit bağıntılarla kurulan bir sistem olarak ele alıp böylece "ön" ve "arka", "burası" ve "orası", "cisim" ve "cisim olmayan" arasındaki farkları, daha yüksek ve soyut bir kavram olan üçboyutlu uzanım kavramında eritmeye kalkışmamıştır…. Aksine dünyanın bütünü radikal bir biçimde bir süreksizlik olarak kalmaktadır…(Panofsky, 2013, ss.27-28).

1.3.2.1.2. Zaman-Mekân ve Eşzamanlılık

Modernite zamanı bir hareket ve değişim niteliği ile değil çizgisel (kronolojik) bir ilerleme olarak tanımlamıştır. Avangard dönemde bu zaman akışı kırılarak şimdiki zamanın yapılandırılmasına çalışılmaktadır. Charles Baudelaire 1863 yılında yazdığı "Modern Hayatın Ressamı" adlı eserinde "Modemite" ile kastettiğim, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır" (Baudelaire, 2013, s.214) diyerek ekonomik, toplumsal, siyasal hayatın modernleşmesiyle, sanatın modernleşmesi arasına çizgi çekerek, modernizasyon ve modernizm

arasındaki gerilimi haber vermiş, modernizmi edebiyatının kahramanları aracılığıyla bir özerkleşme efsanesi olarak ilk o temsil etmiştir (Artun, 2013, s.10).

Artun (2013) "Modern Hayatın Ressamı" adlı kitabın "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm" adlı sunuş bölümünde Baudelaire'in zamana yaklaşımı ile modernitenin zıtlıklarını sergilediğini ifade etmektedir. Baudelaire'e göre "yaşanan her an, hemen ardından sona ermek zorundadır. "Şimdi", hemen ardından "geçmiş" olacaktır. … "Yeni" de, şimdi yenidir, şimdi eski… "Şimdi", "yeni" ve "moda" biteviye tekrar eder durur. Çünkü, "şimdi" geçmişin, "yeni" eskinin, "moda" ölümün bağlamında geçerlidir. Yani, "şimdi" geçmiştir, "yeni" eskidir, "moda" ölümdür (Aktaran Artun, 2013, s.46). Bu değişim ve parçalanma ruhu ile hem geleneği aşmaya hem de bir yönüyle ondan beslenerek gelecekte yaşanılabilecek sorunlara dikkat çekmektedir. Baudelaire'in modernite ve zaman-mekân ilişkisini Artun (2013) aktarmaya devam eder;

> Baudalaire'de modemite, zamanın gelip geçiciliğidir; mekânların bir görünüp bir kaybolmasıdır, umulmadık, apansız deneyimlerdir. Zaman da mekân da bütünlük sunmaz; kesintilidirler ve fragmanlara parçalanmışlardır. Her bir fragman değişik ve yenidir; hep şimdiye aittir, anlıktır. Zaman biteviye şimdiki zamandır (Aktaran Artun, 2013, s.45).

Kronolojik zaman akışının kırılışı ve derinlik boyutunun ortadan kaldırılması, sanatta soyutu canlandırıcı bir harekettir. Soyut; "derinlik ve zamanlılıktan özellikle kaçar çünkü bunlar insanın ve nesnenin bitimli doğasını hatırlatan ve onu sınırlandıran etmenlerdir" (Gece Çelikkan, 2018, s.126). Bu yaklaşım modernizm sonrası postmodern sanatta zamansızlık hissi uyandıran ve kronolojik zamanın tam anlamıyla kırılışıyla son bulan yapıtları yaratmıştır. Sanat artık insanlığa sonsuzluğa ve ölümsüzlüğe dek uzanabilecek bir çaba sunmalıydı. Zira bilim ve felsefedeki gelişmelerle keşfedilen evren artık durağan değildi, akışkan ve çok boyutluydu. Gece Çelikkan'a (2018) göre;

> Tüm bunların anlamlandırılması için başka başka görmeler, başka başka okumalar için bir yeni zaman hissi gerekiyordu. Nietzsche'nin sanatının, Apolloncu[19] ve Dionysoscu[20] okuması gibi hem sarhoş olmayı hem ayık olmayı gerektiriyordu. Modern sanat "eşzamanlılık" hareketi içinde izleyicide görsel anlamda bir derinlik yaratmayı istiyordu. Görmenin devingen bir süreç olduğu, izleyiciyi tuvalin içine sokacak kadar yakınlaştırmaya çalışan derinlik boyutu ve sıradan algının kırılması ancak zaman ve mekânın yeni bir algısını gerektiriyordu (Gece Çelikkan, 2018, s.126).

Modern sanatın soyut ifadesinde çizgisel zaman kavramı insan ve nesnenin ölümlü doğasına vurgu yaparken, mekân ise bu sonlu evren içinde yer almasıyla ilgilidir ve öze ulaşma yönünde bizi yanılsamalara sevk edebilir. Modern sanatın içinde soyut ve soyutlama eksenindeki çalışmalar, zaman, mekân ve bunların birlikteliğini ifade eden evren ile bağlarını koparması suretiyle gerçekleşir. "… evrenin arkada bırakılması, düşüncenin sadece kendine dönmesi ile ilgilidir…" (Gece Çelikkan, 2018, s.23).

Rönesans sanatının kullandığı hareketsizliğe dayanan mantıksal zaman, Barok sanatında yer değiştirme şeklinde anlaşılan, harekete dayanan zamana yerini bırakmıştır. Empresyonistler içinse hareket mekânda değil; zamanda meydana gelir. Onlar için hareket mekâna değil zamana bağlıdır. Hareketin sanatçı tarafından o "an" da kavranması gerekmektedir. Bu bir "oluş" kategorisidir. Bu nedenler empresyonist resimde "anlık duyumlar" yer almaktadır (Tunalı, 2020, ss.140-144). Tunalı empresyonizmdeki "an" kavramını "Empresyonistler, küçük parçalara böldükleri içindir ki yeni bir zaman algısı, anlara dayanan bir zaman algısıyla nesneler dünyası karşısına çıkıyorlar; eskilerin statik olarak kavradıkları varlık bütününü onlar, andan ana değişen bir oluş, bir değişme, bir dinamizm, içten içe bir başkalaşma, bir hareket olarak görüyorlar" şeklinde ifade etmektedir (Tunalı, 2020, s.144).

---

[19] [28] Vikipedi tanımı ile; Friedrich Nietzsche'nin ilk eseri olan Tragedyanın Doğuşu adlı yapıtında incelediği iki kavramdır. Nietzsche'de Apollon; biçimin, uyumun ve kontrolün, Dionysos ise taşkın ve coşkun duyguların, tutkunun simgelendiği iki kavramdır ("Apollon ve Dionysos",2022).

Einstein, Öklid geometrisine dayanan klasik fiziğin üç boyutlu mekân anlayışına Riemann geometrisine[21] dayanarak dördüncü bir boyut olarak zamanı ekler ve mekânı bir zaman-mekân birliği olarak ele alır. Bu gelişme sadece bilim alanında bir gelişme olmayıp sanata da etki etmiştir. Modern fizikte zaman artık "geçmiş", "şimdi" ve "gelecek" olarak kronolojik bir kavram değildir. Gelecek, "şimdi" başlar; geçmiş, "şimdi" nin içindedir. Gelecek perspektifinden görülen bir zaman yoktur, tersine her ikisi de (gelecek ve geçmiş) "şimdi" de buluşur. Şimdi olarak "eşzamanlılık" vardır (Tunalı, 2020, s.207). Kübist bir eserde bir nesnenin aynı anda çoklu bakış açısından verilmesi fizikteki "eşzamanlılığın" sanattaki karşılığını oluşturmuştur (Yılmaz, 2013, s.104). (Görsel 7)



Görsel 7- Robert Delaunay, Eyfel Kulesi (Eiffel Tower), 1911. https://en.wikipedia.org/wiki/Eiffel_Tower_(Delaunay_series)#/media/File:Delaunay_ChampDeMars.jpg

Merkezi perspektifteki tek gözle bakış yerine Cézanne'ın ikinci gözü katmasına ek olarak Kübistler, nesnenin etrafında dolaşıp birçok noktadan bakarak ve dönemin bilim alanındaki gelişmelerle bağlı olarak dördüncü boyutu sanata dahil etmişlerdir. Kübizm'de nesne sanki bölümlerine ayrılıyormuş gibi görünür. Bu bölümler karıştırılır ve yeni düzene göre yeniden bir araya getirilir. Kübistlerin nesnenin etrafında zihinsel veya eylemsel olarak dolaşarak zaman kavramını yakaladıkları söylenebilir. Kübistler için "Her şey, eşyaların çevresinde çeşitli bakış noktalarına göre, onlarda birbirini izleyen görünüşler saptamak için dönülüyormuş gibi olacaktır. Ama bakış noktaları rastgele değildir; filan

[21] Riemann Geometrisine göre dünya bir küre olduğuna ve kürenin yüzeyi eğri olduğuna göre bu küre üzerindeki iki nokta arasındaki en kısa yol, bir eğridir.

görüş açısına göre gözle değil, anlama göre akılla seçilmiştir" (Kaplanoğlu, 2011, s.71). Nesnenin "özü" ne ulaşabilmek için, elbette kübizm, nesneleri göründüğü gibi değil düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu düşünüş yönteminde nesnel düzeni bozulacak, biçimler parçalanacak ve tekrar bir araya getirecektir. Mesela kübist bir portre resminde bir insan yüzü aynı anda hem karşıdan hem de yandan görünüyormuş gibi tasvir edilir. "Simultaneity (eşzamanlılık)" denilen bu görüş, ayrı şeylerin veya ayrı görünüşlerin aynı anda olup bitmesi, gösterilmesi, tahlil (analiz) devresinin başlıca özelliğidir" (Kaplanoğlu, 2011, s.71).

Aslında dördüncü boyutun sanata katılması Avrupa sanatı için bu büyük bir devrim iken Mısır, Bizans dönemi ikonalarında ve İslam Minyatür sanatında çok önceden keşfedilmiştir. Erzen'e göre (2012) batı kültürü çizgisel bir yapıya, doğu kültürleri ise eğrisel bir yapıya sahiptir. İslam'da yaratılış süreklidir, dünya yeniden yaratılır ve yenilenir. Bütün İslam sanatları döngüsel ve sürekli hareketi ifade eden bir düzeni yansıtır (Erzen, 2012, s.53). Batı kültüründe Hristiyanlıkla birlikte zaman Mesih'ten önce ve sonra diye ikiye bölünmüş, geçmiş, şimdi ve gelecekten oluşan çizgisel bir süreç ortaya çıkmıştır. Mesih'in tekrar gelerek insanlığı kurtarma düşüncesi ile gözler geleceğe çevrilmiştir. Çizgisel düzenin anlatımı merkezi perspektif ile mümkündür. Bütün görüş alanı ufuktaki geleceğin vaadi olan tek bir noktaya yönlendirilmiştir. Gözün mekânik modeline dayanan, yeni bir görüş şeklinin icadında, yani Camera Obscura'[22] nın icadında da temel olan ve Aydınlanma' yı etkileyen yeni mekân anlayışı ve dünyayı tek bir bakış noktasından görüş, insanı gördüğü ile sabit bir ilişki içine sokmuştur. (Erzen, 2012, s.48). Erzen (2012) İslam bilgini El-Kindi'nin tek bir bakış açısını indirgemecilik olarak tanımladığını ifade eder ve şöyle aktarır;

> Her şey etrafına ışın saçar, bu nedenle sonsuz perspektifler vardır; bir olguyu anlatmak için tek bir bakış açısını seçmek indirgemeciliktir. Çin, İslam ve birçok diğer Batı-dışı resimsel sistem, görüntüleri birçok farklı perspektiften anlatır ya

[22] Camera Obscura (Karanlık Oda): Günümüz kameralarının ilk hali olan Camera Obscura, en basit biçimiyle karanlık bir bölme ve küçük bir delikten oluşur. Camera Obscura' da delikten geçen ışınlar perde üzerine gerçek objenin tersine çevrilmiş imgesini aktarır (Keser, 2009, s.72).

da mekânı, dolaşım süresince farklı perspektiflerden algılanan yaşantısal niteliğiyle tanımlar (Erzen, 2012, s.54).

Özellikle empresyonizmin mutlaklaştırdığı iki boyutluluk "art ardalık" kübizm ile yerini eşzamanlılığa (aynızamandalığa) bırakmaktadır. Bu döneme kadar iki boyutlu bir yüzey sanatı olarak düşünülen resim sanatı "eşzamanlılık" kavramı ile bir "mekân sanatı" haline dönüşmektedir. Böylece "eşzamanlılık" sadece soyut sanat için değil, özellikle 1950' lerden sonraki sanat anlayışları için de önemli bir kavram haline gelmektedir (Tunalı, 2020, s.273). Eşzamanlılık ilkesi ile doğadan veya nesneden hareketle yeni bir düşünsel varlık kurgulanmaktadır. Bu kurgu sanatçının öznel gerçekliğini yansıtmaktadır.

"Fütürizm Manifestosu (1909)" ile Fütürizm akımını ilan eden Filippo Tommaso Marinetti bu manifestoda; "Zaman ve mekân dün öldüler. Biz artık mükemmelde yaşıyoruz. Sonrasızlığı, her an hazır ve nazır bir hızı yaşamak" ifadesi ile yeni zaman-mekân algısına işaret etmektedir (Yılmaz, 2013, s.125). Ressam ve heykeltraş Boccioni ise 1910 yılında yayınladığı "Fütürist Resim:Teknik Manifesto" da değişen dünyanın dinamizmi içinde tek bir anı değil algının kendisinin dinamik kılınabilmesini önermiştir. Fransız düşünür Henri Bergson'un "élan vital" kavramındaki gerçekliğin her "an" oluşum içinde olması düşüncesi fütürist sanatçılara ilham olmuştur. Elle tutulamayan gözle görülemeyen "anın" saptama yöntemlerini araştırmışlardır. Boccioni "farklı ruh hallerini eşzamanlı olarak sanat yapıtına yansıtabilmek" çabası içinde olmuştur (Antmen, 2016, s.67).

Baudelaire'in tanımladığı zaman akışının kırıldığı süreksiz, parçalara ayrıldığı bu yeni zaman algısında; yabancılaşma süreci yaşayan birey, derin içe dönme ve düşünme aracılığı ile bu "an" larda kendini keşfetme olanağını edebiyat, resim, heykel gibi sanatın her alanında bulma çabası içinde olmuştur.

1.4. Fotoğrafta Soyutlama

Camera Obscura'nın bulunması ardından fotoğrafın keşfi ile başlayan yeni görme yolu, resmin artık görünümleri temsil eden bir araç olamayacağını sanatçılara göstermiştir. Fotoğrafın keşfi resim sanatını özgürleştirerek, yeni arayışlara yöneltmiş sanatçıların yaratıcı yeteneklerini ortaya çıkartmıştır. Modern sanatın dili soyuta doğru yönelmiştir. Resim yeniden kendini keşfetmeye çalışırken fotoğraf hızla yaygınlaşmıştır.

19.yüzyılda fotoğraf, dünyanın görüntüsünü üretmenin yolu olarak ressamlar tarafından sanatlarına destek amacıyla kullanılmıştır. Manet ve Degas fotoğrafı bu anlamda kullanan sanatçılardır.19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren oldukça popüler bir araç hâline gelen ve hızla ticarileşen fotoğraf makinesi, özellikle ilk dönemlerinde sadece mekânik bir kayıt aracı olarak görülmüştür. Mekânik bir üretim olması ve sonsuz sayıda çoğaltılabilirliği sebebiyle eleştirilere maruz kalmıştır. Resim sanatı karşısında ikincil duruma düşmüştür (Whitham & Pooke, 2018, s.119). 19. yüzyılın ikinci yarısında fotoğrafın bir sanat yapıtı olarak değer görebilmesi için büyük bir mücadele verilmiştir. Zayas (1913) yılında Camera Work[23] dergisinde fotoğrafın sanat olup olmadığını sormuştur; "fotoğraf sanat değildi ancak fotoğraflar sanata dönüştürülebilirdi" (Aktaran Clarke, 2017, s.189).

Göktan'a (2016) göre fotoğraf; sürekli dönüşüm ve değişim halindeki dünyamızı durdurarak, "o anı" olduğu gibi gösterebilen diğer yandan da fotoğrafçının duygu ve düşüncelerini ifade edebilecek bir "anlatı" geliştirmesine olanak tanıyan, gerçekte olmayan bir dünya yaratabilme potansiyeli sunan bir araçtır (Göktan, 2016, s.89).

Murat Germen (2022) paylaşılan kişisel arşivinde, fotoğraf ve resim arasında hiç bitmeyecek gibi duran bir ilişki olduğuna değinmektedir. Fotoğraf ilk keşfinden sonra resmin tarihi belgeleme görevini üstlenmiş bu sayede resim serbestliğe kavuşmuş çok daha öznel, bireysel deneyimlerini ortaya koyan soyut yaklaşımlar ön plana çıkmıştır. Zaman geçtikçe fotoğraf da benzer bir sürece dahil olmuştur. Özellikle teknolojinin

[23] Camera Work: Wikipedia tanımı ile; Alfred Stieglitz tarafından üç ayda bir yayınlanan fotoğraf dergisidir. 1903-1917 yılları arasında yayınlanmıştır. Dergi yüksek kaliteli fotoğraf gravürleri, fotoğraf, estetik ve sanat üzerine eleştirel yazılar, incelemeler ve yorumlar içeriyordu ("camera work", 2022).

gelişimi ve sayısal imge işlem olasılıklarının sunduğu yöntemlerle birlikte soyut, kavramsal sanat çalışmaların kapsamında fotoğraf yerini almıştır. Bu yeni ilişki sayesinde bazı fotoğraf pratikleri resimlerin optik kalitesine öykünerek "resimsel" boyut kazanmışlar daha sonraki süreçte ise fotoğraftan ayırt edilemeyen hiper-realist resim pratiğinin gelişmesine katkıda bulunmuştur (Germen, paylaşılan kişisel arşiv, 10.03.2022).

1.4.1. Birinci Dünya Savaşı Dönemi ve Sonrası Fotoğrafta Soyutlama Çalışmaları

Soyut Sanat'ın ortaya çıkışında Birinci Dünya Savaşı'nın ve sonrasının yıkıcı etkilerinden daha önceki bölümde bahsedilmişti. Tarihsel avangard olarak adlandırılan dönemde yaşanan bilimsel, felsefi gelişmeler ışığında ve savaş sonrasının yarattığı olumsuz duyguların etkisinde olan ve modern dünyayı sorgulayan sanatçılar resim sanatında soyuta yönelimleri ile yeni ifade biçimleri ortaya koymuşlardır. Soyut Sanatın sunduğu yeni görme biçimleri ve anlamlar arayışı fotoğrafı da derinden etkilemiştir.

Fotoğraf; nesnelliğin ön plana çıktığı çalışmalar ile nesnelliğin sorgulanarak yaratıcılığın ön plana çıktığı soyuta yönelik çalışmalar arasında gelişimini sürdürmüştür. 20.yüzyıl başlarından itibaren Göktan'a (2016) göre bazı fotoğrafçılar toplumsal konular yerine, sanatsal çalışmalara ağırlık vererek biçim ve estetiğin ön planda olduğu çalışmalara yönelerek, resim sanatındaki gelişmelerin ışığında, özellikle "gerçeklik" meselesinin sorgulandığı bir alanda üretimlerini gerçekleştirmişlerdir (Göktan, 2016, s.125).

Soyut Fotoğraf başlığı altında resim sanatında olduğu gibi "saf soyutlama" ve "soyutlama" olarak nitelendirilen çalışmalar yer almaktadır. Özel (2016) "tek bir kareye daha fazla anlam yüklemenin ve anlatabilmenin arayışı olarak ifade edilebilen soyut fotoğrafçılık, nesnel olmayan, deneysel, kavramsal fotoğrafçılık türlerini kapsar" şeklinde tanımlamaktadır (Özel, 2016, s.12).

Soyut Sanatta olduğu gibi soyut fotoğraf çalışmalarında savaş dönemi ve sonrası ön plana çıkan kavramları Birinci (2017) "…'Dikkat dağınıklığı', 'oyun', 'eğlen-ce', 'parçalanma', 'geleneksel bakış açısının terk edilmesi', 'çoklu ve eş zamanlı görüş' 'duyular', 'hareket', 'ironi', …" olarak ifade etmektedir (Birinci, 2017, s.672).

Atay (2006) “Fotoğraf ve Abstraksiyon” adlı makalesinde soyut fotoğraf kapsamındaki çalışmaları genel olarak “abstraksiyon” olarak nitelendirerek figüratif ve non-figüratif olarak bir ayrıma gitmiştir. Atay’a göre; fotoğraf bağlamında abstraksiyon;

> Modernist bir vizyondur, avant-garde bir yaratıcılık performansıdır, estetik bir stratejidir, analitik bir prosestir, bir individualizm iddiasıdır, bir metafizik tartışmasıdır, sanat ile felsefenin ezoterik birliğidir, bir metafordur, bir illüzyondur, görsel sanatların, müzik ve şiire öykünmesidir, sanatçının icat ettiği bir kavram labirentidir, tutkulu bir şeyin davetidir, postmodernist bir kültür bileşenidir (Atay, 2006).

Fotoğrafta soyutlama ve saf soyutlama yönündeki çalışmalarda; ışığın etkileri gözlemlenerek konu olarak ele alınmış, fotoğraf makinasının optik, mekânik ve kimyasal özellikleri dikkate alınarak gerek fotoğraf çekerken gerekse karanlık oda süreçlerinde deneysellik, rastlantısallık gibi unsurlar değerlendirilmiş, optik araçlar üretilmiş, algıyı harekete geçirecek yeni yaklaşımlarla yeni kompozisyonlar üretilmiştir. Fotoğrafçılar, pictorialist (resimsel) dönemden başlayarak, tarihsel avangard dönemden günümüze, soyut fotoğraf niteliğinde fotoğraflar üretmişlerdir (Atay, 2006).

Pictoryalizm (Resimselcilik) akımının etkili olduğu 1880-1930 yılları arasında bu akıma dahil olan sanatçılar fotoğrafa resmin estetik ve görsel özelliklerini aktarmak istemişlerdir. Henry Peach Robinson (1830-1901) birçok kişiyi derinden etkileyen “Pictorial Effect in Photography (1893)” isimli kitabında hünerli eller tarafından karanlık odada yapılacak müdahalelerin resimsel bir etkiye sahip fotoğrafın ortaya çıkması için kilit unsurlar olduğunu belirtmiş ve şöyle devam etmiştir; “…her türlü hile, numara ve göz boyama fotoğrafçının emrine amade olmalıdır…” (Hacking, 2015, s.160).

“Resimsel fotoğrafların özünü ve anlamını anlamada anahtar kavram tasvir değil ifadedir” diyen Frizot (1998) anlatımını şöyle sürdürür; resimsi teriminin kendisinin bir resim yapmanın önceliğine dayanan bir anlayıştan türediğini hatırlatmak önemlidir; sadece bir şeyi tasvir etmek değil, sadece bir eylemi veya olayı durdurmak değil, aynı zamanda gözlemlenebilir gerçekliği alıp onu benzersiz bir form olarak yeniden inşa etmektir ki bu iki boyutlu sanat alanına özgüdür (Frizot,1998, ss.311-312).

Öznelliğin ve sembolik anlatımın öne çıktığı bu akımda 1900'lü yılların başından itibaren çalışmalar genellikle "kent" temalıydı. Fotoğrafı sanat dünyasına kabul ettiren ve yaptığı çalışmalarla fotoğraf dünyasında büyük etkileri olan **Alfred Stieglitz** (1864-1946) pictoryalist dönemine ait Görsel 8'de yer alan fotoğrafı ile yeni kent yaşamının simgesi haline gelen "Flatiron Bina" sını görüntülerken; formalizmi ve ton çeşitliliğini ön plana çıkarmıştır. Clarke'a (2017) göre "…bina, zarif varlığını vurgulayan lirik bir ürpertinin parçası olarak ağaçların narin, neredeyse filigran deseni üzerinde yükseliyor gibi görünür…" (Clarke, 2017, s.91). Stieglitz mimari yapıyı kaotik kent yaşamından soyutlayarak ideal bir görüntü haline getirmiştir.



Görsel 8 – Alfred Stieglitz, Flatiron Binası (The Flatiron), 1903.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269284

Stieglitz daha sonraki dönem çalışmalarında pictoryalist yaklaşımından ayrılıp müdahale edilen fotoğraflar yerine dokuyu, ayrıntıları ön plana çıkaran, ışık ve gölgeyi kullanan "straight photography (doğrudan fotoğraf)" ı savunanlara destek olmuştur.

Bu dönemle birlikte fotoğrafta başlayan soyutlama çalışmalarını dönem sanatçılarının seçilen örnek fotoğrafları üzerinden aşağıdaki başlıklar altında incelemek mümkündür.

1.4.1.1. Yeni Bakış Açıları

19. yüzyılın sonlarında New York "gökdelenler çağını" yaşamaktaydı. Yüksek binaların tepesine erişim imkânı ve artık tripoda ihtiyaç duymayan makine hareketliliği fotoğrafçılara "kuşbakışı" gibi farklı perspektif olanakları sağlamış ve seyirciler için beklenmedik sonuçlar yaratmıştır (Frizot, 1998, s.391). **Alvin Langdon Coburn** (1882-1966) "Pictoryalist Fotoğrafçılığın Geleceği (1916)" tarihli makalesinde "Kamera yerleşik temsil biçimlerinin prangalarını neden üzerinden silkmesin ki?" diye bir soru sorarken fotoğrafın gelecekteki keşiflerinden de şöyle bahseder; "…Hareketli objelerin incelenmesi, aynı levha üzerine çoklu pozlandırma[24] ve daha önce denenmemiş ya da ihmal edilmiş sıra dışı perspektif kullanımı…" (Hacking, 2015, s.97).

Piktoryalist unsurlarla modern unsurları birleştiren Coburn "Ahtapot (1912)" adlı fotoğrafıyla, konudan çok formu ortaya çıkarmış ve farklı bakış açısıyla seyirciye sunmuştur. Meydanı ait olduğu kentten soyutlayarak, geometrik formlara dönüştürerek bu yıllar için devrimsel bir çalışma yaratmıştır. (Görsel 9)



Görsel 9- Alvin Langdon Coburn, Ahtapot (The Octopus), 1912.
https://www.moma.org/collection/works/83985

[24] Çoklu Pozlandırma**:** İki veya daha fazla fotoğraf karesinin tek bir kare içerisinde birleştirilmesi. Fotoğraf çekimi esnasında yapıldığı gibi karanlık odada da bu işlem yapılabilir.

Piktoryalist döneminden sonra "Doğrudan fotoğraf"ın savunucularından olan **Paul Strand** (1890-1976) ise 1916 yazında Connecticut'taki kır evinde çektiği bir dizi fotoğrafta (Görsel 10-11) "süreç veya manipülasyon hilelerine" başvurmadan soyut fotoğrafların nasıl üretileceğini araştırmıştır. Sanatçı kübist resim anlayışındaki parçalama yoluyla soyutlama elde etme ve nesneleri temel geometriye indirgeme çabasındadır. Işığının etkilerini gözlemleme üzerine yapılan bu çalışmalarda; pergolenin ve korkuluğun oluşturduğu ışık ve gölge etkileriyle, nesneleri nerdeyse tanınmayacak şekilde bir dönüşüme uğratmıştır. Görsel 10'da Strand masayı kompozisyona dahil etmiş, dar açı kullanmış ve fotoğrafı 90° döndürerek sunmuştur. Modern Sanat Müzesi (MoMa)' nin resmî web sitesinde "Paul Strand, Porch Railings, Twin Lakes, Connecticut, 1916" başlıklı yazıda Strand' ın bu serisi ile bilgi yer alırken Strand'ın "fotoğrafçılığın ya nesneleri temsil edebileceğini ya da 'nesnellikle ilgisi olmayan bir duygu yaratmak için soyut formlar' olarak işlev görebileceği" şeklinde görüşü aktarılmaktadır (y.y., t.y.).



Görsel 10- Paul Strand, Sundurma Gölgeleri (Porch Shadows), 1916.
https://archive.artic.edu/stieglitz/portfolio_page/porch-shadows-1916



Görsel 11- Paul Strand, Sundurma Korkulukları (Porch Railings), 1916.
https://www.moma.org/collection/works/83918

Rus konstrüktivizminin önemli figürlerinden fotoğrafçı, grafiker **Aleksandr Rodchenko** (1891-1956) fotoğrafçının, izleyiciyi uyaracak en etkileyici bakış açısını bulması gerektiğini önermiştir. Artun (2017) "Konstrüktivizm, Fotoğraf ve Sinematografi" adlı yazısında Rodchenko'nun Novyi Lef'te [25](1928) yayınlanan fotoğrafta bakış açılarının geliştirilmesi ile ilgili fikrini şöyle aktarmaktadır;

> Fotoğrafta eski bakış açıları var, bir yerde ayakta durup dosdoğru karşıya bakan birinin bakış açıları; ben buna "göbekten çekilmiş fotoğraf" diyorum: fotoğraf makinesini karnınızda tutarak çekilen fotoğraf. Tıpkı yoldaşlarım olan yeni fotoğrafçılar gibi ben de bu bakış açısıyla savaşıyorum ve savaşmaya devam edeceğim. "Göbekten çekilen" hariç, bütün bakış açılarından çekilen fotoğraf -ta ki hepsi kabul görene kadar! Çağdaşlığın en ilginç yanı "yerden yukarı doğru" ve "yukardan yere doğru" bakabilmek; bizim de bunlar üzerinde çalışmamız lazım (Aktaran Artun, 2017).

Farklı bakış açılarının gelişmesine yapılan bu vurgu ile amaçlanan, alışılageldik bir biçimde çevreye bakmak yerine, bakanı alışılmadık bir dünyayı deneyimlemeye teşvik ederek, formalist bir yaklaşım sunan "yabancılaştırma" (defamiliarization) yöntemi geliştirmektir. Formalist şiirdeki benzer deneyimlerde olduğu gibi Viktor Shklovsky, "Ostranenie" yani İngilizceye "estrangement, defamilirization, alienation" olarak çevrilen yabancılaştırma kavramını ortaya koymuştur. Bu anlayış doğrultusunda Rodchenko yaptığı deneysel çalışmalarda; bina, köprü, kule gibi mimari yapıların dar açılı çekimleriyle, ışık ve gölgenin etkilerinin değerlendirilmesi ile sıradan nesneleri bağlamından kopartarak algıya yönelik çalışmalarda bulunmuştur. "Örneğin, hareketi yükseldiği anda yakalamak… (ve) tipik Konstrüktivist dar-açılı çekim yoluyla elde edilen maksimum dramatik hareketinde olduğu gibi…" (Petrić, 2000, s.29). Görsel 12' de yer alan fotoğrafında Rodchenko, tepeden bakış açısını kullanırken ışık ve gölgenin yarattığı etki ile aynı anda

[25] Novyi LEF / New LEF dergisi: Rus Devrimi'nden doğan sanatçılar, tasarımcılar, yazarlardan oluşan bir dernek olan Sanatın Sol Cephesi'nin dergisidir. Dergi, 1927 - 1928 yıllarında Rus Yayınevi Gosizdat tarafından aylık olarak yayınlanmıştır. Dergide fotoğraf, film ve yazı alanındaki son teorik gelişmelerin yanı sıra Sergei Eisenstein, Rodchenko, Varvara Stepanova ve Rus avangard sanatçılarının sanat eserleri hakkında makaleler yayınlanmıştır.

karşıdan bir bakışı sunan bir illüzyon yaratmaktadır. İzleyicinin algısını harekete geçirerek fotoğrafın önünde durdurarak, düşünmeye davet etmektedir.



Görsel 12- Aleksandr Rodchenko, Kaldırımdaki Gölgeler (Shadows On The Pavement), 1928.
https://velvetmedia.files.wordpress.com/2013/02/alexander-rodchenko-shadows-on-a-pavement-1928.jpg?w=640

Rodchenko'nun oldukça farklı hatta sıra dışı sayılabilecek bakış açıları bulma çabası, aynı zamanda Dziga Vertov' un[26] sinemada yeni bir dönem başlattığı yaratıcı karelerle yakınlık içindedir. Her ikisinin estetik bakış açılarındaki ortaklık iş birliği içinde olmalarını sağlamış ve Rodchenko sinemayla doğrudan ilgilenmiştir. Rodchenko'nun çalışmaları, Vertov'un sinema çalışmalarının fotoğraf alanındaki karşılığı gibi değerlendirilebilir. Rodchenko, Novyi Lef'te (1928) fotoğrafları vasıtasıyla farklı bir algıyla dünyaya bakma isteğini şöyle vurgulamıştır;

> Bu tür deneyler, etrafımızdaki sıradan nesneleri normal görme biçimlerimizi değiştirme imkânı sunuyor. Fotoğraf makinesinin merceği, sosyalist toplumdaki kültürlü insanın gözbebeğidir. Çalışmalarımı ilerleterek, nesneleri görme biçimlerimizde yeni olanaklar yaratmayı umuyorum (Aktaran Artun & Gen, 2017).

[26] Dziga Vertov: Rus film yönetmeni ve sinemada "Sine-göz" akımının kuramcısıdır.

Rus biçimci ekolünün öncülerinden yazar Viktor Shklovsky, “Art as Device - Teknik Olarak Sanat” adlı makalesinde “Ostranenie/Defamiliarization (Yabancılaştırma)” terimini 1917 yılında tanıtmıştır. Yabancılaştırma, özellikle çeşitli alanlardaki radikal modernist sanatçılar tarafından alışılmış görme ve anlama yollarımıza meydan okumak, yeniden görmemize izin vermek veya bizi zorlamak için kullanılan bir stratejidir. Yabancılaştırma etkisi yaratmaya çalışan sanatçılar sanatsal dilin çeşitli araçlarını, dikkati dilin kendisine çekerek, alışılmış görme ve okuma biçimlerini önleyecek şekilde ön plana çıkarmayı hedeflerler. 20.yüzyılın başlarındaki Rus Konstrüktivistleri tarafından öncülük edilen yabancılaştırma, hayatın alışılmış ideolojilerini bozmak anlamına gelmekteydi. Shklovsky, sanatın nesneleri ilk kez görülüyormuş gibi sunarak yabancılaştırdığını ve böylece onları insan algısının otomasyonundan uzaklaştırdığını iddia etmiştir. Viktor Shklovsky’ye göre yabancılaştırma ister edebi metinde ister sanatın diğer alanlarında olsun sıradanlık ve tekdüzelikten kurtuluş yolu yabancılaştırma ile gerçekleşir. Böylece gündelik yaşamda zamanla kaybedilen duyumsamalar tekrar sanat yoluyla yeniden kazanılabilir.

“Yabancılaştırma efekti” kavramı ise tiyatro alanında Bertholt Brecht[27] tarafından tanımlanmış ve epik tiyatro sanatının en önemli kavramlarından biri olmuştur.1936 yılında “Alienation Effects in Chinese Acting” adlı denemede kullandığı terim ilk önce “distancing effect” (uzaklaştırma efekti) olarak çevrilse de daha sonra İngilizceye “alienation effect” olarak çevrilerek kullanılmıştır. Yabancılaştırma efekti wikipedia tanımıyla sahne yapıtlarında izleyicilerle oyuncular arasında salt bir yaşantı birliği içerisinde kalmasını önlemeyi amaçlayarak katharsis ve einfühlung (özdeşleyim) yaratma temeline dayanmayan bir yöntemdir (“yabancılaştırma efekti”, 2022). Modernleşen dünyada sanayinin gelişimi ile insan giderek bireyselleşerek özünden kopmuş, adeta makineleşen bir yaşam biçimi kazanmıştır. Yabancılaşan insan giderek pasif bir canlıya dönüşmüştür. Klasik tiyatronun seyircinin aktif ve sorgulayıcı bir tutum izlemesi yerine oyunun akışı içerisinde özdeşleyim ve katharsis yaratmadan yeni bir alternatif olarak Brecht, epik tiyatroyu

[27] Bertolt Brecht: 20. yüzyılda epik tiyatro anlayışı ile devrim yaratarak epik tiyatronun kurucusu sayılan Brecht aynı zamanda şair ve oyun yazarıdır.

geliştirmiştir. Bu tiyatronun amacı insanların tiyatro aracılığı ile hayatın gerçekliğini sorgulamalarını sağlamaktır.

İpşiroğlu (1979) Brecht ile yaygınlaşan yabancılaştırma efektinin aslında Dadaizm akımı ile Kabare Voltaire'den[28] başlayarak uygulandığını ifade etmektedir. Dadaist sanatçılar bu yöntemlerle insanları şaşırtmak ve sarsmak istiyorlardı. Alışkanlıklardan sıyrılarak, çevreye ve yaşama farklı bir bakış getirilmesi talep edilmekteydi. Dadacılar yabancılaştırma etkisi yaratmak için fotomontaj, dans, müzik, kabare, sokak afişleri, ilanlar, bildiriler, yürüyüşler ve manifestolar gibi yöntemler kullanmışlardır. İpşiroğlu'na (1979) göre;

> Dada'cılar büyük emprovizasyon ustalarıydı. Beklenmedik durumlarda beklenmedik buluşlar ve oluşturmalarla karşılaşanlar, alıştıkları dünyayı tersine dönmüş görüyor ve neye uğradıklarını anlayamıyorlardı. İstenilen de buydu. Sarsılmaz sanılan değerleri, sahte otoriteleri, kokuşmuş kurumları gülünç düşürerek halkın gözünü açmak ve halkı bilinçlendirmekti (İpşiroğlu,1979, ss.121-122).

Birinci bölümde Worringer'in tezinde "einfühlung (özdeşleyim)" içtepisinin karşısına "soyutlama" içtepisini yerleştirdiğine değinilmişti. Yaşadığı dünya ile bağının koptuğu, korku, endişe vb. olumsuz duygular içerisindeki birey, "özdeşleyim" yerine "soyutlama" içtepisinde bulunarak soyut çalışmalara yönelerek yeni arayışlar içine girmektedir. Soyut çalışmalarda amaç, yabancılaştırma efekti yaratarak izleyiciyi pasifize etmeden eserle özdeşleyim ve katharsis yaşatmadan algılarını harekete geçirecek etkiler oluşturmaktır.

Fotoğrafta farklı bakış açılarını kullanan diğer bir sanatçı da **László Moholy-Nagy'**dir (1895-1946). Walter Gropius tarafından Almanya' da ki Bauhaus okuluna davet edilen Moholy-Nagy fotoğrafın toplumun ihtiyaçlarına en uygun evrensel ve görsel bir dil sunduğuna inanıyordu. Nagy'e göre "Yeni Vizyon-Optik Bakış" estetiği, kamera aracılığı ile bize görünen dünyayla yeni bir ilişki kurmamızı sağlayabilir, bakış, uzam ve

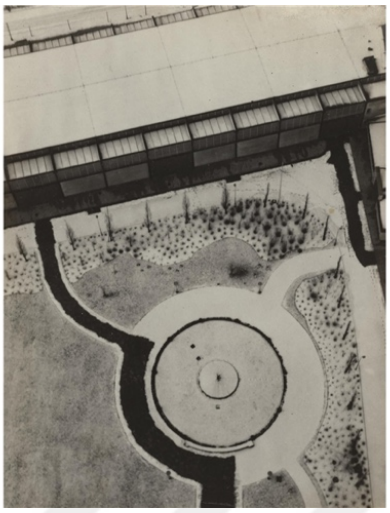
[28] Kabare Voltaire: Vikipedi tanımı ile; Anarşist sanat olarak da bilinen Dadaizm, Zürih'te bu kabarede doğmuştur.1916 yılında Hugo Bell ve eşi Emmy Hennings tarafından politik ve sanatsal organizasyonlar için kabare olarak kurulmuştur. Diğer kurucu üyeleri arasında Tristan Tzara ve Jean Arp bulunmaktadır.

ışığa dair yerleşik algıları kırarak insanın görme yetisinin kısıtlamalarını aşabilirdi (Hacking, 2015, s.216). Moholy-Nagy "A New lnstrument of Vision" (1939) adlı kitabında;

> Şipşak fotoğraflar, kızılötesi fotoğrafçılık, radyografi (yeni fotografik vizyon çeşitlerine ait saptadığı kategorilerinin ancak birazını da olsa adlandırmak için), yanı sıra, kendisinin alışagelmiş açılardan ve konumlardan çektiği soyut ve geometrik kompozisyonları, fotogramları -"optik bilinçdışını" sunan bütün araçlarhepsi dolayısıyla, fotoğraf makinesinin "yeni bir vizyon enstrümanı" oluşturma şansı yarattığını ifade eder (Yacavone, 2015, s.52).

BauHaus'ta yaratılan işlerde özellikle Nagy'nin çalışmalarında saydamlık, devinimlik, çaprazlama yapı, ana ögelerin yana kayması, yakın bakıştan kaynaklanan odaklanmalar, sıralı yapılar, yansımalar, üstten bakış vs. gibi özellikler yer almaktadır.

Rus konstrüktivistleri tanımladıkları "yeni insan" ın devrimci işçisinin yenilmez gücünü ve çevresini etkileyen bir güç olarak vurgulamak için optik yakınlaştırmanın yarattığı sıkıştırılmış perspektif etkileriyle birlikte cesur bakış açıları kullanmışlardır. Konstrüktivistlerin tek odaklı perspektifi küçümsemeleri, Kübizm ve Sürrealizmin tüm dünyevi ağırlık duygularının üstesinden gelmek için yaptığı keşifler Nagy'i derinden etkilemiştir.1925'ten sonra çektiği fotoğraflarda Rus Konstrüktivistlerinin dar açılı çekimleri ve sıra dışı bakışları (yukarıdan veya aşağıdan) kullanım ruhuyla, alışılmadık açılarla, yapısal soyutlamalar gerçekleştirmiştir. Dar açılı çekimlerin getirdiği perspektif bozulmalar önceden hata olarak sayılırken bunları kullanmaktan çekinmemişlerdir. Fotoğrafçılığın uzun süredir eleştirildiği mekânik kayıttaki "ruhsuz" luğuna karşı, dünyaya yeni algı kazandırmak ve insan gözünün göremediği bir yol yaratmak isteyen Nagy "Yeni Vizyon" un temelini atmıştır. Artık "görmenin yeni yolları" ndan bahsetmek mümkündür (Frizot,1998, ss.461-463). (Görsel 13-14)



Görsel 13- L. Moholy- Nagy, Berlin Radyo Kulesi (Berlin Radio Tower), 1928
https://media.mutualart.com/Images/2009_07/25/0194/571170/073e8573-8acf-4b17-af4e-25bb3605d708_g_570.Jpeg



Görsel 14- L. Moholy- Nagy, Berlin Radyo Kulesi (Berlin Radio Tower), 1928.
https://www.artic.edu/artworks/55476/berlin-radio-tower

Fotoğrafın yeni bir algı aracının parçası olmasını düşleyen Moholy-Nagy fotoğrafın "…"doğanın bir kopyası" olmaktan ziyade bir "sunum sanatı" olacağı, "yeni algıların ve ilkelerin yaratıcı kullanımı" olarak adlandırdığı şeye ulaşmaya çalışmıştır. O'nun istediği, geleneksel değerlerden bağımsız, "değişime uğramış kompozisyonel ilkelere" dayalı bir fotoğraftır…" Clarke, 2017, s.217).

1932 yılında “A New Instrument of Vision (Yeni Bir Görme Enstümanı)” adlı makalede “fotoğrafik görüşün sekiz yolunu” Moholy-Nagy “…soyut görme, doğru görme, hızlı, yavaş, yoğunlaştırılmış, delici, eşzamanlı ve çarpıtılmış…” olarak tanımlamaktadır (Clarke, 2017, s.218). 1936 yılında kaleme aldığı “From Pigment to Light” adlı makalesinde fotoğrafın insan gözünün görüş olanaklarını arttırdığına değinen Moholy-Nagy, fotoğrafik görmenin bu sekiz türünü detaylandırarak ortaya koymuştur;

> 1- Işık tarafından yaratılan biçimlerin doğrudan kayıtları aracılığıyla “soyut” görme; hem siyah-beyaz, hem de renkli olarak ışık değerlerinin en hassas düzenlemeleri yakalayan fotogram.
> 2- Nesnelerin görünümünün olduğu gibi belgeleme “doğru” görme
> 3- Olası en kısa zamanda hareketlerin saptanması yoluyla “hızlı” görme; enstantane fotoğraflar
> 4- Belli bir zaman süresine yayılan hareketlerin saptanması ile “yavaş” görme; uzun pozlamalar
> 5- Aşağıdaki araçlarla “yoğunlaştırılmış” görme; Mikro fotoğrafçılık, Filtreli fotoğrafçılık, pus veya sisli çok uzak manzara çekimlerinin belirginleştirilmesinden, salt karanlıktaki çekimlere değin, kızılötesi fotoğrafçılık.
> 6- Röntgen ışınlarıyla “delici” görme; radyografi
> 7- Saydam üst üste bindirme yoluyla “eşzamanlı görme”; geleceğin fotomontaj işlemi
> 8- “Çarpıtılmış” (deformasyonlarla) görme; aşağıdaki yöntemlerle otomatik olarak yapılabilecek optik şakalar; prizma veya yansıtıcı aynalar takılı bir objektiften pozlama, ya da pozlamadan sonra negatifin mekânik ya da kimyasal manipülasyonu (Nagy, 1936, s.346).

Moholy-Nagy fotoğrafik görüşün yollarını detaylandıran bu ufuk açıcı yaklaşımı ve fotoğraf çalışmaları ile kendisinden sonraki dönem fotoğraf çalışmalarına öncülük etmiştir. Öyle ki Nagy’nin tarif ettiği yöntemler, günümüz dijital yöntemler ile tekrarlanmaya devam etmektedir.

Fotoğrafçı ve aynı zamanda bir flâneur olarak nitelendirilen **Eugène Atge**t (1857-1927) yaşadığı dönemi, kenti ve mimariyi belgelemiştir. Atget çekim ve karanlık oda hilelerinden uzak duran belgesel yaklaşımı ile modernleşme süreci ile değişen Paris'i fotoğraflamayı hedeflemiştir.1820'lerden itibaren, Paris'te birtakım mağazalar açılmaya başlamıştır ki, bunlar kısa bir süre sonra belli pasajların yıkılması sonrası açılacak olan daha büyük mağazaların öncüleriydi. (İkinci bölümde flâneur kavramı ile bu pasajlara değinilecektir.) Görsel 15' de yer alan görselde fotoğrafçının farklı bir bakışı değerlendirmesi ile vitrinde sergilenenler ile, camda yansıyan kente ait detaylar bir araya getirilmiştir. Vitrinden içeriye bakarken aynı zamanda arkamızda kalan dünyayı da algılama imkânı vermektedir. Bu katmanlı ve "eşzamanlı" yapı, kübist ve fütürist ressamların kullandığı bir yöntemdir (Yılmaz, 2013, s.55). Daha sonra deneysel çalışmalarda göreceğimiz çoklu pozlamaya gerek kalmadan fotoğrafçı çekim anında cam gibi yansıtıcı yüzey sayesinde eşzamanlılık yaratan bir fotoğraf üretmiştir.



Görsel 15- Eugène Atget, Magasin, Avenue Des Gobelins, 1925.
https://www.moma.org/collection/works/39485

Farklı bakış açıları altında incelediğimiz örneklerde fotoğrafçılar o zamana kadar kullanılmayan "yerden yukarı doğru" veya "yukardan yere doğru" bakış ve dar açılı çekimleri kullanarak fotoğrafta soyutlama çalışmaları yapmışlardır. Bu yöntemlerle yabancılaştırma etkilerini kullanarak izleyicinin algısını harekete geçirmeye çalışmışlardır. İncelediğimiz örneklerde fotoğrafçıların fotoğrafa derinlik vermek gibi bir kaygıları

olmamış bilakis dar açılı çekimlerin yarattığı o zamana kadar hata sayılan perspektifin yığılma etkisini kullanmışlardır.

1.4.1.2. Hız ve Makine Estetiği

Birinci Dünya Savaşı'nın ertesinde yaşanan hızlı teknolojik gelişmeler ile "Hız ve Makine Çağı" olarak adlandırılan bu dönemde sanatçılar, çağı temsil eden kavramları yansıtan çalışmalar üretmişlerdir. Sanatçılar soyut formlar üzerinden teknolojinin etkilerini kavramsal olarak tartışmışlar ve dinamik kompozisyonlar geliştirmişlerdir.

Gürültülü modern makinaların "Hız" ve "Hareket" konularını kavram olarak ele alan fütürist sanatçılar, hayatın dinamizmi ve zamanın değişkenliği üzerine fotoğrafın verdiği teknik olanakları kullanarak üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Fransız düşünür Henri-Louis Bergson gerçekliğin her an oluşum halinde olması düşüncesi ile dinamik anı kaydetmek isteyen fütürist sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Fütürist ressam ve heykeltraş Boccioni'nin "Teknik Manifestosunda" şöyle demektedir; "her şey hareket eder, her şey bir kovalamaca halinde hızla döner. Önümüzdeki figürler bir görünürler bir yok olurlar…" (Aktaran Antmen, 2016, s.67). Fütürislerin resimde ele aldıkları hareket kavramını fotoğrafa taşıyan Anton Giulio Bragaglia 1910 yılında "foto-dinamizm" manifestosunu yayınlamıştır. Foto-dinamizm[29] oluşturmak için uzun süreli pozlama, çoklu pozlama, kameranın hareket ettirilmesi, elektronik flaşlar kullanılması gibi yöntemler kullanmışlardır. Kübizmin zaman-mekân birlikteliğine bağlı "eşzamanlılık" ilkesinden yararlanmışlardır (Erutku, 1999, s.36). Artık modern hayatı temsil eden arabalar, tramvaylar, telefonlar, elektrikli aydınlatma, her türlü makine, asansörler, metro vs. gibi öğelerle; kalabalıkların, arabaların vs. hareketi artık şehri tasvir etmek yerine soyut görseller yaratmak için kullanılmıştır (Frizot, 1998, s.388). Görsel 16'da **Mario Bellusi'ye** (1893-1955) ait olan fotoğrafta, derinlik yani üç boyut etkisi oluşturmak gibi bir yaklaşım izlenmemiştir. Çoklu pozlama tekniği ile oluşturulan çoklu bakışlarla izleyicinin gözünün

[29] Foto-dinamizm: 1911' de iki İtalyan kardeş Anton Giulio Bragaglia ve Arturo Bragaglia kronofotoğrafın bir çeşidi olan ve foto-dinamizm olarak adlandırdıkları yöntemle tekrar edilen hareketleri tek bir görüntünün üzerinde bir araya getirmeyi başarmışlardır (Hacking, 2015:198).

farklı odak noktaları arasında sürekli hareket halinde olması sağlanmıştır. Eşzamanlı bir yapı sunan fotoğraf modern kentin dinamizmini hissettirmektedir.



Görsel 16- Mario Bellusi, Modern Traffic in Ancient Rome (Traffico moderno nell'antica Roma), 1930.
http://exhibitions.guggenheim.org/futurism/photography/#2



Görsel 17- Filippo Masoero, Descending over San Pietro (Scendendo su San Pietro), tahmini:1930–33.
http://exhibitions.guggenheim.org/futurism/photography/#4

Görsel 17'de **Filippo Masoero'** nun (1894-1969) fotoğrafında ise kameranın hareket ettirilmesi ile hız, hareket, zamanın geçiciliği ve dinamizm konularına vurgu yapılarak modern kent temsiliyetine farklı bir yorum getirilmiştir.

Fütürist sanatçıların bildirgeleri ile mimarinin ve kentin bir makinaya benzetildiği bu dönemlerde sanatçılar "makine estetiği" olarak adlandırılan çalışmalar yapmışlardır. Endüstriyel yapıların karmaşık geometrik parçalarını fotoğraflayan **Germaine Krull**'

un (1897-1985) makine estetiği anlamında ufuk açan altmış dört fotoğraftan oluşan "Metal" serisi önemlidir. (Görsel 18) Sıra dışı perspektifler ve optik yakınlaştırma imkânlarını kullanarak vinçler, köprüler, makineler ve Eyfel Kulesi gibi modernizmin simgesi olan çelik konstrüksiyon yapıları ele almış ve bu devasa metal yapıları yakın çekimler ve baş döndürücü açılarla çekerek görselleştirmiştir. Krull dar açılı çekimin yarattığı perspektif yığılma etkisiyle mimari yapıyı soyutlayarak grafiksel bir yapıya dönüştürmüştür.



Görsel 18- Germaine Krull, The Eiffel Tower (La Tour Eiffel), 1928. https://sfmoma-media-dev.s3.us-west-1.amazonaws.com/www-media/2018/08/25082412/ST1998.0280_01_B02-Large-TIFF_4000-pixels-long.jpg

1.4.1.3. Optik Araçlarla Algı Varyasyonları

1914 yılında Londra'da ortaya çıkan ve Wyndham Lewis'in öncülüğünde gelişen Vortisizm, Fütürizm akımının bir yansıması gibidir. Makine estetiğini ön plana çıkararak, sanatın hareket ve dinamizm ile birleşmesi gereğini savunan Vortisizm, "girdap"anlamına gelen "vortex"sözcüğünden türemiştir. A.L. Coburn İngiliz vortisizminde önemli bir isimdir. Çalışmalarına vortograf ismini yazın alanında birlikte çalıştığı Ezra Pound vermiştir. Coburn'un "vortograf" tekniği ile çektiği fotoğraflar ilk soyut fotoğraf olarak kabul edilmiştir. Coburn, vortograf' larını küçük ayna parçalarından, cam yüzeylerden ve kağıtlardan oluşturduğu simetrilerin yansımalarını görüntüleyerek oluşturmuştur. Coburn, tam anlamıyla soyut çalışmalar yaparak fotoğrafla sadece gerçeğin peşinde

koşmanın gerekmediğini savunmuştur. Coburn, nesneyi bir dizi aynadan aracılığı ile sonsuz sayıda yansıma olasılığı kullanarak fotoğraflamıştır. Ortaya çıkan sonuç Kübist portreye benzerlik taşır ve ilk dönem fotoğraf anlayışının "ruhsuz" olarak nitelendirdikleri birebir kayıt tarzına karşı yeni bir yorum getirmiştir (Clarke, 2017, s.212). (Görsel 19)



Görsel 19- Alvin Langdon Coburn, Ezra Pound Vortograf, 1916.
https://www.moma.org/collection/works/83987

1.4.1.4. Parçalanma: Kolaj

Atomun parçalanmasıyla birlikte madde artık enerji demekti. Madde katılığını yitirmişti. Zamanın ruhu parçalanmaydı. Bu etkiyi Birinci (2017) fotoğrafın gelişiminde de şöyle anlatır; "Parçalanma" fotografik hareketin bir unsuru olarak görülmüş, sentetik estetik savaş sonrası fotoğrafçılar tarafından sistemli bir şekilde kullanılan bir yaklaşım olmuştur" (Birinci, 2017, s.675).

Kübistlerin başlattıkları kolaj çalışmaları sanat ve yaşam arasındaki sınırlarını sorgulayarak, ileriki dönemlerde Dada[30] kolajlarına ve fotomontajlarına devamında Pop Art[31] kolajlarına hatta günümüze uzanan dijital kolajlara ilham vermiştir. Kolaj, sanat dışı

[30] Dadaizm: Birinci Dünya savaşı sonrasında toplumsal düzene ve savaşa karşıt bir protesto olarak gelişmiştir. Herhangi bir anlamı olmayan "dada" kelimesi Tristan Tzara tarafından sözlükten rastgele seçilmiştir. Bildirisi 1916 yılında yayınlanmıştır. Savaş sonrası karamsarlık içinde olan insanları şaşırtmak ve sarsmak istenmiştir. Dada akımı Tzara, Hugo Ball, Jean Arp ile Avrupa'da gelişim gösterirken, eşzamanlı olarak Man Ray, Marcel Duchamp, Francis Picabia önderliginde New York'ta gelişi sürdürmüştür. Alışılmış kalıpları, tabuları yıkarak, sanatla hayatı birleştirmeye çalışmışlardır.

[31] Pop Art: 1950'lerde İngiltere'de ve Amerika'da eşzamanlı olarak ortaya çıkan ve 1960'lı yıllarda en etkin olan bir sanat akımıdır. Yüksek sanat ile düşük kültür arasındaki sınırları yok etmeye çalışmışlardır. Tüketim kültürünü temsil eden konserve kutuları, coca-cola şişeleri, gazete ve dergilerden alınan reklamlar gibi hazır imgelere odaklanmışlardır. Böylece yüksek sanatın elitist yaklaşımına karşı, popüler kültür ile geniş kitlelere ulaşmaya çalışmışlardır.

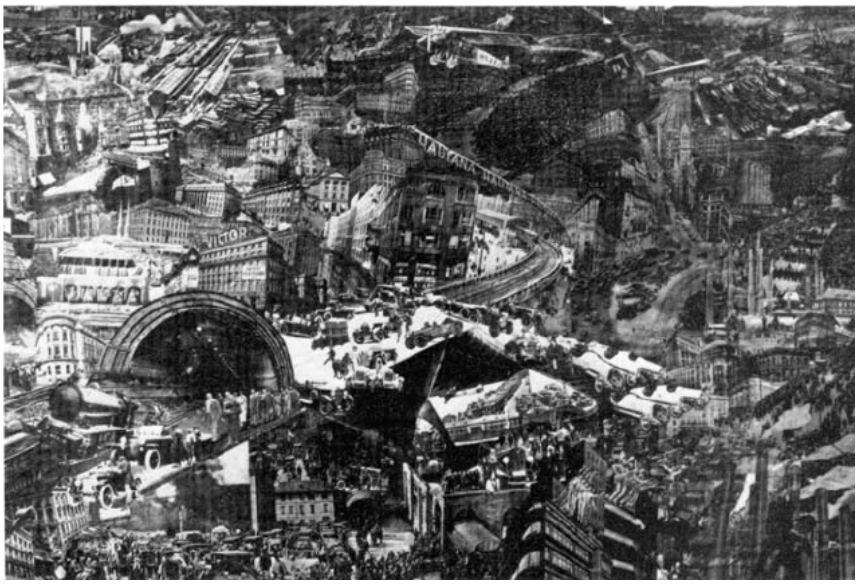
malzemelerin, gazete, duvar kâğıdı, ahşap, metal vs. bir tuvalde bir araya getirilme tekniğidir. Bu teknik kübistlerin sanat dili olmuştur. Kolaj bir teknik olmaktan öte, bir ifade aracıdır. Bu tekniği Yılmaz (2013) modernizmin ya o ya bu mantığına değil de postmodernizmin hem o hem bu mantığına daha uygun düştüğünü ifade etmektedir (Yılmaz, 2013, s.27).

Kübist sanatçıların kesip yapıştırma teknikleri ile başlayan süreçte 1920'li yıllarda Dadaistler tasvir yerine nesnelerin sanatta bizzat yer alması düşüncesi ile gazete, fotoğraf, kartpostal vs. gibi malzemeleri "kolaj" ın malzemesi yapmışlardır. Bu teknikte ifadede "rastlantısallığa" önem vermişlerdir. İpşiroğlu'na (1979) göre Kurt Schwitters'ın denemeleri oldukça ilginçtir. Gazete, kumaş, kâğıt, ahşap ve metal parçalar vb. gibi işe yaramayan, atık sayılacak malzemeler Schwitters'in kolaj yaparken kullandığı ögelerdir. Schwitters'in "Merz" adını verdiği bu çalışmaları, rastlantısal olarak atık malzemelerden oluştururken birdenbire oluşturuluvermiş etkisi bırakmıştır. Sanatçıya göre yaşamı rastlantılar oluşturmaktaydı (İpşiroğlu, 1979, s.100-101). Böylece Schwitters çağdaş sanatta geniş kullanım alanı bulacak "buluntu" nesne kullanımı da başlatmış oluyordu.

Dada sanatçıları sanat ve yaşam arasındaki sınırları yok etmeyi amaçlamışlardır. Dada'nın sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi Marcel Duchamp'ın "hazır-nesneleri" (ready-made) dir. Bu hazır-nesneler Kübist kolajı bıraktığı yerden devam ettirmektedir. Ancak o yaşamdan nesneyi sanat eserine monte etmeyi aşarak doğrudan nesneyi sanat eseri olarak önermiştir.

Bu yıllarda kolaj, montaj, fotoplastik gibi terimler sıklıkla kullanılmıştır. Tek farklılıkları, terimi ilk bulanların giderek yoğunlaşan resim birleştirme yöntemleri için değişik terimler kullanma ihtiyacından doğmuştur. Dada döneminin sanatçıları figüratif resimden uzaklaşmak amacıyla "fotomontaj" tekniğini kullanmışlardır. Raoul Hausman, fotomontaj için görüşlerini şöyle dile getirmiştir; "George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader ve Hannah Höch ile anlaşarak, çalışmaları -fotomontaj- olarak adlandırmaya karar verdik. Bu terimle, sanatçı rolü oynamaya karşı nefretimizi ifade ederken, kendimizi, mühendisler olarak düşünerek (ki bizim tercihimiz hepsini kapsamaktır) çalışmalarımızın kurgusunun yeniden inşasını kasettik" (Aktaran, Erutku, 1999, s.38).

Herzogenrath' a (2002) göre, BauHaus' ta kolaj birden çok fotoğrafı kesme ve birleştirme tekniği ile yapılmıştır. **Moholy Nagy**, tek bir fotoğrafı parçalara bölünce buna "montaj" diyordu. Nagy ve Herbert Bayer tek tek resimlerin yeni bir konu bütünlüğü içinde yer almasına ve erimesine ise "fotoplastik" adını veriyorlardı. Nagy hiçbir eseri için "fotokolaj" terimini kullanmamış hep "montaj" terimini kullanmıştır. Nagy (1925) yaptığı çalışmaları "birleştirerek, üst üste ya da yan yana getirilerek kurgulanan gerçeküstücülük, ütopya ve espri" olarak tanımlamaktadır. Bu teknikte bilinen resim ögeleri de kullanılabiliyor ve eser oyunsu bir estetik kazanıyordu (Aktaran Herzogenrath, 2002, s.16). BauHaus'un önemli ismi Moholy-Nagy, fotomontaj çalışmalar için; "onlar parçalanmış bir dolu değişik fotoğraftır ve onlarda görsel us ile düşsel dünyaya ulaşan gerçek yaratılmıştır. Ayrıca bu düzenlemeler öyküsel anlatımları nedeniyle gerçek yaşamdan daha çekici olabilirler. Gelecek zamanda, elle yapılan bu çalışmaları fotoğraf makinaları ile yapmak mümkün olacaktır" diyerek ileriki dönemlere işaret etmektedir (Aktaran Erutku, 1999, s.40). (Görsel 20) Kolaj tekniğinin en usta ismi sayılacak Nagy'den etkilenmiş bir diğer isim de Marianne Brandt' tir. (Görsel 21)



Görsel 20- L. Moholy- Nagy, The Merchant of Berlin (Der Kaufmann von Berlin), 1929.
https://www.researchgate.net/figure/Laszlo-Moholy-Nagy-Stage-Set-Element-for-The-Merchant-of-Berlin-Buehnenbildelement_fig11_249882464



Görsel 21- Marianne Brandt, Our Unnerving City (Unsere irritierende Großstadt), 1926.
https://www.researchgate.net/figure/Marianne-Brandt-Our-Unnerving-City-Unsere-irritierende-Grossstadt-1926-montage-of_fig2_249882464

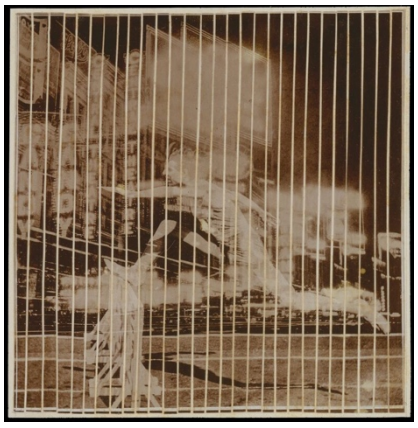
1919'da **Paul Citroen** (1897-1985) çığır açan kentsel kolajlar serisine başlamıştır ve Görsel 22'de yer alan "Metropolis" bu serinin en bilinen çalışmasıdır. Citroen'in bu fotomontaj çalışması kübist ressamların resimlerini hatırlatmaktadır. Merkezi perspektifle temsilde ön planda yer alan nesneler arka plandaki nesneleri kapatmaktadır. Sanatçı modern hayatı temsil eden mimari yapıları birbirini kapatmayacak şekilde kurgulamıştır. Kent görüntüsünü hafızasında parçalara ayırmış, farklı "an" ve "mekânlar" dan oluşan görüntüleri düşünsel bir yaklaşım ile tek bir görüntüde bir araya getirmiştir. Böylelikle fotoğrafa dördüncü boyutu katarak kübizmin eşzamanlılık ilkesini uygulamıştır. Kübist ressamların bir nesne ölçeğinde yaptığı çalışmayı Citroen kent ölçeğine taşımıştır. Campany (2021) Metropolis adlı çalışmanın bilgisini "Metropolis futures: collage constructions for a new World" adlı yazısında şöyle vermektedir; Citroen yaklaşık 200 gazete ve kartpostal görüntü parçasını birleştirerek bu eseri oluşturmuştur. Bu görselleri kesip parçalara ayırıp tekrar bunları bir araya getirerek yeni bir düzenleme yapmaktadır. Birden fazla bakışın biraya getirildiği bu düzen, sanatçının doğduğu şehrin, binaların yükseldiği, telaşlı ama dinamik bir hale gelen yaşamını tasvir etmektedir. Citroen bu şehri yeniden yaratmaktadır. Bu çalışma Fritz Lang'in 1927 yapımı "Metropolis" filmine hem isim olarak hem de ruh olarak ilham vermiştir (Campany, 2021). İkinci bölümde ele alınacak

güncel fotoğrafçı Michael Najjar'ın "Netropolis" adlı eseri de bu filmin izlerini taşımaktadır.



Görsel 22- Paul Citroen, Metropolis, 1923.
https://www.artsy.net/artwork/paul-citroen-metropolis

Rus konstrüktivislerinin anahtar kelimesi "konstrüksiyon-inşa etmek" tir. Burjuva kesiminin estetik beğenisine karşı bir yaklaşım içinde olan konstrüktivistler "yeni bir dünya" nın "inşa" sının hayalini kurmuşlardır. **El Lissitzky** (1890-1941) en az üç ayrı öğenin (koşucu, parkur, engel ve Times Meydanı'nın çift pozlaması) görüntülerini tek bir baskıda birleştirmiş ve ardından bu baskıyı şeritler halinde bölerek yani parçalayarak hem inşa edilmiş hem de yapısı bozulmuş bir nesne yaratmıştır. (Görsel 23)



Görsel 23- El Lissitzky, Koşucu (Runner in the City), 1926.
https://www.artsy.net/artwork/el-lissitzky-runner-in-the-city

1.4.1.5. Deneysel Çalışmalar

1914-1940 yılları arası dönemde Avrupa'da deneysel fotoğraf çalışmalarının yoğun yaşandığı bir dönem olmuştur. Sanatçılar gerek kamerasız gerek karanlık oda süreçlerinde doğrudan kayıt yerine, deneysel çalışmalarda bulunmuşlardır (Birinci, 2017, s. 671). Bir oyun olarak ele aldıkları bu süreçteki "rastlantısallıkları" değerlendirmişlerdir. Gezgin (1995) "Deneysel Fotoğrafın Tarihsel Süreci" adlı makalesinde başlangıçta bir oyun olarak başlayan kamera kullanmadan yapılan deneysel çalışmaların zamanla sanatsal bir yöntem olarak ele alındığına vurgu yaparken, bu kapsamdaki örnekleri şöyle ifade etmektedir; "1920'li yıllarda Christian Schad'ın Schadografi' lerinde, dadaist Man Ray'in Rayogram' larında, Bauhaus okulundan Moholy-Nagy'nin Fotogram'larında uyguladıkları alışılmışın dışında yan soyut/soyut denemelerinde kendini hissettirir" (Gezgin, 1995). Bu deneysel çalışmalar kamera kullanılmadan, hassas kâğıt üzerine yerleştirilen nesnelerin ışığa maruz bırakılarak pozlandırılması sürecidir. Sanatçılar böylelikle nesnel gerçekliği iki boyutta yeniden üretmişlerdir.

Man Ray'in (1890-1976) "solarizasyonları" karanlık odanın altın kuralını bozmuştur; "Karanlık oda da iken ışık açılmaz". Geliştirme sırasında bir baskıyı veya negatifi ışığa maruz bırakarak bir fotoğraf görüntüsünün bir kısmını negatif ve bir kısmını pozitif hale getiren solarizasyon adı verilen aslında 1840' lardan beri bilinen bu süreci tekrar keşfederek, estetik amaçlı kullanmışlar ve sürreal görüntüler elde etmişlerdir. (Görsel 24)



Görsel 24- Man Ray, Solarized Double Profile, Paris, 1932.
https://www.artsy.net/artwork/man-ray-solarized-double-profile-paris

Man Ray gerek rayogramları gerekse solarizasyon çalışmaları ile Birinci (2020) ye göre ışığı bir madde olmaktan çıkarıp estetik bağlamda değerlendirmektedir (Birinci, 2020, s.37).

Francis Bruguière (1879-1945) çoklu pozlama, solarizasyon yöntemlerine ek olarak kendi geliştirdiği "light abstraction (kesik kâğıt ve ışık kullanma)"[32]gibi yöntemlerle deneysel fotoğraf çalışmaları yapmıştır. "Francis Bruguière on Creative Photography" adlı makalesinde Korthiwada (2014) Bruguière'in ; "fotoğrafçı ya görülebilen şeylerle (manzaralar, portreler, natürmortlar) uğraşma ya da kendi dünyasını yaratma seçeneğine sahiptir" fikrini aktarmaktadır (Korthiwada, 2014, s.4). Deneysel çalışmalarında oluşturmak istediği etkiyi ise Bruguière şöyle tanımlamaktadır; "Dördüncü boyut... uzun zamandır vermek istediğim etki buydu. Nesnenin kendisi fotoğraflandığında kesinlikle durağan olmasına rağmen, hareketin bakanın gözündeki etkisi" (Aktaran Korthiwada, 2014, s.5). Görsel 25 ve 26' da fotoğrafçının çoklu pozlama tekniği ile ürettiği fotoğrafları yer almaktadır. Sanatçı kendi söyleminde olduğu gibi bu fotoğraflarda durağan bir dünya yaratmak yerine modern zamanın dinamik zaman ve mekân kurgusunu yansıtmaktadır. Fotoğrafa zamanı yani dördüncü boyutu katarak kent ve mimari fotoğrafında eşzamanlı bir yapı oluşturmuştur. Atget'in mağaza vitrinindeki gördüğü benzer eşzamanlı yapıyı Bruguière fotoğrafın üretim sürecinde kurgulamıştır. Bu dönem sanatçılarının fotoğrafı çekme ya da sonrasında karanlık oda sürecinde oluşturdukları "çoklu pozlama" tekniği güncel fotoğraf çalışmalarında dijital olanaklar sayesinde kolaylıkla uygulanabilir hale gelmiş ve yeni ifade dillerine olanak sağlamıştır.

[32] Dramatik bir ışıklandırma kullanarak kesilip bükülmüş kâğıt parçalarıyla oluşturduğu soyutlamalara imza atmıştır. Tek bir lamba ile aydınlatılan bu çalışmalardan bir kısmı figüratif, bir kısmıysa soyut sanat eseri olarak nitelendirilebilir (Hacking, 2015:199).



Görsel 25- Francis Bruguière, Kathedral Soyutlama (Cathedral Abstraction), 1931. https://artsandculture.google.com/asset/english-cathedral-abstraction-francis-bruguière/mwG61zkgrBDeXg



Görsel 26- Francis Bruguière, Shop Window, London, 1929. https://www.getty.edu/art/collection/objects/36826/francis-bruguiere-multiple-exposure-american-about-1929/

1.4.1.6. Biçim Bozmalar: Metamorfoz

1920'ler ve 1930'lar boyunca, fotoğrafçılar fotoğrafik görüntüyü göndergesinden uzaklaştırmanın yollarını denemişlerdir. Fotoğrafik ifadeyi başkalaştırma ve dönüştürme yollardan biri olan distorsiyonlar, kamera ve özne arasında çarpık ayna görevi gören yüzeyler aracılığı ile gerçekleşmiştir. Gerçek hayatla olan bağ daha esnek hale gelmiş, gösterilenle gösteren arasındaki söylemsel alan arttırılmıştır. **André Kertész** (1894-1985)

tarafından 1929’ da Vu[33] dergisinin editörü Carlo Rim’in Paris’ te Luna Park’ taki eğlence evi aynalarının yanında çekilmiş bir grup portresi bu yeni görme biçimleri örneklerindendir. (Görsel 27) Vu dergisinde yayınlanan bu çalışmanın ardından Kertész, “Distortion (1933)” serisi ile Paris’te o dönemde moda haline gelen Sürrealizm akımına, Dali’ nin eriyen saatine, Picasso’nun deforme olmuş çıplaklarına ve diğer metamorfozlara yakın durduğunu göstermiştir (Frizot, 1998, ss.448-449). Christie’s müzayede evine ait web sitesi Kertész’in Distortion serisini; “fotoğrafta manipülasyon yolu ile değil, aynanın gerçek yansıtıcı özellikleriyle elde edilen bu çalışmalarının “bulunmuş” doğası devrimciydi ve Man Ray, Moholy-Nagy gibi çağdaşlarının deneysel çalışmalarını etkilemiştir” şeklinde yorumlamaktadır (y.y, t.y.).



Görsel 27- André Kertész, Distortion, Carlo Rim et Kertesz, Luna Park, 1929. http://www.artnet.com/WebServices/images/ll00195lld6mkFFgVeECfD-rCWvaHBOc4tF/andré-kertész-distortion.-carlo-rim-et-kertesz,-luna-park.jpg

[33] Wikipedia tanımı ile; VU olarak stilize edilmiş dergi, Lucien Vogel tarafından yaratılan ve yönetilen, 1928’den 1940'a kadar yayınlanan haftalık Fransız resimli dergidir. Vu, fotoğrafçıları daha hızlı lensler, yüksek hızlı (1931'de 100 ASA) roll-film ile yeni mevcut daha küçük kameralar olan orta format Rolleiflex ve 35mm Leica'yı kullanmaya teşvik etmiştir (“Vu (magazine)”, 2022).

1.4.2. İkinci Dünya Savaşı Dönemi ve Sonrası Fotoğrafta Soyutlama Çalışmaları

Avrupa, İkinci Dünya Savaşı yıllarında savaş, Nazizm ve büyük ekonomik bunalım sebebiyle zor günler geçirmiştir. Bazı sanatçılar bu ortamdan kaçıp Amerika'ya göç etmişlerdir. İkinci Dünya Savaşı sırasında sanatçıların pek çoğunun Amerika'ya göç etmeleri nedeniyle sanatın merkezi Avrupa'dan Paris'ten, Amerika'ya New York'a taşınmıştır. Bu dönemde resim sanatında Soyut Ekspresyonizm[34] akımı etkisini sürdürürken hem Avrupa'da hem de Amerika'da fotoğrafçılar kamerayı sadece belge amaçlı değil, görünür dünyayı soyutlayıp kişisel görüşlerini ifade etmek için de kullanmışlardır. Yine bir dünya savaşı sonrası dönemde soyuta yönelimin artması, Worringer'in tezini desteklemekte, çevresiyle, doğayla, yani bulunduğu dünya ile ilişkisinde problem yaşayan sanatçılar yine soyut çalışmalara yönelmişlerdir. Bu dönem sanatçıları tarihsel avangard dönem sanatçılarının açtıkları yoldan ilerlemişlerdir.

Avrupa'dan Amerika'ya gelerek 1939 yılında Chicago'da Tasarım Okulu'nu (daha sonra Chicago Tasarım Enstitüsüne dönüşen) açan Moholy-Nagy fotoğrafta öznelliğe önem veren bir ortamın oluşmasını sağlamıştır. Nagy, **Harry Callahan'**ı (1912-1999) eğitmen kadrosuna davet etmiştir. Amerika' da yaygın olan "doğrudan fotoğraf" anlayışı dışındaki çalışmaların fotoğraf dışı sayıldığı bu dönemde Harry Callahan, Bauhaus'un avangard geleneğinden beslenmiş, üst üste çekimler gibi deneysel yöntemlere başvurmuş, banyo sürecindeki farklı uygulamalarla farklı ifade olanakları yaratmıştır (Hacking, 2015, s.334).

Görsel 28'de Callahan'ın Detroit'e ait fotoğrafı şehir hayatının karmaşık yapısını katmanlar halinde sunmaktadır. Çoklu pozlama tekniği ile oluşturulan bu katmanlı fotoğraf için Kuit (2016) "Harry Callahan: The Street" adlı makalesinin yayınlandığı internet sitesinde şöyle bir değerlendirme yapmaktadır; "…bana göre büyük bir şehirde sokakların kaosunu, koşuşturmasını temsil ediyor. Görüntü ayrıntılarla doludur, odağı kilitlemek

[34] **S**oyut Ekspresyonizm: İkinci Dünya Savaşı sonrası New York'ta ortaya çıkmıştır. Ressamlar nesnelerin temsiliyetine yer vermeden duygularını dışavurum yolu ile renk ve şekillerle ifade etmişlerdir. Sanatçılar çalışmalarını aksiyon resmi ve renk alanı başlığı altında iki ana alanda yapmışlardır. Aksiyon resminde süreç performatif bir yöne evrilmiştir. İlk Amerikan sanat akımı olan bu akımla sanat dünyasınım merkezinin Paris'ten New York'a taşınmıştır.

için belirli bir nokta yoktur, izleyiciyi görüntünün her yönünü taramaya zorlar, sanki izleyici yoğun bir caddeyi geçmeye çalışıyormuş gibi hissetmektedir…" (Kuit, 2016). Kuit'in de ifade ettiği gibi, çoklu bakışın sağladığı farklı odak noktalarının takibi, izleyiciyi harekete geçirerek, kentin ve insanların hareketinin hissedildiği dinamik bir görüntü yaratmaktadır. Yine fotoğrafa zaman yani dördüncü boyut katılmıştır.



Görsel 28- Harry Callahan, Detroit, 1943.
https://lyndakuitphotographyiap.files.wordpress.com/2016/07/detroit-1943.jpg

Görsel 29-30-31' de Callahan'ın "LaSalle Street" serisi yer almaktadır. Pultz, (2016) bu serinin, kameranın içinden rulo filmin 2 kez geçirilmesiyle oluşturulduğunu ve sonuç olarak sadece en karanlık alanların görünür hale geldiği baskılar elde edildiğini belirtir (Aktaran Kuit, 2016). Callahan fotoğraf çekim aşamasında yaptığı deneysel çalışmalar ile mimariden yola çıkılarak fotoğrafta sıra dışı soyutlama örnekleri oluşturmuştur



Görsel 29- Harry Callahan, Chicago, LaSalle Street,1953.
https://lyndakuitphotographyiap.wordpress.com/tag/harry-callahan/#jp-carousel-541

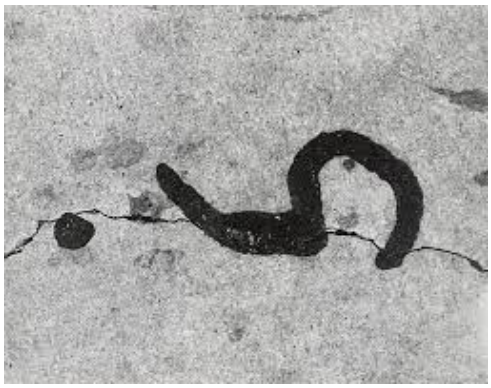


Görsel 30- Harry Callahan, Chicago, LaSalle Street,1953.
https://www.christies.com/lot/harry-callahan-19121999-lasalle-street-chicago-1953-6131941/?from=salesummary&intObjectID=6131941&lid=1



Görsel 31- Harry Callahan, Chicago, LaSalle Street,1953.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266118

Kariyerine belgesel fotoğrafçı olarak başlayan **Aaron Siskind** (1903-1991) Callahan'ın isteğiyle Chicago Tasarım Enstitüsünün fotoğraf bölümüne katılmıştır. İkili birlikteki şehri keşif turlarında elde ettikleri ham görüntülerle kendi üsluplarına uygun soyut biçimler üretmişlerdir. Siskind, Chicago 68 adlı (Görsel 32) çalışmasında, bir duvar çatlağının üzerinde kaligrafi mürekkebiyle bırakılmış bir ize odaklanmış, alışıldık bir bağlamdan uzak gözüken bu mürekkep lekesi, bir logo ya da sembol özelliği kazanmıştır. Burada Siskind üç boyutlu bir görüntü izlenimi verme çabasında olmamış; aksine, fotoğrafçının düz bir kâğıdın üzerinde illüzyonlarla bezeli bir uzam yaratma özelliğini vurgulamıştır. Siskind, Soyut Ekpresyonizm akımından etkilenerek dokuya, detaya ve forma odaklandığı saf soyutlama yönündeki fotoğrafları sıklıkla onların resimlerinin yanında sergilenmiştir.



Görsel 32- Aaron Siskind, Chicago 68, 1960.
https://www.moma.org/collection/works/49407

1949'da Fotoform topluluğunun kurulmasına öncü olan Otto Steinert topluluğun manifestosunda "çağımızın gereklerine" karşılık verebilecek "yeni bir fotoğraf tarzı" na ihtiyaç duyulduğunu belirtmiştir (Hacking, 2015, s.330). Fotoform topluluğu fotografik teknikler kullanarak fotoğrafçının öznelliğini ön plana çıkarmayı amaçlamıştır. Montaj, solarizasyon, fotogram gibi teknikler kullanan Fotoform topluluğu, 1920'lerde László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Man Ray gibi isimlerin avangard fotoğraf tekniklerinden yararlanmışlardır. Heinz Hajek Halke, Peter Keetman bu grubun üyelerindendir. Fotoform topluluğu, özellikle Weimar döneminin "yeni vizyon" fotoğrafçılığından etkilenerek çalışmalarını "Öznel Fotoğrafçılık" adıyla sergilemişleridir (Hacking, 2015, s.333). Fotoform topluluğunun çalışmaları A.B.D.de Harry Callahan, Aaron Siskind, Minor White gibi isimlerin soyut, metaforik sanat fotoğrafı konusundaki yaklaşımları ile paralellik göstermiştir.

Fotoform üyelerinden **Peter Keetman** (1916-2005) deneysel çalışmaları sonucu soyutlama ve saf soyutlamaya ulaşan görüntüler üretmiştir. 1953 yılında Wolfsburg'da fotoğrafladığı "Eine Woche im Volkswagenwerk (Volkswagen: Fabrikada Bir Hafta)" adlı serisinde otomobil gövdesi, montaj hattı ve teknik detayların soyutlama yolu ile elde edilen grafiksel görüntüleri ile tanınmıştır. Keetman'ın çalışmaları gelecek dönem fotoğrafçılarına da ilham olmuştur. Salun (2018) "Peter Keetman and the visual displacements in street photography" adlı yazısının yayınlandığı internet sitesinde Keetman ile ilgili şu yorumu yapmaktadır; "fotoform grubu üyelerinden Peter Keetman, makinasını kentsel mekânlara doğrultarak, kentsel mekânın kendisini değil, onun hareketlerini, çizimlerini

ve grafiklerini yakalamıştır. Kentin ve mimarinin belgesel yönüne pek hizmet etmediği gibi, nesneyi görmemize ve tanımamıza çok az izin verir, dinamik ve karmaşık bir görsel oyun yaratır ve görseli yeniden düşünmeye davet eder" (Salun, 2018). Keetman, Görsel 33 ve 34'te yer alan fotoğrafları ile kenti gördüğü gibi aktarmaya çalışmadan su damlacıklı bir cam veya dokulu bir cam yüzeyi arkasından adeta şiirsel bir ifadeyle izleyicinin kendi hayalini ve anlamını kuracağı bir ifade şekli oluşturmuştur.



Görsel 33- Peter Keetman, Trister Bahnhof, 1954.
http://www.artnet.com/artists/peter-keetman/trister-bahnhof-_y8IaQEQ2SdxaWTmvUQydg2



Görsel 34- Peter Keetman, Unterführung München am Hof, 1953.
http://www.artnet.com/artists/peter-keetman/unterführung-münchen-am-hof-RRje2_Fid0F7ISN7S22BOQ2

1.5. Mimarlıkta Soyutlama

Vitruvius [35]*; "Utilitas, Firmitas, Venustas"*
"Uygunluk, Dayanıklılık, Güzellik"
De Architectura [36]

Mimarlık (Architecture), Latince "architectura" ve yunanca "architekton" sözcüklerinden türemiştir. Architecton kelimesindeki "archi" yöneten ve şef anlamında iken "tecton" ise zanaatı ve yaratıcılığı ifade etmektedir. Genel anlamı ile yapıları planlama, tasarlama ve inşa etme sürecini ifade etmektedir.

Mimarlık tanımlanması oldukça karmaşık bir olgudur. Alsaç (2010) İtalyan Mimar, tasarımcı ve yazar Gio Ponti'nin (1891-1979) "mimarlık bir kristaldir" tanımlamasından yola çıkarak "çok yüzlü bir elmasa benziyor, ne yandan bakılırsa bakılsın tek bir yüzü yok, aynı zamanda hem içini hem dışını gösteriyor, yüzlerinden biri ışıldarken bir başkası gölgede kalıyor, sürekli renk değiştiriyor" şeklinde tanımlamaktadır (Alsaç, 2010, s.8). Mimarlık ortaya somut bir ürün yani yapıyı ortaya koymaktadır. Yapının işlevsel bilgilerinin, yapı malzemesi ve teknik olanaklarla birlikte kurgulanışı belli estetik değerler çerçevesinde olmaktadır. Mimarlık sadece tekniğe dayalı değildir. Değerli hocam Gürhan Tümer "Yapmak, Yıkmak ve Mimarlık" adlı makalesinde (2006) mimarlığı "yapı (bina) yapma sanatıdır" (Tümer, 2006) olarak tanımlarken modern mimarinin en önemli isimlerinden Le Corbusier (2021) ise mimarlığı şöyle tanımlar;

> Taş, ahşap, çimento kullanarak evler, saraylar yaparız; bu eyleme inşa etmek denir. Bu çalışmada iş başında olan ustalıktır. Ama birdenbire beni etkiliyorsunuz, yapıtınız hoşuma gidiyor, mutluyum, "işte güzel" diyorum. İşte bu mimarlıktır. Sanat buradadır. Evim kullanışlı. Teşekkür ederim, size bunu demiryolu

[35] Vitruvius M.Ö.1.yüzyıla ait De Architectura adlı eserinde başarılı mimarlığın üç temel prensibinin ifade etmiştir (Vitruvius, 2005, s.12)

[36] Mimarlık ve mühendislik konusunda klasik çağdan zamanımıza gelebilen tek bilimsel eser Vitruvius' un De Architectıra'sıdır. On bölümden oluşan bu çalışmanın en önemli özelliği kendisinden önce yazılmış fakat kaybolmuş birçok Yunan ve birkaç Roma teorik ve teknik yayınlarının bir nevi özeti olması; ayrıca zamanının yapı geleneklerini Vitruvius'un kendi deneyimleriyle de bütünleştirerek bir bilgi oluşturmasıdır(Vitrivius, 2005,s.IX).

mühendislerine ve telefon şirketine teşekkür eder gibi söylüyorum. Beni duygulandırmadınız (Le Corbusier, 2021, s.173).

Le Corbusier (1887-1965), mimari duyarlılığı ise "ışık altında bir araya getirilen kütlelerin doğru ve görkemli oyunu" olarak tanımlamaktadır (Le Corbusiser, 2021, s.21).

W.Worringer doktora tezinde ve daha sonra kitap haline gelen çalışmasında mimari ve soyutlama arasında da bağlantılar kurmuştur. Yunan ve Roma mimarisinde kullanılan iki tür sütun başlığını kıyaslayan Worringer'e göre Dor düzene ait sütun başlığı soyutlama örneği oluştururken, İon düzeni bir sütun başlığı doğadan taşıdığı izleri yansıtarak organik eğilimle mutlu bir ilişki içerisinde figüratif eğilime örnek teşkil etmektedir. İon düzeni sütun başlığından ziyade Korinth düzeni sütun başlığı figüratif eğilimi yansıtması açısından daha iyi bir örnek olarak ele alınabilir. (Görsel 35-36) Yine Worringer'e göre Mısır piramitlerinin formu bir soyutlama niteliği taşır çünkü seyirci, "dört cephenin her birinin karsısına geçer, gözleri daima yalnız ikizkenar üçgenin birlikli yüzeyini algılar; bu ikizkenar üçgeni sert bir şekilde sınırlayan kenarlar, kendi arkasında derinliğin sınırlandığını hiçbir şekilde hatırlatmaz… uzay meydana getirme burada tamamen ortadan kalkar" diyerek mimari ve soyutlama arasında ilişki kurmaktadır (Worringer, 1985, s.85-95).



Görsel 35- Dor Düzeni Sütun Başlığı



Görsel 36- Korinth Düzeni Sütun Başlığı

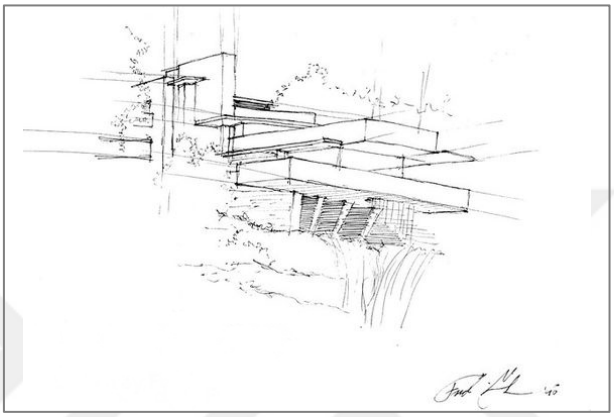
https://arkeofili.com/mekânigin-ve-estetigin-bulustugu-yer-sutun-basligi/

Soyut sanatta sanatçıların yaklaşımda ele alındığı gibi; mimari tasarım sürecinde tasarımcı tamamen zihninde oluşturduğu bir düşünceden yola çıkabileceği gibi bazen de dış dünyadaki bazı nesneler veya doğa tasarımcıya referans vermektedir. Her iki süreç sonucunda ortaya somut bir ürün yani mimari yapı ortaya çıkmaktadır. Soyut Sanatın önemli isimlerinden De-Stijl grubu üyelerinden Theo Van Doesburg'un sanatını "Concrete Art (Somut Sanat) (1930)" olarak tarif etmesi dikkat çekicidir. Bu manifestoya göre soyut düşünce resimde biçim alarak ve somutlaşıyordu. Doesburg herhangi bir referans içermeyen zihnindeki düşüncesinin sonucunun tek somut gerçek olduğunu savunmuştur. "Concrete Art" da "concrete-somut" tanımı Hegel'in soyutu tanımladığı gibidir; soyutla somut yer değiştirmektedir (Birinci bölümde Soyut kavramı tanımında değinilmişti.) Ringrose (2005) Alman filozof Max Bense'in "Concrete" terimini nasıl tanımladığını aktarmaktadır; "başlangıçta, Hegel'de olduğu gibi, "soyut" teriminin tam tersi olarak anlaşılmalıdır. …Soyut olan her şey, belirli özelliklerin soyutlandığı bir şeyi varsayar. Aksine, somut olan her şey sadece kendisidir" ifadesiyle sanatçının zihinsel süreç sonucu ortaya çıkardığı düşünsel varlığı herhangi bir kavrama referansı olmaması ve sadece kendisini temsil ettiği için sanatçının somuta varışı olarak yorumlamaktadır (Ringrose, 2005).

Mimari tasarım süreci de Doesburg'un yöneliminde olduğu zihinsel bir süreçle başlayarak, yapılan eskizler ve çizimlerle tasarlanıp daha sonra mimari bir yapı olarak somutlaşmaktadır. Bu anlamda Doesburg'un düşünceleri ile mimarinin tasarım süreci arasında da bağlantı kurmak mümkündür.

Mimarın dış dünyadan koparak iç dünyasına yöneldiği tasarım sürecinde basit geometrik veya geometrik olmayan biçimler üzerinde düşünerek, bu biçimleri birleştirme, ayırma ve parçalama gibi olanakları değerlendirmektedir. Bu süreçte düşüncesini eskiz olarak adlandırılan çizimler yaparak geliştirmektedir. Bu basit formlar daha az bilgi içermeleri sebebi ile tasarımcının hayal gücünü harekete geçirmekte ve tasarımın oluşmasına olanak vermektedir. Tasarım süreci soyuttan somuta doğru olan bir akış halinde sonuca ulaşmaktadır. Mimari tasarım soyut düşüncenin uygulanması sonucu somut ürüne dönüşmektedir. Mimarların yaptığı bu eskiz çalışmaları hem somut yani mimari ürün ile hem de soyut düşünce ile bağını sürdürmekte ve her iki kavram arasında bir süreç olarak yerini almaktadır. Bu süreç "soyutlama" olarak tanımlanabilir.

Modern mimarlığın önemli isimlerinden Frank Lloyd Wright'ın (1867-1959) Şelale Evi'ne (1939) (Görsel 37) ait olan eskiz çalışması mimarın temel geometrik formları kullandığı tasarım sürecindeki soyutlama çalışması iken, Dekonstrüktivist[37] mimar Zaha Hadid'in (1950-2016) Phaeno Bilim Merkezi'ne (2005), ait eskiz çalışması (Görsel 38) geometrik olmayan formlarla oluşturulan soyutlamaya örnek verilebilir.



Görsel 37- Frank Lloyd Wright, Şelale Evi Eskizi.
https://tr.pinterest.com/pin/763923155540927698/

RA Magazine'in web sayfasında yayınlanan "Zaha Hadid RA on the influence of Malevich in her work: Plane sailing (2014)" adlı yazıda Zaha Hadid'in, 1970'lerde öğrencilik yıllarından itibaren Kazimir Malevich'in işlerini takip ettiğini, geleneksel mimari tasarım yöntemlerini sınırlayıcı bularak yeni bir temsil aracı aradığını ve Malevich'i incelemenin, kendisine bir araştırma ilkesi olarak soyutlamayı geliştirmesine izin verdiği ifadesi yer almaktadır (y.y, 2014).

Betsky'e (1998) göre kübizm, dışavurumculuk ve Süprematizm'de soyut parçalar bir anlatı yapısı kurmak için bir araya gelmektedirler ve bunlar Hadid'in resimsel yapı

[37] Dekonstrüktivizm:1980'lerin sonlarına doğru postmodern mimarinin hemen sonrasında ortaya çıkmış olan Dekonstrüktivizm ilk olarak Jacques Derrida tarafından bulunmuş ve yapısöküm felsefesi olarak adlandırılmıştır. Düşünce tarihinin en üretken filozoflarından biri olan Derrida'nın en önemli buluşu şüphesiz yapısöküm (dekonstrüksiyon) olarak bilinen metin okuma stratejisidir. Yepyeni bir oluşum yaratan yapısal analiz nicelik olarak yapılmış olanı söküp tekrar farklı bir biçimde birleştirme prensibi üzerine kurulmuştur. Ancak Derrida, dekonstrüksiyon tanımını mimari akım olarak ileri sürmemiş ve bu ileri sürüm Philip Johnson, Mark Wigley ve Peter Eisenman tarafından gerçekleştirilmiştir

kütlelerine dair ipuçları taşımaktadırlar. Betsky, Duchmp'ın, "nude descending a staircase" resmini Hadid'in işlerinin ilham kaynağı olarak ifade etmektedir (Betsky, 1998, s.8). Süprematist hareketin yaratıcısı Malevich'in mimarlık bileşenlerinin birbirleriyle olan içi içe geçme veya üst üste çakışma ilişkilerine yönelik çalışmaları ve mekânsal çalışmalara önem veren yaklaşımı Zaha Hadid' in çalışmalarına etki etmiştir.

Ünlü mimarın tasarımları Öklid dışı geometriye dayanmaktadır. Eskizlerinde görebileceğimiz gibi Hadid içsel süreçten dışavurum yoluyla belki de tekrarlaması mümkün olmayacak tasarımlar yaratmaktadır ve bu tasarımlar bilgisayar teknolojisi desteği ile uygulanabilmektedir. Yavuz'un (2007) da ifade ettiği gibi bu tasarım süreciyle soyut ekspresyonizm akımı ve aksiyon resmi sanatçılarından Jackson Pollock'un çalışmalarının ruhu ile bağlantılar kurmak mümkündür (Yavuz, 2007, s.94). Mimar Peter Cook (2016) Zaha Hadid mimarlığını şöyle tanımlar; "Elbette ki eserleri özeldi …Paul Klee bir yürüyüş yapmak için bir çizgi yakalasa, Zaha o çizgi tarafından yönlendirilen yüzeyleri sanal bir dansa dönüştürdü ve sonra bu enerjiyi kat kat çoğalttı. Onları uzaya yolculuğa çıkardı" (Aktaran Madsen, 2017).



Görsel 38- Zaha Hadid, Phaeno Bilim Merkezi Eskizi.
https://www.archdaily.com/868315/the-creative-energy-of-zahas-sketches/58de67f0e58ece48a300016b-the-creative-energy-of-zahas-sketches-image

Mimarlık her dönem sanat akımları ile yakın ilişki içerisinde gelişimini sürdürmüştür. Modern mimari; Kübizm, Fütürizm, De Stijl, NeoPlastisizm, BauHaus, Konstrüktivizm gibi modern sanat akımlarıyla etkileşim içinde olmuş; postmodernizm ise modern mimariye "az sıkıcıdır" eleştirisi ile ortaya çıkmıştır. Kübistlerin mekân-zaman

kavramlarıyla çalışmaları, fütüristlerin hız, değişim, makineleşme kavramlarıyla sundukları mimari bildirgeleri, De-Stijl grubunun yeni plastik-mimari tanımları, BauHaus geleneğinin mimari başta olmak üzere tüm disiplinleri biraya getirerek sanat ve zanaatı birleştirme çabalarıyla mimari bir ekol yaratmaları ve Konstrüktivistlerin yeni bir dünyanın "inşa" sında üç boyutlu tasarımlarında hep mimari ortak kesişim noktası olmuştur.

Öymen Gür (1998) "Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar-3"adlı makalesinde "Hollanda asıllı De-Stijl, İtalyan asıllı fütürizm ve Fransa-İsviçre-İspanya ortak yapımı kübizm, modernitenin ressam ve mimarlarını, özü yansıtma arayışı içinde, doğadan sadeleştirme ve arıtma, soyutlama, pürizm, yalınlık ilkelerinden yararlanmaya yöneltmiştir" ifadesiyle modern mimarinin her türlü gösteriş ve süslemeden uzaklaşarak sade bir dile ulaşmasında soyutlama ilkesinin önemini vurgulamaktadır (Öymen Gür, 1998, s.75).

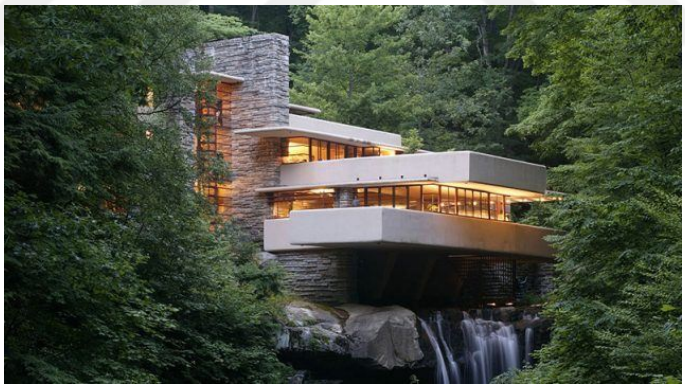
Le Corbusier 1923 yılında yayınladığı "Bir Mimarlığa Doğru" adlı kitabında Sanayi Devrimi sonrası bir geçiş dönemi yaşayan ülkelere yeni bir mimarlığın yani Modern Mimari'nin doğduğunu haber vermiştir. Onun amacı "tüm biçemleri yadsıyıp, her an değişebilen, esnek, yaratıcı bir mimari tasarım anlayışı yaratmaktı" (Merzi, 2021, s.10). Kübist ressamların biçimsel çalışmalarla nesnelerin öze ulaşabilme arzusu aynı paralellikle modern mimarinin geometrik-konstrüktif anlayışında görülmektedir (Kaya & Aytıs, 2019, s.59). Le Corbusier "asal geometrik biçimler güzel biçimlerdir çünkü kolayca anlaşılırlar" şeklinde tasarım anlayışını dile getirmektedir (Corbusier, 2021, s.55). Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies Van Der Rohe bu dönemin önemli mimarlarıdır. Modern mimari işlevci mimari ve organik mimari olarak iki ana hareketle devam etmiştir. Le Corbusier işlevsel yönü, Frank Llyod Wright ise organik yaklaşım yönünü temsil etmiştir.

Kortan (2003) "Mimarlık Geçmişini Değerlendiriyor" başlıklı makalesinde Le Corbusier ve Amédée Ozenfant'ın birlikte yayınladıkları temel geometrik formların kullanımını ön plana çıkardıkları "Après Le Cubisme- Kübizm Sonrası (1918)" kitabı ile Pürizm akımının teorilerini ortaya koyduklarını ifade etmektedir. Asında kübist sanata etkisi büyük ressam Cézanne'ın 20.yüzyılın başlarında bu konularla ilgili çalıştığını ve 1904 yılında öğrencisi Emile Bernard'a yazdığı mektuplarda; "doğadaki formların küpler,

küreler, silindirler, koniler, prizmalar vb. gibi temel geometrik biçimlere indirgenerek resmedilmesi" önerisine vurgu yapmaktadır (Kortan, 2003).

Modern mimari her türlü gösteriş ve süsten uzaklaşarak temel geometrik biçimlerle ifade yoluna gitmiştir. Le Corbusier tasarımda temel prizmaların kullanımını salık vermekte ve "Mimarlık soyutlama yoluyla en seçkin yetileri kendine çeker. Mimari soyutlamanın özel ve eşsiz niteliği, kaba gerçeğe kök salarak ona ruh vermesidir" şeklinde düşüncesini ifade etmektedir (Le Corbusier, 2021, s.77).

Organik Mimarlığın ilkelerini ortaya koyan F.L. Wright'ın esin kaynağı doğa olmuş sanatçıların soyutlama çalışmaları paralelliğinde Wright, doğayı gözlemlemiş, doğadaki nesnelerin özelliklerini ayırmış ve tekrar yorumlamıştır. (Görsel 39) Pfeiffer (1997) Wright'ın tasarladığı yapılardaki sanki boşlukta yüzer gibi duran konsol çıkmalarını ağacın gövde ve gövdesinde çıkan dallara benzeterek tasarladığını ifade etmektedir (Aktaran, Kaya & Aytıs, 2019, s.60).



Görsel 39- Frank Lloyd Wright, Şelale Evi, 1937.
http://arkitektuel.com/wp-content/uploads/2017/02/new_first-640x358.jpg

Soyut Sanatta özellikle kübizm ile başlayan zaman ve mekân kavramlarındaki değişiklikler mimarinin gelişiminde de etkili olmuştur. Mimari "yapı" ve "mekân" gibi birbirinden ayrılamaz iki ana öğeden meydana gelmektedir. Yapı duvar, döşeme ve tavan gibi elemanlardan oluşup, mimarlığın teknik yönünü temsil etmektedir. Mekânların birbiri ile olan ilişkisinden başlayarak mekânsal düzenlemelere geçildiğinde mimarlığın sanatsal yönü önem kazanmaktadır. Mimar Bruno Zevi (1990) mekânı ve boşluğu

mimarinin baş oyuncusu olarak ve yaşamımızın sürdüğü sahne ve çerçeve olarak tanımlamaktadır (Zevi, 1990, s.12). Mimar Geoffrey Scott ise mimarlık ve mekân ilişkisini şöyle anlatır; “Sanatlar içinde sadece o mekâna gerçek değerini verir. Bizim çevremizi saran mekândan aldığımız bu zevk mimarlığın işidir. Resim mekânı görüntüler; şiir Shelley’ inki gibi, o imgeyi anlatabilir; musiki onun bir benzeridir. Fakat mimari mekânla doğrudan ilgilidir. Mekânı malzeme olarak kullanır ve bizi ortasına yerleştirir" (Aktaran Kuban 1990, s.16).

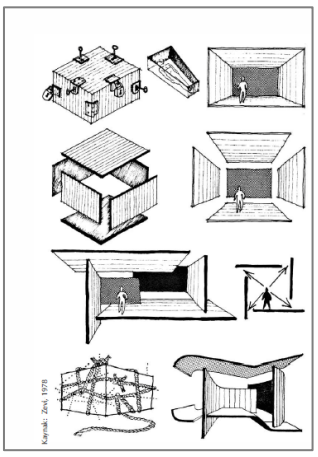
Yapı, korunma içgüdüsü ile canlıları evrensel boşluğu sınırlayarak yeni bir boşluk belirlenmesiyle oluşturulur. Bir ağaç bile bu sınırlamayı gerçekleştirebilir. Mimari eylem insanın içinde kendisini güvende hissettiği bir sınırlı hacim yaratmakla başlar. Hareket olmadan sadece boşluk ya da sadece sınırlayıcı ögelerle bir mekânı tanımlamak mümkün değildir (Kuban, 1990, ss.14-15). Kuban (1990) mekânın bakışla belirlenişini şöyle aktarır;

> Mekân hareketle belirlenir. Boşluğun mimarinin ayırıcı öğesi olması onun en gerçek yaşam değerlerinin ifadesi olmasındadır. Canlı varlık hareketlidir. Hareket ise ancak boşlukta olabilir. Böylece mekân içindeki potansiyel hareket olanaklarına göre tanımlanacaktır. Bu hareket sadece yapı içinde bir yerden bir yere gitmek şeklinde değil, aynı zamanda içerdeki insanın bakışıyla yapı sınırlarına doğru uzanan görsel bir harekettir (Kuban, 1990, s.15).

Soyut Sanatın ortaya çıkışında avangard sanatçılar gibi mimarlarda Einstein’in görelilik kuramından etkilenerek mekânın göreli konumun değişimine ve devinime göre değerlendirilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Zaman-mekân sürekliliğini sağlamaya çalışmışlardır. Avrupa’da 20.yüzyıl başlarında avangard sanatçılar o zamana değin rastlanmamış tartışmalara, farklı yaklaşımlara yol açan son derece yaratıcı ve deneysel bir dönem yaratmışlardır. Mimarlıkta malzeme, uzam ve ışık üç temel öge olmuştur. Geleneksel mimaride malzeme ana öge olarak kabul görüp uzam ışığın güçlükle girdiği kalın duvarlar arasında sıkışırken, modern mimaride ise ilk sırayı uzam almış, ardından ışık eklenerek malzeme sadece bir kılıf görevi görmüştür. Kübistlerin açık uzam anlayışı, dördüncü

boyut ile elde edilen zaman unsuru ve ışığın hareketi mimariyi de etkilemiştir (Merzi, 2021, ss.9-10). Ragon'a (2010) göre F.L.Wright kübist bir mimardır (Ragon, 2010,s.314).

Değerli hocam Ahmet Eyüce (2011) "Modernlik ve Türkiye'de Modern Mimarlık" adlı makalesinde modern mimarinin geleneksel mimariye karşıt olarak mekân tasarımına köklü değişiklikler getirdiğini vurgulamaktadır. Yapı malzemelerinin ve yapım tekniklerinin olanakları ile hem iç mekân, dış mekân ilişkisi hem de mekânlar arası ilişkilerde akışkanlık önem kazanmıştır. "Klasisizmin "statik mekân" kavramı dinamik, akışkan ve süreklilik içindeki bir mekân konfigürasyonu ile yer değiştirmiştir" (Eyüce, 2011). Bu anlamda modern mimarinin yeni mekân kurgusunu, Wright'ın "kutunun parçalanması (the destruction of the box)" yaklaşımı en iyi yansıtan söylemdir. Wright, kutuyu meydana getiren bileşenleri analiz ederek önce köşeleri, daha sonra duvarları, döşeme ve tavanları özgürleştirerek, birbirleri ile bağlantılarını keserek bir anlamda parçalara ayırarak aynı kübizmde olduğu gibi parçalanmış ögeleri (görüntüleri) farklı bir uzamsal bağlamda yeniden bir araya getirmiştir. "Kutunun parçalanması" ile başlayan süreç "kutunun yeniden oluşturulması" ile sona ermektedir. Eyüce'ye (2011) göre Wright'ın güçlü söylemine ilave olarak mimar Bruno Zevi modern mimarlığa devrimci bir aksiyon olarak "dört boyutlu ayrıştırma düzeni (syntax of four-dimensional decomposition)" kavramını katmıştır (Eyüce, 2011). (Görsel 40) Bu kavram ile Zevi, "insan bina içinde hareket ederken, onu ard arda başka bakış noktalarından izlerken, diyebiliriz ki kendisi için dördüncü boyutunu yaratır ve mekâna tüm gerçekliğini verir" ifadesi ile mimari ve dördüncü boyut ilişkisini ortaya koymaktadır (Zevi, 1990, s.11).



Görsel 40- Dört Boyutlu Ayrıştırma Düzeni
http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=375&RecID=2843

Kübistlerin uzamı incelemeleri gibi fütüristler de hareketi ön plana almışlardır. Modern hayatın dinamizm ve gücünü göstermeye çalışırken sanatların tümünü birbirine yaklaştırmayı hedeflemişlerdir. Amaçları şiir, resim, müzik, mimarlık ile hız ve makinenin bir arada olduğu bir ortam yaratmaktı. Mimar Sant' Elia'nın Citta Nuova'sında (Yeni kent) kent çok katmanlı fütürist hayalle bir makine olarak ele alınmaktaydı. Yeni bir şehircilik vizyonu ortaya koyan Sant' Elia 1914 yılında Fütürist Mimarlığın Manifestosunda bu hayaline vurgu yapmaktadır;

> Şehir adeta gürültülü ve hareketli bir gemi şantiyesine, modern evler ise dev birer makineye dönüşmeli... Boyasız, işlemesiz, yalnızca çizgilerinin ve biçimlerinin güzelliğini taşıyan ve gerisi, sınırlayıcı yasalar bir yana, sade tekniğin kabalığını yansıtan ve gerektiği kadar büyük olan çimento, demir ve camdan oluşan evler gürültülü uçurumlar olan caddelerin kenarında yer almalıdır (Ragon, 2010, s.318).

İkinci bölümde kentleşme başlığı altında ele alınacağı gibi Le Corbusier' den önce Sant'Elia "makine-ev" tabirini kullanmaktaydı. Ragon'a (2010) göre Friz Lang'ın Metropolis filmine ilham veren bir hayaldi bu (Ragon, 2010, s.317).

Kortan (2003) "Soruşturma 2003: Mimarlık Geçmişini Değerlendiriyor" adlı makalesinde De Stijl hareketi ve mimarlık ilişkisine değinmektedir. Wright'ın özellikle

asimetrik çalışmaları De Stijl sanatçıları üzerinde etkili olmuştur. Theo Van Doesburg'un 1924 yılında "Bir Plastik Mimariye Doğru" adıyla yayınladığı manifestosundaki görüşünü şöyle aktarmaktadır; "önceden kararlaştırılmış forma karşı çıkarak, "Formalizm"i reddeder; bunun yerine "İşlevsel" mimarlığı önerir. Rönesans mimarlığının, "alın"a bakıştan doğan ve durağan-statik bir görünüm veren perspektif ifadesine karşıt olarak dinamik, anti-simetrik, plastik zenginlik, zaman-mekân eylemini sunan ifadeleriyle yeni bir mimarlık arar" (Kortan, 2003).

Kübist ressamların bir nesneyi tek bir yüzeyde aynı anda çoklu bakış ile sunuşu ile mimarın tasarımını temsil şekli arasında da bağlantı kurmak mümkündür. Mimari temsil sürecinde tasarlanan yapının plan (tepeden bakış), kesit ve cepheleri aynı düzlemde bir araya getirilerek eşzamanlı olarak sunulmaktadır. Bu yöntem de kübist bir yaklaşım olarak ele alınabilir. Bu dönemde mimari temsil yöntemleri de tekrar ele alınmıştır. Soyut Sanatta Rönesans perspektifinin ifadesinden kopan sanatçılar gibi mimari temsiliyette aksonometrik çizim yöntemi, Le Corbusier ve Bauhaus akımı mimarları tarafından tercih edilmeye başlanmıştır. "Aksonometri, Corbusier'in erken döneminde indirgemeci bir sistematizasyonu ifade etmek için kullanılmaktadır" (Gürer & Yücel, 2005, s.93). Aksonometriyi verimli şekilde kullanan diğer önemli isim ise De-Stijl grubunun kurucusu Theo Van Doesburg'dur. Tanju (2017) "Hollanda'da Tasarım: De Stijl'i Nasıl Bilirsiniz? tarihli makalesinde Tarihçi Yves-Alain Bois (1987)'in bu dönemde statik bir mekânı temsil etmeye soyunan Rönesans perspektifine karşıt, temsil yanılsamasını bozan, tek noktadan bakışı kaldırıp, mekânın sonsuzluğunu ortaya çıkaran aksonometri ve çeşitlerinin De Stijl grubunda ısrarlı olarak kullanıldığını aktarmaktadır (Tanju, 2017). (Görsel 41). Kübistlerle başlayan zaman-mekân kavramlarındaki kırılma De-Stijl grubuyla sanat ve mimari ile birleşmektedir. Yine aynı kaynakta Tanju (2017) De Stijl' de zaman-mekân ilişkisini şöyle anlatmaktadır;

> De Stijl'in, neredeyse Deleuzeyen[38] denebilecek bir zaman-mekân ontolojisi var. Mekân; merkezsiz, her yöne sonsuzca yayılan, sıkışan/gevşeyen, sürekli

[38] Gilles Deleuze: Yeni bir düşünce sistemi başlatan Deleuze, post-yapısalcı ve dolayısıyla post-modern düşüncenin ve felsefesinin en önemli temsilcisidir. Çoklu bağlantılar, kararsızlık ve belirsizlikleri

dönüşen ve bitimsizce biçimlenen akış hâlinde "plastik" maddedir. Bu maddenin düzenleyici "elemanları" çizgiler ve yüzeylerdir. Bu elemanların kendileri ise sabit değildir; dönüşürler, uzarlar, kısalırlar, yer değiştirirler, var olurlar, yok olurlar; çizgiler ve yüzeyler zaman-mekânın plastik elemanlarıdır…Mekân-zaman belirli bir yerde başlamaz, başka bir yerde bitmez. İç/dış, aşağısı/yukarısı kavramlarının anlamlı olmadığı bu zaman-mekân kavramsallaştırması, Öklid geometrisiyle "temsil edilemez" … (Tanju, 2017).



Görsel 41- Theo Van Doesburg & Cornelis van Eesteren, Contra-Construction Project (Axonometric), 1923.
https://www.moma.org/collection/works/232

Theo Van Doesburg, yeni mimarlığın kesin bir biçime bağlı kalmayan esnek yapısını temsil eden çizim yönteminin aksonometrik perspektif olduğunu ifade etmektedir (Gürer & Yücel, 2005, s.93).

Piet Mondrian'ın temel estetik ilkeleri De Stijl hareketine önemli ölçüde etki etmiştir. Mondrian'ın "Neo-Plastisizm" akımı doğrultusunda dik ve yatay çizgilerin ve ana renklerin ilişkisi mimarlık, iç dekorasyon gibi tasarım alanlarına da yön vermiştir. Mondrian ve Van Doesburg'a göre resmin tek misyonu mimariye doğru yolu

kucaklayan bir açık uçluluğa dayanan bir görüşe sahiptir. Deleuze'e göre durağan bir varlık tasarıma karşı bir oluş durumunda olma söz konusudur. Felix Guattari ile birlikte çalışmaları sonucu yarattıkları "köksap" (rhisome) kavramında bu görüşü dile getirmişlerdir. Köksap, bir özneye ya da nesneye sabitlenebilen ama yine de hiçbir birliği ve bütünlüğü olmayan çokluk olarak tanımlanmaktır.

göstermektir. Mondrian'ın görüşünü Ragon (2010) şöyle aktarmaktadır; "Mimarın yapması gereken tek şey, ressamın yeni plastik sanatta soyut bir biçimde gösterdiğini somut olarak gerçekleştirmektir. Gelecekte çevremizle aramızdaki uyumu sağlayacak olanlar mimarlar ve mühendislerdir..." (Ragon, 2010, s.323). De Stijl'in beşinci manifestosunda "Renkleri gerçek yeri olan mimarlığa teslim ettik ve mimari yapıdan ayrılan resmin (yani tablonun) var olması için hiçbir neden kalmadığını ilan ediyoruz" söyleminde imzası olanlardan biri de Theo Van Doesburg'tur (Ragon,2010, ss.323-324). Van Doesburg'un Jean Arp ve Sophie Taueber iş birliğiyle ile Strasbourg'da Aubette Kompleksi projesinde resim tablodan çıkarak bir anlamda Mondrian'ın isteyip gerçekleştiremediği gibi mimariye yani gündelik hayata geçmiştir (Bonfad, 1994, s.62). (Görsel 42)



Görsel 42 -Theo Van Doesburg, Jean Arp, Sophie Taueber, Café L'Aubette, 1928. https://www.arkitektuel.com/cafe-laubette/

Yeni plastik tanımlarıyla, sanat ve mimariyi birleştirerek resmi tuvalden çıkarmayı başaran Doesburg bu dönem çalışmalarını şöyle tanımlar; "20. yüzyılın uzamsal-zamansal resmi, plastik yapılaşma imkanlarıyla sanatçının insanı resmin karşısına değil bizzat resmin içine yerleştirme düşünü gerçekleştirmesini sağlar" (Aktaran Bonfad, 2015, s.63).

Bauhaus ekolünde soyut geometrik biçim kullanımı, süslemeden arınmış tasarım anlayışı bu stilin genel tasarım anlayışı haline gelmiştir. Bu anlayış rasyonel, ekonomik

ve işlevsel tasarımları ön plana çıkarmıştır. Soyutlama en çok bu ekolün takip eden mimarları etkilemiştir (Nezor, 2011, s.32). Rus konstrüktivisti Tatlin'in maket olarak kalan III. Uluslararası Emekçi Birliği Anıtı önemli bir etki yaratırken Malevitch "planitler" veya "mimarona" olarak adlandırılan sayısız mimari maket yapmıştır; Naum Gabo konstrüktivizmin tutkusunun evrende yapılar ortaya koymak olduğunu ifade etmektedir (Ragon, 2010, ss.330-331).

2. BÖLÜM
GÜNCEL MİMARİ VE KENT FOTOĞRAFLARINDA SOYUTLAMA

2. BÖLÜM
GÜNCEL MİMARİ VE KENT FOTOĞRAFLARINDA SOYUTLAMA

2.1. Kent

Kent "şehir" kelimesi ile aynı anlama sahiptir. Türk Dil Kurumu'na göre şehir; "Farsça şehr olarak; nüfusunun çoğu ticaret, sanayi, hizmet veya yönetimle ilgili işlerle uğraşan, genellikle tarımsal etkinliklerin olmadığı yerleşim alanı, kent" olarak tanımlanmaktadır (T.D.K., 2019). Kent, uzamda yer alan oldukça büyük ölçekli bir mimari yapılar sistemi olarak düşünülebilir. Lynch'e göre (2021) "Tek farkı, ölçeğinin daha büyük olması ve uzun zaman içinde algılanabilir olmasıdır" (Lynch, 2021, s.1).

Kent, insanların bir araya geldikleri ve etkileşim içinde bulundukları ilişkiler ve kararlar merkezi olarak sosyolojiden ekonomiye, felsefeden tarihe, sanattan mimariye ve siyasete kadar pek çok disiplininin ortak konusudur. Calvino'ya (2002) göre "Kentler birçok şeyin bir araya gelmesidir; Anıların, arzuların, bir dilin işaretlerinin. Kentler takas yerleridir, tıpkı bütün ekonomi tarihi kitaplarında anlatıldığı gibi, ama bu değiş-tokuşlar yalnızca ticari takaslar değil; kelime, arzu ve anı değiş-tokuşlarıdır" (Calvino, 2002, s.13).

Kent sadece yaşanılan bir fiziksel mekân değildir. Kent dinamik bir yapı içerisinde çok farklı bileşenleri barındırmaktadır. Lynch (2021) kenti deneyimleyenlerin bu sahnenin yalnızca seyircisi olarak kalmayacağını aynı zamanda diğer katılımcılarla birlikte sahnede gösterinin parçası haline geleceğini ifade etmektedir. "Kent, çok çeşitli sınıf ve karakterlere sahip milyonlarca insan tarafından algılanabilen ve hatta zevk alınan bir nesne olmanın ötesinde, yapısını kendilerince sebeplere göre sürekli geliştiren pek çok yaratıcının da ürünüdür. Genel hatlarıyla bir süreliğine sabit kalsa da ayrıntıları sürekli değişir" (Lynch, 2021, s.2)

Kent ve sanat sürekli etkileşim içinde olmuştur. Kent ve kente dair ögeler olan sokaklar, bulvarlar, meydanlar, mimari yapılar, kent mobilyaları vb. sanat eserlerinin nesnesi olarak kullanıldığı gibi aynı zamanda kentin kendisi de ona özel tasarlanan sanat eserlerine de ilham kaynağı olmuştur. Bazı sanat dalları için kent bir mizansen (mis-en-scene) iken bazı sanatçılar içinse bir tuvaldir. Cantek'e (2013) göre;

> Kent kimi zaman bir romanın kahramanı, kimi zaman bir filmin başrol oyuncusu, kimi zaman bir resmin ana teması, kimi zaman da bir şarkının sözüdür. Dostoyevski ile yeraltına inilir; Calvino'yla Marco Polo'nun peşine takılarak yeni kıtalar keşfedilir; De Sica ile II. Dünya Savaşı'ndan artakalmış Roma'da dolaşılır; Orhan Kemal'le Adana sokakları arşınlanır. Bazen kentin fiziksel mekânı sanata malzeme teşkil eder. Bir kentin sokakları için üretilmiş, oralara yerleştirilmiş sanat eserleri vardır. Binaların duvarlarında, parklarda, meydanlarda karşılaşırız bunlarla. Böyle bakınca, sanat olmadan kent, kent olmadan da sanat olmaz diyebiliriz rahatlıkla… (Cantek, 2013, s.5).

Sanatın pek çok alanına konu teşkil eden kent; mimarlık, resim, heykel gibi başlı başına bir sanat kategorisi olarak ele alınmamıştır. Lampert (2001) "Hegel'in (1975) sistematik olarak kurguladığı estetik fenomenleri içinde din, politika ve estetik arasındaki ilişkilerde bir rolü olduğunu iddia ettiği kent, kategorik sanatsal sınıflandırmada olmamakla birlikte üstü kapalı bir biçimde "yarı estetik" olarak adlandırılabilecek bir kategoride ortaya çıkar" görüşünü ifade etmektedir (Aktaran Çöteli, 2013, s.167).

Kent kimliğini en çok etkileyen faktörlerin başında o kentin coğrafik yapısı, sosyo-ekonomik, kültürel, mimari ve tarihsel özellikleri gelmektedir. Her kentin kimliğinde, o kentin devamlılık içeren ayırt edici özellikleri saklıdır. Mesela New York özgürlüğün, Paris kültürün merkezi iken Vatikan ise dinin merkezi olarak ön plana çıkmaktadır. Kentlere kültürel anlamda kimlik kazandıran ayırt edici özelliklerin başında kentleri simgeleyen yapılar gelmektedir. Eyfel Kulesi Paris'i, Mimar Sinan Camileri İstanbul' u, Big Ben Londra'yı, Özgürlük Anıtı New York' u simgelemektedir.

2.1.1. "İdeal Kent": Ütopya, Distopya, Heterotopya

Sanat, felsefe, edebiyat, sinema, mimarlık, şehircilik gibi alanlarda kullanılan kavramlardan olan ütopya "gerçekleştirilmesi imkânsız tasarı veya düşünce" olarak tanımlanmaktadır (T.D.K.,2019). Köken olarak Yunanca "yok/olmayan" anlamındaki ou, "mükemmel olan" anlamındaki eu ve "yer/toprak/ülke" anlamındaki topos sözcüklerinden türemiştir ("ütopya", 2022). Köksal (2014) yere ilişkin bağımsızlığı ütopyanın en önde gelen özelliklerinden biri olduğuna işaret etmekte ve "Ütopia ya da olmayan yer"

olarak tanımlamaktadır (Köksal, 2014, s.III). Ütopya ifadesi ilk olarak Thomas More'un 1517 yılında yazdığı "De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia" yani "Utopia" adlı eserinde yer almıştır. Ancak Platon'un "Devlet" adlı eseri de "ideal devlet"i tanımladığı için ütopyanın kaynağı olarak gösterilmektedir. "İdeal toplum", "ideal yaşam", "ideal kent", "ideal ülke" yaratma arzusu ütopyaları yaratmıştır. "Ütopyacı düşünce biçimi, sunduğu "mutlak mutluluk" fikriyle hem toplum yapısının hem de mekânın "ideal" forma ulaştırılmasının alternatiflerini sunmuştur (Şevik & Çalışkan, 2018, s.890). Ütopya olumlu bir tasarım iken distopya ise olumsuz ütopya olarak karşıtlığını yansıtmaktadır. Ütopyalar geleceğe yöneliktir. Tasarlandığı dönem için hayal olarak nitelenen ütopyalar gerçekleştirildiklerinde yaşamın pratikleri ile uzlaşamazlarsa başarısız ütopyalara yani distopyalara dönüşebilmektedir. Köksal'a (2014) göre;

> Ütopyalar modernleşmeyle birlikte görülmeye başlıyor, çünkü nesnesine belirli bir mesafeyle bakan, onu dışarıdan betimleyen öznenin ortaya çıkması için öznenin nesneden kopması gerek, bu da ancak modernleşmeyle olası; işte Rönesans'ın ütopyanın doğuşunda bir başlangıç noktası olması da bu yüzden. Modernleşmeyle birlikte görülen değişimlerden biri de "yer" ve "mekân" ın birbirinden kopuşu; bu kopuşun da ütopyada belirleyici bir karşılığı var. Ütopya, tanımlı bir mekânı gösteriyor, ama tanımlı bir yeri değil (Köksal, 2014, ss.II-III).

Edebiyat alanında Calvino'nun "Görünmez Kentleri" ütopik, George Orwell'in "1984" adlı romanı ise distopik bir tasarım sunmaktadır. Şevik ve Çalışkan (2018) şehircilik bağlamında ütopik düşünce biçimini "kentin ve toplumun mevcut sistem içerisinde yaşadığı sorunları mekânsal müdahaleler yoluyla alt ederek, toplumun tüm bireyleri için daha iyi bir kentsel yaşamın inşa edilmesini teşvik eder" şeklinde ifade etmektedir (Şevik& Çalışkan, 2018, s.889). Le Courbisier'in modern şehircilik kapsamında önerdiği "Işıldayan Kent" ütopik tasarımlar arasında bulunmaktadır. (Kentleşme bölümünde değinilecektir). Ancak "ideallik" göreceli bir kavramdır ve herkes için ideal olana ulaşmak mümkün değildir.

Geleceğin ideal kentlerini yaratmak için yola çıkan ancak birey ve mimariyi makine gibi gören bu tasarımların hayata geçerek yaşam pratikleri ile uyuşmaması

sonucunda, insanın doğa ve yaşadığı çevresi ile ilişkilerinin kopmasına, standart, modüler, birbirine benzer bir anlamda distopik kentlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ütopik tasarımın herhangi bir yere ait olması düşüncesi sonucu modern kentleşmeye yön veren kentleşme pratikleri tüm dünya kentlerinin birbirine benzer niteliğe bürünmesine neden olmuştur. Oysaki her bölgenin fiziksel, iklimsel ve kültürel özellikleri birbirinden oldukça farklıdır ve farklı çözümlere ihtiyaç duymaktadırlar. İleriki bölümlerde Murat Germen ve güncel fotoğrafçıların "kentleşme" kavramını ele aldıkları çalışmalarında olduğu gibi kentler ikonik yapıları haricinde Germen'in tabiriyle neredeyse "tıpkıbasım" gibidir. Germen "Orta Çağ mimarisi ve kent dokusunun çok iyi bir şekilde korunduğu bazı kent parçaları dışında, büyüme kaydedilen her kentte gelişme benzerlik arz ediyor" söylemi ile bu konuya vurgu yapmaktadır (Yorgancıoğlu, 2022).

Ütopyanın belli bir yere ait olmayan tanımlı bir mekânsallığına karşı Foucault heterotopya kavramını koymuştur. Şevik ve Çalışkan (2018) Foucault'nun (1984) heterotopya kavramını "karşı-mekân" olarak tanımladığı ve "etkin bir biçimde hayata geçirilmiş ütopya" olarak nitelendirdiğini aktarmaktadırlar (Şevik & Çalışkan, 2018, s.890). Heterotopyalar, ütopik ve distopik niteliklere sahip daha belirsiz mekânlardır. Foucault ütopyayı hayal edilen bir yer (sadece hayal edilebilecek bir dünya) olarak tanımlar ve bu nedenle hiçbir yerdedir. Heterotopya'yı örneklemek için aynayı örnek verir; "(maddi biçimde) orada olan ama aynı zamanda (yansımasında) orada olmayan" (Tormey, 2013, s.116). Yine aynı yazar çoğulcu bir mekân önerisi olan heterotopyanın özelliklerini; karşıt, katmanlaşmış, yerinden edilmiş, sahiplenilmiş ve ötekileştirilmiş olarak tanımlamaktadır (s.116). Gönüllü veya gönüllü olmadan kapanma ve kapatma mekânlarından bahseden Foucault bütün zamanları, bütün dönemleri, bütün biçimleri, bütün zevkleri bir yere kapama isteğinin, modernliğin özelliği olduğunu ifade etmektedir. Geleneksel toplumlardaki öteki'lere yasaklı mekânlar (kutsal alanlar, tören ve merasim alanları), modern toplumlarda normal kabul edilenlerin, kişileri doğru yola döndürülmek üzere yerleştirildikleri kişileri zorla alıkoyan mekânlar (hapishane ve akıl hastaneleri vb), gerçek anlamda bağdaşmayan pek çok mekânı bir araya getirebilen mekânlar (tiyatro, sinema salonları, yerleşke, avm), zamansal deneyimi kesintiye uğratabilen veya zamanı çok katmanlı

olarak koruyabilen mekânlar (müze, arşiv, kütüphane vb.) heterotopya örneklerini oluşturmaktadır.

Foucault'un heterotopya kavramı, tekil ve bütüncü klasik ütopyacı düşünceye alternatif çoklu ütopyalara olanak veren çoğulcu bir toplumsal mekânın önerisini tartışmaya açmıştır. Foucault'nun sunmuş olduğu prensipler, modern şehirciliğin denetimli, "zone" sistemine dayalı kentsel alan ve mekân yaklaşımlarına karşıt, esnek mekânsal kurguyu olanaklı kılmaktadır (Şevik & Çalışkan, 2018, ss.890-891).

"Heterotopolojik bağlamda oluşan çoklu bir aradalık durumu, farklılıkları bir arada tutan ve bunlar arasında etkileşimi koşullayan "eşik" mekânlarının yaratılmasıyla mümkündür" (Şevik & Çalışkan, 2018, s.892). Eşik mekânları karşılıklı etkileşime olanak sağlayan, diyalogla deneyimlenen "ara mekân" lardır. Kentsel eşik mekânları, bireylerin birbirleriyle etkileşim içinde olmasını sağlarken, karşıtlıklar arasında geçici karşılaşma koşullarına olanak vererek toplumsal bir aradalığı olanaklı kılmaktadır. "Eşikler, karşıtlıkların askıya alındığı ve hoş görüldüğü arabulucu bölgeler haline gelir ve sosyal karşılaşmalara izin verir. Eşiktelik kavramının mekânsal olarak karşılık geldiği "aradalık" durumu, iki farklı bağlamın (toplumsal, kültürel vb.) karşılıklı etkileşiminde birleşme ve ayrılma koşullarını eşzamanlı olarak bünyesinde barındırır" (Şevik & Çalışkan, 2018, s.892). Bu mekânlar farklı sosyo- kültürel altyapılara sahip kullanıcıların eşzamanlı olarak aynı mekânda bulunabilmelerini sağlamaktadır. (Parklar, oyun alanları vb.) Bir alanın çeşitli kullanıcılar tarafından kullanılması, mekân içinde farklı deneyimlerin de gelişmesine olanak vermektedir. (Geçiş mekânlarında müzik yapanlar, meydanlarda düzenlenen etkinlikler vb.)

2.1.2. Modern Kent Figürleri: Flâneur'den Dérivé'e.

Paris'in 1850'li yıllarda kentsel dönüşüm sürecinde belediye başkanı olan Haussmann kendi kendisine "artiste démolisseur" (yıkıcı sanatçı) adını takmıştır. Walter Benjamin'in 1927 yılından öldüğü yıl olan 1940'a kadar üzerinde çalıştığı "Pasajlar" adlı eserinde ele alındığı gibi bu dönüşüm sürecinde Haussmann, Parisliler'i kentlerine yabancılaştırmıştır. Parisliler, artık o kentin yerlisi oldukları duygusunu yitirerek, "büyük kentin insancıl olmaktan uzak karakterinin bilincine varmaya" başlamışlardır (Benjamin,

2002, s.102). Benjamin'e göre "Haussmann'ın[39] kentsel ideali, birbirini izleyen uzun caddeler boyunca perspektif ağırlıklı bir bakışı sağlayabilmektir" (Benjamin, 2002, s.100). Artun'a (2013) göre; Paris'in yaşanan dönüşüm süreci nedeniyle "kaybı" üzerine Charles Baudelaire tarafından modern kentin kahramanı sayılan "flâneur" kenti terk etmeyecek, hayatını geçirdiği pasajlar yerine artık kenti kendine mesken edinecektir. Çünkü Paris'te 1853 yılından itibaren başlayan dönüşüm süreci ile pasajlar geniş bulvarların kurbanı olmuştur. Açılan geniş bulvarların kent topoğrafyasını perspektifler halinde görüntülemesi tasarlanmıştır; perspektifleri ise anıtlar noktalayacaktır… "Haussmann'ın öngördüğü dümdüz hatlardan oluşan geometrik disiplin, Paris'i aykırı, acayip, isyankâr temsillerinden temizler -hem fiziki hem toplumsal olarak-" (Artun, 2013, ss.52-53).

Baudelaire 1862 yılında yazdığı "Paris Sıkıntısı" adlı kitabında modernitenin yarattığı kentsel bir kahraman olan "flâneur" ün temellerini şair, yazar Edgar Alan Poe'dan esinlenerek atmıştır. 1863 yılında yazdığı "Modern Hayatın Ressamı" nda bu figürü şöyle tanıtmıştır.

> Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Aşkı, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flâneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalma (Baudelaire, 2013, ss.210-211).

Baudelaire'in metaforik modernite figürü- flâneur - modern şehirde yaşamanın karakteristik bir dizi unsurunu bir araya getirir; modern olmak, kalabalığın içinde yalnız ama diğerleri arasında olmak, her günü deneyimlemek, gezmek, araştırmak, düşünmek ve yaratmak için özgür olmak. Flâneur, her an değişen gelip geçici, kaçak, rastlantısal olarak kastettiği "modernite" niteliğini aramaktadır. Baudelaire, hayal gücünün, arkasındaki gizli mukayeseleri keşfetmek için maddi görünümün yüzeyinin altına nüfuz etmesi gerektiğini anlar. Avare flâneur'u sanatçının ya da şairin yaratıcılığıyla eşitleyerek,

[39] Georges-Eugene Haussmann: III. Napoleon döneminde Seine Bölgesi Belediye Başkanıdır. III. Napolyon'un buyruğuyla Paris'e bugünkü kentsel görünümünü vermiştir.

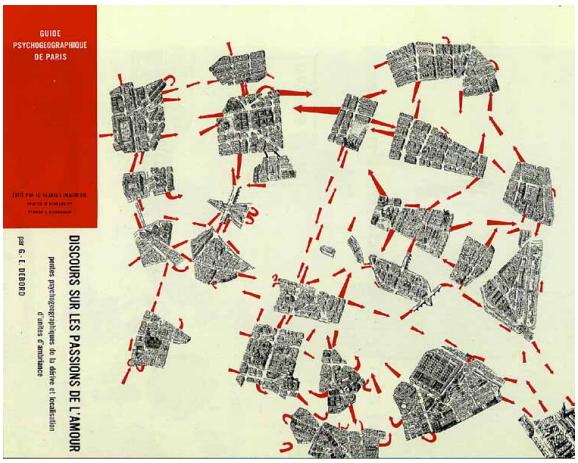
etrafındaki her şey için "doyumsuz iştahı" olan hayatı kendisinden daha canlı resimlere çeviren "gözlemci, filozof" olarak tanımlar (Tormey, 2013, s.93-94).

Artun'a (2013) göre flâneur bir kent gezginidir. Flâneur, Dada akımı ile birlikte avangard dönemin sokak kahramanı olmayı sürdürür; ama artık flâneur' un mesaisi olan avarelik Dadacıların 1920'lerde başlattığı keyfi kent turlarında olduğu gibi başlı başına sanat eserinin kendisi yerine geçmektedir. Dadacılar, rastgele saatlerde, rastgele noktalara düzenledikleri turlarla, en tesadüfi karşılaşmalarla, dakik kent hayatına eleştirsel yaklaşımlarda bulunurlar.1950'li yıllardan itibaren seslerini duyuran sitüasyonistler ise, kent hayatına etkin katılımı ve onun dönüştürülmesini öngörürler. "Kenti bir kültürel deney ve oyun sahası gibi tasarlayarak yabancılaşmayı kırmayı ve gündelik hayatta devrim yapmayı hayal ederler…" (Artun, 2013, s.54).

Sitüasyonist Enternasyonal hareket, "Yüce sanat"a yönelik avangard başkaldırıları ile kentlerin nasıl daha iyi yaşanabilecek bir yer haline getirilebileceği üzerine düşünceler üretmiştir. Yeşil Şahin (2016) Sitüasyonist Enternasyonal akımın önde gelen ismi Guy Debord'un 1955 tarihli "Introduction to a Critique of Urban Geography (Kent Coğrafyası Eleştirisine Giriş) adlı yazısında psikocoğrafya teriminin tanımını şöyle aktarır; "Psikocoğrafya, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde düzenlenmiş coğrafi koşulların, bireylerin duygu ve davranışları üzerindeki özel etkilerini inceleyen bir çalışmadır" (Yeşil Şahin, 2016, s.23). Psikocoğrafya şehri deneyimleme biçimi ve bu deneyimin insan psikolojisi üzerindeki etkilerini araştıran bir yöntemdir. O'Rourke (2013) eğer coğrafyacılar yeryüzünü (geos) 'bölüyor', 'çiziyor' ya da 'yazıyorsa' peki ya psikocoğrafyacılar ne yaparlar sorusunu sorar ve şöyle cevaplar; "Latince ön eki olan Psyche (nefes) karışıma ruhun hazzını ekler, yeryüzü, akıl ve el ile bağlantı kurar" (Aktaran Boztepe Mutlu, 2020, s.23). Sitüasyonist Enternasyonel uygulamalarından olan "Dérivé" veya drift (sürüklenme) psikocoğrafya etkisinin farkındalığını içeren farklı ortamlara geçiş tekniği olarak klasik gezi formatından oldukça faklıdır. Herhangi bir amacı olmayan, öngörüsüz bir akışta yapılan bu yöntem bireyin sürekli gelip geçtiği ancak monoton kent yaşantısı ile farkına varmadığı veya unutulmuş mekânları tekrar hatırlamasına olanak sağlamaktadır.

Sarı'ya (2013) göre Sitüasyonist Enternasyonal hareket; modern yaşamda bireyin çevresine olan ilgisinin azalması sonucu, kentte yapılan başıboş gezintiler esnasında yön kaybı, beklenmedik karşılaşmalar ve sezgilerle bireyin klasik algısından çıkartılarak, bireylerin mekânların ruhunu tekrar keşfedilebileceğini savunmaktadır. Böylece kentsel çevrede gizli kalmış geçmişe dair izler ve imgeler ile birey arasında anlık ilişkiler kurabilmek mümkün olacaktır. Sitüasyonist Enternasyonel hareket kapsamında kente dair gözlemlerden elde edilen bilgiler ışığında, deneyimi yansıtan psikocoğrafik haritalar ile kenti temsil etmenin yeni yolları da aranmıştır (Sarı, 2013, s.XV).

Guy Debord'un, 1956 yılında Paris'in alternatif haritası olarak hazırladığı "Guide Psychogeography De Paris" yeni temsil yolunu göstermektedir. (Görsel 43) Az sayıda da olsa "psikocoğrafik haritalar" kent içindeki dérivé veya drift (sürüklenme) eylemini yansıtır. Bu salınımlarla birlikte kenti kişisel deneyimlerine göre ifade etmişlerdir. Paris o dönemde farklı sosyal, kültürel ve ekonomik toplumları barındıran yapısıyla keşfedilmeye açık bir şehirdir. Kolaj tekniğinin kullanıldığı bu haritalarda bölgeler arasında gözüken uzaklık gerçek mesafeleri temsil etmemektedir. Haritada bulunan kırmızı oklar, bu gezintilerin yönlerini, okların kalınlığı ise geçişin sıklığını belirtmektedir.



Görsel 43- Guy Debord, Guide Psychogeography De Paris (1956).
https://imaginarymuseum.org/LPG/Mapsitu1.htm

Yeşil Şahin'e (2016) göre; tutkulu bir şekilde yaşadığı kenti gözlemleyen flâneur'un eylemi, dérivé (sürüklenme) kavramı ile tamamen plansız akışta yapılan farkındalık eylemlerine dönüşmektedir. Bu farkındalık eylemleri, kentleri daha yaşanılabilir

mekânlara dönüşümü için devrimci bir yaklaşım sunmaktadır. Her ikisinin de ortaya çıkışı temelde modernleşme ve endüstrileşmenin başlangıcıyla insan üzerindeki yıkıcı sonuçlarının hissedildiği zamanlarda birey ile yaşadığı kent arasında hızla açılan mesafeden kaynaklanmaktadır. "Baudelaire'in bohem flâneur'ü, zamanla bir kent devrimcisine dönüşmektedir" (Yeşil Şahin, 2016, s.132).

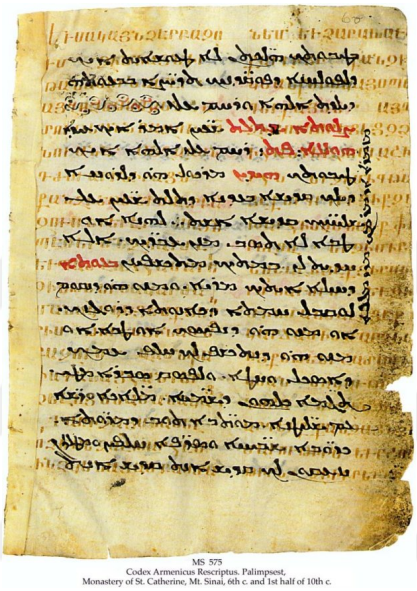
Baudelaire'in yaşadığı dönemdeki modernleşen kentlerin dönüşüm sonrası bireyin yabancılaşması üzerinden yarattığı modernite figürü flâneur günümüz sanat ortamında sanatçılar ve fotoğrafçılar tarafından devir alınmıştır. Baudelaire'in yaşadığı dönemden günümüze değişen bir şey yok gibidir. Günümüz kentlerinde yaşanan aşırı kentleşme, standartlaşma, küreselleşme gibi sorunlara eklenen hızlı teknolojik gelişmeler karşısında sanatçılar "kent" kavramını çalışmalarının odağına almışlardır. Güncel fotoğrafçılar, flâneur'un tutkulu gözlemciliğine, dérivé (sürüklenme) olgusunun sağladığı yön kaybı ve beklenmedik karşılaşmaların yarattığı farkındalığı katarak, alışılagelen algıdan uzaklaşmaya çalışmışlardır. Kentlerin sorunlarını yansıtan çalışmaları ile izleyicinin de olağan algısını bozarak daha yaşanılası kentler için eyleme davet etmişlerdir.

2.1.3. Palimpsest Olarak Kent

Mimari ve kent "zaman" açısından katmanlaşmış bir yapıya sahiptir. Kent bilimci Lewis Mumford'un kent tanımını Keleş (2014) şöyle aktarmaktadır; "Kent, bir topluluğun kültürünün ve erkinin yoğunlaştığı yer, zamanın bir ürünü, birikimidir" (Keleş, 2014, s.9). Lynch'e (2021) göre kent kendisini meydana getiren olaylar dizisiyle, geçmiş deneyimlerin hatırasıyla algılanabilir. Bir zamanlar bir çiftçinin arazisi olan bir alan daha sonra kentin bir bulvarına ya da bir alışveriş merkezine dönebilir. Ancak "her bir kentlinin kentin bazı kısımlarıyla uzun bir münasebeti olmuştur ve ona ilişkin kendi imgesi hatıra ve anlamlarla yüklüdür" (Lynch, 2021, s.1).

Kent bu katmanlaşmış yapısıyla "palimpsest" kavramını hatırlatır. Palimpsest (yunanca "palin" tekrar; "psëstos" kazınmış) yeniden kullanılmış bir papirüs veya parşömen el yazmasıdır. Vikipedi'den alınan tanımlama ile; parşömen, üzerine yazı yazmak veya resim yapmak için kullanılan, gerektiği gibi işlendiğinde her iki yüzüne de

yazılabilen son derece dayanıklı özel hazırlanmış bir hayvan derisidir (“parşömen”, 2022). Bu yüzey bahsedilen özellikleri ile üzerinde birden çok değişiklik yapabilme imkânı sağlayarak bilgilerin üst üste kaydına olanak vermektedir. Mevcut yazının yazılabilmesi için silinen bir önceki yazının kazınmasından arta kalan lekeler zaman geçince bir doku oluşturmakta ve zamanın izini yansıtmaktadırlar.



Görsel 44- Palimpsest
https://analepsis.org/2008/04/24/this-is-a-palimpsest/

Palimpsest kavramı edebiyat, resim, sinema, fotoğraf ve mimarlık gibi pek çok alanda kullanılmıştır. Palimpsest kavramı eski ve yeninin bir arada oluşu ve yeninin eskiden kalanları bünyesinde barındırması niteliği ile Yıldırım’a (2009) göre “iki ruhun tek bedende taşınmasına yönelik gönderdiği sembolik anlamlardan ötürü” sanatın birçok alanında kullanıldığı gibi kentleri de tanımlamakta da kullanılmıştır (Yıldırım, 2009, s.46). Tümer 2008 yılındaki “Beş Mimarlık” adlı yazısında mimarinin ve kentin palimpsest özelliğini şöyle vurgulamaktadır.

> İspanyol yazar Juan Goytisolo Estambul, ciudad palimsesto (İstanbul, Palimpsest Kent) demiş bir yazısında. Doğrudur, İstanbul öyle bir kenttir, çünkü üç büyük imparatorluğa başkentlik yapmıştır ve bugünkü Ayasofya’nın altında bir önceki Ayasofya’nın izleri vardır. Ama İstanbul tek ciudad palimsesto değildir.

> Örneğin, Troya'da öyledir. Bu kent aynı alanda neredeyse on kez, yeniden, yeniden kurulmuştur (Tümer, 2008).

Farklı kültürleri, arkeolojik dönemleri ve mimari yapıları bünyesinde barındıran kentler, farklı zamanlara, yaşanmışlıklara ait izleri ve mekânların derin anlamlarını bünyelerinde barındırmaktadırlar. Kentler gibi mimari yapılar da katmanlı bir yapı sunmaktadırlar. Mimarlık uygulamalarında yapılar, kültürel miras değer taşımaları ya da simgesel özellikler barındırma sebepleri ile korunma altına alınmaktadırlar. Mimari yapının özelliklerini bozmadan, yeni fonksiyonlarla tekrar kullanıma açılan bu tip yapılarda bu yönüyle bir palimpsest örneği oluşturmaktadır. Cordan (2019) "Bir "Palimpsest" Olarak İç Mekân" adlı yazısında parşömen kağıdının defalarca silinip tekrar tekrar kullanılması gibi mekânların da zamanla birlikte değişen ihtiyaçlar doğrultusunda yeniden kullanımı arasında bağlantı kurmaktadır (Cordan, 2019). Mekânların dönüşümü sürecinde yapı dolayısıyla mekân yeni bir işlev yüklenirken hala eskiden izler taşımayı sürdürmektedir. "Bir başka deyim ile mekân silinip yeniden yazılmıştır ve eski yazılar mekânda hala okunabilmektedir. Dönüştürülmüş yapıların bazılarına baktığımızda bu izler özellikle bırakılmaktadır" (Yıldırım, 2009, s.53).

Mekânların dönüştürülmesinde yeniden kullanım için bazen yeni malzeme ve detaylara ihtiyaç duyulmaktadır. Mevcut yapının üzerine getirilen yenilikler ile geçmişin izleri açığa çıktıkça hem eski hem de yeniyi eşzamanlı olarak görmek olanaklı hale gelmekte hem de her katmanın tasarımı daha da zenginleştirmesi sağlanmaktadır.

Görsel 45'te yer alan Antakya Müze Otel güncel bir palimpsest örneğidir. İçinde bir tarih mirasının canlandığı bir yapı olarak Emre Arolat Mimarlık tarafından hayata geçirilmiştir. Otelin bulunduğu alan Antakya'nın ilk Hıristiyan topluluğa ev sahipliği yaptığı iddia edilen, St. Pierre (Aziz Petrus) Kilisesi'nin yakınlarındadır. Otel sahiplerinin ilk projenin uygulama sürecini başlattıkları kazı aşamasında farklı medeniyetlere ait önemli sayıda arkeolojik buluntu ortaya çıkarılmış ve bunların keşfi sonucu bu alana geleneksel otel tipolojisini uygulamanın imkansızlığını ortaya koymuştur. Restore edilmiş arkeolojik eserleri sergileyecek bir kamu müzesini otel projesine entegre edilmesi zorunluğu ortaya çıkmıştır. Bu süreçte devreye giren Emre Arolat Mimarlık için en önemli

nokta arkeolojik alanın kamusallığına karşın otelin özel kullanımından doğan ikiliği çözmek olmuştur. Konvansiyonel inşaat uygulamaları terk edilerek çelik sistem ve prefabrike modüller kullanarak, her katta devam eden mekânsal akışkanlık ve geçirgenlik ile arkeolojik alana çeşitli görsel bağlantılar sağlanmıştır. Yapının tasarımında antik dönem ile modern iç içe geçirilmiştir. Farklı zamansal katmanları barındıran yapı, ziyaretçilere ve konuklara zamanda yolculuk yaptırarak ve bir yandan geçmişin enerjisini hissetmeleri sağlanmaktadır. Aralarında dünyanın en büyük tek parça mozaiğinin de bulunduğu arkeolojik kalıntılarla otel yapısı arasında görsel bağlantı sürekli korunmaktadır.



Görsel 45- Emre Arolat, Antakya Müze Otel, 2019.
https://emrearolat.com/project/the-museum-hotel-antakya/

İnşaat aşamasında kazı sürecinde eski dönemlere ait izlerin bulunması ile başlayan süreç palimpsest niteliği taşıyan bir yapının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu yapıyı, zamansal olarak çok katmanlılık, çoklu bir aradalık yaratması ve karşıtlıkları bulundurması sebebiyle heterotopya örneği olarak da düşünmek mümkündür.

Palimpsest kavramı tüm bu yönleri ile mimarlar, tasarımcılar ve kent plancıları için; “eski ve yeni arasında diyalog kurmak için bir ara bulucu, tarihi, sosyal, kültürel, simgesel katmanların keşfi, okunması ve yorumlanması için bir yöntem, mevcut olanı yeniden kullanmak ve/veya yeni ek inşa etmek için bir metafor, bir tasarlama aracı” olarak düşünülebilir (Cordan, 2019).

Fotoğraf alanında da palimpsest kavramı ile bağlantılar kurmak mümkündür. Analog dönemin çoklu pozlama ve üst üste bindirme vb. yöntemleri, dijital teknolojinin sunduğu imkanlarla birleşerek fotoğrafçılara katmanlı yapılarla çalışma olanağı sağlamıştır. Fotoğrafçılar tarafından dijital fotoğraf düzenleme programlarındaki katmanlarla (layer) çalışma mantığı parşömen kağıdına benzetilerek; bu yöndeki çalışmalar dijital palimpsest örneği olarak ele alınmaktadır. Üçüncü bölümde değinileceği gibi, fotoğraf sanatçısı Murat Germen'de yaptığı bu tarzda yaptığı çalışmaları palimpsest benzeri üst üste bindirme tekniği olarak nitelendirmektedir.

2.1.4. Metafor Olarak Mimari ve Kent

Gündelik hayatta metaforik ifadelerin kullanımı oldukça yaygındır. Mesela dağın eteğinden, sandalyenin bacağından, kentin kalbinden, kanunun pençesinden, vb. bahsederiz. Ungers (2020) metaforları "güncel olayların somutluklar doğuran ve süreçlerin tamamen soyut algılanışı yerine daha betimleyici ve açıklayıcı bir karaktere sahip figüratif bir ifade şekline dönüştürülmesidir" şeklinde tanımlamaktadır (Ungers, 2020, s.15). Bu dönüşümde özdeş olmayan ancak birbiriyle karşılaştırılabilir iki olayın karşılaştırılması yapılır. Bu karşılaştırma çoğunlukla, farklı nesneleri birbirine bağlayan ve her ikisinin de karakteristik özelliklerinin rol aldığı yeni bir imge keşfeden yaratıcı bir düşünceyle bulunur. Tasarımcılar metaforlardan düşünsel bir araç olarak faydalanır. Aristoteles'in tanımladığı gibi, "metafor, farklılıklardaki benzerliklerin sezgisel olarak kavranışıdır" (Aktaran Ungers, 2020, s.15).

Kent ve mimari; aşırı kentleşme, modernleşme, küreselleşme, denetlenme, iklim değişiklikleri gibi konuların aktarımında sanatta metafor olarak kullanılmıştır. Metafor, mecazi anlamın temel aracıdır ve anlamın bir bağlamdan diğerine kaydığı, bir şeyin diğerinin terimlerini söylediği bir süreç ikamesidir. Metafor bağlantılar kuran süreçtir ve düşünce, dil ve kavramları işleme kapasitemizle ilgilidir. Süreç, bir nesneyi tamamen farklı bir şekilde görme olasılığını sağlar. Bir gökdelenin veya kalabalık bir meydanın fotoğrafını çekmek, bizi kent kavramına yönlendirir, kent kelimesinin yerine geçer. Bir şehirde tıkanmış bir trafik fotoğrafı, modern hayatın gerçeklerini ve baskılarını simgelemektedir.

Foucault, modern kentlerdeki gözetleme ve denetleme mekanizmalarını, heterotopya olarak değerlendirdiği mimari bir yapı olan hapishane yapısını metafor olarak kullanarak ifade etmiştir. Tormey (2013) Foucault'un "Discipline and Punish (1975)" adlı eserinde mükemmel bir şekilde yönetilen şehir yaratmak için bir dizi kontrol, sınırlama ve gözetim modelini tanımladığını aktarmaktadır. Foucault'a göre otoriteler, bireyleri deli/akıllı, tehlikeli/ zararsız, normal/anormal gibi kategorilere ayırarak; insanları kim olduğu, nerede olması gerektiği, nasıl kategorize edileceği, nasıl tanınacağını gibi birey üzerinde "ötekileştirme" yaratarak, gözetleme ve denetleme mekanizmaları kurmaya çalışmaktadırlar. Foucault, Jeremy Bentham'ın Panoptikonu'nu gözetim ve denetleme sistemleri için metafor olarak kullanmaktadır. Panoptikon (örnek hapishane için on sekizinci yüzyıl planı) merkezi bir yapıdır ve merkezinde tüm hücrelerin görünümünü kontrol edecek bir kule bulunmaktadır. Tam bir gözetleme için gerekli olan tek şey, kuleye hücrelerde kalanları gözlemleyebilecek bir gözetmen yerleştirmektir (Tormey, 2013, s.82). Üçüncü bölümde değinileceği gibi sanatçı Murat Germen "Olay Mahalli" adlı sergisinin "Panoptikon'a zoom'la!" adlı çalışmasında rant odaklı soylulaştırma, aşırı kentleşmeyi içeren kent, suç ve mimari kavramlarını, gözetlenme olgusu ile birleştirerek Bertham'ın hapishane yapısını metafor olarak kullanmıştır.

Yine aynı yazara göre kamera ve dolayısıyla fotoğraf; bakmak ve bakılmakla ilgilidir. Kamera bir göz ve mercek olarak bakandır ve bakılana teknolojik güç uygulayandır. Kamera hem kelimenin tam anlamıyla hem de mecazi olarak gözetleme karakterini üstlenir; fotoğraf ise kanıtı temsil ederek bakmanın gücüne tanıklık etmektedir. Kentlerdeki gözetleme ve trafik kameraları otoritenin bakma ve kontrol etme gücünü temsil eder; tıpkı Panoptikon'da olduğu gibi. İnsan hiç görmeden tamamen görülür (veya) hiç görülmeden her şeyi görür. Kameraların orada olduğunun her zaman bilinmesine rağmen ancak tam olarak ne zaman gözetlendiğimizi veya fotoğraflandığımızı asla bilemeyiz. Yirmi birinci yüzyılda, kamera ve fotoğraf metaforları siber uzayı da kapsayacak şekilde genişletilmiştir (Tormey, 2013, ss.82-83).

Fotoğraftaki metafor ve alegorinin işleyiş mekânizmaları daha geniş fikirlere atıfta bulunur, böylece izole öğeler çok daha büyük bir kavramı temsil edebilir veya sembolize edebilir. Alegori kelimesi yunanca "başka" anlamına gelen "allos" ve "söylemek"

anlamına gelen "agorein" kelimelerinin birleşmesinden oluşur ve çift anlamlı, örtülü bir dili akla getirir. Alegori yönteminden sanatta tematik bir içerik oluşturulurken yararlanılır. Urgens'e (2020) göre "Alegorik bir benzetmeden geriye kalan izlenim, kaçınılmaz olarak bir yorum gerektiren, dolaylı, ikircikli ve hatta bazen sembolik bir içeriğe sahiptir" (Urgens, 2020, s.21).

2.2. Kentleşme

"Onları kent olarak yaşamanın gittikçe zorlaştığı şu günlerde,
kentlere, son bir aşk şiiri gibi bir şey yazdığımı düşünüyorum.
Belki de kent yaşamının kriz noktasına yaklaşmaktayız ve
'Görünmez Kentler' yaşanmaz hale gelen
kentlerin kalbinden doğan
bir rüya"(Calvino,2002, s.12)[40]

Romalı mimar Vitruvius M.Ö. 25 yılında yazdığı tahmin edilen "De Architectura" (Mimarlık Üzerine On Kitap)" adlı eserinde ele aldığı konular ile "sağlıklı kentleşme" nin maddelerini belirlemiştir; uygun arazi seçimi, yaşama bölgeleri için ılıman iklim yerlerinin belirlenmesi, yerleşim bölgelerinin farklı fonksiyonlara göre yön bilgisinin kontrolü ile yerlerinin belirlenmesi, rüzgar ile gözlemlerin yapılması, sağlıklı yaşam için insanları rahatlatacak rüzgarın esme yönlerini saptama, hakim rüzgara göre sokak yönlerinin belirlenmesi, yaşama alanlarında su ve besin kalitesini anlamak için araştırmaların yapılması, kamu ve ortak alanların belirlenmesi gibi…(Vitrivius, 2005, ss.12-22).

> Geleceğin kentinin sağlığını bu ilkelerle güvence altına alıp, toplumu besleyecek bol miktarda gıda maddeleri sağlayabilecek ve kolay ulaşım için iyi yollan, uygun ırmak veya deniz limanları bulunan bir yöreyi seçtikten sonra yapılacak iş, kulelerin ve kent duvarlarının temellerini atmaktır. Sağlam zemini -varsa- bulana kadar kazıp temelleri önerilen yapının büyüklüğünün gerektirdiği derinlikte

[40] Bu metin, 29 Mart 1983'te, Calvino'nun, New York Columbia Üniversitesi Writing Division yüksek lisans öğrencilerine verdiği İngilizce konferanstan alınmıştır. Metin daha sonra 1983 yılında Amerikan edebiyat dergisi Columbia tarafından "Italo Calvino on Invisible Cities" adı altında yayımlanmıştır (sayı 8,1983, s.37-42).

> yapınız. Temeller, toprak üzerinde görünen duvarlardan çok daha kalın yapılmalı, yapıları da mümkün olduğu kadar sağlam olmalıdır (Vitrivius, 2005, s.15).

Bazı kentler tarih boyunca bir ağaç gibi düzenli ve doğal bir şekilde büyürken, bazı şehirler ise tamamen "insan ürünü" dür ve sonradan inşa edilmiştir. Washington, St. Petersburg ve Brasilia gibi kentler yeniden inşa edilen kentlerdir. Müdahalesiz büyüyen şehirler kendi şehirciliklerini oluşturmuşlardır. İnsanların biçimlendirdiği şehirler ise şehircilerin eseridir (Ragon, 2010, s.9).

19.yüzyılda yaşanan sanayi devrimi ile birlikte kırsal kesimden kentlere fabrikalarda çalışmak için gelen insanlarla kentlerde büyük bir yığılma meydana gelmiştir. Bu zamana dek katedral, şato ve kamu binaları vb. ile ilgilenen mimarlar bakışlarını kente çevirmişlerdir. Kentlerde yoğun nüfus artışı ile ortaya çıkan ulaşım, hijyen ve estetik sorunlarına karşı yeni tedbirlerin alınmasına neden olmuştur. Haussman, 1850'li yılarda Paris'te hem şehri temizlemek hem de isyanları kolayca bastırabilmek ve işçi kesimini banliyö olarak adlandırılan kenar mahallere yerleştirmek amaçlı bir çalışma başlatmıştır. İlk şehirciler siyaset adamlarıdır. Fransız ve İngiliz ütopik sosyalistler Charles Fourier, Etienne Cabet ve Robert Owen artık yeni topluma yeni bir kent gerektiğini fark etmişlerdir. Le Corbusier'in Işıyan kenti, Fourier'in falanster[41] hayalinin, dikey bir yansıması iken, III. Napolyon'un Haussman vasıtası ile Paris'i yerle bir edişi de Cabet'in "ideal kent" hayalinin gerçekleştirilme çabasıdır (Ragon, 2010, ss.10-11). "Ütopya" olarak nitelendirilen ve 20.yüzyılın kentlerini derinden etkileyen çalışmalar arasında Le Corbusier'in "Işıyan kenti", Soria y Mata'nın "doğrusal kenti", Eugene Hernard'ın "Motorlu kenti", Tony Garnier'in "Endüstri kenti" ve ve Frank Lloyd Wright'ın "karşı şehircilik" olarak önerdiği "Broadacre kenti" sayılabilir. Le Corbusier'in uyguladığı CIAM[42] ilkeleri

[41] Phalanstère (falanster); Wikipedia açıklaması ile; Charles Fourier tarafından geliştirilen bina modelinde farklı karakterlere sahip 500-2000 kişinin oluşturduğu ideal topluluğun yaşaması planlanmıştır. Bu üç katlı geniş binada barınmaya ek olarak insanların tüm ihtiyaçlarını karşılayacak sosyal ve kültürel alanlarda yer almaktadır ("phalanstère", 2022).

[42] CIAM (Congrès Internationaux d'architecture Moderne) Uluslararası Modern Mimarlık Kongresi çalışmalarında geliştirilen Atina Tüzüğü'nde kent planlamasının temel ilkeleri barınma, çalışma, dinlenme ve ulaşım gibi dört işleve dayandırılmaktadır. Le Corbusier'in kent planları tam da bu işlevlere göre zone anlayışını yansıtıyordu. Le Corbusier (CIAM)' ın kuruluş çalışmalarına katılmış ve danışmanlık yapmıştır.

doğrultusunda zone sistemine dayalı planlama anlayışının günümüz kentlerin gelişiminde etkisi büyüktür.

Çöteli (2013) kent planlamalarını, Öklidyen düzene uygun tasarlanıp tasarlanmamasına göre mekânik ve organik olarak temel iki kategoriye ayırmaktadır. Topoğrafik farklılıkların fazla olmadığı yerlerde mekânik bir düzende oluşturulmuş sokaklar sonsuza uzanan sürekli ve düz bir hat meydana getirir ve statiktir. Organik düzenlemenin oluşturduğu "düzensiz", dolambaçlı sokakları ise kaybolma psikolojisi ile algımızı harekete geçirir. Bu sokaklar mekânik düzenin tek yönlü, dümdüz bir hat çizen sokaklarından daha dinamiktir (Çöteli, 2013, s.192). Orta Çağ Avrupa kentleri ve İslam kentleri bu düzene sahiptir. Yazar bu iki düzenlemeyi birbiri ile kıyaslar;

> Kaotik gibi görünen organik şehir düzenleri içerisinde yaşayan kent sakinlerine veya gezinen yabancılara keşfetme, merak etme, şaşırma gibi psikolojik durumlarda ortaya çıkan bir haz verir ve aynı zamanda bir anlam çıkarma imkânı tanır. Oysa kuralları okunan bir şehir düzeninde yaşayanların ve gezinenlerin çıkarabileceği tek mana telkin edilen şeydir (Çöteli, 2013, s.192).

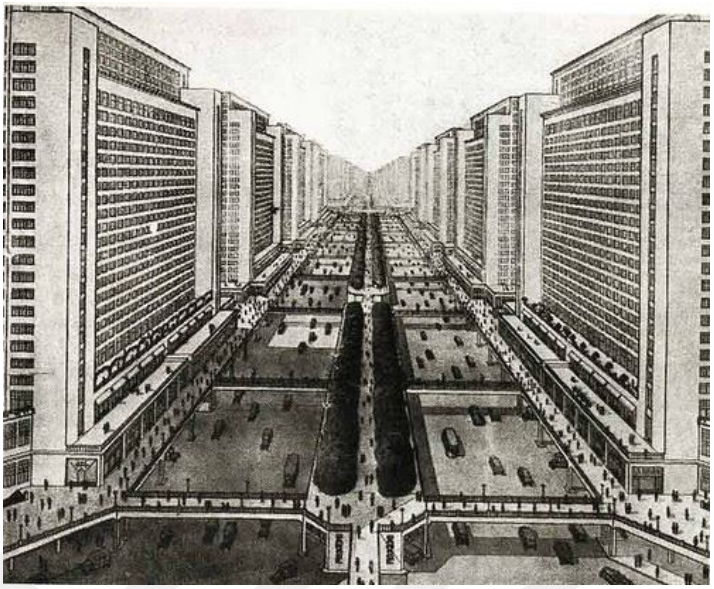
Kent estetiği açısından mekânik düzene dayanan tasarımların en uygun çözümler olduğu düşünülmektedir. Ancak Çöteli (2013) "… güzelleştiren şehirsel düzenin; fiziki olarak görünen mi yoksa duyumsal olarak algılanan bir nitelik mi olduğu üzerine" bir soru sormaktadır (Çöteli, 2013, s.168).

Le Corbusier 1923 yılında yayınladığı "Bir Mimarlığa Doğru" adlı kitabında Sanayi Devrimi sonrası bir geçiş dönemi yaşayan ülkelere yeni bir mimarlığın doğduğunu haber vermiştir. Mimarlığın Sanayi Devrimi sonucu değişen yaşam tarzına bir yanıt getirmesi gerektiğini de savunmuştur. Kendisi, bu sanayi ve teknoloji çağının yarattığı çalkantıya, us ve şiir aracılığıyla uyum kazandırmaya çalışmıştır (Merzi, 2021, s.10). 20. yüzyılın başlarında mevcut kentlerin sorunlarını eleştirerek, bu sorunları giderebilmek amacıyla ütopyacı bir yaklaşım benimseyen ve ideal kent önerileri geliştiren mimarların en önemli ismi Le Corbusier'dir. Le Corbusier Aydınlanma yüzyılı filozoflarının ve Descartes'ın "makine-insan" kuramını benimsemiş ve "makine-insan"ın yaşayacağı "ideal konutu"da "makine-konut"a dönüştürmüştür. Asıl ismi Charles-Edouard Jeanneret-Gris

olan hem mimar hem de şehir plancısı Le Corbusier'in üç "ideal kent" projesi vardır; "Çağdaş Kent" (Ville Contemporaine) (1922), "Işıyan Kent" (La Ville Radieuse) (1930) ve "Endüstriyel Lineer Kent" (La Cite Lineaire Industrielle) (1942). Le Corbusier 1925 yılında yazdığı Urbanism (Şehircilik) adlı kitabında "Şehir, yoğun bir yaşam ve iş merkezidir. Gevşeyen ve rahatlayan, uyuşuk bir halk, bir toplum, bir şehir, eyleme geçen ve kendine hâkim olan bir toplum, bir halk tarafından kısa sürede dağıtılır, yenilgiye uğratılır ve asimile edilir. İşte şehirler böyle ölür ve hegemonyalar yer değiştirir" demektedir (Le Corbusier, 2014, s.11). Böylelikle makine-insan, makine-konutunda bir anlamda da makine-kentinde makine rutinliğinde ve hareketliliğinde bir hayata sahip olmalıdır fikrini savunmaktadır. 1930 yılında sunulan ve Le Corbusier'in ütopik projelerinden biri olan "La Ville Radieuse (Işıyan Kent) diğer mimari ütopyalarda olduğu gibi belli bir yer için değil, herhangi bir yer için tasarlanmıştır. Panerai, Castex ve Depaule'e (2004) göre;

> Rönesans'ın ideal şehirlerinin, düzensizlik olarak adlandırdıkları Orta Çağ'ın kentsel düzenini reddetmeleri gibi Işıyan Kent de şehrin reddidir. Işıyan kent'in ne adı vardır, ne yeri, ne kendisi; o bir şemadır (Aktaran Köksal, 2014, ss.IV-V).

Lineer mekânik düzenlemeye dayanan bu planlama adeta kenti yaşayan bir makineye dönüştürmektedir. "Le Corbusier bu ikinci ideal kent önerisinde de modern insan için inşa edilecek evin disiplinli bir makine olması halinde bireyin özgürlüğünü geri getireceğini, mimarın toplumu şekillendirebileceğini ve eğitebileceğini savunmuştur" (Dostoğlu, 2002, s.22). Le Corbusier, geometrik düzenin gerekliliğine dikkat çekerken, bu düzenin getirdiği tekrarın oluşturduğu standartlaşma ile "ideal kente" ulaşmayı hedeflemektedir. Mimarın benimsediği dik açılı geometrik düzenin ürkütücü simetrik yapılanması da dikkat çekicidir. (Görsel 46)



Görsel 46- Le Corbusier, Işıyan Kent (La Ville Radieuse), 1930.
https://www.arkitektuel.com/ville-radieuse/

Le Corbusier şehirlerin merkezinde azami yoğunlaşma öngörerek kat edilecek mesafeleri kısaltmayı öngörmüştür. Bu kentte arazinin sadece %15'ini kullanan 2700 kişiyi barındıran "ünite" adı verilen yüksek konut blokları bulunmaktadır. İşlevsel bir ulaşım ağı, geniş yeşil alanlar ve bolca güneş ışığı alan yaşam alanları öneren proje hem yeni bir yaşam standardı hem de yeni ve daha iyi bir toplum önerirken, projenin inşa edilmesi için belirlenen alanda yıkılmış vernaküler[43] Avrupa şehirlerinin kalıntıları yer almaktadır. Ragon'a göre "Le Corbusier şehri kurtarmak isterken onu beton yapıların dikili olduğu büyük bir parka indirgiyordu…" (Ragon, 2010, s.436).

Modern mimarideki işlevsel ve organik yönde ilerleyen çalışmalar, şehircilik yaklaşımlarında da yine iki ana koldan gelişmiştir. İşlevsel tasarımlar Sanayi Devriminin getirdiği sorunlara radikal çözümler üretirken yıkıcı olmaktan çekinmemiştir. Organik yöndeki tasarımlar ise sanayi, hız ve teknoloji karşısında yabancılaşan insanın ihtiyaçlarını merkeze koymaya çalışan daha hümanist çözüm önerileri sunmuştur.

[43] Vernaküler: Vernaküler terimi öncelikle mimari de kullanım alanı bulmuştur. Bir yörenin geleneksel mimari dili olarak tanımlanmaktadır ve bu tip yapıların profesyonel mimarları yoktur. Yerel ustaların becerileri ve tasarımlarına göre yapılmışlardır. Aynı zamanda sivil mimari, yerel mimarlık, geleneksel mimarlık, mimarsız mimarlık, anonim gibi birçok kavram da bu anlamda kullanılmaktadır.

İşlevsel yaklaşımın öncüsü olan Le Courbisier'in eski veya geleneksel ile bağını koparması, geçmişi "tabula rasa"[44] (boş levha) olarak görmesi; modernizm akımının en önemli bileşenlerinden biri olan modern mimarlığın aynı zamanda yıkıcı yönünü vurgulamaktadır. Tümer (2006) "Yapmak, Yıkmak ve Mimarlık" adlı makalesinde "kuramsal yönü, söylemi çok güçlü olan Le Corbusier, Modern Mimarlığın yıkıcılığını, daha keskin bir biçimde yansıtmaktadır" fikrini paylaşmaktadır. Le Corbusier "Urbanisme (Şehircilik)" başlıklı kitabında bu doğrultudaki görüşünü belirtmektedir;

> Büyük şehirlerin merkezini yıkmak ve yeniden inşa etmek, pislik yuvası banliyöler kuşağını ortadan kaldırmak, bunları daha uzağa taşımak ve onların yerine, günü geldiğinde tam hareket serbestliği verecek ve kısa sürede, düşük bir fiyata, değeri on hatta yüz katına çıkacak bir anapara oluşturmayı sağlayacak, bir serbest koruma alanını yavaş yavaş kurmak fikrine varılmasının gerekliliğini oldukça soğukkanlı bir şekilde düşünüyorum (Le Corbusier, 2014, s.88).

Le Corbusier o günün gereksinmelerine yanıt getirmeye yönelik çalışmalar yapmış "Konut, içinde yaşamak için bir makinedir" derken, sürekli büyüyen somut gerçekler karşısında akla en yatkın, uygulanabilir çözümler sunmaya çalışmıştır. Merzi'ye (2021) göre "tüm bu iyi niyetli amaçlar savunulurken sonradan yüksek kâr politikası güdülerek "usçul" konutun minimum konuta dönüştürülebileceği gerçeği ve pazar ekonomisinin yasaları önceden kestirilememiştir (Merzi, 2021, s.11).

Modern mimarinin organik kanadında yer alan F.L.Wright ise "karşı şehircilik" olarak adlandırılan ütopik projesi "Broadacre kenti (1931-1935)" ile sanayileşmiş, yapay ve yabancılaştırıcı kentin karşısına insanı ahenge götüren doğa içinde kaybolan bir kent koymuştur (Ragon, 2010, s.465). Wright "eğer makine insanı ele geçiriyorsa insanoğlunun şehirlerle beraber yok olmaktan başka seçeneği yoktur" diyerek işlevsel yaklaşımların makine-insan ve makine-konut görüşüne karşıtlığını ifade etmiştir (Aktaran Ragon, 2010, s.466-467). Wright'ın "The Disappering City (Kaybolan Kent)" adlı 1932 yılındaki eseri adeta manifesto niteliğinde olup mimarın grid düzen içeren ancak merkeziyetçi

[44] Tabula Rasa (Boş Levha): John Locke'nın ortaya attığı ampirik teoriye göre, doğuştan gelen bir bilgi yoktur, insan tüm bilgiyi duygu ve deneyimleri ile kazanır.

anlayışa dayanmayan yaklaşımını yansıtmaktadır. Wright 1958 yılında "The Living City (Yaşayan Kent)" adlı kitabında özgür kentini tanıtmıştır. Kentine "nekropol" adını vererek "kıra dönüş ütopyasını" ortaya koymuştur. F.L. Wright Vakfı'nın resmî web sitesinde "Revisiting Frank Lloyd Wright's Vision for "Broadacre City" adlı yazıda bu tasarım anlayışı "Şehir her yerde ve hiçbir yerde" söylemi ile ifade edilmiştir (F.L.W. Foundation, 2017*)*. Ne yazık ki Wright'ın bu önerisi sadece kâğıt üzerinde kalıp uygulama olanağı bulamamıştır.

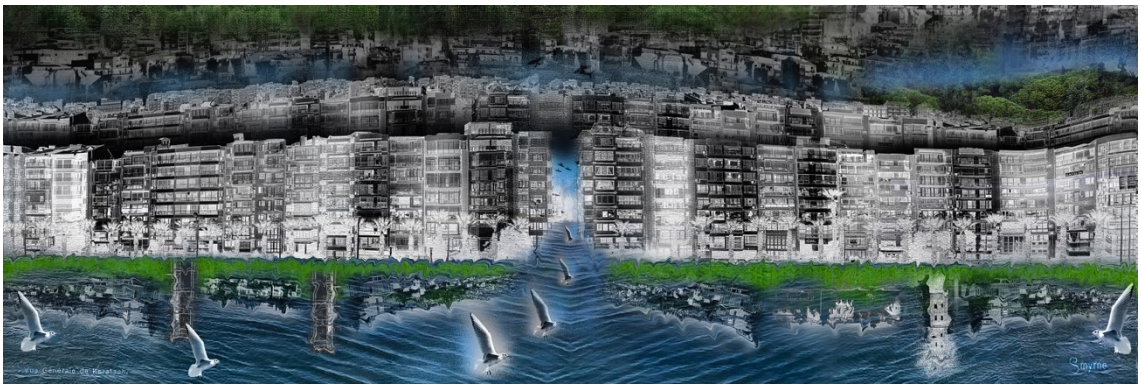
Modern şehircilik yaklaşımlarında insanın hem kendisi hem de doğa ve yaşadığı çevre ile olan aktif bağını kaybetmiştir. Kentleşme ölçeğinde işlevsel olmayan organik kentleşme önerileri; kaosa neden olma, denetim ve kontrol mekanizmalarını zayıflatmaya yönelik sebeplerden dolayı tercih edilmezken, işlevsel mekânik düzenlemeler yaygın uygulama olanağı bulmuştur. Çöteli'nin sorduğu soruya tekrar dönersek, bir kentte yaşamak ile kenti deneyimlemek ve keşfetmek farklı taleplere neden olmaktadır. Kentte yaşarken bu eylemi kolaylaştırıcı en ideal çözümleri talep ederiz, oysaki bir kenti bir flâneur gibi deneyimlemek istediğimizde kıvrımlı sokaklarda kaybolmak, sürprizlerle karşılaşmak bizi heyecanlandırır. Algılarımızı otomatikleşmekten çıkarır. İşlevsel çözümlerin eskiyi "tabula rasa" olarak görme yıkıcılığına ulaşmadan, kentlerin belleğine sahip çıkarak, eski ve yeniyi bir arada var ederek, mekânik ve organik düzenin bir arada olabileceği melez çözümlerle daha yaşanabilir, sürdürülebilir, ekolojik dengeyi bozmayan kentler yaratmak mümkün olabilir.

2021 yılında yüksek lisans[45] eğitimim sırasında "Ekoloji ve Çağdaş Fotoğraf" adlı ders içeriğinde benimle aynı dersi alan mimar ve fotoğrafçı L. Linda Bencuya ile birlikte yaptığımız proje "İzmir'in Duvarları" başlığı ile ders kapsamında sunulmuştur. Bu projede yaşadığımız kent İzmir'in Göztepe, Alsancak ve Karşıyaka sahil şeridinin aşırı kentleşme ile adeta duvar haline gelen yapılaşmasına odaklanılmıştır. İzmir'i bugünlere getiren kentleşme sürecine geriye dönük baktığımızda; 1922 yılında geçirdiği yangın sonrası büyük bir bölümünün hasar aldığı ve önemli yapılarının kullanılamaz hale geldiği bilinmektedir. Yangın sonrası, büyük bir yıkım yaşayan İzmir'in nazım imar

[45] Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım AnaSanat Dalı

planlarını hazırlanması sürecinde, yapılan çalışmalardan tatmin olmayan dönemin belediye başkanı Behçet Uz, Le Corbusier'i kente davet ederek bir planlama çalışması yapmasını istemiştir. Birtakım engeller ve ikinci dünya savaşının patlak vermesi ile Le Corbusier'in İzmir'e gelişi 1948 yılına kalmıştır. Bir hafta İzmir'de kalan ve kenti gezen mimar; mevcut kentsel alanı, CIAM Atina Tüzüğü'nde açıklanan işlevsel şehircilik yaklaşımına göre, "güneş, temiz hava ve yeşil alan" sağlamak amacıyla, kentin tarihi dokusunu tümüyle dönüştürmeyi öngören bir model önermiştir. Özellikle tarihi Kemeraltı bölgesini "tabula rasa" olarak gören tasarımı önemli ölçüde eleştiriye uğramıştır. Ancak ünlü mimarın Konak bölgesinin, yönetim ve kültür merkezi olması, Alsancak Limanının günümüzdeki yerine taşınması ve liman bölgesinin çalışma alanı olarak belirlenerek "Işıyan Kent" doğrultusunda yüksek bloklara dönüştürülmesi, Bayraklı bölgesinin endüstri alanı olarak belirlenmesi gibi fikirlerinin çoğunun uygulandığını görmekteyiz. Göztepe bölgesinde de mevcut eğime uygun hâkim rüzgârı içeriye alan manzarayı kapatmayacak şekilde deprem bölgesine uygun az katlı konut alanı önermiştir. Karşıyaka sahili için herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Olumlu önerilerini göz ardı eden, işlevsel yaklaşım sonucu tarihi bölgelere yönelik yıkıcı tavrı, projesinin uygulama şansını ortadan kaldırmıştır.

Ünlü mimara yönelik eleştiriler sonrası yapılan planlamalarda da kent belleğinin korunmadığı, plansız, rant odaklı ve hızlı kentleşme faaliyetleri sonucu sahil şeritlerinin yüksek bloklara dönüşümü ile "duvar" görünümünün ortaya çıktığı, hâkim rüzgârı olan imbatı ile nefes alamayan, denizi ile bütünleşemeyen ve yeşili ile buluşamayan bir kent görünümü ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda deneyimlediğimiz kenti iki ayrı bakıştan yansıtan bir fotoğraf çalışması da yapılmıştır. Bu seride Müge Yorgancıoğlu'na ait fotoğraf çalışmasından bir örnek yer almaktadır. (Görsel 47) Çarpık kentleşmenin yarattığı distopik kente karşılık, bireyle ve doğayla bağını koparmayan geçmişin izlerini artık sadece yansımalarda izlemek mümkündür.

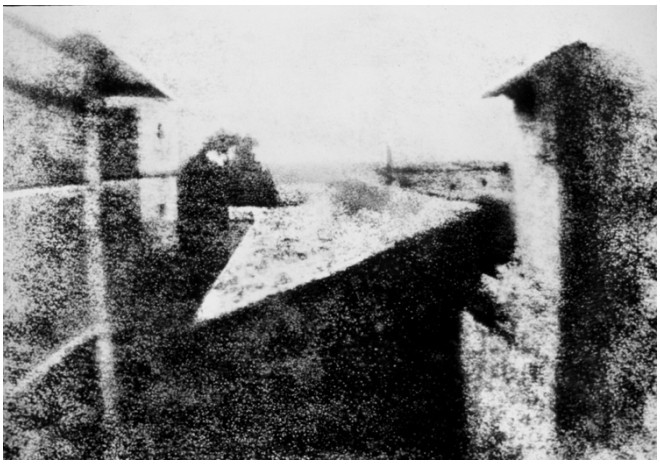


Görsel 47- Müge Yorgancıoğlu, İzmir'in Duvarları, Karataş Sahili, İzmir,2021. Kişisel Arşiv

Le Corbusier (2014) "Bir Şehir! İnsanın doğaya egemen oluşudur. Doğaya karşı insana özgü bir eylemdir. Korunma ve çalışmanın insana özgü bir örgütüdür. Şehir bir yaratıdır" fikri ile insanın doğaya egemen olmasını vurgulamıştır (Le Corbusier, 2014, s.IX). Oysaki günümüzde artık biliyoruz ki insan doğa ile olan savaşını kaybettiğinde kazanacağız.

2.3. Fotoğrafta Mimari ve Kent

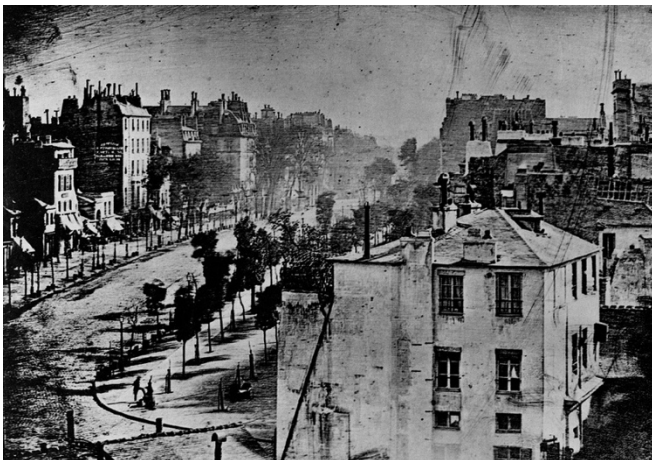
Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) tarafından 1827 yılında evinin birinci katının penceresinden bakarak, Le Gras'taki birkaç binaya ait metal levha üzerinde elde ettiği bu görüntü kendisi tarafından "helyografi" (heliography-güneşle yazmak-) olarak adlandırılmıştır. Niépce tarafından ışığa duyarlı yüzey üzerine karanlık kutu -optik- yoluyla kaydedilen bu görüntünün ilk fotoğraf olduğu kabul edilmektedir. Bodur'a (2018) göre "Le Gras'da Pencereden Görüntü" adlı bu helyografi levha 20.3x16.5 cm. boyutlarında olup yaklaşık 8 saatlik pozlama sonucu elde edilmiştir. Niépce'in helyografi levhayla ortaya koyduğu bu ilk görüntü yüzey üzerinde yeni bir resmetme tekniğinin de başlangıcı olmuştur (Bodur, 2018, s.32). Niépce, tarafından elden edilen bu ilk fotografik görüntü, aynı zamanda ilk mimari fotoğraf olarak da kabul edilmektedir (Kanburoğlu, 1998, s.3). (Görsel 48) Mimari yapılar durağanlıkları ile saatler süren pozlama sürelerine uyum göstererek fotoğrafçılara ideal model olmuşlardır.



Görsel 48 - Joseph Nicéphore Niépce, Le Gras'taki Pencereden Görünüm, View from the Window at Le Gras, 1827. https://tr.wikipedia.org/wiki/Nicéphore_Niepce#/media/Dosya:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nicéphore_Niépce.jpg

Yaşamını Panorama ve Diorama gösterileri ile sürdüren Luis Jaques Mandé Daguerre'in (1787-1851) kendi adıyla anılan Dagerotip'i (Daguerrotype) 1839 yılında keşfi ile helyografiye kıyasla pozlama süresi önemli ölçüde kısalmıştır. Bu yöntemle yine metal levha üzerinde elde edilmiş ancak elde edilen pozitif görüntü ile en ince detayların bile görüntülenmesi sağlanmıştır. Bu keşif 1839 tarihinde Bilimler Akademisi ve Güzel Sanatlar Akademisi tarafından "fotoğrafın resmen doğuşu" olarak ilan edilmiştir (Bodur, 2018, s.37).

Daguerre tarafından Paris'te çekilen bu fotoğraf ile sokaktaki yaşam fotoğraflanmıştır. (Görsel 49) Evinin penceresinden çektiği ilk insan görüntüsünü içeren bu fotoğrafta, fotoğrafa konu olan bulvar araçlarla ve insanlarla dolu olmasına rağmen uzun pozlama süresince sadece ayakkabı boyacısı, müşterisi ve binalar sabit durması sebebiyle görünür olarak kaydedilmiştir. Dagerotipin en önemli özelliği, oldukça detaylı bir görüntü sağlamasıdır çünkü metal levha pürüzsüz bir yüzeye sahiptir (Hacking, 2015, ss.20-23). Bu niteliği ile bu görüntü aynı zamanda detaylı bir kent fotoğrafı özelliğine de sahiptir. Bodur'a (2018) göre bu yöntem ile geleneksel resmetme tekniği insan elinden uzaklaşarak bir makinenin denetimine girmiştir (Bodur, 2018, s.42). Dagerotipin keşfi ile fotoğrafçılar sadece yaşadıkları kenti değil farklı kentlerdeki antik alanları, önemli binaları ve manzaraları da fotoğraflamışlardır.



Görsel 49- Luis Jaques Mandé Daguerre, Temple Bulvarı, Boulevard du Temple, Paris, 1839.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Louis_Daguerre#/media/Dosya:Boulevard_du_Temple.jpg



Görsel 50- Friedrich Fromhold Martens, Sen Nehri, 1845.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Paris_Panorama_1846_001.jpg

Görsel 50' deki fotoğraf Hacking'e (2015) göre; Friedrich Fromhold Martens'e (1845-1909) ait olan Paris manzarası ilk gerçek panoramik fotoğraftır. Bu fotoğraf, Martens'in dagerotip fotoğraf makinesine getirdiği yeniliklerden birinin ürünüdür. Martens 1845'te söz konusu icadın patentini almıştır: Bu düzenek ile objektifi 150° lik bir açıyla döndürür ve bu hareket boyunca tüm yüzeyi objektife eşit uzaklıkta olacak şekilde bükülen metal levhaya görüntüyü kaydeder. Levhanın bükülmesiyle, geniş açılı objektifin neden olduğu biçim bozukluğunun önüne geçilir. Bu düzenek, geniş bir alanı görmek için kafamızı çevirdiğimizde gözlerimizin yaptığı hareketi taklit etmektedir (Hacking, 2015, s.32).

Fotoğraf Endüstri Devriminin bir ürünüdür. Endüstri Devriminin etkilerinin yaşandığı 1800'lü yılların başında, İngiltere'de farklı alanlarda bilimsel çalışmalar ışığında fotoğrafın tarihi açısından özellikle optik ve kimya alanlarında önemli gelişmeler söz konusudur. İngiltere'de bu amaca yönelik olarak çalışan William Henry Fox Talbot (1800-1877) 1840 yılında gerçekleştirdiği buluşuna Yunanca kallos (güzel) ve typos (izlenim) sözcüklerinden oluşan Kalotip (Calotype) adını vermiş ve 1841 yılında patentini almıştır. Pozlama süresi bu yeni yöntemle bir saatten birkaç dakikaya hatta saniyeye düşmüş ve negatiften kâğıt gibi hafif malzeme üzerinde çoğaltılan sonsuz sayıda pozitif elde edilmiştir. Böylece tarihsel olarak yeni bir mekânik çoğaltma tekniği geliştirilmiştir. Bu yöntemde ışığa duyarlı yüzeye pozlanan görüntü bir dizi kimyasal işlem sonunda geliştirilir. Kalotipin bu aşamadaki sürecini kontrol ederek ve düzenleyerek sonuç üzerinde etki yapmak mümkündür. Talbot'un buluşundaki bu küçük gibi görülen detaylı süreç, çağdaş fotoğrafçılığın teknik ve estetik düzenleme öğelerinden biri olmuştur (Bodur, 2018, s.47).



Görsel 51- William Henry Fox Talbot, Açık Kapı, The Open Door, 1844 öncesi. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283068

Niépce ve Daguerre'in çalışmalarında nasıl mimari yapı veya kent ele alınıyor ise Talbot'un Görsel 51'deki kalotip örneğinde de mimari yapının ögelerinden olan açık duran bir kapı anlatıma konu oluşturmuştur. Metropolitan Art Museum (MET) web sitesinde "The Open Door, before May 1844, William Henry Fox Talbot" başlıklı yazıda, Talbot'un "The Pencil of Nature (Doğanın Kalemi-1844)" adlı kitabından şöyle bir alıntı yer almaktadır; "…günlük ve tanıdık olayların temsil sahnelerini konu almak için yeterli

yetkiye sahibiz. Sıradan insanların kayda değer bir şey görmediği yerlerde bir ressamın gözü sık sık takılı kalabilir" (Aktaran MET, 2022). Henneman (t.y.) "Westminster Abbey before May 1845" adlı yazısında Talbot'un kalotipini -çağdaşı Fransız dagerotipine göre en büyük avantajı- göstermek için foto kitap olan "Doğanın Kalemini" yayınladığını belirtir. Bu çalışma ile olağanüstü bir öngörüye sahip olan Talbot görselleri ve kısa metinleri ile portre, resim, heykel ve el yazmalarının çoğaltılması, seyahat görünümleri, görsel envanterler, bilimsel kayıtlar ve sanattaki makaleler dahil olmak üzere pek çok ortam için uygulamalar önermiştir (Henneman, t.y.). Volkan'a (2017) göre bu kitap ile yazı ve fotoğrafın bir arada özellikle de fotoğrafın mimari belgeleme için kullanılabileceğini ortaya koymuştur (Volkan, 2017, s.10). Fotoğrafın belgeleme özelliğinin bilinciyle Philip Henry Delamotte, 1851-1854 yıllan arasında yapımı gerçekleştirilen, dünyanın ilk demir ve camdan oluşan yapısı olan Crystal Palace'ın (Kristal Saray) tüm yapım aşamalarını görüntülemiştir (Özdal, 1997, s.19).



Görsel 52- William Henry Fox Talbot, Westminster Abbey, Londra, 1844-1846. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/289171

Dagerotip yöntemi ile negatifin olmadığı tek bir görüntü elde edilirken, kalotip yöntemi ile çok sayıda pozitif baskı üretme şansı elde edilmiştir. 1840-1850 yılları arasında kalotip uygulamalarının yaygınlaşması ile fotoğraf hem popüler hale gelmiş ve hem de ticarileşmiştir. Volkan (2017) mimarinin fotoğrafın bilinçli konusu haline gelişinin 1850'li yıllara rastladığını ifade etmektedir. "Fotoğrafın ilanından sonra 19. yüzyılın sonlarına kadar fotoğraf teknolojisi ve tekniği üzerine yoğun ve sürekli çalışmalar

sürdürülürken mimari, sabırla poz verdiği ve endüstriyel ve ulaşım devrimine iyi referans oluşturduğu için fotoğrafa ana öge olarak dahil olmuştur" (Volkan, 2017, s.230).

Yine aynı yazar 1857 yılında aralarında William Henry Fox Talbot, David Octavius Hill ve Roger Fenton gibi isimler tarafından "The Architectural Photographic Association (Mimari Fotoğrafçılık Derneği)" kurulduğunu belirtir; "bu derneğin amaçları sırasıyla tüm ülkelerin mimari çalışmalarının fotoğraflarını üyelerine ulaştırmak, dernek için bu tür fotoğrafların koleksiyonunu oluşturmak ve istenirse bunları sergilemek ve başka herhangi bir şekilde mimari üzerine bilgiyi teşvik etmek ve uzmanlığın gerekleri için bu uğurda fotoğraf sanatını servis edebilmektir" (Volkan, 2017, s.44).

Endüstri devrimi ile kırsal bölgelerden kentlere göç nedeniyle, kentlerde hızlı bir gelişim ve değişim yaşanmıştır. İşçi sınıfının ortaya çıkışı ve onlara yönelik konut ihtiyacı kentleri dönüşüm sürecine sokmuştur. 1850'li yıllarda yaşanan Paris'in Haussmanlaştırma süreci gibi süreçler diğer kentlerde de devam etmiş yeni kent profilleri fotoğrafçıların ilgi odağı haline gelmiştir.

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından yıkılan pek çok kent, insanların konut ihtiyacı, hastane, okul vb. sosyal tesislere olan gereksinimi ile yeni bir mimari gelişmiştir. Modern mimari anlayışı ile dönemin ihtiyaçlarına ve yapı teknolojisine uygun çözümler geliştirilmiştir. Dönemin yeni malzemelerinin betonarme, cam, çelik vb. kullanımlarının gelişen yapı teknolojileri ile birleşmesi yeni tasarımlara olanak vermiştir. Yüksek yapıların yapımına olanak veren bu gelişmeler ışığında kentlerin siluetleri de değişmeye başlamıştır. Dünyanın ilk gökdeleni olarak kabul edilen "Home Insurance" binası, 1884-1885'te Şigako'da inşa edilmiştir.

Volkan'a (2017) göre mimari ve fotoğraf üç sebeple bir araya gelmiştir. Birinci sebep, endüstriyelleşme ile kırsal kesimden kentlere göç sonucu kentlerde yapılaşma başlamış bu talepler doğrultusunda geliştirilen modern mimari anlayışı ile üretilen mimari yapıların belgelenerek tanıtılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Ayrıca bu mimari tasarımların nesiller boyunca tanıtılıp öğretilebilmesi için tasarımların belgelenmesi gereğini de ortaya çıkarmıştır. İkinci sebep ise endüstrinin gelişimi ile gelen hızlı değişim ile eskinin kaybolma tehlikesi ile karşı karşıya kalması endişesi ile eskinin belgelenme ihtiyacı ortaya

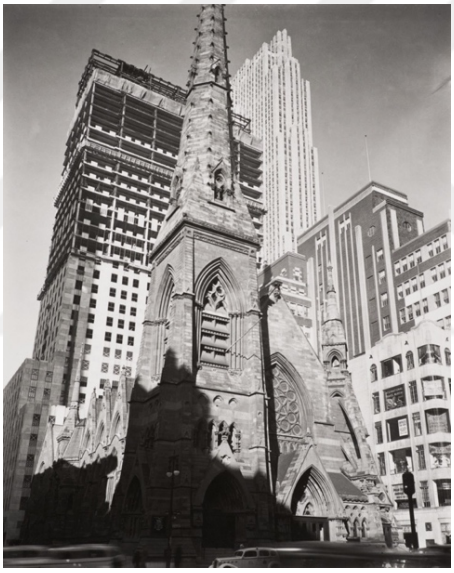
çıkmıştır. Son sebep ise endüstri devrimi ile tren ve tren yolları seyahatlerin kolaylaşmasına sebep olmuş ve gezi fotoğrafçılığının doğmasına sebep olmuştur. İnsanların yaşadıkları yerleri keşfetme arzusu ile farklı kültürlerin mimari stillerini tanıtan mimari fotoğraflar çekilmeye başlanmıştır. Bu üç sebepten dolayı 19. yüzyılda üretilen mimari fotoğraflar eğitim, hatıra/arşiv veya keşif/tanıtım gibi belgesel nitelikli olarak değerlendirilebilir. "19. yüzyılın önemli bir bölümünde mimari fotoğraflar tarihselcilik bağlamında yok olmaya yüz tutmuş mimariyi koruma altına almak, ölümsüzleştirmek ve bu arada fotoğrafın tekniğini çalışmak amacıyla çekilmiştir" (Volkan, 2017, s.231). 20. yüzyılda mimarinin fotoğrafik anlatımında profesyonel, sanatsal ve vernaküler tarzda farklı yaklaşımların ortaya çıkmasıyla, sokak/kent fotoğrafı da ayrı bir kategori oluşturmaya başlamıştır (Volkan, 2017, s.235).

Modern mimari ve modernist mimarların çalışmalarını belgelemek için "mimari fotoğrafçılık" başlığı altında profesyonel çalışmalar yapılmaya başlamıştır. 20.yüzyıla ait mimarinin odağı fotoğraflar sadece mimariyi belgelemekle kalmamış, bu dönemin sanat akımlarından etkilenerek sanatsal, deneysel ve estetik kaygıları yüksek çalışmalar da üretilmiştir. Birinci bölümde "fotoğrafta soyutlama" bölümünde 20.yüzyıl avangard sanatçılarının, mimarinin ve kentin başrol oynadığı çalışmalarında farklı bakış açıları kullanma, hız-makine estetiği, deneysellik, parçalanma, biçim bozma gibi kapsamlarda yaptıkları çalışmalara değinilmişti.



Görsel 53- Walker Evans, Westchester Farmhouse, New York, 1931.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267111

Volkan'a (2017) göre mimarinin konu olarak alındığı çalışmalar iki ayrı yönde ilerlemiştir. Bir grup fotoğraflarına konu olarak eski dünyayı sembolize eden yöresel mimariyi seçerken (vernaküler mimari), diğer grup ise modern mimariyi fotoğraflamıştır (Volkan, 2017, s.160). Görsel 53'te Walker Evans'ın (1903-1975) birinci grupta yer alan büyük kentlerin görüntülerinden uzaklaşarak, dikkatini kasabalara yönelttiği bir fotoğrafını görmekteyiz. Görsel 54'te fotoğrafını gördüğümüz Berenice Abbott (1898-1991) ise New York kentini belgelemek üzere "Changing New York" (Değişen New York) adlı seri bir fotoğraf çalışması yapmış, bu çalışmada Manhattan'ı yeni ile eski, güzel ile çirkin arasındaki tezatlıkları kullanarak belgelemiştir.



Görsel 54 - Berenice Abbott, Rockefeller Center with Collegiate Church in foreground, New York, 1936**.**
https://www.moca.org/collection/work/rockefeller-center-with-collegiate-church-in-foreground-new-york

Kanburoğlu (1998) mimarinin fotoğraflanma sebeplerini; yapının sadece kendisini anlatmak, yapının çevresi ile olan ilişkisini anlatmak, yapım aşamalarını belgelemek, veri toplamak (proje öncesi, rölöve-restorasyon projeleri vb.), belgelemek (arkeoloji, kazı çalışmaları, kent belleği oluşturma vb.) tanıtım amaçlı kullanmak (kitap, dergi, görsel etkinlikler vb.) ve resmi evrakta kullanmak gibi ana başlıklar altına toplamıştır (Kanburoğlu, 1998, ss.8-16).

Ezra Stoller (1915-2004) modern mimariyi profesyonel olarak fotoğraflayan yüzyılın önemli mimari fotoğrafçılarındandır. Aslen mimarlık eğitimi almış olan Stoller, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Marcel Breuer, Eero Saarinen, Richard Meier ve Mies Van der Rohe gibi birçok modernist mimarın yapılarını fotoğraflamıştır. Stoller'a göre;

> …gerçek bir mimari fotoğraf, mimari ve mimariyi deneyimlemek ve anlamak isteyen ancak bu konuda kapasitesi olmayan izleyicisi arasında bir iletişimdir…Stoller'a göre fotoğraf gerçek değildir, gerçeğin bir yorumudur ve fotoğrafçı yorumunda objeyi distorsiyona uğratmadan göstermelidir. Stoller mimarın tasarıma zaten kendi yorumunu kattığını bu yüzden de fotoğrafçının mimari üzerine yorum yapmasının gerekli olmadığını belirtir (Aktaran Volkan, 2017, s.180).

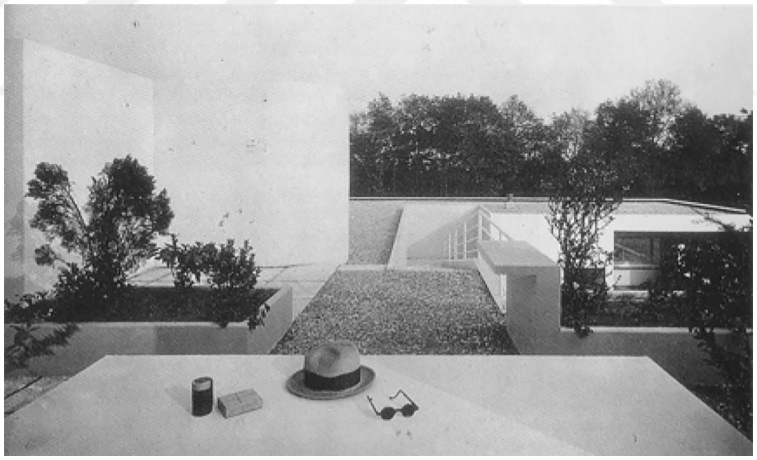
Görsel 55' te yer alan Le Corbusier' in önemli eserlerinden Ronchamp Şapeli'ni fotoğraflayan Stoller insan figürü kullanarak mimarinin boyutsal bilgisi hakkında bilgi vermektedir. Mimari temsilde cephe ve kesit çizimlerinde boyutsal bilgi vermek için insan figürünün kullanılması yaklaşımında olduğu gibi Stoller'da fotoğrafta gerektiğinde insan figürünü kullanmayı tercih etmektedir.



Görsel 55- Ezra Stolller, Chapel Of Notre Dame Du Haut (Ronchamp Şapeli), Ronchamp,1955.
https://www.metalocus.es/en/news/17-le-corbusiers-works-are-already-part-world-heritage

Mimari fotoğrafçılık alanında da farklı yaklaşımlar mevcuttur. Bu yaklaşımları "yorumsuz" ve "yorumlu" olarak iki ana kategoride ele almak mümkündür. Ezra Stoller mimari fotoğraf çalışmalarında kişisel yorumunu katmadığını belirtmektedir. Yorumlu yaklaşımlarda ise bireylerin mimari deneyimini ve bu deneyim sonucu uyanan duyguları yansıtmak amaçlanmaktadır. Mimar tarafından verilmek istenen mesajı izleyiciye ulaştırmak hedeflenmektedir.

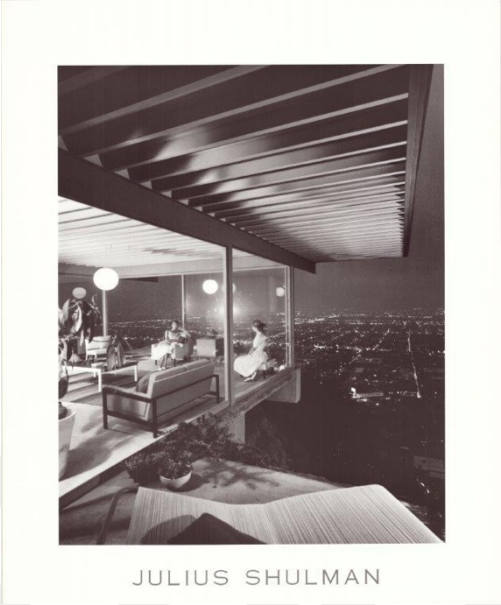
Görsel 56'da yer alan fotoğrafında Claude Gravot terasta bulunan masanın üstünde mimara ait olduğu düşünülen şapka, sigaralık ve güneş gözlüğü gibi objeler kullanmıştır. Bu nesneler fotoğrafın merkezinde yer almaktadır ki bu nesneler ünlü mimarı tanımlayacak simgesel eşyalarıdır. Burada objelerle beraber verilmeye çalışılan yaşamsal deneyim, mimari tasarımın ön planına geçmektedir (Volkan, 2017, s.182).



Görsel 56- Claude Gravot, Poissy-sur-Seine, Villa Savoye, 1929, (Volkan, 2017, s.182).

Efsanevi mimari fotoğrafçı Julius Shulman (1910-2009) çok sayıda modern mimari ikonunun fotoğrafını çekmiş ve modern yaşamın idealize edilmiş görüntülerini aktarmaya çalışmıştır. Shulman'ın tüm ilgisi ışıktır, ona göre ışık bir mimarinin duygusunu anlatmak için kullanılması gereken en önemli şeydir. Shulman'ın en ünlü

fotoğraflarından biri olan Görsel 57' de yer alan "Case Study House 22"dir. Fotoğraf savaş sonrası California'nın modern yaşam tarzını yansıtmaktadır.



Görsel 57- Julius Shulman-Very Rare, Case Study House 22, Two Girls Poster, 1960. https://www.juliusshulman.org/Julius-Shulman-Very-Rare-Case-Study-House-22-Two-Girls-Poster-Lot-Poster-Case-Study-22.htm

İkinci Dünya Savaşı sonrası Bernd (1931-2007) ve Hilla (1934-2015) Becher çifti 1950'li yıllardan itibaren endüstri binalarının fotoğraflarını çekmişlerdir. Bu tür yapılar genelde mimarisiz mimari, anonim mimari olarak adlandırılan endüstriye ait mekânlardır (Özdal, 1997, s.84). Birinci Dünya Savaşı'ndan sonrasında "Makine Estetiği" başlığı altında çalışmalara Birinci Bölümde değinmişti. Bu çalışmalarda endüstri yapıları fotoğrafçıların farklı bakış açılarına odak noktası oluşturmuş iken Becher çiftinin çalışmaları ise endüstriyel yapıların mimari niteliklerine odaklanmıştır. "Çiftin amacı, endüstriyel manzaranın parçası olma özelliğini yavaş yavaş yitirmeye başlayan yapıları kayıt altına almaktı. Art arda dizilmiş fotoğraf kareleri ve yineleme düzeni, binalar arasındaki benzerlikleri, farklılıkları açığa çıkarıyordu" (Hacking, 2013, s.403).

Becher çifti fotoğraflarında mimari binaları çevrelerinden soyutlayarak, kadrajın merkezine yapıyı yerleştirerek belli bir yükseklikten çekmişlerdir. Becher'ler genelde çekimleri günün hep aynı saatlerinde ve kapalı hava şartlarında yapmışlar ve gölge

oluşumuna izin vermemişlerdir. Bilinçli olarak fotoğraflarında insan ögesi kullanmamışlardır. (Görsel 58) Özdal'a (1997) göre "1950'lerin sonlarında ev serilerini çekerek başladıkları endüstri yapıları ile devam eden tipolojileri, başlangıcından bugüne kadar gelen tüm Modernist düşüncenin, gelişimlerin bir tür tarihselleştirilmesidir. Becher'lerin soğuk, yalın, uzak görüntüleri bize çağımızı farklı bir gözle görme imkânı tanırlar" (Özdal, 1997, s.88). Bernd ve Hilla Becher çifti 1967'de Münih'te açtıkları sergiye "lndustrie bauten eine fotografische Documentation - Endüstriyel Binaların Fotoğrafik Belgelenmesi (1830-1930)" adını vererek ve 1969'da Düsseldorf Kunsthalle'deki sergilerini "Objekte Fotografie (Nesne Fotoğrafı)" olarak adlandırarak, Otto Steinent'ın öncülüğünü yaptığı "öznel" fotoğrafa karşıt anlayışlarını dile getirmişlerdir (Özdal, 1997, ss.90-91).



Görsel 58- Bernd, Hilla Becher, FrameWork Houses, 1959-73.
https://www.archdaily.com/899953/2x2-house-estudio-mova/5b6ca7a7f197cc4b62000081-2x2-house-estudio-mova-model?ad_medium=widget&ad_name=navigation-prev

1976 yılında Kunstakademie Düsseldorf (Düsseldorf Sanat Akademisi)'ta eğitim vermeye başlayan Bernd-Hilla Becher öğrencilere fotoğraf eğitimi vermiş, özgün ve sofistike bir fotografik dil yaratmışlardır. Bu okul mezunlarından Candida Höfer, Andreas Gursky, Thomas Struth ve Thomas Ruff mimari temalı çalışmalarıyla 1980'li yıllardan itibaren çağdaş sanat alanında önemli isimler olmuşlardır.

1.3. Güncel Fotoğrafta Mimari ve Kent Soyutlamaları

Birinci bölümde ele alındığı gibi 19.yüzyıl sonunda fotoğrafın icadı ile resim sanatı kayıt olma niteliğini fotoğrafa devrederek modern sanat akımları doğrultusunda soyut çalışmalara yönelmiştir. Fotoğrafın resim sanatını özgürleştirmiş olması gibi, 1900'lu yıllarda başlayan dijital teknoloji de fotoğrafı özgürleştirmiştir.

1990'lı yılların sonu 2000'li yılların başından itibaren yaşanan enformasyon ve dijital teknolojilerin gelişmeleri ışığında fotoğrafçılık alanı da bu değişimden etkilenmiştir. Özel Sağlamtimur'a (2016) göre 1990 ve 2000'ler post ekiyle gelen postmodernizm, postyapısalcılık gibi yaklaşımları gündeme getirmiş ve fotoğrafçılık alanında yaşanan değişimler postfotoğrafçılıktan bahsedilmesine neden olmuştur. Özel, postfotoğrafçığı "temelinde bilgisayar, internet, fotoğrafçılık, sanat ve teknolojinin bulunduğu, fotoğrafçılığı biçim ve içerik bağlamında yapısal olarak değiştiren bir yaklaşım olarak" tanımlamaktadır (Özel Sağlamtimur, 2016, s.649). Yine aynı yazara göre bu terimin geçerli anlamı "The Reconfigured Eye: Visual Truth in The Post-photographic Era (1992)" adlı kitabında William J. Mitchell tarafından verilmiş ve Mitchell 1990'larda dijital fotoğrafçılığın gelişimi ile postfotoğrafik çağın başladığını ifade etmiştir (Özel Sağlamtimur, 2016, s.653). Tatar (2019) postfotoğrafın her ne kadar postmodern temelli olsa da postmodern sonrası yapılan çalışmaları da kapsadığını belirtmektedir (Tatar, 2019, s.162).

Bilgisayar ve internet teknolojilerinin gelişimi ile ağ toplumuna geçişte yaşanan değişim sonucu ortaya çıkan fotoğraf estetiği "Hyperphotography (Hiperfotoğrafçılık)" olarak da tanımlanmıştır. Sonraki bölümde çalışmalarına değinilecek güncel fotoğrafçılardan Jean-François Rauzier 2002 yılında yaptığı çalışmaları "Hyperphotography" olarak tanımlarken, "toward a hyperphotography" başlıklı makalenin yayınlandığı web sitesinde Fred Richtin'in 2008 yılındaki Berlin Konferansında "Hyperphotography" olarak adlandırılabilecek, birbirine bağlı ve etkileşimli bir ağdaki diğer bileşenlerle bağlantı kuran yeni bir meta-medyanın tanımını yaptığı aktarılmıştır (y.y., 2019). Richtin, Rong Jiang (2008) ile yaptığı röportajda hiperfotoğrafçılığı şöyle anlatmaktadır;

> ...hiperfotoğrafçılık, bir durumun tek bir gerçeği olmadığını kabul etmeye başlar. Mesela şu an seni tek bir görüntüde fotoğraflasam, insanlar sanki tek bir gerçek

> varmış gibi “o” olduğunu söylerdi. Ama bunun doğru olmadığını biliyoruz çünkü “sen” in bundan çok daha karmaşık olduğunuzu biliyoruz. Farklı açılardan ve farklı zamanlardan çok sayıda fotoğrafınızı çeksem insanlar hangisi “o” diye sorarlar. O zaman onların hepsinin sen olduğunu ve sen olmadığını bilirdik, çünkü senin için pek çok olasılık vardır. Bu durum birçok olasılığı ortaya koyan Kuantum Fiziği’ ne benzetilebilir (Jiang, 2008).

Günümüzde fotoğraf “çekmek” faaliyetinin çoğu zaman fotoğraf “yapmak” faaliyetine evrilmesi ile fotoğraf yaratıcı bir ifade biçimi geliştirmiştir. Gelecek bölümde çalışmalarına yer verilecek ve bu çalışmanın odağını oluşturan sanatçı Murat Germen (2015) "Keynote Talk: From analog to digital, fictive vs. documentary: an ongoing journey” adlı makalesinde fotoğrafın, teknolojik gelişmelerin sanatsal ifadeyi en çok etkilediği yaratıcı alanlardan biri olduğunu ifade etmektedir. Yazılımın getirdiği manipülasyon kolaylığı ve kameralarda bulunan ekstra özellikler, sanatçıların vizyonlarını, temalarını, anlatımlarını, sözdizimlerini ve sanat eserlerini paylaşma yollarını yeniden gözden geçirmelerini sağlamış ve bu teknolojinin getirdiği avantajların farkında olan sanatçılar “yeni” bir fotoğraf estetiği elde etmişlerdir. Eski analog günlerden kalan montaj ve kolaj yöntemlerine ek olarak günümüz dijital teknikleri sanatçılara, arttırılmış algı, kronofotoğraf, sürreal karşılaşmalar, resimselcilik, palimpsest benzeri üst üste bindirme, minimize etme(sadeleştirme), yeni dünya yaratımı, yanılsama, sanal gerçeklik, kendine mal etme gibi yöntemler sunmuştur (Germen, 2015, s.5). Aynı zamanda buluntu nesne, vernaküler fotoğraf kullanımı ile kendine mal etme gibi yöntemler yeni kurgulara olanak sağlamıştır. Atay (2019) güncel sanatta buluntu fotoğrafın kullanılmasını “Sıradan, rastlantısal, herhangi bir şeye bireysel bir anlam ve estetik bir bağlam kazandırma, her seferinde şaşırtıcı bir eylem” olarak nitelendirilmektedir (Atay, 2019).

Germen (2013); Andreas Gursky, Chris Jordan, Jean-François Rauzier’in çalışmalarını arttrılmış algı; Jeff Wall, Desirée Dolron, Yao Lu, Alessandro Bavari, Helena Blomqvist’in çalımalarını Pictorialism (Resimselcilik); Michael Najjar, Jo Teeuwisse, Sergey Larenkov, Kay Kaul’un çalışmalarını palimpsest benzeri üst üste bindirme; Pablo Zuleta Zahr, Thomas Weinberger, Peter Langenhahn’ın çalışmalarını kronofotoğraf; Jesper Rasmussen, Josef Schulz, Pavel Maria Smejkal, Josh Azzarella, Matt Siber, Liddy

Scheffknecht'in çalışmalarını minimalizm (minimize etme); Anthony Goicolea , AES + F Group, Filip Dujardin'in çalışmalarını ise yeni dünya yaratımı kategorilerinde ele almaktadır (Germen, 2013, s.102).

Birinci bölümde değinilen tarihsel avangard dönem sanatçıları soyut resim ve fotoğraf alanında yaptıkları çalışmaları ile güncel fotoğrafçılara ve sanatçılara öncülük yapmaya devam etmektedirler. Teknolojiyi sanat olarak kullanan Lev Manovich (1999) "Avant-Garde as Software" başlıklı makalesinde 1920'lerin avangard sanatçılarının ortaya koydukları avangard tekniklerinin günümüzde yazılım, donanım ve internet olanakları ile güncellendiğini ifade etmektedir. Manovich'e göre bu dönem sanatçıları, gerçekliği temsil etmenin ve dünyayı görmenin yeni yollarını aramakta iken günümüzü temsil eden meta-medya avangardı ise daha çok veriye erişmekle ilgilidir. Manovich, pointilizm akımın atomistik yaklaşımın günümüz dijital dünyasının piksellerine, Kübist, Dadaist ve Konstrüktivistlerin kolajlarının, günümüzde copy-paste (kopyala-yapıştır) tekniğine ve katmanlı çalışmalara olanak vermesine, 1920'lerin grafik ve tipoloji çalışmalarının, günümüzde arayüz kullanımları ile tasarımların zenginleşmesine, 1920'lerde Schklovsky' nin geliştirdiği "Otstranenie (Yabancılaştırma)" kavramının sanat uygulamaları ile ilişkilendirilmesinin, günümüz tasarımlarının üçboyutlu ifadesi ile farklı bakış açılarıyla kavranabilmesine olanak sağladığını belirtmektedir (Manovich, 1999, s.1-12).

Analog fotoğrafçılık sürekli bir ortamdır. Büyük ölçüde Newton fiziğine dayanmaktadır. Dijitalleşen fotoğraf ise piksellerden oluştuğu için sürekli değildir. Her pikselin özelliğini değiştirmek mümkündür. Richtin, Jang ile yaptığı "The Best and Worst of Times" adlı röportajda bu manipülasyon sürecini "Bir olasılıklar mozaiği gibi" olarak tanımlamaktadır (Jiang, 2008). Fotoğrafın sonsuz manipülasyona olanak tanır hale gelmesi ile fotoğrafın nesnelliğini tartışma konusu haline gelmiştir. Analog süreçte fotoğraftaki karanlık odanın yerini günümüzde dijital sürecin karanlık odası olarak tabir edebileceğimiz en yaygın olarak bilinen photoshop vb. dijital düzenleme uygulamaları almıştır. Fotoğrafa yapılan müdahalelerin eleştiriye uğradığı durumlarda, şu soruyu sormak yerinde olur; *fotoğraf gerçekten nesnel bir sonucu mu yansıtır*? Berger (2013) 1972 yılında yazdığı "Görme Biçimleri" adlı kitabında;

> Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekânik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini farkederiz" diyerek fotoğrafın nesnelliğini sorgulamaktadır (Berger, 2018, s.10).

Fotoğrafçının bakışı öznel ilgisi doğrultusunda geliştirdiği tamamen kişisel bir bakıştır. Aynı ortamda çalışan her fotoğrafçı birbirinden farklı bakış açılarından oluşan fotoğraflar üretecektir ve seçilen konuyu farklı bir görsel temsil ile sunmayı tercih edecektir. Vilém Flusser (2020) 1983 yılında yazdığı "Bir fotoğraf felsefesine doğru" adlı kitabında gözlemcinin görüntülere kendi gözleri kadar güvendiğini saptarken şöyle bir uyarıda bulunur; "bu durum "tehlikelidir; çünkü teknik görüntülerin "nesnelliği bir yanılsamadır…Teknik görüntüleri üreten imgelem semboliktir, dışarıdaki dünyayı anlatmazlar" (Flusser, 2020, s.19).

Günümüzde gerçeğin yerini dijital imgelerin aldığı dolayısıyla dezenformasyona uğradığı ortamda gerçeğin ne olduğu sorgulanır hale gelmiştir. Baudrillard'a (2020) göre "gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi" söz konusudur (Baudrillard, 2020, s.14). Baudrillard'ın "Simülakrlar ve Simülasyon" teorisine göre görüntüler üzerine kurulu bir simülasyon evreni söz konusudur. Gerçek ya da hakikatle ilişkisi kalmayan böylesi bir ortamda tüm gönderen sistemlerinin dağıtıldığı bir simülasyon çağı yaşanmaktadır. Gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bu düzende simülasyon üretmekten başka bir şey yapmayan hipergerçekten söz etmek gerekecektir (Baudrillard, 2020, s.14). Böylesi bir ortamda temsil yöntemleri de özgürleşme olanağı bulmuştur. Baudrillard (2004) soyutlama ve hipergerçek ilişkisini şöyle aktarmaktadır; "Soyutlama, benzerliğe dayalı figüratif maskeden kurtulup nesnedeki analitik hakikate ulaşmak istemiştir. Soyutlama adı altında her ne dense giderek daha yoğun bir gerçekliğe…gerçekten daha gerçek görünen bir şeylere gidilmiştir" (Baudrillard, 2019, s.102).

Richtin'in ifade ettiği gibi bir durumun tek bir gerçeği olmadığı ve pek çok olasılığa sahip olduğu dijital dünya, fotoğraf çalışmalarında yeni bir fotoğraf estetiği oluşturmuştur. Germen'e (2022) göre "pek çok çağdaş fotoğrafçı fotoğrafı gerçeği belgelemek için değil, bilakis bize gerçek diye sunulanı sorgulamak için kullanıyor" diyerek çağdaş fotoğrafçıların yaklaşımlarını ifade etmektedir (Germen, paylaşılan kişisel arşiv, 10.03.2022). Konuya başlarken bahsedildiği gibi dijital teknolojinin özgürleştirdiği fotoğraf, soyut çalışmalar kapsamında sıklıkla kullanılmıştır ve fotoğraf sadece salt belgeleme amacı olmadan yaratıcı üretimlerin merkezine yerleşmiştir.

Güncel sanatçılar tarihsel avangard dönemde olduğu gibi zaman ve mekân kavramlarını yeniden yorumlayarak, çoklu bakış ve eşzamanlılık ilkelerini uygulayarak; rastlantısallıklara, deneyime önem veren, görünenin arkasındaki "öze" ulaşmaya çalışan, yeni dünyalar "inşa" eden "soyutlama" niteliğinde çalışmalar yapmışlardır. Görmenin yeni yollarının arandığı bu süreçte nesnel gerçeklikten yola çıkarak, gerçeklikle bağını koparmadan "başkalaşım" ve "dönüşüme" uğratılma yolu ile yaratıcı ifade dilleri geliştirilmiştir. Dijital süreçlerin egemen olduğu bu dönemde takıntılı bir şekilde analog yöntemleri kullanarak süreci performatif hale getiren fotoğrafçılar olduğu gibi analog ve dijitali bir arada kullanan fotoğrafçılar ya da tamamen dijital süreçle çalışan fotoğrafçılar da bulunmaktadır.

Aşırı kentleşme, modernleşme, dijitalleşme, hız ve ağ toplumu kavramlarının odağa alındığı güncel fotoğraf çalışmalarında sanatçılar, üretim süreçlerinde olağan algıdan çıkmanın yollarını aradıkları gibi, geliştirdikleri yabancılaştırma yöntemleriyle de izleyicinin algısını harekete geçirmeye çalışarak izleyiciyi düşündürmeye davet etmişlerdir.

1.3.1. Mimaride "Öze" Ulaşma: Hiroshi Sugimoto

H. Sugimoto; "Görüntü odak dışında olduğunda, kavram odaktadır.
Görüntü odaktayken, kavram odak dışındadır"
(Aktaran, Kobata, 2007).

1948 yılında Tokyo'da doğan **Hiroshi Sugimoto** yaşamını New York ve Tokyo arasında sürdürmektedir. Tasarım eğitimi alan sanatçı fotoğraf çalışmalarının yanı sıra tasarımcı vizyonuyla mimarlarla birlikte çalıştığı mimarlık ofisinde mimari alanında da çalışmalar yaparak projeler üretmektedir. Pek çok ödülü ve madalyası olan sanatçı 2001 yılında Hasselblad Vakfı Uluslararası Ödülünü, en son 2018 yılında Ulusal Sanat Kulübü Onur Madalyası almıştır. Sugimoto, fotoğraf, heykel, enstalasyon ve performans gibi sanatın farklı alanlarında çalışmalar yapmaktadır. Çalışmalarında zaman, ampirizm[46] ve metafiziği çevreleyen konuları araştırarak tarih ve zamansal varoluşla ilgilenmektedir. Zamanın doğasını, algıyı ve bilincin kökenlerini incelerken doğu ve batı ideolojileri arasında köprü kuran sanatçının gizemli çalışmaları tarih, hafıza ve zamanı keşfetmeye yöneliktir. Sugimoto'nun amacı zamanın geçişine ve insanoğlunun buna tanık oluşuna gönderme yapmaktır. Artnet web sitesi "Hiroshi Sugimoto" adlı bölümde Sugimoto'nun şu sözüne yer vermektedir; "Fotoğraf, anıları kaydetme sistemidir. Bu bir bakıma hafızayı ve zamanı saklamak için bir zaman makinesi"dir (y.y., t.y.). Hiroshi Sugimoto en çok deniz manzaraları, sinema salonları, dioramaları, balmumu işleri ve Budist heykellerinden oluşan son derece stilize edilmiş fotoğraf serileriyle tanınmaktadır.

Sanatçının çalıştığı galerilerden biri olan Marian Goodman Galeri'nin web sitesinde sanatçı şöyle tanıtılmaktadır; Sugimoto'nun usta fotoğrafları, hem zanaatkarın görsel güzelliğe ve mükemmelliğe ulaşma arzusunu, hem de uzay ve zaman, hayal gücü ve gerçeklik, bilim ve tarih hakkındaki felsefi kavramların derin bir araştırmasını oluşturur. Klasik fotoğraf geleneğini uygulayan Sugimoto, somut ve soyutu bağlayan ve "zihnin görünmez alanını" ve bilinçaltını somutlaştırmaya çalışan kavramsal temellere dayanan saf, meditatif görüntüler yaratır. Sugimoto, bu süreçte algının doğasını kavramaya,

[46] Ampirizm: Bilginin duyumlar sayesinde ve deneyimle kazanılabileceğini öne süren görüştür.

fotoğrafçılık aracılığıyla zamanın sürekliliğini ve geçiciliğini keşfetmeye ve geçmişteki radikal değişimlerin bugünü nasıl aydınlattığını anlamaya çalışır (y.y., t.y.).

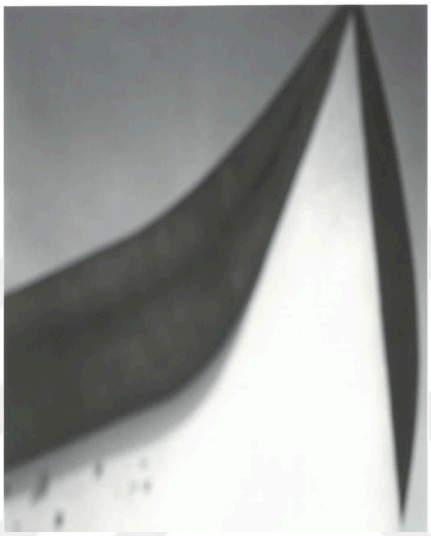
1997 yılında Sugimoto, "çağımızın başlangıcını mimari aracılığıyla izlemek" amacıyla modernist mimarinin önemli eserlerinden oluşan bir dizi fotoğraf çalışmasına başlamıştır. Sugimoto'nun çalışmalarının ayırt edici özelliklerinden biri teknik ustalığıdır. 8 x 10" büyük format kamerası ile elde ettiği görüntüler ve bunların gümüş jelatin baskılarının ton aralığı, grensiz olması, detay zenginliği ve optik hassasiyeti dikkat çekicidir. Ancak sanatçı "**Architecture (1997-2002)**" adlı serisinin çalışmasında olağan süreci tersine çevirmiştir. Sugimoto kişisel web sitesinde "Architecture" serisini şöyle anlatmaktadır;

> Eski geniş formatlı kameramın odak uzaklığını sonsuzun iki katı mesafeye kadar ayarlıyorum. Öyle ki körükte hiç durak kalmıyor… Bu şekilde oluşan görüntü "blur" hale geliyor. Bu şekilde mimarinin blur fotoğraf aracılığı ile varlığının anlam kazandığını keşfettim. Mimarinin sonsuza dek sürecek gibi görünen dayanıklılığını testte tabi tutarak birçok mimariye bunu uygulayarak onları neredeyse yok ettim (Sugimoto, t.y.).

Bu yöntemle modern mimarinin dili, Le Corbusier'in Villa Savoye, Mies van der Rohe'nin Seagram Binası ve Frank Gehry'nin Guggenheim Bilbao'sunun fotoğraflarında saf bir görüntüye ulaşmıştır. Fotoğrafların blur ve siyah-beyaz olmasından dolayı, görüntüler mimariyi özüne kadar indirgemektedir. Böylelikle mimarın ilk ve saf biçimsel yaklaşımını hayal etmemiz mümkün hale gelmektedir. İnsan faktörünün neden olduğu kusurlar ve yapısal detayların yok olması ile bunların yerine geçen ışık ve gölge bu yapıların formlarını tanımlamaktadır. Zaman ve tarihe dair uzun süredir devam eden araştırmalarının sonucu olan bu çalışma ile Sugimoto "*insan zekasının ve sanayi çağının gücünü temsil eden bu anıtlar göründükleri kadar ölümsüz mü*?" sorusuna cevap aramaya çalışmaktadır.

Gerrit Rietveld'in Schröder Evi, Le Corbusier'in Villa Savoye ve Ronchamp Şapeli, Ludwig Mies van der Rohe'nin Alman Pavyonu, Chrysler Binası, Empire State

Binası, Seagram Binası, Frank Lloyd Wrigh'ın Gugenheim-New York, Frank Gehry'in Gugenheim-Bilbao gibi modern mimarinin önemli yapıları bu seride yer almaktadır. (Görsel 59-60) Ayrıca Eyfel Kulesi, Brooklyn Köprüsü gibi kentleri temsil eden ikonik yapılarla birlikte Antoni Gaudi'nin Casa Batlló (Batllo Evi)'nin iç mekân fotoğrafları da çalışmaya dahil edilmiştir.



Görsel 59- Hiroshi Sugimoto, Chapel Of Notre Dame Du Haut (Ronchamp Şapeli), 1998 (Bonami & De Michelis & Yau, 2003, s.104).

"Q+A: Hiroshi Sugimoto" başlıklı Kobata (2007) tarafından Sugimoto ile yapılan röportajda Sugimoto, ikonik mimari yapıları tanımlayacak saf bilgiye ulaşmaya yöntemini şöyle ifade etmektedir "Binanın en yaygın algısı hakkında net bir fikir edinmek için, binanın diğer fotoğrafçılar tarafından çekilmiş olabildiğince çok fotoğrafını bulurum. Sonra o yerleşik, idealleştirilmiş görüşü yeniden yaratırım. Binalara tarihi fenomenler olarak bakıp, neden ünlü olduklarını merak ediyorum. Kendi zevkimi göstermeye çalışmıyorum" (Kobata, 2007).

Birinci bölümde mimari tasarım ve soyutlama sürecinde mimarın yaptığı eskiz çalışmaları soyutlama olarak nitelendirilmişti. Sugimoto mimariyi "blur" laştırarak tasarımın "saf" haline ulaşmaya çalışmaktadır. Böylelikle o, mimarın zihninden eskize aktardığı "saf" düşünceyi ortaya koymaktadır. Mimarların eskizlerindeki sade, basit ancak

tasarım konseptini sunan ana yapıya ulaşmayı hedeflemektedir. Mimarın soyutlama süreci ile oluşturduğu düşünce somutlaşarak mimari yapıya dönüşürken, Sugimoto ise tasarımcı vizyonu ile mimari yapıyı soyutlama yaparak tekrar özüne indirgemektedir.

Tezin bu bölümünde "Fotoğrafta Mimari ve Kent" başlığı altında Ezra Stoller'ın Le Corbusier'in Ronchamp Şapeli'ni ele alan yorumsuz mimari fotoğraf yaklaşımına değinilmişti. Sugimoto ise Le Corbusier'in aynı eserini fotoğrafta soyutlama yaparak fotoğrafta kusur sayılacak "fotoğrafın net olmama" durumunu estetik bir ifadeye dönüştürmüştür.



Görsel 60 - Hiroshi Sugimoto, Rockefeller Center, 2001 (Bonami & De Michelis & Yau, 2003, s.080).

Bonami (2003) "Sugimoto: Architecture" adlı kitaptaki "My Dear Sugimoto" adlı yazısında sanatçının eserlerindeki zaman kavramını Kairos[47] ve Kronos[48] kavramlarıyla ifade etmektedir. Bonami'ye göre Sugimoto'unun "deniz manzaraları" ve "tiyatro" serileri kronos'u yani zamanın geçişini temsil ederken, "diorama" ve "balmumu" işleri ise kairos yani "şimdi" de bulunan "an" lara vurgu yapmaktadır (Bonami, 2003, s.9). O "an" ki zamanın peşinde koşmadan, fırsatları "şimdi" yakalama şansı yaratmaktadır. "Şimdi"

[47] Kairos: Yunan mitolojisinde belirli karar ya da davranışların harekete geçirilmesi için kaçırılmaması gereken en uygun zamanın tanrısıdır. Niteliksel zamanı simgeler, deneyimlediğimiz zamandır.
[48] Kronos: Kronoloji sözcüğü kronos'tan türemiştir. Zeus'un babası ve zamana hükmedebilen tanrıdır.

nin farkındalığı ile "an" lar biriktirerek yaşamı Sugimoto'nun "tiyatro" serisindeki gibi boş beyaz bir ekrana dönüşebilme ihtimalinden kurtarmak mümkündür.

Bonami'ye göre, Sugimoto'nun "Architecture" serisi kronos ve kairos arasında ne rüya ne de gerçek olan bir vizyon sunmaktadır (Bonami, 2003, ss.9-10). Sugimoto'nun gerçek ile bağını koparmadan yarattığı ve izleyiciyi şaşırtan görsel dili Bonami şöyle yorumlamaktadır;

> Resimlerinize baktığımızda, bir noktada gözlerimizin uyum sağlayacağını ve onları şimdiki zamanın bir parçası yaparak tarihsel işaretler olarak deneyimlemek için bu şekillere odaklanacağımızı hissediyoruz…Ama sonunda, hayali yapıların gerçek dünyaya dair olmadığını anlıyoruz. Onlara asla odaklanamayacağız çünkü modernitenin gerçek anlamını temsil ediyorlar; zamanın hızlanması ve mekânların yok oluşu... Alegoriyi tercih ediyorsunuz çünkü o, parça parça olan dünyada bağlantılar kurmanıza izin veriyor. Bu yapılar modernitenin akılcı ruhunun dünyayı birleştirmeyi isteyen ve halâ isteyen alegorik figürleridir…Binalarınız kairos ile kronos arasında, zekâ ile bilgelik arasında, dünyadan sonraki bir dünyanın ya da dünyadan önceki bir dünyanın simülasyonu gibi uzanıyor (Bonami, 2003, s.10).

Yau (2003) ise, Sugimoto ve Malevich'in yabancılaştırma yaklaşımları arasında bağ kurmaktadır; her ikisi de izleyicinin bir konuya ilişkin algısını dikkatle şekillendirmiştir. Onlar için önemli olan ne gördüğümüz değil, onu nasıl gördüğümüzdür; "nasıl" süreçlerinin ve çalışmalarının temel bileşenidir…Her iki sanatçının da tanıdık olanı alışılmadık hale getirmedeki titiz tavrı nedeniyle, her iki sanatçının çalışması da uzun süreli dikkat gerektiren görsel bir yakınlık içerisindedir (Yau, 2003, s.17).

1.3.2. Flâneur'un Kent Kurgusu: Sohei Nishino

S. Nishino; "*Bugün mimarlığı sadece beton yapılardan oluşan bir koleksiyon değil, insan yaşamının bir parçası, insanın organik bir parçası olarak görüyorum… Gerçeği söylemek gerekirse, tüm dünyanın bir haritasını yapmak istiyorum. Belki bir gün uzaya gitmem gerekecek?" (Aktaran Strecker, 2014).*

1982 yılında doğan Japon sanatçı 2004 yılında Osaka Sanat Üniversitesi'nden "President Award" ödülüyle mezun olmuştur. 2005 yılında ise "Young Eye Japanese Photographer Association Award" ödülünü almıştır. **Sohei Nishino** genelde kenti merkeze alan "fotoğraf dioramaları" olarak tanımlanan işler yapsa da doğa ile bağlantısını koparmamıştır. Özellikle 2020 yılında yaşanan pandemi döneminde deniz ve dalgalar sanatçıya sığınılacak bir liman oluştururken yine aynı süreçte 2021 yılında Japonya'nın simgesi olan ve kutsal sayılan Fuji dağını ele alan "Mountain Line:Fuji" adlı serisini sunmuştur.

Nishino, 2003 yılından günümüze, dünyanın farklı şehirlerinin büyük boyutlu baskılardan oluşan haritalarını oluşturmaktadır. Bu yöntemde sanatçı fotoğraf, kolaj, harita ve psikocoğrafya kavramlarını birleştirerek, günümüz kentlerinin hızla değişen yapısını ve baş döndürücü kaosunu yansıtmaktadır.18. yüzyıl Japon harita yapımcısı Ino Tadataka'dan ilham alan sanatçı ziyaret ettiği kentleri kendi zaman ve mekân deneyimine göre yeniden inşa etmektedir. 35 mm. film kullanan sanatçı, şehirlerin sokaklarında bir flâneur gibi yürüyerek bir yandan da gözlemleyerek, farklı bakış açılarını (kuşbakışı, aşağıdan yukarıya gibi) oluşturmaktadır. Boztepe Mutlu'ya (2020) göre Tadataka, coğrafi bir araştırmacı olarak Japonya'nın sahil şeridini on yedi yıl boyunca yürüyerek dolaşması sonucu çizimlerini oluşturmuştur. Tadataka'nın yürüme ve kayıt performansı Nishino'ya şehirleri yaklaşık iki ay boyunca bir flâneur vizyonuyla yürümesine ve 35 mm negatif fotoğraflar çekmesine esin kaynağı olmuştur (Boztepe Mutlu, 2020, s.113). Analog makine kullanma nedenini Strecker (2014) ile yaptığı "Diorama City Maps" adlı röportajda "Filmi seviyorum. Analog ortamının fizikselliğinin, sürecimin (yani yürümenin) fizikselliğine eşlik etmeye çok uygun olduğunu düşünüyorum. İkisinin kombinasyonu,

deneyimle hafızanın birbiri ile iletişimine olanak veriyor" şeklinde ifade etmektedir (Strecker, 2014). "Yeni bir şehre varır varmaz, şehrin manzarasına hâkim olmak için en yüksek noktaya çıkarım... Bazen yerel insanlarla bazen yalnız yürürüm. Şansın ve tesadüfün büyük bir rol oynamasına, şehrin kendisi ve insanlarıyla olan deneyimimi şekillendirmesine her zaman izin veririm" (Strecker, 2014). Nishino bu söylemle, kenti deneyimlerken herhangi bir planlama yapmadan tesadüflere ve şans faktörüne açık olduğunu ifade etmektedir. Yaklaşık 10.000 adet negatif film kullanan sanatçı bunları daha sonra kontak baskı olarak basmakta ve bu görüntüleri tamamen sezgilerine göre kolaj haline getirerek psikocoğrafik bir haritaya dönüştürmektedir. Bu çalışma şekli ile sanatçı gezdiği kentlerde sadece bir flâneur olarak kalmayıp, dérivé (sürüklenme) eyleminin akışında olma hali ile algısını canlı tutarak edindiği deneyimlerini, harita oluşturma yoluyla bir sonuca ulaştırmaktadır. Nishino bir önceki röportajda, oluşturduğu psikocoğrafik haritayı "o şehir hakkındaki izlenimimi ve deneyimimi temsil ediyor. Harita, nesnel bir standarttan ziyade hafızamın bir kaydı haline geliyor" şeklinde tanımlamaktadır (Strecker, 2014). Kentlere yaptığı seyahatle çalışma sürecini başlatan ve son aşamada kolaj ile çalışmayı sonlandıran sanatçı bu "süreç" odaklı çalışma şeklini içsel bir arayış olarak nitelendirmektedir. "Fotoğrafçılığa başladığımdan beri kafama takılan sorulardan biri "fotoğrafla ne yapabilirim?" değil, "fotoğraf ile ne olabileceğim?' idi" (Strecker, 2014).

Sanatçı "**Diorama Map**" adlı serisine, Tokyo kentinden başlayarak aralarında İstanbul'un da bulunduğu yirmiye yakın kenti dahil etmiştir. (Görsel 61-62) Diorama, gerçek veya kurgu bir olayın, ışık oyunlarının da yardımıyla üç boyutlu olarak modellenmesi tekniğine dayanmaktadır. Bu teknik ile serinin adı arasındaki bağlantıyı Boztepe Mutlu (2020) şöyle ifade etmektedir;

> Canlandırma temelli bu görme biçimi üç boyutlu bir biçimde gerçeklik ve kurgu ilişkisini sahneleyerek ortaya koymaktadır… Fotoğrafın gelişiminde önemli bir rol oynayan Daguerre, gelişmiş ışık tekniklerini tasarlayarak hareketlerin temsiline odaklanan bir sahne ortaya koymuştur. Seyircilere tarihi olayları canlandırırken aynı zamanda şehirlerin ışık efektleriyle hareketlendirilmiş görkemli manzaralarının da temsilini sunmuştur… Nishino'nun tarihsel bir gösteri modeli olan

> bir kent sunum tekniğiyle yarattığı kesişme, bir anlamda kurgu ve gerçeklik arasındaki ilişkiye vurgu yapmaktadır" (Boztepe Mutlu, 2020, s.116).

Her kent için oluşturduğu diorama haritası Nishino'nun çektiği fotoğrafların kendisi tarafından basılması, kesilip yapıştırılması ve ardından ortaya çıkan kolajın fotoğrafının çekilmesi gibi bir süreç sonucunda ortaya çıkmaktadır. Sanatçı kişisel web sitesinde "Diorama Map" adlı bölümde çalışmalarında şehirleri yürürken yakaladığı tüm "fragmanları" tuvalde bir araya getirdiğini ve böylece anılarını yeniden inşa etmek için şehirlerin sunduğu çok sayıdaki "şimdi" görünümlerini tek bir imgeye dönüştürdüğünü ifade etmektedir (Nishino, t.y.). Bu yaklaşımı ile Nishino kübist ressamlar gibi bir yaklaşımda bulunarak, kenti düşünsel çalışması doğrultusunda parçalara ayırmakta ve çoklu bakışları tek bir yüzeyde bir araya getirmektedir.

Nishino yine aynı kaynakta bu seride sürekli bir "hareket" halinde olma durumuna dikkat çekerek, eserini yürüme eylemi esnasında fenomenlerle karşılaşmak için harcadığı zamanın ve deneyimlerimin birikimi olarak değerlendirmektedir. Nishino "fotoğrafların çekildiği anda tamamlanmadığını, hatıralarla tekrar yüzleşerek anımsanma süreciyle ancak tamamlanabileceğine" olan inancını ifade etmektedir (Nishino, t.y.). Nishino bu ifadesiyle kenti, belleğinde kalan izler doğrultusunda sezgisel bir yöntemle tekrar inşa ettiğini belirtmektedir. Kentsel mekânı "an" ve "anı" larından hareketle tekrar kurgulayan Nishino kentleri statik olmayan, yaşayan ve dönüşen yapısıyla vurgulamaya çalıştığını anlatmaktadır;

> Bu benim kişisel deneyimlerimi ve anılarımı bütünleştirerek şehirlerin görünümünü ifade etme girişimim… Farkındalığımın temsili olmakla birlikte, şehirlerin canlı bir yapıya sahip olmasının kanıtıdır. Kentleri, sembolize edilmiş bilgi ve maddi yapılardan oluşan varlıklar olarak değil, orada yaşayan insanların deneyimlerinin ve etkinliklerinin birikimi, tarihi ya da hafızası olan canlı, organik bir yaşam olarak yakalamaya çalışıyorum (Nishino, t.y.).

Kentlerin yoğun ve telaşlı ortamlarında sanatçının teknolojinin gelişimine karşı kullandığı analog fotoğraf makinesi, analog baskı süreci, elle yaptığı kolaj ve bu dönemi

temsil eden “hız” olgusuna karşı takıntılı bir şekilde kenti yürüyerek keşfetme süreci dikkat çekicidir. Modern dünyada bireyin bireye ve yaşadığı kente yabancılaşması sonucu farkındalık bilincinin kaybedilmesine karşı bir uyarı niteliği taşımaktadır. Sanatçının kendi kendine sorduğu “fotoğraf ile ne olabileceğim?” sorusuna karşı izlediği yöntem ile kendi farkındalığını başlatarak cevabını bulmuş gibidir. Nishino, kendi deneyimi ile izleyicini deneyimi arasında bir köprü kurmakta, izleyicinin algısını da harekete geçirmektedir. Nishino yarattığı kendi deneyimlerinden oluşturduğu psikocoğrafik haritası ile kente ve dünyaya yeni bir bakış açısı getirirken; izleyiciye de sorgulatan bir yaklaşım sunmaktadır. Teknoloji ve hız çağında bireyler içinde yaşadıkları kenti adeta “görmeden” sadece kentten gelip geçmektedirler. Çevremizdeki mekânın farklı algısal nitelikleri, mekânın kendisini değiştirmeden onu deneyimleme şeklimize müdahale edip zaman zaman tanıdık veya yabancı bir yer olarak hissetmemize neden olmaktadır. Sunduğu harita geleneksel kuşbakışı görünümünde değildir. Sanatçının derinlik etkisi yaratmak gibi bir kaygısı yoktur. Oluşturulan görüntü ilk bakışta tamamen soyut niteliktedir. Nishino’nun çalışmalarındaki sürece ve harekete verdiği önem eserin izleyiciyle eserin buluşmasında da etkin olmaktadır. İzleyici esere yaklaştıkça ve derinlemesine incelediğinde detaylara ulaşabilmektedir. (Görsel 61-62). Nishino’nun çalıştığı galerilerden olan Michael Hoppen Galerinin web sitesinde “Sohei Nishino” adlı bölümde çalışmaları şöyle yorumlanmıştır; genel etki, geleneksel bir kuşbakışı görünümü değil, üç boyutu tek bir düzleme indirgemiş bir yöntemdir…ölçekler değiştirilir, yer ve zaman kendi anılarımız yerine geçecek şekilde tekrar konumlanır (y.y., t.y.).



Görsel 61- Sohei Nishino, Diorama Map, İstanbul, 150x151,5 cm., 2011.
https://soheinishino.net/dioramamap-istanbul



Görsel 62- Görsel 61'den bir detay.
https://soheinishino.net/dioramamap-istanbul

Nishino kentlerin günümüzde yaşadığı hızlı ekonomik ve kültürel gelişmeler ışığında hem kentlerin dönüşümüne hem de bireylerin algısındaki değişime dikkat çekmeye de çalışmaktadır. Kentlere kişisel tepki verme ve onlarla iletişim biçimindeki değişimi ve kentlerin yaşadığı dönüşümü göstermek için sanatçı bu çalışmasında "tekrar" olarak nitelendirdiği bir yöntem izlemiştir. Daha önce çalıştığı kentlere bakışını tekrar yöneltmiş, 2004 yılında çalıştığı "Tokyo" kentini 2014 yılında tekrar ele alarak kentlerle birlikte kendi algısının değişimini ve dönüşümünü saptamaya çalışmıştır.



Görsel 63- Sohei Nishino, I-Land, 2010, 170x250 cm.
https://soheinishino.net/i-land

Sanatçının diğer bir serisi i-Land, Diorama Map serisine yeni bir bakış açısı getirilmesi ile başlamıştır. Nishino kişisel web sitesinde; motif olarak belirli bir şehri seçmeden, Japonya'nın çeşitli yerlerinde çekilmiş fotoğraflardan hayali bir dünyanın kolajını oluşturduğunu ifade etmektedir (Nishino, t.y.). Nishino bu çalışmasında kendi sezgilerine göre yeni bir mekân kurgusu yaratmıştır. Bu mekân aynı zamanda olmayan bir yeri tanımlamakta yani "ütopik" bir yaklaşım sunmaktadır. (Görsel 63) Komatsu (t.y.) "Sohei Nishino i-LAND" adlı yazısında hem bu çalışmayı ütopya olarak değerlendirmekte hem de el becerisi kullanmasının yaptığı işlere olan katkısını vurgulamaktadır;

> Hayali bir şehri betimlediği için önceki çalışmalarından farklı bir konsepte sahiptir. Japonya'nın daha önce çekilmiş fotoğraflarını cesur yeni bir kompozisyonla birleştirerek, Sir Thomas More'un "Ütopya" sının modern bir Japonca versiyonunu yaratmaya çalışmaktadır… Sohei Nishino, mouse'unu bir makasla takas etmiştir. Dijital ortamda kes-yapıştır yerine gerçekten yapıştırma yaparak eserlerine güçlü bir etki kazandırmıştır (Komatsu, t.y.).

1.3.3. Mimari ve Kentin Yeniden "İnşa"sı : Jean Francois Rauzier

J.F. Rauzier; "İdeal kenti yaratmak için tüm kenti tek bir görüntüde göstermeye çalışıyorum" (Aktaran Pursley,2016).

1952 doğumlu Fransız sanatçı **Jean-François Rauzier** kariyerine moda fotoğrafçısı olarak başlamıştır. Geleneksel temsil yöntemlerinden farklı arayışlar içerisinde olan sanatçı yeni bir ifade yöntemi bulmaya çalışmış, sanat, fotoğraf ve teknolojiyi birleştirerek 2002 yılında yaptığı bu çalışmaları "HyperPhotography-Hiperfotoğrafçılık" olarak nitelendirmiştir. Rauzier'in Pursley (2016) ile yaptığı "Stitching images to create new worlds: the art of imaginary architecture" başlıklı röportajda "dijital teknoloji devreye girdiğinde, bunun çok yüksek çözünürlüklü bir görüntü oluşturmak ve şimdi fotomozaik dediğimiz şeyi yapmak için harika bir araç olabileceğini fark ettim. Bir yerin yaklaşık 100 ila 200 fotoğrafını çeker ve bunları dijital olarak "dikersiniz (stitches)"[49]. Beş, altı görüntü dikerek başladım ama sonra giderek sayı arttı. İşlerimin aşırı gerçekçi resimler gibi çok yoğun olduğunu düşündüm. Bu nedenle onlara "hiperfotoğraf" adını verdim" şeklinde ifade etmektedir (Pursley, 2016). İkonik şehirleri ve bilinen mimari yapıları kendi yorumuyla tekrar üreterek yaptığı işlerle tanınan Rauzier, birden fazla bakışı tek bir görüntüde toplayarak dijital yöntemlerle yeni bir kurgu yapmaktadır. Sanatçı edebiyat, sanat tarihi ve tarih bilgisi ile önemli sanat tarihi imgelerine gönderme yapan kompozisyonlar da oluşturmaktadır. Babil Serisi bu kapsamda yaptığı bir çalışmadır.

[49] Stitch (dikmek): Panoramik görüntüleri birleştirmek anlamında kullanılan terimdir.

Rauzier gerçekliği dönüştürerek hem geniş açı hem de yakın plan çekimlerini kolaj yöntemi ile tek görüntüde birleştirmektedir. Görüntüleri, normal bir fotoğrafın çözünürlüğünün yaklaşık 10.000 katıdır. Sanatçının çalışmaları, durağan görüntünün tüm ayrıntılarında keskinliğin korunduğu çalışmalardır. Her bir eseri, uzun yıllar boyunca topladığı öğelerden ve görüntülerden özenle oluşturulmakta, bazı yönlerden bir fotoğrafçıdan çok bir ressam gibi çalışmakta ve kendi metafizik dünyasını yansıtmaktadır. Sanatçı her ne kadar zamanı durduruyor gibi görünse de bir görüntüye yerleştirdiği çok sayıda odak noktası ile izleyiciyi görsellerin içinde dolaştırarak hareket etme olanağı yaratmaktadır. Görsel 64'te sanatçı "**Museums**" adlı serisinde National Gallery'nin iç mekânını tekrar üretmektedir. İlk bakışta algılanan merkezi perspektifin içine yerleştirdiği farklı bakışlarla perspektif kurallarını yıkmakta, aynı anda hem cepheden bakış hem de merkezi perspektifi kullanmaktadır. (Görsel 65) Birinci bölümde maniyerist ressam El Greco'nun da benzer bir yaklaşımla merkezi perspektif ile tersten perspektifi bir arada uyguladığı çalışmalara değinilmişti.



Görsel 64- Jean-François Rauzier, Museums, National Gallery, London, 2019. https://sp-ao.shortpixel.ai/client/to_webp,q_glossy,ret_img,w_2048/https://www.studiojfr.com/wp-content/uploads/2021/05/National-Galleryof-London-2048x1229.jpg



Görsel 65- Görsel 64'ten detay.

Sanatçı "**Vedute**" serisi için fotoğraflanan 500-1000 arasında bina olduğunu ve her birinin 10 ila 30 görüntüden oluştuğunu yani bir Veduta görüntüsünde yaklaşık 30.000 görüntü olduğunu ifade etmektedir (Pursley, 2016). Sanatçı kişisel web sitesinde günümüze değin aralarında İstanbul'un da bulunduğu yaklaşık kırk kenti kapsayan "Vedute" serisini şöyle anlatmaktadır;

> Şehri gezip, fotoğraf çekip, on binlerce görüntü biriktiriyorum. Kentin sokaklarını, anıtlarını ve mimariyi cepheden sanki yeteri kadar uzaktan ve yükseklikten alınan mimari cephe görünümlerinde tekrar inşa ediyorum. Her birini çizgiler halinde birbirinin üstüne yerleştirerek ölçeğini yavaşça küçültüyorum. Her görüntü farklı perspektife ait olsa da göz bunu kabul edilebilir bir bakış açısı olarak algılamaktadır. Gerçeğin aksine arka plandaki binalar olabildiğince görülebilir durumdadır. Oluşturulan görüntü aksonemetrik bir perspektif içinde olduğumuz izlenimi yaratır. Aksonometrik perspektif yöntemini Vanni Battista Belluzi gibi Venedikli mimarlar (bu sebepten dolayı bu seriye "Vedute" adını veriyorum) ile sonrasında da Bauhaus akımı ve Le Corbusier kullanmayı tercih etmiştir (Rauzier, t.y.).

Veduta kelimesi İtalyanca "görünüm" anlamındadır ve çoğulu "vedute" dir. Ayrıntılı olarak hazırlanmış kenti tasvir etmek eden resim ve çizimler için kullanılmaktadır. Venedik ünlü bir "Vedutizm" merkezi olarak bilinmektedir.

Mimari cephe temsilinde tüm cepheyi algılayacak mesafeden ve cephe yüksekliğinin yaklaşık orta seviyesinden bakıldığı kabul edilir. Bu bakışta derinlik etkisi yoktur. Rauzier mimari cephe temsiliyeti gibi her bir görseli bütüne yerleştirmektedir. Normal bakış yüksekliğinde (insan gözü) ön planda olan nesneler arka plandaki nesneleri kapatmaktadır. Merkezi perspektif yönteminde de bu bakış esas alınmaktadır. Bir kenti algılamak için kenti en üst seviyesinden izlemek gerekir. Sanatçının aksonometrik bakış ile bu yüksekliği işaret ettiğini düşünerek; her bir görseli kendi perspektifinde ustaca birbirini kapatmayacak şekilde yerleştirmektedir. Birinci bölümde insan gözünü temele alan tek noktadan bakışa göre daha esnek bir bakış getiren aksonometrik perspektifin modern mimaride kullanıldığına değinilmişti. Rauzier kübist bir yaklaşımla, tek bir noktadan bakış yerine çoklu bakış kurgusunu kolaj tekniği ile yaratmaktadır. Her bir öge sanatçının öznel yaklaşımı doğrultusunda bir ölçeğe sahiptir ve ögeler birbirini kapatmayacak şekilde konumlandırılmıştır. Bu yaklaşımı minyatür sanatı ile de bağdaştırmak mümkündür. Üç boyutlu bir mekân kurgusu yaratmak yerine her mekân kendi varoluş durumu ile yansıtılmaktadır. Sanatçı kendi deyimiyle "ideal kentini" yeni bir mekân kurgusu ile yaratmaktadır. (Görsel 66-67)



Görsel 66- Jean-François Rauzier, Vedute, İstanbul, 2014.
https://art.kunstmatrix.com/en/system/files/styles/large/private/art/11363/veduta_istanbul_150_x_250_cm_4_of_8.jpg?itok=SoomogUa



Görsel 67- Görsel 66'den detay

1.3.4. Dijital Palimpsest: Idris Khan, Michael Najjar

Londra merkezli 1978 doğumlu genç İngiliz sanatçı **İdris Khan**, fotoğraf, video, resim, heykel, enstalasyon gibi alanlarda çalışmalar yapmaktadır. Edebiyat, tarih, sanat, müzik ve din gibi çeşitli kültürel kaynaklardan yararlanmaktadır. Bu kaynaklar bazen Beethoven'ın notaları, Kur'an-ı Kerim sayfaları, Caravaggio resimlerinin reprodüksiyonları, bazen de kartpostallar, fotoğraflar, stok fotoğraflar olarak karşımıza çıkmaktadır. Heykel çalışmalarında kültürel, görsel, sinematik ve zamansal anıların yoğun bir şekilde bir araya gelme yollarını ortaya koymaya çalışmaktadır. Zamanı ve kümülatif deneyimi tek bir anda toplayarak katmanlı bir yapı sunan Khan'ın fotoğrafları "çekilmez"; inşa edilirler. Khan, Nazraeli web sitesinde "Idris Khan: Image | Music | Text" adlı yazıda her katmanın ayrı bir etkiye sahip olduğunu ve hangi katmanın görünür ya da görünmez olacağının belirlendiği öznel karar doğrultusunda yaptığı çalışma sürecinin kamerayı tamamen devreden çıkardığını ifade etmektedir (y.y., t.y.)

2012 yılında Khan, Londra'daki British Museum tarafından Hac: İslam'ın Kalbine Yolculuk sergisi için yeni bir duvar çizimi yapmak üzere görevlendirilmiştir. Duvar çizimine ek olarak, Khan'ın çarpıcı zemin heykeli "Seven Times" müzenin görkemli Büyük Avlusuna yerleştirilmiştir. 2017'de Abu Dabi'nin Wahat Al Karama'sının tasarımı için Amerikan Mimarlık Ödülü'ne layık görülen Khan, 2018'de Idris Khan The British Museum'un geniş İslam dünyası koleksiyonuna yirmi bir eşsiz tablodan oluşan bir enstalasyon olan "21 Stones" yaratmıştır.

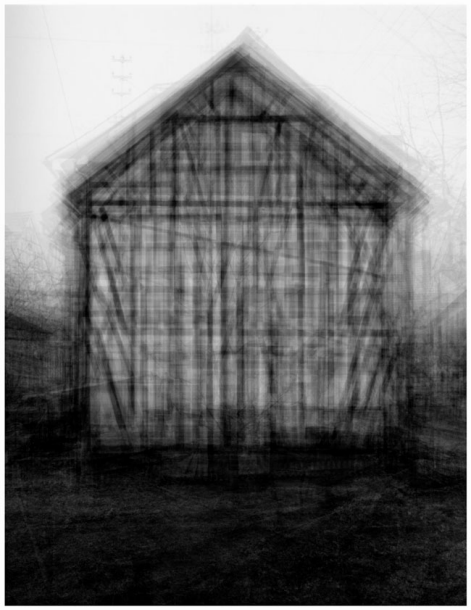
2012 yılında New York Times Magazine için Idris Khan "**London**" serisini çalışmaya başlamıştır. Bu serisinde sanatçı Parlamento Binası, Burmingham Sarayı, Tower Bridge, St. Paul's Katedrali, London Eye gibi Londra'nın ikonik yapılarının farklı kaynaklardan görüntülerine ulaşmıştır. (Görsel 68) Idris Khan çalışmalarında pek çok buluntu görüntü kullanıp kendine mal ederek tek bir fotoğraf oluşturmaktadır. "Pretty as a Thousand Postcards" adlı yazıda Londra fotoğraflarından oluşan çalışması ile ilgili sanatçının kendi açıklaması yer almaktadır;

> Tek bir fotoğraf yapmak için birçok buluntu görüntü kullandım. 1930'lardan kalma pek çok fotoğrafa (Parlamento Binası, Tower Bridge, St. Paul's) ve aynı zamanda bir sürü stok fotoğrafa baktım ve bulabildiğim her kartpostalı almak için Londra'daki tüm korkunç turistik dükkanlara gittim…Bütün süreçle ilgili en sevdiğim şey, bu simgesel yapıların günde bir milyon kez fotoğraflanmasına rağmen bir belgeden daha fazlasını yaratma şansı vermesi; zamanı uzatma hissi yaratmak, binanın özünü yakalamak, birinin zihninde kalıcı olarak bir şey, bir anı bırakabilmek… (y.y., t.y.).



Görsel 68- Idris Khan, London, The Houses of Parliament, 2012.
http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2012/03/01/magazine/idris-khan-london.html

Yine aynı kaynakta sanatçı katmanlı çalışma düzeninde seçtiği görüntülerin tamamını değil fotoğrafta en göze çarpan şeyi seçmeye çalıştığını ki Roland Barthes'ın buna punktum[50] adını verdiğini vurgulamaktadır (y.y., t.y.). Khan kaynaklarını fotoğraflayarak veya tarayarak, dijitalde katmanlar haline getirmekte ve bunlar arasında kontrast, geçirgenlik vb. ayarlar yapmaktadır. Katmanlarası karmaşık bir birleştirme ve silme işlemiyle, her ikonik yapının özünü yakalamaya çalışan sanatçı farklı zamansal katmanları içeren dijital palimpsest örneği oluşturmaktadır. Sanatçının da vurguladığı gibi kentlerin ikonik yapıları günde milyonlarca kez fotoğraflanmakta ve birbirinin aynı niteliğinde olan görseller hızlıca tüketilmektedir. Khan yarattığı görsel dil ile bilinen bu yapılara tekrar bakmamızı sağlayarak görsel içinde izleyiciyi dolaştırmakta ve bir anlamda vurguladığı gibi deneyimleme zamanımızı uzatmaktadır. Sanatçı "şimdi" de olduğumuz; dingin, huzurlu, yaratıcı ve ruhumuzu yakaladığımız bir "an" yaratmaktadır. Kairos gibi bizi "şimdi" ye çağırmaktadır, çünkü böylesine anlar ancak hatıralarda iz bırakmaktadır.



Görsel 69- Idris Khan, Every, Gable Sided Houses, 2004.
https://www.saatchigallery.com/artist/idris_khan

[50] Roland Barhes Punctum'u fotoğrafın içinden çıkıp izleyiciyi delip geçen anlam olarak tanımlamaktadır.

Sanatçının çalışmaları karakalem çizimi etkisinde olup yoğun ve zengin bir görüntü sunmaktadır. Sanatçının baskı sürecinde kullandığı Platinum-Palladium tekniği bu etkiyi yaratmaktadır. Krakow Witkin Galerinin "İdris Khan:London" adlı yazısında bu serinin baskı sürecine ait bilgi paylaşılmaktadır; teknik ilk olarak 19. yüzyılın sonlarında geliştirilen ve Platin-Palladium tuzlarını kullanan bir fotoğraf baskı yönteminin bir melezidir. Bu süreç, saf siyah ve saf beyaz arasında daha fazla renk farkıyla gümüş jelatin baskılarla mümkün olandan çok daha belirgin ve ince bir ton aralığına izin vermektedir (y.y., 2016).

Idris Khan "**Every**" (2004) serisinde Kur'an-ı Kerim sayfalarını, Roland Barthes, Susan Sontag, Wilhelm Flusser gibi fotoğraf felsefesinin önemli isimlerinin kitap sayfalarını, William Turner'ın resimlerini, Chopin'in notalarını tekrar üretmiştir. Yine bu seride bu bölümde bahsettiğimiz Bernd ve Hilla Becher'lerin tipoloji çalışmalarının oluşturduğu anonim estetiğe ait fotoğraflarını da kendine mal ederek katmanlı bir yapı sunarak tekrar üretmiştir. (Görsel 69) Bu çalışmada Amerikan tarzı üçgen çatılı evlerin çoklu görüntüleri, empresyonist bir çizim veya blur etkisi verecek şekilde yeni bir yorumla sunulmuştur.

Idris Khan gibi dijital palimpsest benzeri fotoğraf serisi üretmiş diğer bir sanatçı **Michael Najjar**'dır. 1966 yılında doğan Alman sanatçı Michael Najjar, Vilém Flusser, Paul Virilio ve Jean Baudrillard gibi medya filozoflarının vizyoner teorilerini incelemiş ve bu teorileri sanat pratiğine yerleştirmiştir. Sanatçı çalışmalarında 21.yüzyılı şekillendiren ve büyük ölçüde dönüştüren teknolojik güçlere eleştirel bir bakış getirmektedir. Disiplinler arası sanat anlayışında fotoğraf ve video çalışmaları yer alırken sanat, bilim ve teknolojiyi bir araya getirmektedir. Çalışmaları küresel mega kentlerin dönüşümünden, biyogenetik müdahaleyle dönüştürülmüş insan vücudunun tasvirlerine, teknolojilerle finansal piyasaların sanallaştırılmasından, uzay araştırmaları yoluyla insan türünün geleceğine kadar zengin bir çeşitliliğe sahiptir. Son zamanlarda sanatsal pratiğinin performatif yönünü ortaya koymaktadır.

Tematik seriler üreten Najjar, doksanların ortasından beri farklı yaklaşımlarla farklı fotoğraf türlerinde çalışmalar üretmektedir. Sanatçı geleneksel sınırları zorlayarak

ve fotoğraf anlayışımızı yeniden şekillendirerek, gerçeklik ile teknik görüntüdeki temsil arasındaki ilişkiyi sürekli olarak sorgulamaktadır. Sanatçının pratiği, giderek sanallaşan ve simüle edilen bir dünyada gerçekliğin ne anlama geldiğine dair temel soruyu ele almaktadır.

Michael Najjar "**Netropolis**" adlı serisi ile küresel metropollerin gelecekteki gelişimi ve bu gelişmenin getireceği sorunlara göz atarken; 21. yüzyılda görünmez bir veri selinin her şeyi kapsadığı metropollerin giderek artan yoğunluğu karşısındaki karmaşasına odaklanmaktadır. Metropol (metropolis) kelimesi ile teknolojinin gelişimi ile geleneksel toplumun dönüşümü sonucu ortaya çıkan ağ (net) toplum yapısını temsil eden iki kelimeyi birleştirerek serinin ismini oluşturmuştur. Najjar, Fritz Lang'in fütürist distopik filmi "Metropolis" (1927) ve Ridley Scott'ın distopik siberpunk vizyonu "Blade Runner" (1982) dan esinlenerek oluşturduğu "Netropolis" adlı serisini 2003-2006 yılları arasındaki dönemde çalışmış ve 2016 yılından günümüze de çalışmaya devam etmektedir. World Photography Organisation web sitesinde "Netropolis by Michael Najjar" adlı yazıda Fritz Lang'in 1927 yapımı "Metropolis" filmini Bauhaus sanatçısı Paul Citroen'in foto-kolajı üzerine inşa ettiği gibi, Najjar'ında bu çalışması ile Fritz Lang'in fütüristik şehir vizyonunu alıp 21. yüzyıla yerleştirdiği ifade edilmektedir (y.y., t.y.). Lang'in filmi distopya ortamında toplumun sürüklendiği kaosu yansıtırken Najjar'da bu serisi ile günümüz metropollerinin kakofonik yapısını sunmaktadır.

Najjar bu serisinde Berlin, Pekin, Dubai, Hong Kong, Londra, Los Angeles, Mexico City, New York, Paris, São Paulo, Şanghay ve Tokyo'nun metropollerini canlandırmıştır. Seri on iki melez fotoğraf, bir video çalışması ve bir görüntü heykelinden oluşmaktadır. Sanatçının çalışmaları, farklı açılardan çekilmiş geniş formatlı siyah beyaz fotoğrafların dijital ortamda palimpsest benzeri katmanlaşmış bir yapıda bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Najjar'ın baskılarının anıtsal ölçeği, muazzam ayrıntı zenginliğiyle birleştiğinde izleyicileri kuşatıp görsel duyularını harekete geçirerek izleyiciyi içine alan bir deneyim yaşatmaktadır. (Görsel 70)



Görsel 70- Michael Najjar, Netropolis, Hong Kong, 2018, 180x300.
https://www.michaelnajjar.com/artworks/netropolis#3

"Netropolis" serisinin görselleri; birden fazla bakış açısının sunduğu çok katmanlı ilişkiler ağı ile günümüz dünyasında teknolojinin kurguladığı bilgi ve ağ toplumunun yeni zaman ve mekân algısının metaforlarıdır. Sanatçının çalıştığı galerilerden biri olan Bank: Mabsociety'nin web sitesinin "Michael Najjar" başlıklı bölümüne göre; sanatçı kavramsal yaklaşımıyla zaman ve mekânı sürekli yeniden yapılandırmaktadır. Najjar'ın biçim ve içeriğinin resimsel dili, izleyiciyi çoklu görüntü kaynakları ve öğelerinin montajıyla oluşturulan karmaşık, simüle edilmiş bir gerçeklik inşasına yönlendirmektedir. Fotoğrafçının çalışmaları fotoğrafik görüntüyü geleneksel izleme geleneklerinden çıkarmakta ve onu yeni bir algı kipinde yeniden konumlandırmaktadır (y.y., t.y.). Sanatçı serideki görüntülerle uzak-yakın ilişkisini yeniden kurgulayarak izleyicinin olağan algısını kırıp, "netropol" olarak adlandırdığı günümüz kentlerine eleştirisel bir yaklaşım getirmektedir.



Görsel 71- Michael Najjar, Netropolis, Tokyo, 2003-2006, 120 x 180 cm.
https://www.michaelnajjar.com/artworks/netropolis#14

1.3.5. Güncel Camera Obscura: Abelardo Morell, John Chiara

A.Morell; "*Dünyayı fotoğraflarla yeniden yorumlamak için sürekli yeni yollar arıyorum*"
(Aktaran Bali, 2015).

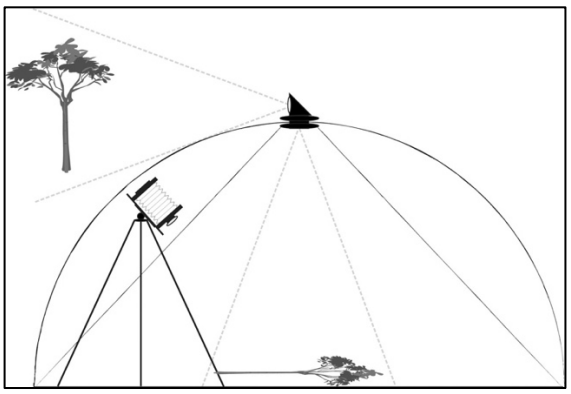
Abelardo Morell 1948'de Küba'nın Havana şehrinde doğmuş, 1962'de ailesiyle birlikte Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiştir. 1983'ten 2010'a kadar Boston'daki Massachusetts Sanat ve Tasarım Koleji Fotoğraf bölümünde profesör olarak görev yapmıştır. Çok sayıda ödülü olan sanatçı 2011 yılında "ICP (International Center of Photography" tarafından verilen Sanatta Sonsuzluk ödülünü ve 2017 yılında Güzel Sanatlarda başarısı dolayısıyla Lucie Ödülünü almıştır.

Camera Obscura çalışmalarıyla tanınan Morell, temelde bir görüntü oluşturmanın en eski yollarından biri olan bu tekniği yıllar içinde mükemmelleştirmiş ve halen kullanmaya devam etmektedir. Bali (2015) Morell ile yaptığı "Abelardo Morell 180º" adlı röportajında "Biz fotoğrafı hızla tüketedururken, o, tarihte geriye doğru bir yolculuk ile işin özüne geri dönüyor" ifadesini kullanmaktadır (Bali, 2015). Sanatçı Camera Obscura ile iç ve dış dünyayı birleştirerek, gözümüzle göremeyeceğimiz görüntüler oluşturarak

algıyı tamamen ters yüz eden çalışmalar yapmaktadır. Mekânın içinde elde ettiği ters görüntü ile bir görme paradoksu yaratan sanatçı, iç ve dış mekânı biraya getirerek eşzamanlı yeni bir mekânsal kurgu yaratmaktadır. Sanatçı felsefi yaklaşımını bilimsel bir titizlik ile ustaca dengeleyerek yeni deneysel çalışmalara, cliché verre (cam baskı) tekniğini uygulamaya ve kolajlar üretmeye devam etmektedir. Abelardo Morell sıradan ve gündelik olanı fotoğraf aracılığı ile dönüşüme uğratmaktadır.

Tek bir fotoğraf ile zamanın geçişini yakalama fikrinden yola çıkan Morell'in Camera Obscura çalışmaları devam ederken, buna ek olarak dış mekân görüntüsü elde edebilmek için Camera Obscura'yı "tent-çadır" içinde oluşturmaya başlamıştır. (Görsel 72) Morell bu tekniği uygulamak için asistanı ile çevredeki manzarayı periskop tipi optikler aracılığıyla zeminin yüzeyine yansıtabilen ışık geçirmez bir çadır tasarlamışlardır. Yerde buluşan bu iki dış mekân gerçekliğinin birleşimini kaydetmek için bu karanlık alanda, sanatçı bir de kamera kullanmaktadır. Böylelikle bu çadır-kamera ona daha önce çalışmanın imkânsız olduğu yerlerde Camera Obscura tekniğini kullanmak için özgürleştirmiştir. Sanatçı bu yöntemde ne içerideki ne de dışarıda olan ile ilgilenmediğini asıl bu birliktelik ile ortaya çıkan sonucu önemsediğini şöyle ifade etmektedir; "bu yöntemde iç ve dış mekânın bir araya gelişinde oluşan şey ilgimi çekiyor ve bu oluşumun yeniliği beni her seferinde şaşırtıyor… ve baştan yaratılmış bir dünya gibi..." (Bali, 2015). Sanatçı "Tent- Camera (Çadır-Kamera)" olarak adlandırdığı düzeneği yine aynı röportajda şöyle tarif etmektedir;

> Batı Teksas'ta bir çölde çekim yapmak için sipariş iş almıştım, bunu yapabilmek için de Camera Obscura'nın portatif olması gerekiyordu. Çadır fikri de buradan çıktı… 4,5 metre çapındaki bu çadırda bir tripodun üzerindeki prizma ve objektif, çadırın dışındaki manzarayı çadırın üzerinde durduğu zemine yansıtıyor, bu yer toprak, beton veya çimen olabilir. Bu şekilde de karşımıza sürreal bir görüntü çıkıyor. Bundan sonraki adım ise çadırın içine bir fotoğraf makinesi kurmak, ki bu manzaranın fotoğrafı çekilebilsin… (Bali, 2015).



Görsel 72- Tent-Camera (Çadır-Kamera)
https://www.abelardomorell.net/tent-camera

Sanatçının bu yöntemle oluşturduğu bilinen ünlü manzaralar, farklı dokulara sahip yüzeylerle birleşerek bazen Görsel 73'te olduğu gibi post-empresyonist ressam Georges Seurat'ın pointilist tekniğini anımsatırken; Görsel 74'te New York kenti ile ikonik yapısı Empire State Binası ile oluşturduğu kompozisyonda ahşap yüzey dokusu post-empresyonist ressam Vincent Van Gogh'un gökyüzü tasvirlerini anımsatmaktadır. Sanatçı bu geleneksel yöntem ile resimsel bir etki yaratarak tanıdık kentleri dönüşüme uğratarak farklı bir ifade dili aracılığı ile sunmaktadır.



Görsel 73- Abelardo Morell, Tent Camera, Toledo - İspanya, 2013.
https://www.abelardomorell.net/tent-camera

Morell, görüntünün iki boyutlu elde edilmesinin en temel yöntemine geri dönerken dijital teknolojiden de destek almaktadır. Morell kişisel web sitesinin "Tent- Camera"

adlı bölümünde dijital teknoloji öncesi Camera Obscura çalışmaları uzun süreler alırken dijital bir kameranın ek kullanımı ile hızlanan kayıt süresi ile bulutların hatta insanların görüntülerinin de alınmasının sağlandığını ifade etmektedir (Morell, t.y.).



Görsel 74- Abelardo Morell, Tent-Camera, Empire State Binası, 2019. https://www.abelardomorell.net/tent-camera

Abelardo Morell gibi sıra dışı bir yöntem kullanmayı tercih eden diğer bir sanatçı da **John Chiara**'dır.1971 doğumlu Amerikalı sanatçı John Chiara'nın geliştirdiği teknik kısmen fotoğrafçılık kısmen de performans olarak değerlendirilebilir. Çalışmalarında mimari yapılar, doğa ve manzara odaklı temalar mevcuttur.

1995 yılında karanlık oda sürecinde 2-1/4" x 2-1/4" negatiflerden kontak baskılar yapma sürecinde çok fazla bilginin kaybolduğuna karar vererek kendi ekipmanını ve sürecini geliştirmiştir. Bu teknikte film kullanmamaktadır. Çeşitli el yapımı kameralar ile -en büyüğü bir römork üzerinde taşınan 50″x80″olan saha kamera- ile fotoğraflarını üretmektedir. (Görsel 75) Ekipmanını çekim yapacağı alana konumlandırıp fiziksel olarak kameraya girip kameranın arka duvarına pozitif renkli bir fotoğraf kâğıdı yerleştirmektedir. Ekipmanını ışık girmeden çıkmaya olanak sağlayacak şekilde tasarlayan sanatçı pozlama süresince içgüdüsel olarak elini kullanarak açıklıktan giren ışığın miktarını yönlendirmektedir. Chiara'nın Casper (2017) ile yaptığı "California" adlı röportajda saha kamerasının içine yerleştirdiği kâğıdın hazır kesilmiş ve düzgün formatta bir kâğıt olmadığını, rulo kâğıttan çıkardığı haliyle düzensiz ve dik formatta kullanmayı tercih ettiğini belirtmektedir. Bu kâğıt formatını sanatçı, büyük bir görüntünün parçası iken oradan çekip

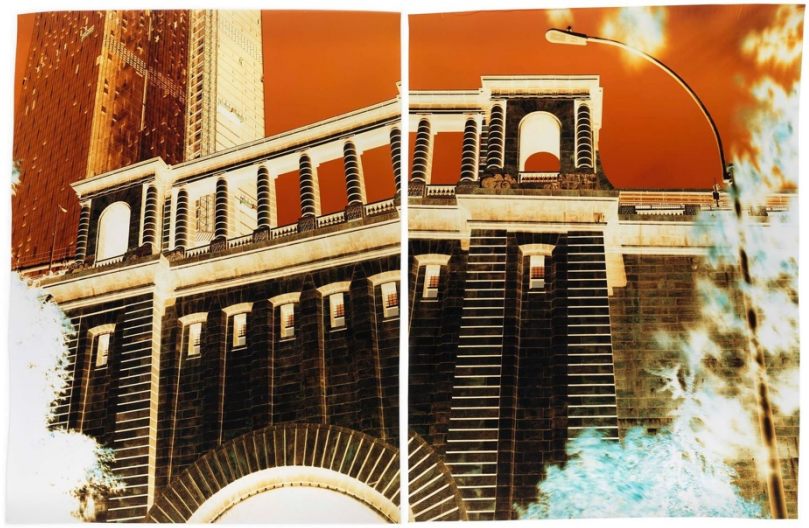
çıkarılmış izleniminden dolayı tercih etmektedir. Kâğıdı duvara sabitlemek için kullandığı bantların bıraktığı izlerin ve zaman zaman kameranın belli yerlerinden giren ışık huzmelerinin yarattığı "hata" sayılabilecek kusurları dert etmeden sürecinin bir parçası olarak değerlendirmektedir. Kullandığı tekniği Camera Obscura'dan farklı görmektedir. Çünkü Camera Obscura'da görüntü oluşurken fiziksel olarak içeride yer alırken, kendi sürecinde görüntünün oluşma sürecinde sanatçı dışarıda ışık miktarını kontrol etmektedir (Casper, 2017). Uyguladığı süreçle Chiara'nın üretimleri benzersizdir ve tekrarı mümkün değildir. Ayrıca düzensiz kâğıt formatı kullanma nedeninde açıkladığı gibi aslında gözle gördüğümüz bütünden bir parça koparma düşüncesi soyutlama yaklaşımının en temel ilkesidir.



Görsel 75 - John Cihara ve Ekipmanı.
https://www.johnchiara.com/contact

Sanatçı "**New York**" adlı serisinde New York şehrinin bilinen, tanıdık mimari yapılarına farklı bir yaklaşım getirmenin olanaklarını değerlendirmiştir. Chiara, Casper, (2018) ile yaptığı "New York Photos: Pike Slip to Sugar Hill" adlı röportajda bu seri için özel amaçlar için tasarlanmış, oldukça düz ve deformasyon etkisi olmayan, eski bir Goerz 70-inch odak uzaklıklı Artar lens kullandıklarını bu nedenle kameranın 70 inch'i kapsayacak boyutta tasarlandığını belirtmektedir. Oldukça küçük bir diyafram açıklığı kullanarak son derece keskin görüntüler elde etmiştir. Bunları hiper netlik olarak tanımlamaktadır. Fotoğraf kağıdının asıl amacı film negatifindeki bir görüntüyü pozitif bir görüntüye çevirmek olduğundan, bu doğrudan eylemde son görüntü negatif renklerde yakalanmıştır.

Sonuç tamamen gözün gördüğünün tersi bir görüntüdür. Sanatçı bu çalışmayı yaparken bu şehir ile ilgili fotoğrafik hafızasında Edward Steichen'ın gum bichromate baskılarının da olduğunu ifade etmektedir. Sanatçı uygun görüntü ve açıları elde etmek için sokaklarda saatlerde yürümekte ve uygun bakış açılarını saptamaktadır (Casper, 2018). (Görsel 76-77) Chiara'nın direk kâğıt üzerinde oluşturduğu görüntüler; akışkan etkisine sahip, grensiz, bilgi kaybı içermeyen görüntülerdir ve sanatçı bu görüntüleri büyük boyutlarda sunmayı tercih etmektedir.



Görsel 76- John Chiara, New York, Manhattan, 2018.
https://www.lensculture.com/articles/john-chiara-new-york-photos-pike-slip-to-sugar-hill

Sanatçı kentlerin bilinen mimari yapılarını alışılmadık parlak ve doygun renklerle tekrar canlandırmaktadır. Bir flâneur vizyonu ile kenti ve mimariyi keşfederek, fotoğraf aracılığı ile deneyimlemeye çalışmaktadır. Ona göre bu deneyim tekrarlara ve değişime dayalı bir süreçtir. Bir kenti bir kere de deneyimlemek mümkün değildir. Chiara'ya göre kentten geri döndüğünüzde hatıralarla yüzleşip tekrar kente dönüp keşfe devam etmek gerekir. "Sürekli aynı yerlere dönüyorum. Yıllar sonra başka bir şey getirecekmiş gibi hissettiğimde geri döneceğim, sonra geri dönüp aynı yerlerin fotoğraflarını çekeceğim, ama genellikle bunun aynı yer olduğunu söyleyemeyeceksiniz. Fotoğrafı tam istediğim gibi çektiğimde o yerin fotoğrafını çekmeyi bırakacağım" (Casper, 2018).

Fotoğrafın sanat olarak kendini kabul ettirme ve soyutlama çalışmalarının başlangıcı süresinde fotoğrafçılar fotoğrafa resimsel etki verme çabasında olmuşlardır. Chiara'nın "New York" serisindeki gözün gördüğü ile eşleşmeyen, alışılmadık ve parlak renklerle oluşturduğu görüntüler ile fovist ressamların yaklaşımları arasında bağ kurmak mümkündür.



Görsel 77- John Chiara, New York, Manhattan, 2018.
https://www.lensculture.com/articles/john-chiara-new-york-photos-pike-slip-to-sugar-hill

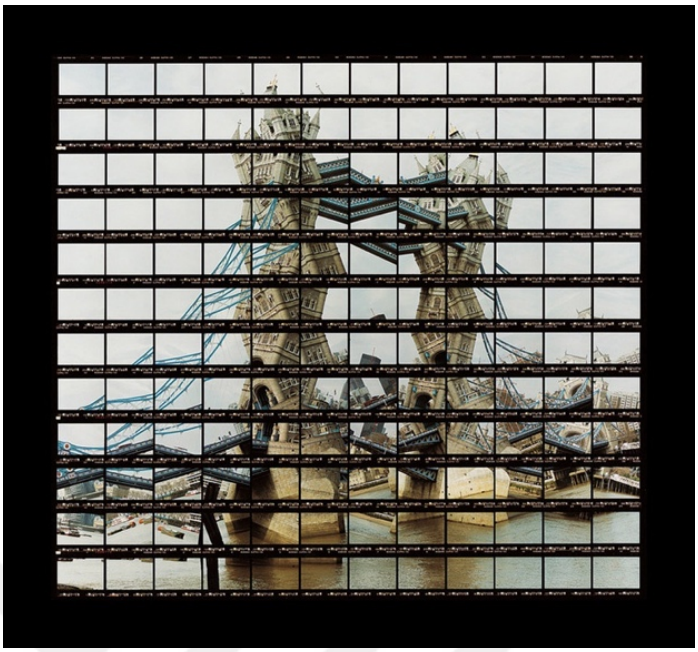
1.3.6. Mimari ve Kentin Dönüşümü: Thomas Kellner, Carla DLM

1966 doğumlu Alman sanatçı **Thomas Kellner** fotoğrafçı, öğretim görevlisi ve aynı zamanda küratördür. Sanat, sosyoloji, siyaset ve ekonomi eğitimi alan sanatçı farklı fotoğraf tarzlarında çalışmalar üretmektedir. 1997 yılından günümüze yaptığı analog çalışmaları ile tanınan Kellner genelde 36 pozlu 35 mm ya da 12 pozlu roll film kullanmaktadır. Sanatçı iğne deliği (pinhole) kamera çalışmalarının yanı sıra, bir simyacı gibi çalışarak deneysel çalışmalarda da bulunmuştur. Ürettiği fotoğraf serilerinde, anıtsal nitelikte olan mimari yapılar, şehirler, manzaralar, portreler gibi farklı konularla temasal çeşitlilik sunmaktadır. 2021 yılında Becher çiftinin çalışmalarından yola çıkarak kendi özgün dili ile oluşturduğu yaşadığı Seigen kentinin yarı-ahşap evlerini ele alan tipolojik bir çalışması da bulunmaktadır.

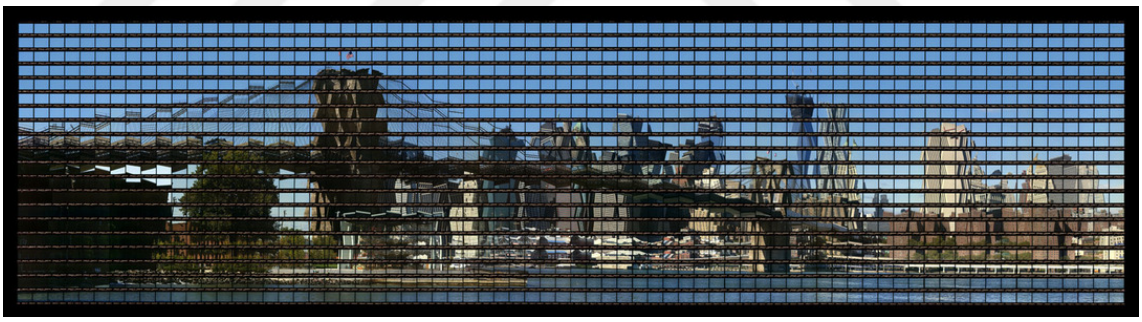
Sanatçı kolaj, tipoloji ve enstalasyon gibi farklı kategorilerdeki çalışmalarında sıra dışı bir ifade şekli sunmakta ve algımızla oynamaktadır. Kellner, Kirchoff (2019) ile yaptığı "Interview: Thomas Kellner - Reinterpreting Reality" başlıklı röportajda "belgesel fotoğraf zaten orada olanı göstermektedir ve sanatçının amacı bu dünyaya yeni bir şey vermek olmalıdır" ifadesi ile farklı bir görsel dil geliştirme çabası içinde olduğunu ifade etmektedir (Kirchoff, 2019).

Kellner, mimariyi ve kenti temel aldığı çalışmalarında yapıları ve şehirleri yerinden oynatarak adeta dans ettirmektedir. Kellner kişisel web sitesinde çalışmalarında aldığı sanat eğitiminin etkisiyle kübist etkinin mimarideki dekonstrüktivist hareket ile birleşimini fotoğrafa aktardığını belirtmektedir. Ünlü kontak baskı montajları çalışmalarının sadece bir türüdür. Moskova Akademisi'nden Prof. Irina Chmyreva, Kellner'in çalışmalarını "görsel analitik sentez" olarak tanımlamaktadır (Kellner, t.y.). Kellner, durağan ve değişmez olarak kabul edilen mimari yapıları parçalara ayırmakta ve daha sonra bunları tekrar bir araya getirmektedir. Hayallerimizde olan ve asla gerçekleşemeyecek idealist bir görüntü yaratmakta; aynı zamanda hem fragmanları hem de bütünü ifade etmektedir. (Görsel 79) Kellner, Kirchoff (2019) ile yaptığı röportajda aldığı sanat tarihi eğitiminin ve kavramsal soyut düşünmenin farklı bir anlatım dili oluşturmada etkili olduğunu belirtmektedir. Orta Çağ resim tarihinde ve kübizm ile başlayan süreçte Rönesans'ın merkezi perspektifi terk edilmiş, bir imgede zaman ve çoklu perspektif konularının ön plana çıkması ile yeni temsil yöntemleri keşfedilmiştir (Kirchoff, 2019).

"**Tango Metropolis (2003-2018)**" serisinde anıtsal nitelikte binlerce kez fotoğraflanmış mimari ikonlarını ve kent görüntülerini aynı anda hem yapıbozuma uğratmakta hem de yeniden biraya getirmektedir. Düzensiz perspektife sahip görsellerin bir araya getirilmesi ile statik yapıların bilinen görüntüleri dinamizm kazanmaktadır. Kellner, Florenski'nin bahsettiği gibi gözün gezinen bakışını taklit etmekte, tek bir görüntünün parçalarını gösterirken aynı zamanda parçadan bütüne ulaşan benzersiz bir görsel dil yaratmaktadır. (Görsel 78-79).

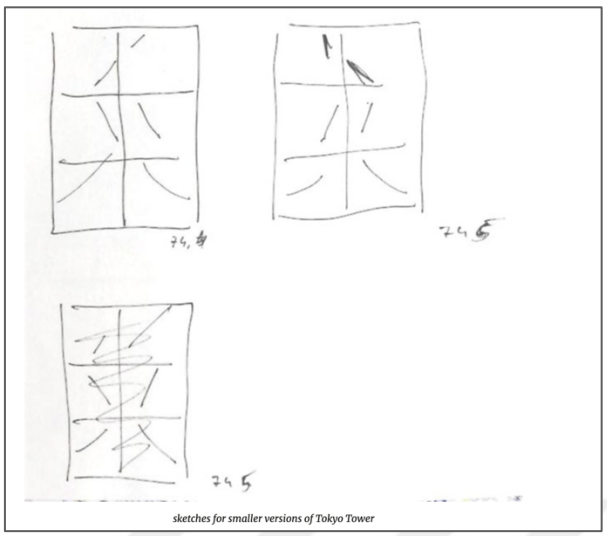


Görsel 78- Thomas Kellner, Tango Metropolis, Tower Bridge, 2001.
https://www.thomaskellner.com/artworks/portfolios/tango-metropolis-2003-2018.html



Görsel 79- Thomas Kellner, Tango Metropolis, New York, 2012, 85x273 cm.
https://www.thomaskellner.com/artworks/portfolios/tango-metropolis-2003-2018.html

Kellner, fotomozaik olarak nitelendirebileceğimiz çalışmalarında çalışmaya başlamadan önce anlatısının gelişim sürecini ifade edecek bir eskiz çalışması yapmaktadır ki, sanatçı bunu storyboard olarak tanımlamaktadır. Fotoğraf çekim aşamasında bu eskiz çalışmasını takip etmektedir (Kirchoff, 2019). Görsel 80'de sanatçının "Tango Metropolis" serisinde yer alan "Tokyo Tower" çalışması ile ilgili yaptığı eskiz yer almaktadır.



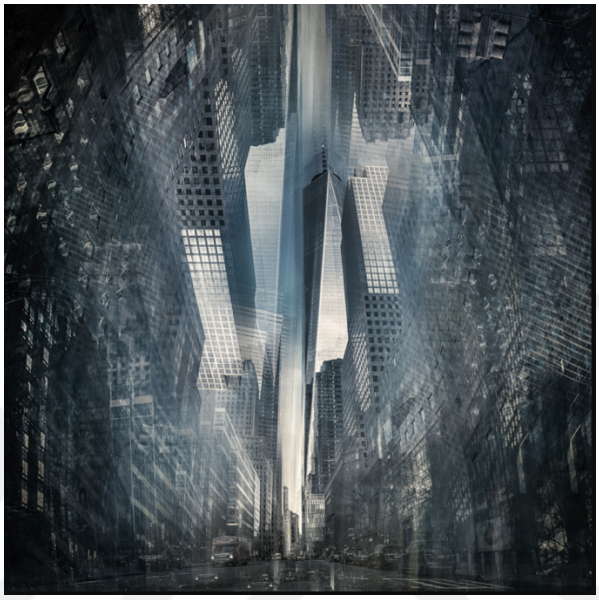
Görsel 80- Thomas Kellner, Storyboard Çalışması. https://www.thomaskellner.com/info/buildings/japan/japanese-architecture/tokyo-tower.html

Kellner yaptığım kişisel görüşmede; yaptığı eskiz doğrultusunda rulo filmle çekime başladığını, sırasıyla her bir kareyi çektiğini, filmleri yıkadıktan sonra kontak baskı aşamasından sonra baskı işleminin yapıldığını dolayısıyla çekim anından sonra herhangi bir dijital düzenleme yapılmadığını ifade etmektedir (Yorgancıoğlu, kişisel görüşme, 25.04.2022). Kellner'in çekim anında sabır ve dikkat gerektiren çalışma şekli hayranlık vericidir.

Mimariyi ve kenti dönüşüme uğratan diğer bir sanatçı **Carla DLM**'dir. Peru doğumlu, New York merkezli olan fotoğrafçı aynı zamanda elektronik mühendisi ve web tasarımcısıdır. Kişisel ve tanınır tarzını, soyutlama ve hareket kavramlarını birleştirerek geliştirmiştir. Özellikle kent ve mimari temasını işlerinde merkeze alan ve disiplinler arası becerilerini kullanan sanatçı New York, Roma, Paris, Madrid ve Amsterdam gibi ikonik şehirleri yapıbozuma uğratarak yeni bir gerçeklik yaratmaktadır.

"**New York**" serisi modern dünyanın en hareketli, telaşlı ve yoğun kentlerinden olan New York'un kaosunu yansıtan bir kent kurgusudur. Görsel 81'de bu seriden olan bir fotoğraf yer almaktadır. İfade şeklindeki dönüşüm, kentlerde yer alan sayısız yüksek binanın, insanı ezen yapısına vurgu yapmakta ve distopik bir yaşamı simgelemektedir.

Neredeyse yükselen binalar arasında gökyüzünü görmek ve nefes almak mümkün değildir. Sanatçı iç dünyasını ve duygularını bu anlatım şekli ile vurucu bir şekilde izleyiciye ulaştırmaktadır.



Görsel 81- Carla DLM, New York.
http://www.carladlm.com/artworks/newyork/#&gid=new-york&pid=2

Sanatçı **| re.naˈser | veya "Rebirth**" olarak adlandırdığı son serisinde olan ve olacak arasındaki akışı, eski ile yeni arasındaki metamorfozu, geçmişin küllerinden geleceğin doğuşuna odaklanmaktadır. New York kenti bu çalışmanın odağını oluşturmakta ve zaman kavramına vurgu yapılmaktadır. Carla DLM kişisel web sitesinde 2020 yılında pandemi süreciyle dünyanın büyük bir dönüşüm yaşaması ile umutsuzluk, yalnızlık, korku, umut, merhamet ve sevgi gibi farklı duygular arasında kalındığını ve bir süreliğine de olsa geçmişte kalanlar, geleceğin umutları ve hayallerin gözden geçirildiğini ifade etmektedir. Oysaki şimdi yeniden doğuşun zamanıdır. "Şimdiki zaman geçmiş ve geleceği buluşturur ve sayısız olanak sunar. Umutlar, hayaller, hikayeler ve deneyimler üzerine kuruludur. Bu çalışma da şimdiki zamanların bir metaforudur" (Carla DLM, t.y.)

Sanatçı yaşadığı şehir New York'u pandemi süreci sonrası kentin yenilenen bir ruh ile yeniden doğuşunu simgeleyen dinamik bir yapıda sunmaktadır. (Görsel 82) Carla DLM' nin metamorfoza uğrattığı kente ve yaşama dair umut dolu bakışı kullandığı görsel

dil ile ifade edilmektedir. Bir önceki “New York” serisindeki kaotik bir kente ait karamsar mesaj, “Rebirth” serisinde yerini umut dolu bir mesaja bırakmıştır.



Görsel 82- Carla DLM, Rebirth, New York.
https://www.behance.net/gallery/133030381/-renaser-New-York/modules/753034673

3.BÖLÜM
MURAT GERMEN FOTOĞRAFLARINDA MİMARİ VE KENT SOYUTLAMALARI

3.BÖLÜM
MURAT GERMEN FOTOĞRAFLARINDA MİMARİ VE KENT SOYUTLAMALARI

3.1. Murat Germen

Murat Germen belgeselden soyuta farklı kategorilerdeki fotoğraf çalışmaları ve sergileme biçimleri ile ezberleri bozan uluslararası platformlarda yer alan şehir plancısı, mimar, fotoğrafçı, akademisyen ve arşivci sıfatlarıyla çağdaş Türk fotoğraf sanatının önemli bir temsilcisidir. Tüm bu sıfatlarının sağladığı vizyon ile mekânı ve kenti merkeze alarak yaratıcı düşünme pratiğini fotoğraf ile birleştirerek "anlatı" içeren kurgular yaratmaktadır. Günümüz dünyasının teknolojik gelişmeler ve hız karşısındaki kentsel, çevresel, toplumsal ve bireysel sorunlarına yoğunlaşarak izleyicinin normalleşen algısını bozmaya yönelik çalışmaları ile sorunlara ayna tutarak izleyici ile yüzleştirmektedir. Her bir fotoğraf serisinde ayrı bir "meselesi" olan sanatçı izleyiciyi bu katmanlaşmış yapıya dahil ederek katmanların ardındaki "öze" ulaşmasını talep etmektedir. Sanatçı yaşadığı dünya ve kendisi arasındaki çatışmayı yeni bir evren kurgulayarak, fotoğraflarıyla teknolojiyle buluşturarak, disiplinler arası bir ortamda sunmaktadır.

Çalışmalarında genellikle kent üzerine odaklanan, kentlerdeki dönüşümü kendine "mesele" edinen ve kenti metaforlarla yorumlayan sanatçı, şehir aktivisti olarak da tanımlanabilir.1965 doğumludur. Nazım Hikmet'in ikinci kuşak akrabasıdır; annesi Ayşe Yaltırım dayı Nazım Hikmet'i bizzat tanımıştır. Germen'in fotoğraf çalışmalarındaki kavram metinleri birer manifesto niteliğindedir. Serilerine verdiği isimlerde yaptığı kelime oyunları ve retorik ustalığı ile edebi yönünün büyük dayıdan gelen genetik bir özellik olduğu düşünülebilir.

Sanatçı İstanbul Teknik Üniversitesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümünü bitirmiştir. Fulbright burslusu olarak gittiği Massachusetts Institute of Technology'den (MIT) Mimarlık yüksek lisans derecesini (1992) Amerikan Mimarlar Birliği (AIA) Altın Madalyası ile almıştır. Teknolojik denemelere açık bir eğitim sistemine sahip MIT eğitimi sanatçıya geniş bir vizyon sağlamıştır. Tam da bu yıllar teknoloji de dijitale geçiş sürecidir. Teknolojiye donanımsal ve yazılımsal olarak hakimiyetinde ve dijital süreçlerde

sınırları zorlamasında bu eğitimin önemi büyüktür. Amerika'daki mimarlık eğitimi sırasında mimarlık tecrübelerine destek vermek için fotoğraf çekmeye başlamıştır. Öğrenciliği devam ettiği sırada 1991 yılında MIT Council For The Arts tarafından verilen MIT Photography Grant almıştır. Bu burs Germen'in fotoğrafa yönelmesinde MIT eğitimiyle mimarlığa geçişi gibi önemli ikinci bir dönüm noktası olmuştur. Mezuniyet sonrası Amerika' da kısa süreli mimar olarak çalışmış ve sonrasında Türkiye'ye kesin geri dönüş kararı almıştır. Germen yurt içi ve yurt dışında pek çok kişisel ve karma sergiye katılmıştır. 2005 yılında "İkon Olarak Endüstri" adlı kişisel sergisi ile deneysel çalışmalarını İstanbul sanat ortamına sunmuştur. Mimarlık eğitiminden gelen etkilerle öncelikle "kent dinamikleri" üzerine yoğunlaşmıştır. Sanatçı ve eserleri Türkiye'de C.A.M. Galeri, Hollanda-Belçika'da ARTITLED! Contemporary Art ve San Francisco'da Rosier Gallery tarafından temsil edilmektedir. Sanatçının farklı eserlerine ait çok sayıda edisyon, yurtiçi, yurtdışındaki kişisel koleksiyonlara ve İstanbul Modern, Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi, Toruń Çağdaş Sanatlar Merkezi (Polonya), Benetton Vakfı'nın Imago Mundi-İstanbul Codex, Yapı Kredi Kültür Sanat, Odunpazarı Modern Müze, Müze Evliyagil koleksiyonlarına dahil edilmiştir.

Halen Sabancı Üniversitesi Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi'nde fotoğraf, sanat ve yeni medya dersleri vermektedir. Fotoğraf, mimarlık, multimedya tasarımı, kent planlaması, sanat ve bilgisayar destekli tasarım konulanında birçok basılı ve çevrimiçi yayını olan Germen, aynı konular üzerinde üniversitelerde ve SIGGRAPH, ISEA, Towards a Science of Consciousness, CAe, CAC2, EVA-London, eCAADe, ASCAAD gibi sempozyum ve konferanslarda çalışmalarını sunmuştur. Murat Germen'in "Murat Germen" (Skira-İtalya) ve "Yeni Türkiye-New Turkey" (Masa-Türkiye) olmak üzere iki adet monografik kitabı yayınlanmıştır.

3.1.1. Murat Germen ve Fotoğraf

Murat Germen genellikle kent teması altında; aşırı kentleşme, soylulaştırma, mülksüzleştirme, betonlaştırma, kent hakları, yerel kültürlerin sürdürülebilirliği gibi konuları ele almaktadır. Aktivist sanatçı "Küresel İkaz (2022)" adlı son çalışmasında kullandığı "yettiği kadar" sloganı ile insanın doğada neden olduğu tahribat, iklim değişikliği,

küresel ısınma, su hakları gibi dünyanın karşı karşıya kalacağı sorunlara karşı bireyleri eyleme çağırmaktadır. Aynı zamanda bir arşivci olan sanatçının, kültürel miras, yerel arşivleme, delil toplama eylemi olarak belgeleme, kişisel bellek- toplum belleği çatışmaları, ihanetler ve emanetler arasındaki dinamikler ele aldığı konulardır. Temsil, simülasyon, nesnellik vaatleri Germen'in sıklıkla sorguladığı kavramlar arasında yer almaktadır. Germen 2013 yılında yayınlanan "Yeni Türkiye-New Turkey" adlı monografisinde yer alan Barbara Hoffman-Johnson mülakatında "Görsel belgeleme aynı zamanda benim kendi güncem. Kenti ne derece çözebilirsem; kendim, tepkilerim, duygularım ve varlık nedenim hakkında o derece bilinç sahibi olabiliyorum" diyerek kendi varoluşsal sorgulamasını yapmaktadır (Johnson, 2013, s.134).

Yukarıdaki ifadesi ile sanatçı yaşadığı kent İstanbul'u ve gezdiği tüm kentleri bir gözlemci olarak keşfetme tutkusu ile bir flâneur olarak tanımlanabilir. Salgın öncesine kadar altmışın üzerinde ülke ve dolayısı ile yüzlerle kent gezen ve deneyimleyen sanatçı bu kentlere dair sorunları fotoğraf yolu ile dile getirmektedir. Sanatçı fotoğraf aracılığı ile verdiği mesajlarla fotoğrafa eylemsel bir nitelik vermektedir. İzleyiciyi alışılagelen algıdan çıkaran yaratıcı çalışmalar için, üreten kişinin de olağan algısını kırmaya yönelik bir çaba içerisinde olmasını gerektirir. Bu doğrultuda sanatçı kentlerde flâneur olarak başlattığı keşif sürecini, dérivé veya drift (sürüklenme) olgusuyla akışta olma haline dönüştürerek, tesadüflere, beklenmedik karşılaşmalara olanak sağlamakta ve farkındalığını arttırmaktadır. Flâneur'un aylaklık ve dérivé / drift (sürüklenme) olgusunun yaratıcılık sürecine katkısını, Germen kendisiyle yaptığım yazılı röportajda şöyle aktarmaktadır;

> Yaratıcılık bir sıfırdan (t)üretme haliyse şayet, aylaklık bir "tabula rasa" (boş levha) hali peşinde olmak için yapılır bence. Bir ön algı, araştırma, veri, gündem olmadan kaybolma, kalbinin götürdüğü yere gitme amaçlanır aylaklık yaparken; "drift" yani sürüklenme kafası devreye girer. Akıntı, rüzgâr, gönül sizi nereye götürürse oraya sürüklenirsiniz. Bunun sonucunda kat ettiğiniz yolların toplamına da "psikocoğrafya" diyebilirsek, carpe diem (günü yakala) yaklaşımı ağır basmaya başlar. Kentlerin üzerimizde yarattığı baskıyı da bu şekilde savsaklamaya çalışırız; sistemin gündeminden çok kendi gündemimiz daha önemli olmalıdır! (Yorgancıoğlu, 2022).

Murat Germen, büyük "G" ile yazılan gerçeğe olan inançsızlığından kaynaklanan görüş biçiminden dolayı, fotoğrafın temsil etme durumunu ve nesnelliğini sorgulamaktadır. Asiliskender (2009) ile Murat Germen'in "Fotoğraf ve Mimarlık Üzerine Söyleşi" başlığı altındaki röportajda Germen "belgesel" diye tabir edilen fotoğrafın, nesnel gerçeği değil de fotoğrafçının öznel algısını yansıttığını söylemektedir. "…Sanki hiç bireysel bakış açısı olamazmış, bir yerlerde hiç kimseye fark ettirmeden kendi başına fotoğraf çeken görünmez ve "objektif" bir objektif-makine seti varmış, tüm görüntüleri o üretiyormuş gibi… Gerçek hiçbir şeydir, algı her şey…" (Asiliskender, 2009).

Murat Germen'in fotoğrafları belgeselden soyuta geniş bir yelpaze yer almaktadır. Soyut fotoğraf kapsamındaki çalışmaları genelde soyutlama niteliğindedir. Bir sanatçıyı tek bir kategori içinde değerlendirmek doğru bir yaklaşım değildir. Sanatçılar aktarmak istediği konuyu en iyi ifade edecek yaklaşımı kendileri belirleyerek görsel dillerini oluşturmaktadırlar. Tarihsel sürece baktığımızda sanatçıların yaşamları boyunca farklı fotoğraf kategorilerinde çalışmalar yaptığına tanık olunmaktadır. Kendisi ile yaptığım yazılı röportajda sanatçı bu konu ile görüşünü şöyle ifade etmektedir;

> Belgesel yani görece somut bir çalışma, gerçeği daha dramatik bir biçimde yüzümüze çarpıyorsa bu tercih ediliyor ve izleyicinin katkısı olarak da aktarılan bilginin toplumdaki sergiye gelemeyen diğer kişilere aktarılması, müşterek hale getirilmesi amaçlanıyor. Bazen de sanatçı; seyircinin oturup düşünmesini, sanatçı tarafından kodlanmış bir bilgiyi dekode etmek için uğraşmasını, gerekirse telefonuna davranıp internetten ilave bilgi edinme ihtiyacı duymasını bekliyor. Bu tür durumlarda ise daha kavramsal, kurgusal, soyut bir aktarım tercih ediyor (Yorgancıoğlu, 2022).

Murat Germen aynı zamanda profesyonel olarak mimari fotoğrafçılık da yapmaktadır. Paylaştığı kişisel arşivinde; "…sipariş edilen profesyonel bir işi veya sergilerde kullanmayacağım belge fotoğrafları çekerken fotoğrafçı; sergilere, müzayedelere ve sanat fuarlarına verdiğim fotoğraf tabanlı eserleri üretirken de kendimi sanatçı olarak görüyorum" diyerek yaklaşım tarzını ifade etmektedir (Germen, paylaşılan kişisel arşiv, 10.03.2022). Sanatçı yaptığı çalışmalarda "fotoğraf üretmek" ve "fotoğraf çekmek"

arasındaki yaklaşım farkına da dikkat çekmektedir. A.Deniz Uslu (2012) ile yaptığı röportajda Germen'e göre belge niteliğinde olan, yorum içermeyen ve olabildiğince nesnel aktarımın amaçlandığı durumlarda "fotoğraf çekmek" söz konusudur. Ancak öznel bir fikrin, kavramın alışılagelen dışında bir dille aktarımında kurgu dolayısıyla "fotoğraf üretimi" devreye girmektedir. "Belki hiç olmamış, belki ilerde olacak, belki olmuş ama şahit olunmamış, belki de hızından veya yavaşlığından dolayı göremediğimiz anlar yaratılıyor… Artık fotoğraf yaşama değil yaşam fotoğrafa tanıklık ediyor" ifadesi ile fotoğraf aracılığı ile yaratılan kurgularla farklı algısal etkiler yaratılabileceğine dikkat çekmektedir (Uslu, 2012).

İkinci bölümde de değindiğimiz gibi teknolojinin fotoğrafı özgürleştirmesi ile fotoğraf alanında yeni ifade şekilleri geliştirilmiştir. Manovich'in de ifade ettiği gibi analog döneme ait yöntemler dijital olanaklarla güncellenmektedir. Germen, MIT eğitiminin etkisiyle teknolojinin hem donanımsal hem de yazılımsal olanaklarını bir arada kullanmaktadır. Farklı görsel sonuçlar üretebilmek için dijital süreçlerin imkanlarını zorlayarak, yazılımları işlevsel özelliklerinin ötesine geçiren denemeler yapmaktadır. Bu denemelerle amacı "glitch" denilen beklenmedik ve rastlantısal sonuçlara ulaşıp "farklı" bir anlatım dili yaratabilmektir. Kullandığı yabancılaştırma yöntemleriyle izleyicinin algısını harekete geçirmeye çalışan Germen, görünme ihtimali zayıf olan şeyleri "daha görünür hale" getirmeye çalışarak anlamı güçlendirmeye çalışmaktadır. "Aktarımın içeriğini pekiştirmek ya da yanlış bilgilendirmek (2016)" adlı makalesinde "seçtiğiniz konunun temsilî aktarımı sürecindeki beceriniz önemli hale gelir ve bir yerden sonra aktarılan konunun önüne geçer, yani öznel temsil nesnel olduğu zannedilen gerçeğin önüne geçer" şeklindeki açıklaması ile ifade yönteminin önemine dikkat çekmektedir (Germen, 2016). Sanatçı yarattığı bu görsel dili de "başkalaşım", "dönüşüm" olarak tanımlamaktadır (Germen, 2016). Oluşturduğu katmanlı yapılarla izleyiciyi bu katmanlar altındaki anlamı bulmaya davet ederken, farklı zaman ve mekân görüntülerini tek bir görüntüde bir araya getirerek durağanlığın yerine devingenliği koymaktadır.

Fotoğraf yapma sürecinde üst üste bindirme, kolaj gibi teknikleri kullanarak hatta yapay zekâdan destek alarak, fiziki dünyada gerçekte var olmayan zaman-mekân kurguları yaratarak çalışmalarını zaman zaman sanal gerçeklik boyutuna da taşımaktadır.

Sanatçının “Metagen”, “Masal”, “Olay Mahalli” serilerinde yer alan fotoğraf, video gibi farklı medyumlardaki çalışmalarında sanal gerçeklik yaratılmıştır.

Sanatçının fotoğraflarında kullandığı çarpıcı anlatım dilinin yanı sıra, çalışmalarının sunumundaki alışılmadık sergileme yöntemleri de izleyiciyi şaşırtmaya devam etmektedir. Çoklu bakışlarla fotoğrafın üretilme sürecindeki “bakma” yerine “görmeye” odaklı çalışmaları, sergileme yöntemlerinde bir tasarım olarak ele alınmaktadır. Bazı çalışmalarında oldukça büyük baskı boyutlarını tercih ederken bazen de duvar üzerinde bir sunum yerine fotoğraflarını konteynerlar veya koliler üzerine asarak, aynalar kullanarak fotoğrafların görülme biçimlerine de müdahale etmektedir. Görsel 83’te Muta-Morfoz serisi kapsamında ürettiği çalışmasının boyutu 100x600 cm. boyutundadır. Fotoistanbul Uluslararası Fotoğraf Festivali süresince yine aynı serinin konteynerlar üzerinde sergileme şekli Görsel 84’ te yer almaktadır.

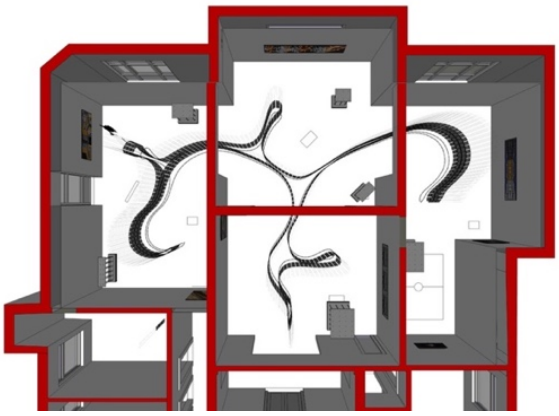


Görsel 83- Murat Germen, Muta-Morfoz Serisinden Bir Çalışma, 2016.
https://muratgermen.com/artworks/mutamorphosis/#image-6



Görsel 84- Murat Germen, Muta-Morfoz, Fotoistanbul Uluslararası Fotoğraf Festivali, 2014
https://muratgermen.com/artworks/mutamorphosis/#image-4

Murat Germen tasarımcılarla iş birliği yaparak sergileme sürecini de bir tasarım olarak ele almaktadır. (Görsel 85-86) Sanatçının "Feyezan (2020)" adlı serisinde "Başka Tas Başka Hamam", "Düşünce Heykelleri" ve "Beraberlik Manzaraları" adlı üç adet çalışma bulunmaktadır. "Beraberlik Manzaraları" adlı çalışma sanatçının belgesel nitelikteki 1107 adet fotoğrafından oluşmaktadır. Tasarımcı ve mimar Kerem Piker tarafından yapılan bu tasarım ile fotoğraf aracılığıyla mekânsal bir düzenleme yapılmış, fotoğraf mekânı tanımlayan bir öge haline getirilmiştir. Böylelikle sergi kapsamındaki üç ayrı çalışmanın akışkan bir mekân düzenlemesi ile dolaşımına olanak sağlanmıştır.



Görsel 85- Murat Germen, Feyezan Sergisi İçin Hazırlanan Tasarım. https://muratgermen.com/artworks/feyezan-fapda-kisisel-sergi-overflow-solo-show-at-ferda-art-platform/#image-64



Görsel 86- Murat Germen, "Feyezan- Beraberlik Manzaraları" Sergileme, 2020. https://muratgermen.com/artworks/feyezan-fapda-kisisel-sergi-overflow-solo-show-at-ferda-art-platform/#image-15

Sanatçı “Nisyan” adlı sergisinde tasarımcı Yeşim Demir Pröhl’un katkıları ile yine bir mekân yaratma aracılığı farklı bir sergileme yöntemi tercih etmiştir. Bu çalışmasında kadim şehir Antalya’yı odağına alan sanatçı belgesel nitelikli fotoğraflardan oluşan bu sergiyi farklı konseptlerde sergileme yöntemleri kullanarak sunmuştur. Görsel 87’ de yer alan sergi salonu, sergi kapsamındaki salonlardan birisidir. Sergi salonunda ambalaj kolilerinden oluşan adeta kenti andıran bir düzenleme yapılarak fotoğrafların sergilenmesine olanak sağlanmıştır. Kolilerden oluşan bu düzenleme kentin karmaşık yapısını yansıtan bir soyutlama niteliğindedir. Tasarımcı Pröhl (2020) sıkışık alanda yapılan bu düzenlemenin, yoğun yapılaşmayı seyirciye tiyatral bir düzen içinde yaşatmak amacıyla kurgulandığını ifade etmektedir. Kolilerin sergilemeye olanak veren beş adet yüzeyi ve bunların biraya gelişinden oluşan çok katmanlı yapı ile izleyiciye “yeni bir görme önerisi” sunmak amaçlanmaktadır (Antalya Kültür Sanat, 2020).



Görsel 87- Murat Germen, “Nisyan” Sergileme, 2020.
https://muratgermen.com/artworks/nisyan-antalya-kultur-sanatta-kisisel-sergi-oblivion-solo-show-at-aks-museum/#image-4

Murat Germen aldığı mimarlık eğitimden gelen tasarım odaklı düşünme şekli ile çalışmalarında bazen fotoğrafı üç boyutlu maket formatına dönüştürürken bazen de maket-heykel arasında tanımlanacak işler de üretmektedir. (Görsel 88)



Görsel 88- Murat Germen, Dipsiz Sergisi, 2017.
https://muratgermen.com/artworks/abysmal-dipsiz/#image-23

Disiplinler arası sanat anlayışındaki Germen, fotoğraf yanı sıra video, enstalasyon gibi farklı medyumlarda da çalışmalar yapmakta ve bazı işlerinde ses tasarımcılarından destek almaktadır. Görsel 89'da yer alan "Merdiven: Adım Adım" adlı enstalasyonunda bir mimari öge olan merdiveni tekrar yorumlamaktadır. Merdiven formuna insanların sadece ayak ve bacak görüntülerinden oluşan soyutlama niteliğinde fotoğrafları yerleştirerek mekânsal bir dönüşüm yaratmaktadır. Kuyaş'ın (2019) "Murat Germen'le bir fotoğraf yolculuğu*"* adlı yazısına göre, yerleştirmenin bulunduğu mekânın bir duvarının pleksiglas üzerine sır sürülmesi ile aynaya dönüştürülmesi sonucu bu yüzey zamanla deformasyona uğramış ancak sanatçı bunu kusur olarak değil bir "filtre" gibi nitelendirmiştir. Böylelikle ifade şekline beklenmedik bir katkı sağlanmıştır (Kuyaş, 2019).



Görsel 89- Murat Germen**,** Merdiven: Adım Adım, 2019.
https://muratgermen.com/artworks/merdiven-adim-adim-stairway-step-by-step/#image-45

Germen (2015) “Keynote talk: from analog to digital, fictive vs. documentary: an ongoing journey” adlı makalesinde dijital zaman-mekân yapımıyla ilgili yoğun deneylerinin ardından, sayısal sanatta süregelen pratiğine ek olarak belgesel çalışmalara daha çok odaklanmaya karar verdiğini ifade etmektedir. Gezi direnişi hareketi bu kararın ana nedenidir. Sanatçı “bazen gerçek kurgudan daha yabancıdır...” diyerek belgesel çalışmalara olan yönelimini vurgulamaktadır (Germen, 2015, s.12).

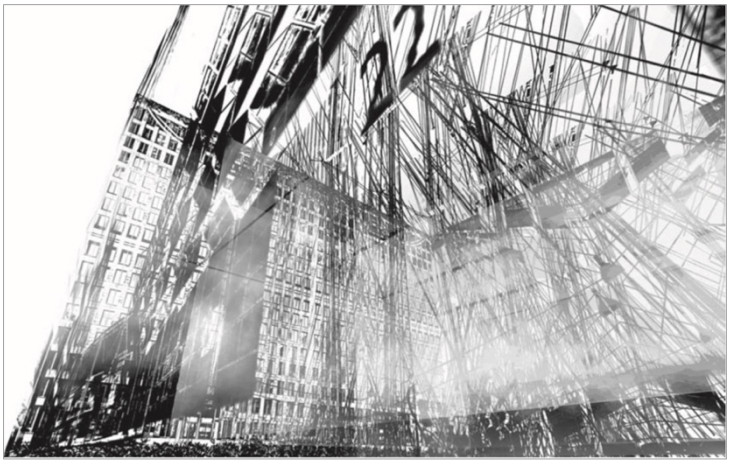
3.1.2. Murat Germen ve Fotoğraf Mimarlığı: Second Life

Murat Germen “metaverse” konusunun çok popüler olduğu günümüzde 2008-2009 yılları arasında “Second Life” adlı alternatif yaşamların sunulduğu bir platformda fotoğraftan mimari üretmek kapsamında “fotoğraf mimarlığı” olarak adlandırdığı çalışmalar yapmıştır. Vikipedi’den alınan bilgiye göre; Second Life, Linden Research firması tarafından 2003 yılında hizmete sokulmuş, internet tabanlı sanal bir dünyadır. Second Life kurulurken kurucuları Neal Stephenson’ın “Snow Crahs” adlı bilimkurgu romanından esinlenmişlerdir. Oyun kullanıcılarına ikinci bir hayatı sunarken, oluşturulan bu yapay dünyada yapacaklarınız sadece hayal gücünüz ile sınırlıdır…Kişilerin oluşturdukları avatarlarla gerçek hayatta gibi sosyalleşebileceği ortam kendi ekonomisini de geliştirmiştir (“second life”, 2020). Murat Germen “*fotoğraflar üzerinden üretilen bir mimarlık mümkün olabilir mi”* sorusuna cevap alabilmek için bu platformdan yararlanmıştır. Germen 2010 yılında yazdığı “Using 2D photography as a 3D constructional tool within the metaverse” adlı makalesinde fotoğrafın mimari gibi üç boyutlu birimleri belgelemek için güçlü bir iki boyutlu gösterim aracı olduğunu belirtmektedir. Bu proje ile sanatçının daha önce çektiği mimari fotoğraflarından oluşan yani iki boyutlu görüntüler, Second Life platformunda üç boyutlu boyutlu birimlere eşitlenerek “yeni” bir mimari yapı oluşturmak amaçlanmıştır (Germen, 2010, s.35).

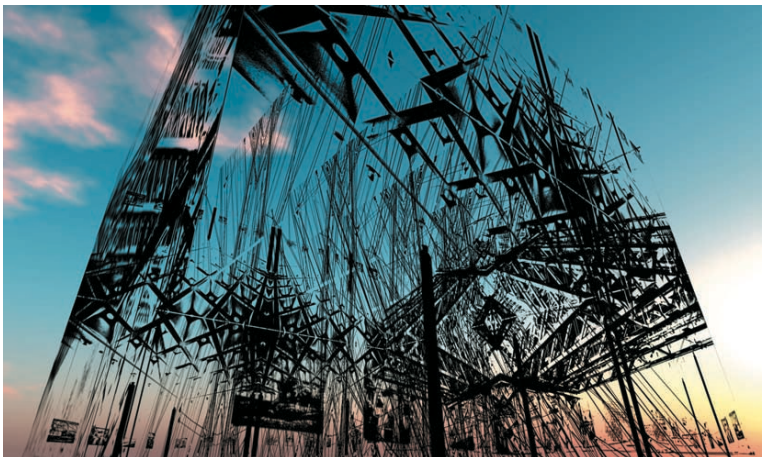
Germen, Second Life adlı üçboyutlu sanal ortamda üçboyutlu modellemeler yapıp ve bu modellerin yüzeylerine kendi fotoğraflarını doku olarak atayarak yeni mimariler üretmiştir. Bu kapsamda 2008-2009 yılları arasında yaptığı çalışmalara “Second Life, Metagen ve Photarc” gibi farklı isimler vererek bir seri çalışma yapmıştır. (Görsel 90-91) Germen (2015) "Keynote talk: from analog to digital, fictive vs. documentary: an ongoing

journey" adlı makalesinde bu çalışmanın üretim sürecini şöyle açıklamaktadır; hem sanatsal hem de profesyonel fotoğrafçılığın ürünü olan kendi fotoğraflarını Photoshop'ta threshold komutuyla 1 bitlik siyah-beyaz görüntülere dönüştürmüş, saydam png uzantılı dosyalar olarak kaydetmiş, metaverse içindeki saydam düzlemlere eşleştirdikten sonra Second Life software'in snapshot özelliğini kullanarak "fotoğraflanacak" birimler haline getirmiştir (Germen, 2015, s.7). Germen, Asiliskender (2009) ile "Fotoğraf ve Mimarlık Üzerine Söyleşi" başlığı altında gerçekleşen röportajda bu çalışmadaki tasarımcının özgür sürecini şöyle anlatmaktadır;

> Second Life ortamında yapacağınız çalışmaları, sizi temsil eden ve "avatar" olarak adlandırılan bir karakter olarak yürüttüğünüz için gerçek hayata göre daha cesaretli davranma şansı doğuyor. Bu sayede gerçek hayatta yapmaya çekindiğiniz bazı "delilikleri" burada yapmaya yeltenebildiğinizden, yaratıcılığınızı serbest bırakıp hiç ummadığınız sonuçlara erişme şansı bulabiliyorsunuz (Asiliskender, 2009).



Görsel 90- Murat Germen, Metagen #18, 2008–2009 (Germen, 2010, s.42).



Görsel 91- Murat Germen, Metagen #12, 2008–2009. (Germen, 2010, s.39).

3.2. Murat Germen Fotoğraflarında Soyutlama

Bu tez çalışmasında Murat Germen'in İkon Olarak Endüstri, İnşa, Ars Accidentalis, Facsimile, Aura, Muta Morfoz, Feyezan (Başka Tas Başka Hamam), Masal ve Olay Mahalli (Dokunma) serilerinden seçilen fotoğraflar "soyutlama" kapsamında ele alınarak sanatçının genel yaklaşımını değerlendirmek amaçlanmaktadır. Kendisi ile yaptığım yazılı röportajda "Soyut Fotoğraf" ile ilgili düşüncelerini "soyutlaştırma bana biraz daha kişisel bir tat veriyor, muhakkak gerekli ama sadece kendi başına ve yanına yoldaş olarak somutu almadıkça eksik kalıyor diye hissediyorum" şeklinde aktarırken soyutlama sürecinin bir kodlama ve şifreleme olduğunu ve farklı seviyelerde uygulandığını ve kendi çalışmalarının somut ve soyut arasında kaldığını ifade etmektedir;

> Kodlama ne kadar kişisel olursa kodun dekode edilmesi, sanatçıyı yakından tanımayanlar için üretilen şifreli aktarımın çözülmesi o kadar güçleşebiliyor. Güç anlaşılan veya hiç anlaşılmayan eserler, sadece belli insanların anlayabileceği (ya da anlamış gibi davrandığı) dışlayıcı ve seçkinci bir kitleye hitap etmek üzere üretilebiliyor. Diğer yandan; somutlaştırma bana biraz daha kolektif, halka açık, ortak kanı oluşturabilecek gibi geliyor. Tabi somutlaştırmayı çok abartınca da bu sefer; mecazi olmayan, sürprize veya hayal kurmaya zemin sağlamayan, fazlasıyla kolay anlaşılan ve sihrini çabucak kaybeden, imgelemi dürtmeyen, seyirciden bir katkı beklenmediği için tek taraflı bir aktarıma dönüşen bir içerik

> çıkması olasılıkları devreye giriyor. Her zaman arafta olmayı tercih ettiğimden burada da ortayı bulmaya çalışıyorum: Ne aşırı soyut ne de fazlasıyla somut… (Yorgancıoğlu, 2022).

Murat Germen kübist bir yaklaşımla, merkezi perspektifle tek noktadan bakış yerine çoklu bakışla yaratılan yeni görme biçimiyle zaman ve mekân kavramlarını yeniden yorumlamaktadır. Dijital süreçlerle oluşturduğu katmansal çalışmalarını "palimpsest-parşömen" sıfatıyla tanımlayarak böylelikle mekânların ruhunun yakalanabileceğini düşünmektedir. Germen; "Görüntülenecek mekân dahilinde zaman içinde birikim, mekâna ait kimliğin farklı bileşenlerini elde etmek, bu bileşenleri farklı katmanlara atmak, öze varmak üzere algılanabilir bir derinlik hissi vermeye çalışmak ve belki de ruhu yakalama şansını elde etmek…" olarak bu konudaki yaklaşımını vurgulamaktadır (Uslu, 2012).

Sanatçı farklı konumlardan çekilen fotoğrafları tek bir yüzey üzerinde bir araya getirerek zamanı tek fotoğrafta olduğundan farklı bir şekilde görüntüleyerek zamanın olağan akışını bozmaktadır. Farklı "an" ların üst üste getirilmesi yoluyla akışkan ve devinim içeren bir ifade dili yaratma şansı sunmaktadır. Germen (2022) birden çok zamanı, temsili ve imgeyi birbirine geçmiş şekilde ifade etme şeklini "zamansızlık" (timelessness) yani "herhangi bir zamana ait olmama" şeklinde ifade etmektedir (Germen, paylaşılan kişisel arşiv, 10.03.2022).

Murat Germen'in dikkat çekici çalışmalarına yapılan yorumlar da oldukça değerlidir. Türk edebiyatının önemli isimlerinden Murathan Mungan, Murat Germen'in "Yeni Türkiye-New Turkey (2013)" adlı monografisinde "Ağın Gördükleri" adlı yazsında sanatçının çalışmalarını değerlendirmektedir. Mungan "Güne Söylediklerim" adlı 2015 yılında basılan kitabında buradaki metinlere yer vermiştir. Mungan'a (2013) göre "Murat Germen in fotoğrafları Lefebvre'ün tanımıyla "mekânı üretmektedir" (Mungan, 2013, s.10). Yorumlanmış mekânlar olarak tarif edebileceğimiz mekânları Germen nesnel biçimde saptamaktan çok yeniden kurup bir anlam yaratmaktadır. Mekânda bulunan ögelerin tek tek kendilerinin değil, aralarındaki ilişkisinin önemli olduğu bir yapı ön plana çıkmaktadır. "Zihin gösterilmek istenen resmin değil, gösterilmek istenen olgunun çekirdeğine odaklanmasını istiyor. İzleyicisine yüzeyde "görünenin ötesine" geçmeyi

öneriyor" (Mungan, 2013, s.12). Mungan sanatçının katmanlı bir yapı sunan fotoğraflarını "zip" dosyalarına benzeterek ancak izleyici algılama tuşuna dokunduğunda açılarak kendini gösterdiğini ifade etmektedir. Mungan yine aynı monografide "Murat Germen sadece fotoğraf çekmiyor, imge üretiyor. Meselesini görünür kılan, kristalize eden imgeler bunlar... Çıplak göze kolay görünmeyeni kristalize ederek ânı saydamlaştırıyor. Bakanı, gördüğünün "özü"ne doğru zihinsel bir yolculuğa çağırıyor" (Mungan, 2013, s.15). Bu yorumlarıyla Murathan Mungan sanatçının geliştirdiği "görme teknikleri" ile birinci bölümde vurguladığımız gibi bakmak yerine "görmeyi" ön plana çıkarmak, görmenin "öte" sine geçmek ve izleyiciyi düşünmeye davet etmek gibi soyut sanatın özelliklerine de vurgu yapmaktadır.

Mungan (2013) sanatçının kent odaklı çalışmalarının içerdiği mesajı şöyle aktarmaktadır; "dünyanın farklı yerlerinde çektiği insanları birbirine akraba eden ortak bir atmosfer yaratıyor, çerçevelemeden, renklendirmeden, dokuya varana dek tutturduğu dille, "farklılıkları" ne olursa olsun, onları "aynı filmin insanları" haline getiriyor. Böylelikle dikkatimizi ortak insanlık haline sorunların, durumların benzerliğine toplamamızı istiyor" (Mungan, 2013, s.16).

Sanat tarihçisi, yazar ve küratör Necmi Sönmez (2013) aynı zamanda editörlüğünü yaptığı aynı monografide "Murat Germen Fotoğrafının Gelişimi, Devinimi ve Gündeme Getirdikleri" adlı yazısında Murat Germen'in kendi içselliğinden yola çıkarak ve "gerçekler" karsında bir tavır alarak çalışmalarını ürettiğini belirtmektedir. Sönmez'e göre Murat Germen fotoğrafının en önemli özelliklerinden biri de kendisini "metaforlar" üzerinde şekillendirmesidir. Sönmez, Germen'in çalışmalarında "Burada ya, 'işte bunlar gerçeklerdir,' diyen belgesel bir yaklaşım, ya da 'işte bu gördükleriniz buna, şuna, ötekine benzeyebilir' diyen soyutlayıcı bakış söz konusudur" yorumuyla sanatçının çalışmalarının soyut ile somut arasında olma halini ifade etmektedir (Sönmez, 2013, s.231). Sönmez'e göre sanatçı kişisel bakış açısını disiplinler arası bir süreçten geçirerek "gören gözlere" sunmaktadır (Sönmez, 2013, s.246). Bu ifadesi ile Necmi Sönmez soyut sanatın temsilcisi sayılan Kandinsky'nin "gören izleyici" talebine vurgu yapmaktadır.

Kunstmuseum (Bonn-Almanya) direktörü Stephan Berg'in "The Invention of the City" başlıklı Skira'nın "Murat Germen (2015)" adlı monografisindeki yazısında Germen'in sunduğu görüntülerin "gerçeği" sunmaktan ziyade bir anlatı içerdiğini belirtmektedir. "Görünenin ötesinde yatan gerçekliği" sunma çabasındaki şehre yönelik bu bakış açısının, nesnel ve salt analitik bir yaklaşım olmadığını ifade etmektedir (Berg, 2015, s.7).

Yazar Raşel Rakella Asal (2015) ise "Sanatın Sınırsız Evreninde" yazısında sanatçının eserlerinde "kent" imgesinden yola çıktığını, sanata özgü sorgulayıcı, kışkırtıcı ve oyunsal bir fotoğraf dili oluşturduğuna değinmektedir. Asal'a göre Germen kendisi ile içinde yaşadığı gerçeklik arasında yeni bir evren yaratmaktadır. "Bu onun evrenidir, onun sanatının gerçekliğidir" (Asal, 2015, s.92).

3.2.1. Makine Estetiği: "İkon Olarak Endüstri"

Murat Germen'in "Endüstriyel Estetik: İkon Olarak Endüstri" adını verdiği serisi İstanbul sanat ortamına sunulan ilk çalışmalarından olup, 2005 yılında İstanbul Garanti Galeri ve 2008 yılında San Diego'daki The Lyceum Gallery'de sergilenmiştir.

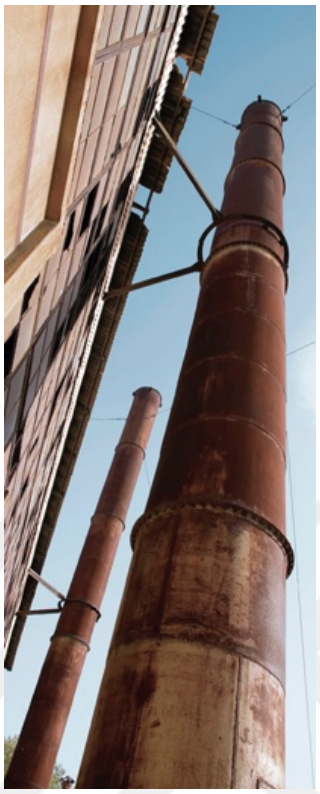
Bu seride sanatçı çoğunlukla göz önünde olmayan ve gelip geçerken dikkatimizi çekmeyen olağan saydığımız konuları tekrar gündeme getirerek çevreye bakışımızda bir farkındalık yaratmak istemektedir. Tarihsel avangard dönem sanatçılarının "makine estetiği" olarak ele aldığımız çalışmalarında da olduğu gibi bu seride bakışını endüstriyel binalara yöneltmektedir. Mimarlık eğitimi öncesinden beri bu binalara ilgisi olan Germen (2022) endüstri yapılarını diğer mimari yapılara göre daha gizemli bulduğunu ve onların görünen sadeliği içindeki katmanlılığını keşfetmenin daima ilgisini çektiğini belirtmektedir. Sanatçıya göre "endüstriyel estetiğin kendini beğendirme, satma gibi bir endişesi yok; bu estetiğe ait tasarımların kendilerini var edebilmek için milyonlarca adet satılması gerekmiyor. Bu yüzden endüstri nesnesi, ne kadar tasarım gerektiriyorsa "o kadar tasarlanıyor" ve bunu takiben ortaya, çok yalın, içten, yarışmayan ve en önemlisi kolay anlaşılır, dışlayıcı olmayan bir dil çıkıyor" diyerek ifade etmektedir (Germen, paylaşılan kişisel arşiv,10.03.2022). Germen bu serisinde "anonim estetiğine" de gönderme yapmaktadır. Endüstri binalarının genelde ön planda olmayışlarının anonimleşmeye sebep

olduğunu ve anonim olanın özgünlüğünün gelecek çalışmalara kılavuzluk etmesinin değerini vurgulamaktadır (Germen, paylaşılan kişisel arşiv,10.03.2022).

Germen (2022) "makine ya da endüstri estetiği" kavramındaki çelişkiye de dikkat çekmektedir. Endüstrileşmenin getirdiği modüler ve standartlaşmaya karşıt endüstri yapıları standartlaşmanın dışında kalmıştır ki Walter Gropius bu çelişkiyi "endüstri yapılarının amaçlanmamış güzelliği" olarak adlandırmıştır. Endüstri estetiğinin lüks ve gösterişten uzak, doğrudan ifadesini minimalist bir söylem olarak değerlendirmek mümkündür. Mimar Louis Sullivan'ın işlevselliği öne çıkaran "biçim işlevi takip eder" mottosu, makine estetiğinde olduğu gibi ayrıca konstrüktivist dönem eserlerindeki işlevsel yaklaşımlarda da ön plandadır (Germen, paylaşılan kişisel arşiv,10.03.2022). Endüstri estetiği sanatçının değindiği gibi BauHaus, Konstrüktivizm gibi akımların gelişmesine de temel olmuştur.

Sanatçı bu çalışmanın birinci bölümünde incelediğimiz Coburn, Strand, Nagy ve Rodchenko gibi sanatçıların soyutlama yaklaşımları ile aynı doğrultuda, farklı bakış açıları deneyerek ve fotoğrafta kusur sayılabilecek geniş açı kullanımından kaynaklanan deformasyonları kullanmaktan kaçınmayarak bu yapılardan bir fotoğraf estetiği yaratmıştır. Mungan (2013) "Onun verev kesişmeleri, yığınsal istiflemeyi, döngüsel hareketleri, endüstriyel malzemeyi öne çıkaran bazı işlerinde Rodchenko'ya akraba bir duyarlılık bulduğumu söylemeliyim" düşüncesini paylaşmaktadır (Mungan, 2013, s.12-13).

Görsel 92'de yer alan fotoğraf alttan yukarıya doğru bir bakış ve dar açılı çekim ile temel formlara indirgenerek grafiksel bir yapıya dönüştürülmüştür. Görsel 93'te yer alan fotoğrafta ise belgelemenin ötesine geçerek, kullandığı alt bakış açısının yarattığı yabancılaştırmaya, ışığın dramatik etkisini de ekleyerek mimari fotoğraf disiplini dışında bir ifade dili geliştirilmiştir.



Görsel 92- Murat Germen, İkon Olarak Endüstri, Nazilli Sümerbank Basma Fabrikası, 2005.
https://muratgermen.com/artworks/industry/#image-37



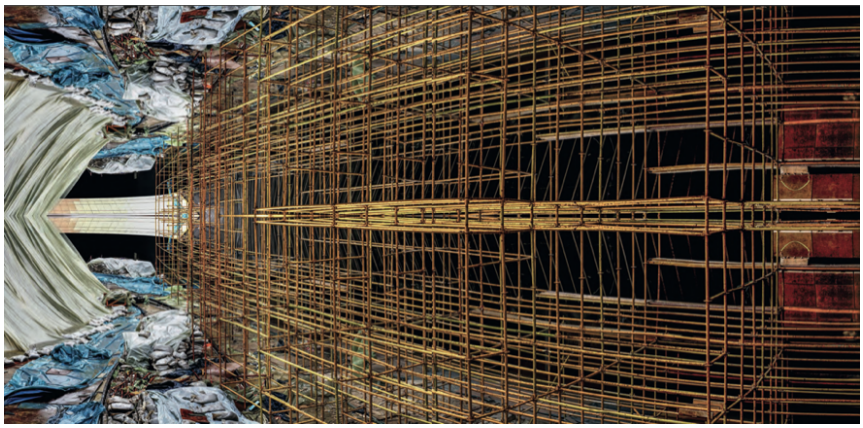
Görsel 93 - Murat Germen, İkon Olarak Endüstri, İskenderun Demir Çelik, 2005.
https://muratgermen.com/artworks/industry/#image-11

3.2.2. Yeni Dünya Yaratımı: "İnşa"

Murat Germen "İnşa" adlı serisinde büyük kentlerde aşırı kentleşmeye sebep olan inşaat faaliyetine odaklanmaktadır. Bu kapsamdaki çalışmaları, Nazlı Sanberk ile beraber 2007 yılında açılan ikili bir sergide izleyiciye sunulmuştur. Sosyal konut başlığı altında büyük vaatlerle başlayan projelerin çoğu, inşaat süreci tamamlandığında insanın gereksinmelerine cevap vermeyen mekânlara dönüşmektedir. Sanatçı bu sürecin insanları hayal kurmaya yönelttiğini ancak sonuç tamamlandığında oluşan mekânların öyküyü sona erdirdiğini çoğu zamanda hayal edilen ile ortaya çıkan arasındaki farkın yarattığı hayal kırıklığına değinmektedir (Sönmez & Mungan & Johnson, 2013, 94-95).

Murat Germen "inşa" sürecindeki yapıların hayal kurdurma etkisini kullanarak; varolan mekânlardan yeni kurgular yoluyla mekânı yeniden üretmeye olanaklarını değerlendirmiştir. (Görsel 94-95) Germen (2010) "Using 2D photography as a 3D constructional tool within the metaverse" adlı makalesinde "Fotoğraf, var olan bir mekânsal bedenden "anlatı mekânı" diyebileceğimiz yeni bir "mekân kurma" sürecinde kullanılabilir" ifadesiyle bu üretim sürecine dikkat çekmektedir (Germen, 2010, s.49). Mimari yapının inşası sürecindeki şantiye ortamı bir süreci temsil eder. Bu süreçte mekân tüm açıklığı ve eksikliği ile var olurken; bitişe yaklaştıkça yapım sürecindeki bu detaylar yapı kabuğunun altında kalır. Acmsiggraph'ın web sitesinde "inşa" sürecini ele alan Germen'e göre "bu eksiklik, bütünü oluşturan tüm gerekli parçalar hakkında bizi bilgilendirirken, tamamlanmış bir yapının anlatı potansiyelini yitirmesi nedeniyle daha fazla hayal kurmamıza neden olur" ifadesi ile inşa sürecinin yaratıcılığa imkân verişine vurgu yapmaktadır (Acmsiggraph, t.y.).

Görsel 94'te "inşa" alanının görüntüsünün dikey yönde yansıtılması, Görsel 95'te ise yatayda iki defa yansıtılması yoluyla, fotoğrafın çekildiği alanda olmayan yeni bir kurgusal mimari hacim dolayısıyla yeni bir mekân yaratılmıştır.



Görsel 94- Murat Germen, Yeniden İnşa #3 (Re-Construct #3), İstanbul, 2006, 127 x 250 cm. (Sönmez & Mungan & Johnson, 2013, ss.116-117).



Görsel 95- Murat Germen, Yeniden İnşa #6 (Re-Construct #6), İstanbul, 2009, 87x300 cm. (Sönmez & Mungan & Johnson, 2013, ss.110-111).

Sanatçının yine bu kapsamda değerlendirebileceğimiz "Under Construction" adlı "Kanyon Alışveriş Merkezi" konulu sergi için yaptığı çalışmasında da benzer bir yaklaşımda bulunmuş ve bu süreci Asiliskender (2009) ile yaptığı söyleşide aşağıdaki gibi aktarmaktadır;

> Gittim, gördüm, durdum, baktım, anlamayı ve içine girmeyi denedim, inşa eylemine ve icra edenlere saygı ile baktım, içselleştirmeye çalıştım, belli bir süreliğine sahiplenebilmek istedim, o an içinde bulunduğum dünyadan yeni bir altdünya yaratmayı hayal ettim, fotoğraf çektim, çektim, çektim ve seçtim: Ortaya çıkan dünya herkes için amaçlanan, ama aslında hayli kişisel nitelikte bir sanrı belki de… (Asiliskender, 2009).

Görsel 96'da yer alan fotoğraf dikey panoramik fotoğraf örneğidir. Sekiz adet fotoğrafın Autostitch programı aracılığı ile birleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Amaçlanan kurguyu yaratmak ve amaçlanan "yeniden inşa" sürecini tamamlamak için görüntü yatay düzlemde yansıtılmıştır.



Görsel 96- Murat Germen, İnşa Halinde (Under Construction), Kanyon, 2006, 70x155 cm.
https://muratgermen.com/artworks/grup-sergilerindeki-isler-works-at-group-exhibits/#image-244

Murat Germen "İkon Olarak Endüstri" serisinde olduğu gibi bu çalışmasında da oldukça sıradan gibi görünen endüstri yapıları veya bu örnekte olduğu gibi "inşa" sürecini ele alıp farklı bir görsel ifade geliştirerek kendi ifadesi ile "yeni bir alt dünya" inşa etmektedir.

3.2.3. Glitch Estetiği: "Ars Accidentalis"

Birinci bölümde 20.yüzyılda deneysel çalışmalar başlığı altında sanatçıların rastlantısallık kavramının ön plana çıktığına değinmiştik. Man Ray solarizasyon tekniğini, çalışmalarını yaparken kazara karanlık odada ışığın açılması yolu ile keşfetmiştir. Dada kolajlarında da sanatçılar rastlantısallıklara önem vermişlerdir. Cascone (2000) "… "hata", 20. yüzyılın sonlarında birçok sanatta öne çıkan bir estetik haline geldi…" şeklinde görüş bildirmektedir (Aktaran Moradi, 2004, s.16). Bu dönemden farklı örnekler de vermek mümkündür. Lotringer &Virilio (2016) Duchamp'ın "Büyük Cam" çalışmasını bu konuyla ilişkilendirmektedir;

> Virilio: Gerçekte devrim niteliğinde bir sanat, bir heykel, bir film, bir konsept icat ettiğinizde, ya da ilk gemiyle sefere çıktığınızda, ilk uçağı uçurduğunuzda veya ilk uzay kapsülünü fırlattığınızda çarpışmayı icat etmiş olursunuz. Duchamp …'Büyük Cam'ı meydana getirdiğinde bir icatta bulunur… burada bir kaza meydana gelir. Bu kaza nedir? Duchamp'ın kazası nedir?
> Lotringer: Eh 'Büyük Cam' çatlamıştır (Lotringer &Virilio, 2016, s.95).

Ducahmp bu kazayı "eser şimdi tamamlandı" olarak değerlendirmiş ve "kaza" unsurunu eserin bir parçası olarak görmüştür. André Kertész, 1929 yılında çektiği Paris fotoğraflarının yolculuk sonrası cam negatiflerinin kırıldığını görmüştür. Sanatçı çalışmasına "Broken Plate-Kırık Levha" adını vererek bu haliyle sunmuştur. Bu çalışma hem kenti ve hem de aynı anda görüntünün oluşturulduğu cam malzemeyi yansıtmaktadır. Böylelikle "bu kaza belgesel fotoğrafa ve onun referanslarına bir yandan gerçeklik etkisi katarken diğer yandan temsil edilen sahnenin politik ve psikolojik göstergeleri kırık cam katmanları ile izleyiciye sunulmaktadır" (Birinci, 2020, s.379).

Murat Germen'de (2008) "Inadvertent-Ars Accidentalis "adlı makalesinde rastlantısallığın kullanımının sanat tarihinde yeni olmadığına vurgu yapmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan Soyut Ekspresyonizm akımı ile bağlantı kurmaktadır;

> İkinci Dünya Savaşı sonrası bir Amerikan sanat akımı olan soyut dışavurumculuk, sanat deneyiminin kendisine önem vermiştir. Soyut dışavurumculuğun

> önemli bir öncüsü olan sürrealizm içten geldiği gibi ve bilinçaltı yaratıma vurgu yapmaktadır. Jackson Pollock'un tuval üzerine damlayan boyası, kökeni Max Ernst'in eserine dayanan bir çalışma şeklidir…Başka bir soyut dışavurumcu olan Robert Motherwell, çalışmalarında tesadüfi unsurlar geliştiren ilk Amerikalı sanatçılar arasında sayılabilir. Mark Rothko, Adolph Gottlieb ile Edwin A. Jewell' la yaptığı ortak açıklamada. (genellikle 7 Haziran 1943'te yazılan ve 13 Haziran 1943'te yayınlanan bir 'manifesto' olarak anılır), "Bizim için sanat, yalnızca risk almaya istekli olanlar tarafından keşfedilebilecek bilinmeyen bir dünyaya açılan bir maceradır." Burada bahsedilen risk, sanatın rastlantısal boyutunu ifade eder (Germen, 2008, s.1-2).

19. yüzyıldan itibaren bu tarz kusurlu görüntüler çağdaş sanat ve fotoğrafa da konu olmuştur. Analog dönemden başlayan süreç, dijital dönemde "tesadüf, kaza, rastlantı" kavramlarının değerlendirilmesiyle ortaya çıkan "hata" sonuçları yeni bir estetik ortaya çıkartmıştır; Glitch Estetiği. İman Moradi (2004) "Glitch Aesthetics" başlıklı tezinde bu estetiği "bir aksaklığın bir arızanın sonucu olarak tanımlar" (Moradi, 2004, s.9). Yine aynı kaynakta yazar "Ars Accidentalis" başlığı altında sanatta rastlantı kavramının bir deneyin veya tesadüfi bir keşfin sonucunun sanat eserine mal edilebileceğini ve bu durumun "mutlu kaza-tesadüf" olarak da tanımlanabileceğini belirtmektedir (Moradi, 2004, s.53).

İngiliz yazar ve siyasetçi Horace Walpole'un 1754 yılında türettiği bir kelime olan aramazken bulunan, "mutlu tesadüf" ya da" mutlu kaza" olarak nitelendirilen "Serendipity" kavramı da bu tarz fotoğraf estetiğini tarif etmek için kullanılmıştır (Birinci, 2020, s.36).

Rosa Menkman "hata" sanatına ilham veren "The Glitch Moment(um)" adlı manifestosunu 2011 yılında yayınlamıştır. Sekiz maddelik bu manifestonun dikkat çekici 2. 3. Ve 4. Maddesinde Menkman sanatçılara aşağıdaki gibi bir çağrıda bulunmaktadır;

> 2. Yaratıcı pratiğin çalışma şablonlarına itiraz edin. Türler, arayüzler ve beklentilerle savaşın! Tek bir ortama veya gerçek ile sanal, eski ile güncel, açık ile

tescilli veya dijital ile analog gibi çelişkiler arasında kilitli kalmayı reddedin. Teknolojinin girdabında, aradakilerde, artefakt[51] sanatında gezinin!

3. Yerleşik aksiyon senaryolarından uzaklaşın ve bilinmeyenin avangardına katılın. Gürültü (noise) eserlerinin göçebesi olun!

4. Bükümleri ve kırılmaları metafor olarak kullanın. İlerleme için aksaklığı bir dış iskelet olarak kullanın. Parçalanma, kırılma ve çatlaklarda arınma bulun; herhangi bir ortamı yeni bir şey haline gelene kadar manipüle edin, bükün ve kırın; "glitch art" oluşturun (Menkman, 2011, s.11).

Teknolojiyi yeni diller ve ifade aracı olarak kullandığını belirten Murat Germen "Inadvertent-Ars Accidentalis (2008)" adlı makalesinde 2002 yılından beri rastlantısallık içeren çalışmalar içinde olduğunu belirtmektedir. Hatta daha MIT' de öğrenciyken LISP programlamayı içeren deneysel bir programlama dersi almıştır. Bu dersin kapsamında yedi adet iç içe rastgele prosedür içeren bir kod yazmış ve kod her çalıştırıldığında farklı sonuç elde etmiştir. Bilgisayar aracılığı ile çok daha kısa sürede alternatif üreterek yaratıcılığa katkı sağlamayı amaçlamıştır. Bu konudaki düşüncesini şöyle aktarır; "bu alternatifler arasından seçim yapacak olan halâ insanlardır ve bu, "homo" ve "machina" nın mükemmel bir iş birliğidir" (Germen, 2008, s.7).

Germen yine aynı makalede, bir mürekkebin veya boyanın tesadüfen dökülmesi, bir kalemin veya fırçanın beklenmedik şekilde kayması, bir kameranın analog süreçte aniden sallanması gibi durumların bilinçsiz bir ipucu üretme potansiyeline sahip olduğunu ifade etmektedir. Sonuç olarak böylesine ani bir yön değişikliği, bir sanat eserinin estetiğini ve içeriğini tamamen değiştirebilir. Germen'e göre bir sanatçı, orijinal fikri başlangıçtaki çerçevesinden çıkarmasına ve yeni bir anlayış için yeniden kavramsallaştırmasına yardımcı olacak böyle "rastlantısal" bir boyuta her zaman açık olmalıdır (Germen, 2008, s.1).

[51] Artefakt : Dijital ve teknik süreçte sinyal oluşumunda herhangi bir bilginin algılanması ya da temsilindeki hatadır.

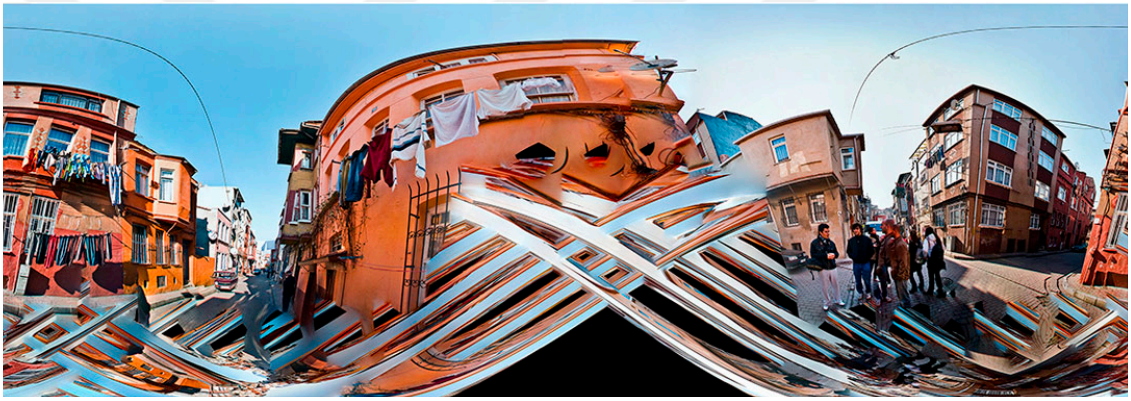
Germen “Keynote talk: from analog to digital, fictive vs. Documentary: anOngoingJourney (2015)” adlı makalesinde dijital işleri kapsamında “Serendibity” kavramını da kullanmaktadır. Germen’e göre şans, kaza, rastlantısallık kavramları, özellikle sanatsal yaratım söz konusu olduğunda çok önemlidir. Serendibity (Mutlu Tesadüf) ile yeni keşiflerde şans, kaza, rastlantı faktörleri devreye girer. Serendibity işin içine dahil olduğunda sorun ve çözümler ile bilginin önemi ortaya çıkar. Ancak bu bilgi varsa sorun ve çözüm’ ün birbirini bulması için mükemmel ortamın kurulmasında “şans” rol alabilir. Bilgi varsa şans bulmacaya son parçayı ekler. Böylece bilinen, otoriter ve geleneksel estetikten, yeni bir yaratıcı, düzensiz, tarifsiz estetiğe geçmek mümkün olabilir (Germen, 2015, s.3-4). Yazar Mungan’da (2013) sanatçının bu kapsamdaki işlerinde, zihnindeki tasarım ile rastlantının payının dengede olduğunu “fotoğrafçılığın doğasındaki avcılıkla çağdaş sanatlardaki zihinsel mühendisliği birleştiren işlerinde kendime yakın bulduğum özelliklerden biri de işte bu rastlantıyla tasarının çelik-çomak oyunudur” şeklinde yorumlamaktadır (Mungan, 2013, s.12).

Dijital dünyadaki yazılımsal “hataların” sonucunda ortaya çıkan Glitch estetiğinde Germen’e (2015) göre aksaklıkların ‘kirli’ ve bazen ‘kaotik’ doğası, mekânik olarak bilgisayarlaştırmanın aksine, şeylerin çok daha organik ve insani görünmesini sağlamaktadır. Bu tarz çalışmalar önyargılardan kurtularak, sıra dışı ve benzersiz estetik alanların keşfi gibi gizemli faydalar sağlamaktadır ve “Ars Accidentalis- (Kazaen Sanat)” her zaman sanat pratiğinin vazgeçilmez bir parçası haline gelmesini sağlayacaktır (Germen, 2015, s.4).

Dijital süreçlerdeki “hata” ların sonucu ortaya çıkan estetik için kullanılan “Ars Accidentalis” -latince “ars” sanat- sanatçının bu kapsamda ürettiği işlerini kapsayan serinin de adı olmuştur. Seri 2009 yılında C.A.M. Galeri (İstanbul) de izleyiciye sunulmuştur. (Görsel 97-98)



Görsel 97- Murat Germen, Ars Accidentalis, 2011, 89x220 cm. https://muratgermen.com/artworks/grup-sergilerindeki-isler-works-at-group-exhibits/#image-236



Görsel 98- Murat Germen, Ars Accidentalis, 2011. https://muratgermen.com/artworks/grup-sergilerindeki-isler-works-at-group-exhibits/#image-237

Sanatçı Glitch estetiği sunan çalışmalarının ilki olan bu serideki yaklaşık on adet fotoğrafın AutoPano Pro 1.3 ve PTGui Pro 7 gibi panorama birleştirme programlarındaki ayarlardaki değerlere defalarca müdahale edilmesi yoluyla -belli bir öngürü dahilinde- rastlantısallıkla oluşturulduğunu belirtmektedir (Germen, 2008, s.4). Mekman'ın manifestosunda ifade ettiği gibi sanatçı yarattığı deformasyonlarla, şehrin modernleşmemiş ve alt gelir grubunun yaşadığı meskûn bölgelerinin kısa bir süre sonra dönüşüme girerek inşaat süreçleriyle alt üst edileceğinin haberini veriyor gibi durmaktadır.

Sanatçının Muta-Morfoz serisi de glitch estetiği kapsamındaki çalışmalarındandır. Ancak Muta-Morfoz serisi bu çalışmada soyutlama yaklaşımlarındaki çoklu bakış (tersten perspektif) açısından değerlendirilecektir.

Görsel 99' da "Le Cube'de Rezidans" serisinden bir fotoğraf yer almaktadır. Bu fotoğraf "ScanCamera" adlı slitscan aplikasyonunu kullanarak akıllı telefon ile çekilmiştir. Kendisi bu çalışmanın kazara ortaya çıkan bir çalışma olmadığından glitch estetiği kapsamında değerlendirmediğini ifade etmiştir (Yorgancıoğlu, 2022). Ancak telefon uygulaması ve çekenin yönlendirmesi ile deneysel bir çalışma yapılarak kusurlu bir görüntü oluşturulmuştur. Bilinçli de olsa yapılan bu çalışmanın tekrarı mümkün değildir. Bu nedenle bu çalışmayı da glitch estetiği kapsamında değerlendirmek mümkündür.

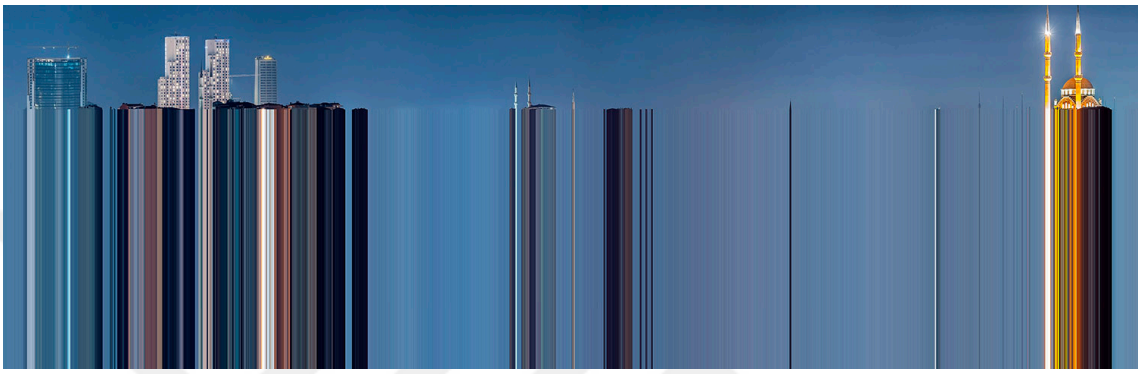


Görsel 99- Murat Germen, Le Cube'de Rezidans, 2013.
https://muratgermen.com/artworks/le-cubede-rezidans-fasta-bagimsiz-sanat-residency-le-cube-independent-art-in-morocco-2013/#image-10

3.2.4. Görünenin "Öte"si: "Facsimile"

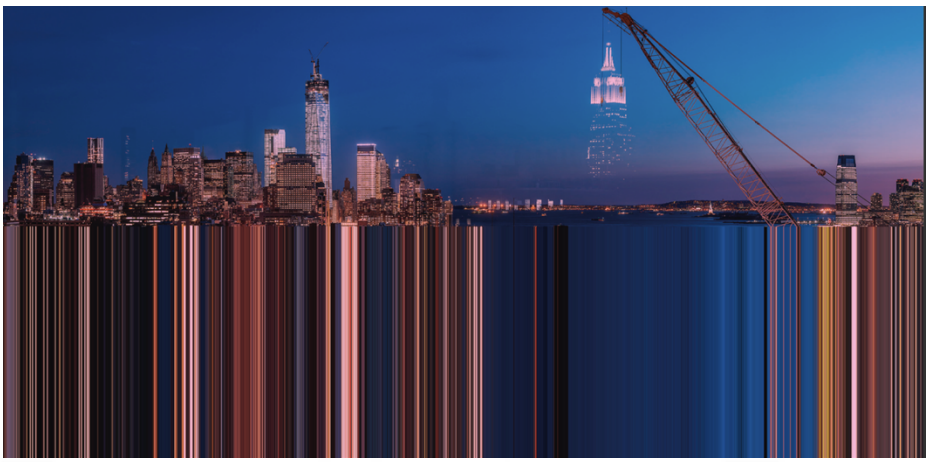
Murat Germen'in kentleşme, küreselleşme gibi sorunlara değindiği ve bir yandan da glitch estetiğine gönderme yaptığı "Facsimile" serisi 2012 yılında üretilmiştir. Facsimile Latince "benzer yapmak", "tıpkı basım" anlamına gelmektedir. Seri kapsamında İstanbul başta olmak üzere, New York, Londra, Paris, Amsterdam, Hong Kong, Dubai vb. kentlerine ait fotoğraflar yer almaktadır. Bu seri 2013 yılında İstanbul C.A.M. Galeri'de sergilenmiştir. Germen (t.y.) kişisel web sitesinde serinin kavram metninde modern kentleşmenin kentleri belli zone'lara (bölge) ayırmasından dolayı rahatsızlığını dile getirmektedir. Bu ayrımı Üstdünya ve Altdünya kavramlarıyla ifade etmektedir. Görünen ve gösterilmek istenen üstdünya tüm görkemi ile yüksek ve modern binalarla var olurken, ince ve kalın çizgilere dönüştürülen altdünya ise uygulanan kentsel dönüşümlerle

zamanla silinerek kentin tarihinin de yok oluşunu simgelemektedir. Sanatçıya göre bu renkli dikey çizgiler bilginin transferi esnasında faks çekerken veya tv ekranlarındaki sinyal arızasında ortaya çıkan "hata" estetiğine de gönderme yapmaktadır ve bilinçli bir seçimdir (Germen, t.y.)



Görsel 100- Murat Germen, Facsimile, İstanbul, 2012, 80x250 cm.
https://muratgermen.com/artworks/facsimile/#image-12

Germen'in bu seri kapsamındaki panoramik düzendeki fotoğraflarında kente ait detaylar minimum seviyeye indirgenmiştir. Panoramik kent görüntüsü yaklaşık yirmi adet fotoğraftan oluşmaktadır. Mimari cephe temsil yöntemindeki tam karşıdan bakma yoluyla herhangi bir derinlik etkisi yaratılmadan birden fazla bakışın tek bir görüntüde toplandığı bir kurgu yaratılmıştır. (İkinci bölümde J.F. Rauzier'in "Vedute" adlı çalışmasında mimari cephe temsil yöntemine vurgu yapılmıştı). (Görsel 100) Sanatçının dünyanın çok sayıda kentini ele aldığı serisindeki kentlerin pek çoğu ikonik yapıları haricinde neredeyse "tıpkıbasım" gibidir. Kentleri artık bu ikonik yapılar aracılığı ile tanımak mümkündür. Germen esprili bir yaklaşımla, Görsel 101'de görüldüğü gibi kule vincin ucuna New York'un simge binalarından olan Empire State Binasını yerleştirmiştir. Kendisinin de vurguladığı gibi güçlü olan ve gösterilmek olan üstdünya, altdünyayı yok ederek şehrin yeni siluetini oluşturmaktadır. Zaman içerisinde, küçük ölçekte olan geleneksel yapının bu renkli çizgisel düzene dönüştürülerek soyutlaması bu bölgelerin ve kent belleğinin yok oluşuna vurgu yapmaktadır. Ayrıca bu iki bölge arasındaki kopukluk ve dolaysıyla iletişim sorunu da gün geçtikçe artmaktadır.



Görsel 101 - Murat Germen, Facsimile, New York, 2013, 110x220 cm. (Berg & Stremmel & Sönmez, 2015, ss. 64-65).



Görsel 102 – Murat Germen, Facsimile, İstanbul, 2013, 75x150 cm. (Berg &Stremmel & Sönmez, 2015, s.66).

Facsimile serisinde yer alan çalışmalarda bir önceki serisinde olduğu gibi oldukça büyük boyutlarda baskılarla sunulmuştur.

3.2.5. Dijital Palimpsest: “Aura”

20.yüzyılda soyutlama çalışmalarında kullanılan çoklu bakışlarla eşzamanlılığın yaratıldığı analog süreçteki çoklu pozlama (üst üste bindirme) tekniği, dijital süreçlerin karanlık odası sayılan photoshop gibi fotoğraf düzenleme programlarında karşılığını bulmaktadır. Germen, photoshop’u bir resim tuvaline benzeterek farklı kaynaklardan gelen verilerin bir araya getirilerek katmanlarla çalışma olanağı sağlayan düzene dikkat çekmektedir. Bu düzende katmanlar arasında saydamlık denetlenebilmekte ve zengin birleştirme imkanları ortaya çıkmaktadır. Germen (2015) bu katmanlaşmayı “palimpsest” kavramına benzetir; “Dijital üst üste bindirme işlemi sonucunda elde edilen resimsel etki, orijinal metnin yıkandığı veya kazındığı ve yerine yenisinin konulduğu yeniden kullanılmış bir papirüs veya parşömen el yazması olan palimpsest (Yunanca “palin” tekrar; “psëstos” kazınmış) analog kavramını hatırlatır” (Germen,2015, s.5).

Murat Germen’in dijital süreçte “üste üste bindirme” tekniği kullanarak ürettiği “Aura” serisi 2009 yılında İstanbul C.A.M. Galeri’de sergilenmiştir. Bu serinin ismi Walter Benjamin’in “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı (1935)” adlı ünlü makalesinde kullandığı “aura” kavramını hatırlatır. Benjamin sanat eserlerinin (resim ve heykel gibi) biricikliğini dile getirmiş ve fotoğraf ve filmin ortaya çıkışıyla sanatın “aurası” nın yok olduğunu ifade etmiştir. Çünkü sanatın artık mekânik olarak tekrar tekrar üretilmesiyle, özgün kopyasının ve sunulduğu ortamın önemi ortadan kalkmaktadır. Murat Germen’in “Aura” serisi Paris, Bologna, Hong Kong, Londra ve İstanbul'daki galeriler, müzeler ve pazar yerlerinde çekilen fotoğraflardan oluşturulmuştur. Benjamin gibi Germen’de (2013) “Photography As a Tool of Alienation: Aura” adlı makalesinde bu serinin kavram metnine dikkat çekmekte; sanat eserlerinin sunulduğu ortamlara eleştiri getirmektedir. Sanat ortamlarının ticari haline gelişine ve bu ortamlar ile pazar yerleri ve alışveriş merkezleri arasında pek fark kalmadığına değinmektedir;

> Önemli sanat etkinlikleri, çılgın partilerin yanıltıcı varlığı, söylemler, iddialar, sergi açılışlarında lobicilik, kişisel tanıtım çabaları, sponsor arayışları, müzayede fiyatları için birbirleriyle rekabet eden sanatçılar ve sanat eserlerinin kendilerinin aksine açılışlarda ünlülerin ilgi odağı olması…Bu şaşırtıcı gelişmeler belki de

sanatın özgürlüğünü kaybettiğini ve şimdi sözde eleştirdiği ama sonunda samimi olmadan yücelttiği sistemin tam ortasında yer aldığını gösteriyor (Germen, 2013, ss.94-97).

Bu serideki çalışmalarını çok katmanlı fotoğraf olarak tanımlayan sanatçı makinanın teknik olanaklarını kullanarak uzun pozlama ve HDR tekniğini kullanmıştır. Germen (2013) bu seriyle ilgili yazdığı makalesinde bu serinin her çalışmasının aynı açıdan dört veya daha fazla açıdan fotoğraf çekilip birleştirilerek oluşturulduğunu belirtmektedir. "Aura" serisi, HDR yani (High Dynamic Range -Yüksek Dinamik Aralık) görüntülemeyi gerçekleştirmek için Photoshop ve Photomatix Pro kombinasyonu ile elde edilen foto-kompozitlerden oluşmaktadır. Fotoğraf gruplarında hareketsiz nesnelerin stabilliğine karşılık, zamanın geçişi ve yavaş enstantane hızları nedeniyle hareketli nesneler farklı konumlarda ve hareketlerde görüntülenmiştir. Hareketli nesnelerden elde edilen sonuçların katmanlandırılması ile dinamik ve zengin bir etki yaratılmıştır (Germen, 2013, s.94).



Görsel 103 - Murat Germen, Aura ≠29, 2009, 50x100 cm. (Sönmez & Mungan & Johnson, 2013, ss.148-149).

Mungan (2013) çok sayıda katman barındıran sanatçının çalışmalarına şöyle yorum getirir; "iyi bir fotoğraf o yüzeyin altında başka katmanlar barındırır, bunlar soyutlanmış boyutlar olarak fotoğrafın kendisinde içkindir. Fotoğrafçı asıl bunların

görülmesini arzular. Bir tersinlemeyle söyleyecek olursak; göstererek sakladıklarını...” (Mungan, 2015, s.15).



Görsel 104 - Murat Germen, Aura ≠3, 2009, 50x100 cm. (Sönmez & Mungan & Johnson, 2013, ss.146-147).

Farklı ışık etkisi altında alanları algılamada fotoğraf makinasının dinamik aralığı oldukça kısıtlı olup görsel zenginliği algılamada yetersiz kalmaktadır. Bu alanlar arasında bir denge oluşturma amacıyla kullanılan HDR tekniği farklı ışık etkileri altındaki bölgelerden ışık ölçümü ile gerçekleştirilen en az üç fotoğrafın birleştirilmesi ile elde edilmektedir. Bu teknik gözün göremeyeceği dokuların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Murat Germen bu teknikle, detayların ve renklerin zenginleştirilmesine ilaveten uzun pozlamanın sonucu hareket eden insanların hayalet görüntüleri ile resimsel bir etki yaratmaktadır. Fotoğraflarında normal göz yüksekliğini değil yere yakın bir bakış açısı kullanırken, fotoğraf makinasının doğrudan kayıt özelliğine bağlı kalmadan kullandığı farklı tekniklerle hem görüntüyü gözün görme deneyimine yaklaştırmakta bir yandan da normal gözün göremeyeceği hareket ve zaman algısı yaratmaktadır. Germen kendisi ile yaptığım röportajda bu konuya vurgu yapmaktadır; “Bu indirgenmiş fotoğraf, tek bir mekân içinde zamanın birkaç dilimini aynı anda barındırabildiğinden, tek bir fotoğrafın verebildiğinden daha fazla bilgi aktarıyor ve bu anlamda artırılmış algı (augmented perception) potansiyeli sunuyor” (Yorgancıoğlu, 2022).

Germen (2013) katmanlı çalışma yönteminin yaratıcı sürece etkisini de aşağıdaki gibi vurgulamaktadır;

> Sıradanlığı tanıdıklıktan uzaklaştırmaya, tanıdık bağlamından uzaklaştırarak muğlak hale getirmeye ve sonunda insanların onu yeniden görmelerini sağlamaya çalışıyorum…Fotoğrafta nihai nesnelliğe ve büyük H ile "Hakikat"e inanmadığım için çok katmanlı fotoğrafçılığı/kronofotoğrafçılığı artırılmış algıya, gerçeküstü karşılaşmalara, yeni dünyalar yaratmaya ve kendine mal etmeye açılan kapılar olarak görüyorum (Germen, 2013, s.104).

Birinci bölümde soyutlama ve soyut çalışmalarının özelliği olarak vurguladığımız bakış açısını değiştirme, görmenin ötesine geçme ve algısal değişimler gibi soyutlama ve soyut sanatın özünü oluşturan ifadeleri sanatçının bu çalışmalarında görmek mümkündür.

3.2.6. Zamansal ve Mekânsal MetaMorfoz: "Muta-Morfoz"

Mutasyon ve metamorfoz kavramlarının bir kombinasyonu olan "Muta-Morfoz" kavramıyla adlandırılan seri Murat Germen'in en ünlü çalışmalarından biridir. Aralarında İstanbul, İzmir gibi kentlerin de bulunduğu pek çok dünya kentinin fotoğraflarından üretilmiş olup 2011 yılında C.A.M Galeri İstanbul yine aynı yıl ARTITLED! Contemporary Hollanda, 2012 yılında ise ROSIER Galerinin (U.S.A) sunumu ile onlinegallery@art-net.com da sergilenmiştir.

Glitch estetiği kapsamındaki bu seride Murat Germen, Rosa Menkman'ın Glitch Moment(um) adlı manifestosunda vurgu yaptığı gibi bükülme, kırılma, parçalama yaratacak manipülasyonları kullanarak ortaya çıkan deformasyonlar ile kentleri dönüşüme uğratmaktadır. Berg (2015) bu serideki, sanatçının dijital müdahaleler sonucu dönüşüme uğrattığı şehirleri şöyle tarif eder; "şehir çöküyor ve kısmen sıvılaşıyor; gökdelenler ve köprüler eğiliyor, şekilsiz, yumuşak ve amorf hale geliyor… otoyollar kabaran lav akıntılarını andırıyor ve binalar defalarca büyük boy termitler tarafından çiğnenerek, iskelet haline getirilmiş gibi görünüyor" (Berg, 2015, s.7). (Görsel 105-106-107)



Görsel 105 - Murat Germen, Muta-morfoz ≠98 (Muta-morphosis ≠98), İstanbul, 2011, 85x300 cm.
https://muratgermen.com/artworks/mutamorphosis/#image-97



Görsel 106 - Murat Germen, Muta-morfoz ≠07(Muta-morphosis ≠07), İzmir, 2015, 85x300 cm.
https://muratgermen.com/artworks/mutamorphosis/#image-156

Germen (t.y.) kişisel web sitesinde "Muta-Morfoz" serinin kavram metninde; kentleri her zaman diliminde farklı izler barındıran katmanlaşmış bir yapıya benzetmektedir. Kentleşme sürecinde geleneksel ve yerel doku, evrensel bir dile sahip olan mimari tarafından bir anlamda taarruza uğramaktadır. Genellikle büyük sermaye tarafından desteklenen soylulaştırma yoluyla gerçekleştirilen bu müdahale, kentsel doku ve bileşenlerinin mutasyona ve hatta bunun ötesinde metamorfoza uğramasına neden olmaktadır. Bu etkileşim ve ardından gelen doğal ayıklanma sonrası güçsüz olan yok olurken güçlü olan ise dönüşerek ayakta kalmaktadır (Germen, t.y.). Germen weblog' unda (2012) bu seride yer alan yaşadığı şehir İstanbul'un bir şeytan tüyüne sahip olduğunu, geçirdiği hızlı dönüşüme rağmen ayakta kalmasına dikkat çekmek istediğini belirtmektedir. İstanbul'u, yıllardır boğuştuğu aşırı kentleşme, nüfus artışı, gecekondulaşma, betonlaşma gibi sorunlara

rağmen dirençli olan bir kent olarak nitelendirmekte ve onu "Metamorfoza, mutasyona gelir bir şehir" olarak tanımlamaktadır (Germen, 2012).

Muta-Morfoz serisinde yer alan fotoğraflar panoramik düzendedir. Panoramik görüntüyü oluşturan çok sayıda dikey fotoğrafın dikilmesi (stitching) ile oluşturulmuştur. Germen, Barbara Hoffman-Johnson (2013) ile olan mülakatında bu seriyi mahallinde yapılmış bir kolaj olarak gördüğünü ifade etmektedir;

> …kolajın bileşenleri farklı kaynak ve zaman dilimlerinden gelmekten ziyade, aynı şehirden ve panoramanın çekildiği ardışık zaman dilimlerinden gelmektedir. Panoramalar çıplak gözün tek bakışta algılayamadığı, en az 180, bazen de 270 ve hatta 360 derece açıyı kapsıyor. Akıllı ölçeklendirme algoritmaları ile 1:1.8 oranına indirgendiğinde bu panoramalar, çok sayıda algı ve zaman dilimi içeren bir bakış açısı sunuyorlar (Johnson, 2013, s.137).

Tersten perspektif başlığı altında değindiğimiz gibi Florenski, görme eyleminde parçalar halinde olan görüntülerin ard arda eklenmesi ile görsel imgenin oluşturulduğunu ifade etmektedir. Florenski'ye göre görme eyleminin doğasında çok merkezli bir perspektif söz konusudur. Bu durumda panoramik düzendeki bu fotoğrafların çok sayıda görüntü ile oluşturulması, gözün görme eylemine oldukça yakın bir yaklaşım sunmaktadır.



Görsel 107- Murat Germen, Muta-morfoz, Muta-morphosis #129, London, 2012. https://muratgermen.com/artworks/mutamorphosis/#image-147

Sanatçı (2015) "Keynote talk: from analog to digital, fictive vs. documentary: an ongoing journey" adlı makalesinde "Muta-Morfoz" serinin üretim sürecini anlatmaktadır;

Panoramik görsellerin photoshop programındaki content-aware scaling (içerik duyarlı ölçeklendirme) komutu aracılığı ile kentin sıkıştırılmış bir görsele dönüşümü sağlanmıştır. Yatay yönde uygulanan ölçekleme ile yapılar aşırı derecede ince ve uzun hale dönüştürülmüştür. Bu eserlerde perspektif oluşumu, tek çekimde çekilen fotoğraflardan farklıdır ve tasvir edilen sahne, farklı zaman dilimlerini ve mekânları içermektedir. Muta-morfoz serisinde birden fazla bakışın içeriği tek bir bakışa sığdırılmış, orada olanı daha yoğun bir şekilde görselleştirmiştir. Fotoğraflar çıplak gözün gördüğünü yansıtmayarak, algısındaki öncelikleri vurgulamaktadır. "Başka bir deyişle, fotoğraflar nesnel/bilimsel/olgusal bir metin gövdesi gibi değil, bir roman gibi okunmayı beklemektedir" (Germen, 2015, s.8). Kendisi ile yaptığım görüşmede bu serinin "content aware scaling" komutunun amaçlandığı kapsamın ötesine geçilmesiyle kazara ortaya çıkan bir sonuç yani beklenmedik bir glitch tezahürü olduğunu ifade etmekte ve panoramik düzendeki görselleri "hiper-panorama" olarak adlandırmaktadır;

> Ortaya çıkan görsellikte ise mekânı, uzamı tanımlayan çizgiler yok olduğu / yapı bozuma uğradığı ve Rönesans perspektif kurgusu kaybolduğundan Osmanlı minyatürü benzetmesini sürecin sonrasında yaptım. Osmanlı minyatür sanatında tüm esere hâkim tek / çift / üçlü kaçış noktalı perspektif yoktur; kübizmde de rastladığımız çoklu bakış vardır. Muta-morfoz serisinde içerik duyarlı ölçeklendirmeye maruz kalan hiper panoramalar da onlarca fotoğraftan oluştukları için gözün tek bakışta göremediğini tek sahneye indirgeyen çoklu bakış tasviri olarak algılanabilirler (Yorgancıoğlu, 2022).

Soyut Sanatın gelişimde büyük bir kırılma yaratan çoklu bakışlarla eşzamanlılığın yaratıldığı kübist yaklaşıma benzer bir yaklaşımı "Muta-Morfoz" serisinde izlenmektedir. Birinci bölümde Rönesans perspektifinin terk edilerek çoklu bakışın kullanılmasının aslında Florenski ile tersten perspektif olarak değerlendirilerek kübizmden çok daha önce Mısır, Bizans ikonalarında ve Doğu Minyatür sanatında kullanıldığına değinmiştik. Sanatçı Germen' de (2012) benzer bir yaklaşımla "Subjectivity in contemporary visualization of reality: re-visiting Ottoman miniatures" adlı makalesinde bu serideki panoramik düzenin çok bakışlı yapısını Osmanlı minyatürlerindeki batının perspektif kurallarını tanımayan görsel yapı ve kübist sanat ile ilişkilendirmektedir (Germen, 2012, s.18).

Germen (2022) paylaştığı kişisel arşivinde çoklu bakış ile kayıt sayesinde ortaya çıkan "nev-i şahsına münhasır" olarak tanımladığı yapıyı aşağıdaki gibi anlatmaktadır;

> Normalde, panoramik olmayan ve tekil karelerle şekillenen fotoğraflarda kare dışında bıraktığımız pek çok periferik detay, panoramik fotoğraflarda somutlaşmaya başlıyor. Bu sayede; çok zengin, devingen, sürprizli ve gereğinde "titreten" bir hayata sahip İstanbul'u daha etraflı resmetme fırsatı buluyorsunuz. Bu bana, Kübist ressamların işlerinde ve Osmanlı minyatürlerinde görülen, gerçekte mümkün olmayan çok kenarlı (multi-faceted) görüntü boyutunu hatırlatıyor (Germen, paylaşılan kişisel arşiv, 10.03.2022).



Görsel 108- Murat Germen, Muta-Morfoz (Muta-morphosis), detay.
https://muratgermen.com/artworks/mutamorphosis/#image-46

Minyatür Sanatında bir mekân oluşturma çabası bulunmamaktadır. Mekân yüzeye yayılarak ifade edilmektedir. Bu sanatta merkezi perspektif, derinlik gibi nitelikler kullanılmadığı gibi üç boyutlu bir mekân kurma girişiminde de bulunulmamaktadır. Konak'a (2014) göre mekân, kurgulayan bakış tarafından belirlenmemekte, mekânda olanın kendi durumu ve oluş şekliyle belirlenmektedir. Mekânı tasarlamak yerine mekânda olan tasarlanmaktadır. "Çünkü tanımı ve anlamı gereği ona göre (nakkaş) mekân bir biçim değildir. Bu nedenle de ona bakmak ve onu ifade etmek mümkün değildir" (Konak, 2014,

s.51). İslamiyet'te Allah'ın her şeyi gören ve herkese eşit mesafede olan bir konumda olma inancı ile nakkaş, Allah'ın her yerde var olma durumunu simgeleştiren metafizik kurgu ile başka bir dünyanın mekânını tasarlamaktadır (Konak, 2014, s.49). Germen (2012) "Subjectivity in contemporary visualization of reality: re-visiting Ottoman miniatures" adlı makalesinde Osmanlı minyatürlerinin üç boyutlu mekân tasvirlerine karşı kişilerin algısını daha detaylı aktarma potansiyeli taşıdığına değinmektedir. Mesela Matrakçı Nasuh, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman döneminde ünlü bir minyatür ressamıdır. Topografik resim adı verilen yeni bir resim türü yaratarak şehirleri, limanları ve kaleleri hiçbir insan figürü olmadan resmetmiş ve farklı bakış açılarından gözlemlenen sahneleri tek bir resimde birleştirmiştir. Yakında olan figürlerin resmin altında daha uzaktaki figürlerin ise yukarıya yerleştirildiği bu yapıda, ressamın kendi algısını, izlenimlerini, hiyerarşik önceliklerini, duyarlılıklarını yansıtan bir düzen oluşturulmaktadır (Germen, 2012, s.18). Yine aynı kaynakta paylaştığı üzere; Osmanlı minyatürleri belgesel bir tasvir özelliği taşısa da bunun sınırlı bir nesnellik ve gerçekçilik türü olduğunun bilincinde olunması gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Osmanlı minyatürü idealizm ve gerçekçilik, hayal ve temsil arasında bir dualite yaratmaktadır (Germen, 2012, s.18).

"Minyatür Sanatında Boşluk ve Mekân Anlayışı" adlı makalesinde Konak'ta (2014) Murat Germen'e benzer bir yaklaşım ile minyatürü; "konu ve nesnel ortam açısından yararlandığı gerçeklik durumu ile natüralist; tasarlanmış gerçeklik durumu ile de soyut bir resimdir. Yani minyatür, natüralist ve soyut her iki yaklaşıma da atıfta bulunarak; görünen dünyanın verilerini, tanınabilir ve organizasyonları açısından anlaşılabilir bir yaklaşımla yansıtan resimdir" olarak tanımlamaktadır (Konak, 2014, ss.44-45).

Kübistler nesnenin etrafında zihinsel veya eylemsel olarak dolaşarak resme dördüncü boyutu yani zaman kavramını katmışlardır. Bu serideki çalışmalarda arda arda çekilen farklı zaman ve mekân görüntülerinin eşzamanlı olarak bir araya getirilişi söz konusudur. Görüntü içindeki her nesnenin maruz kaldığı dönüşüm ile dinamik ve akışkan bir kurgu yaratılmıştır. Skira'nın "Murat Germen (2015)" adlı monografisindeki "Constructed Illusions, Realistic Images" adlı yazısında Stremmel (2015) 20. yüzyılda Kübizm akımı ile Avrupa Sanatında tüm temsili gelenekleri yok sayan bir kırılma yaşandığını ve zaman ve hareketi yakalayan bu benzeri görülmemiş çoklu bakış açısının Germen'in bu

serisine yansıdığını belirtmektedir. Yazara göre başlığı oluşturan mutasyon ve metamorfoz kavramlarının doğasında zaten "hareket" vardır. Çağdaş sanata ilgisi olan Germen hem başlık hem de içerikle zaman ve hareket anları yaratmayı hedeflemektedir (Stremmel, 2015, s.51).

Metamorfoz kavramının edebiyat alanındaki kullanımı ile Murat Germen'in "Muta-Morfoz" serisi arasında bağlantı kuran Asal bu çalışmaları farklı bir yaklaşım ile kent açısından değil fotoğrafların yansıtmaya çalıştığı sorunun kaynağı olan insan açısından değerlendirmektedir; Asal'a (2015) göre;

> Franz Kafka'nın yapıtı olan Methamorphosis'de Marx'ın betimlediği yabancılaşmış toplumda insanın nasıl bir biçime girdiği, neye dönüştüğü ele alınırken, yapıtta temel kavram olan yabancılaşmanın acımasız bir betimlemesi yapılır… Sanatçıya göre doğa modern yaşamla birlikte asıl işlevinden kopmuştur. Sorgulamayan, eleştirmeyen, kendine dayatılan yaşam biçimini koşulsuzca kabul eden kent insanı oluşmuştur. Standartlaşan, tek tipleşmiş insan yaşamının yansımalarının görüldüğü kent insanı. Üst üste yığılmış kutular içinde yaşam süren bu insan toplulukları, büyük bir duvarın çevrelediği beton konutta yaşamlarını büyük bir yabancılaşma içinde sürdürürler. Bu yabancılaşmanın sorumlusu yine insandır. Çünkü insan doğaya aykırı düşen bir anlayış geliştirmiş, mimari yapılarda yaşamı tekdüzeleştiren bir yapıyı yaşamına katmıştır (Asal, 2015, s.90).

Sanatçı bu seriyi çalışmaya halen devam etmektedir. (Görsel 109)



Görsel 109- Murat Germen**,** Muta- morfoz **(**Muta-morphosis), İstanbul,2022. https://muratgermen.com/artworks/mutamorphosis/#image-68

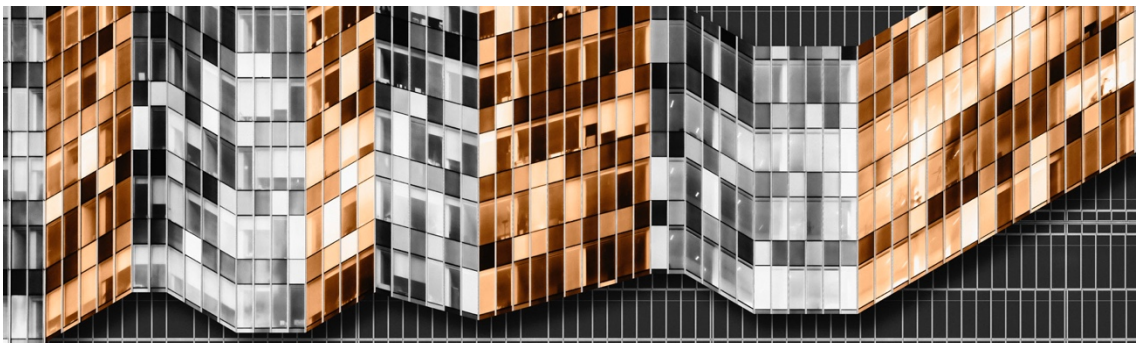
3.2.7. Algı Varyasyonları: “Feyezan - Başka Tas Başka Hamam”

Sanatçının pandemi sürecinde “fiziksel mesafe”, “yeni normal” gibi ortaya çıkan kavramların arka planını sorgulamasıyla ürettiği işlerden oluşan “Feyezan – Overflow” sergisi Ferda Art Platform’da (İstanbul) 2020 yılında izleyici ile buluşmuştur. 2021 yılında da Fikret Otyam Sanat Merkezinde sergilenmiştir. Sanatçının, “Beraberlik Manzaraları”, “Başka Tas Başka Hamam” ve “Düşünce Heykelleri” adlı serilerine ilaveten bir video işinin de yer aldığı sergide ilk defa fotoğraf, heykel ve video gibi farklı medyumdaki işleri bir araya getirilmiştir. Genelde kent ve mimari odaklı çalışan sanatçı “Beraberlik Manzaraları” adlı serisinde insanı odağına almıştır. Yüksel’in (2020) “Mimarlık ve Sanat Buluşmaları” nda Murat Germen ile yaptığı söyleşide, “Beraberlik Manzaraları” adlı çalışmada, 1107 adet fotoğrafın, bel hizasından 15 mm. geniş açı lens kullanarak ve vizöre bakmadan çekildiği belirtilmektedir. Sanatçı bu farklı deneyiminde dünyanın farklı yerlerindeki yüzlerce kişiyi fotoğraflamıştır. Kişilerin fotoğraf çekildiğinden haberi olmadığı için en doğal halleriyle çekmek amaçlanmıştır (Yüksel, 2020). Sanatçı bu fotoğraf çekme eyleminde bir anlamda kendisini yani “fotoğrafçıyı” eylemden soyutlayarak farklı bir yöntem deneyimlemiştir. (Bu serinin sergilenme şekline Murat Germen ve Fotoğraf Bölümünde değinilmiştir) (Görsel 86)

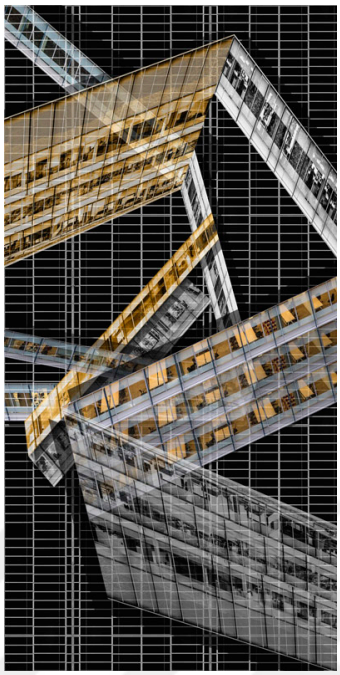
Germen (2020) kişisel web sitesinin bu seriyle ilgili kavram metninde; bu sergiyi oluşturan seriler arasında yer alan “Başka tas başka hamam” çalışmasının dünyayı yöneten ve her koşulda kendi menfaatlerini gözeten iş dünyasına eleştiri getirdiğini ifade etmektedir. İngilizce “business as usual” deyiminden yola çıkarak “business as unusual” kelime oyununun aklına geldiğini, kâr odaklı iş dünyasının kendisi dışında hiçbir şeyi yeteri kadar umursamadığını ve insan haklarına önem vermeden yoluna devam ettiğini buradaki “alışageldik” lik boyutu üzerinden “Aynı Tas Aynı Hamam” deyişimizi “Başka Tas Başka Hamam” olarak değişime uğrattığını ifade etmektedir. Sanatçı kapitalizmin pandemi sürecinde kendi kendini dahi tükettiğini vurgulayarak, evden çalışma düzeninde boş kalan iş hayatının simgesi olan yüksek binalara bakışını çevirmektedir (Germen, 2020).

Feyezan serisinde Görsel 110-111'de yer alan fotoğraflarda bir grid sistem vurgusu göze çarpmaktadır. Grid sistem, modülasyona, standartlaşmaya, olanak sağlayarak hızlı ve seri üretime imkân vermektedir. Bu standartlaşma birbirine benzer yapıların hatta kentlerin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Tektipleşme ile bu kentlerde yaşayan insanlar yabancılaşma içinde yaşamlarını sürdürmektedirler. Bu standart düzene uyum sağlayan ve sorgulamayan bireyler otomatikleşen algıyla hareket etmekte, kentlere, çevrelerine ve doğaya bakmakta ama görememektedirler. Pandemi süreci ile birlikte iş hayatının evlere dönme sürecindeki sorgulanma süreciyle, artık hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağına inanan sanatçı grid sistem bir arka planın üzerinde yine belli bir modülasyona sahip mimari yapıları izleyiciye sunmaktadır. Grid sisteme adapte edilmeye çalışılan düzene karşı bir direniş mesajı verilmektedir. Kendisi ile yaptığım görüşmede bu çalışmayı şöyle ifade etmektedir;

> "Başka tas başka hamam" başlıklı seri salgın sırasında durgunlaşan iş dünyasına gönderme yaptığı için dışarıdan çekilmiş cam gökdelen cepheleri fotoğraflarını içerir. Bu fotoğraflar salgın sırasında işe gidemeyen, evinden çalışan insanların yokluğundaki boş ofis alanlarını tasvir eder. 2 boyutlu düz fotoğraflara izometrik perspektif açılandırmaları verilerek üçboyutlu gibi görünen hacim kurgulamaları yapılmıştır; fotoğraf ile perspektif çizmek de diyebiliriz bu eyleme (Yorgancıoğlu, 2022).



Görsel 110 - Murat Germen, Başka Tas Başka Hamam (Business As Unusual IV), 2020, 80x270 cm.
https://muratgermen.com/artworks/feyezan-fapda-kisisel-sergi-overflow-solo-show-at-ferda-art-platform/#image-55

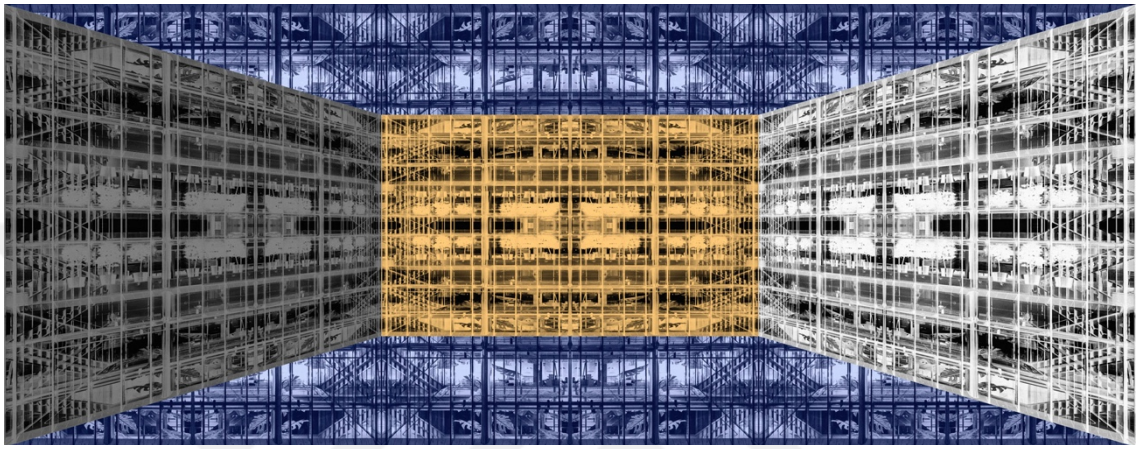


Görsel 111 - Murat Germen, Başka Tas Başka Hamam II (Business As Unusual II), 2020, 80x160 cm.
https://muratgermen.com/artworks/feyezan-fapda-kisisel-sergi-overflow-solo-show-at-ferda-art-platform/#image-59

Mimar kimliği ile sanatçı bir perspektif çizer gibi mimari yapılardan grafiksel bir yapı tasarlamıştır. Görsel 112'deki çalışmasında arka plandaki tam cepheden bakış ile üzerindeki izometrik perspektif çalışmasıyla iki farklı bakışı bir araya getirmiştir. İzleyiciye her gün gözümüzün önünde olan bilinen yüksek binaları, keşfettiği bu yabancılaştırma yöntemi ile sunmaktadır. Birinci bölümde değindiğimiz gibi Rus konstrüktivistlerin öncülüğünde ele alınan yabancılaştırma etkisiyle, farklı görme yöntemleri ve tekniklerle insan algısını otomatikleşmeden uzaklaştırarak izleyiciyi aktif hale getirmenin yolları aranmıştır. Germen'e (2013) göre fotoğrafta "yabancılaştırma" izleyici ile iletişim kurmanın alternatif yollarını sunmaktadır. "Yabancılaştırma, özellikle çeşitli alanlardaki radikal modernist sanatçılar tarafından alışılmış görme ve anlama yollarımıza meydan okumak, yeniden görmemize izin vermek veya bizi zorlamak için kullanılan bir stratejidir" (Germen, 2013, s.103).

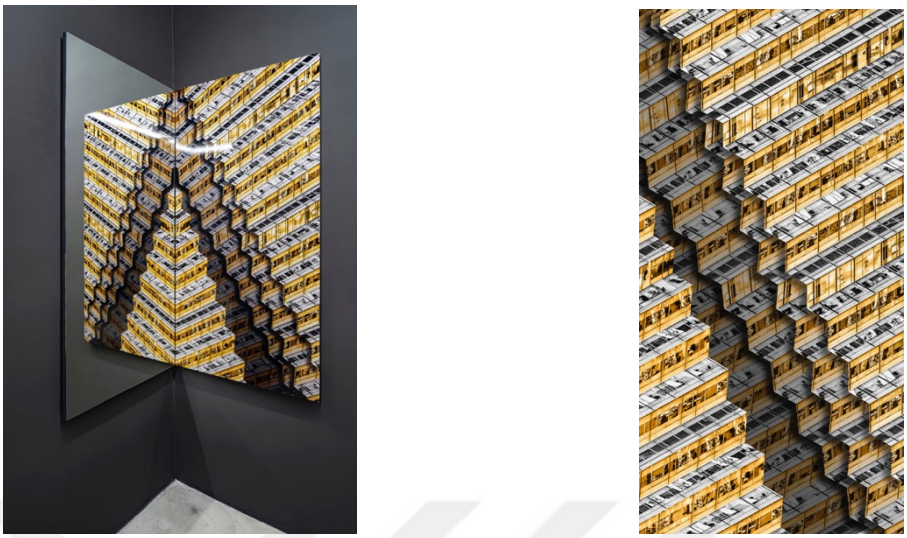
> Bir fotoğraf yabancılaştırıldığında, sanki alışılmış algı için yeni bir şey belirsizlik yoluyla açığa çıkıyormuş gibidir; sonuçta ortaya çıkan gözlem son derece

uyarıcı olabilir. Bu yaklaşım tanıdık olanı ortadan kaldırır ve ortadan kaybolma kavramına odaklanmamızı sağlar. Bu, öznenin, nesnenin veya sahnenin sadece görüldüğü gibi değil, yaşanılan ve/veya hissedilen şekilde tasviri olarak tanımlanabilir (Germen, 2013, s.103).



Görsel 112- Murat Germen, Başka Tas Başka Hamam VII (Business As Unusual VII), 2020, 80x207 cm.
https://muratgermen.com/artworks/feyezan-fapda-kisisel-sergi-overflow-solo-show-at-ferda-art-platform/#image-61

Murat Germen'in kullandığı yöntemlerde sadece bakmaya değil "görmeye" odaklı çalışmalarında ayna kullanımı da dikkat çekicidir. Sergide yer alan üç işte de ayna kullanılmıştır. "Beraberlik Manzaraları" fotoğrafları arasında kullanılan 63 ayna ile serginin deneyimlenmesi esnasında izleyicinin de zaman zaman kendisi ile yüzleşmesi hatta sürece dahil edilmesi sağlanmaktadır. Görsel 113'te yer alan "Başka Tas Başka Hamam" serisindeki fotoğraf bir ayna ile birlikte konumlandırılmıştır. Kullanılan aynalar sayesinde işlerin aynalarla yeniden üretilmesine olanak sağlarken işlerin farklı perspektiflerden görülebilmesi şansı yaratmakta ve aynalarla ilişki kuran izleyicinin anlık da olsa işlerin bir parçası olması hedeflenmektedir. Murat Germen fotoğraflarında kullandığı çoklu bakış yöntemini sergileme yöntemlerine de dahil etmektedir.



Görsel 113- Murat Germen, Başka Tas Başka Hamam III (Business As Unusual III), 2020, 80x160 cm.
https://muratgermen.com/artworks/feyezan-fapda-kisisel-sergi-overflow-solo-show-at-ferda-art-platform/#image-53

3.2.8. Sanal Gerçeklik: "Masal"

Germen, "Masal" adlı sergisini 2021 yılında, Cue Art Space iş birliği ile Yapı Kerdi Bomontiada'da ve artcrowdistanbul.com online galeride, eşzamanlı olarak hem sanal ortamda hem de fiziksel olarak açmıştır. Serinin yirmi eseri artcrowdistanbul.com'un dijital platformunda izleyiciye sunulmuş, Bomontiada' da ise sanatçının el ile müdahalelerin olduğu on adet fiziki eser sergilenmiştir. Halen online galeride sergilenmeye devam etmektedir. Bu serideki bazı işler nft formatında blokzincir'de yer alarak Murat Germen'in bu alanda ilk çalışması olma özelliğini de taşımaktadır.

Germen (2021) "Masal" serisinin web sitesindeki kavram metninde; bize sunulan haberlerin ve hatta tarihin belli bir süzgeçten geçerek, bazı detayların ortadan kaldırılarak ve taraflı olarak sunulduğuna dikkat çekmektedir. Sanatçı "bu yüzden gerçekte ne olup bittiğini anlayamıyoruz; duyduklarımızın, okuduklarımızın, aktarılanların çoğu masal…" ifadesi ile her bir anlatının öznelliğine ve taraflı olma durumuna vurgu yapmaktadır (Germen, 2021).

"Masal" serisinde sanatçının diğer işlerden farklı olarak fotogrametrik üç boyutlu bir modelleme programı kullanılmıştır. Bu program daha çok fotogerçekçi uzam belgelemesi ve sanal turlar için kullanılırken, sanatçı, yazılımı işlevinin ötesinde bir amaç için kullanmaktadır. (Görsel 114) Germen kendisi ile yaptığım görüşmede serinin üretilme sürecini aşağıdaki gibi anlatmaktadır;

> …belge fotoğraflarından yola çıkılarak üretilecek fotogrametrik çalışmada fotogerçekçi bir üçboyutlu dünya oluşturmak mümkün iken, yazılım tercihlerindeki sadakat ayarlarını en "kaba" seçimlere getirerek başlangıç ile bitiş arasında algılanabilir bir fark oluşturmayı amaçladım. Kaynak fotoğraflarda içerik çok somut bir şekilde algılanabiliyorken, fotogrametrik yöntemle elde edilen sonuçlarda, içeriğin ne olduğu anlaşılamayacak derecede bir soyutluk söz konusu. Somut dijital fotoğraflardan gene dijital bir soyut üçboyutlu dünya türettim (Yorgancıoğlu, 2022).

Sanatçının bu çalışmasında kendisinin de ifade ettiği gibi saf soyutlama düzeyine ulaşmış çalışmaları da yer almaktadır. Görsel 114 ve 115'te yer alan çalışmalarında mimari ve kente dair izleri takip etmek mümkündür. Özellikle Görsel 114'te yer alan çalışma boşlukta başıboş salınıyormuş izlenimi ile hiçbir yere ve zamana ait olmadığını vurgulamaktadır. Bu çalışmalarda mekândan ve zamandan soyutlanan sanal bir gerçeklik yaratılmaktadır.



Görsel 114- Murat Germen, Masal (Fairy Tale), Online Sergileme, 2021. https://muratgermen.com/artworks/masal-fairy-tale/#image-31



Görsel 115 – Murat Germen, Masal (Fairy Tale), Fiziksel Sunum, 50x100 cm.
https://muratgermen.com/artworks/masal-fairy-tale/#image-20

Görsel 116'da detayı bulunan Görsel 115'te yer alan çalışmasında ise eserin bazı fiziksel müdahalelere maruz kaldığı görülmektedir. Yaptığım görüşmede eserin baskısı alındıktan sonra 2 cm.'lik şeritler olarak kesildiğini ve sonrasında üçboyutlu inşai kurgular yapıldığını belirtmektedir. Sanatçıya göre burada amaç "sanal üç boyutu fiziki üç boyuta taşımaktır" (Yorgancıoğlu, 2022).



Görsel 116 – Görsel 115' de yer alan fotoğraftan bir detay.
https://muratgermen.com/artworks/masal-fairy-tale/#image-20

3.2.9. Yapay-Zekâ ile Kolajlar: “Olay Mahalli - Dokunma!”

Murat Germen’in “Olay Mahalli” serisi iki çalışmadan oluşmaktadır: “Dokunma!” ve “Panoptikon’a Zoom’la”. Aynı zamanda Mehmet Ali Boran ile ortak bir çalışma olup 2021 yılı sonu 2022 yılı başında Adas (Architecture Art Design Space) İstanbul’da sergilenmiştir. Disiplinler arası sanat anlayışı ile sanatçı oyun tasarımcısı Haluk Diriker ve tasarımcı Emrah Kavlak ile iş birliği yapmıştır. Seri kapsamında, şehir ve suç meselesi üzerine odaklanarak ve şehir bir “olay mahalli” gibi kurgulanmıştır. İnşaat, kentsel dönüşüm, soylulaştırma gibi kavramların, güçlü olanın güçsüze karşı uyguladığı bir “suç” unsuru olarak nitelendirilmiştir. Bu çalışma mimarlık faaliyetini de her zaman güçlünün yanında olması sebebiyle eleştiriye tabi tutmaktadır.

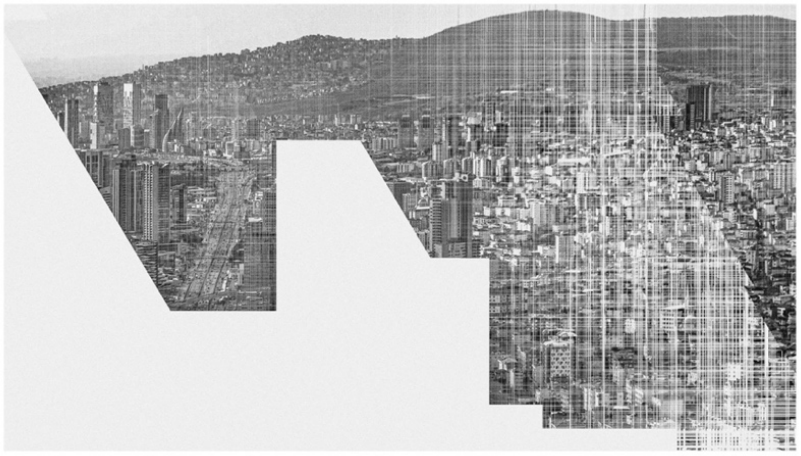
“Panoptikon’a Zoom’la!” sanatçının multimedya çalışmasıdır. Bu bölümdeki çalışmasında, 05:38’lik bir video, üç boyutlu modelin farklı konumlarından alınan yirmi adet görüntüsü ve panoptikon’u temsil eden maket/heykel arası bir çalışma bulunmaktadır. Begüm Çalımlı da şehirdeki suç unsurlarının işitsel karşılığını yaratarak, ses tasarımıyla çalışmaya eşlik etmektedir. Sanatçı bu çalışmada dairesel bir forma sahip ve dairenin tam merkez noktasında bulunan gözetleme kulesi ile gözetlenebilen bir mimari yapı olan hapishane binasını metaforik olarak gözetim sistemlerini eleştirmek amacıyla kullanmaktadır. Bu yapının kuleye bakan her hücre yapısı, sanatçının pandemi sürecinde katıldığı çevrimiçi toplantılardaki kişilerin net olmayan ekran görüntüleriyle donatılmıştır. Sanal bir gerçeklik kurgusu ortaya koyan Germen (2021) kişisel web sitesinin basın bülteninde; bu çalışmada şehirlerin bir “esaret yeri” ne dönüşmesini ve ayrıca pandemi sürecinde zoom, skype vb. programların yoğun kullanışı ile belki de gözetim sürecinin bu yolla da sürdüğünü ima etmektedir (Germen, 2021).

“Dokunma!” serisi; 19. yüzyıl Viktorya dönemi sanatçılarından olan Lady Filmer’ın öncülük ettiği tarihsel avangard dönem sanatçılarının da yaygın olarak kullandığı kolaj tekniğine yeni bir yorum getirmektedir. Kolaj tekniği fotoğraf çalışmalarında analog dönem sonrası dijital yöntemlerle de sıklıkla kullanılmıştır. Germen bu serisinde ise yapay zekâ vasıtasıyla foto-kolajlar oluşturmaktadır. Çalışma için tasarımcı ve yazılımcı Emrah Kavlak, sanatçıya kendisinin rahatlıkla kullanabileceği bir ara yüz tasarlamıştır.

Bu ara yüz ile üç boyutlu bir dünya simüle etmek mümkündür. Germen, web sitesindeki kavram metninde; kente dair işlenen suç olarak addedilen konulara ait fotoğrafların, ara yüze 6'lı setler olarak yüklendiğini ve parametrik seçimler sonrasında foto-kolajların üretildiğini ifade etmektedir (Germen, 2021). (Görsel 117-118) Toplam yirmi dört adet foto-kolajı içeren çalışma 2 satır ve 12 kolondan oluşan bir yerleştirme formatında sunulmuştur. (Görsel 119)



Görsel 117 - Murat Germen, Dokunma ≠10 (Don't Touch ≠10), 2021, 36.75x63 cm. https://muratgermen.com/artworks/olay-mahalli-crime-scene-duo-show-with-mehmet-ali-boran-adas-istanbul-architecture-design-art-space/#image-50



Görsel 118 - Murat Germen, Dokunma ≠9 (Don't Touch ≠9), 2021, 36.75x63 cm. https://muratgermen.com/artworks/olay-mahalli-crime-scene-duo-show-with-mehmet-ali-boran-adas-istanbul-architecture-design-art-space/#image-49



Görsel 119- Murat Germen, Dokunma! (Don't Touch!) Serisi Sunum, 2021. https://muratgermen.com/artworks/olay-mahalli-crime-scene-duo-show-with-mehmet-ali-boran-adas-istanbul-architecture-design-art-space/#image-39

"Masal" serisinde olduğu gibi sanatçı somut fotoğraflar aracılığı ile soyutlama ve saf soyutlamaya ulaşan görseller üretmiştir. Seri içerisinde duvar yazılarının olduğu fotoğraflar kullanılarak kentsel dönüşümlerle mağdur olan bireylerin "Dokunma!" çağrısının izleyiciye ulaştırılması hedeflenmiştir. Hızla dijitalleşen dünya, yapay zekâ ve algoritmalar vasıtası ile çok yakında bireylere, bana "Dokunma! mesajı vermeye hazırlanıyor gibi durmaktadır.

SONUÇ

Bu tez çalışmasını hazırlayan mimar ve fotoğrafçı Müge Yorgancıoğlu aktif mimarlık hayatı süreci içinde, fotoğraf ile yolunun kesişmesi sonucu ortaya çıkan ilk fotoğraf çalışmalarında farklı bakış açılarını, dar açılı çekimleri ve detayları ön plana çıkaran bir yaklaşımda bulunmuştur. Bu yönelişte; mimar kimliği ile inşaat üretim safhalarının denetlenme sürecinde yukarı bakış, alt bakış gibi farklı bakış açılarını kullanmaya yatkınlığın önemi büyüktür. İlerleyen süreçte genellikle mimari ve kenti konu olarak aldığı fotoğraflarında gerçeği gördüğü gibi aktarmak yerine; yansımaları kullanarak, su, ayna, cam gibi aracı yüzeylerle nesneleri dönüştürerek, katmanlı bir yapı haline getirerek veya makinanın olanaklarını kullanarak biçim bozulmalarına yönelik çalışmalara odaklanmıştır. Sun dönemde ise fotoğraf çekmenin ötesinde fotoğraf yaparak; duygularını aktarmak için, fotoğrafı bir tasarım aracı olarak kullanarak kurgusal ağırlıklı çalışmalar üretmektedir. Fotoğraf ile ilgilenmeye başladığı ilk dönemde Murat Germen'in 2007 yılında "Köprü 6" karma sergisinde yer alan Galata köprüsüne ait bir gözü andıran fotoğrafı, İstanbul'un simge yapılarından ve günde binlerce kez fotoğraflanan bir yapının tamamen farklı bir yorumla ifade edilebileceğinin çarpıcı bir örneği olarak hafızasında derin bir iz bırakmıştır. Sanatçının çalışmalarının tarafımdan yakinen takip edilmesi, kendisinin mimari ve kent odaklı çalışmaları ve fotoğrafta soyutlamaya yönelik yaklaşım tarzı böyle bir çalışmanın yapılmasına neden olmuştur. Sanatta, fotoğrafta ve mimari de soyutlama yaklaşımlarının incelendiği ilk bölümde, mimarlığın tasarım süreçleri ve temsil yöntemlerinin soyutlamaya yatkınlığının saptanması ile öğrenilen ve uygulanan tasarlama ve temsil süreçlerinin Müge Yorgancıoğlu'nun fotoğraf çalışmalarındaki soyuta yönelimin bir nedeni olabileceğini ortaya koymaktadır.

Mimarın dış dünyadan koparak iç dünyasına yöneldiği tasarım sürecinde, basit geometrik veya geometrik olmayan biçimler üzerinde düşünerek, bu biçimleri birleştirme, ayırma ve parçalama gibi olanakları değerlendirmektedir. Bu süreçte düşüncesini eskiz olarak adlandırılan çizimler yaparak geliştirmektedir. Bu basit formlar daha az bilgi içermeleri sebebi ile tasarımcının hayal gücünü harekete geçirmekte ve tasarımın oluşmasına olanak vermektedir. Tasarım süreci soyuttan somuta doğru bir akış içerisinde sonuca ulaşmaktadır. Mimari tasarım soyut düşüncenin somut ürünü olarak uygulanabilir

düzeye getirilmektedir. Mimari tasarım süreci de Theo Van Doesburg'un yöneliminde olduğu zihinsel bir süreçle başlayarak yapılan eskizler ve çizimlerle tasarlanıp daha sonra mimari bir yapı olarak somutlaşmaktadır. Bu anlamda Doesburg'un düşünceleri ile mimarinin tasarım süreci arasında da bağlantı kurmak mümkündür. Doesburg herhangi bir referans içermeyen zihnindeki düşünceyle ortaya çıkan sonucun tek somut gerçek olduğunu savunmuştur. Ona göre soyut düşünce resimde biçim alarak ve somutlaşıyordu. Sanatçının mimariye olan ilgisi ve mimarlarla çalışmasından dolayı bu fikri geliştirmiş olması mümkündür. Ayrıca mimarların yaptığı bu eskiz çalışmaları hem somut yani mimari ürün ile hem de soyut düşünce ile bağını sürdürmekte ve her iki kavram arasında bir süreç olarak yerini almaktadır. Bu süreç "soyutlama" olarak tanımlanabilir. Mimar tasarım sürecine eskizler çizerek tasarımın özünü oluşturmaktadır. Bu "öz" soyutlamanın bir ürünüdür. Mimarın tasarım sürecinde aynı anda bir yapının planını (tepeden görünüm), kesit ve cephelerini bir arada düşünerek -alt alta, yan yana getirmesi- gibi çok yönlü düşünme şekli ile soyut sanatı kapsamında kullanılan çoklu bakış arasında bağlantılarda kurmak mümkündür.

Soyut Sanat aslında 20.yüzyıla ait bir yenilik değildir. Wilhelm Worringer'in ileri sürdüğü gibi aslında ilkel kültürlerden başlayarak, Mısır ve Doğu ilkel insanın doğa karşısındaki korkularını yansıtmak üzere figüratif sanattan önce ortaya çıkmıştır. Worringer tüm sanat yaratımları için iki kavram belirlemiştir. Bunlarda iki psikolojik içtepiye karşılık gelir. Figüratif eğilime karşılık "özdeşleyim" içtepisini ve figüratif olmayan eğilime karşı ise "soyutlama" içtepisini koymaktadır. "Özdeşleyim" kavramında sanatta insan ve dış dünya arasında mutlu bir ilgi kurulması sonucu, organik-güzel canlılığın taklit edilmesiyle, insanda mutluluk ve haz duygusu oluşmaktadır. Worringer izleyicide katharsis yaratacak "özdeşleyim" içtepisine karşı geliştirdiği "soyutlama" içtepisinde insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük iç huzursuzluk bulunur. Bu uçsuz bucaksız evrende insan kendini yalnız ve çaresiz hissetmektedir. Sanatta aradığı dış dünyanın nesnelerine kendini vermek, onların aracılığıyla haz duymak değildir.

Mevcut dünyamızın fenomenler dünyasından başka bir şey olmadığı düşüncesiyle bir özler dünyası arama yolunda atılmış önemli bir adım olan sanatta soyut eğilimler; ilk olarak ilkel insanın doğaya karşı olan korkusuna karşı çıkmış olsa da 20.yüzyılda bilim

ve felsefedeki gelişmelerin ışığında sanatçıların deneyim ve algı alanlarındaki tam bir birikim ile elde edilmiştir. Bu sanatçılar amacı; fenomenler dünyasının tatsız gerçekleri karşısında daha yaşanılası, daha içsel bir dünyanın kapılarını aralayarak; insanın varoluşsal gerçekliğinin keşfine tanıklık etmek, duygularını özgürce ifade ederek ve duyumsadığımız nesne ve olayların ötesinde daha derin bir gerçeklik ve görüş alanı yaratıp, kavrayış dünyamızı genişletmektir. Bu sanatçılar zihni sorgularla açık hale getirirken, tek yönlü bakış açılarından yalıtan, gözün gördüğünden daha fazlasını talep eden ve duyusal deneyimi en aza indirgeyen bir çaba içindedirler.

Soyut sanat alanındaki gelişmeler doğrultusunda sanatçılar, nesnel/öznel, akıl/duygu, dünyevi/tinsel, doğa/doğa-üstü(metafizik), içkinlik/ aşkınlık, Tanrı/deha, sonluluk/ölümsüzlük gibi betimleme, yineleme ve öykünmeye dayalı sanat anlayışının kavramlarını ters yüz etmişlerdir. Yaratıcılık ve "yaratıcı-deha" ön plana çıkarak, modern insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu huzursuzluk, yalnızlık, umutsuzluk ve çaresizliğe karşı sığınılacak güvenilir bir liman sağlayacak, tinsel bir dünya kurgulama çabaları yeni tasarımların gelişimine olanak vermiştir.

Soyut sanatın gelişim sürecinde bilimdeki gelişmelerden olan biri olan "atomun parçalanması" sanatçıları derinden etkileyerek, yepyeni bir evren algısının oluşumuna neden olmuştur. Artık katı bir madde kavramı yoktur; onun yerine sürekli değişen dinamik bir yapı vardır. Bilimdeki ikinci gelişme ise; zaman-mekân kavramlarının bilimin konusu haline gelmesidir. Yeni gelişmelerle evren artık durağan değildir akışkan ve çok boyutludur. Dolayısıyla bu dünya tasarımını, durağan bir düzeni anlatım yolu olan merkezi (tek odak noktalı) perspektif ile ifade etmek mümkün değildir. Sanat artık insanlığa, sonsuzluğa ve ölümsüzlüğe uzanan sürekli devinim içinde olan bir çaba sunmalıdır. Ölümsüzlüğe, uzay ve zaman içindeki sonsuzluğa ulaşabilmek için nesnenin mekândan soyutlanması ve mekân betimlemesinin bastırılması gereklidir. Çizgisel zaman anlayışında geçmiş, şimdi ve gelecek ayrı zaman dilimleri olarak ele alınırken, geleceğe yönelik ufuktaki tek bir noktaya bakışta insanın ölümlü doğasını kabulü bulunmaktadır. Merkezi perspektif bu çizgisel süreci anlatmaya uygun bir yöntemdir. Oysaki klasik fizikteki, çizgisel (kronolojik) zaman anlayışının kırılışı ile geçmiş ve gelecek "şimdi" de buluşmaktadır. Artık şimdi olarak **"**eşzamanlılık" vardır. Kübizm ile birlikte bir eserde bir nesnenin aynı

anda çoklu bakış açısından verilmesi fizikteki "eşzamanlılığın" sanattaki karşılığını oluşturmuştur. Böylece kübistler eşzamanlı olarak bir nesneyi birçok açıdan göstererek yeni bir görme biçimi geliştirmişlerdir. Böylece çoklu bakış, merkezi perspektifin yerini almıştır. Florenski bu yöntemi tersten perspektif olarak ifade etmektedir. Aslında dördüncü boyutun sanata katılması Avrupa sanatı için bu büyük bir devrim iken Mısır, Bizans dönemi ikonalarında ve İslam Minyatür sanatında çok önceden keşfedilmiştir.

Resim sanatındaki gelişmeler doğrultusunda fotoğraf da benzer bir sürece dahil olmuştur. Tarihsel avangard dönem sanatçıları, soyutlama çalışmalarında yaratıcılığa önem vererek, farklı bakış açıları geliştirerek, deneysellik, rastlantısallık gibi unsurları değerlendirerek, algıyı harekete geçirecek yeni yaklaşımlarla yeni kompozisyonlar üretmişlerdir. Çoklu bakışlarla eşzamanlılığın yaratıldığı yeni zaman-mekân kurguları geliştirilmiştir. Bakmaktan öte görmenin yeni yollarının arandığı bu süreçte amaçlanan, alışılageldik bir biçimde çevreye bakmak yerine, bakanı alışılmadık bir dünyayı deneyimlemeye teşvik etmek olmuştur. Yabancılaştırma etkisi yaratmak isteyen sanatçıların amacı izleyiciyi pasifize etmeden eserle özdeşleşme ve katharsis yaşatmadan algılarını harekete geçirecek etkiler oluşturmaktır.

Fotoğrafın icadı ile birlikte fotoğrafın resim sanatını özgürleştirmiş olması gibi, 1900'lu yıllarda başlayan dijital teknoloji de fotoğrafı özgürleştirmiştir. Eski analog günlerden kalan yöntemler Lev Manovich'in de ifade ettiği gibi dijital süreçlerin sunduğu yazılımsal ve donanımsal yöntemlerle güncellenmiştir. Bu süreçte palimpsest benzeri üst üste bindirme teknikleri, kolaj gibi tekniklere ilaveten buluntu nesne, vernaküler fotoğraf kullanımları ile kendine mal etme gibi yöntemler yeni kurgulara olanak sağlamıştır. Dijital imgelerin gerçeğin yerini aldığı ve manipülasyonlara açık olduğu ortamda pek çok fotoğrafçı gerçeği belgelemek yerine sunulan gerçeğin ne olduğunu sorgulamaya yönelik çalışmalar yapmışlardır. Mimari, kent ve yaşama dair meseleleri olan sanatçılar kişisel deneyime önem veren, görünenin "ötesini" keşfetmeye yönelik yaklaşımlarda bulunarak yeni ifade dilleri geliştirmişler ve öznel dünyalarını kurgulamışlardır. Duygularını izleyiciye aktarmada kullandıkları yabancılaştırma yöntemleri ile olağan algıyı harekete geçirmeye çalışarak izleyiciyi düşünmeye davet etmişlerdir. Bu sonuca ulaşabilmek için sanatçıyı da otomatikleşen algıdan çıkarmanın yollarını aramışlardır. Güncel sanatçılar

tarihsel avangard dönemde olduğu gibi zaman ve mekân kavramlarını yeniden yorumlayarak, çoklu bakışlarla eşzamanlılık yaratarak; rastlantısallıklara, deneyime ve sürece önem veren yaratıcı çalışmalar üretmişlerdir. Ayrıca bu çalışmalarda dikkat çekici bir konuda; her sanatçının kentlerin günde binlerce kez fotoğraflanan ikonik yapılarını ve o kentleri temsil eden mimari yapılarını farklı bir yorumla ifade etme çabasıdır. Dijital süreçlerin egemen olduğu bu dönemde takıntılı bir şekilde analog yöntemleri kullanarak süreci performatif hale getiren fotoğrafçılar olduğu gibi analog ve dijitali bir arada kullanan fotoğrafçılar ya da tamamen dijital süreçle çalışan fotoğrafçılar da bulunmaktadır.

Murat Germen, şehir plancısı, mimar ve fotoğrafçı sıfatlarının geliştirdiği vizyonuyla mekânı ve kenti merkeze alarak, yaratıcı düşünme pratiğini fotoğraf ile birleştirerek "anlatı" içeren kurgular yaratmaktadır. Günümüz dünyasının teknolojik gelişmeler ve hız karşısındaki kentsel, çevresel, toplumsal ve bireysel sorunlarına yoğunlaşarak izleyicinin normalleşen algısını bozmaya çalışarak adeta sorunlara ayna tutarak izleyici ile yüzleştirmektedir. Her bir fotoğraf serisinde ayrı bir "meselesi" olan sanatçı izleyiciyi bu katmanlaşmış yapıya dahil ederek katmanların ardındaki "öze" ulaşmasını talep etmektedir. Çalışmalarının kavram metinleri birer manifesto niteliğindedir. Aynı zamanda aktivist sanatçı "Küresel İkaz" adlı son çalışmasında kullandığı "yettiği kadar" sloganı ile insanın doğada neden olduğu tahribat, iklim değişikliği, küresel ısınma, su hakları gibi dünyanın karşı karşıya kalacağı sorunlara karşı bireyleri eyleme çağırmaktadır.

Sanatçı yaşadığı dünya ve kendisi arasındaki çatışmayı yeni bir evren kurgulayarak, fotoğraflarıyla teknolojiyi buluşturarak, disiplinler arası bir ortamda sunmaktadır. Yaptığı çalışmalarda dijital sürecin olanaklarını zorlayarak, rastlantısallıklara önem vererek bir estetiğe dönüştürdüğü gibi, yazılım ve donanımların tüm imkanlarını kullanmaktadır. Palimpsest benzeri üst üste bindirme, kolaj vb. dijital teknikler sanatçıya; resimselcilik, arttırılmış algı, yeni dünya yaratımı, sanal gerçeklik gibi kavramlarla çalışmaya olanak sağlamaktadır.

Murat Germen, soyut sanatta kübizmle birlikte merkezi perspektifle tek noktadan bakış yerine çoklu bakışla yaratılan yeni görme biçimi paralelliğinde çalışmaları ile zaman ve mekân kavramlarını yeniden yorumlamaktadır. Dijital süreçlerle oluşturduğu katmanlı çalışmalarını "palimpsest-parşömen" sıfatıyla tanımlayarak böylelikle

mekânların ruhunun yakalanabileceğini düşünmektedir. Sanatçı farklı konumlardan çekilen fotoğrafları aynı yüzey üzerinde katmanlar aracılığı ile bir araya getirerek zamanı tek fotoğrafta olduğundan farklı bir şekilde görüntüleyerek zamanın olağan akışını bozmaktadır. Farklı "an" ların üst üste getirilmesi yoluyla akışkan ve devinim içeren özgün ve sofistike bir ifade dili yaratmaktadır.

Murat Germen, yaşadığımız kente ve dünyaya duyarlı bir sanatçı olarak; anlatı niteliğindeki çalışmaları, söylemleri, çağdaş sanat çalışmalarını hem sanatçı hem de akademisyen yönü ile sürekli takip eden yenilikçi ruhu, disiplinler arası sanat anlayışı ve fotoğrafa, mimarlığa karşı olan disiplinli duruşu ile Türk fotoğrafı için değerli bir isimdir.

Güncel fotoğrafçılar ve Murat Germen'in soyutlama yaklaşımlarında hangi teknik ve yöntem kullanılmış olursa olsun ortak nokta şudur; izleyiciyi olağan algısından çıkarmak, düşündürmek, görünenin ötesini görmeye teşvik etmektir. Katharsis yaratmak değildir. "Gören izleyici" ile hedeflenen amaca ulaşmak mümkündür. Sanatçıların bu kapsamda oluşturdukları ifade dilleri fotoğraf alanında görmenin farklı yollarının olabileceğini göstererek sanatı zenginleştirmektedir.

KAYNAKÇA

Sözlük :

Türk Dil Kurumu, T.D.K. (2019). https://sozluk.gov.tr

Nişanyan Sözlük (2022). https://www.nisanyansozluk.com/kelime/abstre

Kitaplar :

Antmen, A. (2016). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık.

Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme* (R. Öğdül, Çev.). Metis Yayınları.

Artun, A. (2013). Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm (A. Berktay, Çev.). A. Artun (Ed.), *Modern Hayatın Ressamı* (ss.7-80). İletişim Yayınları.

Baker, U. (2020). 24 Şubat 1998 Tarihli Ders Notları. T. Açık (Ed.), *Sanat ve Arzu* (ss.35-68). İletişim Yayınları.

Baudelaire, C. (2013). Modern Hayatın Ressamı (A. Berktay, Çev.). A. Artun (Ed.), *Modern Hayatın Ressamı* (ss.87-250). İletişim Yayınları.

Baudrillard, J. (2019). *Şeytana Satılan Ruh ya da kötülüğün egemenliği* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.

Baudrillard, J. (2020). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.

Benjamin, W. (2002). XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris (A. Cemal, Çev.). B. Tut (Ed.), *Pasajlar* (ss.87-107). Yapı Kredi Yayınları.

Berger, John (2018). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis Yayınları.

Betsky, A. (1998). Beyond 89 degrees. *Zaha Hadid :The Complete Buildings And Projects* (ss. 6-14). Thames & Hudson.

Bonami, F. (2003). My Dear Sugimoto. *Sugimoto:Architecture* (ss.8-12). The Museum of Contemporary Art Chicago.

Bonami, F.& De Michelis, M.& Yau, J. (2003). *Sugimoto Architecture*. K. Dahlgren (Ed.). The Museum of Contemporary Art Chicago.

Bonfad, A. (2015). *Soyut Sanat* (I. Ergüden, Çev.). Kültür Kitaplığı.

Calvino, I. (2002). *Görünmez Kentler* (I. Saatçıoğlu, Çev.). YKY Yayınları.

Cevizci, Ahmet (1999). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları.

Clarke, G. (2017). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf*. Hayalperest Yayınevi.

Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatçı ve Düşünür Kandisky -"Kandinsky Algısı İçin Bir Giriş",* Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2017). *Kandinsky Sanatta Tinsellik Üzerine- "Bir Okuma Çalışması"*. Tekhne Yayınları.

Erutku, B. (1999). *Fotoğraf Akımları ve Kullanılan Teknikler*. M.Ü.G.S.F. Fotoğraf Bölümü Kültür Yayınları.

Erzen, J. N. (2012). *Çoğul Estetik*. Metis Yayınları.

Everdell, W. (2018). *İlk Modernler* (H. Kocaoluk, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Farago, F. (2011). *Sanat* (Ö. Doğan, Çev.). Doğu Batı Yayınları.

Florenski, P. (2007). *Tersten Perspektif* (Y. Tükel, Çev.). Metis Yayınları.

Frizot, M. (1998). *A New History of Photography*. Könemann.

Flusser, V. (2020). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru* (A. Yılmaz, Çev.). Espas Yayınları.

Gece Çelikkan, Ş. (2018). *Modern ve PostModern Dönemde Soyut Sanat Felsefesi*. Mungan Kavram Yayınevi.

Hacking, J. (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* (A. Bozkurt, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

Hançerlioğlu, O. (2013). *Düşünce Tarihi*. Remzi Kitabevi.

Read, H. (1997). *Modern Sanatın Felsefesi* (E. Kök & H. Olgun, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

Rosenthal, M. & Yubin, P. (1997). *Felsefe Sözlüğü* (A. Çalışlar, Çev.). Sosyal Yayınlar.

Tunalı, İ. (2020). *Felsefenin Işığında Modern Resim, Modern'den Avangard'a.* Fol 69.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden PostModerne Sanat*. Ütopya Yayınları.

Kıyar, N.& Karkın, N. (2018). *Sanatı Algılamanın Sosyolojisi*. Fidan Basım.

Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleyim* (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi.

Kandel, E. R. (2020). *Sanatta ve Beyin Biliminde İndirgemecilik-İki Kültür Arasında Köprü Kurmak* (M. Doğan, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.

Keser, Nimet (2009). *Sanat Sözlüğü.* Ütopya Yayınevi.

Sayın, Z. (2007). "Sunuş". *Tersten Perspektif* (ss.7-14). Metis Yayınları.

Panofsky, E. (2013). *Perspektif Simgesel Bir Biçim* (Y. Tükel, Çev.). Metis Yayınları.

Kuban, D. (2002). *Mimarlık Kavramları-Tarihsel Perspektif içinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş*.Yem Yayınları.

Whitham, G. & Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak* (T. Göbekçin, Çev.). Hayalperest Yayınları.

Petrić, V. (2000). *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm* (G. Yamaner, Çev.). Öteki Yayınevi.

Herzogenrath, W. (2002). *Bauhaus Fotoğraf Sanatı* (Belirtilmemiş, Çev.). Goethe Enstitüsü.

İpşiroğlu, N. & İpşiroğlu, M. (1979). *Sanatta Devrim; yansıtmacıktan oluşturmaya doğru.* Ada Yayınları.

John Y. (2003). The Dissolving World. *Sugimoto:Architecture* (ss.16-23). Museum of Contemporary Art, Chicago

Köksal, A. (2014). Açık Bir Metin Olarak Şehircilik "Önsöz". *Şehircilik* (ss.I-VI). Diamon Yayınları.

Le Corbusier (2014). *Şehircilik* (P. Kotas, Çev.). Diamon Yayınları.

Le Corbusier (2021). *Bir Mimarlığa Doğru* (S. Merzi, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Lynch, K. (2021). *Kent İmgesi* (İ. Başaran, Çev.). Türkiye İş bankası Kültür Yayınları.

Lotringer, S. & Virilio, P. (2016). *Sanat Kazası* (N. Türk, Çev.). Corpus Yayınları.

Merzi, S. (2021). Çevirmenin Önsözü. *Bir Mimarlığa Doğru* (ss.9-13). Yapı Kredi Yayınları.

Ragon, M. (2010). *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi* (M. A. Erginöz, Çev.). Kabalcı Yayınevi.

Sözen, M. &Tanyeli, U. (2010). *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

Tatar, O. (2019). *Dijital Çağda Fotoğraf Sanatı- Hipermetin ve Değişen Estetik Anlayışı*. A7 Kitap Yayıncılık

Timuçin, A. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. Bulut Yayınları.

Tormey, J. (2013). *Cities and Photography*. Routledge.

Turani, A. (2020). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

Türkün Dostoğlu, N. (2002). Le Corbusier'nin Kentsel Ütopyalarına Bir Bakış. *Le Corbusier ve Kent* (ss.9-26). Boyut Yayıncılık.

Ungers, O.M. (2020). Morphologie:Kent Metaforları. (C. Verbowski, Çev.). Lemis Yayın.

Vitruvius, (2005) *Mimarlık Üzerine On Kitap* (S. Güven, Çev.). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.

Yacavone, K. (2015). *Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği* (S. Atay & M. Tumen, Çev). Hayalperest Yayınevi.

Zevi, B. (1990). *Mimariyi Görmeyi Öğrenmek* (D. Divanlıoğlu, Çev.). Birsen Yayınevi.

Bodur, F. (2018). Fotoğrafın Bulunuşu. F. Bodur (Ed.), *Fotoğraf Tarihi* (ss.26-56). T.C. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını.

Çağatay G. M. (2018). Fotoğrafın Sanat Yapıtı Olma Mücadelesi. F. Bodur (Ed.), *Fotoğraf Tarihi* (ss.88-116). T.C. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını.

Çağatay G. M. (2018). Fotoğraf Farklı Ortamlarda Yayılıyor. F. Bodur (Ed.), *Fotoğraf Tarihi* (s.116-154). T.C. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını.

Monografi;

Berg, S. (2015). The Invention of the City. N. Sönmez (Ed.), *Murat Germen* (ss.7-49). Skira.

Berg. S. & Stremmel, K. & Sönmez, N. (2015). *Murat Germen*. N. Sönmez (Ed.). Skira.

Johnson, B. (2013). Murat Germen ve Barbara Hofmann-Johnson Mülakatı (N. Dikbaş Çev). N. Sönmez (Ed.), *Yeni Türkiye- New Turkey: Murat Germen* (ss.134-141). Masa.

Mungan, M. (2013). Ağın Gördükleri. N. Sönmez (Ed.), *Yeni Türkiye- New Turkey: Murat Germen* (ss.8-21). Masa.

Sönmez, N. (2013). Murat Germen Fotoğrafının Gelişimi, Devinimi ve Gündeme Getirdikleri. N. Sönmez (Ed.), *Yeni Türkiye- New Turkey: Murat Germen* (ss.222-246). Masa.

Sönmez, N.& Mungan, M.& Johnson, B. (2013). *Yeni Türkiye- New Turkey Murat Germen.* (N. Dikbaş, Çev). N.Sönmez (Ed.). Masa.

Stremmel, K. (2015). Constructed Illusions, Realistic Images. N.Sönmez (Ed.), *Murat Germen* (s.49-89). Skira.

Makale ve Dergi

Artun, A. & Gen, E. (09.09.2017). Konstrüktivizm, Fotoğraf ve Sinematografi. *skopdergi,* (11). https://www.e-skop.com/skopdergi/konstruktivizm-fotograf-ve-sinematografi/3508

Asal, R. R. (2015). Sanatın Sınırsız Evreninde. *İzmirlife*, *171*, 88-93.

Atay, S. (2006). Fotoğraf ve Abstraksiyon. *fotografya,* (18). http://www.fotografya.gen.tr/TR,1626/fotograf-ve-abstraksiyon.html

Atay, S. (20/12/2019). Simber ATAY | Portfolyo (51. Sayı). Kontrast Dergi, https://kontrastdergi.com/simber-atay-portfolyo-51-sayi/

Birinci, G. (2020). Fotoğraf Sanatında Kusur Kavramının Bilinçli Kusur Bağlamında Yeniden Sunumu. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (23), 35-43. https://doi.org/10.17484/yedi.602421

Birinci, G. (2017). Deneysel Bir Yaklaşım Olarak Kolaj ve Karışık Teknik Uygulamasının Fotoğraf Sanatına Yansıması. *SDÜ ART-E, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi, 10*(20), 666-690. https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/33202/341196

Brooks, H.A. (March 1979). Frank Lloyd Wright and the Destruction of the Box"Journal of the Society of Architectural Historians. *Journal of the Society of Architectural Historians, 38*(1), 7- 14. https://www.jstor.org/stable/989345

Cantek, F. Ş. (2013). Takdim. *İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi,* (10), 5-7. https://www.academia.edu/39504517/Kentin_Sanatı_Sanatın_Kenti

Cordan, Ö (2019). Bir "Palimpsest" Olarak İç Mekân. *Yapı Dergisi*, (450), (25-28). https://yapidergisi.com/bir-palimpsest-olarak-ic-mekân/

Çöteli, M. G. (2013). Bir Sanat Eseri Olarak Kent: Görsel Düzensizlik. *İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi*, (10), 164-199. https://www.academia.edu/39504517/Kentin_Sanatı_Sanatın_Kenti

Eyüce, A. (2011). Modernlik ve Türkiye'de Modern Mimarlık, *Mimarlık Dergisi Eylül - Ekim*, (361). http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=375&RecID=2843

Germen, M. (2013). Photography as a tool of alienation: Aura. Bowen. J. P. & Keene, S. & Ng, Kia (Ed.), *Electronic Visualisation in Arts and Culture,* 91-104. Springer.London. https://research.sabanciuniv.edu/id/eprint/22105/2/Chapter_7_Photography_as_a_Tool_of_Alienation_Aura.pdf

Germen, M. (November, 2010). Using 2D photography as a 3D constructional tool within the metaverse. *Metaverse Creativity*. *1*(1), 35–50. Intellect. https://doi.org/10.1386/mvcr.1.1.35_1

Germen, M. (Kasım 2016). Aktarımın içeriğini pekiştirmek ya da yanlış bilgilendirmek. *fotografya*, (35). http://www.fotografya.gen.tr/TR,564/murat-germen.html

Gezgin, A. Ö. (1995). Deneysel Fotoğrafın Tarihsel Gelişimi. *fotografya*, (4). http://www.fotografya.gen.tr/TR,764/deneysel-fotografin-tarihsel-sureci.html

Güney, D. Yürekli, H. (2004). Mimarlığın tanımı üzerine bir deneme. *İtüdergisi/a mimarlık, planlama, tasarım*, *3*(1), 31-42. http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_a/article/viewFile/1005/907

Gürer, T. K.& Yücel, A. (2005). Bir paradigma olarak mimari temsilin incelenmesi. *itüdergisi/a, 4*(1), 84-96. http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_a/article/view/944

Kaplanoğlu, L. (2011). Resimde Zaman ve Eşzamanlılık. *Sanat Dergisi*, (19), 65-74. https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2607/33552

Kaya, P. & Aytıs, S. (2019). Soyutlama Kavramının Mekân Tasarımı Eğitimine Yansıtılmasının Önemi: 20. Yüzyıl Soyut Resim Sanatı ve F. L. Wright'ın Yapıları Üzerinden Bir İnceleme. *Tasarım Kuram*, *15*(28), 53-64. https://jag.journalagent.com/tasarimkuram/pdfs/DTJ-88700-RESEARCH-KAYA.pdf

Keleş, R. (2014). Kent ve Kültür Üzerine. *Mülkiye Dergis*i. *29*(246), 9-18. https://dergipark.org.tr/tr/pub/mulkiye/issue/246/968

Kortan, E. (2003). "Soruşturma 2003: Mimarlık Geçmişini Değerlendiriyor" Üzerine Bir Deneme. *Mimarlık Dergisi Kasım-Aralık*, (314). http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=26&RecID=257

Menkman, R. (2011). Glitch Moment(um). *Network Notebooks 04*. Amsterdam:Institute of Network Cultures. http://www.networkcultures.org/networknotebooks

Öymen Gür, Ş. (1998). Eleştirel Yorumlarda Mimari Kavramlar-3. *Yapı Dergisi*, (198), 75-83. https://www.academia.edu/36050020/Eleştirel_Yorumlarda_Mimari_Kavramlar_3?auto=download

Özel, Z. (2016). Somuttan Soyuta Fotoğrafta Biçim, İçerik ve Öz, Kontrast. *Fotoğraf Dergisi Ocak, Şubat, Mart*, (50), 10-11. https://www.academia.edu/30744980/Somuttan_Soyuta_Fotog_rafta_Bic_im_I_c_erik_ve_O_z

Özel, Z. (2005). Fotoğraf Akımları İçinde Gerçekliğin Sunumu. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi,* (1), 273-291. https://dergipark.org.tr/tr/pub/euifydhed/issue/33168/373722

Özel Sağlamtimur, Z. (2016). Post-Fotoğrafçılık: Fotoğrafik Gerçekliğin Sınırlarının Aşılması. A. Göztaş (Ed.), *İletişimde "Post" Yazılar,* 649-673. Konya- Literatürk. https://www.academia.edu/37703704

Tümer, G. (2006). Yapmak, Yıkmak ve Mimarlık. *Mimarlık Dergisi Kasım-Aralık,* (332). http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=50&RecID=1213#

Tümer, G. (4 Eylül 2008). Beş Mimarlık. *Arkitera Dergisi.* https://v3.arkitera.com/k237-bes-mimarlik.html

Yeşil Şahin, S. (2016). Psikocoğrafya ve Bir Şehir Gezgininin Anıları. *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi,* (5), 124-149. http://monografjournal.com/sayilar/5/psikocografya-ve-bir-sehir-gezgininin-anilari.pdf

Yılmaz, E. & Ödekan, A. (2009). Yeni-primitivizmden Süprematizme Maleviç'in sanatında tersten perspektif dördüncü boyut ilişkisi. *İtüdergisi/b Sosyal Bilimler*, *6*(2), 41-54. http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/view/1095

Konferans, Sempozyum

Germen, M. (July, 2012). Subjectivity in contemporary visualization of reality: re-visiting Ottoman miniatures. S. Dunn & J. Bowen & K. Ng (Ed.), *Electronic Visualisation and the Arts (EVA 2012)*, (ss.15-22). BCS (British Computer Society). https://www.scienceopen.com/document_file/ed6ad2b8-c0e4-417e-a885-02c8471766a4/ScienceOpen/015_Germen.pdf

Germen, M. (May,2015). Keynote talk: from analog to digital, fictive vs. documentary: an ongoing journey. A. L. Brooks & E. Ayiter & O. F. Yazıcıgil (Ed.), *4th International Conference on Arts and Technology (ArtsIT),* (ss.1-12). Springer:New York.

https://www.researchgate.net/publication/300796280_Keynote_Talk_From_Analog_to_Digital_Fictive_vs_Documentary_An_Ongoing_Journey

Germen, M. (June, 2008). Inadvertent-Ars accidentalis. P. Brown & D. W.Cunningham & V. Interrante & J. McCormack (Ed.), *International Symposium on Computational Aesthetics in Graphics, Visualization, and Imaging (CAe 2008),* (ss.1-8). Eurographics Association. https://research.sabanciuniv.edu/id/eprint/8829/1/ars_accidentalis_final_submission_murat-germen.pdf

Şevik, E.& Çalışkan, O. (2018). Heterotopyanın Alansallığı: Heterotopolojinin Temel Mekânsal Koşulu Olarak Kentsel Eşikler. A.Kubat & E.Kürkçüoğlu & E.Küçük & İ.Kurtuluş & K.Eskidemir & M.Akay (Ed.), *"DeğişKent" Değişen Kent, Mekân ve Biçim, Türkiye Kentsel Morfoloji Araştırma Ağı II. Kentsel Morfoloji Sempozyumu* (ss.889-909). Marmara Kültür Yayınları. https://kentselmorfolojisempozyumu2018.files.wordpress.com/2020/05/tnum-2018_bildiriler-kitabc4b1_v2.pdf

Tezler:

Boztepe Mutlu, P. (2020). *Kavramsal Fotoğrafta Yüzey Araştırmaları ve Kültürel Coğrafyalar* [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı.

Kahya, L. (2017). *Modernizm Bağlamında Günümüz Türk İç Mekân Tasarımına Bir Yaklaşım* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı.

Kanburoğlu, Ö. (1998). *Mimari Fotoğraf* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı.

Moradi, I. (2004). *Glitch Aesthetics* [Web Distributable Version, The University of Huddersfield]. http://www.organised.info/wp-content/uploads/2016/08/Moradi-Iman-2004-Glitch-Aesthetics.pdf

Özdal, I. (1997). *Mimari Fotoğraf Sanatı ve Düsseldorf Ekolü* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Tv Ana Sanat Dalı.

Nezor, S. (2011). *Mimarlık Eğitimi ve Soyutlama* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı.

Sarı, J. (2013). *Kenti Deneyimleme Aracı Olarak Psikocoğrafya* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık Tasarım Programı.

Volkan, E. (2017). *Geçmişten Günümüze Bir İfade Biçimi Olarak Mimari Fotoğraf* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı.

Yavuz, E. (2007). *Yirminci Yüzyılda Sanatta ve Mimarlıkta Soyutlama İlişkisi* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı.

Yıldırım, G. (2009). *Mekânların Dönüşümü Potansiyeli ve Mimarlıkta "Palimpsest" Kavramı* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı.

İnternet:

Acmsiggraph (t.y.). *Murat Germen: Kanyon reconstructed. Acmsiggraph Art Show Artists.* https://digitalartarchive.siggraph.org/artwork/murat-germen-kanyon-reconstructed/

Alsaç, Ü. (2010). *Mimarlıkta Anlam Ve Anlatım.* https://www.ustunalsac.com/wp-content/uploads/MiMARLIKTA-ANLAM-VE-ANLATIM-X-son1.pdf

ANDRÉ KERTÉSZ Distortion #40 (t.y.). https://www.christies.com/en/lot/lot-3893024

Antalya Kültür Sanat (24.10.2020). *Sergi Konuşması: Murat Germen-Yeşim Demir Pröhl -Münevver Eminoğlu/Nisyan* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=DJdUrTvfVrA....10.47

Architecture (t.y.). https://www.damianieditore.com/en-US/product/738

Asiliskender, B. (25.10.2009). *Fotoğraf ve Mimarlık Üzerine Söyleşi-TOL Mimarlık Kültürü Dergisi.* https://muratgermen.wordpress.com/category/second-life/

Bali, S. (Haziran, 2015). *Abelardo Morell 180º.* https://www.xoxodigital.com/post/6340/abelardo-morell

Biçer, A. (2021). *Murat Germen ''Masal'' Basın Bülteni.* https://muratgermen.com/artworks/masal-fairy-tale/

Campany, D. (19.07.2021). *Metropolis futures: collage constructions for a new World. The Arcitectural Review.* https://www.architectural-review.com/essays/metropolis-futures-collage-constructions-for-a-new-world

Casper, J. (2017). *California*. https://www.lensculture.com/articles/john-chiara-california

Casper, J. (2018). *New York Photos: Pike Slip to Sugar Hill*. https://www.lensculture.com/articles/john-chiara-new-york-photos-pike-slip-to-sugar-hill

DLM, C. (t.y.). *About me.* http://www.carladlm.com/about/

DLM, C. (t.y.). *re.na'ser NEW YORK*. http://www.caladlm.com/artworks/renaser_newyork/

Frank Lloyd Wright Foundation (*08*.09.2017). *Revisiting Frank Lloyd Wright's Vision for "Broadacre City"*. https://franklloydwright.org/revisiting-frank-lloyd-wrights-vision-broadacre-city/

Germen, M. (24.01.2012). *Muta-morfoz Murat Germen / Arredamento Mimarlık, Aralık 2011*. https://muratgermen.wordpress.com/2012/01/24/muta-morfoz-murat-ger men-arredamento-mimarlik-aralik-2011/

Germen, M. (t.y.). *Facsimile*. https://muratgermen.com/artworks/facsimile/

Germen, M. (t.y.). *Muta-morfoz.* https://muratgermen.com/artworks/mutamorphosis/

Germen, M. (2020). *"Feyezan" – Murat Germen, 2020*. https://muratgermen.com/artworks/feyezan-fapda-kisisel-sergi-overflow-solo-show-at-ferda-art-platform/

Germen, M. (03.2021). *Kavram metni -Masal / Tale*. https://muratgermen.com/artworks/masal-fairy-tale/

Germen, M. (2021). *Dokunma! (2021).* https://muratgermen.com/artworks/olay-mahalli-crime-scene-duo-show-with-mehmet-ali-boran-adas-istanbul-architecture-design-art-space/

Germen, M. (2021). *Panoptikon'a Zoom'la! (2021).* https://muratgermen.com/artworks/olay-mahalli-crime-scene-duo-show-with-mehmet-ali-boran-adas-istanbul-architecture-design-art-space/

Henneman, N. (t.y.). *Westminster Abbey, before May 1845.* https://www.metmuseum.org/art/collection/search/289171?sortBy=Relevance&ft=Nicolaas+Henneman&offset=0&rpp=40&pos=1

Hiroshi Sugimoto. (t.y.). http://www.artnet.com/artists/hiroshi-sugimoto/

Hiroshi Sugimoto. (t.y.). https://www.mariangoodman.com/artists/65-hiroshi-sugimoto/

IDRIS KHAN: Image Music Text (t.y.). https://www.nazraeli.com/complete-catalogue/idris-khan-image-music-text

Jean-Francois Rauzier Spring 2010 (March 21, 2013). http://www.tag-arts.com/blog/jean-francois-rauzier-spring-2010

Jiang, R. (June 24, 2013). *Interview with Fred Ritchin – "The Best and Worst of Times" (2008)*. https://americansuburbx.com/2013/06/interview-fred-ritchin-the-best-and-worst-of-times-2008.html

Kellner, T. (t.y.). *Studio of the German fine art photographer Thomas Kellner.* https://www.thomaskellner.com/index.php?id=1

Kellner, T. (t.y.). *Tango Metropolis 2003 – 2018.* https://www.thomaskellner.com/artworks/portfolios/tango-metropolis-2003-2018.html

Kirchoff, M. (August 25, 2019). *Interview: Thomas Kellner - Reinterpreting Reality.* https://www.analogforevermagazine.com/features-interviews/thomas-kellner-reinterpreting-reality

Kobata, K. (December 27, 2007). *Q+A: Hiroshi Sugimoto.* https://www.printmag.com/id-mag/q-a-hiroshi-sugimoto/

Komatsu, S. (t.y.). *Sohei Nishino "i-LAND".* https://www.tokyoartbeat.com/en/events/-/2008%2FCA01

Korthiwada, S. (2014). *Francis Bruguiere Creative Photography.* https://www.academia.edu/9336738/Francis_Bruguiere_on_Creative_Photography

Kuit, L. (17.07.2016). *Harry Callahan-The Street.* https://lyndakuitphotographyiap.wordpress.com/2016/07/17/harry-callahan-the-street/

Kuyaş, N. (26 Aralık 2019). *Murat Germen'le bir fotoğraf yolculuğu*. https://t24.com.tr/k24/yazi/murat-germen-fotograf,2503

Madsen, D. (4 Ocak 2017). *Zaha Hadid'in Mimarisi.* http://mimdap.org/2017/01/zaha-hadidin-mimarisi/

Manovich, L. (1999). *Avant-garde as Software*. http://manovich.net/index.php/projects/avant-garde-as-software

Michael N. (t.y.). *Michael Najjar.* http://www.bankmabsociety.com/Portal/en-US/Artist/Detail/4642c94d-412b-b50c-7d8d-0c6637dc937f

MoMA (t.y.). *Paul Strand, Porch Railings, Twin Lakes, Connecticut, 1916.* https://www.moma.org/collection/works/83918

Morell, A. (t.y.). *Tent Camera Images On The Ground*. https://www.abelardomorell.net/tent-camera

Nagy, M. N. (1936). *From Pigment to Light.* https://monoskop.org/images/7/79/Moholy-Nagy_Laszlo_1936_1981_From_Pigment_to_Light.pdf

Nishino, S. (t.y.). *Diorama Map*. https://soheinishino.net/dioramamap

Nishino, S. (t.y.). *i-land.* https://soheinishino.net/i-land

Netropolis by Michael Najjar. (t.y.). https://www.worldphoto.org/es/sony-world-photography-awards/winners-galleries/2019/professional/netropolis-michael-najjar

Parşömen (21 Mart 2022). *Vikipedi.* https://tr.wikipedia.org/wiki/Parşömen

Pursley, A. (18th April 2016). *"Stitching" images to create new worlds: the art of imaginary architecture.* https://edition.cnn.com/style/article/jean-francois-rauzier/index.html

Pretty as a Thousand Postcards. http://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2012/03/01/magazine/idris-khan-london.html

Rauzier, J.F. (t.y.). *Vedute*. https://www.studiojfr.com/creations/vedute/

Ringrose, M. (2005). *Trying To Understand The Concrete Photographic Movement.* https://www.meganringrose.com/new-blog/cc6rkmh4rdrbbzly6h8fyx2h42edw6

Salun, F. (15.07.2018). *Peter Keetman and the visual displacements in street photography.* https://vhmor.com/en/peter-keetman-and-the-visual-displacements-in-street-photography/

Second Life (21 Mart 2022). *Vikipedi*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Second_Life

Sohei Nishino (t.y.). https://www.michaelhoppengallery.com/artists/25-sohei-nishino/overview/

Sugimoto, H. (t.y.). *Architecture*. https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-5

Strecker, A. (2014). *Diorama City Maps*. https://www.lensculture.com/articles/sohei-nishino-diorama-city-maps

Tanju, B. (31.08.2017). *Hollanda'da Tasarım:De Stijl'i Nasıl Bilirsiniz?.* https://manifold.press/de-stijl-i-nasil-bilirsiniz

The Metropolitan Museum of Art (2022). *The Open Door, before May 1844, William Henry Fox Talbot.* https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283068

Tonoz, M. (01.03.2017). *Kent nedir?* http://sbpturkiye.com/kent-nedir.html

Toward a Hyperphotography (5 September 2019). *Blas' OCA blog, Digital İmage and Culture.* https://blasdigitalimageandculture.home.blog/2019/09/05/toward-a-hyperphotography/

Uslu, D. (08.02.2012). *A. Deniz Uslu – Murat Germen röportajı / 46 Dergisi.* https://muratgermen.wordpress.com/2012/02/08/a-deniz-uslu-murat-germen-roportaji-46-dergisi-ocak-subat-2012/

Ütopya (05.04.2022). *Vikipedi*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ütopya

Yabancılaştırma efekti (06.05.2022). *Vikipedi*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Yabancılaştırma_efekti

Yüksel, H. Z. (10.09.2020). *Mimarlık ve Sanat Buluşmaları – 02: Kerem Piker & Murat Germen.* https://www.arkitera.com/soylesi/mimarlik-ve-sanat-bulusmalari-02-kerem-piker-murat-germen/

Zaha Hadid RA on the influence of Malevich in her work: Plane sailing by Zaha Hadid". (22 July 2014). https://www.royalacademy.org.uk/article/zaha-hadid-ra-on-the-influence-of

EK 1: Murat Germen ile 16.03.2022 Tarihinde Gerçekleştirilen Röportaj Metni

M.Y. Sanatta genel anlamda natüralist sanatın karşısında soyut sanat var. Ancak soyut sanatın içinde "soyutlama" olarak değerlendirilen bir ifade biçimi daha var. Doğadan ve dış dünyadan referanslar barındıran ve gerçekle bağını koparmayan… Bir makalenizde "….Bu çerçeveden bakınca sanırım ben de "ortada" yer almayı tercih ediyorum; hem içeriğe hem de estetiğe, eşit olmasa da benzer mesafelerde olmak. Zaten genel olarak yaşamımda da öyle bir tercihim var benim, ortada olmak... "Araf" kavramını kastediyorum..." diyorsunuz. Soyutlamada soyut sanat akımları içinde kendine yer bulsa da soyut ile somutun arasında bir yerde…Seçtiğim serileri "soyutlama" olarak değerlendiriyorum…Ne dersiniz? Bu ifade biçimi ile ilgili düşüncenizi öğrenebilir miyim?

M.G. Çin kültüründe "yin ve yang" kavramı "her şeyin zıttıyla var olduğunu" öne sürüyor. Bu zıtlıklara bazen bilerek, isteyerek bazen de bilmeden, mecburen sürükleniyoruz. Her iki uçta da uzun süre bulunmak yorucu, biteviye, zor ve hatta imkânsız. Bu yüzden her iki ucun ortalarında bir yerlerde konumlanmak, gerektiğinde veya mecbur kalındığında uçlara inmek çıkmak doğanın dengesine yakışır bir yaşam biçimi gibi geliyor. Siyasete çok meraklıyım ve ürettiğim eserlerde / serilerde siyasi kavramlar daimî olarak girer çıkar. Heyecanla benimsediğim, yakınlık duyduğum o kadar çok şey elimde patladı ki, insanların mağduriyeti bile kendi çıkarları için kullandıklarını o kadar sıklıkla gördüm ki; artık bir şeyleri savunmak ve taraftarı olmak içimden hiç gelmiyor. Bu yüzden öznelere, nesnelere, maneviyata, maddiyata benzer mesafelerde durmaya; doğa gibi her farklı bağlama göre yeni, dinamik tavırlar geliştirebilecek şekilde algımı şekillendirmeye çalışıyorum. Bir şeyin "taraftar"ı olmaktansa her şeyin "araftar"ı olmayı tercih ediyorum.

M.Y. Sizin hem belgesel hem de soyut olarak nitelendirilecek çalışmalarınız var. Bir sanatçıyı tek bir formata sokmanın doğru olmadığını düşünüyorum. Sanatçı bana göre o "anı" veya "meselesini" nasıl anlatmanın doğru olacağını düşünüyorsa o ifade şeklini seçiyor diye düşünüyorum…ne dersiniz?

M.G. Haklısınız. Sanatçı meselesini anlatırken hangi yöntem, kavram, ifade biçimi, sanat formu, ebat, sunum biçimi, malzeme, vb. daha etkili bir aktarım zemini sağlıyorsa onu tercih ediyor ve doğru bir seçim yaptığını umuyor. Belgesel yani görece somut

bir çalışma, gerçeği daha dramatik bir biçimde yüzümüze çarpıyorsa bu tercih ediliyor ve izleyicinin katkısı olarak da aktarılan bilginin toplumdaki sergiye gelemeyen diğer kişilere aktarılması, müşterek hale getirilmesi amaçlanıyor. Bazen de sanatçı; seyircinin oturup düşünmesini, sanatçı tarafından kodlanmış bir bilgiyi dekode etmek için uğraşmasını, gerekirse telefonuna davranıp internetten ilave bilgi edinme ihtiyacı duymasını bekliyor. Bu tür durumlarda ise daha kavramsal, kurgusal, soyut bir aktarım tercih ediyor.

M.Y. Genelde çalışmalarınızı yorumlayanlar sürrealist olarak nitelendirmişler. Modernleşmenin ütopik şehirleri distopya haline geldi. Muta-Morfoz serisinde neredeyse tüm dünya kentleri -ikonik yapıları dışında- neredeyse birbirinin aynı gibi görünüyor ve aynı sorunları paylaşıyor. "hepimiz aynı gemideyiz" mesajı veriyorsunuz… Yüksek yapılar, kule vinçlerle hızla devam eden aşırı yapılaşma süreçleri, betonlaşma vb. Aslında bunlar karşı karşıya kaldığımız acı gerçekler! Sizin değerlendirmenizi öğrenebilir miyim?

M.G. "Muta-morfoz" (MUTAsyon-metaMORFOZ) serisinin bir aynılaşmaya dikkat çektiği saptaması kesinlikle doğru. Aynı şeyi "Facsimile" serisi de yapıyor aslında, zaten "fac simile" Latince "tıpkıbasım" kavramını ima eden bir kelime. Salgın öncesine kadar 60+ ülke ve dolayısı ile yüzlerle kent gezdim, fotoğrafladım. Ortaçağ mimarisi ve kent dokusunun çok iyi bir şekilde korunduğu bazı kent parçaları dışında, büyüme kaydedilen her kentte gelişme benzerlik arz ediyor. Eskiden mimarlık, kültürel kimliğinin vazgeçilmez bileşenlerinden birisi idi; şimdilerde ise tüm dünyaya hâkim kapitalist, soylulaştırmacı, mülksüzleştirici, seçkinci "emlak geliştirme" hareketleri, hamleleri hep benzer taktikler kullanıyor. "Yerel" şartlara ve alışkanlıklara göre üretilen bir özgün mimariden çok; cam, çelik, betondan mütevellit ve farklı kültürlerde benzer örnekler üreten bir "küresel" bir mimarlık eylemi söz konusu artık. Bu eylem ofis, gökdelen, havalimanı, AVM, otel, hastane, okul, vb. gibi dünyanın her yerinde ufak tefek farklılıklar gösteren basmakalıp binalar üretilmesine yol açıyor. Bu sayede dünyayı yöneten sermaye ve onun sahipleri gittikleri her yerde aşina oldukları türden maddi mekanlar ile karşılaşarak manevi boyutta rahat ediyorlar. Bu, 19. yy. sonu ve 20. yy başlarında, emperyalistlerin somut olarak sömürdükleri yerlerde kolonyal mimarinin izlerini taşıyan yapılar inşa etmeleri ile aynı şey. "Uluslararası stil" diye sunulan ve dünyanın her yerinde benzer kentleşmeye yol

açan mimari stil, küresel sermayenin soyut olarak sömürdükleri kolonilerinde egemen olan ve çok daha geniş ölçekli bir kolonyal mimaridir aslında…

M.Y. Soyut sanatın temsilcileri Rönesans'ın tek noktadan tek gözle ve tek noktaya bakışına karşı görme eylemine en yakın görmenin yeni yollarını arama çabası içinde oldular. Bilim ve felsefenin ışığında görmenin ötesine ulaşmayı hatta "gerçeği" sorguladılar. Paradoksal bir şekilde onların sanatını "soyut" olarak nitelendiriyoruz. Theo Van Doesburg "somut sanat" manifestosu ile bu konuyu aslında sorguluyor. Sizin düşüncelerinizi öğrenebilir miyim?

M.G. Soyutlaştırma bana biraz daha kişisel bir tat veriyor, muhakkak gerekli ama sadece kendi başına ve yanına yoldaş olarak somutu almadıkça eksik kalıyor diye hissediyorum. Soyutlama bir kodlama, şifrelemedir ve farklı zorluk seviyelerinde sunulur. Kodlama ne kadar kişisel olursa kodun dekode edilmesi, sanatçıyı yakından tanımayanlar için üretilen şifreli aktarımın çözülmesi o kadar güçleşebiliyor. Güç anlaşılan veya hiç anlaşılmayan eserler, sadece belli insanların anlayabileceği (ya da anlamış gibi davrandığı) dışlayıcı ve seçkinci bir kitleye hitap etmek üzere üretilebiliyor. Diğer yandan; somutlaştırma bana biraz daha kolektif, halka açık, ortak kanı oluşturabilecek gibi geliyor. Tabi somutlaştırmayı çok abartınca da, bu sefer; mecazi olmayan, sürprize veya hayal kurmaya zemin sağlamayan, fazlasıyla kolay anlaşılan ve sihrini çabucak kaybeden, imgelemi dürtmeyen, seyirciden bir katkı beklenmediği için tek taraflı bir aktarıma dönüşen bir içerik çıkması olasılıkları devreye giriyor. Her zaman arafta olmayı tercih ettiğimden burada da ortayı bulmaya çalışıyorum: Ne aşırı soyut, ne de fazlasıyla somut…

M.Y. Lev Manovich tarihsel avangard dönemde analog süreçlerde kullanılan tekniklerin günümüzde dijital dönemde tekrarlandığına dikkat çekiyor. Tarihsel avangard dönemden etkilendiğiniz sanatçı/sanatçılar var mı?

M.G. Konstrüktivizm ve modernizm en çok etkilendiğim, geçmişe ışınlanmak mümkün olsaydı parçası olmak isteyeceğim devrimsel akımlar. Yakın dönemde etkilendiğim hiçbir akım yok, çünkü zaten kaydadeğer bir akım yok bu aralar. Eskiden sanatın davası / davaları vardı; belli hassasiyetler peşinden gidenlerin ortaklaşa başlattığı ve gerçekten muhalif konumlarda duran akımlar, gruplaşmalar, manifestolar ortaya çıkıyordu.

Bunlar algımıza, yaşamımıza, gündeme başka bir alanın yapamayacağı şekilde bir etki yapıyordu.

Şimdilerde ise varsa yoksa, yıldız sanatçılar ve onların vahşi ekonomik sistem içinde nereye oturdukları...

M.Y. Güncel fotoğrafçılardan işlerini yakın takip ettiğiniz yerli/yabancı sanatçılar kimlerdir?

M.G. Alman ve Japon fotoğrafını severek izliyordum, bu ara güncel fotoğrafı çok yoğun bir şekilde izlediğim söylenemez. Egemen, muteber olan fotoğraf kendini çok tekrarlıyor; heyecan duyamıyorum eskisi kadar…

M.Y. "Bir fotoğraf yabancılaştığında, sanki alışılmış algı için yeni bir şey belirsizlik yoluyla açığa çıkıyormuş gibidir; sonuçta ortaya çıkan gözlem son derece uyarıcı olabilir. Bu yaklaşım tanıdık olanı ortadan kaldırır ve ortadan kaybolma kavramına odaklanmamızı sağlar" demektesiniz… Fotoğrafta yabancılaştırmak için kullandığınız yöntemler nelerdir?

M.G. Fotoğrafın en basit hali bile yabancılaştırma eylemini bilerek ya da bilmeyerek gerçekleştiriyor aslında. Fotoğrafçı bir özne olarak mekânı, zamanı, olayı, tanıklığı bağlamından koparıp güya "nesnel" diye kamuya sunuyor. Burada fotoğrafçının sözüne güvenmek zorunda kalıyoruz ama olayın fotoğrafçının aktardığı gibi olup olmadığından şüphe duyma hakkımızı, özellikle de manipülatif dezenformasyonun çok yaygın olduğu şimdilerde, saklı tutabiliyor olmamız gerekiyor. Belgesel fotoğraf bile bu derece yabancılaştırabiliyorken çeşitli kurgusal yöntemler kullanılarak üretilmiş, diğer deyişle çekilmiş değil üretilmiş fotoğrafların ("take a photo / make a photo" farkı) yabancılaşma yaratması işten bile değil. Bu yabancılaştırma zaten konuyu soyut bir boyuta taşımak için gereken bileşenlerden bir tanesi.

M.Y. Post fotoğrafın kodlarından sayılan hipermekân ve hiperzaman yarattığınızı düşünüyor musunuz? Bunlara çalışmalarınızdan örnek verebilir misiniz?

M.G. Bu iki kavramı fiziki dünyada gerçekte var olmayan zaman-mekân kurguları gibi basitleştirilmiş bir tanıma indirgersek:

- “Dipsiz” / https://muratgermen.com/artworks/abysmal-dipsiz/
- “Merdiven: Adım Adım” / https://muratgermen.com/artworks/merdiven-adim-adim-stairway-step-by-step/
- Masal / https://muratgermen.com/artworks/masal-fairy-tale/
- Metagen / Photarc
- Olay Mahalli / https://muratgermen.com/artworks/olay-mahalli-crime-scene-duo-show-with-mehmet-ali-boran-adas-istanbul-architecture-design-art-space/

M.Y. Son serginizde yer alan “Panoptikon’a Zoom’la” adlı çalışmada bir mimari yapıyı gözetim mekanizmalarına yönelik metafor olarak kullanıyorsunuz. Şehirlerin modern düşünce ile ızgara düzeninde ve çizgisel tasarlanışı (Rönesans perspektif kuralları gibi) ki Le Courbisier’in “Işıldayan Şehir” ütopik kenti bunun güzel bir örneğidir. Aynı zamanda mimar ve şehir plancısı olarak kentlerin bu planlanış şeklini gözetim mekanizmasının daha kolay çalışmasına olanak verdiğini düşünüyor musunuz?

M.G. Kentler artık birleştirici olmak yerine ayrıştırıcı olmak, insanları bağımsızlaştırmak yerine külliyen bağımlı kılmak, insanların tüketim eğilimlerini öngörebilmek için kişisel / mahrem verileri toplayabilmek üzere esaret alanları olarak tasarlanıyor. Gözetim sistemleri güvenlik bahanesiyle kentleri teslim almış vaziyette; halbuki kentleri güvensiz hale getirenler, güvencesiz ve hakkaniyetsiz gelir dağılımının hâkim olduğu ortamları yaratanların ve tek çözüm olarak güvenlik sistemleri kuranların ta kendileri. Kapitalist sistemin en sevdiği şey şudur: Sorun yarat ve ardından ona bir çözüm getir, insanları hasta eden bir yaşam biçimi dayat ve büyük bedellerle tedavisini sun; ya da insanları birbirine düşür ve onlara silah sat! Medeniyet denilen kavram yerleşik bölgelerde yani kentlerde başladı, bu gidişle de kentlerde bitecek gibi görünüyor.

M.Y. Paris’te 1800 lerin başında yapılan endüstriyel lüksün yeni sayılabilecek bir buluşu olan pasajlarda hayat bulan modernitenin yeni aktörü Baudelaire göre flâneur’dür. Ancak Paris'in, 1853'ten başlayarak on yedi yıl sürecek olan Haussmannlaştırna süreci,

flâneur' ü yerinden yurdundan eder. Pasajlar, devasa bulvarların kurbanı olur. Bir yabancılaşma süreci başlar. Yaşadığımız aşırı ve çarpık kentleşme, betonlaşma, teknoloji ve hız çağı içinde kendinizi bir flâneur "tutkulu bir gözlemci" gibi hissediyor musunuz?

M.G. Evet, tabii ki. Aylaklık hali ile yaratıcılık süreci birbirlerini hep destekler. Yaratıcılık bir sıfırdan (t)üretme haliyse şayet, aylaklık bir "tabula rasa" (boş levha) hali peşinde olmak için yapılır bence. Bir ön algı, araştırma, veri, gündem olmadan kaybolma, kalbinin götürdüğü yere gitme amaçlanır aylaklık yaparken; "drift" yani sürüklenme kafası devreye girer. Akıntı, rüzgâr, gönül sizi nereye götürürse oraya sürüklenirsiniz. Bunun sonucunda kat ettiğiniz yolların toplamına da "psiko coğrafya" diyebilirsek, carpe diem (günü yakala) yaklaşımı ağır basmaya başlar. Kentlerin üzerimizde yarattığı baskıyı da bu şekilde savsaklamaya çalışırız; sistemin gündeminden çok kendi gündemimiz daha önemli olmalıdır!

M.Y. Siz "fotoğraf yaparak" eserinizi üretiyorsunuz. Bir söyleşinizde belge amaçlı fotoğraflar çekerken kendinizi "fotoğrafçı" fotoğraf yaparken ise "sanatçı" olarak hissettiğinizi belirtmişsiniz. Günümüzde hala bu fotoğrafta Photoshop var mı gibi sorulara maruz kalabiliyoruz. Nedense belge fotoğrafının nesnelliği yansıttığını düşünülüyor. (her fotoğrafın öznel bir bakış içerdiğini düşünüyorum) Her fotoğraf çeken kendini sanatçı olarak nitelendirebiliyor. "Fotoğraf yapma" süreci sonucu ortaya çıkan eseri fotoğraf olarak değerlendirmek istemiyorlar. Bunda bir sınır var mı?

M.G. Hayır yok, olmamalı. Sınırlar insanların mevcut erklerini koruyabilmesi için çekilir. Titrler, sınıflandırmalar, kategorizasyonlar hep savunulması gereken alanlar için vardır. Bu alanlara karşı olan koruma içgüdüsü köpeklerinki gibidir, isteyerek ya da istemeyerek alanlarına girerseniz köpekler ilk havlayarak sizi uyarırlar, geri dönmezseniz ölümüne saldırmayı göze alırlar…

M.Y. Masa'nın monografisinde Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri olan Murathan Mungan'ın yorumları çok etkileyici. Fotoğraf dünyasına çok hâkim. Bazı çalışmalarınızda Rodchenko ile bağlantılar kurmuş… Fotoğraflarınızı o kadar iyi tanımlamış ki sizi yakinen tanıdığını düşündürttü bana. Monografide yorumlarıyla yer alması Editör Necmi Sönmez'in önerisi mi oldu?

M.G. Evet, ve çok çok iyi bir öneriydi; Mungan kabul ettiğinde pek sevinmiştik. Mungan yazdığı metni kendisi de çok beğenmiş olsa gerek ki daha sonra Mayıs 2015'te basılan "Güne Söylediklerim" adlı kitabında bu metne yer verdi. Bu da ayrı bir mutluluk kaynağı şüphesiz…

M.Y. Ars Accidentalis, Facsimile ve Le Cube'da Rezidans serilerindeki çalışmalarınız Glitch Estetiği kapsamında ele alıyorum. Dijital süreçteki "hataların" makalenizde AutoPano Pro 1.3, PTGui Pro 7 gibi panorama birleştirme programlarındaki ayarlar seçenekleri ile defalarca denendikten sonra -belli bir öngürü dahilinde olan- rastlantısallıkla oluşturulduğunu belirtmişsiniz. Facsimile ve Le Cube'de Rezidans serilerindeki "hatalar" nasıl oluştu? Hangi programları kullandınız?

M.G. "Facsimile" ve slitscan aplikasyonu ile çekilmiş "Le Cube'de Rezidans" serilerini glitch dışında bırakmak daha doğru olur, onlar kazara ortaya çıkan seriler değil. "Ars Accidentalis" tam bu kavramın göbeğine oturuyor. Zaten adı da ona göre verildi, "kazaen sanat" anlamına geliyor. Bu seriye ek olarak "Muta-morphosis" serisi de aynı kapsamda değerlendirilecek bir seri: https://www.researchgate.net/publication/273861541_Aesthetics_of_Serendipity

M.Y. Aura serisini palimpsest benzeri çok katmalı fotoğrafçılık olarak değerlendiriyorsunuz. "Farklı fotoğraf düzlemlerini bir araya getirmek, görsel üst üste bindirme oluşturmanın tek yolu değildir. Bu konuda fotoğrafta kullanılan yansımaları örnek verebiliriz. Aynadaki yansımalar devamsızlık yaratırken; camdaki yansımalar iç içe geçen mekanlar yaratabilir. Bu tür bir optik üst üste binme benzersizdir ve dijital ortamda birden fazla görüntünün katmanlanmasından farklı kümülatif bir sonuç verir. Analog ve dijital görsel katmanlar birleştirildiğinde, mekansal olarak deşifre edilmesi neredeyse imkânsız olan"gerçek" dünyanın renderlerini oluşturmak mümkündür." Bu konuyu biraz açabilir misiniz?

M.G. Palimpsest kavramını Türkçe'ye parşömen olarak çevirebilirsek şayet, süreci şu şekilde açıklamaya çalışayım:

Kağıt yerine papirüs veya hayvan derisinden bir yazı yazma yüzeyiniz var. Kitlesel üretim olmadığından bu yüzey değerli, tek kullanım sonrası çöpe atılmıyor, bu yüzden üzerine yazılanların kullanım miadı dolunca keskin bir nesne ile kazınarak siliniyor ve bu sefer başka bir içerik yazılıyor. Her silinme eyleminde eski yazılardan kalan bazı ufak tefek lekeler parşömen üzerinde birikmeye başlıyor. Belli bir süre sonra farklı zamanlardan çok sayıda iz aynı yüzeyde toplanıyor ve palimpsest kavramı bu zamana bağlı katmanlaşmayı özetleyen bir kavram olarak ortaya çıkıyor. Bu seriyi çalışırken Photoshop tualini (canvas) farklı katmanlarda yer alan ve farklı zamanlarda üretilmiş fotoğraflarının sanatçı tarafından seçilen bölgelerindeki içeriklerin kompozitlendiği bir yüzey olarak gördüm. Aura serisinde, aynı açıdan makineyi hiç kıpırdatmadan farklı zamanlarda çekilmiş fotoğraflar, aslen HDR fotoğrafı üretmek için kullanılan bir yazılım marifetiyle çeşitli saydamlık oranları devreye sokularak aynı yüzeye indirgendi. Bu indirgenmiş fotoğraf, tek bir mekân içinde zamanın birkaç dilimini aynı anda barındırabildiğinden, tek bir fotoğrafın verebildiğinden daha fazla bilgi aktarıyor ve bu anlamda artırılmış algı (augmented perception) potansiyeli sunuyor.

M.Y. Muta-Morfoz serisi çoklu bakışın etkin olarak kullanıldığı sizin de Osmanlı minyatür sanatı ile bağlantılar kurduğunuz bir çalışma. Kübizm ile birlikte Rönesans perspektifi yani tek noktadan tek noktaya doğrusal bakış terk edilmiş, çoklu bakış ve eş zamanlılık ilkeleri uygulanmıştır. Bu bakışın aslında yeni olmadığını Mısır, Doğu minyatür sanatında ve Bizans ikonalarında kullanıldığını biliyoruz. Bu bilinçli bir seçim miydi? Mimar olmanızın bu ifade şeklinde etkisi olabilir mi? Mimarın tasarım sürecinde aynı anda bir yapının planını, kesit ve cephelerini bir arada düşünerek -alt alta, yan yana getirmesi- gibi çok yönlü düşünme ile çoklu bakış arasında bağlantısallık olabilir mi?

M.G. Bilinçli bir seçim değildi, bu seri Photoshop içindeki yerleşik komutlardan birisi olan “content aware scaling” (içerik duyarlı ölçeklendirme) komutunun amaçlandığı kapsamın ötesine geçilmesiyle, zorlanmasıyla kazara ortaya çıkan bir sonucun eseridir. Yani aslen bir beklenmedik bir glitch tezahürüdür. Ortaya çıkan görsellikte ise mekânı, uzamı tanımlayan çizgiler yok olduğu / yapı bozuma uğradığı ve Rönesans perspektif kurgusu kaybolduğundan Osmanlı minyatürü benzetmesini sürecin sonrasında yaptım. Osmanlı minyatür sanatında tüm esere hâkim tek / çift / üçlü kaçış noktalı

perspektif yoktur; sizin de belirttiğiniz gibi kübizmde de rastladığımız çoklu bakış vardır. Muta-morfoz serisinde içerik duyarlı ölçeklendirmeye maruz kalan hiper panoramalar da onlarca fotoğraftan oluştukları için gözün tek bakışta göremediğini tek sahneye indirgeyen çoklu bakış tasviri olarak algılanabilirler.

Mimarlıktaki plan, kesit, cephe görünüşlerinin yan yana getirilerek çoklu bakışın aynı aktarım yüzeyinde barınmasıyla bağlantı kurmanız gayet isabetli bir saptama!

M.Y. Feyezan serinizdeki "Başka tas başka hamam" çalışmanızı ele alıyorum. Bu çalışmaları fotoğrafik üretim açısından nasıl tanımlarsınız?

M.G. "Başka tas başka hamam" başlıklı seri salgın sırasında durgunlaşan iş dünyasına gönderme yaptığı için dışarıdan çekilmiş cam gökdelen cepheleri fotoğraflarını içerir. Bu fotoğraflar salgın sırasında işe gidemeyen, evinden çalışan insanların yokluğundaki boş ofis alanlarını tasvir eder. 2 boyutlu düz fotoğraflara izometrik perspektif açılandırmaları verilerek üçboyutlu gibi görünen hacim kurgulamaları yapılmıştır; fotoğraf ile perspektif çizmek de diyebiliriz bu eyleme.

M.Y. Masal serisinde sizin ilk defa soyut çalışmalarınız da olduğunu görüyorum. Bu yönde çalışmalarınız olacak mı? Bu seride fotogrametrik üçboyutlu modelleme ile görseller oluşturulmuş. Biraz üretim sürecini anlatabilir misiniz? Bazı çalışmalarınızda fotoğraf şeritlere bölünerek el ile müdahaleye uğratılmış. Yüzeylerin altında ayna var sanırım. Bu müdahalenin özel bir sebebi var mı?

M.G. Masal serisi, bilginin çıkış kaynağından bize ulaşım sürecinde, aynı kulaktan kulağa oyununda olduğu gibi, nasıl bir bozulmaya uğradığı olgusuna gönderme yapan bir seri. Bu yüzden, belge fotoğraflarından yola çıkılarak üretilecek fotogrametrik çalışmada foto-gerçekçi bir üçboyutlu dünya oluşturmak mümkün iken, yazılım tercihlerindeki sadakat ayarlarını en "kaba" seçimlere getirerek başlangıç ile bitiş arasında algılanabilir bir fark oluşturmayı amaçladım. Kaynak fotoğraflarda içerik çok somut bir şekilde algılanabiliyorken, fotogrametrik yöntemle elde edilen sonuçlarda, içeriğin ne olduğu anlaşılamayacak derecede bir soyutluk söz konusu. Somut dijital fotoğraflardan gene dijital bir soyut üçboyutlu dünya türettim. Bu çalışmaların bazıları sadece ikiboyutlu pigment

baskı ya da dijital dosya olarak sunuldu; diğerlerinin ise folyo baskıları alındı, 1mm forekse sıvandı, 2 cm'lik şeritler olarak kesildi ve sonrasında üçboyutlu inşai kurgular yapıldı. Burada amaç sanal üçboyutu fiziki üçboyuta taşımaktı. Diğer yandan, baskı olarak üretilenler edisyonlu olarak sunuldular, üçboyutlu müdahaleye maruz kalanlar ise tek edisyonlu işler olarak sergilendiler.

M.Y. Masal serinizde bazı eserlerin sunumunda online ortam seçiminin tercih sebebi nedir? Online galeri de sunum esnasında ses kullanıldı mı?

M.G. Baskısı alınmayan ikiboyutlu dijital dosyaların çevrimiçi sanal bir galeride sergilenmesinin başat nedeni, bu sergide, varlığını çevrimiçi sürdüren Art Crowd Gallery ile fiziksel mekânları çeşitli sanatçı işbirlikleri buluşturan Cue Art Space ortaklığı ile yola çıkılmasıdır. Dijital dosyalar çevrimiçi olarak Art Crowd'da, fiziksel işler ise Cue Art Space işbirliği ile Yapı Kredi BomontiAda'da sergilendi. Sunum esnasında atmosferik ya da sergiye özel hazırlanmış bir ses kullanılmadı. Geçmiş sergiler de gösterildiği için sergiyi https://www.artcrowdistanbul.com/masal.html adresinden halen izlemek olası.

M.Y. Çalışmalarınızda tasarım ve sergileme süreçlerinde ekip çalışması gerçekleştiriyorsunuz. "Olay mahalli" Mehmet Ali Boran ile ortak çalışmanız. Mehmet Ali Boran'ın yaptığı çalışmalar hangi kapsamdaydı?

M.G. İkili serginin başlığı "Olay mahalli" olduğundan ikimiz de kent, mimarlık, planlama ve suç kavramlarına ilişkin işler ürettik. Ben oyun tasarımcısı Haluk Diriker ve tasarımcı Emrah Kavlak ile alt iş birlikleri yaparken, Mehmet Ali de ihtiyacı olan bazı hizmetleri profesyonellerden aldı. Bu anlamda hayli kolektif bir çalışma olduğunu söylemek yanlış olmaz. Mehmet Ali kendi coğrafyasında suç kapsamına giren; bu coğrafyayı yıllardır meşgul ve mağdur eden konulara; öyküsel niteliği çok yüksek olan bir video, film şeridi formatında küçük ebatlı suluboyalar, Matrix filmindeki takip böceğini temsil eden bir heykel ve megafon üzerinden ses ögesi içeren bir yerleştirme ile katıldı.

M.Y. "Dokunma!" serisinde fotoğrafların üçboyutlu bir dijital arayüze 6'lı setler olarak yüklendiğini ve parametrik seçimler sonrasında çeşitli bakış açılarından yeni fotokolajlar oluşturulduğunu ifade ediyorsunuz. Bunların screenshot olduğunu belirtmişsiniz.

Program görselin çokça kullandığımız formatlara dönüşümüne izin vermediği için mi bu yöntemi kullandınız. Başka bir sebebi var mı? Screenshot olması baskı açısından çözünürlüğün düşük olmasına yol açtığı için mi bir yerleştirme şeklinde sunuldu? Begüm Çalımlı ses tasarımıyla yer almış. Bu seride hangi aşamada yer aldı?

M.G. Tasarımcı ve yazılımcı Emrah Kavlak bana içinde kolay işlem yapabileceğim bir arayüz hazırlamak istedi ve bir web tarayıcısı üzerinden prosedürleri çok rahat bir şekilde gerçekleştirebileceğim ve kendi isteklerime göre kişiselleştirebileceğim bir arayüz sundu. Her ne kadar teknik adı "screenshot" olsa da ortaya çıkan sonuç ekran görüntüsü çözünürlüğünün hayli üzerindeydi (7.000+ piksel). Baskıların küçük olmasının nedeni çözünürlük değil, çok sayıda eseri (24 adet) matris formatında düzenleme arzusuydu; yoksa daha büyük basılabilecek kalitedeydiler. Begüm, ikimizin de işleri tümüyle ortaya çıktıktan sonra devreye girdi ve sesleri bizim eserlere özel bir şekilde tasarladı.

M.Y. Yanlış anlamış olabilirim. Bu arayüze yüklenen fotoğraflar sadece sizin fotoğraflarınız mı? Mehmet Ali Boran ile ortak fotoğraflar mı?

M.G. sadece benim fotoğraflarım

M.Y. Kentte güçlü kesim tarafından bir anlamda tacize uğrayan güçsüz kesimin bana "dokunma" çığlığı izleyiciye ulaştırılıyor.

M.G. doğru yorumlama

M.Y. Ancak bir yandan da yapay zekâ aracılığı ile üretilen görseller tasarımcılara "dokunma!" uyarısı veriyor olabilir mi? ☺

M.G.hayır ☺

ÖZGEÇMİŞ

1992 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümünden mezun oldum. 1993-1996 yılları arasında yine aynı üniversitede Yapı Ana Bilim Dalında yüksek lisans eğitimini tamamladım. 1993-2020 yılları arasında özel bir şirkette mimar olarak bina tasarımından, iç mekân ve mobilya tasarımına kadar üretimin başlangıç noktasından bitişine kadar tüm süreçte görev aldım. Üretilen projeler konut, eğitim binası, yüksek bina, endüstri binası, eski eser restorasyonu gibi başlıklar altında sıralanabilir. Gerek mimarlık eğitimi döneminde gerekse iş hayatında fotoğraf makinası yanımdan ayırmadığım ekipmanım oldu.

2010 yılında doğru teknik bilgiler ile fotoğraf çekmek için bir fotoğraf kursuna başladım. Bu kursta dijital ve analog çekim teknikleri ve dijital düzenleme yöntemleri ile ilgili yaklaşık iki yıllık bir eğitim aldım. Bu süreçte İfod'a üye oldum. 2010 yılından itibaren dernek içi ve dışı pek çok atölyeye katıldım. 2018 yılında akademik alt yapı oluşturmak için A.Ö.F. Fotoğrafçılık ve Kameramanlık Ön Lisans programına başlayıp, 2020 yılında mezun oldum. Yine aynı yıl Dokuz Eylül Üniversitesi Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalında Yüksek Lisans Eğitimine başladım. İlk fotoğraf çalışmalarım mimari ağırlıklı olsa da daha çok soyut ve kavramsal nitelikte fotoğraflar "yaparak" duygu ve düşüncelerimi ifade edebildiğime inanıyorum. Fotoğraf kursuna başladığım günden itibaren fotoğraf, hayatımın merkezine yerleşerek kendime ve yaşama dair farklı bakış açıları ve olanaklar sunarak vizyonumu genişletti ve inanıyorum ki geliştirmeye de devam edecek.

Ödüller:

2010, İzmir Mimarlar Odası Fotomaratonu, "Daha İyi Kentler, Daha İyi Yaşamlar: Tasarımla Sürdürülebilirlik", İkincilik Ödülü ve Sergileme

2011, Mimarlar Derneği 1927, "Mimariye Bakış" Fotoğraf Yarışması, Üçüncülük Ödülü

2011, İzmir Mimarlar Odası Fotomaratonu, "İnsan Hakkı Olarak Mimarlık'", 2 adet Sergileme

2014, İzmirgaz “İzmir'de Doğa ve Yaşam” Fotoğraf Yarışması, İkincilik Ödülü

2016, Anadolu Hayat Emeklilik, “Kadın Gözüyle Hayattan Kareler”16 Fotoğraf Yarışması, Sergileme

Sergiler :

İfod, Geleneksel Sergi “Ritim”, 2015

İfod, 30.Yıl Sergisi, 2017

İfod, Geleneksel Sergi, “Minimal”,2019

No 238, “Yolda’’, 2020

İfod, Geleneksel Sergi, “Gölge”, 2021. https://tfsfsanalgaleri.org

No 238, “Karantina Günlükleri”, 2021

İzmir Büyükşehir Belediyesi, Ahmet Adnan Saygun Sanat Merkezi, “Fotoğrafın Öyküsünü Yazmak”, 2021

İzmir Büyükşehir Belediyesi, Ahmet Adnan Saygun Sanat Merkezi, “Foto Resne’nin İzinde İzmir Hikayeleri”, 2022

No 238, “Zaman”, 2022

İfod, Geleneksel Sergi, "Yol-cu-luk", 2022

İzmir Büyükşehir Belediyesi, Ahmet Adnan Saygun Sanat Merkezi, “İzmir’in Durakları”, 2022