T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
Sanatta Yeterlik Tezi

KAVRAMSAL FOTOĞRAFTA YÜZEY ARAŞTIRMALARI VE KÜLTÜREL COĞRAFYALAR

Hazırlayan
Pınar Boztepe Mutlu

Danışman
Prof. Dr. Simber R. Atay

İZMİR/2020

YEMİN METNİ

"*Sanat ve Tasarım Sanatta Yeterlik Programı*"na "*Sanatta Yeterlik Tezi*" olarak sunduğum "Kavramsal Fotoğrafta Yüzey Araştırmaları ve Kültürel Coğrafyalar" 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.

…/…./….

Pınar Boztepe Mutlu

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ..... / ..... / ..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin ..... maddesine göre ..... öğrencisi .....'nın
.....
....
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 anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE **ÜYE**

ÜYE **ÜYE**

ÖZET

Havadan bakış vizyonu ve fotoğraf teknolojisi, tarihsel süreçte, ortak bir dil yetisi geliştirmiş ve bu durum, kartografik tasarıma önemli bilimsel ve estetik katkılar sağlamıştır. Havadan bakış ya da mitolojik bağlamda İkarus Bakışı, Sanat Tarihi açısından büyük bir ilham kaynağıdır. Havadan Bakış, aynı zamanda, coğrafi bilgi sistemlerinin istikrarlı bir biçimde geliştirmeye devam ettiği görüntüleme teknolojilerinin temeli olan bir potansiyele sahiptir.

Bir sanat ve bilim ortaklığı olan Kartografi, Çağdaş Sanat ve Kavramsal Fotoğraf Sanatı için cazip bir mecradır. Bu bağlamda, post modern kültür ile siber kültürün sosyolojik ve antropolojik etkileri, sanal haritalarda kendisini göstermektedir. Böylece kavramsal sanat anlayışı, özne ve mekân arasında felsefi bir diyalog gerçekleştirerek kartografik tasarım ile yakınlık kurmaktadır. Dolayısıyla coğrafi yaklaşımların yaratıcı potansiyeline ilişkin teoriler geliştirilebilmektedir.

Havadan bakış açısından drone teknolojisinin kavramsal fotoğrafa katkıları ve sunduğu olanaklar günümüzde önem arz etmektedir. Aynı zamanda uydu fotoğrafları ve gözetim sistemlerini irdeleyen kavramsal fotoğraf çalışmaları, Hakikat-Sonrası Çağ'ın tartışma alanlarına ilişkin bir eleştirel söyleme sahiptir.

Kavramsal fotoğraf pratikleri dâhilinde, coğrafya ile bağlantılı olarak 'manzaranın temsili', bizi, yüzey olgusuna ve kültürel coğrafyaların hümanist bakışına yönlendirmektedir. Yüzey, kartografik bakışı temsil eden ve fotoğraf aracılığıyla gerçekleşen, havadan perspektif vizyonu dolayısıyla, sanatçının bir arzu nesnesi haline gelmektedir.

Bu bağlamda çalışan birçok sanatçı vardır. Jananne Al-Ani, Richard Mosse, Laura Kurgan, Sohei Nishino, Sophie Ristelhueber, Simon Norfolk, Joan Fontcuberta, Jon Rafman, Mishka Henner ve Trevor Paglen bu sanatçılar arasındadır.

Böylece, 'havadan bakış' konusu, mitolojik kökenleri, felsefi temelleri ve fotoğrafik görüntüleme teknolojilerinin tarihsel gelişimi açısından incelenerek, betimsel yöntem çerçevesinde, kavramsal fotoğraf sanatçılarının yapıtları ile örneklendirilmiştir.

Tez, bu kuramsal yapıyı temel alarak geliştirilmiş, Karaburun-Gerence'de bulunan balık çiftliklerini konu alan, "Home (Yuva)" başlıklı kavramsal fotoğraf projesini de içermektedir.

ABSTRACT

The aerial vision vision and photography technology have developed a mutual language ability in the historical process and this has made significant and aesthetic contributions to the cartographic design. An aerial view or mythical view of Ikarus is a great inspiration in terms of Art History. Aerial View also has a potential as the basis for imaging technologies, where geographic information systems continue to develop steadily.

Cartography, which is an art and science corporation, is an attractive medium for Contemporary Art and Conceptual Photography Art. In this context, the sociological and anthropological effects of postmodern culture and cyber culture show itself in virtual maps. Thus, the conceptual art approach establishes a philosophical dialogue between the subject and the space and establishes a close relationship with the cartographic design. Therefore, theories regarding the creative potential of geographical approaches can be developed.

From the aerial perspective, the contributions and possibilities of drone technology to conceptual photography are important today. At the same time, conceptual photography studies examining satellite photographs and surveillance systems have a critical discourse about the discussion areas of the Post-Truth Age.

Within the conceptual photography practices, 'representation of the landscape' in connection with the geography leads us to the surface phenomenon and the humanist view of cultural geographies. The surface becomes an object of desire of the artist due to its vision from the air, which represents the cartographic view and is realized through photography.

There are many artists working in this context. Jananne Al-Ani, Richard Mosse, Laura Kurgan, Sohei Nishino, Sophie Ristelhueber, Simon Norfolk, Joan Fontcuberta, Jon Rafman, Mishka Henner and Trevor Paglen are among these artists.

Thus, the subject of 'aerial view' was analyzed in terms of mythological origins, philosophical foundations and historical development of photographic imaging technologies, and exemplified by the works of conceptual photographers within the framework of the descriptive method.

The thesis includes the conceptual photography project titled “Home (Home)”, which was developed on the basis of this theoretical structure, and which focuses on fish farms in Karaburun-Gerence.

ÖNSÖZ

‘Kavramsal Fotoğrafta Yüzey Araştırmaları ve Kültürel Coğrafyalar’ başlıklı tez çalışmasını günümüz ortamında önemli bir mesele olarak gördüğüm havadan bakış vizyonunu inceleme amaçlı gerçekleştirdim. Tezin 3. Bölümünde hazırladığım kavramsal boyuttaki pratik çalışmamı drone teknolojisi aracılığıyla ortaya koyarak İkarian bakışın estetik boyutunu ve felsefik önemi konusunda literatür araştırmaları yapmayı amaçladım. Günümüz ortamında bu bağlamda irdeleyebileceğim pek çok sanatçı ve eser bulunmakta ve sayılarını çoğaltmak mümkündür.

İkarian bakış yalnızca Christine Buci- Gluksmann tarafından ortaya koyulan felsefi bir görüş değil, fotoğraf kuramında da tartışılması gereken bir konudur. Bu bağlamda geniş mecralarda inceleme potansiyeli bulunmaktadır. Ayrıca fotoğraf sanatı daima teknolojiyle ilişki halindedir. Bu çerçevede drone teknolojisi çağımızda önemli bir konuma gelmiştir. Coğrafi bilgi sistemleri ve görüntüleme teknikleri dolayısıyla havadan bakışın günümüzde tartışmaya değer bir konu olduğunu söyleyebiliriz.

Tez çalışmam boyunca her daim kapsamlı ve geniş bir perspektiften bakmamı sağlayan ve arzuladığım disiplinler arası bir araştırma modeline teşvik eden danışmanım Prof. Dr. Simber R. Atay’a, her zaman bilgilerini paylaşan DEU GSF Fotoğraf Bölümü hocalarıma, tez savunma jürisi hocalarım Prof. Dr. Metin Bal, Doç. Dr. Gökhan Birinci, Doç. Dr. Kirami Ölgen ve Dr. Öğr. Üyesi İlkay Südaş’a, tez çalışmam ve alanımla ilgili akademik perspektifime önemli katkılar sağlayan Westminster Üniversitesi Lisans üstü Fotoğraf Bölüm Başkanı Öğretim Üyesi Dr Lucy Soutter ve Prof. Dr. David Bate’e, 8 ay süren Londra eğitim hayatımı ve yaşantımı daha da güzelleştiren Dr. Yasemin Özdemir ve Nilay İşlek’e, metin aşamasının teknik bölümünde yardımlarını esirgemeyen Y. Biyokimyager Şefik Arıcı’ya, drone çekimlerime katkılarından ötürü Ali Çakır’a, pratik çalışmamı yaparken balık çiftliğini bana açan ve teknelerinde özgürce dolaşmamı sağlayan Gerence Balık Çiftliği sahiplerine ve Su Ürünleri Mühendisi Sedat Tekçe’ye, ve en küçük bir başarımda duydukları gururu derinden hissettiğim canım ailem, annem Şenel Boztepe, babam Erol Boztepe ve ağabeyim Serkan Boztepe’ye ve üstün sabrı, desteği ve varlığı için eşim Nazım Mutlu’ya teşekkür ederim.

KAVRAMSAL FOTOĞRAFTA YÜZEY ARAŞTIRMALARI VE KÜLTÜREL COĞRAFA

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ II

TUTANAK III

ÖZET IV

ABSTRACT V

ÖNSÖZ VII

İÇİNDEKİLER VIII

ŞEKİLLER LİSTESİ X

GİRİŞ 1

1. BÖLÜM

KÜLTÜREL, FELSEFİ VE TARİHSEL BİLEŞENLER

1.1. Kültürel Kökenler 10

1.1.1. İkarus Efsanesi 12

1.1.2. Mitolojik Tasarım 13

1.2. Felsefi Temeller 19

1.2.1. Guy Debord ve Urban Dérive Olgusu 21

1.2.2. Gilles Deleuze/ Felix Guattari ve Yüzey Olgusu 30

1.2.3. Denis Cosgrove ve Kültürel Coğrafyalar Olgusu 32

1.2.4. Christine Buci Glucksmann ve Kartografik Bakış Olgusu 39

1.3. Hava Fotoğrafının Tarihsel Gelişimi 43

1.3.1. I. Dünya Savaşı ve Hava Fotoğrafçılığındaki Gelişmeler 49

1.3.2. II. Dünya Savaşı ve Hava Fotoğrafçılığındaki Gelişmeler 53

1.3.3. National Geographic Society ve Çalışmaları 58

1.3.4. Kartografi ve İnterdisipliner Vizyon 63

1.4. Hava Fotoğrafçılığının Teknik Gelişimi 71

1.4.1. Fotogrametri 72

1.4.2. Uydu Sistemleri 76

1.4.3. Arama Motoru Sistemleri 81

1.4.4. Drone Teknolojisi 84

2. BÖLÜM

KÜLTÜREL COĞRAFYALAR VE KAVRAMSAL FOTOĞRAF

2.1. Post-Colonial Araştırmalar 92
2.1.1. Jananne Al-Ani 93
2.1.2. Richard Mosse 98
2.1.3. Laura Kurgan 103
2.2. Yüzey Saptamaları 108
2.2.1. Sohei Nishino 111
2.2.2. Sophie Ristelhueber 120
2.2.3. Simon Norfolk 129
2.3. Siber Kültürel Coğrafyalar 139
2.3.1. Joan Fontcuberta 140
2.3.2. Jon Rafman 149
2.3.3. Mishka Henner 159
2.3.4. Trevor Paglen 164

3. BÖLÜM

HOME/ YUVA

3.1. Projenin Kültürel ve Kavramsal Boyutları ..... ……171
3.2. Projenin Ekolojik Bağlamı... ……174
3.3. Projenin Kapsamı ve Gelişimi . ……179
3.4. Projenin Sergilenmesi……180

SONUÇ..... ……193

KAYNAKÇA……197

ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Publius Ovidius Naso, 1821, Portrait of Ovid, illustration to 'Delphin and Variorum Classics'. 1794, British Museum 14

Şekil 2. Lord Frederic Leighton, 1869, Icarus and Daedalus, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 138,2x 106,5 cm, Tate Britain Collection..... 15

Şekil 3. Andrea Sacchi, 1645, Daedalus and Icarus, 124.5x106.5 Oil on Canvas Musei di Strada Nuova..... 16

Şekil 4. Anselm Kiefer, 1981, Icarus-Sand of Brandenburg March, Oil, Emulsion, Shellac, Sand and Photograph on Canvas, 290x360 cm, Saatchigallery..... 19

Şekil 5. Weegee, 1941, Line-Up for Night Court, Weegee/ International Center of Photography 24

Şekil 6. Guy Debord, 1957, The Naked City, Psychogeographic Guide of Paris 25

Şekil 7. W. Eugene Smith, 1955, Pride Street, Pittsburgh Serie, The Alfred and Ingrid Harisson Fund..... 27

Şekil 8. Walker Evans, 1933, Citizen in Downtown Havana, 24cmx13.4cm 28

Şekil 9. Layla Curtis, 2005, Project of Polar Wandering 29

Şekil 10. Yves Klein, 1959, Untitled Blue Monochrome, 1397x1197x32mm..... 37

Şekil 11. Ruth Watson, 2003, L'Origine du Monde, Enstalasyon, Drill Hall Gallery 38

Şekil 12. Eduard Spelterini, 1893-1931, Berner Alpen, Eduard Spelterini Collection 51

Şekil 13. Kazimir Malevich, Airplane Flying 1915, The Museum of Modern Art, ... 52

Şekil:14. Tullio Crali, 1939, Before The Parachute Opens,

(detay), Guggenheim Museum..... 53

Şekil 15. Alfred G. Buckham, About 1920, Aerial View of Edinburgh..... 55

Şekil 16. Laszlo Moholy-Nagy, 1928, Berlin Radio Tower, Gelatin Silver Print,

Thomas Walther Collection 56

Şekil 17. William Henry Jackson, 1873, Mount of the Holy Cross 60

Şekil 18. Unknown, 1927, 'Transatlantik Turu Sonrası Richard Byrd ve

Charles Lindhbergh Paris'te' 62

Şekil 19. Jan Vermeer, 1668, Astronomer, 51cmx45cm,

Oil Painting, Louvre Museum.Paris..... 64

Şekil 20. Jan Vermeer, 1669, The Geographer, 52cmx45.5cm,

Oil on Canvas, Stadel Museum.Frankfurt Stadel..... 64

Şekil 21. Kisabura Ohara, 1904, A Humorous Diplomatic Atlas of Europe

and Asia, PJ Mode Collection..... 68

Şekil 22. Aby Warburg, 1929, The Mnemosyne Atlas, Panel II,

Warburg Institute, London..... 71

Şekil:23. Dominic Hawgood, *2017*, Chasing Demons in the Night..... 74

Şekil 24. Mat Collishaw, 2018, Eşikler, Yapı Kredi Cultural Center..... 75

Şekil 25. 1946, V-2 Roketi tarafından çekilmiş dünyanın ilk fotoğraflarından biri,

Johns Hopkins'in Uygulamalı Fizik Laboratuvarı 77

Şekil 26. Aydın Büyüktaş, 2016, Flatland Serisi, Galata, Bozlu Art Project 87

Şekil 27. Jananne Al-Ani, Aerial II, 2011, Shadow Sites II..... 94

Şekil 28. Jananne Al-Ani, 2010, Shadow Sites I, Video'dan bir kesit 95

Şekil 29. Raphael Dallaporta, Ruins, 2011, Shah Tepe, Afganistan 97

Şekil 30. Richard Mosse, 'Incoming', 2017, Barbican Art Gallery, London 100

Şekil 31. Richard Mosse, 2017, Heath Maps, Detail of "Moria in Snow",
Jack Shainman Gallery, New York 101

Şekil 32. Laura Kurgan ve Spatial İnformation Design Project, 2006,
Prison Expenditures by Block 105

Şekil 33. Laura Kurgan, (2016),'Center for Spatial Research,
'Conflict Urbanism: Aleppo', İstanbul Arkeoloji Müzesi 107

Şekil 34. Yves Klein, 'Leap into the Void', (1960), The Getty Research Institute,
Fotoğraf: Harry Shunk, Janos Kender 109

Şekil 35. Franz Reichelt Eiffel Kulesi atlayışı, The British Pathé Film Archive 110

Şekil 36. Sohei Nishino, (2010), 'Diorama Maps' London,
Light Jet Print, 2300x1283 mm, Michael Hoppen Gallery, London 114

Şekil 37. Sohei Nishino, 2019, Mountain Line 'Everest' çalışmasından bir detay,
Archival Pigment print on Hahnemuhle Paper, Michael Hoppen Gallery, ... 118

Şekil 38. Dafna Talmor, 2018, 'Constructed Landscapes Series' C-Type Print,
Renkli Negatif Kolaj Tekniği, The Photographer's Gallery, London 119

Şekil 39. Sophie Ristelhueber, 1992, Fait, Alüminyum üzerine Gümüş Baskı,
100x127x5 cm, Jérome Poggi Galery, Paris 122

Şekil 40. Man Ray, 1920, Dust Breeding, 23.9x30.4 cm ARS, New York 123

Şekil 41. Eva Stenram, 2007, Per Pulverem Ad Astra C.2,

Unique Crhromogenic Print, Courtesy of NASA, Bulger Gallery, Canada 125

Şekil 42. Sophie Ristelhueber, 2005, WB, No.22,

Gelatin Silver Print, 120.1x150.2 cm, National Gallery of Canada..... 127

Şekil 43. Sophie Ristelhueber, 'Eleven Blowups', No:1, Colour silver

print mounted on aluminium and framed, 110 x 133 cm, Galerie Poggi..... 128

Şekil 44. Paul Seawright, 2003, Hidden Series, Imperial War Museum..... 132

Şekil 45. Roger Fenton, 1855, The Valley of the Shadow of Death,

Wet Collodion Glass Negative Paris, Musée d'Orsay 132

Şekil 46. Simon Norfolk, 2001, Afghanistan: Chronotopia Serie,

Man with Balloons, Kabul, Simon Norfolk Archive 134

Şekil 47. Simon Norfolk, 2008, Full Spectrum Dominance Serie,

Glory Trip 197, Michael Hoppen Gallery..... 136

Şekil 48. Simon Norfolk, 2014, 'When I am Laid in Earth: Mapping With a

Pyrograph'serisi, The Lewis Glacier,1963 (A), 30x40 inch, Digital Chromogenic

Print, Benrubi Gallery, NYC 137

Şekil 49. Joan Fontcuberta, 2005, 'Googlegrams: Auschwitz' 143

Şekil 50. André Derain, The Grove, 1912, Oil on Canvas,

116.5 x 81.3 cm Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russia..... 144

Şekil 51. Joan Fontcuberta, Orogenesis: Derrain, 2004, Foam Exhibition 145

Şekil 52. Sonja Braas, 2003, Forces-23, C-Print/Diasec, 140cmx120 cm,

Collection Fotomuseum Winterthur..... 147

Şekil 53. Jon Rafman, 2009, 9-Eyes of Google Street View, Rue de la Huchette,

Paris, France, C-print, Edition 3 of 3 20" x 32", Angel Gallery 153

Şekil 54. Michael Wolf, (2011), 'A Series of Unfortunate Events' 156

Şekil 55. James Bridle, (2012), Drone Shadows Series,

Istanbul Design Biennale, Galata Greek Primary School 157

Şekil 56. Ozan Atalan, Monochrome (detail), 2019, still from the 5-minute color

HD video component of a mixed-media installation, From the

16th Istanbul Biennial 161

Şekil 57. Mishka Henner, 2013-14, Cedar Point Oil Field,

Harris Country, Texas, Archival pigment print mounted to aluminium,

149 x 258 cm, University of Salford Art Collection 162

Şekil 58. Mishka Henner, 2011, Dutch Landscapes Series,

Staphorst Ammunition Depot, Overijssel, 80 × 90 cm,

Inject print, Metmuseum Collection 163

Şekil 59. Trevor Paglen, 2010, The Other Night Sky Series,

STSS-1 and Two Unidentified Spacecraft Over Carson City

(Space Tracjing and Surveillance System; USA 205), C-Print, 48x48 inches 165

Şekil 60. 'Home' Sergi Afişi 181

Şekil 61. 'Art Number 23 Sergisi Afişi 182

Şekil 62. 'Mister Gallery Sergisi Afişi' 182

Şekil 63. Rotterdam PhotoFest 2020 Afiş 182

Şekil 64. Keşif..... 183

Şekil 65. İşaretler 184

Şekil 66. Sapma Hali 184

Şekil 67. Form Arayışları 185

Şekil 68. Zeytin Ağaçları 185

Şekil 69. Sapma Hali II 186

Şekil 70. Keşif II 186

Şekil 71. Yükseliş 187

Şekil 72. İçindelik I 187

Şekil 73. İçindelik II 188

Şekil 74. Mavinin Keşfi 188

Şekil 75. Yeşil Sınır 189

Şekil 76. Dışındalık 189

Şekil 77. Gerence Rotası 'Google Earth' 190

Şekil 78. İkarian Denizi 190

Şekil 79. 'Art Number 23' Anthropologio, Thissio, Atina 191

Şekil 80. 'New Vision' 'Contemporary Photography Exhibition' Mister Gallery 191

Şekil 81. 'Home', Kişisel Sergi, VivaDalston Gallery Space, Londra 192

GİRİŞ

İstikbal Göklerdedir !
Mustafa Kemal Atatürk

Günümüzde havadan bakış açısının ideal perspektifi yansıtan bir tutum üzerinden tartışılması, bu açıyı sağlayan teknolojinin tarihsel ve felsefi bir düzlemde ele alınmasında önem arz etmektedir. İçinde bulunduğumuz çağın merkezi bir veri ve gözlem kaynaklarından olan drone teknolojisi gelişimini sürdürürken farklı disiplinlere yeni alanlar açmaktadır. Havadan bakışın bilim ve teknoloji ışığında kesin ve objektif sunumunu temsil etmeyi amaçlayan kartografik tasarım, istikrarlı bir biçimde gelişen coğrafi bilgi sistemleri aracılığıyla sunulmaktadır. Kartografinin bir tasarım olma özelliği ise dünya yüzeyini havadan bakış açısıyla yorumlayan sanatsal faaliyetlerle çeşitli açılardan kesişmektedir. Fotoğraf teknolojisi bilimsel bilgi üretme anlamında coğrafi bilgi sistemlerine dolayısıyla kartografik tasarıma önemli bir katkı sağlamıştır. Söz konusu bilgi ihtiyacının ve keşif sürecinin fotoğraf teknolojine dâhil ettiği kazanımlar ise her iki disiplinin paralel bir biçimde ilerleyen tarihsel gelişimlerini vurgulamak açısından önemlidir.

Fotoğraf teknolojisi tarihsel anlamda teknik gelişimini sürdürürken dünya yüzeyinin betimlenmesinde objektif bakışı merkez alan coğrafya disipliniyle diyalog kurmaktadır. Yüzeyin kartografik bir formda temsili, bakışın sağladığı inter disipliner vizyon ile beraberinde kavramsal sanat ve kavramsal fotoğraf için bir ilham kaynağı oluşturmaktadır. Coğrafi bakışın insan ile olan etkileşimini destekleyen Kültürel Coğrafya olgusu ise kavramsal fotoğrafın sağladığı yeni ufuklar çerçevesinde değerlendirildiğinde bağlam açısından derin bir ifade kazanarak zenginleşmektedir. Bu olanaklar doğrultusunda ve sanatın genişleyen alanı perspektifinde yüzeyi ele alan ve havadan bakışla yorumlayan birçok sanatçı değerlendirilebilmektedir.

'Kavramsal Fotoğrafta Yüzey Araştırmaları ve Kültürel Coğrafyalar' başlıklı Sanatta Yeterlik tez çalışmam üç farklı temayı araştırma arzumdan kaynaklanmaktadır:

1) Havadan bakışın günümüz koşullarında artan sosyal üstünlüğü ve sanatsal cazibesi,

2) Gerence Koyu'ndaki balık çiftlikleri ve neden oldukları coğrafi varyasyonların estetik açıdan ilham verici olması,

3) Drone teknolojisini keşfetmiş ve kullanıyor olmam.

Çalışmayı üç bölümde değerlendirmiş bulunmaktayım. Kültürel, felsefi ve tarihsel gelişimini ele almayı amaçladığım ilk bölümü kendi içinde bakışın disiplinler arası boyutta ne koşullarda ifade edildiğini ele alan bir çerçevede geliştirmek amaçlanmıştır. 1.1. başlığı altındaki Kültürel kökenler kısmında konu itibariyle önemli bir yeri olan 'İkarus Efsanesini' ve kökenlerini irdelemek çalışmanın özünü oluşturan yükselen bakışı vurgulamak açısından önem arz etmektedir. İkarus efsanesi, felsefe ve sanat alanında pek çok kez yorumlanmış ve kültürel anlamda belirgin bir öneme sahip bir mitoloji anlatısı olmuştur. Yanı sıra mitolojik kahramanın gökyüzüne yükselişi ve ardından yaşadığı felaket, klasik anlatı da önemli bir yer etmiş, edebiyat ve sanat tarihinin havadan bakışı simgeleyen herşeyi bilme arzusuna sembolik bir yaklaşım kazandırmıştır. Söz konusu kahramanın yükseliş hikâyesi bugün de güncelliğini korumaktadır.

1.2. başlığı olan Felsefi Temeller kısmında ise havadan bakışın sonuçlarına odaklanmamı sağlayan yüzey fenomeniyle ele alarak ilgili felsefeci ve coğrafi görüşün temsilcileri aracılığıyla incelemek hedeflenmektedir. Kartografik tasarımı modernist bakış açısıyla tartışarak faaliyet göstermiş olan Guy Debord ve 'Urban Dérive' yaklaşımının araştırmaları, söz konusu olguyu sanatsal bakışla ilişkilendirmek açısından çalışmada belirleyici vizyonlardan olmuştur. Bu bağlamda 'Psikocoğrafya' temsilcileri aracılığıyla yüzey olgusuna hem fotoğraf hem de stüasyonist hareket perspektifinde bir inceleme yapmak amaçlanmıştır. Stüasyonistlerin harita bilinci ve kartografiye içselleştirmeye olanak sağlayan bir tasarım olgusu çerçevesinde geliştirdiği vizyon incelemenin özünü oluşturmaktadır. Yüzey kavramını haritanın çoğul ve hareketli yapısı üzerinden değerlendiren Gilles Deleuze ve Felix Guattari tarafından aktarılan köksap teorisi ve yayılımlar dolayısıyla irdelemek amaçlanmıştır. Yanı sıra günümüz koşullarında yukarıdan bakışın hem kültürel ve sosyal hem de felsefi anlamda karşılık bulabileceği bir ifade olan 'İkarus'un Gözü' ve 'İkaryan Bakış' söylemini geliştiren Felsefeci Christine Buci-Glucksmann çalışmanın temelini oluşturan bir perspektif sağlamıştır. Glucksmann'ın teorileri eşliğinde genişletilmiş kartografik bakışın kavramsallaştırmanın nesnesi olma potansiyeline ilişkin örneklerle desteklenmiş bir inceleme hedeflenmiştir. Yine aynı temel başlık altında Coğrafya alanına interdisipliner bir vizyon kazandıran Denis Cosgrove ve havadan bakışın hümanist perspektiften coğrafi konumlanmasını incelemek amaçlanmıştır. Söz konusu çerçeveyi, 'Kültürel Coğrafyalar' bağlamının geliştirilmesi açısından felsefi unsurlar ve temsilcileri eşliğinde değerlendirmek

gerekmektedir. Cosgrove'un konuya ilişkin kavramsal sanat ve fotoğrafa yönelik söylemlerini coğrafyanın genişleyen alanı vurgulanarak öne çıkarmak hedeflenmiştir.

Bu felsefi belirlemelerin ötesinde söz konusu bakışa imkân veren hava fotoğrafının tarihsel gelişiminin incelenmesi çalışmanın bilim-sanat arasındaki diyalektik kesişmelerin belirlenmesi dolayısıyla önem arz etmektedir. Bu nedenle 1.3. başlığının kapsamı bakışın tarihsel ve teknik gelişimini aktaran sürece ve nedenlere odaklanmaktadır. Coğrafi bilgi üretiminin fotoğraf teknolojisiyle eş zamanlı dönüşümü havadan bakışın evrimini takip sürecinde etkili olmaktadır. I. ve II. Dünya Savaşlarında bakışın sosyo-politik üstünlüğü ve çizilmekte olan sınırların hassas dengelerininin kurgulanmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu nedenle askeri ve bilimsel gözlem teknolojilerinin en doğru görüntüyü elde etme üzerine geliştirdiği stratejiler fotoğraf teknolojisinin teknik dönüşümündeki ilerleme vizyonunu da oldukça etkilemiştir. Yanı sıra gelişen teknolojiler çerçevesinde içinde yaşadığımız dünyayı tanıma ve yer yüzünü derinlemesine keşfetme amacıyla evrensel boyutta atılımlar gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda XVIII. Yüzyılın sonları itibariyle başlayan kâşif-fotoğrafçı konumundaki bilim insanlarının 'The Royal Geographical Society' ve National Geographic Society' gibi oluşumlarla gerçekleştirdikleri sistemli keşif çalışmaları ve bakışa katkılarını incelemek amaçlanmıştır. Hem fotoğraf hem de yükseliş teknolojilerinin sistematik dönüşümüyle yer yüzeyi ve atmosfer arasındaki mesafeler giderek daha nitelikli keşiflere imkân sağlamıştır. 1.4. başlığı ve alt başlıklarının çerçevesi modernist dönemle birlikte hızla dönüşen yükselen bakış algısının teknolojik yapılanması ve ideolojik ve sosyolojik zemini ele alınmaktadır. Dolayısıyla çalışmanın bu bölümünde havadan bakışın teknik gelişiminde öncü bilim insanları ve inovasyonları eşliğinde fotogrametri gibi teknolojilerin süreci nasıl etkilediğine değinmek amaçlanmıştır. Sonrasında atmosferi aşmayı amaçlayan devrimsel faaliyetler ele alınarak, devrimsel nitelikteki uzay savaşlarını ve uydu konumlanmasının fotoğraf teknolojisiyle olan bağlantılarına değinmek önem arzetmektedir. Modernist bakış açısının bu türden keşifleri ilerleme düşüncesiyle nasıl ele aldığı ve coğrafyaya yakınlaşan insanlığın kültürel etkileşimleri bu bağlamda öne çıkmaktadır. Gezegene bu türden bir bakışın yarattığı evrensel dönüşüm, daha fazlasını arayan Post-modernist bakışa zemin hazırlamıştır. İnternet ağlarının ortaya koyduğu yeni dünya düzeniyle havadan bakış siber ortamların kartografik tasarımlarıyla tanıştırmıştır. Diğer yandan fotoğraf teknolojisinin önemli bir parçası konumuna gelen drone sistemleri gündelik hayatta aşina olunmayan türden bir bakışı sürekli gelişen altyapısıyla temsil etmeye başlamıştır. Bu bağlamda havadan bakışı destekleyen uydular, arama motoru ve drone sistemlerinin sistemli gelişimini hem sosyo-kültürel hem de

sanatsal boyutta incelemek amaçlanmıştır. Kartografinin, coğrafya biliminin ötesinde farklı disiplinleri nasıl beslediği ya da haritanın kültürel çerçevede sembolik ve formal yapılanmalarını inceleyerek genel çerçeveleriyle aktarmak amaçlanmıştır. Sanat ve kartografi arasındaki diyaloğun bu bağlamda incelenmesi tarihsel çerçevede harita tasarımına dair bir araştırmayı gerektirmektedir.

II. Bölümde bahsedilen 'Kültürel Coğrafyalar ve Kavramsal Fotoğraf' başlığı altında coğrafya alanının söz konusu alt disipliniyle fotoğrafın kavramsal boyutunu ele almak amaçlanmıştır. XX. Yüzyılın ortalarında dönüşen kent ve sosyal çevreler fotoğraf sanatına yeni bir dil yetisi zemini oluşturmuştur. Avangard sanatı takiben gerçekleşen deneysel yaklaşımlar yerini yaratıcılıkta coğrafi vizyonu içeren mekân, uzam, konum ya da sınır gibi fenomenlerin tartışıldığı kavramsal zemine bırakmıştır. Fotoğraf Sanatı, 'Yeni Topografyacılar' ya da 'Düsseldorf Ekolü' gibi oluşumların desteklediği bağlamlar neticesinde coğrafi konumlanmaları ele almış ve modernist vizyonun varoluş alanlarını temsil etmiştir. Bilimsel karaktere sahip panoramalar, gözlem ve doğaya ilişkin yeni perspektifler ortaya koyulmuştur. Kent ve mimariye odaklanan kavramsal vizyonu takip eden sanatçılar yüzeyleri temsil eden bellek kayıtları formunda seriler gerçekleştirmişlerdir. Fotoğraf teknolojisinin havadan bakışa izin veren teknolojik yapılanmasını araç olarak kullanan ve 'boşluk' algısına ilişkin çalışmalar gerçekleştiren Robert Smithson ve Ed Ruscha gibi isimlerin sanatsal pratikleri değişime ilişkin söylemlere yer vermektedir. Bu bağlamda çalışmanın bu bölümünde Kültürel Coğrafyaların ilgi alanı Post-Colonial araştırmalar başlığı altında havadan gerçekleşen bakışı kavramsal boyutta temsil eden sanatçı örneklerine yer verilmiştir. Bu bağlamda betimsel yöntemle aktardığım isimler Jananne Al-Ani**,** Richard Mosse, Laura Kurgan olmuştur. Bu başlık altında ele alınan sanatçılar, çeşitli bağlamlarda ideolojik ve politik bakış açılarına yer vermiş, savaşlar, kitlesel göç krizleri veya kentlerin sosyolojik yapılanmalarına ilişkin kavramsal boyutta çalışmalar gerçekleştirmiştir. Yanı sıra 'Yüzey Saptamaları' kısmına dahil edilen sanatçılar bir yaratıcılık stratejisi bağlamında yüzey fenomenini irdelemiş ve kavramın kendisini somut anlamda değerlendirmiş sanatçılardan oluşmaktadır. Söz konusu çalışmalar kimi zaman tarihsel kesişmelerle ele alınmış kimi zaman avangardı sembolize eden kolaj gibi teknikler aracılığıyla sınır, boşluk, hakikat ve ötesi gibi kavramları estetize etmişlerdir. Bu bağlamda değerlendirdiğim sanatçılar, Sohei Nishio, Sophie Ristelhueber ve Simon Norfolk olmuştur. Bir diğer alt başlık olan 'Siber-Kültürel Coğrafyalar' kısmı, tam anlamıyla siber dünyada kültür edinmek eylemine yönelik bir sanatsal yaklaşımı içermektedir. Çağın gerektirdiği bir varoluş biçimini temsilen, fotoğrafın gerçeklik algısının sınırlarını zorlayan boyutta seriler

gerçekleştirmiş sanatçılara yer vermek amaçlanmıştır. Bu bağlamda manzara türünü ele alırken yaratıcılığını yazılımlar, uydu sistemleri veya internet ortamında arama motorları aracılığıyla ifade eden sanatçılara odaklanmak amaçlanmıştır. Bu türden sanatçılar kavramsal fotoğrafı icra ederken kimi zaman fotoğrafı araç olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Bunu yaparken gözetim ve kontrol sistemlerinin yarattığı paradoksal ve tartışmalı komplo teorilerine yer vermiş ve günümüz bağlamında yukardan bakışın ideolojik temsilini ortaya koymuşlardır. Bu başlık altında betimlediğim temel sanatçılar, Joan Fontcuberta, Jon Rafman, Mishka Henner ve Trevor Paglen olmuştur. Kültürel coğrafyalar bağlamında değerlendirilmesi amaçlanan sanatçıların her biri kariyerleri ve ilgili serileri çerçevesinde kavramsal fotoğraf vizyonuyla üretimler gerçekleştiren sanatçılardan oluşmaktadır. Tez çalışmamda seçim aşamasındaki kriterlerim söz konusu etkenler çerçevesinde şekillenmiştir. Başlıklar dahilinde ele aldığım sanatçıların her biri kavramsal sanatın alternatif üretim biçimlerine örnek teşkil etmektedir. Bu bağlamda her bir sanatçının yaklaşımını destekleyen felsefecilerin söylemlerini ele almak ve ifadenin felsefi kökenlerini incelemek amaçlanmıştır.

III. Bölüm, tez çalışmamın kuramsal çalışma ve araştırmalarımı destekler nitelikte geliştirdiğim ‘Home’ (Yuva) adlı projemi kapsamaktadır. Bu bağlamda dört ayrı başlık altında ele aldığım metinde çalışmanın kültürel ve kavramsal boyutları, ekolojik ve ideolojik temellendirilmesi üzerine teorik araştırmalar yapmayı amaçladım. Bir bölümünü Drone tekniği aracılığıyla gerçekleştirdiğim projenin kavramsal çerçevesini İkarus bakışının bağlamını tartışmak ve kavramsal boyutta ele almak üzere bir temsil gerçekleştirmeyi hedefledim. Projenin gelişimini ve sergilenmesini aktardığım 3.3. ve 3.4. başlıklarında 3-10 Mayıs 2019 tarihleri arasında Londra, ‘VivaDalston Gallery Space’ adlı mekânda açtığım ‘Home’ adlı kişisel sergimin detaylı anlatımıyla desteklemeyi amaçladım. Yanı sıra projenin kabul görerek sergilendiği farklı sanatsal etkinlikler ve yurtdışı sergilemelerine değinmek istedim.

‘Kavramsal Fotoğrafta Yüzey Araştırmaları ve Kültürel Coğrafyalar’ başlıklı tezimin ortaya çıkışını ve yapılanmasını belirleyen kişisel deneyimler söz konusu olmuştur. Coğrafya disiplininin yaratıcılık stratejileri bağlamında cazip bir disiplin olması ve fotoğraf sanatına öznel bakış noktalarımla kesişmesi etkenlerin temelini oluşturmaktadır. Coğrafya ve dolayısıyla katografi tasarımına ilgim, 1990’lı yıllar itibariyle biriktirdiğim çeşitli türlerden haritalarla başlamıştır. Bu bağlamda tasarımın eklektik stilini ve coğrafyanın kendi alanımla bağlantılı olan kültürel boyutunu derinlemesine araştırmak ve irdelemek arzusu oluşmuştur. Harita tasarımının temel aldığı yükselen bakışı fotoğraf teknolojisinin günümüzde popüler bir

aracı olan ve havadan bakışın estetiğine olanak sağlayan drone tekniği konusuna yönlendim. Bu anlamda harita tasarımının alışılageldik bakış açılarının ötesine imkân vermesi, kurmayı amaçladığım kavramsal vizyona da ilham vermiştir. Öte yandan tekrar kişisel kanallarıma döndüğüm bir süreçte yaşadığım yere ve İzmir kentinin ikamet etmekte olduğum kıyı şeridine bakışım güncel etkenler dolayısıyla farklı konumlara gelmişti. 2011 yılında başlayan Suriye sınır kapısının kritik durumu neticesinde gerçekleşen olaylar ve 2014 yılı itibariyle denizlerde yaşanan büyük hareketlilik kıyı bölgesinden görünen haliyle oldukça etkili olmuştur. Göç meselesinin söz konusu boyutlarda sürekli bir tedirginlik durumuna zemin hazırlaması, öznel anlamda kıyıya ve deniz fenomenine bakışımı yönlendirmiş ve projenin sınır çerçevesine yansımıştır.

Tez çalışmam sırasında 2018 yılında gerçekleşen ve teması 'Keşif, Estetik ve Fotoğraf olan IV. Uluslararası İzmir Fotoğraf Günlerine katılım sağladım. Söz konusu etkinlikte 'Yüzeyin Keşfi ve Fotoğraf' başlıklı oturumda panelist olarak yer aldım. Ve İkarus bakışının yüzey fenomenine sağladığı zengin potansiyel üzerine araştırmalarımı aktardım. Diğer yandan konuya ilişkin sanatsal yaratıcılıkları keşfetmek üzere 2018 yılında 'Breaking Point' temalı 'VII. Triennial of Photography Hamburg' ve ''Framing Identity, Society and Vision' temalı 'Copenhagen Photo Festival' etkinliklerini ziyaret ettim. Ve çalışmam perspektifinde sunulan Fotoğraf pratiklerini yakından izleme ve dinleme imkânı sağladım. 2018- 2019 tarihleri arasında sekiz ay süren Erasmus+ Staj Programı çerçevesinde London University of Westminster School of Media, Arts and Design, Photography Arts MA departmanında ziyaretçi araştırmacı olarak görev aldım. Bu süreç zarfında çalışmama katkı sağlayan bir dizi etkinlikte hem ziyaretçi hem de katılımcı olarak yer aldım. Üniversite bünyesinde gerçekleşen 'CREAM Winter PhD Symposium' etkinliği sırasında projelerini tamamlamış veya sürdürmekte olan pek çok PhD adayının çalışmalarını yakından takip etme fırsatına sahip oldum. Ve mülteci hareketlerinin sosyolojik sonuçları ya da düşünsel hareketin görsel ve estetik sonuçları gibi konuları Fotoğraf aracılığıyla aktaran adayların sunumları benim için ilham verici nitelikte çalışmalar olmuştur. Fakültenin her hafta gerçekleşen 'Wednesday Photoforum' etkinliğinde Fotoğraf alanında büyük projelere imza atmış sanatçıların ziyareti gerçekleşmiştir. Söz konusu sunumlarda tezimin II. Bölümünde de adı geçen Mishka Henner'i dinleme olanağı elde ettim. Diğer yandan şehrin farklı bir eğitim kurumu olan 'University of Goldsmith Media and Communication' programında yer alan ve yine tezimde yer verdiğim isim Dafna Talmor'un fotoğraf üretimlerini ve vizyonunu aktardığı sunumları ziyaret ettim. Yine Londra'nın fotoğraf alanında faal oluşumlarından 'Photofusion' adlı kurumda 'Critical Contemplations: On

Collaboration' başlıklı etkinliğe katıldım. Ve bu çerçevede bir grup sanatçının tasarımda iş birliği söylemlerini fotoğraf üzerinden aktardıkları bir platformda yer alarak amaçlanan zihin haritası tasarımında katılımcı oldum. Harita yöntemiyle ve diyagramlar dolayısıyla gerçekleşen bu türden bir araştırma çalışmasını deneyimleme olanağı sağladım. Yine şubat 2019 tarihinde yer aldığım 'Still Moving: The Psychogeography of the Gallery Visit' adlı Workshop etkinliğinde katılımcı olarak yer aldım. Bu etkinlik boyunca gerçekleştirdiğim ve sunduğum Psikocoğrafya pratiğinin kolektif ve öznel pratiklerini deneyimleme olanağı elde ettim. 'Tate Exchange' ve 'Autuograph' gibi iki farklı galeride ve 'Shoreditch' bölgesinin sokaklarında gerçekleştirilen sunumlar ve psikocoğrafya pratikleri tez çalışmamın önemli bir bölümünü oluşturan kavramın sürüklenme (Dérive) ve kaybolma kavramlarının özümsemek adına önem arz etmiş ve ilham vermiştir.

Diğer yandan Londra şehrinin sanatsal anlamda pek çok etkinliğe ev sahipliği yapıyor olması, görsel sanatlarda önemli galeri ve müzeyi yerinde tecrübe etmek açısından oldukça katkı sağlamıştır. 'Anında Gözlem' (Instant Observation) olarak adlandırılan eğitim yöntemiyle görmek ve incelemek istenilen yapıtlara gerekli izinlerle müzelerden ulaşmak mümkün olmaktadır. Bu anlamda tez çalışmamın tarihsel boyutuna katkı sağlayan fotoğraf tarihinden eserlere, 'Victoria and Albert' ya da 'Royal Photographic Society' gibi arşivler veya koleksiyonlardan erişme imkânı elde ettim. Aynı şekilde sergileme teknikleri konusunda ilham veren 'The Photographer's Gallery' adlı Londra'nın en önemli fotoğraf merkezinde Urs Stahel tarafından gerçekleştirilen 'Curating Photography 1930-1980-2020' başlıklı seminere katılım sağlayarak konuya ilişkin yeni vizyonları öğrenme fırsatına sahip oldum.

Tez çalışmamın literatür araştırmasını pek çok farklı türden kütüphane ve internet tabanlı kaynaklarla gerçekleştirmeyi amaçladım. Kaynakça oluşumunda faydalandığım yönteme ilişkin bilgi vermesi açısından bu ortamlardan bahsetmeyi gerekli görmekteyim. Tez çalışmasına başladığım DEU Güzel Sanatlar Fakültesi Kütüphanesi kitaplıkları ve kendisine dahil ettiği zengin veri tabanları çalışmanın literatür yapılanmasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Yanı sıra İzmir Milli Kütüphane, Ege Üniversitesi Kütüphanesi, Ahmet Priştina Kent Arşivi ve Müzesi farklı türden kaynaklara erişime imkân vermiştir. Çalışmamın diğer yarısında görev aldığım 'University of Westminster' bünyesinde yer alan kütüphane, zengin sanatçı katalogları ve kuramsal çerçevedeki kitaplarıyla literatür taramasında büyük katkı sağlamıştır. Yanı sıra söz konusu üniversitenin dahil olduğu sanal erişim kanalları ülkedeki diğer önemli üniversitelerin veri tabanlarına ulaşmamda da kolaylık sağlamıştır. Yanı sıra 'British Library',

‘Kensington Central Library’, Victoria and Albert’müzesine dahil olan ‘The National Art Library’ gibi kütüphaneler konuya bakış açımı zenginleştiren kaynaklara erişimimde oldukça önemlidir. Araştırmalarıma başlarken hayatı ve çalışmalarıyla tezime rehberlik eden Alman Sanat Tarihçi Aby Warburg, metodoloji anlamında ilham aldığım en önemli isimlerden olmuştur. Londra’da bulunan ‘Aby Warburg Institute’ ve eşsiz kütüphanesini ziyaretlerim görsel bağlantıları antropolojik ve etnografik anlamda değerlendirmemde önemli katkı sağlamıştır. Aynı zamanda ‘Maps and Society’ etkinliklerine katılım sağlayarak enstitünün çeşitli seminerlerini de deneyimleme imkânı elde ettim.

Tez çalışmam süresince bireysel girişimler ve araştırmalar sonucunda elde ettiğim kazanımları, incelemelerime ve projemin kavramsal çerçevesinde aktarmak amaçlanmıştır. Giriş bölümü dahil güncel anlamda Covid-19 virüsü kaynaklı pandemi süresince tamamlamış olduğum çalışmamı, evrensel bir tanıklığın gerçekleştiği felaketin seyri süresince geliştirmiş bulunmaktayım. Diğer bir değişle, İkarus kökenli bir havadan bakışı inceleyen bu çalışma, havada yaşaması bilimsel araştırmalar neticesinde muhtemel olan bir virüsün verileri ve yoğun tartışmaları eşliğinde, paradigma değişimlerine aktif bir biçimde tanıklık ederek ortaya koyulmuştur. Drone teknolojisinin çok geliştiği günümüzde sanatsal ve fotografik boyutu konunun incelenmesinde önem taşımaktadır.

I. BÖLÜM
KÜLTÜREL, FELSEFİ VE TARİHSEL BİLEŞENLER

I. BÖLÜM
KÜLTÜREL, FELSEFİ VE TARİHSEL BİLEŞENLER

... Ölmeden bütün sabahlarımı unuttum
Denize düşeni kimse görmedi
Gökten indiğimi kimse görmedi.
Melih Cevdet Anday-İkarus'un Ölümü

Uçmak eylemi Antik Çağ'dan itibaren insanı büyüleyen ve sistemli bir biçimde geliştirilmesi için çaba gösterilen bir ideal konumundadır. İlk motorlu uçuşun yapıldığı 20. Yüzyıl'ın başlarına kadar gerçekleştirilen öznel deneyimler, bireysel girişimler teknik havacılık desteklerine ilham veren unsurları bir arada temsil etmektedir. Tarih boyunca uçuş fikrini somutlaştıran hayal gücünü zorlayan tasarımlar ve icatlar gerçekleştirilmiş ve söz konusu doktrinin kahramanları, ortaya koydukları her bir yeni fikirle günümüz teknolojilerinin temeline katkıda bulunmuşlardır. İki bin beş yüz yıllık uçuş tutkusunun, hatta saplantısının tarihini, bir yaklaşma/yakınlaşma, bir erişme ve dokunma çabasına bağlamamız gerekebilir. Bu tutku çok geniş bir spektruma sahiptir: "Çatalhöyük duvar resimlerinde karşılaştığımız kanatlı figürlerden Samsatlı Lukianos'un Ay'a Yolculuk' hülyasına, Simbad'ın seferlerinden Jules Verne'in dünyasına uçsuz bucaksız uçuş düşleri bizi bugüne halı üstünde taşımıştır" (Batur, 2006:35).

Motorlu uçuş ise tanrılar katına sınırsız erişim olanağı sunar. Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) 1490'lardaki çizilerinden kanat çırpan cihazı, Ornithopter, hayal gücüyle pratik mühendislik arasında bir diyalog ortaya koyar (Cook, 2003:2). Bir taraftan göğe yükselmek, kanat çırpmak ve yeryüzüne yukarıdan bakmak, dini birtakım söylemleri sembolize eder. Zamanla bu mistik güç, görsel vizyonda tasvir edilen karakterlerle eşleşerek yeniden doğuşu ve Aydınlanma ideallerini temsil eder konuma erişmiştir. Bu bağlamda XIX. Yüzyılda siyasi ve sosyal gereksinimler doğrultusunda başlayan teknik anlamda kusursuz işlevsellik arayışları günümüz koşullarında da sürdürülmektedir.

1.1. Kültürel Kökenler

Mitler, evrensel yaşam deneyimlerinin ortak insani değer ve duygularına karşılık gelir ve devamlılık suretiyle ortaya çıkan ihtiyaçlar dahilinde sembolik anlatımlarda yer bulurlar. Sanat ve edebiyat dünyası birçok dönemde, Klasik mitolojinin metaforik karakterinden

beslenmiş ve ortak insani kodlar yoluyla tarihin tekerrürüne ilişkin ifade ortaya koymuştur. Mem düşüncesini temel alarak hayatta kalma makinesi olarak tanımladığı insanın kültür iletiminin evriminin bir parçası olduğunu belirten Richard Dawkins şöyle ifade etmektedir: "İnsanın sıra dışı olan yönlerinin çoğu tek bir sözcükle özetlenebilir: 'kültür'. Bu kelimeyi kibirli olan anlamında değil, bir bilim insanının kullandığı anlamda kullanıyorum. Kültür iletimi, genetik iletime şu açıdan benzeşir: temelde tutucu olmasına karşın bir evrim şekline yol açabilir" (Dawkins, 2014:210).

Fransız felsefeci, eleştirmen ve göstergebilim teorisyeni Roland Barthes, (1915-1980), mitlerin işleyişinin evrensel tanımına odaklanmış ve kültür işaret sistemlerine yönelik gösterge bilimsel bir yöntem ortaya koymuştur.

> "Roland Barthes mitolojinin işlevini tanımlamak için tarihe yapılan bir araba yolculuğu imajını kullanır. Bir sürücü, arabanın ön camından dışarı baktığında, manzarayı tam ve olduğu gibi görür ve aynı zamanda ön camı görür. Mitler, etrafımızdaki dünyaya bakışımızı çerçevelemek ve aracılık etmek için pencereler olarak işlev görür. Odaktaki en ufak değişim, sürücünün pencereyi fark etmesini sağlar" (Saper, 2012: 3).

Klasik Yunan mitolojisinin önemli anlatımlarından İkarus Efsanesi, gökyüzünden dünya yüzeyine bakışın tasvirini hem bir seyir hem de özgürlüğe kaçış öyküsü olarak işleyen ve yaşanan kahramanın tecrübesinin trajediyle sonlandığı bir kaçış hikâyesidir. İkarus, sanat tarihi ve kültürel bağlamda uçuş düşlerinin ve düşüş trajedilerinin en önemli imgesel karakterlerinden biridir.

İkarus, Atinalı heykeltıraş ve usta zanaatkâr Daedalus'un iki oğlundan biridir. Atinalı Daedalus Kral Minos tarafından yarı insan yarı boğa olan Minotaur'un gizlenmesi için bir labirent tasarlaması isteğiyle Girit'e getirilir. Devasa biçimde büyüyen canavarın sürekli olarak kaybolacağı türden karmaşık yapının tamamlanmasıyla labirentin gizemini korumak için Minos, Daedalus ve oğlu İkarus'u kaçamayacakları yüksek bir kuleye hapseder. Kral Minos'un azabına uğrayarak Girit'te bir zindana mahkûm edilirler. Kral Minos, adadan gemiyle ayrılmalarını reddettiğinde, Daedalus ustaca bir alternatif icat eder, büyük kanatlar yapmak için tüyleri söğüt ağacının yapraklarıyla dikti ve balmumu ile birleştirir. Daedalus ve Ikarus kanatları bağladılar ve ilk hava akımı sabah güneşiyle tırmanırken gökyüzüne doğru yükseldiler (McLeish, 1996). Daedelus, malzemenin güneşin sıcaklığına ve suya olan hassasiyeti karşısında İkarus'u uyarır. Ancak uçmak eyleminin verdiği heyecan onun özgürlük gayesini gölgede bırakır ve sadece daha fazla yükselmeyi amaçlar. Sonucunda kanatlarındaki balmumu

erir ve denize çakılır. Daedalus'un gözleri önünde gerçekleşen trajedi, bugün de İkarian denizi olarak haritada yer imlemesi bulunan Ege Denizinin Samos Adası yakınlarında gerçekleşmiştir.

Avrupa kültürü, fazlasıyla uçma mitinin keşfiyle taçlanmıştır. 'Perseus, Pegasus, Sfenks, Eros, Hermes, Phaeton, Melekler, Putti ve Mesih'in yükselişi… Bu efsaneler arasında öne çıkan Ikarus'tur. İlk Pilot, ilk uçan insan, ilk hava felaketi…" (Greenaway, 1997: 16). Ikarus, bulunduğu noktadan havada süzülerek amacından uzaklaşma ve ölümü pahasına gördükleri karşısında büyülenir ve insanüstü bir bakış noktasından yeryüzünün seyrine tanıklık eder. Hikâyenin vurucu noktalarından olan kaçmak eylemi, insanın hayatına devam etme arzusu, imkanlar dahilinde gerçekleşen bir yolla potansiyel özgürlük anlamında sonuç verememiştir. İnsanüstü bir çabanın söz konusu olması bile İkarus'un makûs talihini ve dahi Daedalus'un büyük hayal kırıklığını değiştirememiştir. Efsanenin bu kısmı doğa kanunlarının makul bir şekilde tanınması ve saygı gösterilmesi gerektiği konusundaki Yunan iddiasını vurgulamaktadır. Klasik mitolojide İkarus gibi tanrısal kahramanlıklarının bedelini canlarıyla ya da mahkumiyetleriyle ödeyen kahramanlar mevcuttur. Prometheus ve Sisiphos gibi kahramanlar buna birer örnektir.

"Bu nedenle, bilge sanatçı Daedalus'un ve onun benmerkezci oğlu Ikarus'un hikâyesiyle, doğaya, sanata ve akla itaat etmenin incelenmesiyle sanatta özgürlük arayışının yansıtıldığı bir Yunan araştırması görüyoruz" (Cross, Lamm, Turk, 1976:77). Ovidius'un Metamormorfozlar'ındaki, Daedalus bölümünde anlaşılacağı üzere, labirenti tasarlayan bu dehanın tasarım bilinciyle hareket ettiği ancak sonuca ulaşmakta başarısız olduğu vurgulanır. Uçmak eyleminin tarihinde İkarus'un, bu arzunun en etkili süjesi haline gelmesi ve imkânsızı başarmak üzereyken seyir keyfinin büyüsüne kapılması sanat ve edebiyat dünyasında alegorik ve sembolik anlatımlara da zemin hazırlamıştır. Çünkü efsanenin ilan ettiği temel fikir Klasik Yunan içgüdüsüdür ve yaratıcı faaliyete olan bağlılıktır. Bu bağlamda adrenalin dolu bir hayatiyet yanılsaması yaratmak için yeni imgeler ve yapılar yaratılır. Yaratma arzusu Yunan dehasını işaret etmektedir.

1.1.1 İkarus Efsanesi

İkarus'un bu kaçış deneyimi; farklı noktalardan, kültürel, felsefi, estetik ve bilimsel anlamda pek çok alanda araştırma konusu olmuş ve aynı zamanda yaratıcı ve sanatsal faaliyete ilham kaynağı haline gelmiştir. İkarus'un uçuş rüyası, sıradan gerçekliğin ve algının sınırlarını zorlayan, cesur bir bakış açısı arketipi oluşturmuştur. Kimi tasvirlerde yeniden doğuşu

sembolize ederken kimilerinde etik değerlerin tartışması yer alır. Bu etik değerler, şu noktalarda odaklanır: Doğa kanunlarına baş kaldırma, babaya itaatsizlik dolayısıyla Freudian anlamda bir iktidar mücadelesi söz konusudur. Daedalus'un pratik zekasının ürünü olan kanatlar, felaketin araçları olsa da insan ve uçuş fikrine dair düşüncenin nihai sonuçlarına temel olarak alınmıştır.

Ikarus ve Daedalus'un hikâyesinin bugüne kadar olan en eski ve aynı zamanda en ayrıntılı hali M.Ö. 43 yılında doğan Romalı şair Publius Ovidius Naso, tarafından Metamorfozlar kitabında kaleme alınmıştır. "Her ne kadar geleneksel Daedalus ve Ikarus trajedisi, çeşitli klasik kaynakların bölümlerinde bilinmesine rağmen, en geniş anlamda Ovidius'un Metamorfozlarında korunmaktadır" (Kilinski, 2004:93) Metamorfozlar başlıklı kitaplarının, Kline tarafından tercüme edilen versiyonunda Şair, VIII. kısmında İkarus'un havadaki heyecanını şu dizelerle ifade eder:

"…Çocuk, uçma cüretinin hazzını almaya başladığında ve rehberini terk eder, cennetin arzusuyla çekilir, süzülerek daha da yükselir…" (Ovidius, 1903: 183).

Ovidius'un Latince ifade edilmiş şiirsel metninde coşkusunu engelleyemeyen ve aşırılıktan kaçamayan bir gencin şaşırtıcı olmayan sonu ifade edilmiş, bu metinlerden yola çıkan pek çok eserde ise anlatımın sembolik konumlandırılması üzerine farklı ifadeler gerçekleştirilmiştir. Bazı yönelimler kahramanın talihsiz kaderine yoğunlaşırken kimilerinde boğulma esnasında yaşadığı ıstıraba, babası Daedalus'un çaresizliğine veya aşırılığın kaçınılmaz sonuçlarına odaklanarak varyasyonlar meydana getirilmiştir. Çok taraflı bir yönelim söz konusudur.

1.1.2. Mitolojik Tasarım

Edebiyat ve sanat dünyasında birçok esere ilham veren Antik Yunan efsanesi İkarus, birçok farklı noktalardan yansıtılmıştır. İkarus'un bu ölümcül yükseliş kararı, birtakım eserlerde meydan okuma olarak değerlendirilmiştir. Söz konusu meydan okuma, yasak olan alana/ yasak alana girmenin yarattığı 'hazla doludur. Sınırları aşmak, kendisini tanrılarla eşdeğer olarak nitelemek ve buna bağlı olarak sonuçlarını acı bir tecrübeyle yaşamak düşüncesi günümüze kadar olan birçok eserde sanatsal bakış açılarıyla yansıtılmıştır. Görsel sanatların yanı sıra edebiyatta, İkarus figüründeki kışkırtıcı dürtülerin baskınlığına ilişkin birçok ifadeye rastlanmıştır.

“Homeros’un Odysseia, Dante-Ulysses ve Christopher Marlowe, Doctor Faustus ile dürtülerini tanrıların iradesine karşılık zorlu yollarla bastırmaya çalışan karakterleri ele alırlar. Bu üç metin kahramanlar arasındaki ezici merak ve tutku ya da içsel olarak İkarus benzeri özellikler taşımaları ile bağlantılıdır” (Agarwal, 2015, Goldsmiths.int).

Şekil: 1, Publius Ovidius Naso, 1821, Portrait of Ovid, illustration to 'Delphin and Variorum Classics'. 1794, British Museum
https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0822-7376

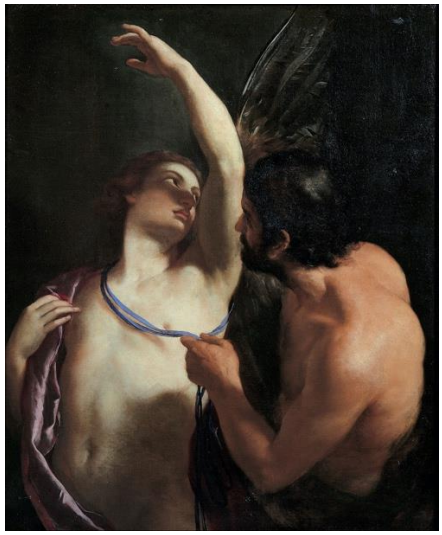
Böylece Homeros’un bilgeliği bireysel eylem iradesiyle düşüncesiyle devam ettirme arzusu, Ulysses’in bilginin ötesinde olanın deneyimini savunması, Doctor Faustus’un kendi kişisel özlemlerine öncelik vermesi, Ovidius’un İkarus temsiliyle paralel bir gidişat izlemektedir. Karakterlerin güçlü egoları ve kışkırtıcı nitelikteki tutkuları hikâyelerin yönünü belirler ve İkarus’un temsil ettiği aşkın olana ulaşma arzusuyla çakışır.

Ovidius’un ‘Metamorfozlar’ adlı sekiz kitabının İkarus ve babası Daedelus’a ait bölümlerin içinde geçen betimlemelerin her biri epik bir trajedinin unsurları olarak sanatçıların ve şairlerin yaklaşımıyla pek çok kez yeniden ele alınmıştır. Görsel sanatlarda İkarus figürünün anlatımı sanatçıların vurgulamak istediği ve konuya yaklaşımlarını ifade ettikleri birincil anlam dolayısıyla ikonografiye de hizmet etmiştir. “İkonografik analizler motifler yerine imgeler, hikâyeler ve alegorilerle uğraşır, elbette pratik deneyimlerle elde ettiğimiz objeler ve olaylara olan aşinalığımızdan çok daha fazlasını öngörmektedir” (Panofsky, 1939: 225). Kültürel anlam ikonografi yoluyla hikâyenin bağlamsal niteliğini anlamamıza olanak sağlar. Görsel imgeler de

sembolik mesajları anlamamızı sağlayan kültürel anlam karakterlerin ele alınış biçimiyle kendisini göstermektedir. Viktoryen Dönem sanatçılarından Frederic Leighton, (1830-1896) gerçekleştirdiği İkarus temsili öncesinde, tarihsel nesnelerin doğal ortamdaki atmosferinden esinlenmek için dönemin gezgin manzara fotoğrafçılarından Francis Frith'in yapıtlarından faydalanmıştır. Leighton, Güney İspanya, Yunanistan, Batı Anadolu ve Mısır'da yaşadığı süre boyunca ise kendi gözlemleri neticesinde ifadesini zenginleştirmiş ve bir manzara ressamı olarak özellikle İkarus ve Daedalus duyarlılığında becerisini geliştirmiştir. (Kilinski, 2006: 258)

Şekil: 2, Lord Frederic Leighton, 1869, Icarus and Daedalus, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 138,2- 106,5 cm, Tate Britain Collection.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lord_Frederick_Leighton_FLL006.jpg

İkarus'un düşüşü, resim tarihinde olay örgüsünün farklı dramatizasyonlarıyla yer bulur. Joos de Momper'in (1564–1635) 1580 tarihli eserinde İkarus'u Daedalus ile birlikte havada trajediyi yaşamak üzereyken görmekteyiz. Momper, resminde Ovidius 'un betimlemelerini çağrıştırmaktadır. Andrea Sacchi (1599–1661) 1645 tarihli eserinde ise (Şekil:3) hazırlık aşamasını sahnelemiş ve babasının uyarılarını dinleyen İkarus'a yer vermiştir. Charles Paul Landon (1760–1826) 1799 tarihli eseri yine bu uçuş yolculuğunun umudun başlangıcını betimleyen süreci ele almıştır.



Şekil: 3, Andrea Sacchi 1645, Daedalus and Icarus, 124.5x106.5 Oil on Canvas, http://www.artnet.com/artists/andrea-sacchi/daedalus-and-icarus-WEgBEjWIyx55QALi1rJAFg2

Bütün bu yaklaşımlara bakıldığında biraz sonra öleceğini biliriz ancak İkarus hala hayatta ve yükselişine devam etmektedir. Oysa Ovidius, trajedinin yaşandığı anın tanıklarından bahsetmiştir (Metamorphoses VIII.I83-259). Süreç dahilinde bu tanıklar köylü, çoban ve balıkçı gibi adanın gündelik hayatının birer parçası ve olay örgüsünde yer alan önemli karakterler haline gelmiştir. Momper, bu karakterlere hikâyenin güçlü simgeleri olarak o ana tanıklık ederken yer vermiştir.

Bunların yanısıra İkarus tasviri konusunda Peter Brueghel'in (1525-1569) özel bir yeri vardır. Bruegel, 1558 tarihli tabloda İkarus'u kahramanı denize batmış halde talihsiz sonuna yaklaşırken, boğulmaktayken görmekteyiz. Brueghel, Ovidius'un anlatımına genel çerçevede bağlı kalsa da diğer karakterlerin günlük işlerine devam ettiklerini ve düşüşe dair tanıklığın pek bir öneminin olmadığına dair bir yorum gerçekleştirilmiştir. Bu ironik bir durumdur, İkarus ölmekte ama gündelik hayat devam etmektedir.

> "Ovid için, Ikarus'un yardım çığlığı nihayetinde denizin dalgaları tarafından engellenirken, seyirciler sınırsız şaşkınlıkla tepki veriyor. Tersine, Bruegel'in 'seyircileri', çocuğun umutsuz çığlığını görmezden gelir ve köylüleri ve denizcilerin kayıtsız bir sessizliğine vurgu yapar. Güçlü bir yaratıcı ruha sahip bir sanatçı olan Brueghel, tanınmış Ovidian çizgilerini ele alıyor, ancak mitin yaratıcı metamorfozunu kendi tasarımına yeniden şekillendirirken tam olarak vurgulamak için bir anlam sapması gerçekleştiriyor" (Kilinski, 2004:93).

Bruegel, yorumunda yeni bir gerçeklik fikrini ortaya çıkarıyor ve sanatçıların trajedilere bakış açısına, imgenin gerçeği konumlandırma gücüne yönelik önemli bir vurgu yapar.

> "Pulluk kullanan köylü, çoban, güneş, deniz, gemi, insanlar ve doğa ..her biri bir güç kullanıyor. Ancak doğanın gücü, diğer her şeyin gücünden daha büyüktür. Doğa, güzellik, yaratıcılık, yaşam ve ölüm kaynağıdır. Mücadele ediyoruz ve zevk alıyoruz, hayatımız da bunun içinde bitiyor. Ressam, Ikarus'un düştüğü suda loş ışığı kullanıyor. Bu ölüme işaret ediyor ama Ikarus'un bacağı hala ressamın ışığa odaklandığı sudan görülebilir. Ikarus'un hala hayatta olduğunu gösteriyor ama yakında ölecek! Bir gemi zarif bir şekilde süzülerek yolcularını taşıyor ve kendi yolculuğuna çıkıyor. Hareketin olduğu yerde yaşamın da olduğunu gösteriyor" (Panthı, 2015:316).

Bununla birlikte XX. Yüzyılın seçkin entelektüellerinden Wystan Hugh Auden (1907-1973) 1938 yılında Bruegel'in tablosundan ilham alarak bir 'Musée des Beaux Arts' (Güzel Sanatlar Müzesi) isimli şiirini yazmıştır. Auden hemen İkinci Dünya Savaşı öncesinde Brüksel'e göç ettiği dönemde yazdığı bu şiirinde, genel anlamda bireylerin çektikleri acının karşısında çevrelerinin kayıtsızlığını ele alır. Öncelikle şiir hakkında dikkat çekici olan, ilk olarak Auden'in 1938'deki deneyimleriyle olan ilişkidir. Aynı yılın Ocak-Haziran ayları arasında, o ve Christopher Isherwood, Çin-Japon Savaşı hakkında bir kitap yazar. Bu kitap Brüksel'de yıl sonunda (1939) yayımlanır (Nemerov, 2005:784). Şiir bu kitabın içinde yer almıştır.

…
In Breughel's Icarus, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water, and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.

(W. H. Auden, 1938).

…
Brueghel'in ikarı'nda meselâ, bana mısın bile demeden nasıl
Her şey sırtını çeviriyor felâkete? işitmiş olmalı pekâlâ
Suyun şapırtısını rençber, ümitsiz haykırışı,
"Kulak asma" deyip geçti herhalde; güneşse şöyle bir rasgele

Vurdu ak pembe ayaklar gömülürken yemyeşil suya;
Kibarişi çıtkırıldım yelkenli merak etmesine etmiştir ya
Gökten paldır küldür düşen çocuğu görünce;
Acele işi vardı zahir, uzaklaştı bozmadan istifini bile.

((W. H. Auden, 1938, Çeviri: Can Yücel)

Şiirin en önemli temas noktalarından biri, insan yaşamı son bulurken etrafında yaşam faaliyetlerine devam eden canlıların yer alması ve hayatın akışına sanat aracılığıyla görülebilen imgeler yoluyla devam edilmesidir. İnsan yaşamının kırılganlığı ve büyük felaketler karşısındaki insanlığın kayıtsızlığı ve bu durumun hassasiyeti tartışılmaktadır.

> Dikkatli bakıldığında, resmin uzak bir mesafesinden boğulmak üzereyken bacaklarını görebilirsiniz. At figürünün arka kısmı tarafından gölgede bırakılırlar. Müzeye gelen ziyaretçilerin çoğu, şiire ünvanı veren detayları kaçırıyor. Toprak sürüyor: çiftçi, pulluğuyla. Ticaret gemileri ticari işlerini sürdürürler. Hayat devam ediyor. Şanssız bir havacının ölümü, bir serçenin düşmesinden daha önemli değildir. İnsanlık aksini düşünürse kendini kandırır. Şiir, zarif bir şekilde yazılmış bir vaazdır, neyi savunur? Stoacılık. (Sutherland, 2016 British library).

İngiliz-Amerikalı şair savaş tecrübelerini Bruegel'in şiiriyle bağdaştırarak dönemin modern savaş uçaklarının hava tecrübelerini tablonun bakış açısıyla yorumlamıştır. Isherwood ile birlikte yazdıkları kitapta şu satırlara yer vermiştir.

"…Ama gökyüzü o kadar parlaktı ki, güneş dönen kanatlarında yanıp sönmediği sürece, uçaklara nadiren rastlıyorduk" (Auden, Isherwood, 1939:172). Auden'in, XVI. Yüzyıl ressamı Bruegel'in İkarus'un yaşadığı felaketi yakınlarında olan tanıklara göre daha derinden anladığına inandığını söyleyebiliriz.

İkarus figürüne çağdaş sanat içinde de sıklıkla rastlanmaktadır. Alman sanatçı Anselm Kiefer, (1945-) mitler ve bellek ilişkisini eleştirel olarak ele alan heykeltıraş ve ressamdır. Çalışmalarında gökyüzü ve hava temalarını sıklıkla kullanan Kiefer, bu bakış açısını Alman tarihinin travmalarına yön veren bir element olarak görmektedir. 1981 yılındaki eserinde İkarus'u trajediyi yaşayan bir karakter olarak değil alegorik bir bakış açısıyla yansıtmıştır. Kiefer, gerek II. Dünya Savaşı gerek Berlin duvarına yönelik temsilleri mevcuttur.

> "İkarus-March Sand, (Anselm Kiefer) Yunan mitini bir Prusyalı imgesiyle birleştiriyor, şu an Doğu Almanya'nın Batı Almanya'ya İkarus'un düşüşü anlatısı gibi

mitsel ve efsanevi şekilde çizdiği manzara. Resim, tutkulu bir korku çığlığını ve dışavurumculukla ilişkilendirebileceğimiz acıyı dile getirmiyor. Bunun yerine, Ikarus'un iki kömürleşmiş kanadının Prusya askeri tarihinde çok sayıda savaşın yapıldığı Brandenburger Heide, (Brandenburg Kapısı) March Heath 'in efsanevi manzarasında sessizce düşüşünü anlıyoruz" (Huyssen, 1989:45).

Şekil: 4, Anselm Kiefer, 1981, Icarus-Sand of Brandenburg March, Oil, Emulsion, Shellac, Sand and Photograph on Canvas, 290x360 cm Saatchigallery. https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/anselm_kiefer_8.htm

Modern dönemin tarihçilerinden Françoise Frontisi-Ducroux, '1975 tarihli zanaatkâr dahi Daedalus'u irdelediği kitabında (Dédale: Mythologie de l'Artisan en Gréce Ancienne), eski zamanlardan bu yana, materyalin doğasını tanımlama ve doğru ölçüleri belirlemeye yönelik pratiklerin kader üzerindeki etkilerinden bahseder (Buxton, 2013:83). Kahramanın trajedisi bu hesapsızlığın ve aynı zamanda arzunun ölçüsüzlüğüne dayanır. İkarus'un kimi zaman mistik bir simge değeri taşıdığı kimi zaman babasının yaratıcı dehasının kadersiz bir kahramanı olduğu temsiller sanat tarihi ve kültürel estetik bağlamında ifade edilmiştir. İkarus, Leonardo da Vinci'nin 1488 'Uçan Makine' çizimleri, Albrecht Dürer'in 1512 'Mavi Kuzgunun Kanadı', Yine Bruegel'in 1562 tarihli 'Asi Meleğin Düşüşü' gibi temsiller Batı sanatının uçuş düşleri üzerine kurulu entelektüel birikiminin göstergeleri olmuştur.

1.2. Felsefi Temeller

Modern döneme bakıldığında tarihsel gerçekliği yine mitlerin ışığında yansıtan sanatçılar, sembolik önemi giderek büyüyen İkarus efsanesine mitolojik bilincin temsil ettiği değişen ihtiyaçlara cevap verme anlayışına yakın bir vizyonla yaklaşmışlardır. Uçmak, gökyüzünden yere doğru çakılmak kimi zaman bilgiye ulaşma arzusuyla yenilenmek, yeniden

doğuş şeklinde ifade edilir. Bir başka bakış açısıyla ise asla mümkünü olmayan bir ideali gerçekleştirirken düşmek, sonsuzluğa karışmak anlamında yansıtılmıştır. Sanatçıların, şairlerin ve yazarların, tıpkı Bruegel'in tablosunda yansıttığı gibi hem İkarus'un kısa seyir tecrübesi hem de tanıkların kahramana bakışları açısından, izleyicinin aslında nerede konumlandığına dair bir söylem gerçekleştirdiklerini belirtmekte fayda bulunmaktadır.

Aynı zamanda İkarus ve Daedalus'un uçuşu sırasında yaşadığı görsel deneyim, yani yukarıdan yeryüzüne bakışın yarattığı algısal perspektif, görsel ve kültürel tarihin ve ona ait referansların imgesel dile yeni anlamlar sağladığını söyleyebiliriz. Sezgisel anlamda, gözün bu yükselen vizyonu, normatif insan bakış açısıyla karşılaştırıldığında, özellikle yüzeye olan duyarlılığı farklı temellere dayandırdığını söyleyebiliriz. Gökyüzünden yüzeye eğik bir açının sağladığı görsel algı, doğası gereği durağan bir yapıda olan manzaraya hâkimiyeti ve kontrol noktasını insan zihnine yerleştirirken, coğrafi bir dil olan kartografiyi akla getirmektedir.

> "Zira perspektifle ortaya konulan bu 'simgesel biçim' yalnızca sanatla sınırlı değildir, bizim tüm zihinsel yapılarımızı sarmalar, öyle ki, bizler ancak onun prizmasından görebiliriz. Tam da bu nedenle 'simgesel' diye nitelendirilmiştir: simgesel biçim tüm insani etkinlikleri, sözü, duyarlılıkları, eylemleri tek bir aygıtta toplar. Uzun bir zaman sonra geliştirilen basit bir tekniğin bizim nesneler hakkındaki genel görümüzü- doğayı görme biçimimizi, mesafeler, orantılar ve simetriler hakkındaki fikirlerimizi dönüştürmesi biraz aşırı gelebilir" (Cauquelin, 2016: 28).

Kartografinin yer olgusunu tasvir ederken gerçekleştirdiği bakış açısı ve coğrafi bilgi sistemlerinin gereksinimi olan tasarımla ilişkisi çerçevesinde havadan görünümün kültürel tarihi, ideolojik ve sosyolojik boyutları açısından yol gösterici olmuştur. Bu ayrıcalıklı bakışla, Michel de Certeau'nun, (1925-1986) Gündelik Hayatın Keşfi (1968) adlı eserindeki Dünya Ticaret Merkezi binasının 110. katındaki tasvirlerinden yola çıkarak, yükselen kentler ve kentsel peyzajın kartografi ve sanatla olan karşılaşmalarını ele almakta fayda bulunmaktadır. Certeau, Kente yukarıdan bakmanın, yeni düzeni derinden algılama ve içselleştirme açısından fayda sağladığını belirtir. Kitlelerin kendilerini çevreleyen kurgunun dışına çıkarak, seyretme ve seyredilme eylemlerini, evreni okuma olarak nitelemektedir.

> "Yukarı yükselen, tüm yazar ya da izleyici kimliklerini kendinde toparlayan, harmanlayan kitlenin de dışında çıkrnış olur. Bu suların üstüne yükselen İkarus, hiçbir sonu olmayan, oynak labirentleriyle Dedalus'un önüne serdiği kurnazlıkları umursamaz artık. Yükselerek gözetleyiciye dönüşür. Kendisiyle kitle arasına bir mesafe koyar. Sizi büyüleyen dolayısıyla "size sahip olan" dünyayı gözlerinizin önüne seren bir metne dönüşür. Bu yükseliş bu dünyayı okumanızı, büyük bir Göz olmanızı,

> Tanrı'nın gözü olmanızı sağlar. İnceleyici ve bilinirci bir itkinin yarattığı bir abartı, bir aşırılıktır bu. Gözetleyici bir noktadan başka bir şey olmamak, işte bilginin kurgusu budur" (Certeau, 2009:186).

Certeau'nun metinlerinde tıpkı teknik olanaklar dahilinde mekanları her yerden görme arzusu içindeki Orta Çağ izleyicisi gibi, modern insanın da göksel bir göze ihtiyacı vardır. Dışarıdan ve tepeden bakmak, fazlasıyla hareketli olan modernist yaşamı, durağan gözlerle takip etmek, edebi bir metni okur gibi kurgusal düzene ihtiyaç duymaktadır.

> "Peki acaba daha sonra yukarıdan bakıldığında görünür olan aşağıya indiğinizde ise yeniden görünmez olan bu kalabalıkların kımıldayıp kaynaştığı o karanlık uzama tepe üstü dalmak mı gerekiyor? İkarus'un düşüşü. 110. katta, bir sfenks gibi dikilen bir afiş bir an için gözetleyiciye dönüşen yayaya bir bilmece sunmaktadır: It's hard to be down when you' re up! (Bir kere yukarıda olduğunda aşağıda olmak zordur)" (a.g.e:186).

1.2.1. Guy Debord ve Urban Dérive Olgusu

İkarus'un daha fazlasına ulaşma ve bilgiyi sürdürme arzusu, tarih boyunca sanatsal veya düşünsel akımlar çerçevesinde varlığın çevresel sorgulamaları bağlamında yer bulmuştur. Çıkış noktası modernizm ve bilginin devinimi olan ve sosyal yapıya ilişkin eleştirileri ifade eden eğilimler, alternatif düşünce biçimlerine geçişleri temsil etmektedirler. Günümüze yaklaşırken, sınırları belirlenmiş yaşam alanlarının dışına çıkma, özellikle de insanın içinde yaşadığı çevreyle farklı duygusal yoğunluklarda bir iletişime geçmesini amaçlayan tavırlara yer verilmiştir. Hareketliliğin yoğun olduğu kentlerde, yer ve mekân bağlamında yabancılaşma ve aidiyet kavramları bilinciyle, mobilitenin alışılmadık biçimiyle yaklaşılarak savaşlar sonrası büyük yapılanmaların gerçekleştiği şehre bakışı farklı değerlendirme yöntemleri geliştirilmiştir.

Psikocoğrafya ve dérive olgusu günümüzde edebiyat, müzik veya diğer ifade biçimlerinde olduğu gibi mimarlık gibi coğrafyayı temel alan disiplinlerde de yerini bulmaktadır. Kenti situasyonistlerin ifade ettiği gibi psikocoğrafik bir çerçeveden keşfetme, anlama ve bireysel ifadeyi söz konusu pratik yoluyla yönetme ortamı sağlamaktadır. Flaneur, (düşünür gezer) dandy, gezgin gibi tanımlarla yakından ilişki halinde olan belgesel ve sokak fotoğrafçılığı türü kentle kurdukları bireysel ifadeyi kendi duygularının dinamiğiyle bütünleştirerek ifade etmişlerdir. Dérive kavramı, bu fotoğrafçıların bir atmosfer yakalamalarına izin verdi ve onların zaman zaman yönlerini kaybettiren ama her zaman

heyecan verici alanlarda kendilerini kaybetmelerini sağladı. Bu fotoğrafçılar ve yazarlar, kendilerini kentsel çevreye dalma ve aynı zamanda şehirden ayrı kalma arzusuyla birleşti. Charles Baudelaire'in sözleriyle, evden uzak durmayı, kendilerini her yerde evde hissetmeyi; dünyayı görmeyi, dünyanın merkezinde olmayı, aynı zamanda dünyadan saklanmayı arıyorlardı.

Modern toplumun kapitalist bir düzende sistemin devamlılığına ayak uydurduğuna ilişkin eserleriyle tanıdığımız Guy Debord (1931-1994), özgürleştirici bir kentsel alanın yapılandırılmasını merkez alan bir düşünceyi savunmuştur. Kentin belirlenmiş yapısı ve coğrafyanın bireylerin duygu ve davranışlarında yarattığı etkiyi Avangard akımın en son yansıması olarak gören Situasyonist Enternasyonal hareketi eşliğinde ifade etmiştir. Sürrealizmin etkinliğinin başladığı dönemde, II. Dünya Savaşı ertesinde, Paris merkezli hareketin Avrupa'nın diğer şehirlerine yayılması uzun sürmemiştir. Terimin kökenleri, 1950'lerde Paris'e ve Situasyonist Enternasyonal'in öncüsü olan Lettrist Grubu'na kadar izlenebilir. "Guy Debord'un himayesinde, Psikocoğrafya, kentsel yaşamı dönüştürme girişimi için önce estetik amaçlı, daha sonra gittikçe artan siyasi amaçlara yönelik bir araç haline geldi" (Coverley, 2010:10). Başlangıçta Avangard düşünceden beslenen sonrasında toplumsal yapıya yönelik eleştirel bakış açısını Marksist düşünceyle destekleyen hareket, görsel kültüre yönelik katkılarıyla bilinmektedir. Özellikle kentsel coğrafyanın sınırlarını belirleyen kartografik tasarımları bireysel yorumlama yöntemleriyle, bireyin politik dayatmaların ötesinde kente kendi algı sınırlarıyla bakışını desteklemektedir. Turistik faaliyet ise Psikocoğrafya için etkin bir eylem olmamaktadır.

> "Psikocoğrafya, Debord'a göre saf bir bilimdir ve yetişmiş bir kimyager gibi, psikocoğrafyacı da kentsel çevrenin türlü ortamlarını hem tanımlayabilir hem de damıtmayı başarır. Mimari veya ekonomik şartlarla kolayca belirlenemeyen duygusal bölgeler, amaçsız bir gezinme (türetme) izlenerek belirlenmelidir, bu sonuçlar, turistin geleneksel ve alışılmış pratiklerini görmezden gelerek, yeni bir kartografinin temelini oluşturabilecek şekilde karakterize edilebilir" (Coverley, 2010:90).

1957-1962 yılları arasında aktif bir biçimde faaliyet gösteren, Situasyonist Enternasyonal hareketi çoğunluğunu sanatçılar ve şairlerin oluşturduğu interdisipliner bir yönelim gerçekleştirmiştir. Guy Debord, Gil Wolman, Michèle Bernstein ve Jean-Isidore Isou kurucu isimlerdir. Situasyonist hareket çeşitli grupları bünyesinde barındırmaktadır. "Lettrist grubunun etkisinde bulunanlar prensip olarak üretimin baskın sanatsal formlarına meydan okumak adına sanatsal deneyimler, film yapımı ve şiir kullanımı ile ilgilenmekteydi. Diğer grup

ise Asger Jornas'ın önde gelen üyesi olduğu anti-fonksiyonalist Uluslararası Imaginist Bauhaus hareketiydi" (IMIB) (Barnard, 2004:104).

Psikocoğrafya konusuna yoğunlaşırsak, Psikocoğrafya adım attığınız andan itibaren mekânla ilgili bir fikriniz olduğu gerçeğidir. Etimolojik olarak Psikocoğrafya psikoloji ve coğrafya kelimeleriyle üretilen bir terimdir. Yine bu bağlamda, 'Graphy', Yunanca tam anlamıyla polisemik bir kelime olan Graphein 'den (yazmak) türemiştir: "Eğer coğrafyacılar yeryüzünü (geos) 'bölüyor', 'çiziyor' ya da 'yazıyorsa' peki ya psikocoğrafyacılar? Latince ön eki olan Psyche (nefes) karışıma ruhun hazzını ekler, yeryüzü, akıl ve el ile bağlantı kurar. Psikocoğrafi yazı, kenti okumanın alternatif bir yoludur" (O'Rourke, 2013:7).

> "İki uygulama psikocoğrafya için çok önemliydi: (ve detornement (varyasyon). Türemek (derivé) veya sürüklenmek (drift) eğlenceli-yapıcı davranışları ve psikocoğrafya etkisinin farkındalığını içeren farklı ortamlara geçiş tekniğidir-bu nedenle klasik yolculuk ve gezinti kavramlarından oldukça faklıdır. Detournement (varyasyon), ya da kelimenin tam anlamıyla 'dönüş' farklı elementlerin – görüntü veya yazıların- mevcut parçalardan yeni bir şey oluşturmak için kasıtlı olarak tekrar kullanımıdır" (Souzis:2015:194).

Psikocoğrafik araştırma, "coğrafi çevrenin tam etkilerini ve kesin yasalarını inceler, bilinçli olarak organize edilmiş olsun ya da olmasın doğrudan bireylerin duygusal tavırlarını temsil eder. (Mcdonough (ed) Debord: 2002:45). Sanatsal pratiğe bakıldığında, kente ilişkin gözlem yöntemlerinden deneysel verilere dayanan, aktif bir biçimde bireysel yorum içeren bir metodolojik çalışma gerektirmektedir. Bu türden bir ifadede kentin önceden pekiştirilmiş coğrafyasında cazip biçimde saptırmalar yoluyla alternatif bakışlarla desteklenir. Aynı Daedalus'un labirentinin gizemli ve zor yapısı gibi kentin labirentleri de psikocoğrafyacılar için önemli boyuttadır. Her şeyden önce kavramın ortaya koyduğu teknik ve dérive gibi hareketli yönelim olgusu, bu pratiği şehre ilk bakışta göremeyeceğiniz çerçeveden yaklaşır.

> "Situasyonizm'in stüdyoların ve galerilerin sanat dünyasının ötesinde günlük yaşamın alanlarına bilinçli olarak taşınması, grafiksel ve aktif olarak maddi alanlara katılmanın bir aracı olarak bu endişeyi haritalama ile pekiştirdi. Guy Debord sanat pratiğini doğrudan şehrin coğrafyasına bağlamaya çalıştı. Psikocoğrafya kavramı, kentsel toplulukların sosyal ve psikolojik refahını yok ettiğine inandığı akılcı ve işlevselci kentsel planlamaya bir dizi radikal yanıtın bir parçasıydı" (Dodge, Kitchin, Perkins, 2011:271).

Alternatif yönelimlere ve saptırmalara yer vermesi dolayısıyla kente yönelik estetik ifade sınırların dışına çıkmaktadır. Kentin en önemli ve objektif bellek kayıtlarından biri olan

haritalar psikocoğrafyanın ilgi alanına girmektedir. Bilimsel verilere dayanılarak üretilen haritalar psikocoğrafya anlatımında hem kentin tarihsel kanallarına bir yolculuğu hem de üretenin duygusal iletişimini barındırır. Formları kültürel kodlarla birleştirerek deneyimi içselleştirme yoluyla tasarıma uygun bir imgesel 'dérive' gerçekleştirilir.

1957 yılında Situasyonist hareket üyesi eski Cobra ve IMIB grubu tarafından Guy Debord'un tasarımıyla gerçekleştirilen '*The Naked City'* adıyla bir Paris haritası yayınlanmıştır. Öncesinde Jules Dassin 1948 yılında The Naked City adlı bir film yönetmiştir. Filmin sahne danışmanı olan fotoğraf sanatçısı Weegee (1899-1968) 1940'lı yıllarda New York sokaklarında gerçekleştirdiği fotoğraflardan oluşan ve 1945 yılında yayınlanan aynı adlı bir albümü bulunmaktadır.

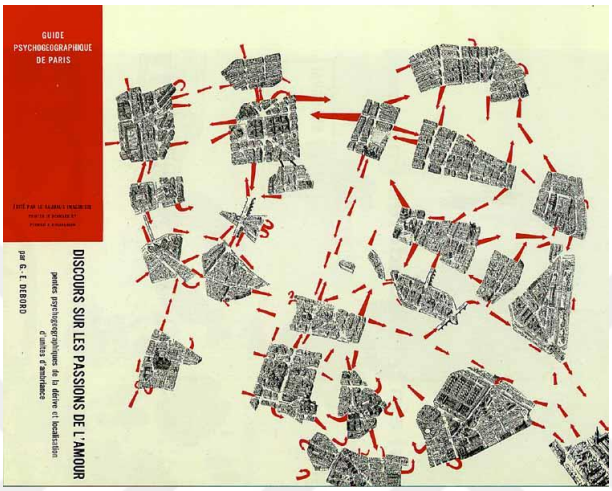
Şekil: 5, Weegee, 1941, Line-Up for Night Court, Weegee/International Center of Photography. https://www.theartblog.org/wp-content/uploaded/weegee_murder2.jpg

Sıradan bir haritanın işlevlerinden çok uzak olan 'The Naked City' (1957) formal ve içerik anlamında şöyle ifade edilmiştir:

> "Internationale Situationist dergisinin 1959 yılında bir makalesine göre, harita 1653 yılında üç yüz yıl kadar önce Scudéry ve onun salon üyeleri tarafından tasarlanmış ve bir aşk kaçamağının izlerinin ihtimaline mekansal yolculuğuna metafor olarak kullanılmıştır. Duygusal ve önemli anları, trajik hatalar yoluyla, coğrafi özellikleriyle işaret eder. Bu aristokratik yoldan sapmayı The Naked City 'in öncülü olarak göstermek başka bir temsil örneğidir, ancak çok farklı kökenlerine rağmen, çizim, psikocoğrafi haritanın temel ilkesini göstermektedir: figürasyon, evrensel bilginin aracı değil anlatı olarak algılanır" (Mcdonough, 2002:243).

Alıntıda adı geçen Madeleine de Scudéry (1607 –1701), Fransız yazar ve şairdir. Bu haritaya baktığımızda görülen oklar hareket halinde olan öznenin yönelimlerine işaret

etmektedir. Rastgele bir yol almaktan uzak, bireyin kendiliğinden parçaları birbirine bilinçli bir şekilde bağladığı gözlemlenmektedir. Konuyu bir lokomotife benzetmenin etkileri elbette kesin bir belirsizlik üzerine kuruludur: kendisi tarafından yönetimli olmasına rağmen, lokomotifin yolu, kesin sınırlar dahilinde belirlenir, aynı sitüasyonistler için öznenin hareket özgürlüğünün, sermayenin hükümdarlığına yayılmış kentin araçsallaştırılmış imgesi ile sınırlı olması gibi. (a.g.e.:243)



Şekil: 6, Guy Ernst Debord, 1957, The Naked City, Psychogeographic Guide of Paris, https://imaginarymuseum.org/LPG/Mapsitu1.htm

Psikocoğrafya düşüncesinin kentsel çevre anlamında yeni yollar araştırmayı amaçladığını söyleyen Coverley şöyle belirtir: "Psikocoğrafya, çevremizin günlük deneyiminin sıkıcı monotonluklardan biri haline gelen "banalizasyon" sürecinin üstesinden gelmeyi amaçlamaktadır" (Coverley, 2010:13). Bu bağlamda şehrin gizemine ve günlük akışla gelen gerçek duygulara odaklanmaktadır.

Edebi anlatımda çağdaş yazarların kent temalı eserlerinde psikocoğrafi anlatıma sıklıkla rastlanmaktadır. Bu yöntem, modern şehirlerin kahramanı olan Flaneur bakışın romantik havasından uzakta farklı bir gözlem idealiyle ortaya çıkar. Charles Baudelaire dolayısıyla Walter Benjamin'in kente bakışı elbette psikocoğrafyanın temelini oluşturmaktadır. Özellikle topografyanın hareket halinde keşfi söz konusu olduğunda yazın türünün temsili önem arz etmektedir. Benjamin 1929 tarihli 'Paris, Aynadaki Şehir' başlıklı yazısında şöyle belirtmektedir:

> "Eğer şehrin edebi yelpazesi idrakın kusursuz prizmasından geçip yayılıyorsa, biz merkezden çeperlere ilerledikçe kitaplar gözümüzde iyice garipleşir. Bu şehrin, ikisi

> de artık bir kitabın sınırları içerisine girmeye müsaade etmeyen bir mor ötesi, bir de kızılötesi bilgisi vardır: fotoğraf ve şehrin haritası-tekilin ve bütünün en açık bilgisi. Görüş alanının bu en uç çeperleri bize örneklerin en güzelini sunar" (Benjamin, 1929, akt.Leslie, 2019:187).

Ancak günümüze geldiğimizde Iain Sinclair ve Stewart Home gibi yazarların Londra temalı eserlerinde baskın bir biçimde şehrin kapalı ve arka planda kalan gözlemlerini görmekteyiz.

> "Sinclair'in paranoya, gizemli hayal gücü ve yerel Londra tarihinin hoş karışımı, onu daha önceki Londra vizyonerlerinin geleneğine sıkı sıkıya bağlıyor. Daha sonra yaptığı çalışmalarda, özellikle de Londra'nın içinde ve çevresinde Out for the Territory ve Londra yörüngesinde" yürüttüğü ifadeler, gerçeküstü kişilerin ruhunu ve sokaklarda sürüklendikleri şehrin gizli yönlerini çözme isteklerini çağrıştırıyor. Bununla birlikte, Sinclair bir flanör değildir, çünkü modern kentin meydan okumasıyla yüzleşmek için bu figürün geçirdiği gerekli dönüşümünün farkındadır" (a.g.e: 120).

Psikocoğrafyanın sürüklenme (drift) teorisine geldiğimizde, Debord bu kavramı olasılıkları açık, olanaklı bir buluşmaya benzetir. Bu bağlamda fotoğraf alanına odaklandığımızda, duygulara bağımlı olarak konuyu farklı farklı istenilen yöne saptırabilme yetisinin vizyonun doğrudan ilgi alanına girmektedir. Dolayısıyla ifade, doğasında özneldir. Home, Psikocoğrafya ve fotoğraf ilişkisini şu şekilde ifade ediyor:

> "Benim için fotoğraf, hem objektifin arkasındaki kişi hem de çekilen fotoğrafın bilinçli olarak öznelliklerini göstermesiyle daha cazip oluyor. Britanya'nın etrafını Amerika'yı keşfetmek için seyahat etmek, öznelliğin dünyayı hem fotoğraf hem de maddi biçimde yeniden yaratabileceği birçok yoldan sadece biri… Psikocoğrafyacı, dünyanın kaydedilemeyeceğini, sadece yeniden yaratılabileceğini biliyor" (Home, S. :2002).

Bütün bu meselelerin dışında fotoğraf tarihinde kent belgeselleri Stuasyonistlerin zaman zaman kente ilişkin duyarlılık ve anlayışlarını yansıtan bir ifade ortaya koymaktadır. Kent ve fotoğraf arasındaki ilişki Psikocoğrafya açısından dört örnekte inceleyebiliriz.

XIX. Yüzyıldan XX. Yüzyıla geçerken, geçiş dönemini Paris fotoğraflarıyla en etkili bir biçimde yansıtan Eugéne Atget, (1857-1927) Walter Benjamin'in Pasajlar (1940) eserinde yer almıştır. Kent Fotoğrafı belgesel fotoğraf alanında özel bir kategoridir. Atget, 1890'larda başladığı Paris sokak fotoğrafları serüvenini 1920'lere kadar sürdürmüştür. Orta Çağ Paris'inin kalıntıları dahil kentin sokaklarının modernist dönem öncesi detaylı mimarisinin arşivine sahip olmuştur. Gizemli atmosferi öne çıkarmış ve melankolik bir yorumla ifade etmiştir. "Atget'nin

binlerce fotoğraftan oluşan miras Paris'in o zamana dek gelecek nesiller için kayıt altına almaya değer görülmemiş 'halk mahallelerinin' bir topografyasını oluşturuyordu" (Leslie, 2019:137). Atget'in insansız sokak fotoğraflarının yanında insan eylemlerine odaklanan Henri Cartier Bresson (1908-2004) tarafından sunulan kent görünümleri, bu türde kendilerinden sonraki kuşakları farklı bağlamlarda etkilemeye devam etti. Fransız sanatçı Bresson, Fotoğraf sanatının modern vizyonunu 'Decisive Moment' (Karar Anı) olarak tanımladığı yaratıcı bir perspektiften sunarak geniş kitlelere ulaşmasında öncü sanatçılardandır. Hümanist perspektiften savaş sonrası dönemin insan üzerinde yarattığı etkileri özgün kompozisyonlarıyla etkili bir biçimde temsil etmiştir. Sanatçının Avrupa, Afrika, ABD ve Meksika'ya seyahatleri sırasında gerçekleştirdiği sokak fotoğrafı türünden çalışmaları kuruculuğunda yer aldığı Magnum Fotoğraf Ajansı vasıtasıyla temsil edilmiştir. Hümanist yaklaşımın bir diğer temsilcisi W. Eugene Smith (1918-1978), 'Life' Dergisinden ayrılıp Magnum Ajansına katılmasının ardından yazar Stefan Lorant tarafından şehrin 200. Yılının anısında gerçekleştirilecek bir kitap için Pittsburgh fotoğrafları üzerine çalışması için görevlendirilmiştir. Bir yıl boyunca çalıştığı şehirde kariyerinin en önemli projelerinden birini gerçekleştirmiştir. 1956 yılında ortaya koyduğu proje, 1950'li yılların Amerika'sını tasvir ederken sanayileşme ve kentin buna bağlı olarak dönüşen sosyal gerçekliği gözler önüne sermiştir. (Şekil:7) Karanlık odadaki titiz çalışmalarıyla tanınan Smith'in etkili siyah beyaz fotoğrafları kenti genellikle bir duman perdesini içeren fon görüntüsüyle ya da endüstrileşmenin başka belirgin etkileriyle temsil etmiştir.

Şekil:7, W. Eugene Smith, 1955, Pride Street, Pittsburgh Serie, Gelatin Silver Print, 34.29x22,86 cm The Alfred and Ingrid Harisson Fund.

https://collections.artsmia.org/art/94110/pride-street-pittsburgh-w-eugene-smith

Yine Amerikalı fotoğrafçı Walker Evans 1933 yılı Havana serisinde, kentsel ifadenin derinlemesine vurgusunu belgesel fotoğraf aracılığıyla kendine özgü bir anlatımla temsil etmiştir. Evans'ın fotoğraflarında fotoğraf makinesi aracılılığıyla kentin yapısında var olan hareketli sokaklarla odaklandığı nesnelerin dinamiğini birleştiriyor. Kentin topografyasını yavaş yavaş açığa çıkararak hikayesini ortaya koyuyor. Kentin önceden var olan görüntülerini aramaktan ziyade, mekanla ve mekânın kişiliğiyle ilgileniyordu; bu da kent gezginin ruh ve yer arasındaki çarpık ilişkisinden kaynaklanan psikocoğrafya gizemlerinin "yakalanmasına" izin verdi (Kent, 2013:329).

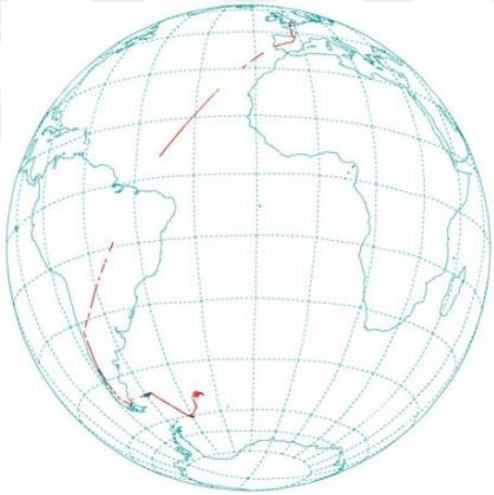
Şekil: 8, Walker Evans, 1933, Citizen in Downtown Havana, Gelatin silver print, 24cmx13.4cm.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269604

Evans, devrim öncesi yaşanan gerginliğin ve siyasi durumun kritik atmosferinin bilincinde olmuş, kentin tanıdık bir mekânsal uygulamasına yer vermektense psikocoğrafik pratiğin gerektirdiği zihinsel ve içsel yolculuğu tasvir etmeyi tercih etmiştir. Psikocoğrafya pratikleri referans alınarak incelendiğinde, Evans'ın kente bakışı ve özellikle sokak köşelerinde yoğunlaştığı birey ve kent ilişkisini, mekânın simgesi olarak gördüğü elementlerle birleştirmiştir.

1990'lardan günümüze psikocoğrafyayı temel alan birçok sanat ve harita temelli uygulama pratiği gerçekleşti. Bireysel veya proje grubu çerçevesinde bir grup insanın birleşip kentte yaptıkları gözlemler dahilinde duyusal ve duygusal boyutta haritalandırma icra edildi. Bu bağlamda gerçekleşen projeler diğer bir yandan dijital tabanlı haritalandırma yöntemlerine

ilham vermiştir. Psikocoğrafik yöntemle ifade edilen duygusal haritalarda süreç, bireyin eş zamanlı bir biçimde davranışlarıyla paralel olarak video ya da ses kaydı veya çizimle desteklendiği gibi geniş anlamda fotoğraf tabanlı gerçekleşmiştir.

Avangard düşünceyi takiben 1950'lerde politik ve sosyolojik eleştirisini psikocoğrafya temelli sunan Situasyonizm hareketinin günümüzde de coğrafi düşünme biçimlerini etkilediğini söyleyebiliriz. Psikocoğrafya ve derivé olgusu günümüzde edebiyat, müzik veya diğer ifade biçimlerinde olduğu gibi mimarlık gibi coğrafyayı temel alan disiplinlerde de yerini bulmaktadır. Coğrafi bilgi sistemlerindeki gelişmeler paralelinde toplumun coğrafyaya ilişkin bakış açısındaki dönüşümü derivé aracılığıyla gözlemlemek mümkün. İçindelik (Insideness) ve dışındalık (Outsideness) bağlamında bilginin gücü ve dünyayı birleştiren bir amaca hizmet etmesi bakımından mobiliteye farklı bir bakış açısı kazandırmıştır.



Şekil: 9, Layla Curtis, 2005, Project of Polar Wandering, http://www.locusplus.org.uk/projects/1685~Polar+Wandering?offset=1

Haritalar, kolektif kimliklerimizi ifade etmek, bir aidiyet ve tutku duygusu yaratmak ve ortak bağlılıkları, inançları ve değerleri temsil etmek için en etkili görsel araçlardandır (Brown, 2014:129). Antartika'da üç ay geçiren sanatçı Layla Curtis, yeni haritalama biçimleri üzerine yaptığı araştırmalarına kendi deneyimini benzer bir formla kaydederek bir proje gerçekleştirmiştir. Web tabanlı bir psikocoğrafi bir deneyime yer veren Curtis, enlem ve boylam verilerini dahil ederek haritaya yerleştirdiği 44.829 kilometrelik güzergahı fotoğraf, video ve metinlerle desteklenmiş bir tasarım ortaya koymuştur. Kişisel gezintisinin soyut bir

temsilini oluşturan sanatçı, haritalamanın doğasında bulunan öznelliği araştırıp ilham almış farklı dünya görüşleri, zaman dilimi gibi kavramları birbirine bağlayan seyahat kavramını irdelemiştir (a.g.e.:129). Bu bağlamda üretim yapan sanatçılar, doğrudan dahil oldukları mekân ve özne ilişkisini bilimsel verinin tasarım olgusuna bağlı bir biçimde göstermektedirler.

1.2.2. Gilles Deleuze/ Felix Guattari ve Yüzey Olgusu

Michel Foucault 1966 yılında yayınladığı 'Şeylerin Düzeni' (The Order of Things) adlı kitabında şunları söyler: "Dil, zamanın sürekli bozuluşunu, boşluğun devamlılığını gösteren ve bizim nesnelerle ilgili bilgilerimizin zaman boyutu çerçevesindeki sunumlarını şekillendiren güçlü bir bağlantı sunar. Dil, gelişimiyle uzamın kaotik tekdüzeliğini parçalara ayırırken aynı anda geçici ardışıklıkları birleştirmiştir" (Foucault, 2002:126).

Bu bağlamda dilin, dünyada olmak, mutlak mekânı deneyimlemek ya da yer-mekân ilişkisine yönelik bilimsel bilgiyle katkı sağladığı kartografya tasarımına katkısına yüzey fenomeni üzerinden değinmekte fayda bulunmaktadır. Foucault'nun görünür ve okunabilir arasındaki radikal ayrımla ilgili konumuna aykırı olarak, harita hem okunabilir hem de görülebilirdir. "Mimetik olmayan bir görüntü, pragmatik bir ifadenin kökeninde yatan bir görüntü-dizilimi (Pierce) gibi işlemektedir" (Glucksmann, 2004:2).

Metinler arası anlamda bir yaklaşımla, çağdaş yaşamın mekânsal konumlanmasını sunan harita, coğrafi temsili, farklı disiplinlerin metodolojik prensiplerinden faydalanarak kurgulamaktadır. Bir dizi estetik uygulama ile konumlandırılmış, bilgiyi yaratıcı faaliyetle ilişkilendiren eğilimleri bir araya getirmiştir. Estetik, metodolojik ve ideolojik bir araç olarak derin haritalama kavramı, zamansal, mekansal ve disiplin sınırlarını estetize edilmiş bir ortama konumlandırmaktadır (Springett, 2016:1). Harita ve yüzey kavramının 'derin' sıfatıyla tanımlanması, mekansal anlatının gerektirdiği, iç içe geçmiş pratikleri bünyesinde taşıması dolayısıyladır. Özellikle, Gilles Deleuze, Felix Guattari ve Bruno Latour gibi postyapısalcı ve kültürel teorisyenlerin yanı sıra, Levi Bryant, Timothy Morton ve Ian Bogost dahil olmak üzere Spekülatif Gerçekçilik ve Yeni Materyalizm şemsiyesi altındaki yorumlayanlar tarafından ortaya konan sistemlerdir. Bu bağlantı hem bir yansıtma hem de bir kırılmadır, bir anlamda

temel teorik sürücüyü benimser ancak farklı bir zaman-mekân (spatiotemporal)* tanımlayıcıyı seçer; "düz" değil "derin" olan (A.g.e.:3).

Karmaşık ve hiyerarşik olmayan düzenleri tanımlamak için 'Köksap' (Rhizome) terimini kullanan Deleuze ve Guattari, yanal formda, durmaksızın yayılan organizmalara metaforik bir yaklaşım sunarlar. Düşünce yapıları 'kaos' tarafından beslenir ve kavramların birbiriyle bağlantılı bir düzende varlık göstererek göçebe bir ortama imkân sağlaması ve bir kavramın birden fazla komşusunun olabileceğine değinirler. Felsefede; "Bir kavramın içine ne koymalı ve bunu neyle bir arada koymalı? Birbirinin içinde hangi bileşenler bulunmalıdır?" gibi soruların önemi bundandır. Bunlar kavram yaratmanın sorularıdır. (Deleuze, Guattari, 2019:92) Yaratma eylemini de bu çoğul ve hareketli yapı üzerinden değerlendiren Deleuze ve Guattari nesne ve dönüşüm merkezli düzeni ve bilimsel düşünceyi şu şekilde ifade ederler:

"Sanat bir kaos parçasını, duyulur hale gelen bileşik bir kaos oluşturmak, ya da değişiklik olarak ondan kaoid bir duyum çıkarmak üzere, bir çerçevenin içine alır; ama bilim kaos parçasını bir koordinatlar sistemi içine buyur eder ve doğa haline gelen, ondan rastgele bir fonksiyon ve kaoid değişkenler çıkarttığı, gönderimde bulunulmuş bir kaos oluşturur" (a.g.e: 201). Deleuze ve Guattari, 'Haline gelme' kavramının önemini vurgulayan bir söylemle 'Göçebe Bilimi' (Nomadizm), üzerinden mobiliteye ve yayılmaya ilişkin bir ifade ortaya koymuşlardır. Harita deneyimini zenginleştiren bir yapıyı öneriyor ve yüzeyin tekrarlanan yapısıyla performansa olanak sağladığının altını çiziyorlar. 'Bir harita yapın, bir iz sürücü değil' diye belirten Deleuze and Guattari şöyle devam etmektedir:

> "Haritayı izlemeden ayıran şey, tamamen gerçek ile temas halinde olan bir deneye yönelik olmasıdır. Harita, kendi içinde kapalı olan bir bilinçaltını yeniden üretmiyor; bilinçdışını inşa eder. Alanlar arasındaki bağlantıları teşvik eder, organsız organlarda tıkanıklıkların giderilmesini, organsız organların maksimum açılımını bir tutarlılık düzlemine yönlendirir. Kendisi köksapın bir parçasıdır. Harita tüm boyutlarında açık ve bağlanabilir; sabit modifikasyona duyarlı, ayrılabilir, geri dönüşümlüdür" (Deleuze, Guattari, 1980:1).

İzleme eyleminin 'yetkinlik' gerektiren, monoton bir aktivite olduğuna ilişkin tespitleriyle, yaşayan bir organizmanın çoklu geçiş yollarına ilişkin söylem aktarmaktadırlar. Katmanlardan bahseden Deleuze ve Guattari, bir tutarlılık düzleminde ilerleyen yapının algısal

* Mekân ve zaman birlikteğine ait veya zaman ya da mekâna ait olan

anlamda güçlü bir etki bıraktığını söyleyebiliriz. Grafik sanatlarının, çizimlerin veya fotoğrafların aksine, iz sürmenin aksine, köksapla ilişkili bir harita, üretilmeli ve inşa edilmelidir, bir harita, her zaman ayrılabilir, bağlanabilir, değiştirilebilir ve kendi uçuş hatlarına sahip birden fazla giriş ve çıkışı olmalıdır. (a.g.e). Hiyerarşik olmayan düzeninde 'haline gelmek' (becoming) faaliyetine dahil olurlar.

Bir manzara mimari ve teorisyeni olan James Corner, çağdaş tasarım ve planlamada ortaya çıktığını iddia ettiği haritalama uygulamalarında dört temalı bir vaka oluşturur:

"Psikocoğrafik "sürüklenme" (1950'lerde Sitüasyonistlerin başlattığı); 1980'lerde Peter Eisenmann gibi mimarlar tarafından uygulanan "katmanlaştırma"; paydaşların karmaşık planlama kararlarını müzakere etmelerini sağlamak için oyun kurallarının bilerek oluşturulduğu "oyun tahtası"; ve Deleuze ve Guattari'nin açık uçlu ve belirsiz bir büyüme kavramına dayanan "köksap" (barınak) metaforunu kullanırlar" (Hall, 2012:3).

Bilgi üretiminin rizomatik estetiği Deleuzian öğretinin ifadesini en üst düzeye çıkarır hem anlatısı hem de dünyayı görme ve içinde olma şeklimizin görsel bir kutlaması olarak anlaşılır (Amorim, Ryan, 2005:586). Düzlem, yön, mesafe ya da uzam gibi kavramları içinde barındıran bu estetiğin potansiyellerini, yersiz-yurtsuzlaşma ve yeniden yurtlanma ya da akışkanlık eylemleriyle bağlantılı duyarlılıklarla sergileyen sanatçılar mevcuttur. Aynı şekilde kartografik tasarım ve onun düzlemini, yayılmalar ve hareketlilik faaliyetleri üzerinden rizomatik bağlamda sunan sanatsal faaliyetleri incelemekte fayda bulunmaktadır.

1.2.3. Denis Cosgrove ve Kültürel Coğrafyalar Olgusu

İnsanlığın ilerleme düşüncesi tarih boyunca belli ideolojiler ışığında hareketliliğini sürdürmüştür. İlerleme fikri tanrıların ve dogmaların Eskiçağlarda ve Orta çağda hüküm süren egemenliği yüzünden uzun süre uyutulmuş, eski dünyanın açık fikirli felsefecileri onu biraz uyandırmışlar, sonunda Rönesans'la ve modern devrimler çağıyla birlikte tam bilincini kazanıp hayat bulmuştur (Clark, Martin, 2013:281). XV. Yüzyılın ikinci yarısında, şimdi astronomi, astroloji ve astrometeoroloji olarak adlandırdığımız alanlarda benzeri görülmemiş bir hızda geliştirilen gözlemsel uygulamalar aynı zamanda tıp, simya, doğa tarihi, fizyonomi ve antik eser gibi alanlarda da kendisini göstermiştir (Pomata, Dalston(Ed) 2011: 45). Gözlem ve araştırma deneyiminin kültürel üretimleri dünya görüşünü biçimlendirmiş ve XIX. Yüzyıl ile birlikte peyzaj temsilinin gücü sanatsal anlamda olduğu gibi modernist ilerleme içinde de etkin

biçimde kendisini göstermiştir. Fiziksel dünyaya bilimin merceğinden bir bakışla, düşüncenin rasyonelleştiği bir ortam oluşmuştur.

Denis Cosgrove (1948-2008), XIX. Yüzyılda coğrafyayı, evrensel anlamda yönlendiren ve insan faaliyetlerinin çevre üzerindeki etkisine yönelik keşif ve gözleme dayalı teorilerini savunan Alexander Von Humboldt (1769-1859) ekolünden gelmektedir. Maddi dünyayı bir 'kozmos' olarak öngörme geleneği, Von Humboldt'un onayladığı gibi, grafik görüntülerin kullanımıyla sürekli olarak ilişkilendirilmiştir. "Nitekim Von Humboldt'un haritalandırma inovasyonları, XIX. yüzyılda bilimsel yöntem ve iletişime yeni bir yaklaşımın temelini oluşturdular" (Cosgrove, 2008:34). Cosgrove, XIX.Yüzyılın keşif ve sömürgeci söylemini, yüksek yerlerin maskulen bir meydan okuma alanı, rekabetçi bir macera, ve dünyevi, yoğun, hatta bazen manevi deneyimlerin yanı sıra, yoğun bilimsel merak olarak tanımlamaktadır. (Cosgrove, Dora, 2009:4) Kendisi, İngiltere ve ABD'de bulunan ve beşerî coğrafyanın pozitivist ve niceliksel temelinin büyük kısmını eleştiren hümanist coğrafyacılar arasındadır. Ve coğrafi araştırmanın subjektifliğini onaylamayı ve coğrafyayı hem vizyon hem de bağlamı kabul eden daha geniş bir beşerî bilimler geleneği içerisine yerleştirmeyi hedeflemiştir (Hubbard, Kitchin, 2018:220). Kültürel coğrafyayı peyzaj fikri aracılığıyla tarihsel perspektiften değerlendirerek coğrafi düşünce ve temsil anlayışı üzerine odaklanmıştır. 1988 Yılında Stephen Daniels ile birlikte editörlüğünü yaptıkları ''İkonografi ve Landscape' adlı kitapta, Ervin Panofsky tarafından sembolik yaklaşımla yorumlanan peyzaj anlayışıyla değerlendirmiş ve temsilin kültürel tarih bağlamında sistematik yapılanmasını incelemiştir. Ortaçağ ve İtalya Rönesansı çerçevesinde yaptığı değerlendirmelerde, sanat, bilim ve mimarlık gibi alanların dünyaya bakışını peyzaj fikri aracılığıyla inceleyerek katkı sağlamıştır. Eş zamanlı olarak, bunun Rönesans Hümanizmi ve haritalandırma, projeksiyon, topografya, kozmoloji alanındaki bilimsel ilerlemeler ile bağlantılı olduğunun altını çizmiştir (Hubbard, Kitchin, 2018:222).

Yükselen bakışın peyzaj estetiğine etkileri ve iktidarın güç simgesi konumundaki harita formunun potansiyellerini ele alan Cosgrove, havadan perspektife ilişkin bazı etkili teoriler sunmuştur. Yüksek mekanların yaratıcılık potansiyelleri üzerine değerlendirmeler yaptığı çalışmasında yükseklik ve insan algısının metaforik ve sembolik karşılaşmalarına değinmiştir.

> “Yüksek yerler, fiziksel ya da yaratıcı olarak, dünyanın uçlarını işaretler. Bunu farklı şekillerde yaparlar. Yeryüzünde sıkıca bağlanmış, sınırlandırılmış topraklar ve cennete doğru uzanan dağlar, birçok farklı inançtaki vahiy alanlarını, içkin ve aşkın olan bağlantı noktalarını temsil etmişlerdir: Mircea Eliade'nin uzun zaman önce ‘axis mundi’* olarak adlandırdığı mekanlar. Onların görkemi ve iyi tanımlanmış profilleri sayesinde, yüksek dağ zirveleri, insan bakışını yakalamak için peyzajdaki başlıca coğrafi nesnelerdir., Frederick Nietzsche “modern ruh” için görsel bir şekil betimlerken patlayan bir volkan formuna yer verirken, Walter Benjamin, “auratik tecrübesini” tanımlamak için bir dağ dizisi kullanmıştır” (Cosgrove, Dora, 2009:8).

Bu bağlamda harita ve yüksekten algılama arasındaki bağlantıya değinmek gerekmektedir. Cosgrove kültürel coğrafyalar perspektifinde kartografik tasarımda mekânın görünürlüğünü tartışırken mesafe ve ölçeğin önemi konusuna vurgu yapmaktadır. Haritanın ’Yer’i uzaktan düşünebilme kapasitesine ve ‘Yer’ ile fiziksel etkileşiminin kusursuzluk derecesi üzerinde durmaktadır. İnsanın yüksek irtifa karşısındaki bedensel acizliği ölçüm ve algılamada bilimsel verilerin doğruluğuna ilişkin ihtiyaçları net bir biçimde ortaya koymaktadır. Cosgrove, yüksek yerler ile insan bağlantısını, coğrafi bilginin sürekli olarak inşa edildiği ve dengesizleştirildiği, şekillendirildiği ve yeniden şekillendirildiği iki yönlü fiziksel ve yaratıcı bir diyalog olarak görmektedir.

Cosgrove, modern dünyanın, görsel kültür ve coğrafyanın tarihsel eğilimleri kapsamında, mekânsal imge ve ideoloji karşılaşmasına yer vermiştir. Beşerî bilimlerin gözlem ve yorumlama anlamında önemli bir aracı haline gelen bakışın ideolojik işlevinin yanı sıra kolektif kültürel tarihin aktarılmasına da katkısından bahsetmektedir. Görsel imgelerin, harita gibi bilimsel uygulamalara olan katkısına değinirken, bu tasarımın ideolojilerin ve sosyal sistemlerin aracı olmanın dışında estetik varoluşlarını incelemiştir.

Cosgrove’nin gözünde peyzaj, yalnızca bir çalışma konusu olarak değil, aynı zamanda coğrafi anlam üretmenin ve coğrafi bilgi yaratmanın bir aracı olarak da üstünlük sağladı (Townsend, 2015:66). Vizyon ve temsil birlikteliğini hümanist coğrafya perspektifinden ele alarak, yer ve mekân temsilini sunan imgenin farklı disiplinlere katkılarını ve bunların potansiyellerini keşfetmeye yönelik teorilerde bulunmuştur.

* Axis Mundi: Cennet ve Dünya'nın birbirine bağlandığı, algılanan bir dünya merkezi. Bu kavram aynı zamanda “dünya ağacı”, “dünya sütunu” ve “kozmik eksen” dahil diğer isimlerle de bilinir. (www.ancient-origins.net)

Cosgrove 1994 yılındaki makalesinde, NASA'nın uzay programına dahil olan 1968 yılı Apollo 8 ve 1972 yılı Apollo 17 uzay araçlarının aldığı dünya görüntülerinin kültürel ve tarihsel bağlamına değinmektedir. Dünya temsilinin sürekli yeniden oluşturulan bir biçimde emperyal ve kutsal anlamda ABD'nin coğrafi kültürel misyonununa da katkı sağladığına dikkat çekmektedir. Bu imgeler modernizmin evrensel söylemlerine fayda sağlarken post modernist dönemde farklı tartışmaları içermektedir. Bu bağlamda araştırmasında, Apollo görüntülerini analiz edip bağlamsallaştırırken, çağdaş kültürel analizde geliştirilen metinler arası yaklaşımı benimser ve bunu coğrafi temsilin en temel nesnesine uygular: Dünyanın yüzeyi. (Cosgrove: 1994:270).

Coğrafya bilimi, hayal gücü, sanat ve çağdaş kültürel tartışma ortamlarını aynı platformda buluşturarak bakışın evrensel mirasını, görsel tarih çatısı altında değerlendirmiştir. Bilimsel vizyonun kazandırdığı ve insan belleğinde yer ettiği Apollo fotoğraflarını görsel kültür açısından bir devrim olarak değerlendiren Cosgrove, coğrafyanın kültürel misyonunu sanat nesnesi olarak dünya bağlamında değerlendirmiştir. Bu bağlamda 1980'lerin başında başlayan süreçte haritacı ve sanat tarihçilerinin ortak söylemde teoriler üretmeye başlamasıyla sanat ve bilim arasındaki karşılaşmalar teorik ve teknik anlamda tartışılmaya başlamıştır. Kartografinin sosyal ve kültürel bir etkinlik olarak yorumlanmaya başlaması ve sanatsal kavramlar ışığında gözden geçirilmesi neticesinde disiplinler arası bir birleşme söz konusu olmuştur. O zamandan beri, yalnızca eleştirel yorumlayıcı ve ikonografik sanat tarihi yöntemlerinin haritalara yaygın bir şekilde uygulanması değil, çağdaş sanatçıların haritalama temalarına olan ilgisi de önemli ölçüde arttı (Cosgrove, 2005:36).

Cosgrove, modernizmle birlikte artan sanat ve kartografi birleşimi uygulamalarını incelediği çalışmasında (Cosgrove, 2005), Coğrafyacı olan David Woodward'un tarih boyunca harita ve harita yapımını, sanat ve bilim uygulamaları odaklı ele aldığı çalışması (Woodward, 1987) üzerinden yol izlemiştir. 1910'larda Futuristlerin modern teknolojiyi ifade ettikleri havadan temsil edilen vizyonunu takiben kartografik tasarım güçlü bir biçimde akımlarda kendisini göstermeye başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı dönemi propaganda haritalarıyla jeopolitik bakış açışının illüstratif tasarımlarda yer bulmasının ardından 1960'lar itibariyle haritalandırma, Marcel Duchamp gibi sanatçıların 'Ready Made' pratikleri dolayısıyla avangard sanatı etkisi altına almıştır.

> "Sürrealizm, haritacılığı sadece resim olarak kullanmaktan ziyade, kartografiyi pratik olarak açık bir biçimde anlatan Modern sanat akımının hareketi idi. İmge algısına olan ilgileri, 1950'lerin sonlarında geliştirilen bilimsel bilişsel haritalama kavramında yankı buldu. Bilişsel psikolojideki savaş sonrası gelişmeler, bireysel ve toplumsal algıların önemini vurgulayarak temsil görüntülerinin şeffaflığı konusundaki varsayımların çoğuna meydan okudu. Harita görüntülerini tanıma ve anlama yeteneği, haritanın bilimsel nesnelliği ve tasarım açıklığının bir fonksiyonundan ziyade öğrenilmiş ve kültüreldir" (Cosgrove, 2005:39).

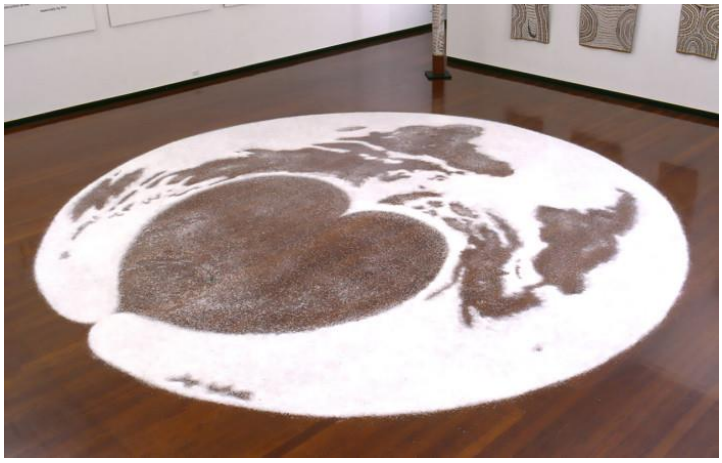
Haritalama pratiklerini aktivist bir biçimde günlük yaşama uyarlayan Sitüasyonistlerin, psikocoğrafya ve sanatı ilişkilendirdiği vizyonu, kartografiyi duyusal estetiğe dahil eden bir yaklaşım sergilemiştir. Kentsel bakış açısını vurgulayan, 'Gerçek mekân' algısı ve kartografik tasarım arasında bağlantı kuran düşünce, kitle kültürüyle modern coğrafya arasında bir bakış açısı üretmiştir. Kartografi içeren sanatsal çalışmalar, modern sanat uygulamalarına ilham veren bir boyut kazanmıştır.

Denis Cosgrove'un 'kartografi ve haritacılık, sanatsal ifade ve müdahale için inanılmaz derecede üretken bir materyal olduğunun ispatlamıştır' düşüncesi güncel sanatsal pratiklerinde kayda değer bir şekilde açığa çıkmıştır (Pinner, 2007: 454). Kavramsal sanatın ilk periyodlarından itibaren kartografik tasarımdan ilham aldığını belirten Cosgrove, mekansal temsilin 'fikir' odaklı bir sanatsal dile uyarlanmasına değinmektedir. Kavramsal sanatın öncülerinden Yves Klein (1928-1962), mavi gezegen temasını vurgulayan ve kendi markası konumundaki 'International Klein Blue' (IKB) çalışması, güçlü bir kartografik ifade ortaya koymaktaydı. Ménard, sınırsız mavi seyrini şu şekilde ifade etmektedir:

> *"Bu renk Uluslararası Klein Mavisidir. İlk bakışta hiçbir şey açığa çıkarmaz. Onun önünde görmek istediğimiz her şeyi hayal etmeye başlıyoruz. Birdenbire sanki daha fazla resme ihtiyacımız olmuyor. Sonra tüm hayallerimizi çiziyoruz. Açık okyanusta yüzebilir veya uzaya uçabiliriz, kuşlardan daha yükseğe uçabiliriz, Sputnik'ten bile daha uzağa. Buradaki büyük boşlukta zıplayabilir, yeryüzünün etrafından dolaşabilir ve tüm dünyayı renklendirebiliriz. Burada engel yok, duvar yok, yer çekimi yok"* (Ménard, 2018.int).

Şekil:10,Yves Klein, 1959, Untitled Blue Monochrome, (IKB 67), 1397x1197x32mm
http://www.yvesklein.com/en/articles/view/18/ikb-international-klein-blue

1970'lerden itibaren harita ve insan etkileşimi odaklı çalışmalarını sürdüren kavramsal sanatçılar, özellikle 'Land Art' yaklaşımının artan gücüyle birlikte topografi ve uzam temsillerine yer vermiştir. Robert Smithson (1938-1973) ile birlikte başlayan coğrafya ve sanatta mekân algısının entropik bakış vasıtasıyla vurgulandığı ve kartografik bakış açısının hâkim olduğu ifadeyi temsil etmektedir. Sonrasında devam eden süreçte arkeoloji gibi kültürel kimliği öne çıkaran bakış açılarını yansıtan pratikler geliştirildiği, kimi zaman sanatçının kişisel kanallarından yola çıkan evrensel bir dilin hâkim olduğunu görmekteyiz. Cosgrove, Yeni Zelandalı sanatçı Ruth Watson (1950) tarafından oluşturulan, haritanın kendi tarihi üzerinden yorumlandığı çalışmalarına dikkat çekmektedir. Sanatçının 2003 yılında sergilediği 'L'Origine du Monde' adlı çalışması, kuzey ve güney kutbunu bir kalp formuyla birleştirilerek dikkat çektiği sömürgecilik ve kartografik bakış açısı arasında bağlantı kurmaktadır (Cosgrove, 2005: 42).



Şekil:11, Ruth Watson, 2003, L'Origine du Monde, Enstalasyon, Drill Hall Gallery http://ruthwatson.net/2016/01/20/lorigine-du-monde/

Yine sanatçının 'Without Parachute' (2002) adlı çalışması, Yeni Zelanda'da bölgenin havadan çektiği fotoğrafları, Viktoryen tarzda bir ipek elbiseye basılmış olarak sergilenmiş ve savaş sırasında Yeni Zelanda'ya göç eden ailesinin hikayesi üzerinden bir postkolonyal bakış açısıyla çok kimliklilik üzerine bir ifade gerçekleştirmiştir. Savaşın biçimsel özelliği, yukarıdan bakış ve ipek malzemesinin yıkıcı etkisi neticesinde kültürel anlamda coğrafi bir temsil gerçekleştirmiştir. Yine ideolojik ve jeopolitik vizyonla hareket eden Laura Kurgan, arkeolojik imgeyi, uydu görüntüleri aracılığıyla kavramsal boyutta sanatsal ifadeye aktarmıştır. Kurgan'ın Post-Colonial yaklaşımına detaylı olarak tezin III. bölümünde yer verilmektedir.

Cosgrove, peyzajın kültürel üretimin önemli bir parçası olduğunu ve potansiyelinin keşfinin coğrafya disiplini sınırları dahilinde tarihsel bir çerçeveden sunulması gerektiğini savunmaktadır. 2000-2001 yılları arasında Oxford Ashmolean Müzesinde, Viktoryan dönemin önemli sanatçı, sanat eleştirmeni ve yazarı olan John Ruskin'in (1819-1900) öğreti koleksiyonundan oluşan eserlerle düzenlenen 'John Ruskin and the Geographical Imagination' (John Ruskin ve Coğrafi Hayal gücü) adlı serginin küratörlüğünü yapmıştır. Ruskin, dönemin romantik, milliyetçi ve pitoresk peyzaj anlayışının, yeni coğrafyacıların biçimsel disipliniyle ortak yönleri olduğuna değinmektedir. "Ruskin ve coğrafyacıların çalışmalarını yan yana koymak, coğrafyadaki peyzaj ve harita çalışmalarının sanat ve bilim arasında nasıl bir köprü oluşturduğuna ve sosyal düşünce ve eleştiriye odaklandığına dair bir kavrayış oluşturur" (Cosgrove, 2008:122).

Manzarayı, tarihsel ve çağdaş coğrafya disiplini için bir görme biçimi olarak niteleyen Cosgrove, bakışı sağlayan en önemli araç olan fotoğraf tekniğinin potansiyellerini

değerlendirmiştir. Hava Fotoğrafçılığının sanatsal serüvenine, özellikle İtalyan Fütüristleriyle uçuşun ilk yıllarıyla başladığını ve avangard sanatçılara ilham verdiğine değinmektedir. Geleneksel görme ve deneyimleme tarzının aksine, tanıdık nesneler üzerinde yeni bakış açıları, yerden görmesi imkânsız olan form ve kalıpları ortaya çıkarmak radikal bir duruşu gerektirmekteydi. Kaçınılmaz olarak, hava fotoğrafçılığının yaratıcı potansiyeli konusunda sanatçıları cezbetti ve bugün hava fotoğrafını araç olarak kullanan belirgin bir sanat türü mevcuttur (Cosgrove, Fox, 2010:99). Yüzeyi vurgulayan perspektif algısı manzaranın saf temsilini sağladığı gibi, insan aktivitelerinin yarattığı modernist dönüşümün izlerine odaklanan ifadeler gerçekleştirilmiştir. Uzaktan algılamalı görüntü alma tekniklerinin gelişmesiyle yukarıdan bakışın estetik kaygıları artmış ve yaratıcılık potansiyellerinin sınırları genişlemiştir. Geliştirdiği modernist ve avangard bağlamı yansıtan hava fotoğrafçılığı, soyut modellere ya da insanın doğal dünya ile etkileşimlerini belgelemeye, son yıllarda çevre eleştirisine önem vererek ilgi duymaya başladı (a.g.e: 101). Fransız sanatçı Yann Arthus-Bertrand (1946), yeryüzünün kültürel ve doğal habitat alanlarını hümanist anlayışla görüntülerini üreterek çevresel ideolojiyi temsil etmektedir. Coğrafya disiplininin yanı sıra, kültürel, ekolojik ya da tarihsel teorileri dahil eden bir 'Yaşam Alanı' (Home) deneyimini sunmaktadır.

Kavramsal yaklaşımın temsilcisi sanatçılar, yukarıdan bakışın bilim, keşif ve zaman-mekân fenomenleriyle etkileşim kurarak gezegen yüzeyinin derin anlamlarına değinmişlerdir. İdeolojik gerekçelerle yaşanan global hareketlilik, emperyalist zihniyet, ekolojik ve çevresel kriz ya da sınırlar gibi küresel bağlamı olan teorileri kartografik bakış açısıyla hümanist bir çerçeveden ele almışlardır. Cosgrove, bu yaratıcı eylemin, dünyanın kendi yüzey görünümlerinin ötesindeki anlayışımızı değiştiren, erişim ve güç potansiyelinin sınırlarını zorlayan ve gezegeni yeni imkanlar dahilinde bağlamsallaştıran bir dil olduğuna işaret etmektedir. Dünyayı bütünüyle elimizde tutabildiğimiz bir nesne gibi ele alıp, görmenin kültürel anlamda genişlemesi ve bunun global etkilerinin temsiline yer vermektedir. Cosgrove'un coğrafi disiplin çerçevesinde yukarıdan bakışı ele alan temsiller üreten sanatçılara ilişkin görüşlerine II. Bölümde yer verilmiştir.

1.2.4. Christine Buci Glucksmann ve Kartografik Bakış Olgusu

Tarihten günümüze insan varlığının ve deneyiminin mekânsal dışavurumunu betimleyen kartografi, peyzaj estetiğinin perspektifinden yüzeyi tanımlamaya olanak sağlamaktadır. Antik çağ ve Orta Çağ ifadelerinin gösterişli harita tasvirleri, bilimi ve öznel sanatsal dışavurumu birbirine bağlamıştır. Modernizm ve sonrasında, sanata doğrudan ve

bütünsel anlamda tezahür eder nitelikte, izleyicinin deneyimsel temasına yönelik geçişleri yoğunlaşmıştır. Günümüz sanatına dair teoriler bütünsel bir bakış açısını gerektirmekte ve izleyicinin tecrübesi ile eserin algılanma dinamikleri özdeşleşerek belirleyici bir nitelik kazanmaktadır. Kavramsal sanatın maddesellik ile olan ilişkisinde, eserin fiziksel varlığına ilişkin tüm verileri büyük ölçüde kapsayan bir estetik deneyim söz konusudur. Tarih boyunca sanatçı eşsiz insan arzusunu sanat eseri yoluyla söylemler geliştirerek ifade etmiştir. "Çağdaş Sanat bağlamında ise maddesellik, nesnenin fiziksel boyutunun estetik dizilimler yoluyla yeniden anlam oluşturulması sonucunda, sanatçının 'şeylerin doğası' üzerine araştırmalarının kısmen bir emaneti olarak anlaşılmıştır" (Mills, 2009:2). Kavramsal Sanat ve kartografik bakışın etkileşimli anlatımı, haritanın birincil işlevini ele almanın dışında, insanın zaman, mekân ve tarih algısına dayalı bir temsil sunmaktadır. Fransız felsefeci ve akademisyen Christine Buci-Glucksmann, sıradan göz sınırlarının dışında olan bu perspektifi, mitolojik bir karakter olan İkarus'a öykünme çerçevesinde gerçekleştirdiği teorileriyle ifade etmektedir. Sanat tarihiyle kurduğu bağlantılarla, alegorik ve entropik bakış açısını dahil ederek ve düzlemin keşfine yönelik bir vizyonu ele alarak, kartografik ifadenin kökeninde yatan heterojen unsurları ortaya koymaktadır.

> "Sanatın Kartografik Gözü, (L'oeil Cartographique de l'Art) Christine Buci-Glucksmann tarafından haritanın sanattaki tarihinin, Ikarus'un bakış açısıyla yorumlanmasıdır. Bu, dünyayı gökyüzünden hayal edildiği gibi ele almanın tarihidir. Da Vinci, Bruegel, Vermeer ve ayrıca Jasper Johns, Alechinsky, Debord ve diğerleri gibi sanatçıların çalışmaların incelendiği "Kartografik Göz", dünyayla olan ilişkimizi görmenin yeni yollarını tanıtmaktadır" (Paré, 2013:7).

Glucksmann, Pieter Brueghel'in 'Landscape with the Fall of Icarus' (1558) tablosundan hareket ederek ortaya koyduğu ifadesinde, "bu kadar çok mesafe ve yakınlık görüşü, yavaş yavaş "Ikarian gözü" ve kartografik gözü merkezsiz bir boşluğa getirecek ve "mekân" ile "mekan dışı" arasında Robert Smithson'ın koşullarında bir diyalektik yaratacaktır" (Glucksmann, 2004) diye belirtmektedir.

Dünya yüzeyinin bilimsel geometrik ölçümlere dayalı hesaplanmış formunu temel alan bazı sanatçılar, haritanın yaratıcı yönünü insan varlığıyla ve hareketliliğiyle özdeşleştirerek ele almışlardır. Sanatın varlık-uzam-mekân ilişkisini, farklı algoritmalara dayalı 'bu dünyaya ait olan' iddiasıyla ortaya koyma çabası söz konusudur. Haritaların doğası gereği olan soyut yapısından ve bilimsel veya elektronik hassasiyet dereceleri ne olursa olsun daima 'yaklaşık' olduğuna değinen Glucksmann, Harita-Sanat karşılaşmasını farklı boyutlara indirgemektedir.

> “Haritalar her zaman psişik, zihinsel ve geçici bir yolculuğun öngörülen yolculuğunu ikiye katlayan hikayeler anlatır. Haritaların yansıtmalı alanı, tüm sanat aktarımlarının konumu gibi, görüntünün jeolojik, tektonik ve arkeolojik güçlerine, onun “mekan” ve “mekandışı”, zihinsel izlerine ve manzaralarına yol açar. Nitekim haritalar, bir yandan İkaryan'ın havasal mantığı ile diğer yandan sanal buluşma noktasında dünyanın karasal enerjileri arasında bölünmüş bir stratigrafik bakış açısını teşvik ediyor” (Glucksmann,1996: 71).

Genişletilmiş bir kartografik mantıktan söz eden Glucksman, dünyayı kozmik olarak yeniden ele alan ve kabul eden bir bakışla onu deneyselliğin ve kavramsallaştırmanın bir nesnesi haline getirmiştir. Yeni gerçekliklerle donatılmış olguları, sanatın ifade ettiği gibi sonsuzluk izlenimi veren bir atmosfer yaratmıştır. Yükseliş, yükselme ve yeryüzünü tanımlama arzusu, sonsuzun içine nüfuz eden bir hareketlilik sağlamaktadır. “Sanatta olduğu gibi bilimde de sonsuzun fikri, bütün sınırları yok sayar, çünkü “bilginin nesnesi sonsuz ve sayının ötesindedir, sonsuz ve sayısız sıfıra eşittir” (Glucksmann, 1996:54). Havadan bakışa karşılık gelen sürreal nitelikteki perspektif, sonsuzun uçurumuna sezgisel bir yolculuğa imkân sağlamaktadır.

Tıpkı Malevitch ve Duchamp’ın ortak noktadan ele aldığı havacının bakış açısı gibi ufkun çemberini yıkan ve formların sıfır noktasına ulaşan bir perspektife karşılık gelmektedir. “Her form bir dünyadır ve karşılıklı olarak her dünya bir formdur” (Glucksmann, 1996:56). Malevitch, nesnelerden vazgeçtiği bir anda ‘Siyah Kare’ (1915) ile karşılaşır ve kaostan kopmuş bir dünyaya geçiş sağlar. Malevitch’in devrim öncesi her şeyi değiştirmesi hedeflenen futuristik hareketin bir yansıması olan ‘Victory Over the Sun’ deneyimini siyah karenin oluşum süreci olarak değerlendirir. “Her zaman ve her yerde aynı tutku, uçuş ve formların uçuşu. Yine de kişi güneşi yakalayabilir. Güneşin üzerindeki zaferi, İkarus’ûn rakibi üzerindeki zaferi olacaktı, her şeyi çevreleyen ve bir opera sahnesinde uçağı hızlandıran siyah sayesinde” (a.g.e.:56). Süprematist estetiği ifade eden Kazimir Malevitch’in yirmi sekiz adet eserden oluşan ‘Black Square’ (Siyah Kare) seçkisinin sunumu ilk kez 1915 yılında ‘The Last Futurist Exhibition of Painting 0.10 (Zero Ten)’ adlı sergide gerçekleşmiştir. ‘Victory Over the Sun’, 1913 Yılında Saint Petersburg’da gerçekleşen, Rus Avangard dönemini temsil eden bir tiyatro oyunudur. Sahne tasarımı ve kostümleri Malevitch tarafından gerçekleşen ilk Futurist opera oyununda, karanlık ve aydınlığı bölen basit bir kare sahne fonuna yerleştirilmiştir. Malevitch’in yarattığı bu kozmik dürtü, havadan bakışla ulaşılan derinliği dinamik bir biçimde sanatsal ifadeye adapte etmiştir.

Glucksmann, İkarian Sanatı olarak nitelediği keşfetme sürecini, çağın endüstriyel gelişiminden ilham alan Takis (1925-2019) ve evrenin manzarasını sunan Yves Klein duyarlılığıyla değerlendirmektedir. Her iki sanatçı da Kozmik monokromlar, boşluklar ve sarmal galaksiler gibi kartografik sürecin parçalarını oluşturan bir hassasiyetle uzayın topolojisinden bir keşif gerçekleştirirler. Takis'in Spiral Gökadaları, telemanyetik kinetik heykelleri evrenin dördüncü boyutuna yaklaşan ve kozmosun enerjisini yayan ve yerçekimini tartışan bir vizyonu temsil etmektedir. Yves Klein ise Kozmogonilerinde zen felsefesine, varlık kavramının mistik duyarlılıklarından etkilenir ve gök ve deniz arasında görünür bir gerçeklik yaratır.

"İkarian Sanatı 'yörüngede olmak' ve onun sınırlı vizyonunun getirdiği ağırlığı reddeder. Dibe vuran İkarian düşüşü, dünyanın sonsuzluğuna dayanarak onu yeniden şekillendirecek serbest bırakılmış bir malzeme akışkanlığında yükseklere düşmeyi betimler" (Glucksmann, 1996:58). Sanat, zamanın akışını ve göreceliliğini yaratıcı sürecin bir parçası olarak yolculuğuna dahil etmektedir. Öklid'in doğrusal zaman algısı üzerine geliştirdiği teorilerine ek olarak evrenin bütünlüğünde hareketlilik ve süreklilik olgularının da dahil olduğu 'Tesseract'(Tetraküp) kavramıyla karşılaşmaktayız. Tesseract, bir kübün dördüncü boyutuna işaret etmektedir. "Öklid geometrisinde nokta sıfır boyutludur; yalnızca uzunluğa sahip bir şekil ise tek boyuta sahiptir" (Florenski,2001:118). Bu bağlamda Öklid uzayıyla tanımlanmış bir zaman-mekân algısının şüpheli bir perspektiften bakışı yarattığını söyleyebiliriz. "Çünkü iç içe geçmiş ve değişken tekrarlar üzerinden katmanlar yaratan tesseract, döngüsel ve doğrusallığa ek olarak hareket kavramına da işaret etmektedir" (Arı, 2019:64). Görsel anlatımda boşluk ve uzam arasında süreklilik ve görecelik neticesinde kurulan içindelik-dışındalık kavramlarıyla olan diyalog sanat dolayısıyla dördüncü boyutu görsel vizyona aktarmaktadır. "Süreklilik kavramını içeren süreç temelli düşünce; sonuç odaklı, iki boyutlu ve statik düşüncenin yerine işte bu etkileşimli ve çok boyutlu yapıyı ortaya koyar" (A.g.e:66). Florenski'nin değindiği üzere "gerçekte eş zamanlı gördüğümüz hiçbir şey yoktur, aksine eşzamanlı değil, art arda görürüz" (Florenski,2001:139). Glucksmann, topolojik uzayı bir varlık modeli olarak ele alan Merleau Ponty'nin varlığın potansiyel uzlaşmaları arasında bir ilişki kurmuştur. Öklid uzayının aşkınlık içermeyen doğrusal ve korunaklı boyutunun aksine sonsuz varlığa sahip olan uzay fikrinin hız, hareket ve zaman paralelinde süren modeline dikkat çekmektedir (Ponty, 1968:211).

'Her ne kadar, Buci-Glucksmann tarafından geliştirilen tez kartografik gözle ilgili olsa da yazar ayrıca, yüzey üzerinde çalışma yaratmayı gerçekleştirmeden önce Morris, Oppenheim ve Smithson yürüyüşü, kaçınılmaz yolculuklar ve gerekli göçebelik gibi sanatçılara da önem

veriyor. “Çoğu zaman ıssız veya seyrek yerleşmiş manzaralara girerken, bu sanatçılar geçici bölgeleri formüle ederek “jeo-şiirsel” haritalar çizeceklerdir” (Paré, 2013:8).

Algı sistemi dönüştüren Marcel Duschamp’ın yarattığı boşluk, günümüz sanal şeffaflığı öngören nitelikte bir dil oyunlarını ortaya koymaktadır. “Dünyanın kartografik gözü, bize teknolojik olarak programlanmış bir dünyanın İkarian gözünün bizden gizleyeceği gerçeğini ortaya koyuyor mu?” (Glucksmann, 1996: 61). Brueghel’in tablosunda İkarus’un deniz yüzeyinde görünen bacağı bizlere karşılaşacağımız baştan çıkarıcı sanal gerçekliğin tanımlanamayan boşluklarının felaketini bize gösteriyor olabilir. Günümüzde devam eden, teknolojik sarhoşluğun yaratması muhtemel paradoksları sanatsal yorumlamayla ifade edilmektedir. Sanal gerçekliğin estetik potansiyelini ve dil ve anlatımla olan bağlarını jeo-politik görme biçimlerini değerlendirerek ulaşabiliriz. Sanalın ortaya çıktığı zaman itibariyle ortaya çıkan melez estetik, çağdaş uygulamaların görünürlük modellerinden birisidir. Sanat bu evreden itibaren kartografik perspektiften ‘burada’ ve ‘şimdi’yi ifade etme, dönüştürme ve birbirine bağlamaktadır. Yansıtıcı küre şimdi, dikey alanı gerçek zamanlı olarak daha iyi analiz etmek ve izleyiciye ulaşmak için mümkün olan tüm varyasyonlarla yükleyen kameralar tarafından ölçeklendirilmiş efemeral bir vizyon sergileyen İkarus fantezisinin geniş bir gözüdür (Glucksmann, 1996:66). Sanat yapıtının herşeyi gören bir ‘zaman kapsülü’nün (a.ge.:68) metaforik çizgisinde uzak olanı yakınlaştıran panoptik bir bakışa sahip bir süreçten geçtiğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda kartografik bakışın gerektirdiği katmanlar halinde ardışık ve rizomatik görme biçimi, sanatın dünyanın nedenselliklerini sorgulayan bakışıyla kesişmektedir.

1.1. **Hava Fotoğrafının Tarihsel Gelişimi**

İnsanlığın yukarıdan bakma serüvenin temelini oluşturan mitoloji, din ve benzer sosyolojik ve ortak kültürel kodlar aynı zamanda bir hayalin tasarımına zemin hazırlamıştır. Özellikle doğaüstü, kahraman formu içeren yükseliş masalları uçuş geleneğinin sistemli gelişmesinde katkı sağlamıştır. Uçma faaliyetinde yaşanan her türlü gelişme, topografik gözlem araştırmayla eşzamanlı gerçekleşmiştir. Bilim ve görsel tasarım vizyonunu aynı noktada birleştiren süreçte farklı uçuş ve seyir modelleri ortaya çıkmıştır. Tüm klasik hikayeler arasında, Daedalus ve Ikarus efsaneleri Batı hayal gücüne egemen olma eğilimindeydi, çünkü Ikarus'un güneşe çok yakın uçmadaki dikkatsizliği kibirli gençliğe karşı bir uyarıydı. “Ikarus'un trajik ölümü üzerine yoğunlaşma olsa da, dünya mitolojisinde başka bir yerde bulunabilecek olan babasının icadının başarısını gölgeledi” (Smiles, 2012:34). Leonardo Da Vinci gibi sanatçıların

kuş uçuşu ve insan gücünü temel alan kanat formlarının varyasyonları üretilmiştir. Görme algısının giderek farklı bir bakışa odaklandığı ilerleyen dönemlerde uçuş sırasında seyri ve kaydı mümkün kılan teknolojilerin doğuşu kaçınılmaz olmuştu. Gökyüzü ve yeryüzü arasındaki mesafe, temsilin değişen bakış açısının yeni mücadele alanı haline gelmişti. Mesafeyi daha da yükselten mekanik buluşlar, beraberinde bu bakışın kaydına yönelik sistemlerin de teknik anlamda gelişmesinin tanığı olmuştur.

Havadan görünüm erken modern dönemden itibaren, uzaktan yeryüzüne bakış perspektifinin sağladığı mekân algısında manzaraya hakimiyet ve güç noktasını ifade etmiştir. Bilimsel bir vizyon idealiyle aydınlanma çağı itibariyle farklı görselleştirme uygulamalarıyla ilerleyen havadan görüş faaliyeti teknik gelişmeler paralelinde bir dönüşüm gerçekleştirmiştir. Havadan görüş, bilgiyi en kapsamlı haliyle aktarma misyonunu, bu bakış açısına ulaşılmasını sağlayan her türlü cihazın teknik desteğiyle sağlamıştır. Havadan görüşün coğrafya disipliniyle olan denkliği bu görünümleri en gerçek haliyle üretme konusundaki gelişmelere büyük ölçüde katkı sağlamıştır.

Bu noktadan bakıldığında havadan görünümün görsel vizyonda edindiği konumla birlikte tarihsel devinim çerçevesinde ideolojik ve estetik anlamda keskin biçimlendirmelere yol açtığını söyleyebiliriz. Sosyal ve kültürel tarihin havadan görselleştirilme pratikleri bilimin sergilediği ilerleme fikrinin ışığında gelişimini sürdürmüştür. Uçuş deneyimlerinin sistematik bir şekilde artan çeşitliliği ve fotoğraf teknolojisindeki gelişmeler havadan görünümün teknik uygulamalarına, bu bakışın en idealize görünümünü sunan ve vizyon imkânı sağlayan Fotoğraf Tarihi ışığında incelemekte fayda bulunmaktadır.

> "Fotoğraflardan farklı olarak, haritalar semboliktir ve çoğunlukla yer temelli araştırma verilerini yansıtmak için zaman alan prosedürleri içerirler. Önceden haritaların varlığı hava fotoğrafçılığının sağladığı olanakları şartlandırmış olsa da, tarihsel olarak hem hava fotoğrafçılığının hem de haritacılığın, her biriyle ilgili radikal olarak farklı görselleştirme uygulamaları uzlaştırılmadan önce kapsamlı bir şekilde yeniden yapılandırılması gerekiyordu" (Wickstead, Barber, 2012: 74).

İnterdisipliner Vizyon ve Kartografi başlığı altında, yukarıdan bakmak eyleminin tarihsel anlamda farklı disiplinlerle bağlantıları ve yansımalarına değinilmiştir. Hava fotoğrafçılığının tarihsel gelişimini incelerken ise teknolojik ve metodolojik anlamda ilerleme sürecine değinmek amaçlanmaktadır.

Havadan görünümün, mekânsal verinin temsilinde en temel tasarımı kuşbakışı krokilerdir. Havadan görüşün tarihini ele alan bir araştırmada, perspektif çizimlerde, kuşbakışı planlarında ve en eski balon çizimlerinde yer alan "aydınlanma" görsellerini, panoramalara, erken hava fotoğrafçılığına ve stereoskopiye bağlı "öznel" görsellerle karşılaştırmak mümkündür (Wickstead, Barber, 2012:71). Manzara krokilerini takiben gerçekleşen teknolojik gelişmeler doğrultusunda en doğru bilgiye ulaşmada kullanılan bir dizi tekniğin şüphesiz en mühim aracını fotografik görüntüleme sistemleri oluşturmaktadır. Fotoğraf, yine teknolojik dönüşümün katkısıyla icat edilmesiyle eş zamanlı olarak coğrafi bilginin temsiline hizmet etmiştir. Fotoğrafın optik kavrama gücü ve nesnel gerçeklik ifadesi coğrafya disiplininde bilgiyi aktarma sürecinde etkin bir araç haline gelmiştir. XVII. Yüzyıl, teleskop ya da mikroskop gibi mekanik gerçekliğin detaylarını öznel vizyonun ötesine taşıyan deneyimleri içermektedir. XVIII. Yüzyıldaki optik bilimde ardı ardına yaşanan gelişmeler görselliğin dönüşümüne geniş ölçüde tanıklık etmiştir.

Araştırma öncelikli havadan görünümleri tanımlayan görüntüleme uygulamaları topografyayı betimlerken sosyal ve kültürel tarihi de yansıtmıştır. Giderek artan yeryüzünü en kapsamlı ve detaylı izleme ve aktarma ihtiyacı, tıpkı Jules Verne'in merak ve hayaline uzanan serüvenine benzer nitelikte bir ortam oluşturmuştur. Bilimi maceracı ruhlarıyla özleştiren araştırmacılar, yaratıcı ideolojinin etkisinde icatlarına devam etmiştir.

Uçuş deneyiminin insansız formları olan ve haberleşme gibi iletişim odaklı kullanılan uçurtma, ilkel paraşüt veya güvercin kullanımı, yükselmenin belirli ihtiyaçlar doğrultusunda gerçekleştirilen faaliyetleridir. Söz konusu araçların kullanımı bir süre daha geliştirilerek sürdürülmüştür**.** İnsanın araç eşliğinde tırmanışı nihayet 1783 sonbaharında, Montgolfier Kardeşlerin Paris'teki balonu kullanılarak başarıldı. O andan itibaren balonun (veya başlangıçta adlandırıldığı gibi 'aerostation') gelişimi hızlıydı. İngiltere'nin ilk uçuşu 15 Eylül 1784'te Londra'daki Moorfields bölgesinde İtalyan Vincent Lunardi (1754-1806) tarafından yapılırken, Jean-Pier Blanchard (1753-1809) ve Amerikalı Dr John Jeffries (1745-1819), bir sonraki ocak ayında Dover'dan Calais'e başarıyla uçtu. Lunardi'nin balonu, aynı yol bir başka öncü girişime daha katıldı. Bu vesileyle bir amatör olan Thomas Baldwin'in (1854-1923) Chester'dan yalnız bir uçuş yapmasına izin verdi. Baldwin havadayken çizim yaptı ve bu çizimler 1786'da yayınladığı uçuşunun hesaplarını içeren kitap Airopaidia'da renkli gravürler olarak çoğaltıldı. Baldwin'in ilüstrasyonları dünyanın ilk havadan yeryüzüne yapılan çizimlerdi. (Smiles, 2012: 44) Baldwin, uçuş güzergahını tasvir ederken aynı zamanda ilk dikey havadan görüntüyü de

temsil etmektedir. XVIII. Yüzyılın sonları, 360° görüşün kitlesel anlamda popüler bir şekil aldığı döneme denk gelmektedir.

Stereoskopi ve fotoğraf birlikteliğinin öncesinde kentsel manzara bağlamında seyircinin farklı bir platformla dahil olduğu panoramalar yer almaktaydı. Diyagramlar, tarihi ifade eden formlar ve şehir manzarasını kapsayan bir sahneden ibaretti. "Öznel vizyonu sınırlama çabasındaki bilimsel teknoloji daha fazla detay ve gerçekliğin temsilini bulma çabasında stereoskopi devreye girmiştir. Stereoskop, kaynağını dürbün vizyonunu inceleyen bilimsel deneylere borçludur. Her gözdeki vizyonu ayırarak çalışır" (Wickstead, Barber, 2012:78). Farklı bir gözlem tekniğinin deneyimlenmesi ve optikte gerçeklik etkisi arayışı söz konusuydu. "Charles Wheatstone'un stereoskop'u tasarlarken amacı, fiziksel bir nesne ya da sahnenin gerçek varlığının simüle edilmesiydi. Resmin yalnızca çok uzaktan bakılan nesnelerin imgelerinin temsili için uygun bir biçim olduğunu iddia eder" (Crary, 2015:133). Bununla birlikte XIX. Yüzyılda kullanımı oldukça geniş kapsamlıydı. Günümüzde ise fotogrametri tekniğiyle ile arasında bir bağlantı kurulabilmektedir.

Bütün bu teknikler havadan görüşü en ideal haliyle sunan balonun ulaştığı mesafe ve fotografik görüntünün nesnelliği kadar etkili olmamıştır. Bunu takiben balon konusunda uzmanlaşmış maceracı ruhun temsilcileri Louis Daguerre'in (1787-1851) fotoğrafın icadı yolunda attığı adımların sonrasında geçen süreçte 'Camera Obscura' yardımıyla görüntü üretme çabasına giriştiler. Baldwin'in illüstrasyonlarının ardından nesne ile aralarındaki mesafeyi koruyarak mekanik gözlemlerini gerçekleştirmişlerdir. Dönemin Fransız fotoğrafçı, balon uzmanı ve anı yazarı Gaspard-Felix Tournachon (1820-1910) yani bilinen adıyla Nadar, 1857 yılındaki balon seyahatinde yaklaşık 80 metre mesafeden denemesini gerçekleştirmiştir. Ancak fotoğraflar günümüze ulaşmamıştır. Nadar 1857'de bir balondaki ilk yükselişini gerçekleştirir ve aynı zamanda yeryüzünü görselleştirmeye çalıştı. Balondan çıkan gaz, fotografik plakaların emülsiyonu ile reaksiyona girdiğinden ve sonuç kararmış bir görüntü olmuş ve deney başarısız olmuştu. Hemen ertesi yıl (kazayla) bunun altındaki yeryüzünü başarılı bir şekilde görememe konusundaki başarısızlığının sebebi olduğunu keşfettiğinde, buna karşı koymanın yolunu aramıştır (Bann, Dorrian (Ed) 2013:86). Yeryüzünü gözlemleme arzusu ilerleyen dönemde sürdürdüğü araştırmalarıyla ulaştığı teknik kabiliyetiyle birleşerek faaliyetlerini sürdürdü. Nadar bu bağlamda Ütopya edebiyatının terminolojisinde geçen birtakım teknik duyarlılıkların somutlaşmış hallerini havacılık dünyasında buluşturma girişimlerine katkıda bulunmuştur.

> “Aslında, bir portre fotoğrafçısı olarak gösterdiği etkinliğin bir dereceye kadar azaldığı bir zamanda, balonlara olan coşkusu yeni ve devrimci bir dönüşü yansıttı. Şimdi, bu bir hava gemisi meselesiydi ve balonların hava gemisi olabilmesi için, havadan daha ağır olmaları gerektiğini savundu. 30 Temmuz 1863'te stüdyosundaki bir toplantıda bu teoriyi geliştirdi ve kısa bir süre sonra Hava Hareket Kabiliyeti Manifestosunu yayınladı. Ayrıca “Hava hareketini teşvik için bir topluluk” oluşturdu ve bir dergi olan L’Aéronaute ‘u kurdu. Fikirlerini kâğıt üzerinde tanıtmakla yetinmeyip, daha sonra 12 kişinin yerleşebileceği kadar, 6.000 metreküpten fazla bir kapasiteye sahip, ‘Le Géant’ (The Giant) adında bir balon üretebilme finansmanını sağladı. Bu canavarın sunulduğu tören, Paris'teki Invalides Esplanade'de aynı yıl yaklaşık 250.000 seyirci huzurunda gerçekleşti” (a.g.e:90).

İki katlı bir kulübeyi andıran, çatısı, balkonu, fotoğraf laboratuvarı ve kabinleri, fotoğraf ofisi hatta kileri bulunan oldukça özenli bir tasarımı mevcuttu. ‘The Giant’, ilk kullanımında kısa bir süre sonra, dördüncü kullanımının ardından Kuzey Almanya’da, Hannover üzerinde kontrolünü kaybetti ve düşerek bir felakete sebebiyet vermişti. Parlak bir güneşin doğuşunu izlerken, güneşin sıcaklığının balonun patlamasına neden olacağından korkan Nadar iniş emri verdi. Kuvvetli rüzgarlar nedeniyle hızını kontrol edememesi dolayısıyla yeryüzünde bir ağaca çarparak uçuş başarısızlıkla sonlanmıştı. (int.Maksel: 2013)

Nadar’ın dev balonunun, Alman Graf Von Zeppelin tarafından icat edilen ve 1900 yılında ilk uçuşunu gerçekleştirecek olan Zeplin aracının temellerini oluşturduğu tartışılmaktadır. Son uçuştaki başarısızlık endişe verici olsa da Nadar’ın uluslararası anlamda ünlenmesine vesile olmuştur. Neticede söz konusu balon, askeri kuvvetlerin ilgisini kazanarak 1860’lardaki Amerikan iç Savaşı ve 1870'deki Fransa-Prusya Savaşı'nda yer almıştır.

Nadar’ın yeniden fotografik görüntüyü elde etme süreci sırasında, Amerikalı Fotoğrafçı, James Wallace Black, Boston’da 1860 yılında yine balondan görüntü alarak başarı sağlıyor. Islak levha yöntemiyle gerçekleşen ve pozlama süresi yaklaşık yirmi dakika süren fotoğraflar, günümüze kadar ulaşan ilk hava fotoğrafları olarak tarihe geçmiştir.

Başarısızlığın ardından geçen sürede, yaklaşık sekiz kameradan oluşan multi-lens özellikli bir teknikle denemeler yaptı. Ve 1868 yılında Paris’in ilk hava fotoğraflarını elde etmeyi başarmıştır. Nadar’ın öncü olarak kabul edilen maceracı ve araştırmacı vizyonu dönemin entelektüel atmosferini de yansıtmaktadır. Yakın arkadaşı ve ilham kaynağı Victor Hugo (1802-1885) vesilesiyle anlamlandırdığı başka bakış perspektifini hayata geçirmeyi misyon edinmiştir. Entelektüel bir geleneği tanımlarken, edebiyat ve bilim dolayısıyla

gerçekleşen bir görme biçimini temsil etmiştir. Aydınlanma felsefesinin sunumu ve aynı zamanda idealizmin multidisipliner bir örneğini teşkil etmektedir.

Sivil savaşlarda kullanılmaya başlayan balon fotoğrafçılığındaki teknik gelişmeler yine coğrafi tespitlerin gereksinimiyle üretilen alternatifler vesilesiyle gerçekleşmiştir. Özellikle görüntünün duyarlılığını artıran çalışmalara ağırlık verilmiş ve optik araştırmalar ön plana çıkarılmıştır. Bu yöntemi takip eden zamanda 1887 yılında Alman askeri kuvvetlerin fotogrametri çalışmalarının başladığı döneme denk gelmektedir. 1889 yılında Fransız Fotoğrafçı Arthur Batut (1846-1918), uçurtma mekanizmasına yerleştirdiği düzenekle Fransa'nın Labruguière Köyünü görüntülemeyi başararak uçurtma fotoğrafçılığı tekniğinin öncüsü olmuştur. Amerikalı George Lawrence daha sonra, geniş format kameraları kavisli film plakaları ile uçurtmaya bağlayarak yukarıdan panorama çekmek için bir yöntem geliştirdi. Bu tür en ünlü fotoğrafı, yıkıcı 1906 San Francisco depreminin ve yangının yol açtığı hasarı; kamerayı havada yaklaşık 600 metrelik bir askıya alarak görüntüye kaydetmek için 17 adet uçurtma kullandı (int. Waxman, 2018). Büyük boyutlu panoramik kameralar askeri gücü desteklediği oranda tarım ve arkeoloji alanında da fayda sağlamaya başlamıştır. İnsansız görüntüleme ve tespit aracının temelini oluşturan uçurtmalar birçok açıdan avantajlı tasarımlar olarak verimli sonuçlara vesile olmuştur. Yine aynı zamanlarda geliştirilmeye çalışılan bir başka araç olarak güvercinleri kullanan eczacı ve güvercin meraklısı Julius Neubronner (1852-1932), tekniğin patentini almayı başarmıştır. Neubronner, Frankfurt yakınlarındaki eczanesinde güvercinleri reçetelerin ve acil ilaç durumlarının ulaştırılmasında kullanmaktaydı. Kendisi, kuşların teslimatlarının güzergahını kaydetme amaçlı deneylerine başlamıştır. 70 gram ağırlığındaki kameraları güvercinin gövdesine adapte ederek her 30 saniyede bir görüntü sağlamıştır. Zamanlama mekanizmasının geliştirilmesiyle bu teknik, I. Dünya ve hatta mesaj taşıma görevleri dolayısıyla II. Dünya Savaşlarında aktif bir rol üstlenmiştir. Rastgele açılar ve çoğunlukla etrafı kanatlarla çevrili görüntüleri içerse de teknik kültürel anlam da etkisini göstermişti. Özellikle posta kartlarına basılan versiyonları üretildi ve canlı bir kaynak vasıtasıyla paylaşılan şehir görselleri yayılmaya başlamıştı.

XX. Yüzyılın başı, I. Dünya Savaşı öncesi dönemlerde, havadan görüntü almanın en kaliteli ve güvenli yollarının sürekli olarak alternatifler üretilerek sunulduğu zamanlara denk gelmektedir. Güvercinleri riskli bulan Alman mühendis Alfred Maul (1864-1942), 1903 yılında Roket Kamerasının patentini almıştır. 1906 yılında ise başarılı bir sonuç elde etmiştir. Yine kullandığı araca bir zamanlayıcı yerleştirerek 600 ile 800 metre arasında bir mesafede,

kameranın paraşütle indiği bir mekanizma yerleştirir ve görüntü elde etmeyi başarır. Daha küçük bir bölgeyi temsil eden görüntüler olsa da daha keskin sonuçlar vermiştir. Ve 1912-13 Türk-Bulgar Savaşı dahil birçok Avrupa ülkesinin askeri tarafından test edilmiştir.

Havacılık dünyasının en büyük devrimini gerçekleştirdiği motorlu uçuşların etkin bir biçimde başladığı XX. Yüzyılın başlarında gerçekleşen hava felaketleri ve farklı denemelerde hayatlarını kaybeden maceraperestler tarihte yerlerini almışlardır. 1896 yılında Alman Otto Lilienthal (1848-1896), kendi yaptığı sabit kanatlı hava aracı planör ile yaptığı kazada hayatını kaybetmiştir. Yine 1908 yılında Thomas Selfridge (1882-1908) motorlu uçuşta ölen ilk kişi olmuştur. Motorlu uçuşlarda gerçekleşen can kayıplarının ardından havacıların güvenliğine yönelik deneyler gerçekleştiren ve bir terzi olan Avusturyalı Franz Reichelt'ın (1878-1912) paraşüt konusunda çabaları da bu felaketlere bir örnek teşkil etmektedir. Pilotların herhangi bir kaza sırasında yavaşça inebilmesini sağlamak amaçlı ve son derece faydacı olan tasarımını hayata geçirmekte oldukça ısrarlıydı. Reichelt, gerçekleştirdiği pek çok başarısız deneye rağmen, mesafesinin yetersiz olduğunu ve Paris Eiffel Kulesinde atlayarak daha yavaş bir inişin mümkün olabileceğini iddia etmişti. Şubat 1912 tarihinde gerçekleştirdiği atlayışı pek çok teknik donanımsızlık ve aşırı heyecanın etkisiyle başarısız olmuş ve kameralar önünde hayatını kaybetmiştir. Reichelt, icadı ve girişiminin trajik kayıtlarına II. Bölümde kavramsal sanat ve yüzey kavramı bağlamında yeniden değinmek amaçlanmıştır.

1.3.1. I. Dünya Savaşı ve Hava Fotoğrafçılığındaki Gelişmeler

1903 yılının aralık ayında, Wright Kardeşler tarafından gerçekleştirilen ilk kontrollü ve sürekli uçak kullanımı tarihin akışını değiştiren bir teknolojiyi insanlığa sunmuş oldu. Pilotlu uçuşun ardından motorlu uçaklara geçilmesi uzun sürmedi. Yapılan inovasyonlar ve deneyler, yaratıcı zihinlerin ortaya koyduğu çaba, mesafeleri kısaltan bir seyahat aracının görüş biçimini değiştiren boyutuyla sürekli olarak dönüşümüne katkı sağlamıştır. Wilbur ve Orville Wright Kardeşler, bu araçla XX. Yüzyılın ilk büyük icadını sunan bilim insanları olmuşlardı. Savaş hazırlığındaki ulusların askeri ihtiyaçlarına odaklı konuya ilişkin gelişmeler o tarihten sonra hızla devam etmiştir.

Savaş uçaklarının gelişmesi ve pilot sayısının ikiye çıkmasıyla, havadan gözlemler teknik olarak artmış birtakım risklere rağmen görüntü alma kolaylaşmıştır. Bu süreçte coğrafi tespit yönünden ilk kez kameralar eskiz veya gözlemden daha fazla kolaylık sağlamıştır. İngiliz arşivlerinde savaş sırasından havadan çekilmiş 1,5 milyon görüntü bulunmaktadır. Tekniğin

gelişmesiyle yükseklik 2500 metreye kadar çıkmıştır. Havadan hakimiyet kontrolü ve dokümantasyonu en fazla olan ulusun galibiyet olasılığı da yükselmekteydi. Savaş sırasında hedefleri belirlemek, birlik hareketlerini, mühimmat depolarının ya da savaş sonuçlarının keşfi gibi faaliyetlerde fotografik görüntü fayda sağlamıştır. I. Dünya Savaşının başlamasıyla geçen süreçte pilotla birlikte gözlemcinin zorlu şartlarda elde ettiği görüntülerin etkisini göstermeye başladı. Işığa karşı hassas plakaların kullanım zorluğu ve fotoğrafı çeken gözlemcinin hava koşullarıyla mücadelesi tekniğin en önemli dezavantajlarıydı. Ve savaş ilerledikçe fotoğraf teknolojisindeki gelişen tasarımlar hem hız hem de kalite yönünden avantaj sağlamıştı. İngiliz Hava kuvvetleri 1915 yılı itibariyle ağırlık verdiği fotoğraf departmanını, ilerleyen zamanda talep doğrultusunda filolardaki sayısının arttırılmasını sağladı.

> "I. Dünya Savaşı kısa bir süre sonra dünyayı tüketti ve askeri komutanlar kısa sürede savaş alanının güncel hava görüntülerinin sunduğu potansiyel avantajı gördü. Kameralar her türlü uçağa donatılmıştı ve hava keşiflerinin savaş pratiği doğmuş oldu. Hem havacılıkta hem de fotoğrafçılıktaki ilerlemeler, uçuş ekiplerinin daha ileriye gidebilecekleri ve daha çok düşman hareketlerini ortaya çıkarmak veya gelecekteki saldırıları planlamak için kullanılan daha yararlı görüntülerle geri dönebilecekleri anlamına geliyordu" (int. Waxman, 2018).

Savaşta yer alan ülkelerin savaş haritaları havadan çekilmiş fotoğraflardan üretilmekteydi. Uçaklarda kullanılmak üzere özel olarak tasarlanan kameraların gelişmişliği ve dolayısıyla görüntülerin kalitesi sonucu belirleyecek duruma gelmişti. Fotoğraflar aracılığıyla çalışılan haritalar stereoskoplar aracılığıyla görüntü üzerinde karşılaştırmalı analizlere imkân sağlamıştır.

I. Dünya Savaşı sırasında ve öncesinde yaşanan havadan görmenin hızlı ve verimli dönüşümü, yalnızca askeri gerekliliklere hizmet sağlamadı. Havadan keşfin artan potansiyeli, coğrafi tespitlere sağladığı imkânı, kendi içine dahil ettiği arkeolojik araştırmalara da yansıttı. Fotoğraf aracılığıyla sağlanan havadan görüş, devam eden toplumsal ve kültürel tarihin araştırma çalışmalarında kullanılan bir yöntem olması adına gerekli girişimler başlatılmıştı.

> "Bu dört yıl boyunca uçak olgunlaştı…" ve "… savaşın ortaya çıkışı, uçakların inşası, uçmanın kendisi nedeniyle havadan keşif teknikleri hızlandı." Aynısı, lensler, plakalar veya filmler gibi fotoğraf ekipmanları için de geçerlidir." Bununla birlikte, "Birinci Dünya Savaşı, hava arkeolojisinde nispeten az sayıda keşiflerle başladı; ancak, bunun yerine yeni fikirleri keskinleştirdi ve potansiyeli işaret etti" (Leo Deuel, Aktaran: Stichelbahut :10).

Yirminci yüzyıl öncesi izler, savaş zamanlarında ve sonrasında çekilen hava fotoğraflarda görülmektedir. Görüntüler, tahrip olmuş bölgelerin yeni biçimlerini göstererek

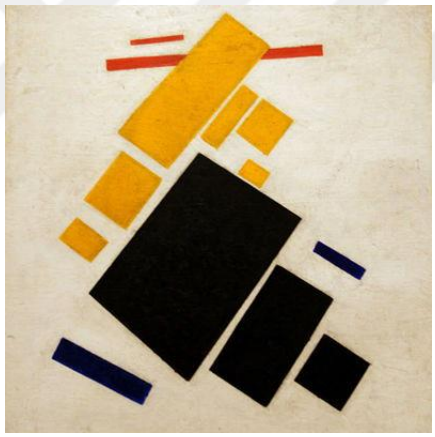
yıkımın boyutu ülkelerin arşivlerinde yer edinmektedir. Tarihin değişen kimliğini de yansıtan bu görsellerin varlığı yapılan metodolojik çalışmaları destekleyerek kültürel bir veri tabanına ortam sağlamaktadır. Coğrafi bilginin bu denli detaylı tasviriyle ilgilenen peyzaj tarihçileri için de değerli birer çalışma alanı olmuşlardır.

Savaş ertesi dönemde sanatsal anlamda yaşanan önemli değişim bu yeni bakış açısının peyzaja etkileri ile olmuştur. I. Dünya Savaşı sırasında, hava gücünün çoğalması ve hava keşifleri askeri stratejinin hayati bir unsuru haline gelmesiyle hava fotoğrafları büyük önem kazanmıştır. 'Rus yaratıcı çevreleri de büyük ilgi görmüştür. 1914'te yazar ve eleştirmen Ivan Aksenov (1884-1935), hava fotoğraflarının 'eksenlerle beklenmeyen yüzey kombinasyonlarını tanıttığını ve […] benzeri görülmemiş görsel duygular yarattığını" heyecanla yazmıştır (Lodder, 2013:97).

1885 yılında icat edilen kâğıt tabanlı roll filmin icadı ve 1889 yılında daha güvenli olan plastik tabanlının George Eastman (1854-1932) tarafından tanıtılmasıyla fotoğraf endüstrisi, kolaylaşan metodunu hava fotoğraflarında da göstermiştir. Sağlanan gelişmeler, estetik bakış açısının doğuşuna katkı sağlamıştır. XVIII. Yüzyılın sonlarına doğru Avrupa genelinde eğitimleri sürdürülen havadan fotoğraf alma faaliyetine konuyla ilgilenen maceracıların farklı perspektiflerine ilham olmuştur. 1893 yılından itibaren gerçekleşen çalışmalarıyla İsviçreli balon uzmanı Eduard Spelterini (1852-1931) bu estetik duyguyu aktaran fotoğrafların önemli örneklerini ortaya koymuştur. Alplerin üzerinden yaptığı çalışmalarını koleksiyon haline getirmiş ve 'Bulutların üzerinde' temalı görüntülerini bütün dünyayla paylaşma girişimlerini gerçekleştirmiştir. Bu yeni bakış açısının avantajlarını, coğrafyacılar, biyologlar ve ilgili bilim insanlarıyla paylaşarak potansiyeline ilişkin bir ortam oluşturmuştur.

Şekil 12: Eduard Spelterini, 1893-1931, Berner Alpen, Eduard Spelterini Collection https://www.nb.admin.ch/snl/en/home/about-us/pdd/collections/photographs/spelterini.html

Hava Fotoğrafının ilgili alanlarla olan birlikteliğine en büyük katkılarından biri ayrıntılı ve kapsamlı incelemeye imkân sağlamasıdır. Detayların yorumlanması XIX. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan birçok disiplin açısından yaygın bir teknikti. Bu alanlar arasında, tarihsel bilimler (paleontoloji, jeoloji, arkeoloji dahil), psikanaliz, sanat tarihi ve adli bilimler bulunmaktadır. (Wickstead, Barber, 2012:84) İki dünya savaşı arasında geçen sürede yukarıdan bakışın peyzajı yeryüzüne aşina olunmayan bir perspektiften yansıtması büyük ölçekli haritalardan daha farklı bir seyir sağlamaktaydı. Artık yeryüzünün dokusu ve renklerinin ön plana çıkması, tasarıma ilham veren sanat üretimlerine vesile olmuştur. Kazimir Malevich (1879-1935), Kübizm ve Süprematizm temelli yansıttığı sanatsal ifadesinde, bir dönem hava fotoğraflarına olan ilgisi, yönelimini etkilemiştir. Modern çağın teknolojik gelişimlerini, soyut fikir vizyonuyla sergilemiş ve geometrik formlarla havadan görüşün potansiyelini temsil etmiştir.



Şekil:13, Kazimir Malevich, Airplane Flying 1915, The Museum of Modern Art, New York
https://www.theartstory.org/artist/malevich-kasimir/artworks/

Pablo Picasso (1881-1973), 1912 yılında ‘Our Future Is In The Air’ (Geleceğimiz Havada) adlı çalışmasını sanat dünyasıyla paylaşmıştır. Kübizmin temsilcisi sanatçı, akımın temsilcilerinin çığır açan geometrik yüzey soyutlamaları için oldukça elverişli olan perspektifle yaklaşmakta olan sanatsal ifadelere bir geçişi göstermektedir. Hava fotoğraflarının, bir nesnenin uzayda ve zamanda hareket ederken nasıl algılanabileceğini ve böylece hız ve yönü nasıl somutlaştırabileceğini öneren görsel bir paradigma sağladığı iddia edilebilir. “Aynı zamanda geleneksel bakış açısını parçaladı, gerçekliği düzeltti ve basılan fotoğrafın iki

boyutluluğunu pekiştirdi. Havadan, nesneler temel geometrilerine indirgenir. Maleviç'in Suprematizm'de yaptığı tam da bu. Nesneleri geometrik bir konfigürasyona indirgemiştir (veya dönüştürmüştür)" (A.g.e:109).

Şekil:14, Tullio Crali, 1939, Before The Parachute Opens, (detay), Guggenheim Museum
http://exhibitions.guggenheim.org/futurism/aeropittura/#4

Aynı zamanda uçağın sunduğu sınırsız özgürlük modelinin ya da havadan bakışın sağladığı güç potansiyeli, Futurizm akımının temsilcilerinin de manifestolarında yer bulmuştu. 1909 yılında İtalya 'da gerçekleşen akımın savaşa olan desteği, yeni bakışın geleneği yıkan etkilerini ele almış ve dinamizmle olan bağını ön plana çıkarmıştır. 1930'lara kadar gelen süreçte fütüristlerin modern uçak ve fotoğraf teknolojisine olan ilgilerini ifade ettikleri 'Aeropittura' olarak adlandırılan bir ifade biçimi ortaya çıkmıştır. Ressamlar Tullio Crali (1910-2000) ve Cesare Andreoni'nin (1903-1961) dahil olduğu ve esas olarak savaşlar arası dönemi kapsayan ikinci nesil İtalyan Fütürizmi için, bu mekânsal keşifler, hava vizyonunun dinamizmini ve eşzamanlılığını hesaba katan 'Aeropittura' ile devam edeceklerdir. (Cralli, Turillo (1939), akt. Roseau, 2013:213).

Edebiyatçı Ernest Hemingway 1921 yılında ilk uçuş deneyimini aktardığı yazısında şunları söylemiştir: "Zemin altımızda düzleşmeye başladı. Kahverengi kareler, sarı kareler, yeşil kareler ve bir ormanın olduğu yerde büyük yeşil lekeler kesilmiş halde görünüyordu. Kübist tabloyu anlamaya başladım" (Yazarı yok, 2011: photoworksorg.uk) Savaş sonrası Paris'e uçuşunu gerçekleştiren yazarın bakış açısı havadan bakışın edebi anlatısına ve potansiyeline ilişkin fikir vermektedir.

1.3.2. II. Dünya Savaşı ve Hava Fotoğrafçılığındaki Gelişmeler

Uçak ve fotoğraf teknolojisinin uyumlu birlikteliği, ideolojik ve siyasi anlamda ülkelerin silahsız keşif aracı haline gelmişti. Ve teknoloji geliştikçe üzerine yüklenen roller daha kapsamlı hale geliyor ya da değişiyordu. Artık havadan görüntü askeri güçlerin ek bir aracı değil zorunlu parçası haline gelmişti.

Sabitlik ve enstantane hızı uzun bir süre sorun olmaya devam etti ve 1922 yılında Sherman M. Fairchild (1896-1971) lensin içinde bulunan deklanşöre sahip bir kamera geliştirdi. K3B model filmli kamera sistemi dikey görüntüye izin vermiş ve görüntülerin kalitesini önemli ölçüde artırmıştı. Ve gelecekteki fotoğraf endüstrisine de ilham kaynağı olmuştur. **(**İnt. airandspace). Sonrasında fotoğraf teknolojisinin gerçekleştirdiği her türlü dönüşüm, topografik araştırmayı ve askeri gözleme büyük ölçüde katkılar sağlayan hayati inovasyonlardan ibaretti. 1930'larda savaşın yaklaşmaya başladığı dönemde coğrafyacıların bilişsel uygulamalarına destek sağlayarak sınırların haritalarda tanınırlığına imkan sağlamıştır. Havadan gerçekleştirilen her türlü keşif, yeryüzünü daha derinden tanımaya olanak tanırken, politik ve ideolojik yapının dönüşümüne de tanıklık etmekteydi.

II. Dünya Savaşı'nda Alman kuvvetler, etkin bir havadan fotoğraf ve gözlem sistemi ile başlasa da, çatışmanın kapsamı büyüdükçe başarılarını sürdüremediler. İngiliz Hava Kuvvetleri ise hava fotoğrafçılığı ve hava istihbaratında keşfinden bu yana süregelen bir güçle karşılık vermişlerdir. Görkemli uçaklar ve fotoğraf keşif filolarının desteğiyle istikrarlı bir performans gerçekleştirmişlerdir. Bu dönemde teknoloji giderek dönüşürken cihazlara hakimiyeti gerektiren uzmanlıklar ortaya çıkmıştır. Fotoğraf tercümanlığı gibi yeni meslek kolları oluşmuş ve yeryüzündeki nesneleri havadan görüldüğü gibi tanımlandırma üzerine ağırlık verilmeye başlamıştı.

Şekil 15: Alfred G. Buckham, About 1920, Aerial View of Edinburgh.
https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/alfred-g-buckham

Alfred G. Buckham (1879-1956), 1917'de keşif fotoğrafçısı olarak Kraliyet Donanması Hava Servisi'ne katıldı ve ağır levhalı bir kamera kullanarak savaştan sonra hava fotoğrafçılığı konusunda uzmanlaşmıştı. "1920'lerde ve 1930'larda ürettiği eserler, havadan görüş potansiyelini, olağanüstü perspektiflerini ve ışık ve gölgedeki dramatik karşıtlıklarını modern bir yüce sahnede buluşturarak kullanmasıyla dikkat çekmektedir (Smiles, 2012: 49). Deniz ve gökyüzünün ve onlara ait öğelerin hareketinden beslenerek, dramatik duyguyu romantik bir üslupla ifade eden İngiliz ressam J.M.William Turner (1775-1851), 1835 ve 1851 tarihleri arasında manzara resmi ve havadan bakış arasında bir temas kurmuştur. Turner, manzaralarındaki hava şartlarının sağladığı dinamik etkiyle, havadan görüşün sağladığı hâkim görüşü birleştirmiş ve kendisinden sonraki ressamların ifade biçimlerine ilham olmuştur. Manzara resminin temsilcileri, yeryüzü, gökyüzü ve doğanın elementlerini, havadan bakışın sunduğu görüş formuyla bütünleşik bir atmosferde temsil etmişlerdir.

XX. Yüzyılın başları itibariyle hava fotoğrafının kent ve etrafında yoğunlaşmıştır. Bunun yanı sıra 1920'ler ve 1930'larda havadan fotoğraf daha sakin amaçlar için, özellikle arkeoloji, ziraat ya da Kuzey Amerika'da jeolojik araştırmalar için kullanılmıştır. Kartografik uygulamalara izin veren teknikler üretilmiş, şehirlerin modern görüntüleri havadan fotoğraflarla desteklenmiştir. Hava fotoğrafları kentsel planlama faaliyetlerinde kullanılmış ve bölgesel sınırlamaların belirlenmesinde önemli bir rol almıştır. 1919 yılında, pilot ve fotoğrafçı olan Kaptan Gordon Holt, savaşı sırasında, savaş alanlarını haritalandırma için geliştirilen hava fotoğrafçılığı tekniklerinin kentlerin mimari anlayışı için önemli bir araç olacağını açıkladı. (Macarthur, 2013:188) Havadan görüntüler sayesinde şehirlerin soyut planları çıkarılmış ve

kentin karakteristik özellikleri keşfedilmeye başlanmıştı. Yine kentin sosyo-ekonomik temsilinin sunumuna imkân sağlamıştır.

Yukarıdan bakmanın sanatsal dışavurumu Kübizm, Fütürizm ve Süprematizm gibi akımlar dışında yeni vizyon arayışındaki yaratıcı grupları da etkilemiştir. Bauhaus Okulunun temsilcilerinden Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946), disiplinler arası anlamda başladığı sanatsal yolculuğuna, gündelik koşulları kendi pratiğine fotoğraf aracılığıyla yansıtarak devam etmiştir. 1928 itibariyle ayrıldığı Bauhaus Okulu'nun ardından yine çağdaş teknolojinin araçlarını takip ederek deneysel kent görünümlerini içeren fotoğraflar üretmiştir.

Şekil:16, Laszlo Moholy-Nagy, 1928, Berlin Radio Tower, Gelatin Silver Print, 38.1x27.8cm, Thomas Walther Collection.

https://www.moma.org/collection/works/84043

I. Dünya Savaşında asker olarak görev alan Macar sanatçı, Öncesinde konstrüktivist bir yönelimle geometrik formları içeren tablolarının ardından sıra dışı sayılabilecek bir bakışa yönelerek dikey görünümlerini fotoğraf tekniğiyle icra etmiştir. Ünlü eseri 1928 tarihli 'Berlin Radyo Kulesi' fotoğrafı, sıradan bir şehir görüntüsünden ziyade bir bilgi kanalının geometrik formlardan oluşan yapısını, yukarıdan bakan bir gözle temsil etmiştir. Teknolojik ve endüstriyel yapılanmayı yüce bir bakış açısıyla etkili bir şekilde sunarak, yeni vizyonu, izleyiciye bir vertigo deneyimi yaşatarak sunmuştur.

II. Dünya Savaşı sırasında, hava görüntüleri ve videosu, gazetelerde, dergilerde yayınlanan haber bültenlerinde ve sinemada olağan hale geldi. Ünlü 'LIFE' Dergisi fotoğrafçısı Margaret Bourke-White (1904-1971), derginin 1 Mart 1943 tarihli sayısında yayınladığı gibi, "ABD askerleriyle düşman topraklarına çıkan ilk kadın" oldu. Aynı zamanda ABD bu çatışma sırasında TDR-1 gibi ilkel uçaklarla deney yapmaya başladı, ancak bu bir görüntüleme platformundan ziyade bir saldırı uçağıydı" (int. Waxman, 2018).

Havadan perspektifin benimsenmesi ve gelişimine bağlı olarak etkilerinin zaman içinde bilimsel analizin farklı disiplinlerinde kendisini göstermesi mekanik ve endüstriyel anlamda niteliğinin sürekli olarak geliştirilmesini sağlamıştır. Fotoğraf teknolojisinin istikrarlı gelişimi, deneyimin çeşitli kanallarda faaliyet göstermesine imkân sağlamıştır.

II. Dünya Savaşı, havadan görüş sürecinin en elverişli şartlarda ve detayların yorumlanması konusunda uzmanlaşmış bir pozisyonda ilerletilmesinde uygun bir ortam olmuştur. XX. Yüzyılın başlarında ortaya çıkan uçuş hayalinin temsili sunumları sanatsal ifadenin dışında, bilimkurgu ya da çizgi roman türleriyle edebi ifadeyi etkilemiştir. Kahraman imgesinin yaratılma sürecinde, uçabilen insanı betimleyen 'Superman' karakteri, 1938 yılında çizgi roman olarak ortaya çıkmıştır.

> "Ayrıca, Futurama kendi doğası gereği, XX. yüzyılın başlarında tasarımcıların reformist hayallerini teşvik eden, aynı idealist ve otoriter yaklaşım sergileyen modernist seyircilerin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Özellikle, Süperman tarafından temsil edilen ve bir Amerikan ikonu olarak, 1930'ların ünlü süper kahraman teması bu fenomenin keşfedilmesinde yararlı tarihsel ve kuramsal avantaj sağlamaktadır. Süperman ve yenilikçi tasarımcı, 'bırakınız yapsınlar' (Laissez-faire)* ideolojik modernitesini talihsiz sonuçlardan kurtarmak için modern metropolü bir savaş alanı gibi seçerek ölçüsüz bir cesaretle benzer hikayeler anlatmıştır. Kültür tarihçileri süper kahramanın yükselişini Büyük Buhran sırasında Amerika'nın ekonomik ve sosyal durumundan kaçmak için (yeryüzündeki maddi varlığın angaryalarından) bir alegori olarak görürler; yine de uçma kavramı, 1920 ve 1930'larda şehir planlama, edebiyat, film ve bilim kurgu alanlarında pek çok kent ütopyalarını efsunlayan kahraman imgelemleri yaratmıştır" (Morshed, 2004:79).

Kitle iletişim araçlarına erişimin kolaylaşması ve havadan görüşün teknolojik dinamikleri, 1945 yılından sonra global anlamda yaşanan hassas dengeleri yönlendiren bir

* Laissez-faire, 18. yüzyılın ticari ilişkilerinde herhangi bir devlet müdahalesine karşı çıkan ekonomik bir teoridir. "leave alone" (Fransızca anlamında "izin") olarak adlandırılan Fransızca bir terim olan laissez-faire'nin prensibi, hükümetin ekonomiye ne kadar az müdahalesi olursa, işin o kadar iyi bir şekilde yapılacağı ve buna bağlı olarak, bir bütün olarak toplumu ifade eder. Laissez-faire ekonomisi, serbest piyasa kapitalizminin kilit bir parçasıdır.

ortama tanıklık etmiştir. Havacılık ve gözetim teknolojilerindeki gelişmeler, Avrupa ve Amerika tarafında sınırlar dahilinde ya da ötesinde yaşanan kırılmaları yansıtmaya, askeri çıkarlar dolayısıyla devam etmekteydi. Amerika tarafından, 1945 yılında Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombaları yaşanan güç savaşları arasında, o dönemin havadan gerçekleşen en büyük felaketini yaşatmıştır. 1959 Yılında Marguerite Duras (1914-1996) tarafından yazılan ve Alain Resnais (1922-2014) tarafından yönetilerek sinemaya aktarılan 'Hiroshima Mon Amour' adlı film şehrin felaket sonrası yaşadığı travmaya ilişkin havadan soyutlamaları içeren bir açılış sahnesine yer vermiştir. Kentin öncesi ve sonrasını içeren birçok havadan görsel, dönemin sanat akımlarına savaşlar, çatışmalar ve etkilerini içeren, modernizmin saldırgan vizyonunu betimleyen sanatsal ve edebi eserlere ilham vermiştir.

II. Dünya savaşını izleyen zamanda, teknolojik gelişmelerin söz konusu ideolojik faktörler dolayısıyla gelişimini sürdürmesi, Avrupa'daki sömürgeleşmenin yanı sıra, Amerika ve Sovyetler Birliğinin soğuk savaş dönemini de etkilemiştir. Gökyüzünün daha fazla keşfi ve yeryüzünün daha ayrıntılı görüntülerine ulaşma çabasındaki küresel üstünlük savaşlarının, günümüz uydularına giden istikrarlı büyümesini, tarihsel vizyon kapsamında incelemek faydalı olacaktır.

1.3.3. National Geographic Society ve Çalışmaları

XIX. Yüzyılın ortaları, keşifler ve topografik yüzey araştırmalarının öznel bilginin rasyonel bir vizyonla aktarımının en faal biçimde yaygınlaşmaya başladığı dönemi oluşturmaktadır. Fotoğrafın, çevresel araştırmaya katkı sağlayan bir araç olduğunun keşfi ve gezginlerin bu tekniğin temsil potansiyelinin farkında olması, sistemin istikrarlı bir şekilde sonraki yüzyılda gelişmeye devam etmesini sağlamıştır.

1830 yılında kurulan Royal Geographical Society (RGS), coğrafya ve ona bağlı bulunan belirli araştırma alanlarının geliştirilmesi amacıyla Londra'da oluşturulmuştur. Kurucu üyelerinden Sir John Barrow (1764-1848) ve dönemin ünlü kaşiflerinden Charles Darwin (1809-1882), David Livingstone (1813-1873) ve R. Francis Burton (1821-1890) gibi isimleri barındıran topluluk gözlem ve tasvirin ele alındığı ve coğrafi kanıtların değerlendirildiği Britanya vizyonunu ortaya koymaktaydı. Fotoğraf teknolojisinin tanıtılmasıyla, Victoria Döneminin, coğrafi keşiflerinin egemen ideolojisinde desteklenen bir bilgi aktarma aracı olarak kullanımına başlanmıştır. Gezginlerin topografya temsillerine içeren kartografik tasarımlarına

katkısının yanında, fauna-floraya ilişkin tespit ve değerlendirmelere ihtiyaç duyan botanik biliminin de gelişiminde fotoğraf teknolojisinden faydalanılmıştır. Coğrafyanın araştırma alanını içeren, etnografya ve antropoloji gibi disiplinler grubun kâşif üyelerinin sistematik çalışmaları dolayısıyla bilimsel değeri yüksek gözlemleme ve inceleme ortamları haline gelmişlerdir.

> "Coğrafya bilimi; haritacılık, topografik inceleme, kaynak envanteri ve stratejik planlama vurgusuyla uygulamalı bir alandı. Ancak dünyanın yüzeyini keşfetmeye, fethetmeye ve algılamaya odaklanan bir girişim olarak coğrafya, hayal gücüne dayalı önemli süreçlere dayanıyordu. Bu nedenle fotoğrafçılık coğrafya için, coğrafi gerçekliği kavrama konusundaki simgesel gücü için olduğu kadar, arazilerin görsel haritasını oluşturma konusundaki pratik yararlığı nedeniyle de önemliydi" (Livingstone, Withers, 2010:224).

Victorian döneminin 1850'lerden sonra süregelen, Avrupa'da yanı sıra Afrika ve Asya'daki misyoner-kâşif odaklı sistemini, Fotoğraf aracı, o dönemin olanaklarıyla zorlu şartlarda icra edilebilse de, gözlem ve tespit sürecinde kilit bir görev üstlenmekteydi.

> Örneğin Aralık 1838'de Alexander Von Humboldt, Daguerre'in icadını değerlendirmek üzere, Académie des Science (Bilim Akademisi) tarafından gönderilen kuruldaydı. Humboldt çok etkilenmişti ve kuşkusuz, Daguerre'in cihazının, coğrafyanın ilerlemesi konusunda sağlayabileceği yararı görmüştü. Humboldt yalnızca Berlin'de Dagerotip cihazının ilk alıcılarından biri olmakla kalmamış, Daguerre'i Chimborazo'ya – 1802 yılında tırmanma girişiminde bulunduğu büyük And zirvesine – benzetmişti (a.g.e: 223).

Yine XIX. Yüzyılın ortalarında Birleşik devletlerin batısında, Amerikalı bir jeolog olan Ferdinand Vandiveer Hayden (1829-1887) tarafından, 1853 yılında paleontolog Fielding B. Meek (1817-1876) ile başlatılan kapsamlı bir gezi yapıldı. Keşifleri Hayden'in Batı'ya ilgisini güçlendirdi ve böylece Hayden'in endüstrisi ve bulaşıcı coşkusunun efsane olduğu 30 yıl boyunca devam eden bir dizi bilimsel araştırma başladı.

Şekil:17, William Henry Jackson, 1873, Mount of the Holy Cross
http://photoomaha.com/09-04-13/

"Hayden araştırmaları" parlak kariyerlerinde olan çok sayıda Amerikalı bilim insanını hareketlendirdi ve onların haritaları ile yaklaşık 50 ciltlik yayın, batının jeolojik, botanik ve zoolojik anlamda değerli bilimsel veriler sağlamıştır (int. Britannica, 2019). Yellowstone Milli Parkı'nın yaratılmasında öncü bir rol oynarken ona katılan araştırmacıların fotografik görüntü kabiliyetlerinin manzara ve kompozisyon dengesinin sunulmasında büyük katkı sağladığı gerçeği ortaya çıkmıştır. Amerikalı ressam ve fotoğrafçı William Henry Jackson (1843-1942), 1873 yılındaki Wyoming gezisinde, Yellowstone civarında bulunan ve haç işaretine benzer bir form barındıran bir dağın, o dönemin tekniği olan ıslak cam levhalar üzerine görüntülerini almıştır. (int. Ashworth, 2017). Ve vadinin, estetik ve söylemsel bir tavırla, dönemin coğrafya ve gözlem anlayışını destekler nitelikte manzarasını ortaya koymuştur. Amerika'nın batısının sayısı genişleyen görsel verileri, sanatsal anlamda manzara türünün özgür ortamını keşfeden fotoğrafçılar için ilham verici olmuştur.

Birleşik Krallıkta yapılanan, Royal Geographical Society Avrupa Orta Doğu ve Afrika'daki keşiflerine devam ederken iç savaşın ardından Amerika'nın keşif ve gözlem çalışmaları da artmıştır. 13 Ocak 1888 yılında National Geographic Society, coğrafi bilgiyi artırmak ve yaymak misyonuyla Washington D.C.'de kurulmuştur. Bir grup heyecanlı bilim insanı, araştırmacı ve kâşifin oluşturduğu topluluk, kâr amacı gütmeyen bir eğitim kurumu düzeyinde araştırmalarını sürdürmüştür. Coğrafyacıların dışında, hukukçular, eğitimciler, askeri görevliler ve hatta girişimcilerin oluşturduğu 33 kişilik grubun başkanlığına bir avukat ve aynı zamanda hayırsever olan Gardiner Greene Hubbard (1822-1897) seçilmiştir. 1898 yılında ise ikinci başkan olarak Alexander Graham Bell'in yakını olan Gilbert H. Grovesnor (1875-1966) göreve başlamıştır. Editörlüğün öneminin kavrandığı bu dönemde aylık

yayınlanan derginin okuyucu sayısı, yayınlanan kapsamlı ve teknik içerikli makaleler ve etkileyici fotoğraflar vesilesiyle hızlı bir şekilde artmıştır. Şubat 1910 yılından itibaren bilinen sarı çerçeveli kapağı ile yayın hayatındadır. 1915 yılından itibaren bilimsel paydaşlarıyla hazırladığı haritalarını okuyucularıyla paylaşmayı sürdürmektedir.

Topluluğun geleneksel vizyonunda, daha önce ulaşılamayan en derin, en yüksek veya zor mekanları keşfetmek bulunmaktaydı. Robert A. Peary (1856-1920), beraberinde Matthew A. Henson (1866-1955) ve ekibi ile birlikte, 6 Nisan 1909 yılında, daha önce beş defa girişimde bulunduğu Kuzey Kutbuna ulaşmayı başarır. Keşfinin koordinat hatası söylentileri tartışmalara neden olmuş, 1911 yılında görüntülerin incelenmesi sonucu onay alarak derginin aynı tarihli sayısında yayını gerçekleşmiştir. Richard Byrd (1915-1957), transatlantikten düzenli yolcu hizmetinin uygulanabilirliğini kanıtlamak için gelişmiş bir uçakla uçuşa hazırlandı. 1927 yılında, Charles Lindbergh (1912-1974) ile birlikte New York'tan yola çıkarak 33 saat sonra Paris'e varmıştır. Coşkuyla karşılanan bir törenle yolculuğu ilan edilmiştir (int. Usnnavy, 2014). Byrd, 1929 yılında ise, Güney Kutbuna uçan ilk insan ve havadan görüntü alan ilk fotoğrafçı olmuştur. Gerekli navigasyon planı için derginin baş harita tasarımcısı Albert Bumstead'ten (1875-1940) yardım alan Byrd'ın havadan aldığı fotoğrafları derginin Eylül sayısında yayımlanmıştır.

1913'te 170.000'e, 1926'da ise 1.000.000'a ulaşacak etkili bir tiraj elde etmiştir. Bu zamana kadar National Geographic, Amerikan kültüründe dünyayla ilgili en yaygın bilgi ve görüntü kaynaklarından biri olma yolunda ilerliyordu. (Schulten, 2000:6) Topluluk üyelerince gerçekleşen hedeflerin başarıyla sonuçlanması, derneğin gelirine önemli ölçüde katkıda bulunmaktaydı. Bu bağlamda dünyayı görsel vizyonda temsil etmek amacıyla gerçekleştirdikleri projelere sponsorluk yapmaya başladılar. Evrensel anlamda bilimsel çevrelerce yürütülen önemli başarıları mümkün kılmada aracı olmuştur.

1930 yılında derginin sonraki yıllardaki fotoğraf editörü Melville Bell (1819-1905) ilk renkli görüntüyü elde etmiştir. Bell, Özgürlük heykelinin havadan ilk görüntüsünün yayınlanmasında katkı sağlamıştır. Derneğin yaptığı sponsorluklar arasında 1934 yılında William Beebe ve Otis Barton tarafından Bermuda'ya Batisfer aracılığıyla 923 metrelik bir okyanus dalışı ve 1935 yılı Stratosfer Balonu'nun başarılı denemesi olmuştur (Grosvenor, 1988.88). Yüksekliği, atmosferin dışına çıkan yolculukta bilimsel gözlemin önemli bir deneyimi yaşanmış ve meteoroloji biliminin gelişimine fayda sağlanmıştır. 1950 ve 60'larda

Jacques- Yves Cousteau (1910-1997) tarafından gerçekleştirilen okyanus araştırmaları sırasında, su altını görüntüleyebilecek kameralar ve hızlı flaşların kullanımı gerçekleştirilmiştir.

Şekil:18, Unknown, 1927, 'Transatlantik Turu Sonrası Richard Byrd ve Charles Lindhbergh Paris'te'. https://www.nationalgeographic.org/thisday/may21/lindbergh-completes-transatlantic-flight/

Derginin yayınlanmasının erken tarihi de savaş sırasında ya da sonrasındaki konumu dolayısıyla büyük bir önem arz etmektedir. Bir yayın organı, toplumun bilim insanlarının, devlet yetkilileri, araştırmacılar, istatistikçiler ya da diğer uzman kimlikleri, ulusal çıkarlar için bir arada tutmuştur. (a.g.e.:7) Amaçları coğrafi bilginin güvenli bir şekilde ifade edilebilmesi ve keşiflerin bilimsel girişimlere katkı sağlamasıydı. Edinilen bilgilerin ışığında giderek detaylandırılan bilim dünyası, farklı disiplinlerin ortaya çıkması dolayısıyla topluluğun faaliyetlerinden yararlanmıştır. Soğuk savaş dönemi itibariyle yaşanan uzaya gerçekleştirilen çalışmalar, derginin fotoğrafik görüntünün niteliği ve bakışında etkili olmuş havadan görüntü alan fotoğrafçıların artışı söz konusu olmuştur. Yukarıdan bakışın günümüze kadar en estetik ve teknik anlamda elde edilmiş en kaliteli görüntülerin son teknolojiler aracılığıyla çağdaş fotoğraf anlayışıyla sunulmuştur. Belgesel fotoğrafçıların, başlangıçta sergiledikleri etnografik ya da topografik keşfin doğrudan yansımaları gerçekleştirilirken, günümüze kadar olan süreçte yukarıdan bakış aracılığıyla, mekanlara kapsamlı bakış açıları elde edilmiştir.

Derginin daha fazla görünür olmasını sağlayan en belirleyici özelliği olan görsel niteliği, kitlelerin coğrafyaya bakış açılarını değiştirmiş ve vizyona yakınlaşma söz konusu olmuştur. Toplum, böylelikle bu bilim dalının yüzyılın başından itibaren gelişimini detaylarıyla takip etmiştir. Kuruluşundan bu yana, teknolojik araştırma ve geliştirmede en önde olmak için her türlü çabayı göstererek, coğrafi eğitim hizmetine, yazılı formdan televizyon ekranına kadar her türlü formda sunmaya adamıştır. "Topluluğun bundan sonraki süreçte nasıl bir yol

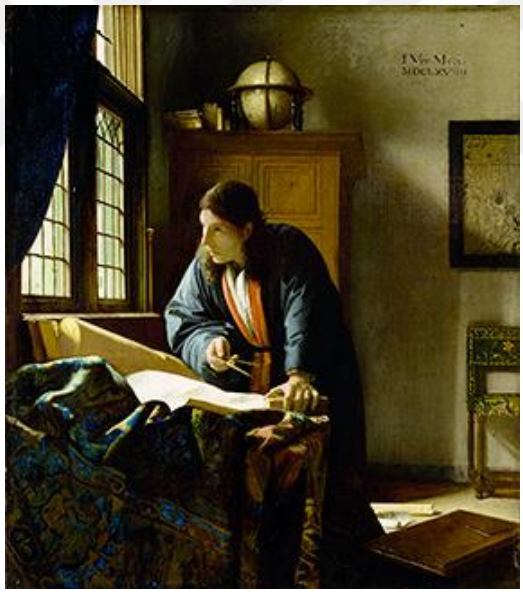
izleyeceği, bir uzay istasyonuna bayrağını dikme potansiyeli merak konusudur. Geleceğin coğrafi bilgi sunumlarının, basılı bir dergi, kitap veya harita yerine hangi türden bir platforma taşıyacağı tartışmaları sürmektedir" (Grosvenor, 1988:92). Dergi ve diğer medya organlarının günümüze gelindiğinde süregelen bir diğer tartışma konusu ise, yazılı veya ekrandan sunumlarının sömürge ideolojilerini devam ettirmesiyle vurgulanmaktadır. Fotoğraf aracılığıyla ideolojik anlamda genişlemenin bir tanığı olmuş ve aynı zamanda dönüşümün bir parçası olma yolunda ilerleme kaydetmiştir. Bugün, National Geographic kuruluşundaki sloganına ekleme yaparak, 'dünyanın kültürel, tarihi ve doğal kaynaklarının korunmasını teşvik ederken coğrafi bilgiyi artırmak ve yaymak" misyonunu sürdürmeye devam ettiğini belirtiyor. (Tarih yok.Nationalgeographic.com)

1.3.4. Kartografi ve İnterdisipliner Vizyon

Sanat ve bilim arasındaki kesişmeler, bilimin gözlem ve analiz gücünün varlığını oluşturan görme eylemi ve eylemi gerçekleştiren öznenin temsil ettiği bakışla kendisini göstermektedir. Dünyayı algılayan zihnin bakışı ve onu kavrama yöntemleri ile içe bakışı gerçekleştiren sanatçının görme deneyiminin birlikteliği tarihsel akışta belirgin bir biçimde yerini bulmaktadır.

Crary, Vermeer'in her ikisi de 1668 yılı civarında yapılmış 'Coğrafya Bilgini' (Şekil:19) ve 'Astronomi Bilgini'(Şekil:20) eserlerini, görme biçimlerini değiştiren Camera Obscura'nın uzlaştırıcı işlevinin bir sergilenişi olarak değerlendirmektedir:

Şekil:19, Jan Vermeer, 1668, Astronomer, 51cmx45cm, Oil Painting, Louvre Museum.Paris https://arthive.com/johannesvermeer/works/22894~Astronomer



Şekil:20, Jan Vermeer, 1669, The Geographer, 52cmx45.5cm, Oil on Canvas, Stadel Museum.Frankfurt Stadel.

https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/the-geographer

> "Her iki resimde de ışığın içeriye tek bir pencereden süzüldüğü karanlık, dikdörtgen bir oda içinde, bilimsel incelemelere dalmış bir erkek figürü görülmektedir… bu bilginlerin duvarlarla çevrili bir iç mekan içinde yalıtılmış olmaları, dışarıdaki dünyanın anlaşılması önünde bir engel oluşturmaz, çünkü dış dünya hakkında bilgi edinebilmenin önkoşulu, öznenin içeride yer alması ve dünyanın dışarıda kalmasıdır" (Crary, 2015:57).

Avangard ile başlayan sanatın genişleyen alanı çerçevesinde, farklı disiplinlerin uygulama pratiklerinin ifadeye katkı sağladığını söyleyebiliriz. Sonuç hem sanat yapım sürecine hem de materyallere verilen dikkatin yenilenmesi ve uygulamaların, deneyimlerin, beden ve performansların bir araya gelmesiyle sanatın "manevileştirilmesinin" ('dematerialization') eş zamanlı bir süreciydi (Krauss, 1979:71). 'Sanatın 'biriciklik, kalıcılık, dekoratif çekiciliğin' normatif malzeme özelliklerine karşı süregelen bir mücadelede, sanatçılar, organik madde, atık veya değer biçilmiş nesneler ve dağıtılmış 'ready-made' endüstriyel ve ticari nesneler de dahil olmak üzere çeşitli malzemelerle deney yapmışlardır' (Hawkins, 2012:63). Sanat ve Bilimsel vizyonu bir araya getiren bakış açıları üretilmiş ve iki veya daha çok disiplinin ortak bir dil aracılığıyla buluşması sağlanmıştır. Kartografinin tasarıma yönelik doğası sanatın, mekânın gerçekliği ve öznel ifadesi arasındaki bağ dolayısıyla cezbetmiştir. Aynı şekilde coğrafya, sanatın ampirik yönünden beslenerek teknolojisine fayda sağlayan formlarda uygulamalar üretmiştir. Rönesans'tan itibaren Kartografinin sanatla kesişme noktaları yaratıcı faaliyet dolayısıyla ele alınarak temas noktalarının incelenmesiyle uygulayıcıların ortak fikirleri temsillere yansımıştır.

En temel ifadesiyle kartografinin ölçülen, hesaplanan ve evrensel semboller aracılığıyla alanın temsilini gerçekleştiren tasarımlar olduğunu söyleyebiliriz. Kartografi, geniş bir alanın mekansal özelliklerini veya onun daha küçük bir kısmını azaltmak ve harita formatına koymakla ilgilidir ve bu nedenle geniş alanlar üzerinde var olan daha kapsamlı mekansal ilişkileri görmemize izin verir. "Kartografik sistem nesnelerin uzaydaki etkileşimlerini kaydetmek, hesaplamak, görüntülemek, analiz etmek ve anlamak için dikkatlice tasarlanmış bir araçtır. En temel işlevi, olayları görüş alanına yerleştirmektir" (Bukhari, int. kaynak).

İletişimde özellikle de kitle iletişim alanında teknik ve dilin gelişimi, bilgi aktarıcı araçların gelişimi ile mümkündür. XVIII ve XIX. Yüzyılda hızla değişen teknik gelişimiyle görme biçimini radikal anlamda dönüştüren Camera Obscura, gözleme dayalı bilimlerin de gelişmesinde etkili olmuştur. Göz ve mercek hakkında elde edilen tüm bilgi, karanlık kutunun en gerçek en doğru kırılmayı bulmasına girişimlere yoğunlaşmıştı. "Camera Obscura aracılığıyla elde edilen imgenin modeli, yaklaşık iki bin yıldır bilinmekte ve Öklid, Aristoteles, İbni Heysen, Roger Bacon, Leonardo ve Kepler gibi düşünürler bu fenomeni çok önceleri kaydetmişlerdir" Crary, 2015: 40).

Mekânsal bilgiyi aktaran teknik uygulamaların sistemli olarak ilerlemesi ve kapsamlı bir şekilde kullanımı ara yüzlerin gelişimine tabidir. Kartografik dilin gelişimi deniz aşırı seyahatlerin, keşiflerin artışıyla en büyük evrimini geçirmiştir. Keşifler öncesi dönemde kartografik tasarımların içeriğini politik veya kültürel sembollerle veya bir takım mitolojik hikayelerin metaforlarını simgeleyen romantik imgeler oluşturmuştur. Araştırmacılar, Çatalhöyük'te (M.Ö. 6200) yer alan duvar resimlerini ve Valcamonica'da (M.Ö. 2500) ve ve benzer olarak farklı bölgelerde bulunan kaya çizimlerini (petroglif) harita niteliklerini taşıdıklarını belirtirler. Ritüellere veya sembolik işlevlere hizmet ettiği belirtilen çizimler, tarih öncesi insanın istikrarlı olmayan bir anlayışla kartografik temsili benimsediği söylenebilir (Wood, 2010:24). Dini hikayelerin haritalarda baskın olduğu dönemlerde evrenin ilahi bir şekilde düzene tabi olduğunu ifade eden anlatımlar mevcuttu. Eski eserlerin etkisi o kadar güçlü görünüyordu ki coğrafyadaki geometrik çarpıtmalar, kültürel fikirlere ve hikayelere göre adapte edildi. Bütün haritacılık, MS 600'den önceki Romalılar, Yunanlılar ve Babillerin ortak bilgisine dayandığından, erken dönem Orta Çağ'ın 'yeni 'din anlayışı bu bilgiyi tasvirleriyle birlikte, Hıristiyanların dünya görüşüne uyacak şekilde dönüştürmeye çalıştı (Cartwright, William, ed. 2009: 52).

Yer duygusunu ileten ve mekân eskizlerini içeren tasvirler düşünce anlamında olasılıklara yer veren bir zihniyeti gerektirmektedir. XIII. Yüzyıl haritacıları, denizcilik temelli basit çizgilerle desteklenen tasarımlara yer vermiştir. Portolan veya portulan haritaları, ilk olarak XIII. yüzyılda Akdeniz havzasında gerçekleştirilen ve daha sonra diğer bölgeleri içerecek şekilde genişletilen eski deniz çizelgeleridir. Metaforik ögeler barındıran bir içerik söz konuydu. Burada, zamanın en gelişmiş ve kesin haritasına dayanan, portolan tasarımlarının çizimlerine dayanan haritalar, yazarın ahlaki zihin karışıklığını ve onun insanın varoluşuna dair karamsar bakış açısını göstermeye hizmet ediyordu (Schulz, 2014:449). 1450-1600 yılları arasında yoğunlaşan keşif süreci haritaların bilimsel diyagramları içermesi ihtiyacını arttırmıştı. Baskıdaki değişiklikler (özellikle bakır levha baskıya geçme) ve yeni ölçme teknikleri (üçgenleme-nirengi) daha kesin araştırmalara ve dünya yüzeyinin daha gerçekçi resimlerine ortam sağladı. Resmi hükümet haritaları için yorumlama, "dini" hikâye anlatımı ve mitolojiden kaçınıldı. Bunun yerine, kartografik dil, yüksek verilerin, doğanın, popülasyonun ve ana hareket eksenlerinin sembollerden kolayca okunabileceği veya kodlarının çözülebileceği şekilde kapsamlı verilerin depolanması için bir araç sağlamada daha etkili olacak şekilde geliştirilmiştir. (A.g.e.:51)

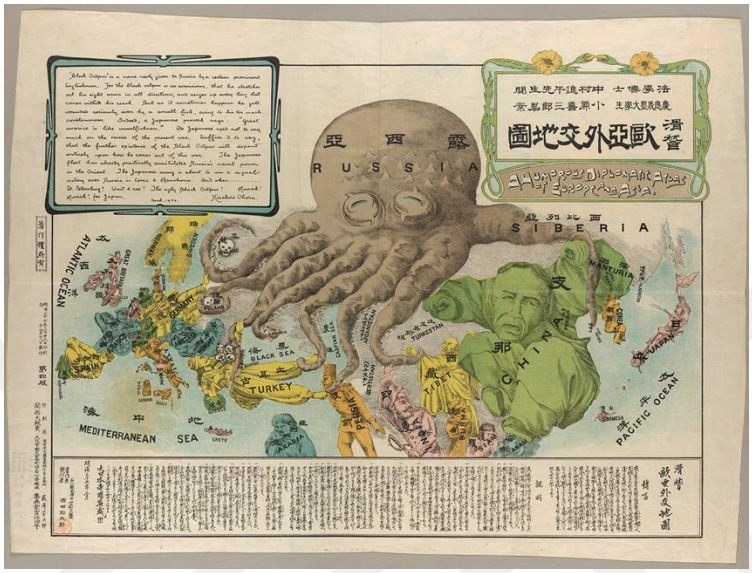
XVI. yüzyılın ortaları itibariyle kentlerin kuşbakışı görünümlerine dair görsel kayıtlara ulaşabilmekteyiz. Bu görseller gökyüzünden hayali bir bakış açısını yansıtan ve kartografiden ilham alarak eğik bir perspektifle ifade edilen çizimlerden oluşmaktadır. Görsel tarih ile daha uzun süreli bağlantılar için, Julian Thomas'ın arkeolojinin 'uzaklaşan bakışları' ifadesine bakmalıyız. Thomas, bu bakış açısının "bilimin ampirik gözlemine giderek artan bir vurgu ile uyum içinde olan Camera Obscura'ya olan ilginin artması" ile bağlantılı olarak, 16. ve 17. Yüzyıllarda ortaya çıktığını savunmaktadır. (Thomas 2008, 2). "Bakış, İtalyan ve Flaman sanatının lineer perspektifinde ve XVI.Yüzyıl Mercator projeksiyonunun kolaylaştırdığı kartografide kendini göstermiştir" (Wickstead, Barber, 2011:72). Perspektif prensibi kullanılarak yukarıdan bakışı ifade eden en önemli ve günümüze ulaşan eser 1500 yılında Jacopo de Barbari (1450-1516) tarafından sunulan Vista de Venecia adlı eserdir. Barbari, gravür formundaki eserini şehri kuşbakışı plandan, detaylı ölçeklendirme ve topografik belgelendirmeyi karakteristik çizgiler eşliğinde tasarlamıştır.

XVIII. yüzyılın sonlarından itibaren, insanın uçuş fenomeni kültürel imgelemde derin dönüşümler yarattı. "İçinde yaşadığımız ortamların görülme biçimini değiştirdi ve modern mobilite genişlemesinin ana vektörlerinden birini oluşturdu- ki bu da görsel olarak kapsamlı bir küresel alanın inşasına neden oldu; çağdaş dijital teknolojiler sayesinde – şimdi, göz atmak mümkündür" (Dorrian, Pousin, 2013:2). XIX. Yüzyılda, fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkması Batı'da uzun bir teknolojik ve/veya ideolojik gelişmenin tamamlanmasına karşılık gelir ve Camera Obscura bu sürecin sonunda fotoğraf makinesine evrimleşmiştir (Crary, 2015:38). XX.yüzyılın ilk yarısında uçuş fikrinin kültürel, politik ve felsefi etkilerini inceleyen Colin Cook, araştırmasında Friedrich Nietzsche'nin, mevcut sınırlamaları ve uyumluluklardan koparak bir gençleşme ve macera vizyonu sunmak için uçuş metaforunu kullandığına değinir. Ve filozofun kuş uçuşundaki fiziksel kısıtlamaları tanımlayan metaforik bir geçitte yer verdiği şu sözlerini aktarır:

…Fakat kim bundan çıkmaya cesaret edebilirdi, onlardan önce bu kadar engin bir açık alan olmadı, uçabilecek kadar uçtular! ... Diğer kuşlar daha da uçacak!.. (Nietzsche (akt) Cook, 2003: 38).

Keşifler, dünyayı önce formal anlamda akabinde bilimsel dayanaklara duyulan ihtiyaçlar neticesinde diyagramlar eşliğinde görmeye zemin hazırladı. Sonrasında tarih boyunca süregelen yayılmalar, askeri gereklilikler dolayısıyla XX. Yüzyıla gelindiğinde coğrafyaya bakış açısı birçok yönden netlik kazanmıştır. Bunun dışında haritalar, öznellik teriminin

kullanımına en elverişli ortamlardan birisi olarak görülmektedir. Nitekim 'Kartografik Propaganda' görüşü, kitleleri ikna etme anlamında güçlü bir bilgi aktarıcı olan haritalar için kullanılmaktadır. Rönesans'tan itibaren yaygın bir biçimde kullanılan bu türden haritacılık pek çok dönemde politik, kültürel ve sosyolojik anlamda etkili olan çoğunlukla simgesel ve metaforik öğelerden oluşmaktadır.



Şekil: 21, Kisabura Ohara, 1904, A Humorous Diplomatic Atlas of Europe and Asia, PJ Mode Collection.

https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3293791

Erken dönem haritalarında bulunan tasvirlerin kültürel kodları barındırma özelliği ve kartografyanın sanatsal dışavurumla olan kesişmeleri yadsınamaz. Özellikle mitoloji veya dini anlatımların şekillendirdiği düşüncenin yansımaları uzun dönem romantik betimlemelerle haritalarda yerini almıştır. Diğer yandan düşünsel algıyı değiştirmeyi amaçlayan propagandist harita örnekleri sosyoloji ve psikolojiden beslendiği gibi görsel sanatların temel aldığı yöntemleri yoğun olarak ele almıştır. Keşifler, fetihler, sömürgecilik, ekonomik ve kültürel hareketlilikler coğrafya alanına yönelik verilerin artışına olan ihtiyaca odaklanılmış, dolayısıyla kartografik dilin sistematik halde gelişmesine yönelik çalışmalar antik çağdan bu yana devam etmiştir. Rönesans'tan itibaren harita formunun sanatsal dışavurumda yoğun olarak ifade edildiğini söyleyebiliriz. Erken dönemde haritacıların kartografik dili öznel fantastik dünyalarıyla bağlantılı olarak tasarlamışlardır. Çeşitli mozaikler, freskler veya süslemelerle destekledikleri tasarımlar açıkça dekoratif amaçlı kullanımına da zemin hazırlamıştır. Orta çağ döneminin baskın sembolizm anlayışı kartografik anlayışta haritacı-sanatçı işlevini sürdüren

uygulayıcılara zemin hazırlamış ve tasarımda nesnelerle desteklenmiş bir ifadeye yönelmiştir. Sembollerin katkısıyla, mekânı görmek ve mekânı deneyimlemek arasında güçlü bir bağ kurulmuş ve doğruluğu harita sanatçısının vurgulamak istediği parçalarla sınırlı bir görsel aktarım söz konusuydu. Haritacılıkta, sanat ve icatla ilgili çok daha büyük bir sınırlama, araçların ve modern araştırma tekniklerinin tanıtılmasıyla geldi. "Bu teknikler, XV. yüzyılda sanatçının veya ressamın gözünün yerini almaya başladı. XVII. yüzyılda, sistematik, bilimsel araştırmaların kurulmasından bir süre sonra, doğa bilimcileri, mühendisler ve askerler için çok faydalı olan peyzaj eskiz teknikleri, haritacılık ve sanat arasındaki doğrudan ilişkiyi canlı tutmuştur" (Rees, 1980:63).

Avrupa'da XIV. Yüzyıl'da başlayıp XIX. Yüzyıla kadar geçen zamanda üretilen haritalar dönemin sosyal ve politik gündemleri tarafından yönlendirilen keşiflerle ilişkiliydi. Rönesansla tetiklenen aydınlanma süreci eşzamanlı olarak bilimsel deneyler ve matbaanın gelişmesi gibi hareketlilikler, seyahatlerin niteliğini ve amacını da belirgin bir şekilde yönlendirmiştir. Özellikle 1500 lü yıllarda çoğunluğunu soyluların oluşturduğu grupların gerçekleştirdiği 'Büyük Tur' (The Grand Tour) kitlesel turizmin kültürel anlamda gelişimine yönelik bir hizmete tabi önemli bir hareketliliktir. Bu sürecin sonunda seyahatin bireysel notlar ve güzergâh çizimleri eşliğinde edebiyat dünyasında önemli bazı eserler ortaya koyulmuştur. Detaylı bir biçimde tasarlanan haritalar her ne kadar bireysel gözlemleri ifade etseler de sonraki ziyaretçileri pek çok açıdan bilgi sahibi yapmışlardır. Coğrafya ve yaratıcılığın kesişme noktalarını ifade eden böyle bir faaliyet disiplinler arası anlamda geniş bir yelpazeye odaklanmaktadır. Mekânın görsel yönünü coğrafyanın terminolojisinden veya bilgi aktaran vizyonundan faydalanarak vurgulayan edebi eserler üretilmiştir.

> "Gözlem ve tasvirin aracı olma niteliği; resim haritacılık, edebiyat, mimarlık ve tasarımda manzaranın temsil ediliş biçimini inceleyen son coğrafya araştırmalarında çok önemli bir konudur. Coğrafya ve haritacılık tarihçileri de benzer şekilde, harita çıkarma gibi uygulamaların, istisnasız biçimde iktidar ortamları içinde işleyen farklı teknik gelenekler ve söylem stratejileri aracılığıyla, coğrafya bilgisini nasıl oluşturduğunu keşfetmekle ilgilenmişlerdir" (Livingstone, Withers, 2010:218).

Yeryüzünü bilginin en kapsamlı ve net haliyle yansımasını sunan Coğrafya disiplini, teknolojik gelişimi sırasında sanatın mekân-uzam birlikteliğini ifadesine katkı sağlamıştır. Kartografik bakışın bilimsel süreci, kuş bakışı krokilerden dijital veri tabanlarına olan yolculukta, tasarım ideali dolayısıyla sanatsal ifadeyle kesişmiştir.

> "Bilimi anlamak ve teknolojiden yararlanmak önemlidir, ancak sanat, bilim ve teknoloji arasındaki ilişki ve bunların disipline katkıları da önemlidir. Bence sanat, haritacılığın "genel yüzünü" (ve belki de belirli ürünleri tasarlarken haritacıya olan tutkuyu) sunar ve bilim, sunulanın bilimsel olarak doğru olmasını ve "bilimsel olarak zarif" olarak da adlandırılabileceklerini temin ederek bunu tamamlar. Bilim ve teknolojinin, coğrafi tasviri ele almanın tek yolu olmadığı iddia ediliyor. Tasarlanan yorumlama ürününün gerçekleştirilebilmesini sağlamak en gerekli olanıdır. Bununla birlikte, ortaya çıkan eser her zaman coğrafyanın yalnızca bilim veya teknoloji yorumlarının sonucu olamaz" (Cartwright, 2009:21).

Haritaların mekân algısına yönelik deneyimi; tarih, coğrafya, sanat tarihi ve edebiyatla olan kapsamlı ilişkisinin disiplinler arası bir zeminde incelenmesi ve yorumlanması için olanak sağlamaktadır. Haritanın tarihi hem metin hem de resim ve sanatsal uygulama, siyasi proje ve bilimsel başarıların yer bulduğu son derece canlı bir disiplinler arası alandır. Haritalar, yazıya göre daha eski bir yazıt iletişim biçimidir. Haritalar, teknik becerileri kültürel ifadelerle birleştiriyorlar. Withers araştırmasında, haritanın, hiçbir şekilde dünyanın veya onun bir bölümünün ayna görüntüsü olmadığını ve haritanın taklitçi olduğu kavramının bir efsane olduğunu belirtmektedir. "Haritaların gerçekte yaptığı şeyin, dünyayı ve onun imajlarını belirli amaçlar için oluşturmaya yardımcı olmaktır" diyerek ifade eder. (Withers, 2012: 429)

Harita tasarımı özelinde interdisipliner vizyon ve bilgi aktarımı faaliyetlerinin bir başka boyutundan bahsetmek gerekirse Alman Sanat Tarihçisi ve Kültür Kuramcısı olan Aby M. Warburg'a (1866-1929) değinmek gerekmektedir. Warburg, kariyeri boyunca antik dönemden XX. Yüzyıl başlarına kadar sembolik görsellerin tematik bir arşiv çalışmasını gerçekleştirmiş üstün bir metodolojik araştırmanın ifadesini gerçekleştirmiştir. Kültürel belleğin bir arşiv çalışmasının temsilini gerçekleştirdiği Mnemosyne Atlas çalışması (1926-1929), siyah bir kumaşla kaplanmış üç adet ahşap panelden oluşan yüzeye 14 farklı temayı içeren düzenlemelerle yerleştirmeler yapmıştır. Kendine özgü (idiosyncratic) bir methoda sahip yerleştirme biçimi 'Cultural Studies' (Kültürel Araştırmalar) teorisini içeren bir harita tasarımıdır. Çok kültürlülük, çok dillilik gibi evrensel değerleri dahil ederken antropolojik ve etnografik güncel bağlantılara ve ortak kültürel kodlara da temas etmektedir. "Bilderatlas, (Görsel Atlası) anlamların doğu ve batı, kuzey ve güney arasındaki tema ve stillerin hareketinden veya çevirisinden nasıl oluştuğunu araştırdığı için kartografik olarak da işlev görür" (Johnson: 2012:10).

Şekil: 22, Aby Warburg, 1929, The Mnemosyne Atlas, Panel II, Warburg Institute, London. https://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october-1929

Bir sanat tarihçi ve ikonograf olarak Aby Warburg, zaman ve coğrafya kavramını Kulturwissenschaft (Science of Culture) bağlamında bir öneriyle temsil etmiş ve insanoğlunun dışavurumuna ilişkin evrensel bağlamda bir yol gösterici konumuna erişmiştir. İnsanlığın ortak hazinelerini tarihsel vizyonla yazılı tarih ve imge arasındaki diyaloğu vurgulayan nitelikte entelektüel bir çerçeveden ele almıştır. Tarihsel bilinç, estetik ve arşiv kavramlarını paralel bir çizgide buluşturarak harita tasarımının geleceğe yön veren bir vizyonda güçlü bir temsilini ortaya koymuştur. Warburg'un hayatı ve düşünce biçimi metodolojik anlamda birçok çalışmaya ilham verici niteliktedir.

1.4. Hava Fotoğrafçılığının Teknik Gelişimi

II. Dünya Savaşının ardından uygulayıcılarının çoğalması ve coğrafya disiplininin hükümetler tarafından yoğun bir biçimde desteklenen vizyonu dolayısıyla hava fotoğrafının önemi artmıştır. Soğuk savaş sırasındaki çekişmeler, jeopolitik değerlendirmelerin devletler bünyesinde coğrafi açıdan birtakım yapılanma dönemine girilmesine sebebiyet vermiştir. Teşvik edilen birbirine paralel çalışmalarla hava fotoğraflarını yorumlama, değerlendirme ve arşivleme anlayışı, en doğru fotografik görselleme yöntemleriyle ulus-devlet inşasında kaçınılmaz bir teknik olarak görülmekteydi. Çözümleme ve bilginin değerini sentezleyebilme kabiliyeti hem topografik hem de fiziksel ve kültürel manzaraların ideal gözlemlerine olanak

sağlamaktaydı. Topografya ölçümleri, perspektif kuralları, analizler ve alan çalışmaları, yezaj ve insna coğrafyasına ilişkin bilgi sağlamada kilit bir pozisyona yerleşmişti.

Havadan bakışın dönüşen sosyal, askeri ve kültürel gereksinimlere en doğru hizmeti verebilmesi ve etkili bir biçimde kullanılmasını sağlayan bilimsel gelişmelerini incelemek ve etkilerini belirlemek önem arzetmektedir.

1.4.1. Fotogrametri

Tasarım ve endüstriyel alanın bir parçası olan uzaktan gözlemleme ve algılamanın teknik boyutları fotoğraf teknolojisinin gelişimiyle uygulamalarına yön vermiştir. Askeri ihtiyaçlar doğrultusunda başlayan sürecin sivil yaşamın pek çok alanında yer bulması, bilgiye erişim konusunda farklı bakış açılarını ve uygulamaları birbiriyle bağlantılı gelişmelerle ortaya koymuştur. Gezegeni bütün detaylarıyla inceleme ve bilginin gücünü günlük yaşama adapte etmenin yollarını keşfeden ve mümkün kılan araç ve teknolojiler üretilmiştir.

"Fotogrametri genel olarak, cisimler ve oluşturdukları çevreden yayılan ışınların şekillendirdiği fotografik görüntülerin ve yaydıkları elektro manyetik enerjinin kayıt, ölçme ve yorumlama işlemleri sonucunda bu cisimler ve çevre hakkında güvenilir bilgilerin elde edildiği bir bilim dalıdır" (Aydar, 2007:5). Nesnelerin fotografik üretim vasıtasıyla iki veya üç boyutlu olarak ölçülmesini sağlamaktadır. Fotografmetri tekniği havadan ölçümlerde kullanılmaya başlandığı andan itibaren, optik-mekanik anlamda ve dikey bakışın gereksinimleri ile ilgili hızlı bir gelişim süreci yaşamıştır. Çevresel perspektifin en ideal görünümüne ulaşma çabası, alanın hitap ettiği bütün disiplinlerce desteklenmiştir.

Fotografik görüntünün kapsamlı sonuçlarının incelenmesi erken döneme kadar gitmektedir. 1480'de Leonardo da Vinci'nin, göz, nesne ve görme hesaplarını incelediği perspektif çalışmaları, merkez görüntü ve matematiksel ifadeye ilham vermiştir. Yine çalışmaların temelini oluşturan Antik Yunan'ın perspektif ve geometri ilkeleri, teorin geliştirilmesinde önemli bir model olmuştur. 1830'larda Talbot, Daguerre ve Niepce'in çalışmalarını yakından takip eden Fransız subayı Aimé Laussedat (1819-1907), 1840'ların sonlarında topografik haritalama yöntemleri üzerine incelemelerini cephede denemeye başlamıştır. Ve 1860'lara kadar uçurtma ve balon üzerinden görüntü almaya devam eder. Laussedat, bir fototeodolit (bir teodolit ve kamera kombinasyonu) aracılığıyla zemin

fotoğrafçılığını önemli ölçüde kullandı. 1859'da Académie des Sciences'a, bu araçla çekilmiş fotoğraflardan topografik haritalar hazırladığını duyurur. Yeni tekniği, Akademinin iki üyesi Pierre Dausssy ve P. A. Laugier tarafından eleştirel olarak incelenerek görsel tatmin sağlamıştır. Laussedat, 1867'deki Paris Fuarında bilinen ilk fototeodoliti ve onunla hazırladığı Paris haritasını sergilemiştir. Harita, geleneksel ölçme aletlerinin yardımı ile hazırlananlarla karşılaştırmalar yapılarak bilim dünyasına kazandırılmıştır (Yazarı yok, int. 2008, encyclopedia.com). 1886 yılında İtalyan Ignazio Porro (1801-1875), cihazın lens distorsiyonlarını engelleme çalışmalarıyla önemli bir adım atmıştır. En büyük teknik gelişme fotogrametri teriminin ilk kez kullanan Mimar Albrecht Meydenbauer (1834-1921) tarafından gerçekleştirilmiştir. Kendisi Kraliyet Prusya Fotogrametrik Enstitüsü'nü kurar ve 1909 yılına kadar müdürü olarak görev yapmıştır. En önemli çalışmaları mimarlık disiplinine sağladığı görselleme teknikleridir. Şehir ve mimarlık anlayışının fotografik temsillerinde fotogrametrinin sağladığı faydalar dolayısıyla teknik geliştirilerek daha geniş açılı lenslerin ideal görüntüleri üzerinde çalışıldı. 1885-1909 yılları arasında Prusya eyaleti adına Meydenbauer, en önemli mimari eserlerin yaklaşık 16.000 metrelik görüntülerinden oluşan bir arşiv oluşturdu; bugün hala kısmen varlığını sürdürüyor. Bu tür arşivlerin gelişimi ve kültürel mirasın zarar görmesine veya tahrip edilmesine karşı sigorta olarak birçok ülkede bugüne kadar devam etmektedir (Luhmann, Robson, Kyle, Harley, 2013: 16). 1885 Yılında kurduğu ve dünyada ilk olan Prusya Kraliyet Fotogrametri Enstitüsü (Royal Prussian Photogrammetric Institute) konuyla ilgili eğitimlerin verildiği ve araştırmaların yapıldığı bir kuruluştur.

1700'lerin sonunda gelişimi hızlanan havacılık, fotogrametrinin seyrinde oldukça belirleyici bir etken olmuştur. Bu yöntemle, uçaklar yeryüzünü dikey olarak ideal bir konumdan fotoğraflayarak veri sağladılar. 20. Yüzyılın başlarında bu teknik için daha elverişli koşullar sağlamak üzere yatırımlar yapıldı ve tekniğin gelişimine imkân sağlandı. Diğer yandan stereoskopi yönteminin yakın mesafelerde kullanımı yaygınlaşmıştır. Ve havadan en ideal görüntünün bilimsel vizyona hizmet etmesini sağlayacak ve karmaşık yüzeylerde kullanılabilecek teknikler geliştirilmeye başlanmıştır.

Fotogrametri tekniği, 1920'ler itibariyle, harita odaklı askeri kullanımının yanında, milliyetçi bir dönem olarak sayılabilen iki dünya arası dönemin sivil yaşamındaki gereksinimlere de hizmet vermiştir. Sherman Fairchild, Fotoğraf makinesi ve uçak birlikteliğine öncü olan projesini hayata geçirdiğinde, havacılık endüstrisinde büyük bir atılım yapmıştır. II. Dünya Savaşı sonrası geçen dönemde ana veri toplama aracı olan fotoğraf

teknolojisi, ABD jeolojik araştırmalarında faal bir konuma erişmiştir. Bilgisayarın icadının ardından analitik fotogrametri çalışmaları sürecine hızlı bir başlangıç yapılmıştır.

> "Çağdaş fotogrametri uzmanları, düzlem ve uydulardan ve çözünürlüğü gelişmiş fotoğraflara ve daha kolay görüntü manipülasyonu ve paylaşımına olanak sağlayan dijital fotoğrafçılığın avantajına sahiptir. Uzmanlar, üç boyutlu görüntüler oluşturmak için bilgisayar destekli çizim (CAD) teknolojisine ve dijital arazi modellemeye (DTM) erişebilirler. Görüntüleri dijital olarak düzeltmek ve çoklu fotoğraflardan ortografi üretmek için yazılımı kullanabilirler. Geniş çimenli alanlardaki çöküntüler gibi gözle kolayca görülemeyen özellikleri algılamak ve üretmek için zemini taramak için ışık algılama ve değişen (LIDAR) donanımları kullanabilirler" (Ungvarsky, 2018: 2).

Yüzyıldan fazla bir süredir fotoğrafçılık, fotogrametri gibi ilgili görüntüleme teknolojileri ile birlikte, optik bir görüntüyü sabitlemenin olanak sağladığı gerçekçi temsil ve teknik olanaklardan faydalanmıştır. Bu, 1970'lere kadar, bilgisayarın gelişiminin, fotografik görüntünün sanatsal manipülasyonunun mümkün olduğu ve fotoğraf ve resim arasındaki sınırın bulanıklaştığı bir dönemdi (Granshaw, 2017:257). Günümüze gelindiğinde fotogrametri tekniğinin üç boyutlu görüntü oluşumuna imkân sağlaması görsel vizyonda, sanal gerçeklik ve insansız fotoğraf (Non Human Photography) bağlamında bir ifadenin gerçekleştiğini görebilmekteyiz. Arttırılmış gerçekliğin bir temsilini sunan fotogrametri tekniğini benimseyen sanatçılar, fotografik görüntünün limitlerini zorlamaktadırlar.

Şekil:23, Dominic Hawgood, 2017, Chasing Demons in the Night
http://dominichawgood.com/

Multidisipliner çalışmalar üreten sanatçı Dominic Hawgood, tasarım, ışık ve enstalasyon birlikteliğini fotogrametri ile desteklediği görsel ifade eşliğinde sunmaktadır. Galeri mekanının izleyiciyle interaktif birlikteliğine yenilikçi bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Hawgood, bilgisayarlı fotoğrafçılığın unsurlarını araştırıyor ve çalışmalarında hem bölgeye özgü kurulumlara hem de hem manevi törenlere hem de bilgisayar grafiğinin dijital ritüellerine

gönderme yapan heykelsel unsurlarına yer veriyor. Aydınlatma tasarımıyla, sergi alanını fiziksel ve dijital gerçeklik arasında alacakaranlık bölgesine dönüştüren eşsiz bir atmosfer yaratıyor.

Tecrübenin gerçekliğiyle ilgili sorulara yer veren ve mekan algısının bir yanılsama olarak ortaya çıktığı duyumları inşa eden temsilleri, günümüz fotoğraf sanatı uygulamalarında görmekteyiz. Mat collishaw'ın geçtiğimiz yıllarda istanbulda'da sergilenen projesi 'Eşikler' (Thresholds), sanal gerçeklik teknolojisi aracılığıyla, fotoğrafın doğuşuna bir yolculuk sunmuştur. Analog dünyanın temsilini, yeni medya olanaklarıyla, yeni bir deneyim alanında buluşturmuştur.

Şekil:24, Mat Collishaw, 2018, Eşikler, Yapı Kredi Cultural Center
http://art.ykykultur.com.tr/exhibitions/thresholds

Collishaw 'Threshold sergisiyle ilgili şunları ifade etmektedir:

> "Serginin özelliği VR başlıkları takıldığında 170 yıl geriye gidip bu fotoğrafları ilk kez gören izleyiciler ne deneyimlediyse onun deneyimlenmesiydi, ama aslında sergide bu yeni medyayı, fotoğrafın tetiklediği görüntü-üretme teknolojisindeki en son ürünü deneyimlemektesiniz. Bu deneyim gerçek dünyanın öğeleriyle VR'ın simüle edilmiş görünümünü kombine ettiği için Arttırılmış Sanallık (AV) olarak tanımlanabilir" (Collishaw, 2018:63).

Sanatçıların bilimsel bilgiyi kendi sanatsal yetilerini geliştirmek üzere bir araç olarak kullanımı söz konusudur. Bu bağlamda uzaktan algılama ve değerlendirme sistemlerinin ve coğrafi bilgi paylaşımına hizmet eden donanımların, sanatsal sunum biçimlerini dönüşümüne ilham verdiğini söyleyebiliriz.

1.4.2. Uydu Sistemleri

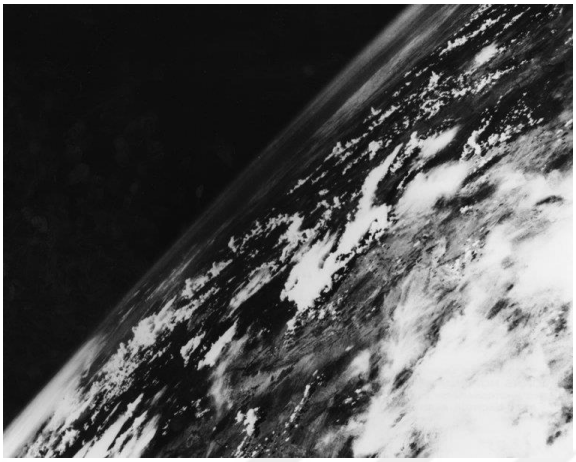
Dünya temsili, Orta Çağ'da güçlü bir biçimde manevi tasvirler aracılığıyla sunulmuştur ve bilginin estetik yorumunun dahil olduğu bir içerik anlayışı ön plana çıkmıştır. Tarihte dünyanın herhangi bir bölümü hakkında bilgi veren kartografik çalışmaların keşif ve askeri gözlemler neticesinde ideolojik yapılanmada oldukça belirleyici etkileri olduğu kabul edilmiştir. Bunun yanında aydınlanma dönemi itibariyle geliştirilen bilimsel deney ve araştırmalar, evreni tanımlamak üzerine birtakım kavramlar üretmeye yönelmiş ve 'Kosmos' teorisi üzerine büyük adımlar gerçekleştirilmişti.

Kozmografya, (Kozmos, düzenli bir sistem olarak tasarlanmış dünya ya da evren; graphos: çizmek, betimlemek) XVII. Ve XVIII. Yüzyıllarda evrenin bilimsel olarak açıklanması içişn kullanılan terim. Ayrıca haritacılık, coğrafya, biyoloji, jeofizik ve antropoloji bilimlerini de kapsar. (Jensen 2009: 295). "Evrendeki herşeyi kapsar ve tasvir etmeyi hedeflemektedir. Platon'un uzun zaman önce tanımladığı gibi, Kozmos kavramı aslında etik zorunluluğunu gerçekleştirmek için mit, sembol, grafik imge – (bir kelimeyle kozmografi) gerektirir" (Cosgrove, 2008:44). Cosgrove, coğrafyanın kozmografi geleneğini Humboldt'un yer yüzeyinin ötesini araştırdığı çalışmalarına kültürel bakış açısıyla değerlendirmiştir.

> "Kültürel coğrafyanın ilgi alanını açıklamak, bugünün Dünya'nın yakın yüzeyi ve atmosferinin ötesindeki alanlarda olabileceğini, coğrafya ve kozmografi arasındaki tarihsel olarak derin bağlantıların yeniden incelenmesini değerli kılıyor. Bunlar, Aydınlanma'da ve 19. Yüzyıl boyunca modern bilimin çerçevelenmesiyle kırıldı. Von Humboldt'un doğal teolojisi (Natural Theology), John Ruskin'in peyzaj yazıları bu kırılmaya katılan gerilimleri açıkça kaydeder. Bununla birlikte, kendi zamanımızdaki felsefi ve epistemolojik kaymalar, modern bilim disiplinlerinin sıkı tanımlanmış sınırlarını ve Modernist bilimsel projeyi karakterize eden ve öznellik, yaratıcı sanat ve hayal gücü kaynaklı evrensel kabulleri zayıflatmıştır. Aynı zamanda, dünya dışındaki alanlarda (sanal ve gerçek) büyüyen bir insan varlığı var. Her iki eğilim de bizi kozmografik bağlantıyı yeniden düşünmeye itiyor" (Cosgrove, 2008:35).

Dünyanın uzaydan görüntülenen ilk fotoğrafı 24 Ekim 1946 tarihinde, II. Dünya Savaşı sonunda Almanlardan yakalanan sayısı altmışın üzerinde olan V-2 roketi tarafından alındı. Project Paperclip'in bir parçası olaraki Birleşik Devletler Hükümeti, hem yakalanan V-2'leri hem de Wernher Von Braun Başkanlığında 100'den fazla Alman Roket Ekibini Amerika'ya yerleştirerek ABD uzay programına dahil etmiştir (Waxman,2018:8). Yüksek irtifa

deneylerinden birinde alınan görüntünün fotografik kalitesinin beklentinin altında olması nedeniyle bu fotoğraflar 1950 tarihine kadar yayınlanmadı.



Şekil: 25, 1946, V-2 Roketi tarafından çekilmiş dünyanın ilk fotoğraflarından biri, Johns Hopkins'in Uygulamalı Fizik Laboratuvarı,
https://time.com/longform/aerial-photography-drones-history/

Dünya temsilini günümüzde en hassas ve yüksek kalitede bize sunan uydu görüntüleri, mekânsal bilgiyi en güncel teknikler eşliğinde veri geliştirme ve onları yorumlama eylemleriyle gerçekleştirmektedir. Grafik temelli belirlenmiş bir takım karakteristik bir düzene sahip olan uydu görüntüleri arazi örtüsünün sanal röprodüksiyonlarını ortaya koymaktadır. Özellikle askeri savunma, istihbarat ve kontrol sistemlerinde önem arzeden uydu görüntülerinin geniş kitelere yayılması uzun sürmemiştir. Uzay savaşları olarak adlandırılan dönemde otorite ilişkilerini belirleyen, bilginin en iyisine erişme arzusu, havadan görüntünün yörünge dışı bir açıdan sağlandığı en hâkim bakış açısını temsil eden uydular aracılığıyla olmuştur. Uydu görüntülerinin söylemsel gücüne geçmeden önce tarihsel anlamda itici güçler olarak niteleyebileceğimiz global hareketlilikler ve ideolojilere değinmekte fayda bulunmaktadır. Soğuk savaş dönemini de kapsayan ve tarihsel olarak büyük kırılmaların yaşandığı 1950 ler ve 1960 lar dünyanın karasal yüzeyini algılamak üzere geliştirilen yöntemlerin faal biçimde uygulamaya geçtiği dönem olmuştur. 1957 yılında Sovyetler Birliği tarafından gönderilen Sputnik'in dünya yörüngesinin dışına çıkışıyla birlikte görüntü alma sistemleri uzay araçlarında yer etmeye başlamıştı. 1960 Yılında ilk defa 'uzaktan algılama' teriminin kullanılmaya başlanmış, kozmonot ve astronotlar ya da roket üzerine yerleştirilen sistemler aracılığıyla görüntü alma imkânı sağlanmıştır. Yine aynı yıllarda meteorolojik bilgi verilerini sağlayan uydular, dünyanın henüz renkli olmayan görüntülerini ayarlanan sensörler yoluyla araştırma ve

inceleme programlarına dahil etmiştir. Uydu görüntülerinin giderek artan görsel kalitesinin en önemli bağlantısı Fotoğraf teknolojisinin gelişimiyle olan yakın ilişkisidir. USGS* verilerine göre, NASA'nın Gemini (1965-66) ve Apollo (1968-69) görevlerinde Dünya'nın sınırlı bölgelerinden fotoğraflar çekildi. 1973 ve 1974'teki üç Skylab, görevini 35.000'den fazla fotoğrafla sonuçlandırdı. 1980'ler itibariyle özelleştirilen birçok uzay araştırma merkezinin geldiği noktada, uzaktan algılama Fransa ve Japonya gibi ülkelerin de dahil olduğu uzaya uydu yerleştirme operasyonları belirgin bir biçimde hız kazanmıştır. 'Landsat' gibi yeryüzünün farklı dalga boylarında gösterdiği çeşitli görüntü varyasyonlarını birleştiren çoklu ve tekli objektiflere sahip insansız uyduları veri toplama ve analiz anlamında atılan büyük adımlardandır.

Yarım yüzyıldır süren Sovyetler Birliği ve Birleşik Devletler'in insansız keşif projelerinin galaksiye bıraktığı insan izleri, bazı açılardan karmaşık bir yapılanmayla giderek sayısını arttırmaktadır. 1972 yılında Apollo 17 ekibi tarafından görüntülenen dünyanın 'Blue Marble' isimli ikonik görüntüsü, kitle iletişim kültürü tarihinin en popüler fotoğraflarından biri olmuş ve içinde yaşadığımız gezegene imgesel bir bakışın temsilini oluşturmuştur. Apollo görevleri sırasında çekilen görüntüler hakkındaki parlak yorumunda Denis Cosgrove, (Cosgrove, 2001:27) ortaya çıkan ekolojik söylemlerde oynadıkları motive edici ve ikonik rolü vurgular. Buradaki en önemli nokta, gezegenin uzaydan görüntülenen gezegen imajının karasal yüzeyin artık fotoğraf çerçevesini doldurmadığı yeni bir tür havadan görünüşün üretilme yoluydu. Görüntüdeki dünya, gezegenin konturları çerçevesi içinde görünür hale geldiğinde yeni bir kırılganlık duygusu kazandı (Dorrian, Pousin, 2013:297). Bilgiye hâkimiyet anlamında ulaşılan kilometrelerce uzaktan alınan uydu görüntüleri, ülkelerin kendi politik ve ideolojik çıkarlarını güvence altına alma arzularının yanında küresel anlamda bir bilimsel vizyona hizmet eden meteoroloji ve iklim değişikliği konularına büyük katkı sağlar. Geleceğe yönelik bir dünya vizyonuna hayati kanıtlar oluşturarak fikir birliği oluşturur ve doğa karşısındaki hassas dengelerin görsel anlamda ihtimallerini sınıflandırmaya hizmet etmektedir.

"Peter Sloterdijk, 1960'lardan beri dünyaya uydulardan bakmanın gittikçe baskın bir hal almasının, kendi ifadesiyle "tersine çevrilmiş astronomi" biçimi aracılığıyla insanların yeryüzü hakkındaki tasavvurlarında devrim yarattığının altını çizer" (Sloterdijk ,1990, akt. Graham, 2020:38). Uyduların kısa ama günümüz dünyasını yönlendiren etkili tarihi, geçmişteki

* USGS: United States Geological Surveys, NASA ile işbirliği içinde çalışan, Landsat gibi projelerden veri depolama hizmeti sağlayan Bilim ve Teknoloji araştırma merkezidir. (www.usgs.gov)

somut ve sembolik haritaların nesnel-öznel tartışmalarına, fotoğrafın gerçeklik algısı üzerine etkileri bağlamında son veriyor gibi görünse de ideolojik kırılmaların etkili olduğu dönemlerin çelişkili sonuçlarına rastlanmıştır. Özellikle 1991 Körfez Savaşı itibariyle ABD Savunma Bakanlığı uydu görüntülerini kartografik ve topografik alanın komuta, kontrol ve istihbarat sistemlerinin bir parçası olarak kullanmıştır. Ve görünürlük niteliğine müdahale tartışmaları, ordunun 'Toplam Savaş Alanı Farkındalığı' olarak adlandırdığı sistemi ifade etmektedir. Şeffaflık ve saydamlık terimleri, görsel verinin ideolojik perspektifte gözetime müdahale çabası ile kesiştiğinde öznel-nesnel tartışmaları temsilde yeniden kendisini göstermektedir. Hava ve uydu görüntülerinin söylemsel gücü, öznelliğin ötesinde nesnelleştirici aşkın bakış açısı (Donna Harraway'in "God Trick"*) pozisyonundan türetilmiştir ve bu görüntüler kitle iletişim araçlarında askeri kabiliyet olarak gösterildiğinde coğrafi baskının görsel temsili haline gelmektedir (Harris, 2006: 101). Bu anlamda uydu görüntüleri havadan görüntüler ve bu görüntüleri yorumlama gücü bakımından ulusların görsel kimliği ve kontrolü bağlamında nasıl bir etkiye sahip olduğunu gösteren oldukça zengin mecralardır.

Cosgrove'un değerlendirmesi, yaratıcı olduğu kadar kavramsal bir çerçeveden bakmayı mümkün kılan kozmografik bakış, dünya dışı alanın kültürel coğrafya alanına girebilmesi için fiziksel olarak işgal edilmesi gerekmediğini göstermektedir. Kendisinin değindiği mitolojik bir gücün yansımasını taşıyan Apollon örneğinde olduğu gibi, kilometrelerce öteden alınan görüntünün yaşağımız gezegenin tüm kırılgan yapısını gözler önüne sermektedir. 1972 yılında 29.000 kilometre uzaklıktan NASA tarafından elde edilen görüntünün 2002, 2004, 2005 ve güncel haliyle 2012 yıllarında listelenen görselleri ay yüzeyinden gezegenin farklı açılarından dönüşümüne tanıklık etmektedir. Union of Concerned Scientists (UCS) Mart 2019 verilerine göre günümüzde uzayda, dünyaya ait toplam operasyonel uydu sayısı 2062'dir.(www.ucsusa.gov) Aşkın bir gözetleme ve analiz gücüyle yaşadığımız gezegenin kontrol sistemlerine hakimiyeti sağlamaktayız. Kavramsal gücünü mitlerden veya edebi metinlerden alan bu güçlü kozmik görsel yapı, topografyanın pasif manzaralarına oranla sosyal anlamda inşa edilmiş bir gezegende 'bilimsel bütünlüğün' etkili yolculuğuna olanak sağlamaktadır.

* Harraway'e göre bilgi, her zaman bilginin içine yerleştirilmiştir, belleğin ve tarihin kesin bir mesuliyeti aracılığıyla şeyleri deneyimleme yeteğine sahip bedenin içinde belirlenmiştir. https://www.e-flux.com/announcements/190235/the-god-trick/

Yaşanılan dünyanın hassas yapısıyla zaman-mekân anlamında ve tarihsel sosyal gerçeklikler yoluyla diyalog kuran sanatçılar uydu görüntülerinin bıraktığı güçlü etkiyi kavramsal sanatın altyapısıyla ifade etmişlerdir. Teorik anlamda teşvik edici ve zengin bir yorum imkânı sağlayan kartografik dilin, yeryüzünün gelişen teknoloji eşliğinde dönüşümüne tanıklık eder ve geçmiş ile bugün arasında global bir bağlantı kurar. Günümüz uydu haritalarının kod çözme ve yeniden kodlama olanakları sanatsal ifadede soyut alanların üretilmesi ve içiçe geçen yersiz yurtsuzlaşma, zaman-uzam, sınırlar, yeni dünya düzeni gibi etki alanları oldukça geniş çerçeveden üretimler gerçekleştirilmektedir. Tekno-kartografik gelişmeler, tüketim kültürünün yarattığı dinamik ortamı dönüştürmektedir. Ve sanatsal ifade dönüşümün kentsel ve çevresel etkilerine uzay-zaman ilişkisi perspektifinden estetik ve düşünsel katkı sağlamaktadır.

"Dünyayı böyle düz, renkli bir 'yamalı bohça'ya indirgeyebileceğimiz inancının kendisi bir yanılsamadan kaynaklanır; bu yanılsama, belki de, bizi belirsiz göğü gökkubbe olarak görmeye iten aynı yalınlık ilişkisiyle bağlantılıdır" (Gibson, akt, Gombrich, 163). Dünyanın uzaydan ilk görüntüsünün ardından teknolojinin kaydettiği gelişmelerle birlikte sunulan estetik kaygı taşıyan görseller, ağırlıklı olarak yeryüzünün dönüşümü ve insan izleri perspektifinden bakılarak ekolojik gerçekliklere yoğunlaşmıştır. Havadan ve uydudan görüntüler aracılığıyla sosyal ve çevresel farkındalığa yönelik projeler sunan çevreci ve aktivist Fransız Fotoğrafçı Yann Arthus-Bertrand, dünya yüzeyinin güzelliğini ve soyut formlarını sunmuştur. Doygun renklerle ve soyut manzaralarla sunulan görseller ihtişamının yanı sıra gezegenin imgesel haritasına da olanak sağlamaktadır. Bu görseller aynı zamanda dünyanın dönüşümünü anlamamızı sağlamaktadır. 'Good Planet' isimli çevreci sivil toplum örgütünün başkanı olan Bertrand, Avrupa Havacılık Savunma ve Uzay şirketi Astrium ortaklığında 'Uzaydan Yeryüzü' projesini gerçekleştirerek pek çok kitaba imza atmıştır. Yeryüzündeki çevresel faktörlerin dağılımı, hava kirliliği, tarım, yeryüzü kaynaklarının dağılımı ve korunması, doğal felaketler, nesli tükenen canlılar, tehlikedeki ormanlar ya da küresel ısınmanın tehdit ettiği buzulların görüntüleri eşliğinde ekolojik bir söylem ortaya koymuştur. "Yapılan iş birliği çerçevesinde, Astrium tarafından elde edilen fotoğraflarla Madagascar Ormanlarının istismarını önlemek adına bir hareket gerçekleştirilmiş ve 500.000 hektar alanın korunmasına ilişkin süreç başlatılmıştır" (Crossley, Grimont, 2013:12).

Bunun yanında sanatın iletişimsel eğilimi, kullanımı bu denli yaygın bir yazılımın, eleştirel ve kavramsal perspektiften bir bakış açısına odaklanmış ve kavramsal sanatın kriterleri

aracılığıyla içeriğe yansımıştır. Uydu görüntülerinin şeffalığı ve erişim kolaylığı sayesinde dönüşüme yönelik tedbirlere imkân sağlayan projeler gerçekleştirilirken, kavramsal sanatın temsil ettiği çerçeveden bir ifade gerçekleştiren sanatçıların yönelimleri II. bölümde değerlendirilecektir.

1.4.3. Arama Motoru Sistemleri

Postmodern insan, bilişim ve dijital teknolojiler ile çevrili, uzaya ve yükselen bakışın keşfettiği medya ortamlarına odaklanmış bir hareketlilik ekseninde yaşamını sürdürmektedir. Yeni neslin çevrimiçi bir dünyaya doğuşuyla internet, yaşamın kaçınılmaz bir parçası haline gelmiştir. Dünyayı tanımlamak üzerine sürekli geliştirilen uygulamalara erişimin kolaylığı ve ortak kullanıma açık yazılımların sosyal hayata sağladığı itici kuvvet yeni bir dünya düzeninin egemenliğini oluşturmaktadır. İnsan hayatını dünya ile uzatmalı bir diyalog olarak tarif eden Groys, insan dünyayı sorguya çeker ve dünya tarafından sorguya çekilir diye belirtir. "Bu diyalog, dünyaya yöneltebileceğimiz ya da dünyanın bize yöneltebileceği meşru soruları tanımlama biçimimizle ve bu soruların cevaplarını tespit etme biçimimizle düzenlenir (Groys, 2016: 127). Bilgiye en hâkim noktaya ulaşmak için istikrarlı bir biçimde yükselişe geçen bakış, yine internet platformundan sanal turizmi olanaklı hale getirmiştir. Coğrafi bilgi sistemleri dahilinde, mekansal tecrübeyi sosyal anlamda kökten bir biçimde değiştiren, kullanımı en yaygın Google Earth Google Maps ve ona bağlı diğer yazılımları incelemekte fayda bulunmaktadır.

1995 Yılında Stanford Üniversitesinden Sergey Brin ve Larry Page adlı öğrenciler, World Wide Web'deki bağımsız sayfaların önem derecesini belirleyen bir arama motoru oluşturdular. Kısa süre sonra global anlamda erişilebilir bilgi platformunu yansıtması hedeflenen ve bir garajda geliştirilen yazılım, 1998 yılında Silikon Vadisindeki yatırımcıların ve akademik çevrenin ilgisini çekmişti. Ve aynı yıl bir şirket olarak resmileşerek dünyaya tanıtılmıştı. Bugün 50 farklı ülkede 60.000'den fazla çalışanıyla Google, YouTube ve Android'den Gmail'a ve elbette Google Arama'ya kadar, dünyanın her yerinden milyarlarca kişinin kullandığı yüzlerce ürün geliştirmektedir. (Google.com, web sitesi)

Herşeyi bilme arzusu her daim varolan bir dürtünün karşılığı olsa da Google arama motorunun temsil ettiği bilgi havuzu, siber teknolojinin sunduğu belli olanaklara tabii durumdadır. Fred Turner 1960'ların hiyerarşi ve kurum karşıtı söylemlerinin karşı kültür ve

siber kültür gibi kavramlar eşliğinde 1980 ve 1990'ların dijital ifadesini nasıl beslediğinden bahseder. West Coast Teknokenti temelli Doktora seviyesindeki iki araştırmacının bir garajdan globale yükseldiği Aydınlanma Projesine dikkat çeker (Turner,2006, aktaran Dorrian, 2013:294). Bu projeler arasındaki en etkili ve kapsamlı kullanım dünyayı sanal erişimin verdiği kolaylıkla değerlendiren ve incelenmesini sağlayan Google Earth ve Google Maps yapılanmalarıdır.

2001 Yılında EarthViewer adıyla projelendirilen yazılım, 2004 yılında Keyhole adlı şirketle birleşerek Google Earth programını hizmete dunmuştur. Uydu görüntülerini paylaşmayı hedefleyen program, 2005 Yılında ABD'de yaşanan Katrina kasırgasında bölgenin görüntülerini kamuya açık hale getirdi ve yıkımın boyutlarını gözler önüne serdi. 1800 kişinin hayatını kaybettiği olayda yardıma muhtaçlarn GPS koordinatlarının belirlenmesiyle ilk kez gerçek zamanlı görüntüler aracılığıyla kurtarma eylemi gerçekleşmiş oldu. Böylelikle Google Earth Enterprise (GEE) farkındalık çabalarıyla kullanıcılarına güven veren bir destek sağlamış oldu. 2011 Yılında 1 milyon kullanıcıya erişen program, güneş sistemi, astronomik bilgiler sunumunun yanında sokak görüntülerine de izin veren Google Street View yazılımını geliştirdi. Son otuzbeş yılın yeryüzü uydu görüntülerini 'time lapse' tekniğiyle hızlandırmış ve dönüşümü global anlamda belgelemiştir.

'Google Earth' programı günümüzde havadan görünümün etkili atmosferini teşvik eden ve popüler kültürün önemli fenomenlerinden biridir. Talep edilen koordinatın büyük oranda karşımıza çıkması ve grafik arayüzünün keşfetmeye imkân sağlaması diyalog kurmayı kolaylaştırarak kullanıcı yönlendirmesine izin vermektedir.

> "Arayüz, sanal nesnenin manipüle edilebilirliği duygusunu yoğunlaştıran bir kavrama prensibi ile çalışır: başta, onu döndüren, hatta tersine çeviren, görünen el simgesi aracılığıyla, dünyayı 'tutabilir' ve tersine çevirerek bir deneyim yaşayabilirsiniz. El imleci, diğer grafik programlarından (Acrobat, Photoshop, vb.) tanıdıktır, ancak burada ekstra bir boyut kazanır. Ellerimizi koyduğumuz ve döndüğümüz minyatür küre kartografik geleneğini hatırlatıyoruz. Google Earth arayüzü bize şu anda çarpıcı bir gezegensel imge olmasına rağmen, bize bunların dijital bir simülasyonunu sunuyor gibi görünüyor" (Dorrian, 2013:297).

Google ve altyapısındaki ortamları felsefi bir maline olarak niteleyen Groys, kullanıcısna bir yerel sözcük bulutundan serbestçe göç etme hakkı tanıdığını ve izlediği güzergahın sözcüğün hakikati olduğunu belirtmektedir. Bu hakikat, bir yandan metafizik diğer yandan siyasi ve teknolojik bir mücadeledir. "Ütopyacı bir ideal olarak serbest enformasyon

akışı, özgürleştirilmiş sözcüklerin toplumsal uzamın bütünlüğü içinde serbestçe göç etmesi için verilen mücadeledir" (Groys, 2016: 134).

Sanal teknolojinin devrimi, bundan böyle dünyanın ve gökyüzünün, çöllerin ve şehirlerin, gezegenlerin ve galaksilerin arasında uçabilecek yeni kartografilerin ortaya çıkmasına ortam sağladı. Böylece, bir bilgi analizine gönderilen tele algılama uydularından gelen hava fotoğrafları, haritaları üç boyutlu olarak yeniden inşa etmemize ve gezegeni hiç hareket etmeden gezmemize izin veriyor. Şu andan itibaren en doğal olayları, bulutların dinamiklerini, denizin bir sahile sıçrayan deniz dalgalarını, galaksilerin çarpışmasını ölçeğinden kuşku duymadan simüle edebiliriz (Glucksman, 1996: 60).

Enformasyon çağının yarattığı şeffaflık ve görünürlük, kullanıcıya dijital medyalarda sanal bir persona oluşturmasına ve akışkan bir biçimde keşfetme olanağı sağlamaktadır. Elde edilen bilinç kendi varoluşuna ilişkin bir sorgulama yetisine ulaşmasına aksi takdirde sanal alemin sonsuz potansiyelinde kaybolma riskiyle karşılaşmaktadır. Sanat ve kartografya birlikteliği açısından ele alındığında arama motorlarının oluşturduğu dil, teknolojiyle özgürleştirilmiş bir evrende arzulanan homojen bir yolculuğa kendisini bırakmaktadır. Kullanıcı bilinçdışı bağlamlardan beslenerek öznel bir atmosfer yaratmaktadır.

"Bruegel'in İkarus'unun düşerken hayal ettiği şey düşey gözün gerçeği, sanatın etkisinden vazgeçmeyen bir kartografik yolculuğun başlangıcı olacaktır. Belki de düzensizliğin ve kaosun tarafını alan ve bazen çok büyük ya da küçük bir dünyanın mizahı için melankoliyi bırakan yaralı bir güzellik: sanatta kartografik bir göz" (Glucksman, 1996: 75).

Sosyal ve kültürel dönüşümleri eleştirel kuram çerçevesinde kendi bünyesinde temsil eden sanat, sanal gerçekliğin sağladığı simulatif ortama odaklanmıştır. Şeffaflık bu ortamların belirleyici özelliği olduğu kadar en tartışmalı niteliğini oluşturmaktadır. Görme-izleme eylemi olduğu kadar izlenme ve görülme faaliyetlerine de açık bir ortamda mahremiyet mücadeleleri de beraberinde getirmiştir. Modern insanın bu seyir mağduriyeti, kavramsal sanatın meşguliyeti ve ifadesi haline gelmiştir. Etkin bir biçimde kullanılan Google Street Views gibi ortamların, sansür, gözetleme ve takip kavramlarını modern insanın literatürüne yerleştirmesi, sanatın harita, mutlak mekân ve sınır gibi terimlerle temsiline olanak sağlamıştır. Gösteri toplumu, panoptikon ve seyir mekanizmalarının kavramsal sanata adapte edildiği temsil örnekleri, II. Bölüm itibariyle ele alınacaktır.

Haritaların, öncelikle morfolojik manzaraların veya nesne dünyasının pasif yansımalarının eylemsiz kayıtları olarak anlaşılmasına son veriliyor, ancak sosyal olarak inşa edilmiş bir dünyada diyaloga katkıda bulunan kırılmış görüntüler olarak kabul ediliyor. "Haritalar dünyasında sürekli varolan doğru-yanlış, nesnel-öznel ya da kesin-kusurlu gibi ikili karşıtlıkların veya ideolojik çarpıtmaların bilimsel bütünlüğe yönelik tartışmaları ve kartografik eleştiri sistemleri değişiyor" (Harley, ed. Cosgrove, vd. 278). Temsil haritalarının sembolik yapılanmasında, örneğin işaretler ve stilleri içeren tasarımında, sosyal anlamda geliştirilmesi ve içeriğin akış halindeki insanın beklentileriyle karşılık bulması sözkonusudur. Bu türden inşaların varlığını bilmek manipülasyon anlamında paradoksların artışına sebebiyet verebilmektedir.

1.4.4. Drone Teknolojisi

Postmodern çağda, çeşitli sosyal ve teknolojik pratikler dolayısıyla yaşanan algısal dönüşümün gerçekleşmesiyle görme ve gözetim biçimlerinde devrim yaşanmıştır. Gündelik hayatı çevreleyen siber gözlem tekniklerinin yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmesi, seyir ve gözlem kavramlarının sürekli yeniden değerlendirilmesine ortam hazırlamaktadır. Crary, algı ya da görmenin gerçekten değişip değişmediği önemli olmadığını çünkü bunların kendilerine ait, özerk bir tarihlerinin varolmadığını belirtir. Algının gerçekleştiği mecra dönüşür ve onu oluşturan güç çerçevesinde biçimsellik kazanır. "Ve belirli bir tarihsel anda görmeyi belirleyen, öyle derin bir yapı, ekonomik temel ya da dünya görüşü değil, tek bir sosyal yüzey üzerinde farklı parçaların kolektif düzeneğinin işleyişidir. Gözlemcinin yetilerini, geliştirmesine izin veren, az çok kuvvet düzenlemeleri vardır" (Crary, 2015: 18.19).

"XX. Yüzyılın şaşırtıcı teknolojik gelişmelerinin mümkün kıldığı şeylerden en göze çarpanı uzaktan eylemde bulunabilme yetkisidir" (Bauman, Lyon, 2016:90). Günümüz felsefecilerinin sıklıkla dile getirdiği 'Akışkan Gözetim' kavramının neoliberal araçlarından İnsansız Hava Araçlarının sunduğu izleme ve gerektiğinde müdahale etme gücü, evrensel anlamda görünürlük ve kontrol mekanizmalarını değiştirdi. İlk denemeleri 1917'de pilotsuz hava araçları donanımında geliştirilmeye başlanan 'İnsansız Hava Araçları' (İHA), 1950'lerden itibaren uzaktan kontrol sisteminin teknik imkanlarıyla yarım yüzyıla damgasını vurmuştur. Uzaktan gözlemin teknik olanaklarının sistemli bir biçimde gelişmesini sağlayan altyapı yine

askeri gereklilikler doğrultusunda yaşanmıştır. İHA'lar II. Dünya Savaşı itibariyle çeşitli mesafelerden test edilmiş ve gözlem ve analiz ihtiyaçları için kullanılmıştır. Hedef ve savaş araçları, olarak çeşitlenmiş ve misilleme amacıyla kullanımı üzerine donanımlar geliştirlmeye başlanmıştır. II. Dünya Savaşı sonrası soğuk savaş ve Vietnam çatışmaları sırasında etkili bir biçimde kullanımı gerçekleşmiştir. Tıpkı bugünkü araçların kullanımı gibi Vietnam'da kullanılan keşif araçlarının amacı bilgi edinme eylemiydi.

Keşif ve gözlem araçlarının ardından gelişimi süresince çabalanan fotoğraf ekipmanı donanımlı İHA'ların en verimli görüntüyü tespiti amacıyla dolaşıma bağlı optik kalitenin yükseltilmesi hedeflenmiştir. "1980'lerde İsrailli mühendislerin, video kamera donatılmış modeller geliştirmeye başladığında ilk modern tarz insansız hava araçlarının kullanımı başlanmış oldu. ABD kısa süre sonra benzer bir teknolojiyi benimsedi ve ilk Körfez Savaşı sırasında kendisine teslim olan askerleri gösterdi" (Waxman, 2018:9). Modern Drone teknolojisiyle birlikte 1982 yılından itibaren, koordine bir biçimde çalışan askeri araçlar, iletişim kurmak ya da engellemek, düşmanın konumunu değerlendirmek gibi amaçlarla bir takım savaş manipülasyonları da içermeye başladı. O dönemden itibaren İHA'lar, yine askeri ve siyasi erişim politikasıyla Ortadoğu'da ya da Irak, Afganistan gibi ülkelerin başkentlerinde ve kritik koordinatlarında, hedef olsun ya da olmasın günlük hayatı izlemektedirler. İHA'ların varoluş serüveni; çatışmalar, güvenlik tehditleri, potansiyel tehlikeleri ülke politikaları dahilinde önlenmesi hedeflerinden günümüz rutin gözlem ihtiyacına varan bir yolculuğu barındırır. Askeri komuta kontrol sisteminin ayrılmaz yapıtaşlarından biri haline gelen drone, pervane sistemi ve vızıltısı dolayısıyla kelime anlamı olarak böcekgiller familyasından olan 'Arı' sözcüğüne karşılık gelmektedir. İçinde bulunduğumuz yüzyılın başlangıcı itibariyle, ortaya sunulan teknolojilerin günlük hayata adapte edilmesi, erişiminin kolaylığı ve parasal değerinin düşüklüğüyle orantılıdır. "Günümüzde İHA'lar arıkuşu kadar küçük boyutlu olsa da peşinde oldukları nektar, yolları üstünde bulunanların gittikçe daha yüksek çözünürlüklü görüntüleridir" (Bauman, Lyon, 2013:26). Bu açılardan bu araçların kullanımı en tartışmalı mecraları insanın ulaşması ya da sağ çıkması mümkün olmayan savaş alanları gibi görünse de sivil hayata uyarlanmış varyasyonlarının üretimi zor olmamıştır. Ancak sivil havacılık kurallarının belirlenmesi ve kurumların ikna edilmesi süreci uzatmış ve ilk sivil ve ticari drone kullanımı 2006 yılında, Federal Havacılık İdaresinin izniyle (Federal Aviation Administration-FAA) kamusal alanda yerini almıştır. "Ardından, 2013'te Amazon CEO'su Jeff Bezos, şirketin droneları bir teslimat yöntemi olarak kullanmayı düşündüğünü ve halkın drone tarihine olan

ilgisini ateşlediğini açıkladı. 2015 yılında, FAA, 2016 yılında 3100'e üç kattan fazla olan ve o zamandan beri büyümeye devam eden 1000 drone' a uçuş izni verdi" (dronethusiast.com).

> "Dijital ağ başlangıçta sınırsız özgürlük ortamı olarak coşkuyla karşılanmıştı. Microsoft'un reklam sloganlarının ilki olan, 'Bugün nereye gitmek istiyorsunuz?' internette sınırsız bir özgürlük ve hareketlilik telkin ediyordu. Bugün başlangıç dönemlerindeki bu coşkunun bir yanılsama olduğunu görüyoruz. Sınırsız özgürlük ve iletişim topyekûn kontrol ve gözetlemeye dönüşmüş durumda. Sosyal medya da giderek artan bir şekilde toplumsal alanı gözetleyen ve acımasız bir şekilde sömüren dijital panoptikonlara benziyor. Bizi disipline etmeye çalışan panoptikonlardan kurtulur kurtulmaz yeni, çok daha güçlü bir panoptikona teslim ediyoruz kendimizi" (Chul Han, 2014:18).

"Üç ana drone çeşidi vardır: döner kanat, sabit kanat ve havadan hafif formu. En yaygın drone yapılandırması dört, altı veya sekiz pervaneli multirotordur" (int. Culus, Schellekens, Smeets, 2018). Pervane, mekanik, itki sistemleri, kontrol, sensör gibi özellikleri belirleyen terminolojiden oluşan drone sistemi gereksinime göre kullanıma uygun hale getirilmektedir. "Multirotor ya da 'multicopter' birden çok rotorlu bir uçak anlamına gelir" (Gökçe, 2018:3). Sivil hayatta pek çok sayıda alanda kullanılan araçlar, talep doğrultusunda sistemini geliştirmekte ve yeni nesil robotik uygulamalarla piyasaya sürülmektedirler. Kendisine olan rağbetin hızla artması, sivil havacılık kurallarının güncellenmesine ve güvenlik önlemlerine ilişkin maddelerin sıklaştırılmasına sebebiyet vermektedir. Ülkelere göre değişen kurallar, haritada belirlenen sınırlar dahihinde gerçekleşmesi gereken uçuşlarda, sisteme kayıtlı olunmasını zorunlu tutmaktadır. (https://iha.shgm.gov.tr)

Birçok teknoloji pazarı gibi, drone endüstrisi de büyük sorun yaratıyor. Teknolojiyi değiştirmek veya ilerletmek için sadece yıllar alabilen tam bir geliştirme döngüsü yerine nispeten küçük değişikliklere ihtiyaç duyma gibi büyük bir avantaja sahiptir. Hesaplama gücü minyatürleştirilir ve her gün daha az maliyetli hale gelir. Mevcut bir bulmacanın parçaları birleştirilerek problemler çözülebilir. Drone teknolojisinin erişilebilir hale gelmesi, hızla genişleyen pazarın sebebidir ve dronların medya, reklam, polis çalışmaları, itfaiye, tarım, inşaat, enerji, ulaştırma ve diğer alanlarda kullanımını açıklar (int. Culus, vd. 2018:9).

Günümüzde kullanım alanı oldukça yaygın olan teknolojinin hızlı ve etkili bir biçimde sonuca ulaştırması çekiciliğinin en belirleyici özelliklerindendir. Özellikle bilimsel bilgiye ulaşmakta en sağlıklı gözlem yollarından biridir. Araştırmacılar, bitki ve hayvan türlerini tanımlamak ve saymak, belli organizmalardaki hastalıkları tespit ve müdehale etmek, üç

boyutlu haritalar oluşturmak ya da ekolojik bir tehlikeyi ölçmek gibi faaliyetlerde dronlardan yararlanıyorlar.” Türlerin devamı ve sürdürebilirlik niteliğindeki sağladığı destek hızlı, ayrıntılı ve sağlıklı bir sonuca imkân sağlıyor” (Daniels, 2018:26).

Uydu tarihinin görsel anlamda yarattığı belirsizliğe karşın, görülebilir ve öznel olarak kontrol edilebilir bir mekanizma içeren drone teknolojisi, ulaşılabilir modelleri aracılığıyla yukarıdan bakışın estetik ayrıcalıklarıyla karşılaşmaya vesile olmuştur. Temsil ettiği estetiğin alışılmışın dışında bir perspektif içermesi, bakışın sunduğu hakimiyeti estetik bir vizyona dahil etmiştir. Sanatsal temsillerde ifadenin estetik boyutları uzun uzadıya değerlendirilirken, bakışın bağlamsal ve metafizik gücü, kavramsal sanatta hem sosyolojik hem de felsefi boyutlarda yerini bulmaktadır. Yanı sıra bakışın potansiyelini formal anlamda değerlendiren ve pratiklerine yansıtan sanatçılar mevcuttur. Sanatçı Aydın Büyüktaş (1972), bilim kurgu filmlerini andıran serisi ‘Flatland’ (2016) drone görüntülerini içeren İstanbul fotoğraflarını, kenti ters yüz bir perspektifte ifade etmiştir. Ufuk çizgisini yoksayan bir anlatımla kentin geometrik formlarını içeren köprüler, parklar ya da otoyollarının manzarasını bükme ve eğme pratikleriyle manipüle etmiştir. Kentte zihnimize yerleşmiş bu tanıdık mekanları farklı bir boyutta yeni bir teknolojinin bakış açısını bozarak ifade etmiştir.

Şekil: 26, Aydın Büyüktaş, 2016, Flatland Serisi, Galata, Bozlu Art Project
https://www.bozluartproject.com/en/exhibition/aydin-buyuktas-flatland-duzulke/

Diğer bir yandan yönetmeniği Christopher Nolan tarafından gerçekleştirilen ‘Interstellar’ (2014) filminin dünya dışı alternatif yaşam alanlarını ararken keşfettikleri görece uzay-zaman teoremini anımsatmaktadır. Filmin kurtarıcı karakteri Cooper, TARS’a şöyle bir

soru yöneltir: “Yerçekimi, zaman dahil bütün boyutları geçebiliyor mu?” ve yanıt ‘evet’ olmuştur. Bulundukları Satürn gezegeninin uydusu tıpkı Büyüktaş’ın fotoğraflarına benzer biçimde dikey peyzajlar ve zaman-uzam birlikteliğinin farklı boyutta algısına sahiptir.

Dolaşım ve akış halindeki yeni dünya düzeninde, hareketli bir görüntü saptayıcısının her an her şeyi yapabilecek boyutlara gelebileceği gibi gelecek kaygıları, neo-liberalizm, sansür ya da mahremiyet sınırları gibi konular drone bakışının beslediği alanlardır. Buman ve Lyon’a göre: “Yeni nesil İHA’lar görünmeden rahat rahat her şeyi görebilecekler. Hiçbirimizin, gizlice gözetlenmeden kaçabileceği bir sığınak olmayacak. Herşeyi görüntülemeye imkân sağlarken kendileri görünmez olacaklar; etraftaki diğer herşeyi savunmasız kılarken kendileri hiç birşeyden etkilenmeyecekler” (Bauman, Lyon:33). Kavramsal sanatın sunduğu düşünsel estetik, böylesi bir hareketliliğin etkilediği bir atmosferi, aracın gözetleyici ve tehditkâr gücünü kendi duyarlılığıyla ele almıştır.

> “Materyalist çağda, sanatın rolü şeyleri görünür kılmaktır. Bu yüzden Heidegger’e göre dünyadaki asıl varoluş biçimimiz pratik olandır. Şeyler bize kendilerini öncelikle araç olarak gösterir. Şeyleri kullanırız. Bu kullanılma onların hakikatidir, ama bizim dünyadaki varoluşumuzun da hakikatidir. Bilim şeylere onların sıradan gündelik kullanımları ya da bu kullanımların biçimi açısından bakmaz. Bize şeyleri kullanma biçimimizi gösteren bunu yaparken de dünyada varoluş biçimimizle ilgili hakikatleri anlatan daha ziyade sanattır” (Groys, 2016:101).

2.BÖLÜM

KÜLTÜREL COĞRAFYALAR VE KAVRAMSAL FOTOĞRAF

2.BÖLÜM

KÜLTÜREL COĞRAFYALAR VE KAVRAMSAL FOTOĞRAF

Beşerî ve sosyal bilimlerin mekân ve kültürel dönüşümler üzerine teorik ve metodolojik incelemeleri 1960'lar itibariyle coğrafya biliminin disiplinler arası çalışma alanı içerisine dahil olmuştur. Beşerî coğrafya mekânsal düşünme odaklı hareket eder ve sosyal etkileşimlerin mekân ile olan ilişkisini konu edinir. Dünyanın mikro ölçekte görünümüne yani onu biçimlendiren insanın varlığını sürdürme biçimlerine değinir. 1960'lardan itibaren Carl Sauer ve öğrencileri, Berkeley Okulu'nda peyzaj ve kültür ilişkisini vurgulayan çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. 'Kültürel Coğrafyalar' disiplini, insan faaliyetlerinin mekânsal algıyla kesişmelerini ele alan bir yaklaşımla bir saha çalışmasını öngörmektedir. 1980'lerden itibaren ise 'Kültür' teriminin akışkan ve dönüşen doğasını sosyolojik ve politik anlamda öne süren 'Yeni Kültürel Coğrafyalar' dönemi başladı.

'Kültürel coğrafyacılar çoklu ve akıcı ölçeklerde günlük yaşamın uzamsallığıyla ilgilenmektedirler' (Holloway, akt: Kusek, Smiley,2014:152). Kavramsal Sanat, (Dushamp'dan beri) görsel sanatçının görmesini sadece retinal bir görme ve gösterme değil, (felsefi, dinsel/metafizik, sosyolojik veya genel planda kültürel) düşünce süreçlerinden geçen bir görsel düşünme ve gösterme olarak anlama arzusudur (Polat, 2019:58). Etkin bir biçimde 1960'ların sonlarında kendisini gösteren hareket, küreselleşmenin dinamiklerini ve sanatın genişleyen alanını, kendisinden önceki akımlardan farklı söylemler ve pratiklerle göstermiştir. Mekânsal ve coğrafi sınırları aşarak sanatsal yaratıcılığı fikir merkezinde buluşturmuştur. Felsefi düşünceyi temel alan bir yaklaşıma odaklanan Kavramsal Sanat, sanat yapıtını multidisipliner çerçevede ele almış ve bağlamı doğrultusunda bir ifade ortaya koymuştur. Sezgisel olanı kavramsal olarak kabul eden bir çerçevede ifade ortaya koyar ve Sol LeWitt'in 1967 yılında yayınladığı makalesinde eserin kendisinin örtük bir felsefeye sahip olduğunu belirtilir (Lewitt, 1967: 2.paragraf). Bu bağlamda dili oluşturacak materyalin önemi büyüktür ve idea (fikir merkezli bir sürecin en etkili parçasıdır.

Bununla birlikte küreselleşen akış çerçevesinde Kavramsal Sanat, coğrafya ve diğer sosyal bilimleri kapsayarak, 'Yer' ve 'Mekân' üzerine estetik bağlamda önermelere yer vermiştir. Coğrafi olanın derinlemesine tartışarak, bu kavramlarla etkileşime geçmiş ve Kültürel Coğrafyanın mekânsal ve toplumsal bakış açısını yaklaşımına dahil etmiştir. Öyle ki

coğrafyaya özgü konularla bağlantılı olarak peyzajın veya yer yüzünün bir parçasının toplumla olan ilişkisine odaklanmıştır. Coğrafyanın temsil sistemlerini ve küreselleşmiş ağa bağlı medyaları, kavramları ve referansları kullanmış, zaman-mekân çerçevesinde sözkonusu disiplinle etkileşime girmiştir. 'Fikir' odaklı ve dili destekleyen materyalin önemi, coğrafyanın sağladığı kartografik dili temsil eden ve ve mekân-uzam bağlamında ilişkiler kuran Kavramsal Sanat uygulamalarında kendisini göstermektedir. Çağdaş kültürel coğrafyacıların da ilgisine paralel olarak sosyolojik ve kültürel boyutları kapsayan haritaların kullandığı dil, Kavramsal Sanatın ve Kartografinin teorik ve bazen içerikte kesiştiği noktalardır. Kavramsal sanat pratikleri, haritanın kültürel önemini ve bilgi teknolojilerinin araştırma modellerinin sistematiğini, Fluxus, Arte Povera ya da Enstalasyon uygulamaları dolayısıyla 1960'lar itibariyle ele almıştır. Tarih olarak başlangici Kavramsal Sanatın ortaya çıkışından on yıl öncesine denk gelse de Stüasyonist Hareket Kavramsal Sanatın öncüsü olarak değerlendirilmektedir. Bunun en büyük kanıtı olarak da Sitüasyonistlerin 'Harita' kavramını bir belgeden öte tasarım biçimi olarak ele almalarıydı (Osborn, 1999:29).

> "Kültürel coğrafya, yer ve insan deneyiminin, mesken, bağlanma ve köklülüğün anlamını keşfetmeye çok fazla enerji harcar. Bu temalar ile hareketlilik ve kozmopolitizm arasındaki farklar ve sosyal bağlantılar tarafından yaratılan ve sürdürülen daha çeşitli, karmaşık ve küresel bir alana ait olma bilinci, küreselleşen bir dünyada kültürel coğrafyacıların teorik kaygılarının merkezindedir" (Cosgrove, 2008:47).

Çağdaş Sanatın yaratıcı sürece dahil ettiği coğrafi bilgi ve Coğrafya alanına özgü formlar, 'Kavramsal Fotoğraf' pratiklerinin de etkin bir biçimde 'Hümanist' çerçeveden ele aldığı konuları kapsamaktadır. Fotoğrafın imge yaratma gücü yer kavramını ele alan ifadelerde, kültürel coğrafya çalışmalarının ele aldığı mekânsal deneyim yaklaşımıyla bir temsile olanak sağlar. Kavramsal sanatın güncel referanslarıyla dönüşen manzara temsilinin yanında kültürel coğrafyanın mikro ölçekte ilgi alanı olan mekanlar, kent ve sokak fotoğrafçılığı alanlarında da kendisini göstermektedir. Bu bağlamda kavramsal fotoğraf, yer ve mekânın insan coğrafyası dolayısıyla duygu ve deneyimlerine vurgu yapar. Kentlerin ve manzaraların ideolojik, sosyal ve kültürel boyutuna değinir. Yukarıda Cosgrove'un değindiği yer ve insan deneyimleri, kavramsal fotoğrafın geniş alanı dolayısıyla bir diyalog gerçekleştirir.

Kavramsal Sanatı temsil eden sanatçılar, fotoğraf aracını kullanarak, birtakım ideolojik ve estetik tartışmalar gerçekleştirmiş, coğrafi bakışa yönlendiren havadan bakış açısını da sözkonusu tartışmalara dahil etmiştir. Birtakım eserler haritanın teknik olanakları

doğrultusunda sınır gibi kavramları işleyerek politik söylem ortaya koyarken bir diğer kısım mekân-uzam bağlamında yüzey araştırmasına yer verir. Günümüz hareketliliğinin veya veri akışının dinamikleri doğrultusunda sanal mekanları irdeleyen temsiller kavramsal sanat aracılığıyla ve fotoğraf dolayısıyla ifade edilmiştir. Bu bağlamda temsil üreten sanatçıları, Post-Colonial ve yüzey araştırmaları ve siber kültürel coğrafyalar başlıkları altında seçilen eserler rehberliğinde incelemek faydalı olacaktır.

2.1. **Post-Colonial Araştırmalar**

Dünya; hem fiziksel hem de sanal ortamlarda meydana gelen geçici ve kalıcı göçlerin oluşturduğu, insanların ve fikirlerin hareketliliğine bağlı bir dönüşüm halinde bulunmaktadır. İdeolojik, politik ve ekonomik anlamda etkileri bulunan bu hareketlilik küresel anlamda bir akışkanlığı da beraberinde getirmektedir. Sömürgeciliğin ilk hareketleri, güçlenme, yayılma ve genişleme politikalarını sürdürmeyi amaçlayan bir sistemi kapsamaktadır. Ekonomik ve siyasal ilişkileri niteleyen ve sınırların ötesinin kontrolünü sağlayan bu egemenlik bilinci, tarih boyunca pek çok açılardan tartışılagelmiştir. 1492'de Cristopher Colombus ile başlayan keşif hareketleri, batının yayılmacı politikalarını şekillendirmiş ve özellikle XIX.yüzyılda etkili olarak meşru dayanakları olduğu iddia edilen bir sistem sürdürülmüştür.

XXI. Yüzyıla gelindiğinde postmodern söylemin akışkanlığı, yerel ve global anlamda yeni boyutlarda tartışma noktaları yaratmıştır. Kültürel, bireysel ve dolayısıyla toplumsal bağlamda kimlik kavramının söz konusu boyutlarda tanımlandığını söyleyebiliriz. Doğrudan veya dolayılı olarak, ulusların siyasi-ideolojik unsurlarına yönelik bir söylem arzeden Post-Colonialism coğrafya biliminin sınırlar dolayısıyla dahil ettiği araştırma konularından biridir.

Öteki, melezlik, eşitlik gibi kavramların farklı alanlarda birbirine bağlı teoriler eşliğinde güncel literatüre yerleşmesi yine 'haline gelmek' kavramı üzerinde bir tartışmaya yönlendirmektedir. Deleuze ve Guattari, post-colonialism terimini, ulus devletlerin içinde bulunduğu, sürekli olarak fiziksel, duygusal, ekonomik, zihinsel ve kültürel anlamda sürekli etkilendiği bir varoluş hali ve kendisini yineleyen dinamik bir yapı olarak tanımlamaktadır (Deleuze, Guattari, 1987:157).

Disiplinlerarası kültürel çalışmalar melez kimlikleri ve 'öteki' gibi kavramları post-colonial sistem yoluyla birbirine bağlarken, yeni teoriler ve çalışmalar ortaya koyulmaktadır.

Sanatsal ifadenin görsel kültür yoluyla söz konusu hareketliliğe yansımaları, birinci, ikinci gibi rakamlarla nitelenen dünya insanları arasındaki ayrımı ve mücadeleyi ortaya koyar. Farklı kültürler arasındaki dinamik etkileşimleri ve küreselleşmenin günümüz koşullarındaki akışkan ve iç içe geçmiş düşünce yapısını ortaya koyan eserler yeni tartışmalara ortam oluşturmuştur. Bu anlamda, göç, işgal ya da değişen ve aynı zamanda muğlaklaşan sınır tartışmalarını jeopolitik bir tavırla ele alan sanatçılar, kavramsal sanatın ifade gücüyle ele alınmıştır. Post-Colonial anlamda yeni bir söylem gerçekleştiren Jananne Al-Ani, Richard Mosse ve Laura Kurgan gibi sanatçıları bu başlık altında değerlendirilmek faydalı olacaktır.

2.1.1. Jananne Al-Ani

XX. Yüzyıl Savaş ortamlarının, gözetleme ve havadan keşif olanakları doğrultusunda Orta Doğu manzaraları perspektifinden sunan Al-Ani, arkeoloji ve batı sanatı tarihine odaklanır. 1966 Yılında Kerkük'te doğan sanatçı, 13 yaşına kadar Irak'ta yaşar. İrlanda kökenli annesinin yanına yerleşir ve Londra'da Byam Shaw Sanat Okulunda Güzel Sanatlar eğitimi alır. Yüksek Lisans öğrenimini ise Royal College of Art, Fotoğraf Departmanında tamamlamıştır. Halen sanat çalışmalarının yanı sıra University of the Arts London'da öğretim üyesi olarak yer almaktadır. Al-Ani, erken dönem çalışmalarını kişisel kökenlerine uzanan bir tavırla, örtü ve kadın bedeni temalı video ve fotoğraf enstalasyonlarıyla ürettiği belgesel nitelikteki çalışmalarıyla ortaya koymuştur. Sanatçı, 1996 Yılında gerçekleştirdiği "Untitled (Veils Project)" Oryantalist sanatın temsil geleneklerine başvurmuştur. Yakın ailesini de içeren çoklu tasarlanmış fotoğraflarıyla, peçe, kadın bedeni ve bu kavramlara yüklenmiş bağlamları sosyal ve kültürel boyutlarıyla eleştirel bir vizyonla gerçekleştirmiştir.

Orta Doğu coğrafyasında mekânsal, sosyal, kültürel ve politik anlamda kurduğu diyalog, hümanist tavrını yansıttığı ve savaşın insan üzerindeki etkilerine yoğunlaştığı çalışmalarında ağırlıklı olarak yer bulmuştur. 2008 Yılında gerçekleştirdiği iki ekranlı video çalışması 'The Guide and Flock' (Rehber ve Sürü), Orta Doğu'nun tartışmalı manzarasında kimliği belirsiz bir adamın ve yol üzerindeki koyun sürüsünün bedenin ortadan kaybolmasına ilişkin sembolik bir anlatımla gösterildiği eseridir. Bu tarihten itibaren gerçekleştirdiği video eserlerinde, söz konusu coğrafyanın tarih boyunca ve günümüz koşullarında politik anlamda yaşadığı zorlayıcı dış etkenlerle mücadelesine değinmiştir. Özellikle 2000'li yılların başlarında Filistin'de geçici olarak ikamet etmesi işgal politikalarının zorlayıcı durumundan bireysel anlamda etkilenmesi, ortaya koyduğu temsilde belirleyici olmuştur. Manzaranın teknoloji

odaklı görüntüleme yöntemlerine odaklanarak, Birinci Dünya Savaşının keşif fotoğraflarının yarattığı ifadeyi temel almıştır. Fotoğraf ve uçmak eylemi arasındaki yanı sıra insan ve manzara temsili arasındaki ilişkiyi irdeleyen projelere yönelmiştir.

'Shadow Sites', gölge mekânları anlamına gelen arkeoloji biliminin mekân araştırmalarında kullandığı bir terimdir. Bu türden alanlar havadan bakışlarda ve daha çok fotogrametri temelli hava fotoğrafçılığında kullanılmaktadır. *Sanatçının, 1990-1991 Yılları arasında gerçekleşen Körfez Savaşı'nın etkilerine ve boyutuna odaklanan ilk eseri 'Shadow Sites' (2010) (Gölge Mekânları), 14 dakikalık video çalışması ve havadan fotoğraflar eşiğinde kuşbakışı gözlemi temsil etmektedir. Ürdün'ün güneyindeki bir çöl üzerinden, Filistin, İsrail ve Suriye sınırlarında bir arkeolojik bir analizin parçasıymış izlenimiyle, bölgenin güneşin izinde kaydını gerçekleştirmiştir. Fotoğraf ve havadan Peyzajın sabit kalan veya ortadan kaybolan hatlarını ortaya çıkan havadan görünümün güçlü etkisiyle vurgulamıştır. 'Shadow Sites I' projesi, Ürdün'de Darat al Funn'da düzenlenen kişisel sergisinde yer almıştır.

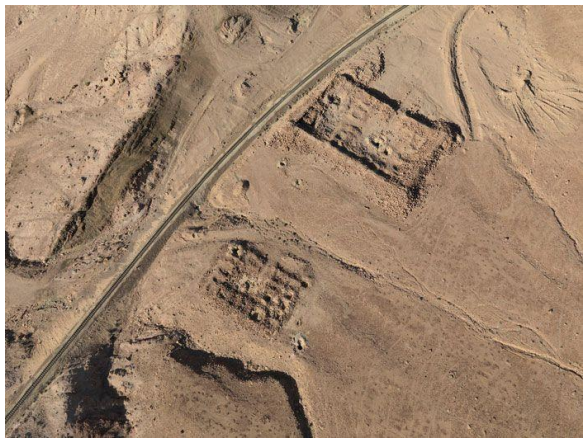
Şekil: 27, Jananne Al-Ani, Aerial II, 2011, Shadow Sites II
https://www.jadaliyya.com/Details/27123

> "1991 Körfez Savaşı, Orta Doğu'nun görselleştirilmesi tarihinde önemli bir anı işaret etti. Askeri teknoloji, uzun mesafeli kartografik görüntüler üretti, bunları dünyaya aktardı ve gerçek olan çok sanal görünen bir savaşta sanatsal tepkilere ortam sağladı. Bu görüntülerden etkilenen Al-Ani, fotoğraf ve bölgenin kalıcı algısı arasındaki ilişkiyi boş bir tuval olarak incelemeye başladı. Özellikle Paul Virilio'nun yazılarına dayanan Al-Ani, herbiri çölde geçen ve insan vücudunun yokluğunu araştıran fotoğraf

* Shadow Sites-Gölge Alanı: Yapay gölge işaretleri arkeolojik bir terim olup, havadan görüntüleri birleştirerek (Fotogrametri) ve daha sonra herhangi bir yönden ve herhangi bir açıdan sanal bir ışık kaynağıyla vektörleştirip, bir bölgenin sanal bir modelini kolayca oluşturulmasını sağlamaktadır. (int. Archaeology wordsmith.dictionary)

ve video çalışmalarının devam eden bir projesi olan "Kaybolmanın Estetiği" ni geliştirdi" (Peck, 2012: Smithsonian. edu).

2007 yılından itibaren 'The Aesthetics of Disappearance: A Land Without People' (Kayboluşun Estetiği: İnsansız Bir Bölge) başlığıyla geliştirilmiş bir proje olan 'Shadow Sites', travmaların yaşandığı Orta Doğu coğrafyasına odaklanarak bölgedeki insan varlığını ve yaşamını sorgulamaktadır. Al-Ani'nin son çalışmalarından 'Shadow Sites II' (2011), sanatçının uzun mesafeli havadan bakış açısıyla gerçekleştirdiği projesinin devamı niteliğindedir. Sanatçı devam niteliğindeki bu eserinde yine havadan görünüm temelli ve arkeoloji disiplinine ait bir fenomene dayanan gölge, ışık ve mesafeye odaklanan bir perspektiften yaklaşmıştır. Güneşin alçakta olduğu zamanlarda görünür kılınan yerleşimler ve yine güneşin eğik açısıyla tespit edilemeyen kalıntıları ön plana çıkarmıştır. Al-Ani'nin projesi, 1903-1925 tarihleri arasında Türkiye, İran ve Irak'ta arkeolojik araştırmalar yapan Alman Arkeolog Ernst Herzfeld (1879-1948) tarafından oluşturulan arşivlerden faydalanmıştır. Herzfeld, araştırmaları sırasında topografyanın çok sayıda fotoğraflarını çekmiştir ve insansız bir biçimde panoramik bir manzara temsili sunmuştur. Al- Ani ise, benzer bir bakış açısıyla yaklaştığı çöl manzarasına izleyiciyi o coğrafyanın bir nesnesi konumuna çekmiştir. Sanatçı Herzfeld'in belgelerinin koleksiyonunu da dahil etmiş ve tıpkı arkeolojik bir araştırmanın parçasıymış gibi, koyu gölgelerle boşlukları ve çöküntüleri işaret etmiştir. Orta Doğudaki savaş alanlarının boş, insansız ve yerleşimin paradoksal tasvirine odaklanmıştır. Al- Ani şöyle belirtirmektedir: "Siz havadayken ve güneş gökyüzünde yükseliyor veya batarken, yerde bulunmayan bu çok küçük dalgalanmalar, gölgeler nedeniyle alanı yukarıdan bir çizim olarak ortaya koyuyor. Zeminin kendisi, manzaraya yerleştirilmiş geçmiş bir olayın gizli bir fotoğraf görüntüsü haline geliyor" (Binkovitz, 2012).



Şekil: 28, Jananne Al-Ani, 2010, Shadow Sites I, Video'dan bir kesit.
https://saltonline.org/tr/230/bak-kim-var-jananne-al-ani

Al- Ani, Orta Doğu coğrafyasının tarihsel temsili üzerinden, modern gözetim sistemleri aracılığıyla yeniden sunumunu gerçekleştirmiştir. Sözkonusu manzaralarda yarattığı sanal gezintiyle, izleyiciye fiziksel beden ve sanal beden arasında kurgusal bir varoluş deneyimi sağlamıştır. Video ve fotoğraflarda izleyicinin yaşadığı düşme ve iniş hali hissi ya da sürekli olarak değişen görsellerin sürükleyici bir hareketliliğe yer vermesi katmanlar halinde bir bakışa imkân sağlamaktadır. Sanatçı her iki proje arasındaki farkı, ikinci serisinin ağırlıklı olarak yüksek çözünürlüklü fotoğraflardan oluştuğunu belirterek, renk ve ton ayrılıklarının yanında, insansız hava aracının uğultusu gibi sert ve etkili ses geçişleri olduğunu işaret etmektedir (Withers, 2011:int.).

Körfez Savaşının medyayla birlikte yarattığı tarihte daha önce görülmemiş görsel etkileri, Orta Doğu manzaraları görünümünü hafızalara sabitlemiştir. Bir başka disipline ait bir örnek olarak film yönetmeni ve çalışmaları dolayısıyla politik kültürel söylemlere yer veren Harun Farocki (1944-2014) tarafından 'War at Distance' (2003) filmiyle ortaya koyulmuştur. 58 dakikalık filmin gidişatı Körfez Savaşıyla sürmekte ve savaş teknolojilerinin ve savaşın uzaktan simülasyonuna dair görsel stratejileri araştırmıştır. Al-Ani, Körfez Savaşı ve sonrasında medya ortamlarının manzaraya bakışının, savaş görünümlerinin sanal ve gerçek anlamda sorgulamasına yer vermiştir. Söz konusu tarihlerden günümüze gelen savaş görüntüleme stratejileri, teknoloji ve kitle iletişim anlamında yaşanan dijital devrimi tartışmaktadır. Yanı sıra, bu travmaları yaşayan insanların bedenlerinin yokluğu hatta ortadan kayboluşu, ışığı takiben görünür kılınan hayatta kalma mücadelesini sorgulamaktadır.

Sanatçının Shadow Sites I başlıklı eserinin video gösterimi 2012 yılında İstanbul Salt Galata'da sanatçı konuşması eşliğinde gösterilmiştir. Tarih, arkeoloji ve havadan bakış anlamında bağlantı kuran bir diğer sanatçı Raphael Dallaporta, 2011 yılında gerçekleştirdiği 'Ruins' (Season 1) (Harabeler) isimli projesinde Afganistan bölgesini çalışmıştır.

Şekil:29, Raphael Dallaporta, Ruins, 2011, Shah Tepe, Afganistan
https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/662/raphael-dallaporta

Sanatçı Fransız-Afgan arkeolog ekibine saha çalışmalarına yeni bakış açısı kazandırmak amacıyla kendi tasarladığı altı pervaneli bir drone ile katılmıştır. Bu çalışma sırasında Ahameniş İmparatorluğu dönemi ve bu stratejik geçişler sırasında önemli bir yeri olan Zerdüşt dini alanların fotoğraflanmasını sağlamıştır. Asimetrik konturlarla düzenlediği fotoğraflarla erişilmesi güç olan bu tarihi alanların teknoloji aracılığıyla görünürlüğünü sağlamış ve tarih ile günümüz arasında bir bağlantı kurmuştur. 'Modern çatışmalar tarafından bozulan harabe mevcut; zamanın izlerini biriktiren korkmuş bir manzara olarak harabe, geleceğin harabesi' (Stourdzé, 2019, int, Arles).

Artık varolmayan bir zamanın kanıtı olarak arkeolojik alanların tasviri, fotoğraf sanatının zaman- gerçeklik sorgulamasıyla sağladığı katkı ile örtüşmektedir. Kültürel ve tarihsel miras olarak adlandırabileceğimiz mekanların ideolojiler doğrultusunda sürekli olarak istilalara maruz kalması, insanın tarih boyunca yarattığı etkiyi gözler önüne sermektedir. Teknik bilgi ve birikimlerin dinamizmi, sanatçıların geçmiş ve şimdi arasında kurduğu bağlantılar aracılığıyla medeniyetlerin görünürlüğüne katkı sağlamaktadır.

Kavramsal sanat, peyzajın öznel ve nesnel tartışmalarının yanı sıra, kültürel bir bellek kaydı anlamında yoğunlaşmasıyla ilgilenir. Robert Smithson'un 1970 yılında gerçekleştirdiği 'Spiral Jetty' (Spiral Dalgakıran), kavramsal sanatın coğrafya ve yer ile ilişkisine dair önemli etkiler yaratmıştır. Bu bağlamda coğrafya ve sanat, analiz, araştırma ve tematik anlamda kesişmiş ve bilimin öngördüğü nesnel bakış açısına dair sanatsal bir keşfe ortam sağlamıştır.

Smithson, ‘Spiral Jetty’ sürecinde haritalarla oldukça ilgili olup ve bir kartograf gibi çalışarak yukarıdan görmenin coğrafi yer imlemesi eylemini gerçekleştirme anlamında kapsamlı bir araştırmaya girişmiştir.

> “Bir uçak kazası sonucu gerçekleşen erken ölümü dönemimde, Leo Bagrow’un Kartografinin Tarihi, Lloyd Brown’ın Haritaların Öyküsü, çok sayıda jeoloji yazısı, atlaslara ve David Roventhal’ın ‘Çevresel Algı ve Davranış’ kitabına sahipti. Lewis Caroll’ın haritalarını, Sol LeVitt gibi kendi çağdaşlarının mekânsal yapıtlarıyla karşılaştırmıştı” (Wood, 2010: 207).

Utah'daki Büyük Tuz Gölü'nün kuzey kenarındaki kullanılmayan bir petrol sondaj bölgesinin yakınındadır ve bu Smithson’ın bölgeyi tercihinde dönüşümün görünürlüğünü arttırmak anlamında etkili olmuştur. Bu bağlamda kavramsal fotoğraf aracılığıyla fotoğrafın performatif olanaklarından faydalanmış ve topografik bir uzam yaratmıştır. Uçaktan fottoğraflayarak ekolojik bağlamda gerçekleştirdiği serileriyle bilinen fotoğrafçı David Maisel (1961), 2005 yılında gerçekleştirdiği ‘Terminal Mirage’ eserinde ‘Great Salt Lake’ bölgesini yeniden görüntülemiştir. Maisel bu bağlamda Smithson tarafından gerçekleştirilen algıyı yeniden deneyimlemiştir.

2.1.2. Richard Mosse

İrlandalı, kavramsal-belgesel fotoğraf sanatçısı Richard Mosse (1980), hümanist bakış açısıyla gerçekleştidiği projeleriyle aanına yeni bir perspektif kazandımıştır. 2001 yılında Londra’da aldığı İngiliz Edebiyatı eğitiminin ardından, Kültürel Araştırmalar alanında yükseköğrenimini sürdürmüş ve 2008 yılında Yale Üniversitesi Fotoğraf Bölümünde Yüksek Lisans öğrenimini tamamlamıştır. 2007 Yılından itibaren faal olarak ürettiği serileriyle Guggenheim Bursu, Deutsche Börse Photography ve Prix Pictet gibi önemli ödüllere sahip olmuştur. 2015 Yılında ise Magnum Fotoğraf ajansının aday üyelerinden biri konumuna ulaşmıştır.

Mosse, 2008 yılında Yale Üniversitesi eğitimi sırasında hava felaket simülatörlerini fotoğrafladığı ‘Airside’ adlı çalışmasını sergilemiştir. Büyük boyuttaki baskılardan oluşan çalışması, hava koşullarında acil durum ekiplerinin kazalara hazırlanmasını sağlayan makinelerin resmi olan test alanlarının tasviri niteliğindeydi. Modern dönem şartlarında hava felaketlerinin belleklerde yer etmesi ve yerleşik bir takıntıya işaret etmesi sanatçının ilgi

noktasını göstermektedir. Bu çalışmayı takiben hava ekipmanlarına olan ilgisinin artmasıyla uzun zamandır bekleyen ve unutulmuş olarak değerlendirdiği antika uçakları kendi bölgelerinde yine görkemli ve büyük boyuttaki baskılarıyla sergilediği 'The Fall'(2008-2009) çalışması ortaya çıkmıştır. Her iki projenin birbiriyle olan bağlantısı ise hava kazası takıntıları topluluğu ile gerçek bir manzaranın ortasında yer alan enkaz görünümündeki hava taşıtlarının bu türden bir kıyameti yaşamış olma ihtimalidir.

Pakistan, Filistin, Irak ve Haiti gibi bölgelerde bulunmuştur. Sanatçının Hümanist tavırdaki belgesel fotoğraf alanında ortaya koyduğu ilk serisi, 'Infra'(2012), Demokratik Kongo Cumhuriyeti'nde meydana gelen çatışmaları ele aldığı kızılötesi görüntülerden oluşan çalışmasıdır. Sanatçı Kongo Ulusal Ordusu ile isyancı gruplar arasında geçen savaşı ele almıştır. Bir dönemin askeri gözetim amaçlı kullanılan teknolojisi 'aerochrome' kızıl ötesi renkli filmlerle ve büyük format fotoğraf makineleriyle çalışmıştır. Sözkonusu film, havadan bitki örtüsü araştırmalarında kullanılmasının yanında, hava bombardımanlarının potansiyel varış noktalarını da tayin etmektedir. İnsan gözünün göremediği bir ışık spektrumunu tespit etmekte ve renkleri gerçeküstü nitelikte ayrıştırmaktadır. Sözkonusu coğrafyadaki şiddetin tasvirini, materyalin parlak ve bambaşka renklerle sağladığı olağandışı vurguyla vermiştir. Savaşın yarattığı etkiyi, bölgedeki bitkilerin klorofil seviyesini ortaya çıkaran kızılötesi filmlerle ortaya koyar ve yeşil yaprakları pembe ve mavi tonlarına dönüştürür. Bitkilerin oluşturduğu zeminin gerçeküstü renkleri, şiddet ve savaşı gözetleyenlerin de baskın gücünü ortaya koymuştur. Sanatçı röportajında şöyle belirtmektedir:

"Bu teknolojiyi daha zor bir duruma aktarmak, katı duruşlu kitle iletişim araçlarının genel eğilimlerini sona erdirmek ve bu unutulmuş çatışmayı temsil etme şeklimize meydan okumak istedim... Bu askeri keşif teknolojisiyle yüzleşmek, savaş fotoğrafçılığının nasıl inşa edildiğini sorgulamak için refleks olarak kullanmak istedim" (Mosse,jackshainman.com). Sanatçı, 1899 yılında Joseph Conrad (1857-1924) tarafından kaleme alınan 'Heart of Darkness' (Karanlığın Yüreği) romanından ilham alarak gerçekleştirdiği 'The Enclave' (Kuşatılmış Toprak) (2012-2014) başlıklı video art projesinde yine Kongo Cumhuriyeti ve sömürgecilik üzerinden bir temsil gerçekleştirmiştir. Conrad, romanında emperyalist düşüncenin emperyalizmin ahlaki boyutları üzerine bir bakış yansıtmıştır. Roman benzer bakış açısıyla Francis Ford Coppola'nın yönettiği 'Apocalypse Now'(1980) adlı filme de ilham kaynağı olmuştur. Mosse, 55. Venedik Bienali'nde gösterimi gerçekleştirilen video art enstalasyonunu, 16 mm kızılötesi film kullanarak gerçekleştirmiştir. Sözkonusu materyal, sanatçının Afrika'nın

büyülü manzarasında ters yüz olan renklerle, savaşın halüsinojen bir biçimde yatattığı etkiyi vurgulamasını sağlamıştır. II. Dünya Savaşında Amerika'nın keşif aracı olarak kullandığı malzeme, yeşilin baskın bir pembe tonlarına dönüştüğü, etkili ses ve görüntü tasarımıyla aynı zamanda portre temsilleriyle bütünleşen altı ekranlı bir sunumla gösterilmiştir. Hareketli görüntülerin belirli sahneleri, vertigo hissini andıran bir anlatımla, yukarıdan aşağıya bir doğrultuda sahnelenmiş ve baş dönmesine sebebiyet veren bir fiziksel tepkiyi beraberinde getirmiştir. Çalışmaya ilişkin gerçekleştirdiği fotoğraf serisi 2014 yılında Londra 'The Photographer's Gallery''de sergilenmiştir.

Belgesel Fotoğrafın, politik ve sembolik anlamda kullandığı materyaller eşliğinde sınırlarını zorlayan Richard Mosse, mülteci hareketinin temsil anlayışına da vurgu yapmıştır. 2017 yılında, yine insan gözünün göremediğibir spektrumun görülmesini sağlayan askeri gözetime fayda sağlayan bir araç olan termal kameralarla çalıştığı 'Incoming' (Gelmekte Olan) projesini ortaya koymuştur. Mülteci krizini belgelemek amacıyla yola çıktığı çalışmasında sanatçı ve ekibi, Halep'ten yola çıkarak Türkiye sınırı ve Ege Denizi civarında yer alan hareketliliği belgelemiştir. Gözetim için tasarlanmış olan termal teknolojinin sağladığı sıcaklık vurgusunu, siyah, beyaz ve gri tonların hâkim olduğu bir estetikle ortaya koymuştur. Termal görüntüleme teknolojisi, yapısı itibariyle elde taşınamayacak ağırlıkta ve uzaktan kontrol edilmesi gerekmektedir. Bu nedenle sanatçı, insan vücudunun ısısını 30 km'den tespit eden kamerayı, yüksek bir direğin üzerinde duracak şekilde düzenlemiştir. Lensin odak ölçümlerinin sabit konumda olmasıyla, uzaktaki ısıyı hedef alma ve gözetleme yoluyla mekanizmanın belirleyici anları yakalamasını ve hareketliliği kaydetmesini sağlamıştır.

Şekil: 30, Richard Mosse, 'Incoming', 2017, Barbican Art Gallery, London
https://news.artnet.com/exhibitions/richard-mosse-new-film-barbican-853790

Sanatçı, projesi paralelinde 52 dakikalık bir video çalışması da gerçekleştirmiştir. Barbican Sanat Merkezinde gösterimi yapılan video enstalasyonu üç ayrı ekrana yansıtılmış, şiddetin şiirsel bir temsili gerçekleştirirken Ben Frost imzalı bir beste ile tematik bir müzik eşlik etmiştir.

Şekil:31, Richard Mosse, 2017, Heath Maps, Detail of "Moria in Snow",Jack Shainman Gallery, New York
https://www.nytimes.com/2019/02/06/magazine/when-the-camera-was-a-weapon-of-imperialism-and-when-it-still-is.html

Mosse, 'Incoming' serisinde mültecilerin gece yarıları denizdeki yolculuk mücadelelerini yansıtırken bunun yanısıra günlük rutinlerini de göstermektedir. Termal görüntülemenin askeri savaş bakışlarıyla, mültecilerin karşı karşıya kaldığı her türlü yaşamsal zorluğu, gereksinimleri ve özellikle çocuklarla gerçekleşen bir yolculukta onların günlük mevcudiyetlerine tanıklık etmiştir. Ayrıntılardan uzak olan görüntüler savaşa bakışın genel kitle iletişimde yer alan sunumunu ifade ederken, olay sırasında oradaki insanların yaşamsal mücadelesini vücut sıcaklıklarını göstererek açığa çıkarmıştır. Sanatçının çalışması MACK yayınları tarafından basılan ve politik teorileriyle bilinen filozof Giorgio Agamben'in yazılarından oluşan bir kitap olarak da yayınlanmıştır. Agamben, siyaset felsefesinde laik-politik söylemlerin yeniden incelemesine yönelik ifadeler gerçekleştirmiştir.

> "Agamben için ve belki de Mosse için de, politik yaşam anlayışımızdaki garip ihlaller, özel ilgiyi hak ediyor. Sonuçta, bir yandan tıbbi etikte yaşam kutsallığından söz edebilecek bir kültürde varız, diğer yandan bir hastanenin bombalanmasını teminat hasarı olarak tanımlayabiliriz. Her iki örneği de göz önünde bulundurarak, yaşamın aynı anda kutsal ve harcanabilir olarak sınıflandırılması, politik düşüncemizde ciddi

bir çelişki, teolojinin devam eden siyasi iddialarını kabul etmeden çözülemeyebilecek bir çelişki olduğunu göstermektedir" (Thom, 2018.int).

Richard Mosse'nin 'Incoming' serisinin yine mülteci kamplarında gerçekleştirdiği panoramik fotoğraflardan oluşan kısmı, New York Jack Shainman Galeri'de sunulan 'Heath Maps' (Isı Haritaları) olmuştur. Sanatçı bu çalışmasını, farklı bir düşünce platformundan, haritavari bakış açısından yararlanarak gerçekleştirmiştir. Mültecilerin konumlandığı kampları, sınır güvenlik uygulamalarının düzenini ve mültecilerin kendilerini üst bir bakış açısından telefoto lens kullanarak fotoğraflamıştır. Manzarayı genel perspektiften aktarmasının yanında, iç mekanlara da odaklanmış ve hazırladığı robotik sistemi kullanmıştır. Yunanistan ve civarı bölgelerde kurulan mülteci kampları, yine göçmenlerin genel çerçeveden günlük rutinlerinden oluşan bir anlatım diliyle vermiştir. Kampta yaşayanların yüzlerindeki ifadelerin ve davranışlarının seçilebildiği ancak ortaya çıkan ısının benzerliğinden dolayı bedenler arasındaki sınırsal ayırımın çok az olduğu bir estetik düşünceye olanak sağlamıştır. Yunanistan ve Ege Denizi'nde batan botlardaki insanlar, hipotermi dolayısıyla sıcaklığı değişen vücutlar, bir dökomantasyon ve gözetim aracı olan kameranın hedef noktalarında belirginleşmekteydi. Düşmanı hedef göstermek ve izlemek amaçlı kullanılan bir araç, hayatta kalma mücadelesini vurgularken aynı zamanda Mosse'nin bilinçli olarak fotoğrafa ızgaralar şeklinde bölmeler yarattığı ve haritavari bir forma dönüştürdüğünü görmekteyiz. Seyircinin varolan koşulları sanki gece görüş kameralarıyla gizlice izliyormuş izlenimine sebebiyet vermesi medya ve gözetim eylemi arasındaki paralelliğe dikkat çekmektedir.

Mosse, kitaptaki yazısında, söz konusu kamerayı renk körü olarak niteleyerek; 'kamera belirli estetik bir şiddet taşıyor, konuyu insanlıktan çıkarıyor, zombi biçimindeki insanları canavar gibi tasvir ediyor, bireyi bedenden sıyırıyor ve bir insanı sadece biyolojik iz olarak tasvir ediyor' diye belirtmiştir. Sanatçının ortaya koyduğu her bir fotoğraf alanı ve hareketliliği bütün detaylarıyla tarif ederken bir Pieter Brueghel tablosunun tasvirini andırmaktadır. Coğrafyayı analiz eden bir harita tasarımının bilgi aktaran formuna yaklaşan ifadesiyle, insan vücudunun kırılganlığına ve mücadelesine dair metaforik bir yaklaşım içermektedir. Mosse, mültecilerin durumlarını Homer'in Odyssey'dekilerle karşılaştırmaktadır. Kendisi "Göç insanlık kadar eskidir" diye belirtir. Bu onun kalıcı, eski, efsanevi ve insanlık tarihinin dokusuna dokunduğu anlamına gelir. Video ve fotoğraflar, insanın uçma dürtüsüne itaat etmesinin, zamanımızın olağanüstü ve parlak siyah beyaz bir biçimde büyük insani krizine dönüşmesine tanıklık ediyor. (Faune, 2017: int).

Günümüzde süregelen kaotik siyasi yapılaşmaların ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan mülteci krizinin manzarasını gözardı edilen boyutlarıyla hümanist bir tavırla sunumunu görmekteyiz. Kampları, sınır ve bu sınırları koruma mekanizmalarının sunumunu, felaketin günümüz temsil anlayışlarında nasıl ortaya koyulduğunu sorgulayarak sembolik anlamda politik bir söylem ortaya koyuyor. Belgesel fotoğrafın hümanist tavrını, termal kamera gibi ideolojinin kendi silahı vasıtasıyla aktararak fotoğrafın ve sunulanın gerçekliği, aynı zamanda seyredenlerin algılama biçimlerine vurgu yapmaktadır. Yine belgesel fotoğrafın misyonu olan gerçeklik ögesini, kültürel temsil anlayışı ve savaş halinde şiddetin soyut ifadesine yönelik sembollerle donatılmış bir vizyonla aktarmaktadır.

2.1.3. Laura Kurgan

Coğrafi bilgi sistemlerinin günümüz koşullarında harita tasarımıyla olan imgesel üretim biçimleri, sosyal ve kültürel ilişkiler itibariyle birçok disiplini bir araya toplamıştır. Kültürel coğrafya ile bağlantı kuran alanlar haritayı uygulamalarında aktif bir araç olarak kullanırken, kavramsal fotoğraf aracılığıyla politik ve ideolojik söylemleri kendi uygulamaları çerçevesinde ifade etmişlerdir. Harita nesnesine ve haritalama uygulamalarının teorik olarak modern sanattaki eski bir gelenek olduğunu daha önce ifade etmiştik. Kentsel haritalar, erken sürrealist dönemden, sitüasyonistlere ve kavramsal bakıştan postmodernist anlayışa kadar gündelik hayatın tasvirinde büyük önem kazanmıştır (Cosgrove, 2008: 159). Uydu görüntüleri ve havadan fotoğraflar günümüzde kültürel kodları belirginleştiren önemli işaretler haline gelmiştir.

Laura Kurgan (1961), Güney Afrika kökenli, 1988 yılında Columbia Universitesinde lisans eğitimini almış bir mimardır. Takip eden yıllarda New York şehrinde interdisipliner bir method icra eden kendi tasarım stüdyosunu kurmuştur. Veri ağı bilgilerini kullanarak, sosyal ve kültürel anlamda etkin konuları ve bunların çevreye etkilerine dayalı bir method inşa ederek sözkonusu bilgileri bir araç olarak kullanmayı amaçlamıştır. Coğrafi verileri, grafik ve mimarlık disipliniyle bütünleştirerek mekanların görünür ağlar çerçevesinde sunumunu gerçekleştirmektedir. Kurgan 2005 yılından günümüze Columbia Üniversitesi Mimarlık, Şehir Planlama ve Koruma Enstitüsü'nde akademisyen aynı zamanda 'Mekânsal Bilgi Tasarım Laboratuarı' (SIDL) direktörü olarak görev almaktadır. Çalışmalarında, dijital kartografi teknolojileri, haritaların etik ve politik yapılanmalarına ve kentsel ve küresel verilerin veri analizleri ışığında görselleştirilmesine dayanmaktadır. Akademik tecrübelerini, Assamblage,

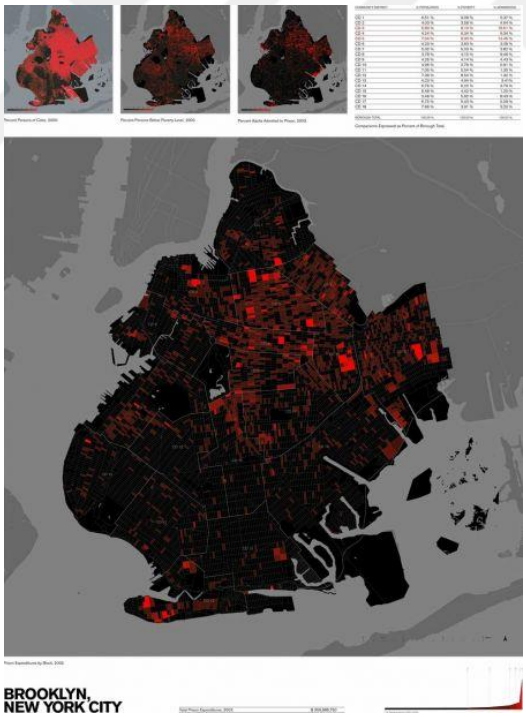
Gray Room, ANY, Else/Where gibi coğrafya temalı yayınlarda makaleleriyle paylaşmıştır. Aynı zamanda çalışmaları, Paris'teki Cartier Vakfı, Whitney Altria, MACBa Barcelona, Venedik Mimarlık Bienali ve 'Are We Human' (Biz İnsan mıyız?) temalı III. İstanbul Tasarım Bienalinde gösterilmiştir. Kalıcı koleksiyonun bir parçası olarak Modern Sanat Müzesi'nde (MOMA) yer almıştır. 2009 yılında ABD sanatçılar Rockeefeller Bursuna layık görülmüştür. 2013 yılında MIT tarafından 'Close Up at a Distance: Mapping, Technology, and Politics' adlı kitabı yayınlanmıştır.

Kurgan, 1994 yılında MACBA (Museum of Contemporary Art of Barcelona) ile iş birliği içinde haritalama alanında yaygın olarak kullanılan GPS (Küresel Konumlandırma Sistemi) teknolojisi formunda bir enstalasyon çalışması gerçekleştirmiştir. 'You Are Here' başlıklı çalışma, müze içinde farklı yönelim rotalarıyla etkileşimli bir biçimde dijital ortamlar ve gerçek ortam arasında ilişki kurmayı amaçlamıştı. 1970'lerde geliştirilen ve 1990'larda sivil kullanımda yaygınlaşan GPS teknolojisinin, çağdaş bir mimarinin alanını multimedya tasarımı çerçevesinde çizmek, temsil etmek ve yorumlamak açısından önem arzetmişti. ABD ordusunun geliştirdiği konum uyduları ağı olan GPS, ordunun ve müttefiklerinin Kuveyt Harekâtında ilk kez operasyonel olarak kullanılmıştı.

> "GPS güdümlü silahlar savaş alanının hava sahasında ve televizyon ekranlarımızda uçtu. Ve GPS sinyalleri her yerdeydi. Onları bulmak o kadar kolay değildi, sadece bir alıcı bulma meselesiydi. Teknolojinin askeri ve sivil versiyonları aynı anda ortaya çıktı, uzmanları ve halkı bir sonraki vaadiyle büyüledi, bir daha asla kaybolmazdık. Yine de çok az insan GPS'i anlamıştı. 'You are Here' enstalasyonu, bu yeni ve bilinmeyen haritalama sistemi tarafından ve dahilinde açılmış olan bölgelerin bazılarını çizmiştir" (Kurgan, 2013:59).

Kurgan, coğrafi bilgi sistemleri içinde uydu sistemlerinin görüntüleme teknolojilerini savaşlar ve yıkımlar üzerinden incelemeye devam etmiştir. 1970 ler soğuk savaş döneminden itibaren, savaşlar ve istilaların boyutlarının dönemin uydu savaşları dolayısıyla etkinleşmeye başlamıştır. Corona uydusunun 1968 yılında Güney Afrika üzerinden geçişi ve bulanık da olsa bir veri manzarasına imkân sağlaması sözkonusudur. Corona'nın ardından gerçekleşen SPOT uydusunun 1999 Kosova Savaşındaki, savaş, yer değiştirme ve yıkımla ilgili veri sağlaması ve Landsat Uydusunun NATO'ya sağladığı bilgiler sanatçının uydu program profili ve savaş ilişkisine yönelik çalışmalarının bir parçasıdır. Geniş ve bitiştirilmiş alanları tek bir fotoğrafta toplayan Corono uydusunun faaliyetleriyle ilgili tanımlamalar gerçekleştirmiş ve havadan görüntünün gözetime yönelik tarihsel sürecini vurgulamıştır.

2005 yılında SIDL ile başladıkları bir bakıma aktivist bir tasarım örneği geliştirdikleri ‘Miilion Dollar Blocks’ (Milyon Dolarlık Bloklar) projesi, politik bir kent sorgulamasına örnektir. Proje, kent ve suç olgusunu alışılageldik perspektiflerin ötesinde sorgulamış ve erişilmesi zor verilere dayandırarak bir tasarım gerçekleştirmiştir. Bir adalet sistemi haritası oluşturarak, ülke genelinde hapishanelerde tutuklu bulunan insanların yoğun olarak hangi mahallelerden geldiklerini gösterir. Bu dağılımın şehirdeki suç-hapishane arasındaki göç akışını ve aynı zamanda hapishanelerdeki yoğunluğun ülke bütçesindeki boyutlarını gözler önüne sermektedir. Ceza sisteminin sivil hayata etkileri ve bütçenin milyon dolarları bulan boyutlarıyla eğitim, barınma ve sosyal ihtiyaçları karşılayabilecek maliyetlerine vurgu yapmaktadır. Çalıştığı düzinelerve mahalle haritasıyla mekânsal bir fenomeni görünür hale getirmenin zorluklarından bahseden Kurgan, “Zorluğun bir nedeni, hapsetmenin coğrafyasının çağdaş şehirciliğin hem makro hem mikro bir özelliği olmasıdır. Bloğa bakmak gereklidir, ancak daha geniş bir metropolitem bir cezza adaleti ve sosyal hizmetler altyapısı bağlamında görülmedikçe pek mantıklı değildir” diye belirtir (Kurgan, 2013:188).



Şekil: 32, Laura Kurgan ve Spatial İnformation Design Project, 2006, Prison Expenditures by Block. https://c4sr.columbia.edu/projects/million-dollar-blocks

Bu türden verilere dayalı haritalar, kentin suç ve sosyal yapılaşması birlikte ele alındığında ve kentsel tasarım ile ceza adaleti reformuna beraber yaklaşıldığında yeni stratejiler önermektedir. ‘Million Dollars Blocks’ yüzyıllardır varlığını sürdüren ancak son zamanlarda

bilgisayar verilerinin daha hızlı bir şekilde işleme kapasitesi ile birlikte son zamanlarda gelişmeye başlayan bir tasarım biçimi olan veri görselleştirmenin politik potansiyelini tanıtıyor. Şehir tasarımcıları, siyasetçiler ve diğer kurumlar izin verdiğimiz bu alanların ceza sistemiyle uyum sağlamasını ve değişmesini talep etmektedir. Kurgan, bu değişimi geri almaya, günlük güvenliğin gerçek temeli olan topluluk altyapılarına yapılan kamu harcamalarını yeniden odaklamaya çalışırsak ne olur? Çalışma argümanını kartografik bir tasarımla ortaya koymaktadır. New York Modern Sanat Müzesinde (MOMA) yer alan eser tasarımın veri analizi formuyla bu soruları vurgulamaktadır. (Moma, 2019, int.)

Kurgan'ın ABD'nin yaşadığı en önemli tarihsel kırılmalardan biri olan 11 Eylül 2001 gününün ardından gerçekleştirdiği çalışması 'Around Ground Zero' (Sıfır Noktası Civarı), sanatçının kendi deyimiyle yıkıma bir bakışın tasviri olmuştur. Saldırı sonucunda yıkılan binaları, hasar gören yapıları, geçici anıtsal mekanları ve yürüyüş yollarını gösteren bir harita çalışması gerçekleştirmiştir. Çeşitli disiplinlerden araştırmacılar, mimarlar ve tasarımcılarla çalışan Kurgan, o tarihten itibaren bölgeyi ziyarete gelen turistlere geleneksel şehir haritalarının dışında bir bakış önermiştir. Haritanın yapımında 1990'larda Bosna'da kentin kuşatma sonrası çizilmiş bir haritasını gerçekleştiren FAMA adlı bir gruptan ilham almıştır. Grup, yıkılan binaları ve savaşta kullanılan önemli mekanları temel almış, kentin savaş sırasındaki uçuşların gerçekleştiği bir gösteri alanına dönüşmesine yönelik ironik bir eleştiri ile yaklaşmıştır

> 'New York, New Visions' adında şeffaf bir perdeden bakan, insanların sahneyi görebileceği (bunu 'Tanıklık etmek' olarak adlandırdık) geçirgen bir sınır için savaşan ve ölüme saygı gösteren bir mimar grubunun parçasıydım. Bu ölçekte hiçbir şeyin daha önce gerçekleşmediği bir şehirde, insanların bakması ve bakmanın yaptırımlanmış bir faaliyet haline gelmesi önemli görünüyordu. Bu türden bir bakış hakkı için sadece bir iddiada bulunmamızın değil, aynı zamanda bunun gerçekleşmesine de yardımcı olmamız gerektiğini düşündüm" (Kurgan, 2013:141).

Kurgan'ın felaktetin boyutlarına ilişkin bir rehber niteliğinde tasarladığı ve nitelikli voyerizmi vurguladığı haritası, o dönem binlerce sayıda dağıtılmış ve inşa edilen anıtta halen gösterilmektedir. Sanatçının haritası çağdaş kültürel coğrafya bağlamında haritacılığın rolü ve ilişkileri üzerine bir dizi soruyu ortaya koymaktadır. Bilimsel verileri ve nesnelliği doğrulanamaz, coğrafi verilerin belgesel kanıtı olarak arşivlenmesi yerine gündelik kullanıma yönelik geçici bir tasarımdır (Cosgrove, 2008: 159).

Sanatçının yine ‘Center for Spatial Research’ ile birlikte yürüttüğü ‘Conflict Urbanism: Aleppo’ (Çatışma Şehirciliği: Halep) başlıklı çalışması 2016 ‘Are We Human?’ (Biz İnsan mıyız?) temalı III. İstanbul Tasarım Bienalinde gösterilmiştir. Suriye’deki iç savaşın başlamasından beş yıl kadar sonra, Halep’teki yıkımın interaktif haritasını oluşturmuşlardır. ‘Çatışma Şehri’ konulu seminerlere hizmet etmek üzere tasarlanan çalışma, kuşatma ve kent havramlarına yeni öneriler sunmayı amaçlamıştır. 2012’den bu yana toplanan veriler ışığında uydu görüntüleri birleştirilmiş ve söz konusu tarihten beş yıl sonrasına bilgi aktarmıştır. Proje, şehrin fiziksel tahribatının yanısıra, savaşın coğrafi bilgi sistemleri aracılığıyla nasıl ve hangi mesafelerden izlendiğine dair kanıtlar toplamıştır. Dünyanın en eski kentlerinden biri olan Halep’in, istikrarlı bir biçimde süren tahribatı ve dünya mirasına dokunulmazlık kuralının ideolojik anlamda yıkımına da eleştirel bir bakış gerçekleştirmiştir. Bir savaş suçu olarak nitelediği 2000 yıllık arkeolojik alanın görüntüleriiçin şöyle belirtmiştir:

> “Uluslararası ceza yasasındaki yeni gelişmeler kültürel mirasın yok edilmesini soykırım kavramı içine katıyor olsa da kültürün bu şekilde silinip yok edilmesini dava konusu etmek hâlâ zordur… Kale’nin de içinde bulunduğu Eski Halep bölgesi 1986’da UNESCO Dünya Mirası Listesi’ne eklenmişti. 30 Eylül [2012]’de devam eden yangın karşısında UNESCO Direktör, Suriye hükümetine, Lahey Sözleşmesi uyarınca ‘bu mirası savaşın yıkımından korumak için azami gayret göstermekle’ yükümlü olduğunu hatırlattı” (Kurgan,2016, int. Tasarım bienali).

Şekil: 33, Laura Kurgan, (2016),‘Center for Spatial Research, ‘Conflict Urbanism: Aleppo’, III. İstanbul Tasarım Bienali, İstanbul Arkeoloji Müzesi.

https://c4sr.columbia.edu/projects/conflict-urbanism-aleppo

Kuşatmanın boyutlarını gösterebilmek adına yine askeri bir teknoloji kullanmasının yanısıra çalışmanın diğer bir önemi, İstanbul Arkeoloji Müzesinde sergilenmiş olmasıydı.

Bölgeye uygarlık getirmek adına yapılan kentin sembolik mekanlarından birine, kültürel hafızayı hiçe sayarak hedeflemek stratejik kayboluşu vurgulamaktadır.

Haritanın güç ilişkileriyle olan karmaşık bağlantılarına odaklanan Laura Kurgan, bilimsel haritalamanın postmodern eleştirilerine de vurgu yapmaktadır. Haritanın önemini sosyal ilişkilerde maddi bir nesne ve aktif bir ajan olarak görmektedir. Burada, harita nesnesine ve haritalama uygulamalarına sadece çok sayıda sanatçı ile değil, birçok kültürel coğrafyacıyla da artan bir ilgiyi paylaşıyor. İki grup, kartografide kültürel bir uygulama olarak ortak bir endişe bulmuş ve birbirlerinin çalışmaları ve içgörülerinden giderek daha fazla yararlanmaktadır. (Cosgrove, 2008:160)

Yeni Zelanda'da havadan fotoğrafladığı alanları ipek bir viktoryen tarzda elbiseye yerleştiren Ruth Watson ve Cebelitarık civarında yürüyüş yollarını kültürel coğrafyaya özgü nitelkite sanatsal bir bakışla sunan Pat Naldi, sömürge sonrası dönemin eleştirel dönüm noktalarını vurgulamaktadır. Bütün bu bakış açıları, Kartografinin içindeki kritik dönüşe paralel olan kavramsal sanatın haritaya katılımında köklü bir radikalizmi yansıtmaktadır (Cosgrove, 2005:42). Çağdaşı olan birçok sanatçı gibi harita tasarımını kavramsal yapıda ve sosyo-politik bir araç olarak görmektedir. Bakışın estetik tecrübesinin eleştirel anlayışta, toplumsal ve kamusal alanla ilişkimizi nasıl şekillendirdiğine dikkat çekmektedir.

2.2. Yüzey Saptamaları

Coğrafya disiplini, bilimsel çabalar eşliğinde ele alınan yöntemlerle ve sürekli geliştirilen uygulamalarla harita ve kartografinin tasarım boyutu üzerine odaklanmıştır. Grafik semboller, renkler, yönlendirme ve belirleyici gölgelendirmeler ya da işaretler gibi tasarım ögelerinin evrensel bir dile uyarlanması bilimin yanı sıra estetik birtakım fenomenlerin gücünü de ortaya koymaktadır. Bilimsel bir dilin ifade aracı olan harita, tarihi boyunca içeriğinde coğrafi bilginin estetik dışavurumu ve temsiline ilişkin farklı tasarım modellerine sahne olmuştur. Harita yüzeyinin kullanımı geçmişte tasarımcının düşüncesine odaklı ya da dini ritüellere, kültürel fikirlere ve hikayelere göre adapte edilmiş ve her türlü anlatım sembolik unsurlar içermişti. Evrenin ilahi bir düzene tabi olduğuna odaklanan haritaların işlevi bu anlamda güçlü sembollerle donatılmıştır. Bu bağlamda bir ifadeye zemin oluşturan tasarımların tıpkı Psikocoğrafi yönelimlerde de görebildiğimiz üzere sanatın kavramsal ve felsefi kökenleri

için de bir araç olduğunu söyleyebiliriz. Haritalar bilginin önemli bir aracı ve aynı zamanda gözlemin nesnel boyutta tasviri gibi tanımlamalarla karşılık bulmaktadır. Sanatın bilimsel bilgi ve varsayımlarla olan pratikleri, imkân ve olasılıklar dünyası perspektifinde ifade edilmiştir ve edilmektedir. I. Bölümde, Kültürel Coğrafyalar ve Kartografik Bakış olgusu başlıklarında değindiğimiz, mekân-mekân dışı bağlamında değerlendirilen sanatçı Yves Klein, görünen dünyanın sınırdışı izlenimlerini tescilli mavi rengiyle ortaya koymuştur. "Klein, bir küreyi o derin, heyecan verici mavisiyle boyadı ve bu sayede dünya üzerinde ülke ayrımı da, kara ve su ayrımı da kalmadı. Sanki dünya gökyüzüne dönüşmüş, sanki aşağı bakarken yukarıyı görmek mümkün olmuştu" (Solnit, 2019: 158). Kavramsal sanatın öncülerinden olan Klein, sanat pratiğini mistisizm ile harmanlamış ve uzam ve boşluk gibi kavramları dünyanın yüzeyi, atmosfer ve yörünge üzerinden değerlendirdiği çalışmalarıyla aktarmıştır. Yüzey olgusunu bilincin saf boşluğuna varan bir uçuş deneyimiyle ifade ettiği performans çalışması 'Leap into the Void' (Boşluğa Sıçrayış) (1960), yerçekiminin bir parodisini oluşturmaktadır.

Şekil: 34, Yves Klein, 'Leap into the Void', (1960), The Getty Research Institute, Fotoğraf: Harry Shunk, Janos Kender
http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/643/leap-into-the-void/

Paris'in sokaklarından birindeki bir binadan gerçekleştirdiği atlayışı, o anın kaydını gösteren fotoğrafta sanatçıyı atlayış sonrası yerçekiminin etkisiyle zemine doğru bir pozisyonda değil, havaya yükseliyormuş gibi görmekteyiz. Klein, metninde 'Ben boşluk (space) ressamıyım. Soyut ifadenin ressamı değil, aksine figüratif bir sanatçı ve realistim. Dürüst

olalım, boşluğu boyamak için pozisyonda olmalıyım, boşlukta olmalıyım" (Klein, 1960) diye belirtmiştir. Klein'in yükselişi tıpkı İkarus'un uçuşuna şahit olan köylülerin tanıklığı gibi fotoğraf kayıtlarıyla günümüze gelmiştir. Solnit'in farklı bir bakış açısı şöyle ifade edilir: "Nasıl ki Bruegel'in tablosunda İkarus, bir çiftçi toprağı sabanla sürerken denize düşmüştü, Klein'da hiçkimsenin bilmediği ya da ilgilenmediği bir anda uçmuştu işte; en azından fotoğraf bize bunu söylüyordu (fotoğrafın varlığı da en azından fotoğrafçıların olay yerinde bulunduğunun kanıtıydı aslında)" (Solnit:2019: 160).

Klein hayati risk taşıyan performansında boşluğa ve sanatsal deneyimine ruhani bir geçişi amaçlarken, uçuş teknolojisinin geliştirilmeye başladığı zamanlarda teknik imkanları somut ve faydacı amaçlar doğrultusunda geliştiren araştırmacılara değinmek yerinde olacaktır. Hava fotoğrafının tarihsel gelişimi başlığında bahsi geçen Avusturyalı bir terzi olan Franz Reichelt (1878-1912), tarihte gerçekleşen hava felaketlerinde can kaybını önlemeye yönelik paraşüt tekniği üzerinde çalışmaktaydı. Düşen kişinin inişlerini yavaşlatmak ve yüzey alanını arttırmaya dayanan tasarımını Eiffel Kulesinden gerçekleştirdiği bir atlayışla tanıtmaya çalışırken yaşamını yitirmiştir. Reichelt, bilimsel çabasının son derece belirgin hatalar sonucunda hayatıyla ödemiş diğer yandan o sırada atlayışı sırasında kulede ve yerde olan kameraların görüntüleriyle tarihe geçmiştir. Otopsi sonuçları henüz yere çakılmadan önce kalp krizi sonucu öldüğünü göstermekte ve bir diğer tartışma konusu olan kameraların tanıklığının kendisinde yarattığı baskıyı gözler önüne sermiştir.

Şekil:35, Franz Reichelt Eiffel Kulesi atlayışı, 4 Şubat 1912, The British Pathé Film Archive. https://www.atlasobscura.com/articles/flying-tailor-eiffel-paris-france-parachute

Klein'in atlayışı ve Reichelt'in buluşuyla yaşadığı aşkın heyecan fotoğraf olmaksızın deneyimlenmesi imkânsız gibi görünse de performansların ebediyen mevcut olduğu tartışılmazdır. Reichelt'in trajedisi ve Klein'in her ne kadar manipülasyon etkisi söz konusu olsa da potansiyel hayati tehlikesi, yüzeyi ve uçuş halini farklı duyumlarla tecrübe eden bir sanatçı ve maceraperestin tanıkların varlığıyla bir tören havasıyla ifade edilebilinir. Yüzey bilinçli veya bilinçsiz bir biçimde doğaya karşı geliş ve sonsuzluğu simgeleyen bir mekânı betimlemektedir.

Haritalar, dünya yüzeyinin bir parçasının görsel izlenimini sağlamaktadır. Haritanın yukarıdan bakış formunu kavramsal anlamda kozmik ve spiritüel bir vizyonla ifade eden sanatçıların yanında yüzey olgusunu alternatif tekniklerle inşa eden sanatçıların ifadelerine yer vermek amaçlanmıştır. Kavramsal sanatçılar, yüzeyi hem yeryüzünün hemde materyalin kendisinin parçalanması vasıtasıyla, 'haline gelmek' fenomenini deneysel bir takım ifade yöntemleriyle temsil etmişlerdir. Bunun yanısıra yüzeyin ve mekânın çevresel izlerine ideolojik, doğal ve kültürel çalkantılar perspektifinden bakan sanatçılar yeryüzünün bir parçasını tasvir etmişlerdir. Manzara temsilini kartografinin kültürel coğrafyalar disiplininiyle bütünleştirerek ele alan kavramsal sanatçılar, insan varlığı ve yüzey olgusuna felsefi ve modern eleştirel yöntemleri temel alarak bir yaklaşım gerçekleştirmişlerdir. Belgesel fotoğrafın hümanist yapılanmasını bir kara parçası, bölge (territory) üzerinden simgesel birtakım ögeleri ve siyasi ideolojileri içeren bir anlatımla tarihin izlerini ifade etmişlerdir. Bir başka bakış açısıyla kartografinin bir dönem tasarımlarında simgesel anlamda yer alan 'Terra Incognita' (Keşfedilmemiş Topraklar) terimi üzerine odaklanarak bilinmeyene duyulan arzuyu betimlemişlerdir.

Kartografik tasarımın yüzey fenomenine yaklaşımı çerçevesinde, Kavramsal Fotoğrafın bütün bu unsurlar perspektifinde üretimler gerçekleştiren sanatçılarına ve çalışmalarına değinmekte fayda bulunmaktadır.

2.2.1. Sohei Nishino

Modern kartografi, bilimin son teknolojileri eşliğinde mekanları sabit, doğrusal sınırlar ve koordinatlar çerçevesinde düzenlenmiş bir tasarımla temsil etme misyonuna sahiptir. Coğrafi bir yüzeyin sürekli değişimini sonsuz sayıda matematiksel izdüşümler paralelinde sunar ve topografik haritalama uygulamalarını oluşturur. Yeryüzünün bir bölümünü bireysel ifadeleriyle, mekânın özgürleştirici niteliklerini öne çıkaran bir yapıda temsil eden kavramsal

fotoğraf değişimi kartografik tasarım biçiminden faydalanarak ortaya koyabilmektedirler. 1960'larda kentsel haritalamanın sanatsal karşılığı, Sitüasyonist hareketin varlığıyla kartografinin anlam ve biçimini farklı bir noktaya taşımıştır. Hareket, aynı dönemde Kavramsal Sanata da öncülük etmiş coğrafyanın sanatsal vizyonda yeni ifadelerle keşfine olanak sağlamıştır. Birinci bölümde, Felsefi Kökenler başlığı altında incelediğimiz Sitüasyonist Hareket, Psikocoğrafya tekniğini kullanarak sanatçının mekanla kurduğu fiziksel ve duyumsal etkileşimi temel almıştır. Kenti öznel ve alternatif yollar hatta alternatif düşünme biçimleriyle ele alan sanatçılar fiziksel temas yoluyla gözlemlemişler ve bir bakıma beden haritaları oluşturmuşlardır. Kartografik tasarımın kentsel yüzeye yaklaşımı, sosyal fenomenleri ve ideolojik etkileşimleri değerlendiren kavramsal sanatçılara ilham haline gelmiştir. Bunun yanı sıra manzaranın deneysel bir takım formal arayışlar çerçevesinde düzenlenmesi ve mekânın alternatif varoluş biçimlerinin ortaya çıkması sözkonusu olmuştur.

Geosophy, kelime anlamı, Yunan Yeryüzü Tanrıçası Gaia (Geo) ve Bilgeliği simgeleyen Sophia (Sophy) ile bütünleşen ve dünya gezegeninin modern bilgisine ve onunla olan ilşkimize bilgiyi geçmiş ve şimdiyle bütünleştirerek değerlendirmeyi amaçlayan bir anlayış modelidir. Kavramını geliştirerek coğrafya disiplininin hümanist yaklaşımına katkı sağlayan Amerikalı Coğrafyacı John K. Wright (1891-1969), disiplinde yeni bir alan ortaya koymuştur. 1947'de yayınlanan "Terrae Incognitae: Coğrafya'da Hayalgücünün Yeri" adlı makalesinde, peyzaj algısı, bilinmeyenin cazibesi ve hayal gücünün coğrafi bilgi üretimine etkisinden bahsetmektedir. Wright, Geosophy'i sadece coğrafyacılar için değil, çiftçiler, balıkçılar, şirket yöneticileri, şairler ve yazarlar gibi doğayı keşfetme halinde olan her türlü insanın hem doğru hem de yanlış olan coğrafi fikirlerini ifade ettiğine değinmektedir (Write, 1947: 12).

> "Geosophy, Wright'ın disiplinlerarası tutkusunun damgasını taşır ve coğrafi bilginin evrenselliğini ve temel demokrasisini onayladığını göstermektedir. Tasavvur edildiği gibi, jeosofinin amacı iki yönlüdür: coğrafi bilginin bir dizi disiplinin bakış açısıyla (coğrafi, tarihi, sosyolojik, politik) araştırılmasını teşvik etmek ve hem profesyonel coğrafyacılar hem de profesyonel insanlar tarafından sahip olunan bilgilerin incelenmesini sağlama" (Wright 1947, 1-15, aktaran: Keighren, 2002:6).

Wright, tarihsel ve günümüz perspektifinden baktığı bilinmeyen yerler kavramıyla sosyal, kültürel ve akademik çevreleri hümanist bir coğrafya yaklaşımına teşvik etmiştir. Write'ın bu çok yönlü coğrafi bilgi anlayışı ve önerileri bazı tarihçi ve coğrafyacıyı da alanlarında coğrafi bilginin yeri bağlamında sorgulatmıştır. 'Terrrae Incognitae' kavramını

epistemoloji ve coğrafi bilgi paralelinde hafızayla birleştiren David Lowenthal (1923-2018), coğrafyayı çağdaş dünyanın ortak mekânı olarak benimsemiştir. 1961 yılında yayınladığı 'Coğrafya, Deneyim ve Hayalgücü: Coğrafi Bir Epistemolojiye Doğru' makalesinde kişisel deneyim, hafıza, öğrenme ve hayalgücünü irdelemiştir. "Dünya ile ilgili her görüntü ve fikir, kişisel deneyim, öğrenme, hayal gücü ve hafızayla birleşiyor. Dünyanın yüzeyi, özel ve süslü kültürel ve kişisel merceklerle kırılarak her insan için farklı şekilleniyor" (Lowenthal, 1961:260).

Coğrafya disiplininin gerçeklik standartlarından ayrı olarak, Write'ın algı, öznellik ve hayalgücü (imagination) ve Lowenthal'ın geçmiş, deneyim ve hafıza fenomenlerini, kavramsal sanatın bellek ve yüzey anlayışı çerçevesinde değerlendirmek yerinde olacaktır.

Japon sanatçı Sohei Nishino, 1982 yılında Japonya'nın Hyogo vilayetinde dünyaya gelmiştir. 2004 yılında Osaka Sanat Üniversitesi'nden 'President Award' ödülüyle mezun olmuş ve aynı dönemde 'Diorama Maps' serisine başlamıştır. 2005 senesinde 'Young Eye Japanese Photographer Association Award' ödülüne layık görülmüş ve pek çok bienal ve sanat festivallerinde yer almıştır. 2012 yılında Londra Saatchi Galerisinde 'Out of Focus' sergisinde ve Tokyo Metropolitan Fotoğraf Müzesinde 'Contemporary Japanese Photography vol.10' sergisinde yer almıştır. Sanatçı, uzun dönemli çalışması 'Diorama Maps' (Dioroma Haritalar) için kent kavramını ele almaktadır. Öğrencilik dönemlerinde başladığı projesine, kenti dolaşırken çektiği fotoğraflardan seçilmeyenler üzerine odaklanmış ve çektiği fotoğrafların herbirini kendisine ilham olan XVIII. Yüzyıl haritacısı Inō Tadataka'nın haritalarına atıf yapan bir yüzey araştırması formunda sunmuştur. Tadataka, Edo Dönemi'nin coğrafi araştırmacılarından olup, Japonya'nın sahil şeridini on yedi yıl boyunca yürüyerek keşfetmiş ve çizimlerini ulusal bir harita tasarımında tamamlamayı amaçlamıştır. Ülkenin modern bilimsel teknikler kullanan ilk coğrafyacısı olması sebebiyle, Meiji Dönemi haritalarında tekniği kullanılmaya devam etmiştir. Tadataka'nın bireysel yürüme ve kayıt performansı Nishino'ya şehirleri yaklaşık iki ay boyunca bir flaneur vizyonuyla yürümesine ve 35mm negatif fotoğraflar çekmesine esin kaynağı olmuştur. 2013 yılında 'Diorama Maps' projesi için İstanbul'a gelen sanatçıyla yaptığımız röportajda sanatçı Tadataka ile olan bağına değinir ve aralarındaki temel farkın, harita yapımı için gerekli olan hassas ve özel ekipmanlar dışında bir teknik kullandığı ve öznel bir hafızayı aktarma çabası olarak belirtir (Boztepe, 2014:135).

Şekil:36, Sohei Nishino,(2010), 'Diorama Maps' London, Light Jet Print, 2300x1283 mm, Michael Hoppen Gallery, London
http://soheinishino.net/dioramamap-london

Sanatçı, Tokyo şehriyle başladığı 'Diorama Maps' yolculuğunu günümüze değin on dokuz farklı şehirde tamamlamıştır. Adım adım gezdiği sokakların, meydanların ve manzaraların binlerce fotoğrafını çektiği yürüyüş sürecinin ardından, bu fotoğrafları kolaj tekniğiyle bir yüzey üzerinde birleştirir ve kendi haritasını tasarlar. Bu tasarım sanatçının kişisel belleğini temsil etmektedir. Özenle birleştirdiği karanlık oda baskısı olan fotoğraflarını dijital ortamda tek bir fotoğraf olarak sunmaktadır. Sanatçının her daim başlangıç noktası geniş bir panoramik etkiyi vermesi açısından şehrin en yüksek noktası olmaktadır. İlk kompozisyonlarında, yukarıdan incelediği patikalar ve yollar sıklıkla vurgulanırken, daha yeni dioramalarda, portreler ve sokak fotoğrafları da yerdeki yaşamı yeniden yaratmak için dahil edilir. Çarpık açılar ve karışık görüş noktaları, Nishino'nun dioramaları ile orta çağ ve rönesans haritaları arasında paralelliklerin çizilmesine yol açmaktadır. Her ikisi de tasarımcının nesnelliğin başarısız olduğu boşlukları doldurma, son yaratımda öznel deneyim ve hafıza kullanma özgürlüğü ile karakterize edilir. Bu, bilindik ama garip bir şekilde ayrık, bilimsel olmaktan ziyade fantastik ve kendine özgü orantılı ölçeğe sahip bir kompozisyon ile sonuçlanmaktadır (Wynter, 2017: Sothebys). Kartografik tasarımda netice, haritanın nesnelliğinin ötesinde insan varlığının somut izlerini yansıtan kentin bireysel bir coğrafi temsili, belleğin ve birikimin tasviridir.

> "Doğru veya hatalı, somut gerçekler ve çapraşık ilişkiler, net kurallar ve açık hipotezler, doğa ve sosyal bilimlerden, tarihten, sağduyudan, sezgiden ve mistik deneyimlerden elde edilen verilerden oluşmaktadır. Bazı şeyler uzamsal, geçici veya nedensel bir biçimde gruplandırılmış gibi görünmektedir: kentsel mekanların hiyerarşisi, yıllık sıcaklık takibi, endüstrinin yeri. Paylaşılan evrenimizin diğer

> özellikleri benzersiz, şekilsiz veya kaotik görünüyor: bir ülkenin nüfusu, bir bölgenin kesin karakteri ve bir dağın şekli gibi" (Lowenthal, 1961: 242).

Nishino, istikrarlı bir biçimde, kentleri performatif bir olgu olan yürüme eylemiyle keşfeder ve bireysel belleği çerçevesinde bir yüzey-harita ilişkisi tasarlamaktadır. Kavramsal sanatın dayandığı birer fenomen olan hatırlama ve unutma süreçleriyle kentler, sanatçının belleğinde yeniden işleme tabi olurlar. Artan hareket kabiliyeti ve mobilite, Nishino'nun söylemlerinde vurgu yaptığı gibi sözkonusu kentlerin tarihten günümüze yaşadığı hızlı ekonomik ve kültürel gelişmeler kaynaklı birikim süreciyle kesişmektedir. Kendisi ilk projesi olan Tokyo şehrinde, 2004 ve 2014 yıllarında olmak üzere iki ayrı çalışma yapmasının gerekçesini bu şekilde belirtmektedir. (Nishino, Diorama Maps Eser Metni, int). Şehirlerin yapısal dönüşümlerinin ötesinde, onlarla kurduğu bireysel ilişkinin görme biçimlerine olan etkisi söz konusu olmaktadır. Şehirlerin kendisinde uyandırdığı öznel duyumlar haricinde etkilendiği bir diğer nokta onların tarihsel ve karakteristik nitelikleri olmaktaydı. Yüzey üzerinde kolaj tekniğiyle birleştirmelerini yaparken dahil ettiği boşluklar, perspektife özgü birtakım hesaplamalarından biri olarak öne çıkmaktadır. Örneğin çalıştığı kozmopolit şehirlerden Yeni Delhi haritasında portreler ve yüzleri baskın bir biçimde görmekteyiz. Ancak Hong Kong şehrinin tasvirinde, şehrin kendisinin dikey bir biçimde köprü ve bağlantılarla yayılması ve insanların nerdeyse yüzeyle temasının kalmayışı dolayısıyla belirgin yükselen boşluklar görmekteyiz.

> "Coğrafi gösterimleri, haritalardaki sembolik gösterimlerden tamamen farklı olan belirli şeyleri ve olayları yakalayan fotoğrafları kullanarak tasvir ediyorum. Bu, kişisel deneyimlerimi ve hatıralarımı birleştirerek şehirlerin görünümünü ifade etme girişimim. Sonuç, tam olarak, kesin bilgiyi iletmek üzere tasarlanmış bir harita değil, bir insan olarak benim sokaklarında nasıl yürüdüğümü ve o sokaklara nasıl baktığımı gösteren bir kayıt. Bu durum, farkındalığımın temsili olmasının yanı sıra, ilgili şehirlerin canlılıklarının özü olarak ortaya çıkmasıdır" (Strecker, 2014, int.).

Kültürel Coğrafyalar bağlamında değerlendirmek gerekirse, çağdaş kimliklerin küreselleşen dünyada giderek daha karmaşık hale gelmesi aidiyet fikrinin farklı boyutlara taşınması sözkonusudur. Sanatçının şehirle kurduğu diyalog, kendi belleğinde belirlediği sınırlar ve binlerce sayıda fotoğraf aracılığıyla belirlediği detaylar yoluyla zihinsel bir birikimin tasviri haline gelmektedir.

> "Kimlik ve aidiyet dili, melezlik ve diaspora, merkezler ve kenar boşlukları, sınırlar ve sınırlara vurgu yaparak istikrarsız dünyayı giderek daha fazla yansıtmaktadır. Bu

> mekânsal metaforlar bize, kimlik ve aidiyet sorularının, sosyal yapıların sadece önceden oluşturulmuş coğrafyaları yansıtmadığı son derece coğrafi fenomenler olduğunu hatırlatır; mekânsal olarak olduğu kadar sosyal anlamda da oluşturulmuşlardır. Kritik bir kültürel coğrafyanın geliştirilmesinde farklılık ve böyle merkezi meselelere ait fikirleri yapan da budur" (Atkinson, Jackson, vd, 2005: 90).

Nishino, 'Diorama Maps' adlı çalışmasında Londra, Berlin, New York, İstanbul ve diğer şehirlerin haritalarını tasarlarken Avangard sanatın bir tekniği olan kolajdan faydalanmıştır. Bunun yanı sıra, çalışmasına adını veren ve özellikle XIX. Yüzyılda popüler bir görsel modelleme tekniği olan 'diorama' vizyonuna değinmekte fayda bulunmaktadır. Canlandırma temelli bu görme biçimi üç boyutlu bir biçimde gerçeklik ve kurgu ilişkisini sahneleyerek ortaya koymaktadır. Bu yöntem 1822 yılında Louis Daguerre (1789-1851) ve Charles-Marie Bouton (1781-1853) tarafından Paris halkına tanıtıldı. Sonrasında 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 efktleriyle hareketlendirilmiş görkemli manzaralarının da temsilini sunmuştur. Panorama, cosmorama, georama ve pleorama gibi tekniklerin en gelişmiş halini temsil eden Diorama, günümüze ulaşmış ve yeni dijital kameralarla da üretilebilen bir modellemeyi temsil etmektedir (Kamcke, Hutterer, 2015:9). Nishino'nun tarihsel bir gösteri modeli olan bir kent sunum tekniğiyle yarattığı kesişme, bir anlamda kurgu ve gerçeklik arasındaki ilişkiye vurgu yapmaktadır.

Sohei Nishino, 2016 yılında North Carolina civarında Chapel Hill bölgesinde bir ay süren bir konuk sanatçı programına dahil olmuştur. Bu deneyimiyle birlikte şehirdeki doğa anlayışı ve kendi hafızası arasında bir diyalog kurmuştur. Bu türden bir şehir keşfi, sanatçıya göz hizasından zemine bakmak gibi farklı bir bakış açısı aynı zamanda da doğaya ilişkin bir yaklaşma arzusu kazandırmıştır. Bu program kapsamında 'New Hope Creek' adlı projesini ortaya koymuştur. Sanatçının nu yeni bakış açısına ilerlemesini sağlayan projelerinden bir diğer olan 'Yama' yine 'Diorama Maps' serisinin devamı kapsamında tasarlanmış ancak bu kez yeni bir mekâna dayanmıştır. Nishino bu bağlamda her ay iki veya üç defa ziyaret ettiği belirli bir dağın bitkilerini ve ağaçlarını fotoğraflamış ve dönüşümü dağ formunda bir haritada kolajlamıştır. Sanatçı, "Bu çalışmanın kökeni, dağı uzaktan ve içinden gözlemlediğimde, onun farkına vardığımı hissettiğim zamandan gelmektedir. Ayrıca, dağa belirli bir süre yaklaşma eylemiyle, dağın sürekli olarak canlı ve aynı zamanda bir nesne olarak nasıl oluştuğunu görmeye çalıştım" diye belirtir (soheinishino.net, Yama). Sanatçının şehir haritaları, uzun

vadeli projeleri kapsayan ve çoklu birtakım süreçleri içeren bir tasarımı oluşturmaktadır. Bu süreçler, seyahat, temas, içselleştirme, karanlık oda faaliyetleri, yüzeyde boşlukları doldurma, yaratım eylemi ve hareketliliğin öznel yansıması olarak ifade edilebilir.

Şehirlerin ritmi ve enerjisinden doğaya geçiş, sanatçının haritalarında alternatif mekanları keşfetmesine ve bakış açısını bu defa zeminden yukarıya doğru yükselten bir mekâna yönelmesini sağlamıştır. Aynı zamanda yeryüzünün farklı formdaki coğrafi parçalarına vurgu yapmayı amaçlamıştır. Ve bu çerçevede iki farklı yolculuğu tasvir eden haritalar üretmiştir. Everest ve Hokkaido çevrelerinde yaptığı yolculukları zorlu koşullarda geçen ve farklı amaçlar arzeden güzergahları kullanarak gerçekleştirmiştir. 'Mountain Lines, Everest' (2019) çalışmasında bölgenin kutsal alanlarında hac yapan yolcuların kullandığı haritalardan ilham almıştır. Lucla'dan Gorko zirvesine 23 günlük bir yolculuk gerçekleştirmiş, birçok ziyaretçinin hedefi olan zirve amacı gözetmeden kendi deneyimini fotoğraf bakış açısıyla aktarmayı amaçlamıştır. Şehirde çalışmanın sunduğu bazı konforlardan uzak olan sanatçı, aynı zamanda film ruloları ve ekipman dahil bütün ihtiyaçlarıyla yüklüdür. Dağcılığın gerektirdiği koşullarda, sınırlı hareket kabiliyeti coğrafyanın sertliğiyle verdiği mücadelenin yanı sıra bu yükseklikte süren insan yaşamından etkilenir ve çalışmasına denyimini dahil eder. Bölge, hacılar haricinde pek çok farklı ziyaretçisi olan ve tırmanışı hedefleyen turistik kitleleri çeken bir özelliktedir. 6000 metreye kadar yükselen sanatçı, dağcıların yakalamaya çalıştığı dramatik manzara fotoğraflarının ötesinde yolculuğun kendisini keşfetmeyi amaçlamıştır. Kullandığı ölçek farkları ve canlı renkleri benimseyen çekim yöntemleri diğer çalışmalarından farklı bir biçimde tasarlanmış bir haritayı ortaya koymuştur. Aynı dönemde gerçekleştirdiği 'A Journey of Drifting Ice, Shretoko and Magadan' (2019) projesi, Japonya'nın en kuzey ucu Shiretoko Yarımadasında bulunan Hokkaido'ya uzanmaktadır. Shiretoko denizi boyunca sürüklenen buzları takip ederek sürekli dönüşen bir coğrafi oluşuma odaklanmıştır. Bu süreçte yine bu kütlelerin bilimsel arka planı üzerine çalışarak buzulların Rusya'dan Japonya'ya olan yolculuğu derinlemesine araştırmıştır. Çevresel krizler ve ekosistem kavramları ışığında bu keşfedilmemiş mecraları ve manzarası sürekli değişen coğrafi parçaları haritalamıştır.

Şekil:37, Sohei Nishino, 2019, Mountain Line 'Everest' çalışmasından bir detay, Archival Pigment print on Hahnemuhle Paper, 185cmx105.4cm, Michael Hoppen Galler, London
https://www.michaelhoppengallery.com/exhibitions/6/overview/#/image_standalone/4662

Denis Cosgrove, yüksek yerleri irdelerken hem yüksek hem de enlemsel yerlerin, irtifa, soğuk ve düşük basınç neticesinde insan vücudunun farklı taleplerle mücadelesini gerektiren ortamlar olduğunu belirtmektedir (Cosgrove, Dora, 2009:10). Coğrafi açıdan zorlu mekanlara yolculuklar, günümüzde sıklıkla ziyaret edilen ya da aksine keşfedilmediği düşünülen mekanlara olması farketmeksizin, geçmişte kaşiflerin benimsediği tutkuya sahip olmayı gerektirdiği söylenebilir. Her açıdan yaşanan adrenalin ve çeşitli boyutlarda yüksek risk potansiyeli bu türden gezginlerin normal dünyadan ayrılma çabasını gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda yüksek yerler sadece coğrafi 'Terrae Incognitae'ların keşfi için değil aynı zamanda bir tür Stoacı kendini yansıtma alanı, yerleşik dünyadan fiziksel mesafe yoluyla içsel bir keşif alanı olarak da anlaşılabilir (A.g.e:11). Ewing, Nishino'nun haritalarını, 'Görünmez Şehirler' boyunca bize rehberlik eden Italo Calvino'nun Marco Polo olması ya da orta çağ haritacılarının "Terrae Incognita'ları çift başlı adamlarla doldurduğu haritalara bakışımızdaki şaşkınlık gibi bir güce sahip olarak nitelemiştir (Ewing, saatchigallery.com/Nishino). Bilinmeyen ama varolma potansiyeli bulunan bir dağı keşfetmeye gönüllü karakterileri barındıran romanında René Daumal adını 'Analog Dağ' olarak nitelediği mekânı mistik bir dille anlatır. Ve şöyle betimler: 'Onun aracılığıyla insanlığın ilahi olana yükselebildiği ve ilahi olanın kendini insanlığa ifşa ettiği bir yoldur dağ' (Daumal,2017: 31). Bu bağlamda bilinç, kavramsal bir projede, potansiyelini algı sınırlarımız dahilinde ortaya koymaktadır. Sanatçı, 2019 yılında,

aralarında Tiffany Chung, Allan deSouza, Li Songsong gibi çağdaş sanatçıların bulunduğu 'New Cartographies' adlı bir grup sergisinde yer almıştır. Sergi haritaların günümüze kadar gelen bir kitle iletişim aracı olma özelliği, kontrol ve düzen kavramları eşliğinde kültürel ve siyasi ortamların tarihsel bir tanığı haline gelme durumunu ve sanata yansımasını irdelemektedir.

Sohei Nishino'nun Kübist sanat akımının etkili bir temsiline benzeyen tekniği ifadesine manzaranın kozmik yapılandırılması bağlamında bakışa yönlendirmektedir. Sanatçı ve Akademisyen olan Dafna Talmor, 2014 yılından itibaren 'Constructed Landcape' (İnşa Edilmiş Manzaralar) isimli serisine devam etmektedir. Sanatçı, temel çalışma alanı olan manzaraların anlam ve işlevi üzerine yoğunlaşmış ve kişisel kanallarından yola çıkarak mekân kavramının evrensel yönünü vurgulamaya çalışmıştır. Ütopya ve manzara kavramlarını özdeşleştirerek ayna fenomenine odaklanarak, Foucault'un 'aynada, kendimi orada olmadığım yerde, yüzeyin arkasında açılan gerçek dışı, sanal bir alanda görüyorum' ifadesinden yola çıktığını belirtmiştir (Foucault, 1967, akt, Talmor, dafnatalmor.co.uk). Arşivindeki manzara fotoğraflarını kolaj yöntemiyle kesip birleştiren Talmor, süreç içerisinde farklı manzaraların biraradalığıyla peyzajın, ideal olana ya da hayal edilen bir yere dönüşümüne şahit olmuştur. Sınırlamalarını öznel deneyimlerine dayandıran sanatçı, doğduğu ülke olan İsrail, büyüdüğü ülke olan Venezuela, kardeşinin yaşadığı ülke Birleşik Devletler ve şu anda ikamet ettiği ülke olan İngiltere'de çalıştığı manzara fotoğraflarını temel almıştır. Dünyadaki bu farklı ülkelerin tek bir zeminde birleşen manzaraları sanatçıyı çağdaş dünyanın hareketli yapısına yakınlaşma hissi sağlamıştır. Hafıza, uzam ve zaman arasında bir alan yaratma faaliyeti gerçekleştirmiştir.

Şekil: 38, Dafna Talmor, 2018, 'Constructed Landscapes Series' C-Type Print, Renkli Negatif Kolaj Tekniği, The Photographer's Gallery, London
https://thephotographersgallery.org.uk/content/dafna-talmor-–-constructed-landscapes

Talmor'un serisinde güçlü grafik kompozisyonları ve ince katmanlı dokuları görüyoruz ve negatif zeminin kaldığı alanlardaki karanlık alanlarla birlikte sanatçı, bir bellek birikimini ve bir idealin yansımasını temsil etmektedir (Soutter, 2014, int.) Yüzey, Talmor için bir keşif ve deney aracı olmasının yanında bilinmeyene açılan bir pencere olarak da sunulmaktadır. Sanatçı, kavramsal düzeyde, bir negatifin belirli unsurlarını kesme ve çıkarma eyleminin şiddetli ve yıkıcı çağrışımları, toprak ve doğanın yıkımına atıfta bulunan politik ve çevresel bir metafor olarak algılanabileceğini belirtir. 'Boşluk olarak algılanabilen bir kara alan olmasına rağmen- yokluğu ile- bir zamanlar orada olana ya da gerçekte orada olacak, ancak gizlenmiş olana atıfta bulunur (Talmor, 2014, int). Talmor'un Fotoğraf aracılığıyla gerçekleştirdiği bu algoritmik müdaheleler ve son derece hassas kesim bölgeleri kendi çağrışımları yoluyla elde ettiği 'Terrae Incognita'ya işaret etmektedir. Yanı sıra kolayi montaj ve çoklu pozlamalar yoluyla elde ettiği manipülasyonlar, fotoğraf tarihiyle kurduğu diyaloğun kavramsal fotoğrafta imge arayışlarının bir stratejisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bağlamda Fotoğraf tekniğiyle yüzey üzerinde sezgizel ve içgüdüler yoluyla inşa edilen şehir ve doğa temsilleri, Kavramsal Fotoğrafta boşluğun analitik görünümüne imkân sağlamaktadır. Diğer bir değişle Fotoğraf yüzeyi kartografik sınırları anımsatan çizgi ve ayrımlarla birlikte, farklı mekân ve yerleri tanımlamada aktif bir arzu nesnesi haline gelmektedir. Yüzey, sanatçının kolaj tekniğiyle dönüştürdüğü, çeşitli bilinç, bellek ve fiziksel deneyimlerini vurgulayan somutlaşmış bir zihinsel haritası haline gelebilmektedir.

2.2.2. Sophie Ristelhueber

"I was obsessed by the idea of a desert that was no longer a desert"

Sophie Ristelhueber

Kavramsal Fotoğraf, sanatçılara, havadan bakış açısının dönüştürücü etkisiyle, yüzey ve yüzey üzerindeki izlerle etkileşime geçme ve klasik topografik yüzeyin hacimsel alanıyla bir diyalog kurma imkânı sağlamaktadır. Post-Colonial Araştırmalar Bölümünde değerlendirdiğimiz sanatçı Jananne Al-Ani, bu bakış açısının ideolojik görünümüne yönelik bir perspektif ortaya koymuştur. Benzer bir biçimde, görünen yüzey ve insan izleri anlamında derinlemesine ve hatta anatomik diyebileceğimiz türden ilişki kuran sanatçılar, yüzeyi görmenin bir yolu olarak bu yöntemi kullanmaktadırlar. Fotoğraf ve topografya arasındaki

ilişkiyi, yeryüzünü, insan bedeninin kırılganlığıyla analojik bir bağ kurarak temsil etmeyi amaçlamaktadırlar.

Fransız Sanatçı Sophie Ristelhueber, 1949 yılı Paris şehrinde doğmuştur. Sanatçı Sorbonne Üniversitesi ve École Pratique des Hautes Études' devam ederek Edebiyat eğitimini tamamlamıştır. 1979'lerden itibaren çeşitli basın yayın kuruluşlarında çalışmıştır. Hayatında yeni bir yön ararken, 1979'da Belçikalı sanatçı François Hers tarafından 'Intérieurs' (1981) adlı sosyal konutların renkli fotoğrafları için bir metin yazması için görevlendirildi. Sonunda, metni yazmamış, bunun yerine sakinlerin siyah-beyaz fotoğraflarını çekmiştir. 1982 yılında Raymond Depardon'la 'San Clemente' adlı bir film yaptı. Aynı yıl Beyrut'a gitti ve medyada görülen foto muhabirliğinden çok farklı bir dizi görüntü geri getirdi (jeudepaume.org). Ristelheuber, bu tarihlerden itibaren savaşın yaşandığı ama insan mevcudiyetinin olmadığı, sözkonusu gerçekliğin sembolik temsilini ürettiği fotoğraf serilerine başlamıştır.

1984 yılı 'Beirut' adlı çalışmasında sanatçı, dönemin kalıntılarını fotoğrafladığı 31 adet fotoğrafla tamamlamıştır. Modernitenin ve antik çağın kalıntılarını aynı perspektiften sunan bir yaklaşım ortaya koymuştur. Sonrasında ortaya koyduğu 'Vulaines' (1989) çalışması otobiyografik birtakım bileşenlerin oluşturduğu bir dizi fotoğraftan oluşur. Eski aile albümleri, haritaya benzer duvar kağıtları, hem siyah-beyaz hem renkli olan iç mekân fotoğrafları ve ağırlıklı olarak çerçevelerden oluşan kurgusal sahnelerden oluşan ifade sözkonusu olmuştur. Fotoğraflar bir çocuğun göz hizasından çekilmiş, geçmiş ve çocujluk arasında bir diyalog oluşturulmuştur. Aynı yıl büyük bir deprem yaşanan Ermenistan'da yine yıkık üç şehrin renkli mimari fotoğraflarını sunmuştur. Çalışma, ıssızlık temasının hâkim olduğu çökmüş bir şehrin harabelerini ortaya koymaktadır. Sanatçı 1987 yılına kadar Fransa'da Bakanlığa bağlı 'Arazi Geliştirme ve Bölgesel Eylem Delegasyonu' (Datar) komisyonunda yer almıştır ve çalışmalar üretmiştir. 1990 yılında 'Mémoires du Lot' adlı yaşamın alegorik bir temsili olarak nitelediği dört dizilik bir fotoğraf serisini ortaya koymuştur. Stüdyoda ürettiği fotoğraflar, insanlık, hayvan krallığı, manzara ve bölge ana temalarıyla kurgulanmış ve ikonografik birtakım ögeler barındıran bir anlatım sözkonusu olmuştur. Bedensel kırılganlıklar, izleri ele aldığı ve savaş mecralarında geçirdiği zamanı irdelediği 'Every One' (1994) Projesi de yine Yugoslavya ziyareti dönüşünde gerçekleştirdiği bir kurgusal estetiği temsil etmektedir. Anatomi ve cerrahi prosedürlerin izleri olan yaralar, sanatçının Sırp-Hırvat çatışmalarının bir tasviri niteliğinde olup, büyük formattaki baskılar 'Musée National d'Art Moderne' ve 'Victoria and Albert' Müzeleri dahil birçok koleksiyona dahil edilmiştir.

Ristelhueber, Fotoğrafın kavramsal çerçevesini tarih, kültür ve izler bağlamında değerlendirmiş, savaşın sebebiyet verdiği yıkımı farklı bir bakış açısıyla ifade etmiştir. Sanatçı, 1991 yılı Körfez Savaşı sırasında 'Time' dergisinde yayınlanan Kuveyt Çölü'nün havadan çekişmiş bir fotoğrafına rastladı ve akabinde bölgeye gitmeye karar verdi. Savaşın ardından 7 ay sonra bölgeye varmış ve hem yürüyerek hem de uçak aracılığıyla gezdiği çölün, makro-mikro perspektifi, gerçeklik ve soyutlama tartışmalarını ifade eden bir vizyonla temsil etmeye karar vermiştir. 1992 yılında projelendirdiği çalışması 'Fait' Fransızca keline anlamı hem 'sonuçlanmış' hem de 'gerçek' olarak geçmektedir. Sonrasında çalışma İngilizce 'Aftermath' olarak da adlandırılmıştır. 'Fait' serisi sanatçının 71 adet fotoğrafından oluşan çöl üzerinde oluşan savaşın ve tahribatın izlerini havadan görünüm aracılığıyla gösteren çalışmasıdır. Uzaktan bir mozaik formunu andıran, yaklaştıkça çöldeki bomba kalıntıları, savaş araçlarının lastik izleri ve pistelerinin belirginleştiği bir perspektif ortaya koymuştur.

Şekil:39, Sophie Ristelhueber, 1992, Fait, Alüminyum üzerine Gümüş Baskı, 100x127x5 cm, Jérome Poggi Galery, Paris

http://galeriepoggi.com/en/artistes/oeuvres/3361/sophie-ristelhueber#oeuv-55

Sanatçının ilham aldığı ve kendi gerçeklik algısıyla bütünleştirdiği sanat tarihiyle diyaloğa geçişini sağlayan bir başka eser sözkonusudur. Avangard sanatın öncülerinden Man Ray, (1890-1976) Marcel Duchamp'ın eseri "La Mariée Mise à nu par ses Célibataires, Même" (The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even) (1915-23) diğer adıyla 'Large Glass' (Büyük Cam) üzerinde uzun süreler biriktirdiği tozların fotoğrafını çekmiştir. Sürrealist bakış açısıyla elde ettiği 'Élevage de Poussière' (Toz Üretimi) (1920) adlı görüntünün dönemin I. Dünya Savaşı yansımaları eşliğinde havadan görünümü çağrıştıran formal bir estetiğe sahip olduğu

gözlenmektedir. David Campany fotografik bakış açısıyla ele aldığı eser için şunları söylemektedir:

> "'Dust Breeding' (Élevage de Poussière), Dada, Sürrealizm, Soyutlama, Kavramsal Sanat, Land Art, Performans Sanatı gibi birçok alanda açıklanmaktadır. Hepsine dahil ya da hiçbirine değildir. Askeri görüntüleme, adli tıp, belgesel pratikler, fotojurnalizm ile ihtimali olmayan bir karşılaşma mevcuttur. İçinde, bir zaman keşfi, şans, mekânsal ve kökensel belirsizlik, fotoğraf, heykel, performans bulnaıklığı, süreç üzerine bir meditasyon, görüntü ve metin arasında bir duruş, belge ve sanat eseri, biçim-biçimsizlik, kozmik ve evcil arasındaki ayrımların karıştırılması gibi iddialar sözkonusudur" (Campany, 2015: int).

Marcel Dushamp'ın eserinin 1927 yılında bir sergi için taşınırken geçirdiği kaza sonucu hasar görmesi ve Man Ray'in fotoğrafıyla tamamlanmış olması yine Ristelheuber'in 'Fait' benzetmesiyle örtüşmektedir. Bu görüntüler bizi Fotoğrafın kanıt olma meselesini tartışmamıza yol açmış yanı sıra maddenin toz hali ve ölçeği vurgulayan bir vizyonu benimsemiştir. Ristelhueber şöyle belirtmiştir:

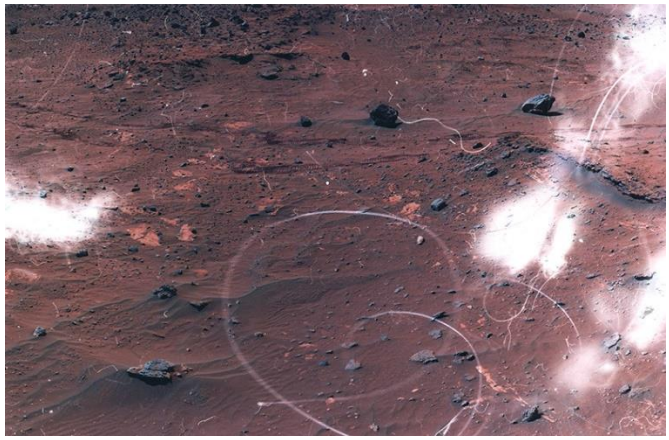
> "Bu seri için çölün üzerinde uçuyordum ve tam olarak ne aradığımı biliyordum: tüm bu izler, siperlerin hatları. O kadar heyecanlandım ki, Man Ray'ın ünlü bir fotoğrafı olan 'Dust Breeding' e baktığımı fark etmedim. Eve gidip baskıları görene kadar bağlantıyı farkedemedim. 1920 yılında fotoğraflanan 'Dust Breeding', bir yıl boyunca bırakılan ve tozla kaplanmış cam bölmeler üzerinde bir sanat eseri olan Duchamp's The Large Glass'ın bir bölümünü gösteriyor. Man Ray'ın fotoğrafı, ölçekle oynadığı için beni çok etkilemişti. Kendi çekimimle karşılaştırırsam, kafamda sabitlenmiş olduğunu düşünürdüm" (Ristelhueber, 2010: Philips).

Şekil : 40, Man Ray, 1920, Dust Breeding, Gelatin Siver Print, 23.9x30.4 cm ARS, New York.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/271420

Ristelhueber, ‘Because of the Dust Breeding’ adlı çalışması ilk Körfez Savaşı ve yayıldığı zaman dilimini kapsamaktadır. ‘Topografyayı geometrik bir ızgaraya yaslamak, düşme bakış açısı ve yukarıdan bakış açısının (Aerovision) insan üstü ölçeği bilinç altını etkilemiştir. Ve Fernand Braudel’in terimiyle bu bir coğrafi-tarih’tir. (Geo-History) Braudel bunu kendi deyişiyle ‘batık tarih, neredeyse sessiz, her zaman gizli’ olarak açıklamıştır’ (Braudel, 2012, akt. Gustafsson, 2016:84). Bir bakıma havadan göründüğünde tümüyle algımıza yerleşen ve tamamlanma sürecinini ortaya koyan Peru’daki gizemli Nazka çizgilerini çağrıştırmaktadır. Sanatçı ‘Fait’ adlı serisinde iki farklı görselden etkilenmiştir. İlk olarak, Körfez Savaşına ait ‘Times’ dergiside çıkan ve onu harekete geçiren kapak görseli, sonrasında ise Man Ray tarafından gerçekleştirilen ve sanat tarihine malolan eser ‘Dust Breeding’ ile tamamlanma halini ortaya koymuştur. Körfez Savaşının medyada görünen hali, çatışmanın son derece steril ve sansürlü yanını vurgular nitelikteydi. Bununla birlikte canlı yayınların ilk kez savaş alanına bağlandığı ve hava saldırılarının Tv ekranlarında gösterildiği bir ortam sözkonusu olmuştur.

> “‘Fait’ çalışmasındaki hava perspektifi, ne tamamen askerileşmiş ne de tamamen estetize edilmiştir. Aksine, ‘Fait’, hava keşif imgelerinin çağında, tarihsel konstrüksiyon ile fotoğraf temsili arasında son derece aracı bir nesnel gerçekliğe dikkat çekiyor. ‘Fait’ bize tarihsel kanıt olarak yukarıdan zemini gösterir, ancak açığa vurulan anlamın topografik bir kâbusunu ortaya çıkarır. Bu fotoğraflar, şiddet sonucu kazanımın düzleştirilmiş manzaraları, sömürge haritalarının çölleri boşaltma ve petrol ve arkeolojik hazine arayışında boş alanlar yaratma yollarını hatırlatarak savaş sonrası sonuçlarını içeriyor. Bununla birlikte, fotoğraf sergisi bağlamında ‘Fait’, bizi güvensizliğe ya da ölçeği merak etmeye, neler olduğunu ayırt etmeye, ideolojik politikayı tekrarlayan fiziksel zorluğu tamamen algılayamayacak bir zararı görmenin zorluğunu kaydetmeye teşvik ediyor” (Kaplan, 2018:194).

Yanı sıra ‘Toz’ malzemesinin sanat tarihi boyunca varoluşsal bir estetik malzemesi olarak kullanılageldiğini söyleyebiliriz. Partiküllerin futuristik modernliğin sembolik bir karşılığını bulan sanatçılar olduğu gibi kozmik birtakım ilişkilendirmeler sunan sanat eserleri bulunmaktadır. Sanatçı Eva Stenram, 2007 yılında gerçekleştirdiği projesinde ‘Per Pulverem Ad Astra’ ile benzer bir olguya yaklaşmıştır. Sanatçı NASA arşivlerinden taradığı Mars görüntülerini analog tekniğe dahil bir geliştiriciye aktarmış, 35 mm negatifleri toz malzemesi ile buluşturarak el izleriyle şekillendirmiştir.



Şekil: 41, Eva Stenram, 2007, Per Pulverem Ad Astra C.2, Unique Crhromogenic Print, 22.23x 34.29cm, Courtesy of NASA, Bulger Gallery, Canada
https://www.bulgergallery.com/artists/141-eva-stenram/works/#/image_popup/artwork34583/

Stenram, her bir baskıyı daha da biricik hale getirmek için farklı toz dağılımlarıyla defalarca kez basmış ve yüzey üzerinde sürrealist bir form oluşturmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda NASA gibi Ulusal Uzay Programlarının bir Debordian bir gösteri mekanizması halinde sunuluşuna ve fotografik materyalin toz ile olan potansiyel yaratıcılığına ilişkin bir tarihsel bir diyalog ortaya koymuştur. Stenram'ın elinde NASA'nın teknik sihirbazı toz akarları için bir oyun alanına indirgenir (Soutter, 2018:118). Stenram'ın projesine kavramsal bir ivme sağlayan olgu, tam olarak fotoğrafın bu uzak gezegenlerin manzarasını görmemizi sağlayan güçlü bağlantısıydı. Bizi bu ortamlara erişebilir kılan ve alternatif yaşam örgüsünü tartışabilmemizi sağlayan bu görüntüler Stenram'ın yeniden ürettiği gerçekliğinde karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, çalışmasında yine Man Ray tarafından 1931 yılında üretilen 'Le Monde' (Dünya) adlı fotogram çalışmasından ilham almıştır. Man Ray'in çalışmasında olduğu gibi fotoğrafın gerçeğe bir pencere olma rolünün yürekten kabul edilmesini önleyerek, uzayın popüler görselleştirilmeleri söz konusu olduğunda kameranın aracı karakterini yeniden vurgulamaktadır (Burbridge, 2007:int).

Yüzeyin günümüz dijital ortamında piksellerin ötesinde, kültürel bağlantılar kurularak ve deneysel faaliyetler eşliğinde kullanılabildiğini görebilmekteyiz. Ristelhueber'in savaşı, coğrafya ve tarihle ilişkilendirdiği benzer projelerinin herbirinde sıkılıkla karşılaşılan bir başka vizyon ise sanatçının metinlere ve alıntılara yer vermesidir. Örneğin 'Beirut' projesinde Lucretius'un 'Nesneler Doğası' şiirinden bir pasaj, 'Fait' projesinde Napolyon döneminde askeri bir teorisyen tarafından yazılmış 'Savaş Üzerine Felsefe İncelemeleri' metininden ve 'Every One' projesi için Thucydides'in Mora Savaşı Tarihinden alıntılar yapmıştır (Gustafsson,

2016:85). Topografya ve tarihsel olaylar arasında gerçekleştirdiği bu diyaloğa metinlerarası bir geçişle desteklemiş ve çalışmalarına dahil etmiştir. Sanatçı 2001 yılında yine 'Beirut' serisine benzer nitelikte bir çalışma gerçekleştirmiş ve Suriye şehrindeki ıssız konutları ve tarihi anıt niteliğindeki mimari yapıyı fotoğraflamıştır. Yaşamın durduğu bir coğrafyayı tasvir etmiştir. Sophie Ristelhueber, çalışmalarında ölçek ve perspektifin etkilerini şöyle anlatıyor: "Sonsuz büyük ve sonsuz küçük arasındaki sürekli değişim seyirciyi yönünü şaşırtabilir. Ancak bu, dünya ile ilişkimizin iyi bir örneğidir: Her şeyi görmek, her şeyi kavramak için modern tekniklerimiz var, ama aslında hiçbir şey görmüyoruz" (Ristelhueber, akt. Campany, 2017. İnt).

Ristelhueber savaşın izlerini ve sonuçlarının coğrafyada bıraktığı tahribatı kendi vizyonuyla ele almaya devam etmiştir. 2003 yılında, bir gazete küpüründe havadan fotoğraflanan ve yeni inşa edilmiş bir İsrail yerleşimini gösteren bir görselden etkilenerek Batı Şeria'ya varmıştır. Dönemin Ürdün ve İsrail arasındaki 708 km uzuluğundaki duvarın ayrımı için oyuklar hazırlanmaya başlamıştı ve sanatçı söz konusu duvar için 'İki manzara arasında duran bir ekran gibiydi, yapıldığını gördüm ancak resmi anlamda beni hiç ilgilendirmeyen bir nesneydi' ifadesini kullanmıştır (Grenier, 2010, akt. Gustafsson, 2019: 89). Sanatçı, lego formlara benzettiği yapıları yukarıdan görüntülerken çatışmanın sürdüğü kıvrımlı yollara bağlanmış ve kamerasını patikalar üzerinden yüzeye yöneltmiştir. Görünen manzaranın ortasındaki yol güzergahı işgalciler tarafından kontrol noktası niteliğindeki malzemelerle kesilmiş veya höyükler açılmıştı ve Ristelhueber bu insan yapımı bu engellere yoğunlaşmıştı. Serinin bundan sonrasında yüzeyle birebir temas halinde bir yer gezgini olarak sürdürmeyi amaçlamıştır. Filistinlilerin bu güzergahtaki hareket noktasını kontrol etmeyi amaçlayan bu barikatları manzara ile bütünleştirerek minyatirüze eden bir perspektiften fotoğraflamıştır. Sanatçının bu bakışı jeopolitik bir gerçeklik veya sınır unsurunu derinlemesine tartışıyor gibi görünsede meseleyi coğrafyaya bir beden bakışı metaforuyla ele almayı amaçladığı görüşü mevcuttur. Filozof Jacques Rancier, öngörme meselesine karşı gösterilen dirence değinir ve 'Ristelhueber'in fotoğrafladığı şey, savaşın amblemi değil, bir arazide bıraktığı yaralar ve yara izleridir' diyerek şöyle tasvir eder:

> "Fotoğrafta bir taş yığını, zeytin ağaçlarıyla dolu tepelerin huzurlu manzarası içinde ahenkle durmaktadır; manzara Odysseus'un seyahatlerini gerçekleştirdiği Akdeniz'in hala varlığını sürdürdüğünü göstermek için Victor Bérard'ın yüz yıl önce fotoğrafladığı manzaralara benziyor. Fakat pastoral bir manzaradki bu küçük taş yığını anlamını ancak ait olduğu bütün içinde kazanır: WB (West Bank/Batı şeria) serisindeki tün fotoğraflar gibi bu yığında Filistin'deki bir yola kurulmuş İsrail bariyerini yansıtmaktadır" (Ranciere, 2009:95).

Şekil:42, Sophie Ristelhueber, 2005, WB, No.22, Gelatin Silver Print, 120.1x150.2 cm, National Gallery of Canada
https://www.gallery.ca/magazine/your-collection/at-the-ngc/metaphors-and-imagination-sophie-ristelhuebers-wb-

Batı Şeria'dan hemen sonra sanatçı Orta Doğu coğrafyasındaki bir başka serisi olan 'Eleven Blowups' adlı çalışması için Beyrut ve Irak topografyasını yeniden ele almıştır. Bu seri yine bir medya organının görseline dayanmaktaydı. Sanatçı, Reuters Ajansının Lübnan'ın eski Başbakanının konvoyunun bombalanması haberinin videosundan alınmış bir fotoğrafta gördüğü sokakta meydana gelen krater görüntüsünden yola çıkmıştır. Ve çalışmasının temel argümanını dönemin Irak'ta gerçekleşen patlamaların oluşturduğu oyuklara bağlamayı amaçlamıştır. 2000 Yılında Irak'ta fotoğrafladığı manzaraların parçalarını bir araya getirerek coğrafya-savaş ilişkisine farklı bir perspektif sağlamıştır.

Şekil:43, Sophie Ristelhueber, 'Eleven Blowups', No:1, Colour silver print mounted on aluminium and framed, 110 x 133 cm, GaleriePoggi
http://galeriepoggi.com/cspdocs/press/files/sr_portfolio_en_bd.pdf

Sanatçı, serisinin 11 adet fotoğrafını tarihsel bir tutarsızlık çerçevesinde aynı zamanda geçmişte tekrarlanmış bir çöküş deneyiminin ve yıkımın izleriyle sunmuştur. Ristelhueber, "Tarihte yutulan bir toprak fikri bana ilham veren bir kavram" diyor. Bir bakıma, manzaraların huzurunun, bedenlerin kırılganlığının ve modern işlevselliğin zarar gördüğü bir uçurumun deneyimini gösterir (Lageira, 2010, int.). Sanatçının kurduğu anlam bütünlüğünde taşların ve yarıkların bulunduğu yol başlamakta ve tabiata karışıp bitmektedir. Yüzeyin derinliklerinde olan ve biten ise yine tarihsel bir tekerrür neticesinde doğaya karışmaktadır. Rosalind Krauss'un deyişiyle Fotoğraf, her şeyden önce dünyaya kültürel sistemlerle sınırlı olmaktan ziyade bir tür tesir veya iz olarak bağlıdır. Bu argümanda Fotoğraf, ne eksik bir simulark ne de şeffaf bir belgedir, bir indeks, bir 'iz'dir (Krauss, 1977:80). Ristelhueber'in Orta Doğu ve Savaş üzerine ortaya koyduğu ifade, gerçeklik ve gerçeklik üzerine yapılan söylemin biribirinden farkını vurgulamaktadır. Sanatçıyı harekete geçiren her görüntü ve derinindeki tecrübeler fotoğraf tarihinde bir yolculuğu öngörmektedir. Sanatçı, Topografya ve tarih ile bağlantı kurar ve yüzeyin derinlerinde yatan gerçekliği ön plana koyarak algının ve bilincin kavramsal referanslarına yönlendirmektedir. Oyuklar ya da yarıklar yüzeye ilişkin bağlamlarda değerlendirildiğinde pek çok farklı gerçekliğe karşılık gelebilmektedir. Kimi zaman kentlerin modernist prestijli özelliklerini öne çıkarırken kimi zaman savaşları, harabeleri veya sığınakları akla getirir. Ya da insan tahribatı neticesinde yok edilmekte olan bir doğa dönüşümüne yönelik ekolojik söylemlere ortam sağlamaktadır. Ristelheuber'in yüzeyde derine inme anlayışı politik tavrın ötesinde tıpkı fotoğrafın sağladığı gibi coğrafyada varolan izlere tarihsel bir çerçeveden

bakış olmuştur. Kavramsal Fotoğrafın izleri ifade etme, gösterme ve açığa vurma anlayışı gerçekliğe bu bağlamda bir süreklilik kazandırmaktadır.

"Yeryüzü, sanat eserine özgü bir dünyanın ebedi şimdisinde varolur ama aynı zamanda da sanat eserinin yeryüzü ile ilgili bir diğer işlevi daha vardır; sanat eseri, paradoksal olarak kendine mal ettiği kadarıyla yeryüzünü, bünyesinde muhafaza eder" (Atay, 2019: int). Ristelhueber manzaraya dahil olan ve bilinir bir bilinmezliği vurgulayan yarıklarla yeryüzüyle sürekliliğin mevcut olduğu bir etkileşim içinde bulunmaktadır. Sanatçının manzarayı vurgulayarak derine inme ve görünmeyeni görünür kılma çabası sanatın yeryüzüyle temasını açıklar nitelikte bir olguya yönlendirmektedir. Heidegger, 'Yeryüzü bütün doğmakta olanların doğumunu kendileri olarak gizleyen şeydir. Yeryüzü gizleyen olarak doğmakta olanlarda bulunur' diye belirtrmektedir (Heidegger, 2007: 37). Bu bağlamda bir sanat eserinin varlığını, saklı olduğu mecrayı ve kurduğu dünyadaki öz bakışı nitelemektedir. Metinlerarası perspektifte Gilles Deluze alıntıladığı Lewis Carol'un edebi karakteri Alice'in maceralarındaki, yüzey boyunca kayma ve derinlere inişi ve yüzeye çıkışı reddediş mücadelesinden bahsetmektedir. 'Cisimlerden cisimsize geçmek için sınırı izlemek, yüzey boyunca ilerlemek gerekir. Paul Valéry'nin derin bir sözü vardır: 'en derin olan tendir' der (Deleuze: 2020:26). Ristelhueber, jeopolitik öneme sahip bir coğrafyaya dahil olan doğayı, bir yara izine, bedeni ima eden bir anatomik yaşanmışlığa dönüştürmeyi amaçlamıştır. Kavramsal fotoğrafın duruluğu çerçevesinde söylemine ulaşmak için yeryüzünü bir arayüz haline getirmiştir.

2.2.3. Simon Norfolk

Kötülüğün kanıtı, iyiliğin kanıtı gibi, evrensel entropi yasalarına uyar. Isı soğur, madde parçalanır, anılar kaybolur. Eğer onlara izin verirsek…
Simon Norfolk

Kavramsal Fotoğrafı, belgesel vizyonu dahil eden bir bakışla temsil eden Simon Norfolk, kendisini Photojournalist olarak tanımlamaktadır. 'Savaş' kelimesini tarihsel, sosyolojik, kültürel ve hatta etimolojik anlamda değerlendirerek meydana geldiği topografyayı tüm biçimleriyle incelemiştir. Savaş ve manzaraya bıraktıkları ile birlikte Norfolk'un belgesel deneyimleri hümanist perspektiften bir vizyonu vurgulamaktadır.

Diğer bir yandan zaman ve katman kavramları eşliğinde, savaş alanının yüzey ve çevre bağlamında ne olduğu ve imkân dahilinde ne olabileceği üzerinde bir söylem gerçekleştirmektedir.

İngiliz sanatçı Simon Norfolk, 1963 yılında Nijerya'da dünyaya gelmiştir. Eğitim hayatına Hertford College, Bristol Üniversitesi ve Oxford'da Felsefe ve Sosyoloji dereceleriyle tamamlamıştır. South Wales, Newport Üniversitesinde Fotoğraf eğitimi almış ve 1994 itibariyle aktivist çalışmalarına başladıktan sonra Manzara temelli Belgesel serilerini ortaya koymuştur. 1998 yılında 'For Most of It I have No Words: Genocide, Landscape, Memory' adlı kitabını yayınlamıştır. Soykırım sonrası insan izlerini ifade eden kitabında Auschwitz, Rwanda, Kamboçya, Vietnam gibi bölgelerde yaşanan soykırım gerçekliğine değinmiştir. 2012 yılında aynı adla açtığı sergisinde bir arşiv çalışması sunmuş arşivindeki fotoğrafları, soykırıma dahil belleğin ve unutma eyleminin bir temsili olarak ortaya koymuştur. Sözkonusu sergi İngiltere York şehrinde başlamış ve Rotterdam, Liverpool, Minneapolis Center for Photography, The Royal Photographic Society ve Imperial War Museum gibi şehir ve galerilerde sergilenmiştir. Norfolk, kariyeri boyunca 'The European Publisher's' (2001), 'Le Prix Dialogue, Les Rencontres d'Arles' (2005), AOP Photographers (2006), British Arcaelogical (2016), PDN Photo Annual (2018) dahil pek çok ödüle layık görülmüştür.

Fotoğraf teknolojisinin bir savaş meydanındaki ilk temsillerini ortaya koyduğu savaş Kırım Savaşı (1853-1856) olmuştur. Kraliyet tarafından bölgedeki İngiliz ordusunu belgelemesi amacıyla gönderilen Roger Fenton, (1819-1869) bu süreçte muharebede 360 adet ıslak levha yöntemiyle görüntü elde etmiştir. Fotografik üretim şartlarının zorluğu ve zahmetli uzun süreci savaşın çatışma sırasındaki görüntülerini imkânsız hale getirmiş ancak Fenton mevcut şiddeti savaşın gerilimli coğrafyasını fotoğraflayarak yansıtmıştır. 'The Valley of the Shadow of Death' (1855) isimli fotoğrafı, ıssız bir kara parçasını gösterirken kısa zaman önce son derece şiddetli çatışmaların geçtiği bir topografyanın temsilidir. Fotoğraf yüzeyin kendisini bir savaş tanığı olarak göstermektedir. 2003 yılına gelindiğinde sanatçı Paul Seawright, 2002 yılında Afanistan Savaşına yönelik bir ifade gerçekleştirmiştir. 'Hidden' serisi Fenton'un benzeri bir perspektiften ancak ek olarak henüz aktif olmamış mayınları içeren bir manzarayı gözler önüne sermiştir. Afganistan-Pakistan sınırına tıpkı Fenton'un yaptığı gibi ağır bir büyük format fotoğraf makinesiyle gitmiştir. Sanatçının sözkonusu askeri yıkıcı materyalleri vurgulaması değişen tek şeyin askeri donanımın olduğua yönelik bir ifadenin sonucudur.

Fenton'un belge niteliğindeki fotoğrafı yaşanmış ve bitmiş olanı temsil ederken Seawright, şiddetin bir yerlerde gizli ve gelecekteki yıkıma hazır olduğunu söylemektedir.

> "Çok ayrıntılı ve kapsamlı bir çalışma olmasına rağmen bu fotoğraflarda savaşın trajik, şiddet, dehşet ve ölümü yansıtan görüntüleri sergilenmemiştir. Bu bir eleştiri konusu olabilir. Ama bilirsiniz, gerçekçi vizyonun sonsuz sayıda farklı versiyonu mevcuttur. Ayrıca Victoria dönemine özgü, her şeye rağmen kamuoyunun gönlünü ferah, vicdanını rahat tutma prensibi çerçevesinde öngörüldüğü üzere savaş kurbanlarının açıkça sergilenmesini önleyen politika Fenton'un yaklaşımını belirlemiştir. Sözkonusu anlayış bugünkü deyimiyle tipik bir barış fotojurnalizmini çağrıştırmaktadır. Fenton'un görece olarak nötr yaklaşımı yukarıda ifade edilmeye çalışılan koşullardan kaynaklansa da bilhassa 1990'lardan bu yana dikkat çekici bir biçimde ortaya çıkan bazı savaş fotoğrafçılarının bazı kavramsal eğilimleriyle örtüşmektedir" (Atay, 2010, int).

Savaş fotoğrafçığının Kırım savaşından günümüze kadar süreçte söylem ve misyonunun nasıl bir vizyonla sunulduğunu kitle iletişim araçları dolayısıyla görmekteyiz. Kavramsal fotoğrafın şiddeti ifade etme biçimleri, hümanist belgesel fotoğraf sanatçılarının coğrafyayı temel alarak ve kültürel akışı dahil ederek söylem üretmelerinde destek sağlamaktadır. Simon Norfolk'un sözkonusu çalışmalarını bu bağlamda incelemekte fayda bulunmaktadır.

Şekil. 44, Paul Seawright, 2003, Hidden Series, Imperial War Museum.
http://www.paulseawright.com/hidden

Şekil. 45, Roger Fenton, 1855, The Valley of the Shadow of Death, Wet Collodion Glass Negative Paris, Musée d'Orsay

https://www.musee-orsay

Simon Norfolk global anlamda bir dönüm noktası olan 11 Eylül Amerika saldırısının süreç ve aşamalarını araştırmış ve ilk Afganistan yolculuğunu gerçekleştirmiştir. 2001 yılındaki ilk ziyaretinde coğrafyanın engebeli ve sert yamaçlarını fotoğraflayarak 'Afghanistan: Chronotopia' serisini ortaya koymuştur. Simon Norfolk Manzara temsilini ise coğrafyadan uzaklaştıkça bilincimizde kaybolanlara dair bir tutumla yansıtmıştır. Coğrafyanın savaş sonrası kalıntılarına odaklanmış ve peyzajın derinliklerini irdelemiştir. Norfolk bu serisinde Avrupa manzara sanatının ıssızlığa düşkünlüğü ve hatta yıkımı dahil etmelerinden öykündüğünü belirtmektedir. (Norfolk,int) Claude Lorraine veya Caspar David Friedrich gibi sanatçıların altın renkli alacakaranlık temalarından ve gotik atmosferinin gücünü vurgulamaktadır. Ve bulunduğu coğrafyanın barbarlar tarafından yok edilen atmosferini katmanları vurgulayarak temsil etmeyi amaçlamıştır. Bu katmanlar coğrafyanın yüzeyinde gerçekleşen gerçek yıkımın ve zemindeki tarihin sembolleri olmuş yanı sıra topografyanın neredeyse bir savaş müzesi haline geldiğini işaret etmektedir. Afganistan'daki ikinci serisinin sunumunu 2010 yılında gerçekleştirmiştir. Savaşın devamlılığı ve buna olan öfkesini yansıtmak isteyen ama aynı coğrafyaya geri dönüşünde farklı bir form araştırmasına ulaşmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda yaptığı incelemelerde Viktoryen Dönem Fotoğraf Sanatçısı ve Afganistan'ı fotoğraflayan ilk fotoğrafçı John Burke'ün (1843-1900) arşivinden etkilenmiştir ve onun bakkış açısını yansıtan bir ifade biçimini kullanmıştır. Burke, 1878-1880 yılları II. Anglo-Afgan Savaşında yer almış ve sözkonusu toprakların kültürel portrelerine yer vermiştir. Arşivlerde gördüğü perspektif tam olarak bir imparatorluk tarihi döngüsü olmuş ve emperyalizme olan ilgisi ve öfkesini ifade etmede bu türden bir bakış açısının gücünden ilham aldığını belirtmiştir (Lowe, 2011, int). Bu süreçte Burke'ün vizyonunu takip ederek coğrafyayı onun gözünden tanımlama yolunu seçmiş ve tarih kitaplarından, haritalardan ve arazi eğimine dair bilgi toplamak için uydu görüntülerini incelemiştir. Sanatçı on yıllık bir süreçte iki projesi arasındaki ifade farklarını röportajında şöyle dile getirmektedir:

> "2001 çalışmam 18. yüzyılın romantik tablolarındaki altın ışık işleyişiyle doludur. Sonra, yıkıma rağmen, bir çeşit fırsatın başlangıcı, belki daha iyi bir gelecek gibi göründü; akılcı, mükemmel. Bir şeyin kapanışında ve yeni bir şeyin başlangıcında eşiğe benzer bir an. Şafak ışığının altın öpücüğünü kullanmak o zaman doğru yaklaşım gibi görünüyordu. Şimdi tamamen uygunsuz görünüyor:

duygusal tepkim şimdi çok daha karışık; daha belirsiz. 2010 / 11'de şafak öncesi veya gün batımı sonrası ışıkta çekim yapmayı tercih ettim, bu mavi paleti, hayal kırıklığımı ve hayal kırıklığını benim için olanlarla yüzleşmenin bir yolu olarak kullanmayı tercih ettim" (Norfolk, akt:Lowe, 2011, int.).

Şekil: 46, Simon Norfolk, 2001, Afghanistan: Chronotopia Serie, Man with Balloons, Kabul, Simon Norfolk Archive.
https://www.simonnorfolk.com/afghanistan-chronotopia

Norfolk'un, Afganistan coğrafyasında yaşanan günümüzle benzer türlerden bir ideolojiyle yaşanan savaşlar arasında bir diyalog kurması Post-Colonial çerçeveden bir birliktelikle kesişmektedir. Aynı zamanda sanatçının, tarihsel perspektiften bir sanatsal form araştırmalarına yer vermesi ve manzara anlayışını bu türden bir temsille gerçekleştirmesi yine estetik ve ideolojik geçişlere yönlendirmektedir. Yüzeydeki kalıntılar, manzaranın anakronik türden bir estetik ifadesi ile birlikte gerçek ile fantastik dünya arasındaki gerilimleri çağrıştıran bir temsil ortaya çıkmıştır.

"Norfolk, savaşın içinde taviz vermeksizin estetik yaşantıları sürdürmekte ve tek başına "orijinal"i ele geçirmek uğruna mücadele etmektedir. Savaşın tragedyasından damıtılmış bu görüntüler boyunca, pasifist bir politik tavır objektif bir şekilde sergilenmekte, fotoğrafçı / sanatçının bir tanık / birey olarak savaş karşıtı yorumu kavramsallaşmaktadır" (Atay, 2005, fotografya.gen).

Diğer yandan, zaman ve mekân birlikteliğinin teorik anlamda değerlendirildiği ve Norfolk'un sözkonusu çalışmasına başlık olan 'Kronotopya' kavramına değinmek yerinde olacaktır. 'Kronotopya', Chronos: zaman ve Topia: yer sözcüklerinin bileşiminden oluşmuştur. Mikhail Bakhtin tarafından ortaya atılan kavram, edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığıdır ve zaman ve uzamın birbirinden ayrılamazlığını vurgulamaktadır (Bakhtin, 2001:316). Bakhtin'e göre, 'Zaman-uzamı eksiksiz bütünlüğünde ve tamlığında kavrar. Sanat ve edebiyat, çeşitli derece ve kapsamlarda zaman-uzamsal değerlerle doludur. Sanatsal yapıtın her motifi, ayrı ayrı her yönü değer taşır' (A.g.e:316). Norfolk'un serisinde aynı coğrafyada, tarih bilincinin temsil ettiği türden bir yüzey ve peyzaj ilişkisini bellek üzerinden kurmaktadır. Sanatçı şiirsel bir biçimde ifade edilmiş eser metninde şöyle ifade etmektedir.

> "Mikhail Bakhtin bu tür bir manzaraya "kronotop" demiş olabilir: aynı anda hem uzay hem de zaman içinde harekete izin veren bir yer, zamanın "katmanlığını" gösteren bir yer. Afganistan'ın kronotopyası bir ayna gibidir, parçalanmış ve geçmişin çamuruna atılmıştır; kırıklar, önceki medeniyetlerin yankılandığı ve büyüklüğünü kaybeden parıltılı parçalar vardır"(Norfolk, int.simonnorfolk.com)

Norfolk, katmanları yüzey bağlamında değerlendirmiş ve sanat tarihinini de dahil ederek zamanın içinde görece bir temsil oluşturmuştur. Sanatçının 2005 yılında çalışmalarını gerçekleştirdiği Afganistan, Bosna, Irak, İsrail-Filistin, Libya, Normandiya ve Yemen gibi coğrafyaları 'Et in Arcadia Ego' başlığıyla bir araya toplayarak bir sergi gerçekleştirmiştir. Varlık ve ölüm temasıyla özdeşleştirilmiş bir Nicolas Poussin eseriyle (1638-1638) aynı ismi taşıyan sergi sanat tarihinde manzaranın yeniden keşfedilmesine aracılık eden önemli bir tablodan ilham almıştır. Latince anlamı tartışılmakla birlikte 'Aynı Zamanda Arcadia'daydım' veya 'Arcadia'da Bende Yaşadım' gibi zaman-mekân ve varlık tartışmalarına konu olmuştur. Norfolk'un şiddetin ve ölümün mevcut olduğu coğrafyalara bu türen bir atıfla yaklaşması, temsil ettiği manzara ve savaş kavramlarının genişleyen alt metnini vurgulamaktadır. Farklı zaman ve mekanlarda ancak aynı şiddetin temsilinin sunumuyla gerçekleştirdiği bir bütünsel çalışma sanat tarihiyle diyaloğunu söz konusu bağlamda kurmuştur.

Sanatçının 2008 yılında gerçekleştirdiği Amerika'daki askeri roket ve füze fotoğraflarını içeren 'Full Spectrum Dominance' serisi yüceleştirilmiş bir forma sahip roket ve insan yapımı askeri araçların yıkıcılığını ifade etmektedir. California'daki Cape Canaveral ve Vadenberg Hava Kuvvetlerinin üslerinde korunan bu araçların kökeninde şiddeti barındıran bir yaratıcılık harikası olduğuna değinmektedir. En karanlık ve ıssız coğrafyalarda korunan araçlar, gizli ve potansiyel bir felaketin sırlarla dolu ateşleyicileri olarak tanımlanmaktadır. Önceki çalışmalarında kendi coğrafyalarında şiddeti tanımlamayı amaçlarken, uyduların lansmanları ve testleri sırasında yine doğal manzaralarda çektiği fotoğraflarla söz konusu araçların kapasitelerini ortaya koymuştur. Sınırsız güzellik, korku ve acizlik gibi olguları bir araya getirmiş ve şiddetin oluşması için olabilecek en parlak yolları arayan bir manzara temsili ortaya koymuştur.

Şekil:47, Simon Norfolk, 2008, Full Spectrum Dominance Serie, Glory Trip 197, Michael Hoppen Gallery.

https://www.gosee.us/image/michael-hoppen-gallery-glory-trip-197-2008-simon-norfolk-courtesy

> "…Fırlatma rampalarından binlerce mil yukarıya kalkmaları, çok yükseğe çıkmaları için geçen dakika ve aşağılarda kaybolmaları… sırların dünyasında bu küçük (fotoğraflanabilir) çatlak için konsantre olmayı seçtiğim şey; boşluğa atlamaktır. Askeri stratejistler artık bir 'savaş alanı' (Battlefield) hakkında konuşmuyor; 'savaş aralığı' (The Battlespace) terimini tercih ediyorlar, çünkü bu yüzyıl savaş ortamında şaşırtıcı bir büyüme gördü. Yüzyıl önce savaş iki boyutlu bir faaliyetti; denizde, tarlada ya da denizde uzaktan görebilecekleri diğer

adamlara ateş ediyorlardı. Yüz yıl içinde savaş alanı bulutlara ve dalgaların altındaki derinliklere doğru büyüdü. Elektromanyetik spektruma (radar ve elektronik savaş ve gözetim) ve siber gerçekliğe dönüştü. Son sınır, savaş alanının uzaya doğru büyümesidir" (Norfolk, 2008: simonnorfolk.com).

Simon Norfolk, 2015 yılında gerçekleştirdiği serisi 'When I am Laid in Earth: Mapping With a Pyrograph' ile Kenya Dağı'nın Lewis buzullarında manzaraya farklı bir bakış açısı geliştirmiştir. Afrika'nın Kenya Dağında bulunan sayılı buzullarından biri olan bölge araştırmalara göre 1996 yılından itibaren yüksek miktarlarda su kaybına uğramakta ve dağa doğru çekilmektedir (www.grida.no). Temelde yine insan etkisindeki doğa temasına yönelik bir çerçeveden bakarak bunun maddi kalıntılarını ve jeolojik katmanların ayrışmasını göstermiştir. Buzulların yok oluşunu araştıran 'Project Pressure' tarafından desteklenen serisinde, eski haritalara ve buzulun bilimsel tarihsel verilerine dayalı sınırlarını çizmiştir. Projede, kayıtları 1934 yılından beri tutulan buzulun günümüze kadar %90 oranında erimesi odaklı dramatik bir alt metni bulunmaktadır.

Şekil: 48, Simon Norfolk, 2014, 'When I am Laid in Earth: Mapping With a Pyrograph'serisi, The Lewis Glacier,1963 (A), 30x40 inch, Digital Chromogenic Print, Benrubi Gallery, NYC
https://hyperallergic.com/187284/mankinds-mess-subsumed-by-beautiful-landscapes/

Sanatçı, çalışmasında ahşap veya farklı bir yüzeyde yakma eylemiyle gerçekleştirilen bir tasarım tekniği olan 'Pyrograph' yönteminden esinlenmiş ve manzarada bir ateş hattı düzeneği kurmuştur. Petrol yakıtı vasıtasıyla kademeli olarak çizdiği sınırlarda buzulun azalma seviyesini imleyerek haritaların formal anlayışını tasvir

etmiştir. New York Times yayını için tasarladığı videosunda bölgenin tarihsel kayıtlarına bağlı ve GPS haritalarından yararlanarak oluşturduğu petrol hattını yaktığı meşaleyle nasıl ateşe verdiğini göstermektedir. (www.simonnorfolk.com). Kayalık arazide ve yüzeyin zorlu şartlarında kendi eliyle ateşe verdiği sınırlar, buzulun çekilmesinin aşamalı tarihini oluşturmuştur. Yangın hattı sadece buzulun tarihsel kenarını tanımlamakla kalmaz, aynı zamanda petrolle beslenen alev, buzulun erimesine ve geri dönüşümsüz iklim değişikliğine doğrudan katkıda bulunan fosil yakıtın dikkatsiz ve sürekli yanmasını da temsil eder (Lin, 2015: int). Ekolojik bir söyleme dikkat çeken projede insan varlığı ve sözkonusu sınırları bizzat alevlendirmesi söz konusudur. Uzun pozlama tekniğiyle çekilen fotoğraflar arasında Norfolk'un kendisini görememekteyiz. Bu durum, insan varlığının doğal bir manzarada azalan mevcudiyetine yönlendirebilmektedir. Bilimsel veriler ışığında yaratıcı sürecin bir parçası olan gözlem deneyimi gerçekleştirerek geçmiş ve gelecek arasında bir diyalog oluşturmuştur. Kavramsal fotoğrafın öngördüğü zaman-mekân olguları çerçevesinde yüzey temsil etmiş, bilimsel karakteri dahil ederek minimalist bir peyzaj bilinci oluşturmuştur. 'Project Pressure'ün sunduğu bilimsel yayınlar eşliğinde haritaların iki boyutlu olgusallığından başlayıp, onu üç boyutla somutlaştırmış ve tarihsel gerçekliği tasvir etmiştir. Bunu bir tür tersine kartografya ve her daim üzerinde durduğu katmanları ortaya çıkarmak olarak tanımlamaktadır. Savaş manzaralarında odaklandığı perspektifi ve buzulların geri çekilmesi konusunu eşit şekilde uygulama potansiyelini görmüştür. (www.simonnorfolk.com). Simon Norfolk, önceki serileriyle benzer bir biçimde sanat tarihinden referanslarla katkıda bulunmuştur. Buzulların çetin şartlarından bahsettiği videosunda Caspar David Friedrich (1774-1840) eseri 'Wanderer Above the Sea of Fog' (1818) adlı tablonun tıpkı diğer Avrupalı romantik ressamların manzaraları kadar ilham verici olduğundan bahsetmektedir.

Norfolk, photojournalist kimliği dolayısıyla kendisini bir aktivist ve çalışmalarındaki zaman ve mekân diyaloğuna verdiği önem neticesinde bir arkeolog olarak değerlendirmektedir. Kavramsal Fotoğrafın dönüşüme ilişkin öngörüyü zaman ve mekân bağlamında değerlendirme yöntemleri, Norfolk'un yüzey olgusuyla örtüşmektedir. Tarih bilincini manzara ve dolayısıyla katmanlar halinde yüzeyde ele alan sanatçı, savaşı ve insan izlerini bir varoluş alanı olarak betimlemektedir. Trajedilerin

gerçekleştiği coğrafyaları tasvir etmek hem politik hem de insanlığa dair evrensel bir mücadelenin çabasını vurgulamaktadır.

2.3. Siber Kültürel Coğrafyalar

Post-modern çağın gerektirdiği teknolojik yapılanmalar neticesinde, bilgi işlem ve telekominikasyon altyapıları 'world-wide-web' odaklı bir ineternet tabanlı yazılımlara yönlendirmiştir. Bilgi aktarımının bilgisayar iletişim ağları aracılığıyla yaygın kullanımı coğrafi bilgi sistemlerine etkisi tartışılmaz boyuttadır. Harita ve kartografi çalışmaları, nitelik ve nicelik yönünden dijital ağların algılanması yoluyla tasarlanmış ve yaşamın ayrılmaz bir parçası konumuna ulaşmıştır. İkarus'un aşılmaz merakı ve aşkın bilgi açlığının bir temsilini, içinde yaşadığımız gezegeni ve dünyayı bilme çabasıyla coğrafi bilginin sınırlarını zorlayarak elde etme amacı sözkonusudur.

Coğrafi bilgi sistemlerinin bilgisayar tabanlı modernize tasarımı, tıpkı internetin sağladığı terminolojik yapı gibi, yeni harita ve grafik sistemlerinin öngördüğü birtakım terimleri sisteme dahil etmiştir. Bu bağlamda coğrafya disiplininin geniş bir yelpazede ele alınması, kartografinin yeni ortamını da dijital teknolojinin benzer sınırları içinde tartışılmasını sağlamıştır. Dijital dünyanın yer ve uzamsal doğası kartografyaya bakışı, 'siber' olarak tanımlanan bir çerçeveden bakışla farklı amaçlar doğrultusunda yapılan harita türlerine ortam sağlamıştır. Bu yeni algı, 'Cybergeography' gibi yeni coğrafi bakışın doğuşuna ve bilginin farklı varyasyonlarına olanak sağlayan bir dünyanın inşaasına kadar uzanmaktadır. Bunun yanında genişleyen bilgi olanakları dolayısıyla jeo-uzamsal verilerin sayısı giderek artan kullanıcılarının sosyolojik ve ideolojik boyutunun yorumlanması ve sanal bilginin eleştirel söylemleri de giderek artmaktadır.

Harita tasarımının bu yeni mecrası, dünyayı sözkonusu perspektiften çözümlemeyi amaçlayan sanatçılar için de yeni önermeler sunmalarına olanak sağlamıştır. Yeryüzüne İkarusvari bir dikey bakışı imkânı veren bilgisayar ekranlarının sunduğu imkanları ele alan sanatsal dışavurumları bu başlık altında değerlendirmek

amaçlanmıştır. Aynı zamanda manzaraları kavramsal sanatın öngördüğü sembolik bir saf anlatımla vurgulayan sanatçılar dikkate alınmıştır. Benzer bir yaklaşımla çevrimiçi navigasyonun kültürel ve sosyolojik boyutunu işleyen sanatçılar, destekleyen felsefi söylemler eşliğinde incelenecek ve bu bağlamda kavramsal sanata yansımalarına değinmek hedeflenmektedir.

2.3.1. **Joan Fontcuberta**

> *…Yani bir kurgu inşa ettiğimizde, bunun okuyucu ya da izleyici tarafından anlaşılması ve kabul edilmesi için gerçeğe yakın olmasını sağlamalıyız. Ancak, gerçeklik tamamen çılgın; tahmin edilemez. Bizi şaşırtmaktan asla vazgeçmez. (Theeyes.eu).*

Kavramsal sanatın icrasında Fotoğrafı bir araç olarak kullanan ve bu aracı tüm yönleriyle ele almayı amaçlayan sanatsal dışavurumlar söz konusudur. İspanyol Sanatçı Joan Fontcuberta (1955), Kavramsal bir fotoğrafçı olmasının yanı sıra, küratör, eğitmen, editör ve yazarlık faaliyetleri gerçekleştirmektedir. 1977 yılında Barcelona, Autonomous Universitesi, İletişim alanından mezun olmuştur. Aile mesleği olan reklamcılık sektöründe yaptığı kariyerin ardından 1979-1986 yılları arasında Güzel Sanatlar Fakültesinde ders vermeye başlamıştır. Fotoğraf disipliniyle olan kariyerine ise 1980 yılında kurucularından ve editörlerinden olduğu 'PhotoVision' adlı görsel sanatlar dergisiyle başlamıştır. Sanatçı, 2003 yılında Harvard Üniversitesinde misafir öğretim üyesi olarak görev yapmış ve 1993 yılından bu yana Barcelona Pompeu Fabra Üniversitesinde akademik çalışmalarına devam etmektedir. Fontcuberta kariyeri boyunca pek çok solo sergi sunmuş ve çalışmaları Art Institute of Chicago; Rochester's George Eastman House, New York's Metropolitan Museum of Art, Musée National d'Art Moderne, New York's Museum of Modern Art; Houston's Museum of Fine Arts, Museum of Modern Art gibi müzelerde ve onu temsil eden galerilerde sergilenmiştir. 1996 yılında Recontres d'Arles gibi önemli Fotoğraf etkinliğinin sanat yönetmenliğini yapmıştır. Çalışmalarına yön veren mizah ve absürdlük anlayışının reklam ve iletişim geçmişinin etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Fontcuberta, genel perspektiften bakıldığında fotoğrafın bütünsel yapısını ve teorik boyutunu gerçeklik sorgulamaları aracılığıyla sunmayı amaçlamıştır. Sanatçının bu boyutta gerçekleştirdiği söylemleri çalışmalarında provoke edici bir şüphe ve alternatif gerçeklik ortamları olarak yer bulmaktadır. Alışılmadık bakış açılarıyla ve multidipliner boyutta katkı sağladığı bilimsel keşif arayışlarıyla görüleni sorgular ve nadir, beklenmedik olanı kurgulamaktadır. 1980'lerden itibaren Fotoğrafın bir kanıt olma özelliğini ve gerçekliğe yönelik yaklaşımını sorgulayan çalışmalara imza atmıştır. 'Herbarium' (1982-1985) serisi, modern taksonominin mucidi olarak kabul edilen Carl Linnaeus (1707-1778) tarafından tanımlanan botanik türleri çalışmasından ilham almıştır. Aynı zamanda Alman Fotoğraf Sanatçısı Karl Blossfeldt (1865-1932) tarafından sunulan "Urformen der Kunst" (Art Forms in Nature) (1928) serisine atıfta bulunmuş ve sanatçının sistematik tipoloji yaklaşımını öznel bir yorumla temsil etmiştir. Sanatçının bitkisel formları ele alış yöntemi, bilimsel bilginin sınırlarına ironik bir ifadeyle bakarak sahte türlerin keşfiyle sonuçlanmıştır. Bir ideal bilgi arayışının ötesinde söz konusu formları Blossfeldt'in kusursuz tekniğine benzer nitelikte üretmiş ve sahte-gerçek arasındaki ince çizgiyi vurgulamayı amaçlamıştır. Bir diğer serisi olan 'Fauna' (1987), yazar ve fotoğrafçı olan Pere Formiguera ile birlikte çalıştığı ve ikilinin Alman zoolog Prof. Peter Ameisenhaufen'in arşivini keşfettikleri iddiaları üzerine kuruluydu. Seri, darvin'in evrim teorisi titizliğinde bir belgesel viyona dayalı ve bilimsel verilerle desteklenmiştir. Nadir hayvan ırklarını keşfettiği söylenen zoolog, arşivinde nadir ve soyu tükenen ırkları araştırdığı ve keşiflerinin bilim dünyasına etkilerine değinilmiştir. İş birliği içinde sunulan serinin her türlü ikna edici temelleri hazırlanarak kavramsal fotoğrafın öngördüğü tedirginlik uyandıran bir parodiyi temsil etmektedir. 'Fauna' bilimsel gerçeğin güvenilirliğini, müzelerin nesnelliğini ve eğer varsa, fotoğraf görüntüsünün küçük tarafsızlığını sorgulamak için epistemolojik bir eser yaratır (https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/fontcuberta-joan). Sanatçı 'pseudo-factual' (Sahte gerçeklere dayalı) bir bağlam ortaya koymaktadır. Sanatçı, "Franco'nun diktatörlüğü altında doğdum ve böylece medyayı kendi meşruiyetinden yararlanacak şekilde manipüle eden totaliter bir rejimde büyüdüm. Daha sonra, yanılsama ve simülasyon ile yakınlaşmamı sağlayan gazetecilik ve reklamcılıkta çalıştım" (Shuman,

2014:time.com) 2014 yılında Londra Science Museum, sanatçının çalışmalarıyla 'Stranger Than Fiction' adlı bir retrospektif sergi düzenlemiştir.

Fontcuberta, 'Constellations' (1993) adlı serisinde bu kez bir kozmos temsili geliştirmiş ve yıldızlarla olan ilişkimizi betimleyen gece gökyüzü tasvirleri gerçekleştirmiştir. Ve büyüleyici takım yıldızlarının görüntüsü olarak düşündüğümüz gökyüzü fotoğrafları aslında arabasının ön camına yerleşmiş toz ve kalıntılar olmuştur. 'Sputnik' (1997) serisinde ise yine uzayda kaybolan bir astronotun hikayesini kurgulamış ve mutlak gerçekliğin ötesinde bir bilgi aktarımı ortaya koymuştur. Yine 'Sirens' (2000) çalışmasında, Fransa'nın Alpler Bölgesinde sahte denizkızı fosilleri kurgulayarak fotoğrafın gerçeklik sorunsalı dolayısıyla otoriter bilim anlayışına yönelik bir ifade geliştirmiştir. Fontcuberta; 'İşimi dünyaya zayıf bir virüs enjekte ederek insanlığı büyük bir virüse karşı koruyabilecek bir aşı olarak görmeyi seviyorum. Misyonum, insanların davranışlarımızı ve düşünme biçimlerimizi değiştiren imgeler konusunda şüpheci olmaları gerektiği konusunda uyarmak' diye belirtir (Fontcuberta, 2014, https://www.bjp-online.com).

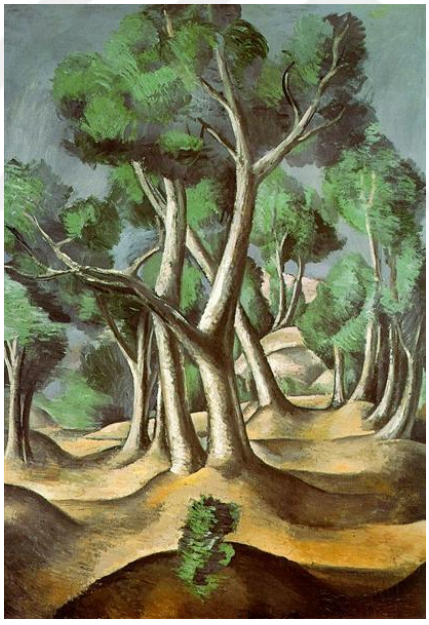
Sanatçının zihinsel bir kartografik yapılanmayı tercih ettiği projesi 'Googlegrams' (2005), fotoğraf aracının çağdaş görüntü dünyasında edindiği kışkırtıcı yapıya odaklanmaktadır. 'Post-Photography' tartışmalarını temsilen bilgisayar ve internet odaklı gözetim, imajın kendisi ve veri politikalarına dair bir söylem geliştirmiştir. Bilginin internet tabanlı ve imaj odaklı bu türden bir görünümü, fotoğrafın çağdaş görüntü dünyasındaki yerine dair spekülasyonlara ortam sağlamaktadır. 'Googlegrams' sanatçının söz konusu arama motoru aracılığıyla 'Post-Photography' ve dijital ortamların kültürüyle bir diyaloğa girmesine aracılık etmiştir. 'Post-Photography', hiç bitmeyen bir aşırı bilgi arzu bırakır; tekno çöp, e-atık depolama alanları, aksaklıklar ve hatalar ortaya çıkarır ve belleğin aşinalığından dışa aktarılan görüntünün hayatta kalmasını sorgular. Toplu gözetim ve aktif varsayımlara ortam sağlamaktadır (Moreiras, 2017:57). Fontcuberta, kullandığı kavramlara ve olaylara özgü kelimeleri 'Google' arama motoruna yazar ve rasgele seçtiği binlerce küçük görseli bütününde söz konusu olayı tasvir edecek bir biçimde bir mozaik formunda birleştirir. Yazılım aracılığıyla algoritmik bir biçimde birleştirdiği görüntüler için isteyen her çevrimiçi kullanıcının erişebileceği görsellerden

oluşmaktadır. Örneğin ‘Googlegrams: Auschwitz’ için kullandığı görsellerin arama kelimeleri, tarih, geçmiş, şiddet, bellek ve kader gibi kelimelerden oluşmaktadır. Mozaiğin tamamı söz konusu mekânın mimari bir görseline ulaşmaktadır. Sanatçı kelimeler aracılığıyla verdiği komutlarla sanal verilerin oluşturduğu bir temsil inşa etmiştir. Kavramsal bir yaklaşımla veri tabanlarında biriken görselleri algoritmik bir veri haritalandırması haline dönüştürmüştür. David Bate, “Fotoğraf, mevcut olan diğer birçok görsel bellek cihazını fotoğrafik yeniden sunum içine dahil etme ve absorbe etme kapasitesine sahiptir” şeklinde ifade etmektedir (Bate, 2010:248). İnternet veri tabanları da fotografik gücün tezahür ettiği arşivsel bir mekanizmaya olanak sağlamaktadır.

Şekil: 49, Joan Fontcuberta, 2005, ‘Googlegrams: Auschwitz’
https://americansuburbx.com/2011/06/joan-fontcuberta-con.html

Manzara türü, sanat ve coğrafyanın iç içe geçtiği, sanatsal ifadede mekân ve uzam kavramlarının ideal bir biçimde değerlendirildiği en temel fenomenlerden biri olmuştur. Manzara temsilini sosyal ve sembolik yapılanmanın önemli bir mekânı olarak gören Joan Fontcuberta, çalışmalarında somut gerçeklik, hayali nesneler ve mekanlar, sınırları zorlayan nesnelerle ilişki içine girerek paradoksal bir anlamlandırmayı ifade etmektedir. Sanat tarihinin manzara temsillerinden ürettiği ‘Orogenesis’ (2002-2005) serisi, Fontcuberta’nın bilimsel ve askeri amaçlar için kullanılan bir yazılım olan ‘Terragen’ kullanılarak oluşturulmuş manzaraları içermektedir. ‘Orogenesis’ jeoloji bilimiyle bağlantılı bir terim olup, dağ inşası sürecini tanımlamaktadır. İki tektonik plakanın çarpışması, yer kabuğunun katlanması sonucu oluşan dağ kütleleri ve kıtalara

yerleşimini ifade etmektedir (www.merriam-webster.com/). Terragen yazılımı aracılığıyla kartografik veriler kullanılır ve yapının küresel etkileşimleri gözden geçirilmektedir. ABD Hava Kuvvetleri tarafından geliştirilen yazılım iki boyutlu kartografik verileri üç boyutlu görüntülere dönüştürmektedir. Fontcuberta, coğrafya disiplininden ödünç aldığı sözkonusu yazılımı sanat tarihinin bilinen eserlerini yükleyerek kullanmış ve sanal manzaralar meydana getirmiştir. Paul Cézanne, Salvador Dali, André Derain, Caspar David Friedrich, Jackson Pollock gibi ressamların yanı sıra Gustave Le Gray ve Edward Weston gibi fotoğrafçıların kanonik eserlerini de yazılıma dahil etmiştir. Manzarayı dijital bir yüzeye aktarmayı amaçlarken sanal, gerçek ve illüzyon arasında bir diyalog oluşturmaktadır. Teknoloji aracılığıyla tanımlanmış bu sanal manzaralar 'hiç kimsenin' topografyasına dair bir yorum inşa etmektedir.



Şekil: 50, André Derain, The Grove, 1912, Oil on Canvas, 116.5 x 81.3 cm Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russia
https://www.wikiart.org/en/andre-derain/the-grove-1912

Şekil: 51, Joan Fontcuberta, Orogenesis: Derrain, 2004, Foam Exhibition

https://artmap.com/foam/exhibition/joan-fontcuberta-2010#i_n6p4c

Fontcuberta, çalışmasını Geoffrey Batchen'in metnini yazdığı ve 'Aperture' tarafından basılan 'Landscape Without Memory' adlı kitap ve aynı adı taşıyan sergiyi 2011 yılında Amsterdam Foam Fotoğraf etkinliğinde sunmuştur. Etkili bir biçimde elde ettiği görselleri kendi içinde çelişkili bir araç aracılığıyla devam ettirir ve aynı zamanda bozar. Bu nedenle bu yeni manzaraların oluşumu, 'ıssız yerlerin enfes boşlukları' sınırları zorlamak ve en nihayetinde hem manzara sanatının hem de fotoğraf ortamının kavramsal alanını yeniden yapılandırmak üzere oluşturur (Keller, 2011:143). Keller'in bahsettiği bu yapılanma, alıntılama ve dönüştürme işlemleriyle ortaya çıkan 'Yokluk' olgusunu ifade etmektedir. 'Paradoksal olarak, orijinalin tüm izlerini silerken var olmayan bir yerin sanal haritasına dönüştürdüğü sürece bu bir tür sanat eserini gömme (burial) eylemine dönüşmektedir' (A.g.e: 143). Seriye dahil olan sanatçıların sanat tarihine malolmuş eserleri sanal manzaranın içinde kaybolarak görünmez hale gelmektedir. Diğer bir yandan Fontcuberta'nın kavramsal bir dönüşümü öngören topografyasında algoritmik bir düzenlilikle yeniden ortaya çıkışı söz konusudur (Stewart, 2014:113). Yazılımın yeniden tasarlama potansiyeli aracılığıyla sanal manzaralarda belleğin dolaşımına olanak sağlamaktadır. Geoffrey Batchen, Joan Fontcuberta'nın Orogenesis projesinin, algoritmalar, gerçek ve köken arasındaki istikrarsızlığı ve güvencesiz ilişkiyi vurgularken (Batchen: 2005, akt: Moreiras, 2017:67), Post-Photography fenomeninin bilişimle olan ilişkisine de değinmek gerekmektedir. Fontcuberta, serisinde yaratıcılığını bir yazılım

dolayısıyla aktarmaktadır. Algoritmalarla ve sanat tarihiyle olan güçlü diyaloğu, tekniği dolayısıyla avangarda özgü bir deneyselliği çağrıştırmaktadır. Küresel anlamda önem arz eden sanat eserlerinin yanı sıra yine kamusal bir mecra olan peyzaj anlayışına odaklanması ortak siber coğrafyalar bağlamında bir söylemi ortaya koymaktadır. Bir bakıma dijital kültürün ortak alanlarına ya da başka bir değişle 'Siber kültürel coğrafyalar' olgusuna temas etmektedir.

Sanatçı diğer bir yandan manzaralarda dizi halinde görülen sıra dağlara yönelik bir söyleme aracılık etmiş ve bu bağlamda bir zihinsel ve felsefi araştırmalar geliştirmiştir. Cauquelin, 'Peyzajın İcadı' adlı kitabında, peyzaj türü için anlatımın birincil önem arz ettiğinden ve anlatının lokasyonunun aslında okuma olduğundan bahseder ve okuyanı ikna etmeye yönelik bir sahne görevi gördüğünü söylemektedir (Cauquelin, 2016:36). Herodotos'un aktardığı heyecan verici peyzajları örneklemiştir:

> "Bu türden peyzajların betimlenmesi sanaldır, romansı ve anlatımsal özellikler gözterir. Betimlenen bu 'peyzajlar' tuhaf davranışlı egzotik varlıkların yaşadığı bütünlüklerdir. Mısır'a gitmiş olsun veya olmasın, Herodotos oraya gitmiş gezginlerin anlattıkları kulaktan dolma bilgilerle bu ülkeyi betimlemiştir. Bu nedenle, hayali bir haritanın çevresinde gitgide genişleyen daireler çizerek bol bol 'derler ki' veya 'anlatanların anlattıklarına göre' deyimlerini kullanıştır" (A.g.e.36).

İzleyeni ikna etmeye yönelik bir söylem geliştirerek, sanal manzaralar ve bellek arasında doğa imgeleri üzerinden bir ifade gerçekleştiren bir başka Alman sanatçı Sonja Braas (1968) olmuştur. Sanatçı, iki farklı serisinde yorumlama ve gerçeklik tartışmalarına yer vermiştir. Başlığından anlaşılacağı üzere bir mekana yönlendirme hissi uyandıran 'You Are Here'(1998) serisi, romantik doğa manzaralarından oluşan ve pastoral etkiye sahip görselleri sunmaktadır. Sanatçı çevresel belleği temsilen gerçekleştirdiği çalışmasını gerçekte çeşitli doğa müzeleri ve hayvanat bahçelerinde çekmiştir. Gerçekleştirdiği ütopik doğal manzara inşası algıyı ve imgesel deneyimlerimizi sorgulayan nitelikte bir manzara tasviri sunmaktadır. Koşullanmış çevresel algı Braas'ın sahte manzaralarında, ilk masum bakışla aradığını bulamamaktadır. Herman Melville'in 'Moby Dick' romanındaki 'Gerçek yerler haritaya girmez zaten' (Melville, 2016:103)

sözleri kendisine ilham olmuştur. İllüzyon inşa eder ve 'insan çevresini şekillendirir, daha sonra bu kültürel bir manzara haline gelir' diye belirtmektedir. Ve şöyle devam eder: "Fotoğraf çekilmeden önce ya da somut formlar oluşturulmadan önce tüm gücüyle zaten varolan bir paradigmayı özetlemektedir" (https://www.sonjabraas.com). İmgelerin bize sunduğu mekânı anlamadan önce gerçekte gördüğümüz mekânı algılarken geçirdiğimiz hafıza kaynaklı aşamaları vurgulamıştır.

Şekil: 52, Sonja Braas, 2003, Forces-23, C-Print/Diasec, 140cmx120 cm, Collection Fotomuseum Winterthur
https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/18652_forces_23

Sanatçı, bir diğer projesi olan 'Forces' (2003) serisinde yine benzer bir 'Constructed Landscape' ifadesi gerçekleştirmiştir. Seri, yine izleyiciyi hedef alan bir yaklaşımla, etkileyici bir atmosferle dolu karla kaplı bir manzara veya dağ görüntülerinden oluşmaktadır. Gerçekte stüdyo ortamında kurgulanmış, tüy, toz ya da su gibi malzemelerle oluşturulmuş bir manzara illüzyonu sözkonusudur. Su ve buğunun etkili görsel efektinden faydalanarak, birbirinden farklı birçok materyalin yüzeyde uyum içinde ufuk çizgisi barındırmayan peyzajlara dönüştüğünü görmekteyiz. İzleyicinin bilinçaltına ve içgüdülerine işaret eden bir yaklaşım sözkonusudur. Seride yarattığı manipülasyonda Gustave le Gray'in (1820-1884) 'The Great Wave, Séte' (1857) adlı dramatik etkiyi elde etmek için kullandığı iki farklı negatifi üst üste bindirmesinden ilham

aldığını belirtmektedir (https://www.sonjabraas.com). Yine esinlendiği John Constable eseri olan 'Dark Cloud Study' (1821) resmi kendisinin sanat tarihiyle olan diyaloğunun bir başka temsilidir. Her fotoğraf özerk bir tek imgenin kriterlerini karşılar. Her görüntü bağımsızdır ve olası bir anlatı, bir ruh hali önerir veya orjinal bir durumu açıklar (Seeling, 2005: https://www.sonjabraas.com). sonja Braas'ın alışılmadık çerçevesi, 'Saf Fotoğraf' ve sembolizm ifadesi dolayısıyla Alfred Stieglitz (1864-1946) ve 1923-1934 yılları arasında çalıştığı serisi 'Equivalents' akla gelmektedir. Stieglitz bulutların soyut formda göründüğü serisinde fotoğraf-özne etkileşimini kurarken bir 'yokluk' potansiyeline de değinmektedir. Rosalind Krauss, zemin, yer, yeryüzü ve ufuk gibi göstergeleri barındırmayan fotoğrafları, bulutların gökyüzü alanı içinde yükselen, yer değiştiren ve bir parodi yaparak kaybolan bütünsel bir baş dönmesi oluşturduğundan bahsetmektedir. 'Bulutlar atmosferin izidir; rüzgâr koşullarıyla nem sağlanır, konfigürasyonları tarafından görünür hale getirilir ve ışığın kırılmasıyla kendisini gösterir. Bu yolla bulutlar görünmez olanı kaydeder veya iz bırakır, bunlar doğal işaretlerdir. Stieglitz'in 'Equivalents' deki başarısı onları doğal olmayan işaretlere, fotoğrafın kültürel diline dönüştürmektedir' (Krauss, 1979:135). Krauss, dikey bir form olan bulutların kesimini yokluk durumunun sembolik bir ifadesi olarak ifade etmektedir. Stieglitz'in sembolizminin bir temsili olan bu türden bir anlatım, saf fotoğrafın sofistike tavrıyla kavramsal bağlamda düşünmeye yönlendirmektedir.

Braas'ın, bahsedilen iki serisinde yarattığı 'Fake Reality' olgusu kavramsal fotoğrafın gerçeklik ve algı sınırlarımıza atfettiği geliştirdiği bir sistematik olan 'Pseudo' etkisidir. Stieglitz'in çalışmasıyla benzer nitelikte atmosfere ilişkin bir zihinsel deneyim yaşatmaktadır. Diğer yandan Braas'ın fotoğraflarında atıf yapılan 'Şüphe', Fontcuberta gibi bağlamı oluşturan argümanlardan birisidir. Manzaralar dolayısıyla bu türden kontrol mekanizmaları ortaya koyan sanatçılar, illüzyonlar vasıtasıyla imgenin otoriter ve koşullanmış tavrına vurgu yapmaktadırlar.

Fontcuberta'nın kartografik veriyle ilgisine geldiğimizde Denis Cosgrove'un önceki bölümlerimizde bahsettiği harita ve fotoğraf tarihi arasındaki paralelliğe değinmekte fayda bulunmaktadır. Manzara fotoğrafı ve haritalama tarihsel sürece

bakıldığında eleştirel düşüncenin kesişen alanlarıdır. Haritalama, Cosgrove düşünme yöntemine göre mekânı kavramsallaştırma, kayıt ve temsil etme ve grafiksel olarak oluşturma eylemidir ve tarihsel anlamda birçok deneyim süzgecinden geçmiştir. Ve Fontcuberta, sanal manzaralarına fotoğraf aracının dahil olduğu benzer süreçlerle bir anlatı sağlamıştır (Watson, 2015: ny-photography-diary.com/). Aynı zamanda sanatçının geçmiş ve şimdi arasında, orijinal ve sahte arasında yarattığı bellek akışı zamanın bir haritasını yansıtma izlenimi vermektedir.

Tıpkı fotoğraf tekniği gibi, (bizzat bilimin ürünü) bilimi rasyonel, nesnel doğrulanabilir yöntemler kullanarak gerçek dünya hakkında bilgimizi genişletmenin bir yolu olarak görmekteyiz. Bilimin belirli bir otoritesi vardır; kanıtladığı dorudur. Fontcuberta, bilimsel otorite mitini tersine çevirerek tamamen kurgusal bir anlatımın doğruluğunu bilimin diliyle ifade ederek ikna etmeyi başarmıştır. (Bunyan, 2011: https://artblart.com/tag/joan-fontcuberta-landscapes-without-memory/). Fotoğraf sanatının fenomenolojik araştırmasına ve ontolojik anlamına yönelik bir söylem geliştiren Fontcuberta, önceki çalışmaları ya da manzaraları aracılığıyla bilimsel bilginin öznel bir tasvirini gerçekleştirmektedir. Söz konusu ontolojik anlam bizi Barthes'in söylemine yönlendirir. Disiplinler arası bir analiz çerçevesinde kavramsallaştırmanın teorik yapılanmasına yönelik bir metodoloji veya söylem oluşturma anlamında yol gösterici olmaktadır. 'Bilimle öznellik arasındaki bu (sonuçta) konvansiyonel tartışmada şu ilginç cümleye yaklaşıyordum: Neden bir biçimde, her nesne için yeni bir bilim olmasın? Bir Mathesis Singularis' (ama artık Universalis değil) (Barthes, 2014:20). Fontcuberta'nın kurgusal yorumuyla fotoğraf sezgisel olarak eşşiz bir mekâna gönderme yapar ve bilim aracılığıyla tekil bir ifade yansıtmaktadır

2.3.2. Jon Rafman

> Google kamerasını neredeyse Tanrı'nın modern konsepti olarak görüyorum. Her şeyi biliyor ama tarihte hareket etmiyor. Hiçbir pozisyon almaz, ama izler.

Günümüz kartografik yapılanmanın en ulaşılır ve merkezi ortamlarından biri 'Google' tabanlı haritalardır. Google Maps, Google Earth ya da Google Street gibi çevrimiçi gözetim alanları yeryüzünün küresel anlamda talep edilen ölçeklerde görülmesini sağlamaktadır. Yüzey kavramının sanal hali, zeminin dijital platforma taşınan perpektifiyle ekranlar ve insanlar arasında güçlü ve geri dönülmez bir bağ oluşturmuştur. Uydular ve onların dünyaya dikey bakışı aracılığıyla her anlamda hareketli dünyanın parmaklar aracılığıyla yönetilen ve interaktif bir performansa dayalı coğrafi bilgi aktarımı söz konusudur. Sınırları ortadan kaldıran bir tür mobilitenin icrasına, sonsuz bir veri akışına imkân sağlamaktadır.

'Google Street Views', 2007 itibariyle Stanford Üniversitesinin araştırma projesi olarak başlamış ve internet erişimi aracılığıyla ABD temelli kullanıma açılmıştır. 2008 yılından itibaren ise çeşitli etik mevzuatlar gereği 'Yüz Gizleme' (Face -Bluring) teknolojisinin testleri yapılmaya başlamıştır. Çok yönlü kameralara sahip sokak araçları aracılığıyla alınan fotoğraflar 360 derecelik bakış açısı sunan alternatifleriyle erişimi sağlamaktadır. Çevrimiçi kullanıcısına görmek istediği manzaranın eksiksiz bir ortam algısını yaratmaktadır (Christenson, 2019:77). Araçlar gündelik sokak manzaralarını her yönüyle fotoğraflar ve 'Google Street View' sisteminin tanıtımında şunlar ifade edilmektedir:

> "Google Haritalar tarafından sunulan 'Street View' (Sokak Görünümü), milyonlarca panoramik görüntüden oluşan Google Haritalar'daki çevremizin sanal bir temsilidir. Street View'un içeriği iki kaynaktan gelir: Google ve katkıda bulunanlar. Kolektif çabalarımız sayesinde, her yerdeki insanların dünyayı sanal olarak keşfetmelerini sağlıyoruz" (https://www.google.com/streetview/).

"Google Sokak Görünümü (Google Street View) üzerinden sokak seviyesindeki görüntülerin eklenmesi, bu sanat dünyayı güncel ve tarihsel cadde görüntüleriyle destekler. 'Bulut' ve 'cadde' seviyeleri- incelenen nesneyi çıkardığı kadar da gizleyen titrek ışıklı görsel yüzeyler-artık sorunsuzca tek parça halinde birlikte işleyebiliyor" (Graham, 2020:48). Google Earth kameralarının sağladığı dikey bakış kontrol ve denetim anlamında pek çok spekülasyona açık olmakla beraber gezegenin yorumlanmasında büyük katkı sağlamaktadır. "Sistemin arayüzü bir yandan "tümüyle denetim altında bir

evren içinde serbestçe gelip gitme imkanı sağlarken, değişmez bir vaat, bir serbestlik alanı, hatta beklenmeyen bir lütuf olarak mesafe hissini de muhafaza eder" (Laforest, 2015, akt.Graham, 2020:48).

Mekân bilgisini internetin sağladığı kolay erişim vasıtasıyla bu kadar detaylı vererek bilginin mekâna özgü fotografik temsiline olanak sağlamaktadır. Diğer yandan vadetttiği kullanıcının arzu ettiği heryere seyahat özgürlüğü meselesi gündelik manzaraya ilişkin aktif bilgi fırsatına ortam oluşturmaktadır. Ortaya çıkan bu kazanım, sanatsal faaliyette gezegeni sistematik olarak deneysel bir siber anlatıya dönüştürmesinde etkili olmaktadır. Bir yandan dijital çağda öznenin mekanla olan ilişkisine yönlenirken diğer yandan sanal dünyanın zengin potansiyelini arşiv, gözetleme, belgeleme gibi kavramlar yoluyla sunma faaliyetleri gerçekleşmektedir.

Kanada kökenli sanatçı Jon Rafman (1981), genel anlamda kariyerinde dijital medyanın olanaklarını ele alarak bir ifade gerçekleştirmiştir. McGill Üniversitesi Felsefe ve Edebiyat alanında Lisans eğitimini tamamlamasının ardından Chicago Sanat Enstitüsü'nde Yüksek Lisans derecesine sahip olmuştur. Aynı zamanda film yapımcısı olan sanatçının yeni medya çalışmaları Roma Çağdaş Sanatlar Müzesi dahil pek çok uluslararası galeride sergilenmiştir. Sanatçı, 'A Man Digging' (2013), 'Mainsqueeze' (2014), 'Still Life (Betamale)' (2013), 'You Are Standing in an Open Field (Waterfall) (2015) adlı çalışmalarında dijital çağın ortaya çıkışını ele alan 'Second Life' temelli bir vizyon ortaya koymaktadır. Video ve animasyon tekniklerinin yanı sıra sanal gözlükler aracılığıyla izlenen heykel tasarımları gerçekleştirmektedir. İnternetin karanlık dünyasının insanın sanal dünya ile olan etkileşimi ve yabancılaşma paradoksuna yönelik bir ifade ortaya koymaktadır. Sunduğu anime karakterlerin dünyasını sanal gerçekliğin ironik ve aynı zamanda romantik bir melankolizm barındıran atmosferinde sunarak siber alemin derin dünyasını keşfetmeyi amaçlamaktadır.

Sanatçının 'Cyber Flaneur' ve 'Cyber Geography' bağlamlarıyla değerlendireceğimiz ve kariyeri boyunca devam eden 'Nine Eyes' (2009- devam etmekte) Projesi, Google sokak kameralarına dayanmaktadır. Söz konusu bakışın

getirdiği şeffaflığı irdelemekte ve günlük yaşamı ve sosyal alışkanlıkların arşivsel ve sistematik bir temsilini gerçekleştirmektedir. Sokak görüntülerinin yer aldığı platformdan belli aralıklarla aldığı ekran görüntüleri, bir navigasyon aracının başkalarının yaşamlarına dokunarak gerçekleştirdiği bir bakıma gergin atmosferi, Rafman'ın geniş bir arşivine dönüşmektedir. Sanatçı, proje için oluşturduğu platformdan belirli aralıklarla güncellemeler yapmakta ve sanal dünyanın antropolojik hatta etnografik bir analizini gerçekleştirmektedir.

> "Önceki çalışmalarım daha romantik: 'Nine Eyes' serisinin Google Street Views görüntüleri ve Second Life serisinin Kool-Aid Man çalışmasında sanal safarilerde kristalleşen flaneur benzeri bir bakış var. İnternet günlük varoluşun yaygın bir parçası haline geldikçe, bu yeni toplulukların heyecanını paylaştım ve yeni oluşan sanal dünyaları keşfetmekten heyecan duydum. Bazen kendimi topluluğun bir üyesi olarak görüyorum, ancak çoğu durumda alt kültürlere geçiş yapan bir kâşif ya da amatör bir antropologmuşum gibi yaklaşıyorum" (Sanchez, 2014: artforum).

Rafman, kendisine ilham veren 'Flaneur' vizyonunun Charles Baudelaire ve Walter Benjamin'in modernite ve Paris kentiyle olan etkileşiminden kaynaklandığını belirtmektedir. Baudelaire ve Benjamin'i heyecanlandıran durumun modern kentin ortaya çıkışıyla meydana gelen dönüşüm olmakla birlikte kendi ifadesi internet ağının ona hissettirdiklerine dayanmaktadır (Moioli, 2019: Mousse Magazine). Keşfetme arzusunu Hegel'in felsefenin görevini tanımlamak üzere söylemine dahil ettiği, Yunan mitolojisinde bilgeliğin sembolü 'Minerva'nın Baykuşu' metaforuyla ifade etmektedir. Sanatçı Hegel'in 'Minerva'ın Baykuşu' kanatlarını sadece alacakaranlığın düşüşüyle açar' (Hegel, 1945, akt. Shapiro, 1977: 276) sözlerini demeçlerinde dile getirmiştir. Minerva, Yunan Tanrıça Athena'nın Latin dilindeki adıdır. Athena aynı zamanda cesaret, saflık, öğrenme, medeniyet, hukuk ve adalet, matematik, güç, savaş stratejisi, sanat ve zanaat tanrıçasıydı. Baykuş, felsefenin doğum yeri olan Atina'nın hamisi bilgelik tanrıçası Athena'ya eşlik eden ve felsefenin azizi olarak nitelediği bir canlı olmuştur (Dolar,2015:876). Yunan mitolojisinde önemli canlı olan baykuş, karanlıkta görebilmesiyle ve uçabilmesiyle öncü ve tanrıça tarafından kutsal kabul edilmiştir. Rafman'ın Hegel'in söylemiyle ifade ettiği alacakaranlık ve baykuş örneği, romantiklerin zamanındaki belirsizliğe yönlendirmekte sanal dünyada şimdi ve geçmiş arasında bir

diyalog kurduğunu belirtmektedir. Sanal mecraların baskın gücünü, söz konusu ortamların karanlık taraflarını vurgulayarak bir derinlik keşfini ifade etmektedir.

Şekil: 53, Jon Rafman, 2009, 9-Eyes of Google Street View, Rue de la Huchette, Paris, France, C-print, Edition 3 of 3 20" x 32", Angel Gallery https://angellgallery.com/exhibition/jon-rafman-9-eyes-of-google-street-view

Rafman, 'Nine Eyes of Google Street View' serisinde araçların sanal platforma yüklenen görüntülerini sokaklardaki dramatik karşılaşmaları vurgular nitelikte gözler önüne sermektedir. Mekânsal deneyimleri izleme, gözetleme ve imleme platformu aracılığıyla 2009 yılı itibariyle 'https://9-eyes.com' adresinden belirli aralıklarla günceller ve paylaşır. Ekranlara interaktif bir biçimde yansıyan anlık sokak görüntülerinin çağdaş bilincin bir izlenimi olduğuna ilişkin bir tartışma yaratmaktadır. Söz konusu internet ortamını sokak görüntülerinin arşivsel bir kaydını oluşturmaktadır. Postmodern dönemde arşiv pratiklerinin dönüşümü ve bunun görsel sanatlara yansıması söz konusudur. Jon Rafman ekran başında geçirdiği süre zarfında Google Street kameralarından edindiği görüntüleri kendi vizyonu dolayısıyla formüle ederek kaydetmektedir. İnternet başlı başına bir kişisel arşiv ortamı sağlamakta ve birey için bir depolama sistemi aynı zamanda sürekli gelişen bir oto portre haline gelmektedir. Rafman'ın projesi bir yandan ortaya çıkan paranoya ve endişeyi içerirken diğer yandan bununla nasıl başa çıkacağımıza ilişkin bir söylem ortaya atmaktadır (Frankel, 2013: Seventeen.com). Arşivin yapısı nelerin arşivlenebileceğini tanımlamaktadır ve tarih ve bellek 'arşivleme' yöntem teknikleriyle şekillenmektedir. Rafman'ın internet dolayısıyla

tasarladığı kültürel arşiv yöntemi, bilincimizdeki dönüşümün teknolojimizdeki değişiklikten önce geldiğini ortaya koymaktadır (Rafman, 2013:86). Arşivler özellikle kavramsal bağlamda bir sonsuzluğu temsil ederler. Tarih boyunca miktar ve nicelik anlamında dönüşürler ve her daim bir potansiyeli barındırırlar.

Kaotik bir gerçekliği internet aracılığıyla paylaşılan bir ortamda Belgesel Fotoğrafın önemli isimlerinden olan Robert Frank fotoğraflarını andıran belgesel bir vizyonu dahil ederek ortaya koymaktadır. Gündelik yaşamın beklenmedik sahnelerini bir araya getirmekte ve coğrafi alanı tanımlamayı amaçlayan bir uygulamanın kavramsal nitelikte temsilini gerçekleştirmektedir. Arşiv vizyonunu merkez alarak sunduğu sanal platformun gerçek evrensel boyuttaki insan deneyimi, gözetlenme durumunu yani panoptikon odaklı bir paranoyayı da vurgulamaktadır. Kurumların yapılandırdığı çeşitli denetim mekanizmaları internet ağları aracılığıyla kontrol toplumunun normalizasyonuna ortam sağlamaktadırlar. Foucault tarafından geliştirilen 'Panoptikon', insan bedeninin modernizmin öngördüğü bir yapılanmayla gözetimini irdelemektedir. Michel Foucault tarafından aktarılan modern baskı ve kontrol mekanizmalarının iktidar ve özne ilişkisini Metin Bal şöyle ifade etmektedir:

> "Foucault beden, bilgi, ahlak ve iktidar kavramlarının izini sürerek özne teknolojilerinin hükmetme teknolojileriyle nasıl birbirlerine paralel geliştiklerini gösterdi. Modern zamanların tamamlayıcı etkinliği, 'aydınlanma', öznenin dizginlerini içsel ve dışsal olarak kendi ellerine vermesiyle öznenin yeniden kendini özgürce yaratmasına izin vermişti. Aydınlanma özneyi birçok yönden özgürleştirirken şimdi onu bir özne olarak kapatmanın yollarını da beraberinde getirdi. Foucault hemen hemen bütün eserlerinde aydınlanmanın özgürlük hedefini bir taraftan överken diğer taraftan da bu yeni durumun olumsuzluklarını eleştirerek benin özgürlüğünün daha derin boyutlarını çözümlemeye çalıştı" (Bal, 2006:156).

Kontrol toplumunun biyopolitik bağlamında, panoptikon tarafından sağlanan insan davranışının doğrudan gözetimi, insan hayatının yönetimi ve sürdürülmesine odaklanan Google Haritalar Sokak Görünümü gibi kendi kendini düzenleme ve denetleme modlarıyla artırılır ve değiştirilir (Moser, Fillip magazine). Dijital ve çevrimiçi fotoğraf teknolojilerinin ağlar aracılığıyla aktardığı bilgi, görüntülerin yine üst açıdan verilerek erişimine imkân sağlamaktadır. Rafman, 'world-wide-web' temelli bir uzamda

seyahat gerçekleştirerek gerçekle diyalog kuran sanal bir evren aynı zamanda sanal bir sokak manzarası yaratmaktadır. Arayüzlerde sezgisel bir biçimde gezinirken gözetlenme yoluyla erişilen çevrimiçi varlığımıza dair bir söylem gerçekleştirmektedir. Deleuze, 'Foucault' kitabının 'Yeni Bir Kartograf' başlıklı metninde hayatı yönetme eylemine ilişkin, panoptizmin soyut ve somut hallerinden bahseder ve şunları belirtir:

> "O halde Panoptizmin soyut formülü artık "görünmeksizin görmek olmayıp" *herhangi bir insan çokluğuna herhangi bir davranış dayatmaktır*. Bu konuda söz onuşu çokluğun kısıtlı bir uzayda ele alınması gerektiğini ve bir davranışı benimsetmenin söz konusu çokluğu uzayda yeniden dağıtarak, zamanda serimleyip serileştirerek ve uzay-zamanda da birleştirerek vs. yapıldığını vurgulamak gerekir" (Deleuze, 2013:53).

Google Sokak Araçlarının ürettiği görüntülerin algoritmaların etik anlayışına bağlı olarak yüzleri bulanıklaştırma eylemi, yöntemin ideolojik tavrına da dikkat çekmektedir. Görüntülenen insanlar her durumda kimliklerinden yoksun ve geleneksel sokak fotoğrafının hümanist bağlamda net tavrından uzaktır. Görünen gerginlik ve endişe verici sahneler yaknızca sanal bir imgeler dünyasının parçasıymış gibi eklenmektedirler. Çevrimiçi yaşamın bulanık karakterleri bir süre sonra yalnızca Rafman'ın arşivinde varoluşlarını sürdürmektedirler.

Kavramsal nitelikte bir fotoğraf geçmişine sahip Alman fotoğrafçı Michael Wolf (1954-2019), 'A Series of Unfortunate Events' (2011) serisinde benzer bir yaklaşımla Google Street görüntülerini kullanmıştır. Wolf, çalışmasında Rafman'a benzer biçimde bir formülasyon uygulamış ve sokak yaşamının talihsiz sahnelerini ayıklayarak röntgenciliği andıran bir tedirginliği vurgulamıştır. 'Life in the Cities' ya da 'Hong Kong' gibi serilerinde de belgesel vizyonun sokak fotoğrafçılığı üzerinden bir ifadesini gerçekleştiren Wolf, yaklaşımını genişletmek ve sanal bir platformun bütün dünyaya erişebilirliğinden faydalanmayı amaçlamıştır.

Rafman ve Wolf'un kavramsal fotoğrafa ilişkin söylemlerinde Panoptikon tedirginliğinin ve paranoyasının yarattığı bir sosyo-politik duruma vurgu yaptığını ve siber yaşantıların şeffaflığını irdelediğini söyleyebiliriz. Kavramsal fotoğrafın veri

tabanları ve arşiv pratiklerine dayalı yöntem biçimleriyle de diyalog kurarak sanatçılar, zaman-mekân anlamında kartografik bir sistemle üretmektedirler. Bu bağlamda her iki fotoğrafçı da viral siber yaşantıların temsilini fotografik bir dille ancak malzemenin kendisini kullanmadan ve bir başka aracın donanımıyla ortaya koymaktadırlar. Bu bağlamda yine avangard temsile bir geçiş yaparak tekrar ve anlatı bağlamında Marcel Dushamp'ın 'Ready Made' söylemini dahil etmek mümkündür. Robert Frank ve Lee Friedlander gibi fotoğrafçılar yabancılaşma ve modernizmi bir televizyon ekranını fotoğraflayarak temsil ederken, Rafman ve Wolf, Post-Truth dönemin siber dünyasını, Google sokak görüntüleriyle ifade etmektedirler. Söz konusu çağ görüntünün yazılımlar dolayısıyla üretimini rutin bir temsil anlayışı konumuna taşımıştır. Kavramsal fotoğrafın felsefi dayanakları bu bağlamda Foucault, Derrida veya Lefebvre hatta Benjamin'in mekân- bellek gibi kavramları ele alışlarından faydalanmaktadır.

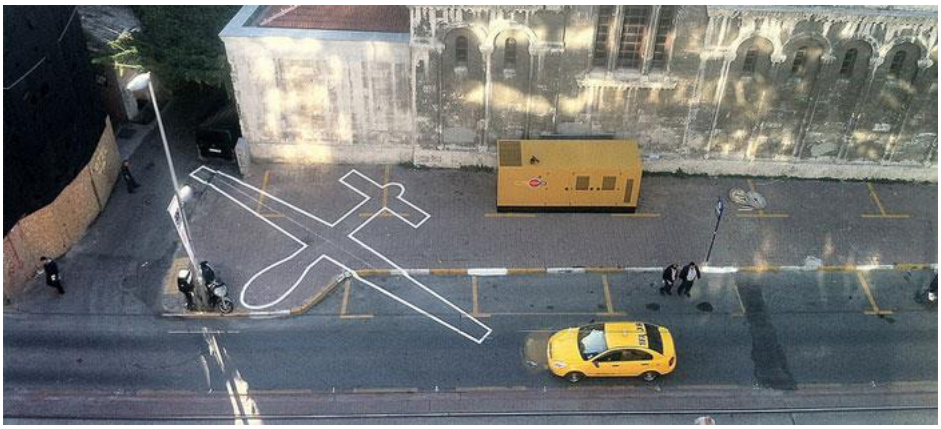
Şekil: 54, Michael Wolf, (2011), 'A Series of Unfortunate Events', http://photomichaelwolf.com/#asoue/24

Fotoğrafın kavramsal anlamda ve sokak mekânında ideolojik bir konumlanmayı hedef alan bir başka temsili İngiliz Sanatçı James Bridle (1980) tarafından gerçekleşen 'Drone Shadows' (2012) serisidir. Aynı zamanda yazar ve bir teknoloji uzmanı olan Bridle serisini, 'Drone' teknolojisi ve ürünün ideolojik misyonunu irdelemek üzerine kurmuştur. Askeri teknolojinin hem gözlem hem de saldırı anlamında en efektif ürünlerinden biri olan tasarımın sürekli geliştirilen estetik ve donanımsal anlamda

kapsamlı araştırmalarını yapmıştır. Sanatçının sözkonusu teknolojinin varlığına ve eylemlerine ilişkin politik-aktivist tavrı, onları gerçek yaşamda somutlaştırma üzerine bir sanatsal pratiğe yönlendirmiştir.

> "Aslına bakılırsa ilahi bakıştan seküler güçlerin gözetlenmesine geçiş bugün öznelerin kalplerinde bir dizi çelişkili arzu ve heves ortaya çıkarmıştır. Modern toplumlara, topyekun denetim ve riske açık hale gelme korkuları, Orwellvari anti-ütopik hayaller musallat olmuştur. Bu nedenle modern özneler bedenlerini topyekün bir maruz kalma halinden korumaya, bu totaliter gözetleme tehlikesine karşı mahremiyetlerini savunmaya çalışır. Sosyopolitik bir uzamda iş gören özneler hiç durmadan mahremiyet hakları, bedenlerini saklı tutma hakları için mücadele verir" (Groys, 2016:115).

İdeolojik anlamda misyonu, politik çerçeveden gözlemlemek ve dolayısıyla kontrol altına almak ve korumak olarak nitelenen askeri drone teknolojisi, fiziksel olarak gözle görülemeyen ama mevcudiyeti bilinen tasarımlardır. Gizli gözetim yine Panoptik bakışın bir parçasıyken paranoya hissini toplumla özdeşleştirmiş ve teknolojinin her an her yerde olabilme potansiyelini çağımızın gerçeği konumuna getirmiştir. Amacı görünmez olmak ve hesap verme durumundan muaf bir biçimde eylem gerçekleştirmek olan tasarımların fiziksel varlığı Bridle'ın sokak manzaralarında somutlaştırılmıştır.



Şekil: 55, James Bridle, (2012), Drone Shadows Series, Istanbul Design Biennale, Galata Greek Primary School
http://booktwo.org/notebook/drone-shadows/

Görmediğimiz ve tecrübe etmediğimiz araçları, her gün varlığımızı sürdürdüğümüz sokaklar üzerinde somutlaştırmış ve çağdaş bir varoluş biçimi üretmiştir. Drone'ların gizli varlığını kışkırtıcı bir vizyonla devasa boyutta çizmiş ve yine drone aracılığıyla fotoğraflamıştır. Bu bağlamda sanatçının yerleştirmesi halkın gerçek zaman diliminde üzerinden geçerek tecrübe ettiği aynı zamanda kamuya açık bir mekânda anıt görevini gören çarpıcı bir mevcudiyeti sembolize etmektedir. Zeminde kendisini gösteren araç bir anda yaşatılan tehdidin görünürlüğüne imkân sağlamaktadır. Aynı zamanda bir suç mahalini andıran tebeşirle çizilmiş bir eşkâl görüntüsü hissiyatına yönlendirmektedir.

2012 yılında İstanbul Tasarım Bienali'nin davetli sanatçısı olarak yer alan Bridle, gölgeyi İstanbul'a yerleştirmiştir. Çizimini belgelemek üzere Galata Kulesi civarından uçurduğu kendi drone aracıyla görüntü almıştır. Drone'un yükseldiği mekân olan Galata Kulesi 17. Yüzyıl'da yaşamış Türk Bilgini Hezarfen Ahmet Efendi'nin (1609-1640) aynı mekandaki uçuş deneyimini hatırlatmaktadır. Evliya çelebi'nin Seyahatname eserinde yazılan haliyle Hezarfen uçuşunu tamamlamış, hatta sonrasının ele alındığı 'İstanbul Kanatlarımın Altında' (Mustafa Altıoklar, 1996) adlı sinema filminde uçma eylemi ve bunun etik tartışmalarına yer verilmiştir. Bridle, drone gölgelerine dair etik söyleminin yanı sıra Türkiye'nin drone politikalarına değinir ve sistemin gücünü eser metninde kaleme almıştır. Sivil yaşamda ağı algılamadaki imkânsızlık ve buna çare olarak bir sanat pratiğinde görünür kılmanın önemine değinmiştir.

> "Hepimiz drone gölgesinde yaşıyoruz, ancak çoğumuz doğrudan ateşi altında yaşamayacak kadar şanslıyız. Fakat temsil ettikleri tutum, karanlık ve şiddet için kullanılan teknoloji; ahlak ve suçluluğun gizlenmesi, her şeyi bilme ve her şeyde güç yanılsaması; diğer insanların yaşamlarının düşük değerinin, açıkçası sonsuz savaşın hepimizi ilgilendirmesi gerekir" (Bridle, 2012: booktwo.org).

Söz konusu tasarımın gözetleme ve tarama eylemleri dolayısıyla gerçekleştirdiği güvenlik kültürüne dair misyonu panoptik bakışı metaforik anlamda ele almış ve söz konusu bakışla yüzleşmeye imkân sağlamıştır. Bu türden bir gözetimin yarattığı kaygı kavramsal arka plan çerçevesinde ele alınmış ve mekân ve evrensel ortak sorunlara yönelik bir tartışmaya ortam yaratmıştır.

Kavramsal fotoğrafın önermeleri eşliğinde Jon Rafman'ın temsiline dönersek, sanatçı gözetleme ve gözetlenme gibi eylemlerin anlatısını internet dünyasının ortaya koyduğu seyahat deneyimi aracılığıyla sunmaktadır. Geleneksel sosyal belgesel fotoğraf türünün sanal bir arşivden çekişmiş görüntülerle deneyimlenmesine olanak sağlamaktadır. Rafman bu 'Ready Made' oluşumdan yararlanırken, seçimlerini, gizlilik ve insan haklarının kurumsal çıkarlar tarafından aşındığı şeklinde değil, çağdaş yaşamın karanlık taraflarına dikkat çekmek için kullanmaktadır (Soutter, 2018:121). Arşivsel pratikleri faaliyetinin önemli bir parçası yaparak, deneyimini sanal bir ortamda yine bir 'Terra Incognita' fenomenini görünür kılarak icra etmektedir. Bilinmeyenin, bilinen bir yöntem aracılığıyla temsilini gerçekleştirmiş ve kavramsal birtakım önermelere dayanarak ifadesini ortaya koymuştur. Sanatçı, her serisini galeri ortamında ve kitap olarak sunmasının yanı sıra en fazla paylaşımını web tabanlı bloğunda çevrimiçi ve interaktif olarak gerçekleştirmiştir. Sunum formatı sayesinde Google Street arşivlerinin sonsuz bir kaydını oluşturmuş ve izleyiciyi kavramsal fotoğrafın farklı bir deneyimle buluşturmuştur.

2.3.3.Mishka Henner

> *İnternet kültürde tanımlanabilir ve tarif edilebilir bir şeydir, ancak tasnif gerçekte size çok şey anlatmaz; İnterneti tıpkı bir ressamın boya kullandığı bir malzeme olarak kullanıyorum*
>
> *Mishka Henner*

Günümüz ortamında fotoğraf mecralarının gelişimi postmodern çağın gerçekliğinin parçalanmasıyla paralel olarak devam etmektedir. Gerçeğin sınırlarını zorlama ve ortaya koyma eylemi imge aracılığıyla hakikat sonrası çağın algısıyla sorgulanmakta ve kavramsal sanat ortamlarında yer bulmaktadır. Söz konusu imgeler, coğrafi konumun tanımlanmasına yönelik bilgi aktaran ve evrensel anlamda yaygınlığı giderek artan wenb tabanlı harita sistemlerini de kapsamaktadır. Çevrimiçi coğrafi bilgi sistemlerinin estetik ve kavramsal yönlerini irdeleyen kavramsal sanatçılar, bu mecralar

aracılığıyla hakikat sonrası çağa ilişkin durum önermeleri ve tanımlamalar aktarmaktadırlar.

"Mekânsal ve zamansal yönelim duygumuz son yıllarda yeni gözetim, izleme ve hedefleme teknolojileriyle dramatik bir şekilde değişti. Bu dönüşümün belirtilerinden biri hava görüşlerinin artan önemi: genel bakışlar, Google Harita görünümleri, uydu görünümleri. Gittikçe Tanrı'nın gözü görüşü olarak adlandırılan şeye alışıyoruz" (Steyerl, 2011:e-flux.com, 5. paragraf). Steyerl'in 'In Free Fall' (2011) yazısında üzerinde durduğu düşme hissi ve zemin ve ufuktan yoksun formlar dünyası, çevrim içi coğrafi bilgi donanımları ve sanatsal bakışın kesişmelerine olanak sağlamaktadır.

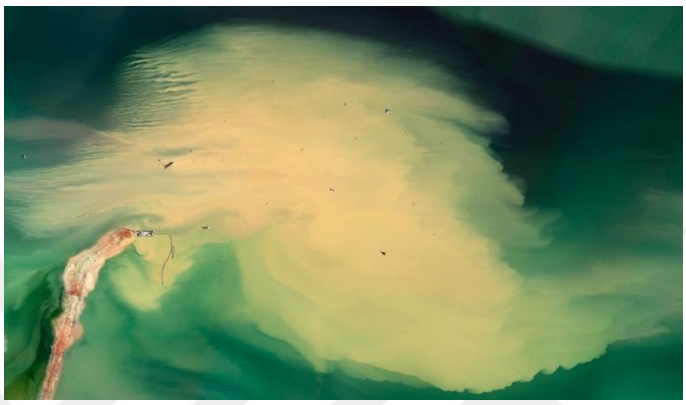
İnternet çağının görsel deneyimlerimizi değiştirme modellerini irdeleyen Belçikalı Sanatçı Mishka Henner (1976) çevrimiçi gözetim sistemlerini bir bilişim uzmanı seviyesinde araştırmış ve sanatsal pratiklerine dahil etmiştir. 1997 yılında Loughborough Üniversitesi ve 1998 yılında Goldsmith Üniversitesi'nde Sosyoloji alanında eğitimini tamamlamıştır. Sanatsal çalışmalarına İngiltere'de devam eden Henner, kültürel ve jeopolitik bağlamda geliştirdiği pratiklerini dijital veri ve imge üzerinden kurduğu ilişkiyle temellendirmiştir.

Henner ilk serilerinden 'Fifty-One US Military Outposts' (2010) ile ABD tarafından dünyanın elli bir farklı ülkesinde kullanılan açık ya da kamuya açık haritalarda saklanmış askeri üslerin uydu görüntüleriyle çalışmıştır. Coğrafi bilgi sistemleri verileriyle sağladığı görüntüleri, Google Earth sistemindeki soyut formdaki halleriyle birleştirir ve vizyonlar arası bağlantı kurmuştur. İnternet teknolojisi ve kartografi tasarımı destekli görüntüler üzerinden jeopolitik ve sosyolojik anlamda bir tartışma yaratmıştır. Diğer yandan 1970'lerde Ed Ruscha tarafından gerçekleştirilen ve kavramsal boyutta temsil edilmiş ABD bölgesinin otoparkları ve benzin istasyonları gibi mekanlarının tipografisine benzer nitelikte ancak farklı teknolojiler aracılığıyla sunmuştur. Aynı şekilde 'Oil Fields (2011-2013) 'Feedlots' (2012-2013) serilerinde Amerika petrol sahalarının ve Google haritalardan alınmış büyükbaş hayvan yem mekanlarının soyut-ekspresyonist tabloları andıran görüntüleriyle çalışmıştır. Her iki proje yeryüzündeki

insan izlerini ekolojik şiddeti gözlemleme ve politik unsurları vurgulamayı amaçlamıştır. Petrol maddesinin siyasi sonuçları veya tarım ve hayvancılık devrimlerinin yıkıcı boyutlarını çağdaş bilgisayar teknolojilerinin bilinciyle aktarmaktadır. Gezegenin fiziksel boyutta sömürüsüne odaklanan Antroposen çağın sonuçlarını alternatif bir hiper uzay ortamı sağlayan havadan bakışın her şeyi gören ortamları olan sanal haritalar vasıtasıyla görünür kılmıştır. Google Maps ya da Earth Vievs tarafından sağlanan geniş veri tabanıyla belleği düşünme sürecine taşıyarak Post-Humanist çerçeveden kolektif bir bilinç yayılmasına ortam yaratılmaktadır. Bu bağlamda kavramsal fotoğrafın bakış açısıyla web tabanlı tekno kültürel bir yapıdan antroposen ve ekolojiyle olan diyaloğumuz ve üstesinden gelebilme üzerine rolümüz üzerine bir tartışma ortaya koymuştur. Diğer yandan 'Yedinci Kıta' temalı XVI. İstanbul Bienali'nin çerçevesini oluşturan Antroposen, doğa ve kültür söylemlerini ifade eden farklı disiplinlerden 56 sanatçı ekolojiyle olan diyaloglarını ortaya koymuştur. Nicolas Bourriaud'un küratörlüğünü yaptığı bienalde 'Monochrome' (2019) adlı eseriyle katılım sağlayan Ozan Atalan (1985), İstanbul Havalimanı ve üçüncü boğaz köprüsünün inşası sırasında yok olmaya yüz tutan manda popülasyonuna ilişkin bir temsil üretmiştir. Yerleştirmesinin yanı sıra sunduğu video çalışması, söz konusu mekanlarda genel perspektife dayalı havadan görüşü dahil etmiş ve coğrafyanın kaçınılmaz tahribatına yönelik bir söylem ortaya koymuştur.

Şekil: 56, Ozan Atalan, *Monochrome* (detail), 2019, still from the 5-minute color HD video component of a mixed-media installation, Istanbul Painting and Sculpture Museum (Antrepot 5). From the 16th Istanbul Biennial.
https://www.artforum.com/print/reviews/201909/16th-istanbul-biennial-81079

‘Henner’in serileri, dijital medya üzerine kuramsal çalışmaya ve aynı zamanda fraktal medyanın kavramsallaştırılması ve pratik bir şekilde uygulanmasına yönelik ilk arayış olarak, insanlığın teknoloji aracılıklı geleceğini düşünme ve görme biçimleri sunmaya dayanmaktadır’ (Benjamin, 2018: screenworks.org).



Şekil: 57, Mishka Henner, 2013-14, Cedar Point Oil Field, Harris Country, Texas, Archival pigment print mounted to aluminium, 149 x 258 cm, Universtiy of Salford Art Collection https://artcollection.salford.ac.uk/mishka-henner-cedar-point-oil-field-harris-county-texas/

‘Henner, gizli yerlere nüfuz etmek, maskeyi kaydırmak ve olduğu gibi göstermek için büyük gözetim arşivini kullanma sanatının ustasıdır. Gözetim teknolojisi kullanımında Henner, kaynak kodunu kişiselleştirir ve dikkatimizi sadece görüntülere değil, onları oluşturan matrise getirir (Vivian, 2015: Artlink.com). Bu bağlamda sanat tarihiyle de bir diyaloğu seçen sanatçının gerçeğin nerede başladığı ve sonladığına yönelik tartışmaları uydu görüntülerinin sağladığı dikey bakış çerçevesinde ifade etmiştir. Sanatçı ‘Dutch Landscapes’ (2011) serisinde Hollanda 17. Yüzyıl Hollanda manzaralarıyla bir bağlantı kurmuş ve yine uydu görüntüleri aracılığıyla pitoresk bir temsil üretmiştir. Peyzaj formunun tasvirinde önemli konumda bulunan coğrafyalarından birini kendi bağlamında soyutlamış ve dönüştürmüştür. Kamuflaj etkisi yaratan müdahalesiyle tarihin çağdaş yaşamını temsil eden bir sanat faaliyetini dönüştürerek geleneğin bir parçası olmayı amaçlamıştır ve yeniden inşa etmiştir. Sanatçıya bu ortamı sağlayan uydu görüntülerinin hükümetin gizlemeyi seçtiği koordinatları sansürleme biçimidir. Hollanda hükümetinin sansür biçimi diğer ülkelere kıyasla üslup olarak dikkat çekici olduğundan bahseden Henner, kırsal ve kentsel ortamın saklanan alanlarını şöyle betimlemektedir:

"Bu serinin orijinal kitabında, bu müdahaleler, 16. yüzyılda başlayan ve devam etmekte olan geniş bir arazi ıslah projesi ile Hollanda manzarasında yapılan fiziksel değişiklikleri sunulmaktadır. Hollanda'nın üçte biri deniz seviyesinin altındadır ve yüzlerce yıl boyunca tasarlanan kum tepeleri, dayklar, pompalar ve drenaj ağları, ülkenin manzarasını önemli ölçüde şekillendirerek, aksi takdirde suya batırılacak olan büyük ekilebilir araziler sağlar" (Henner, 2011: mishkahenner.com).

Şekil:58, Mishka Henner, 2011, Dutch Landscapes Series, Staphorst Ammunition Depot, Overijssel, 80 × 90 cm, Inject print, Metmuseum Collection
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/639221

Yanı sıra, kamuflaj estetiğinin sanatın XX. Yüzyıl başlarındaki kübist ve fütürist etkilerine değinmekte fayda bulunmaktadır. I. Ve II. Dünya Savaşlarının savaş stratejilerinin estetik bir formu ve süreç dahilinde sanatsal dışavurumlarda bir yaratıcılık biçimi olarak yer bulmuştur. Forbes, 'Dazzled and Deceived' (2009) adlı kitabında kamuflajın tarihsel serüvenine değinirken I. Dünya Savaşı sırasında kamuflajın askeri bir gizlenme donanımı olduğu ve II. Dünya Savaşında ise ustalıkla kullanılan bir aldatma stratejisi olduğuna değinmektedir. Alman ordusu müttefiklerinin kullanılamaz olduğuna inandırmak istedikleri hava üslerine sahte bomba kraterleri yerleştirmiş ve derinliğe ikna etmek için gölgeler dahil olmak üzere itina ile boyanmıştır (Forbes, 2009: 350). Saldırıya uğramış gibi davranmanın en iddialı yollarından biri olan kamufle bir estetik biçimi ortaya çıkmıştır. Henner'in illegal keşifleri ise gizli kalmış ancak herkes tarafından bilinen konumları tanımlamak üzerine bir yaratıcılık stratejisi içermektedir.

2.3.4. Trevor Paglen

Hakikat sonrası çağda görüntülerin gizli dolaşımına yönelik bir ifade sergileyen bir başka sanatçı Trevor Paglen (1974) sosyal bilimlerle ve özellikle coğrafyacı kimliğiyle öne çıkmaktadır. Chicago Sanat Enstitüsü'nde Master derecesi aldıktan sonra U.C. Berkeley'de Coğrafya Doktora derecesine sahip olmuştur. Sanat, mühendislik ve yazarlık dahil birçok farklı disiplin üzerinden çalışmalar üretmektedir. Projeleri San Fransisco Museum, Tate Modern ve Metropolitan Museum Art gibi mekanlarda sergilenmiştir. Haritaların doğruluğundan şüphelenen varsayımlara yönelik ifadesini gözetim ve veri toplama alanında hâkim teknolojiler olan uyduların gizli varlığını açığa çıkarma vurgusuyla gerçekleştirmektedir. Dünyayı şekillendiren yapay zekaların mevcudiyetine yönelik haritada bulunmaya konumlarında araştırarak aktivist tavrıyla kavramsal sanata uyarlamaktadır. Paglen 'They Watch the Moon' (Ay'ı İzliyorlar) (2010) Projesinde Batı Virginia ve Maryland'in ormanın derinliklerinde bölgesinde konumlanan varlığından haberdar olduğumuz dinleme istasyonu ECHELON sistemini ay ışığı eşliğinde fotoğraflamıştır. Serinin adından da anlaşılacağı üzere ECHELON, yayılma sinyallerinin uzaya kaçtığı, aya sıçradığı ve Dünya'ya döndüklerinde uydular tarafından tespit edildiği "Moonbounce" üzerinde çalışıyor. Kavramsal fotoğrafın günümüz hakikat sonrası çağa uygun imgenin diyaloğa geçtiği komplo teorileri puslu ve yeşil bir atmosferde bağlamsal olarak yerini bulmaktadır.

Sanatçı, 'The Other Night Sky' (2010-2011) çalışmasında ABD gizli uydularını gözlemleme sistemleri üzerine fotoğraflama teknikleri geliştirmiştir. "'Kara' uydular varlıklarından şüphe duyulacak kadar gizli olmalarına karşın, devasa boyutları, şayet güneş ışınlarını yansıtıp net bir şekilde görünür hale geldikleri yerleri/ zamanları hesaplayabilirseniz, takip edilmelerini nispeten kolaylaştırıyor" (Graham, 2020:40).

Şekil: 59, Trevor Paglen, 2010, The Other Night Sky Series, STSS-1 and Two Unidentified Spacecraft Over Carson City (Space Tracjing and Surveillance System; USA 205), C-Print, 48x48 inches.
https://www.paglen.com/?l=work&s=othernightsky&i=2

Paglen'in gizli olanı ortaya çıkarmak için yeni yollar keşfetme çabası, fotografik malzemenin doğasına ilişkin bir altyapı araştırmasını da kapsamaktadır. Çıplak gözle görmenin mümkün olmadığı söz konusu ortamlar için astronomiyi bir metafor olarak kullanıyor ve dünya dışı faaliyetlerin bir kaydını gerçekleştirmek üzere geliştirilen teknik aparatlarından faydalanıyor. 'Sonuçta ortaya çıkan teleskopik etki, iki cepheyi tek bir görüntüye dönüştürür: kıtasal iç mekânın kolonizasyonu ve dış mekânın yeni sınırı' (Gustafsson, 2019:25). Diğer bir yandan söz konusu araçları takip ederek görme çabasına dahil olur yanı sıra görülme ve izlenme eylemlerinin de bir parçası haline gelmiştir. Karşılıklı bir izleme pratiği geliştirilmiştir. "Paglen fotoğraflarını tamamladıktan sonra şunları söyledi: 'Projem pasif bir egzersiz değil: Ben gece göğünü fotoğraflarken öteki gece göğü de beni fotoğraflıyor'" (Paglen, aktaran, Graham, 2020: 41).

Paglen, 'Untitled-Drones' (2010) serisinde yine ABD drone sistemlerini irdeleyerek teleskopik kamera düzeneğiyle saklı sırlar üzerine bir sahne ortaya koymuştur. Bu kez aydınlık bir hava ortamını seçen sanatçı, uzaktan çektiği araçların boyutlarını karşımızdaki siyah noktanın (drone'un) ne kadarını algıladığımız ve

anlamlandırabildiğimiz üzerine bir tartışma yaratmıştır. Yanı sıra projenin romantik manzara temsiline yakın formdaki yaklaşımı, askeri güvenlik ekipmanları ve sanatsal bakış arasında soyutlama temelli bir diyalog kurmaktadır. 'Limit Telephotography' (2012) serisi, Astrophotography'e benzer bir tekniği içerip gizli manzaraların görüntülerine odaklanan bir gözlem tekniklerini içermektedir.

Paglen'in siyasi coğrafyayı temsil ettiği ve 'Terra Incognita' perspektifinden ele aldığı saklı ama aynı zamanda karanlık konumlanmalar ve onları açığa çıkarma konusundaki aktivist mücadelesi haritaların tarihsel yolculuğunu da kapsamaktadır. Keşif ve iktidar ilişkisine yönelik gerçekleştirdiği güncel çalışması 'The Black Canyon Deep Semantic Segments (2020) çalışması, 2010 yılında gerçekleştirdiği 'Artifacts' serisine benzer biçimde coğrafya, fotoğraf teknolojisi ve bilim üçgeninde seyretmektedir. 'Artifacts' serisinde 1940'larda Ansel Adams tarafından Ulusal Parklar komisyonu için çektiği fotoğrafların bölgelerine gitmiştir. Fotoğraflarda tarihteki insan kabilelerine ait kalıntıları ve jeolojik oluşumlara vurgu yapmıştır. Adams'ın fotoğraflarının ardından savaş dönemlerinde bölgede gerçekleşen savaş testleri coğrafyayı tahrip etmiş ve kalıntılar zarar görmüştür. Savaş tarihini ve arkeolojiyi ele alan bir ifadeyle fotografik teknolojinin geçmişiyle de bağlantı kurmuştur. "Bugün, bölgenin derinlikleri ve yaşamlar izlenirken özgüllük ve yerel bilgi temel çizgileri sağlarken, güzel sanatlar, fotoğraf, coğrafya, tarih, arkeoloji ve sosyoloji disiplinleri arasında zengin bir liminal alan açıldı" (Lippard, 2014: 175). Diğer yandan çalışması 'The Black Canyon Deep Semantic Segments (2020) çalışması için Ansel Adams ve Timothy O Sullivan gibi fotoğrafçıların keşif yolculuklarına benzer bir fotoğraf serüveni gerçekleştirmiştir. Yine o dönemin hükümetleri tarafından gerçekleştirilen manzara fotoğrafçılığını Nevada Askeri Test Eğitim Üsleri gibi kara bölgeler olarak nitelediği faaliyet alanlarını fotoğraflamak üzere gerçekleştirmiştir. Kavramsal Fotoğrafa büyük katkı sağlayan 'New Topographers' hareketinin gözlem ve doğa ile olan ilişkileriyle ele alınabilecek bilimsel karaktere sahip peyzaj çalışmalarını ortaya koymuştur. Lucy Lippard kavramsal fotoğraf ve manzara temsiline ilişkin şunları söylemektedir:

> “Peyzaj fotoğrafçılığında estetik ve raporlama arasındaki savaş eskidir, ancak henüz çözülmemiştir, bu iyi bir şeydir, çünkü sanatçıları, eleştirmenleri ve çevrecileri görüntülerin ve sanatçıların niyetlerini dikkatlice düşünmeye zorlar. Kısa ömürlü bir inanca dayanarak dünyaya daha fazla şey koymanın bir anlamı yoktu, 1960'larda ve 1970'lerde kavramsal sanatçılar mevcudiyetten ziyade yokluğun cazibesine odaklandı, görünürden ziyade görünmezdi, meta nesnesinden ziyade dematerialize biçimdeydiler. Genellikle Xeroxed metinleriyle (şimdi “fotoğraf metni çalışması” olarak adlandırılır) eşleştirilen enstantane (Snapshot) Kavramsallığın temelini oluşturdu” (A.g.e: 174).

Mishka Henner ve Trevor Paglen vizyonlarının öngördüğü komplo teorileri bağlamında hem siber estetik dolayısıyla hem de uyduların kendisinin teknolojik araştırmalar neticesinde kavramsal fotoğrafa dahil edilmesi söz konusudur. Söylenen ama gösterilmeyen yanı sıra görünen ama algılanmayan hakikat sonrası çağın paradokslarını dönüşüme ilişkin öngörüsel bir varoluş alanı felsefesi ortaya koymaktadırlar. Haritaları ve onları oluşturan malzemelerin sınırları ele alan topografik perspektifle illegal keşifler yapmışlardır. Kavramsal fotoğraf aracılığıyla kitlesel olanı öznel bir vizyonla tartışma olanağı sağlamışlardır.

3. BÖLÜM

HOME (Proje)

3.BÖLÜM

HOME (Proje)

Tüm gerçek yaşam alanları 'ev' kavramının özüne dayanır. (Bachelard, 1994:5)

Gaston Bachelard'ın, 1958 yılında yayınladığı kitabı, 'Mekânın Poetikası' (La Poétique de l'Espace), varlık deneyimimizin özde en temel kavramı olarak nitelediği 'Ev' fenomenini zaman-mekân algısıyla ifade eder. Bachelard "topoanaliz" olarak adlandırdığı mekân çözümlemesi yöntemiyle, 'Ev'in şiirsel temsillerinin fenomonolojik incelemesine dayanarak öznel bilincin yeniden inşasını gerçekleştirir. Buradaki 'Ev' projemin de başlığı olan 'Yuva' kavramıyla örtüşen bir ev tanımlamasıdır. Ev, varoluşun samimi bir temsilidir; şiir ise bilincin yoğun duyguların iç içe olduğu bir zihinsel deneyimdir. Bu noktada 'Topoanaliz' ev kavramının şiirle karşılaşması bireyde yarattığı duyumlara odaklanır. 'Ev' fenomeninin hem bütünlük çağrıştırması hem de bireyin özüne giden karmaşık bir yolculuğa imkân sağlaması, Bachelard'ın psikolojik bağlantılar kurmasına zemin hazırlamaktadır. Tıpkı "sır tutan çekmeceler ve dünyaya açılan dolaplar" (Bachelard, 1994:74) gibi her alışkanlık eylemiyle varlığımızın sonsuz boyutlarını açtığımız metaforik örneklere yer verir.

Ev düşüncesi, içinde yaşadığımız bedeni kapsayabileceği gibi varlığımızı idame ettirdiğimiz koordinatları ya da dönüştürdüğümüz, terk ettiğimiz veya sabitlendiğimiz mahremiyet alanlarını da ifade edebilmektedir. Kültürel coğrafyacılar Blunt ve Dowling, "insanların duyularının evlerin yaşanmış ve yaratıcı deneyimleriyle' (Blunt, Dowling, 2006:24) ilişkili olmasına işaret etmektedirler. Ev fenomeni, vatansever bir söylemi çağrıştırabileceği gibi, köken, mülkiyet, nostalji veya kolektif belleğin aidiyet unsuru tartışmalarında da yer bulabilir. Böyle bir durumda 'ev', iktidarın öngördüğü birtakım yapılar çerçevesinde tanımlanmaktadır. Bireyin ve toplumun kimlik inşasında önemli bir payı bulunmaktadır.

Evimizde olmak, nerede olduğumuzu gerçekten bilmektir; bu bilginin sağladığı düzenlilik, evi herhangi bir yerden ayıran güven ve kontrol duygusunu da sağlamaktadır (Göregenli, 2015:127). Bir aidiyet ve bağlılık duyumunun kaynağı olarak 'ev' çağdaş dünyanın temel oluşumlarındandır. Yanı sıra XXI. Yüzyılın kültürel konjunktürü mobil niteliklidir. Mülteci, sığınmacı, göçmen, geçici ve kaçak işçi ya da uluslararası ikili anlaşmaları kullanan daimî işçi statüsü gibi terimlerin sıklıkla dile getirildiği hareketlilik söz konusudur. Bu çoklu deneyimler teorik anlamda 'ev' çatısı altında tartışılmaktadır. Söz konusu hareketlilik, aidiyet ve kimlik konularında merkezi bir rol üstlenerek, 'Ev'in dinamik bir çerçeveden yeniden yaratılma süreçlerine bağlanmayı da kolaylaştırır. Sosyoloji, tarih, kadın araştırmaları, antropoloji ve bellek araştırmaları gibi disiplinler de ev kavramını coğrafi olarak irdelemektedir. Coğrafyacıların ev kavramının maddi, somutlaşmış ve duyusal doğasına değinmesi, yaratıcı perspektif olgusudur. Çünkü, ilgili süreçlerde yukarıda ifade edilen unsurlar, kavramsallaştırılır ve değerlendirme kriterleri oluşturur. Yer, mekân, ölçek, kimlik ve güç ilişkilerini vurgulayarak coğrafi bir bakış açısı geliştirmek mümkün hale gelir.

Home/Yuva proje çalışmasında mekanlar ve ölçekler meselesini birbiriyle kesişen bir dizi sanatsal duyum ve düşünceyle bağlayarak ve kavramlar arasında yolculuk ederek bir 'Ev'i tanımlayan unsurları ele almayı hedefledim. Kartografinin ilham veren mantığından yola çıkarak, yeryüzünü soyutlama anlamında bir perspektiften yaklaştım mekânın duyumsal bir kartografi denemesini gerçekleştirmeye çalıştım. Bu, sürecin en önemli parçası oldu.

"En basit anlamıyla 'ev' bir mekân/yer, bir dizi duygu ve kültürel anlam ifade eden çok katmanlı ve karmaşık bir coğrafi kavramdır" (Blunt, Dowling, 2006:3). Bu bağlamda projede, 'Ev' olgusunu coğrafi bir ölçek olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda 'Ev' kavramsallaştırmanın en belirgin özelliği olarak yaklaştığım harita ve kartografik bakış deneyimiyle ele almış bulunmaktayım. Bu noktada proje sürecinde ilham veren bir kaynaktan söz etmek gerekebilir. Michel Houellebecq'in, "Harita ve Topraklar romanında belirttiği üzere 'harita topraktan daha ilginçtir' (Houellebecq, 2012:70) ve tıpkı günümüz koşullarındaki hareketliliğin varlığı gibi dinamik bir yapıya sahiptir. Diğer

bir ifadeyle daima Deleuze ve Guattari'nin ifadesiyle 'haline gelmek' teorisi eşliğinde bir varoluş sergilemektedir. Home/Yuva projesinde haritanın kavramsal boyutları, psikocoğrafyanın temsil ettiği kartografik süreç dahilinde bireysel olarak deneyimlenmiş ve metaforik bir yaşam alanı tasarımına yer verilmiştir. Ev olgusuna ilişkin ideolojik ve kültürel birikim, içindelik-dışındalık kavramları bağlamında tartışılarak baskın güç mekanizmalarının yarattığı mobilite ağının temsiline yer verilmiştir. Bu bağlamda proje sürecinde yararlanmış olduğum farklı disiplinlerden temsiller ve düşünce biçimleri ile bunların kavramsal, kültürel ve ekolojik boyutları, kendiliğinden 'Metinlerarası' bir söylem oluşturdu. Ve bunlardan bahsetmekte yarar vardır. Projenin ortaya çıkış süreci söz konusu kültürel ve felsefi boyutu üzerine yaptığım kapsamlı araştırmalar paralelinde şekillendirilmiştir.

3.1. Projenin Kültürel ve Kavramsal Boyutları

> *Yıldızlı gözlü bilim adamlarının aksine, coğrafyacılar pratik ve yeryüzündedir, çalışma nesneleri insan yaşam alanı olarak dünyadır. Anahtar kavram 'ev'dir. "Ev," ne kadar hoş, kalpleri ısıtan bir kelime! Ev, kasaba veya gezegen olsun, kim eve kayıtsız kalabilir?* (Tuan, 2013:170)

Psikocoğrafi perspektifin yönlendirdiği çevre, davranış ve duygu birlikteliği, Heidegger'in belirttiği 'dünyada olmak' argümanıyla bazı yönlerden kesişmektedir. Varlık, insan ve yer kavramlarının birbiriyle etkileşimi, psikocoğrafya ve onun yaratıcılık stratejilerinde yer bulmuştur. Psikocoğrafi deneyimin sağladığı geçici konumlanma ve sonrasında içgüdüler neticesinde görünürlük kazanan işaretlere yüklenen anlamlar, Home/Yuva projenin gidişatını belirleyen unsurlar durumundadır. Bu, birbirini izleyen ve bütünün parçalarını inşa eden kaybolma serüvenidir; proje boyunca kendisini topografik bir anlatıya bırakır. "İnsani varoluş olarak fiziksel dünyaya "atılmış" durumdayız ya da yaşanılan yer tarafından düzenlenen koşullarla bir doğa alanı hem de maddi koşullar tarafından sınırlanan bir gelecekte sınırlanmış durumdayız. İşte dünyada "olmak" ın en önemli tarafı, bu koşullarla nasıl baş edildiğiyle ilgilidir" (Jensen,2017:31).

Dolayısıyla Jensen'in Heidegger'e dayanarak yaptığı bu saptama, projeyi gerçekleştirirken deneyimimin bir karşılığıdır. Heidegger gibi Paul Virilio, Henri Lefebvre ya da Walter Benjamin gibi XX. Yüzyılın modern düşünürlerinin mekânsal gerçeklik ve özne arasında kurduğu bağ, süreçte ortaya çıkan geçici gerginliğin sonuçlarına yaklaşmakta aşağıda ifade edilen katkıları olmuştur.

Yine Certeau'nun Gündelik Hayatın Keşfi'nde ele aldığı mekânsal aidiyet dürtüsünün merkezinde dış dünyayla kurduğumuz duyusal iletişim bulunmaktadır. İletişim, deneyim süzgecinden geçerek karşılaşılan işaretler yoluyla mekân ve benlik arasında bir diyalog kurmamı sağlamıştır. Temsil çok tekin olmayan bir istikrar sürecine dahil olarak hafızama gömülü kodları açığa çıkarmış ve deneyimde yer alan boşlukların dolmasını sağlamıştır.

Tıpkı Perec'in değindiği 'mekânın bir soru haline gelmesi ve kendiliğinden açılmayı reddetmesi' gibi bir yaratıcı sürece imkân verir (Perec: 1974:91). 'Home' adlı projemde zihinsel bir deneyimin parçası ve bir sonraki adımın göstergesi olan işaretler, beni yönlendirdi ve soruları ortaya çıkardı. Sorular çözüme yaklaştıkça ya da yaklaşıyor gibi göründükçe mekâna hakimiyet hissi artmış ve adaptasyon kişisel koşulları ortadan kaldıran bir duruma imkân sağlamıştır.

Mekân kavramı, Elden tarafından 'içerisinde her şeyin meydana geldiği, uzunluğu genişliği ve derinliği olan değişmez bir konteynır' (akt. Kaba, Südaş, 2019:20) olarak tanımlanmıştır. 'Bu bağlamda, mekân, sabit ve ölçülebilen bir nesne konumundadır. Başka bir ifadeyle, mekân, sosyo-ekonomik yaşamının, sosyal ilişkiler içinde meydana geldiği geometrik bir kap, bu ilişkilere sahne olan sabit bir nesnedir' (Kaba, Südaş, 2019:21). Böylece, projenin 'yer' ve 'özne' arasındaki bağlantıya ulaşmak için, aidiyet meselesi üzerinden yürüttüğüm ve formal kesişmeler neticesinde ulaştığım bir çerçeveden 'Yuva' temsiline odaklandım. Bir yörüngede dolaşmak olarak niteleyebileceğim bir hareketlilik sonucunda mekânın işaretlerini bir kenara bırakıp, deneyimin olasılıklarını zorlayan bir bakış açısına yöneldim. Patikalarda keşfettiğim işaretlerle başladığım yolculuğuma, kafeslerin formal yapısını vurgulamak ve akışa hâkim olmak için haritavari bir perspektiften bakmayı deneyimledim. Bu kapsamlı

bakışın sonuçlarıyla varlığın toplumsal modellerine tıpkı bir harita gibi imleme faaliyetini dahil ederek tamamladım.

Yükselme eylemi, öncelikle dünyanın gizemli ve bağlayıcı bir parçası olan bir mekân olarak denizin çarpıcı estetik unsurlarıyla buluşturdu. Sonrasında bu dünya parçasına dahil olan yuvarlak formdaki yaşam alanlarının kapsamlı görüntüsüne erişmemi sağladı. Bu haliyle baktığımda tıpkı bir sosyal topluluğun haritadaki görünmeyen varlığını andıran dünyada olma mücadelesinin şeffaf gibi görünen bir yapıyla sunumunu keşfettim. Bu küçük, gizemli dünyaların oradaki mevcudiyeti, ülke, şehir, sokak hatta daha özel yönleriyle yuva kavramına indirgenmesi, boşlukları dolduran sembolik bakışı beraberinde getirdi. Kişisel kanallarım beni kültürel kodlara ve bakışı deneyimlediğim bir başka araç olan sinematografik hafızama yönlendirdi. Bu aşamada Lars Von Trier'in yönetmenliğini yaptığı Dogville (2003) filmi metaforik bir işleve sahiptir. Film, Dogville kasabasına gelen bir yabancının orada hayatta kalma mücadelesini anlatır. Yer, ev, ev sahibi ve misafir kavramları etrafında dönen bir olay örgüsüyle mutlak mekân ve otorite konularını ele almaktadır. Filmde, set olarak inşa edilen ve yukarıdan görüntülenen kasabanın görüntüsünde, belirgin beyaz sınırları olan ev dizilimiyle bir sosyal çevrenin tasviri gerçekleştiriliyor. Bu net çizgiler ve yükselen bakışın oluşturduğu tasarım izleyiciyi yanıltıcı bir şeffaflıkla buluşturuyor.

Otorite ve sosyal normları alegorik bir biçimde sunarak çizilen sınırların iradeyi nasıl tanımladığına değinir (Bida, 2014:198). Yerleşim, adaptasyon süreci ve iktidar ilişkilerinin sosyal sisteme etkileri, filmin üst bakış açısıyla yorumladığı kolektif zihniyeti ele almamda etkili olmuştur. Hareketliliğin bu denli hızla ve yoğun yaşandığı çağımızda misafirlik ve sabit olma durumlarıyla aidiyet sistemleri arasındaki ilişkiye odaklandım. Dogville'de ifade edilen kasabalılarla dışarıdan gelen yabancı sorunsalı balık çiftliğindeki topluluğun üyeleri arasında da mevzubahistir. Balık topluluğunun Tıpkı Dogville'de olduğu gibi kafeslerde bulunan görünmez duvarlar, yaşamaya elverişliliği tartışmalarının ötesinde bir sosyal düzen inşasını düşünmeye yönlendiriyor.

Yanı sıra, günümüz dünyasının akışını değiştiren hakikatlerinden biri olan 'göç' fenomeni, global hareketliliğin en büyük yansımasıdır. Özellikle ideolojiler ve

zorunluluklar dolayısıyla yaşanan yer değiştirmeler varoluşun maddi koşullarıyla mücadeleyi gerektirir. Mevcut düzenin gerektirdiği dinamizmi toplu anlamda göç, kaçış ya da terk gibi eylemlere diğer bir yandan bunların seyir mekanizmalarının inşasına ortam sağlıyor. Sınırları birbirine bağlayan denizin bu türden bir mobiliteye yoğun bir ev sahipliği yapması Akdeniz ve Ege Denizi'nin tarih boyunca var olan akışkan düzenin parçasıdır. Bu bağlamda Çeşme ve Karaburun Yarımadalarının son yıllardaki göç trafiği projenin gidişatını belirleyen ve kaygı barındıran bir süreçten geçişe yön verdi. Yaşamımı sürdürdüğüm sahil kesiminde sürüp giden bir gözetim ve kontrol politikaları dışarıdan bakınca aynı anda zamanın da dışındaymışım izlenimi yaratmıştı. Kıyıda var olan izlerin ve bunları destekleyen felaket haberlerinin yarattığı sıkıntılı hal, evlerinden vazgeçmiş bireylerin ya da bireylerinden vazgeçmiş coğrafyaların gerçekliğine sürükler. Durmadan yenilenen bir gerçeklikte, istikrarlı bir 'içerisi' ile belirsiz bir 'dışarısı' deneyimi sürüp giden bir düzende sunulur. Yaşam biçimlerinin sürekli değişebilirliği ve yaşamın denetlenemez belirsizliğine göğüs germek için gerekli olan pratik, varoluşun belirsiz düzlemiyle dolu bir dünyayla doğrudan ve devamlı bir ilişkiye doğru sürükler (Virno, 2005:36). 'Çokluk' un varlık tarzını politik düşüncenin merkezi kategorisinde inceleyen Virno, ortak yerleri bu bağlamda ele alır. 'Çokluk kendini 'Bir'den, evrenselden, ortak olandan/paylaşılandan kurtarmaz, daha ziyade Bir'i yeniden tanımlar' (Virno, 2005:47).

'Home' adlı projede, evrensel bir dönüşümün ortasındaki çağın dünyevi meseleleri eşliğinde, türlerin denizin üzeri ve altındaki benzer mücadelelerine metaforik bir anlatı yoluyla temsiline yer verildi. Bakışımı gerçekliğin en kapsamlı yansıması olan yükselen bir perspektiften sunarak içindelik-dışındalık kavramını, hâkim görüş noktasının seyir haline vurgu yapmayı hedefledim.

3.2. Projenin Ekolojik Bağlamı

> *Bizler bugün Akdeniz'in sadece dekor yönünü, denizin güneşle, dağın bitki örtüsüyle kaynaştığını görmeyi yeğliyoruz; bu bize verimli ve gösterişli ama yine de nankör bir doğanın hediyesidir. Çünkü çiçeklerin altında, taş hemen kendini gösterir. İnsan, dikkatini bir an gevşetmeye görsün, dağın yamacında sabırla düzenlediği sekiler çöker, çalılık haline gelir, yanmış orman makiye dönüşür, ovalar bataklık olur. Nazik bir dengedir bu, bir kez bozuldu mu yeniden düzelmesi bazen yüzyıllar ister.* (Aymard, 2018:117)

Doğa deneyimlerinin sanatsal yaratıcılık anlamında sunduğu bağlamsal yaklaşımlar, farklı düşünce tekniklerine dayanmaktadır. Doğayı algılayış biçimi ve sanat, sanatçının hareket noktaları ve onları şekillendiren kültürel ve çevresel etkenler bu bağlamda sunulan temsillerin özünü oluşturur. Elbette bu durumda dikkatler, doğayı içselleştirme suretiyle deneyimleyen sanatçı ve bilimsel araştırma yöntemlerinin kesiştiği, bilimsel ve estetik değerin müzakere edildiği ortamlar üzerindedir. Hayal gücüne teşvik eden özel yolları araştıran Emily Brady, ekolojistlerin de onları ilk etapta çalışmalarına çeken estetik deneyimlemeyi de dahil etmektedir. Bu bağlamda doğal çevrenin nasıl korunacağı ve yönetileceği konusunda önemli bir rol oynayan ekoloji bilimini ve sanatın öznel ve ölçülmesi zor olan estetik değerine vurgu yapan algı modellerine ihtiyaç duyulmuştur.

Brady'nin gösterdiği estetik doğa takdir modeli sonuca odaklı kriterlerimi belirleyen bir bilimsel bilgiye yönlendirmiştir. Kendisi, hayal gücünün, keşifçi, yansıtmalı, bilinen kavramları genişleten ve açığa vurucu yöntemleri, hayal gücünün (imagination) doğanın estetik takdirini nasıl yönlendirdiğini açıklar (Brady, 1998:144). Genel olarak Brady'nin modeli, bilimsel bilgi yerine algı ve hayal gücünü bir araya getirerek takdir edici bir bağlam sağlar. Nasıl ki mitler ve efsaneler sosyal yaşamın genel tutum ve inançlarını doğa perspektifinden şekillendiriyorsa, yine doğanın verdiği ilhamla onun karşılaşacağı ya da içinde bulunduğu tehlikeler sorular eşliğinde ekolojik bir perspektife yönlendiriyordu. Projede, araç ve kurgusal bir temas olarak yer edinen çiftliklerin çevresel farkındalık anlamında bir deneyime kendisini bırakmıştı.

Ticari bir amaca hizmet eden ve balığın günümüzde geldiği son durumun en önemli araçlarından biri olan çiftlikler, çoğunlukla gözden uzak kıyı bölgelerde konumlanır. Sürdürülebilir su ürünleri yetiştirme mekanları olarak işlev gören tesisler, ideolojik ve ekolojik bağlantılarıyla özellikle 2000'li yılların başlarından itibaren yoğun bir biçimde tartışılmaktadır. İnsan sağlığı, gıda ve ilaç endüstrisindeki tüketimi, çevresel risk potansiyelleri, ekonomi ve türlerin dönüşümüne yönelik gerçekleştirilen bu tartışmalar, eleştirel ya da doğrulayıcı nitelikte ele alınmaya devam etmektedir.

FAO* (Fao, 2016:2) 2014 verilerine göre 1961 ve 2016 yılları arasında küresel gıda anlamında balık tüketimi ortalamasındaki artış (%3.2) nüfus artışını (%1.6) geçmiştir. Birçok faktöre bağlı olarak üretim ve tüketim mecraları küresel anlamda değişkenlik gösterirken, 2030 yılı hedeflerinde sürdürülebilirliğin potansiyellerini zorlama yolunda adımlar atılmaktadır. Tüketimin 1950'lerden günümüze global anlamda farklı kontrol mekanizmalarına dahil olması, ekolojik dengelerin hassas yapısında hatırı sayılır dönüşümler yaratılmıştır. Balık çiftlikleri farklı bir atmosferde yaşamını sürdüren bir organizmanın kimilerince insan tarafından suistimale varan sömürüye uğradığı mekanlar, kimi taraflarca söz konusu canlının yaşamsal mevcudiyetinin önemli bir koşuludur.

Su ürünleri yetiştiriciliği (Aquaculture); balık, yumuşakçalar, kabuklular ve su bitkileri dahil olmak üzere sudaki organizmaların yetiştirilmesi anlamına gelmektedir. Çiftçilik, düzenli stoklama, yemleme ve yırtıcı hayvanlardan korunma gibi üretimi arttırmak için yetiştirme sürecine bir tür müdahale gerektirir. Çiftçilik ayrıca yetiştirilmekte olan stoğun bireysel veya kurumsal mülkiyetini de ifade eder (Fao, 2014:21).

Hasat, yetiştirmek üzere sorumlu kişi veya kişilerce gerçekleşir ve deniz, toplum tarafından hak olarak görülen bir mülkiyet alanı olarak kabul görmektedir. Bilim çevrelerince yeni bir çağ olarak nitelendirilen antroposen dönemin öngördüğü insan kaynaklı dönüşümlerin bir parçasıdır. İklim adaletsizliğinin son yılların en büyük ve gerçek tartışması olması, kaçınılmaz sonda ideolojilerin dönüştürücü etkilerini gözler önüne sermektedir. Kültür ve doğa birlikteliği, doğanın dengesini korumaya yönelik bir akışta kendisini gösterir. 'Antropoloji disiplini bize, yaşamış/yaşamakta olan diğer toplumların bambaşka kozmolojileri olduğunu, örneğin diğer canlıların da birer şahısmış gibi kabul edilebildiğini (dolayısıyla 'doğal' kümesine sokulup ayrılmadığını) yahut insanın kapalı, kendinden menkul bir kategori olarak düşünülmediğini anlatır' (Zeybek, 2016:7). Gıda erişimini kolaylaştırma ve doğal alanlarında azalan balık popülasyonunun sürdürülebilir bir biçimde güvenli üretiminin sağlanması amacıyla 1950'lerden bu yana

* Fishery and Aquaculture Statistic (Balıkçılık ve Su ürünleri İstatistiği)

çeşitli yöntemler geliştirilmektedir. Geleneksel balık avcılığının suistimal olarak adlandırılan aşırıya giden metotlarının sonuçlarının habitat bozulmasına sebebiyet verdiği açıktır. İdeolojik ve politik düzenin küresel gıda güvenliğine, istihdama ve uluslararası ticarete katkı sağladığını iddia ettiği çiftliklerin, balıkçılığın geleceğinde nasıl bir iz bırakacağı tartışma konusudur. Antroposen çağın net olmayan kavramsal çizgisinde cesur varsayımlara yer vermek, ekosistem ve habitat bozulması üzerinde derin araştırmalar gerçekleştiren bilim insanlarının verileriyle mümkün hale gelir. Söz konusu çevreler, geniş tabanlı analizlere ve mevcut yöntemlerin balıkçılığın olası geleceğine yönelik varsayımlara yer vermektedir.

Bunun yanı sıra, insan ve doğa birlikteliğinin algısı ekolojik bilimsel veriler eşliğinde değerlendirilmesi sanatsal dilin bir söylem aracı haline gelir. Daha genel olarak, ideolojilerin estetik değer çerçevesinde ele alınması ve sanatsal üretim sürecini başlatan gerekli kriterlerin oluşturulması söz konusudur. Bu türden eğilimler, vahşi doğanın yavaş yavaş medeniyete boyun eğmesi ve gezegenin kaynaklarını kullanım şeklimizdeki değişimi; teknolojinin biyoloji üzerindeki etkisini, sanayileşen tarım, toprak, diğer canlılar ve birbirimizle olan ilişkilerimizin değişimini içerir (Brown, 2014:7).

'Home' adlı projede bahsi geçen balık çiftliğine yaptığım üç farklı ziyaret, farklı açılardan gözlemlediğim havuzların ve balıkların ayrıntılı bilgilerini edinmeme imkân sağladı. Mekânın keşfinin ardından gerçekleşen süreçte ağlarla çevrelenmiş balıkların hareketliliği, yüzeye yakın olanların davranış biçimleri üzerine bir odaklanmayı beraberinde getirdi. Ağların sürekli kontrol edilen yapısal özellikleri, bazı balıkların kaçmasına engel olamıyordu. Nadir de olsa karşılaşılan bu farklı boyuta atlayış neticesinde kaçanların bir kısmının yeniden havuzu tercih ettiği bir diğer kısmının özgür olmasına rağmen havuzun çevresinden beslenmeye devam ettiğini gözlemledim. Tuan şöyle belirtir: "Bir bakış açısıyla, 'Ev' maceracı için gerekli güvenli temel bir çıkış noktasıdır; diğerinden, bilinmeyene girme, evin iyiliğini abartma eğilimindedir" (Tuan,2013: 98).

Evcilleştirme, kültürlenmiş bir organizmayı yavaş yavaş değiştiren insan kaynaklı bir süreçtir. Nesiller boyunca uzanır ve her nesilde gelişimsel etkiler içerir ve genellikle nesiller boyunca genetik değişikliklerle sonuçlanır (in. 2018: Saraiva vd.). Türlerin evcilleştirilmesi üzerine derin araştırmalar yapılmış ve evcilleştirmede empatinin rolünün neticeye etkileri bilimsel çevrelerce değerlendirilir. Çiftlik çalışanlarının kendi türdaşından çok daha farklı bir duyular dünyasında olduğunun bilincinde olarak gözlemlerini deneyime dönüştürmektedir. Davranış açısından değerlendirmenin ardından süreç yabani balık ve çiftlik balığı arasındaki fizyolojik farkların keşif süreci ortaya çıkmıştır. Balık pazarlarında sıklıkla dile getirilen 'çiftlik mi yoksa deniz mi?' şeklindeki soru, bu karmaşık yapının izlerini aynı türden iki balık arasındaki çeşitli farklarını gözler önüne serer. Yapay seçilimle çoğunlukla büyüme ve güvenli bir biçimde çoğalmaya odaklanan kafes sistemi hem balıkların sınırlı hareketliliği hem de kontrollü beslenme anlayışı dolayısıyla fiziksel özelliklerinde farklar gözlenir. Doğal mecrasındaki balık akışın gerektirdiği koşullarla mücadele verirken, kafesteki balık mevcut düzene tabii olur. Refah seviyeleri ve zihinsel boyutları belirsiz olsa da denizle olan bağlarının içgüdüsel tutumlarına yansıması projede bir bakış açısına imkân sağlamıştır. Yüzeyden görüntüleme imkanlarıyla ve anlık olaylar örgüsüne dahil olarak balıkların akışını takip ederek benim algımda nasıl görünür olduklarını belirleyen kriterleri ortaya çıkarmayı hedefledim.

Projenin sembolik zeminini oluşturan mekânın, balık çiftliğinin öznel ve toplumsal inşasının içindelik-dışındalık kavramlarıyla olan teması, 'Home' (Yuva) algısıyla metaforik anlamda kesişmektedir. Lucy Lippard ekolojik krizin yer ve bağlamdaki mevcut tartışma noktalarını ele aldığı 'Neredeyiz ve Nerede olmalıyız' adlı metni, bağlantıyı şu şekilde aktarıyor:

> 'Ekoloji' kelimesinin Yunanca kökeni 'Yuva' anlamına gelir ve bugünlerde bulması oldukça zor bir yerdir. Öyle ki, dünyada pek çok insan evde olmadığı için gezegen birçokları için imkânsız bir yuva haline getiriliyor. Dünyadaki kendi mekanlarımızı kaybettiğimiz için, dünyaya saygıyı yitirdik ve ona kötü muamele ettik. Bir mikro kozmik topluluk hissine sahip olmadığımız için, makro kozmik küresel evimizi koruyamıyoruz' (Lacy, (ed) Lippard, 1996:114).

Diğer bir yandan Groys, çağdaş kuramsal tanımlamaları 'Kültür' kavramı içinde bütünleştirerek "ekolojik" argümanlardan yola çıktığını savunmaktadır. Kültürün başvurduğu dünyevi alanlar, değerlenmiş baskısı sonucunda kaybolmaya yüz tutmuş doğa ve kendisi arasındaki kırılmayı aşma çabasıdır (Groys, 2020:98).

> "'Çevre koruması' tabiri kendi içinde son derece çelişkilidir. Kimse çevreyi koruyamaz, yalnızca çevrelenen korunabilir. Dünyevi, gün geçtikçe kültür denizinin ortasında bulunan ve kültürün saldırgan gelgitlerinden korunması gereken bir ada gibi tahayyül edilir olmuştur. Geniş çapta bir ekolojik farkındalık, dünyevinin yavaş yavaş ortadan kaybolduğunu gereğince dikkate almıştır" (Groys, 2020:99).

Groys, değindiği baskın dönüşüm anlayışıyla kültürün ekolojik krizine ilişkin görüş belirtmektedir. Bu değerlendirme, günümüz antroposen çağının çözüm anlayışı olan sürdürülebilirlik üzerine düşünmeyi, çevre ve insanın yıkıcı anlayışı üzerine bir düşünmeyi de beraberinde getirmektedir.

Ağlar, şeffaf bir ortama sahip gibi dursa da topluluk olma dinamiklerini belirleyen iç ve dış etkenleri, insanın doğadaki baskın hâkimiyet krizlerinin göstergeleridir. Bir diğer açıdan insanın otorite- iktidar araçlarıyla olan mücadelesinin bir sahnesi yaratılmaktadır.

3.3. Projenin Kapsamı ve Gelişimi

> Bir insan değişken ve karışmış bütünlüklerin içine yerleşmiş bir taneciktir. (Bataille,2013:110)

Görünür (Visible) olanın ne olduğu ya da görünür olanı bir şey yapan nedir? gibi algı fenomenolojisi meselesini irdeleyen Ponty, felsefenin sezgisel incelemesiyle görünür olanı belirleyen sorular sorar. 'Şeyleri kendileri gibi görüyoruz, dünya gördüğümüz şeydir: bu tür formüller doğal insan ve filozof için ortak bir inancı ifade ediyor- gözlerini açtığı an; hayatlarımızda yer alan derinlere yerleşmiş bir sessiz 'düşünceler' yığınına atıfta bulunurlar' (Merleau-Ponty, 1968:3). Mekân tartışmalarının varlık boyutuna

değinerek, mekânın üretim ve tüketim biçimlerinin soyut perspektifte ve toplumsal ve ekolojik meseleler eşliğinde yansıtmayı amaçladım. Bu bağlamda Psikocoğrafi yöntemi benimseyerek yürüme pratiği dahilinde keşfettiğim parçaları yükselen bakışla neticelendirerek mekânın sınırları ve hâkim yapısı çerçevesinde kavramsal bir söylem gerçekleştirmeyi hedefledim.

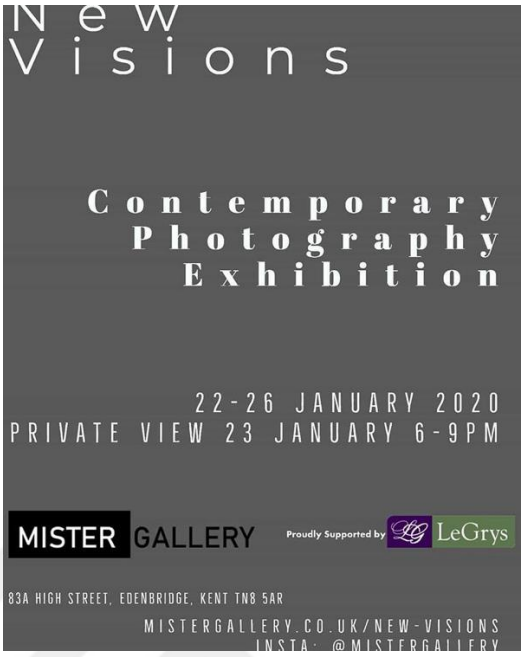
İkarus'un trajedisinin geçtiği coğrafyayı, kahramanın gökyüzündeki aşkın yolculuğunun ve düşüş halinin günümüz insan faaliyetlerindeki akış ve mobilite üzerinden değerlendirmeyi tercih ettim. Mekânın, mutlak, kutsal ve tarihsel yönlerinin ve bu kesişmelerin doğa ve insan ilişkisi materyalist çerçeveden tasarlanmış bir yaşam alanının vurgusuyla tamamlamak istedim. Söz konusu mekânın alegorik bir söylem gerçekleştirilerek kapsadığı varlık modelinden yola çıkarak, yukarıdan bakışın varlık algısına sağladığı ayrıcalıklı hali deneyimledim. Balıkların sınırları belirlenmiş yaşam alanları ve bu alanların kendi içindeki dinamiklerini, yeryüzü soyutlaması perspektifinden kartografik dilin sağladığı yüzey saptamaları söylemini temel alarak sürece dahil ettim. Ev mekânı, bir mahalle, banliyö ve ülke olabileceği gibi dünyanın kendisini tanımlayabilir. Bu fikirle, bu düşünceyle Home/Yuva projemle ilgili kompleks yapılaşmaların odağında nasıl yer edindiğine değinmeyi amaçladım.

3.4. Projenin Sergilenmesi

Tez çalışmam kapsamında üretmiş olduğum 'Home' adlı projemi sunduğum kişisel sergim İngiltere'nin Londra şehrinin doğusunda çeşitli sanat gruplarının mekanlarını barındıran Stoke Newington bölgesinde VivaDalston Galeri Alanında gerçekleşmiştir. 3-10 Mayıs 2019 tarihleri arasında açık kalan sergide çalışmanın düzenlemesi projenin bütün serüvenini kapsayacak şekilde seçilen fotoğraflar yerleştirilerek sunulmuştur. Açılış sırasında sanatçı konuşmasına yer verilmiş ve ardından eser metni dağıtılan ziyaretçilere konunun kapsamına ve detaylarına ilişkin soru-cevap etkinliği düzenlenmiştir. Sergi açık kaldığı süre boyunca grup ziyaretleri çerçevesinde izleyenlere ulaşmıştır.

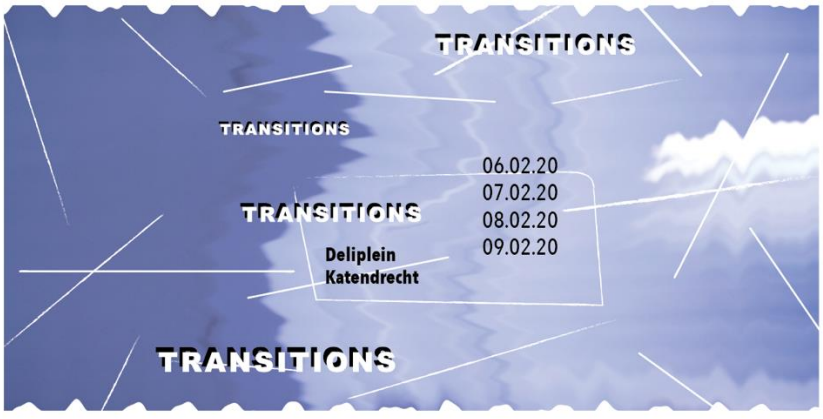
Şekil. 60, ‘Home’ Sergi Afişi

‘ Home’ adlı sergi projesi kişisel sergi sunumun ardından çeşitli uluslararası etkinliklere kabul edilmiştir. Bunlardan ilki Londra merkezli disiplinler arası sanat platformu ‘ART Number 23Galeri’’nin Yunanistan’ın Atina şehrinde açtığı şubesinin ilk sergisi olan ‘Anthropologio’ başlıklı sergi olmuştur. Disiplinler arası bir kapsamda gerçekleşen serginin küratöryel çalışması Eva Merendes tarafından gerçekleştirilmiştir.



Şekil. 61,‘Art Number 23 Sergisi afişi’ **Şekil.62,‘**Mister Gallery Sergisi Afişi’,

22-26 Ocak 2020 tarihleri arasında ‘New Visions’ ‘Contemporary Photography Exhibition’ başlıklı grup sergisi projenin fotoğraflarına yer veren bir başka galeri olan Mister Gallery’ de gerçekleştirilmiştir. Küratörlüğü Jacob Weeks tarafından yapılan sergi İngiltere’nin Edenbridge şehrinde Kent bölgesinde ziyaretçilerle buluşmuştur.

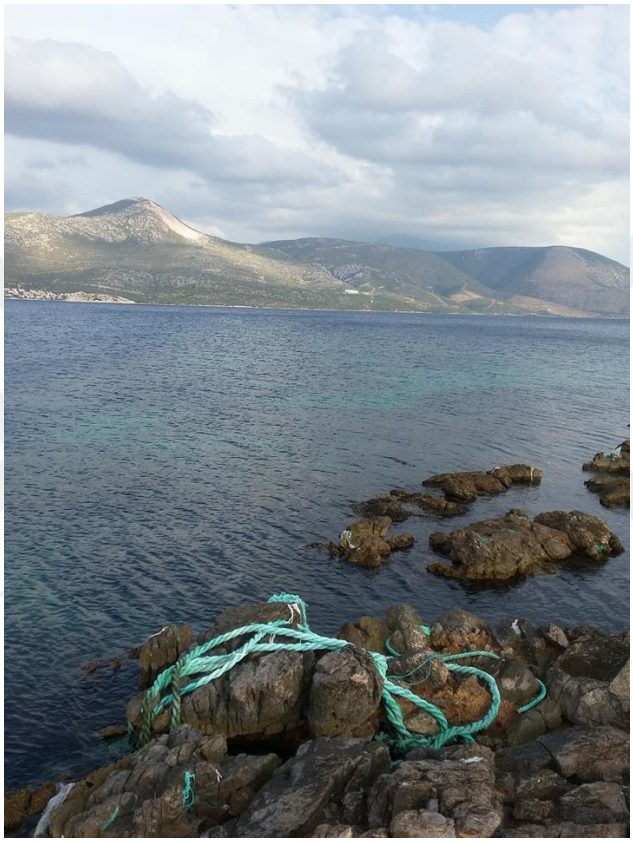


Şekil. 63, Rotterdam PhotoFest 2020 Afiş

Hem projenin hem de havadan bakış açısını yansıtan bir başka çalışmamın yer aldığı diğer bir etkinlik 6-9 Şubat 2020 tarihleri arasında gerçekleşen ‘Transitions’ temalı Rotterdam Photofest olmuştur. Hollanda’nın önemli sanat etkinliklerinden Rotterdam Art

Week kapsamında gerçekleşen etkinliğe çok sayıda ziyaretçi katılım sağlamış ve şehrin birçok alanına yayılan konseptte bir sergileme yöntemi kullanılmıştır.

PROJE FOTOĞRAFLARI



Şekil. 64, Keşif

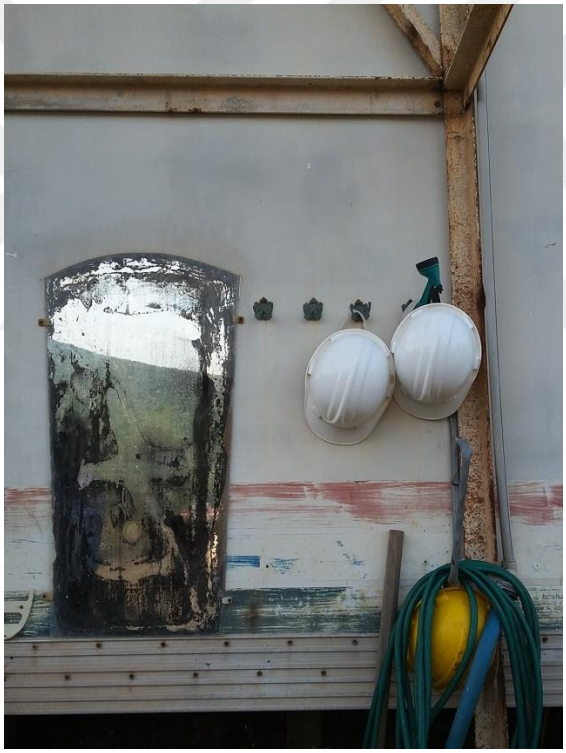
Şekil.65, İşaretler

Şekil. 66, Sapma Hali

Şekil. 67, Form arayışları

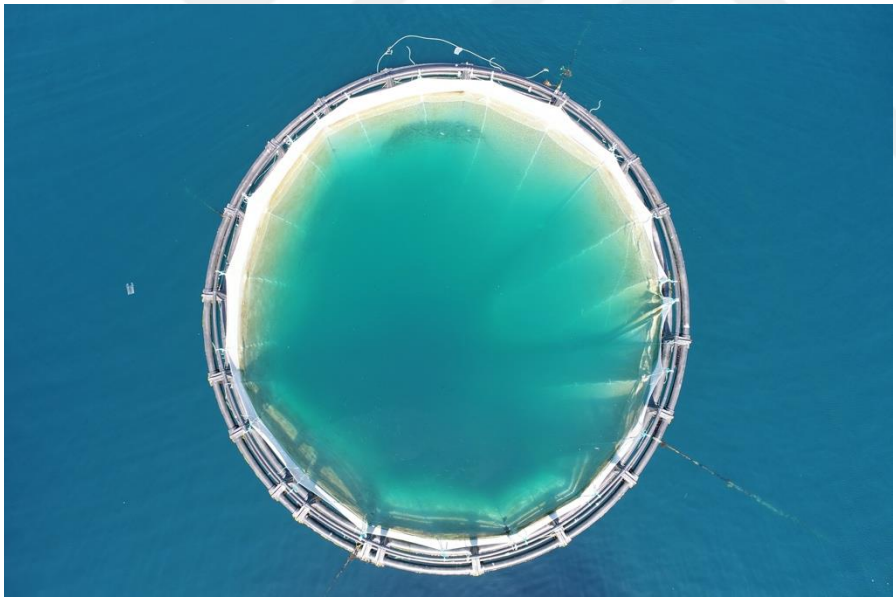
Şekil. 68, Zeytin Ağaçları

Şekil. 69, Sapma Hali II



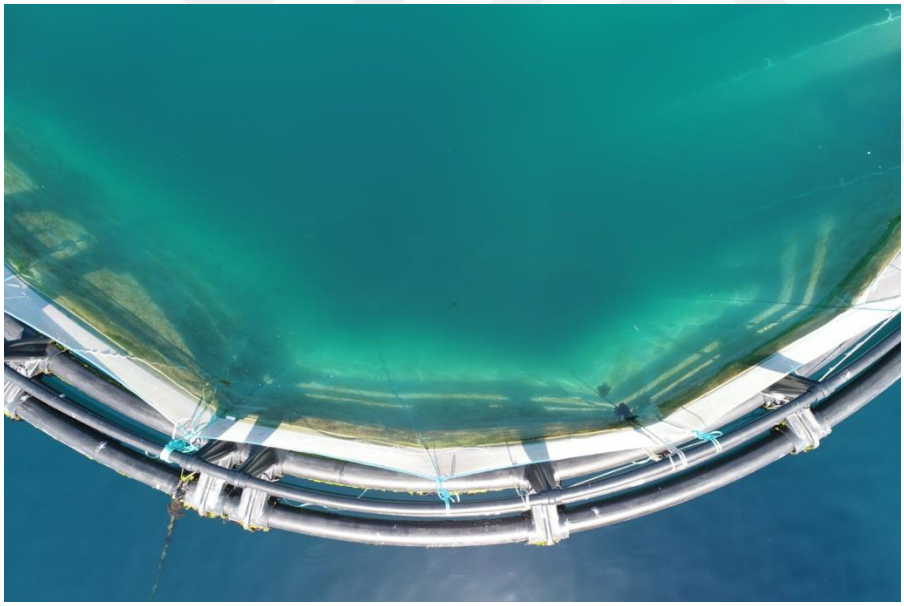
Şekil.70, Keşif II

Şekil. 71, Yükseliş



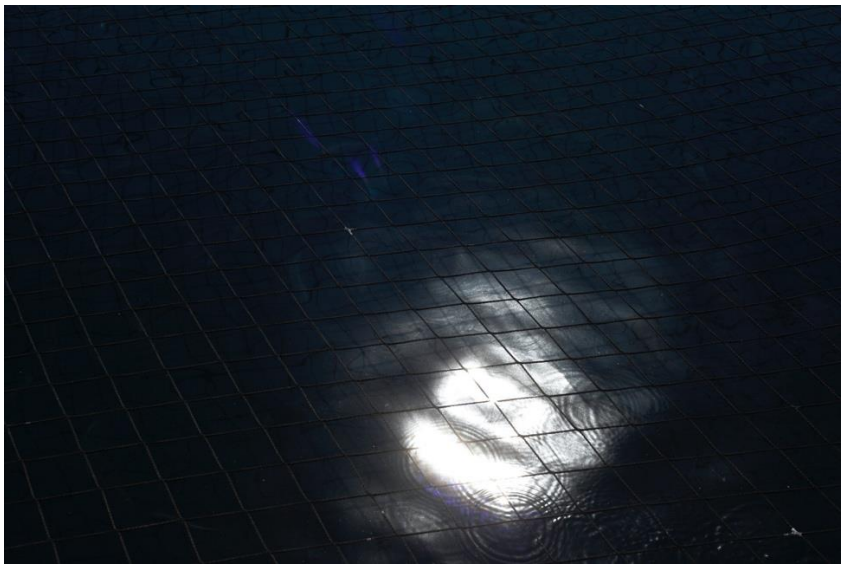
Şekil.72, İçindelik I

Şekil. 73, İçindelik II



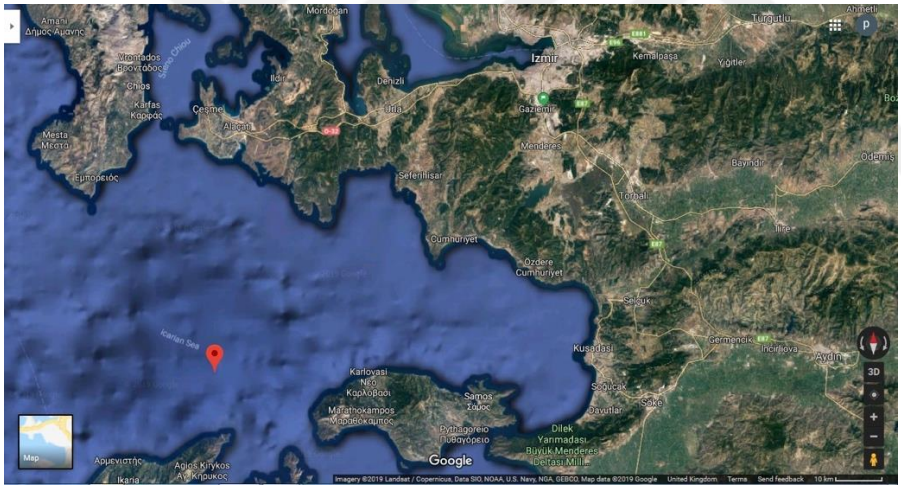
Şekil. 74, Mavinin Keşfi

Şekil.75, Yeşil Sınır



Şekil.76, Dışındalık

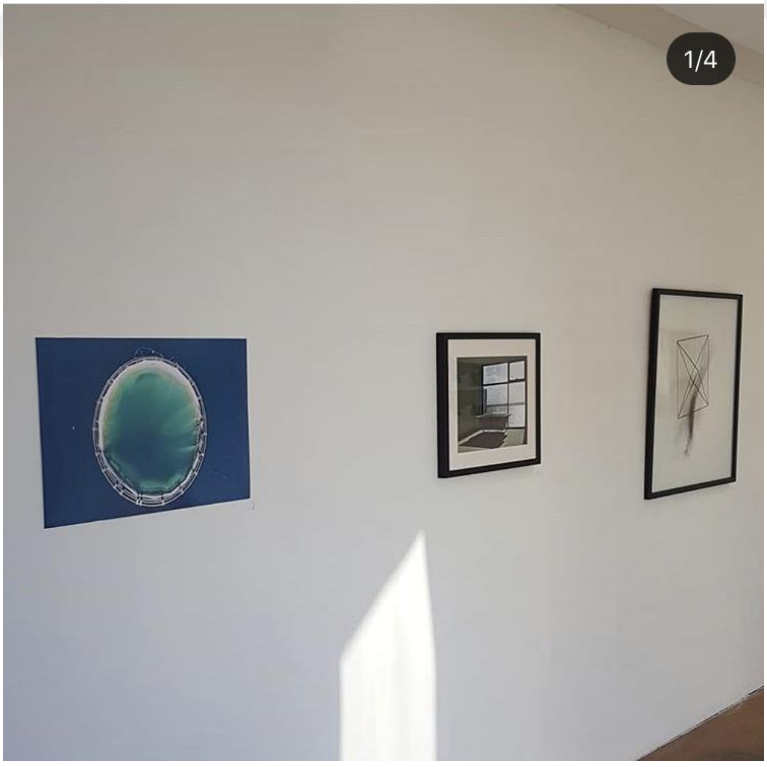
Şekil.77, Gerence Rotası ‘ Google Earth’



Şekil.78, İkarian Denizi

Projenin Sergilendiği Mekanlar

Şekil. 79.,‘Art Number 23’ Anthropologio, Thissio, Atina.



Şekil.80, ‘New Vision’ ‘Contemporary Photography Exhibition’ Mister Gallery, Edenbridge, Kent

Şekil. 81, ‘Home’, Kişisel Sergi, VivaDalston Gallery Space, Londra

SONUÇ

Uçuş fikrinin ve dolayısıyla İkarus bakışının tarihsel serüveni, algı sınırlarını zorlayan ve sürekli ilerleyen bir deneyim boyutunda süregelmiştir. Ortak kültürel kodların en kapsamlı mecralarından olan mitler ve efsaneler, uçuş fikri ve İkarus bakışının imgesel tasvirinde yol gösterici olmuştur. Antik Çağ ve Klâsik Kültür'ün katkısıyla "havadan bakış" ve bununla ilgili kahramanların evrensel serüven ve deneyimleri, giderek interdisipliner bir nitelik kazanmıştır. Buradan yola çıkan her yeni anlatı ve imgesel pratik, günümüz teknolojisinin geldiği konumda, kusursuz "havadan bakışı" hedefleyen işlevsellik arayışına imkân sağlamıştır. İkarus, kültürel bağlamda önce özgürlüğe kavuşma sonra bilginin daha fazlasına ulaşma çabasına karşılık gelen ve temsil ettiği aşkınlık halinin pek çok ifadeye ilham verdiği kahramanlardan birisidir. Anlatı, sonunda bir düşüş trajedisini barındırsa da Kahraman'ın, idealini gerçekleştirirken gördükleri, havadan bakışın potansiyellerinin keşfinde bir yeniden doğuş fikrini ortaya çıkarmaktadır.

Havadan bakışın günümüzde de önemini koruyan en önemli temsillerinden biri kartografik tasarımdır ve bağlı bulunduğu Coğrafya disiplininin yöntemleri ile biçimlenmektedir. Bir tasarım olgusu olarak "kartografi", yeryüzünü bilimsel veriler ışığında aynı zamanda belirli bir formal düzende yüzeye yansıtır. Kartografinin sanat ile olan karşılaşmalarını, yüzeyin anlam potansiyeline ilişkin ifadeler eşliğinde ele almak mümkündür. Coğrafya, interdisipliner anlamda cazip ve ilham verici bir alandır. Dolayısıyla, tarihsel perspektifte, kartografik tasarımın estetik duyarlılık ve sanatsal dışavurum yöntemleri bağlamında somutlaştırıldığını görebilmekteyiz. Özellikle "manzara" odaklı bir Sanat Tarihi bakış açısıyla baktığımızda, yeryüzü ve sanat yapıtının, Heideggerci anlamda sürekli bir etkileşim içinde olduğunu söylemek mümkündür. Coğrafya ve Sanat arasındaki bu diyalog, mekân/uzam, gerçeklik algısı ve öznel ifadeler bağlamında, sanatsal dışavurumlar boyunca somutlaşır. Böylece, sanatsal yaratıcılık ile kartografi faaliyeti arasında kesişme noktaları ortaya çıkmıştır.

Fotoğraf Estetiği ve Fotoğraf Bilimi arasındaki diyalektik bağlantı fotoğraf teknolojisinin gelişim hızını ve vizyonunu etkilemiştir. Yanı sıra, birçok bilimsel disiplin, deneylerde, veri toplanmasında, yeni amaçların öngörülmesi ve gerçekleştirilmesinde fotoğrafik görüntünün olanaklarından yararlanır. Modern bilimlerin doğal mantığına göre, sayısal veriler görselleştirme eylemini gerektirmektedir.

XX. yüzyıl tarihinde, I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı, kartografik çalışmaların en yoğun yaşandığı dönemlerdendir. Buna eş zamanlı olarak gelişen fotoğraf teknolojisi söz konusu çalışmalara ivme kazandırmış her iki alanda da karşılıklı olarak önemli dönüşümler kaydedilmiştir. Öyle ki Dünya, görsel vizyonun bu iki temsili-Kartografi ve Fotoğraf- aracılığıyla şekillenmiş, sınırlar çizilmiş ve tarihsel tanıklığa ortam ve olanak sağlanmıştır.

Yine, XX. yüzyıl tarihinde, sosyo-politik, ideolojik ve teknolojik anlamda yaşanan söz konusu kırılmalar yeryüzü ve sanatsal temsil arasındaki diyaloğu, güçlü bir biçimde etkilemiştir. Fütürizm, Kübizm ve Süprematizm akımları, hem fotoğraf hem de uçuş ekipmanlarının gücü dolayısıyla havadan bakışın teknolojik dinamiklerinden etkilenmiştir. Avangart sanat duyarlılığını takiben görme biçimlerinin dönüşmesi, harita ve kartografiye yönelik farklı yaklaşımlar gerçekleşmesini sağlamıştır. Havadan bakışın teknik/teknolojik anlamda gelişimi ve yüzeye bakışın çeşitli olasılıkları keşfedilmiş ve farklı hareket alanları ortaya çıkmıştır.

Felsefe bağlamında, Guy Debord ve Sitüasyonistlerin, dönüşen kentlere yönelik gerçekleştirdiği söylem, her ne kadar Marksist pratik sona ermiş olsa da günümüzde de geçerliliğini korumakta ve gündelik kent yaşamında özne ve mekân arasındaki bağları güçlü ve eleştirel bir biçimde ifade etmektedir.

Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin geliştirdiği, harita formunun rhizomatik ve ardışık temsili, sanatın nedensellik söylemleriyle bağ kurmaktadır.

Christine Buci-Glucksmann tarafından ortaya koyulan İkarian bakış fenomeni, hayatımıza giren bu yeni bakış modelinin sanatsal bakış açısıyla yorumlandığı bir perspektif yaratmıştır. İkarus'un uçuşu ve sonucunda yaşadığı dibe vurma, denizin derinliklerinde kaybolma kurgusu, günümüz koşullarında haritalarda-gerçek ya da sanal ya da fake- kaybolan özneyle kesişmektedir.

Diğer yandan Denis Cosgrove, havadan bakışın kültür ve coğrafya arasındaki bağlantısına değinirken kenti önce Rönesans dolayısıyla ele almış sonrasında Apollo Uydusu görüntülerinin yarattığı devrimi aktarmıştır.

National Geographic gibi topluluklar, kaşifler ve coğrafya ekiplerinde yer alan fotoğrafçılar aracılığıyla "Coğrafya", kültürel anlamda cazip ve popüler bir noktaya gelmiştir. Bu oluşum, temsil ettiği hümanist bakış açısını yeryüzünü detaylı olarak keşfederek ortaya koymuştur. Günümüze geldiğimizde National Geographic, 2012 yılında yönetmen James Cameron'ın son teknoloji bir kapsülün içinde yeryüzünün en derin oyuğu olan Mariana Çukuru'na dalışını görüntülemiş, yukarıdan bakışın sınırları zorlayan bir temsilini ortaya koymuştur. Bu bağlamda haritanın geçmiş temsillerinde yer bulan 'Terra Incognita' kavramı yeniden ele alınmış ve bilimsel bilgi ve havadan bakışın etkileri keşfedilmeye devam edilmiştir. Terra Incognita, bilinmeyen yerleri ifade ederken coğrafi hayal gücünün sınırları da zorlayan nitelikte sanatsal temsillere olanak sağlamaktadır.

İnterdisipliner anlamda kartografik temsil, sanat, edebiyat ve siber kültüre bağlanmakta, zaman zaman metinlerarası bir perspektifte sanal haritalarla karşımıza çıkmaktadır. Yanı sıra drone teknolojisinin hızla yükselişe geçmesi, gündelik hayat pratiklerinde havadan bakışı olanaklı kılmaktadır; Uydular aracılığıyla elde edilen görüntüler ise sanal haritalar vazgeçilmez birer fenomen haline gelmiştir.

Demiurgos bakışı, sanatsal ve estetik çalışmalarda çeşitli kategorilerde tezahür etmektedir. Felsefi düşünceyi ve kozmoloji gibi uzam meselelerini ele alan Kavramsal sanat, kültürel coğrafya gibi alanlarla etkileşime geçmiştir. Sınır, mobilite, mekân ve uzam gibi kavramları toplumsal söylemleriyle ele almış multi disipliner bir çerçeveden yaklaşmıştır. Göç, savaşın sanal tezahürü ya da kentin sosyolojik yapılanmasını kartografik perspektiften değerlendiren sanatçılar, havadan bakışın potansiyellerini kavramsal vizyona aktarmışlardır. Arşiv yöntemleri, bellek kayıtları ve siber kültürün coğrafya ile olan etkileşimlerini ele alan sanatçılar söz konusu kavramları vizyonlarına dahil etmişlerdir. Gözetleme ve gözetlenme teknolojileri ve yarattığı paradoksları bir suç mahalli ve komplo teorileri çerçevesinde kavramsal fotoğrafın sofistike alt yapısıyla ele alan fotoğraf serileri, siber kültürün kültürel coğrafya ile olan etkileşimini ifade etmişlerdir. 'Kavramsal Fotoğrafta Yüzey Araştırmaları ve Kültürel Coğrafyalar' başlıklı

çalışmada bu serilerin ve eserlerinin her birinin ortak özelliği kartografik dil ve yükselen bakışı kavramsal vizyonla ortaya koymaları saptanmıştır. Yüzey olma halini derinlemesine araştırmışlar ve çözümleme olanakları geliştirilebilir şekilde günümüz akışkanlığına yakışır bir çerçeve geliştirmişlerdir.

Çalışmamın III. Bölümünü oluşturan 'Home' (Yuva) başlıklı proje yüzeyin kendisini ve derinliklerini psikocoğrafi bir faaliyet çerçevesinde geliştirilmiş ve drone teknolojisinin sunduğu bakış olanakları doğrultusunda ortaya koyulmuştur. Mekânı kavramsal bağlamlarda ele alarak ve fotoğraf teknolojisini bir araç olarak kullanarak görme biçimine alternatif bakış açıları dahil edilmiştir. Çalışma bir seyir halinin güncel meseleler eşliğinde metaforik çerçeveden ifade edilmiştir ve yaşanılan kentin coğrafi dinamizmine yönelik bir tasarımı amaçlamıştır. Projenin felsefi alt yapısı 'Ev' ve 'Yuva' kavramları çerçevesinde geliştirilmiş ve aidiyet içgüdüsünün sorgulamalarına yer verilmiştir. Bu çalışmanın potansiyeli çerçevesinde ekolojik ve ideolojik bağlamlarda bir inceleme de kapsam dahilinde olabilmektedir. Havadan bakışın bilgiye erişim ve ölçekler kapsamında yaratıcı faaliyete sağladığı imkanlar ve olasılıklar vizyonu destekleyen en temel anlayış olmuştur.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Atkinson, D.- Jackson, P.- Sibley, D.- Washbourne, N. (Eds) (2005), *Cultural Geography, A Critical Dictionary of Key Concepts*, New York: I.B. Tauris.

Greenaway, Peter, (1997), *Flying Ower Water*, Joan Miro Foundation, Barcelona.

Ovid's Metamorphoses ***

Bachelard, Gaston, (1994), *Poetics of Space, The Classic Look At How We Experience Intimate Places*, Çev: Maria Jolas, Beacon Press, Boston.

Bakhtin, Mikhail, (2001), *Karnavaldan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Çev: Sibel Irzık, İstanbul: Ayrıntı.

Barthes, Roland (2014), *Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, İstanbul: 6:45.

Bataille, Georges, (2014), *İç Deney*, Çev: Mehmet M. Yakupoğlu, İstanbul: YKY.

Bauman, Zygmunt, Lyon, David, (2016), *Akışkan Gözetim*, Çev: Elçin Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yay.

Blunt, A., Dowling, R., (2006), *Home.* New York: Routledge.

Brown, Andrew, (2014), *Güncel Sanat ve Ekoloji*, Çev: Emre Gözgü, Yiğit Adam, İstanbul: Akbank.

Cartwright, W.- Gartner, G.- Lehn, A. (2009) *Cartography and Art, Lecture Notes in Geoinformation and Cartography,* Berlin: Springer.

Collishaw, Mat (2018), *Thresholds-Eşikler*, Ed. Haydaroğlu, Mine, çev: Süreyya Evren, İstanbul: YKY.

Cross,N.- Lamm, R.- Turk,R. (1976), *The Search For Personal Freedom,*Volume I, USA :Brown.

Certeau, Michel De, (2009), *Gündelik Hayatın Keşfi*, çev: Ç. Eroğlu, E. Ataçay, Ankara: Dost.

Coverley, Merlin (2010), *Psycogeography*, Pocket Essentials: Herts

Daumal, René, (2017), *Analog Dağ,* çev: Orhan Düz, İstanbul: Paris Yay.
Dawkins, Richard, (2014), *Gen Bencildir*, Çev: T.Bilgin, U. Polat, İstanbul: Kuzey.

Deleuze, Gilles (2013), *Foucault*, Çev: B. Yalım, E. Koyuncu), İstanbul: Norgunk.
Deleuze, Gilles (2020), *Anlamın Mantığı*, çev: Hakan Yücefer, İstanbul: Norgunk.
Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, (1987), A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia, University of Minnesota.
Dodge, Martin, Kitchin Rob, Perkins Chris, (Edt)(2011) *The Map Reader, Theories of Mapping Practice and Cartographic Representation,* UK:Wiley&Blackwell.
Dorrian, M.- Pousin, F. (2013), *Seeing From Above: The Aerial View in Visual Culture*, New York: Tauris.
Gombrich, E.H. (2015), *İmge ve Göz*, çev: Kemal Atakay, İstanbul: YKB.
Göregenli, Melek, (2015), *Çevre Psikolojisi, İnsan Mekân İlişkileri*, İstanbul: Bilgi Ün. Yay.
Jensen, Arild -Hold, (2017), *Coğrafya, Tarihi, Felsefesi ve Temel Kavramları*, çev: E. Bekaroğlu, Ö. Anlı, İstanbul : İdil Yayıncılık.
Lacy, Susanne, (ed), (1996), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art,* Seattle:Bay Press.
Leslie, Esther, (2019), *Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları,* Çev: B.Halaç, T.Turan, İstanbul: Kolektif Kitap.
Braudel, C.- Aymard, A.-Gaudemet, J.- Solinas, D. (2018), *Fernand Braudel Yönetiminde Akdeniz, Mekân, Tarih, İnsanlar ve Miras,* çev: Necati Erkut, İstanbul: Metis.

Cartwright, W.- Gartner, G.-, Lehn, A. (Eds.), (2009*), Cartography and Art*, (Ed)· Springer: Berlin.
Chul Han -Byung (2014*), Biyopolitika, Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri*, Çev: Haluk Barışcan, İstanbul:Metis.

Clark, John, Martin Camille, (2013), *Anarşi, Coğrafya, Modernite: Elisée Reclus'nün Seçilmiş Yazıları*, İstanbul: Can Sanat.

Cosgrove, Denis (2008), *Geography and Vision Seeing, Imagining and Representing the World*, New York:Tauris.

Cosgrove, Denis, (Ed),Dora, Della Veronica(Ed) (2009), *High Places, ' Cultural Geographies of Mountains, Ice and Science'*, Tauris: New York.

Cosgrove, Denis, Fox, William L, (2010), *Photography and Flight*, London Reaction: Books.

Crary, Jonathan, (2015), *Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*, Çev: Elif Daldeniz, İstanbul: Metis.

Crossley,R.- Grimont, B.- Javanaud, C.- Leprovost, J. (Editors), (2013), *The Earth From Space, Yann Arthus-Bertrand*, London:Thames and Hudson.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, (1987), *A Thousand Plateaus: Capitalism And Schizophrenia* Çev: Brian Massumi., Minneapolis :University of Minnesota Press,

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, (2019), *Felsefe Nedir?* çev: Turhan Ilgaz, İstanbul: YKY

Graham, Stephen, (2020), *Dikey Dünya, Uydulardan Sığınaklara*, Çev: Ali Karatay, İstanbul: Koç Üni.Y.

Groys, Boris, (2016), *Akışta, İnternet Çağında Sanat*, Çev: Ebru Kılıç, İstanbul :KÜY.

Gustafsson, Henrik, (2019), *Crime Scenery in Postwar Film and Photography*, New York.Springer Int. Pub.

Heidegger, Martin, (2007), *Sanat Eserinin Kökeni*, Çev: Fatih Tepebaşlı, Ankara: De ki Yay.

Johnson, Christopher, D. (2012), *Memory, Metaphor, and, Aby Warburg's Atlas of Images*, New York: Cornell University Press.

Kaba, Bahar, Südaş İlkay, (2019), *"Mavişehir'in Belirli Kuralları Vardır", Kapalı Yerleşmelerde İnsan-Mekân İlişkileri*, İzmir: Ege Ün. Yay.

Kamcke, C.- Hutterer, R. (2015), *Natural History Dioramas, History, Construction and Educational Role*, Tunnicliffe, S.D., Scheersoi, A. (Eds) London: Springer.

Kaplan, Caren, (2018), *Aerial Aftermaths, Wartime From Above, Next Wave: New Directions in Women's Studies,* London: Duke University Press.

Kurgan, Laura. (2013), *Close Up at a Distance, Mapping, Technology, and Politics*, Zone Books, MIT Press: New York

Lippard, Lucy, R. (2014), *Undermining: A Wild Ride Through Land use, Politics and Art In the Changing West*, London, New York: The New Press.

Livingstone, D.- Withers, C. W.J. (2010), *Coğrafya ve Devrim,* İstanbul : YKY.

Luhmann, T.- Robson, S.- Kyle, S.- Harley, J. (2013), *Close-Range Photogrammetry and 3D Imaging*, De Gruyter Textbook.

Mcdonough, Tom (Edt), (2002), *Guy Debord And The Situationist International, Text And Documents, Guy Debord Essay: Toward a Situationaist International,* USA:MIT Press.

Melville, Herman, (2016*), Moby Dick, Beyaz Balina*, (Çev: S. Eyuboğlu, M. Urgan) İstanbul: YKY.

Micheal Houellebecq, Michel (2012), *Harita ve Topraklar*, Çev: Orçun Türkay, İstanbul:Can.

O'Rourke, Karen, (2013), *Walking and Mapping,: Artists As Cartographers,* Cambridge: The MIT Press.

Osborn, Peter, (1999), *Rewriting Conceptual Art (Critical Views),* Newman, Michael, Bird, John, (Eds), London :Reaktion Books.

Panofsky, Erwin (1939). *"Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art."* In *The Art and Art of History*, Preziosi Donald (Ed), New York: Oxford University Press.

Perec, Georges, (1974), *Speicies of Spaces and Other Pieces*, USA: Penguin.

Ponty-Merleau, Maurice, (1968) Lefort, Claude (Ed), Çev: Alphonso Lingis, *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press.

Rafman, Sandra (2013), *Communicating the Archive: Physical Migration, (Ed: Karl-Magnus Johansson), The Reframing of Loss: Jon Rafman's Virtual Archives,* The Regional State Archives in Gothenburg.

Ranciere, Jacques, (2009), *Özgürleşen Seyirci*, Çev: E. Burak Şaman, Metis: İstanbul.

Saper, Craig J, (dj readies), (2012), *Intimate Bureaucracies: A Manifesto*, New York: Punctum Books.

Smiles, Sam, (2012), *Flight and the Artistic Imagination*, :London:Synergy.

Solnit, Rebecca, (2019), *Kaybolma Kılavuzu*, Çev: Gökçe Gündüç, İstanbul: Encore.

Soutter, Lucy, (2018), *Why Art Photography*, New York: Routledge.

Tuan, Yi-Fu, (2013), *Romantic Geography, In search of Sublime Landscape*, The University of Wisconsin Press.

Virno, Paolo, (2005), *Çokluğun Grameri*, Çev: Volkan Kocagül, Münevver çelik, İstanbul: Otonom.

Wood, Denis, (2010), *Rethinking the Power of Maps*, The Guilford Press: New York.

Woodward, David, (Ed), (1987), *Art and Cartography: Six Historical Essays*, USA :University of Chicago Press.

MAKALELER

Amorım, A. C.- Ryan, C. (2005), *Deleuze, Action Research And Rhizomatic Growth Educational Action Research*, Volume 13, N. 4, ss. 581-594.

Arı, Sevgi, (2019), *Farklı Boyutlarıyla Süreç Temelli Düşünceyi Anlamak*, LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi (X-I), Haziran 2019, ss.56-69.

Bal, Metin (2006), *"İktidarın Felsefesinden Yeni Bir Etik Tavıra: Michel Foucault"*, Felsefelogos, Yıl.8, sayı.30-31, Eylül, ss.147-159, Bulut Yayınevi: İstanbul

Bann, Stephen, (2013). *Nadar's Aerial View, "Seeing From, Above The Aerial View In Visual Culture"* (Ed. Mark Dorrıan, Frédéric Pousin), Tauris,ss.83-94.

Barnard, Adam, (2004*), The Legacy Of The Situationist International: The Production Of Situations Of Creative Resistance* , Capital & Class, Winter Issue 84, s.s.103-124

Bate, David, (2010), *The Memory of Photography, Journal Photographies*, Vol:3, 2010, Issue: Photography, Archive and Memory, ss. 243-257.

Batur, Enis, (2006), P Dünya Sanatı Dergisi, *Uçmak ve Sanat*, Sayı:41 İstanbul: Mas Yayın.

Brady, Emily, (1998), *Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature, The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 56, No. 2, The American Society for Aesthetics. (Spring, 1998), ss. 139-147

Christenson, Mike, (2019), *Google Street View And The Transition From The Unknown To The Known, Chang[e]ing Identities: Design Culture Technology* (Proceedings of the 2009 ACSA Southwest Regional Conference, Albuquerque, New Mexico), ss. 76-81.

Cook, Colin. (2003), *The Myth of the Aviator and the Flight to Fascism, History Today*, Dec.53.p.36

Cosgrove, Denis (1994), *Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs,* Annals of the Association of American Geographers, Vol. 84, No.2, ss.270-294.

Cosgrove, Denis (2005), *Maps, Mapping, Modernity: Art and Cartography in the Twentieth Century,* Imago Mundi Vol. 57, Part.1, ss.35-54.

Cosgrove, Denis, (2008) *Cultural Cartography: Maps, Mapping in Cultural Cartography,* Annales De Geographie, 2008/2, No:660-661, ss. 159-178.

Daniels, Ethan, (2018), *Seeing From the Sky*, Diver, Spring, ss. 22/26.

Dolar, Mladen (2015), *The Owl Of Minerva From Dusk Till Dawn, Or, Two Shades Of Gray*, January 2015, Filozofija i Drustvo 26(4), ss.875-890.

Glucksmann- Christine Buci, (1996) *lcarus Today: The Ephemeral Eye*, Translated by Baker,L, with Zelinski G., Lord S., and Sheridan, S., L'oeil Cartographique de l'art (Paris:Editions Gallile, 1996), Chapter 6, ss.145-171.

Granshaw, Stuart, (2015), *Imagıng Technology 1430–2015: Old Masters To Mass Photogrammetry, The Photogrammetric Record* 30(151) ss.255–260.

Grosvenor, Gilbert M., (1988), *A Hundred Years of the National Geographic Society, The Geographical Journal*, Vol. 154, No. 1 (Mar., 1988), ss. 87-92.

Gustafsson, Henrik, (2016), *The Cut and the Continuum: Sophi Ristelhueber's Anatomical Atlas*, History of Photography, Volume 40, Number 1, February 2016

Hall, Peter (2012), *Afterword: On Mapping and Maps, Design Philosophy Papers*; Crows Nest Vol. 10, Iss. 2, (Nov 2012), ss. 157-167.

Hawkins, Harriet, (2012), *Geography and Art. An expanding Field: Site, the Body and Practice*, Progress of Human Geography,37(1), University of London,UK, ss.52-71.

Huyssen, Andreas, 1989, *Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth*, Source: October, Vol. 48 (Spring, 1989), pp. 25-45: The MIT Press

Keller, Patricia, (2011), *Joan Fontcuberta's Landscapes- Remapping Photography and the Technological Image*, Journal of Spanish Cultural Studies, 12:2, ss. 129-153.

Kent, James Clifford (2013), *Walker Evans's Psychogeographic Mapping of Havana, 1933*, History of Photography, 37:3, 326-340

Kilinski, Karl, (2004), *Bruegel on Icarus: Inversions of the Fall*, Zeitschrift für Kunstgeschichte, Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen, Berlin.

Krauss, Rosalind (1977), *Notes on the Index: Seventies Art in America*, October, Vol.3 (Spring,1977), MIT Press.ss.68-81,

Krauss, Rosalind (1979), *"Equivalents"*, October, Vol. 11, The MIT Press, Essays in Honor of Jay Leyda (Winter, 1979), ss. 129-140, Jstor.org.

Kusek, Weronika, Smiley, Sarah, (2014) *Navigating The City: Gender And Positionality ın Cultural Geography Research* , Journal of Cultural Geography, Vol. 31, No. 2, ss.152–165.

LeWitt, Sol, (1967), *Paragraphs on Conceptual Art*, Artforum June (1967), Vol.5, No.10, ss.79-83.

Lodder. Christina, (2013*). Transfiguring Reality: Suprematism and the Aerial View, "Seeing From , Above The Aerial View In Visual Culture"* (Ed. Mark Dorrıan, Frédéric Pousin), Tauris, ss.95-117.

Lowenthal, David, (1961), *Geography, Experience, and Imagination: Towards a Geographical Epistemology*, Annals of the Association of American Geographers, Volume:51, Nr:3, September, New York.

Macarthur, John (2013), *Nadar's Aerial View, "Seeing From , Above The Aerial View In Visual Culture"* (Ed. Mark Dorrıan, Frédéric Pousin), Tauris,ss188-209.

McLeish, Kenneth (1996), *Icarus,* In Bloomsbury Dictionary of Myth. London, UK: Bloomsbury.

Megha Agarwal, (Tarih yok) *Transgressive Tendencies and the Creation of 'Icarus-figures': Homer's Odysseus, Dante's Ulysses, and Marlowe's Faustus,* Goldsmith University, London.

Moreiras, Camila, (2017), *Joan Fontcuberta: Post-Photography and the Spectral Image of Saturation,* Journal of Spanish Cultural Studies, 18:1, ss. 51-77.

Morshed, Adnan, (2004), *The Aesthetics of Ascension in Norman Bel Geddes's Futurama,* Journal of the Society of Architectural Historians, Sayı: 63, No. 1 (Mar., 2004), ss.74-99.

Moser, Gabrielle, (2011), *Exhaustive Images: Surveillance, Sovereignty, and Subjevtivity in Google Maps Street View,* Fillip Magazine, Fall 2011, Vancouver.

Nemerov, Alexander, (2005), *The Flight of Form: Auden, Bruegel, and the Turn to Abstraction in the 1940s,* Critical Inquiry , Vol. 31, No. 4 (Summer 2005), The University of Chicago Press ss. 780-810,

Panthi, Dadhi Ram, 2015, *Panofskian Interpretation of Pieter Bruegel's The Fall of Icarus,* Modern Research Studies, Vol.2. Issue 2 / June 2015, 315-321,

Paré, André-Louis (2013*), Espace Cartographié : Marcher, Voyager, Sculpter / Mapped Space: Walking, Travelling, Sculpting,* Espace cartographié, Number 103-104.

Pinder, David, (2007), *Cartographies Unbound*, Cultural Geographies, London, 14(3): 453–462.

Polat, Nusret, (2019), *"Kavramsal" Bir Uğraş: Resim Sanatı*, Bakış Dergisi, Sayı:13, Temmus 2019, Minör Yayınevi, ss. 33-77.

Rees, Ronald, (1980*), Historical Links between Cartography and Art*, Geographical Review, Vol. 70, No. 1 (Jan., 1980), American Geographical Society ss. 60-78.

Roseau, Nathalie, (2013). *The City Seen from the Aeroplane: Distorted Reflections and Urban Futures, Above The Aerial View In Visual Culture"* (Ed. Mark Dorrıan, Frédéric Pousin), Tauris, ss.210-226.

Schulten, Susan, (2000), *The Making of the National Geographic: Science, Culture, and Expansionism, American Studies,* 41:1 (Spring 2000), ss.5-29.

Schulz, Juergen, (2014), *Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography before the Year 1500*, The Art Bulletin 60(3):425-474.

Shapiro, Gary, (1977), *The Owl of Minerva and the Colors of the Night, Philosophy and Literature* 1, no. 3 (Fall 1977), ss. 276-94.

Souzis,A.E. (2015) *Momentary Ambiances:Psychogeography in Action, cultural geographies in practice,* Vol. 22(1) 193–201.

Springett, Selina, (2016), *Going Deeper or Flatter: Connecting Deep Mapping, Flat Ontologies and the Democratizing of Knowledge, Deep Mapping*, (Ed: Less Roberts), MDPI AG: Switzerland, ss. 1-15.

Stewart, Garret, (2014), *Transmedium, The Iowa Review* 44.3, Article 34, Issue:3, Winter , ss. 106-121.

Townsend, Stacie A., (2015), *Symbolic Discourses: The Influence of Denis Cosgrove in the Field of Geography,* The California Geographer, Volume 54, ss.59-68.

Ungvarsky, Janine, (2018), *Photogrammetry*, Salem Press Encyclopedia of Science, s.s. 2

Wickstead, Helen, Barber, Martyn, (2012), *Spectacular History of Survey by Flying Machine!* Cambridge Archaeological Journal 22:1, ss.71–88,

Withers, Charles W. J. (2012), *Art, Science, Cartography, and the Eye of the Beholder, Journal of Interdisciplinary History*,xlii:3(Winter, 2012), MIT: 429–437.

Write, J. K. , (1947), *Terrae Incognitae: The Place of the Imagination in Geography*. Annals of the Association of American Geographers 37,ss.1–15.

Zeybek, S. Ozan, (2016), *Ekolojinin Politikası: Yeni Sınırlar, Yeni Aktörler,* Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı:138/139, ss. 7-26.

TEZLER

Aydar, Umut. (2007), *Cephe Değerlendirmelerinde Fotogrametrik Ve Görselleştirme Yöntemlerinin Kıyaslanması*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Bida, Aleksandra, (2014), *Mapping Home: Literary and Filmic Representation of Multi-Scalar Dwelling,* Doctor of Philosophy in the Joint Program in Communication and Culture Toronto, Ontario, Canada.

Boztepe Mutlu, Pınar, (2014), *1945 Sonrası Japon Fotoğrafını Oluşturan Etkenler*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi Fotoğraf Anasanat Dalı, İzmir

Keighren, M. Innes, (2002), *Imaginary Worlds of John Kirtland Wright*, Faculty of Science and Engineering, Department of Geography, Bachelor of Science with Honours in Geography, Universitiy of Edinburgh,

Mills, Christina Murdoch (2009), *Materiality as the Basis for the Aesthetic Experience in Contemporary Art*, Master of Arts Art History/Criticism The University of Montana Missoula.

Stichelbaut, Birger (2009), *World War One Aerial Photography: An Archaeological Perspective,* Faculty of Arts & Philosophy, Degree of Doctor of Archaeology, Universiteit Geint.

İNTERNET

Agarwal, Mehga, (2015), '*Transgressive Tendencies and the Creation of "Icarus-figures"—Homer's Odysseus, Dante's Ulysses, and Marlowe's Faustus as "Over-reachers"*', University of Goldsmiths.
https://www.gold.ac.uk/glits-e/15-16/transgressive-tendencies-and-the-creation-of-icarus-figures/ (Erişim Tarihi: 21.03.2019).

Sutherland, John,(2016), *(W. H. Auden, 1938)*
https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/musee-des-beaux-arts-their-lonely-betters-and-the-shield-of-achilles (Erişim tarihi: 25.03.2019).

Home, Stewart, (2002), *How I Discovered America*,
https://www.stewarthomesociety.org/art/america.htm, (Erişim Tarihi: 06.04.2019).

Glucksmann- Christine Buci, (2004*) From Cartographic View to Virtual*,
http://www.medienkunstnetz.de/themes/mapping_and_text/carthographic-view/1/(Erişim Tarihi: 12.10.2017).

Maksel, Rebecca, (2013), *Flight of the Giant*,
https://www.airspacemag.com/daily-planet/flight-of-the-giant-586517/, Flight of the Giant, (Erişim Tarihi: 12.06.2019).

Waxman, Olivia, (2018), *Aerial Photography's Surprising Role in History*
https://time.com/longform/aerial-photography-drones-history/ (Erişim Tarihi: 02.04.2019).

Yazarı yok, Camera, Fairchild, K-3B,
https://airandspace.si.edu/collection-objects/camera-fairchild-k-3b,(Erişimtarihi: 03.04.2019).
American Geologists, *Ferdinand Vandiveer Hayden, Britannica,*
https://www.britannica.com/biography/Ferdinand-Vandiveer-Hayden,
(ErişimTarihi:05.06.2019).

Ashworth, William.B, (2017), *Scientist of the Day - William Henry Jackson,*
https://www.lindahall.org/william-henry-jackson/ , (Erişim Tarihi: 03.03.2020).

Yazarı yok, (2014*), From Pole to Pole, Richard E. Byrd Sets Navy Exploration Records*,
https://usnhistory.navylive.dodlive.mil/2014/11/29/from-pole-to-pole-richard-e-byrd-sets-navy-exploration-records/ (Erişim tarihi: 02.04.2019)

Yazarı yok, (2008*), Laussedat, Aimé,*
https://www.encyclopedia.com/science/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/laussedat-aime, (Erişim Tarihi: 12.03.2020).

Yazarı yok, *Navigation and Photogrammetry*,
http://www.tiespl.com/sites/default/files/pdfebook/html_interface%20with%20left%20Navigation/pdf/Photogrammetry9.pdf (Erişim Tarihi:20.01.2020)

Ménard, Charlotte, (2018), *IKB (International Klein Blue),*
http://www.yvesklein.com/en/articles/view/18/l-ikb-international-klein-blue (Erişim Tarihi: 26.05.2019)

Yazarı yok, (2016), *Food and Agriculture Organization of the United Nations*,
http://www.fao.org/3/a-i5716t.pdf (Erişim Tarihi: 30.12.2019).

Arkeoloji sözlüğü, *Shadow Sites*,
https://archaeologywordsmith.com/search.php?q=Shadow, (Erişim Tarihi: 04.01.2020).

https://news.artnet.com/, (Erişim Tarihi, 12.02.2020).

(Yazarı Yok), (2019), *Architecture and Justice from the Million Dollar Blocks Project,*
https://www.moma.org/collection/works/110423, (Erişim Tarihi:01.02.2020).

(Yazarı Yok),(2016), *Çatisma Şehirciligi: Halep*,
http://bizinsanmiyiz.iksv.org (Erişim Tarihi: 09.02. 2020)

Wynter, Alexandra, (2017), *Mapping Cities: The Diorama Maps of Sohei Nishino*,
https://www.sothebys.com/en/articles/mapping-cities-the-dioramas-of-sohei-nishino (Erişim Tarihi:04.03.2020).

Strecker, Alexander, (2014), *'Diorama City Maps', Interview with Sohei Nishino*,
https://www.lensculture.com/articles/sohei-nishino-diorama-city-maps, (Erişim Tarihi:04.03.2020).

Talmor, Dafna, *Constructed Landscapes,*
www.dafnatalmor.co.uk (Erişim tarihi: 11.02.2020).

Soutter, Lucy, (2014), *Landscape Interrupted: Minna Kantonen, Emma Wieslander, Dafna Talmor and Minna Pöllänen,*
http://www.dafnatalmor.co.uk/lucy-soutter-text.html (Erişim Tarihi, 11.02.2020).

Yazarı Yok, *Petit Journal #49: Sophie Ristelhueber*
http://www.jeudepaume.org/index.php?page=document&idArt=850&idDoc=640 (Erişim Tarihi: 21.03.2020).

Campany, David (2015), *Brendan Wattenberg röportajı, Aperture Magazine, 'Dust to Dust: A Conversation with David Campany'*

https://aperture.org/blog/conversation-david-campany/ (Erişim Tarihi: 19.03.2020).
Yazarı yok, *Aerial Photographs and Satellite Images,* Online Edition, https://pubs.usgs.gov/gip/AerialPhotos_SatImages/aerial.html,(Erişim Tarihi: 10.11.2010)

(Yazarı Yok), *Food and Agriculture Organization of the United Nations*, https://www.ucsusa.org/resources/satellite-database , (Erişim Tarihi:12.08.2019).

Yazarı Yok, *History of Drones*, https://www.dronethusiast.com, (Erişim Tarihi: 11.10.2019).

Culus, Joline, Schellekens, Yves, Smeets Yannick, (2018), *A Drones Eye View*, https://www.pwc.be (Erişim Tarihi:11.10.2019).

Gökçe Barış, (2018), *İnsansız Hava Araçları: Kavramlar, Bileşenler, Tasarım ve Oluşturma,* https://uavturkey.tubitak.gov.tr., (Erişim tarihi: 10.11.2019).

Yazarı Yok,(2019), *Sivil Havacılık genel Müdürlüğü, Sivil Havacılık Kuralları*, https://iha.shgm.gov.tr/, (Erişim tarihi: 10.10.2019).

Saraiva, João L. Castanheira, *(2018), Domestication and Welfare in Farmed Fish*, https://www.intechopen.com/books/animal-domestication/domestication-and-welfare-in-farmed-fish (Erişim Tarihi:10.09.2019).

Peck, Allison, (2012), *Fly Over Mesmerizing Landscapes in "Shadow Sites: Recent Work by Jananne Al-Ani"* https://www.si.edu. , (Erişim Tarihi: 21.12.2019).

Binkovitz, Leah, (2012), *Shadows of History Hidden in Middle Eastern Landscapes*, https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/at-the-sackler-shadows-of-history-hidden-in-middle-eastern-landscapes-32758314/ (Erişim Tarihi: 21.12.2019).

Withers, Rachel, (2011), *The Aesthetıcs Of Dısappearance: Conversatıon With Al-Ani*, Röportaj, http://www.rachelwithers.com. , (Erişim Tarihi: 10.11.2019).

Stourdzé, Sam, (2019), *Presented: Raphaël Dallaporta, Ruin (Season 1)* https://www.rencontres-arles.com/en/expositions/view/662/raphael-dallaporta**,** Artist (Erişim tarihi:10.12.2019).

Thom, Alexander, (2018), *'Richard Mosse, Aganben and the Political Theologies of Refugee Crisis',*

https://overland.org.au, (Erişim Tarihi: 12.02.2020).

Faune, Viveros Christian, (2017), *Richard Mosse's New Film Portrays the Refugee Crisis in Thermal Detail,*

Ristelhueber, Sophie, (2010), I*nterview by Sarah Philips, Artist and Photographer Sophi Ristelhueber's Best Shot,*
https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/apr/28/photography-sophie-ristelhueber-best-shot (Erişim tarihi: 19.03.2020).

Burbridge, Ben, (2007), *'The Remotely Intimate, or the Intimately Remote: Eva Stenram's Per Pulverem Ad Astra'*
http://www.evastenram.co.uk/pages/astra1/BenBurbridge_000.pdf (Erişim tarihi: 24.02.2020).

Campany, David, (2017), '*Dust to Dust'- David Campany Discusses his Exhibition at the Whitechapel Gallery, London*, FT Weekend Magazine June. https://davidcampany.com/dust-to-dust/ (Erişim Tarihi: 23.03.2020)

Lageira, Jacinto, (2010), *Sophie Ristelhueber, Eleven Blowups,*
http://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-85-conflit/sophie-ristelhueber-eleven-blowups-jacinto-lageira-poetique-du-fait/ (Erişim Tarihi: 02.03.2020)

Lowe, Paul, (2011), *Burke+Norfolk, Photographs from the War in Afghanistan by John Burke and Simon Norfolk.*
https://www.simonnorfolk.com/burkenorfolk/conversation.html (Erişim tarihi: 11.03.2020)

Atay, Simber R. (2019), *Doğru Benim Sorunum Değildir, 8. İzmir Felsefe Günleri, Doğruyu Kim Söyler: İyi, Güzel, Adil Olana Kim Karar Verir?* 16-17 Mayıs 2019 https://www.youtube.com/watch?v=BooHRPIXyiQ (Erişim Tarihi:07.05.2020).

Atay, Simber,R. (2005), *Enstantane Üzerine Politik Yorumlari* Fotografya Dergisi, http://www.fotografya.gen.tr/TR,1472/enstantane-uzerine-politik-yorumlar.html (Erişim Tarihi:01.05.2020).

Atay, Simber, R. (2010), *Roger Fenton'un 'Ölümün Gölgesi Vadisi& Postmodern Savaş Muhabirliği,*
https://cekimdensonrahayat.wordpress.com/2010/10/26/simber-atay-eskier-roger-fentonun-olumun-golgesi-vadisi-postmodern-savas-muhabirligi/ (Erişim Tarihi: 05.05.2020).
(Yazarı Yok), (2017), *Global Outlook for Ice and Snow,*
https://www.grida.no/resources/5258 (Erişim Tarihi:06.05.2020)

Lin, Kemy (2015), *Mankind' Mess, Subsumed by Beautiful Landscapes*,

https://hyperallergic.com/187284/mankinds-mess-subsumed-by-beautiful-landscapes/ (Erişim tarihi: 06.05.2020).

Yazarı Yok, (2011), *Hemingway's First Flight, Digital Encounters: Mishka Henner-Dutch Landscapes* https://photoworks.org.uk/mishka-henner-dutch-landscapes/#close-no (Erişim tarihi: 12.03.2020).

Joan Fontcuberta ve Pere Formiguera, (1989*), Fauna*, https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/fontcuberta-joan-formiguera-pere/fauna (Erişim tarihi: 04.04.2020).

Fontcuberta, Joan, (2014), *Colin Pantall Interview, 'Spanish Lies: Joan Fontcuberta Makes An Artform Out of Questioning the Veracity of Photography'*, https://www.bjp-online.com/2014/07/joan-fontcuberta-interview-photography-exhibition-london-bradford/ (Erişim Tarihi: 03.04.2020).

Orogenesis Tanım, https://www.merriam-webster.com/dictionary/orogeny (Erişim tarihi: 02.04.2020)

Bunyan, Markus, (2011), *Exhibition: Joan Fontcuberta: Landscapes Without memory* https://artblart.com/tag/joan-fontcuberta-landscapes-without-memory/ (Erişim Tarihi: 04.04.2020).

Schuman, Aaron, (2014), *Absurd Fabrication: Fictionalizing Photographer Fontcuberta,* https://time.com/3807527/joan-fontcuberta-photography/ (Erişim Tarihi: 04.04.2020).

Sonya Braas, Texts, (https://www.sonjabraas.com), (Erişim Tarihi: 07.04.2020).

Watson, Kay, (2015), *Visual Analysis: Orogenesis By Kay Watson,* https://ny-photography-diary.com/visual-analysis-orogenesis-by-kay-watson/ (Erişim tarihi: 05 04.2020).

Google Street View web sitesi, https://www.google.com/streetview/ (Erişim Tarihi: 12.05.2020).

Sanchez, Gabriel, (2014), *Jon Rafman Interview*, https://www.artforum.com/interviews/jon-rafman-discusses-his-show-at-the-contemporary-art-museum-st-louis-47380 (Erişim Tarihi: 12.02.2020).

Moioli, Chiara, (2019), *The Owl of Minerva Spreads ıts Wings Only with the Falling of the Dusk: Jon Rafman,* http://moussemagazine.it/jon-rafman-the-mental-traveller-2018/ (Erişim Tarihi: 12.02.2020).

Frankel, Eddy, (2013), *Jon Rafman: A Man Digging,* http://www.seventeengallery.com/wp-content/uploads/2013/03/Jon-Rafman-Press-Selection.pdf (Erişim Tarihi: 12.02.2020).

Bridle, James, (2012), *Under the Shadow of the Drone,* http://booktwo.org/notebook/drone-shadows/ (Erişim Tarihi: 05.04.2020).

Steyerl, Hito (2011), *In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective,* https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/ (Erişim tarihi: 10.05.2020).

Benjamin, Garfield (2018), *'Googling the Anthropocene',* https://screenworks.org.uk/archive/digital-ecologies-and-the-anthropocene/googling-the-anthropocene (Erişim tarihi: 10.05.2020).

Vivian, Helen (2015), *'Mishka Henner And Jill Orr: Performing To The All-Seeing Eye'*, https://www.artlink.com.au/articles/4364/mishka-henner-and-jill-orr-performing-to-the-all-s/ (Erişim Tarihi: 11.05.2020).

Henner, Mishka (2011), *Dutch Landscapes Statement* https://mishkahenner.com/Dutch-Landscapes (Erişim Tarihi: 10.05.2020)

SİNEMA FİLMİ

Classen, I. (Yapımcı), Farocki, H. (Yönetmen). (2003), *War at Distance,* Harun Farocki Fimproduktion.

Coppola, F., (Yapımcı), Coppola, F. (Yönetmen), *Apocalypse Now,* United Artists.

Halfon, S., Dauman, A. (Yapımcı), Resnais, A. (Yönetmen), (1959), *'Hiroshima Mon Amour',* Pathé Films.

Karabol, Ü., Akdenis, N., (Yapımcı), Altıoklar, M. (Yönetmen), (1996) *İstanbul Kanatlarımın Altında,* Umut Yapım.

Tomas, E., Nolan, C., Obst; L. (Yapımcı), Nolan, C. (Yönetmen) (2014), Interstellar, Paramont Pictures. *Interstellar,* Paramont Pictures.

Windelow, V. (Yapımcı), Trier, L.V. (Yönetmen), *Dogville,* Trust Film Sales.

ÖZGEÇMİŞ

2005-2007 yılları arasında Yeni Asır Gazetesinde haber merkezi ve ‘Adım Adım Ege’ köşe yazısında görev aldı. 2008 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümünden mezun oldu. 2007-2009 yılları arasında kişisel gelişim ve eğitim deneyimi için Londra’da bulunarak alanıyla ilgili stüdyolarda çalıştı. 2009-2012 yılları arasında İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, SEV ve MEV kolejlerinde Fotoğraf eğitmenliği yaptı. 2012 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak görev aldı. 2014 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Bölümünde Yüksek Lisansını tamamladı. Ve 2015 yılında aynı enstitüye bağlı Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalında Sanatta Yeterlik eğitimine başladı. 2018 yılında University of Westminster, Photography MA Programında sekiz ay süren araştırmacı ziyaretçi olarak Erasmus+ programını tamamladı.