

63594

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

"MİMARİ FOTOĞRAF SANATI
VE
DÜSSELDORF EKOLÜ"

Hazırlayan
Işık ÖZDAL

Danışman:
Doç.Dr.Simber R. ATAY

T. 63594

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

İZMİR
1997

ÖZET

İnsanın yaşamsal varlığını sürdürmek için, çok çeşitli şekillerde geliştirdiği, doğaya ve dış etkenlere karşı koruyucu bir kabuk işlevi gören mimari, fotoğrafın icadından itibaren vazgeçilmez bir fotografik yorum unsuru olmuştur. Kendi teknolojisine ve anlatım diline sahip olan mimari-insan arasındaki karşılıklı dönüşüm-dönüştürme ilişkisi nedeniyle, ortaya çıkan fiziksel ve sosyal veriler, fotoğrafın anlatım dili ile birleşince, toplumsal bir panoroma ortaya çıkmaktadır.

Fotoğrafın ilk yıllarında mimari unsurlar, belgesel amaçlı çekimlerde ana konuyu vurgulayıcı, konuyu tamamlayıcı nitelikte ya da modern çağın simgesi olarak tek başlarına görüntülenmiş ancak eleştiri ve tartışma konusu haline getirilmemişlerdir. Yayın amaçlı fotografik saptamada ise görünür gerçekliğin saptanması ön plandadır.

Günümüz sanatının teknoloji ile olan bağlantılarının örüldüğü yüzyıl başında, gelişen sanat akımlarının etkisiyle, konu seçimleri ve objelerin yorumları, bilinen kompozisyon kurallarından farklılaşmıştır. Sanat vizyonu, özgür yorumlar ve bağlam değiştirmelerle şekillenerek, yeni söylemlere, anlamlara kavuşmuş ve değişime uğramıştır.

Bu değişimin bir uzantısı olarak 1980'li yıllardan sonra, özellikle Avrupa'da anonim mimari yapılar -caddeler, evler, iç mekanlar, metro istasyonları, silolar, fabrika binaları, maden alanları vb.- tek başlarına, yalın ve salt gerçeklikleri ile fotoğrafın konusu olmaya başlamışlardır. İnsandan arındırılmış olarak görüntülenen bu mekanlar, fiziksel özelliklerinin ötesinde, günümüz toplumunun tekdüze, can sıkıcı, modern yaşamının olumlu ve olumsuz yanlarını düşünsel boyutta dile getiren vizyonlar oluşturmaktadırlar. Aynı fotografik kriterler uygulanarak görüntülenen bireysel ve aile portreleri, insan-mekan ilişkilerine yönelik diziler de görünen anlamlarından ayrı olarak, bize kendi varlığımızı sorgulamaya yönelik, ip içleri sunmaktadırlar.

SUMMARY

Since the invention of photography, architectural products have been the photographic interpretation subjects. The physical living environments for the people which have been designed and created through the architectural thoughts were illustrated by the photograph artists as important objects. Both architectural technology and implementation and the interaction between man and his environment have some social and physical values. These values together with the photographic expression create a social aspect.

Architectural subjects have had instantaneous characteristics of any living period in initial photographic documentation. As developing the physical environment by the effects of technological events, the architectural photographs varied getting a significant characteristics such as the expression of architectural subjects together with the surroundings in city settlements. This event realised as the symbol of force by technology. Beside that in such architectural informative photos, the priority is about the reality of appearance.

As a contemporary phenomenon, the interaction between art and technology caused the appearance of some new trends such as manifestos. By the effects of these trends, both the choice of subjects and their interpretations changed as exceptional, out of the familiar normative composition. Art vision was developed a new appearance with the effect of liberalist interpretations.

Being parallel to these development, from 1980's, the anonymous architectural products, such as houses, interior design of some buildings, subway stations, silos, industrial buildings, mining areas etc. were preferred the subjects of new photographs. The pure realistic sight of the products was the cause of the preference. These spaces were illustrated as the meaning of monotony and boring living environments. Both the positive and negative visual effects of these modern physical environments can be noticed by these photos. The portraits of the singles and the families which were visualised with the same photographic techniques and same criteria, illustrate that the relations between man and his environment. Further that, these photos after some thoughts about the existancy.

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum, "*Mimari Fotoğraf Sanatı ve DÜSSELDORF Ekolü*" adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

..11.../....6..../1997

Işık ÖZDAL

Özdal

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün .19.../..9.6.../1997 tarih ve 13..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisans üstü Öğretim Yönetmeliği'nin.....9..... maddesine göre SİNEMA-TV Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Işık ÖZDAL'ın "*Mimari Fotoğraf Sanatı ve Düsseldorf Ekolü*" konulu tezi incelenmiş ve aday .2...../..07/1997 tarihinde, saat ...1.1.....'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezinin savunmasından sonra...6.0.....dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin...Başarılı...olduğuna oy...birliği...ile karar verildi.

BAŞKAN

Doç. Dr. Simber Atay

ÜYE

Doç. Dr. Alişan Mahir

ÜYE

Doç. Dr. Şefik Yılmaz

SUNUŞ

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Televizyon-Fotoğrafçılık Bölümü'nden, fotoğrafçı olarak mezun olduktan sonra, çalışmaya başladığım, yine aynı üniversitenin Mimarlık Fakültesi'nde, yapıların görüntülenmesi, röpröduksiyon, plan, proje, maket çekimleri ve bunların arşivlenmesi işlemlerini gerçekleştirmekteyim. Mimarlık ve fotoğraf gibi, kapsam, yaratıcılık, oluşum süreci ve ortaya çıkan sonuçların etkileri birbirinden çok ayrı olan, bilime dayalı iki farklı disiplin arasındaki işbirliğini, mesleki olarak yaşamaktayım. Aldığım eğitim ve mesleki deneyimlerimin yanı sıra kişisel olarak da, fotoğrafik anlatımda, mekanların ne şekilde değerlendirildiği, daima dikkatimi çekmektedir. Mimarlığın fotoğrafik saptama sayesinde kurmuş olduğu görsel iletişimin, teknik özelliklerine ilave olarak, fotoğrafın sanatsal ifade kapsamında mimari formları, nasıl değerlendirdiği de bu ikili ilişkimin temel unsurlarından biridir. Tüm bu faktörlerin etkisi ile, Yüksek Lisans tezimi de mimarlık-fotoğraf ilişkisinin boyutlarını ortaya çıkartacak şekilde kurmak istiyordum. Bu amaçla yaptığım ön araştırmalar sırasında rastladığım, Bernd-Hilla Becher çiftinin ve öğrencilerinin, mimariyi temel alan fotoğrafik vizyonlarını ve fotoğraf sanatı içindeki yerlerini irdeleyen makaleler ilgimi çekti. Sanatçıların mimariye farklı yaklaşım biçimleri, yorumları ile günümüz Avrupa fotoğraf sanatındaki önemli konumlarından hareketle, günümüzde mimarlık-fotoğraf ilişkilerinin sanatsal boyutunu ve bu noktaya nasıl gelindiğinin, fotoğraf tarihi içindeki gelişimlerle ilgi kurularak, ortaya çıkartılmasını amaçlayan "Mimari Fotoğraf Sanatı ve Düsseldorf Ekolü" başlıklı tezi hazırlama kararı aldım.

Tezi gerçekleştirme sürecinde, İzmir, İstanbul, Ankara'daki ilgili kütüphaneler ve Kültür Merkezlerinde araştırmalar yapılmış TÜBİTAK-TÜRDOK ile ilişkiye girilerek ve ayrıca bireysel olarak da INTER-NET kanalları taranmıştır. Son aşama olarak Almanya'dan getirtilen sanatçılara ait bazı kataloglar sayesinde tezin ana yapısı kurulmuştur.

Tüm bu aşamalarda beni destekleyen, yönlendiren, yardımlarını esirgemeyen, başta tez hocam Sayın Doç.Dr.Simber ATAY olmak üzere, eşim Levent ÖZDAL'a ve emeği geçen tüm dostlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	I
------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MİMARLIK VE FOTOĞRAF İLİŞKİSİ MODERNİST BİR TAVİRDİR.	1
1.1. Mağaradan Gökdelenlere.....	1
1.2. Camera Obscura'dan Bilgisayarlı Görüntü Üretimine.....	9
1.2.1. Camera Obscura'nın Oluşumu.....	9
1.2.2. Kimya Alanındaki Gelişmeler.....	11
1.2.3. Fotoğraf Dünyaya Tanıtılıyor.....	12
1.2.4. Daguerreotype Amerika'da.....	14
1.2.5. Fotoğraf Makinasının Evrimi Devam Ediyor.....	16
1.3. Mimarlık ve Fotoğraf İlişkisi Kaçınılmazdır.....	18
1.4. Çağımızı Tanımlayan Modernist Bakış.....	19

İKİNCİ BÖLÜM

2. MİMARİ FOTOĞRAF VE SANATSAL BOYUTU.....	33
2.1. Mimari Bilgilendirmede Fotoğrafın Rolü.....	33
2.1.1. Mimari Fotoğrafın Amacı.....	33
2.1.2. Yapıların Görüntülenme Kriterleri.....	35
2.1.3. Bakış Açılarının Saptanması.....	36
2.1.4. Mimari Fotoğrafın Kullanım Alanları.....	36
2.1.5. Mimari Fotoğraf Üretim Araçları.....	38
2.2. Yaratıcı Fotoğraf ve Mimari Tematik.....	40
2.2.1. Sanatsal İfade Aracı Olarak Fotoğraf.....	41
2.2.2. Alfred Stieglitz ve Amerikan Photo Secession Gurubu.....	44
2.2.3. Saf Fotoğraf Anlayışı.....	49
2.3. Teknoloji Sanatla Birleşiyor.....	53
2.3.1. Konstrüktivizm.....	55
2.3.1.1.-Mihaloviç Aleksandr Rodcenko.....	65
2.3.2. Fotoğraf Gökdelenleri Keşfediyor.....	67
2.3.2.1.-Alvin Longdon Caburn.....	68
2.3.2.2.-Erich Mendelsohn.....	70
2.3.3. Bauhaus Okulu (1919-1933).....	72
2.3.4. Yeni Nesnellik (Neau Sachlichkeit).....	77
2.3.4.1.-Albert Ranger Patzsch.....	78
2.3.4.2.-August Sander.....	80

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HILLA VE BERND BECHER'İN VİZYONUNDAN ÇAĞIMIZIN TİPOLOJİK BİR YORUMU.....	82
3.1. Ortaklığın Panaroması.....	84
3.2. Bernd ve Hilla Becher'in Fotoğrafik Çözümlemeleri.....	95

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BİR EKOLÜN KURULUŞU VE TEMSİLCİLERİ.....	113
4.1. Thomas Struth.....	114
4.2. Andreas Gursky.....	133
4.3. Thomas Ruff.....	142
4.4. Thibout Cuisset.....	149
SONUÇ.....	156
KAYNAKÇA.....	160
EKLER.....	165
RÖPORTAJLAR.....	166
ADLAR DİZİNİ.....	178
FOTOĞRAF DİZİNİ.....	185
ÖZGEÇMİŞ.....	186



GİRİŞ

Sanayi devrimiyle birlikte başlayan teknolojik gelişim, hayatımızın her evresinde sürekli ve hızla meydana getirdiği değişikliklerle, yaşanan son iki yüzyılı, insanlığın en aktif çağı haline getirmiştir. Günlük hayatımızın teknoloji ile sarılı olarak gerçekleşen tüm faaliyetleri, ortaya çıkan olumlu ve olumsuz sonuçları ile beraber, dünya coğrafyasını olduğu gibi doğrudan insan yapısını, psikolojisini de belirgin bir şekilde etkilemektedir. İnsanın kendini ifade etme aracı olan sanatın ise bu yapılanmalardan farklı olması düşünülemez. Bunun doğal sonucu olarak da, tüm sanat dalları, bugün teknolojik gelişimleri kendi yaratı ve eleştiri süreci içinde değerlendirmektedir.

Görüntüleri kaydedebilmek amacıyla kimya ve optik alanlarındaki araştırma ve buluşların birleşimi sonucu ortaya çıkan fotoğraf makinası ve fotoğrafik kayıt, teknoloji ile bütünleşerek, görsel iletişimin temelini oluşturmuştur. Böylece çağını ifade eden en güçlü semollerden biri olma niteliğini kazanmıştır. Fotoğraf, bir görsel kayıt ve yeniden üretim aracı olmasının yanı sıra, bir sanatsal ifade aracı olarak da yaşantımızda etkin bir role sahiptir.

1829'da resmen dünyaya tanıtılmasından itibaren fotoğraf, insanın yaşam çevresini oluşturan yapılar, kent dokusu vb. mimarlık örneklerini görüntülemeye süreklilik göstermiştir. Mimarlık, insanların varlıklarını sürdürebilmek için gerekli tüm faaliyetlerini doğaya rağmen, gerçekleştirebilmesi amacıyla, bulunduğu coğrafya, sahip olduğu kültür ve teknolojiye bağlı olarak yarattığı bir tür koruyucu kabuktur. İnsanlar tarafından kendileri için yaratılan mimari çevre, o toplumun tüm yaşam boyutunun, gelişiminin somut göstergelerini taşır. Endüstriyel gelişimle birlikte çok hızlı ilerleme kaydeden mimarlık, geçmişte insanların standart, günlük ihtiyaçlarına göre şekillenirken, günümüzde insan yaşamını belirleyici, değiştirici ve geleceği yaratan bir etken haline gelmiştir. Mimarlık fiziksel özelliklerinin yanı sıra planlama, tasarım, çizim vb. yaratı süreçlerine sahip olması nedeniyle kendi özgün ifade diline sahiptir.

Hem mimarlığın hem de fotoğrafın kendilerine özgü anlatım dilleri olması, onların çağdaş sanatlarla eş zamanlı gelişmeler ve ortaklıklar göstermelerini sağlamıştır. Bu nedenle, mimarlık ve fotoğrafın da birbirleri ile ilişki içinde olması kaçınılmazdır. Fotoğrafın belgeleme özelliği sayesinde, bir yapının tüm görsel verileri fotoğrafik kayıtlarla tanımlanıp eğitimde ve yayınlarda kullanılabilir. Bunun yanı sıra mimari çevre, toplumsal yapının uzantısı, sembolü ve bilgi verici değerleri taşıması nedeniyle fotoğrafik yorumlarda en fazla yer verilen konuların başında gelmektedir. Ayrıca yaratıcı (creative) fotoğrafta da ihlam kaynağı, tema olarak mimariye yoğun olarak yer vermektedir.

1980'li yıllardan sonra mimari, önemli bir tema olarak, önceki örneklerinden çok daha farklı bir şekilde, fotoğrafik vizyonda değerlendirilmeye başlanmıştır. Silolar, fabrika binaları, caddeler, evler, toplu konutlar, metro istasyonları, farklı işlevlerdeki binaların dış cepheleri ve iç mekanlarından vb., kısaca örneklediğimiz, anonim mimari yapıların fiziksel niteliklerinin ötesinde yalın, tarafsız ve insandan arındırılmış olarak görüntülenmektedir. Seçilen konu, çok iyi aydınlatılmış, herhangi bir görsel efekt ya da deformasyon söz konusu olmadan, genelde cepheden ve karenin merkezinde görüntülenmiştir. Çekim esnasında nesnel, görsel herhangi bir kurgulama yapılmaz. Kurgu sadece konuyu en iyi şekilde aktaracak karenin saptanması, uygun doğa koşullarının beklenmesi ve mekanın insanlardan arındırılması ya da insanlar konuya dahil ise kendi doğaları içinde, mekanla bütünleştikleri en uygun zaman diliminde görüntülenmeleri, aşamalarında gerçekleşir. Seçilen konu dizi oluşturacak şekilde işlenir. Böylece aynı işleve sahip ayrı adla anılan mekanların, farklı kent ve ülkelerde değişen mimarileri sayesinde, genelde dikkat çekmeyen, ancak benzerleri ile yanyana gelince, her birinin kendilerine has özellikleri belirginleşerek diğerlerinden ayrılmalrı sağlanır. Fotoğrafların sergilenme aşamasında da dizisel özellikleri korunur, bu sayede seçilen nesnenin kendisinden öte çok farklı yorumlara ulaşma imkanı doğar. Bazı sanatçılar yapıtlarını, bir kaç m²'lik formatlarla sergilemeyi tercih ederek, fotoğrafik görüntünün, sergi değerlerinin

bilinen kuralları dışına çıkmaktadırlar. Böylece konuya dikkat çekmekten öte, seçilen konunun çekim kriterleri ve izleyici ile fotoğraf arasında kurulan iletişimin yönlendirilmesi vb. unsurlar ışığında, fotoğraf estetiği, yeniden üretimin mantığı, fotoğrafik gerçeklik, insan-mekan, insan-fotoğraf, fotoğraf-mimari, insan-sanat, teknoloji-insan vb. ilişkilerin soyut boyutları tartışma konusu haline getirilmektedir.

Yukarıda niteliklerini genel olarak özetlediğimiz fotoğrafik yorumlar, Alman fotoğraf sanatçıları Bernd ve Hilla Becher çifti tarafından, yaklaşık kırk yıllık bir süreç içerisinde, periyodik olarak tekrarlanmaktadır. Sanatçıların yetiştirdikleri öğrenciler de aynı temelden hareketle, aynı fotoğrafik kriterleri uygulamalarına karşın, kendi özgün yorumlarını yaratmayı başarmışlardır. Bu özelliklerden dolayı Avrupa sanatında mimari değerlerle şekillenen, yeni bir akımdan, okuldan yani ekol'den söz etmek mümkündür.

Günümüzün postmodern ortamında, böylesi bir teknik ve estetik yaklaşımla, kendilerini avand-garde kılan sanatçıları ve yorumlarını belirlemek amacı ile hazırladığım *"Mimari Fotoğraf Sanatı ve 'Düsseldorf Ekolü'"* başlıklı tez kapsamında; fotoğrafın teknik-sanatsal gelişiminin yanı sıra, modern çağımızın içindeki yeri, sanat akımlarının teknoloji ile ilişkilerinin sonuçları, mimari fotoğraf ilişkisinin farklı aşamaları, günümüzde geline noktanın tarihsel kökenlerini belirlemeye yönelik bir çalışma gerçekleştirilmiştir.

Bu amaçla *"Mimari Fotoğraf ve 'Düsseldorf Ekolü'"* adlı tezin; *"Mimarlık ve Fotoğraf İlişkisi Modernist Bir Tavırdır"* başlığını taşıyan birinci bölümünde; *"Mağaradan Gökdelenlere"* başlığı altında; mimarlığın anlamı, geçirdiği evreler, sanatsal boyutu ve günümüzdeki konumu ana hatları ile çalışılmıştır. *"Camera Obscura'dan Bilgisayarlı Görüntü Üretimine"* olarak belirlediğimiz ikinci konuda; fotoğraf makinasının ve fotoğrafik kaydın ortaya çıkmasını sağlayan kimyasal ve optik gelişimlerin dönüm taşları aktararak fotoğrafın fiziksel oluşum süreci özetlenmiştir. Ayrıca fotoğrafın dünyadaki etkileri ve mimari ile kurulan ilk ilişkiler vurgulanmıştır. *"Çağımızı Tanımlayan*

Modernist Bakış" başlıklı üçüncü konu ise, modern kavramını, gelişimini, günümüzdeki anlamını, olumlu ve olumsuz yanlarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Ayrıca hem fotoğraf hem de mimarlık, teknoloji bağlantıları sonucu modern birer araç ve kavram oldukları için, tezin bütünlüğünde modern kavram çok önemli bir yere sahiptir.

"*Mimari Fotoğraf ve Sanatsal Boyutu*" başlığını taşıyan ikinci bölümde; "*Mimari Bilgilendirmede Fotoğrafın Rolü*" alt başlığı ile, mimari fotoğrafın çekim kriterleri, mimari fotoğrafın ne amaçla ve nerelerde kullanıldığı belirlenmiştir. "*Yaratıcı Fotoğraf ve Mimari Tematik*" alt başlığı ile, fotoğrafın sanat gücünü ortaya koyarken geçirdiği aşamalar, Alfred Stieglitz ve Photo Secession Gurubu'nun önemi, Saf Fotoğraf anlayışı ile varılan nokta saptanmıştır. "*Teknoloji Sanatla Birleşiyor*" alt başlığında fotoğrafın, konumuz çerçevesinde, çağının sanat akımları (Konstrüktivizm, Yeni nesnellik) ile kurduğu ilişkiler ve sonuçları belirlenmiştir. Modern teknolojinin somut göstergeleri olan mimari formları, ana tematik olarak değerlendirilen ilk fotoğrafçılar (Cuburn, Mendelsohn, Rodcenko), eserlerinden birer örnekle değerlendirilmişlerdir. Yapımcılık anlayışı ve Bauhaus'un fotoğraf estetiği üzerindeki etkisi ortaya konduktan sonra, Yeni nesnellik anlayışı ile yaratılan yeni vizyon Ranger-Patzsch ve Sander örneklenerek, aktarılmaya çalışılmıştır. Böylece mimari yapıların fotoğraflık vizyonda ana tematik olarak değerlendirilmesinin temel taşları belirlenmiştir.

Üçüncü bölümde; "*Hilla ve Bernd Becher'in Vizyonundan Çağımızın Tipolojik Bir Yorumu*" başlığı ile; sanatçı çift, kitapları, sergileri, fotoğraf kriterleri, estetik boyutları ile tanıtılarak, günümüzdeki önemleri neden-sonuç ilişkisi ile belirlenmiştir. Eserlerinden örnek çözümlemelerle vizyonları tanıtılmıştır.

"*Bir Ekolün Kuruluşu ve Temsilcileri*" başlığı altında, dördüncü bölümde; Bernd ve Hilla Becher çiftinin öğrencileri olup, onlarla aynı doğrultuda sanat eserleri veren Thomas Struth, Andreas Gursky ve Thomas Ruff örnekleri ile tanıtılmışlardır. Ekol olgusunun gerçekliğini belirlemek üzere, Becher'lerin öğrencisi olmadığı halde aynı yönde

yapıtlar üreten diğer sanatçılara örnek olarak Thibaut Cuisset tanıtılmıştır.

Tezin hazırlanış sürecinde; gerekli kaynaklara ulaşmada çekilen zorlukların yanısıra, bilgilerine başvurulmuş Prof.Dr.Bülent Özer, Dr.Reha Günay, Nazif Topçuoğlu'nun konu hakkındaki bilgi sahibi olmadıklarını bildirmeleri gibi olumsuzluklarla beraber, mimarlık ve fotoğraf gibi birbirinden bağımsız iki fenomeni, belli değerler ışığında, aynı çatı altına almanın güçlüğü de yaşanmıştır. Ancak tüm bunlar aşılarak varılan sonuçta, tezin bütünlüğünde, günümüzde mimarlık-fotoğraf ilişkileri, bunun sanata yansısı ve elde edilen sonuçlarla çağdaş fotoğraf estetiğinde meydana gelen değişimler belirlenmiştir. Ve bu çalışma ile Türkiye'de eksikliği çok hissedilen kuramsal araştırmalara bir katkı yapıldığı düşünülerek, tezin yeni fotoğrafik vizyonların oluşturulmasında öncü olabileceği ümit edilmektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. MİMARLIK VE FOTOĞRAF İLİŞKİSİ MODERNİST BİR TAVİRDİR.

İnsanın varolan doğa içerisinde, her türlü dış etkiye karşı korunarak, yaşamsal varlığını sürdürebilmek için, gerekli olan her çeşit aktivitesini gerçekleştirme imkanı tanıyan mekanlar bütünü mimari olarak adlandırılır. Çeşitli amaçlara hizmet için gerçekleştirilen, farklı tipteki yapılar olmaksızın uygarlığın varlığından ve geleceğinden söz etmemiz olanaksızdır. Geçmişte daha çok yerel koşullar, gelenekler yapıları şekillendirirken, günümüzde modern teknoloji ile bütünleşen mimari evrensel boyutlara ulaşmış, insanoğlunun doğa üzerindeki denetimini ay yüzeyine taşımaya hazırlanmaktadır.

İnsan gözünün uzantısı olarak değerlendirilen fotoğraf, keşfedildiği 19.yy.'dan itibaren, insan yaşamını şekillendiren, bütünleyen her olgunun tanığı olmuştur. Doğal olarak da insanın kültürel ve ekonomik düzeyi ile doğru orantılı bir şekilde yarattığı mimari çevre -ev, kent, fabrika...- aynı zamanda gelecek kuşakların şekillenmesini de sağlayan ortam olduğu üzere, fotoğrafın inceleme alanlarının temelini oluşturmaktadır. Çünkü fotoğraf bu günün tanıklığını yaparken, tüm aksaklıkları ve olumlulukları gözler önüne sererek geleceğe ait değerlerin belirlenmesinde yardımcı olur. Modern araçların doğası gereği tüm parçalar birbirini tamamlar ve birinin varlığı diğerinin nedenini oluşturur. Bu bağlamda fotoğraf ve mimari ilişkisinin birbiri içinde dönüşen ve birbirlerini tamamlayan unsurlar olduğu açıktır.

1.1. MAĞARADAN GÖKDELENLERE

Mimarlık olgusu insanlıkla birlikte varolup, onların barınma, savunma ve korunma ihtiyaçlarından kaynaklanmıştır. İlk insanlar önceleri doğada varolan kovuk ve mağaralara sığınarak yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Avcılık ve balıkçılıkla yaşamlarını sürdüren göçebe

toplumlar ise geçici ilkel barınaklar yapmaya başlamışlardır. Daha sonraları, toprağı işlemeye ve hayvanları evcilleştirmeye başladıkları evrede ise yerleşik düzene geçerek köyleri oluşturmaya başlamışlardır. Tüm gelişim süreci içinde coğrafi koşullar ve iklim şartları kültürel olgularla birlikte mimari formların oluşmasında etkinliklerini korumuşlardır.

Yukarıdaki basit girişe bakılarak mimarinin tanımını yapmak kolay gibi görünebilir, ancak gerçek anlamda tek ve kesin bir tanım yapılamaz. Çünkü mimari, somut ve soyut anlamda çok geniş kapsamlı olmasının yanı sıra, çağların ve insanlık yaşantısının karakterine göre, kavramlardaki anlayışların değişmesi veya değişik açılardan değerlendirilmesidir.¹

Antik çağlardan günümüze yapı türlerinde ve teknolojisinde sürekli bir değişim gözlenmiştir. Bir yapının ortaya çıkması herşeyden önce fiziksel ihtiyaçların karşılanmasına yöneliktir. Temelde insan gereksinimleri göz önünde bulundurularak, günün teknolojik gelişiminin araç-gereçleri ile toplumun sosyo-kültürel zenginliği birleşerek yapı ortaya çıkar.

Mimariyi tanımlamak için Bülent Özer şu sözleri söylemektedir; "Mimari, belirli bir toplumun özgün ihtiyaçları ile imkanları çerçevesinde, o toplumun çeşitli faaliyetlerini duygusal yönde de destekleyerek barındırabilecek nitelikte, mekan düzenleri oluşturabilme becerisidir".²

Buradan yola çıkarak mimarlık olgusunun, mekan oluşturma girişimi ile başlayan, bilimsel ve teknolojik gelişimler çerçevesinde, dönemin kültürel ve sanatsal olguları ile bütünleşerek ortaya çıkan bir yapı sentezi olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle, mimari yapılar dönemlerinin teknik, sosyo-kültürel ve siyasi erklerinin soyut ve somut olarak dışavuruldukları bir tür simge özelliği de taşımaktadırlar. Kent

¹ Doç.Dr.Tabanlıoğlu, Hayati, "Mimari Nedir?", İstanbul, Yapı Der., sy.41, Mayıs-Haziran'81, Y.E.M., s.39-38.

² Prof.Dr.Özer, Bülent, "Mimari Nedir?", İstanbul, Yapı Der., sy.41, Mayıs-Haziran'81, Y.E.M., s.32-38.

yaşamına geçilmesi ile birlikte oluşturulmaya başlanan simge yapılar Didim Apollon tapınağından, Mısır'daki Keops, Kefren piramitlerine, İstanbul'da Ayasofya Kilisesi'nden, Paris Eifel Kulesi'ne ve günümüzün çok çeşitli yüksek teknoloji örneği gökdelenlerine kadar geniş bir yelpazeye dağılmıştır.

Endüstri devrimine kadar su, rüzgar ve insan gücüne dayalı olarak gelişen teknoloji son derece yavaş ve kısıtlıdır. Ancak su buharından elektrik enerjisine ve petrol ürünlerine geçilerek, her alanda birbiri ile bağlantılı ya da bağımsız binlerce buluşun yapıldığı 19.yy.'da toplumsal yapı ve dolayısı ile mimari de yakından etkilenmiş, değişmiştir. Modern anlamda 1769'da Nottingham'da kurulan ilk fabrika ile başlayan sanayi gelişimiyle temellenen sosyal ve teknik değişiklikleri şu üç noktada özetleyebiliriz:

1) İnşaat teknikleri değişerek taş, tuğla, odun gibi geleneksel malzemeler daha rasyonel şekilde işlenerek dağıtılmıştır. Bunlara zamanla dökme demir, cam ve daha sonraları çimento, çelik eklenmiştir... İletişim alanındaki gelişmelerle (basım, dağıtım, grafik çoğaltma) bütün yenilikler hızla dağılıp, yaygınlaşmaktadır.

2) Ortaya sürülen nicelikler artmıştır. Daha geniş yollar yapılmakta, kara-deniz ulaşım ağları genişlemektedir. Nüfus artışı ve göçler nedeniyle o güne kadar görülmedik çoklukta yeni konut yapılmaktadır. Emek alanlarının çoğalması ve uzmanlık çeşitlerinin artması, daima yeni ve değişik yapı tiplerinin doğmasına yol açtı. Sanayi ekonomisi, fabrikalar, depolar, antrepolar, limanlar, gökdelenler vb. oluşan bu yeni yapı türleri, inşaat ve donanım bütünü olmadan düşünülemez.

3) Yapılar, donanım gereçleri, kapitalist ekonomi alanında, geçmişteki anlamlarından bir hayli farklılaşmışlardır.³

Bu gelişmelerin doğal sonucu olarak da modern mimarinin amacı; insanoğluna lâayık bir mesken inşa etmek, çağdaş yaşam şekline uygun

³Benevelo, Leonardo, "*Modern Mimarlığın Tarihi*", Cilt 1., İstanbul, Çevre Yay., 1981, s.13-33.

şehirler tasarlamak ve sayıları gittikçe artan çeşitli malzemeleri belirli bir espri içinde kullanmak⁴ olarak şekillenmiştir.

Ancak endüstri devrimi ile birlikte kentlere hızlı göç nedeniyle, kentlerde çarpık gelişimler meydana gelmiştir. Gelişen teknoloji ile birlikte daha bağımsız hareket etme ve üretebilme olanaklarına kavuşan bireyler, kent boyutundaki sorunlardan dolayı daha özgür ve sorumlu davranacakları yerde kaotik bir ortam yaratmışlardır. 1860'lı yıllarda Almanya'da oluşan konut türleri, bu tip sorunlu yapı tipine örnek olarak gösterilebilir. Dar bir koridor etrafında sıralı, birbirine yapışık oda ve mutfaktan oluşan sağlıklı konut blokları, çok sık aralıklarla ard arda yerleştirilmiş bir düzen içinde idiler. Berlin'de yüzbin meskenden yarısı tek haneli idi. Böylesi bir sıkışık düzen ise, bireyin sağlık ve moralitesinin bozulmasına ve giderek şiddet olaylarının artmasına neden olmaktadır. Durumun aciliyeti karşısında bazı fabrikalar tedbir alma girişiminde bulunarak, endüstri şehirlerinin ilk örnekleri "*Siedlung*"lar kurulmaya başlanmıştır⁵. Bunlar üretim alanına yakın, bahçe içinde dublex evlerin bulunduğu, insan ölçeğinde yerleşim alanları olarak değerlendirilmektedir.

Sanayi öncesi kentlerde merkeze yönelik bir yapılanma ve yerleşim söz konusu iken, sanayi sonrası toplumlarda merkezden uzak konut tipi tercih edilmeye başlanmıştır. Bunun nedeni, ulaşım alanında sağlanan gelişimler ve bireyin doğaya açılma arzusu ile açıklanabilir. Sanayi sonrası ekonomik üstünlüğü ve sahip olduğu sanayi türüne göre şekillenen kentler, çevrelerini de bu yönde etkileyerek değiştirmektedirler.

Gelişen teknoloji ile paralel olarak zaman, hız, algılama boyutları da değişime uğramış, bunun doğal sonucu olarak insanların çevreleri, mekanı, kenti ile olan ilişki ve beklentileri de farklılaşmıştır. Tüm bu

⁴Prof.Dr.Joedicke, Jürgen, "*Modern Mimarlığın Gelişimi*", 1963-64 Yaz Yarıyılı Konferansları, İ.T.Ü., Mimarlık Fak.Yay.,1966, Tercüme ve derleme: Dr.Müh.Bülent Özer, Yük.Müh.Mim.,Orhan Göçer, s.8.

⁵A.g.y., s.9.

gelişimler sonucu mimari anlayış da değişerek, modern oluşumların taşıyıcısı haline gelmiştir.

Bu gelişimlere ilk büyük darbeyi 1.Dünya Savaşı vurmuştur. Savaş nedeni ile yıkılan pek çok kent, insanların konut ihtiyacı, hastane, okul vb. sosyal tesislere olan gereksinim, savaş sonrasında çok hızlı ve yeni bir mimari yapılanmaya sebep olmuştur. 2.Dünya Savaşının kaçınılmaz büyük yıkımı ise herşeye yeni baştan başlanmasını gerektirmiştir. Taleplerin büyüklüğü ve problemlerin çeşitliliği mimari alanda yeni yapılanmaların, ideolojik tartışmaların çok yönlü olmasını zorunlu kılmıştır. Döneminin sorunlarını çok iyi kavrayan ve çözüm üreten mimarlarından Walter Gropius, Mies Van der Rohe, Le Corbusier, modern mimarinin, yalnızca yeni toplum sorunlarını kavrayıp çözmesi ve bu çözümlere teknolojik yöntemlerin uygulanmasının yeterli olmadığını, aynı zamanda saf fonksiyonel gereklerin ötesinde, yani çağın soyut ve somut sembollerini yaratması gerektiğini de kanıtlamışlardır⁶. Gerçekleştirdikleri eserlerinde fonksiyon, strüktür ve biçim arasındaki dengeyi yeniden kurarak, modern mimarlık anlayışının temel hareket noktalarını belirlemişlerdir.

İngiltere, Fransa, İsveç, Hollanda gibi ülkelerde devlet, problemlerin çözülmesi için yeni mimari anlayışlara destek vererek, uygulamalarda öncülük etmiş; okul, konut, işyeri, alışveriş merkezi, hastane vb. sosyal yapıları kent dokusunu zenginleştirecek şekilde organize ederek, insan yaşam bölgelerini konuttan öte, çevresi ile birlikte düşünüp çözümler getirmiştir. Böylece mimarinin sosyal ve psikolojik boyutu daha ön plana çıkmıştır.⁷

20.yy. başlangıcından itibaren gelişen teknoloji ile birlikte çağını yorumlayarak, mekan ve genelde mimarinin anlamını yeniden değerlendiren, dönemin sembolü haline gelen yapıları ve çevre düzenlerini bir bütün halinde tasarlayan mimarlık anlayışı "*Modern*

⁶ Papayannis, Thymio; Venezis, Anna, "*Modern Mimari, Doğuşu, Kuruluşu ve Görünüşü*", Mimarlık Der., 1966, 4.sayı, s.13-19.

⁷ A.g.k., s.14.

Mimari" olarak adlandırılmaktadır. Tanımından da anlaşıldığı gibi, modern mimarlık anlayışı tek başına bir kavram değildir. Bünyesinde birbirinden farklı yorumları, düşünceleri, ideolojileri olan pek çok akımı toplayan bir bütündür. Gelişen bu akımlar kronolojik sırada şöyle değerlendirilebilir;

Fütürizm (Gelecekçilik)1909; dönemin hıza ve fiziksel buluşlara, değişimlere olan hayranlığının mimari yansımasıdır. Antonio Sant Elia ve Mario Chiattone, fütürizmin hareket ve hız öğelerini, eserlerine yansıtmaya çalışırlar. Fütüristlere göre yeni mimari, estetik değerlerini eğik ve eliptik çizgiler üzerinde kurar. Radikal ve öncü projeler üreterek 20.yy. mimarlığına estetik açısından önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Neo Plastisizm (De Stijl)1917; "anti-natüralist" ve soyut sanat anlayışını benimseyerek Hollanda'da örgütlenen bir akımdır. Mimari alanda Theo Van Doesburg, Fonksiyonalizm ilkeleri içinde tümevarım yöntemiyle mimari formu bulmayı önerir. Tümdengelim ve gelenekçilik anlayışına karşı çıkar. Kübik formların, dışa taşan balkonlar, ilave mekanlarca parçalanmasını, dikdörtgenlerin fonksiyonalist mekanların belirleyicisi olmasını önerir. Bu ilkeler doğrultusunda Amerikalı Mimar Frank Lloyd Wright (1869-1959) ünlü Şelale Evini(1936) inşa etmiş, kuramı daha da geliştirmiştir. De Stijl anlayışının karşıt kübik, küpün (kutu'nun) parçalanışı anlayışı 1960'lara kadar izlerini sürdürmüştür.

Pürizm (Biçimsel Saflık)1918; Le Corbusier ve Amedée Ozenfant tarafından yaratılan bir harekettir ve 1918'de yayınladıkları "Kübizm Sonrası" adlı kitapta düşüncelerini açıklamışlardır. Mimaride her türlü karışıklıktan, süsten arınarak, yalınlık, saflık ve temel geometrik formların (küp, küre, kare, piramit) yorumlarının temeli olarak görmüşlerdir. Le Corbusier'in Villa Savoye, Poissy (1929-31) yapıtını bu anlayışa örnek olarak verebiliriz. Ünlü mimar Ludwig Mies Van der Rohe'de 1968 yılına dek meydana getirdiği pek çok yapı türünde Pürizm ilkelerine bağlı kalmıştır.

Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) 1918; mimari anlayışı, Rasyonel mimarlığın anonim ve katı geometriciliği, şematizmi ve endüstriyel sistemin zorladığı mimari ile çatışma halindedir. Uluslararası üslûba antitez oluştururken, diğer taraftan getirdiği özgünlük, tek defalık, atılganlık, dinamizm ile kentlerin monoton yapılarını kıran nitelikleri ile dikkat çekerler. Erich Mendelsohn'un, Einstein Kulesi, Postdam (1920-21), Le Corbusier'in, Ronchamp Tapınağı (1950-53), Frank Lloyd Wright'ın Guggenheim Müzesi, New York (1943-59), Joern Utzon'ın, Sidney Opera Binası (1953) bu anlayışa örnek olarak gösterebiliriz.

Konstrüktivizm (1920); hareketi, ikisi de heykeltraş olan Naum Gabo ve Antoine Pevsner tarafından geliştirilmiş ve 1920 yılında Gerçekçi Manifesto ile dünyaya duyurulmuştur. Dinamik formlarla geleneksel anlayışı yıkmaya çalışmışlar, yapıtlarını teknoloji ile birleştirerek ifade etmişlerdir. Konstrüktivizm mimarinin temelidir, konstrüksiyon olmadan yapı meydana getirilemez. Bu anlayış, mimarlığın temel öğeleri olan strüktürel ve konstrüktiv elemanların estetik öğeler olarak değerlendirilmesi şeklinde uygulanmıştır.

Brütalizm (1954); Le Corbusier tarafından geliştirilen ve uygulanan bir akımdır. Çağımızın makine estetiğine teknik mükemmelliğine bir antitez niteliğinde, geleneksel malzemelerin yeniden ele alınması şeklinde yorumlanabilir. Genelde yapıların kütlelerinin değiştirilmeden, beton, taş ve ahşap olguların dış yüzeyde açıkça algılanmasını, hissedilmesini sağlayacak şekilde kullanımına yöneliktir⁸.

Postmodernizm (1972); yeni ve özgün bir mimarlık anlayışı olmayıp, daha çok uluslararası mimarlık hareketi ve Rasyonel mimarlık anlayışına karşı pek çok mimar tarafından başlatılan bir başkaldırı hareketidir. Modern mimarlık anlayışına karşı, tarihi eklektizmi, antikitenin mimari biçimlerini, günümüzde cephe detayları, süsleri olarak yeniden gündeme getirmişlerdir. Philip Johnson, Michael Grave

⁸Prof.Dr. Kortan, Enis, "XX.Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açından Bakış", Yapı'dan Seçmeler 9, İstanbul, Yem Yayınları, 1996, s.36-48.

gibi mimarlar hareketin öncülüğünü yapmıştır. Charles Jenks, 1977 yılında yazdığı "*Postmodern Mimarinin Dili*" adlı yapıtında Postmodern mimarlığın tanımını ve sınıflandırılmasını yapar. Postmodern mimarinin temelini 1955'lere kadar dayandırır. 1988'de yazdığı "*Bugünkü Mimari*" adlı kitabında da sınıflandırmalarına devam eder ve 1980 sonrasına özel bir önem verir. Jenks'e göre postmodernizm; çoğulculuğun, tarihin, geleneğin, retorik, ikonografi, renk, konvensiyon hatta heykelin, süslemenin yeniden ele alınmasıdır.

Jenks, postmodernizmi savunmasına karşın, modernizmin devam ettiğini de kabul etmektedir. Bunu belirtmek için de kitaplarında Geç Modernizm, Yeni Modern gibi terimlere yer vererek, yeni gelişmeleri açıklamaya çalışır.⁹

Fredrich Jameson, "*Postmodernizm*"¹⁰ kitabında, günümüz mimarisini yorumlarken, postmodernist girişimleri Frank Gehry Evi örneğinden yola çıkarak, eski olanın yeni olan tarafından bir tür ambalaj içine alınması olarak yorumlamıştır. Jameson'a göre postmodern binalar sanki fotoğrafı için tasarlanmış "renk ve doku zenginliği içinde" kendi varoluşlarını ve gerçekliklerini yansıtır.

Prof.Enis Kortan'a göre Postmodernizm; esas olarak tarih kökenli bir seçmeciliğe ve geçmişe mâl olmuş biçimlerin birer estetik öge olarak seçilip kullanılmasına dayanır¹¹. Bu yoruma göre postmodernizmin ömrü 1976 ve 1986 yılları arasındadır.

Gerçekte modernizm anlayışı mimaride veya diğer sanat dallarında olsun, tüm yeni hareketlere açıktır ve onları bünyesinde barındırır. Genelde ve mimarlık anlayışı içinde postmodernist hareketin, tarihsel eklektizmine karşıdır.

⁹Prof.Dr.Kortan, Enis, "*Modern ve Postmodern Mimarlığa Eleştirel Bakış*", YAPIT'DAN SEÇMELELER 9, Mimari Akımlar II., İstanbul, Yem Yay., 1991, s.36-47.

¹⁰Jameson, Fredrich, "*Postmodernizm yada Geç Kapitalizmin Mantığı*", İstanbul, Y.K.Y., 1994, Çev:Nuri Plümer, s.143-178.

¹¹Prof.Dr.Kortan, Enis, a.g.y., s.46.

Gio Ponti (1891-1979) modern mimarlığı şöyle tanımlar; "İnanıyorum ki, modern mimarlık belli bir üslup ortaya koymaz, fakat eseri yaratan mimarın kendine özgü ifadesini açıklar"¹². Ponti'nin de işaret ettiği gibi, mimarın özgün yorumu, tüm akımların önündedir.

1.2. CAMERA OBSCURA'DAN BİLGİSAYARLI GÖRÜNTÜ KONTROLÜNE

1.2.1. Camera Obscura'nın Oluşumu

Sanayi devriminin en önemli keşiflerinden biri de görüntünün kaydedilebilir olmasıdır. 19.yy. buluşu olarak ortaya çıkan fotoğraf, çok uzun zorlu bir yoldan geçerek ve temelde, resimde doğru perspektif elde edebilme kaygılarının, farklı yöndeki araştırmalarının bir sonucu olarak meydana gelmiştir.

İ.Ö. 4.yy.'da Aristoteles'in bir yüzey üzerine görüntüyü düşürdüğü bilinmektedir. Bu yüzey karanlık bir odanın duvarıdır. Tam karşısında bulunan duvardaki küçük bir delikten içeriye giren ışık nedeniyle, dışarıdaki manzaranın görüntüsünün ters olarak duvar yüzeyine yansımalarıdır.

Arap matematikçi ve bilim adamı Alhazen İ.S.10.yy.'da Basra Körfezi'nin bol ışıklı görüntüsünü gün boyu izleyerek güneşin doğuşundan batışına kadar, duvardaki ters görüntünün geçirdiği evreleri izler¹³.

Avrupa'da optik kullanımın ilk yılları olan 13.yüzyılda Alhazen'in bu çalışması biliniyordu. 1420 yılında heykeltıraş, mimar ve matematikçi Filippo Brunelleschi, büyük bir karanlık oda içinde yansıyan görüntünün bir yüzeye çizimi ile perspektifi doğru kullanma olanaklarını araştırır.

¹²Prof.Dr.Kortan,Enis, a.g.y., s.44.

¹³Çizgen, Engin, "Türkiye'de Fotoğraf", İstanbul,Cep Üniversitesi, İletişim Yay., 1992.

1423 yılında Gentile de Fabriano, karanlık odanın (Camera Obscura) görüntülerinden yararlanarak, renkli çizimlerini yapar.

1490 yılında Leonardo da Vinci, karanlık odanın ayrıntılarını anlattı ve çizdi. Camera Obscura tanımlandığında; içeriye ışık girmesi için üzerinde küçük bir delik bulunan kapalı bir kutudur. Deliğe paralel olarak saydam bir perde bulunuyordu ve görüntü buraya düşüyordu. Rönesans döneminin doğru perspektif belirleme aracı Camera Obscura idi.

Daniello Barbaro, Camera Obscura'ya 1530'da ışığın geçişini denetleyen bir sistem ilave etti. 1550 yılında İtalyan Gıralama Cardono, objektifin ilkel tasarımı olan bir çift dışbükey merceği karanlık kutuya yerleştirdi.

Athanacius Kircher, iki kişi tarafından taşınan bir sandık büyüklüğündeki Camera Obscura'yı tasarladı.

1657'de Kaspar Schott, koltuk altına sığabilecek ilk kamerayı yaptı. Bu aracın özelliği, iç içe mercek takılı iki kutudan oluşmasıydı, bu sistem sayesinde netlik yapılabiliyordu.

İngiltere'de(1676) Robert Boyle, saydam yağ kağıdından bir yüzey üzerine görüntü düşürmeyi başardı. Alman matematik profesörü Johann Satürn, modern makinalardaki ayna sistemini hatırlatır biçimde 45°'lik açı oluşturan bir ayna yerleştirdi.

(1676 veya 1685) Alman keşiş John Zahn, tam anlamıyla elde taşınan ilk kamerayı tasarladı ve gerçekleştirdi¹⁴. Tahtadan yapılmış bu kutunun, netlik ayarı yapabilen mercek sistemli bir objektifi ve ışık şiddetini denetleyen bir deliği vardı. 45° açılı bir ayna ve opal cam üzerine yerleştirilmiş yarısaydam bir kağıdı vardı. Modern reflex makinaların en ilkel şekli meydana çıkmıştı, ancak amaç hâlâ doğru perspektif kaydı elde edebilmektir. Başka bir deyişle Camera Obscura elle doğru çizim yapabilmek için geliştirilmiştir.

¹⁴The Life Library of Photography, The Camera, Revised Edition, U.S.A., 1981,s.133-165.

1.2.2. Kimya Alanındaki Gelişmeler

8.yy. Cabir İbni Hayyam adında bir Arap bilgini gümüş nitratin karardığını keşfetmiş, ancak nedenini bulamamıştı. 1725 (1727) yılına gelindiğinde, güneşin insan tenini karatma özelliğinden yola çıkarak fosforla ilgili çalışmalar yapan Alman fizikçi Johann Heinrich Schulze, tebeşiri, içinde çözünmemiş gümüş bulunan nitrik asitle karıştırır. Bir şişe içine koyduğu bu karışımın güneşe dönük yüzünün karardığını, güneş görmeyen tarafta ise hiçbir değişiklik olmadığını görür. Bu deney yeni araştırmalara temel oluşturur¹⁵.

1800 yılında Thomas Wedgawood ve Humpry Davy makina kullanmak suretiyle gümüş kloritli kağıt üzerinde görüntü oluşturmaya başarmış, ancak bunların oluşturduğu hayal kalıcı olmamıştır.

1819 yılında İngiliz Herschell, sodyum hiposülfidin özelliklerini buldu, yani gümüş tuzlarının ışıkla kararmasında görüntünün kaybolmasını engelledi.¹⁶

Fransız Niephore Niepce(1765-1833), taşbaskıcı, kimyager ve mucit olarak tanınmakta ve görüntünün kaydedilmesi üzerine araştırmalar yapmaktadır. 1816 yılında vernikle saydamlaştırılmış bir kağıtta oluşturulan görüntüyü kalay bir levha üzerine geçirmeyi başarmış ve bu amaçla çeşitli kimyasal maddeleri kullanarak deneylerine devam etmiştir. 1826 yılında da "yuda bitünü" sürülmüş kalay bir levhayı Johann Zahn'kine benzeyen bir Camera Obscura'nın cam eşiğine yerleştirerek, Chalon sur-Saone kentindeki evinin penceresinden görünen diğer evlerin 8 saat gibi bir süre sonunda, hafif bulanık hayallerini kaydetmeyi başardı. Niepce çalışmalarını fotoğraf olarak değil de "*güneş yazısı*" anlamına gelen "*heliographie*" diye adlandırdı.

¹⁵Çizgen, Engin, "*Türkiye'de Fotoğraf*", İstanbul, Cep Üniversitesi, İletişimYay., 1992, s.5.

¹⁶Boubat, Edouard, "*Fotoğraf Sanatı*", İstanbul, İnkılap ve Aka Yay., 1984, Çev:M.Nejat Özcan, s.63.

1829 yılında Niepce, bu alanda çalışan sahne tasarımcısı ve Diaramo göstericisi, Louis-Jacques Mande Daguerre(1787-1851) ile birlikte çalışmaya başladılar. Görüntünün duyarlı yüzey üzerinde saptanmasına yönelik çalışmalarında başarıya ulaştılar. 1833 yılında Niepce'nin ölümünden sonra çalışmalarına yalnız devam eden Daguerre, 1835'de ışık ışınları ile etkilenmiş gümüş iyodür kaplı plaka üzerinde civa buharının etkilerini gözler. 1837'de gümüş iyodürü sıcak deniz tuzu eriyiği içinde eriterek deneylerine devam eder. 1838'de ise modern anlamda fotoğraf makinasının örneği sayılan Daguerreotype yapar. Daguerreotype, gümüş iyodür kaplı bir bakır levhanın karanlık kutuda yani Daguerreotype içinde pozlandırılıp civa buharı ile geliştirilmesinden ibarettir. Görüntü pozitifdir, negatifi olmadığı için çoğaltılamaz. Fakat görüntüler parlak, ayrıntılardaki incelik ve kesinlik şaşırtıcıdır. 1 saatlik bir işlem sonucu fotoğraf ortaya çıkıyordu. Son derece keskin görüntüye sahip Daguerreotype ile ancak manzara bina, natürmort çekimleri gerçekleştirebiliyordu. Pozlandırma süresinin uzunluğu nedeniyle insanların sabit görüntüsünü almak mümkün olmuyordu.

1.2.3.Fotoğraf Dünyaya Tanıtılıyor

19 Ağustos 1839 yılında Fransız bilim adamı François Arago, Daguerre'nin yeni buluşu Daguerreotyp Fransız Bilim Akademisi'ndeki toplantıda tüm dünyaya "Sayın Baylar, doğa ışık aracılığı ile bir yüzeyin üzerine geçirildi" sözleri ile açıklıyordu.¹⁷

1839'da Daguerre'in tekniği, yeni bir teknoloji, yeni bir iş alanı ve yeni bir sanat biçimi olarak tüm Avrupa ve Amerika'da büyük bir coşkuyla karşılandı. Pek çok amatör derhal ekipmanlardan edinerek çevresindeki görüntüleri kaydetmeye, plaka biriktirmeye başladılar.

Fotoğraf üzerinde düşünen bazı bilim adamları da kendi inceleme alanlarında Daguerreotype kullanmak için çalışmalara başladılar. Örneğin, astrolog François Arago, dünyaya açıkladığı buluşu, kendi

¹⁷Çizgen, Engin, a.g.y.,s.7.

disiplini içinde kullanmaya yöneldi ve Ay'a ait ilk fotoğrafı çekmeyi başardı.

Daguerreotype'in dünyaya ilanından birkaç hafta sonra İngiliz amatör kimyager, Henry Fox Talbot, Büyük Britanya Kraliyet Enstitüsü'nde kendi geliştirdiği yöntemle camera obscura'nın içinde görüntüyü sabitliyordu. Ancak çalışmasını tam anlamıyla bitmiş ve diğer fotoğrafçılar tarafından da kullanılabilecek şekliyle 1840 yılında tanıtmıştır. Keşfini Calotype (Grekçe kalos "güzel" ve typos "izlenim, etki" anlamındadır) diye adlandıran Talbot ilk negatif-pozitif prosesi geliştirmiştir. Gümüş iyodür ile kaplanan kağıt kısa bir süre pozlandırılıyor ve daha sonra bir dizi kimyasal işlem sonucu görüntü elde ediliyordu. Ancak Daguerreotype kadar keskin bir görüntüye sahip değildi, karakalemle çizilmiş izlenimini veriyordu. Bu nedenle Calotype, fotoğrafı sanatsal görüşlerinin bir ifadesi olarak kullanmaya başlayan öncü sanatçılar tarafından tercih edilmiştir.

1840 yılında evinin penceresinden ve yakın çevresinden çektiği portreleri "Doğanın Kalem" adını verdiği kitabında yayınlayan Talbot, dünyanın ilk negatif-potizif'ten doğrudan basımını gerçekleştirmişti. Calotype ile elde ettiği fotoğraflarını "sanat" olarak nitelendirmekteydi.

Resme oranla çok çabuk ve keskin sonuç elde edilebilen Daguerreotype sayesinde insanların dünyayı tanıma isteklerini yanıtlamak da daha kolaylaşmıştı. Maceracı ruhlu seyyahlar, amatörler, arkeologlar, coğrafyacılar çok büyük bir hızla dünyanın görüntülerini kaydetmeğe başladılar. Avrupa halkı, Kutsal Toprakları, Orta Doğu'yu, Mısır'ı, Kuzey Afrika'yı, Amerika'nın el değmemiş güzelliklerini merak ediyordu.

Dünyayı dolaşan fotoğrafçılar Daguerreotype gereçlerini, at ve eşek yardımı ile taşıyor ve yanlarında genellikle bir asistan bulunduruyorlardı. Bu güç koşullar altında dağlar, keşfedilmemiş nehirler, çöller aşıyor, fotoğraflar kaydediliyordu. Avrupa'da haftalık ve aylık olarak yayınlanan bazı özel dergiler de bu fotoğrafları yayınlıyordu. Ancak o dönemde matbaa teknikleri henüz gelişmediği ve Daguerreotypeler tek pozitif olarak elde edilebildiği için, görüntüler

ressamlar ya da gravürcüler tarafından kopya ediliyor, ağaç baskı yada taş baskı yöntemi ile kitaplara ya da dergilere aktarılıyordu. Uzun poz süresi nedeniyle canlıların yer almadığı bu görüntülere, ressamılarca insan ve hayvan görüntüleri ilave ediliyordu. Fotoğrafın tekrar çizim yolu ile hazırlanmış ilk kitap EXCURSIONS DAGUERRIENNES: VUES et MONUMENTS LES PLUS REMARQUABLES DU GLOBE (1840-1844) adı ile Paris'te N.P.Lerebous tarafından yayınlandı.¹⁸

Albümde Fesquet, Pierre Gustave Joly de Lotbinière ve Girault de Prangey'in çektiği Daguerreotypelerden 114 tanesinin ilüstre edilmiş çizimleri yer alıyordu.

Bu fotoğrafçılar dışında Maxime Du Camp (1822-94), Ernest de Caranza, Alfred Nicolas Normand (1822-1909), John Shaw Smith (1811-1873), Jacob August Lorent (1813-1884), Francis Frith (1822-1898)'de, Daguerreotype ve Calotype kullanarak başta İstanbul olmak üzere Mısır, Suriye, Ortadoğu, Atina, İtalya, Akdeniz kıyılarını gezerek hem arkeoloji alanlarının hem de kentlerin görüntülerini kaydederek albümler halinde değişik tarihlerde yayınladılar.¹⁹

1.2.4. *Daguerrotype Amerika'da*

1839'da Dr. John William Draper, New York'da, müşterilerine, açık güneşli havada 20 dk. kıpırdamadan durmalarını söylüyor ve Daguerrotype'lerini çekiyordu. John William Draper, kimya profesörü idi ve 1839 Ekiminde Daguerrotype tanıtan bir makaleden sistemi öğrenerek uygulamaya başlamıştı. Denemeleri çok başarılı olmasa da bilim dalında makinasını kullanmaya başlamıştı. Draper, sigara kutusu büyüklüğünde bir kamera geliştirerek, üniversitedeki odasının penceresinden Unitarian Kilisesi'nin penceresinin fotoğrafını çekmeyi başardı. Ondan 1 ay önce de meslektaşı Prof.Sammuel F.B.Morse, kendi odasının penceresinden aynı kilisenin aynı penceresinin fotoğrafını çekmişti.

¹⁸Çizgen, Engin, a.g.y., s.11.

¹⁹Çizgen, Engin, a.g.y., s.20.

18 Nisan 1840'da Samuel Benis Boston'da Daguerrotype ile King's Chapel'in mezarlık alanını görüntüledi. Diğerleri ile aynı zamanda Alexander S.Wolcott Birleşik Devletler de fotoğrafla ilgili ilk patent belgesini almayı başarmıştı. Onun makinası, objektiften geçerek tabakaya yansıyan güneş ışını yerine, içbükey bir ayna ile güneş ışınlarını doğrudan tabaka üzerine yansıtıyordu. Yeni keşfedilen makina tabaka üzerine daha fazla ışık düşürüyordu, görüntüler ters değildi ancak daguerrotype'ler kadar keskin görüntü vermiyordu. Wolcott ve onun ortağı John Johnson dünyanın ilk portre stüdyosunu New York'ta 4 Mart 1840'ta açtılar.

İzleyen günlerde Prof. Samuel F.B.Morse, daguerrotype ilgilenen bir kaç öğrencisine ders vermeye başlamıştı bile. Amerika'nın önde gelen daguerrotypestleri olan Edward Anthony, Mathew B.Brady ve Albert S.Southworth, Prof.Morse'un öğrencileriydiler. Daguerrotype kullanarak, doğrudan gün ışığı altında 30 saniyeden 2 dakikaya kadar süren poz süreleri arasında, müşterilerinin portrelerini çekiyorlardı.

Edward Anthony ve ortağının daha çok ulusal politikacıların portrelerini çekti ve bunları, Ulusal Daguerrean Galerisinde New York'da sergiledi. Washington'da bulundukları dokuz yıl boyunca tüm siyasi kişiliklerin, konumlarının karakterlerinin izlerini taşıyan pozlar verdirerek son derece kaliteli daguerrotype'lerini çektiler. Bu koleksiyon şu an Chicago Historical Society'nin bir galerisinde korunmaktadır.²⁰

Matthew B.Brady, Amerikan İç Savaşını görüntüleyerek tarihe geçmiştir. Aynı zamanda gazetecilik yapan Brady, Amerikan yaşantısını, doğasını kaydeden, öncü belgeselcilerdendir.

Albert S.Southworth New York'tan Boston'a giderek ortağı ile birlikte ilk stüdyoyu kurmuş ve binlerce portre çekmişlerdir.

²⁰Pollack, Peter; *"Picture History of Photography"*, Harry N.Abrams Inc. Publishers, N.Y., 1958, s.62-65.

Daguerrotype'in Amerika'daki ilk on yılında binlerce amatör fotoğrafçı ülkeyi bir baştan diğer uca katederek, tüm coğrafyayı, kızılderilileri, kovboyları kaydediyorlardı.

1.2.5. Fotoğraf Makinasının Evrimi Davam Ediyor

Daguerrotype dünyaya tanıtıldığı 1839 yılındaki bilimsel toplantıda, sürenin uzunluğundan yakınan Daguerre'ye Avustralyalı Prof. Andreas van Ettinghausen yardım eder. Daguerrenin kullandığı lens ışık toplamada oldukça sağırdır. (Normal standartlara göre f/17). Ettinghausen, bu problemi, arkadaşı ve meslektaşı, Viyana üniversitesi matematik profesörü olan Josep Max Petzval'a iletti ve Petzval'i Voiglander ile tanıştırdı. Yeni bir lensin hesapları ve dizaynı 1 yıl kadar sürdü. Ancak sonuç başarılıydı. Lens için özel bir kamera üretildi. Daguerre'ninkinden 16 kez daha fazla ışık toplayabilen lens, poz süresini 1 dakikadan daha aza indirmişti.

Petzval'ın lensi "Alman lensi" olarak tanındı ve 60 yıldan fazla fotoğrafçıların standardı oldu. Fotoğrafçılığı yeni modern bir buluş olmaktan çıkartarak, pratik kullanıma kazandırdı ve hızla dünyaya yayılmasında etkili oldu. Voiglander, kendi özel kamerası ve diğer kameralar için binlerce lens üretti. Kısa sürede ikinci fabrikasını da açarak Alman Fotoğraf Endüstrisinin temelini attı. Voiglander, kameraları üç ayak üzerine monte edilmiş ağaç bir kutu ile lensin ileri geri hareket ederek netleme yapabileceği ve içine slide'lerin yerleştirildiği dar ve sıkı bir çekmece görünümünde olan diğer bir kutu olmak üzere imal ediliyorlardı. Fotoğrafçı, buzlu cam ekranın gerisinden bakarak netliği ayarlar ve fotoğrafı çekebilmek için plakayı buraya yerleştirirdi.

1870'lerin sonlarına doğru daha hızlı (ışığa duyarlılığı fazla) fotoğraf plakalarının üretilmesiyle, fotoğraf makinalarında, ışığı denetleyebilmek için yeni elemanlara ihtiyaç duyuldu. Kısa süreli pozlandırmalar için, güvenilir mekanik örtücüler üretildi. İlk örtücüler kameranin içinde değildi, fotoğrafçı objektifin önünü bir parça ile örtüp açarak bu işlemi sağlıyordu. Daha sonra giyotin örtücüler

geliştirildi. Giyotin yada düşey örtücünün çalışma esası oldukça basittir; slide çerçevesi (film yatağı), ona paralel ikinci bir yataktan ve düşeyde bu çerçeve içinde hareket eden bir plakadan oluşur. Fotoğrafçı örtücüyü bıraktığında tahta plaka aşağıya düşer ve bu esnada film yüzeyi pozlandırılmış olurdu. Diğer bir örtücü tipi de lastik (kauçuk) bandlardan oluşuyordu ve 1/500'lük kapanma hızı ile Edward Muybridge'nin atların koşu hareketlerini tespit etmesine olanak tanımıştı. İlk odaklama-merkezli (objektif içi) örtücü de giyotin gibi çalışıyordu, fakat açıklık ölçüsü ayarlanabiliyordu. Ve İngiliz fotoğrafçı William England tarafından 1861 başlarında kullanıldı. Diğer başlıca model olan yaprak örtücü ise 1887'de Edward Barsch tarafından tanıtıldı.

1880'lerde özel amaçlı kameralar görünmeye başladı: büyütme olayı pratik olarak mevcut olmadığı için, dev kameralar, çok-lensli kameralar; küçük ve pahalı olmayan portreleri tek bir plaka üzerine kaydediyorlardı, stereoskopik kameralar; 3 boyutlu görüntü elde edebilmek için tasarlanmışlardı, panoramik kameralar; geniş alanların görüntülerini kaydedebiliyorlardı. Ancak tüm bu kameralar hâlâ hantal ve pek çok amatör için pahalıydı. Bir kaç istisna dışında, pek çoğu karışık işlemler sonucunda tek bir plakayı (tek görüntüyü) geliştirebiliyorlardı.

1888'de George Estman (Rochester'in eski bir kütüphanecisi ve New York'da bankacı) kendi yaptığı ve Kodak No:1 adını verdiği makinasını dünyaya duyurdu. Bu makina, ilk doğrudan elde taşınan ve roll film kullanan makinaydı. Kodak fotoğraf makinası jelatin-bromürlü, 100 pozluk bir film rulosu ile birlikte satılıyordu. Fotoğraf çekildikten sonra, baskı masrafları ödenerek, makina EASTMAN-KODAK firmasına geri yollanıyordu. Firma banyo ve tab işlemlerini gerçekleştirdikten sonra yeni bir ruloyu makinaya takarak sahibine iade ediyordu. Böylece fotoğraf makinası ve fotoğraf çekme işlemi geniş kitleler arasında bir hobby olarak büyük ilgi görmeye ve yayılmaya başladı. Ancak bu makina her türlü çekimi yapmak için yetersizdi.

1925 yılında Leipzig fuarında sergilenen LEICA (LEitz CAmera) kamera, Alman bir optik firması tarafından geliştirilmişti. 35.mm., 36 pozluk roll film kullanıyordu, hızlı bir objektif örtücüye ve f/3.5 indisli,

yüksek kaliteli bir merceğe sahipti. Aynı firmanın elemanı Barnac, LEICA üzerinde çalışmalara başladı. "Küçük negatif, büyük fotoğraf" fikrinden hareketle, sinema kamerası için özel üretilen selüloz esetatl, ince detaylara duyarlı filmi fotoğraf makinasında kullandı. Filmin farklı özellikleri, LEICA'nın özellikleri ile birleşince, 1/1000 pozlandırma gücüne ve mekanik bir ölçü aleti ve objektif arasındaki doğrudan bağlantı sayesinde kesin netlik sağlandı.^{2 1}

Barnac'ın LEICA'sı ve benzer nitelikli ERMANOX gibi kameraların gelişimi ile fotoğraf makinası ve filminin temel özellikleri tam anlamı ile gerçekleştirilmişti. Fotoğraf kameraları ve film alanındaki en hızlı ilerlemeler 2.Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanmıştır. Ve hâlâ devam eden gelişim sonucu bilgisayar+fotoğraf bileşimli görüntü üretme-kontrol, değişiklik yapabilme-yeni görüntüler oluşturabilme aşamasına- gelinmiştir. Bu da sonsuz yaratılara olanak tanımaktadır.

1.3. MİMARLIK VE FOTOĞRAF İLİŞKİSİ KAÇINILMAZDIR

Fotoğrafın ilk dönemlerinde, poz süresinin çok uzun olması nedeniyle (önceleri 8 saat kadar, daha sonra 1/2 saat), ilk modelleri daima binalar, sokaklar, bahçeler vb. mimari öğeler olmuştur. Yeni keşfin heyecanı ile dünyayı dolaşmaya başlayan gezginler, kentlerin, arkeolojik alanların fotoğrafları ile geri dönmüşlerdir. Bu görüntüler sayesinde Avrupa ve Amerika vatandaşları dünyanın diğer uygarlıklarını tanıma-bilme imkanı bulmuşlardır. Çünkü, mekansal veriler, o ülkenin coğrafyası, insanın kültür seviyesi, yaşam düzeyi, uygarlık seviyesi ile doğru orantılıdır.

Fotoğraf icadı ile birlikte aktif olarak gündelik yaşantının her alanında kullanıma girerek 19.yüzyıl insanının algı boyutunu değiştirmekte çok önemli bir rol oynamıştır. Fotoğrafın gerçek kimliğini kazanma süreci ve sonrasında elde edilen ürünler sayesinde, çağının insanlarında yeni bir kavrama gücü, bakış açıları farklılığı,

^{2 1}Life-Time, The Camera, Time-Life Books, Amsterdam, U.S.A., 1981, s.135-166

gözlemleme ve sentezleme boyutlarında yenilikler ve değişiklikler meydana getirmiştir.

Buna bir örnek olarak mimarlık-fotoğraf ilişkilerini verebiliriz. Fotoğrafın belgeleme özelliğinin bilinciyle Philip Henry Delamotte, 1851-1854 yılları arasında yapımı gerçekleştirilen, dünyanın ilk demir ve camdan oluşan yapısı olan Crystal Palace'nin tüm inşaa aşamalarını görüntülemiştir. 1854 Haziranında Kraliçe Victoria tarafından açılışı yapılan bu büyük sera sergi salonuna ait görsel veriler bize o dönemin teknolojisinden, insan yaşam boyutuna kadar pek çok konuda bilgi aktarmaktadır.²²

Fotoğraf icadıyla birlikte kendi sanayisini yaratmakla beraber, görsel iletişimin de temellerini atmıştır. Matbaa tekniklerindeki gelişimlerin, fotoğrafın yeniden üretilip sunulma niteliği ile birleşmesi sonucu, görsel bilgi veren gazete, dergi, katalog vb. yayınların hızla artmasına ve sınır tanımaz bir şekilde dağılmasına olanak sağlamıştır.

Mimari anlatım dili, görselliği ile kendi iletişim ortamını yaratma özelliğine sahip olmasına karşın, kitle iletişimi ile olan bağı fotoğrafik üretim ile kurulur. Bir binanın kullanıcıları dışındaki kişilerce de tanınması, teknik, biçimsel, estetik, işlevsel özelliklerinin gözler önüne serilmesi, farklı boyutta tartışmalara ve yeni gelişimlere olanak hazırlar.

1.4. ÇAĞIMIZI TANIMLAYAN MODERNİST BAKIŞ

Günümüz yaşantısının herkes tarafından kabul edilen tanımlaması modern olmasıdır. Bu terim sosyal, kültürel, teknolojik tüm alanları kapsamaktadır. ancak modernizm sadece günümüze özgü bir kavram değildir. Modern; daima yeniyi, çağına göre ileri öneriler taşıyan düşünceleri temsil ettiği için, her dönemde kendini yeniden tanımlayarak varlığını sürdürmüştür.

²²Life-Time Library-Life Photography-Documantary Photography, U.S.A.,1981.

"Modern" kavramının tarihsel gelişimine baktığımızda Hans Robert Jauss tarafından yapılan bir araştırmada, terimin kökenlerinin çok eskilere dayandığı görülmektedir. "Modern" sözcüğü Latince "modernus" biçimiyle ilk defa 5.yüzyılda resmen Hristiyan olan o dönemi, Pagan ve Romalı geçmişten ayırmak için kullanılıyordu. İçerikler değişse de "modern" tanımı, hep eskiden yeniye geçişin bir sonucu ve antik çağla kendi dönemi arasındaki ayrılığı vurgulamak amacıyla ilişki kuran dönemlerin bilincini temsil etmiştir.²³

Ortaçağın tamamıyla dini görüş, kilise ve toprak sahibi soyluların işbirliği ile şekillenen yaşamında tam bir kaos hakimdi: Toprakla birlikte alınıp satılan köylüler, karınlarını doyurmak için kilisenin affına, efendilerinin vicdanlarına bağımlıydılar. Onlar için başka bir seçenek yoktu, ancak bir el zenaatinde usta olmayı başaranlar, küçük çapta ticaret yapabilenler umut taşıyordu. Zaman içerisinde ticari etkinlikler, mal değişimi ve sermaye birikimi sağlayarak varlıklarını hissettirmeye başlayan burjuvalar, toplumsal yaşamın değişiminde soylulara ve kiliseye rağmen etkili olmaya başladılar. Politika, kilisenin ve dinin hakimiyetinden kurtularak güncel gerçekler ve toplumsal ihtiyaçlar üzerine şekillenmeye başladı.

Antikiteye ait eserleri yeniden ele alınıp, hristiyanlık ile bağdaştırılmaya çalışılmasının temelinde, doğuda gelişen ve insan varlığını ön plana çıkartan İslamiyetin, Hristiyanlığı sarsmaya başlaması vardır. Hristiyanlığı yeniden güçlendirme amacı ile Descartes, Euklides, Sokrates, Platon, Pythagoras vb. Yunan düşünürlerin incelenmesi ile rasyonalizm, başka bir deyişle us'çuluk tekrar canlanmıştır. Evrenin kavranmasında us'u bilginin temel kaynağı olarak kabul eden, matematikten esinlenen bu düşünce akımı insanın düşünsel gücüne değer verir. İnsanın doğal yetileri ve aklı onun, etik ve dini anlamasında yeterlidir. Doğayı gözlemlemek, deney ve matematiksel bilgi ile insan kendi yaşantısı ve evren üzerinde hakimiyet kurabilir.²⁴

²³Habermas, Lytard, Jameson, "*Postmodernizm*", Haz.Necmi Zeka, İstanbul, Kıyı Yay., 1994, Çev:Gülengül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan.

²⁴ Ana Britannica, Cilt 21, s.431.

Ortaçağın herşeyi dinle açıklamaya yönelik, bireyi hiçe sayan, baskıcı tutumlarına rağmen, güçlenen burjuvazi ile birlikte us'çu kavramlar hızla yayılır. İtalyan hümanizmi ile tüm Avrupa'ya hakim olan bu fikirler Rönesans döneminin köklü değişimlerinin temelini hazırlar.

Sanat alanında resim, yavaş yavaş dinin etkisinden sıyrılarak, doğa gözlemleri sonucunda, figürün optik hacmi ile birlikte mekanlar da doğru orantılarla resme aktarılmaya başlanmıştır. insan görünüşü ön plana çıkmaya, portre önem kazanmaya başlamıştır. 16.yüzyılın ikinci yarısında Leonardo da Vinci, Raphael, Michalengelo, Tiziano sanatı doruklara taşımışlardır. "Sanat sanat içindir" kavramının geliştiği bu olgunluk döneminde, sanat artık tüm halka değil iyi eğitimi olan kültürlü bir zümreye, burjuvaziye, hizmet etmeye başlamıştır. Bağımsızlığını kazanan resim sanatında Leonardo da Vinci (1452-1519) ışık-gölge, aydınlık-pus, atmosfer ve perspektifin tüm kuralları ile geliştirilip, kullanılmasında öncü olmuştur. Ressamlığının yanı sıra müzik, mimari, heykel ve mühendislik bilimleri ile ilgili olan Leonardo, çağını yönlendiren öncü bir kişiliktir.

Raphael, tanrısal güzelliğin en yüksel temsilcisi sayılır. Resimlerinde doğa ile ilgili gözlemlere yer vermekle birlikte dinsel öğelerin ağırlığı hissedilir. Heykel, resim, mimari alanında bir deha olan Michalengelo'da heykel anlayışına getirdiği yeni anlayışı insan anatomisi üzerine yaptığı çalışmalarla geliştirmiştir. Resimlerinde Barok sanatın ve Maniarizmin öncü izlerine rastlanır. Tizian Vecelli (1476-1576) uzun yaşamında çok sayıda eser üretmiş, dönemin sanat anlayışına fırça tuşlarındaki güzelliği ilave etmiştir. Böylece resim, desen hakimiyetinden kurturup, renkten oluşmaya başlamıştır.

Tüm öncü hareketlerin İtalya'da ortaya çıkması ile Avrupa'nın kentlerinden pek çok sanatçı Venedik, Floransa'ya gelerek çalışmalarını geliştiriyor, edindikleri deneyim ve bilgilerle ülkelerine geri dönüyorlardı. Kendi ülkelerinin kültürel birikimi ile birleşen sanat ve felsefi görüşler yeniden biçimlenerek, öncü hareketlerin gelişmesine imkan hazırlıyordu. Böylece Avrupa kültürün beşiği, her alandan yeniliklerin öncüsü haline geliyordu.

Mimari alanda, 1500'lü yıllardan itibaren başlayan ve Gotik sanata karşı, Rönesans mimarisinin kurucusu olarak anılan Floransalı Filippo Brunelleschi (1377-1446) öncüdür. Brunelleschi eserlerini Roman ve ilk Hristiyanlık yapıtlarından esinlenerek gerçekleştirmiştir. Battista Alberti (1404-1472) sportmen, ressam, kompozitör, hukukçu ve fizikçi kişiliğinin yanı sıra mimari alanda antik dönem yapı anlayışını Rönesans'a taşıyan ve geliştiren kişi olarak tanınır. Klasik mimari düzenini Geç Rönesans anlayışına yönelten Venedik okulu mimarlarından Jacopo Sansovino (1486-1570) ve Vicenzalı Andrea Palladio (1518-1580) vardır. Gerçekleştirdikleri eserlerde süs ögesine ağırlık vererek Barok sanatın öncüsü olmuşlardır. Ancak Rönesans mimarisi İtalya ile sınırlı kalmış, Avrupa mimarisine süsleme anlayışında etki edebilmiştir.²⁵

Yeni oluşan bilim anlayışının temeli de us'çu görüşle şekilleniyor, Yunan-Roma biliminin safsatalarına karşı çıkılıyordu. Descartes'çi anlayışın tümünden gelimciliğine karşın yeni bilim anlayışının öncüsü Bacon tümevarım yöntemini öneriyor, ancak insanlığın yazgısını bilimin çizeceği, bunun için de bilim ve ilahiyatın birbirlerinden ayrılması gerektiği fikrinde birleşiyorlardı. Yeni bilimin öncü isimlerinden Galilei, doğayı mekan ve hareket gibi matematiksel analize uygun özelliklere indirgeyerek, şaşmaz doğa yasaları ile betimlenebilir bir araştırma konusuna dönüştürdü. Kopernik ise, Ptolemaios'un yermerkezli evren düşüncesini, Yer'in Güneş sisteminde bir gezegen olduğunu açıklayarak sarsmıştı. Galilei, kendi geliştirdiği teleskopu ile yaptığı gözlemler sonucu, bir gökcisimleri sisteminin ve bir hareket düzeninin varlığını ortaya çıkardı. Görüşlerini, 1632'de "İki Büyük Yer Sistemi, Ptolemaios ve Kopernik Sistemleri Üzerine Konuşmalar" adlı kitapta sergiledi.²⁶

Bilim, sanat, mimari ve dolayısıyla sosyal hayatta meydana gelen bu köklü değişimler sonucunda din de sorgulanıp tartışılmaya başlanmıştır. Yeni keşifler sonucu ulaşılan ülkelerin düşün adamları ile kurulan diyalogların da etkisi ile artık Hristiyanlığın doğa görüşünün,

²⁵Turani, Adnan; "*Dünya Sanat Tarihi*", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, 4.Basım, s.554-565.

²⁶Ana Britannica, Cilt 3, s.88.

deneysel us karşısında ayakta duramayacağı da açıkça görülüyordu. Tartışmalar sonucunda pek çok kişi tüm dinlerin gerisinde, doğadan kaynaklanan tek bir din, bütün insanlar için geçerli ortak inançlar bütünlüğü olduğu fikrini savunmaya başladılar. Sonraları bu akım Yaradancılık olarak adlandırıldı. İlk olarak İngiltere'de ortaya çıkan bu akım, Anglikan kilisesinin toplumsal gücü karşısında pek etkili olamadı ve Avrupa'ya taşındı. 1726'lı yıllarda Voltaire, yaradancılık akımının din anlayışını çarpıcı bir dille kaleme alıyordu. Voltaire, varlığının kanıtları doğada gözlemlenebilen ve toplum düzenini sürdürmek için varlığı zorunlu olan bir Tanrı düşüncesini savunuyordu. 1760'larda yazdığı "Felsefe Sözlüğü" ile din adamlarını açıkça karşısına aldı. Voltaire'nin görüşlerini paylaşmamakla birlikte Jean-Jacques Rousseau da, 1762'de yazdığı, "Emile Yahut Terbiyeye Dair" adlı romanında, Tanrı ile insan arasına giren bütün öğreti ve dinsel kuruluşlara meydan okuyordu.

Us'çu düşünce felsefe alanında da etkili olarak, yeni görüşlerin ışığında insanın doğası, Hristiyanlık anlayışı dışında ele alınarak incelenmeye başlandı. İnsan doğasının keşfinde Newton'un yöntemleri temel alındı. Öncülüğü yapan Locke, insan zihninin işleyişi ve bilgi düzeyi üzerine geliştirdiği görüşlerini 1690'da yayımladığı "İnsan Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme" adlı eserinde savundu. Doğuştan gelen idea'ları red ederek insan zihninin doğuştan boş bir levha (tabula rasa) olduğunu savundu. Yaşam boyunca edindiği deneyimlerden kaynaklanan bilgi ve dış etkenler bu levhaya kazınıyor ve insanı biçimlendiriyordu. Bunun sonucu olarak insanın gelişimi, yaşadığı ortamı geliştirmekle doğru orantılıydı.

Almanya ve Fransa'da reform hareketlerinin sebep olduğu kargaşalık kültürel alanda geri kalmalarına sebep olmuştu. Büyük düşünür Immanuel Kant, Leibniz ve Wolff'ün düşüncelerinden hareketle görüşlerini şekillendiriyor ve tartışarak "Aydınlanma Nedir?(1784)" adlı yapıtında, us'çuluğu felsefenin temeline oturtuyordu. "Neyi Bilebilirim?", "Ne Yapmalıyım?" "Neyi Ümit Edebilirim?" soruları doğrudan "İnsan Nedir?" sorusunun sonucudur. Kant'a göre Aydınlanma; "insanın kendi yüzünden içine girdiği bir ergin-olmayış

durumundan kurtulup us'unu kullanmaya başlamasıdır". Kant zamanla felsefesini daha da geliştirerek Alman idealizminin temelini atmıştır.

17.yüzyılda Thomas Hobbes, doğal bir çevrede hazzın ve acının otoritesinde yaşayan insanların, birbirleriyle savaşıacağı bir kargaşa ortamına düşeceğini savunuyordu. Bunu önlemenin en iyi yolu ise yeni bir devlet ve yasa anlayışı idi. Hobbes'u takip eden Helvetius tarafından yazılan "Ruh Üzerine"(1758) adlı eserinde, insanı toplumsal bir varlığa dönüştürmek için en iyi yolun yeni yasalar olduğu savunuluyordu ve kitabı Parlamento tarafından yakıldı, Papalık tarafından mahkum edildi.

İnsanların daha iyi ve ideal düzeyde yaşayabileceği devlet, yaşam tarzı önerileri taşıyan ütopyalar, ilk olarak Thomas Moore tarafından kaleme alınan "Utopia"(1516) (kavramı geliştiren de kendisidir) ve Francis Bacon'un "Yeni Atlantis"(1627)'inde işlendi. Her iki yazar da eserlerinde alışıldık eski kalıpların dışında, yeni bilgi temelleri üzerine oturan toplum modelleri öneriyorlardı.

Locke, Hobbes bireyciliği öne çıkarıyor, Voltaire dine savaş açıyor, Montesquieu soyluları savunuyordu, ancak hiç birisi tahta, hükümdara karşı gelmiyordu. 1762 yılında Fransa'da "Toplum Sözleşmesi" adıyla yayınlanan Rousseau'nun kitabında ise; bireyin özgürlüğüne dokunmaksızın onun ahlaksal erdemini yükseltecek bir toplum modeli öneriliyordu. Savunulan fikirler siyasal demokratik sistemi ortaya çıkarıyordu. Fransız devriminde Rousseau'nun genel irade ve ulusal egemenlik kavramları hayata geçiriliyordu.

Rönesans, Reform hareketleri ile gelişen Fransız Devrimi ile sonlanan bu dönem, "Aydınlanma Çağı" olarak adlandırılmaktadır. Tüm bu aşamalar sonunda; din, yaşamdaki etkinliğini yitirerek düşünsel boyutta varlığını sürdürmeye başlamış, özne kendisi otorite haline gelmiş, devrim sonrasında ise bireyin özgürlüğü yasalarla güvence altına alınmıştır. Hegel tüm bu süreci "modern çağ" olarak nitelendirmektedir. İlk defa felsefede modern tartışmasını geliştiren Hegel, modernin geçmişin, şimdinin ve geleceğin aynı tarihsel ufku

paylaştığı, bir insanın hayatına ait bilinçliliğin tüm bir insanlığın bilinçliliğine dönüştüğü tarihsel bir bilinç olarak tanımlar.²⁷

Bu basamaklar sonucu modernlik, antik çağ göz önüne alınarak değerlendirilmenin yanı sıra, modern bilimin doğurduğu, bilginin sonsuz ilerleyişi ve toplumsal, ahlaki, sosyal iyileşmenin gerekliliği ile birlikte ele alınmaya başlanmıştır.²⁸

Modern kavramı, daima yeninin temsilcisi, geleceğin habercisi ve içinde bulunduğu anın biricik sembolüdür, tüm toplumsal değişimleri bünyesinde barındırır.

Toplumsal yaşamın en hızlı değiştiği, kökten sarsıldığı dönem ise 19.yüzyıla gündeme gelen sanayi devrimidir. Bir önceki yüzyılda kökenleri oluşan ancak her alanda ürünsel patlaması 19.yüzyılda gerçekleşen sanayi devrimi, belli bir ülke veya toplum üzerinde değil, tüm dünya üzerinde değiştirici bir etki yaratmıştır.

Avrupa'nın çeşitli kentlerinde 1769'da İngiltere'de kurulan ilk fabrika ile birlikte faaliyete geçen yeni fabrikalarda çalışmak için köyden kente, sanayi bölgelerine göçen insanlar, ağır iş koşulları, sağlıksız yaşam çevresi, geldiği mekana yabancılik vb. nedenlerden ötürü kendini kısıtlanmış hissetmektedir. Ayrıca bu yeni geldiği dünya, kendi toprağından farklı ilişkileri içermektedir. Köyden kente göçen insan kendi sorunları ile boğuşurken, kentli zengin, burjuva için ise bu yeni gelen fakirler pek çok sorunun kaynağı ve kendi zenginliklerinin tehditleri durumundadır. Efendi-serf düzeni her zaman varlığını korumalı, alt sınıf, üst sınıf için tehdit oluşturmamalıdır. Bunu sağlamak için kentlerin yerleşim planları dahi belli kıstaslara göre düzenlenmiştir. Tren yolu ağları ile işçi kesim banliyölere yerleştirilmiş, zengin kesim kent merkezlerinde, güçlü korunaklı konaklarında konumlanmışlardır. Ticaret ve bürokratik kurumlar da kent merkezinin parçalarıdır. Kentin yolları geniş ve

²⁷Demirhan, Ahmet; *"Modernlik"*, İstanbul, Alternatif Üniv., 17 Ağaç Yay., 1992.

²⁸Habermas, Lytard, Jameson; *"Postmodernizm"*, Haz.Necmi Zekâ, Kıyı Yay. 1994, Çev: Güleengül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan.

gidilecek yönü belirleyen, bölgeleri bağladığı kadar ayıran niteliklere bürünmektedirler. Yüzyıl başında Baron Haussmann'ın tasarımları ile yeniden yapılan Paris modernizm olgusunun en güçlü yaşandığı kentlerin başında gelir. Yeni inşa edilen pasajlar, parklar, kamu binaları, caddeler, bulvarlar karşısında kentli ve köylü herkes bir hayranlık hissediyor, onları kavrayabilmek, tanıyabilmek için zaman harcıyordu. Modern kentin biçimsel olgusu insan davranışlarını, giyimle, düşünce tarzlarını dahi değiştirmede etkili oluyordu. Açılan cafeler, tiyatrolar, sergi salonları vb. insanların kendilerini yeniden keşfetmeye yöneltiyordu. Paris'te meydana gelen bu değişimler en etkileyici dille Baudelaire'nin şiirlerine, Flaubert'in romanlarında betimlenmişlerdir. Walter Benjamin "Pasajlar" yapıtında bu hızlı dönüşümü, sanat, görsel sanatlar, mimari alanında ele alarak her yönüyle tartışmış ve teknolojik yenilenmeyle sürekli üretilen modern nesneleri, "modern" kavramının yeni anlamını, toplumsal olaylarla birlikte irdelemiştir.²⁹

Modern kentler, teknoloji ile şekillenen yeni yaşam tarzları oluşmaya başladığı anda ulus, devlet kavramları da yeniden tartışılmaya başlanmıştır. İnsan özgürlükleri, hakları, sosyal güvencesi, eğitim ve sağlık hizmetleri vb. tüm konular gelişen kapitalist sistemin kurallarına rağmen devlet güvencesi ile yeniden düzenlenmiştir. İş koşullarının iyileştirilmesi, çalışanların yaşam ortamlarının yükseltilmesi, ekonominin sağlıklı gelişiminin gerekleri olarak görülmüştür. Gelişim, demokrasi ve barışçıl ortam modernizmin varlığını koruması, serpilebilmesi için uygun zemin oluşturmaktadır. Toplumsal refah düzeyini yükseltmeye yönelik çabalar yeni tüketim mallarının oluşumuna ve onların ihtiyaç haline gelmesine sebep olmaktadır. Örneğin, kentsel çevrenin yenilenişi, modern anlamda konut inşası, otomobil ve diğer dayanıklı tüketim mallarına olan talebi arttırarak onların vazgeçilmez bir ihtiyaç haline gelmesine sebep olmuştur. Başka bir deyişle, kapitalist üretim ve tüketim sistemi modern kavramının, günlük yaşamdaki sembolü olmuştur.

²⁹Benjamin, Walter, "*Pasajlar*", İstanbul, Y.K.Y. 2.baskı, 1995, Çev:Ahmet Cemal

Modern toplum, modern iş alanları, modern kentlerde yaşayan insanların da kendilerine sunulan olanakları sonuna kadar değerlendirip daha verimli, üretken, sorumlu aydınlar olması beklenilmektedir. Ancak modern yaşam koşullarının getirdiği pek çok kolaylık, aynı zamanda insan yaşamını kısıtlayıcı nitelik taşımaktadır. Örneğin; insanların-teknolojik araçlar sayesinde-kolayca yer değiştirebilmeleri pek çok mekanı kısa süreler ve belli amaçlar doğrultusunda kullanmaları (iş yerleri, cafeler, tiyatro, sinema, alışveriş merkezleri vb) bireyler arasında sınırlı diyalog kurulmasına yol açmaktadır. Modern yaşamın en önemli özelliği, yeni bir zaman kavramı ile yaşantımızı kontrol altına almasıdır. Toplum düzeninin, ticaretin, üretimin sağlıklı gelişebilmesi, sürebilmesi için zamanın en iyi şekliyle değerlendirilmesi gereklidir. Bunun sonucu insanlar daima bir yerlere yetişmek, birşeyleri tamamlamak üzere sürekli bir koşuşturmaca içinde bulunmaktadır. İş ortamı dışında kendisine ve ailesine yeterli zaman ayıramamaktadır. Zamanını kendi istekleri doğrultusunda kullanamayan insan, iş şartlarının gerekleri ile birlikte kendisini büyük bir baskı altında eziliyor hissetmektedir. Modern kent düzenlemeleri, temelde kapitalizmin sürmesini sağlar nitelikleri ile devasa iş merkezleri, alış-veriş merkezleri vb. mekanları ile insanları yutmakta, yoğun yalnızlık hissine sebep olmaktadır. Sahip olunan teknolojik ürünler ile insan yaşamı kolaylaşmakla birlikte, işbirliği, yardımlaşma vb. insani duygular tamamiyle ticari amaçla gerçekleşir hale gelmektedir. Bu düzen içerisinde kişiler kendilerini işleri, mal varlıkları ile tanımlamaya çalışmakta, bu koşulları sağlayamayanlar dışlanmaktadır. Kırdan kente göçün yoğun yaşandığı bizim gibi ülkelerde kentin varoşlarında, gecekonduarda yaşayan eğitimsiz, vasat işlerde çalışan veya işsiz büyük bir kesim varolabilmek için hemşehrilik, tarikat üyeliği vb. kurumlarla ayakta durmaya çalışmakta, bazen çetelere tabi olarak bireysel veya toplu şiddet yolu ile kendini kanıtlamaya çalışmaktadırlar.

Uzmanlık alanlarının çok fazla sayıda ve çeşitli olduğu günümüzde, ileri teknoloji sayesinde sürekli sağlanan bilgi akışına karşın, insanlar tabi oldukları iş alanı çerçevesinde kendilerine gerekli olan bilgiyi ve iletişim ağını kullanmakta, bunun dışında sınırlandırılmış, gündelik yaşantısını sürdürmeye devam etmektedir.

Modernlik; durağanlığa, kökleşmişliğe, tipik kırsal-tarımsal toplumun geleneksel-yerel değerlerine karşı kuşku, sorgulama ile yapılanmıştır. Bireyin kendi varlığını, benliğini gerçekleştirip, özgürlüğüne kavuşabilmesi için de, dar görüşlerden kurtulup evrensel düşüncelere, değerlere ulaşması gerekmektedir. Bunun da temeli laik, düşünce özgürlüğü olan, kültürel kimliğini iyi tanıyan, demokrasinin her alanda varolduğu bir sistemin parçası olmakla doğru orantılıdır. Yukarıda yazdıklarımızı kısaca özetlemek istersek şu başlıklarla belirleme yapabiliriz; a) Birey olma edimi, bireyin sadece kendi benliği üstüne odaklanması gibi bir eksi değer taşır. "Büyük Varoluş Zinciri" denen evrensel hiyerarşi düzeninin toplumsal boyutta kırılması pek çok şeyin anlamının yitmesine ve her alanda ise kapanmaya sebep olmuştur. b) Teknolojinin insan yaşamı üzerindeki hakimiyeti sebebiyle, insanlar doğadan vazgeçerek herşeyin çözümünü "araçsal akıl"dan beklemeye başlamışlar ve insani ilişkilerden gittikçe uzaklaşmışlardır. c) Bireyin kendi içine kapanması sonucu toplumsal birlik ruhu zayıflamıştır. Siyasi mekanizmalar karşısında yalnız kalan birey pasifliğe yönelmiştir.³⁰

Başka bir deyişle Modernliğin Sıkıntıları, insanların uygarlık geliştikçe yaşadıkları çelişkiler, tepkiler ve kaygılar olarak ortaya çıkmaktadır.

Sanayi Devriminin 19.yy. İngiltere'de başlaması ve Fransız Siyasi görüşleri ile beslenerek, öncelikle Avrupa'da hayata geçen modernizm, çağının sanat anlayışını da değiştirmiştir. Klasik sanat anlayışı yerini, teknoloji ile tanımlanan, fabrikasyon ürünlerin sanatın konusu haline geldiği, tekrarlar, enstalasyonlar ve kavramsal boyutla kendini ifade edebilen bir sanatsal gelişime bırakmıştır. Sanayi Devrimi sonrası, ulaşılan teknik yeniliklerle hareket olgusu resim sanatına girmiş ve Dadaizm, Fütürizm, vb. akımlarda karşılık bulmuştur. Fotoğraf ve sinemanın gelişmesi sonucu insanların görsel algı boyutundaki farklılaşmalar, yazınsal kurgu düzenlerini de değişime uğratmıştır.

³⁰Taylor, Charles; "Modernliğin Sıkıntıları", İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995, Çeviri: Uğur Canbilen.

Sanayi devriminin gelişen aşamaları göz önüne alındığında, ilk başlarda Empresyonizm klasik sanat anlayışına bir başkaldırı olarak ortaya çıkmış ve daha sonra Post-empresyonizm ve neo-empresyonizm aşamaları sonunda Kübizm, Ekspresyonizm ve Fütürizmin doğalcılığa karşıt biçimlerle duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaya yönelik dışavurumculuğuna yerini bıraktı. 1.Dünya Savaşı teknolojik gelişimin olumsuz yönünün insanları hangi noktalara getirebileceğinin ilk kanıtı idi. Bu toplumsal sarsıntı sanat alanında Dadaizm, Sürrealizm, De Stijl, Elementarizm, Purizm³¹ gibi, teknolojinin yaşamımızdaki etkinliğini ortaya koyan, eleştiren sanat akımlarının gelişimine sebep oldu. 2.Dünya Savaşı ise pek çok olgu için dönüm ve başlangıç noktası idi. 1945 yıllarından sonra, kitle iletişim araçları toplumsal yaşam üzerinde kesin hakimiyetlerini kurmaya başladılar. Savaş sonrası toplumsal gelişimler, kitle iletişim araçlarının sosyal yaşam ve bireyi etkileme güçleri, sanatsal akımlarda da kendini gösterdi. 1945'den sonra ortaya çıkan sanat akımları, önceki akımlara oranla daha kısa aralıklarla -yaklaşık on yıllık periotlarla- gündem oluşturmuşlardır. 1940'lı yıllarda; All-over, Art-Brut, Lekecilik, Semiyotik, Lirik Soyutlama, Uzamcılık vb... 1950'li yıllarda; Asamblaj, Color-Field, Hard-Edge, Kinetik Sanat, Yeni Dada..., 1960'lı yıllarda; Akademik sanat, Antiform, Dekolaj, Estetikçi Fotoğraf, Fluxus, Formalizm, Gövdesel Sanat, Happening, Kavramsal Sanat, Minimalizm, Pop Art, Sibernetik Sanat, Video Sanatı, Yeni Gerçekçilik, Uyarlama, Postmodernizm..., 1970'li yıllarda; Bad Painting, Düzenlenmiş Fotoğraf, Graffiti, Yeni Fovistler, Enstalasyon, Mono-Ha..., 1980'li yıllarda; Avangard ötesi, özgür Figürasyon, Simülasyonizm, Yeni Geometri, Yeni Kitch...³² modern avangard akımlarla şekillenmiştir.

Jurgen Habermas estetik modernliğin, odak noktasının değişik bir zaman bilincinde kendini tanımladığını belirtir. Bu zaman bilinci, avangard metaforlarda kendini ortaya koyar. Avangard; ani, beklenmedik, karşılaşmaların tehlikelerine atılarak bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkmak, kendi yönünü bulmak zorundadır. Modern

³¹Lyton, Norbert; *"Modern Sanatın Öyküsü"*, 1980, Phaidon Press Lim., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2.basım, 1991, Çev:Prof.Dr.Cevat Çapan, Prof.Dr. Sadi Öziş.

³²"Sanat Dünyamız", sayı:59, yıl:20, Bahar 1995, İstanbul, Y.K.Y.

avangard ruh, tarihi başka bir şekilde kullanmaya çalışarak, ulaşılabilen geçmişi yadsımaya çalışır, ancak tarihselcilik tarafından korunan tarafsızlaştırılmış bir tarihe de karşı çıkar.³³

II.Dünya Savaşı sonrası modernizm çok yönlü olarak tartışılmaya ve eleştirilmeye başlanmıştır. Çünkü modernizmin kurtarıcı gücü olguları, hayata geçtikçe, amaçlarını ve anlamlarını yitirmektedir. Modernizm salt ilerlemenin ötesinde akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinlik ürünlerinin yayılmasıdır. Bu yayılma toplumsal yaşamda özellikle siyasi, ekonomi, aile yapısı, din ve sanat alanında aşırı parçalanmalara neden olmuştur. Piyasa kuralları, toplumları, kültürü ve toplumsal hareketleri ezmektedir. Kimlik takıntısı insanları fanatizme, gittikçe salt şiddete yöneltmektedir. Bu özellikler gözönüne alınarak Alain Touraine, Modern olarak adlandırılması gerekenin, geçmişi ve inançları silip atan bir toplum değil, eskiyi yıkmaksızın moderne dönüştüren, hatta dinin giderek bir topluluk bağı olmaktan çıkarak toplumsal iktidarı parçalayan ve özneleştirme hareketini zenginleştiren bir vicdana çağrı haline gelmesini sağlayabilen bir toplumsal olguya dönüşmesi gerektiğini savunur.³⁴

Post-modernizmi savunanlar da modernizmin, çatışmalarla dolu acımasız bir süreç olmasından yola çıkarak, azınlık haklarına, yerel kimliklere, batılı olmayan düşünce tarzına, farklılıkları kabul edip bunlarla başa çıkma yeteneğine, çoğulcu kültüre ve modern yaşamın evrenselliğine (tüm dünya ile paylaşımı) gereken önemi vermediği gerekçesi ile eleştirmektedirler. 1960 sonrası yaşanan toplumsal gelişimleri, kültürel, sanayi ve sanat alanlarındaki sonuçları ile değerlendirerek bu dönemlerden sonrasını Post-modern olarak değerlendirilir.³⁵

³³Habermas, Lytard, Jameson, "*Postmodernizm*", Haz.Necmi Zekâ, İstanbul, Kıyı Yay., 1994, Çev: Gülengül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan.

³⁴Touraine, Alain; "*Modernliğin Eleştirisi*", İstanbul, Y.K.Y., 1992, Çev:Hülya Tufan.

³⁵Koçak, Orhan; "*Postmodernizmin Sosyo-Ekonomik Bir Temeli Var Mı?*", Edebiyat Eleştirisi 2-3, İstanbul, 1991, s.117-124.

Bu eleştiriler, dünya coğrafyasında modernizmin dağılım şemasına ve sonuçlarına bakıldığında haklılık kazanmaktadır. İngiltere'de başlayan bu gelişim önce Avrupa ülkelerinde yaygınlık kazanmış, ikinci basamak A.B.D., Kanada, Avustralya ve Yeni Zelanda (göç ve sömürge toprakları olması nedeniyle) izlemiştir. Üçüncü basamakta Doğu ve Güney Avrupa ülkeleri ve Latin Amerika yer almaktadır. Japonya ise doğuda modernleşen ilk ülkedir. Doğal olarak her ülke tarihsel gelişimi, siyasal ve toplumsal yaşam değerleri nedeniyle modernizme farklı tarihlerde ve farklı noktalardan katılmışlardır. Bu arada her toplumda bazı grup ve kesimler modernleşmenin dışında kalmıştır. Bu nedenle, her ülke modernleşmenin problemlerini, kendi ülke gerçekleri doğrultusunda yaşamaktadır. Ancak kesin olan şudur ki, modern Batılı toplumlar gelişimlerini tamamlayıp bir durgunluk evresine girmişken, gelişmekte olan ülkeler hızla devinimlerini ve dönüşümlerini sürdürmektedir. Fakat Batı elde ettiği zenginliği, gücü koruyabilmek için gelişmekte olan ülkeleri kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirmekte ve açıkça sömürmektedir. Tüm sistemleri gelişim evrelerini tamamlayıp, tıkanma noktasına gelen (sosyal, kültürel) batı, hâlâ çok güçlü olduğu imajını dünyaya yayma gayretindedir. Bu imajı da ekonomik hakimiyet ve kültür emperyalizmi ile sağlamaya çalışmakta ancak hataları da çok çabuk gün ışığına çıkmaktadır. Batı modernizminin geldiği bu tıkanma noktası, aşırı doygunluk nedeniyle gerileme sınırı, yaratılan simülasyon evreni ile yokmuş gibi gösterilmeye çalışılmaktadır. Batı güçlü ve herşeyin hakimi, uygarlığın, kültürün, kaynağı olarak algılandığı sürece kendi toplumlarının alışkın olduğu refah düzeyini koruyabilecektir. Ancak dünyadaki gelişmelere bakıldığında -temelde batılı toplumların çıkar hesapları ile izlediği politikalar nedeniyle- gelişmekte olan ülkeler ile yakın gelecekte büyük sorunların yaşanacağı da açıkça ortadadır. Batılı pek çok filozof tarafından farklı olgular göz önüne alınarak, gelinen nokta, olumlu ve olumsuzlukları ile irdelenmektedir. Ancak John Baudrillard³⁶, tüm ideolojilerin iflas ettiğini, batının içinde debelenmekte olduğu sosyal, politik, ekonomik çıkmazları, toplumsal problemlerin kökenlerini, geliştirdiği simülasyon kuramı ile

³⁶Grasset, Bernard; "Çaresiz Stratejiler'e Giriş", Paris, 1983-87, Çev:Prof.Dr.Oğuz ADANIR(teksir).

ispatlayarak ve Batı'nın aslında yok olduğunu söyleyerek büyük tartışmalara neden olmuştur.

20.yy. sonuna gelindiği şu günlerde, modernizmin neden olduğu ve çözümsüz gibi görünen pek çok problem nedeni ile gelecek için karamsarlık ve kaos hakim duygular, teoremler, senaryolar üretilmektedir.



İKİNCİ BÖLÜM

2. MİMARİ FOTOĞRAF VE SANATSAL BOYUTU

Mimari fotoğraf yapının, dış ve iç görünümünün, sütrüktürünün perspektif hatası olmaksızın yeniden üretilmesidir. Böylece yapıya ait bilgiler, görsel olarak -dergiler, kitaplar vb.- izleyicilere ulaşır ve fotoğraf aracılığı ile mimari iletişimin son aşaması da tamamlanır. Çünkü yapı gerçekleşene kadar geçirilen tüm aşamalar ve binanın kullanıcıları ile olan ilişkisi de mimari iletişimin birer aşamasıdır.

Fotoğraf makinası ve filmlerin teknik nitelikleri ile perspektife dayanan görsel tanımlamadan farklı olarak, kameramızı, insan-mekan-kent ilişkilerine çevirdiğimizde ise karşımıza bambaşka görüntüler çıkar. Yapılar ve çevre koşulları sosyal yaşam düzeyinin, insani ilişkilerin kanıtları olmaya başlarlar. Fotoğrafçının sanat görüşü ile şekillenen vizyonunda mimari, güncel belgesel niteliklerinin yanı sıra geçmişle, diğer sanatlarla ve gelecekle ilişkiler kurulan bir anlatım dili niteliği kazanır.

Çünkü hem mimari hem de fotoğraf teknoloji ile olan bağlantılarından öte kendilerine özgü bağımsız anlatım dillerini geliştirmişlerdir. Bundan dolayı, varolduklarından bu yana her bağlamda kendi temel özelliklerinin yanı sıra, çağlarının tanığı durumundadırlar. Yaşamla bu derece içiçe olmaları ve özgün dilleri, onların hem tek başına hem de diğer sanat dalları ile ilişkiye girerek, farklı bağlamlarda sanatsal ifade aracına dönüşmelerine olanak tanımaktadır. Mimari ve fotoğraf da bu tür bir ilişki sonucu birbirlerinin teknik ve sanatsal anlamlar üreten nesneleri konumuna dönüşebilmektedirler.

2.1. MİMARİ BİLGİLENDİRMEDE FOTOĞRAFIN ROLÜ

2.1.1. *Mimari Fotoğrafın Amacı*

Mimari fotoğraf, tek yapı ya da yapılar gurubunun tanımlanması amacıyla çekilen bir veya bir dizi fotoğraftır. Mimari fotoğraf

çekimleri yapılırken yapının; a)Genel plan çekimleri, b)Binanın cephe çekimleri, c)Binanın sütrüktür özelliklerini belirleyen çekimler, d)İç mekan çekimleri (detaylar-dekorasyon öğeliri) gerçekleştirilir.

a) Genel plan çekimler; Binanın içinde bulunduğu coğrafya ve doğa koşulları ile olan ilişkisi belirlenir. Dağ, vadi, şehir, orman, deniz veya göl kenarında yer alan yapı çevresiyle birlikte görüntülenerek, çevreye olan uyumu veya farklılığı ortaya konur. Çevresel uyumda, yapı çevre (yollar, köprüler, binalar vb) ile ilişkileri de ifade edilir. Aynı zamanda, oluşturulan yapının çevresinde meydana getirdiği değişiklikler (olumlu ya da olumsuz) hakkında veriler elde edilir. Binanın genel görüntüsü (dış cephe özellikleri) sayesinde binanın türünü (ev, okul, cami, devlet binası, fabrika, müze) belirleyebiliriz.

b) Binanın cephe çekimleri; ile binanın dış cephesini oluşturan elemanların, renk, doku, malzeme, tasarım, ilişkileri belirlenir. Kapı, pencere, kolan, balkon, konsol,saçak detaylarının belirlenmesi, bu elemanların hem kendi içlerindeki ilişkilerin hem de binaya getirdikleri yeniliklerin-farklılıkların ortaya konmasını sağlar. Binanın cephe detaylarının gösterdiği özellikler sayesinde, yapının mimari akımlarla ilişkisi, sanatsal ve mimari söylemleri belirlenir. Cephe çekimleri ile oran, ölçek gibi kavramlar değerlendirilerek binanın çevre ile olan uyumu ifade edilir.

c) Binanın sütrüktür (yapım) özelliklerini belirleyen çekimler; sayesinde binada kullanılan malzemeler ve kullanım amaçları ve yapım sistemleri belirlenir. Yığma taş ve tuğla, ahşap, karkas, betonarme, çelik strüktürler veya kabuk örtüler, bunların kullanılış şekillerinin belirlenmesi, binanın karakterini tanımlar, Binanın geometrik yapısı, kütsel bütünlüğü, öğelerinin birbirleri ile ilişkileri değişik bakış açılarından vurgulayıcı şekilde ortaya konulur.

d) İç mekan çekimleri; Binanın kendisi mekan tanımlar. Binanın tasarım özellikleri iç mekan, bir boşluk olarak belirler. Bu boşluk içerisinde insanlar bina ile ilişki kurar, dekorasyon kriterlerini

belirler. İç mekan özellikleri, insan davranışlarını sosyal, psikolojik ve fiziksel olarak etkileyici niteliktedir. İç mekan tasarımı (boşluğu) binanın kullanım amacı ile karşılıklı ilişkidir. İç mekanda yer alan bölücü duvarlar, farklı kodlardaki platformlar, geometrik şekiller, açılar, mekansal hareketliliği sağlar. Tüm bu yapısal özellikler doğrudan insan-bina ilişkilerine yöneliktir ve kullanıcıyı etkileyerek yönlendirir. İç mekan insanların yaşam yeri olduğu için dekorasyon öğelerini de beraberinde getirir. Mekanın yapısal özelliklerinden etkilenen kullanıcıları, yaşam çevresinde, iç mekan tasarımında etken rol oynarlar. İç mekan çekimleri yapılırken, tüm bunlar göz önünde bulundurularak, mimari öğelerin ve detayların dekorasyona etkileri, dekorasyonun yapıya katkıları ve tüm bu özelliklerin kullanıcılar tarafından nasıl değerlendirildiğini ortaya koyan kareler seçilmelidir.

2.1.2. Yapıların Görüntülenme Kriterleri

Yerçekimi nedeniyle, yatay düzlemde dengede duran insanoğlu, yatay ve dikey hareketliliği sağlayarak fiziksel varlığını sürdürür. Yapılar da geometrik formlarının yataylar ve düşeylerle belirlenmesi ile ortaya çıkarlar. Bu nedenle binaların fotoğrafları çekilirken denge unsuru, yatay-düşey ilişkileri yer çekimine göre doğru belirlenmelidir.

Mimari çizimlerde paralellikler, yatay düşey ilişkileri Akademik Perspektif kurallarınca çizilir. Çünkü insan gözü üç boyutlu uzamda yatay-düşey algısını, çarpıklıkları beynin düzeltmesiyle paralel olarak görür. İki boyutlu çizimlerde ve fotoğrafta en ufak bir hata kabul görmez. Bu nedenle mimari fotoğraf çekimleri yapılırken paralellikler, düşeyler ve yataylar hiç bir çarpıklığa uğramadan doğru algılanacak şekilde görüntülenmelidir.

Mimari yapıların temel kullanıcıları insan olduğu üzere, yapılarla insan arasındaki ölçü-oran belirlenmelidir. İnsan ölçüleri yapı boyutlarına doğru yansiyorsa, insana değer veren bir tasarım ürünü söz konusudur. Tarih boyunca insan-mekan ilişkilerinde ölçü uyum veya uyumsuzlukları çeşitli dönemlere özgü üslupların belirleyicisi olmuştur. Ortaçağda insan ölçülerine yakın mekanlar,

Barok ve Gotik'te insanı ezen boyutlarda yapılar tasarlanmıştır. Modern mimari de ise insan ve mekan uyum içindedir. Çünkü mekan, insan ihtiyaç ve eylemlerini rahat gerçekleştirebilecek şekilde tasarlanmaktadır. Yine dikta rejimlerinin simgesi olan binalarda da insan varlığının ezildiği görülmektedir. Bu bakımdan da insan-mekan ilişkisi fotoğrafa yansımalıdır.

Fotoğraflanan binanın küçük bir topluluk için mi, yoksa kalabalık için mi tasarlandığı fotoğrafik ölçütler içinde belirlenmelidir. Çünkü, bir yatakhane ile stadyumun kriterleri hem mimari hem de görsel olarak birbirinden ayrıdır.

Görüntülenen binanın aydınlanma koşulları ve bunun mekana ne gibi özellikler kattığı fotoğrafta görülebilmelidir.

2.1.3. Bakış Açılarının Saptanması

Mimari fotoğraf çekimlerinde amaç, binanın, mekanın herhangi bir yanılgıya meydan vermeden, tüm detayları ve görsel zenginliği ile saptanmasıdır. Bu da doğrudan, yalın, düz bir bakış açısı gerektirir. Objeyi daha iyi görebilmek için objeyle aynı düzlemde ve ona paralel olarak, farklı noktalardan nasıl görüldüğünü belirleyerek, onu tanımlayabiliriz. Mimari fotoğraflarda genel olarak üst bakış açısı, alt bakış açısı herhangi bir mekan tanımlamada ihtiyaç duyulmuyorsa kullanılmaz. Bazı durumlarda mimari bir elemanın yapı içindeki etkinliğini vurgulamak amacıyla, ancak perspektif hataları olmaksızın ve netlik kaybına izin verilmeden, farklı bakış açıları kullanılabilir.

2.1.4. Mimari Fotoğrafın Kullanım Alanları

1) *Mimari Tasarımda Kullanma:* Doğal ya da kentsel çevrenin, fotoğrafla tespit edilerek yeni tasarımlar için gereken verilerin saptanmasında önemli bir yeri vardır. Ayrıca tasarımı yapılan yapının maket fotoğraflarının, çevre fotoğraflarına montajı ile yapı bittikten sonra çevresi ile birlikte nasıl algılanacağını belirler.

2) *Bir Binanın Yapım Safhalarının Belirlenmesi:* İnşaatin başlangıcından itibaren tüm aşamaları fotoğrafla belirlenir.

Böylece kullanılan yapım sistemleri, teknik özellikleri saptanarak öğretici belgeler olarak saklanır.

3) *Rölöve ve Restorasyonda Yardımcı Olma:* Rölöve, teknik resimleri olmayan binaların ve elemanların ölçüm teknikleri kullanılarak çizimlerinin yapılma yöntemidir. Binanın fotoğraflarından yararlanılarak ve ölçüler yardımıyla basit rölöve çizimleri yapılabilir. Perspektif kuralları uygulanarak fotoğrafı görülen binaların cephe çizimleri yapılabilir. Ayrıca rölöve ve restorasyon çalışmalarında, binada meydana gelen renk ve doku değişimini çizimle anlatmak yerine, fotoğrafla belgelemek çok sık kullanılan bir yöntemdir.

4) *Fotogrametri:* Bu yöntem ile bir fotoğraf çifti kullanılarak özel araçlarla üç boyutlu bir görüntü sağlanıp en, boy ve derinlik ölçümleri yapılır ve çizimleri hazırlanabilir. Bu yöntemde de çok hava fotoğraflarından yeryüzü haritaları gerçekleştirilmekte kullanılmaktadır.

5) *Arşivler:* Bir kentin, binanın hatta ülkenin geçirdiği evreler mimarisini de şekillendireceği için tüm bu değişimler fotoğraflarla saptanıp korunabilir. Mimari eğitimi veren fakültelerde yapılan çalışmalar fotoğraf sayesinde korunabilir. Mimarlık tarihi vb. derslerin anlatımı için kitaplardan röpröduksiyonu yapılan tüm slaytlar küçük bir dolapta rahatlıkla saklanabilir. Ülkelerin mimari mirasının belirlenmesi ve korunması o ülke kültürü için son derece değerli belgelerdir.

6) *Şehircilik:* Kent silüetlerini koruma, topoğrafya veya tarihi çevreye uyumunun denetlenmesinde fotoğraf en büyük yardımcıdır.

7) *Arkeoloji:* Kazı sonuçlarında ortaya çıkan buluntular çoğunlukla mimaridir. Kazı sırasında mimari bulguların hangi katmanlarda bulunduğu, kazı evreleri, fotoğrafla belgelenir. Mimari bulgular arkeolojik alanlarda katlar halinde yer alırlar. Üst katları fotoğrafla saptadıktan sonra, alt katlara geçmek ve mimari dönemleri belirlemek mümkündür.

8) *Mimarlık Eğitimi Veren Okullar:* Mimari fotoğraflar en çok kullanılan yardımcı ders araçlarındandır. Mimarlık tarihi derslerinin anlatımında, öğrencilerin şantiye sıtajlarında fotoğrafın belgeleyici özelliği ön plandadır.

9) *Tanıtım Amaçlı Yayınlar:* Mimari konuları kapsayan dergi vb. yayınlarda bilgi verici özellikleri için mimari fotoğraf kullanılır. Turistik amaçlı tanıtım kitapçıklarında, ülkenin doğal zenginliklerinin yanı sıra saray, cami, arkeolojik alanların fotoğraflarla tanıtımı yapılır. Ayrıca reklam, sergi vb. etkinliklerde mimari fotoğraf yoğun olarak kullanılmaktadır.³⁷

2.1.5. Fotografik Üretim Araçları

Bir görüntünün nasıl kaydedileceği, sadece fotoğrafçının elde etmek istediği sonuca göre, vereceği karara bağlıdır. Amacı doğrultusunda kullanacağı teknik malzemeyi de kendisi tayin eder. Bazen çok basit kameralarla çok iyi görüntüler elde etmek mümkündür. Ancak mimari fotoğrafın genelde bilgi verme ağırlıklı olduğu ve dergi, broşür vb. yayımlandığı göz önünde bulundurularak şöyle bir teknik malzeme listesi oluşturabilir.

-MAKİNALAR:

Büyük formatlı mak.: Sayfa film kullanan makinalardır. Sinar P, Sinar Dijital, Sinar F. (9x12 cm., 13x18 cm. (18x24 cm. değişebilir formatlı)

Orta formatlı mak.: Linhoff gibi netlik ve perspektif bozulumu yapmayan makinalar. 120 roll film kullanan mak. 4x6 veya 6x6 makinalar (Zenza Brocnica, ASAI.Pentax, Mamiya, Hasselblad Rolleiflex vb)

Küçük formatlı mak.: 35 mm. film kullanan kameralar (Nikon Conan, Minolta vb...)

Poloroid mak.: Çekim öncesi genel görüntü kontrolü için.

³⁷Günay, Reha; "Mimari Fotoğraf Nedir, Neyi Anlatır?", İstanbul, Yapı Der. Temmuz 1992, sayı:128, Y.E.M., s.67-76.

-OBJEKTİFLER

Büyük boy makina:Sınar makinalar için:

geniş açı(100°); Schneider Super Angulon f/8- 65
210 mm.

Rodenstock Grandagon f/6,8 75 155 mm.

geniş açı(105°); Schneider Super Angulan f/5,6 47
90 mm.

Rodenstock Grandagon f/4,5, 65 90 mm.

Nikkor-SW f/4,5 75 ve 90 mm.

Nikkor-SW f/8 90 mm.

Normal açılı objektifler: Schneider Symmar-s f/5.6 100 to 300mm.

f/6.8 360mm.

f/9.4 480mm.

Rodenstock Sironar-N f/5.6 100 to 300mm

f/6.8 360mm.

Nikkor-W f/5.6 135 to 240mm

f/6.3 300mm.

Dar açılı objektifler: Rodenstock Apo-Ronar f/9 150 to 800mm

(50° az açılı) f/14 1000 ve 1200mm

Nikkor-M f/10 450mm.

Orta boy makinalar için: Seçilen marakaya uygun olarak normal,
geniş ve tele objektifler.

Küçük boy makinalar için: Seçilen marakaya uygun olarak

geniş açı; balık gözü, 20,24,28,34mm.

normal; 45,50,55 mm.

zoom; 28-70mm.

70-90mm.

70-120mm.

tele; 100,200,300,400.....1000mm.

P.C. objektif: Perspective Control (perspektif düzeltici objektif).

-AYDINLATMA

- Kontrol ışığı, tepe ışığı ve geri aydınlatma
- 1000 matlık ayarlanabilir, flaş patlamalı ampuller.
- Ara bağlantı kapboları
- Semsiyeler (gümüş, beyaz, büyük, küçük.
- Aydınlatma kutuları (çeşitli boylarda)
- Yansıtıcı ve yansıma engelleyiciler.
- Ara bağlantı kabloları
- Lamba ayakları ve üç ayak sistemleri.

- POZOMETRELER- Elektronik pozometre

(Paraflaş sistem bağlantılı)

- Renk ısı ölçeri.
- Filtre takımları-(Siyah beyaz için: sarı, kırmızı, sky light, polarize filtreler).
- Renkli için: Renk düzeltme filtreleri (gerek duyulursa).

- FİLMLER- Sayfa (parça) film, roll film ve 35mm.film boyutlarında her ihtiyaca cevap verebilecek nitelikte, renk doygunluğu yüksek, ince grenli, değişik markalarda pek çok film üretilmiştir.

2.2. YARATICI FOTOĞRAF VE MİMARİ TEMATİK

Hızlı bir görsel üretim aracı olan fotoğraf, icadından sonra, doğal olarak her alanda kullanılmaya başlanmıştır. Çok çeşitli deneyimler sonucunda fotoğraf kendi ifade dilini, kompozisyon kurallarını, diğer sanat dalları ile olan ilişkilerini belirlemiştir. Bu süreçte en etkin aşama fotoğrafın öncelikle belgesel niteliğinin kabul edilmesidir. Ardından pek çok kişinin sanatsal ifade aracı olarak fotoğrafa yönelmesi, ancak resim kurallarına bağlı kalması sonucunda oluşan görsel vizyonların, çağının tanığı olmaktan öte bireyselliğin ifadesi olmuştur. Belgeci anlayışı benimseyen pek çok amatörün ürettikleri görüntüler sonucunda ise, fotoğraf gündelik yaşamın, teknolojinin, kentin, doğal çevrenin nesnelerinin tanığı olmuştur. Çok çeşitli konuların fotoğraflanması, sanatsal söylemlerin ve bireysel görüşlerin

fotoğraf aracılığı ile ifade edilmeye çalışılması sonucunda fotoğrafın teknik ve sanatsal dili gelişmiştir. Bu aşamalar Amerikan Photo Secession gurubunun çalışmaları ile geniş bir kitleye yayılmış, farklı görüşteki kişiler arasında iletişim sağlanmış ve böylece fotoğrafın bağımsız bir ifade aracı olması sağlanmıştır. Teknolojik gelişimle bütünleşen bir anlatım diline sahip olan fotoğrafın iki boyutlu kayıtları, üç boyutlu olan dünyamızın -kişisel yaklaşımların çok çeşitli olması ile birlikte- her defasında yeniden ve farklı anlamlar kazanarak üretilmesini ve algılanmasını sağlamaktadır. Daima çağının tanığı olma özelliğini koruyan fotoğraf, güncelliği ile sanatsal boyutunu da geliştirerek sürdürmektedir.

2.2.1. Sanatsal İfade Aracı Olarak Fotoğraf

Fotoğrafın icadı gündelik hayat ve sanat tartışmalarına yeni boyutlar getirmiştir. Niepce'nin 8 saatlik poz süresinin Daguerreotype ile 20-30 dakikaya inmesi fotoğrafa olan ilgi ve talebi arttırmıştır.

Fotoğrafın görsel bir araç olması, resme oranla son derece kısa sürede sonuç elde edilmesi ve yine resme göre ucuz oluşu, fotoğraf adlı icadın gündemin baş sırasını işgal etmesini sağlamıştır.

1839'da dünyaya duyurulması ile birlikte, pek çok gezgin-amatör fotoğrafçı, bu yeni oyuncakla gezdikleri yerleri görüntülemeye başladılar. Böylece dünyanın görsel kaydı son derece hızlı olarak başlamış oldu. Çekilen fotoğraflar önceleri grafikerler veya ressamlarca tekrar çizilerek kitaplar oluşturuldu. İnsanların meraklarını gidermek, uzak ülkeleri, farklı uygarlıkları tanıma amaçlı bu çalışmalarla kitle iletişimi çağının da ilk adımları atılmış oluyordu.

Fotoğrafın, icadından sonra, resim sanatına bir rakip mi olduğu yoksa resamlara yardımcı bir araç mı olduğu konusunda tartışmalar başlamıştır. Çünkü, fotoğrafın icadı ile pek çok işsiz ya da başarısız ressam, fotoğrafçı olarak insanların portrelerini çekmeye başlamışlardır. Portre gibi son derece öznel algılanan, değer verilen bir olgu, zenginlerin tekelinden çıkarak tüm halkın ulaşabileceği bir konuma gelince, pek çok ressam için önemli bir gelir kaynağı kesilmiş

oldu. Ama genelde baktığımızda, fotoğrafın icadı ile resim, özgürlüğüne kavuşmuştur. Resim, portre, peyzaj ve dini ağırlıklı konulardaki tikanıklıkları aşarak kendini yenileme, geliştirme olanaklarına kavuşmuştur.

Portre alanında 1854 yılında Fransız fotoğrafçı, André Adolphe Eugène Disderi kart-de-visit devrini başlatarak, fotoğrafın yeniden üretilebilme gücüne yeni bir boyut getirmiştir. Geliştirdiği sistemle tek bir kart üzerine 4-6 farklı görüntü kaydedebiliyordu. Böylece fotoğrafın seri olarak üretim ve tüketimi hızlanmış dolayısı ile popülerliği artmıştır.

Fotoğrafın var olan şeylerin kaydını gerçekleştirebilmesi onun gerçekleri yansıtan bir araç, inanılır, güvenilir bir belge olduğunun kavranması ile fotoğraf, yaşamın her alanında kullanılmaya başlanmıştır.

Roger Fenton, Kırım Savaşını belgelerken, ölümün ve savaşın acı yüzüne fotoğraflarında yer vermemiştir. Ancak Amerikan İç Savaşı fotoğrafları insan vahşetini, fotoğrafçılar Methiu Brady, Timothy O'Sullivan ve Gardner'ın gözünden, ölüm gerçeğini, yıkımını belgeliyordu.

1860'lı yıllarda fotoğraf makinalarının ağırlığı 15-30kg. civarında idi, ancak bu insanları hiç yıldırmıyor, aksine fotoğrafın gücünü yeni alanlarda deneme, sınırlarını keşfetmek isteği ile fotoğraf ekipmanlarını her yere taşıyorlardı. 1862 yılında Nadar (araştırmacı-yazar) balonla Paris üzerinde uçar ve fotoğraflarını çeker.³⁸ İzlenimlerini "*Les Memories de Geant*" (Devin Anıları) kitabında anlatır. Daha sonra çalışmalarına portre fotoğrafçısı olarak devam eder, ancak fotoğrafın farklı bir kullanım yönünü ortaya koymuş en önemlisi yeni bir bakış açısı ve algısını görselleştirerek kanıtlamıştır.

Resim sanatının konuları olan portreler, nü, peyzajlar, natürmort, şiirsel konular vb. modeller kullanılarak, fotoğraflanmıştır.

³⁸Boubat, Edouard; "*Fotoğraf Sanatı*", s.75.

Bu alanda ürün veren isimler arasında portre alanında 1845'lerden itibaren Octavius Hill ve Robert Adamson'un çalışmalarını sayabiliriz. Tüm portreleri, calotype'in yumuşak görüntüleri çerçevesinde, dramatik bir aydınlatma ve kişilerin karakterlerini ifade eden pozlarda çekilmiştir. Lewis Carroll kız çocuklarının portrelerini, onların masumiyetlerini yücelterek görüntülemiştir. Rejlander (İsveç'li ressam-fotoğrafçı) Victorien ahlak anlayışı ile gerçekleştirdiği "*Two Ways of Life*" (1857) çalışmasında 30 ayrı negatifi birleştirerek 1 metreden uzun yeni bir fotoğraf oluşturmıştır. Bu fotoğrafta modelleri insanların oluşturması dışında tüm yerleştirme ve aydınlatma kriterleri resme aittir. H.P.Robinson fotoğraflarında öyküler anlatan bir diğer sanatçıdır. "*Fading Away*" (1858) adlı fotoğrafında ölüm döşğinde genç bir kadını ve onun çevresindekileri 5 ayrı negatifi birleştirerek, son derece dramatik olarak tasvir etmiştir. Julia Margaret Cameron da fotoğraflarını dramatik bir aydınlatma ile, İncil'den ya da şiirlerden alınan konuların, modellerle gerçekleştirilen tasvirlerini ,romantik bir şekilde görüntüleyen sanatçılardandır. Portrelerinde yer alan kişiler sıradan insanlar olmalarına rağmen, giysileri, duruşları, bakışları ile sanki başka dünyanın insanlarıdır. "*Florence*"(1872), "*King Arthur*"(1874), "*Sir Galahad and Pale Nurse*"(1874) vd. Llyddell Sawyer peyzaj fotoğraflarında dramatik pozlarda yer alan insanlara yer veriyordu. "*In the Tjilight*"(1888) adlı fotoğrafında göl kenarında konuşan veya bakan bir kadın ve erkeğe yer verilmiştir.³⁹

Fotoğraf tarihi içinde İngiliz fotoğrafçılarınca başlatılan ve HIGH-ART akımı olarak değerlendirilen bu tür fotoğraflar, 1850'lerden 1890'lara kadar etkili olmuştur. Fotoğraflarda yer alan görüntüler, dünya gerçeklerinden kopuk, tamamiyle resmin kompozisyon kuralları ve aydınlatma değerleri göz önünde bulundurularak, ahlaksal veya romantik bir öykü anlatmaktadır. Fotoğrafta önemli olan konu'dur. Konular şiirlerden, romanlardan, İncil'den seçilir ve modeller tarafından, giysi, aksesuar, dekorlar eşliğinde tasvir edilir. Modellerin kişilikleri önemli değildir. Fotoğraflar gündelik gerçeklerden uzak, tamamiyle dönemin sanat anlayışının fotoğraf dili kullanılarak yansıtılmasıdır.

³⁹Life Time Photographybook-The Camera, s.170-199.

1880'li yıllarda George Eastman tarafından piyasaya sürülen basit kutu kamera Kodak sayesinde fotoğraf, herkes tarafından uygulanabilir hale gelmiştir. Bu özellikle, sanatsal akımları besleyen pratik artışına sebep olmuştur.

High Art akımının bu içe dönük tavrına karşın PICTORIALIST AKIM (1880-1930)'ıda katı geleneksel resim kompozisyonlarını kullanmaktan öte sanatçının kendi yetenekleri ve bireyselliği önemlidir. "*Pictorial*" görüntüde estetik içerikten-renk ve çizgilerin uyumu, kompozisyonun dengesi gerçeklerden daha önemlidir. Dünyevi konular estetik boyutta ele alınır ve estetik için ayrıntılar dahi ortadan kaldırılabilir.

Pictorialist akım, uluslararası bir harekettir. Aynı amaçla, İngiltere'de The Linked Ring Brotherhood, Vienna Camera Club, Paris'te Photo Club de Paris ve Amerika'da American Photo-Secession Gurubu kurulmuştur.

Pictorialistler kendilerini sanat fotoğrafçısı olarak nitelendiriyorlardı ve fotoğrafın sanatsal yönünü ortaya çıkarmaya, güçlendirmeye çalışıyorlardı. Bu amaçla Avrupa'da, Amerika'nın da katıldığı, çağrılı sergiler düzenliyorlar, karşılıklı bilgi alış verişinde bulunuyorlardı.

Pek çok Pictorialist için fotoğrafik sanatsal yarattısı, diğer sanat dallarından farklı değildi. Bu yüzden onlar fotoğraflarını oluştururken diğer sanat dallarının şablonlarını -özellikle resim- kullanıyorlardı. Fransız empresyonistlerin atmosfer ve ışık duyarlılığı pictorialist fotoğrafçıların esin kaynağı idi. Pictorialistlerin tercih ettiği görüntüler; sisle kaplı doğa, yumuşak hatlı şehir manzaraları veya kişilerin, kostümlerin, dekorların yumuşak, sadeleştirilmiş hatlarıdır.

2.2.2. Alfred STIEGLITZ ve American Photo Secession Gurubu

Alfred Stieglitz(1864-1946), 1883 yılında mühendislik eğitimi için gittiği Berlin'de fotoğrafla tanışmıştır. Çok geçmeden mühendislik

eğitimini bırakarak fotoğrafçılık ve fotoğraf kimyasına yönelik çalışmalara başlamıştır. Avrupa'da kaldığı 8 yıl süresince Avrupalı fotoğraf sanatçıları ile yakın ilişkiye girmiş, Pictorialist akım çerçevesinde fotoğraflar çekmiştir. New York'a döndükten sonra Avrupa'daki çalışmalarında olan heyecan ve görsel canlılığı yakalayabilmek için çok fazla güç harcamıştır.

Stieglitz'in çalışmaları röportaj değildir, dikkat çekecek kadar samimi, iyi gözlemlenmiş konular, geniş kapsamlı teknik yeterlilikle birleştğinde, fotoğrafları belgesel inandırıcılığın ötesine geçmiştir.

Stieglitz, yıllar sonra konularını seçiş tarzı hakkında şöyle diyordu; "Ben konularımı kapımın dışındaki 60 yardlık alan içinde buldum".

Bu dönemde pictorial fotoğrafa ait görüntüler her sergide yer alıyordu, özellikle Londra'daki Natüralistik Fotoğraf akımının sözcüsü ve New York Camera Clup'ün mükemmel eleştirmeni Dr. D.H.Emerson pictorializmin en büyük destekleyicisiydi.

1890-1895 yılları arasında Stieglitz kendini fotogravür işlerine verdi. Elde ettiği maddi gelirle geçimini sağlıyor ve boş zamanlarında el yapımı "dedektif kamerası" ile sokaklardaki yaşamı keşfediyordu. Herhangi bir kamera hilesi olmadan, olaya müdahale etmeden fotoğraflar çekiyordu.

Daha sonra Stieglitz, Amatör Fotoğrafçılar topluluğuna katılarak onların yayın organı The American Amateur Photographer'da yayın editörlüğü yapmaya başladı. Pictorial fotoğrafı savunarak, herhangi bir ödüllendirme olmaksızın, yıllık sergiler düzenlenmesi konusunda gayret gösterdi. 1897'de The New York Camera Clup ve The Camera Clup birleşti ve onların yayın organı Camera Notes'un yönetimi de Stieglitz'e verildi. Aynı yıl içinde ilk portfolyosu "Picturetsque Bits of New York" yayımlandı.

Bu dönem içerisinde İngiltere'de Pictorial fotoğraf anlayışına karşı Saf Fotoğraf anlayışı şekillenmeye başlamıştı.

Stieglitz, Camera Notes'un editörlüğünden istifa ettikten sonra, John G.Bullock, William B.Dyer, Frank Eugene, Dallett Fuguet, Gertrude Kassebier, Joseph T.Keiley, Robert S.Redfield, Eva Watson Schutze, Edward J.Steichen, Edmund Stirling, John Francis Strauss ve Clarinse H.White ile birlikte "*Photo Secession*" gurubunu kurdu. Gurubun yayın organı Camera Work'ün editörü Stieglitz, yayıncıları Keiley, Fuguet ve topluluğun yöneticisi de Strauss'du.

Photo Secession'ın kuruluş bildirisinde amaçları şöyle özetleniyordu; "Pictorial fotoğrafa sadık kalmak için tüm Amerikalılar hep beraber elele... Onun hakettiği sanat payesine ulaşana dek bu işe gönül vermiş tüm insanlar, kulüp üyeleri ve diğer fotoğrafçılarla beraber sergiler düzenlemek..." Bildirinin amaçları Londra'daki The Linked Ring Brotherhood ile benzerlik göstermektedir.⁴⁰

1905 yılında Photo Secission Gurubu, New York 5.cadde, 291 numarada, Küçük Galeri adı altında bir sanat galerisi kurdu. Galerinin düzenlenmesini Steichen sağlamıştı. Galerenin yöneticisi ve sanat editörü Stieglitz'di ve onun önderliğinde oniki yıl boyunca fotoğraf sanatçılarının yanı sıra Matisse, Marin, Hartley, Weber, Rousseau, Renoir, Cezanne, Manet, Picasso, Braque, Picabia, Dove ve O'Keffe resim sergileri ile birlikte Rodin ve Brancusi'nin heykelleri, Japon baskıları, Afrika zenci maskeleri sergilendi. Pek çok sanatçı ve eserleri ilk kez bu sergiler sayesinde Amerika'da tanındı. 1913'teki Armory Show sergisinden önce hiç bir Amerikan müzesinde ne Brancusi'nin heykelleri ne de Picasso'nun tabloları sergilenmemiştir.

1910 yılında New York'taki Buffalo Albright Art Gallery, Stieglitz'in ikna kabiliyeti sonucunda büyük bir müzeye dönüştürülerek, Photo Secession gurubunun Pictorial fotoğraf sergisine ev sahipliği yaptı. 500'den fazla fotoğraf, pictorial realizmden, düzenleme fotoğraflara kadar özel hazırlanmış panolara asıldılar. 50'den fazla fotoğraf da müze tarafından satın alındı. Bu fotoğraf adına kazanılmış bir zaferdi.

⁴⁰Pollack, Peter, "*The Picture History of Photography*", Harry M.Abrams Inc.Publishers N.Y., 1958, s.260-269.

Camera Work dergisinde, daha çok sanatçıların röpröduksiyonlarına, çalışmaları ile ilgili makalelere, Küçük Galeri'de açılan sergi haber ve eleştirilerine, fotoğraf tekniklerine ait bilgilere yer veriliyordu. Camera Work yazarları arasında; George Bernard Shaw, Maurice Maetterlinck, Sadakichi Hartmann, Robert Demachy, Benjamin De Casseres, Frederick H.Evans, J.B.Kerfoot, Gertrude Stein gibi isimlerin yanı sıra modern sanat ve fotoğraf üstüne tartışan diğer yazarların makalelerine de yer veriliyordu. Dergi, Stieglitz'in başarılı yönetimi sayesinde ve doğru seçimleri sonucunda, yeni ve orijinal işler üreten tüm sanatçılara yer verdiği için, aynı zamanda son derece popülerdi. Camera Work yazar ve çizer kalitesinin yanı sıra "pirinç ipeği" denen özel bir kağıda özel bir teknikle basıldığı için sanatçıların yapıtlarının röpröduksiyonları son derece kaliteli olarak elde ediliyordu; ancak, maliyeti yüksek olan bu üretim şekli derginin fiyatını da etkiliyordu. Bu nedenlerden dolayı 1917 yılında Camera Work kapanmak zorunda kaldı. Aynı yıl içinde Küçük Galeri de kapatıldı. Gurup içindeki bazı sanatçılar farklı görüşleri nedeniyle Photo Secession'dan ayrılarak, başka guruplar kurdular ve değişik işler üretmeye başladılar. Zayıflayan Photo Secession gurubu da bir süre sonra dağıldı.

Photo Secession, gurup etkinlikleri ile, fotoğrafın bir sanat olarak kabulünü sağlamışlar ve değişik fotoğraf hareketlerinin doğmasında ve yönlenmesinde rol oynamışlardır.

Photo Secession'un kapanmasından sonra Stieglitz, çalışmalarına yalnız devam etti. Küçük Galeri'nin 1917'de kapanışından 1925 yılında açtığı "*Intimate Gallery*" Anderson Gallery no 303'e kadarki sekiz yıllık süre içerisinde New York'da değişik galerilerde pek çok sanatçının sergilerini düzenledi. Bu arada kendisi de üç sergi gerçekleştirdi.

Stieglitz, Galeri 291'in sanatçılarının portrelerini de gerçekleştirmiştir. Bu sanatçılar arasında John Marin, Arthur Dove, Marsden Hartley, Georgia O'Keffe, Charles Denwth vb. yer alır. Kişiler etkileyici, canlı ve karakterlerini yansıtan pozlarda görüntülenmişlerdir.

Portrelerin yanı sıra Stieglitz, insan bedenini de görüntülemiştir. Eller, ayaklar, göğüs, kalçalar, beden kimliksiz, salt form olarak yorumlanmışlardır. Bu diziyi Stieglitz'in "*equivalents*"(eşdeğerlilik) diye adlandırdığı bulut dizileri izler. Bulut dizileri ve portrelerde sahip olduğu duyarlılığı New York gökdelenlerine de taşır.

Stieglitz'in kariyesindeki aşamalar, Mitehell Kennerly Galerisinde düzenlediği 1886'dan 1921'e kadar olan yılları kapsayan 147 fotoğraflık toplu sergisinde görülmüştür. Sergide yer alan fotoğrafların baskı kaliteleri son derece yetkindir. Stieglitz bu konudaki titizliğini şöyle dile getirir; "İdeal görüntüyü elde edene kadar herbir negatiften sayısız, birbirinin aynı gibi görünen, anlamlı baskılar yaparım".

1924 yılında Boston Güzel Sanatlar Müzesi Stieglitz'in 27 eserini satın aldı ve aynı yıl Royal Photography Topluluğu tarafından Gelişim Madalyası ile ödüllendirildi.

Stieglitz 1930 yılında Madison Caddesi 509'da 1710 no'lu odada Amerikan Sarayı adlı galerisini açarak ve yine sergiler düzenleyerek pek çok sanatçıya el uzatmıştır.

Stieglitz olumlu ve güçlü kişiliği ile Amerikan fotoğrafında ve fotoğraf tarihinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Sanata olan duyarlılığı ile fotoğrafa olan ilgisini birleştirmiş ve yaptığı çalışmalar sayesinde fotoğrafın sanat payesine ulaşmasında baş rolü oynamıştır. Fotoğraf alanında pek çok ilke imzasını atmıştır. Bunlar arasında ilk fotoğraf sergileri, müdahalesiz çekim, gece çekimleri, yağmur ve kar altındaki çekimler sayılabilir. Pictorial fotoğrafla başladığı fotoğraf serüveni de 1910'lu yıllardan sonra saf fotoğrafa yönelmiştir. Yalın, müdahalesiz fotoğraflarında da aynı yaratıcı gücü, sanatçı duyarlılığını, ince görüş ayrıcalığını avand-garde ruhunun izlerini görmek mümkündür.

Stieglitz ve arkadaşlarının mimari yapılara kameralarını çevirmeleri, çağdaşlarının ve sonraki kuşakların yeni bir dil ve anlayış geliştirmelerinde öncü olmuştur. Ayrıca bu doğal ve kaçınılmaz bir gelişmedir. Çünkü artık çevremizi teknoloji ile biçimlenen formlar şekillendirmekte, kent, doğa, insan yaşamı teknoloji ile yeniden

düzenlenmektedir. Değişen ve gelişen algı boyutu, fotoğrafın çağının tanığı olma misyonu ile birleşince, mimari unsurlarla belirgin bir şekilde yeniden yapılanan yaşam standartlarımızın, her yönüyle fotoğrafın konusunu oluşturması kaçınılmaz bir gerçeğe dönüşmektedir. Ancak Stieglitz ve arkadaşları mimariyi belgelemekten öteye gitmemişlerdir. Yeni yapılar, gökdelenler ile şekillenen kent dokusu, modernizmin gücünü vurgulamak amacı ile kaydedilmiştir. Fotoğraflarında herhangi bir eleştirel boyut, estetize etme ya da bağlam değiştirme söz konusu değildir.

2.2.3. Saf Fotoğraf Anlayışı

Photo-Secession gurubunun çalışmaları ile fotoğraf yaygın olarak kullanılmaya ve üretilmeye başlanmıştır. Fotoğrafın belgesel nitelikli kullanımı nedeniyle (reklamlar, bilimsel çalışmalar, arşiv görüntüleri vb.) büyük bir çoğunluk, fotoğrafın yalın görüntüsüne alışmıştır. Belgesel çalışmaların yanı sıra, fotoğraf makinası kullanılarak deneysel çalışmalara da yönelinmiştir. Böylece fotoğraf geçmişteki pictorialist vb. hareketlerle bağlarını kopartma olanağı bulmuştur. Niceliksel üretim fazlası, niteliksel değişimi, farklıların ayrışmasını sağlamıştır. Tüm bu yaratıcı gayretler Photo-Secession gurubu üyeleri ve onların iletişim aracı Camera Work dergisi yazarlarınca desteklenmekte ve tanıtılmaktadır.

Camera Work yazarlarından Alice Boughton, bir yazısında bu konuyu şöyle dile getirmektedir; "...yaratıcılık nadide olarak ortaya çıkan bir şeydir. Pictorializme hoşgörü ile yaklaşmak lazım. Öncelikli olan tekniktir. Aracın hakimiyetini elde etmek kaçınılmazdır. Fotoğrafa benzemeyen görüntüler elde etmek günün modasıdır. Fotoğrafın artistik olma problemi pek çok polemik yaratmıştır. Bu anlam yükleme abartılıdır. Bu nedenle teknik taraf kendini haklı çıkarmak için fazlasıyla öne çıkmaktadır. Tüm bu tekniklere rağmen fotoğrafçının görevi kendi kişiliğini ve yaratıcılığını ortaya çıkarmaktır.⁴¹

⁴¹CAMERA WORK, La rivista di Fotografia di Alfred Stieglitz 1903-1917, s.73-78, Giulio Geunavdi Editore, 1981, Torino.

Boughton yazısında fotoğrafı modern bir araç olarak tanımlamakta ve tüm bu çalışmaları -deneysel, belgesel, araştırmacı-saf fotoğrafa ulaşım süreci olarak değerlendirmektedir. Dolayısıyla fotoğrafın sanat gücünün denendiği, araştırıldığı bu tartışmalar, fotoğrafın bağımsızlığını adım adım temin etmektedirler.

"Fotoğrafın bir sanat olarak sınıflanmasındaki zorluk fotoğrafa büyük bir yardım olmuştur. Ve her zaman en doğru, sanatsal bir idealin kalıcı kılınmasına yardım edecektir. Söz konusu ideal güncel olarak bir çok sanatçının ve kitlelerin paylaştığı görüştür. Modern sanatın amacı gerçekliğin sunumudur".⁴²

Fotoğrafın icadından sonra uzun süre tartışılan konu fotoğrafın sanat olup olmadığı ya da ortaya çıkan eserlerin hangi kriterlere göre değerlendirileceği, eleştirileceğidir. Ancak günümüzde böyle bir tartışmanın anlamı kalmamıştır. Çünkü, gelişim süreci içinde fotoğraf kendi estetiğini, eleştirel boyutunu, değerlerini, kendi içinde tartışarak meydana getirmiştir. Bu tartışmaların teorik boyutunu Mauris de Zayas'ın Camera Work'deki "FOTOĞRAF VE SANATSAL FOTOĞRAF" başlıklı makalesinde buluyoruz.

"Fotoğraf sanat değildir. Ama fotoğraflar sanatsal bir ifadenin aracı haline gelebilirler. Bitişteki sonuçla çok fazla meşgul olmaksızın fotoğraf makinasından yararlanıyorsak, fotoğraf makinasını olguların objektif gerçeğine sızmak için, kendindeki hakikati ile sunmak için yararlanıyorsak bu fotoğraftır.

Saf fotoğraf, biçimin sunumu için yeni bir sistem değildir. Daha ziyade mevcut bütün sunum sistemlerinin yadsımasıdır. Deneyim, yetenek, sezgi ile donatılmış fotoğrafçı, gerçekliğin nesnelliğini yakalamak için tabiata yaklaşır. Fotoğraf biçimin deneysel bilimidir. Amacı biçimin nesnelliğini keşfetmek ve tanımlamaktır. Biçim fenomeninin doğasına ulaşmaktır. Bu fenomen insan zihni tarafından yönlendirilir. Düşüncelere, duyarlılıklara ve heyecanlara temel teşkil eder. Fotoğraf ve artistik fotoğraf arasındaki fark, birinde insan

⁴² A.g.y., s.78.

formun nesnelliğini yakalamaya uğraşır, diğerinde ise fotoğrafçı bir heyecanı iletmek için biçimin nesnelliğinden yararlanır. Fotoğraf, formun etkin doğasını durdurma eylemidir. Artistik fotoğraf, bir sunum sistemine, formun nesnelliğinin sunumuna bağımlıdır. Biri gerçekliğin kaydedilme prosesidir. Ötekisi bir ifade aracıdır. İlk durumda fotoğrafçı kendi dışında olan herhangi bir şeyi sunmaya uğraşır. İkincisinde ise kendinde olan bir şeyi sunmayı arar. Biri özgür ve kişisel olmayan bir araştırmadır. Diğerisi sistematik ve kişisel bir sunumdur. Sanatçı fotoğrafçı, doğayı kendi bireyselliğini ifade etmek için kullanır. Fotoğrafçı ise tabiatın karşısında önyargısız bir şekilde yer alır. Araştırdığını özgür bir zihinle araştırır. Deneysel yöntem kullanır ve nesnelliği ustaca elde etmeğe uğraşır. Sanatçı fotoğrafçı, eserinde bir düşüncenin nesnelliğini yüklenir, nesneyi özne ile örter. Fotoğrafçı, kendi kapasitesine göre saf nesnelliği ifade eder. Birinin amacı zevk, diğerinin amacı ise tanımadır. Biri diğerinden ayrılamaz. Subjektiflik insanın en doğal karakteristiklerinden birisidir. Sunumu öznenin saf ifadesiyle başlar. Sunum sisteminin gelişimi, sanatçının nesneye aşamalı yaklaşması yönünde meydana gelmiştir. Sanat tarihi bunu gösterir. Öznellik ile sanatçı, kendine özgü heyecanların sunum olanağını tüketmiştir. Ne zaman sanatçı dedüktif bir sunum şemasından endüktif olanına geçmiştir, o zaman nesnellik öznellik ile yer değiştirmiştir. Artık sanatçı analitiktir. Artık süjeden uzaklaşılır ve nesnenin anlaşılmasına doğru yaklaşılır. Gözlemlenmiştir ki, büyük çoğunluk doğayı amorf olarak nitelendirmektedir. İnsanın formun nesnelliğini idrak etmeye ulaşınca kadar uygarlığın uzun periotlarının yaşanması gerekmiştir. Sanatçı diğerlerine kendi düşüncelerini ve heyecanlarını ifade etmeye çalışırken, düşüncenin formsal sunumu ile düşüncenin ifadesini bağlamak zorunda kalacaktır. Bu sanatın neden her zaman subjektif olduğunu ve her zaman dine bağlı kaldığını izah etmektedir. Bilim insanın, fenomenin doğasını anlamaya ulaşmasında yardım eder. Fotoğraf yalnızca fotoğraf, insana formun fenomenci gerçekliğini tanıma olanağı vermiştir. Fotoğrafın bu iki yanının en yüksek ifadesi şimdiye kadar Steichen'in sanatsal fotoğrafı ve Stieglitz'in daha deneysel karaktere sahip sanatsal fotoğraflarında ortaya çıkmıştır. Steichen çalışmasında formun realistik sunumunu en yüksek düzeyde ifade etmiştir. Fotoğraflarında nesnenin ve öznenin mükemmel bir sentezini bütünüyle ifade etmeyi

başarmıştır. En yüksek ifade düzeyinde realistik bir sunum sistemi getirmiştir. Stieglitz nesnenin saf ifadesini aramak için, sunulmuş formun içinden özneyi çıkartarak başlamıştır. O avangard akımları ortaya koyanların, temsilcilerin, sanatın araçları ile analitik bir biçimde izledikleri mekanik bir uygulamadan yararlanarak sentetik bir biçimde gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Fotoğrafın bu iki yanından hangisinin daha önemli olduğunu söylemek zordur. Dolayısıyla bunlardan biri sanatçının formun doğal ifadesi ile düşünceyi birleştirdiği bir araç ise, diğeri de sanatçının formun doğal ifadesinin bilgisine varmaya uğraştığı bir araçtır."⁴³

Mauris de Zayas yazısında belgesel ve sanatsal (artistik) fotoğrafın yaratım süreçlerindeki farkları, yöntemsel ve düşünsel ayrılıkları yüzyılın başında bu şekilde belirlemektedir. Geçerliliği bugün de süren bu düşünceler, fotografik gerçekliğin oluşumunu aşamaları ile ortaya koymaktadır. Makalenin 1910'lu yıllarda kaleme alındığı göz önünde bulundurulduğunda, Photo Secession Gurubu etkinliklerinin ve Camera Work dergisinin fotografik dil, estetik, eleştirel boyutun gelişiminde teorik ve pratik uygulamalara verdiği önemle, fotoğrafın bağımsızlığını ilan etmesindeki etkin rolü ortaya çıkmaktadır.

Fotoğrafın icadından 1910'lu yıllara kadar olan süreçte fotoğrafın belgesel ve sanatsal kullanım özelliklerinin büyük bir kısmı belirlenmiştir. Bundan sonraki gelişimlerde temel olan anlayış, fotoğrafın tamamıyla yeni bir sanatsal dil geliştirilmesi amacıyla sınırlarının zorlanmasına ve aşılmasına dayanmaktadır. Fotoğrafın var olan gerçekliklerin bir yansıması olması ona saf gerçeğin ve saf nesnenin doğasını keşfetme, yansıtma misyonunu da yüklemektedir.

Saf gerçeği ve nesnenin doğasını keşfe yönelik arayışlar 19.yy. başlarında hızla yaşanan ve hayranlık duyulan makina gerçekliği, teknolojik bütünlüğü de kapsamı içine almaktadır. Fabrika binaları, makinaların karmaşık yapıları, gökdelenler vb. teknoloji ile

⁴³A.g.y., s.100.

bütünleşmiş günümüzü tanımlayan her şey doğal olarak fotoğrafın konuları arasında yer almaktadır.

2.3. TEKNOLOJİ SANAT İLE BİRLEŞİYOR

1900'lü yılların başında teknolojik gelişmelerin ürünleri, gündelik hayatı önemli ölçüde değiştirmiştir. Fabrikalar, motorlu taşıtlar, elektrik enerjisi, devasa makinalarla ulaşılan seri üretim kolaylığı, yükselen refah düzeyi, kentsel yaşam kolaylıkları vb. pek çok unsur yeni ve mutlu bir çağın habercisi olarak görülmektedir.

Yüzyıl başında doğanın yüceltilmesine önem veren sanat anlayışı ve klasik yaklaşımlara karşı, teknolojinin üstünlüğüne duyulan hayranlıkla şekillenen fütürizm, kübizm, vortisizm gibi sanat akımları ortaya çıkmakta ve çok geniş bir alanda etkili olmaktadır.

1914-1918 yılları arasında yaşanan 1.Dünya Savaşı teknolojinin yıkım gücünün sergilendiği acı bir deney olmuştur. Savaş süresince ve sonrasında teknolojiyi sorgulayan, modern olgusunu eleştiren pek çok sanatçı Dada hareketinin(1915-1922) oluşumunu sağlamıştır. Dada bir akım değildir. Kapitalist sistem ve burjuva mantığının gerçek yüzünü kavrayan sanatçı ve düşünürlerce geliştirilen, modern çağ ve ona ait değerlerin her yönüyle bir tür sorgulanış biçimidir. Varolan değerlerle bir hesaplaşma, eleştiri söz konusu olmasına rağmen Dada yeni bir düzen önermemektedir. Sanat alanındaki eleştirel tutumu ile modern sanatların gelecekte kendi kendini tekrarlama tehlikesine düşeceğine dikkat çekmektedir. Modern sanatlarda sanatçının yaratıcı gücünün ne olduğunu, teknolojik ürünlerle bu yaratıcılığın nasıl bağdaşabileceğine yönelik tartışmaları da ilk kez Dada'cılar başlatmıştır. Böylece modern sanatın yeni işlevler bulmasında ve yeni ilişim yollarını keşfetmesinde öncü olmuştur.⁴⁴

1910'lu yıllarda Fütürist ve Kübist anlayışın farklı bir yorumu olarak beliren ve yapım, inşa teknikleri makina işlevleri ile sanatı

⁴⁴ Genç, Adem; "*Dada*", Doktora Tezi, İzmir, 1983.

bütünlemeye yönelik olan Konstrüktivist akım, yepyeni bir görsel vizyonun doğmasına sebep olmuştur.

Konstrüktivist anlayışın etkisi ile makina estetiğini, teknolojik ürünü sanatın nesnesi haline getiren ve bu nesnenin varlığında doğayı, insanlığı, toplumu sorgulayan, eleştiren Fransa'da Sentetik Kübizm, Almanya Münih'te "Der Blau Reiter" ve Stuttgart'ta "Hölzel Schule", Hollanda'da "De Stijl Gurubu" gibi yeni akımlar da gelişmiştir.⁴⁵

Sanatçı Marcel Duchamp'ın 1914'te gerçekleştirmeye başladığı ready-made'leri, varolan eşyayı sanat yapıtıymış gibi ele alarak ve bir imza ile ona yeni bir kimlik kazandırma girişimleri, sanatçı, sanat, sanat nesnesi ve halk zincirinde önemli değişikliklerin başlamasına neden olmuştur. Seri üretim sonucu ortaya çıkan herhangi bir ürün sanatçı tarafından, işlevlerinden arındırılarak yepyeni bağlamda ve konumda izleyiciye sunuluyordu. Böylece izleyici, sanat ve sanatsal ürünle yeni bir ortamda, düşünsel boyutta bilinen tüm değerlerden arınmış olarak iletişim kurmaya zorlanıyordu.⁴⁶

Nesnelerin bilinen fonksiyonlarının ötesinde, sanatın nesnesi olarak, yeni bağlamlarda yeni anlamlar üretmesini sağlayan dönüşüm, yüzyılın sanat anlayışını şekillendiren en önemli etkenlerden biridir. Bu dönüşüm örneğin fotoğrafta kent dokusunun, mimari öğelerin sembol özelliğinde kullanılarak yeni yüzyılın teknoloji ile şekillenen yüzünün, yaşamsal değişimlerin gösterildiği, sorgulandığı bir vizyon kazanmıştır.

Teknoloji ve sanatın birleşmesini hedefleyerek kurulan Bauhaus Okulu (1919-1933), el sanatları ile sanatı birleştirme girişim ve deneye verdiği önem sayesinde mimarlıktan, fotoğraf, grafik tasarımlar ve endüstri ürünleri dizaynına kadar çok geniş bir alanda etkili olmuştur.

⁴⁵ Turani, Adnan; "*Dünya Sanat Tarihi*", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s.550-553.

⁴⁶ Lyton, Norbert; "*Modern Sanatın Öyküsü*", İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, Çev: Prof.Dr.Cevat Çapan, Prof.Dr.Sadi Öziş, s.133-134.

2.3.1. Konstrüktivizm (Yapımcılık)

1910'larda Rusya'da gelişen soyut sanat ve mimarlık akımı. Önceleri kübizm ve fütürizmden etkilenen akımın, 1913'te Viladimir Tatlin'in soyut geometrik "*resim kabartmaları*" ile başladığı kabul edilir. Terim ilk kez 1920'de Antoine Pevsner'le Naum Gabo'nun birlikte kaleme aldıkları Gerçekçi Bildirge'de kullanılmış, akımın temsil ilkelerinden biri olarak sanatı "yapmak", "inşa etmek" gösterilmiştir. Yapımcı sanatçılar, makineye, teknolojiye, işlevselciliğe, plastik, çelik ve cam gibi çağdaş sanayi ürünlerine duydukları hayranlıktan ötürü "sanatçı, mühendis" olarak anılırlar.

Yapımcılık, 1921'den sonra, Rusya'da "salt sanat"a karşı "üretim sanatı"nı savunan Tatlin ve arkadaşlarının, çağdaş malzemelerin nitelik, estetik ve kullanım olanaklarına ağırlık veren "malzemenin kültürü" öğretisini tanımlamak amacıyla kullanılmaya başladı. Salt sanatı savunan Maleviç, Gabo, Pevsner ve Kandisky, Tatlin'in sanatı sosyalist toplumun gelişmesinde doğrudan etkin kılma eğilimine karşı çıkıyor, sanatçının her zaman bağımsız olarak doğruyu ve gerçeği araması gerektiğini savunuyorlardı. Yapımcılar arasında ortaya çıkan bu radikal görüş farklılığı sonunda gurup dağıldı; birçok sanatçı Batı'ya geçti ve Yapımcılığın Avrupa'da yayılmasında katkıda bulundu. 1921'de El Lissitzki Almanya'ya gitti. Orada tanıştığı De Stijl gurubu üyeleri ve Laszloo Moholy-Nagy aracılığı ile yapımcılık ilkelerinin Bauhause'a girmesinde etkili oldu. Gabo ve Pevsner ise Paris'te Daire ve Kare ile Soyutlama-Yaratma guruplarını etkilediler. 1937'de Chicago'da Yeni Bauhause'u kuran Moholy Nagy'de yapımcılığın A.B.D.'de tanınmasını sağladı. Yapımcılık 1960'tan sonra hem Avrupa'da hem A.B.D.'de gelişen geometrik-soyut akımlar üzerinde de etkili oldu.

Konstrüktivizm anlayışı Rus devrimi ile hayat bulmuş, çağı yeniden düzenlemek, dünyayı daha iyi bir noktaya getirmek isteği ile şekillenmiştir. Bu naif düşünsel yapı, onların kendilerini ifade etmek amacı ile ele aldıkları her yazıda ortaya çıkmakta ve saldırgan yapıları ile bir manifestoya dönüşmektedir. 1920'de Naum Gabo ve Antoine Pevsner tarafından kaleme alınan Gerçekçi Manifesto, Konstrüktivist anlayışı her yönüyle tanımlamaktadır.

"GERÇEKÇİ MANİFESTO /1920 *

Haftaiçi fırtınalarımızın üstünde,
Geçmişin küllenmiş evlerinin ve küllerin
berisinde,
Boş geleceğin kapıları önünde,
Sanatçılar, ressamlar, heykeltçiler, müzikçiler,
aktörler ve şairler,
Size sanatın yalnızca bir sohbet zemini olmadığını,
ama gerçek bir coşku kaynağı olduğunu
bildirmek isteriz.

Sanatın son yirmi yıldır içine girdiği çıkmazdan kurtulması
gereklidir.

Yeni bir kültürün yeşermesi, doğanın zenginliklerini
sahiplenme gibi, halkı bir amaç için birleştirme eğilimi olan bir yeni
uygarlığın ortaya çıkması, savaş ve sonunda devrim bize gösterdi ki,
yeni yaşama biçimleri daha şimdiden doğmuş ve etkin hale
gelmişlerdir.

Bu şekilde bir gelişme gösteren insanlık tarihinde sanatın yeri
nedir?

Yeni "büyük üslup"un oluşturulması için gerekli olanaklar
mevcut mudur?

Ya da yeni dönemin bir üsluba sahip olması mı önerilmektedir?

Ya da yeni yaşam tarzının eskinin temelleri üzerine kurulmuş
yeni bir yaratıyı kabul edebileceğini mi önermektedir?

Zamanımızda yeniden canlanan bir ruha talep olmasına karşın,
sanat hâlâ izlenimden ve dış görünüşten etkilenmektedir ve
Natürallizm-Sembolizm ve Romantizm-Mistisizm arasında çaresiz
biçimde mekik dokumaktadır.

Eskiden Kübistler'in ve Fütüristler'in görsel sanatları içine
girdikleri bataktan kurtarmaya çalışmaları yalnızca aldanmalarla son
bulmuştur.

Sunum tekniğini basitleştirmeye çalışmakla işe başlayan Kübizm, yalnızca çözümlemekle kalmış ve sonunda tıkanmıştır.

Mantıksal bir anarşiyle parçalara ayrılmış ve amacından sapmış Kübistler'in dünyası, devrimi gerçekleştirmiş ve şu anda yeni bir dünya oluşturmakta olan bizleri tatmin edemez.

Aslında, Kübistler'in deneylerine kulak verilebilir, ama kimse onları izlememelidir. Çünkü deneylerini sanatın yalnızca yüzeyinde gerçekleştirmekte ve temellerine hiç inmemektedirler. Bu deneyler sonucunda da hep aynı grafikler ve dekoratif yüzeyler elde edilmiştir ve estinin dışında farkı bir sonuç elde edilememiştir.

Geçmiş ciddi bir şekilde eleştirdiği için Fütürizm'e destek vermek mümkün olabilir, ama hiçbir akım kendi başına devrimci söylemlerde bulunabilecek bir sanat sistemi oluşturamaz.

Fütürizm'in, aslında, alelade bir dedikodu, baştan-savmacılık ve "ulusalcılık", "militarizm", "kadınları hor görme" gibi artık ağızlara ciklet olmuş sloganları tekrarlama eyleminden ibaret olduğunu görmek için biraz daha dikkatli bir inceleme yapmak yeterli olacaktır.

Sorunu yalnızca resim bağlamında ele aldığımızda, Fütürizm, Empresyonizm döneminde iflas etmiş bir tutum olan tuval üzerinde yalnızca optik bir tepki gösterme eyleminden öteye gidememiştir. Şu anda hepimiz için çok açık ki, bazı anları grafik olarak dondurmak ve aktarmak toplumsal içerikli bir hareket oluşturmak için yeterli değildir. Bu bize bir cesedin kalbinin atması kadar saçma gelmektedir.

Fütüristler, gösterişli bir slogan olan "hız" kavramını büyük bir koz olarak öne sürmüşlerdir. Bu sloganın ne kadar ses getirebilme potansiyeli olduğunu kabul ediyoruz ve en güçlü taşralının bile bu slogandan nasıl etkileneceği gözümüzün önüne geliyor. Ama, bir Fütürist'e "hız"ı nasıl hayal ettiğini sorduğumuzda, hızlı otomobiller, rüzgarda ses çıkaran teller ve caddelerin durmak bilmeyen hızlı yaşantısının ötesinde bir ifadeye rastlayamayız. Acaba hiç kimsenin hız

ve ritm için bütün bunlara gerek olmadığını Fütüristler'e anlatmasına gerek var mı?

Ne Fütürizm ne de Kübizm zamanımızın onlardan beklediğini gerçekleştirememiştir.

Bu iki sanat okulu dışında yakın geçmişte dikkate değer başka bir sanat akımı olmamıştır. Yaşamın gerçek kurallarına dayalı bir "sanat"ın temelleri atılmadıkça, gelişen yeni kültürün baskısının karşısında başka hiçbir sanat okulu duramaz.

Her şey bir kurgudur. Yalnızca yaşam ve yaşamın kuralları gerçektir. Yaşam, güzelliği bir estetik değerlendirme ölçütü olarak algılamaz. Faydalı varoluş güzelliğin en yüksek seviyesidir.

Yaşam iyi ve kötü kavramlarını adli ya da ahlaki değerlendirme ölçütleri olarak algılamaz. Gereksinme, en yüksek ve adli ahlak biçimidir.

Yaşam, mantıksal olarak soyutlanmış gerçekleri tanımaz, yapılan iş en emin ve önemli gerçektir. Bu saydıklarımız yaşamın kurallarıdır. Eğer sanat soyutlama, hayal ve kurgu üzerine kurulmuşsa bu kurallarla nasıl baş edilebilir?

Diyoruz ki, Mekan ve zaman yeniden doğmuştur.

Yaşam, mekan ve zamandan yola çıkarak oluşur ve dolayısıyla sanat mekanı biçimlendirmede kullanılmalıdır.

Geçen zamanla devletler, ekonomik ve politik sistemler yok olur, düşünceler çöker. Ama yaşam buna karşı çıkacak kadar güçlüdür ve zaman kesintisiz olarak devam eder."⁴⁷

⁴⁷ Arredamento/Dekorasyon 1995/11, Murat Germen tarafından şu yayından çevrilmiştir: S.Bann (Ed.), *"The Tradition of Constructivism"*, Thames and Hudson, Londra, 1974, s.74-

Konstrüktivizm'in meydana geldiği ortamın siyasi gelişimleri, geleceğe olan büyük inanç, teknolojinin üstünlüğüne olan hayranlık ile şekillenen manifestonun da ilan ettiği gibi, bu yeni akım sanatın alışlagelen anlamına köklü bir değişim getirmiştir.

20.yy. başlarında sanat, resimden, heykele, mimariye dek geçen yüzyılın betimleyici-teslimiyetçi gerçekliği ile anlamlandırılıyordu. Değerler geçmişe aitti ve yeniye yönelik çabalar da köklerini geçmişte arama ihtiyacı duyuyordu. Bu anlamda, Rus konstrüktivistleri ya da Rus Modernist sanatçıları gerçek bir devrimci/öncü hareketle, geçmişin yüklerinden kurtulmak ve "anlam" kavramını yeniden sorgulamak amacıyla, endüstri toplumuna ait yeni bir kurmaca dili ve perspektifi oluşturmaya çalıştılar.

1915'de otuz'u aşkın soyut çalışmasını sergileyen Maleviç yapıtın, iç ögeler düzeninin oluşturduğu yeni bir gerçekliğin-temsili gerçekliğin yerini aldığını söylüyordu. Yapıtlarını süprematizm diye adlandıran Maleviç'in yanı sıra Delaunay, Mondrian, Picasso, Braque, Matisse vb. ressamların yüzyıl başından itibaren klasik resmin kalıplarını kırmaya yönelik çalışmaları, fotoğrafın sanata ve görsel algıya yaptığı katkılar "anlam"ın sorgulanmasını ve değişimini hızlandıran öncü hareketlerdir.⁴⁸

Rus modernistleri, sanatsal üretimi geçmişin anlam dünyasından kopartırken, Art Nouveau'nun yaptığı gibi dışarıdan yeni bir anlam taşımak yerine, anlamı yapı ögelerinin kendi iç ilişkiler düzeninde aramayı seçmiştir.⁴⁹

Konstrüktivizmin tüm amacı, siyasi kaynakları, ulaşmak istediği nokta, sanatsal görüşleri ve çabalarının temeli Aleksei Gan tarafından 1922 yılında kaleme alınan, manifesto değerindeki yazısında şöyle ifade edilmiştir:

⁴⁸ Lyton, Norbert; *"Modern Sanatın Öyküsü"*, İstanbul, Remzi Kitabevi, İstanbul, Çev:Prof.Dr.Cevat Çapan, Prof.Dr.Sadi Öziş.

⁴⁹ Köksal, Aykut; *"Anlamın Sonu ve Anlamın Doğuşu"*, 1995/11, Arredamento/Dekorasyon, s.72-73.

"KONSTRÜKTİVİZM 1992,

Maddeciliğin sanat alanındaki başarısı aynı zamanda onun ilerdeki zaferinin habercisidir.

Proleter devrim, bir kırbaçlayıcı sözcük değil, insanın itici varlığını saklama eğilimini asalaklıktan kurtaran kırbacın ta kendisidir.

Nesnel koşullar çerçevesinde gelişen mevcut durum, bizi, toplumsal gelişmenin, ancak geçmiş sanat kültürünün kabul edilemeyeceği kehanetine bağlı olarak gerçekleşeceğini belirtmeye zorluyor.

Uç noktada bireysellik, en reaksiyoner bir idealizm mantığıyla, sanat denilen şeyin kalıcı olmasına yol açmıştır, bu bireysellik öznel güzelliğin rafine edilmesi yolunda yeni ve gereksiz deneylerin yapılmasına yol açmaktadır.

SANAT
DİN BİLİM
METAFİZİK
VE MİSTİSİZM İLE
AYRILAMAYACAK BİR BİÇİMDE BAĞLIDIR.

Sanat, tekniğin ilkel anlamda "aletin embriyo halindeki biçimi" olarak nitelendirilebileceği ilksel kültürler devrinde ortaya çıktı.

Ortaçağlar'da ise zanaat loncalarının ocağından geçti.

İkiyüzlü burjuva kültürü tarafından yapay bir biçimde tekrar canlandırılmaya çalışılan sanat, sonunda zamanımızın mekanik dünyasına çarparak parçalandı.

SANATA ÖLÜM!
DOĞAL OLARAK DOĞDU
DOĞAL OLARAK GELİŞTİ
VE DOĞAL OLARAK YOK OLDU.

MARKSİSTLER ZAMANIMIZIN YENİ TARİHSEL ÇEVRESİ İÇİNDE YENİ BİR SANATSAL İŞGÜCÜ BİÇİMİ BULMALI VE BU SAYEDE MEVCUT SANATIN ÖLÜMÜNÜ BİLİMSEL OLARAK NETLEŞTİRMELİDİRLER.

Günümüzün özgül ortamında, devrimci sanat ustalarının işlerinde toplumsal yorumlamaya ve teknik alanda zirveleşmeye doğru bir eğilim gözleniyor.

SANAYİ KÜLTÜRÜNÜN ZARİF ÇOCUĞU KONSTRÜKTİVİZM İLERLİYOR
KAPİTALİZM UZUNCA SÜREDİR ONU YERALTINDA TUTARAK ÇÜRÜTTÜ
PROLETER DEVRİM SAYESİNDE İSE ÖZGÜRLÜĞÜNE KAVUŞTU
25 EKİM 1917'DE YENİ BİR TARİH YAZILMAYA BAŞLANDI

EKİM DEVRİMİ'NİN KARŞI TARAFI

İLKSEL, OTORİTER VE BİREYSEL İKTİDAR VE RUH DÖNEMLERİYDİ

Bizim tarafımızda ise, işgücü ve zihni örgütlemeyi amaçlayan dünyanın ilk kültürü var!

Eski kültürler, yani ruhani ve idari güçleri elinde bulunduran kültürler, sanatı "güzel" ve "ebedi" bir şey olarak betimlemişlerdir. Sanat, görsel niteliğiyle dine, felsefeye ve geçmişin sözde-ruhani kültürüne hizmet etmiştir.

Sanat, kutsal tarihin, dini sırların, evrensel bilinmezlerin, soyut sevinçler ve üzüntülerin, felsefenin spekülative gerçeklerinin ve içerikleri ekonomik şartlara göre belirlenen bireysel aldatmacaların sözde-ruhani niteliklerini, resimleme yoluyla, spekülative bir şekilde somutlaştırmıştır.

YENİ EKONOMİK YAPI TARAFINDAN ŞEKİLLENDİRİLMİŞ SOSYO-POLİTİK SİSTEM YENİ BİÇİMLERİN VE İFADE BİÇİMLERİNİN DOĞMASINA YOL AÇMIŞTIR.

SU YÜZÜNE ÇIKMAKTA OLAN ZİHİN VE EMEK KÜLTÜRÜ ENTELLEKTÜEL-MADDESEL ÜRETİMDE İFADESİNİ BULACAKTIR.

KONSTRÜKTİVİZMİN İLK SLOGANI "SANATSAL EMEKTE SPEKÜLATİF ETKİNLİKLERE HAYIR"DIR

ÇAĞIMIZ ENDÜSTRİ ÇAĞIDIR
VE HEYKEL SANATI NESNENİN MEKANSAL ÇÖZÜMÜNÜ SAĞLAMALIDIR
RESİM SANATI FOTOĞRAF SANATIYLA YARIŞAMAZ
"KİTLE HAREKETİ"Nİ ZAMANIMIZIN BİR ÜRÜNÜ OLARAK TAKDİM ETTİĞİ
ZAMAN TİYATRO ÇOK GÜLÜNÇ BİR HALE GELİYOR
MİMARLIK KONSTRÜKTİVİZMİN GELİŞMESİNİ DURDURAMAZ
KONSTRÜKTİVİZM VE KİTLE HAREKETİ AYRILAMAZ BİR ŞEKİLDE
DEVİRİMCİ YAŞAMA BİÇİMİMİZİN EMEK SİSTEMİNE BAĞLIDIR.

TEKTONİK

DOKU

KONSTRÜKSİYON

Renk, çizgi, düzlem, hacim ve hareket gibi sanatın biçimsel ve maddesel temellerini korumak koşuluyla ve sanatsal etkinlik maddi olarak anlaşılabilir olduğu sürece, zihinsel-maddeci üretim yeni sanatla *ifade* biçimleri bulacaktır.

Sanat gerçeği yansıtmamalı, betimlememeli veya yorumlamalı, onun yerine "her engele rağmen, organize bir işgücü olarak, belirlenmiş bir planı yürütecek ve gelecekteki toplumun temel taşlarını oluşturacak" proleteryanın amaçlarını ifade etmekte kullanılmalıdır.

Şimdi zamanıdır, tam proleter devrim başarıya ulaşmışken ve kollektif sosyal üretimi gerçekleştirecek organize kültürün demirden rayları döşenirken, renk ve çizginin ustası sanatçıların Konstrüktivist olmasının ve milyonların eylemine katkıda bulunmasının insanlık tarihi içinde daha evvel hiç benimsenmemiş olan bu yaklaşımı gerçekleştirebilmek için pratik arayışların verimli yollarına düşmek gerekmektedir.

Zihinsel-maddesel üretimin en önemli amacı, maddesel insanın komünist ifadesini bulmak, yani komünist kültürün gereksinmelerini tatmin edecek hizmetler ve binaların üretilmesi aşaması için bilimsel bir çıkış noktası oluşturmaktır.

İkinci amacı, kitlesel emek süreçlerinin takviyesi ve organizasyonunda izlenecek yaklaşımlar için bilimsel temeller oluşturmaktır.

Devrim sosyal değişimin en yüksek seviyede gerçekleşen şeklidir, kendine has bilgi birikimi ve kişisel girişimcilik gerektirir.

Proleter Ekim Devrimi sol eğilimli sanatın tohumlarını atmıştır. Sol eğilimli sanatın en üretici ve kabiliyetli yaratıcıları Ekim devrimi sayesinde sanatlarını icra edebilmişlerdir. Dört yıl boyunca sayısı az fakat kalitesi yüksek uzman kişiler okullar ve gezgin gruplar sayesinde sanatın gelişimini yakından izlediler. Fakat bütün bu uygun atmosfere rağmen, sol eğilimli sanatçılar arasında toplumsal açıdan bilinçli devrimciler bulunmadığı için, yeni sanatsal ifade biçimleri yaratılmasında başarılı olunamadı. Sanatçılar, proleter devrimin gereklerinden çok, mesleki ve bireysel çıkarlarını ön plana çıkardılar. Bu da o alandaki gerilemenin baş sebebiydi.

Zihinsel-maddesel üretimin karşılaştığı sorun şudur: Sanatsal niteliği olan bir çalışma çerçevesinde işçilere günlük sorunlarla nasıl ve hangi araçlarla başedebileceklerini anlatabilmek.

Her ne kadar sol eğilimli sanatçıların bazıları istisnai yeteneğe ve üretmek için yeterli imkanlara sahip olsalar da örgütlenme konusunda aynı beceriyi gösterememektedirler. Konstrüktivizm'in amacı da zaten bu organizasyonu formüle etmektir.

Konstrüktivistler'in tarihi bir bütün olarak sindirmek ve kapitalist toplumun gelişmesini incelemek için faydalandıkları tarihsel maddecilik kuramı, aynı zamanda sanatın tarihini de çalışmalarını sağlamaktadır. Sanat tarihi, Konstrüktivistler için, bütün diğer toplumsal vakalar gibi, içinde bulunduğu ortamın teknolojik ve ekonomik koşulları dahilinde gelişmiş bir üründür.

Konstrüktivistler izleyecekleri tek ekol olarak Sovyet sisteminin pratik gerçekliğini kabul etmekte ve bu sistem içinde yorulmadan, sakinmeden sonsuz sayıda deney yapabileceklerine inanmaktadırlar.

Dialektik maddecilik, Konstrüktivizm için izlenmesi gereken yolları ve geleceğe ait hedeflerin gösteren bir pusula vazifesi görmektedir. Dialektik materyalizmin metodu, yeni materyel inşa biçimleri bulmak ve planlamak konularında önümüzde keşfedilmemiş ufuklar açmaktadır.

Konstrüktivizm'in kalifiye (Marksist anlamda) elemanlarını ve teorisyenlerini biraraya toparlayabilmek için, Konstrüktivistler'in deneysel emek süreçlerini gerçekleştirebilecekleri disiplinler yaratmak ve emeğin yönlendirilmesi çok önemlidir.

Solcu sanatçıların geçmişinde, başarılı ve başarısız deneylerin, keşifler ve bozgunların yer aldığı üretken bir yol vardır. Yenilikçi çabaları incelendiğinde, endüstriyel üretimin prensiplerine yönelik muğlak ama sebatlı bir eğilim gözlenir. Dokunun bir tedarik biçimi olarak ya da görsel algılamamanın resimli takdimi olarak algılanması ve bir yüzey çözünürlüğü biçimi olarak konstrüktif kurallar sisteminin arayışına girilmesi Solcu resim sanatı, sanatın eski geleneklerini bir kenara iterek endüstriyel üretimin bahsi geçen bu iki ilkesi çerçevesinde etkinliğini sürdürmüştür. Endüstriyel üretimin maddesel ve biçimsel ilkelerine, yani doku ve konstrüktif kurallar sistemine ek olarak, Konstrüktivizm bize bir de tektonik olarak adlandırdığımız bir üçüncü ilke vermiştir.

Solcu sanatçılar, burjuva kültürünün ihtiyaçlarını tatmin etmeyi reddederek yeni kültürel oluşumun ilk devrimci çekirdeğini oluşturdular. Üretimde meydana gelen sorunları kendi sorunları yaptılar ve kendi sahalarının şartları dahilinde bunlara çözüm yaratmaya çalıştılar. Fakat gene de sanatlarında tematik bir toplumsal ifadeye ulaşmakta zorluk çektiler.

İşte proleter devrim bunu başarmıştır.

Estetikçiler ve cahil kalmış kesim, kendileriyle aynı fikirlere sahip entelektüellerle beraber müzikleriyle bütün dünyayı bir "uyumlu bir biçimde sağır" edebileceklerini ve ticari ruhu Sovyet "havası"na çevirebileceklerini hayal ettiler. Rusya'daki cahilliği ve okuma

düzeysizliğini tasvir eden sembolik-gerçekçi resimleriyle sosyal devrimin ne kadar önemli olduğunu ortaya çıkarmak ve kendi mesleklerinde komünizmin ne kadar önemli bir yer tuttuğunu anlatmaktı amaçları.

Sanattan yoksun olarak ve zihinsel-maddesel üretimin yardımıyla, Konstrüktivistler geçmişle yapılan mücadele ve geleceğin fethedilmesi çalışmaları için proleter düzenin saflarında yer alıyorlar."⁵⁰

2.3.1.1. MIHAILAVİÇ ALEKSANDR RODCENKO

(Doğumu:5 Aralık 1891 Petersburg, Rus Çarlığı, Ölümü:3 Aralık 1956 Moskova, S.S.C.B.) Konstrüktivizm akımının önemli bir üyesi olan sanatçı, ressam, heykel tasarım ve fotoğrafçılık alanında eserler vermiştir. 1910-1914 yılları arasında Odessa'daki Kazan Sanat Okulu'nda öğrenim gördükten sonra, Moskova'ya gitti. Kısa süre sonra gelenekçilikten ayrılarak cetvel ve pergel yardımıyla soyut geometrik yapıtlar üretti. 1918 yılında Kazimir Maleviç'in "*Beyaz Üstünde Beyaz*" resmine karşılık olarak geometrik "*Siyah Üstünde Siyah*" dizisini oluşturdu. 1919 yılında ağaç, metal vb. malzemelerden oluşan geometrik soyut heykeller üretti. Rodçenko, yapımcılık içinde "üretimci sanatı" savunularla işbirliğine girdi. 1920'lerde tuval resminden uzaklaşarak fotoğrafçılık, afiş, kitap ve harf tasarımı, mobilya, sinema ve sahne tasarımı gibi başka alanlara yöneldi.

Rodçenko fotoğraflarında tepeden bakış açısını geliştirerek uygulamıştır. Karelerinde geometrik yerleştirmeler belirgin şekilde hissedilir. Rodçenko'nun üst bakış açısını uygulamasından çok önceleri, 1840'da Arthur Parsey "*The Science of Vision; or; Natural Perspective...Containing The New Optical Laws of Camera Obscura or Daguerreotype*" (Görüntünün Bilimi veya Doğal Perspektif...Daguerreotype veya Camera Obsura'nın Yeni Optik

⁵⁰ Arredemento/Dekorasyon Kasım, 1995, Murat Germen tarafından şu yayından çevrilmiştir: S.Bann(Ed.) *The Tradition of Constructivism*, Thames and Hudson, Londra, 1974.

Kuralları Kapsamında) adlı yapıtında "Sanat daima nesneleri geometrik olarak sunmuştur; peki, neden biz bu nesneleri düşey olarak göremiyoruz? Ya da neden bu nesneleri sadece yatay olarak görüyoruz?"⁵¹ Fakat bu öneri o dönemlerde dikkat çekmemiş belki de dönemin teknik olanakları nedeniyle uygulamaya geçirilememiştir.

1920'li yıllarda fotoğrafçılar zengin kompozisyon olanaklarına sahip yeni perspektifleri keşfetmeye başladılar. Bu arayışlar sonucunda yeni bakış açıları -yatay, düşey, alt, üst- fotoğraf alanında kullanılmaya başlanır.

Rodcenko'nun üst bakış açısı ile ve kamerasının düzlemini eğerek oluşturduğu "Başlıksız" (Bkz.Fot.1) fotoğrafında, devrim sonrası Rusya'sına ait bilgiler aktarmaktadır. Kent dokusu, törene ya da gösteriye katılımın yoğunluğu, ancak Lenin ve Troçkinin dev posterlerinden öte hiç kimsenin kimliğinin belli olmayışı ve 1912-1932 tarihleri bizi belli bir zaman dilimine çekmektedir. Fotoğrafla ilgili verileri çözümledikçe, gördüklerimiz bize o dönemin siyasi ortamının kısa bir dökümünü sunmaktadır.



Fot:1 Rodcenko; "Başlıksız" 29.5x40.5 cm.

⁵¹ Newhall, Beaumont; "The History of Photography", New York Graphic Society Books, Little Brown Company, 1977, s.281-282.

2.3.2. Fotoğraf Gökdelenleri Keşfediyor

1910'lu yıllarda Amerikan Photo Secession Gurubunun çalışmaları ve Saf fotoğraf anlayışının hakimiyeti ile pek çok kişi çevrelerindeki her nesneyi fotoğrafın konusu haline getirerek farklı söylemler geliştirmeye yönelmiş olduğunu daha önce belirlemiştik. Konumuz bağlamında ise ilk örneklerin Stieglitz tarafından gerçekleştirildiğini görüyoruz. Ancak Stieglitz, mimari yapıların fotoğraflanmasında anlam boyutunda bir değişiklikte çağının eleştirisini yapma girişiminde bulunmamış veya bir dizi gerçekleştirmeye yönelmemiştir.

Rodcenko, konstrüktivist anlayışla fotoğraf görselliğini birleştirerek, kent görüntülerinde Rus devrimini ve yaşam boyutunu ortaya koyan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Alvin Longdon Coburn ve Erich Mendelsohn ise ilk kez gökdelenleri mimari, fiziksel unsurlarından öte, sosyal boyutlarını sorgulama, çağımızı irdeleme amacı ile ve bir dizi oluşturacak şekilde fotoğrafın konusu haline getirmişlerdir. Bu alandaki çalışmaları sergi ve katalog boyutunda sınırlı kalıp, devamlılık taşınamasına karşın mimari dokuyu, sanatsal bir anlayışla fotoğrafın konusu yapmaları kayda değerdir.

2.3.2.1. ALVİN LANGDON COBURN (1882-1966)

ABD asıllı İngiliz fotoğrafçı olan Coburn, fotoğraf çekmeye 8 yaşında başlamıştır. 1899 yılında Edward Steichen'le tanışması onun ciddi anlamda fotoğrafa eğilmesini sağlamıştır. Aynı yıl iki kişisel sergi gerçekleştirdi. 1902 yılında New York'ta kurduğu stüdyoda kendi çalışmalarını da sergiliyordu. Aynı yıl Photo Secession gurubuna kabul edildi.

1903 yılında da İngiliz fotoğraf gurubu Linked Ring Brotherhood'a katıldı. Bir yıl kadar Photo Secession'un önde gelen isimlerinden Gertrude Kassebier'in yanında çalıştı. Daha sonra Bostan'a döndü.

1904 yılında ünlü kişilerin fotoğraflarını çekmek üzere bir anlaşma yaparak Londra'ya gitti. Unutulmaz portreleri arasında George Meredith(1904), Auguste Rodin(1906) ve Henry James'in(1906) fotoğrafları sayılabilir. Ayrıca Rodin'in ünlü heykeli "Düşünen Adam" pozunda çıplak olarak George Bernard Show'un fotoğrafı dikkate değerdir(1906). Coburn portrelerini Men of Mark(1913) ve More Man of Mark(1922) adlı albümlerde topladı.⁵²

Coburn daha sonra kentleri görüntülemeye başladı. Londra, Edinburgh, New-York gibi kent görüntülerinde güçlü bir atmosfer ve mekan duyarlılığı yakaladı.

1913 yılında "*New York'un Zirvelerinden*" adı ile açtığı beş fotoğrafık sergisinde yukarıdan aşağıya bakış açısı ile çekilmiş fotoğrafıyla fotoğraf tarihinde yeni bir söylem yaratıyordu. Tepeden bakış açısı ile kent elemanları olan binalar, caddeler, pencerelerle dolu cepheler gerçek boyutlarından soyutlanıyor, farklı anlamlar kazanıyorlardı. Bunlardan "*Bin Pencere* Ev" kübist fantazinin perspektifi gibiydi.⁵³ (Bkz. Fot:2) Bu fotoğrafta kamera eksen

⁵² Ana Britannica Ansiklopedisi, Genel Kültür, cilt:6, s.67, Ana Yay. ve Encyclopædia Britannica Inc. İstanbul, 1992.

⁵³ Newhall, Beaumont; "*The History of Photography*", New York, Graphic Society Books, Little Brown Company, 1977, s.212.

meyillidir. Duyumlarımızın dengesi ve algı kavramımız da değişikliğe uğratılır. Cepheler, soyut resimlerdeki gibi yamuk planlarla düzenlenmiş gibi görünür. Ve oldukça geniş açıyla yapılan çekimler sonucu görüntüye farklı anlamlar yüklemektedir. İnsanlardan arınmış bu heybetli binaların görüntüleri aracılığı ile, insanın işlevi, doğa içindeki yeri, gücü modernizm vb. insan yaratusı sonucu oluşan pek çok değerler bütününe sorgulanmaktadır.



Fot:2 Alvin Langdon Coburn "Bin Pencereli Ev",1912.

2.3.2.2. ERICH MENDELSON (1887-1953)

Alman kökenli, modernist bir mimar olan Mendelsohn, Naziler'in iktidara geçişine kadar Almanya'da yaşamış daha sonra Amerika'ya göçmüştür. Gerçekleştirdiği yapılarda ekspresyonizm ve futurizmin kesin izlerini bulmak mümkündür. 1917 ve 1919 yılları arasında gerçekleştirdiği sketch'lerinde makina teknolojisi ile mimari formları birleştirerek yeni bir estetik oluşturmuştur. Bu anlayışın izleri kuleler, pencere boyutlarındaki farklılıklar, merdiven kovalarının çeşitliliği, mekanın dış cephesinde ulaşılan sadelikte kendini gösterir. Mendelsohn'un en tanınan yapısı Einstein Tower(1919)'dur.⁵⁴

Mimarlığın yanı sıra fotoğrafla da ilgilenen Mendelsohn, New York gökdelenlerini ve Midle West'in silolarını görüntülemiştir. Fotoğrafları 1926 yılında, America,: Bilderbuch einer Architekten (Amerika: Bir mimarın fotoğraf albümü) adıyla yayınlandı. Albümünde kamerasını aşağı ve yukarı yönlendirerek çektiği, bazen soyutlamaya yakın mimari fotoğraflar yer alıyordu. Sanatçı fotoğraflarını "çapraz, eğik enstantaneler" vb. alt yazılar ile açıklamak gereğini hissetmiştir. Konstrüktivist Rus sanatçı El Lissitzki Mendelsohn'un kitabı hakkında şunları yazmıştır; "Hiç kuşkusuz şimdiye kadar gördüğümüz Amerika'yı konu alan fotoğrafların ve kartpostalların en ilginçidir. Sayfaları ilk çeviren birisi kendisini dramatik bir film seyrediyor gibi hissetmekte ve etkilenmektedir. Hiç bir şekilde alışık olunmayan görüntüler gözlerimizin önünden geçmektedir. Bazı görüntüleri anlamak için kitabı ters yüz etmek gerekmektedir. Mimar bize Amerika'yı uzaktan değil ama içinden gösteriyor. Bizi sokakların kanyonlarına doğru yönlendiriyor..."⁵⁵

Mendelsohn'un aşağıdan yukarıya doğru bakış açısı ile gerçekleştirdiği New York görüntülerinde L'Equitable Trust Building'de (Bkz. Fot:3) olduğu gibi-binalar son derece azametle göklere uzamaktadır. Çevresinde yer alan binalara oranla çok daha yüksek

⁵⁴ Frampton, Kenneth; *"Modern Architecture"*, London, Thames and Hudson Ltd., 3.basım, 1992, s.120-122.

⁵⁵ Newhall, Beaumont; *"The History of Photography"*, N.Y. Graphic Society Books, Little Brown and Company Boston, 1977.

oluşları, sokak üzerinde daha büyük bir baskıya sebep olmakta, belli noktalardan insanların gökyüzünü görmesini dahi engellemektedir. Bina katlarının çokluğuna, pencere sayısının yoğunluğuna karşın içinde yapılan işin niteliği, çalışanların sayısı, kimliği hakkında hiçbir bilgi iletmemektedir. Adı dışında, işlevi hakkında bilgi ileten hiçbir veriye sahip değildir. Bu özelliklerinden dolayı fotoğrafa konu edilen gökdelen, gökdelen özelliği ön plana çıkarak bizi farklı tartışmalara sürükleyecek sorular şekillendirmektedir. Dolayısı ile fotoğrafın konusu haline gelen mimari eserler, teknoloji ile gelineen noktanın, modernizmin bir kanıtı olarak çağının sembolü haline gelmekte ve bilgi verici niteliklerinden arınarak, düşündürücü, sorgulayıcı eleştirel bir onlam kazanmaktadırlar.



Fot:3 Mendelsohn, "L'Equitable Trust Building", 1926.

2.3.3. Bauhaus Okulu (1919-1933)

1919 yılında mimar Walter Gropius'un Weimar'daki Saksonya Grandüklük Güzel Sanatlar Okulu ile Saksonya Grandüklük Uygulamalı Güzel Sanatlar Okulunu birleştirerek "*BAUHAUS*" adı ile yeni bir okul kurdu.

Gropius 1919 yılında Bauhaus'un amaçlarını belirtmek için yazdığı manifestoyu şöyle bitiriyordu: "...meslek olarak sanat" yoktur. Sanatkâr ile işçi arasında hiçbir fark yoktur. Sanatçı işçinin takviye edilmişidir. Allahın inayetiyle, o kendi iradesiyle ilgili olan ender anlarda, bilinçsiz olarak kendi el sanatıyla bir sanat çiçeklendirir. Zanaata ait kurallar her sanatçı için geçerlidir. Yaratıcı biçimlendirmenin esas kaynağı buradadır. Bu nedenle işçiler ve sanatçılar arasında kibirli, aşılması zor duvarlar kurmak isteyen, sınıf yaratıcı bir müşkülpesentlik olmadan bir lonca kuralım. Hepsı bir vücut halinde kurulacak olan geleceğin bugünden, günün birinde yeni teşekkül edecek olan insanın kristal sembolü olarak, el işçilerinin milyonlarca elinden çıkarak göklere yükselecek mimarı, heykel ve resim sanatını birlikte isteyelim, düşünelim, yapalım..."⁵⁶

Bauhaus'ta sanat ve el sanatları arasındaki kopukluk, öğrencilerin her iki alanda da eğitilmesiyle giderilmeye çalışılıyordu. Gropius'a göre çağdaş tasarımcılar, varlıklı seçkinler için tekil nesneler değil, toplumun çoğunluğuna yönelik işlevsel ve estetik nesneler üretmeliydiler. Bu çabanın yirminci yüzyılda etkili olabilmesi için de makinesel teknik gelişimlerin tasarımın ön koşulu olması gerektiği Bauhaus'un ana fikrini oluşturuyordu.

Bauhaus, İngiltere'deki sosyal-romantik reform hareketi öncüsü William Morris'in ortaya attığı, uygulamalı sanat mesleğini anlamsız, Viyanalı mimar Loos'un üzerinde önemle durduğu süsleme sanatını da abartılı bulduğu için eğitim programında yer vermiyordu. Bauhaus'un esas amacı; teknik ve konstrüksiyonu birleştirerek, teknik ve sanat arasındaki ayrılığı ortadan kaldırmaktı.

⁵⁶ Turani, Ahmet; "*Dünya Sanat Tarihi*", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s.620-623.

Bauhaus'ta sanatçılar, dehalar yetiştirilmeyecekti. Öğrenciler çırak idiler ve esnaf odasında kalfalık sınavını vermek zorundaydılar. Öğretmenler profesör titrinden feragat ediyor ve kendilerine "formmaister" (biçim ustası) ünvanını uygun görüyorlardı. Bauhaus öğrencileri atölyelere kabul edilmeden önce altı aylık bir hazırlık kursu görüyorlardı. Bu kurslarda marangozluk, maden işleri, seramik, vitray, duvar resmi, dokuma, grafik, tipografi ve sahne tasarımı gibi dallara ayrılmış olan atölyelerde biri kuramsal sorunları ele alan biçim ustası (sanatçı), diğeri de zanaatkâr olmak üzere genellikle iki kişi ders veriyordu. Üç yıllık atölye eğitiminden sonra öğrenci, ustalık diploması alıyordu.

Bauhaus'un eğitim kadrosunda; Paul Klee(vitray ve resim), Wassily Kandisky(duvar resmi), Lyonel Feininger(grafik sanatlar), Oskar Schlemmer(sahne tasarımı), Marcel Breuer(iç mimarlık), Herbert Bayer(tipografi ve reklam tasarımı), Gerhard Marcks(seramik), George Muche(dokumacılık), László Moholy-Nagy(ışık) atölyelerini yönetiyorlardı.⁵⁷

El Lissitzky ve Maleviç vasıtası ile Bauhaus'a konstrüktivist kurallar, Hollandalı Theo Van Doesburg aracılığı ile De Stijl fikirler girdi. Bauhaus ilkeleri doğrultusunda yayınlanan kitaplar arasında; Maleviç "Die Gegenstandlose Welt"(Nesnesiz Dünya), Theo Van Doesburg "Grundbegriffe Der Neuen Gestaltenden Kunst"(Yeni Anlamda Biçim Veren Sanatın Temel Kavramları, 1925), Kandiski'nin "Punkt Und Linie Zu Fläche"(Yüzeyde Nokta ve Çizgi, 1929), ve Paul Klee'nin "Padagogischer Skizzenbuch"(Pedagojik Taslak Kitabı, 1925) en önemli olanlardır.⁵⁸

1923'te Bauhaus ışık atölyesinin yöneticisi olan Macar kökenli sanatçı László Moholy-Nagy(1895-1946), fotoğrafı öykü anlatan veya manzara kaydedici özelliğinden arındırarak, soyut ve deneysel anlatım aracı olarak kullanmıştır.

⁵⁷ Ana Britannica, Cilt 3, s.455-456.

⁵⁸ Turani, Ahmet; a.g.y., s.623.

Fotoğrafçılık, temelde "demokratik" bir imge üretim aracı olduğu için, herkesin tasarımcı olmasını isteyen, sosyal eşitlik yanlısı Bauhaus düşüncesine uygundu. Kullanma kolaylığı ve ucuz, çabuk çoğaltılabilme özelliklerinin yanı sıra teknolojik bir ürün olan fotoğraf aracılığı ile üretilen yapıtlar nesnel'di. Bunlar da sanatçılara, tasarımcılara ve diğer insanlara, değişik görüş açıları, algılama biçimlerini öğreterek yeni yaratım olanakları sağlayacaktır.

Moholy-Nagy, fotoğrafçılığın zamanındaki bütün kullanım alanlarını kaplayan geniş bir tanımlamasını yapmıştır. Bir eğitici olarak yaptığı çalışmaların bir özeti niteliğini taşıyan "Fotoğrafik Görüşün Sekiz Varyasyonu" listesi, geçerliliğini bugün dahi sürdürmektedir.⁵⁹

1) Soyut Görme: Salt ışığın oluşturduğu biçimlerin saptanması. Bu renkli veya siyah-beyaz fotogramlarda olabilir.

2) Tam Görme: Nesnelerin görüntülerini oldukları gibi belgeleme. Habercilik gibi.

3) Çabuk Görme: Hareketli nesnelerin dondurulması. "Enstantane", anı dondurmak gibi.

4) Yavaş Görme: Hareketli nesnelerin yer değiştirmeleri olayının zaman içinde saptanması. Oto lambalarının uzun çizgiler olarak çıkması(spagetti efekti) gibi.

5) Arttırılmış Görme:

a) Mikro Fotoğrafçılık.

b) Filtrelerle veya başka yöntemlerle gözle görülmeyen şeylerin saptanması. Sis altındaki uzak yerlerin (veya gece karanlığında) infrared film(ve ışık) kullanılarak yapılan çekimler gibi.

6) Delici Görme: Röntgen ışınları ile...

⁵⁹ Topçuoğlu, Nazif; *"İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani"*, İstanbul, Y.K.Y. 1992, s.62.

7) Aynı Anda (farklı şeyleri) Görme: Üst üste çekme, buna otomatik fotomontaj da denebilir.

8) Bozulmuş Görme: Çekerken prizmalar veya aynalar kullanarak, yahut karanlık odada negatife (veya kağıda) fiziksel ve kimyasal müdahaleler yaparak...

Bu çalışmaların sonucunda "Optik Biçimsellik" veya "Kamera Görüşü"(Fotoğraf Makinası Görüşü) diye adlandırılan, fotoğraf eleştirisinde kullanılacak olan, Bauhaus çerçevesinde değerler ortaya çıkar. Buna göre de son derece incelmış "sofistike" bir biçimsel duyunun sonucu olan "artistik" fotoğraflarla, amatör fotoğrafçıların çektiği ya da bilimsel amaçlı çalışılan bir teknik adamın elde ettiği görüntülerdeki değişik görüş açıları, optik olaylar, biçimsel ya da içeriksel yenilikler taşıyan fotoğraflar eşdeğer sayılabilir ve bunlardan öğrenilecek çok şeyler vardır.

Moholy-Nagy bu görüşlerini, dönemin savaş sonrası Almanya'sında amatörler tarafından basın, teknolojik, bilimsel, polisiye vb. gerçekleştirilen fotoğraf örneklerinden şekillendirdiği sonucuna varılabilir. Çünkü Bauhaus görüşleri doğrultusunda reddedilen geçmiş değerler ve fotoğrafın hâlâ sınırlarının keşfine yönelik çalışmalar sonucu elde edilen naif görüntüler, Moholy-Nagy'nin fotografik görüş ve çalışmaları ile doğru orantılıdır.

Moholy-Nagy'nin görüşleri dahilinde, sanat yapmak veya acil toplumsal işlev sağlamak yerine; süreç ve ışık-mekan ilişkilerini değerlendirmek, dışavurumculuk yerine deneyselliği ön planda tutuyordu. Herkesin bilinçlendirilmesi ile de toplumsal değişim ve yeni kültürel gelişimler sağlanabilirdi. Fotoğrafçının görevi her konuyu sadece biçim ve süreç açısından incelemektir. "Sanat" amaçlı fotoğrafı "reklam" fotoğrafından ayıran sadece niyet ve içeriktir. Her iki alanda da biçimsel kaygılar aynı olmalıdır.

Bu görüşler doğrultusunda 1923'ten 1928'e kadar Bauhaus'ta çalışan Moholy-Nagy sayesinde fotoğraf alanında teknik ve felsefi boyutta pek çok yenilik gündelik yaşama geçirildi. Günümüzde de

kullandığımız pek çok fotografik terim ve teknik Moholy-Nagy ve arkadaşlarının çalışmaları sonucu geliştirildi.

Moholy-Nagy'nin karma teknikler ve müdahalelerle gerçekleştirdiği; çift pozlandırma, çift baskı, değişik montajlar, negatifleri tahrip ederek elde ettiği görüntüler, kuşbakışı ve kurt gözü bakış açıları, karanlık ortamda flaş veya ışık kaynağı kullanarak oluşturduğu görüntüler, düzenlemeler... radyography ve mikroskopik görüntüler kullanarak ya da röntgen ışınlarıyla oluşturduğu soyut görüntüler, tüm dünyada modern tasarım ve fotografik görüntü kavramları üzerinde olumlu, güçlü etkiler yapmıştır. Moholy-Nagy sayesinde, Bauhaus bünyesinde fotoğraf en güçlü etkinlik alanı haline gelmiştir.

1929 yılında Deutsche Werkbund'un sponsorluğunda Stuttgart'ta düzenlenen "*Film ve Foto*" uluslararası sergisinde Bauhaus'un önderliğinde, binin üzerinde fotoğraf yer almıştır. Bu sergi kapsamında Moholy-Nagy'nin fotogramları, Man Ray'in "Rayographs"ları, Bauhaus'un yeni fotografik görüşleri doğrultusundaki işler, X-ray, haber, reklam, soyut fotoğrafların yanı sıra Amerikan ve Alman gruplarının "doğrudan" fotoğraf örnekleri de yer alıyordu.⁶⁰

1919'da kurulan Bauhaus, 1925'e değin Weimar'da 1932'ye değin Dessau'da son aylarında da Berlin'de etkinlik göstermiştir. Ancak Nazi yönetimine ters düşen yöneticileri nedeniyle 1933 yılında Göring tarafından kapatılmıştır. Bir kaç Bauhaus sanatçısı Gröpius, Josef Albers ve Herbert Bayer Amerika'ya göç ettiler. Çeşitli okullara girerek Bauhaus fikrini, ilkelerini yaşatmaya çalıştılar.

1927 yılında Bauhaus'tan ayrıldıktan sonra Moholy-Nagy bir kaç yıl Macaristan, Amsterdam ve Londra'da çalıştı, belgesel filmler çekti. Amerika'ya göçtükten sonra 1937 yılında Chicago'da "Yeni Bauhaus" adı altında aynı ilkeler doğrultusunda bir okul kurdu. Ancak maddi imkanları sağlayan iş adamları ile Yeni Bauhaus'un bünyesindeki

⁶⁰ Pollack, Peter, "*The Picture History of Photography*", New York, Harry N. Abrahams, Inc. Publisher, 1958, s.334-349.

hocaların görüşleri, işleri, Moholy-Nagy'nin görüşleri arasında paralellik kurulamayınca Yeni Bauhaus bir yıl içinde kapandı.

1939 yılında Moholy-Nagy daha çok kendi olanaklarını kullanarak, "Chicago Tasarım Okulu"nu açtı. 1944 yılında da üniversiteye eşitliği kabul edilerek adı "Institute of Desing"(Tasarım Enstitüsü) olan okul, Bauhaus düşüncelerini tamamen yansıtmaktaydı.⁶¹

2.3.4. Yeni Nesnellik (*Neau Sachlichkeit*)

1920-1930 yılları arasında etkili olan "büyüleyici gerçekçilik" de denen bu akım, eşyayı temsili olarak gereğinden çok açık bir kesinlikle tekrar değerlendirir. Bu bakımdan yeni gerçekçilik hem ekspresyonizme hem de empresyonizme karşı bir hareket olarak değerlendirilir.

Büyüleyici Gerçekçilik'in amacı burjuva gerçekçiliğinden uzak, gerçek bir resme ulaşmak için çalışmaktır. Bu anlayış, insana dehşet veren bir gerçekçilik kaygısı ile olanaklı idi ve aldatıcı görünüşün arkasında kalan gerçeklere ulaşılabilirdiğinden, büyüleyici bir karaktere sahiptir. Birinci Dünya Savaşı sonrasının sosyal durumu üzerine saldırgan eleştiriler yapan yeni-gerçekçi ressamilar bir tür gerçeküstücülük sergiliyorlardı.⁶² Ancak doğal formları reddetmedikleri için Nazi Almanyası'nda da varlıklarını sürdürmüşlerdir. 1925 yılında Manheim Şehir Galerisininin yönetmeni G.F.Hartlaub "Yeni Nesnellik" adını verdiği bir sergi düzenleyerek, yeni-gerçekçi ressamiların eserlerine yer vermiş ve akımı tanımlamıştır. Bu alanda eser veren ressamilarlardan bazıları; Georges Schrimpf(1889-1938), George Grosz(1893-1959), Otto Dix(1891-1969), Alexander Kanoldt(1881-1938)'dir.⁶³

⁶¹ Topçuoğlu, Nazif; a.g.y., s.61.

⁶² Turani, Adnan; "Dünya Sanat Tarihi", İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, s.610.

⁶³ Lyton, Norbert; "Modern Sanatın Öyküsü", İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, Çev:Prof.Dr.Cevat ÇAPAN, Prof.Dr.Sadi ÖZİŞ.

Yeni nesnellik anlayışını fotoğrafta uygulayanlardan en tanınanları Albert Ranger Patzsch ve August Sander'dir.

2.3.4.1. ALBERT RANGER PATZSCH (1897-1966)

Fotoğrafı başlı başına bir anlatım aracı olarak görmüş ve bunu bütün yapıtlarında yansıtmıştır. Pictorial fotoğraf anlayışına ve teknik uygulamalarına tepki göstererek, doğrudan müdahalesiz çekimlere yönelmiştir.

1928'de "Dünya Güzeldir" adlı 100 doğa fotoğrafından oluşan albümünü yayınladı. Bunlar tamamıyla müdahalesiz saf fotoğraf⁶⁴ örnekleri idi. Nesnelerin close-up çekimlerindeki alışılmadık şiirsel gerçeklik Avrupalı Sanatçıları derinden etkiledi.

Görsel çizgisi ile Yeni Nesnellik akımının fotoğraftaki temsilcisi olan Patzsch, doğa formlarına gösterdiği duyarlılığı fabrika üretimi nesnelere de taşıdı ve doğal formlarla suni formların biçimsel karşılaştırmasını, tartışmasını ortaya koyan çekimler yaptı. Daha sonraları fabrikalar, köprüler, sanayi alanları, resmi binalar Patzsch'ın konuları arasına girdi. Nesneleri özelliklerinin ötesinde ve kendi kişisel yorumundan kurtararak saf dekorasyon öğeleri olarak görüntülemeye yöneldi. Fotoğrafları soyutlamalara yaklaştırmış olmasına rağmen onun "sanat uğruna sanattan uzaklaşılabilir" görüşüne uygundur.

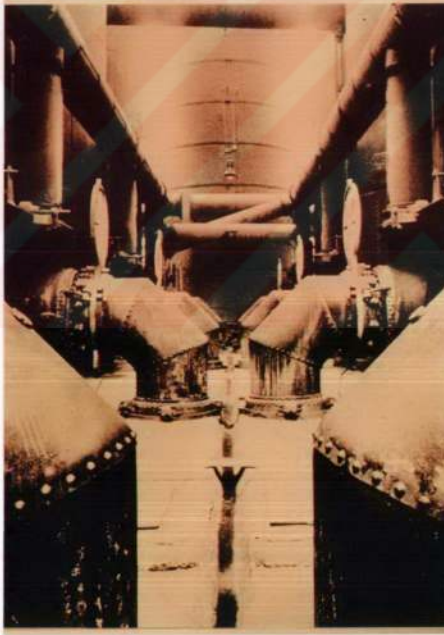
Hatların açıklığı ve biçimsel karakterlerin benzer inceliği modern Alman mimari fotoğrafçısı Werner Mantz'ın 1920 ve 1930 arası çalışmaları da görülür.⁶⁵

"Yüksek Fırınlar"(1927), (Bkz.Fot:4) fotoğrafında görüldüğü gibi, Patzsch, konunun tam karşısında, müdahalede bulunmadan,

⁶⁴ Pollack, Peter; *"The Picture History of Photography"*, New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1958, s.334-349.

⁶⁵ Rosenblum, Naomi, *"A World History of Photography"*, New York, Abbeville Press, 1984.

ortamın doğal atmosferinde çekimlerini gerçekleştirmiştir. Konuya yalın, kendi gerçekliği içinde yargısız yaklaşmıştır. Burada amaç, fabrikanın veya orada yer alan teknolojik araç gerecin belgelenmesinden öte, onlara duyulan bir hayranlığın, modern teknolojinin kusursuzluğunun, mükemmelliğinin sunumudur. Mekanın kullanıcılarından arındırılarak, sadece makinalarının görüntülenmesi bu nesnelerin kendi gerçekliklerinin sorgulanmasıdır. Burada giderek bu teknolojinin insana ne getirdiği, modernizmin, çağın makinalaşmaya yönelik heyecanları, temelde ise insan zekasının, gücünün sınırları irdelenmektedir. 1927'de çekilen bu fotoğraf günümüzde o günün teknolojik boyutunu sergileyen bir belge değerini de kazanmıştır. Ancak anlam ve içeriği değişmemiştir.



Fot:4 Albert Ranger Patzsch, "Yüksek Fırınlar",1927.

2.3.4.2. AUGUST SANDER (D:17 Kasım 1876
Herdorfander Sieg,- Ö:20 Nisan 1964)

Yeni nesnellik anlayışını, toplumsal belge ve portre boyutunda uygulayan bir fotoğrafçıdır. Fotoğrafa ilgisi 16 yaşında çalıştığı madene gelen bir fotoğrafçı ile tanışmasıyla başlamıştır. 1889'de askerden döndükten sonra ise yaşamını fotoğraf çekerek sürdürme kararı aldı. 1901'e kadar değişik kentlerde çalıştıktan sonra, Dresden'deki sanat Akademisine bir yıl devam etti ve Linz'deki bir stüdyoda asistanlık yaptı. 1903 Linz sergisinde altın madalya kazandıktan sonra kendi stüdyosunu kurdu. Burada farklı sanat dalları ile de ilgileniyordu. Çektiği üç renkli fotoğraf nedeniyle Saksonya Kraliyet nişanı aldı. Paris Güzel Sanatlar Sarayı'nda gerçekleştirdiği sergi ile altın madalyaya layık görüldü. I.Dünya Savaşına fotoğrafçı olarak katıldı. Savaş sonrası bağımsız fotoğrafçı olarak çalışmaya başladı. 1920'lerin öncü ressamı ve kardeşinin etkisiyle 20.yy. insanlarını konu alan bir çalışmaya girişti. Bu çalışması Köln Güzel Sanatlar Derneği'nde sergiledi ve büyük başarı kazandı. Bir yayımcının isteği ile her cildinde 5.000 fotoğrafın bulunacağı bir dizi hazırlamaya başladı. Dizinin ilk kitabı "*Zamanın Yüzü*" adıyla çıktı. Ama Gestapo bu çalışmanın 50.000'e varan negatiflerine el koydu ve Sander'i izlemeye aldı. Sander 1945'te Kuchhausen'e çekildi. 1951'de Fritz Gruber onu yeniden keşfetti ve Photo Kino'da adına bir sergi düzenlenmesini sağladı. 1958'de Alman Fotoğrafçılar Birliği onur ödülü, 1961'de de Kültür Ödülünü kazandı. Önemli yapıtları; 20.Yüzyılın İnsanları, çalışmalarının bir bölümü, Alman Aynası(1929) ve Maskesiz İnsanlar(1951) sayılabilir.⁶⁶

August Sander fotoğraflarını çekerken insanları varoldukları çevre ile beraber, yalın, poz vermeksizin, doğrudan kameraya bakar pozisyonda görüntülemiştir. Kişiler tamamen kendi kişilikleri ve yaptıkları işle, karede varolurlar. Fotoğrafçının görüntüye herhangi bir müdahalesi yoktur. "*Şef Pastacı*"(1927) (Bkz.Fot:5) örneğinde görüldüğü gibi, bu şahsın mutfağı ile olan bütünlüğünden, giyiminden, fiziksel görünümünden onun Alman toplumundaki yeri, yaşam tarzı hakkında bilgiler edinebiliriz. Sander'in çalışmaları tek tek ve bir dizi

⁶⁶ Ana Britannica, cilt 11, s.61.

olarak incelendiğinde ise Alman toplumunun sınıflı, karmaşık yapısını ortaya koyan bir belge niteliği kazanmaktadır.



Fot:5 August Sander, "*Şef Pastacı*", 1927.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HILLA VE BERND BECHER'İN VİZYONUNDAN ÇAĞIMIZIN TİPOLOJİK BİR YORUMU

HILLA BECHER:

- 1934 (2 Eylül) Postdam'da doğdu.
Fotoğraf eğitimi aldı. Hamburg ve Düsseldorf'ta tanıtım ve reklam stüdyolarında çalıştı.
- 1957 Düsseldorf'a yerleşti.
- 1958-1961 Düsseldorf Sanatlar Akademisi bünyesinde fotoğraf bölümü kurulması için çalıştı.
- 1961 Bernhard Becher ile evlendi.
- 1972-1973 Hamburg Güzel Sanatlar Akademisi'nde misafir öğretim üyeliği yaptı.

BERNARD BECHER

- 1931 (20 Ağustos) Siegen'de doğdu.
- 1947-1950 Siegen'de ressam ve dekoratör çıraklığı yaptı.
- 1951 İtalya'ya gitti.
- 1953-1956 Stuttgart Sanatlar Akademisi'nde Karl Rössing ile resim çalışmaları yaptı.
- 1957 Endüstri binalarını ilk kez kaydetmeye başladı.
- 1957-1961 Düsseldorf Sanatlar Akademisi'nde tipografi çalışmaları yaptı.
- 1959 Hilla Wobeser ile çalışmaya başladı.
- 1959-1963 Siegen bölgesindeki endüstri binalarını ve ağırlıklı olarak evleri kaydetmeye başladılar.
- 1961 Hilla Wobeser ile evlendi.
- 1961-1965 Siegener ve Ruhr bölgesi ile Hollanda'da bulunan endüstri alanlarını kaydettirler.
- 1963 Ruhr bölgesinde maden ocakları, Kuzey Almanya'da Çimento Sanayi ve Hollanda'da kireç ocaklarına ait fabrika, depo, bina vb. çekimleri gerçekleştirdiler.

- 1964 Belçika, Luxemburg, Bavyera (Franken topraklar)'da endüstri binalarını görüntülemeye başladılar.
- 1965 İngiltere, İskoçya ve Wales'de maden işletmelerini kaydetmeye başladılar.
- 1966 British Council'den altı aylık burs alarak İngiltere'ye gitti.
- 1966-1967 Luxemburg ve Bavyera'da çalıştı.
- 1968 Amerika'da fotoğraf çekti.
- 1970 Belçika Sanayi alanlarını fotoğrafladı.
- 1972-1973 Hamburg Gazel Sanatlar Fakültesi'nde misafir öğretim üyeliği yaptı.
- 1974 Tekrar Amerika'ya gitti.
- 1974-1989 Diğer işlerinin yanı sıra Batı Avrupa ülkelerine ait pek çok endüstri alanını fotoğrafladı.
- 1976 Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde fotoğraf dalında profesör oldu.
- 1990 Venice XLIV Bienali'nde heykel dalında ödül aldı.

Bernd ve Hilla Becher çifti Düsseldorf'ta yaşamakta ve fotoğraf çalışmalarını sürdürmektedirler.

3.1. ORTAKLIĞIN PANAROMASI

Hiç kuşkusuz olağınışı
bizi bir an kendine çeker.
Fakat her zaman hazır ve
değişken yalınlık bizi
daha uzun süre alıkoyar,
çünkü öz yalnızca onda
gizlidir.

Edouard Boubat
"Fotoğraf Sanatı"

Bernd ve Hilla Becher çifti 1950'li yılların ikinci yarısından bu yana, endüstriye ait alanların ve yapıların fotoğraflarını çekmektedirler. Bu tür yapılar genelde mimarisiz mimari, ya da mühendis mimarisi gibi adlarla tanımlanan, anonim endüstriye ait mekanlardır. Yapıları şekillendiren, işlevsel fonksiyonlarıdır ve onlar ihtiyaçlara cevap verecek şekilde inşa edilerek, gerek duyulduğu süre içinde kullanılır, sonrasında da terk edilirler. Böylesi bir tutum sonucunda pek çok bina atıl duruma düşerken, bazı binalar depo işlevi kazanır ya da pek çok araç gereçle beraber çürümeye terk edilirler. Ancak sonuçta bu mekanlar, toplumsal ve endüstriyel gelişimin değişimin göstergeleridir. Becher çiftinin görsel vizyonlarında yer verdiği bu yapılar; işçi evleri, su kuleleri, gaz tankları, petrol rafinerileri, kömür madeni alanları, silolar, soğutma kuleleri, tahliye kuleleri, maden eritme fırınları, mineral işleme alanları, fabrika binaları vb. gibi ağır endüstri dünyasına aittirler.

Bernd Becher kendisi ile yapılan bir röportajda⁶⁷; "...1950'li yılların sonlarına doğru maden alanlarının yoğun olduğu yaşadığım bölgelerde, madenler kapatılmaya başlandı ve sonrasında eritme fırınları kapatıldı. Tartışmalı olarak yüz yıl sıklıkla, hatta daha da kısa sürede gözden kaybolan bu bir tür göçebe mimari binaların farkına varmaya başladım. Onları bir şekilde korumak önemli görünüyordu ve fotoğraf, bunları koruyabileceğim, kendime mâl edebileceğim güçlü bir yöntemdi" diyerek bu alana yönelmesinin temel nedenlerinden birini açıklamaktadır.

⁶⁷ Lingwood, James; *"The Music of the Blast Furnaces"*, France, Art Press, sayı 209, 1996, s.20-28.

Bernd ve Hilla Becher'in görsel vizyonlarının ana teması olarak endüstriyel yapıları seçmelerinin bir diğer nedeni de aldıkları eğitimidir diyebiliriz. Hilla Wobeser, Berlin Lette Okulunda fotoğraf eğitmeni olan annesinin önderliğinde fotoğraf çekmeğe başlamıştır. Profesyonel fotoğrafçı Walter Eichgrün'ün yanında geçirdiği çıraklık döneminde Sanssouci'deki köşkleri ve bahçeleri görüntüleyerek mimari fotoğrafın tüm özelliklerini öğrenmiştir. Diğer ilgi duyduğu alansa Landscapelerdir. Bernd Becher ise teknik ressamlık ve tipografi eğitimleri almış, yeni nesnellik anlayışında eğitim veren hocalarının etkisi ile endüstri ürünlerinin resim ve tipografilerini gerçekleştirmiştir. Daha sonraları fabrika binaları ve makinalardan oluşan montajlar gerçekleştirmek amacı ile fotoğrafa yönelmiştir.

Birlikte çalışmaya başladıkları 1959 yılında, Siegarland'da "Alte Burg"(Eski Kale) maden alanında yer alan fabrikaların tanıtım amaçlı kataloglarını gerçekleştirmişlerdir. Fabrikaların işlevsel özelliklerini vurgulayan cepheden, yalın görüntüleri ve onların bireysel birikimlerinin bileşkesi, görsel dillerinin temel özelliklerini oluşturmuştur. Benzer amaçla hazırladıkları kataloglar sonucunda, erken dönem endüstri fotoğrafçılarının sitillerini de inceleyerek, net ve öz bir şekilde kendi çalışmalarına uyarlamışlardır.⁶⁸

Becher'lerin fotoğraflarına baktığımızda; görüntülenen nesne karenin tam ortasında, standart bakış açısı ile tüm detayların göz hizasından biraz daha yüksek bir noktada cepheden gösterecek şekilde, alan derinliğine sahip, herhangi bir optik deformasyon olmaksızın, bulutsuz homojen aydınlık sağlayan gri bir gökyüzü altında, gölgesiz, tüm heybeti ile siyah-beyaz olarak yer alır. Karelerde insan varlığına rastlanmaz ancak insan emeği ürünlerin kalıntıları, izleri görülebilir. Fotoğrafların çekim aşamasında ve sonrasında -banyo, baskı- hiçbir müdahale söz konusu değildir. Fotoğraflara bakıldığında Becher'lerden hangisine ait olduğuna ya da onların sanatsal gelişim evrelerine dair hiçbir ipucu söz konusu değildir. Fotoğraflar tek bir kare veya dizi

⁶⁸ Herzogenrath, Wulf; *"Photo-Typologies of Anonymous Industrial Buildings, The Work and The Influence of Bernd and Hilla Becher"*, Distance and Proximity Exhibition Series, s.4-14.

halinde dahi çekim aşaması sırasında yaşanan güçlüklerle -kameranin istenilen yüksekliğe ulaşması için kurulan iskele veya merdivan, alanın çalışanlardan arındırılması için harcanan emek, uygun doğa koşullarının beklenmesi vb.- ilişkin bir iz taşımazlar. Karelerde yer alan obje tek başınadır, net, açık ve yalındır; bu şekliyle en güçlü vurgu ve algılama düzeyine ulaşır.

Becher'lerin ilk çalışmalarını yaptıkları bölge Alman ağır sanayinin merkezidir. Rhineland olarak adlandırılan bu alan Bonn, Aachen, Düsseldorf üçgenini kapsar. Bu alan, 1920'li ve 30'lu yıllarda Yeni Nesnellik anlayışı doğrultusunda fotoğrafta tarafsızlığı ön planda tutarak, dönemin teknolojik gücünün simgesi olan fabrika binalarının fotoğraflarını çeken Albert Ranger-Patzsch, Agust Sander, Werner Manz vb. ustaların çalıştığı bir yerdir. Albert Renger Patzsch gibi Yeni Nesnellik geleneğini fotoğrafta uygulayan öncü bir sanatçının, elde edebildiğimiz fotoğrafları ile Becher çiftinin çalışmalarını karşılaştırdığımızda; Patzsch'ın ışık ögesini, gölge dengeleri oluşturarak çalışmaya "dramatik" ve "grafiksek bir dizayn"⁶⁹ etkisi yaratacak şekilde kullandığını görürüz. Ayrıca Patzsch yeni nesnellik anlayışına bağlı kalarak çok çeşitli konularda fotoğrafik görüntü üretmiştir. Becher'lerin görsel vizyonunu ise sadece endüstri yapıları oluşturmaktadır. Mimari unsurları görsel tema olarak kullanan öncü fotoğrafçılar, Alfred Stieglitz, Albert Langdon Coburn, Charles Sheeler, Mimar Erich Mendelsohn vb. konularında bir süreklilik, ardılık veya dizi oluşturma girişiminde bulunmamışlar, mimari öğeleri sadece çağlarını betimlemede bir simge olarak değerlendirmişlerdir. Buna karşılık Becher'lerin tüm fotoğrafları bir serinin parçasıdır ve her seri kendi içinde gelişimini sürdürmektedir. Bunun doğal sonucu olarak da fotoğraflar diğer özelliklerinin yanı sıra güçlü bir belgesel kanıt olma niteliğini de taşımaktadırlar. Çünkü kırk yıllık bu süreç içerisinde binaların bir kısmı yok olmuştur. Örneğin; Siegarland'da 1955'li yıllarda hızla gelişen endüstri, 1965'li yıllarda terk edilmeye başlandı ve 1985 yılında Becher'lerin "Pitheod Gear" kitabı basıldığında burada yer

⁶⁹ Banham, Reyner; *"Becher's Vision"*, Water Towers, The MIT Press, Cambridge, London-England 1988.

alan, o bölgeye ait 160 objeden yarısından fazlası yok olmuş durumdaydı.⁷⁰

Becher'lerin ilham kaynağı olarak örneklenen bir diğer usta da August Sander'dir. August Sander'in(1876-1964) portrelerinde; insanlar özel bir poz vermeden, genellikle yüzyüze pozisyonunda ve izleyiciye doğrudan bakar durumdadırlar. Çekimler esnasında hiç bir müdahale söz konusu olmadığı için insanlar kendi doğal çevrelerinde, sessiz, yalın ve kendi gerçeklerini açıkça ortaya koyar niteliktedirler. Fotoğraflar bir dizi halinde incelendiğinde 1920'li yılların Alman toplumunun, ekonomik gerçeğinin, sınıflarının bir dökümünü tüm açıklığı ile ortaya koymaktadır. Bu durum, dönemin siyasi söylemine karşı çok güçlü bir eleştiri boyutu taşımaktadır. Kurt Tocholsky ; "Sander insanların fotoğraflarını çekmemiştir, fakat onları sınıflandırmıştır"⁷¹ diyerek özetler Sander'in fotoğraflarını. August Sander sınıflandırma işlemini bilinçli olarak gerçekleştirmemiştir, bu, fotoğrafların çekimi sonrasında ortaya çıkan bir durumdur. Hilla Becher kendisi ile yapılan bir röportajda; "...Bernd eski bir kitapçada Sander'in kitaplarından birini buldu. Sonra Du dergisinde bir makale gördük ve muhteşem bir şey ortaya çıktı. Sander'in insanları portreleme yöntemi ile bizim objeleri görüntüleme yolumuz aynı idi. Sander onları gerçek kimlikleri ile saptıyordu. Bizim fotoğrafladığımız objeler ve bölgelerde kendi gerçeklikleri içindeydiler"⁷² diyerek, Sander'le aralarındaki benzerliği belirlemiş ancak çalışmalarına başladıkları dönemde August Sander'den ilham almadıklarını da açıkça söylemektedir.

Bernd ve Hilla Becher'in görüntüleme yöntemleri nedeniyle aralarında ilgi kurulan bir diğer sanatçı da *Karl Blossfeldt* (1865-1932)* dir. Öğretmen olan Blossfeldt, doğadaki bitki formlarının

⁷⁰ Herzogenrath, Wulf; a.g.y., s.6.

⁷¹ Herzogenrath, Wolf; a.g.y., s.5.

⁷² James Lingwood, *The Music of the Blast Furnaces*, Art Press, sayı 20, France 1996, s.20-28.

* KARL BLOSSFELDT (1865-1932 Almanya) Çizime olan ilgisi sebebiyle Charlottenburg'da Kunstgewerbeschule'de öğrenim gördü ve yine aynı okulda öğretmen olarak çalıştı. Hocası Prof. Moritz Meurer'in başkanlığında yürütülen bir projede asistanlık yaparken 1890 yılında, bitki toplama ve fotoğraflama işlemine başladı. Kendine özgü

fotoğraflarından yararlanarak, teknik çizim ve model üretme dersleri vermektedir. Blossfeldt bitkileri biyolojik sınıflandırma amacıyla değil, formlarındaki yapısal (strüktür) özellikler nedeniyle toplamaktadır. Fotoğraflama sırasında arka fon olarak düz gri-yeşil, beyaz bazen de siyah rengi tercih etmekte, siyah-beyaz görüntüler üretmektedir. Doğal ışık, bitkinin biçimsel detaylarını ortaya çıkartacak şekilde yaygın ve gölgesiz olarak kullanılmıştır. Fotoğraflarda bitki parçaları -gövde, dal, çiçek- karenin tam ortasında, cepheden, göz hizasında yer alırlar. Blossfeldt elde ettiği görüntüleri 6,8,10,12 kez büyütür, vurgulamak istediği formsal özelliği belirginleştirmiştir. Böylece görüntülenen bitki, bitki olma özelliğinden arınarak, biçimsel olarak mimari bir formu ya da herhangi bir makineye ait bir parçayı andırmaktadır. Blossfeldt'in gerçekleştirdiği türde bağlam değiştirmeyi içeren, başta bir çalışma örneği de yoktur.⁷³

1950'lerin sonlarında ev serilerini çekerek başladıkları endüstri yapıları ile devam eden tipolojileri, başlangıcından bugüne kadar gelen tüm Modernist düşüncenin, gelişimlerin bir tür tarihselleştirilmesidir. Becher'lerin soğuk, yalın, uzak görüntüleri bize çağımızı farklı bir

geliştirdiği yöntemle, hocalığı döneminde de bitki toplama ve fotoğraflama işlemini, yaklaşık kırk yıl boyunca sürdürdü. Teknik malzeme olarak ev yapımı basit bir kutu kamera, 9x12 cm. cam levha ve ucuz, doğal kökenli emülsiyonlarla çalışıyordu. Cam levhalara kaydettiği görüntüyü, pozitif ve slayt geliştirerek koruyordu. 1925 yılında Blossfeldt'in bitki örneklerini gören Karl Nierendorf (galeri sahibi, editör), fotoğrafların yeni nesnellik ve konstrüktivizme olan yakınlıklarını keşfetti. Editörlüğünü üstlendiği, Blossfeldt'i anlatan "*Doğadaki Sanat Biçimleri*" kitabında fotoğraflarla mimari formlar arasında ilgi kurdu. Werner Lindner, Blossfeldt'in fotoğrafları ile mühendislik arasında ilgi kurduğu makalesini, UHU Journal'de "*Yeşil Mimari*" başlığı ile yayınladı. Blossfeldt'in hakkında çıkan bu yayınlardan sonra, 1928'de açtığı sergi, Lazslo Moholy-Nagy'nin 1929'da Stuttgart'ta düzenlediği avantgarde sanatları kapsayan büyük sergiye dahil edildi. 1930 yılında Blossfeldt bitki koleksiyonunu yeniden düzenlemeye başladı ve 1932'de öğretim kriterlerini ve fotoğraflarını anlattığı "*Wundergarten der Natur*" (*Doğanın Muhteşem Bahçesi*) adlı ikinci kitabını yayınladı. 3 Aralık 1932'de öldüğünde çalışmalarının avantgarde sanatlar üzerindeki etkisi henüz tam anlaşılamamıştı. Daha sonraki yıllarda iki kitabı değişik dillerde, pek çok kez basıldı ve referans verildi.

⁷³ Sachsse, Rolf; "*Karl Blossfeldt:Modeller, Photographer. Collector of Plants*", Karl Blossfeldt Photographs, Köln, Benedick Taschen, 1994, s.6-15.

gözle görme imkanı tanırırlar. Örneğin; su kulelerinin tuğla ve ahşapla başlayan klasik formları, arka bahçelerde, çatılarda yer alan su depolarından, özgün mekansal görünümlere, günümüzde çelik, beton birlikteliği ile heykelsi mimari formlara ulaşarak hem kendi türü içinde geçirdiği evreleri tanımlar, hem de teknolojik gelişim ile günümüzde gelinen noktayı belirler. Tüm fotoğrafları nesnel görüntülerine göre ya da kullanılan malzemelerine göre sınıflandırmamız mümkündür. Her türlü sınıflandırma bize daima çağımızın gelişimine yönelik teknik, malzeme, dizayn hakkında belli bilgileri iletacaktır.

Becher'lerin görüntülemeyi tercih ettikleri objeler; su kuleleri, kömür ocakları, soğutma kuleleri ya da tahliye kuleleri gibi cepheden bakıldığında, işlevi, yapım özellikleri ne olduğu anlaşılabilen yapılardır. Örneğin, bir nükleer enerji santrali Becher'lerin ilgi alanına girmez. Hilla Becher "nükleer alanlar...bizim düşüncemize göre felaket getirici ve var olmayan şeylerdir. Eğer nükleer enerji tehlikesi ile kömür madeni veya maden işleme alanlarını karşılaştırırsanız, onun gelecek kuşaklar için çok daha büyük bir sorumsuzluk olduğunu görürsünüz"⁷⁴ diyerek, bu konudaki görüşlerini belirtmektedir.

Becher'lerin fotoğrafları incelendiğinde, aslında onların endüstri gerçeğinin iyi ve kötü gelişimlerinin bilincinde oldukları ve bu sistemin katı kurallar içinde insanlıktan uzak gelişimini kötü olarak değerlendirdiklerini hissederiz. Ancak fotoğraf yargılamaz sadece ve sadece gerçekleri gösterir. Bu gerçekliğin daha iyi vurgulanabilmesi ise, işlevlerini tamamıyla açığa çıkartan keskinlikteki nesnelerin net, açık, yalın görüntüleri ile sağlanır.

Becher'lerin görsel temalarını oluşturan nesnelerin varlığı tüm Avrupa ve Amerika'da yaygındır. Bunun doğal sonucu olarak da Becher'ler çok geniş bir coğrafya üzerinde çalışmalarını sürdürme imkanı bulmuşlardır. Ancak nesneler hangi ülkede yer alırsa alsın, işlevsel özelliklerinin yanı sıra, teknoloji ile bir bütünlük göstermeleri dışında, ülke kültürüne ya da kimliğine dair özel bir iz taşımamaları

⁷⁴ Lingwood, James; a.g.y., s.28.

dikkat çekicidir. Bu da anonimliğin ve teknolojinin dünyayı tek düzeleştirdiğinin bir göstergesidir.

Modern teknolojinin ürünü olan nesneler, modern olmanın doğası gereği bir yenisi ya da farklı bir formu üretildiğinde çirkin olarak algılanırlar. Bu nedenle de çevremiz modası geçmiş pek çok çirkin ya da gereksiz nesne ile donatılmış durumdadır. Ve Becher'ler bu olguyu endüstri alanında belgeleyerek gözler önüne sermektedirler. Becher'lerin görsel temalarını oluşturan nesneleri incelediğimizde, 2.Dünya Savaşı sonrası, Almanya'nın hızlı kalkınma evresinde, sanayi alanında gerçekleştirilenlerin bir tür envanterini çıkartabiliriz ki bu dönem 1960'lı yıllara dek uzanmakta ve kısmen boyut değiştirerek günümüze kadar devam etmektedir. Hilla Becher fotoğraflarını değerlendirirken; "...esas nokta budur. Herkes geleceğe baktı. Almanya'da hiç kimse geçmişe ait hiçbirşey yapmak istemedi. Yüzyılın başından itibaren tüm tarih kitaplarını araştırırsanız dahi bu konuyla ilgili en ilginç bu zaman dilimini inceledik..."⁷⁵ diyerek fotoğraflarının belirli bir döneme ait nesnelerin belgeleri olduğunu özellikle vurgulamaktadır.

Becher çiftinin endüstriyel nesnelerin görüntüleri ile çağlarını tanımlamaya yöneldikleri dönemde, Avrupa ve Amerika dünya sanatında, soyut dışavurumculuk tanımlaması altında asamblaj, kolaj, montaj, junk, renk alanı vb. yöntemler kullanılarak nesneler, resmi kültüre karşı bir eleştiri ögesi olarak kullanılmakta idi. Fotoğraf alanında 1950'li yılların başlarında Harry Callahan, Minor White, Aaron Siskind soyut dışavurumculuğun izlerini taşıyan, gerçek yaşamdan macro kesitleri, formlar soyutlamaların örneklerini veriyorlardı.⁷⁶

Edward Steichen 1955 yılında, New York Modern Sanatlar Müzesi'nde "The Family of Man" (İnsanlık Ailesi) başlığı altında, çağının tüm ünlü fotoğrafçılarının seçilmiş yapıtlarından oluşan, tüm zamanların en büyük sergisini organize ediyordu. Burada amaç 2.Dünya Savaşı sonrasında tüm dünya insanların, etnik, kültürel, ırksal fark

⁷⁵ Lingwood, James; a.g.y., s.8.

⁷⁶ Green, Jonathan; "*Amerikan Photography*", N.Y., Harry N.Abrams, Inc, 1984, s.53-68.

gözetmeksizin, temelde tüm dünyanın bütünlüğünün sergilenerek, barışçı bir bakış ortamı yaratılması idi.⁷⁷

Yine aynı yıllarda belgesel fotoğraf yeniden canlanmaya başlamıştı. Larry Clark, Diana Arbus, Bruce Davidson vd. gibi fotoğrafçıların önderliğinde Şipşak Estetiği adı verilen yeni bir anlatım dili geliyordu. Bu anlayışta yakın mesafeden hiç bir şeye müdahalede bulunulmaksızın, tüm ağırlık konuyu oluşturan objeye yönelik olarak ve klasik kompozisyon öğeleri göz ardı edilerek çekimler gerçekleştiriliyordu.⁷⁸

1955-60 dönemlerinde Robert Frank öncülüğünde Amerikan yaşam tarzı, gerçeği, eleştirel bir dille yeniden değerlendiriliyordu. Robert Frank'ın vizyonunun temelinde Amerikan Beat Kuşağı'nın umarsız yaklaşımı, Zen Budizmin yalınlığı vardı. Boş mekanlar, ilan panoları, insan izi taşıyan ancak insandan arınmış mekanlar, güçlü bir eleştiri ögesi olarak Robert Frank'ın kamerasından bize ulaşıyordu.⁷⁹

1960'lı yılların beşlangıcından itibaren ise öncelikle İngiltere'de daha sonra Amerika'da, reklam panoları, Hollywood yıldızları, çizgi film kahramanları, seri üretim öğeleri (konserve kutuları, bira tenekeleri vb.) yeni bir anlayış ve yeniden üretim teknikleri (fotoğraf, grafik) kullanılarak sanatın konusu haline getiriliyordu. Bu şekilde kitle iletişim araçları ve tüketim kültürü ile yeni bir şekillenmeye doğru giden toplumsal yapıya dikkat çekiliyordu. Bu hareket daha sonraları Pop Art⁸⁰ olarak adlandırılıyordu.

Tüm bu canlı sanat ortamında Bernd ve Hilla Becher çifti 1967'de Neue Samanlung Münich'te açtıkları sergiye "Industriebauten 1830-1930eine fotografische Documentation"(1830-1930 Endüstriyel Binaların Fotografik Bir Belgelenmesi) tanımlayıcı başlığını veriyorlardı. 1969'da Düsseldorf Kunsthalle'deki sergilerini "Objekte Fotografie" (Nesne

⁷⁷ Green, Jonathan; a.g.y. s.46-51.

⁷⁸ Sanat Dünyamız, sayı 59, 1995, İstanbul, Y.K.Y., s.46-51.

⁷⁹Green, Jonathan; "Amerikan Photography", s.69-93.

⁸⁰ Lynton, Norbert; "Modern Sanatın Öyküsü", İstanbul, Remzi Kitabevi, 1983, s.297-310.

Fotoğrafi) olarak adlandırarak, Essen'de Otto Steinent tarafından yüceltilen "öznel" fotoğrafa karşıt anlayışlarını dile getiriyorlardı. Böylece kendi kendilerini tanımlayarak, çekim özellikleri ve tipoloji yöntemlerinden oluşan yeni bir önermeyle avangarde bir çıkış gerçekleştirmiş oluyorlardı. 1968 yılında Mönchengladbach'daki Yeni Belediye Müzesi'ndeki kişisel sergileri, Johannes Claders tarafından avangarde sınırlarına bağlı kalınarak, bir yıl sonra (1969) Leverkusen "Conzeption, Conception"(Kavram) sergisine dahil edildiler. Kataloğun ilk sayfasında onlar tanıtıldılar ve dört yüksek gerilim hattı ve takibeden dört sayfada objelerin gelişimine yer verildi. Bu yöntem Becher'lerin gurup sergilerinde, eserlerini sunma yöntemi olarak benimsendi. Yine aynı yıl Düsseldorf "Prospect 69" avangard sergisi kataloğuna seçildiler ve eserleri, geniş formatlı tam sayfa olarak tanıtıldılar.⁸¹

Becher çiftinin çalışmalarının bir anda dikkat çekmesinin kendilerine özgü anlatım dillerinin dışında 1965-70'li yıllarda sanat dünyasında etkinliğini ortaya koyan Minimalist* anlayışa olan yakınlıkları da etkindir. Manimalizm, resim ve heykelde temele geometrik soyutlamanın ana çizgilerine inıştır. Formalizm en uç ifadesine ulaşır ve biçim içerik haline gelir. Becher çiftinin görüntüledikleri objeler de kendi bağlamları içinde en az çizgi ile ifade edilmekte böylece obje, görselliğinin ötesinde anlamın, amacın ta kendisi olmaktadır.

Diğer yandan minimalist anlayış sonrasında, formalizme sanatın metalaşmasına karşıt olarak gelişen Kavramsal sanat** anlayışı düşünce

⁸¹ Herzogenrath, Wolf; *"Photo-Typologies of Anonymaus Industrial Buildings, The Work and The Influence of Bernd and Hilla Becher"*, Distance and Proximity Exhibition Series, s.5

* Minimalizm: 1960-70 yıllarında etkili olan sanat anlayışıdır. Barnett Newman, Ad Reinhardt'ın resimleri ve heykeltıraş David Smith'in eserleri önemlidir. Figürasyonu ve göz alıcılığı red eder. Biçim içeriktir, formalizm uç boyuttur. Genelde düzenli bir yapıya göre kurulmuş parçalardan oluşan birleşik bir imaj verir(Sanat Dünyamız, sayı 59, 1995, Y.K.Y. ist., s.84-86.

** KAVRAMSAL SANAT: 1960-70 yıllarında Avrupa, A.B.D.,Avustralya, Japonya'da gelişti. Düşünce nesneye baskındır, formalizm ve minimalizme karşıttır. Seyircinin düşüncesini harekete geçirecek düzenlemelerle ilgilenir. Sanatın maddelikten arındırılmasını savunur.

boyutunu nesneye üstün tutar. Nesneler, sanatçının düşüncelerinin seyirciye sunumunun basit öneri belgeleridir. Dolayısı ile sanat ürünü olarak sunulan obje izleyicide ard ardına soru sorma ihtiyacı doğurur. Ve bu soru-yanıt arama ilişkisi izleyicinin kültürel gelişmişliği oranında süreklilik taşır. Bu bağlamda Becher'lerin fotoğraflarını ele aldığımızda, objenin fotoğraf karesinde yer alma özellikleri, çekim kriterleri ve sunum düzeni ile şekilsel olarak, objelerin nitelikleri nedeniyle de, gönderme yapılan değerler bütünü göz önünde bulundurulduğunda Kavramsal boyut kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

1971 yılında Aachen sergisine "Two Way Traffic-Centre for Contemporary Art"(İki Yönlü Trafik-Kavramsal Sanat İçin Merkez) adının verilmesi Becher'lerin Sanatlarını vurgulayıcı bir niteliktedir. Sergide fotoğraflar, işlevselliklerini tanımlayıcı, teknik özelliklerini karşılaştırmacı bir düzende ve bilgi verici değerlerine göre sıralanmışlardır.⁸²

Becher çiftinin fotoğraflarını minimalist ve kavramsal sanat anlayışı çerçevesinde değerlendirmemizi gerektiren verilerden biri de fotoğrafların insan varlığından yoksunluğudur. Walter Benjamin "*Pasajlar*" yapıtında insan ögesinin fotoğraftan çekilmesinin sergileme değerini arttırdığını ve kült değerinin aşılmasında önemli olduğunu vurgular.⁸³ Bu tür fotoğraflar izleyiciyi tedirgin eder ve izleyici onlara ulaşmak için belli bir yol aramak zorunluluğu hisseder.

Becher'lerin sanatlarını gerçekleştirirken uyguladıkları yöntemin, 1920-30 yılları arasında etkili olan Yeni Nesnellik anlayışı ile bağlantılı olduğunu vurgulamıştık. Ancak burada bir niteliği iyice açıklamamız gerekmektedir. Çünkü Becher çifti, geçmiş dönemde var

Joseph Beuys, John Cape, Sol Lewitt, Edward Ruscha vb. sanatçılar guruba dahildir. 1970'li yıllarda heykel ve resimdeki güçlü çıkışla önemini yitirir. Ancak akımın anlamında da bulanıklaşma olur. Düşüncenin ön plana çıkmasına verdiği önemle hâlâ geçerliliğini korumaktadır (Sanat Dünyamız, sayı 59, 1995, Y.K.Y. İst., s.80-82.

⁸² Herzogenrath, Wulf; a.g.y.; s.14.

⁸³ Benjamin, Walter; "*Pasajlar*", İstanbul, Y.K.Y., 1995, Çev:Ahmet Cemal, s.54.

olan bir akımın gereklerini, içeriğini günümüze uyarlayarak, kendi yorumları ile yeniden hayata geçirmektedirler. Geçmişte yaşanan deneylerin sonuçlarını model alarak günümüze aktarmakla, her türlü tartışma ve iddianın ötesinde, farklı bağlamda bir bireysellik sergilenmektedir. Sanatın kendi içine dönük olarak, geçmiş deneyimlerin sonuçlarının, bir dil yetisi olarak güncelleştirmesi, trans avanguardia(transavandgarde) olarak adlandırılmaktadır. Post-modern dönemlerde çok sık uygulanan bu yöntem, bir çeşit maniyerizm* 'dir. Temelde ideolojilerin çöküşü, toplumun kendi için yeni davranış modelleri üretememesi, var olanların tekrarlanmasına sebep olmaktadır. Ancak kökenlerinden kopartılarak, sanatçının görüşleri doğrultusunda, günümüze uygun bağlamlar içinde gerçekleştirilen bu tekrarlar, yeni anlamlar kazanmakta, her türlü tartışmanın üstüne çıkarak özgülüşmektedirler.⁸⁴ Böylesi bir dönüşüm sonucunda ise yeni söylemlerin üretilmesine olanak tanıyan bir zemin hazırlanmış olmaktadır.

* MANİYERİZM: 1) Maniera tarz, uslub anlamındadır. 14.yy. 15.yy. İtalyan ve Fransız saray adabının inceliklerini tanımlamak için kullanılmıştır. (Ana Britannica, cilt 15, s.284)

2) Maniyerizm, İtalya'da yüksek Rönesans'ın sona erdiği 1520'li yıllar ile Barok sanatın doğuşu 1590'lı yıllar arasında hakim olan sanat uslubudur. 16.yy.'ın ilk 20 yılında Leonardo da Vinci, Raffaella ve Michelangelo tarafından Rönesans'ın uyumlu klasikçiliğine, idealize edilmiş doğalcılığına tepki olarak doğdu. Manieristler, temel özellikleri, zarıflığı ve teknik rahatlığı bilinçli olarak yaratma çabası ve incelikli bir gariplik tutkusu olan yapay ve yapmacık bir uslub geliştirdiler. Rönesans'ın çizgisel perspektifi yok ediliyor, derinliksiz bir resimsel mekan tercih ediliyordu. Figürler iki boyutlu, zor pozlarda, kollar bacaklar uzatılmış, baş küçük ve yüz çizgileri stilize ediliyordu. Sonuçta sıkışık ve tuhaf mekan ilişkileri, rahatsız edici biçimde yanyana gösterilmiş doğal olmayan keskin renkler, ölçekte anormallikler, klasik öğelerle eskiyi çağrıştıran başka görsel öğelerle yaratıcı ve grotesk fantmantıksız karışımları ortaya çıktı. Bu eserlerle Rönesans'a özgü nesnel gerçeklik, realist tavır kayboldu, bireysellik ön plana çıktı. Rosso, Ramano, Perino del Vanga, Polidoro da Caravaggio ve Parmigiannio'nun yapıtları ile manierizm yetkinleşti. 16.yy. Barok'un hakimiyeti ile unutuldu. 20.yy. ise beceri gerektiren gösterişli tekniği, zerafeti ile yeniden dikkat çekti. Ruhsal yoğunluğu, karmaşık ve entellektüel estetiği, biçim denemeleri ve psikolojik bunaltı, dışavurumcu eğilimlerle arasında bazı benzerlikler görülmesi 20.yy. insanı için yeniden çekici ve ilginç bir uslub niteliği olarak önem kazandı (Ana Britannica, cilt 15, s.290). Uslup özellikleri post-modern dönem bağlamında pek çok sanat dalında uygulandı.

⁸⁴ Bonita Oliva, Achille; "*Manierismo e neo Manierismo*", Flaş Art, Mayıs 1981, s.31.

1976 yılında Becher çifti Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'ne atandılar. Ayrılmaz bir bütün olarak çalışan ikili yine bir arada sınıflarını açtılar. Bu olay Alman Akademi kuralları içinde bir istisna teşkil eder. Becher'ler sınıflarında sanatsal anlayışları doğrultusunda öğrencilerine birikimlerini aktardılar. Onlara öğrencilerine ne tür bir eğitim sistemi uyguladıkları sorulduğunda; "sergiler, kitaplar, onlara yararlı olacak tüm kültürü kapsayan, tarihsel gelişimi de içine alan geniş bir bilgi birikimli konu geliştirerek yavaş yavaş aktarıyoruz..." diyerek özetlemektedirler.⁸⁵ Becher'ler öğrencilerine kendi öznelliklerini sistematik ve düzenli bir şekilde geliştirmelerini ve bireyselliklerini kendi kendilerine bulabilecekleri bir ortam sunarak eğitmenliklerini sürdürmektedirler.

3.2. BERND VE HILLA BECHER'İN FOTOĞRAFİK ÇÖZÜMLEMELERİ

Bernd ve Hilla Becher 40 yılı aşan fotoğrafik birlikteliklerinde, teknoloji ile şekillenen modern çağımızın endüstriyel gelişimine ait fabrika, su deposu, soğutma kuleleri, depo, gaz tankları, silo vb. mimari yapıların sistematik bir dökümünü yapmaktadırlar. Becher'ler görüntüledikleri nesnenin dış görünümünden, işlevinin ne olduğu anlaşılan yapı tiplerini tercih etmektedirler. Fotoğrafik vizyonlarına konu olan endüstriyel yapılar temelde kömür, çelik, petrol vb.madenlere dayalı olarak kurulan, ham maddeyi çıkarma, işleme ve depolama amaçlı yapılardır. Buradan hareketle Becher'lerin 1880'li yıllardan itibaren endüstriyel gelişmenin bir tür arkeolojik envanterini gerçekleştirdiklerini söylemek mümkündür.

Daha önceden belirlediğimiz gibi Becher'lerin görüntüleme biçimleri her koşulda aynıdır. Nesne fotoğraf karesinin tam ortasında, tüm boyutuyla cepheden görüntülenir. Aynı amaçla birbirine benzer şekilde inşa edilen yapıların fotoğrafları bir dizi halinde ard arda sıralandıklarında, nesnelerin kendi iç detayları ile her nesne birbirinden ayrımlanabilir. Böylece benzerlerin farklılıkları ortaya

⁸⁵ Herzogenrath, Wolf; a.g.y.; s.7.

çıkmiş olur. Detay özelliklerine göre yapıların gelişim süreci belirlenebilir, kendi aralarında değişik sınıflandırmalara gidilebilir. Her türlü yaklaşım sonucunda da modern çağın teknolojik gelişimi hakkında belli bir bilgiye ulaşmamız mümkündür.

Bu genellemeler ışığında Becher'lerin fotoğraflarına baktığımızda (Fot.1)'de görülen kafes evlerin, dış şekillerinden, çerçevelerin oluşturulma düzeninden, daha temiz görüntülerden ve malzeme özelliklerinden dolayı yakın zamanda inşa edilmiş olduğuna karar verebiliriz. Her evin farklı kafes sistemi ve cephelerdeki pencere dağılımları onların kendi özgünlüklerini oluşturmaktadır. Aynı özellikler çerçevesinde (Fot.2)'ye baktığımızda ise bu evlerin çok daha eski bir tarihte inşa edildiği kanaatine varabiliriz. Her iki gurubu oluşturan evler de maden alanlarında, kasaba koşullarına uygun inşa edilmişlerdir.

Eski şehir evleri (Fot.3), kafes evlerin sıvanmış ön cepheleri gibidir. Çatı biçimleri, pencere dağılımları benzerlikleri ve aynı zamanda farklılıkları oluşturmaktadır.

Savaş sonrası evleri (Fot.4) ise standart üç katlı konutlardır. Ancak her bir ev cephedeki renk kullanımı, pencere dağılımı ile çatı katına ya da bodrum kata ilave edilen fazladan pencere ile kendi iç dinamiğini oluşturmaktadır.

Fabrika binalarının ön cephelerinden oluşan (Fot.5) ve (Fot.6)'ya baktığımızda, endüstriyel yapıların, geniş cepheleri, yükseklikleri, çatı şekillerinin benzerlikleri ve ayrımları, cephe detaylarından hareketle fot.5'in geçen yüzyıla, fot.6'nın ise günümüze ait olduğu söylenebilir. Her bir kare farklı işlevlerine ve ülkelere göre şekillenmiş olduğundan bir mimarın, mühendisin ya da benzeri mekanlarda çalışan birinin buradaki verilerden çok daha farklı sonuçlara ulaşacağı açıktır. Aynı şekilde (Fot.7) ve (Fot.8)'de yer alan kömür depoları da görsel verilerine bakılarak farklı ülkelere göre ve zaman dilimleri içindeki gelişim süreçlerine ait bilgilere ulaşılabilir.

Taşıma kuleleri (Fot.9) ve küçük maden işletmeleri(Fot.10) işlevsel özelliklerinin aynılığının yanı sıra, aynı bölge içinde yer almasının koşullandırmasına rağmen, kendi içlerinde tek tek ayrımlanabilmekte ve sistemleri hakkında bilgi aktarmaktadırlar. Yörenin sosyal hayatı ve genel coğrafi görünümünü gözümüzde canlandırma imkanı tanımaktadır.

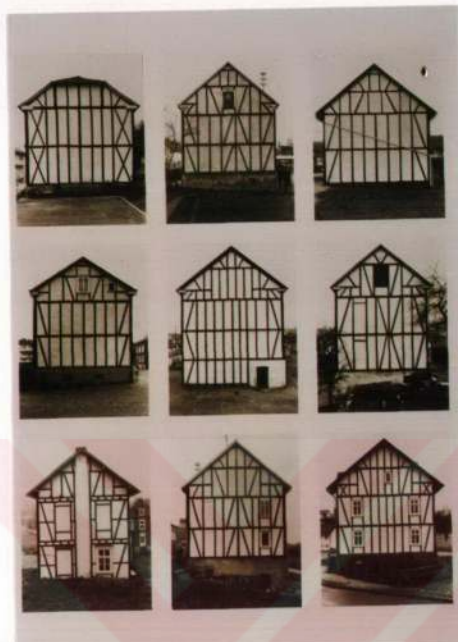
Su kuleleri Bernd ve Hilla Becher tarafından çok sayıda çekimi yapılan mimari formlardan biridir. Tüm ülkelerde, pek çok yörede, hatta hemen hemen her evin çatısında inşa edilen su kuleleri genelde silindirik forma sahip olmalarına rağmen, farklı malzeme ve inşa teknikleri ile zengin bir görsel kaynak oluştururlar. (Fot.11)'de yer alan New York çatılarının tepesinde yer alan su depoları (kuleleri), kent adı açıklanmasa dahi arka planda görülen binalardan nereye ait oldukları tespit edilebilir. Su taşıma kapasitesine göre yerden belli bir yükseklikte, demir ayaklar üzerinde metal silindirik gövde olarak inşa edilmiş olan su kuleleri (Fot.12)'de olduğu gibi, farklı ülkelerde yer alsalar dahi temel işlevlerine ait formu korumaktadırlar. (Fot.13)'te görülen Amerika'nın farklı eyaletlerinde inşa edilmiş su kuleleri ile (Fot.14)'de yer alan Avrupa kentlerine ait örneklerin benzerlikleri açıktır. Beton kullanılarak yapılan bu kuleler teknoloji ve bilimin sınır tanımazlığının kanıtı gibidirler.

Çok farklı şekillerde inşa edilmiş su kulesi örneklerinin bir araya getirildiği (Fot.15)'de, genelde silindir formu korunmasına karşın, eğer elimizde gerekli açıklamalar bulunmasa, görülenlerin kule, konut, depo gibi mekanlar sanılması olasıdır. (Fot.16)'da yer alan su kuleleri ile karşılaştırıldıklarında, Fot.15'de görülen örneklerin bazılarının yapım yılının yüzyıl başına ait olduğu söylenebilir. Fot.16'da betonarme tekniği ile mantar benzeri bir formda inşa edilen su kuleleri ise günümüzü temsil etmektedirler.

Gaz tankları (Fot.17-18), çelik ve beton birlikteliği ile küresel ve silindir formunda inşa edilen, petrol sanayine ait depolardır. Devasa boyutlarında mimari ve fonksiyonel her türlü işleve ait parçaları açıkça görülmektedir. Böylesi bir yoğunlukta bile kendilerine özgü görsel bir estetik ve zerafet taşımaktadırlar.

Fotografik örneklerini gördüğümüz, evler, endüstri cepheleri, kömür depoları, taşıma kuleleri, küçük maden örnekleri, su kuleleri, gaz tankları, modern çağımızın teknolojisi ile birleşerek değişik formlar kazanan, temelde insan ihtiyaçlarına cevap vermek amacı ile gerçekleştirilmiş mimari örneklerdir. Becher'lerin tipoloji yöntemleri ile bir araya getirildiklerinde, biçim, teknik, malzeme, işçilik farklılıkları ile temel işlevleri değişmeden dönemlerini belirleyen bir nitelik kazanırlar. Bilgi verici özelliklerinin yanı sıra bu tipolojiler sayesinde modern çağın teknoloji ile şekillenen yeni yüzü, estetik tarzı, hızlı gelişime bağlı olarak kaybolan ve ortaya çıkan örnekleri bir arada görmemiz ve değerlendirmemiz mümkündür.

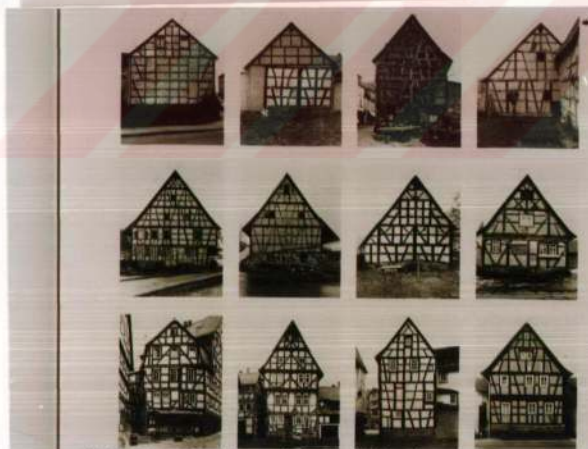




Fot.1. Bernd-Hilla Becher
(Kafes Evler)
FRAME-WORK HOUSES,
SIEGEN AREA

1. Neunkirchen
2. Siegen
3. Fredenberg
4. Wilnsdorf
5. Salchendorf
6. Oberhauslingen
7. Haiger-Seelbach
8. Salchendorf
9. Mausbach

Collection; Jerry and Emily
Spiegel
Courtesy Sonnabend Gallery,
1989.



Fot.2. Bernd-
Hilla Becher
FRAMEWORK
HOUSE
SOUTH-WEST
GERMANY

1. Dortmund
2. Mühlheim
bei Sulz
3. Harburg
4. Hershbach
5. Vöhringen,
Rottweil
6. Sulzfeld
7. Weilburg
8. Niederahr
9. Limburg
10. Ringheim
im Vinkel
11. Hain,
Spessart
12. Hain,
Spessart

Collection; Emily and Jerry Spiegel,
Courtesy sonnabend Gallery, 1990



Fot.3.Bernd-Hilla Becher
HOUSES IN OLD CITIES

1. Montabaur
2. Herborn
3. Hachenburg
4. Wetzlar
5. Marburg
6. Künzelsau
7. Wetzlar
8. Herborn
9. Nördlinger

Collection; Howard Simon
Courtesy Sonnabend Gallery
1989

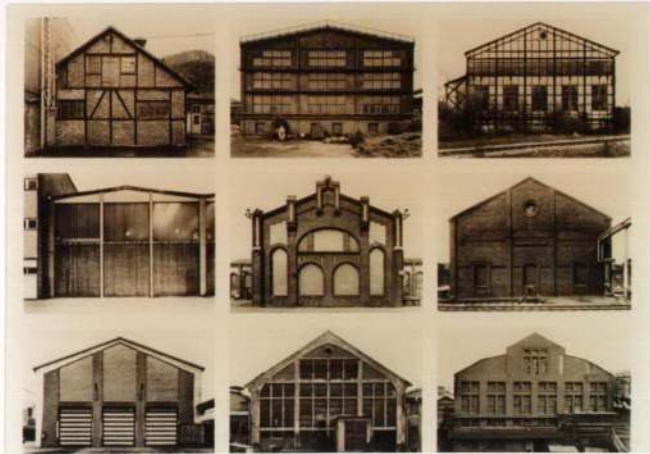


Fot.4. Bernd-Hilla Becher
POST-WAR HOUSES

1. Leverkusen
2. Duisburg
3. Essen
4. Duisburg
5. Heiligenhaus
6. Bottrop
7. Essen
8. Düsseldorf
9. Dortmund

Collection; Lewis KAPLAN,
Cortesy
Sonnabend Gallery, 1989
Assoc.Inc.London.

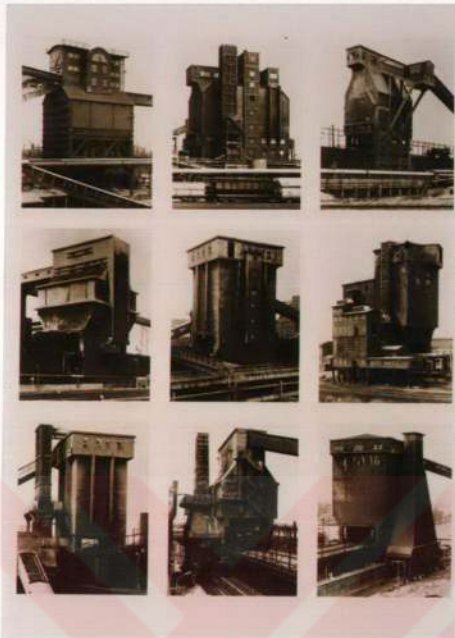




Fot.5. Bernd and Hilla Becher, Typologic, Fabrik hallen, 1991
(Dokuz fotografik tablo, herbiri 31x40.5 cm.)
Kaynak; Distanz und Nahe sergi katalogu

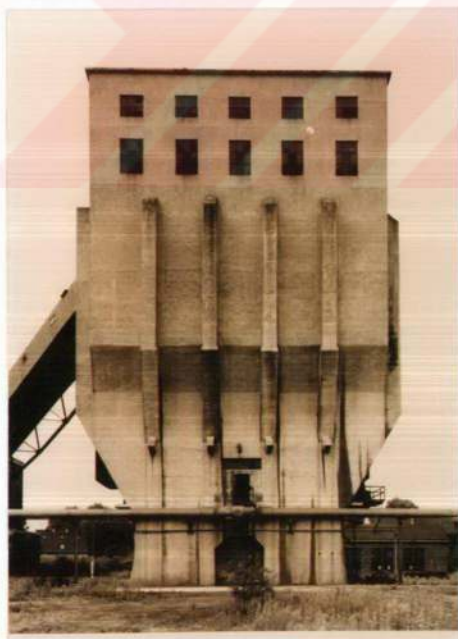
Fot.6
Collection:
YDESS HENDE
LES Art Fantadion-
Courtay Sonabend Gal.
1989



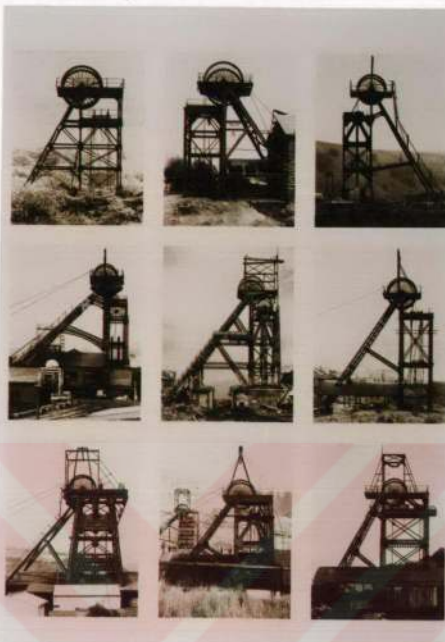


Fot.7
Bernd and Hilla Becher
SILOS for COAL (Kömür Siloları)
Courtesy Sonnabend Gallery

1. Dillingen saar (Deutschland)
2. Emscher-Lippe(")
3. Kamp Limpfort (")
4. Liege Seraing (Belçika)
5. Kamp Lintfort (Almanya)
6. Niederrhein (Almanya)
7. Liège, Flemalle (Belçika)
8. Dahlbusch, Gelsenk (Almanya)
9. Bochom (Almanya)



Fot.8
Berd Hilla Becher
Kohlebunker, Zece Hannibal
Bochum 1967, 60x47 cm.
Kaynak: Distanz und Nahe
Sergi kataloğu.



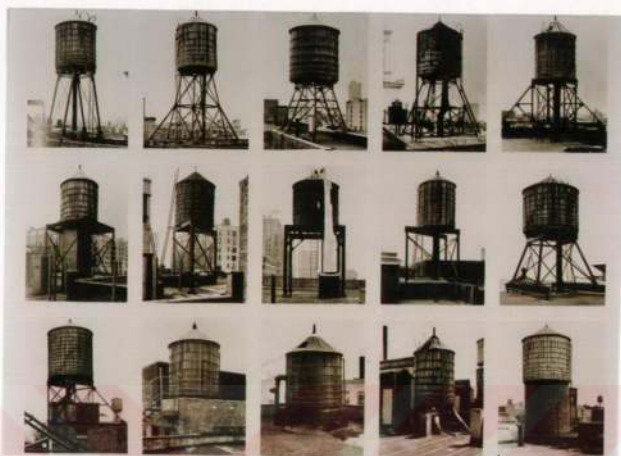
Fot. 9

**B.H.B. WINDING TOWERS
(Taşıma Kulesi)**

1. "Great Western" Rontypridd, S.Wales
 2. "Deep Duffryn" Mountainash, S.Wales
 3. "Merthyr Vale" Aberavan, S.Wales
 4. "Blaenserchan" s.Wales
 5. "Astley Green" Manchester
 6. "Graw" Pont y Cymmer, S.Wales
 7. "Great Western" Pontypridd, S.Wales
 8. "Naval" Tonypandy, S.Wales
 9. "Bwlfa" Ciumdare, S.Wales
- Collection: Ruth Ann Markowitz
Los Angeles, Courtesy: Daniel Wienberg
Gallery, Santa Monica, 1983.



Fot. 10 Bernd and Hilla Becher -Tipples from Small Mines in East Pennsilvannia
(Doğu Pensilvanya'dan küçük madenlerden tipler) Collection: Scott SP, Işgel Los Angeles
Cortesy: Daniel Weinberg Gallery, Santa Monica, 1983.



Fot. 11

Bernd and Hilla Becher
Rooftop Water Towers
(Çatılardan üstündeki su kuleleri)
New York City
Courtesy: Ronnabend Gallery,
1988



Fot. 12

Bernd-Hilla Becher
WATERTOWERS (Su kuleleri)
Courtesy: Ronnabend Gallery,
1988

1. Lens (Fransa)
- 2.hausen im Tal (Almanya)
3. Docktown, Tennessee (U.S.A.)
4. Duisburg (Almanya)
5. Becklinghausen (Almanya)
6. Sungen (Almanya)
7. Hayange, Moselle (Fransa)
8. Mannheim (Almanya)
9. Dierdingen (Lüksemburg)
10. Liege (Belçika)
11. Enschief, Saar (Almanya)
12. Leeds (İngiltere)
13. Bloomdale, Ohio (Amerika)
14. Toledo, Ohio (Amerika)
15. Akron, Ohio (Amerika)

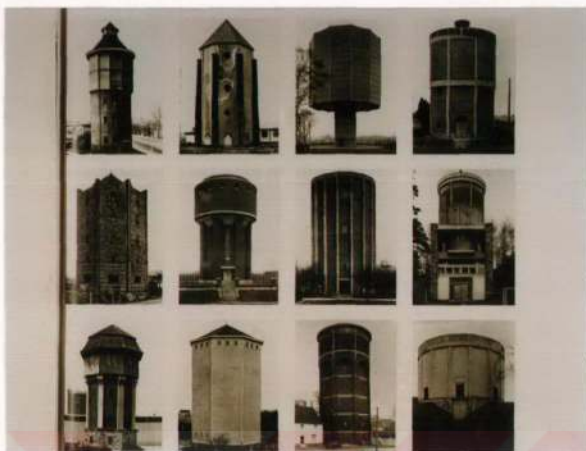


Fot. 13

Bernd and Hilla Becher
Watertowers (Su kuleleri)
1. Oregon, Ohio (Amerika)
2. West Paterson, New Jersey (U.S.A.)
3. Gadsten, Alabama (Amerika)
4. Milwaukee, Wisconsin
5. Findlay, Ohio
6. Greencastle, Pennsylvania
7. Toledo, Ohio
8. Gary, Indiana
9. Macedonia, Ohio
Collection: John Aniello
Courtesy: Sannabend Gallery, 1988.

Fot. 14

Bernd and Hilla Becher
Watertowers (Su kuleleri)
1. Leeds (İngiltere)
2. Liège (Belçika)
3. Outreau (Fransa)
4. Hasselt (Belçika)
5. Kwaadmechelen (Belçika)
6. Pirmasens (Almanya)
7. Liverpool (Belçika)
8. Padova (İtalya)
9. Liège (Belçika)
Collection: Vijak Mahdavi ve
Bernardo Nadal-Ginard
Courtesy: Sonnabend Gallery, 1988.



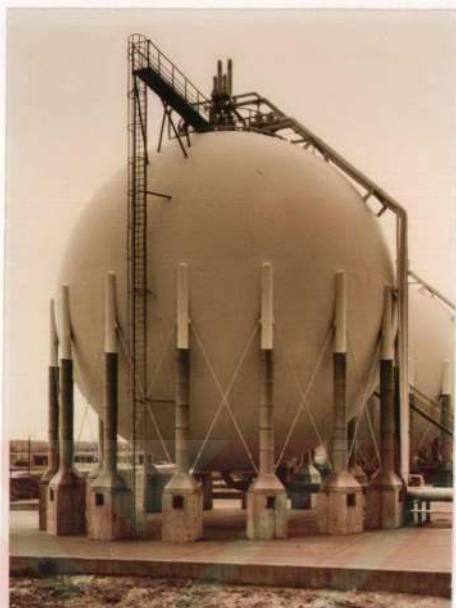
Fot.15

Bernd and Hilla Becher
Wassertowers (Su kuleleri)
1. Heidelberg (Almanya)
2. Fukuia (Almanya)
3. Cloppenburg (Almanya)
4. Mayen (Almanya)
5. Villers-de-Bouillet (Belçika)
6. Liege (Belçika)
7. Eisen (Almanya)
8. Hagen (Almanya)
9. Bochum (Almanya)
10. Lunge (Belçika)
11. Kassel/Laerum (Almanya)
12. Mons (Belçika)
Private Collection-Venice
Courtesy: Sonnabend Gallery,
1988.



Fot.16

Bernd and Hilla Becher
Water towers (Su kuleleri)
1. Hottencourt
2. Maizieres-les-Metz
3. Carmona
4. Dreppe
5. Dole
6. Beziens
7. Massonville
8. Dieulouard
9. Charles ville
10. Sotteville-Sur-Mer
11. Paris
12. Francheville
Collection: Carol and Arthur
Goldberg
Courtesy: Sonnabend Gallery,
1988



Fot. 17
Bernd and Hilla Becher
-Gasbehälter, 1993
Wesseling bei Köln, 60x47
Distance und Nahe



Fot. 18
Bernd and Hilla Becher
Gasbehälter, Berlin, 1992
Kaynak: Distanz und Nahe
Sergi Kataloğu

BERND-HILLA BECHER KİŞİSEL YAYINLARI

-*Die Architectur der Göder-und Wassertürme*, (Su kuleleri ve kaldıraçların mimarisi) Münih, 1971.

-*Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebietes* (Siegener Endüstri bölgesindeki kafes evler) München, 1977.

-*Fördertürme, Cevelements, Minehands*, München, 1985.

-*Hochöfen* (Yüksek Fırımlar) Schirmer-Mosel, München, 1990.

-*Pennsylvania Coal Mine Tippels* (Pensilvania Kömür Madeni İşletmeleri) München, Paris, London, 1991.

KİŞİSEL SERGİ KATALOGLARI (Einzelausstellungen)

-*Industriebauten 1839-1930* (Endüstri Binaları(1839-1930) Bernd ve Hilla Becher'in belgesel fotoğrafları, Neve Samm-Sammlung München, 1967.

-*Anonyme Sculpturen* (Anonim Heykeller), Stadtische Kunsthalle, Düsseldorf 1969.

-*Vergleiche technischer Konstruktionen* (Yapım tekniklerinin uyumu) Güncel Sanatlar Merkezi, Aachen, 1971.

-*Bernd and Hilla Becher*, La Wolla Çağdaş Sanatlar Müzesi, La Jolla, 1974.

-*Bernd and Hilla Becher*, Büyük Britanya Sanatlar Konseyi, Londra, 1974.

-*Berd und Hilla Becher*, Fotoğrafiyen 1957-1975, Rheinisches Landesmuseum Bonn/Kunshalle Töbingen, 1975.

-*Bernd and Hilla Becher*, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1981.

-*Tipologie, Typologien, Typologies*, XLIV. Esposizione Internazionale d'arte La Biennale di Venezia, München, 1990.

-*Bernd and Hilla Becher: Hochöfen* (Yüksek Fırımlar) Hoesch Museum, Dortmund, 1990.

KARMA SERGİ KATALOGLARI

- Kunst als Photographie 1949-1979, Innsbruck, 1979.
- Absage an das Einzelbild Muzeum Falkwang, Essen 1981.
- Kunt und Photographie Berlin Ulusal Galerisi (Nationalgalerie) Berling, 1983.
- Von hier aus-Düsseldorfer Messegeleland Halle 13, Köln, 1984.
- 1945-1984 Kunst in der Bundesrepublik Nationalgalerie Staatliche Museen Prev Bischer Kultur besitz, Berlin, 1985.
- Photography and Art, Interactions since 1946, Los Angeles County Museum of Art (Los Angles İlçe Sanat Müzesi) New York, 1987.
- Brennpunkt Düsseldorf Kunstmuseum, Düsseldorf, 1987.
- Bilderstreit Museum Ludwig, Köln 1989.
- Zeitzeichen Ministerium für Bundesangelegenheiten des Landes Nordrhein-Westfalen in Bonn, Köln, 1989.
- Das Medium der Fotografie ist berechtigt, Denkans tö Be zu geben. Sammlung F.C.Gundlach, Hamburger Kunstverein, Hamburg, 1989.
- Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1989.
- Blickpunkte Musée d'art contemporain, Montreal 1989.
- Brennpunkt 2. Kunstmuseum, Düsseldorf 1991.
- Aus der Distanz, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1991.

KİŞİSEL SERGİLERİ

ESPOSIZIONI SINGOLI (SCELTA)
SOLO EXHIBITIONS (SELECTION)
EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

- 1963 Galerie R.Nohl, Siegen
- 1965 Galerie Pro, Bad Godesberg
- 1967 Die neue Sammlung-Staatl. Museum für angewandte Kunst, München (Katalog)
- 1968 Institute Prof.K.Wachsman, Los Angeles
Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven (Katalog)
Stadt. Museum Abteiberg, Mönchengladbach (Katalog)
- 1969 Stadt. Kunsthalle Düsseldorf (Katalog)
- 1970 Stadt. Museum, Ulm
Moderna Museet, Stockholm (Katalog)
Galerie K.Fischer, Düsseldorf
- 1971 Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven

- Gegenverkehr, Zentrum für aktuelle Kunst, Aachen (Katalog)
- 1972 Sonnabend Gallery, New York
International Museum of Photography, Rochester (NY)
N.Greenwood Gallery, London
- 1973 Galerie Sonnabend, Paris
Galerie K.Fischer, Düsseldorf
Galeria Forma, Genua
Galeria L.Amelio, Napoli
- 1974 La Jolla Museum of Contemporary Art (Katalog)
Contemporary Arts Center, Cincinnati
National Gallery of Canada, Ottawa
Wadsworth Atheneum, Hartford (CT)
Sonnabend Gallery, New York
- 1974-1975 Arts Council of Great Britain, London (Wanderausst.
in Großbritannien) (Katalog)
- 1975 D.Weiberg Gallery, San Francisco
Sonnabend Gallery, Paris
Gallerie A.Castelli, Mailand
Rheinisches Landesmuseum, Bonn (Katalog)
Museum of Modern Art, New York
- 1976 Kunsthalle Tübingen (Katalog)
Galerie K.Fischer, Düsseldorf
Gallerie Preisig, Basel
- 1977 Sonnabend Gallery, New York
InK, Halle für Internationale Kunst, Zürich
Gallerie Tanit, München
- 1978 Sonnabend Gallery, New York
Milwaukee Art Center (Katalog)
Von der Heydt-Museum, Wuppertal (Katalog)
- 1979 Sonnabend Gallery, Paris
Kunsthbibliothek Tranegarden, Kopenhagen
Galeria M.Valsecchi, Mailand
Kunstraum, München
Galerie Schweinebraten, Berlin (Ost) (Katalog)
- 1980 Galerie K.Fischer, Düsseldorf
Gallerie Vega, Lüttich
Westf. Landesmuseum, Münster
- 1981 Sonnabend Gallery, New York
Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven (Katalog)
- 1983 Sonnabend Gallery, New York
- 1985 Museum Folkwang, Essen; Paris; Turin; Lüttich (Buch)
Sonnabend Gallery, New York
- 1986 Carnegie Mellon University, Art Gallery, Pittsburg
Kamakura Gallery, Chou-ku, Tokio (Katalog)
Architekturmuseum, Basel (Katalog)
- 1988 Sonnabend Gallery, New York
Galerie K.Fischer, Düsseldorf
Kunstverein München
Centre National d'Art Contemporain, Grenoble
- 1989 Palais des Beaux-Arts, Brüssel (Katalog)
D.Weinberg Gallery, Los Angeles
Urbi et Orbi Galerie, Paris
Galerie Vega, Lüttich
Dia Art Foundation, New York
- 1990 Sonnabend Gallery, New York

GURUP SERGİLERİ

ESPOSIZIONI DI GRUPPO (SCELTA)
GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)
GRUPPENAUSTELLUNGEN (AUSWAHL)

- 1969 Stadt. Kunsthalle, Düsseldorf
Stadt. Museum, Leverkusen
- 1970 Museum of Modern Art, New York
International Festival, Edinburgh
- 1971 Stadt. Kunsthalle Düsseldorf
2. Biennale, Nürnberg
- 1972 Documenta 5, Kassel
G. Eastman House, Rochester (NY)
Spoleto Festival
- 1973 Contemporanea, Incontri Internazionali d'Arte, Roma
Yale University School of Art New Haven (CT)
- 1974 Art Institute of Chicago
- 1975 Malmö Konsthall
G. Eastman House, Rochester (NY)
- 1976 Centre d'Arts Plastiques Contemporains, Bordeaux
Museum Rennes
National Gallery, Canberra
- 1977 documenta 6, Kassel
14. Biennale, Sao Paulo
Art Institute of Chicago
Tendenzen der Kunst in der Bundesrepublik Deutschland,
Budapest
University of Michigan, Museum of Art
John and Marble Ringling Museum of Art, Sarasota
- 1977-1978 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington (DC);
San Francisco
- 1978 Pace Gallery, New York; AKRON
InK, Halle für Internationale Kunst, Zürich
Louisiana Museum, Humlebæk;
Eindhoven; München
Badischer Kunstverein, Karlsruhe
- 1979 Whitney Museum, New York
Museum of Modern Art, Penthouse Gallery, New York
Biennale of Sydney
Stadt. Kunsthalle, Düsseldorf
Museum of Contemporary Art of Chicago
- 1980 Europe 1980, Lyon
Ruhrfestspiele, Recklinghausen
Salzburger Kunstverein
Montreal Museum of Fine Arts
Plan for Art, Pittsburgh
Arts Council Great Britain, London
Fine Arts Gallery, University of California, Irvine
Ständige Vertretung der BRD, Berlin (Ast)
- 1982 Science Museum, London
Metropolitan Museum of Art, New York, documenta 7, Kassel
- 1983 Museum of Modern Art, New York
Solomon R. Guggenheim Museum, New York ARS 83, Helsinki
Photography in Contemporary Art, Tokio; Kioto

- 1984 Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,
Washington (DC)
1986 Augustine / Hodes Gallery, New York
1987 John and Marble Ringling Museum of Art, Sarasota; Akron
1988 Cento de Arte Reina Sofia, Madrid; Bordeaux, Berlin; Rom
Institute of Contemporary Arts, London
1989 Museum Ludwig, Köln
Centre National des Arts Plastiques, Paris; Prato
National Gallery of Art, Washington (DC), Chicago

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BİR EKOLÜN KURULUŞU VE TEMSİLCİLERİ

Bernd ve Hilla Becher çiftinin Düsseldorf Akademisi'nde devam eden eğitimlik sürecinde de kendi sanatsal görüşleri doğrultusunda yetiştirdikleri öğrencilerin pek çoğu, profesyonel anlamda, aynı doğrultuda çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.

1976 yılında Candida Höfer, Axel Hütte ve Thomas Struth, Becher'lerin sınıfına katıldı. Daha sonra Andreas Gursky, Thomas Ruff, Pedra Wonderlich, Becher'lerin sınıfına katılıp aktif olarak fotoğraf yaşamlarını sürdürdüler. Son kuşak arasında ise Simone Nieweg ve Jörg Sasse sayılabilir. Becher'lerin sınıfından yetişmeyen ancak aynı teknik özelliklerle ve mimari tematikle görsel vizyonlarını oluşturan sanatçılara örnek olarak da Thibaut Cuiset, Thomas Dernard, Cristian Meynen, Matthias Hoch, Ulrich Wüst vb. örnek verebiliriz.

1980'den sonra özellikle Almanya'da, mimari unsurları görsel vizyonlarında eleştirel bir boyutta işleyen pek çok sanatçının yapıtlarının yoğun olarak sanat gündemini işgal etmesi, Avrupa'da dikkatlerin Becher çiftine ve onların öğrencilerine çevrilmesine sebep olmuştur. Ve sonuç olarak Wulf Herzogenrath (Distance and Proximity), Anne Wauters (Realist Photographs, Ordinary Buildings) makalelerinde de belirledikleri gibi bir Becher ekolünden, Düsseldorf ekolünden bahsedilmeye başlanmıştır.

4.1. THOMAS STRUTH

(d.1954 Yukarı Ren, Geldern)

1973-1978 arasında Düsseldorf Sanatlar Akademisi'nde Peter Kleeman ve Gerhard Richter ile resim çalışmaları yaptı. 1976 yılında Becher'lerin sınıfına katıldı.

Thomas Struth, çalışmalarını şu ana kadar üç yönde geliştirmiştir. Evleri, caddeleri görüntüleyerek yorumladığı şehir manzaraları, kişilerin ve ailelerin portreleri, müzelerin iç mekanlarına ait görüntülerden oluşan dizilerdir. Struth, çalışma tekniği, sistematik diziler oluşturması ile Becher'lerin izlerini açıkça göstermektedir. Sanatsal gelişim süresinde insandan arınmış mekanlar, kent dokusu yerini mekan-insan ilişkilerinin sorgulandığı, gözlemleyici bir vizyona bırakmıştır. Böylece Struth, Becher'leri ilham almakla beraber kendi özgün dilini yaratarak, modern çağın kent boyutundaki eleştirisini gerçekleştirmektedir.

Öğrenciliği sırasında Düsseldorf sokakları ile başladığı kent görüntülerinde, hocalarının öğretilerini birebir uygulayan Struth, kamerasını binanın ya da caddenin tam karşısına yerleştirerek, insansız, yalın, gri bir gökyüzü altında salt mekan ya da kentsel dokuyu betimlemektedir. Bu girişimi ile insan kültürü ile yoğrularak, ona hizmet etmesi amacı ile gerçekleştirilen mekanların, dış verilere dayanılarak sosyal ve kültürel erklerle özgü değerlerin keşfedilmesi amaçlanmaktadır. İnsansız, cadde ve evler bize Eugene Atget'in Paris görüntülerini anımsatmaktadır. Ancak Atget'nin objenin yoğunluğunu ön planda tutup, görüntünün düzenlenişi ve çevresel diğer unsurları dikkate almayan tavrına karşın Struth, objenin çevresi ile ilişkisine dikkat ederek ve çerçeveleme boyutuna sınırlandırmalar getirerek farklı ilişkileri ortaya çıkarmaya yönelmiştir.⁸⁶ Böylece o mekana ya da kente ait tüm sırlar, yaşam gücü yakalanmakta ancak ifşa edilmemektedir.

⁸⁶Sennet, Richard; *"Recovery the Photography Thomas Struth"*, Strangers and Friends Photographs 1986, 1992, Schirmer/Mosel, Verlag-Munich, Germany, 1994, s.91-99.

Struth'un kentlere ait seçimleri, kareleri tesadüfi değildir. İnsandan arındırılmış bu mekanlar, öncelikle insanlar tarafından ve insanlar için yaratılmışlardır. Örneğin (Fot:1) Dessau(1991) kendi, pencerelerden balkonlardan sokağa taşan sistematik düzenliliği, arabaların yerleşimi, sokağın sadeliği ile dikkat çekmektedir. Burada insanlara ait izlerde son derece az ve yalıtılmış durumdadır. Dessau Bauhaus Okulunun (1919-1933) kurulduğu ve bu anlayışta pek çok yapının gerçekleştirildiği, Almanya tarihinde de önemli yeri olan bir kenttir. Chicago(1990) (Fot:2), Amerika'nın en önemli ticaret merkezlerindendir. İkinci Dünya Savaşı nedeniyle Bauhaus Okulu, eğitimcileri sayesinde buraya taşınmış, Amerikan ticaret ve sanat anlayışı ile birleşerek yeni bir boyut kazanmıştır. Avrupa ve Amerika'da yer alan her iki kent de, modernizmin her yönüyle etkin olarak yaşandığı, birbirleri ile bağlantıları olan eski kentlerdir, ancak farkları, kültürel yapılarıyla mimari boyutta hemen kendini ortaya koymaktadır. Aynı şekilde Leipzig(1991) (Fot:3) kent izlenimine baktığımızda da Avrupa kültürü ile yoğrulmuş, şekillenmiş kent dokusunu ve bu mistik havayı bozan televizyon antenleri ile günümüze adapte oluşun çelişkisini aynı zamanda görebiliriz. East Berlin(1992)(Fot:4), geçmişte Sosyalist düşüncenin hakimiyetindeki bu kentte yer alan toplu konutların tek düzeligi, soğukluğu bize kent yaşamı ve insan ilişkilerine yönelik bir ipucu gibidir.

Roma (1988)'ya, (Fot:5) ait toplu konutlara baktığımızda ise öncelikle toplu konutların kendine özgü sistematik düzeninden farklı bir görüntü ile karşılaşırız. Binlerce yıllık kültürün beşiği olan Roma, burada karşımıza tarihsel zenginliği ile değil, modern çağın uluslararası standart mimari değerleri ile çıkmaktadır. Ancak Akdeniz iklimine ve insanına özgü sıcaklık, canlılık, pencerelerden, balkonlardan dışarıya taşmaktadır. Naples 1989(Napoli) (Fot:6)'da aynı özellikleri eski kent dokusu bağlamında görmemiz mümkündür. Tokyo 1986 (Fot:7), fotoğrafına baktığımızda, herhangi bir Amerikan kentine bakıyormuşuz gibi hissedebiliriz. Kapitalist ticaret sisteminin çok katlı yapıları ve kent özellikleri aynen Japonya'da da mevcuttur. Çünkü Japonya Uzak Doğu'da modernleşme sürecini ilk başlatan ve hızla geliştiren ilk ülkedir. Tokyo 1991(Fot:8) fotoğrafında ise kent merkezi ya da bir meydan tüm canlılığı ile görüntülenmiştir. Japonya'ya ait bu

kentte ilan ve reklam panolarındaki yazıların Japon alfabesine ait olması dışında, Japon özgün tarihine, kültürüne ait hiçbir iz yoktur. Sokaktaki insanların giyimleri, binalar ve reklam panoları ile tamamen çevrenmiş olmaları ve benzeri işaretler Tokyo kentinin de kapitalist sistemin mantığı doğrultusunda yaşanan, diğer Avrupa ve Amerikan kentleri gibi belli standartlar doğrultusunda hareket edilen bir düzene sahip olduğunu bize göstermektedir.

Genel olarak tüm kent fotoğraflarına baktığımızda, neresi olduğunu bilmesek dahi, her karenin farklı bir kente ait olduğu kanısına rahatlıkla varabiliriz. Çünkü hepsinde farklı bir mimari yapılanma ve bu mimarinin insanların yaşam boyutuna göre değişik bir kullanım şekliyle değerlendirilişine ait görsel verilere rastlamak mümkündür.

Struth, fotoğrafik serüveni sürecinde kentlerin siyah-beyaz fotoğrafları ile beraber renklerin kullanımına da geçmiştir. Kente ait izlenimlerin doğru aktarılabilmesi gibi bir kaygının yanı sıra, insan-mekan-kent ilişkilerinin sorgulanması sonucunda da insan varlığı karelerde yer almaya başlamıştır. Karelerin de daima dışarıdan, olayın gelişimine müdahalesiz bir yaklaşım ve tarafsızlık belirgindir.

Thomas Struth, 1985 yılından itibaren yakın dostlar, onların aileleri ya da tanıştığı kişilere ait siyah-beyaz ve renkli portre dizisine başlamıştır. Fotoğraflar, kişilerin kendi mekanlarında ya da onların kendilerini rahat hissettikleri ortamlarda, son derece iyi aydınlatılmış, alan derinliğine sahip niteliktedirler. Görüntülenen kişiler doğrudan kameraya bakarlar, bu nedenle seyirci ile yüz yüze bir iletişim kurulur. Bu iletişim sayesinde izleyici, fotoğrafa konu edilen kişilerin sosyo-kültürel yapıları, aile bağları, birbirleri ile ilişkileri üzerine -kendi kültürel düzeyi bağlamında- belirlemelerde bulunabilir. Struth'un fotoğraflayacağı kişiler ile kurduğu diyalog sonucu, uzun pozlandırma süresine ait hiç bir aksaklık oluşmaz ayrıca karşılıklı anlayış ve saygının verdiği rahatlık, doğallık karelerden seyirciye dek ulaşır. Portrelenen aileler ve kişiler endüstri toplumunun üyeleridir ve belli standartlarda yaşamaktadırlar. Kişilerin refah düzeyini yükselten endüstriyel gelişim aynı zamanda insan ilişkilerini de sekteye

uğratmaktadır. Bu nedenle Struth'un aile kavramına yönelmesi bir rastlantı değildir. Sosyal koşullardaki değişimlerle parçalanmış aile yapısı, bireyler arası iletişimdeki kopuklukların yarattığı problemler Avrupa ve Amerikan sosyal yapısının en büyük sorunudur. Bu kopukluğu gidermek ve problemleri çözüme ulaştırmak amacı ile Batılı ülkelerde 1970'li yıllardan bu yana aile birliğinin önemini vurgulayan yayınlar, programlar (Tv, radyo vb.) toplantılar ve çeşitli sivil toplum kuruluşları, birlikler boyutunda çeşitli çalışmalar yapılmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda Struth'un portrelerini değerlendirdiğimizde fotoğraflara yüklenen manevi değeri kavrayabiliriz.

Tüm bunların dışında, fotoğrafın pratik gündelik kullanımından dolayı aile portreleri, sevdiklerimizle paylaştığımız anlara ait görüntüler en çok fotoğrafı üretilen konulardır. Bu nedenle güncel, sıradanlık kazanmış, en çok rastladığımız, herkesin aile albümünde yer alabilecek bu görüntüler, Struth tarafından estetize edilerek sanatın konusu haline getirilmektedir.

Bernstein Ailesi 1990 (Fot:9), Almanya'da yaşayan bu aile evlerinin bahçesi içerisinde görüntülenmiştir. Fotoğraf renkli olmasına karşın ton doygunluğu ve sadelik ön plandadır. Kişilerin yüz ifadelerindeki doğallık onların karakterlerine yönelik ip uçlarını bize sunmaktadır. Hirose Ailesi 1987 (Fot:10)'ne ait kareye baktığımızda ise ilk dikkatimizi çeken yoğunluk, sıkışıklık duygusudur. İç mekanda çekilen bu portrede erkeklerin, kadınların ve çocukların yerleşim şekli Japon aile düzenine yönelik bir gönderme gibidir. Dar odada yer alan kitaplık, çalışma masası ve üzerindeki, sehpa üzerindeki kitaplar ve duvarlarda görünen tablolar, masklar vb. objelerden ailenin sosyo-kültürel düzeyinin yüksek olduğu bilgisine varmaktayız. Kişilerin yüzlerindeki sempati bizi de saran bir sıcaklığa dönüşmektedir.

Janice Guy 1988 (Fot:11) portresi, çok iyi bir aydınlatma ile kurulan ışık-gölge dengesine sahiptir. Düz bir arka fon önünde, sandalyeye oturmuş dikiş diken bu kadın, her şeyden öte güçlü bir şekilde hissedilen özgüveni ile ön plana çıkmaktadır. Anne-kızı ait portrede (Fot:12) ise tüm yalınlığına rağmen sıcak sevgi bağını, anlayışı hissetmemiz mümkündür.

Bir bütün olarak Struth'un aile portrelerine baktığımızda, farklı ükelere, kültürlere ait kişilerin ailelerin, aynı insani duygularda birleştiklerini görürüz. Böylece Struth temelde her insanda var olan sevgi, saygı, bağlılık vb. duyguları -toplumsal, geleneksel şekillendirmelerden arındırarak- fotoğraf aracılığı ile evrenselliğini vurgulamaktadır.

Struth, 1989 yılından itibaren müzelerin iç mekanlarını betimlediği büyük boy renkli fotoğraflar üretmeye başlamıştır. Müzeler ya da daha sonra müze haline getirilmiş saray, kilise vb. eski yapılar kültürel mirasın korunduğu, günümüzde bağlam değiştirerek yaşamını sürdüren, tarihsel değeri olan mimari yapılardır. Ancak Struth'un müze fotoğrafları tarihsel ya da mekansal bir döküm değildir, mevcut zaman diliminde bu mekanlar aracılığı ile sanat ile kurulan güncel bağın bir tür betimlenmesi ve sanata ait değerlerin farklı bir yönde tartışma konusu haline getirilmesidir.

Fotoğraf 13'e baktığımızda, Seurat'ın La Grant Jatte (Fot:14) tablosunu seyreden altı kişiyi görürüz. Bu tabloyu izleyen altı kişi, netliğin tabloya yapılması sonucu hafif fludurlar. Bu fluluğun noktasal izleri ile La Grant Jatte tablosunun puantilist yapısı arasında bir bağ kurulmuştur. Ayrıca tablonun renk tonları ve dağılımı ile seyircilerin giysilerinin ve mekanın tonları arasında benzerlikler açıktır. Tablonun puantilist tarzda, renklerin birleşimi ile oluşmasından hareketle, fotoğraf filminin teknik yapısını, gren özelliklerini (ışığa duyarlı gümüş parçacıkları) toplamsal ve çıkarımsal renk sentezi ve fotoğrafın temelinin ışıkla yazı yazmak olduğu gerçeğini tekrar hatırlarız. Burada bir karşıtlık da söz konusudur. 1880'li yıllarda yaşayan sanatçının el emeği ile gerçekleşen resimsel gerçeklik ile 20.yy.'da yaşayan başka bir sanatçının görüşleri sonucunda, teknolojik araç-gerecin birleşimi ile oluşan fotoğrafik gerçeklik, sanatın günümüzdeki yeri, yeniden üretimin günümüzde olduğu nokta tartışma konusu haline gelmektedir. Ayrıca özel bir mekanda, 1880'li yıllara ait bir tablo aracılığı ile sanatla kurulan ilişki, seyir ritüeli ile birlikte güncelleştirilmekte, tartışılmaktadır.

Struth'un Restaratörler 1988 (Fot:15) fotoğrafına baktığımızda, sanatsal değerlerin korunmasına yönelik çabaların fotoğraf gerçekliğinin konusu haline geldiğini görürüz. Pannini'ye ait Kardinal Valenti'nin Galerisi(Fot:16) tablosuna baktığımızda da aynı duyuların resimsel gerçeklikteki varlığı ile karşılaşırız. Pannini'nin tablosundaki sanatsal değerlerin korunması ve geleceğe aktarılabilmesi için gerekli bakımının yapıldığı ortamı tasvir eden yaklaşım ile Struth'un fotoğraf aracılığı ile restaratörleri betimleyen görüntüsü aynı kaygıların farklı yüzyıllarda ve farklı tekniklerle güncelleştirilmesidir. Gerek resimde gerekse fotoğrafta görülenler, varolan gerçekliklerin, sanatçıların bakış açısından, farklı tekniklerle de olsa tekrar bir korunma (görsel tespit ile) altına alınmasıdır. Böyle içerik ve biçim örtüşmüş olmaktadır.

(Fot:17)'ye baktığımızda bir sanat galerisinde, tabloları izleyenleri görürüz. Dikkatimiz galerinin bir duvarını tamamiyle kaplayan, alınlıkla çevrelenmiş tabloya yönelir. Tabloda bir galeri içine kurulmuş uzun bir yemek masası ve çeşitli kişiler tasvir edilmiştir. En belirleyici özellik ise tablonun kolonlar, kemerler ve çok detaylı ince bir perspektif anlayışı ile betimlenmesidir. Tablodaki detaylı mimari formlar ile müze salonunun sadeliği tam bir karşıtlık oluşturmaktadır. Tabloda tasvir edilen insanların canlılığı ile müze ziyaretçilerinin hareketliliği ve giysilerdeki renk zenginliği benzeşmektedir. Uzun pozlandırma nedeniyle, bazı izleyicilerin hareket etmesi sonucu görüntüleri flulaşmıştır. Ancak bu fluluk anlamı zedelemektedir. Burada resimsel gerçeklik ile fotografik gerçeklik, sanatın bir seyirlik nesneye dönüşmesi gibi sorunlar tartışma konusu haline getirilmiştir.

Stanze di Raffaello II (Fot:18) baktığımızda ise dini amaçla gerçekleştirilmiş bir yapının, müzeye dönüştürülmüş olduğunu yaşanan ziyaretçi akından anlamamız mümkündür. Fotoğrafa baktığımızda ziyaretçilerin yoğunluğu ve tavrı hemen dikkatimizi çeker, bu insanlar burada dini inançlarını gerçekleştirmek için değil eski eserlere, mekanlara duydukları hayranlık sonucu turizm amaçlı bulunmaktadır. Günümüzde benzerleri yapılmayan bu mekanlar gibi din olgusu da turizmin hizmetinde, kapitalizmin bir parçası haline gelmiştir.

(Fot:19)'a baktığımızda da duvarda yer alan tablodaki perspektif özellikleri ile müze iç mekanın perspektifi arasında paralellikler ilk bakışta dikkatimizi çekmektedir. Yüzyıl öncesinin sokağını tasvir eden bu tablo, diğer sanatsal niteliklerinin yanı sıra, değişime uğrayan ya da kaybolanların izleri olarak günümüzde koruma altındadır. Geçmişe ait bir caddenin tasviri görsel verileri ile bir belge niteliği kazanmıştır, tıpkı fotoğrafının müze içinde yaşananlardan bir anı belgelenmesi gibi.

(Fot:20)'ye baktığımızda ise tablolardeki siyah-beyaz kullanımı ile izleyicinin saçları ile paltosu arasındaki benzerlik dikkatimizi çekmektedir. Diğer bir benzerlik tablolar da ellerin betimlenişi ile izleyicinin ellerinin konumudur. Ayrıca kadın-erkek portrelerinin ve izleyicinin bakış doğrultuları kesişerek bir üçgen meydana getirmektedir. Fotoğraf karesi içinde izleyici de -altın nokta ve bölümlenmeye göre- en doğru yerde durmaktadır. Struth'un bu fotoğrafı, görsel algı kurallarının siyah-beyaz fotoğraf gerçekliğinin bir tür sağlaması gibidir.

Yukarıda incelediğimiz örneklerden hareketle Struth'un diğer dizilerinde olduğu gibi, müzelere ait fotoğraflarında da hiçbir şeyin tesadüfi olmadığı, geçmiş ve bugün arasında görsel ve düşünsel paralellikler kurulduğunu saptayabiliriz. Genelde müzelere ait fotoğraflarda, fotoğrafın nesnesinin ne olduğu belirgin değildir. Tablolardaki mimari perspektifler, tasvir edilen kişilerin renkleri konumu ile müze mekanı ve izleyiciler arasında kurulan paralelliklerden, herbir nesnenin bir diğerini betimlediği, tamamladığı ve birbirinin nesnesi konumunda olduğu sonucuna varabiliriz. Ayrıca günümüzdeki sanat eserlerinin sahip olduğu büyük pazar, kültür turizmüne verilen büyük önem göz önünde bulundurulduğunda, diğer sanatsal tartışmaların yanı sıra, geçmişe duyulan özlem çağımızın belirleyicisi konumundadır. Buradan hareketle Struth'un fotoğraflarının günümüz sosyo-kültürel sorunlarını tartışan ve içinde yaşadığımız anların bir tür görsel dökümü "tarihselleştirilmesi"⁸⁷ olduğunu söyleyebiliriz.

⁸⁷Durand, Régis; *"Realism and Recollection"*, Art Press, Fransa, Mayıs 1996, Sayı 213, s.28-33.



Fot:1 Thomas Struth, Ferdinand Von-Schill Straße,Dessau-1991



Fot:2 Thomas Struth, The Loop/Towards Dearborn Street, Chicago, 1990



Fot:3 Thomas Struth, Eric-Ferl Straße-Leipzig, 1991



Fot:4 Thomas Struth, Bernauerstraße, East Berlin, 1992



Fot:5 Thomas Struth, Via Guglielma, Oberdan-Roma, 1988



Fot:6 Thomas Struth, Via Giovanni Tappia-Naples, 1989



Fot:7 Thomas Struth, Marunouchi/Over the roofs, Tokyo, 1986



Fot:8 Thomas Struth, Shibuya Crossing, Tokyo, 1991



Fot:9 Thomas Struth, The Bernstein family, Mündersbach, 1990



Fot:10 Thomas Struth, The Hirose Family, Hiroshima 1987



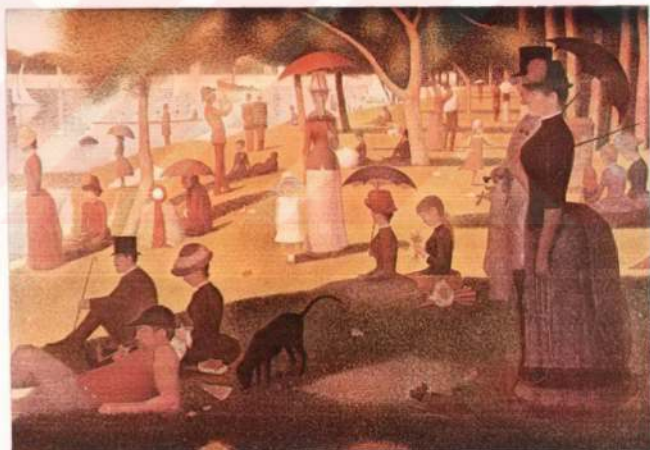
Fot:11 Thomas Struth, Janice Guy, Naples, 1988



Fot:12 Thomas Struth,
Hannah Erdich-Hartmann and Jana-Maria Hartmann, Düsseldorf,
1987



Fot:13 Thomas Struth, Art Institute of Chicago I, Chicago, 1990



Fot:14 Georges Seurat(1859-1891), La Grande Jatte(1884-85) 42x63 cm.
London British Museum
Kaynak: The Impressionisten Ebeling Publishing Press, London, 1976.



Fot:15 Thomas Struth, The Restorers at San Lorenzo,
Maggiore-Naples,1988



Fot:16 Giovanni Paolo Pannini(1692-1765)
Kardinal Valentinin Galerisi(1749), 198x265 cm.
Hartford, Connecticut...
Kaynak: Die Imperressionisten, Ebeling Publishing Press, London, 1976.



Fot:17 Thomas Struth, Galleria Del 'Accademia I, Venice, 1992



Fot:18 Thomas Struth, Stanze di Raffaello II, Roma, 1990



Fot:19 Thomas Struth, Art Institute of Chicago II, Chicago 1990.



Fot:20 Thomas Struth, Kunst historisches Museum-III, Vienna, 1989.

THOMAS STRUTH
KİŞİSEL SERGİ VE KATALOGLARI

- Unbewußte Orte/Unconscious Places*, (Bilinçsiz Yerler),
Kunsthalle Bern, Münster, Edinburgh 1987.
Thomas Struth, Halle Sud, Genf 1987.
Photographs, (Fotoğraflar), Renaissance Society at the
University of Chicago, Chicago, 1990.
Portraits (Portreler)- *Thomas Struth*, Marian Goodman
Gallery, New York 1990.
House, Street, Individual, Group, (Ev, Cadde, Birey, Grup),
Gallery Shimada, Yamaguchi/Japan 1991.
Portraits, (Portreler), Museum Haus Lange, Krefeld 1992

KARMA SERGİ KATALOGLARI

- In Deutschland: Aspekte gegenwartiger
Dokumentarfotografie in Deutschland*, Rheinischer
Landesmuseum, Bonn 1979.
Skulptur Projekte Münster 87, Westfälischer Landesmuseum,
Münster 1987.
Another Objectivity, Institute of Contemporary Arts,
London 1988.
*Das Medium der Fotografie ist berechtigt, Denkanstöße zu
geben*, Sammlung F.C. Gundlach, Kunstverein Hamburg,
Hamburg 1989.
Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahre, Graphische Sammlung der
Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1989.
Aperto '90, Biennale di Venezia, Venedig 1990.
Weitersehen, Museum Haus Lange, Krefeld 1990.
Typologies: Nine Contemporary Photographers, Newport
Harbor Art Museum, Newport Beach (Kalifornien) 1991.
*A Dialogue about recent American and European
Photography*, The Museum of Contemporary Art,
Los angeles 1991.

Aus der Distanz, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf 1991.

Sguardo di Medusa, Castello di Rivoli, Turin 1991.

The Carnegie International 1991, The Carnegie Museum of Art,
Pittsburgh PA 1991.

Photography-Individual Positions, Moderna Galerija
Ljubljana 1991.

Family Album-Changing Perspektive of Family Portrait, Tokyo
Metropolitan Museum of Photography, Tokyo 1992.

Documenta IX, Kassel, Stuttgart 1992.

4.2. ANDREAS GURSKY

(doğumu 1955 Leipzig)

1981 yılında Düsseldorf Sanatlar Akademisi'ne girdi, 1985-1987'de Becher'lerin master öğrencisi olarak eğitimine devam etti. Becher ekolünden yetişmesine karşın kendine özgü bir dil geliştirmiştir. 1984'te Landscape görüntüleri ile başladığı fotoğraf çalışmalarını, 1988'e kadar küçük nesnelere yönelik olarak sürdürdü. Fotoğraflarının ana temasını insan ve toplumsal anlamlılık oluşturur. Sanatçı bunu tek çocuk olmasına ve toplum içinde güvenlik arzusuna bağlar.⁸⁸

1988 yılından sonra fotoğrafları 2-3 metrelik dev boyutlara ulaşmıştır. Bu dev boyutlu çalışmalar, izleyiciyi gözlemleyici olmaya zorlar, küçük ayrıntılar, figürler, detayların yoğunluğu nedeniyle, izleyici kendine sabit bir bakış noktası arama gayreti ile tüm fotoğrafı tarama ihtiyacı hisseder. Fotoğraflar donuk, uzak görüntülerine karşın yoğun bir iç dinamizmine sahiptirler. Bu fotoğraflar, renk doygunlukları, kompozisyon kriterleri ve hafif yukarıdan bakış açıları ve figürasyona verdiği önemle 16.yy. Hollanda ustalarının gerçekleştirdiği natürmortları hatırlatmaktadır.⁸⁹ Her fotoğrafta yatay, dikey diagonal eksenlerin varlığına dikkat edilmiştir, ön ve arka planlardaki boşluk-doluluk dengelidir. Biçim tekrarları, ışık-gölge dengeleri, fotoğrafın anlamını vurgulayacak şekilde kullanılmıştır.

St.Moritz(1991) (Bkz.Fot.1) fotoğrafına baktığımızda, dev boyutlu pencerelerle dış dünyadan ayrılmış bir mekanda, masaların çevresinde oturan ve hepsi farklı devinimlerde insanlar görürüz. Her bir figür kendi doğası içinde çevresi ile dolaylı bir iletişim halindedir. Mekanın yüksekliğinde insanlar ezilmiş gibidir. Tek bir mekanda birarada olmalarına karşın hepsi kendi yalın öyküsüne sahiptir. Ve gelip geçici oldukları hissi kuvvetlidir.

Genua(1991)(Bkz.Fot.2) fotoğrafında, insan gözükmez ancak insan eliyle yaratılan ve insana hizmet eden araçlar, büyük gemiler,

⁸⁸ Distance and Proximity, s.8.

⁸⁹Photographie Inder Deutschan Gergenwats kunst, Muzeum Ludurg Köln, 11 Sep./17 Nau.1993, Edition Cantz 1993, Katalog s.139.

otomobiller, otomobillerin üzerine bağlanmış bisikletler, paketler hepsi tek bir yöne doğru hareket etmeyi beklemektedirler. Fotoğrafın yarısından çoğunu kaplayan durgun gökyüzü altında çok hareketli bir alanda insanın varlığı, amacı sorgulanmaktadır.

Uni Bochum(1988)(Bkz.Fot.3), insan eliyle yaratılmış dev boyutlu bir mekanda boşluğu eşit ve simetriler oluşturacak şekilde yerleşmiş ikili ve tek başına insanlar, yalnız ya da birisi ile konuşur durumdadır. Dışarıda varolan doğadan yalıtılmış ve oldukça uzaktırlar. Kendi yarattıkları mimari ortamlarda doğaya yabancılaşmış yaşayan insanlara örnek oluşturmakta ve aynı zamanda doğaya karşıt bir söylemi geliştirmektedirler.

Paris Beaugrenelle(1988)(Bakz.Fot.4), gökdelenler arasında, dev kolonlarla yaratılmış mimari bir örtü sistemi altında oluşan boşlukta kurulu spor alanında, dinlenen beş on tane tenis oyuncusu görülmektedir. Dev ölçütlerdeki bu mekanlarda insanlar oldukça küçük ve savunmasız görünmektedir.

Bahnhof Porta(1988)(Bkz.Fot.5), günümüzden bir kaç yüzyıl önce oluşturulmuş, tamamı ile klasik öğelerle bezeli dev boyutlu bir mekanda insanlar gidecekleri yere hareket saati gelene dek beklemekte ve mekanı terketmektedirler. Bu süreç esnasında kendilerinden önceki hemcinslerince yaratılan dev boyutlu ve kalabalık duvar resimlerini inceleyerek, geçmişle bir iletişim içine girmektedirler. Duvarların yoğun hareketli kalabalığına, eziciliğine karşın, tabanda yer alan insanlar, tek tek ya da küçük guruplar halinde bulunmaktadır. Ve insanlığın her boyutu ile sorgulanabilecek, geçmiş-gelecek, ölüm-yaşam vb. ipuçları sunarak güçlü bir tezat oluşturmaktadır.

ZooBrücke Köln(1988)(Bkz.Fot.6), dev bir köprü ayağı altında yer alan üç canlı varlık, iki insan bir köpek, önlerindeki nehre ve nehrin karşı sınırını oluşturan ağaçlara doğru bakmaktadırlar. Kare, paralellikler ve karşıtlıklarla dengelenmiştir. Doğa ve insan eliyle yaratılmış dev boyutlu bu mekanların boşluklarında yer alan insan oldukça küçük ve çaresiz gibidir.

Andreas Gursky'nin yukarıda tanımladığımız fotoğraflardan hareketle, onun insan eliyle yaratılmış devasa mekanlar içinde insanın gerçek konumunu, doğadan kopuşunu, yalnızlığını ve genel olarak tüm karelerinde insanların daima bir yerden diğerine doğru bir hareket içinde olmasının da etkisiyle, insanların gelip geçici konumuna göndermelerde bulunduğunu belirleyebiliriz.



Fot:1 Andreas Gursky, St.Moritz 1991, 134x165,5 cm.
(Distance und Nahe sergi kataloĝu)



Fot:2 Andreas Gursky, Genua 1991, 130x165,5 cm.
(Distance und Nahe sergi kataloĝu)



Fot:3 Andreas Gursky, Uni Bochum, 1988 99,5x135,5 cm.
(Distance und Nahe Sergi Katalogu)



Fot:4 Andreas Gursky, Paris Beaugrenelle, 1988,57x39,5cm.



Fot:5 Andreas Gursky, Bahnhof Porto, 1988, 99,5x138,5 cm.
(Distance und Nahe sergi katalogu)



Fot:6 Andreas Gursky, Zoobrücke, 1988, 57x42 cm.
(Distanz und Nahe sergi katalogu)

ANDREAS GURSKY

KİŞİSEL SERGİLERİ

- 1987 Flughafen Düsseldorf
1988 Galerie Johnen - Schöttle, Köln
1989 Centre Genevois de Gravure Contemporain, Genève The Cloktower,
New York 303 Gallery, New York Museum Haus Lange, Krefeld
1991 Galerie Rüdiger Schöttle, München Galerie Johnen - Schöttle,
Köln 303 Gallery, New York Galerie Rüdiger Schöttle, Paris
Künstlerhaus Stuttgart.
1992 Kunsthalle Zürich Victoria Miro Gallery, London Galleria Lia
Rumm, Neapel.
1993 Monika Sprüth Galerie, Köln
1994 Deichtorhallen, Hamburg De Appel Foundation, Amsterdam
1995 303 Gallery, New York Rooscum, Malmö Gallerie Mai 36, Zürich Tate
Gallery, Liverpool Portikus, Frankfurt.

GURUP SERGİLERİ

- 1985 Künstlerwerkstatt Lothringer Strafte, München
1986 Galerie Rüdiger Schöttle, München Ausstellungsraume
Brückenstraße, Düsseldorf.
1987 Galerie Wittenbrink, München.
1988 Galerie Mosel - Tschechow, München Galerie Rüdiger Schöttle,
München Galerie Johnen - Schöttle, Köln.
1989 "I.Deutscher Photopreis", Stuttgart Lenbachhaus, München
Galerie, Ralph Wernicke, Stuttgart Galerie Ghislaine Hussenot,
Paris Galerie Bruges La Morte, Bruges "I.Internationale Photo-
Triennale", Esslingen Galerie Margo Leavin, Los Angeles 303
Gallery, New York "Photokunst", Staatsgalerie Stuttgart "In
Between And Beyond-From Germany", Power Plant, Toronto Arti
et Amicitiae, Amsterdam Galleria Lia Rumma, Neapel.
1990 "Aperto", Biennale Venedig "De Afstand", Witte De With, Rotterdam
"Derklare Blick", Kunstverein München (mit Scott Burton, Elke
Denda, Asel Hütte, Michael von Ofen) "The Past And The Present
Of Photography-When Photographs Enter The Museum", The

- National Muscum Of Modern Art, Tokyo Kunstverein Ulm (mit Günter Förg, Candida Höfer, Thomas Ruff)
- 1991 "10 Jahre Kunstfonds", Kunstverein Bonn Galerie Ghislaine Hussenot (mit Fischli/Weiss, Boyd Webb), Paris Photoprojekt München, Kunst im öffentlichen Raum, München "Aus der Distanz", Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf "Squardo di Medusa", Castello Di Rivoli "Bremen Kunstpreis", Kunsthalle Bremen "Renta Preis", Kunsthalle Nürnberg.
- 1992 "Doubletake Collective Memory-Current Art", Hayward Gallery, London "Mythos Rhein", Wilhelm-Hauck-Museum, Ludwigshafen "Qui, quoi, où? Un regard sur l'art en Allemagne en 1992". Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- 1993 "Doubletake: Collective Memory -Current Art", Kunsthalle Wien "Siemens Fotoprojekte 1987-1992", Neue Pinakothek, München, Sprengel Museum, Hannover "Die Photographie in der deutschen Gegenwartskunst", Museum Ludwig, Köln "Distanz und Nahe", Nationalgalerie, Berlin "Stipendiaten für zeitgenössische deutsche Fotografie der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach Stiftung(1990/91)", Museum Folkwang, Essen Galerie Tabca Langenkamp (mit Meuser, Andreas Schön), Düsseldorf.
- 1994 "Junge deutsche Kunst der 90er Jahre aus NRW", Sonje Muscum of Contemporary Art, Kyongju, Korca; Pao Galleries, Hong Kong Arts Centre, Hong Kong, Taipei Fine Arts Cente, Taipei, International Art Gallery, Peking, National Museum of Modern Art, Osaka "Vis-à-vis", Ruhrlandmuseum, Essen; Cente A. Malraux, Nancy "The Epic and the Everyday, Contemporary Photographic Art", Hayward Gallery, London "La Ville; Intimité et froideur", Galerie des Archives, Paris.

KİŞİSEL SERGİ KATALOGLARI

- Andres Gursky*, Museum Haus Lange, Krefeld 1989.
Andreas Gursky, Kunsthalle Zürich, Zürich 1992.

KARMA SERGI KATALOGLARI

1. Internationale Foto-Triennale Esslingen 1989, Esslingen 1989.

Photo-Kunst, Arbeiten aus 150 Jahren, Graphische Sammlung der Staatsgalerie, Stuttgart 1989.

1. Deutscher Photopreis '89, Galerie Landesgirokasse, Stuttgart 1989.

Aus der Distanz, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1991.

Bremer Kunstpreis '91, Bremer Kunsthalle, Bremen 1991.

Renta Preis 1991, Nürnberger Kunsthalle, Nürnberg 1991.

Photoprojekt 13 Siemens Kulturprogramm, Siemens AG, München 1992.

Siemens Foto projekt 1987-1992, Neue Pinakothek München, Berlin 1993.

4.3. THOMAS RUFF

(1958 Kara Ormanlar Bölgesi Zell'de doğdu)

1977'lerde Becher'lerin sınıfına katılmıştır. Yapıtlarını daha çok guruplar halinde gerçekleştirmektedir. Renkli çalışmalara ağırlık verdiği geniş bir konu yelpazesine sahiptir. Teknik bakımdan ve diziler oluşturmada, konuya nesnel yaklaşımı ile Becher'lerin kesin etkisini yansıtır. Ancak kendine özgü bir anlatım dili geliştirmiştir.

1979 yılındaki ilk gurup çalışmasında, eski Alman apartmanlarının girişlerine ait detayları görüntülemiştir. Bazı küçük düzenlemelerle, varolan doğal ortamın içindeki bu yalın gerçeklikler, fotoğraf aracılığı ile yeniden ve çarpıcı bir şekilde tespit edilmiştir.⁹⁰

1982 yılında başladığı Alman apartmanlarının iç mekan düzenlemelerine yönelik 30 fotoğraftan oluşan dizisi Alman karakterinin renk, biçim ve düzenleme boyutunda bir çeşit dışavurumu oluşturmuştur. Örnek olarak incelediğimiz üç iç mekan fotoğrafından birincisi 1980 yılında çekilmiştir (Bkz.Fot.1). Karede yer alan görüntü, bir dolabın kapaklı bölümlerinden camla ayrılmış iki raflı kısmına aittir. Burada aileye ait veya aile bireylerince değerli kabul edilen küçük heykelcikler, tabak, vazo vb. nesnelerle birlikte, çok daha eski yıllara ait olduğu anlaşılan fotoğraflar, kendi özel çerçeveleri ve altlıkları ile korunmakta, sergilenmektedirler. Thomas Ruff'un fotoğrafına bakan bir kişi, özel bir camedanda saklanan, sergi nesnesi haline gelmiş eşyaların yer aldığı bir dolabın, çeşitli bölümlerle birlikte Ruff'un tesbit ettiği çerçeveden, kendi içinde bulunduğu zaman dilimi ve gerçeklikle birlikte geçmişe bakmaktadır.

Ruff'tan seçtiğimiz ikinci iç mekan düzenlemesi 1979 yılına aittir (Bkz.Fot.2). Burada bir yatağın yastıklarının bir bölümü ile duvarda çerçeve içinde yer alan dini bir tablo görülmektedir. Yatak çift kişilik bir düzene sahip, son derece sade ve temizdir. Duvarda yer alan tablo ile yatağın başını belirleyen tahta başlık benzerlikler taşımaktadır. Her ikisi de kutsal değerleri korumaktadır. Tabloda kutsal

⁹⁰ Herzogenrath, Wulf; *"Distance and Proximity"*, Institut für Auslandsbeziehungen, 1992, s.8-9.

Meryem ve İsa doğa görüntüleri içinde tasvir edilmiş bir şekilde çerçevelenmiştir. Yatak ise kutsal aile değerlerini temsil eden ve koruyan bir nitelik taşımaktadır. Bu verilerden yola çıkarak bu aileyi oluşturan kişilerin dini değerlere ve aile bağlarına önem veren, düzenli bir yaşam süren kişiler olduğuna dair belirlemelerde bulunabiliriz.

Üçüncü iç mekan düzenlemesi 1979 yılında gerçekleştirilmiştir(Bkz.Fot.3). Karede iri desenli bir duvar kağıdı ile kaplı duvar üzerinde asılı çerçevelenmiş üç adet fotoğraf ve karenin alt kısmında bir sandalyenin sırt kısmı yer almaktadır. Duvardaki çerçevelerde ikisi kız biri oğlan üç çocuğa ait siyah beyaz fotoğraflar sergilenmektedir. Duvar kağıtlarının desenine ve sandayle sırtlığının modeline baktığımızda bunların 30-40 yıl öncesinin izlerini taşıdığını anlayabiliriz.

İç mekana ait üç fotoğrafın üçünde de, ev sahiplerince değerli olan geçmişe ait görsel veriler, tablo-fotoğraf, duvarda veya bir camekan içinde kendilerine özgü çerçevelerde korunmakta ve sergilenmektedirler. Ruff'un belirlediği fotoğrafik çerçevede belgesel niteliklerin, geçmişe ait değerlerin günümüze taşınmasının fotoğrafın bir yeniden üretim aracı olarak sahip olduğu önem, gerçeklik, doğruluk değerleri ve yaşantımızdaki yeri de tartışma konusu haline getirilmiştir.

1981 yılında hocası Bernd Becher'in önerisi üzerine başladığı portreleri önceleri 60 küçük ve daha sonra büyük boyutlardaki görüntülerle 100 kare olarak tamamlamıştır. Düsseldorf'ta kendi çevresinde yer alan dostları, arkadaşları görüntüleyerek başlattığı çalışması 1986 sonlarında tamamlandığında; saç biçimleri, giyim tarzları, ifadeleri, tavırları ile endüstrileşmiş dünyanın orta sınıfına dahil gençlerin tipik özelliklerinin bir dökümü haline gelmiştir. Fotoğraflanan kişiler poz vermezler, ancak iyi aydınlatılmış bir ortamda, cepheden, suni hiç bir şeye yer vermeden kendi doğal ortamlarındadırlar. Ancak ne fotoğrafçı ne de nesne kendi özelliğine, kişiliğine yönelik herhangi bir keşif girişiminde bulunmazlar. Ruff'un belli bir zaman diliminde ve belli bir alan içinde gerçekleştirdiği bu

çalışma temanın işleniş niteliği ve görsel özellikleri nedeniyle August Sander'i hatırlatmaktadır.⁹¹

Portrelerin küçük formatlı olanlarında arka fonun renkli olması, sanatçı için problem değildir. Ancak büyük formatlı çalışmalarında arka fonun büyük, parlak ve düz olmasına özen gösterir(Bkz.Fot.4). Böylece portrede yer alan kişiler film yıldızı karakterine bürünürler ancak masumiyetlerinden hiç bir şey yitirmezler. Ruff'un geliştirdiği bu yöntem ile Pop Art sanatçılarının çalışmalarını anımsatmaktadır.

Ruff'un Hauser (Evler) serisi, savaş sonrası Almanya'sının kasvetli ortamının, apartman blokları ile tespiti gibidir. Fotoğraflar herhangi bir yorumdan uzak ve belgeselliği red eden tavırları ile izleyiciyi güncelliği sorgulamaya zorlar ve bu yolla amacına ulaşır.⁹²

"Yıldız" adını verdiği 30 fotoğraftan oluşan dizi için Ruff rasathanelerde dev teleskoplarla çalışmıştır (Bkz.Fot.6). Kendi geliştirdiği bir yöntemle gökyüzünün farklı bölgelerinin görüntülerini kaydettiği bu dizide mistizm hakimdir. Dünyanın düzenlenmiş pek çok görüntüsüne karşın, gökyüzünün milyonlarca yıldızdan oluşan muhteşem ve ulaşılmaz gizemi ile karşılaşan izleyici kendi varlığını sorgulamaya yönelir.

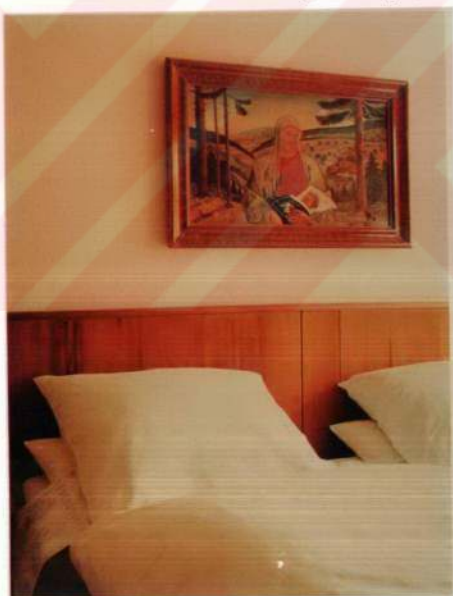
1992'de başladığı Gece Serisi ile, infrared kamera kullanılarak, evlerin yüzeylerindeki yetersizlikle diğer yapıların abartılarını gösterir bir mantıkla ve soğuk bir bakış açısı ile gerçekleştirilmiştir. Gece fotoğrafları ile birlikte gazetelerden seçilmiş fotoğraflardan oluşan seri (yaklaşık 400 fotoğraf) gerçekliğin çok farklı bir şekilde yeniden sorgulanışdır.

⁹¹ Photographie in der Deutschen Gegenwartskunst, 11.Sep./17 Now.1993, Müzeun Ludwig Köln, Edition Cantz, Stuttgart, Katalog, s.158.

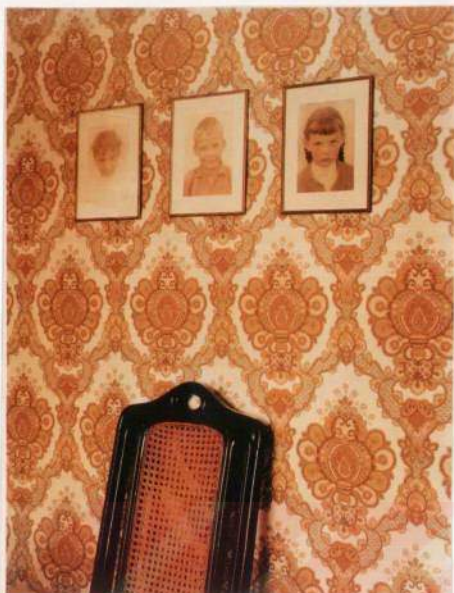
⁹² Wauters, Anne; "Realist Photographs, Ordinary Buildings", Art Press Fransa, sayı 209, 1996, s.44.



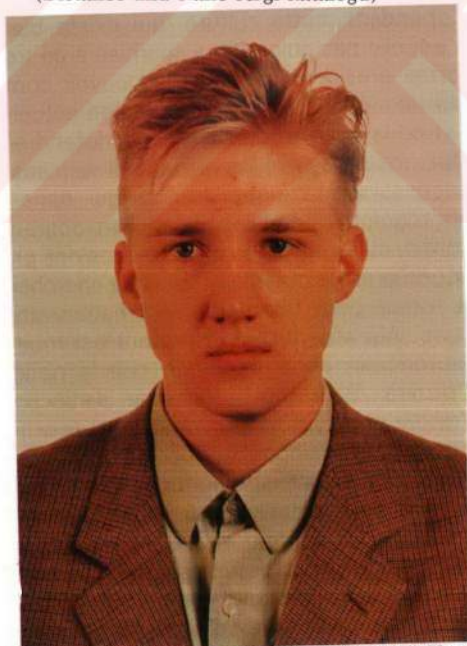
Fot:1 Thomas Ruff, Interieur, 1980 20,5x27,5 cm.
(Distance und Nahe sergi katalogu)



Fot:2 Thomas Ruff, Interieur 1979 27,5x20,5 cm.
(Distance und Nahe sergi katalogu)



Fot:3 Thomas Ruff, Interieur 1979 27,5x20,5 cm.
(Distance und Nahe sergi katalogu)



Fot:4 Thomas Ruff "Portrait (O. Cieslik)" 1990, 210x165cm.
(Art Press, Fransa, Savr:218. Kasim 1996)



Fot:6 Thomas Ruff, Sterne 0,3h 44m/-45°, 1990 201x134 cm.
(Distance und Nahe sergi katalogu)

THOMAS RUFF

KİŞİSEL SERGİ KATALOGLARI

Portrats, Mai 36 Galerie, Luzern 1988

Portraits, Museum Schloss Hardenburg in Velbert und Portikus
Frankfurt am Main 1988.

Portrats Hauser Sterne, Stedelijk Museum Amsterdam, Centre
National d'Art Contemporain-Magasin Grenoble, Kunsthalle
Zürich, Amsterdam 1990.

Thomas Ruff, Bonner Kunstverein, Kunstverein Arnsberg,
Kunstverein Braunschweig, Kunst+Projekte Sindelfingen 1991.

KARMA SERGİ KATALOGLARI

Das Auge des Künstlers-dar Auge der Kamera, Pinacoteca
Comunale/Loggetta Lombardesca, Frankfurter Kunstverein,
Frankfurt 1985.

Reste des Authentischen, Deutsche Fotobilder der 80er Jahre,
Museum Folkwang, Essen 1986.

1.Internationale Foto-Triennale Esslingen 1989, Esslingen
1989.

1.Deutscher Photopreis '89, Galerie Landesgirokasse Stuttgart,
Stuttgart 1989.

32 Portraits, Photography in Art, Contemporary Art Foundation,
Amsterdam 1989.

*Das Medium der Fotografie ist berechtigt, Denkanstöße zu
geben*, Sammlung F.C. Gundlach, Kunstverein Hamburg,
Hamburg 1989.

Aus der Distanz, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
1991.

Metropolis, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1991.

Documenta IX, Kassel, Stuttgart 1992.

4.4. THIBAUT CUISSET (d:1958, Maubeuge)

Paris'te yaşayan sanatçı 1982 yılında fotoğraf çekmeye başlamış, düzenli bir fotoğraf eğitimi almadan, kurslar ve çeşitli stüdyolarda çalışarak kendisini geliştirmiştir. 1985 yılından itibaren doğuya ait peyzajlar görüntülemek üzere Fas, Mısır, Venezuela, Sicilya, Avusturalya, İsviçre ve Endülüs'e seyahatler yapmıştır. 1990 yılında Metis Ajans'a üye olan sanatçı 1992-93 yıllarını, aldığı bursla İtalya'da geçirmiştir.

Cuisset'in, İtalya peyzajlarını temel alarak, vizyonunu incelediğimizde, alışıldık peyzaj geleneginden farklı görüntülerle karşılaşırız. Büyük boy kamera ve gün ortası ışığı kullanılarak gölgesiz elde edilen görüntüler, kendi yalın gerçeklikleri ve çevre ile olan ilişkileri vurgulanarak, insandan arındırılmış bir şekilde yorumlanmıştır. Sanatçının vizyonuna hakim olan temel nokta, insanlar tarafından insan için yaratılan mekanların doğaya aykırılığı, insanın doğayı yok ederek kendi yerleşimine açtığı alanlarla olan olumsuz ilişkileridir. Cuisset, fotoğraflarına tema olarak kentin dış mahallelerini, toplu konutları seçmiştir. Çünkü teknolojinin ve çağımızın yeni yüzü en iyi bu bölgelerde ortaya çıkmaktadır. Cuisset'in fotoğraflarında belirgin olan diğer bir nokta da renk ve ışık dengesidir.

Cuisset'in fotoğraf karelerinde genel olarak, ön planda, yok edilmiş doğadan arta kalan zayıf, kurumuş otlar, moloz yığınları, bunların hemen arkasından dimdik yükseliveren apartman blokları, evler ya da fabrikalar yalın bir gökyüzü altında yer alırlar. Sırf doğayı görüntülediği karelerinde ise görülen, ya tamamen insan tarafından düzenlenmiş bir üretim alanı ya da yakılmış, artık maddelerle tahrip edilmiş bir doğa örneğidir.

Tarente'de inşa edilen toplu konutlarla yaratılan yeni mahallelerden bir peyzaj olan (Fot.1)'de de aynı özellikleri görmekteyiz. Karenin ön planında yok olmuş doğa kalıntıları, yol, yine otlar ve bu doğadan bir çitle ayrılmış alanda, birdenbire yükseliveren, standart

şekilde inşa edilmiş apartman blokları, tüm ufku kaplamış bir şekilde görüntülenmiştir.

(Fot.2)'de yer alan yine aynı bölgeye ait üç apartman bloğunu incelediğimizde; önden geçen yoldan ve küçük ot kümelerinden bir çitle ayrılan, birbirinin aynı yapılar görürüz. Aynılıkları farklı boyama biçimleri ile kırılmaya çalışılan binalar, yine de paralellikleri ve standart inşa teknikleri ile tek düze bir çevre yaratmaktadırlar. Öndeki çit nedeniyle giriş ve ilk katlarını göremediğimiz apartmanlar, sanki temelsiz, geçmişsiz bir şekilde oraya monte edilmiş gibidirler. Bu halleri ile, modern çağımızın teknolojik gücü ile gerçekleştirilen diğer ürünleri gibi kendi kendilerinin simgeleri, anıtları gibidirler.

(Fot.3)'de gördüğümüz toplu konutlarla insanları görmesek dahi, pencerelerden sarkan çamaşırlar(?), karenin ön planını kaplayan kurumuş otlar, çeşitli çöpler ile insanların, bu yaratılan mimari çevreye olan uyumsuzluklarının izlerini yakalamaktayız.

(Fot.4)'de yer alan Sicilya'ya ait görüntü ise bizim turistik kataloglardan ya da sanat kitaplarından tanıdığımız Sicilya'dan çok farklıdır. Öndeki moloz yığınlarının ardından, kale duvarları gibi düzenli bir şekilde yükselen apartmanlar, arka planda gördüğümüz tepe ile aramızda engel gibidir. Farklı bir açıdan yorumlarsak geri planda yer alan tepe de bir gün bu düzenli yapılar tarafından işgal edilecektir.

Calebre bölgesine ait fotoğrafta ise (Fot.5), deniz manzarasına yönelik olarak inşa edilmiş evler yok ettikleri doğaya sırtlarını dönmüşlerdir. Fotoğrafik kompozisyona göre baktığımızda, yaşlı zeytin ağacına paralel olarak yükselen elektrik direkleri, geleceğin doğasına işaret etmektedir.

Peyzaj geleneğine bağlı olarak yapılan resimlerden, çekilen fotoğraflardan alışkın olduğumuz mükemmel doğa örneklerine karşın, Calebre'ye ait bu peyzaj (Fot.6), bizde hayal kırıklığı, umutsuzluk yaratmaktadır. Geleceğe, yok edilmiş bir doğa parçasından bakmak, karamsarlıktan öte uyarıcı bir nitelik taşımaktadır.

Kendisini bir seyyah olarak gören Cuisset, gittiği kentlerde, modern çağın teknoloji ile sınır tanımaz bir şekilde aynı tarzda yaratılan yeni mimari yüzünü görüntülemektedir. Fotoğraflarda yer alan mimari, cepheden, katı bir şekilde saptanmış, çok sayıda pencere ve balkona karşın insan ögesinin yokluğu ile farklı bir yoruma ulaşılmıştır. Çevremizi saran, hayatımızı yönlendiren, gündelik yaşantımızı sürdürdüğümüz bu tip binalara, alışkanlık nedeniyle, çoğumuz dikkat etmeyiz. Farklı mimari bir yapılanma ile yaratılan bu yeni çevreler, kendiliğinden çağımızı tanımlayan, eleştiren, belgeleyen bir kimliğe bürünmektedirler. Cuisset'in vizyonunda ise eleştirel boyutlarından öte, kendilerine özgü estetik ve sıradanlıkları ile yarattıkları cazibeleri sonucunda tartışma konusu haline gelmektedirler.



Fot:1 Thibaut Cuiset, Tarente Peripherie



Fot:2 Thibaut Cuiset, Tarente Peripherie



Fot:3 Thibaut Cuiset, Rome peripherie



Fot:4 Thibaut Cuiset, Agrigento, Sicile



Fot:5 Thibaut Cuiset, Calabre



Fot:6 Thibaut Cuiset, Calabre

THIBAUT CUISET
KİŞİSEL SERGİLERİ

- 1985 "Ailelerin Portreleri", Nevers Kültür Evi.
- 1987 "Bir Hareketin Zamanı", Ulusal Fotoğraf Merkezi (CNP)
"Fas Peyzajları", Fotoğraf Bienali
"Haller'in Fotoğrafları", Ville de Paris
"Venezuela Peyzajları", Prix Air France
- 1988 "Sicilya Peyzajları", Sicilya Eski Ulusal Arkeoloji Müzesi
- 1989 "Mısır Fotoğrafları", Arap Enstitüsü
- 1991 "Yeni Yollar", Lozan Elysée Müzesi, İsviçre
"İsviçre ve Avusturalya Görüntüleri", Avrupa Foto. Ödülü, Berlin
"Yeni Yollar", Ulusal Fotoğraf Kuruluşu, Lyon
"İletişim Makinaları", Bilim ve Merkezi, Paris
- 1992 "Foto Povera" (Stretch'de gerçekleştirilmiş panoromic peyzajlar),
Evry Agorası.
"Endülüs Peyzajları", Uluslararası Fotoğraf Buluşması, Arles
- 1993 "Yeni Yollar", İsviçre Kültür Merkezi, Paris
"İtalya Peyzajları 'Villa(s)4'", Villa Lemat, Clissan

BAŞLICA YAYINLARI

- 1987 "Hayal Edilen Avrupa Şehirleri" Amsterdam Üstüne Bir Kitap,
Autrement Yayınları.
- 1988 "Sicilya, Bir Şehir Dört Fotoğraf", Carza Yayınları.
- 1991 "İsviçre'de Yeni Yollar", Sergi kataloğu, Avrupa "Fotoğraf
Ödülleri" Sergi Kataloğu.
- 1993 "Villi(s)4 İtalya Peyzajları" Sergi Kataloğu.

SONUÇ

Mimari yapıları fotoğraf vizyonlarında, ana tema olarak değerlendiren ve oluşturdukları diziler sonucunda, modern anlamda çağımızın bir tür dökümünü gerçekleştirmiş olan sanatçılar; Bernd-Hilla Becher çifti ve onların öğrencileri; Thomas Struth, Andreas Gursky, Thomas Ruff ve diğerlerinin, uluslararası sanat ortamlarındaki etkin konumları dolayısıyla, günümüz Avrupa fotoğraf sanatı içinde bir Becher Ekolü'nden ya da diğer bir ifade ile Düsseldorf Okulu'ndan söz edilmesini sağlamışlardır.

Bernd-Hilla Becher çifti, 1950'lerin sonlarında işçi evlerini görüntüleyerek başladıkları dizilerini fabrika binaları, maden işleme ve üretim alanları, silolar, depolar, su kuleleri, petrol alanları, gaz tankları, soğutma kuleleri, taşıma bantları, maden eritme fırınları gibi ağır maden sanayii binalarını sistematik bir düzende saptayarak ve geliştirerek günümüze dek ulaştırmışlardır. Becher'ler çalışmalarında, fotoğraflama kriterleri olarak 1920-30'lu yıllarda etkili olan Yeni Nesnellik tarzını temel almışlar, yanı sıra dönemlerinin çeşitli sanat anlayışları ve bireysel yorumlarını birleştirerek, kendi özgün üsluplarını ortaya çıkarmışlardır. Böylece XX.yüzyılın başlangıcında öncü olan sanatçılar, Albert Ranger-Patzsch, August Sander ve Karl Blossfeldt ile benzerlikleri olmakla birlikte, bilinçli tipolojik yaklaşımları ve gerçekliği estetize ederek ulaştıkları söylemleri ile, günümüz postmodern ortamında tektirler, öncüdürler. Bu nitelikleri ile ilk sergilerini açtıkları 1963 yılı ve takibeden çalışmalarında aynı iddiayı koruyarak, avand-garde olma özelliğini kazanmışlardır.

Nesneyi fotoğraflarken, yaygın bir ışık altında, cepheden, herhangi bir deformasyon, optik yanılğı ve müdahale olmaksızın, karenin bütününe hakim olan alan derinliği sayesinde salt nesnel gerçekliği ön plana çıkartan, yalın bir görüntüleme yöntemi fotoğrafların teknik boyutunu oluşturur. Becher'ler nesneyi görüntülerken insan varlığına yer vermezler ancak insana ait görsel izler bulunan fotoğraflar, belgesel niteliklerinden arınarak sergileme değeri kazanırlar. Dolayısıyla yapılan sistematik çalışma ve oluşturulan tipolojiler ile, modern çağın sanayi gelişimine ait bir tür envanter

ortaya çıkmaktadır. Böylesi bir döküman, aynı zamanda insanlığın gelişimine ışık tutan, onu sorgulayan bir eleştirel kimliğe de bürünmektedir.

Çekim kriterlerinin yanı sıra, sergileme boyutları ve biçimleri ile de çağdaşlarından ayrılan sanatçılar, izleyici-fotoğraf arasındaki iletişimi yönlendirerek değiştirmişlerdir. İzleyici, fotoğraf karesinde yer alan objelerden hiç birisinin özel bir şekilde vurgulanmaması nedeniyle, tüm görüntüyü tarayıp ürettiği sorular çerçevesinde bir tartışma boyutuna çekilmektedir.

1976 yılından itibaren Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde yetiştirdikleri öğrencilerinden Thomas Struth'un yapıtlarında hocalarının etkileri açıkça belli olmaktadır. Kent görüntüleri ile başlattığı dizileri, portreler ve müze iç mekanları ile sürdüren sanatçı, insandan arındırılmış mekanlardan insan-kent ilişkisine geçiş yapmıştır. Portreleri ile birey-aile-toplum ilişkilerini sorgularken, müze fotoğraflarında insan-sanat iletişimini tartışma konusu haline getirmiştir.

Andreas Gursky ise küçük objeleri görüntüleyerek başladığı fotografik vizyonunu, doğa ile içiçe düzenlenmiş bir köprü ayağı, seyir terası, tenis kortu vb. mimari yapılarda insanın konumunu, varoluşunu sorgulamış ve 2-3 m²'lik boyutlara varan baskılarla özgün vizyonunu yaratmıştır.

Thomas Ruff, II.Dünya Savaşı sonrasında inşa edilen toplu konutları görüntüleyerek oluşturduğu ilk dizisinde, savaş sonrası Alman ruhunu saptamış, portreleri ile de günümüz mozağini ortaya çıkartmıştır. Daha sonra başladığı, astronomik nitelikli Yıldız ve Gece dizileri ile insan-evren, varlık-yokluk tartışmalarını felsefi düzeyde işlemiştir.

Bütün bu sanatçılar, görüntüleme kriterleri, sunum tarzları ve yorumları ile varolan güncel gerçekliği, doğasına müdahale etmeden, yeniden düzenlemektedirler. Bu düzenleyiş belgesel yaklaşımın esteteze edilip yeniden yorumlanarak kurulmasıdır. Başka bir deyişle, belgesel

Çalışma lekleri, sanatçı tarafından yeniden değerlendirilerek, yaratıcı (creative) boyut ön plana çıkartılmaktadır. Böylesi bir sentez sonucunda da kişisel üslup, yapıtta belirginleşmekte ve eserin benzerlerinden ayrışmasına olanak tanımaktadır. Ayrıca sanatçılar, günümüzün yeni yüzüne ait peyzajlar vizyonlarında, her seferinde farklı bir şekilde yeniden oluşturmaktadırlar. Gerek alışma yöntemleri, gerekse ilkeleri ve sonuçları ile pek çok sanatçıyı da etkilemektedirler. Aynı kriterler doğrultusunda fotoğrafik vizyonunu şekillendiren Fransız sanatçı Thibaut Cuisset, kendisini modern çağın seyyahı olarak görmekte ve kent gerçeğini yansıtan karelerini yeni peyzajlardan oluşturarak, özgün ifade tarzını oluşturmaktadır.

İçinde bulunduğumuz post-modern dönemde, yaratıcılık alanında yaşanan problemler nedeniyle ve postmodernizmin biçimsel anlayışında var olan, geçmişe ait değerlerin günümüzde yeni bağlamlarda değerlendirilerek yeni ifade biçimlerine ulaşıldığı sanat ortamında, herhangi bir ekol'den akımdan bahsetmek ve bunun uzun soluklu olmasını beklemek güçtür. Ancak Becher Ekolü'n oluşturan sanatçılar, görsel vizyonlarını oluşturma yöntemleri, seçtikleri konuyu ele alış biçimleri, geliştirdikleri sistematik ve ürettikleri söylemler sayesinde, geçmiş ve bugün arasında çok yönlü bağlantı kurmayı başarmışlardır. Biçim ve içerik olarak gerçekleştirdikleri önerilerle oluşan yeni vizyon ve eleştiri tavrı, özgün yaratıcı söylemlerin oluşmasına ve farklı tanımlamalara olanak tanıyarak ağdaş sanat ortamını etkilemektedir.

Fotoğraf tarihi boyunca, mimari dokuda insan varlığını, onun izlerini takip ederek yakalayan sanatçıların yapıtları sahip oldukları özellikler ve sundukları önermelerle kısa sürede klasikleşmişlerdir. XX.yüzyıl fotoğrafına yön veren Stieglitz ve Saf fotoğraf anlayışı ile sanat vizyonlarını kuran sanatçılarla birlikte, De la Monte'nin Chrytale Place belgeselinden, Atget'in Paris'ine, Coburn'un Gkdelenlerine ya da Lzlo Moholy-Nagy fotoğraflarında yorumladığı mimari verilere kadar, bu konuda pek çok örnek verebiliriz. Bugün ise Düsseldorf Ekolü'n oluşturan sanatçıların yapıtları Avrupa ve Amerika'da müzeler tarafından sergilenerek, satın alınarak ve özel koleksiyon

sahiplerince toplanarak, çağımızın görsel sembolleri olma sıfatı ile
klasikleşme sürecinde hızla ilerlemektedirler.



KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- 1) BENEVELO, Leonardo; Modern Mimarlığın Tarihi, Cilt 1, Sanayi Devrimi, İstanbul, Çevre Yayınları, 1981.
- 2) BENJAMIN, Walter; Pasajlar, İstanbul, Y.K.Y., 1995, Çev:Ahmet Cemal.
- 3) BOUBAT, Edouard; Fotoğraf Sanatı, İstanbul, Inkitap ve Aka Kitabevleri, 1984, Çev:M.Nejat Özcan.
- 4) ÇİZGEN, Engin; Türkiye'de Fotoğraf, İstanbul, İletişim Yayınları, 1992.
- 5) DEMİRHAN, Ahmet; Modernlik, İstanbul, Ağaç Yayıncılık, 1992.
- 6) FRAMPTON, Kenneth; Modern Architecture, London, Thomas and Hudson Ltd., 3.basım, 1992, s.120-122.
- 7) GENÇ, Adem; Dada, Doktora Tezi, İzmir, 1983.
- 8) GREEN, Jonathan; Amerikan Photography, New York, Harry N.Abrams Inc., 1984.
- 9) GÖKBERK, Macit; Felsefenin Evrimi, İstanbul, M.E.B. Devlet Kitapları, M.E.B. Basımevi, 1979.
- 10) HEGEL, G.W.F.; Bütün Yapıtları (Seçmeler 1), Ankara, Onur Yayınları, Haziran-1976, Çev:Hüseyin Demirhan.
- 11)KAHRAMAN, Hasan Bülent; Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, İstanbul, Y.K.Y., Mart-1995.
- 12)Prof.Dr.KORTAN, Enis; XX.Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açıdan Bakış, Ankara, Yaprak Kitabevi, 1986.
- 13)LANGE, Susanne; Bernd und Hilla Becher Hauser und Hallan, Museum Für Moderne Kunst, Frankfurt ourn Main, 1992.
- 14)LARRAIN, Jorge; İdeoloji ve Kültürel Kimlik, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1995, Çev:Neşe Nur Domaniç.

- 15)LYOTARD, Habermas, Jameson; Postmodernizm, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1994, Haz:Necmi Zekâ, Çev: Gülengül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan.
- 16)LYTON, Norbert; Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991, Çev:Prof.Dr.Cevat Çapan, Prof.Dr.Sadi Öziş.
- 17)MURPHY, John W.; Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri, İstanbul, Eti Kitapları, Yön Yayınevi, 1995.
- 18)NEUBART, Jack; Industrial Photography, New York, Amphoto, 1989.
- 19)NEWHALL, Beaumont; The History of Photography, Distributed New York Graphic Society Books, Little, Brawn and Company, Boston, 1986.
- 20)POLLACK, Peter; The Picture History of Photography, New York, Harry N.Abrams Inc. Publishers, 1958.
- 21)ROSENBLUM, Naomi; A World History of Photography, New York Abbeville Press-Publishers, 1984.
- 22)SHULMAN, Julius; Photography of Architecture and Design, New York, Watson Guptill Publications, 1977.
- 23)SONTAG, Susan;
- 24)TOPÇUOĞLU, Nazif; İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?, İstanbul, Y.K.Y., Aralık 1992.
- 25)TOURAINÉ, Alain; Modernliğin Eleştirisi, İstanbul, Y.K.Y., 1992, Çev:Hülya Tufan.
- 26)TUNALI, İsmail; Estetik, İstanbul, Cem Yayınevi, 1984.
- 27)TURANİ, Adnan; Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992.
- 28)UPTON, Barbara London and John; Photography, New York, Harper Collins, 1989.
- 29) Sanat Dünyamız, Avant-garde 1945-1995, İstanbul, Y.K.Y., yıl:20, sayı:59, Bahar 1996.

MAKALELER

- 1) BANHAM, Reyner; "The Becher Vision", WATER TOWERS, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1988.
- 2) BONFAIT, Oliver; "Moments d'eternite" PAYSAGES D'ITALIE, Villa Medici, Rome, Septembre 1993.
- 3) DURAND, Régis; "Thomas Struth, Realism and Recollection", ART PRESS, Fransa, sayı:213, Mayıs-1996.
- 4) GÜNAY, Reha; "Mimari Fotoğraf Nedir Neyi Anlatır?", YAPI DERGİSİ, İstanbul, sayı:128, Y.E.M., 1992.
- 5) HERZOGENRATH, Wulf; "Photo-Typologies of Anonymous Industrial Buildings, The Work and The Influence of Bernd and Hilla Becher", DISTANCE AND PROXIMITY, Institut für Auslandsbeziehungen, Germany, 1992.
- 6) Prof.Dr.KORTAN, Enis; "Modern ve Postmodern Mimarlığa Eleştirisel Bir Bakış", YAPI'DAN SEÇMELER, 9.MİMARİ AKIMLAR II, İstanbul, Yem Yay., 1996.
- 7) KOÇAK, Orhan; "Postmodernizmin Sosyo-Ekonomik Bir Temeli Var mı?", Edebiyat/Eleştiri 2-3, İstanbul, 1990.
- 8) KÖKSAL, Aykut; "Anlamanın Sonu ve Anlamanın Doğuşu", ARREDEMENTO/DEKORASYON, İstanbul, sayı:11, 1995.
- 9) LINGWOOD, James; "The Music of The Blast Furnaces", ART PRESS, Fransa, sayı:209, 1986.
- 10) NAEF, J. Weston; "The Art Of Bernd and Hilla Becher", WATER TOWERS, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1988.
- 11) Prof.Dr.ÖZER, Bülent; "Mimari Nedir?", YAPI DERGİSİ, İstanbul, sayı:41, Y.E.M., 1981.
- 12) PAPAYANNIS, Thymio; VENEZIS, Anna; "Modern Mimari; Doğuşu, Kuruluşu ve Görünüşü", MİMARLIK DERGİSİ, İstanbul, sayı:4, 1966.

- 13)PEARSON, Clifford A.; "Industrial Giants", ARCHITECTURAL RECORD, August, 1980.
- 14)ROLF, Sachsse; "Karl Blossfeldt:Modeller, Photographer, Collector of Plants", KARL BLOSSFELDT PHOTOGRAPHS, Germany, Köln, Benedikt Taschen, 1994.
- 15)SENNETT, Richard; "Recovery The Photography Thomas Struth", STRANGERS AND FRIENDS PHOTOGRAPHS 1986-1992, Schirmer/Mosel Verlag, Munich-Germany, 1994.
- 16)Prof.Dr.TABANLIOĞLU, Hayati; "Mimari Nedir", YAPI DERGİSİ, İstanbul, sayı:41, Y.E.M., 1981.
- 17)WAUTERS, Anne; "Realist Photographs, Ordinary Buildings", ART PRESS, Fransa, sayı:209, 1996.



KATALOGLAR

- 1) BECHER, Bernd and Hilla; WATER TOWERS, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts, London, England, 1988.
- 2) BECHER, Bernd and Hilla; TIPOLOGIE, XLIV. Esposizione Internazionale D'arte-La Biennale di Venezia 1990, 27-Maggio-30-Settembre, Schirmer/Mosel Verlag, München, 1990.
- 3) CUISET, Thibaut; PAYSAGES D'ITALIE, Villa Médicis, Rome, Settembre 1993.
- 4) KARL Blossfeldt; PHOTOGRAPHS, Germany, Köln, Benedikt Taschen, 1994.
- 5) STRUTH, Thomas; STRANGERS AND FRIENDS PHOTOGRAPHS 1986-1992, Shirmer/Mosel Verlag, Munich, Germany, 1994.
- 6) PHOTOGRAPHIE IN DER DEUTSCHEN GEGENWARTSKUNST MUZEUM LUDWIG KÖLN, 11.September-17.November 1993, Stuttgart, Edition Cantz, 1993.
- 7) LOOKING AT PHOTOGRAPHS-100 PICTURES FROM THE COLLECTION OF THE MUSEUM OF MODERN ART., New York, 1973.
- 8) DISTANZ UND NAHE (DISTANCE AND PROXIMITY), Institut für Auslandsbeziehungen, 1992.
- 9) ZUNTANSBERICHTE < DEUTSCHE FOTOGRAFIE DER 50 er bis 80 er JAHRE IN OST UND West-Institut für Auslandsbeziehungen, 1992.

ANSİKLOPEDİLER

- Ana Britannica, İstanbul, Ana Yayıncılık ve Encyclopædia Britannica Inc., 1992,
cilt:11, sf.61.
cilt:3, sf.88.
cilt:10, sf.20, sf.53.
cilt:21, sf.431.
- Life-Time, THE CAMERA, U.S.A., Time-Life Books, 1981
- THE DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY, U.S.A., Time-Life Books, 1981.



EKLER

"Bernd ve Hilla BECHER, "Maden Eritme Ocaklarının Müziği"*

Röportaj: James LINGWOOD

Bernd ve Hilla Becher, kırk yıldır endüstriyel alanların fotoğraflanmasını, madeni ve çelik yapım mimari tipolojilerin oluşturulmasını sanatsal ve artistik metodlara başvurarak saptamaktadırlar.

Bu röportaj, Hilla-Bernd Becher tarafından yeni yayınlanan önemli kitapları "*Industrial Facades*" (Schirmer-Mosel/MIT Press 1995) ve onların değerli fotoğraflarının -14 Temmuz/17 Eylül 1995- IVAM Merkezi Julio Gonzalez-Valencia, 18 Ekim 1995/19 Ocak 1996-Dublin Modern Sanatlar Müzesi- sergileri nedeniyle yapılmıştır. Mülakatın ilk kısmı 13 Temmuz 1995 Valencia'da Becher çiftiyle birlikte gerçekleştirilmiştir. 17 Ekim'de Dublin de Hilla Becher ile yapılan ikinci görüşme, ilkinin ilave edilmiştir.

** 1960'larda endüstriyel nesnelerin fotoğraflarını çekmeğe başladığınızda düşünceleriniz nelerdi?*

-B.B.: Ben önceleri Yeni Nesnellik geleneğine uygun olarak endüstriyel nesnelerin resimlerini ve metal levha üzerine asitle yakma yöntemiyle çizimlerini yaptım. 1920'lerin sonlarına doğru bu grup kapandı, öğretmenim Stuttgart'taydı. Sonrasında, 1950'lerin sonlarına doğru, yaşadığım bölge, bir maden alanıydı, madenler kapatılmaya başlandı ve sonrasında eritme fırınları (ocakları) kapatıldı. Tartışmalı olarak 100 yıl sıklıkla, hatta daha da kısa sürede gözden kaybolan, bu bir tür göçebe mimari binaların farkına varmaya başladım. Onları bir şekilde korumak önemli görünüyordu ve fotoğraf bunları koruyabileceğim, kendime mâl edebileceğim güçlü bir yöntemdi.

** Bu binaların narinlikleri sizin için enteresandı ve bu düşünceyle sıklıkla onları büyük boyutlarda kaydettiniz.*

* Art Press, sayı 209, France, 1996, s.21-28.

-B.B.: Tüm mimari göçebedir, kutsal değildir. Onlar fikirler veya değerleri geleceğe aktarmak için yapılmazlar. Bu tür mimari, özel bir ürün için vardır, üretilirler, ürünün geliştirilmesi için, kâr edilmesi için yapılırlar. Açıktır ki bunun çok uzun sürmesi mümkün değildir ve sonunda bina terkedilir. Bu gelişim endüstriyel biçimlere özel, doğal bir tarih değildir.

** Siz endüstriyel üretimin tarihini kaydetmek istediniz.*

-B.B.: Bu zamanda gerçekten sadece -19.yy. 1920'lerin fotoğraflarında ki çoğunun filmleri etkilenmiştir- ve bazı modern resim çeşitlerinde mevcuttur. Eğer daha uzun süre kullanılmazlarsa, endüstriyel ürünler (objeler) daha fazla yaşayamazlar.

** Siz bu objeleri bu zamanda korumak istiyorsunuz.*

-H.B.: Hayır, korumacılık dürtüsü değil. Bu bir yan etkidir.

-B.B.: Bu gerçekten de bir dürtü değildir. Fakat hâlâ en önemli noktadır. Eğer Gotik bir kiliseyi ziyaret ederseniz, onun zamanına inşa edildiği kültüre geri dönebilirsiniz. Bizim fotoğraflarımız, endüstriyel alanların yaratıldığı, endüstri zamanının başlangıcına dönüşü mümkün kılar.

** Bazen, çok yakın geçmiş bile oldukça belirsiz ve alışılmadık görünebilir mi?*

-H.B.: Evet, bu alanda zaman, çok değişik bir boyuta sahiptir. Bu mimarlığın 10 yılı, diğer bir çeşit mimarlıkta 100 yıla eş değerdir. Çelik mimarisinin 10 yılı, taş mimarisinin 100 yılına denktir. Bölgeler, ekonomik ilişkiler ve koşullara bağlantılı olarak yaratılır, geliştirilir ve çok çabuk terk edilirler.

-B.B.: Belki de Tinguely veya Panameranko benzerlikleri göz önüne alınca kötüdür.

PORTRELER

** Neden bu?*

-B.B.: Düşünce gösterirki, endüstri dünyasının bu durumu mantıklı değildir, bu yaratı mantıklı ve işlevsel temellerden gelir, ancak şeyler mantıksızlaşmaya başlar. Örneğin, Tinguely kendi kendini yok edemeyen ve çalışmayan makinalardan yapılmıştır. Bu mantıksızlık ekonomik yapılanmada da mümkündür. Her bölge mümkün olan en fazlayı üretir. Bölgeler uzun ömürlü olacak şekilde düzenlenirler ve büyümeye başlarlar, daha fazla üretilirler. Onlar daha da çok büyürler, çünkü büyümenin sınırsız olduğuna inanırlar. Fakat gelişme kendi kendine değildir. Ve, bir zaman sonra toplum daha fazla demir istemez, bölgeler düzenli büyür. Baltimor'da batı dünyasının en büyük maden eritme ocağını inşa etme kararı verdiler. Ve sonunda çelik krizi doğdu. Onlar dinazorlar gibiydiler ve her biri çürüdüler, israf oldular.

** Bu görüntüleri nasıl tasarlıyorsunuz?*

-B.B.: Örneğin, bir soğutma kulesini ele alalım. Bunların en eskilerinden bir tanesi, ağaçtan inşa edilmiş, binanın yapım planını dışarıdan, tahtalarını içeriden kesin bir açıklıkla görebilirsiniz. Fakat bunu büyük bir eritme fırını ile karşılaştırın. Tüm borular ve yapısal biçimler karışık, bir birine girmiş yaratılardır. Bazı şeyler daima ilave edilir. Onun nasıl görüldüğü, ilave bağlantıların tekniklerinin güzel veya yeni bir tarzda olup olmaması hiç önemli değildir.

** Böylece fotoğraflar endüstri çağının mantığını mı gösteriyor?*

-H.B.: Onu portreye benzetebilirsiniz. Onun dış kabuğunu ve yapısını gösterebilirsiniz. Bu onur verici bir denemedir ve hile değildir. Hile yapmak ve bu form içerisinde göz alıcı fotoğraflar çekmek çok kolaydır.

** Siz fiziksel yapıyı gösterebiliyorsunuz ancak ekonomik yapılanmayı gösteremiyorsunuz. Bu noktayı işaretle Brecht*

"endüstri yapılanması gibi fotoğrafda gerçek bağlar (ilişkiler) üzerine yaldız (kaplama) gibidir" diyor.....

-H.B.: Bir kilise fotoğrafı çektiğinizde hiç kimse size pederi veya ayine katılanları gösteremez. Kesinlikle, fotoğraf sadece dışarısını gösterebilir. Bu dışarısının nasıl görüldüğünü tanımlar.

-B.B. Tanımlamada önemli olan nedir?, simge nedir? bunun seçimi bizim yöntemimizden gelir. Çünkü, oldukça gösterişli çok sayıda objeler ve binalar vardır ancak biz bunları fotoğraflamamak kararındayız.

** Bu fotoğraflarda mevcut olan biçimleri siz başlangıçtan beri biliyordunuz değil mi?*

-B.B.: Bu kısa bir süre sonra oluştu. 1950'lerin sonlarına doğru, resim yapmayı bırakıp, fotoğraf çekmeye başladığım arada, montaj yapma fikrine kapıldım. Düşüncelerimden biri, tüm binaların demir veya madenden olduğu ve çalışanların evlerinin onların çevresinde yer aldığı idi. Binaların silüetleri ve cephe montajlarının bir araya getirilmesi ile ilgilendim. Bu esnada Düsseldorf'ta Dada hakkında bir sergi vardı ve Paul Citroen tarafından yapılmış Metropolis montajını gördüm; ve benim kafamdaki düşüncelerin çoktan gerçekleştirilmiş olduğunu gördüm. Muhteşem olarak gerçekleştirilmiş şeyleri tekrarlamak istemezsiniz, sonuç olarak böylesi bir forma karar verdim.

KULELERİN MÜKEMMELLİĞİ

** Onları bu özel yöntemle gösterme fikri sizde nasıl gelişti? Kitaplar sizin için önemli midir?*

-H.B.: Sürecin başlangıcında kitap yoktu. Önce biz sadece imajları göstermeyi düşünüyorduk ve bunların kesin biçimlerini öğrendik. Birkaç soğutma kulesinin fotoğrafını yanyana koyduğumuzda özel an gerçekleşti ve birşeyler oldu.

-B.B.: Bir çeşit müzik. Onları bir araya getirdiğinizde, sadece objeler arasındaki ayrıntıları görürsünüz, çünkü onlar bazen çok hilekar, inceliklidirler. Tüm objeler aynı aileden, birbirine benzer,

eşdeğerlidirler. Fakat onlar yine de özel bir şahsiyete sahiptirler. Ve bu özellikler, kişilikler, onları karşılaştırdığınızda görülebilir.

** Müzik ilginç bir benzetme?.....*

-H.B.: Her bina özel bir sese sahiptir. Fotoğrafların ard arda konmasıyla birlikte ses de oluşur. Ritm, çeşitlilik (scale) ve ton ile ilgili hassas (incelikli) bir soru sorabilirsiniz.

** Siz "müzik" yerine "ses" demeyi tercih ettiniz...*

-H.B.: Müzik düzenlenmiş birşeydir, ses ise ham maddedir. Fakat esas nokta ayırım, gramerde veya kelimelerdedir, bir dili konuşurken veya yazarken, paralellikler ve ayrımlar burda belirir.

** Siz düzenlemelerinizi özel bir tür müzik'e benzettiniz, müzik bu çeşitlemelerin temeli midir?*

-H.B.: Belki de Bach daha doğrusu Brahms-Bach bazen ilginç olsa Brahms'da uygun paralellikler görülebilir. Her bir gurup düzenli veya dağınık, farklılığını, çeşitliliğini gösterir.

** Kierkegaard dinsel inançların ifadesindeki benzerlikler ve tekrarlar hakkında şöyle der: monoton seslerin düşüncesi(mantığı). Benzer formlar ardıllığında daha çok ayinsel bir şeyler var mıdır?*

-H.B.: Tekrarlamanın önemi çok fazla değildir, çünkü tekrarlar her yerde daima vardır. Koleksiyon yapan herhangi biri topladıklarını karşılaştırır ve koleksiyonunun ihtiyacı olan bir tür yapılanma gerçekleştirir. O, yavaşça farklılıkları ve benzerlikleri bulmayı öğrenir. Bira bardakları koleksiyonu yapan herhangi birinin, onları düzenleme kriterlerini öğrenmesi gibi... Bazı insanlar onların görseiliği ile ilgili değildir, biranın cinsine göre düzenler, fakat bazıları onları rengine veya zaman dilimlerine veya yazılarına ya da keşkinliğine göre düzenler. Bunu yapmak için pek çok yol vardır, her bir kişi koleksiyon karmaşası içinde kendi yolunu bulur. Nesneler aynı

zamanda sıradan ve büyüleyici (sır dolu) olabilirler. Bu keskinlikler ve biçimler insanlar için çok aşına değildir ve onların pratik ya da mantıklı olmadıkları da söylenebilir, genellikle bunlar çılgınlık olarak görülür. Bu nedenle onları tanımlamak için çok açık bir metoda ihtiyaç vardır.

BİR SİSTEM GELİŞTİRMEK

** Karşılaştırmalı anatominin-Linne örneği-sayesinde mi kesin doğruların farkına varmaya başladınız?*

-H.B.: Evet. Fakat bunun bizim için uygun bir sistem olduğuna çok daha sonraları karar verdik. Bizim sistemimizdeki düzen herhangi birinin düzeni gibiydi. Bizim kültürümüzdeki esas yol, bilimsel aydınlanmanın bilgisine ve düzenlenmiş bilgiye sahip olmaktır. Resmin oldukça genel bir tipolojisi vardır -örneğin Linne- Ortaçağa ait ve klasik çalışmaların nasıl dereceli çizimleri varsa örneğin kolonlar. Endüstriyel kataloglarda, mekanlarda değişiklikler yapsalar bile: biz tiplerini bulabiliriz.

** Öyleyse, siz fotoğraflarınızda ulaştığımız biçim için herhangi bir bilimsel metoda sahip misiniz? Ve 40 yıl boyunca bunu nasıl korudunuz?*

-B.B.: Benim için onların dış görünüşlerindeki bilgiler esastır. Bu nedenle onların çoğunlukla silüetleri, belirgin (açık) dış görüntülerine ihtiyaç duydum.

-H.B.: Ben dürüstçe 19.yy. objelerin fotoğraflanma yöntemleri ile ilgilendiğimi söyleyebilirim. Fotoğraflanmış şeylerin cephelerinden yaratılan güçlü duruşları (etkileri) ve onların oldukça açık nesnelliği nedeniyle mümkün olduğu ölçüde eleleyebilirsiniz. Eğer ahtapot fotoğrafı çekmek istiyorsanız, dışarıdan çalışırsınız ve hayvanların oldukça bilinen genel özelliklerini göstererek işe başlarsınız. Fakat öncelikle ahtapotu öğrenirsiniz. 0,6 mı yoksa 8 bacaklı mıdır? Onun doğrudan dış görüntüsüne bakarak, nesnel görüntüsünü anlamaya çalışırsınız. Duygusallığa değil, açıklığa ihtiyacınız vardır.

** Sanatsal olmaktan kaçınmayı istediniz mi?*

-H.B.: Ben daima çalışmalarımızın sahip olduğu sınırdan mutlu oldum. Uzun bir zaman için, neredeyse sanat tarihi boyunca, bu sınırlar hakkında oldukça yapıcı tartışmalar oldu, örneğin -fotoğrafın bilime mi yoksa sanata mı ait olduğu- gibi.

-B.B.: Bizce bu yöntemle objelerin fotoğraflanması yeterli ve tatmin ediciydi. Ve bu bizim yaptığımız, sahip olduğumuz bir yöntemdi.

** 19.yy. oldukça sık kullanılan bir diğer yöntemde, işçiler çalışırken onların mekanla olan ilişkilerini gösteren çalışmalardı. Siz böyle paranomik bir biçimle ilgilendiniz mi?*

-H.B.: Bizim panaromik makinamız yok, fakat Bernd aslında bu düşünceyle ilgili çalışmalar yaptı, birkaç farklı görüntüden oluşan geniş manzaralar yaptı. Belki de biz onları şimdi de, kompüter yardımıyla görüntüleri birbirine ekleyerek, yapabiliriz. Fakat bu bize uygun değil. Biz objeyi okunaklı bir şekilde göstermeyi istedik.

** Siz hiç kolleksiyonunuzun veya bütün kolleksiyon içinde bir gurubun bitmiş olabileceğini hiç düşündünüz mü?*

-H.B.: Hayır. Bu şekilde çalışmadık. O daima gelişim içindeydi. Philadelphia'daki kömür bacalarını fotoğrafladığımızda, kömür ihtiyacının kalmaması nedeniyle ve bazı zorunluluklarla deneyim bitmiş gibi görünüyordu. Fakat bir yıl sonra petrol krizi nedeniyle kömür(ün değeri) fiyatları arttı ve durum tersine döndü ve en az eskileri kadar ilginç kömür bacaları inşa edilmeye başlandı.

** Fotoğraflarınızın çoğu bir tür ham madde üretimi ile ilgili. Kömür, gaz, çelik ve daha çok da bu maddelerin depolanmaları. Neden nükleer enerji alanlarının fotoğrafları yok?*

-H.B.: Nükleer alanları her ikimizden de uzaktır, bizim düşüncemize göre felaket getirici ve var olmayan şeylerdir. Eğer nükleer enerji

tehlikesi ile kömür madeni veya maden eritme fırınları üretim alanlarını karşılaştırırsanız, onun gelecek kuşaklar için çok daha büyük bir sorumsuzluk olduğunu görürsünüz.

** Böylesi bir yönlendirme metoduyla mı fotoğraf çekiyorsunuz?*

-H.B.: Hayır. Bu gerçek problem değil. Biz tamamiyle endüstri gerçeğinin, iyi ve kötü gelişiminin bilincindeyiz. Bu sistemin kesin kurallar içinde gerçekten yararsız ve insanlıktan uzak bir şekilde inşa edilmesi aşırı derecede kötüdür. Diğer taraftan da biz ahlakçı değiliz. Biz bunu yargılamıyoruz ve fotoğrafta gerçekte bu tür bir yargılama yapmaz.

İŞLEVLERİ GÖRÜNÜR KILMAK

** Öyleyse, onların fotoğraflarını çekmeme kararınız gereğinden fazla katı değil mi?*

-H.B.: Hayır. Onları fotoğraflamamak kesin bir karar, çünkü eğer bir nükleer enerji platformunu dışarıdan fotoğraflarsanız, ürün hakkında hiç bir bilginiz olmaz, ne kadar gizli (örtülü) olduğunu bilemezsiniz. Nükleer alanlar kendi kendilerine kapalı bir kutu gibidirler ve biz aslında, nesnelerin fonksiyonlarını açığa çıkartan keskinliklerle daha fazla ilgileniyoruz. Endüstriyel binalar özellikle onların kendi içlerindeki deneyimleri oldukça ilginçtir. Çünkü onlar hâlâ bitmemişlerdir ve gelişmeye devam ederler ve bu gelişim görülebilir.

** Şeyler mükemmelleşmeye başlayınca fonksiyonları daha mı az görülür?*

-H.B.: Evet. Oldukça eski bir telefonda kolu çevirdiğiniz, konuştuğunuz ve dinlediğiniz yeri açıkça görürsünüz. Yeni birisi dahi neyi nereden yapmaya başlayacağını bilir. Nesnenin görevlerinden fazlası ile ilgisi yoktur.

** Belki de siz az miktarda da olsa 1960'ların öncesindeki Almanya şartlarını açıklıyorsunuz. Duygularınızı nasıl yalıttınız (sınırlandırdınız) veya diğer sanatçılarla bir ilişkiniz var mı?*

-H.B.: Biz gerçekte işimizle ilgili konuşmadık; aslında çevremizde yeralan tüm objelerin eski moda olmaya yönelik oldukları göz önünde bulundurulduğunda, nesneler çirkindir.

** Bu nedenle mi insanlar geleceğe yöneliyorlar?*

-H.B.: Evet, kesinlikle. Esas nokta budur. Herkes geleceğe baktı. Almanya'da hiç kimse geçmişe ait hiçbir şey yapmak istemedi. Yüzyılın başından itibaren tüm tarih kitaplarını araştırırsanız dahi bu konuyla ilgili hiç bir şey bulamazsınız. Bu nedenle biz, son yüzyılın en ilginç bu zaman dilimini inceledik.

** Auguste Sander'ın insanları gibi tarihi fotoğraflarla kendiniz arasında bir benzerlik buluyor musunuz? 1960'ların başlangıcında Sander'e ne gözle bakılıyordu? Onun yeri nedir?*

-H.B.: Bir yere sahip değildi, o yeniden keşfedildi. Çok iyi bilinen biridir. Bernd eski bir kitapçada Sander'ın kitaplarından birini buldu. Sonra, Du dergisinde bir makale gördü ve büyülü (muhteşem) bir şey ortaya çıktı. Sander'ın insanların portrelerini çekme yöntemi ile bizim objeleri görüntüleme yolumuz aynı idi. Sander onları gerçek kimlikleri ile saptıyordu. Muhtemelen bizim fotoğrafladığımız objeler ve bölgeler de kendi gerçeklikleri içindeydiler.

AKTÜEL PEYZAJLAR

Thibaut Cuisset ile yapılan bu röportaj, 5 Mayıs 1997 tarihinde, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-Televizyon Fotoğrafçılık Bölümünde; Fotoğraf Ana Sanat Dalı ve Fransız Kültür Merkezi işbirliği ile ülkemizi ziyaret eden sanatçının, fakültede yaptığı söyleşiler sürecinde, Doç.Dr.Simber ATAY tarafından gerçekleştirilmiştir.

** Becher çiftini tanıyorsunuz. Onların öğrencileri olan Andeas Gursky ve Thomas Ruff gibi fotoğrafçıları da. Bu sanatçıların sürekli işledikleri konular var ve mimari çok önemli bir konumda. Sizin de mimari dahil fotoğraflarınız konularının seçiminde süreklilik görülüyor. Düsseldorf ekolü ile aranızdaki ilgi nedir ve siz Çağdaş Avrupa fotoğrafının neresinde yer alıyorsunuz.*

- Çağdaş Alman fotoğrafının özelliklerinden bahsettiniz. Bu fotoğraflarda mimariye ilişkin bir sistematik mevcut. Benim fotoğraflarımda ise yineleme var. Gerek Becher çifti gerekse öğrencileri mimari konularda çalışırken bir envanter meydana getiriyorlardı. Çağdaş mimari, endüstriyel mimari üzerine çalışıyorlar. Bu sistematik ve envanter oluşturma geleneği Alman fotoğrafında vardır. Örneğin August Sander'i hatırlamalıyız. Ben ise yolculuk geleneğinden geliyorum. Çalışmalarım yolculukla bağlantılı ama Bernard Plassu, Max Barr ve diğer benzeri sanatçılar gibi otobiyografik bir yolculuk da değil bu! Bu geleneğe dahil değilim. Bu yolculuklar benim için bir yer değiştirmedir. Bu yer değiştirme peyzajlar aracılığı ile sağlanır. Fotoğrafçı olarak Robert Frank'tan da etkilendiğimi söylemeliyim. Onun fotoğraflarında, peyzajın ele alınış şekli beni ilgilendiriyor. Ancak ne yaklaşım ne de yöntem olarak bir alakamız yok. 19.yüzyıl peyzajcı fotoğrafçılarından sonra, çağımızın belgesel yöntemle çalışan sanatçıları bir evren tasarımı öneriyorlar. Burada peyzajlar arasında da bir yakınlaşma var. Türkiye ya da İtalya peyzajları gibi.

** Bildiğiniz gibi, natüralist geleneğe yakın bir fotoğrafçı da Walker Evans'tır. Amerikan mimarisini yorumlamıştır.*

- Evet, Walker Evans da kendimi yakın hissettiğim fotoğrafçıların biri. Ama Robert Frank ile Bernard Plossu'yu bir kez daha anmalıyım. Plossu için Avrupa'lı Frank diyorlar.

** İtalya dendiği zaman aklımıza hemen klasik, görkemli, güzel İtalyan peyzajları geliyor. Ama sizinkiler çok farklı! Ne dersiniz?*

- Evet. Çünkü İtalya düşünüldüğünde, gelenek çerçevesinde pitoreks peyzajlar aklımıza geliyor. Oysa yeni bir peyzaj yaratmak gerekiyor. Becher'lerde sistematik var, Walker Evans'ın ise belgesel üslubu. Ben ise kentlerin dış mahallelerini çekiyorum. Periferilerin peyzajlarını gerçekleştiriyorum. Beni geçmiş ilgilendirmiyor; ne de toplumsal nitelikli yorumlar. Ben yolculuk yapıyorum. Varoşlarla ilgileniyorum. Bu yüzden Wim Wenders'in sinemasını önemli buluyorum. Özellikle de *Amerikalı Arkadaş'a* kadar olan eserleri beni etkiledi. Onun sineması ile 1975'te karşılaştım.

** Çalışmalarınız kavramsal sanat bağlamında değerlendirilebilir mi? Minimalizm ile ilginiz var mı?*

- Hayır. Benim çalışmalarım kavramsal sanata dahil edilemez. Minimalizme gelince, Becher'lerin çalışmaları kısmen minimalisttir. Burada beni mevcut nosyon ilgilendiriyor: seçicilik, saflığa yönelme, Fragmanları seçmek, beni ilgilendiren bu. Yanı sıra ben fotoğraf çekerken üç tane parametre söz konusu: Bunlar ışık, renk ve konudur. Bir fotoğrafı çekebilmem için bu üç unsurun bir araya gelmesi gerekiyor. Ancak renge çok önem veririm. Hatta bazen konumun büyük bir bölümünü renk oluşturur.

** Fotoğraflarınızda konu seçimi aktüel nitelikli!...*

- Evet. Çünkü ben çağdaş bir insanım ve aktüel peyzajlar çekiyorum. Banliyöler çağdaş yerler. Aynı özellik diğer peyzajlar için de geçerli.

İster çöl, ister tabiatın başka bir bölümü, orada da insanın mevcudiyeti var. Renk üzerinde çok çalıştım. Ve benim için renk çok önemli. Buradan evrenselliğe adım atmak benim için önemli ama başka bir şey daha var: Ben fotoğrafçıyım ve gerçekliğe yakınım. Dolayısıyla söz konusu olan, yeterince realist bir konstrüksiyon kurmaktır.

** Sizin fotoğraflarınızda hiç insan yok. İzleri var ama kendilerine rastlanmıyor. Walter Benjamin'in, André Breton'dan bahisle, Eugene Atget hakkında yaptığı yorumları bilirsiniz. Yukarıdaki nedenle Atget'i sürrealist olarak değerlendirirler. Peki siz kendiniz için ne diyorsunuz?*

- Hayır. Benim fotoğraflarım sürrealist değil. Sürrealist diyebileceğim fotoğraflara gelince, mesela Man Ray sürrealisttir.



ADLAR DİZİNİ

A

Adamson, Robert	43
Akademik Sanat	29
Alberti, Battista	22
Alhazen	9
All-Over	29
Anthony, Edward	15
Antifrom	29
Arago, François	12
Arbus, Diana	91
Aristoteles	9
Art-Brüt	29
Art-Nouveau	59
Asamblaj	29
Avandgard Ötesi	29
Aydınlanma Çağı	24

B

Bacon, François	22-24
Bad Painting	29
Barbaro, Daniello	10
Barok	22
Barnac	18
Barsch, Edward	17
Baudelaire	26
Baudrillard, John	31
Bauhause Okulu	54,55,72,74
Blossfeldt, Karl	87,88,156
Bayer, Herbert	73
Becher, Hilla-Bernd	82,83,84,85,86,87,89,90,92,93,95,96,97,114,133,142,156
Benjamin, Walter	26,93
Benis, Samuel	15
Boughton, Alice	49
Boyle, Robert	10
Brady, Mathew	15,42
Braque	46,59
Brever, Marcel	73
Brunelleschi, Flippo	9
Brütalizm	7
Bullock, J.G.	46

C

Calotype	13,43
Callahan, Harry	90
Camera Obscura	10,11,65
Camera Work	45,46,47,49,50,52
Cameron, Julia M.	43
Camp, Maxime Du	14
Caranza, Ernest de	14
Cardano, Giralama	10
Caroll, Lewis	43
Crytal Place	19
Casseres, Benjamin D.	47
Cezanne	46
Chiattonne, Mario	6
Clark, Larry	91
Coburn, Alvin Longdon	67,68,86
Color-Field	29
Corbusier	5,6,7
Cuisset, Thibaut	133,149,158

D

Dadaizm	29,53
Daguerre, Louis-Jacques	12
Daguerreotype	12,13,14,15,16,41,65
Davidson, Bruce	91
Davy, Humptry	11
Dekolaj	29
Delaunay	59
Delamotte, Philip Henry	19
Demachy, Robert	47
De Sitijl	29,55,73
Descartes	20
Disderi, Andre	42
Dix, Otto	77
Deosburg, Theo Van	73
Dove	46
Draper, John William	14
Duchamp, Marcel	54
Düzenlenmiş Fotoğraf	29
Dyer, William	46

E

Eastman, George	17,44
Eichgrün, Walter	85
Ekspresyonizm	7,29
Elementarizm	29
Elia, Saint Antonio	6
Emerson, D.H.	45

Empresyonizm	29
England, William	17
Entalasyon	29
Estetikçi Fotoğraf	29
Ettinghausen, Andreas Van	16
Eugene, Frank	46
Euklides	20
Evans, Frederich	47

F

Fabriano, Gentile de	10
Feininger, Lyonel	73
Fenton, Robert	42
Fesquiet	14
Flaubert, Gustave	26
Fluxus	29
Frank, Robert	91
Frith, Francis	14
Formalizm	29
Fuguet, Dallett	46
Fütürizm	6, 29, 53, 56, 57, 58

G

Gabo, Naum	7, 55
Galilei, Galileo	22
Gan, Aleksei	59
Gardner	42
Gövdese Sanat	29
Graffiti	29
Gropious, Walter	5, 72
Grave, Michael	7
Grosz, George	77
Gursky, Andreas	113, 133, 156

H

Habermas, Jürgen	29
Happening	29
Hartlaub, G.F.	77
Hartley	46
Hartmann, Sadakichi	47
Hausmann	26
Hayyam, İbni Cabir	11
Hegel	24
Helvetius	24
Herschell	11
High-Art	43, 44
Hill, Octavius	43

Hobbes, Thomas 24

J

Jameson, Fredrich 8
Jaus, Hans Robert 20
Jenks, Charles 7
Johnson, John 15
Johnson, Philip 7

K

Kandisky, Wassily 55,73
Kanoldt, Alexander 77
Kant, Immanuel 23,24
Kassebier, Gertrude 46,68
Kavramsal Sanat 29,92
Keiley, Joseph T. 46
Kerfoot, J.B. 47
Kinetik Sanat 29
Kircher, Altanacius 10
Klee, Paul 73
Kodak 17
Konstruktivizm 7,54,55,59,60,63,64,65,70
Kortan, Enis 8
Kübizm 29,53,56,57,58

L

Leibniz 23
Leica 17
Lekecilik 29
Lirik Soyutlama 29
Lissitzki, El 55,70,73
Locke, David 23,24
Lorent, Jacob August 14
Lotbinière, Pierre Gustave 14

M

Maholy-Nagy, Laszlo 55,73,74,75,76
Maetterlinck, Maurice 47
Maleviç 55,59,65,73
Manet 46
Maniyerizm 94
Marcks, Gerhard 73
Matisse 46,59
Mendelsohn, Erich 7,67,86

Michalengelo	21
Minimalizm	29,92
Modern(izm)	19,20,24,25,26,27,28,29,30
Mondrian	59
Mono-Ha	29
Moore, Thomas	24
Morris, William	72
Morse, Samuel F.B.	14,15
Muche, George	73
Muybridge, Edward	17

N

Nadar, Tournachon	42
Neo Plastisizm	6
Niepcce, Niephore	11,12,41
Normand, Alfred Nicolas	14

O

O'Keeffe, Georgia	4
O'Sullivan, Timothy	42

Ö

Özer, Bülent	2
Özgür Figürasyon	29

P

Palladio, Andrea	22
Parangey, Graault de	14
Parsey, Arthur	65
Petzval, Josep Max	16
Pevsner, Antoine	7,55
Prcabia	46
Photo-Seession	44,46,47,49,52,68
Picasso	46,59
Pictorialist Akım	44,45,49
Platon	20
Ponti, Gio	9
Pop Art	29,91,144
Postmodernizm	7,29,30
Ptolemaios	22
Pürizm	6,29

R

Ranger-Patzsch, A.	78, 86, 156
Raphael	21
Rasyonalizm	20
Redfield, Robert	46
Renoir	46
Rejlander	43
Robinson, H.P.	43
Rodcenko, Michael A.	65, 66, 67
Ruff, Thomas	113, 142, 156
Roche, Mies Van der	5, 6
Rousseau, Jean-J.	23, 24, 46
Rönesans	21, 24

S

Sander, August	80, 81, 86, 87, 156
Sansovino, Jacopo	22
Schlemmer, Oscar	73
Schulze, Johann H.	11
Schrimagf, Georges	77
Schutze, Eva Watson	46
Schott, Kaspar	10
Semiyotik	29
Seurat, George	118
Shaw, Bernard	47, 68
Sheeler, Charles	86
Sibernetik Sanat	29
Simülasyonizm	29
Şipşak Estetiği	91
Siskind, Aaron	90
Smith, John Shaw	14
Sokrates	20
Southwort, Albert	5, 15
Steichen, Alfred	44, 45, 47, 48, 49, 52, 86
Sürrealizm	29

T

Talbot, Henry Fox	13
Tatlin, Viladimir	55
Tiziano	21
Touraine, Alain	30

U

Utopia	24
Utzon, Joern	7
Us, Us'culuk	20,23
Uzamcılık	29
Uyarlama	29

V

Video Sanatı	29
Vinci, Leonardo da	10,21
Voinglander	16
Voltaire	23
Vortisizm	53

W

Weber	46
Wedgawood, Thomas	41
White, Clarins H.	46
White, Minor	90
Wolcott, Alexanders	15
Wollf	23
Wright, Franska Llyod	6,7

Y

Yeni Dada	29
Yeni Fovistler	29
Yeni Geometri	29
Yeni Gerçekçilik	29
Yeni Kitch	29
Yeni Nesnellik	77,78,80,93,156

Z

Zahn, John 10-11	
Zayas, Mauris de	50,52
Zen Budizm	91

FOTOĞRAF DİZİNİ

Rodcenko, Mihaloviç Alexander, "Başlıksız"	66
Caburn, Alvin Longdon, "Bin Pencerele Ev",1912	69
Mendelsohn, Erich, "L'Equitable Trust Building"1926	71
Patzsch, Albert Ranger, "Yüksek Fırınlar",1927	79
Sander, August, "Şef Pastacı",1927	81
Becher, Bernd-Hilla (Fot.1-18)	99-107
Struth, Thomas (Fot.1-20)	121-130
Gursky, Andeas (Fot.1-6)	136-138
Ruff, Thomas (Fot.1-6)	145-147
Cuisset, Thibaut (Fot.1-6)	152-154

ÖZGEÇMİŞ

1965 yılında İzmir'de doğdum. İlk, orta, lise aşamalarından sonra Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-Tv Bölümünde 1982 yılında üniversite eğitime başladım ve 1986 yılında Fotoğrafçılık Ana Sanat Dalı'nın ilk mezunlarından biri olarak bitirdim. 1987 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Mühendislik Fakültesi, Mimarlık Bölümü'nde, uzman olarak çalışmaya başladım ve halen görevimi sürdürmekteyim.

