T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

TÜRKİYE'DE 2000 SONRASI ÇAĞDAŞ SANATTA FOTOĞRAF ARACILIĞI İLE YAPILAN KENT YORUMLARI VE SONUÇLARI

Hazırlayan
Ercan EROL

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Gökhan BİRİNCİ

İZMİR / 2017

YEMİN METNİ

"*Fotoğraf Yüksek Lisans Tezi*" olarak sunduğum "*Türkiye'de 2000 Sonrası Çağdaş Sanatta Fotoğraf Aracılığı ile Yapılan Kent Yorumları ve Sonuçları*" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

… / … / …

Ercan EROL

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 30../..05../..2017..tarih ve 11... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..9..... maddesine göre Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Ercan EROL'un "Türkiye'de 2000 Sonrası Çağdaş Sanatta Fotoğraf Aracılığı ile Yapılan Kent Yorumları ve Sonuçları" konulu tezi incelenmiş ve aday 23...../06../..2017 tarihinde, saat 10...' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..75..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..BAŞARILI.....olduğuna oy...BİRLİĞİ ile karar verildi.

Yrd.Doç.Dr. Gökhan Birmer

BAŞKAN

ÜYE

Yrd.Doç.Dr. A. Beyhan Özdemir

ÜYE

Yrd.Doç.Dr. Alahattin Kanlıoğlu

ÖZET

Türkiye'de 2000 Sonrası Çağdaş Sanatta Fotoğraf Aracılığı ile Yapılan Kent Yorumları ve Sonuçları isimli tez çalışması fotoğraf aracılığı ile yapılan kent yorumlarını, değerlendirme ve inceleme amacı taşır.

Modernizmden günümüze fotoğrafın kent ile ilişkisi teknik, araç ve estetik düzeyde değişim göstererek ilerlemiştir. Büyüyen kentlerin yapısal, kültürel, estetik bileşenleri ve bilimsel tasnifleri tarihsel süreçte sanata dolaylı veya doğrudan yansımıştır. Fotoğraf özelinde kentin yapısal ve kitlesel değişimleri belgesel, deneysel yaklaşımlar ile gündeme gelmiş, 2000 sonrasında kuramsal temelli çalımalar ağırlık kazanmıştır.

Fotoğrafın teknik ve estetik bileşenleri ile kent ile kurduğu karşılıklı ilişki kenti ussal alımlamaya, estetize etmeye, imgesel bileşenleri ile kavramaya yardım etmektedir. Günümüz kentlerini gören, izleyen, kaydeden fotoğraf aynı zamanda yeni dönüşümlere olumlu-olumsuz eleştrilerini sürdürmektedir. Uygarlığın belleği sözler, yazı, resim, heykel, seramik, müzik, tiyatro,geleneksel el sanatları,sinema ile dönüşürken fotoğraf; bazen kendisi, bazen araç olarak izlemekte, kaydetmekte, estetize etmektedir.

ABSTRACT

Urban Interpretations and Results Made by Photographs in Contemporary Art after 2000 in Turkey thesis study is aimed at evaluating and reviewing the urban interpretations made through photographs.

From modernism to today, the relationship between the photograph and city has been progressed, changing on the technical, instrumental and aesthetic levels. The structural, cultural, aesthetic components and scientific classifications of the growing cities are reflected indirectly or directly in the historical process. The structural and mass changes of the city in particular have come to the fore with the documentary and experimental approach, and after 2000, theoretically based studies have gained importance. The technical and aesthetic components of photography and the mutual relationship they have established with the city, helps rational reception, aestheticizing and conceptualization by its imaginary components. Seeing, watching and recording today's cities, photographs at the same time continue its positive/negative criticisms on the new transformations. While the memory of civilization is transformed by words, writing, painting, sculpture, ceramics, theater, traditional handicrafts and cinema, the photograph watches, records and aestheticizes sometimes as itself and sometimes as an instrument.

ÖNSÖZ

‘’Türkiye’de 2000 Sonrasi Çağdaş Sanatta Fotoğraf Araciliği ile Yapilan Kent Yorumlari ve Sonuçları’’ isimli tez çalışmasının hazırlanması sürecinde İstanbul ve İzmir’de kütüphanelerde araştırmalar yaptım. Kitap, dergi ve internet kaynakları tez çalışmamı detaylandırmada etkili oldu.Yurtdışı gezileri, sergiler ve söyleşiler tezin saha araştırmaları kısmında değerli veriler sağladı.

Tez çalışmasının hazırlanması sürecinde başta Tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Gökhan Birinci ve Fotoğraf bölümünün değerli akademisyenlerine ve öğrencilerine teşekkür’ü borç bilirim.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nin akademik, entellektüel ve sosyal birikimi, renkli ve hayat dolu öğrencileri tez çalışmamı hazırlama sürecinde varlıkları ve nacizane düşünceleri ile yönlendirici oldular. Akademik hayatımın başlangıcında böylesine güzide bir ortamı bana sundukları için hepsine saygı ve sevgilerimi sunuyorum.

Ercan EROL

İÇİNDEKİLER

TÜRKİYE'DE 2000 SONRASI ÇAĞDAŞ SANATTA FOTOĞRAF ARACILIĞI İLE YAPILAN KENT YORUMLARI VE SONUÇLARI

YEMİN METNİ ..... **ii**
TUTANAK ..... **III**
ÖZET ..... **IV**
ABSTRACT ..... **V**
ÖNSÖZ ..... **VI**
İÇİNDEKİLER ..... **VII**
FOTOĞRAF LİSTESİ ..... **IX**
GİRİŞ **1**

1. BÖLÜM

MODERNİZMDEN ÇAĞDAŞ SANATA

1.1. Modernin Rasyonalizmi, Avangard ve Neoavangard Tepkiler **5**

1.2. Modernin Tanığı Fotoğraf **20**

1.3. Postmodernizm ve Fotoğraf **26**

1.3.1.Çağdaş Sanatta Konu ve Bağlam **30**

1.3.2.Türkiye'de Çağdaş Sanat Yaklaşımları **35**

1.4. Kendini Sorgulayan Fotoğraf **41**

2. BÖLÜM

KENT MAKİNESİ VE İMGE

2.1. Kentin İşlevi **52**

2.2. Parçalanan Kent Makinesi **54**

2.3. İmge Üreten Kent **56**

3. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATIN KENTLERİ

3.1. Kente Modern Bakış **59**

3.2. Çağdaş Sanatın Kenti **67**

3.2.1. Dünyanın İmge Fotoğrafları **69**

3.2.2. Türkiye'nin Kent İmgeleri **75**

3.2.3. 2000 Sonrası Fotoğraf ve Kent **80**

SONUÇ **94**

KAYNAKÇA **93**

EKLER **101**

ÖZGEÇMİŞ

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1: Charles Marville (1813–1879), Rue de Constantine (Konstantin Bulvarı),1865 6

Fotoğraf 2: Courbet; Bonjour, Monsieur Courbet, 1854 8

Fotoğraf 3: Claude Monet, Impression, Sunrise, 1872 8

Fotoğraf 4: Frederick H. Evans, "A Sea of Steps," Wells Cathedral, 1903 9

Fotoğraf 5: Edward Munch, Scream (Çığlık), 1893 10

Fotoğraf 6: Alexander Archipenko, Untitled, 1912 10

Fotoğraf 7: John Heartfield, Adolf the Superman, 1932 12

Fotoğraf 8: Filippo Masoero, Descending over San Pietro, 1930-1933 13

Fotoğraf 9: Paul citroen, Metropolis, 1923 14

Fotoğraf 10: Raoul Hausmann, Elasticum, Kulaj ve Guaj Boya, 1920 15

Fotoğraf 11: Rene Magritte, Georgette,1937 16

Fotoğraf 12: Robert Rauschenberg (1925-2008), Monogram, 1955 17

Fotoğraf 13: Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir, 1956 18

Fotoğraf 14: Andy Warhol, Marlyn Monroe, 1967 18

Fotoğraf 15: Carl Andre, Equivalent, 1966 19

Fotoğraf 16: Joseph Beuys, Piyano için Homojen Süzülme, 1966 20

Fotoğraf 17: Lewis Hine, Sokak Görünümü, New York, 1910 22

Fotoğraf 18: Gustave Courbet, Sınırsızlık, (1819-1877), 1869 23

Fotoğraf 19: Gustave Le Gray, Bulutlu Hava, Akdeniz,1857 23

Fotoğraf 20: Lazslo Moholy Nagy, Fotogram, 1928 24

Fotoğraf 21: Morton Schamberg, View of Rooftops (Çatıkatlarının Görünümü), 1917 25

Fotoğraf 22: Eli Lothar, Lokomotifler, 1929 25

Fotoğraf 23: Anselm Kiefer, 'Your Golden Hair, Margarete', 1980 31

Fotoğraf 24: Joel-Peter Witkin, ,“The Kiss”, New Mexico, 1982 31

Fotoğraf 25: Aleksandra Mir, Aydaki İlk Kadın, 1999 32

Fotoğraf 26: Andreas Gursky, 99 Cent, 1999 32

Fotoğraf 27: Tanja Ostojic, Ab pasaportu olan bir koca aranıyor, 2000 33

Fotoğraf 28: Mona Hatoum, Hot Spot, 2006 34

Fotoğraf 29: Balkan Naci İslimyeli, Maria’nın Aynası, 1980 37

Fotoğraf 30: Nur Koçak, Ablam İlkokul 3. Sınıfa Başladığı Gün Taksim Anıtı Önünde, Annem ve Ablam Taksim Anıtı Önünde,1981 38

Fotoğraf 31: Sarkis, Pilav ve Tanışma Yeri, 1995 39

Fotoğraf 32: Hüseyin Bahri Alptekin, Atlar ve Kahramanlar, 2005 39

Fotoğraf 33: Anton Ignaz Melling, Harem,1811 40

Fotoğraf 34: Gerard Richter, Atlas, 1962 41

Fotoğraf 35: Robert Rauschenberg, Japanese Sky, 1988 42

Fotoğraf 36: John Baldessari,Wrong, 1967 44

Fotoğraf 37: Caravaggio, Young Sick Bacchus,1593 44

Fotoğraf 38: Cindy Sherman, Cindy Sherman, Untitled #224, 1990 44

Fotoğraf 39: Sherri Levine, First and Last,1979 (Walker Ewans-Allie Mae Burroughs, 1936) 45

Fotoğraf 40: Bernd ve Hilda Becher, Ahşap İskeletli Evler, 1988 46

Fotoğraf 41: Jeff Wall, Çift Otoportre, 1979 46

Fotoğraf 42: Şahin Kaygun,Temas, 1991 47

Fotoğraf 43: Nazif Topçuoğlu, Act of Faith (İnanç Eylemi), 2005 48

Fotoğraf 44: Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, 1906 48

Fotoğraf 45: Nazif Topçuoğlu, Hunger, 2011 48

Fotoğraf 46: Ahmet Öner Gezgin, Gerçeğin İçsel ve Dışsal Yorumu,1990 49

Fotoğraf 47: Pieter Brueghel, Babil,1563 53

Fotoğraf 48: Louis Daguerre, Temple Bulvarı, 1838 60

Fotoğraf 49: Joseph Nicepore Niepce, Pencereden Görünüm, 1826 60

Fotoğraf 50: George Seurat, Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra, 1883 60

Fotoğraf 51: Robert Delaunay, Kızıl Kule,1912 61

Fotoğraf 52: Pietr Mondrian, Broadway Boogie-Woogie 1942 62

Fotoğraf 53: Alfred Stieglitz, Terminal, 1893 63

Fotoğraf 54: Akasya Caddesi, Jacques Henri Lartuge,1911 63

Fotoğraf 55: Paul Strand, Wall Street,1915 64

Fotoğraf 56: Alexander Rodchenko, Pro Eto,1923 65

Fotoğraf 57: Eugene Atget, Rue de la Montagne Sainte Genevieve, 1925 65

Fotoğraf 58: Lazslo Moholy Nagy, From the Radio Tower, Berlin, 1928 66

Fotoğraf 59: Philip Lorca Dicorcia,New York,1998 69

Fotoğraf 60: Trish Morrisey, Rachael Hobson, 2007 70

Fotoğraf 61: Paul Seawright, Between, 2003 70

Fotoğraf 62: Takashi Homa, Tokyo Suburbia,1998 71

Fotoğraf 64: Dan Holdsworth, A machine for living,1999 71

Fotoğraf 65: Gregory Crewdson, Untitled, 2004 72

Fotoğraf 66: Tammam Azam, Freedom, 2013 73

Fotoğraf 67: Andreas Gursky, Spectacular City, Düsseldorf, 2007 73

Fotoğraf 68: Ferhat Özgür, Akrobat, 2013 75

Fotoğraf 69: Aydan Murtezaoğlu, İsimsiz, 1998 76

Fotoğraf 70: Banu Cennetoğlu, Korkutan Asyalı Adamlar,2005 77

Fotoğraf 71: Neriman Polat, Şehir, 2008 77

Fotoğraf 72: Zeynep Beler, İskan,2012 78

Fotoğraf 73: Seydi Murat Koç, Yerden Yüksek, 2012 79

Fotoğraf 74: Othmar Pferschy, İstanbul, 1940'lı yıllar 81

Fotoğraf 75: Sami Güner,1971, Taksim Meydanı..... 82

Fotoğraf 76: Sami Güner, Ankara Yenişehir, 1960 sonları 82

Fotoğraf 77: Nuri Bilge Ceylan, Curved Street in Winter, İstanbul, 2004 83

Fotoğraf 78: Ahmet Elhan, Gece Manzaraları, 2010..... 84

Fotoğraf 79: Cemal Endem, Şişli City Hall, 2013..... 84

Fotoğraf 80: Murat Germen, Muta-morphosis - Istanbul, Galata Tower #1, 2015... 85

Fotoğraf 81: Ferit Kuyaş, City of Ambition, 2005 86

Fotoğraf 82: Ali Taptık, Şaşılacak Bir Şey Yok, 2009 87

Fotoğraf 83: Ali Taptık, Osmanbey'e Bakmak, 2013 88

Fotoğraf 84: Serkan Taycan, Agora, 2014 89

Fotoğraf 85: Sevim Sancaktar,Transformer 11, 2009..... 90

Fotoğraf 86: Sevim Sancaktar, Beni Unutma , 2013 91

Fotoğraf 87: Alp Sime, Uzun, 2003..... 92

Fotoğraf 88: Metehan Özcan, Remote, 2008 93

TÜRKİYE'DE 2000 SONRASI ÇAĞDAŞ SANATTA FOTOĞRAF ARACILIĞI İLE YAPILAN KENT YORUMLARI VE SONUÇLARI

GİRİŞ

Bu tez çalışması günümüz kentlerinin Çağdaş Sanatta fotoğraf aracılığı ile gerçekleştirilen yorumlara bir görünüm sunma amacı taşır. Tez çalışmasında kent, modernizm, postmodernizm, sanat, fotoğraf kavramları çerçevesinde araştırmalar ve değerlendirmeler yapılmıştır. Sakinlerinin birbirini tanıdığı köylerden, yoğun göç alan büyük yerleşimlere kentler dinamizmi ile görselliğin sahnesi ve oyuncusudur. Moderizmden günümüze kent ve insan ürettiği imgeler ve görseller sanatın ve fotoğrafın konusu olmuştur. Tarihsel süreçte bakıldığında kent daha önce olmadığı kadar karmaşık, kalabalık ve yanlız kitleler ile doludur.

Tez çalışması 3 bölümde tamamlanmıştır. Tezin modernizmden çağdaş sanata isimli birinci bölümünde modernizmden çağdaş sanata kent ve fotoğrafın yolculuğu araştırıldı. Modernden postmoderne fotoğrafın teknik, araç ve biçimsel ilerlemesinin sanata etkileri tartışıldı. Fotoğrafın ve Sanatın kitle etkileşiminin artışı ile araç ve teknikler çoğalmaya, sanatın kitle ilişkisi bağlamında politize ettiği, metalaştırdığı görülmüştür.

Kent Makinesi ve İmge isimli ikinci bölümde kentin tanımı, işlevleri, dönüşümü ve imgesel karşılıkları incelendi. Kentin modernizmden günümüze imge ile karşılıklı ilişkisi politik-yapısal dönüşümlere paralel bir boyutta değerlendirildi. Göç, savaş, kültürel birçok değişimle dönüşen kent günümüzde hayatın dinamik ve parçalı bir bileşenine dönüşmüştür. Bu doğrultuda fotoğraf kenti parça-bütün ilişkileri, insan ve hikayelerinin konu alındığı tekniğin biçimlendirdiği bir dille yansıtmaktadır. Kentlerin kitleler ile yapısal dönüşüme uğraması, fotoğrafın ilerleyen tekniği ile dil yetisini geliştirmesi çağdaş sanattaki etkinliğini artırdı. Kitleleri ayrıştıran, tasnif eden postmodern görüş fotoğrafın farklı disiplinlerini etkilemiştir. Renkli fotoğraf, sayısal fotoğraf, internet teknolojileri gibi teknik gelişmeler fotoğrafın kitle ile bütüncül etkileşiminin bileşenleri olarak değerlendirilebilir. Günümüz kentlerinin fotoğrafın gelişimi ve dil yetisi özelliği kazanması ile paralel

bir seyir izlediği gözlenmiştir. Kitleler kentin parçalı yapısında yaşamlarını idame ettirirken bir yandan da birbirlerini izlemekte, gözlemlenmektedir. Öte yandan kent yaşamının getirdiği bireysellik, narsizm gibi durumlar fotoğraf araçlarının küçülmesi ile yeni öznelliklere imkan vermiştir. Bireyin bütün ve parça içerisinde kimliğini oluşturması imgelere dayanan medya, kültür, sanat gibi olguların etkisine açıktır. Bu yönüyle kent birey ve kitlelerin imgeler üzerinden iletişim kurmasına, oluşan öznellikleri sanatın ve fotoğrafın dil yetisi ile aktarımında bir sahne işlevi görmektedir. Oyuncular gerçek veya sahte imgeler üzerinden birbiri ile yüzleşirken sanatçı ve fotoğrafçı yüzleşmelerin, karşılaşmaların, dönüşümün, bireysel ve kitlesel problemlerin, olumlu-olumsuz dönüşen kültürün tanığı olmuştur.

Çağdaş sanatın Kentleri isimli üçüncü bölümde çağdaş sanatta kentin modernizmden günümüze imgesel değişimleri ve güncel örnekleri incelendi. Kentin yapısal değişiminin Sanattaki değişimlere paralel daha önce görülmemiş araç, biçim, teknik ve yaklaşımları gündeme getirmiştir. Kitle ve birey bazında değerlendirilen bu dönüşümler sanatta; aracı, amacı, sanatçıyı, sanatın kendisini, geçmişini reddebilecek düzeydedir. Bu türden bir nihilizm fotoğraf ve sanatta çağdaş yaklaşimlarin özünü oluşturmaktadır. Her ne kadar reddedici tavır geçerli olsa da bu bir kesin koşul değildir. Günümüzün parçalı yaşamında kültürler sanat aracılığı ile dönüşürken bir yandan da geçmişe ait değerlerini koruma çabası içindedir. Dolayısı ile fotoğraf ve çağdaş sanatın buluştuğu alan geçmiş ile gelecek, varlık ile hiçlik, kent ve taşra, madde ile düşüncenin diyalektik çatışmaları, karşılaşmaları ile oluşmuştur. Kitlenin sanata dahil olması fotoğrafın milyonlarca kez dolaşıma uğraması dil yetisi özelliğini geliştirmiştir. Bu yönüyle çağdaş sanatta fotoğraf aracılığı ile yapılan kent yorumları iletişimsel özellikler kazanır. Kent yorumları incelendiğinde belirli bir mekanda veya mekansız alanda, soyutlama veya realist, kaotik veya düzenli özellikler gösterir. Kentli bireyin melankolisi, yanlızlığı, ötekiliği, yabancılaşması, umutları, gelecek öngörüleri Kent yorumlarında ortaya çıkar.

Kenti farklı açılardan görme amacı taşıyan bu tez çalışmasının hazırlanması sürecinde Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul Modern Sanat Müzesi Kütüphanesinde araştırmalar yapıldı. Haziran 2015'te İzmir Fotoğraf

Derneği (İfod) ile Gürcistan gezisi ve sonrasında sunum yapıldı. Nisan 2016'da Ukraynada düzenlenen Odesa Fotoğraf günlerinde The Time,The Space Space, The City temalı grup sergi, Kasım 2016 Kent Diyalogları Temalı 6. Uluslararası Bursa Fotoğraf Günlerinde Görünmez Kentler temalı grup sergilerinde yer alındı. Contemporary 2016 Çağdaş Sanat Fuarında Hasan Bülent Kahraman söyleşisi izlendi. Fotoğrafçı Ali Taptık ve Serkan Taycan ile söyleşiler yapıldı. Ali Taptık fotoğrafı kentin dönüşümünde bir araç olarak görmektedir. Bu yönüyle fotoğraf izleyen, kaydeden bir araçtır. Kenti sosyal yapısı ve mekanları ile kaydeden Taptık'ın hikayeleri öznel ve soyut bir düzlemdedir. Serkan Taycan'ın çalışmaları kentin tarihsel yolculuğunun bir nevi görselleştirilmesidir. Kentin tarihsel hikayesi çerçevesinde kent, kentlilik, göçebelik gibi güncel sorunlar imgelere dönüşür.

Kent yorumlarının biçim, içerik ve teknik değerlendirilmesinin kendine has özellikler barındırmaktadır. Fotoğrafin modernden çağdaşa süreçleri incelendiğinde kentin dönüşümü ve teknik ilerlemeler paraleldir. Kitleler arttıkça araca, tekniğe ve fotoğrafa olan tutku da artar. Değişen rolleri ile oyuncular kent sahnesinde izler, izlenir, kenti izler. Fotoğrafçı ve sanatçı izleyendir. Bu yönüyle çağdaş sanatta fotoğraf, sanatçının öznel yaklaşımı ile fotoğrafı araçsallaştırması veya fotoğrafçının yorumu olarak iki farklı biçimde öne çıkar. Fotoğrafı araçsallaştıran sanatçı öznel bakış açısı ile konularını yorumlar; fotoğrafçı ise teknik, estetik-içerik bileşenleri ile belgesel, kurgusal, deneysel yaklaşımlar geliştirir. Türkiye'de 2000 Sonrası Çağdaş Sanatta Fotoğraf Aracılığı ile Yapılan Kent Yorumları ve Sonuçları isimli tez çalışmasında kente ilişkin fotoğrafik yorumların bağlam, teknik ve estetik bileşenleri incelenmiştir.

1. BÖLÜM

MODERNİZMDEN ÇAĞDAŞ SANATA

1. BÖLÜM

MODERNİZMDEN ÇAĞDAŞ SANATA

1.1. Modernin Rasyonalizmi, Avangard ve Neoavangard Tepkiler

Geçmişten günümüze toplumsal ve kültürel dönüşümlere koşut gelişimini sürdüren Sanat olgusu 19 yy.'dan itibaren belirgin değişimler göstermiştir. Günümüzün sanatının olgu, eylem, düşünce ve yaşam biçimi olarak kendi ritüel ve pratiklerini inşa ettiği düşünüldüğünde tarihsel kökenlerinin analizi önem kazanmıştır. Modernite ve Modernizm kavramları bu anlamda 20 yy. ortalarına kadar tarihlenen Modern Sanatı biçimlendiren olgulardır. 18 yy ortalarındaki döneme tarihlenen Modernite kavramı, ekonomide yeni üretim yöntemlerinin dönüşümü, yeni malzeme ve hammaddelerin gelişimi, sanayileşmenin yükselmesi, insanların iş için büyük kentlere göçü, yeni iletişim ve görüntü sistemlerinin kullanılması gibi süreçlere işaret eder (Wells, 2015: 117). Modernite modernizmi hazırlayan bir altyapı sürecidir. Bu yönüyle sanayi ve ekonomi toplumunu oluşturan süreçler eylem merkezlidir. Eylemler düşünce ediminden bağımsız bir yapıda ilerleyemez. Modernizm teorik düzeyde Modernitenin eylemlerini düşünce edimlerine bağlar. 1860 ile 1960 arası Modern olarak tanımlanır, kimilerine göre ise hala devam eder (Whitham, Pooke, 2013: 15-21). Modernizm, Moderniteden devraldığı eylemleri teorik düzeyde kategorize eder, nesnel olgulara, bilimsel tasniflere dönüştürür. Döneminin pozitivizm, sosyalizm, kapitalizm, romantizm gibi olguları bu teorik karşılamanın bileşenleridir. Bilim toplumları örgütler, inşa eder, araçsal rasyonalite ve teknoloji bütün toplum bilimlerine uygulanarak toplulukları yöneten bir medeniyet oluşur. Modernizmin unsurlarının yapıcılığı pozitivizm, bilimcilik ve araçsal rasyonalitede bulunabilir (Mogdahham, Rahman, 2012: 6643-6649). Modernist, bilim ve rasyonalite (akılcılık) toplum yaşamını dönüştürerek ilerletme düşüncesindedir. Modernizm ve Sanayi devriminin hızlandırıcı ve dönüştürücü etkisi toplum yaşamında etkin olan bilim, politika, din, ekonomi gibi yapıların sistemli bir rasyonalizasyonu getirir. Rasyonalize olan olgular modernist, eşitlikçi, liberal, ilerlemeci düzeyde kendilerini açımlar. Aynı zamanda toplum yaşamını dönüştüren pragmatik araca dönüşürler. "Kavramsal kategorilerin dilsel kategorilerden daha hızlı

değiştiği durumlarda mutlaka bir gerilim yaşanır. Düşüncenin deneyime aşıladığı model dönüşüm talep ediyorsa ve yeni durumu kelimelere dökmesi gereken dil atalet içindeyse, kültür kriziyle birlikte, bambaşka bir "uygarlık evresi'ne girilmesi kaçınılmazdır" (Batur, 1998: s, 223). Modernitenin eylemlerini düşünceye bağlayan Modernizm reel ile ideal arasında ürettiği gerilimli alanda ürettiği kriz ile Modern toplumu inşa etme amacı güder. Haussman'ın* kentsel ideali Modern toplumun krizine tipik bir örnektir. Haussmann devlet desteği ile kenti demiryolları, tren istasyonları ile çevreleyerek Parisi çevresinden ayırır. Paris geniş bulvarlar, parklar, büyük mağazalar, müzeler, sanat galerileri, hastaneler, okullar ile yeniden inşa edilir. Binaların cepheleri tektiptir. Paris tarihsel ilerlemenin görsel anıtıdır (Kamhi, 2013 : 6).



Fotoğraf 1: Charles Marville (1813–1879), Rue de Constantine (Konstantin Bulvarı),1865

Haussman kutlama günlerinde kolayca girilmesi ve kargaşada basitçe savunulabilmesi için büyük binaları boşaltır, şehirdeki bulaşıcı hastalıklara sebep olan ortaçağa ait dar ve pis sokaklarının sistematik olarak yıkarak sağlık koşullarının geliştirmek ister (Frizot,1998:199). Marville'in** fotoğraflarında görülen Haussman'ın kentsel ideali Monarşinin Modernist vizyon doğrultusunda düzenleme, idare etme amacını taşır. Günümüzün düzenli kentlerinin arketipleri oluşmaya başlar. Bilim ve rasyonalizm doğrultusunda Modernizm kenti bir yandan parçalarken bir yandan da dönüştürür, estetize eder, birleştirir. Olguların dönüştüğü ve toplumu

* Dönemin Paris valisi
** Paris'i fotoğraflamakla görevlendirilmiş fotoğrafçı

biçimlendirdiği Modernizmde Modern sanat; toplumla ilişki içinde veya özerk, sanat veya sanatçı merkezli, parçalı veya bütün, nesne veya nesnenin deformasyonu gibi karşıtlıklar üzerinden varlığını sürdürür. Fotoğraf ve sinemanın yeni biçimler olarak Modern Sanata dahil olması süreçleri etkiler. Modernizm olgusundan etkilenen Modern Sanat, Geleneksel Sanatın ilahi, antik, monarşik yönelimli sanatından kopuş sürecindedir. Kant, Nietzche, Marx vb. Modern dönemi etkileyen düşünürlerinin toplum yaşamını ilahi ve monarşik olandan dünyevi ve rasyonel olana sevk eden düşünce biçimleri Modern Sanatın Modernizm etkisi ile kopuşuna temellendirilebilir. Hayat dünyevi akla emanet edilirken, Sanat krizini gelenekten koparak aşar. Greenberg'e (1909-1994) göre Modern Sanat biçimci ve estetik özellikleri ile tanımlanır. Greenberg'in 1960'lı yıllarda teorize ettiği haliyle Modern Sanatın genel özellikleri şöyledir;

1.En iyi sanatta biçim içerikten önemlidir. Biçim soyutlamaya indirgenecek düzeyde gelişir.

2.Sanatta değer ve anlam biçimsel özelliğe göre belirlenir. Resmin iki boyutlu yüzeyi, şekli ve rengi; heykelde biçimlerin mekandaki sıralanışı; malzemenin fiziksel yapısı ve açıklığı gibi biçimsel özellikler değer ve anlamı belirler. Ayrıca sanat eseri üç boyutlu ise heykelin alanında, 2 boyutlu ise resmin alanındadır. Modern sanat bu anlam-da yapıya göre değer ve anlam kazanır.

3.En iyi modernist sanat toplumsalllık ve politiklikten çok estetik etkiye değer verir.

4.Modernist sanat günlük yaşam ve toplumsal sorunlardan bağımsız bir deneyim alanındadır. (Pooke, Whitham: 2013, 17-18)

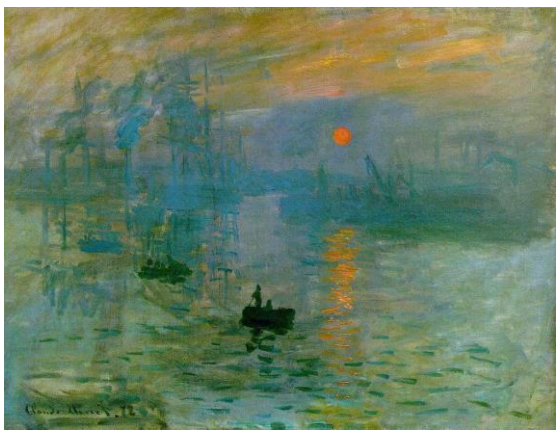
Greenberg'in analizleri doğrultusunda Modern Sanatın biçimci özellikler gösterdiği, estetik etkiye değer verdiği, günlük yaşamdan bağımsız bir deneyim olduğu ortaya çıkmıştır. Modernizmin gündelik olana, anlık olana, tepkisel olana, kitlesel olana, öznel olana yöneldiği kent ideali bu durumun göstergesidir. Hausman'ın kentsel ideali kenti kategorize edip, hızlandırırken Sanatın konu, biçim ve estetik bileşenlerinin değiştiği mekandır. Kentin bir plan dahilinde düzenli

dönüşümü biçime ilişkin duyarlılığı artırır. Dolayısı ile Modern Sanatta biçimin ön plana çıkması bu doğrultuda değerlendirilebilir. Modernin Modern Sanatta yansıması Greenberg'in biçimci yaklaşımı doğrultusunda Realizm, İzlenimcilik, Sembolizm, Dışavurumculuk, Kübizm sanat akımları ele alınacaktır.



Fotoğraf 2: Courbet; Bonjour, Monsieur Courbet, 1854

1850'li yıllara tarihlenen Realizm'in önemli temsilcisi Courbet'in (1819-1877) resimlerinde biçim günlük hayata ait durumların gerçekçi tasvir eder. Doğal bir atmosferde gelişen toplumsal durumlar belgesel tavır çerçevesinde dönemini yansıtır. Gündelik olana ilgi artmaya başlar.



Fotoğraf 3: Claude Monet, Impression, Sunrise, 1872

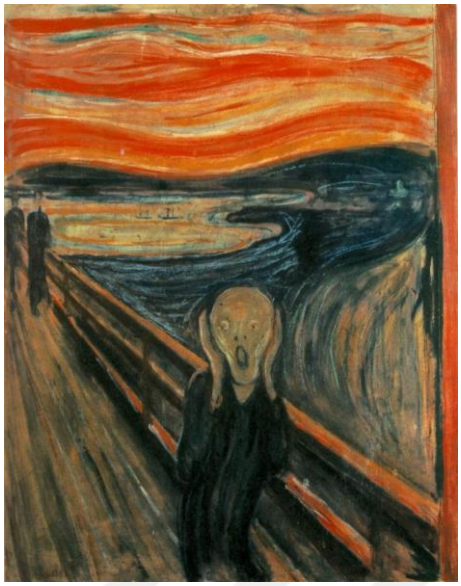
Monet (1840-1926) ile başlayan İzlenimcilikte konu, biçimsel düzeyde renk

ve ışığın değişkenliğine göre betimlenir. 1877 tarihli Gündoğumu resminde konu renk ve ışık değerleri ile soyutlanır. İzlenimci bakış, basitçe ifade ile Kente ait anlık olanın öznel dışavurumudur.



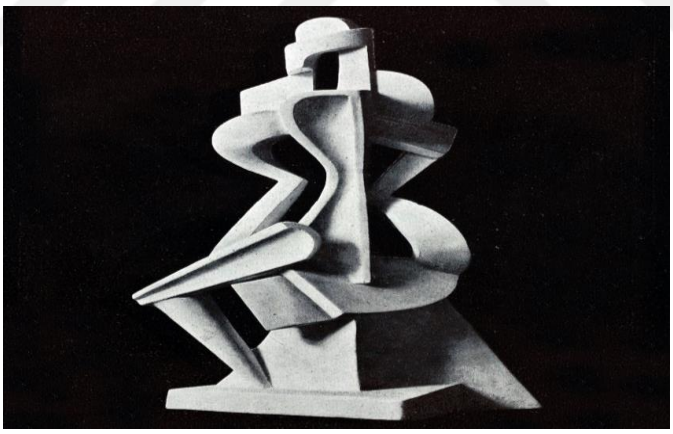
Fotoğraf 4: Frederick H. Evans, "A Sea of Steps," Wells Cathedral, 1903

Frederick Evans‘ın(1853-1943) Adımlar Denizi; Wells Katedrali; Papaz meclisi merdivenleri ve katedral çıkışına köprü’’(1903) isimli fotoğrafında iki kat arasındaki merdivenler koyu tonlardan açık tonlara görülür. Evans‘ın fotoğrafı hristiyanlık ile ilgili hikayelere, ritüellere göndermeler içerir. (Frizot, 1998:307-309) Fotoğraf çerçevesinde Sembolizm nesneleri bir araya getiren biçimsel öğelerin renk(siyah, beyaz); ton farkı (açık, koyu) ve biçimsel benzerliklerinin soyutlama düzeyidir. Geleneksel sanata ilişkin ilahi referanslar fotoğraf özelinde mevcutken, fotoğrafın yeniliği modern bir biçim olarak karşılık bulur.



Fotoğraf 5: Edward Munch, Scream (Çığlık), 1893

1893 tarihli Edward Munch'un(1863-1944) Çığlık resminde renklerin ve ışığın biçimselliği kentli insanın öznelliğini, psikolojik durumlarını yansıtır. Kentli hayatı ve özne deformedir. Çığlık, lekesellik ve anatomik çarpıtmalar ile gerilimli atmosferini deforme bir biçime dönüştürür.



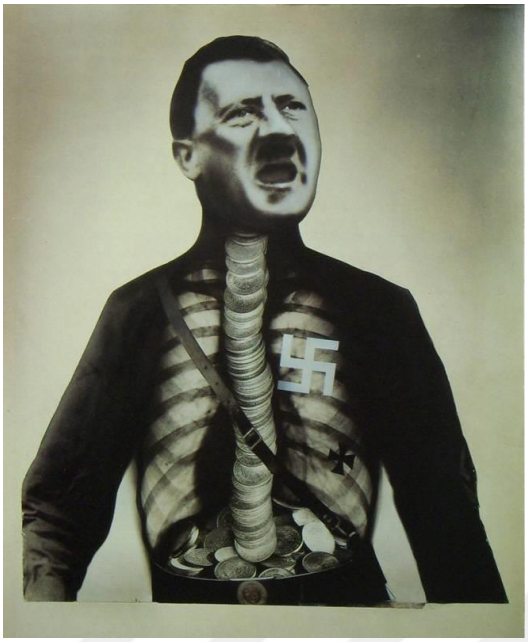
Fotoğraf 6: Alexander Archipenko, Untitled, 1912

Alexander Archipenko'nun (1887-1964) kübik heykeli ile ele alınan Kübizmde konu farklı açılardan geometrik biçimlere parçalanır. Işık geometrik biçimlerde dağılırken, heykeli hareketli bir forma dönüştürür.

Modern sanat, akımlar ve sanatçılar bazında geleneksel sanattan farklılıklar göstermekle birlikte kriz içeren bir kopuş sürecidir. Kriz, fotoğraf ve sinemanın yeni

biçimleri ile artar. Kübistler; nesneyi, Empresyonistler; mekan ve zamanı; Realistler; toplumsal yapıyı, Dışavurumcular; figürü parçalar. Gelenekten kopuş ile kriz aşılır. Doğa, nesne, mekan, zaman farklı biçim, renk, optik düzenlemeler ile parçalanır, çoğalır. Biçimsel yaklaşımlar renk, ışık, yüzey, konu ve içeriğin sonsuz araştırmalarına ilişkindir. Modernizm geleneksel sanatı parçalarına ayırarak her parçanın kendi bileşenleri ile yeni bir bütün oluşturmasına yol açar. Akımlar geleneksel sanatın parçalanan tekniklerinin belirlediği biçim ile anlam kazanır. Antik, ilahi, monarşik eğilimli geleneksel sanat; nesne, zaman, mekan, sanatçı öznenin yeni dünyasında yeni bütünler oluşturur. Fotoğraf ve Sinemanın çoğalan görünümleri ve tekniğe özgü biçimi sanatın geleneksel biçimlerini ve gerçekliği sorgulatır. Modernizm ve sonrasında Fotoğrafın konumu sonraki bölümlerde detaylı olarak tekrar ele alınacaktır.

Avangard bir askerlik terimi olarak birliğin öncü kolu anlamına gelir. 1830-40'lı yıllarda siyasi literatürde kullanılan avangard Modern sanatta öncü girişimleri tanımlamak için kullanılır (Bürger, 2004: 10-11). Modernizmin rasyonalizminde gelişen olgular birbirleri ile etkileşim içindedir. Bu durum Avangard sanat akımlarında sanat ve hayatın etkileşimi olarak ortaya çıkar. Bürger'in tanımladığı haliyle tarihsel avangard (Dadaizm ve Sürrealizm) modernist estetiğe bir tepkidir. Tarihsel avangardda sanat araçları bir araç olarak kabul görür, öncesinde ise bir prosedürler kanonunur. Bu kanon doğayı yansıtma prensibine devam eder. Sanat eserinin içeriği tekniğinde yatar. Tarihsel avangard izleyeni şoka uğratır, kendi stilini geliştirir. Tarihsel avangard bir özeleştiridir. Sanat bir kurum olarak eleştirilir (Bürger, 2004:55-59). Bu yönüyle Greenberg'in en iyi sanatın toplumsallık ve politiklikten çok estetik etkiye ve biçime değer verir düşüncesi Bürger'in avangard tanımında tekniğe evrilir. Teknik ile sanat, toplumsal ve politik konulara yönelir. Dönemin savaş koşullarında avangard akımların propaganda amaçlı kullanılır. Hayat ile sanat konusunda Baudelaire (1821-1867), Modern hayatın ressamının hayatı temaşa etmekle işe başladığını söyler (Batur, 1998: 223). Modern sanatta sanatçı hayatı izlemektedir. Avangardda ise hayat ile sanat arasındaki ayrım silinir. Sanat kurumu tarihsel avangardın teknik biçimciliği ile eleştirilirken sanat yaşamın bir parçasıdır. Salon, galeri ve müzelerdeki sanat günlük hayata dahildir. Modernin başlattığı hayatı izleme, Avangardda hayata dahil olur.



Fotoğraf 7: John Heartfield, Adolf the Superman, 1932

Modern sanat her ne kadar her parçanın koparak, kendi bütününü oluşturması ise de prosedürler kanonu devam eder. Galeriler, müzeler bu kanonun göstergeleridir. Tarihsel avangardda sanatçı tekniğin biçimlendirdiği bir stil arayışındadır. Sanatçının öznel yorumu ise doğayı çarpıtma, biçim bozma, renkleri gelenekten farklı kullanım ve yorumlama, zamanı ve hareketi algılama, mekanı duyumsama olarak gelişir. Avangardda belirgin olan sanat araçları ve tekniğin etkinliği Fotoğraf ve Sinema ile çoğalan görüntülerin alanına işaret eder. Kente yönelen fotoğraf yeni biçimleri ile sanata dahil olmuştur. Hayatı izleyen objektif, teknik dahilinde hayatı dönüştürür. Modern sanatın görselliğini, imgelerini etkiler. Bu durum salt teknik müdehale ile değil sanatın kitleye ilişkin sorunlarına ilişkin gözlemleme ve çözümleme sürecidir. Futurizm, Dadaizm ve Sürrealizmde tekniğin etkinliği, araçların çeşitliliği, iletişim araçlarının kullanımı, politik söylemler belirgin bir durumdadır. Avangard Sanat akımları bu yönüyle Modernizme, Modern Sanata, antik, ilahi, monarşik eğilimlere kitlesel bir tepkinin sanatta karşılığı olmuştur. Tepki; ideolojik, sanatsal, düşünsel her yönden Avangard'ın kapsamı içerisinde gelişen pratiklerde Kent mekanında gelişmiştir.

Futurizm 1909 yılına tarihlenir. Geçmişi reddederek dinamizm, hız ve makineleşmeyi konu edinir. Geleceğe övgü, geçmişin kurumlarından bağlarını

koparma, dinamizm, hız ve makineleşme söz konusudur. (Özdemir, 1996: 52) Umberto Boccioni, Carlo Carra, Giacomo Balla, Anton Giulo Bragaglia akımın önemli sanatçılarıdır. Futurizm gelecek ve hıza olan tutkusu ile geçmişi yansıtan değerlere karşıdır. Mekanik, Lirizm, Özgürlüğe kavuşmuş sözcükler, kuraldan sıyrılmış imgelem, ses, koku, gürültü, kent tutkusu, hız, yaşamın ivmesi Futurizmin önemli kavramlarıdır (Batur, 1998: 75). Modernin tekdüze hayatı futurizmde hızlı, gürültülü, kaotiktir. Futurizmin kent tutkusu, kenti gelecek için yok edecek düzeydedir. Kelimeleri, sesleri, kokuları sanatın içine dahil ederek hayatı sanatın içine çeker. Futurizm'in tepkisi durağanlığa, geçmişe yöneliktir. Fotoğraf bu tepkiyi tekniği ile dönüştürerek imge üretmiştir. Filippo Masoero'nun (1909-1944) 1930'larda çektiği San Pietro Üzerinde Azalan isimli fotoğrafı, geçmişin durağan kentini yok eder. Modernizmin kenti bir tür soyutlama ile deforme edilir. Bu yönüyle futurizm fotoğrafik imgeyle geleceğe ilişkin vizyon derinliği sağlamıştır. Masoero'nun fotoğrafında deforme olan San Pietro Kilisesi 2. Dünya savaşının bombalanarak yıkılan kentlerinin habercisidir.



Fotoğraf 8: Filippo Masoero, Descending over San Pietro, 1930-1933

Dadaizm 1921 yılında Hugo Ball (1886-1927) tarafından İsviçrede kurulur. Dada yazarlar ve sanatçılar tarafından örgütlenen muhalif sanat akımıdır. Sanatçının yaptığı her şey sanattır görüşü mevcuttur. Richard Huelsenback, John Heartfield, Raoul Haussman, George Grosz, Kurt Schwitters önde gelen sanatçılarıdır. Grosz ve Heartfield kolaj, fotomontaj; Schwitters ise buluntu nesneleri mekanda kurgular.

Dada modern sanatta kitle iletişim araçları ve özgün üretim teknikleri ile yer eder. Gösteriler, sanatçının denetim ve kontrolünden bağımsız üretilen rastgele üretilmiş çalışmalar ile Modern Sanatta kendi ifade biçimlerini oluşturur (Lynton, 2015: 124-127). Dada geleneksel sanat ve modern sanatta görmeye alışık olmadığımız ölçüde sanatçıya dair her şeyin sanat olabileceğini öngörür. Heartfield'in kolajları, Marcell Duchamp'ın hazır nesneleri, Kurt Schwitters'in buluntu nesnelerinin 3 boyutlu düzenlemeleri Dadaizm'in sanatsal teamüllere tepkisidir. Sanatçı her türlü nesneyi sanat eserine ekler, çıkarır, deforme eder. Kente ait olan her nesne Dadaizm ile Sanata dahil olur. Galeriler, müzeler yerine kitle iletişim araçları ve kent mekanları vardır.



Fotoğraf 9: Paul citroen, Metropolis, 1923



Fotoğraf 10: Raoul Hausmann, Elasticum, Kulaj ve Guaj Boya, 1920

1920'li yıllara dayanan Sürrealizm, Pariste ortaya çıkar. Fantezi, düş ve imgelemin insanın doğal dünyası olduğunu kabul ederek sanatı toplum düzenine bir eleştiri olarak kullanmak amacı güder. İnsan Antik Yunandan kalan akılcı düzenden kurtulunca özgürleşecekti. Bilinçaltı öğelerin imgeler ile anlatılması söz konusuydu (Lynton, 2015: 170). İmgeler rastlantısal görünmekle birlikte temel amaç geleneksel kullanımlarını bilinçaltı tarafından otomatik olarak belirlendiğinin iddaa edilmesidir. Sürrealizm bilinç ve bilinçaltının gerçeklik ile ilişkisi bağlamında kendi anlatısını kurar. Max Ernst, Rene Magritte, Yves Tanguy, Salvador Dali gibi sanatçılar yapıtlarında gerçekliği bilinç altınının karışık imgeleri ile anlatmıştır. Sürrealizmin bilinçaltı imgeleri fotoğrafik temsillerin resimdeki biçimsel karşılıklarıdır. Fotoğraf ve sinema ile çoğalan imgeler, sanatçıların vizyonlarını bilinçaltını da kapsayacak düzeyde genişlemiştir..



Fotoğraf 11: Rene Magritte, Georgette,1937

Avangard akımlar sanatta araç-amaç ilişkisini belirsizleştirir. Avangard akımlar döneminde savaşlar, bilimsel ilerlemeler, değişen üretim biçimleri, iletişim araçlarının etkinliği gibi nedenlerle toplumsal dönüşümler çok hızlıdır. Böyle bir durumda sanatçılar da hızlı olmak, toplumda etkileşimde olmak, kendi estetik değerlerini oluşturmak ve kabul ettirmek durumundadır. Bu nedenle sanatçılar avangardın edebiyatta beslenen yapısı ile kavramsal düzeyde, teknik olanaklar ile araçsal düzeyde bir ilerleme göstermiştir. Avangardda bu tutum belirgindir. Hauser'e göre 19 yy. Sonlarında bilim ve sanayideki gelişmeler yeni olana tutkuyu artırır. Modern teknoloji yaşama dinamizm getirir. İzlenimcilik kent yaşamını ifade eder. Çağın hız ve değişim duygusunu aktarır. İzlenimci bakış bir kentsoylu bakışıdır. Durağan yerine dinamik, desenin yerine renk, soyut düzenin yerine organik öğeler gelir. Renk, nesnesinden ayrılır. İzlenimcilik sonrası Kübizm, fütürizm, ekspresyonizm, dadaizm ve sürrealizm akımları gerçekçilikten uzaklaşır, nesneleri deformasyona uğratır. Sanatçılar kendilerine yapay bir dil inşa eder (Hauser, 1984: 402-405). Modern teknolojinin yaşama getirdiği hız, futurizmde; kent yaşamının sanata dahil olması, dadaizmde gerçeklikten ayrılış, sürrealizmde belirgin hale gelmiştir. Avangard'ın nesnenin deformasyonu ile belirginleşen yapay dili teknik dönüşümden beslenir. Gerçekliğin saf haline duyulan kuşku dil, zaman, mekan bileşenlerini sorgulatır. Kuşkuya düşen sanatçı sorgulamalarla parça bütün ilişkilerini

kendine göre kurar.

Neoavangard 1964-1970 arasındaki döneme tarihlenen, çağdaş sanatın öncü örneklerinin görüldüğü bir dönemdir. Neoavangarddan Çağdaş Sanata ilişkin pratikler bir geçiştir. Avangard öncü bir anlama sahipken, neoavangard yenilikte öncü girişimler gibi bir alanı tanımlar. Rauschenberg'in (1925-2008) birleşimleri ile başlayan bu dönem Pop Art, Minimalizm, Fluxus ile devam ederek Çağdaş Sanatın zaman, mekan, eylem, tekrar, metinsellik niteliklerini belirler. Robert Rauschenberg'in birleşimleri fotoğraf, resim ve buluntu nesnelerden oluşur (Hacking, 2015: 426). Birleşimler Modern sanatın biçimci estetiğini 3 boyutlu nesneler ile sentezlemiştir. Bu sentez çağdaş sanatın hibrit-melez pratiğinin kökenlerini oluşturur. Tarihsel Avangard yeni araçlar ile dilini oluştururken Rauschenberg'ten başlayan süreçte melezleşme eğilimleri artmıştır.



Fotoğraf 12: Robert Rauschenberg (1925-2008), Monogram, 1955

Pop Art'ta kitle kültürü ve sanat, avangardın eleştirel misyonunu tersine uğratacak düzeyde iç içedir (Hacking, 2015: 426). Bu içiçe olma durumu Avangard'ın eleştirel yönüne kıyasla senteze yönelmiştir. Pop Art terimi 1952'de İngiltere'de Bağımsız Grup tarafından kullanılır. Bağımsız grubun üyeleri Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Peter ve Alison Smithson, Lawrence Alloway, John McHale, Nigel Henderon, ve James Sterling'dir. Pop art'ın diğer öncü sanatçıları Andy Warhol, Roy Lichtenstein ve Andy Warhol'dur (Fineberg, 2014: 230-239). Paolozzi ve Hamilton tarihsel avangardın buluntu nesne mantığını sürdürür. Buluntu nesneler tarihsel avangardın propogandist özelliğinden ayrılarak medya

görüntülerinin kolajlarına döner. Bu görüntüler tüketim nesneleri ve kitlenin tek tipleşmiş karakterleri ile doludur. Reklamcılıktan gelen Andy Warhol'un (1928-1987) tekrar eden görüntüler (konserve resimleri), gazete manşeti resimleri, elek baskı (serigrafi) görüntüleri, endüstriyel ürünlerin farklı malzemeler ile yeniden üretimi (brillo sabun kutuları) ile döneminin kitle kültürünü yansıtan farklı araçları sanat pratiğine dönüştürmüştür.



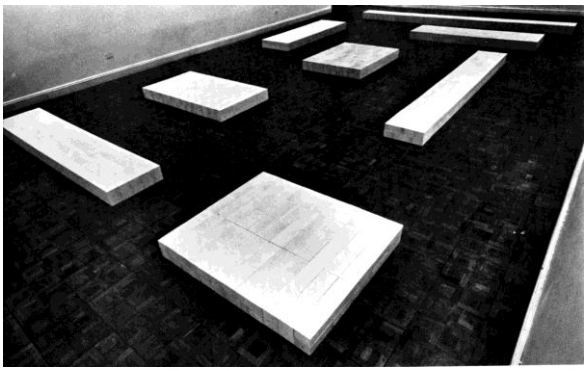
Fotoğraf 13: Richard Hamilton, Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir, 1956



Fotoğraf 14: Andy Warhol, Marlyn Monroe, 1967

Donald Judd, Carl Andre ve Robert Morris ile öne çıkan Minimalizmde ise heykel belirli bi ortamda nesnelerin arasındadır. Her nesne bir sanat eseri olabilir. Modernizmin nitelik ilkesi, ilgi çekicilik olarak minimalizmde karşılık bulur. Nesne

izleyene ve ilgisine göre anlam kazanır (Foster, 2009: 65-83). Mekanın belirleyiciliği, izleyenin ilgisine bağlı anlam ve ilginçliği minimalizmi kitleye tabi kılar. Sanat eserinin biçimci normu, izleyeci deneyimi normuna yönlenmiştir.



Fotoğraf 15: Carl Andre, Equivalent, 1966

Joseph Beuys (1921-1986) ile öne çıkan Fluxus müzik, resim, tiyatro, heykel, şiir, performans ve videoyu birlikte kullanılır (Çimen, 2010:62). Melezleşme pratiklerinin zirvesi olan Fluxus ile çoklu disiplinlerin bir iletişim alanı haline gelir. Piyano için Homojen Süzülme (1966) isimli performansında keçeyle kaplı piyanosunu çalarken Thalidomide ilacı yüzünden sakat doğan çocuklar ile ilgili düşüncelerini açıklar (Fineberg, 2014: 222). Bu yönüyle nesneler ve eylemlerden oluşan performans metin ile desteklenir. Performans izleyenin duyularının hepsine hitap eden gösteriye dönüşmüştür. Mekan ve kitle etkileşimini ön plana çıkaran performans mekan, eylem ve bağlamın çözümlemesine imkan vermiştir.



Fotoğraf 16: Joseph Beuys, Piyano için Homojen Süzülme, 1966

Neoavangard, avangardın getirdiği teknik açılımları farklı disiplinler ile harmanlar. Aynı zamanda kitle kültürünü ve izleyiciyi sanata dahil eder. Kitle izler, izlenir, sanata dahil olur. Neo avangard eylemleri, mekanı ve izleyiciyi sanata dahil eden, nesnelerin sembolik anlamlarının arttığı, kitleye yönelen, melezleşme içeren bir süreçtir. Warhol'un seri üretim mantığı sanat eserini, sanat eserinin plastik unsurlarını ve izleyicisini çoğaltır. Minimalizm'in mekana ve izleyeci ilgisine göre biçimlenen yapısı ilginçliği norm haline getirir. Fluxus'un çoklu disiplinlere dayanan performansları metin ve eylemlerin sanattaki işlevini, kitle yönelimini olumlar. Avangardın yapay dili, montajlanan zaman ve mekanı, buluntu nesneleri Neoavangard'da kendinden taşar. Farklı disiplinlerin sınırlarında kendine özgü yeni gerçeklikler, biçimler, diller, nesneler, mekanlar, deneyimler, melez pratikler üretir.

1.2. Modernin Tanığı Fotoğraf

Modernizmde sanat akımları, fotoğraf ve sinema gibi teknolojiler toplumsal dönüşümler ile eşzamanlıdır. 1839'da bulunan fotoğraf ve devamında 1895'te sessiz sinema ile başlayan süreçte kitleler çoğalan görünümler ile karşı karşıyadır. Fotoğraf ve sinema modern dönemin popüler ifade biçimi olur. Sanat pratiklerinin fotoğrafik imgeler ile ilişkisi artar. Kitleleri barındıran Kent için fotoğraf ve sinema yenidir, kendini sürekli yeniler. Hayatı izlemede mekanizedir, hızlı ve hareketlidir. Popülariteyi seven kentli için fotoğraf kendini ve çevresini izlemesi için ayna rolü üstlenir. Büyüyen, değişen modern kentin imgeleri de aynı hızla büyür. Fotoğraf

kentli bilincin imgelerini biriktirir. Sanayi devrimi ile her şeyin değiştiği, çoğaldığı Kentte fotoğraf eski ile yeninin dönüşümünü kaydeder: Fotoğraf modernizme şekil verir ve onu taşır, zamanı ve mekanı ortaya çıkarır, geleneksel anlatıların doğrusal yapısını sarsar (Wells, 1996: 57). Sanayi devrimi ve kentleşme; hız, zaman, mekan ve hareket kavramlarını belirginleştirir. Kent mekanında toplum hayatının hızlı dönüşümü fotoğraf ile fark edilir, kayıt edilir, belgelenir. Hız, zaman, mekan ve hareket tespit edilir. Hauser, İzlenimcilik ile Bergsoncu anlamı ile zaman algısının değiştiğini ifade eder. Proust ve Joyce'un romanlarında görülen kent yaşamında aynı anda yaşanan hayat ve zaman deneyimleri mevcuttur. Kentli aynı anda bugün ve geçmişe ilişkin yaşam deneyimlerini aklın derinliklerinde yaşar. Eşzamanlılık olarak karşılık bulan bu durum ruhun ve aklın kent yaşamında farklı zamanları iceren deneyimler yasamasına imkan verir (Hauser, 1995: 416-429). Kent zamanı mekanlarında depolar. Depolanan farklı zaman, mekan deneyimleri belgesel fotoğrafta karşılık bulmuştur. Fotoğraf depolanan zamanı tek bir ana indirgeyerek eşzamanlı bilinci tespit eder. Kent özelinde eşzamanlı deneyimler fotoğraf ile kayıt edilir. Hauser ruhun ve aklın eşzamanlı deneyimlerinin filmde karşılık bulduğunu ifade eder. Eisenstein ve Pudovkin'in filmlerinde nesneler, olaylar ve insanların hareketleri devrimci düşünceyi aktarır. Montaj, yakın plan çekim, uzun plan sahneler, olay örgüleri film özelinde farklı zaman dilimlerinin geçişliliğini dolayısı ile eşzamanlılığa karşılık gelir. Eisenstein ve Pudovkin'in filmleri dönemlerinin toplumsal dönüşümlerini aktaran yönüyle belgesel yaklaşım içerir. Kullandıkları teknikler mekanik kökenleri ve mekanik yineleme özelliği ile fotoğrafın devamıdır (Hauser, 1995: 416-429). Bu yönüyle Belgesel sinema fotoğraf özelinde gelişen belgesel fotoğrafın mekanik yinelenmesidir. İnsan zihnindeki hız, hareket, zaman ve mekan deneyimleri fotoğrafın yüzeyinde karşılık bulur. Geçmiş ile şimdinin eşzamanlı yaşam deneyimleri fotoğraf ile durağan imgelere dönüşür. Gelenek; imgeleri eserin yapılma sürecine, kompozisyonların olmayan zamanına, kitlenin başat ikonlarına endeksler. Fotoğrafın durağan imgeleri ise kendi anakronik zamanını yaratır. Dün, bugün, yarın aynı karededir. Bu yönüyle modernizmde fotoğraf hayatı dondurur. Geleneksel sanat biçimleri gösterirken fotoğraf seçilen görünümler sunmuştur. Zamansız imgeler, çoğalan görünümler kentlinin bilincine işler. Kentli görüntüye ve imgelere endeksli bir toplumda yasamaya başlar.



Fotoğraf 17: Lewis Hine, Sokak Görünümü, New York, 1910

Fotoğrafın zamansız imgeleri, çoğalan görünümleri, hayatı tek karede dondurması Modernist dönüşümlere tanıklık etmesine imkan verir. Öte yandan Optik geleneksel sanat biçimlerini şüpheye düşürür. Moholy Nagy (1895-1946) 1920'lerde yazdığı makalesinde bu duruma dikkat çeker. ‚Herkes herhangi bir olası öznel duruma varmadan önce kendi terimleri ile açıklanabilir, nesnel optik doğruyu görmeye mecbur olacak, Bu yüzyıllardır değişmeyen, büyük ressamlar tarafından görme üzerine damgalanan resimsel ve yaratıcı birlik dokusunu kaldıracaktır.'
(Wells, 1996: 59) Sanatın birincil eylemi görme artık güvenilmezdir, devrim yaratır. Optik görme nesneleri, doğayı, yapıları algılayan insan gözü için kriterdir. Fotoğrafın hız, zaman, mekan, hareket ve görmeye ilişkin sorgulamaları sanatın iç yapısında görünen-görünmeyen etkilerde bulunur. Krauss'a göre fotoğraf, Ressamlar için galeride onaylanmanın ön koşuludur. Fotoğraf, Resim geleneğinin manzara resimlerinde ürettiği yapay perspektifi 2 boyuta indirgeyen yapısı ile analitik perspektife dönüştürür (Krauss, 1982: 311-319). Çoğalan görsellik ile modernde imgeleri çoğaltan fotoğraf optik ilerlemeler ile resmin perspektif algısını düzenler. Öte yandan fotoğraf kent görünümlerini, figürleri, nesneleri, manzaraları atölyeye getirir. İlham verir, algıyı sorgular. Courbet'nin Sınırsızlık resmine ilham veren Le

Gray'in(1820-1884) iki farklı negatiften birleştirerek yaptığı Bulutlu Hava foto manipülasyonu doğayı mekanik olarak iki yüzeye böler. Manipülasyon fikri doğar. Gerçeklik fotoğrafın zamansız ve çoğalan imgeleri ile kuşatılmıştır.



Fotoğraf 18: Gustave Courbet, Sınırsızlık, (1819-1877), 1869



Fotoğraf 19: Gustave Le Gray, Bulutlu Hava, Akdeniz,1857

Modern dönemde fotoğraf her yeni sanat disiplini gibi kendi dilini, estetik ifade olanaklarını oluşturmak durumundadır. Bu yönüyle Man Ray, Moholy Nagy, Raoul Hausmann, El Lissitzsky, Alexander Rodchenko, Jaromir Funke , Curtis Muffat fotogramlar, George Grosz, John Heartfield, Hannach Höch fotomontajlar; Andre Kertezs, Ducos Du Hauron, Marian ve Witold Dederko özel aynalar ile deforme beden fotoğrafları; Alvin Langdon Coburn, Whyndam Lewis -kübik etkilere

sahip- Vortograflar[***], Paul Strand, Charles Sheeler, Morton L. Schamberg, Steichen, Karl Struss, Paul Lewis Anderson soyutlamalar ve kent görünümleri; Karl Blossfeld, Albert Renger-Patszsch, Emmanuel Souges, Piet Zwart, Ladislav Berka yeni nesnellik akımı içinde yakın plan çekimler; Ralp Steiner, Peter Outerbridge, Gilpin, Bruehl ve Margarette Bourke White modern tasarımın ihtiyacı olan reklam ve propaganda fotoğrafları; Ilse Bing, Germaine Krull, Eli Lotar, Paul Strand, Edward Weston, Boris İgnatovich, Lewis Hine, endüstriyel tesis fotoğrafları ile Modern dönemde fotoğrafı yönlendirir (Rosenblum, 1997: 392-430). Fotoğrafçılar tekniğin ifade olanakları çerçevesinde fotoğrafın sınırlarını araştırır, yeni biçimin sonsuz görünümlerini deneyimler.



Fotoğraf 20: Lazslo Moholy Nagy, Fotogram, 1928

[***] Alvin Langdon Coburn'un geliştirdiği 3 aynadan oluşan bir düzenek ile elde edilen fotoğraflar.



Fotoğraf 21: Morton Schamberg, View of Rooftops (Çatıkatlarının Görünümü), 1917



Fotoğraf 22: Eli Lothar, Lokomotifler, 1929

Fotoğrafın işlevselliği, belgesel yaklaşımı, tekniğe bağlı dili ve ürettiği estetik biçimi ile 20 yy. başından itibaren yeni sanat biçimi olarak kabul görür. Optik görme, hız, zaman, mekan ve hareket olgularını ortaya çıkarma, iletişimdeki işlevselliği, tekniğin ürettiği estetik, belgesel tavır, deformasyonun getirdiği soyutlama biçimleri, nesnel kayıt imkanı ile sanata ve hayata yön verir.

Modern dönemde belgeleyici işlevi ile öne çıkan fotoğraf, Avangard yaklaşımlar sonrasında avangard tepkiselliği ifadede araç olur. Geçmişin sanatına ve

sanat piyasasına eleştirel niteliği olan Dadaist Duchamp'ın (1887-1968) R. Mutt imzalı pisuvarı bir fotoğraftan ibarettir. Hayatı sanata dahil eden avangard ve neoavangard kent mekanında her türlü nesneyi, görünümü fotoğrafın farklı teknikleri ile dönüştürerek kendi perspektifinden aktarır. Fotoğraf ve sinemanın 2 boyutlu görüntüleri, algıyı, dolayısı ile düşünceyi biçimlendirir. Düşünce derinliği azalır. Debord'un işaret ettiği gösteri toplumu fotoğraf ve sinema ile eşgüdümlü olarak yaratılmaktadır. Debord, gerçekliğin yanılsama düzleminde bir gösteriye dönüştüğünü ifade eder. Kitleler gösteriyi izledikçe o kadar az yaşarlar. Üretim örgüsünde yer alan kitleler, üretim sürecinin otomasyon ile boş kalan zamanını tüketime yöneltir. Dünya gösteriye, gösteri dünyaya dönüşür (Debord, 1996:24-31). Algıyı 2 boyuta, düşünceyi yüzeye çeken fotoğraf ve sinemanın görselleri, debord'un belirttiği gösteri toplumuna işaret eder. Zamansız imgeleri, çoğalan görüntüleri ile Modern sanatin krizinde payi olan fotoğraf Avangardin imgelerinde yanılsama düzeni kurar. Debord'un eleştirel yaklaşımı ile fotoğrafın zamansız 2 boyutlu imgeleri düşünceyi, dolayısı ile mekanı, dolayısı ile kenti dönüştürmesinin negatif olumlamasıdır.

Modernin hıza, harekete, mekanizme ve mekana dayanan kent yaşamı fotoğrafın teknik dili ile yeni biçimler alır. Fotoğraf artık yalnız ve tek bir mecrada da değildir. Futurizmin deforme kent görüntüleri; Dadaizmin kolaj, montaj medya imgeleri; Sürrealizmin fotoğrafik bilinçaltı imgeleri, Neoavangardın kitle kolajları, Pop Art'ın popüler imgeleri, Fluxus'un performans kayıtları, Rauschenberg'in birleşimleri bu yanılsama düzeni ile ilişkili olarak değerlendirilebilir. Giderek melezleşme eğilimi gösteren sanat pratiklerinin bazen kendisi, bazen yedek parçası, bazen de taşıyıcısı olur. Fotoğrafın modernden neoavangarda durumunda; Modernizme tanıklık; Sanat biçimleri için araç; estetik ve tekniğe bağlı dilin gelişimi ile sanat biçimi; optik görme, hız, zaman, hareket ve mekan tespiti ile algı sorgulamaları; değişen kentin aynası; belgesel yaklaşım ile toplumsal dönüşümlerin kaydı ve devamında belgesel filme dönüşümü, ürettiği yanılsama ile düşünce biçimlerini belirleme gibi özelliklerin olduğu değerlendirilebilir.

1.3. Postmodernizm ve Fotoğraf

Modern sanatın biçimciliği Avangard ve neoavangard tepkiler ile dağılır.

Sanat her yenilenmede krizler, kopmalar, parçalanmalar ve sorgulamalar içerisinde yeni araçlar, düşünce biçimleri ve teknikler ile kendini açımlar. Neoavangard sonrasında nesne, dil, mekan, zaman, gerçeklik, biçim, melezlik sanatçının öznelliğine göre şekillenen pratikleri ortaya çıkarır. Modern, Avangard ve neoavangard dönemlerin biçimsel ve fiziksel özellikler çerçevesinde ele alınan yaklaşımları teorik düzeyde toplumsal dönüşümlerin karşılıklarıdır.

1945'ten 1990'a kadar farklı tarihler Çağdaş sanatın başlangıcı olarak kabul edilse de neoavangardın bitişi olan 1970 ve sonrası Çağdaş olarak kabul edilebilir. Nietzche kişinin kendi zamanından kopması ve uyumsuzluğu ile zamandan ayrılıp anakronik bir bakışa sahip olmasını Çağdaşlık olarak ele alır. Barhtes ise Çağdaşı vakitsiz olan olarak tanımlar (Artun, Örge, 2014: 19). Bu yönüyle Çağdaş Sanat sanatçı öznenin zaman ile uyumsuzlugunu, zamanı araçlaştırması olarak ortaya çıkar. Modernden ayrılan Çağdaş sanatçı tarihi guncel ile harmanlar. Çağdaşlığın zamanla problematiği Modernde fotoğraf ve sinemanın yarattığı zamansız imgeler ile ilişkili değerlendirilebilir. Fotoğrafın gösteri toplumunda çoklanmış anakronik imgeleri günümüz sanatçısını deneyim, mekan ve yeni zaman arayışına yonlendirir. Uzay yolculukları, zaman makinesi hayalleri, bilim kurgu romanları bu arayışın karşılıkları olarak değerlendirilebilir. Kitlenin her geçen gün Sanat ile buluşması, çoğulculuk ve sentez içeren savaş sonrası politikaları Çağdaşlığı yönlendiren bir diğer husustur. Bu doğrultuda Modernden avangard süreçlere sanat, sanatçı, izleyicisi sanat olgusunun dışına taşar. Bu taşma; zaman-mekan boyutlarının çoklanması, konu ve bağlamların anlam katmanlarını çoğaltması, üretim ve sunum biçimlerinin birbirine veya dışarıya doğru taşmasıdır. Çağdaş sanat pratikleri çok disiplinli, çok kültürlü, çok araçlı, çok zamanlı, çok mekanlı algı düzeylerinde kendine özgü yapısını oluşturur. Bu yönüyledir ki modernist anlamda net bir tanım, net bir kavram, çağdaş sanat olgusunun tümelini karşılamaz. Modernist ütopyalar yerini zaman makinesi, uzay yolculuğu gibi olmayan mekan ve zaman arayışlarına bırakır.

Modernin gelenekselden kopuşu, Avangardın tepkiselliği, Neoavangardın taşkınlığı Çağdaş Sanat pratiklerinde yer bulur. Bir eylemler ve bağlamlar bütünüdür. Tartışma üretir, düşünce biçimlerine yönelir. Güncele tepki verir. Tepki Avangard'dan miras yapay dilindedir. Anakronik, eklektik, melez, mekan ve zaman arayan, araçları

sorgulayan-bozan, bağlamı kurgulayan, bağlam ile güncele referans veren bir çok özellik Çağdaş sanat pratiklerinin genel karakteristiğidir. Çağdaş Sanat ile ilgili tartışmaların genel yaklaşımı Modern ile olan ayrım üzerine şekillenir. Bu ayrım Bağlamın sanat eserinden önemli hale gelmesi olarak değerlendirilebilir. Türkdoğan'a göre bugünün sanatının temel sorunu 'bağlam'dır. Bağlam ile işi kurgulayabilir, oluşturabilir, tamamlamadan sadece süreç olarak gösterebilirsiniz (2014, Türkdoğan: 230). Modernden Çağdaş Sanata Debord'un gösteri toplumu imgeler ile çoğalarak algıyı ve düşünceyi yüzeyde bırakan bir yanılsamalar düzeni kurar. Yanılsama Modernde entellektüalitenin edebiyattan beslenen süreçlerinin bozulmasıdır. Avangard akımlar edebiyattan beslenen yapısı ile bu imgelerin yanılsama düzeninindedir. Neoavangard ise yanılsamayı çoğaltırken edebi niteliğini kaybeder. Birçok olgu ve düşünce biçiminin girift çözümlemerini barındırabilen bağlam edebi niteliğin yerini alır. Çağdaş Sanat bu yönüyle derinliği yüzey ile, zamanı anakronik gel gitler ile, mekanı boş-dolu ile, düşünceyi imge ile senkronize eder, melezleştirir. Çağdaş Sanatın varlığına ilişkin sorgulamalara eklenmesi gereken diğer husus postmodernizm ile ilişkisidir.

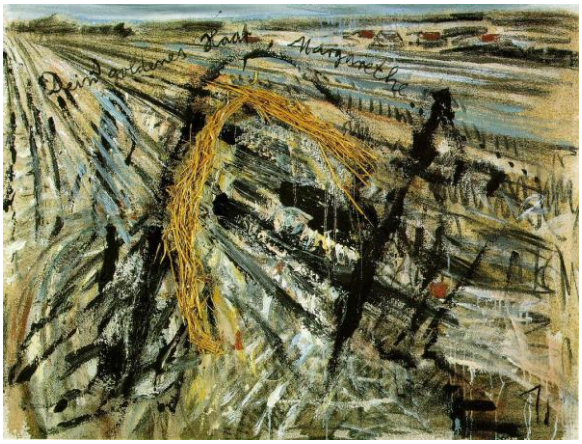
1970'ten günümüze Çağdaş Sanat pratiklerinin Postmodernizm kavramı ile ilişkisi belirgindir. Modernizm Modern sanatı etkileyen bir olgu iken, Postmodern (modern sonrası) kavramı Çağdaş Sanata etkilerde bulunur. "1980'lerin ortalarında ön plana çıkan Postmodernizm modernite düşüncesine temellendirilir. Sosyal örgütlenmeler dönüştürücüdür. Sosyal örgütlenmelerin büyümesi küresel düzeyde sermaye, düşünceler, bilgi ve görselin serbestçe dünyada dolaştığı bilgi ağlarının gelişmesi ile milli sınırları zayıflatır." (Wells, 1996: 61). Modernizmin oluşturduğu toplumsal yapıda var olan bilim, ekonomi, din, siyaset gibi sosyal örgütlenmeler büyüyerek dönüştürücü bir işlev kazanır. Sosyal örgütlenmelerin etkisi küresel düzeyde sermaye, düşünce, bilgi ve görsel dolaşımının artışı sınırları belirsizleştirir. Modern sanatta gelenekselden koparken, avangartta tepkiselleşirken, neoavangardda kendinden taşarken, postmodernde bu durumlar belirsizdir. Foucault'un iktidar teorisi, Derrida'nın yapısöküm kavramı, Lyotard'ın bilim ve din gibi üst anlatılara şüpheciliği Moderne ilişkin güvensizlikleri ve eleştirileri Çağdaş Sanatın gerçeklik ile ilgili bağlamları olarak yer bulur (Pooke, Whitham, 2013: 49). Avangard ve neoavangardda gerçekliğin bilinçteki yapısı bozulmuştu. Postmodern dönemde ise

gerçeklik ile ilgili sorgulamalar yerini gerçekliği inşa eden anlatıların sorgulanması olarak karşılık bulur. Artık Postmodernde saf bir red, saf bir inkar, saf bir tepki ve kopuş yoktur. Zincirlerinden kopan sanatçı için kozmosun sonsuz zaman ve mekanında deneyimler, anılar, nesneler, anlatılar mevcuttur. Postmodernin kitle reflekslerin olgusal karşılıkları olan feminizm, çoğulculuk, eklektisizm gibi düşünsel yaklaşımları sanatı besler. Herşeyden kopan, sınırları kaldıran bir sanat düşüncenin hakimiyetinden kendini soyutlayamaz. Sınırların olmadığı bir dünyada düşünceler, kavramlar, görseller; içiçelik, dönüşüm, şeffaflık gibi özelliklere sahip olacaktır. Postmodern mimarinin Avrupa kentlerinden kopyalanan Las vegas örneklerinin eklektisizmi bu konuda belirgin örnektir (Wells, 1996: 59). Modern mimari eklektik bir yaklaşım ile başka bir coğrafyada yeniden hayat bulur. Modernin kuralcılığı, tekliği çoğaltılarak özgün olanın aorası bozulur. Benjamine göre bu durum sanat eserinin yeniden üretimi ile ilişkili iken Çağdaş Sanat Müzeleri vb. yerler ile sanatın mekanı dahi yeniden üretilir.

Çağdaş Sanatta Postmodernizm esnek sınırlarda pragmatik bir mübadele, eklektisizm, tekrar, alaya alma, araçsallaştırma, zaman ve mekan değiştirme olarak ortaya çıkar. Modernden günümüze taşan sanat pratikler Çağdaş sanatta Postmoderizmin etkisi ile teorize olur, özgürlük kazanır. Üst antalıların eleştrisi, küreselleşme eğilimleri, sınırların çözülmesi bu durumun nedenleridir. Postmodernizm bağlamında sanatın bağlamları düşünce, bilgi ve görsel açısından her şey olabilir. Warhol'un konserve kutuları, Beuys'un performanslarının söylemsel içeriği, minimalizmin mekan-sanat eseri-izleyici alanındaki anlamı postmodern tavırlar içerisinde değerlendirilebilir. Postmodernizmin Çağdaş sanata etkisi, sanatın düşünce ve kavram temellerini sınırın olmadığı bir alana çekmesidir. Postmodernizm Çağdaş Sanatın imgelerden oluşan yanılsama düzenine eklektisizm, anakronizm, parodi, ironiyi eklemleyerek kavram, düşünce ve imge arasındaki teknik örgüyü kurar. Modernin rasyonalizmi imgeyi araçlaştırırken, Postmodernin rasyonalizmi düşünce ve imgenin yanılsama düzenini örüntüye dönüştürür.

1.3.1. Çağdaş Sanatta Konu ve Bağlam

Çağdaş sanatın zaman-mekan boyutları çokladığı, konu ve bağlamların anlam katmanlarını çoğalttığı, üretim ve sunum biçimlerinin birbirine veya dışarıya taşarak melez pratikleri inşa ettiği, yanılsama düzeni ile gösteriyi sürdüğü iddaa edildi.. Neoavangardda beliren zaman, mekan, eylem, tekrar, melezlik, buluntu nesneler, tüketim nesneleri, minimal yaklaşım, izleyicinin sanat eserine dahil olması gibi özellikler Çağdaş Sanat pratiklerinin bileşenleridir. Sanat eserinin fiziksel, düşünsel, kavramsal bütün bileşenlerini çoklaması, melezleştirmesi nedeniyle Çağdaş sanatın konu ve bağlamları genellikle kitleye ilişkindir. Postmodernizm, sermaye, cinsiyet, tüketim, bayağılık, politika, şöhret gibi modernin kısmen değindiği yeni kavram ve konular bağlam çerçevesinde derinlik kazanır. Bağlam dusunce ve imge arasındaki teknik örgüyü kurar. Çağdaş Sanat pratiklerinde bağlamın etkinliği modernist beğeniyi ciddiye almaz. Bağlam ile Çağdaş Sanatın kendine özgü dili fuar, bienal vb. etkinlikler ile kitlelere ulaşır. Modernin yalnız deha sanatçısı popülaritenin, kentin, ülkenin güncel ve gündem sanatçısıdır. Çağdaş Sanatçı kendi zamanından ayrılarak zaman makinesi ile tarihin dehlizlerinden imgeler, hikayeler biriktirir, monte eder, kurgular, birbirine bağlar. İmgelerden kendi yanılsama düzenini üretir. Baudelaire'nin kent gezgini flanörü, Çağdaş sanatta zaman ve mekan gezginine dönüşür. Çağdaş Sanatçı internet, buldozer, eski fotoğraflar, kentin duvarlarını bağlamlar çerçevesinde kullanır. Cinsiyet, bayağılık, politika, küreselleşme, popüler kültür, medya, şöhret, tüketim gibi konular Çağdaş sanatta farklı bağlamlar ile karşılık bulur (Pooke, Whitham, 2013: 205). Çağdaş sanat kitleye ilişkin konuların yanında güncele anında tepki verir. Türkiye'de Güncel veya Çağdaş sanat tanımlaması ile ilgili tartışmaların nedeni budur. İletişim ve ulaşım teknolojilerinin gelişimi; sanat piyasasının bienaller, fuarlar, galeriler ile kurumsal hale gelişi; sanatın politik-finansal yapılar ile ilişkisi Çağdaş Sanatı güncel olana endeksler. Bu açıdan Çağdaş Sanat konu, biçim ve bağlamlarına ilişkin birtakım analizler örnekler üzerinden değerlendirilecektir.



Fotoğraf 23: Anselm Kiefer, ‘Your Golden Hair, Margarete’, 1980

Anselm Kiefer’in ,‘Your Golden Hair, Margarete ‘‘ isimli eseri Nazi soykırımına sembolik göndermeler içerir. Saman ile temsil edilen Margarete’in sarı saçları, geride görünen kurak tarla ise savaşın yıkıcılığı veya Nazilerin yayılmacı politikası ile ilgilidir. Kiefer’in İsrail’de açtığı sergi de düşünülürse tercihinin bilinçli olduğu açıktır (Pooke, Whitham, 2013: 221). Kiefer kitlenin sorunlu bir alanında resmini ve bağlamını biçimsel öğeler ile kurgular. Geçmişe ilişkin bir acı anakronik bir zaman boyutunda yinelenir.



Fotoğraf 24: Joel-Peter Witkin, ,“The Kiss”, New Mexico, 1982

Fotoğrafın önemli isimlerinden Joel Peter Witkin’in „the kiss“ adlı fotoğrafı aykırılığı estetik bir kategori olarak kabul eder. Kadavralardan elde edilen vücut parçaları ile Witkin sanat tarihine göndermeler içeren aykırı fotoğraflar

kurgulamaktadır.Witkin bedeni aykırı bir kurgu ile Modernin estetik beğeni ilkesi güzeli reddeder.



Fotoğraf 25: Aleksandra Mir, Aydaki İlk Kadın, 1999

Aleksandra Mir'in 1999 tarihli Ay'daki ilk Kadın adlı çalışması Hollanda da bir sahile buldozerler yardımı ile yaptığı Ay yüzeyi görünümlerinden oluşan bir Arazi Sanatı çalışmasıdır. Fotoğraf ve video olarak kaydedilen bu görüntüler feminist bir eleştiri getirmekle birlikte, Ay'a çıkışı televizyon ve medyadan gören izleyiciye yeni bir deneyim yaşatır (Pooke, Whitham, 2013: 262). Mir, medyada sıklıkla yer alan Popüler kültüre ait imgeler bütünü olan Aya Seyahati dünyada yeniden üretimle çoğaltarak anlamı bozar. Ayrıca Ay yüzeyine ayak basan bir kadın henüz yoktur, bu duruma feminist eleştiri getirir. Mir mekan, biçim ve estetiği uzaya taşır.



Fotoğraf 26: Andreas Gursky, 99 Cent, 1999

Andreas Gursky'nin 99 Cent adlı fotoğrafı kitle tüketimine ilişkindir. Gursky bütün ürünlerin 99 cent olduğu süpermarkette bulunan rafları kendi tekniği ile fotoğraflar. Kitle tüketiminin devasa boyutları büyük format fotoğraf makinesi ve büyük baskılar ile görselleştirilir. Tüketim bir yandan eleştrilir, bir yandan estetize edilir. Ayrıca Gursky'nin büyük boy baskıları kitlenin mekansal karşılıklarıdır.



Fotoğraf 27: Tanja Ostojic, Ab pasaportu olan bir koca aranıyor, 2000

Postmodernizmde kitle iletişimi özelliği kazanan Feminizm'in önemli kavramlarından Cinsiyet, Çağdaş sanatta sıkça rastlanan bir konudur. Sırp Sanatçı Tanja Ostojic, 2000 yılında 'AB pasaportu olan bir koca aranıyor' isimli interaktif internet projesinde AB pasaportu olan bir erkek ile evleneceğini belirten bir reklam yayımlar. Reklam görselinde çıplak, zayıf bedeni, kel ve ifadesiz portresi ile objektife bakmaktadır. Avrupa Birliği biyopolitikasını eleştirir. Projenin sonunda Ostojic Belgrad Çağdaş Sanat Müzesinde Alman vatandaşı Klemens G. ile randevusunu performans olarak sergiler. Sonrasında Klemens ile evlenerek vize başvurusunda bulunur (Wilson, 2015: 290). Ostojic'in bedeni ifadesiz ve kel bir portre ile nesneleşir. Ostojic'in cinsiyeti bir topluluğa ait olma amacıyla ifşa olur. İfşa ettiği beden kendisini, sanatı, ülkesini ve hayallerini temsil eder. Pragmatik protest tavrı amaçladığı vatandaşlığı elde etmesini sağlar. İnternet bir sanat mecrası haline gelir. Medya Ostojic'in bedenini ifşası kitlelere anlık aktarır.



Fotoğraf 28: Mona Hatoum, Hot Spot, 2006

Mona Haotum'un Hot Spot isimli çalışması Küreselleşme bağlamında anlam kazanır. Haotum çelik konstrüksiyon dünya maketi üzerinde, florasan aydınlatma ile kıtalar haritasını çizer. Koyu bir mekanda kırmızı ışıkla aydınlatma küresel ısınmaya, savaşlara ve bölgesel çatışmalara işaret eder (Holzwaarth, 2013: 194). Küresel ısınmanın etkileri sanayi üretiminden kaynaklanan emisyon gazlarının kontrol edilmesindeki problemler ile ilgilidir. Küreselleşme toplumların refah düzeyini artırırken çevreye de olumsuz etkilerde bulunur. Haotum'un dünya formunda kırmızı ışıklı şeritler savaşı, küresel ısınmayı ortak noktada birleştirerek olumsuz etkileri vurgular. Mekan, konu ve sunumun malzeme ile birleşerek ürettiği bağlam estetik yönünü aşan bir düzeyde düşünce biçimlerine yöneliktir.

Çağdaş Sanatın dünya örneklerinde moderne ilişkin biçim, estetik ve bağlamların değiştiği görülebilir. Çağdaş sanat pratikleri kitleye ilişkin konuları değişen araç, teknik ve biçim ile ele almakta, güncel meseleler ile doğrudan etkileşimde olmaktadır. Melez pratiklerin sınırları belirsiz hale gelmekte, Ostojic'in medya ağırlıklı çalışması gibi birçok farklı mecra içeren yorum gündeme gelmektedir.

1.3.2. Türkiye’de Çağdaş Sanat Yaklaşımları

Türkiye’de Çağdaş Sanat pratiklerine ilişkin kayda değer gelişmeler 1980’ler sonrasında ortaya çıkar. 1960’larda yurtdışına eğitim için gönderilen Mehmet Güleryüz, Komet, Nur Koçak, Şükrü Aysan, Cengiz Çekil, Nil Yalter, Füsun Onur 1980’lerden itibaren gelişmeye başlayan Çağdaş sanata akademik bakışta etkili olur (Altındere, Evren, 2015:12). Bienal katılımları ve yurtdışı egitimli sanatçıların çağdaş sanat vizyonununa uygun eserler uretmesi, gelenegin disina cikabilmelerine olanak saglar. 1989'lere kadar batı ile esgudumlu sanat anlayisi hakim degildir. 1980 sonrası liberal ekonomik politikalar ile dışa açılan ekonomi göç alan kentlerin çehresini degistirir. Göçler ile yoğunlaşan nüfusun gelişen kent bilinci dogrultusunda talepler olusur. Madra oluşan ortamı yüksek kültür ve yedek kültür olarak adlandırır. Yüksek kültür devlet politikası ekseninde gelişen, batı ile entegrasyon çabasında olandır. Yedek kültür ise geleneksel değerleri koruyan, kültür ve dini ön plana alan, kitleye eğilimli olandır. Bu doğrultuda gelişen sanat ortamı yüksek kültür ve yedek kültürün yerel düzeyde karşıtlıklarına dayanır. Ortak noktaları yeni olanı, çagdaş olanı talep etmeleridir. Kent bir yandan kuresel kulture entegre olmakta, bir yandan geleneklerini korumaktadır. İstanbul metropol olarak kültürel ekonomik dönüşümler yaşar. Yeniye ve çağdaşa olan talep 1977-1987 arasında duzenlenen "yeni eğilimler", 1984-1988 arasında duzenlenen "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergilerinde ortaya çıkar. Batıda eğitim alan sanatçılar kültürel dönüşüm anlamında Çağdaş Sanat pratikleri içeren çalışmalar üretir. 1987 yılından itibaren başlayan ve İksv (İstanbul Kültür Sanat Vakfı) tarafından 2 yılda bir düzenlenen İstanbul Bienali çagdaş sanat algısını oluşturur, sanat ve kültür için itici işlev edinir. Çagdas sanatin en yeni bicimleri ve kavramlarının görülmesine olanak sağlar (Altındere, Evren, 2015:12). İstanbul bienali özel sektör ve sınırlı devlet destegi ile gerçeklestirilebilir. Bu yönüyle küreselleşme sürecinde devletin politikalarini göstermesi açısından belirleyicidir. ’’Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat (1987) ve Geleneksel Çevrede Çağdaş Sanat (1989) ismi ile yapılan ilk 2 bienal geleneksel yapılar ile çağdaş sanatın ilişkisini kurma amacı taşır. Kültürel Farklılık (1992) Döneminin Türkiye koşullarında kitlelerin birbirini tanıma ve anlama çabası olarak değerlendirilebilir. İstanbul bienalleri kultur, kuresellesme, yerellesme, merkez-periferi, yersiz yurdsuzlasma dogu-bati, insan, kamusal alan-ozel alan konularinda olusturulan

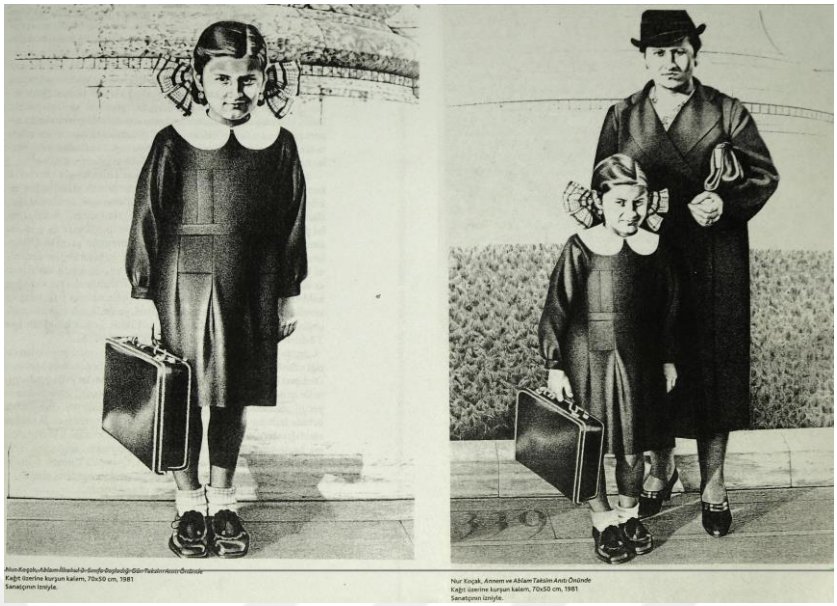
kavramsal cerceveler ile devam eder. Kent mekanları kavramsal çerçeveye uygun secilir. Bienaller ile metropol kent olmanin gereklilikleri yerine getirilir. Bienaller bir yandan kentin sanat ile ilişkisini geliştirirken, bir yandan da kültürel bir araç olur. İmgelerin yanılsama düzenini üreten Çağdaş sanat pratikleri kültürel dinamiklerin Sanat aracılığı ile aktarılmasında önemli rol üstlenir. Bienallerin küresel düzeyde kent özelinde etkinlikler olması yerel kültürlerin ve sanatsal pratiklerin temsil edilmesine, korunmasına imkan verir. 2005'ten bu yana düzenlenen İstanbul Çağdaş Sanat Fuarı, 2013'ten itibaren düzenlenen modern ve çağdaş sanat eserlerinin yer aldığı Art İnternational Sanat fuarı diğer kitlesel Çağdaş sanat etkinlikleri olarak öne çıkar. 2000'lerden itibaren Akbank sanat, Sakıp Sabancı Müzesi,İstanbul Modern,Pera Müzesi, Santal İstanbul Müzesi, Salt (Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi),Kazım Taşkent Saat Galerisi, cam, Pilot,x-ist Rampa, Piramid Sanat, Pi Artworks, Pg Art Gallery, Merkür, Galerist, Dirimart gibi galeri ve müzeler düzenledikleri Çağdaş sanat etkinlikleri ile öne çıkarlar (Kahraman, 2013: 220-258). Bienal, Müze, Galeri ve Fuarlar düzenlenen sergi, panel, konferans, açık oturum etkinlikleri ile Çağdaş Sanat ilişkin kavramsal çerçeveleri oluşturma, belli konularda kamuoyu yaratma, güncel ile ilişki kurma, yeni sanat pratiklerini sergileme ve ekonomik işlevleri ile ön plana çıkar. Küratör kavramsal çerçeve, bağlam, sergi ve etkinlik düzenlenme süreçlerinde etkin olur. Çağdaş sanatın kurumsal yapıları oluşurken Türkiye'nin 2000 sonrası ekonomik istikrarındaki gelişmeler, sanat-sermaye ilişkilerinin kurumsal yapılar ile eşgüdümlü ilerlemesine paralel çağdaş sanata ilgiyi artırır. İstanbul dünya kentleri ile ekonomik, politik, kültürel ilişkileri, yoğun nüfus yapısı, yetişen yeni genç kuşaklar ile Sanat pratiklerine ilişkin her türlü dönüşümün mekanı olmak durumundadır. Türkiye'de Çağdaş Sanatın kurumsal yapıları, işlevleri, konuları, biçim ve yorumları çeşitlilik göstermekle beraber sanatçıların yorumları gelenekten koparak, fotoğraf, video, performans gibi araçların tekil veya melez kullanımlarına dönüşür. Gelenekselden Çağdaş'a evrilen erken dönem eserler; bağlam, teknik ve yontemler içeren yenilikçi süreçler getirir. Bienallerin kent ve mekan ile kurduğu etkileşimler bu hususa eklenebiir. 1980'lerden itibaren Balkan Naci İslimyeli, Sarkis, Cengiz Çekil, Serhat Kiraz, Erdal Aksel, Nur Koçak, Füsun Onur, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Gülsün Karamustafa, Tamer Atagök, İpek Duben, Selim Birsel, Hale Tenger, Canan Tolon,

Kemal Önsoy, Hüseyin Bahri Alptekin, Michale Morris, Aydan Murtezaoğlu, Halil Altındere, Kutluğ Ataman, Vahap Avşar, Şükran Aziz, Semiha Berksoy, Şükran Moral, Bülent Şangar Çağdaş Sanatta farklı yaklaşımları öne çıkar. Sanatçılar öncü yaklaşımları ile resim, heykel, seramik, yerleştirme, performans, fotoğraf vb. bir çok sanat disiplinini tek veya melez olarak üretimlerinde kullanır. Üretimleri salt disiplin ve teknik olarak değil kavramsal ve bağlamsal karşılıkları ile de dünya örneklerini takip eder. Bir karşılaştırma yapıldığında takip edilenin biçimsel özellikler olduğu, içeriğin ise yerel düzeyde kabul gören sanat teamülleri ile şekillendiği düşünülebilir.



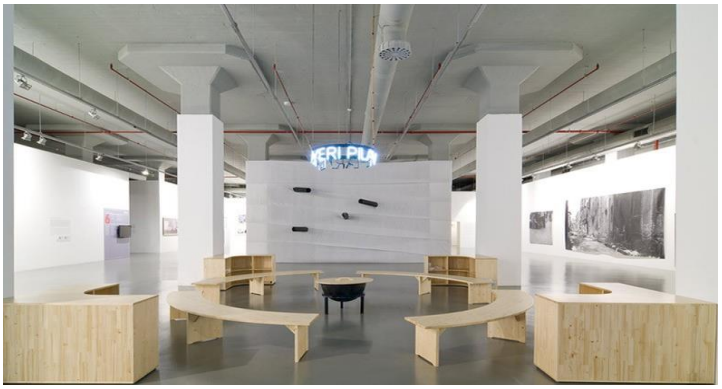
Fotoğraf 29: Balkan Naci İslimyeli, Maria'nın Aynası, 1980

Çalışmalarında fotoğrafı melez tekniklerin bir parçası olarak veya araç olarak kullanan Balkan Naci İslimyeli Maria'nın Aynası isimli fotoğrafta belleğe ilişkin bir anı gösterir. İç mekanda iki farklı kuşak, kuşaklararası bir yolculukta gibidir. Lekesel etkileri, ayna'nın mekanı bölen ve uzatan yapısı, gölge, açık koyu değerleri fotoğraf karesinin içinde teknik ve biçimsel anlatıyı ifade ettiği gibi bellek, geçmiş, kuşaklar arası iletişim gibi bağlamlara göndermede bulunur.



Fotoğraf 30: Nur Koçak, Ablam İlkokul 3. Sınıfa Başladığı Gün Taksim Anıtı Önünde, Annem ve Ablam Taksim Anıtı Önünde,1981

Nur Koçak'ın fotoğraftan yaptığı kurşun kalem resminde annesi ve ablasını Taksim Anıtı önünde gösterir. İlk resmi Ablam İlkokul 3. Sınıfa Başladığı Gün Taksim Anıtı Önünde, 2. Resmi Annem ve Ablam Taksim Anıtı Önünde olarak isimlendirir. Kahraman'a göre resimler Cumhuriyet İdeolojisinin ve Modernitesinin eleştrisidir. 1980-2000 arasına yayılan resimlerde devlet ve ideoloji, baba ve üniforma, okul ve önlük, aile ve bireyleri eleştirel bakışla yeniden düşünülür (Kahraman, 2013: 139). Fotoğraftan üretilen resimler ile döneminin kültürel ve politik atmosferi eleştirel bağlamda ele alınır. Koçak kendisi ve ailesi üzerinden devlet yönetimi ile bir nevi hesaplaşma içindedir. Toplumsal yönü ile İslimyeli'nin kişisel hikayelerinden ayrılır.



Fotoğraf 31: Sarkis, Pilav ve Tanışma Yeri, 1995

Sarkis'in 1995 tarihli Pilav ve Tanışma Yeri isimli yerleştirme işinde Türk kültürüne ait mekan Çağdaş Sanat pratiği olarak karşılık bulur. Kahraman'a göre Anadolu Kültürü'ne ait ölüm, doğum, sünnet gibi toplumsal olaylarda insanları bir araya getiren Pilav kültürü dönüşüyordu (Kahraman, 2013: 139). Çağdaş Sanat yerleştirme gibi yeni biçimleri gündeme getirirken gelenek ve kültürden beslenir. Sarkis'in yerleştirmesi yerel mekanı galeriye taşır.



Fotoğraf 32: Hüseyin Bahri Alptekin, Atlar ve Kahramanlar, 2005

Hüseyin Bahri Alptekin'in 2005 tarihli Atlar ve Kahramanlar isimli çalışması 4 adet yeniden üretilen at heykelinden oluşur. Haçlı seferleri sırasında 1204 yılında Sultanahmet Meydanında bulunan 4 adet at heykelinin yeniden üretimleri 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin İstanbul temasına uygun bir biçimde sergilenir (Börüteçene, 2005, Atlar Geri Dönecek, Radikal, 25 Ekim 2016 http://www.radikal.com.tr/kultur/borutecene-atlar-geri-donecek-761111/). Alptekin,

Avrupalıların haçlı seferleri sırasında uğradığı şimdi ise turizm amacı ile ziyaret ettiği Sultanahmet Meydanı'na ilişkin At heykelleri ile zaman yolculuğuna çıkar. Meydan ve at heykelleri doğu-batı ilişkisini galeri mekanında anakronik bir bağlam ile görselleşir.



Fotoğraf 33: Anton Ignaz Melling, Harem,1811

İnci Eviner'in 2009 tarihli Harem isimli videosu Melling'in 1811 tarihli Harem isimli gravürünü temel alarak oluşturulan hareketli görüntülerden oluşur. Eviner Melling'in Harem gravürünü perspektif kuralları çerçevesinde çizdiğini, Haremin erkeğin bakışına açık bir gizemli bir yer olduğunu ve hakkında birçok gerçek dışı fantezi'nin mevcut olduğunu ifade eder (Eviner, 2011, Harem, Youtube, 02.02.2017, https://www.youtube.com/watch?v=9W5gVJuw18U). Gravürden elde edilen video çalışması ve Eviner'in söyleşisi ele alındığında Eviner Harem'e ilişkin bakış açılarını eleştirir. Harem doğu'ya ilişkin gerçek dışı fantezilerin ötesinde Foucault'un iktidara, deliliğe ve cinselliğe ilişkin teorilerini yansıtır. Nitekim erkeğin bakışına maruz mekanda kadınlar delilik, cinsellik sınırlarında gezinir. Harem'e ilişkin gerçekdışı bakış bir anlamda terbiye edilir.

Türkiye'de çağdaş sanat örneklerine ilişkin geçmiş ile geleceği, yerel ile küresel olanı sentezleme, farklı disiplinlerin melez kullanımı olduğu görülebilir. Bellek, Tarih, Feminizm, Modernizm Eleştrisi, Kültürel Değerler incelenen çalışmalarda başlıca öne çıkan konulardır. Çağdaş sanatın genelinde görülen Modern Sanat biçimlerine, ideolojilerine getirilen eleştiriler Türkiye örneklerinde de

mevcuttur. Bunun yanında Çağdaş Sanatın küresel dili sanatçının kendisi, geçmişi ve geleceği ile yüzleşmesine, tanıma ve tanımlamasına olanak sağlar. Çağdaş Sanatın dili günceli algılar, düşünce biçimlerini sorgular, dönüştürür, evrensele eklemler. Bu anlamda Batı Modernizmi geleneğinin dışında gelişen Türk Çağdaş Sanat pratikleri yerel ile küresel arasında bir dil oluşturan işlev kazanır. Batı Modernizmi ve Çağdaş Sanat pratikleri evrensel bir kurguda, merkeze kendini alan söylemler etrafında gelişmektedir. Türkiye örnekleri ise yerel olan ile evrensel arasında kendi iç çatışmalarını, düşünsel sorgulamalarını geçmiş ile bağlarını araştırma sürecindedir. Değişen dilin ve kültürün temel argümanlarının moderne ilişkin her türlü ideolojik refleksi ve koşullandırmayı şüpheyle kabul ettiği düşünüldüğünde Çağdaş Sanatın küreselleşen dünyada yerel yansımalarının bu türden araştırmalara girmesi doğaldır.

1.4. Kendini Sorgulayan Fotoğraf

Modernizmde mekan, zaman ve hareket olgularına getirdiği fark ediş düzeyi ve sanatın doğrusal çizgisine katkıları ile fotoğraf çağdaş sanatta kendine yer bulur. Çağdaş Sanat pratiklerinin Gerard Richter'in Atlas serisi ve Rauschenberg'in buluntu objeleri içeren birleşimleri fotoğrafın çağdaş sanat pratiğindeki öncü karşılıkları olarak değerlendirilebilir (Hacking, 2015: 426). 5000'den fazla siyah beyaz fotoğraf, çizim ve diyagramdan oluşan Atlas sanatçının öznel bakış açısını fotoğraf aracılığı aktarır.



Fotoğraf 34: Gerard Richter, Atlas, 1962

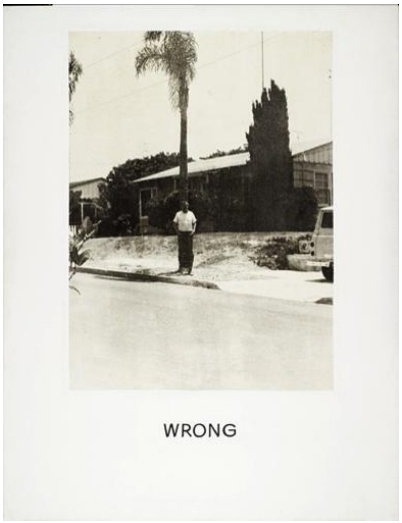


Fotoğraf 35: Robert Rauschenberg, Japanese Sky, 1988

Rauschenberg'in birleşimlerinde fotoğraf görsel bir unsur olarak yer alırken, mimetikliği de sorgulanır. Nitekim Antmen'in ifadesi ile çağdaş sanatta fotoğraf kullanımı aracı sorgulamaya yönelik pratikler doğrultusunda gelişir (Antmen, Aydemir, 2013:135) Fotoğrafın araç ve teknik sorgulamaları Avangard'da belirgindir. Çağdaş Sanatta sorgulamalar kavram, düşünce ve bağlam ekseninde genişler. Rauschenberg Japon gökyüzü adlı çalışmasında fotoğraf aracını ve malzemeyi sorgular. Bu durum bir tür yeni biçim arayışıdır. Antmen'e göre fotoğraf gerçek ile kurgu arasında oluşturduğu standartlar ile dünyayı anlamaya yardımcı olur. Bu açıdan 1970'lerden itibaren John Baldessari, Richard Prince, Cindy Sherman, Sherry Levine, Becherler, Thomas Struth,Thomas Ruff, Jeff Wall gibi sanatçılar gerçeklik ile kavramsal ve düşünsel ilişkileri ararken fotograf aracını da sorgularlar. (Antmen, Aydemir, 2013:135) Fotoğrafın her yönü ile Çağdaş sanatta sorgulanması Çağdaş Sanatın çoklu mekan, çoklu disiplin, çoklu araç düzeylerinde ve fotoğrafın kendi dilinde değişimler sağlar. Fotoğraf dil ve araç olarak dönüşebilen esnek bir yapıdır. Mona Haotum'un yerleştirmesi, Alexandra Mir'in arazi sanatı, Tanja Ostojic'in interaktif internet projesi çağdaş sanatın geniş ifade olanaklarının bir parçası olmakla birlikte fotoğraf ile kitlelere ulaşır. Fotoğraf Çağdaş sanat Pratiklerini kitlelere taşır. Kahraman'a göre fotoğraf belli bir çevrenin, belli bir soyutlama içinde ürettiği ve ilgili bu görüntülere ilgi duyanlarca benimsenen bir sanattır. Anlam biçimsel ve çevre özellikleri ile birlikte oluşur (Kahraman, 2013:30). Fotoğrafın esnekliği, belgeleyici özelliği, mekanın etkileşimi ile Çağdaş sanattaki konumunu güçlendirir. Farklı

disiplinlerden sanatçıların fotoğrafı esnek bir araç olarak seçmesi, belgeleme olarak kullanımı, mekan ile etkileşimi, melez kullanımları, bağlamları Çağdaş sanatta fotoğrafın genel karakteristiğini belirler. Çağdaş Sanatta fotoğrafın genel karakteristikleri fotoğrafik düşünce biçimini geliştirir.

Fotoğrafın 2 boyutlu algıyı yönetmesi ile düşünce biçimlerini yüzeyde bıraktığı ifade edilmişti. Çağdaş sanat pratiklerinde fotoğraf kullanımı kavram ve düşünce temelli ile fotoğrafik düşünce biçimine ve imgelere derinlik kazandırır. Fotoğraf; belge, araç, tanık olmasının ötesinde gelişen derinliği ile mesajın kendisine dönüşür. Teknik, estetik, kompozisyon unsurları mesajları iletmede incelikli bir düşünce düzleminde mesajını aktarır. Derinliği olan imgeler ve fotoğrafik düşünce biçimi zamanın, mekanın, insanın tanıklığını yaparak görsel düşünceyi yönlendirir. Çoğalan fotoğrafik imgeler fotoğrafçının söylemleri iken, yanılsama düzeninin izleyicisi kitleler artık bu dili okur. Günümüzün iletişim araçlarında sürekli olarak değişen milyarlarca görüntü fotoğrafik düşünce biçiminin kitleler nezdinde karşılığıdır. Çağdaş Sanatın beslendiği imgeler fotoğrafın sonsuz imge havuzudur. Kentin hızlı, akışkan yapısında fotoğraf ve fotoğrafik düşünce biçimi hayatın kısa yoludur. O kadar kısadır ki artık manipülatif, kurgusal, gerçek önemi kalmaz. Gerçeklik ile yanılsamanın zamanın ve mekanın farklı katmanlarında hiçleştiği düzende görüntüler kentlinin ihtiyaçlarını sanallastırır. Fotografik imgeye bakan kentli kendini, ötekini, arzularını, gösteriyi görür, fotoğrafik düşünür. Fotoğraf kitlelerin derinliksiz gösteri dünyasının parçası iken, çağdaş sanat ve fotoğraf pratiklerinde düşünsel ve kavramsal derinlik kazanır. Gösteriyi nitelikli, düşünce biçimini derin, tekniği bilinçli, estetiği kavram temelli hale getirir.

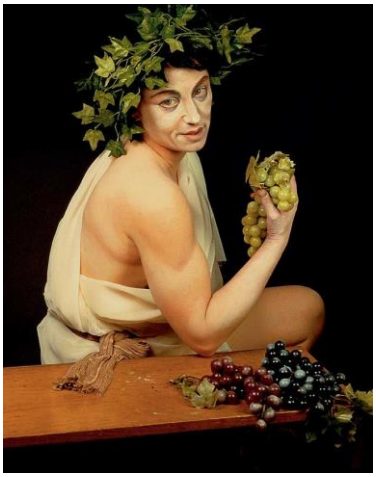


Fotoğraf 36: John Baldessari,Wrong, 1967

John Baldessari'nin 1967 tarihli Wrong isimli fotoğrafı fotoğrafın geleneksel kompozisyon kurallarına niteliği taşır. Ortada duran adam ağaç ile üst üste gelecek şekilde fotoğraflanır. Baldessari Wrong ismi vererek kompozisyon kuralları ve fotoğraf arasında eleştirel bir bağlam kurar. Fotoğrafta kompozisyon ve oluşturduğu biçim sorgulanır. Bu yönüyle Çağdaş Sanatta fotoğrafın dili ve kompozisyonu esnekleşir.

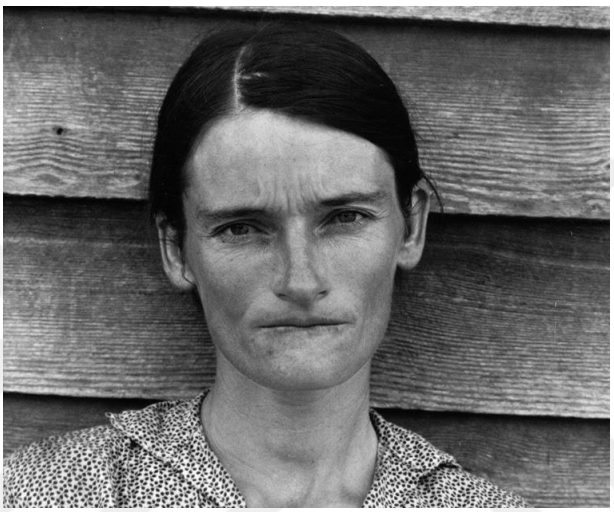


Fotoğraf 37: Caravaggio, Young Sick Bacchus,1593



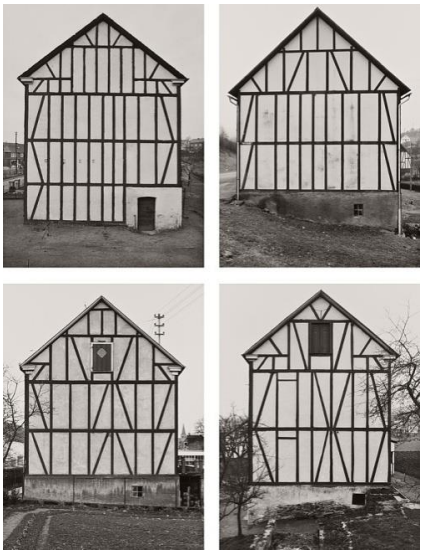
Fotoğraf 38: Cindy Sherman, Cindy Sherman, Untitled #224, 1990

Sherman mitolojik bir figür olan Bacchus'un Caravvaggio tarafından yapılan portresini kurgusal fotoğraf ile yeniden üretir. Fotoğraf resim ile aynı yüzeyde buluşurken, tarihsel göndermeler feminist söylem ile bağlam oluşturur denebilir. Ürettiği anakronizma ile Çağdaş Sanatın sentez içeren melez yapısına uygun bir biçim oluşturur. Fotoğrafın mimetiklik özelliği esneterek geçmişe ait karakterleri günümüze taşır. Bu durum postmodern söylemlerin anakronik süreçte bir karşılığı olarak değerlendirilebilir.



Fotoğraf 39: Sherri Levine, First and Last,1979 (Walker Ewans-Allie Mae Burroughs, 1936)

Belgesel Fotoğrafın önemli isimlerinden Walker Ewans'ın Büyük Bunalım sırasında çektiği Allie Mae Burroughs fotoğrafı, Sherrie Levine tarafından 1979 yılında bir sergide 'First and Last' ismi ile tekrar fotoğraflanır ve sergilenir (Mandiberg, 2001, Aftersherrielevine, 03.01.2017, http://www.aftersherrielevine.com/). Sherrie Levine fotoğrafik düzeyde kavramsal bir yaklaşım ile fotoğrafın mimetiklik ve yeniden üretim işlevini kendi içinde tekrar eder. Fotoğrafın kendi ile olan sorgulaması farklı zamanlar ile birleşir. Zamandan alınan, yeni zamana aktarılır, yinelenir. Fotoğraf adına yeni bir görsel üretmeyen Levine fotoğrafı tekrarlayarak fotoğrafik düşünce biçimini geliştirir.



Fotoğraf 40: Bernd ve Hilda Becher, Ahşap İskeletli Evler, 1988

Bernd ve Hilda Becher Almanya‘nın savaş sonrası döneminde başladıkları siyah beyaz fotoğraflarında konut, sanayi, sivil mimari örneklerini fotoğraflar (Hacking, 2015, 402) Perspektif arayışı olmayan fotoğraflar grafik ve resimde kullanılan ızgara sisteminin fotoğraftaki karşılığı olarak değerlendirilebilir. Mimariler perspektif arayışı olmadan tam karşıdan fotoğraflanarak, izleyen ile yüzleşir görünümdedir. Almanyanın tarihsel yapıları ile son yüzleşmesi olarak bağlamını kurgularken, basitliği, doğrudanlığı ve lekesel etkileri ile fotoğrafik düşünce biçimini geliştirir.



Fotoğraf 41: Jeff Wall, Çift Otoportre, 1979

Kanadalı fotoğrafçı Jeff Wall’un Çifte Otoportre isimli çalışması Wall’un içe

kapanık ve iletişime açık yönlerini gösterir. Aynı zamanda kendisinin iki farklı kişilikteki portresi ile bir yanılsama yaratır (Hacking, 2015, 522). Sherman'ın anakronik bağlamlar içeren çalışmalarında görülen modelin farklı kimliklerine kıyasla Wall fotoğrafçıyı; fotoğrafı çeken, farklı karakterlerde poz verenler olmak üzere 3'e böler. Fotoğrafın öznesi ve zamanı çoğalır. Fotoğrafçı ve konusu olarak beliren fotoğrafik düşünce biçimi mekan, özne ve fotoğrafçının halleri ile genişler. Model özne içe kapanık ve iletişime açık olarak çift pozlanır. Teknik ve içerik birbirini tamamlar.

Fotoğrafın Türkiye'de Çağdaş Sanat pratiklerinde fotoğrafçılar bağlamında Şahin Kaygun, Nazif Topçuoğlu, Ahmet Elhan, Sıtkı Kösemen,Ahmet Öner Gezgin,Teoman Madra, Orhan Cem Çetin isimleri sayılabilir.



Fotoğraf 42: Şahin Kaygun,Temas, 1991

Avusturya'da 1980 yılında fotoğraf eğitimi alan Şahin Kaygun yoğun fotoğraf çalışmaları sonucunda deneysel yaklaşımlar geliştirir. Kaygun'un çalışmaları fotoğraf, resim ve grafik alanında kendine has dilini oluşturur (Özendes, 2016:124) Kaygun 1980 döneminin ideolojik atmosferinde diğer sanat disiplinlerini de çalışmalarında kullanır. Temas isimli fotoğrafı psikolojik anlatımının yanında lekesel etkileri ile resimsel bir anlatı oluşturur. Kırmızı rengin siyah beyaz fotoğrafa gerilim ekleyen yapısı ile deneysel yaklaşımı geleneksel fotoğraf kompozisyon kurallarını sarsar. Kaygun döneminde tartışmalar yaratarak fotoğrafın sınırlarını

aşmasına ve estetik bağlamları oluşturmasına neden olur.



Fotoğraf 43: Nazif Topçuoğlu, Act of Faith (İnanç Eylemi), 2005



Fotoğraf 44: Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi, 1906



Fotoğraf 45: Nazif Topçuoğlu, Hunger, 2011

Mimarlık eğitiminin ardından Amerikada fotoğraf eğitimi alan Nazif Topçuoğlu iç mekanda kadın modeller ile resim tarihinden sahneleri yeniden kurgular. Fotoğraflarını zaman ve mekandan soyut alegorik görüntüler olarak tanımlayan Topçuoğlu kurgusal düzenlemelerinde kadın ve bedeni soyutlar denebilir (Özendes, 2016:196). Kadın bedeni olmadık biçim ve bakış açıları ile farklı bir estetik yaratır. Topçuoğlu'nun modelleri günümüzün kendi ekonomik özgürlüğünü kazanmış genç kadınlarından oluşmaktadır. Bu yönüyle zaman ve mekandan soyut kurgusal fotoğraflar içerdiği referanslar ile bugun ve geçmiş arasında anakronik bağlamlar oluşturur. Topçuoğlu'nun fotoğraflarında kütüphanedeki kadın modeller

geçmişi ve bugunü soyut bir dünyada inşa ederler. Biçimsel olarak resme öykünen fotoğrafları ışık kullanımı, objektifin optik yanılsamaları ile fotoğrafik düşünce biçimini resim tabanında geliştirir. Aynı zamanda fotoğraf ve resim arasında köprü kurar. Topçuoğlu aynı zamanda geleneksel kültüre ait obje ve düzenlemeler kullanarak oluşturduğu soyut dünyayı realize edilecek bir yapıya dönüştürür denebilir.



Fotoğraf 46: Ahmet Öner Gezgin, Gerçeğin İçsel ve Dışsal Yorumu,1990

Almanyada deneysel fotoğraf üzerine eğitim alan Ahmet Öner Gezgin kendi ifadesi ile algılanan nesnel gerçekliği soyut dışavurumcu düzenlemelere dönüştürürken, öznel gerçekliğini yaratma ve yansıtma gayretindedir (Özendes, 2016:116) Gezgin nesnelere ilişkin farklı bir tasavvurun peşindedir. Nesneleri kurgusal kompozisyonlarda öznel ifadesini oluşturur. Fotoğrafın nesnel gerçekliğin farklı zaman dilimlerinin kaydı olmasının aşılması için diğer sanat disiplinleri ile sınırlı bir diyaloğa girmesi gerektiğini ifade eder. Bu yönüyle fotoğrafa ve diğer sanat dallarına dair sınırlar azalmaktadır. Fotoğrafın çağdaş sanattaki yerini eleştirel ve kuramsal düşünceleri ileten bir araç olarak görür. Bu yönüyle Gerçeğin içsel ve Dışsal yorumu isimli fotoğrafı gerçeğe ilişkin öznel yorumunun kavramsal ve biçimsel karşılığı olarak değerlendirilebilir. Fotoğrafın küçük kısmında portre bir leke olarak içsel olanı, üst kısmındaki büst portre ise dışsal ve fiziki olanı işaret eder. Leke olarak görünen portrenin alanı daha geniş iken, fiziksel dünyaya referans olan büst portre'nin alanı daha dar ve renklidir. Gerçekliğin farklı katmanları çerçevesinde

soyut ve içsel olanın geniş bir alan olduğuna, fiziki gerçekliğin ise sadece görünenler ibaret sınırlı bir dünya olduğuna işaret eder. Bu yönüyle deneysel uslubu ile Gezgin'in fotoğrafı gerçekliğe ve fotoğrafın anlatım olanaklarına ilişkin somut bir bağlam geliştirir. Fotoğrafik düşünce biçimi gerçeklik ve temsillerinin bağlamlarını kapsar.

Çağdaş sanatta fotoğrafın erken dönem örnekleri özne ile ilgili deneyimlerin, kompozisyona ilişkin sorgulamaların, fotoğrafın teknik sınırlarının, postmodern düşüncenin izlerinin görülebileceği bir alan olarak var olur. Türkiye örnekleri de benzer düzeyde yaklaşımlar ile birlikte yerel hikayeleri içinde barındıran, kavramsal düzeyde postmodern düşünceyi geriden takip eden, fotoğrafın ontolojisine dair tartışmaların sürdüğü düzeydedir. Fotoğrafın yurtdışındaki çağdaş sanat kullanım biçimlernde postmodern düşüncenin izlerinin yoğunluğu görülebilir. Kavram ve dusunce temelli sorgulamalar fotoğrafik düşünce bicimini ve imgelerin derinligini artırmıştır. Sherman ve Topçuoğlu'nun fotoğrafları zamanda yolculuk yaparken, Baldessari kompozisyonu sorgular, Gezgin ise kavramsal bir bağlam oluşturur. Fotoğraf; belge, araç, tanık olmasının ötesinde gelişen derinliği ile mesajın kendisi olur. Öte yandan yurtdışında fotoğrafçıların yorumları çerçevesinde gelişen Çağdaş Sanat pratiklerinin Türkiye'de sanatçıların öznel yorumları olarak fotoğraf dışı disiplinlerdeki Sanatçılar tarafından gerçekleştirildiği gibi bir saptama mümkün görünmektedir. Çağdaş Sanatın ilerlemeci çizgisi kendi içinde farklı düzeylerde gerçekleşirken Kent kavram, konu, olgu ve bağlam olarak sanat pratiklerinde yer etmektedir. Çalışmamızın ikinci bölümünde Kentin işlevlerinden, imgeye geçiş süreçleri tartışılacaktır.

2. BÖLÜM

KENT MAKİNESİ VE İMGE

2. BÖLÜM

KENT MAKİNESİ VE İMGE

2.1. Kentin İşlevi

Kenti ele almadan önce mekan ile ilgili bazı saptamalarda bulunmak gerekir. Türkçeye Arapçadan geçen Mekan bulunulan yer, ev, yurt, uzay anlamına gelir (Genel Türkçe Sözlük, Tdk, 08.10.2016, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.592bfcef749651.92605337,). İnsanın bulunduğu yer mekan olarak tanımlanır. Bu yönüyle insanın bulunma halinde olduğu her yer mekan olarak tasnif edilebilir. Bachelard'a göre Mekan, peteklerinin binlerce gözünde zamanı sıkıştırılmış olarak tutar (Bachelard, 1996: 43). Günümüz anlamında zamanı tutan, bölen, tasnif eden mekan kenttir denebilir. Zamanın, sosyal ilişkilerin, kültürün ve yaşamın mekanı olan Kent Modernizmden itibaren sanatta ön plana çıkar. Kent" Soğdca[****] kökenli bir kelime olup Farsça "Şehir" kelimesi ile birlikte Türkçede yaygın olarak kullanılmaktadır. Farsça karşılığı olan "Şehir" Türk Dil Kurumuna göre "Nüfusunun çoğu ticaret, sanayi, hizmet veya yönetimle ilgili işlerle uğraşan, genellikle tarımsal etkinliklerin olmadığı yerleşim alanı, kent, site " olarak tanımlanır. (Genel Türkçe Sözlük, Tdk, 08.10.2016 http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.592bfcef749651.92605337). Kent üretim biçimleri ile farklılaşan bir yerleşim alanı olarak anlam kazanır. Aynı zamanda yerleşim alanı olarak medeniyet ile ilişkilidir. Latince civilization „medeniyet", kent anlamına gelen civitas'tan , Arapçada Medeniyet bir kent ismi olan Medine'den türer. Tarihsel süreçte "cite", "polis", "medine", "bourg", "ville" , "city", "urban", "kale", "sur" farklı uygarlıklarda kenti tanımlamada kullanılır (Topal, 2004:1). Kent içerdiği kitleler, yapılar ve kültür ile medeniyetin oluşumunda, muhafazasında etkin olur. Ev, sokak, cadde, meydan, bina gibi bileşenleri ile insan varlığının fiziksel bileşeni haline gelir. Mağaralardan günümüzün kentlerine insan varlığının yeni doğası artık kenttir. Mumford'a göre

[****] Hint Avrupa Dil ailesinden İran kökenli antik dil

kent ana işlevleri ile gücü enerjiye, enerjiyi kültüre, ölü maddeyi sanatın canlı simgelerine, biyolojik üremeyi toplumsal yaratıcılığa dönüştürür. İnsanın kozmik ve tarihsel bilinci kent mekanında ilerler. Ortaçağdan itibaren kent para, mekansal perspektif ve mekanik zaman soyutlamaları ile deneyimin dolayısı ile işgücünün sayacı haline gelir. Sanatta perspektif ve anatomi, mimaride eksenel simetri-biçimci tekrar standart biçimlerdir (Mumford, 2007, 452)**.** Kent birikim ve deneyime dayanan depolama işlevi ile dönüşümler gerçekleştirir. Dönüşümlerin nihai noktası, sanata ve olgulara standartlar getirir. Para, mekan ve zamanın standartları ile oluşan Kentin yeni işlevleri Modern Sanatın imgeleri, Modern Felsefenin düşünce pratikleri, bilimsel olguların Modernist ilerlemeci çizgisidir. Brueghel'in kutsal kitaplarda anlatılan Babil'e ilişkin resminde Babil sosyal ve ekonomik ilişkileri, kültürü, sanatı bütüncül bir yapıda tek mekanda ele alır. Babil bir yandan kentin ana işlevlerini yansıtırken bir yandan da ilahi hedefe yönelmiş medeniyet ve Kent tasarımıdır.



Fotoğraf 47: Pieter Brueghel, Babil,1563

Bu yönüyle Modernizm sonrası Kent; insanın yaşaması, standartlar oluşturması, ilahi-dünyevi düşünce biçimlerini geliştirmesi, sosyal, ekonomik ilişkileri kurması, sanat ve felsefeyi realize etmesi gibi işlevler üstlenir. Bilim ve rasyonalitenin toplumu ilerleteceğini iddaa eden Modernizmin rasyonalist paradigması yapay bir yapı maddesi olan demiri mimarlıkta kullanır (Benjamin, 1993:89). Cam, demir gibi yapay yapı maddelerinin çeşitlilik kazanması ve mimaride kullanımı modernizmin işlevsel Kent tasarımını yönlendirir. 1846 Paris

Dünya fuarı sonrasında Eyfel Kulesi, Metro gibi yapılar kent tasarımına dahil olur (Turani, 2014:165). Mühendislik, Mimarlık, Sanat, Ekonomi ve Politika'nın standartları ile tasarlanan Kent her ilerlemede yeni işlevler edinir. Le corbuiser Modernizmin kentini tanımladığı Yarının Kenti adlı makalesinde "düzenin kurulması yoluyla özgürlük yaratmak söylemi" ile kentlerin ve evlerin içinde yaşanacak makineler olduğunu belirtir. Kent bir makine düzeni yaratırken mimarisi yanlız dikey ve yatay hatlar ile geometrik yalınlığa dayanır (Turani, 2014, 165). Kent insana dair her türlü ilişkiyi, iletişimi ve kültürü biçimlendiren, denetleyen, düzenleyen; değişken mekanları-kitleleri ile düşünce biçimlerini dönüştüren bir makine düzenidir. Makinenin üretimi her defasında kente banliyö, getto, gökdelen gibi yapıları ilave ederken, yapıların işlevleri dönüşür. Sanat dönüşümlerin imgesel karşılığını görür, cevap verir. Soyutlanan zaman, mekan ve düşünce biçimleri Kent özelinde yeniyi yeniye eklemler. Babilden günümüzün metropollerine kent, sanat ile iliskisi bağlaminda işlevlerini yeniler. Kent meydanları, sokakları, caddeleri, parkları ile Çağdaş Sanatın geniş sanat pratiklerine dahil olur.

2.2. Parçalanan Kent Makinesi

Basit haliyle makine doğru zamanda, doğru eylemleri, doğru mekanda yapmak durumundadır. Zaman, mekan ve eylem birliği ilkesi bu anlamda modernizmin kentini tanımlar. Makineleşen kentte toplumlar Focuaultcu anlamı ile disipline edilmeli zaman, mekan ve eylem birliği ile birim zamandaki verimi artırılmalı, sınıflara ve mahallelere ayrılmalı, gerekirse Hausmann'ın Paris'i gibi yaratıcı yıkmaya tabi olmalıdır. Modernist vizyon ile parçalanıp birleştirilen kent modernizm öncesi değerlerin parçalanması, dönüştürülmesi veya yeniden üretilmesi olarak değerlendirilebilir. Modernizmde etkinliği azalan iktidar mekanizmalarının yerini ideolojiler, sosyal yapılar, ilişkiler ve düşünceler alır. Toplum, kentin dönüşümünü düşünce pratikleri bağlamında yaşamaktadır. Modernist paradigma ideallerini kent tasarımı üzerinden realize ederken yarattığı kent makinesi farklı coğrafyalarda kendini üretmeye, dönüştürmeye devam eder. Modernizmin makine kenti postmodernizmde parçalarına ayrılır. Sürekli yeninin yeniyi ürettiği Modernin kenti dönüşümlere cevap veremez. Postmodernin parçalı kentinde eski ile yeni, zaman ile zamansızlık, mekan ile mekansızlık, girift ilişkiler, kopuk imgeler, yitik

hikayeler birbirine girer. Parçalı kent kendine has kitleler tarafından paylaşılır. Postmodern kent modern kentin otoriter bağlamından kopar. Kent mekanı öznellikler ve deneyimler üzerinden paylaşılır. Modernizmin kenti sınırlandırılmış ve sınıflandırılmış alanlar öngörürken, postmodernizmin kenti kitleleri ortak alanlara yoğunlaştırır. Kamusal alan tartışmalarının günümüzdeki boyutu öznelliklerin sınırı ile ilişkilidir. Modernizm'de kent rasyonalizasyon ve öznelliğin kent mekanında yeniden tasarımı iken postmodernizmde modernizmin zaman, mekan ve eylem birlikteliği parçalanır. Modern kent bireyleri kontrol etme gayesi güder. Postmodernizmde kent bireyleri özenlikleri çerçevesinde realitelerini ve düşünce biçimlerini geliştirir. Kent mekanı makine özelliği, tasarım süreçleri, içerdiği toplumsal sınıflar, ürettiği ekonomik ilişkiler, kültürü ve uygarlığı aktarması gibi özellikleri ile paradigmaları ve düşünce biçimlerini dönüştürür. Postmodern'in kent makinesi ağır aksak işleyen, bütünde bir anlam vermeyen, bakanın öznellliğine göre şekillenen değişken bir yapıdır. Çoğulcudur, tekliğin monoton varlığını kalabalığın tesadüfi serkeşliğine tercih eder. Modernin bilen öznesi artık yoktur, bilgisini realize eden, dönüştüren, kent mekanını düşünce pratiklerinin aracı haline getiren kitleler mevcuttur. Kitleler öznellikleri çerçevesinde görmek istediğini görür, izlemek 1960 ve sonrası için tarihlenen postmodernizmde kent modernizmin dönüştürücü bütüncül makine düzeninden kopar. Postmodernizm, kenti bir bütün olarak görmemizi sağlayan mantıksal temelleri ortadan kaldırmıştır. Modernizmin kenti, uçaktan görmesine karşılık postmodernizm kenti bir anlamda sokakta yürüyen kentli insanların gözleriyle görmemizi sağlamıştır. Bu kent, her türlü bütünlüğünden koparılmış, parça parça olmuş algılanan bir kenttir. Bu bakış içinde kent, sokakta yürüyen insan gözüyle algılanan parçaların özgüllüğü içinde görülür. Üstelik bu parçalar, bir bütünün parçaları istediğini izler. Öznelliğini eklektik bir varoluş ile inşa eder. Kent yaşamının ekonomi politiğe bağlı girift yapısı tekliğin, katılığın monoton yapılarını esnetir. Postmodernin parçalı kent tasarımında fotoğraf imgeleri de parçalıdır. Çağdaş Sanat pratiklerinde kentin meydanları, yolları, kitleleri, doğası, sosyal sorunları, sınıf ilişkileri farklı bağlamlarda konu olur. Sanat disiplinleri kurguladıkları bağlamlar çerçevesinde fotoğrafı kullanır. Modern dönemde belgesel yönü ile çıkan fotoğraf postmodernin parçalanan kent tasarımında yaratıcılık boyutu ile öne çıkar. Kentin parçalı yapısı yaratıcı süreçler ile yanılsama yaratan imgeler

üretmesine olanak sağlar.

2.3. İmge Üreten Kent

Postmodern kent makinesinin parçalarının bütünde birleşme gayesi yoktur. Varlıkları kendi öznellikleri çerçevesindedir. Postmodern kentin kitleleri olay ve olguları görmek istediği gibi görür. Çağdaş Sanatta Kent yerel ile küresel arasındaki etkileşimi, düşünce biçimlerini, geleceğe ilişkin öngörüleri gösteren ve değiştirme amacı taşıyan imgeler olarak kitlede karşılık bulur.

Mumford avcı topluluklarından günümüzün metropol kitlelerine kentin oluşum aşamalarını, işlevlerini, üretimlerini, kültürel boyutlarını, uygarlıklar ile ilişkisini arkeolojik kalıntılar, kültürel etkenler, felsefe akımları ve kentsel planlama açısından değerlendirir. Neolitik dönemden paleolitik döneme geçişte oluşmaya başlayan kentlerin ortaya çıkışı Mezopotamya'da tahıl depolama amacı ile yapılan bir oyuktur. Kent ve taşra arasındaki ekonomik, kültürel ilişkilerin etkisi ile Kent, geçmişten günümüze bir biriktirme sürecinin mekanıdır. Her türlü sosyal ilişki ritüelistik bir tekrara, tekrarlar da anıtsal yapılara dönüşür (Mumford, 2007:28-29) . Ritüelistik tekrarları anıtsal yapılara dönüştüren kent sanatın mekanıdır. Tarih boyunca biriktirdiği bilgi, deneyim ve estetiği standardize eder. Modernin ve postmodernin düşünce biçimleri kent makinesinde tasarlanır, imgelere dönüşür. Kent bireylerin sosyal ilişkileri bağlamında gelişen bir yapı olarak ortak kent imgelerini paylaşmalarını getirir. Lynch'e göre imgeler kente ilişkin fiziksel unsurlardan oluşur. Bireyler yaşamları boyunca kenti yollar, kenarlar, bölgeler, Düğüm-Odak noktaları, toplanma noktaları gibi fiziksel alanlar üzerinden deneyimler. Bu fiziksel alanlar kent sakinlerinin ortak görsel imgeleridir **(** Lynch, 2014: 4). Kentin anıtsal yapıları içerdiği bilgi, deneyim ve estetiği çevresindeki fiziksel alanlar ile etkileşimi bağlamında imgeleştirir. Anıtsal yapıların estetik bileşenleri ve kentin fiziksel alanlarının kişinin anlık duyumsamaları ile birleşimi kenti, sakinleri için ortak estetik mekanı haline getirir. Anlık duyumsama; kent sakinlerinin iş, ev ve gündelik yaşamlarının kaydedilmesidir. Ortak kent imgeleri kentlinin belleğinde estetik bir tümelde var olur. Lynch'in kent imgeleri ile vurguladığı nokta kentlinin görsel imgeleri biriktirmesidir. Piramitler, heykeller,tapınakar, caddeler, binalar kentli belleğindeki estetik tümelde sanat pratiklerinin altyapısını oluşturur. Walter

Benjamin 19 yy. Parisinde panoramaların popülerliğinin pasajlar ile eş zamanlı olduğunu ifade eder. Panoramalar kent ile taşra arasında bir iletişim aracıdır. Sonrasında bulunan fotoğraftan objektif ile kendi başına buluşlar yapması beklenir. Nadar bu amaçla kanalizasyon fotoğrafları bile çeker (Benjamin, 1993: 89). 19 yy.'un pasajları Paris kentinin ekonomik, kültürel, sanatsal gelişiminin imgesel bir karşılığıdır. Aynı zamanda kentli belleğinin estetik tümele ulaşan sanat pratiklerinin modern anlamdaki karşılıkları görülür. Hem kenti oluşturan unsurlar, hem de sanat pratiklerindeki karşılıkları bu doğrultuda düşünülebilir. 20. yy'ın gökdelenleri panoramaların verdiği bakış açısının mekana dönüşümü olarak değerlendirilmelidir. 20 yy.'ın değişken ve ritmik metropol kentlerinde bakış, gökdelenler üzerinden şehri estetik bir tümelde kavrar. Kent fotoğrafının genel çehresini belirleyen ve yönlendiren bu değişimdir. Öte yandan Metropolun gökdelenler üzerinden kente yönelen bakışı iyi, güzel ve doğrunun dışındaki karmaşa ve uyumsuzluk gibi estetik yargıları sanat pratiklerine dahil eder. Postmodern kentin sokak araları, gökdelenleri, öteki kesmi, gettoları, sanayi bölgeleri, yitik hikayeleri, kentleşme sorunları, çevre kirliliği sanatın estetik normlarında yerini alır. Calvino her biçimin kendi kentini bulana kadar yeni kentlerin doğacağını söyler (Calvino, 2015:179). Fotoğraf özelinde kente yönelen bakış kenti imgelere dönüştürürken imgeleri kaydeder. Çoğalan kentler ve imgeleri biçimlerin kentleri, kentlerin biçimleri bullmasına ve yenilemesine olanak sağlar. Metropol kent bakış ve biçim ilişkisi ile yeni kentler arar, eskileri dönüştürür. Bu doğrultuda Modernizme teknik, araç ve biçim ile tanık olan fotoğraf, Postmodernde kentleri arayan bir araca dönüşür. Kitle öznellikleri ile biçimlenen, ağır aksak işleyen kent makinesi fotoğrafçının öznel bakışı ile aranır, ifşa edilir, dönüştürülür. Modernde kentlinin farklı zaman dilimlerine ait deneyimlerini saptayan fotoğraf, Postmodernde kent biçimlerini dönüştürür. Bu yönüyle anakronik gelgitler yaratarak düşünce biçimlerinin oluşmasında, imgelerin yanılsama düzenini oluşturmasında, yerel ile küreseli imgede birleştirmede önem kazanır. Kent imgeleri bu alanın bileşenidir. Farklı zaman dilimleri ve mekan pratikleri üzerinden deneyimlenen Kent postmodern çerçevede imge-gerçeklik iliskisini kurar. Teorik düzeyde ele alınan Kent ve Sanat ilişkisi Modern dönemden, Çağdaş sanata imgeler düzeyinde ele alınarak, fotoğraf özelinde Kent imgelerinin Dünya ve Türkiye örnekleri değerlendirilecektir.

3. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATIN KENTLERİ

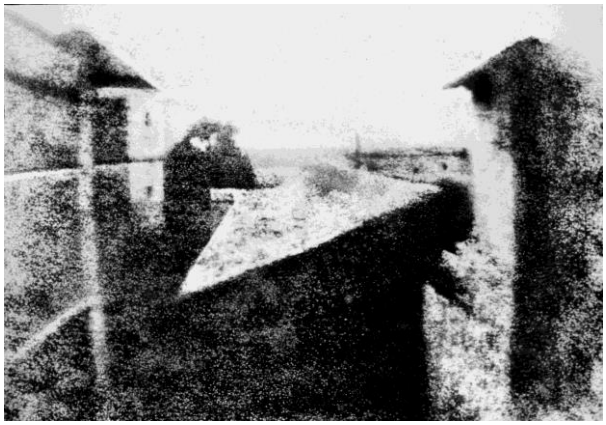
3. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANATIN KENTLERİ

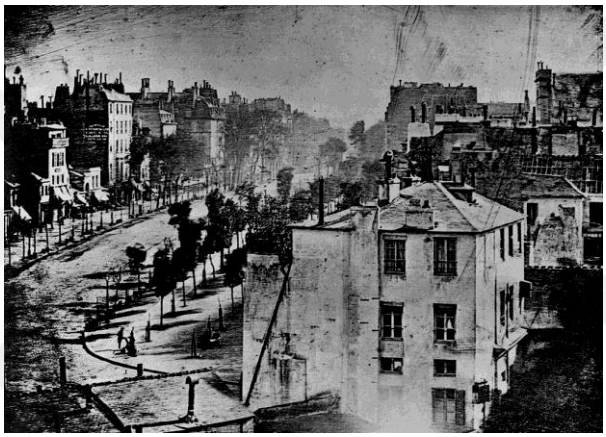
Çağdaş Sanatın kentleri Modern ve postmodern düşünce biçimleri, imge ve kavramlari ile iliskili duzeyde gelisir. Modern Sanatın kent imgeleri fotoğraf, resim özelinde ortaya çıkan örneklerde görüleceği üzere dönemimin estetiğine, düşünce pratiklerine ilişkindir. Modern kent tasarlanan bir yapı olmasi dolayısı ile izlenen, gözetlenen bir mekandır. Kent modernden günümüze izlenmeye devam edilir.

3.1. Kente Modern Bakış

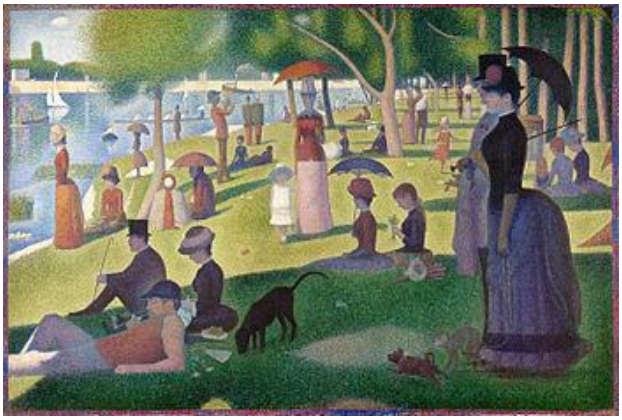
Geleneksel Sanatın nesne, hümanizma ve sanatçı öznenin dünyasında Modern Sanata dönüştüğü iddaa edilmişti. Bu açıdan bireyselliğini ve öznel tutumunu oluşturan Modern Sanatçı için Kent barındırdığı imgeler ile zengin bir görünüm sunar. Modernde bakış ve görme kente yönelir. Planlanan, tasarlanan, deneyimlenen Kent tüm bileşenleri ile izlenir. Modern sanat kenti ve fotoğraf-sinema gibi yeni biçimler ile izler. Kenti algısal ve düşünsel boyutta imgeye dönüşür. Modern Sanatın Kenti kültüre, döneminin yaşam biçimine ve estetik unsurlarına ilişkin veriler barındırır. Fotoğrafın erken dönem örnekleri Kente ilişkindir. Niepce'in 1826 tarihli ‚pencereden görünüm' isimli ilk fotoğrafı balkonu ve gerisinde bir kent manzarasını siyah beyaz olarak görselleştirir. Yine aynı dönemde Daguerre'in 1828 tarihli Temple Bulvarı içinde figür barındıran ilk fotoğrafik imgedir (Hacking, 2015: 2015). Modern sanatın kenti fotoğrafın teknik ve estetik bileşenleri ile kavranır.



Fotoğraf 49: Joseph Nicepore Niepce, Pencereden Görünüm, 1826



Fotoğraf 48: Louis Daguerre, Temple Bulvarı, 1838



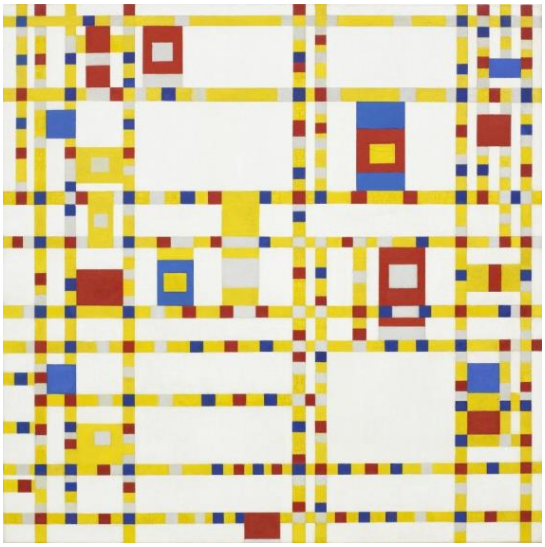
Fotoğraf 50: George Seurat, Grande Jatte
Adasında Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra, 1883

George Seurat'ın noktacılık adıyla anılan akımda yer alan 1883 tarihli Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra resmi teknik mükemmelliği, hesaplanmış kompozisyon bileşenleri ile Paris kentine ilişkin bir detay sunar. Renk çözümlemeleri, öğelerin oranları ince bir titizlikle hesaplanmıştır (Lynton, 2015:22). Seurat modernizmin rasyonalist fikirlerine koşut planlama anlayışı ile resmini tamamlar. Noktalar parça bütün ilişkisini kurarak Kent ile ortak bir kompozisyon alanını paylaşır. Seurat'ın resmi döneminin kent yaşamına, kentli insanın giyim kuşamına ilişkin veriler barındırır.



Fotoğraf 51: Robert Delaunay, Kızıl Kule,1912

Kübist bir resim olan Delaunay'ın Eyfel Kulesi Paris kentini geometrik bir soyutlama ile ele alır (Lynton, 2015:22). Kent yaşamı kaotik ve gerilimli bir atmosferde betimlenir. Renk kullanımı ve geometrik soyutlama fotoğraftaki optik perspektif yığılması ile benzerlik gösterir. Kent mekanları'nın 3 boyutluluğu kübizmin nesneyi farklı açılardan ele alan yaklaşımı ile temsil edilir. Kent imge olarak resim yüzeyinde 3 boyutu ile öne çıkar. Resme ait renk, leke, ritm gibi unsurlar gelenekten kopuktur. Kübizmin nesneyi farklı açılardan ele alışı, kentlilerin bakış açılarının bir bütünde temsil edilmesi olarak değerlendirilebilir.



Fotoğraf 52: Piet Mondrian, Broadway Boogie-Woogie 1942

Piet Mondrian'ın 1942 tarihli Broadway Boogie-Woogie isimli resmi Kenti Neoplastisizm akımı içerisinde biçimsel bir soyutlama ile ele alır. Amerikan kent mimarisinden etkilenen Mondrian çalışmalarını 'doğal görünümün imhası ve hareketli ritimlerin saf anlamlarının sürekli zıtlıklar ile inşası' olarak tanımlar. Sarı çizgiler şehrin yollarını, trafik akışını ve noktalar elektrik ışıklarını jazz müziğinin melodik yapısına benzer bir biçimde aktarır (The Museum of Modern Art, 2017, Piet Mondrian, Broadway Boogie Woogie, Moma.org, 10.06.2016 http://www.moma.org/collection/works/78682). Mondrian'ın resmi kent mimarisini ve yaşamını soyut bir biçime indirger. Biçimsel soyutlama yoğun bir ritim barındırır. Seurat'ın noktalar ve hesaplanmış kompozisyon ile ürettiği modernist kent planlaması ile ortak özellikler gösteren resmi Mondrian'da çizgi ve geometrik lekelere dönüşür. Kent imgesi resim yüzeyinde leke, ritim, renk gibi plastik unsurlar ile sembolize edilir. Bir yandan da Kenti kuşbakışı ele alma döneminin hava ulaşım araçlarının, fotoğraf ve sinema gibi görüntüleme tekniklerinin varlığı ile mumkun olur.



Fotoğraf 53: Alfred Stieglitz, Terminal, 1893

Alfred Stieglitz modern kent yaşamının gündelik yönlerini yeni bir bakış ile ele alır (Heilbrun, 2000, The Terminal, Heilbrunn Timeline of Art History, 20.06.2016, http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/58.577/). Kent mimarisi, yaşamı, ritmi, dönemin giyim kuşamı, ekonomik koşullarının yanında günlük olanın estetiği fotoğrafta öne çıkar. Dönem için Kent yaşamının ritmi fotoğrafta kendine yer etmeye başlamıştır. Stieglitz Photosecession grubunun dergisi Camera Work'te fotoğrafları yayımlayarak, etkisini ve kitlesini artırır. Fotoğraf, teknik ilerlemeler ile ritm, leke gibi unsurları kendi dili ile aktarması ile resim sanatının etkilerinden kopmakta ve kendi biçim ve estetiğini oluşturma sürecindedir.



Fotoğraf 54: Akasya Caddesi, Jacques Henri Lartuge,1911

Akasya Caddesi fotoğrafı ile Lartigue Modern toplumun zengin sosyal kesimini ve lüks yaşamını belgeler (Hacking, 2015: 288). Lartigue, Jacop Riis'in yoksul mahalleleri fotoğrafladığı 1890 tarihli ''Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor'' isimli serisine kıyasla toplumun diğer tabakalarını görselleştirir. Sosyal tabakalar ve yaşam

biçimleri kent imgesi ile aktarılır. 1. Dünya savaşı öncesi çekilen bu fotoğraflar savaş öncesi dönemin kültürel yaşamına ilişkin eleştirel bir bakıştır.



Fotoğraf 55: Paul Strand, Wall Street,1915

Paul Strand'ın Wall Street adlı fotoğrafı kent mimarisinin insan ile etkileşimi konusunda belirgin bir örnektir. Optik perspektifin dikkate alınmadığı, geometrik biçimlerin hakim olduğu Wall Street fotoğrafı ışık gölge değerlerinin dengesi açısından asimetrik bir denge oluşturur. Mimari fotoğrafta yer alan figürlerin ve yapısal bileşenlerinin ışık gölge değerleri ile soyutlanması ile biçimsel estetiği belirler. Bu yönüyle Greenberg'in en iyi sanat modernist sanat biçime önem verir ilkesi ile örtüşür. Açık koyu değerleri, figürlerin yerleşimi ve Wall Street'in finansal yapıdaki işlevi ile sembolik düzeyde döneminin ekonomik düzenini temsil ettiği düşünülebilir.



Fotoğraf 56: Alexander Rodchenko, Pro Eto,1923

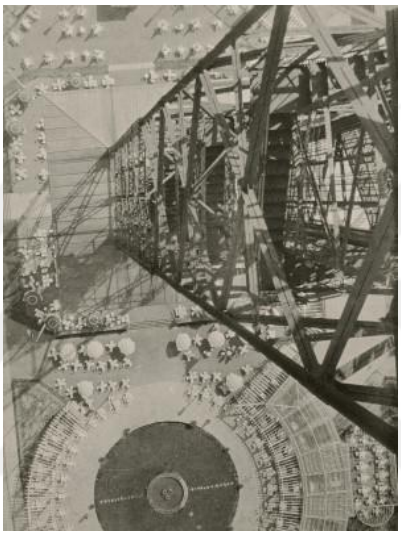
Alexander Rodchenko'nun Pro Eto isimli fotomontajları Rus dadacılığının kent yorumlarına örnek verilebilir. Rodchenko fotomontaj ile fotoğrafik görüntüleri birleştirir (Lynton, 2015: 107). Bolşevik devrimi sonrası atmosferini dışavuran Pro Eto'da kitleler ve mekan iç içe geçer. Rodchenko kente ilişkin fotoğrafik imgelerden yapay bir perspektif elde eder. Kitleler mekanlara sığmaz. Rodchenko'nun fotoğraflarında görülen geometrik kurgu Pro Eto fotomontajlarında belirgindir. Rodchenko bir yandan da lekesel veya geometrik unsurları kullanarak kompozisyonu dengeler. Rodchenko, fotomontaj üretim tekniği ile Bolşevik devrimin planlamaya dayanan anlayışını birleştirerek devrimin ideal kitlelerini tanımlar.



Fotoğraf 57: Eugene Atget, Rue de la Montagne Sainte Genevieve, 1925

Eugene Atget Paris'in boş sokaklarını, mimari yapılar, parklarını, ulaşım araçlarını ve toplumsal sınıflarını görüntülediği fotoğrafları döneminin Kent

mimarisini aktarı (Hacking, 2015, 149). Atget'in fotoğrafları Modernizm sonucunda gelişen Paris'in kent mimarisini gösterir. 2. Dünya savaşının Berlin, Paris ve Londra gibi şehirlerde yarattığı yıkım düşünüldüğünde Atget'in fotoğrafları önem arzeder. Atget, kenti bir yandan mimari tasarımları ile görselleştirirken bir yandan da kuşaklar arası görsel aktarım yapar. Belgesel tavrındaki öznellik ile Kent fotoğrafının erken dönem örneklerindendir. Stieglitz ve Lartigue'un resimsel kompozisyona ait lekesellik, Strand'ın biçimsel belgesellerine nazaran Atget fotoğraf tekniği ve dilini etkin kılar.



Fotoğraf 58: Lazslo Moholy Nagy, From the Radio Tower, Berlin, 1928

Lazslo Moholy Nagy Bauhaus'un tasarım ağırlıklı eğitiminin de etkisi ile Kent mimarisinde bir tasarım öğesi olan Berlin Radyo Kulesinden bir dizi fotoğraf çeker. Nagy'nin yeni bakıç aşısı olarak tanımladığı serisinde ilerleyen teknoloji ve farklı bir perspektif anlayışı söz konusudur (National Gallery of Art, 2017, Funkturm Berlin (Radio Tower Berlin), Nga.gov, 06.07.2016, http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.132226.html). Nagy Bauhaus'un tasarıma dayanan düşünce yapısının Modernizm çerçevesinde gelişen etkinliğinin fotoğrafik bir görselleştirmesini yapar. Kulenin tasarımında kullanılan demir, kulenin çevresindeki yapılar tasarıma ilişkindir. Zira Nagy'nin fotoğraflarını 2. Dünya savaşında Almanya'nın teknik kapasitesinin öncül örnekleri olarak görmek mümkündür. Tekniğin ağır bastığı tasarımın görselleştirilmesi sürecinde Nagy'nin fotoğrafları biçimsel bir soyutlamanın da göstergeleri olarak değerlendirilebilir. Kent

Mimarisi dönüşürken, kente ilişkin tasarımlar da Mondrian‘ın biçimsel soyutlamasına benzer düzeyde Nagy’nin fotoğraflarında yeni bir bakış açısı başlığı altında karşılık bulur. Aradaki fark fotoğrafın bakış açısını genişleten ilerleyen teknik olanakları ile ilişkilendirilebilir.

Modern Sanat kent imgeleri değerlendirildiğinde sanat akimlari, kent mimarisi, yaşam biçimleri, resim ve fotoğrafın teknik ilerlemeleri, politika ve savaşın etkileri açıktır. Fotoğraf ve resim özelinde kent imgeleri ele alındığında Stieglitz-Terminal fotoğrafında görüldüğü üzere resimsel kompozisyon unsurlarını barındırdığı düşünülebilir. Teknik ilerlemeler, farklı bakış açıları ve belgesel tavrı ile fotoğraf; kent imgesini kendi dili ile aktarır. Kent imgeleri fotoğraf ve resmin yüzeyinde var olurken bir yandan da döneminin düşünce biçimlerini etkileyen, dönüştüren bir işleve sahiptir. Delaunay’ın Eyfel Kulesini Modernizm ile, Rodchenko’nun Pro Eto’sunu Bolşevizm ile ilişkilendirmek mümkündür. Kent imgelerinin Moholy Nagy-Bauhaus, Rodchenko-Rus Dadacılığı örneğinde görüleceği üzere estetiğe ilişkin dönüşümlerinde aktarıcısı olduğu düşünülebilir. Her iki yaklaşımda da tekniğin ağır bastığı avangardist özellikler mevcuttur. Bu yönüyle modern fotoğraftaki kent imgeleri kent mimarisi ve fotoğraf tekniğinin ortak alanındadır Nitekim kent fotoğraflarının estetik ve belgesel yönleri bu durum ile ilişkilidir.

3.2. Çağdaş Sanatın Kenti

Kentin tarih boyunca anıtsal yapıları ile Sanatın mekanı olduğu, imgeler ürettiği Sanatta yorumlandığı ele alındı. Modernizm ve postmodernizm doğrultusunda kentin değişim gösterdiği ifade edildi. Fotoğrafın teknik ilerlemelerinin kenti yorumlamadaki etkinliği tartışıldı. Modern Sanat kent imgelerinin kenti birebir temsil eden, kent kültürüne, sosyal ilişkilerine referans veren, düşünce biçimlerini aktaran, estetik dönüşümleri dönüştüren yönleri ele alındı. Çağda Sanatta kent bir takım kavram ve tartışmalar uzerinden bağlam geliştirir. Merkez kavramı, kenti kent olmayandan ayıran süreci ifade eder. Periferi ise taşrayı, kentli olmayanı ifade eder. Bir diğer kavram ise Kamusal-ozel alandır. Geuss' a gore kamusal-özel olarak net bir ayrım mümkün değildir. Kamusalın siyasi erkin idari amaçla kullandigi bir araç ortamında özel alan bu erke karşı savunulan bir yer olur

(Geuss, 2013:109-110). Kamusal alan tartışmalarının odak noktası bireyin alanı ile devletin alanı arasındaki sınırlar konusunda bir düşünce düzlemine işaret etmesidir. Bu yönüyle bakıldığında günümüz kentlerinin birey, kent, devlet vd. bileşenler tarafından bir sınırlar çizme süreci olduğu düşünülebilir. Nitekim Hausman'ın hikayesi devam etmektedir. Bu durum son ikiyüz yıla özgü bir süreç değil tarihsel ilerlemenin bir devamıdır. Tarih boyunca üretim, depolama, planlama işlevini yerine getiren kent sınırlamalar, tasnifler, kavramlar yapmak durumundadır. Kent bir yandan sınırlama, tasnif, kavramların mekanı iken kent imgelerini de üretir. Kent imgeleri Çağdaş Sanatta içerdiği bağlamlar ile mesajını iletir. Bağlamlar kente iliskin kavramlar, süreçler, kültürel ve sosyal ilişkiler, kitle, birey, küreselleşme, tüketim ile ilişkili boyutlarda gelişir. Bu açıdan Çağdaş sanatın Kentlerine ilişkin bir bakış açısı geliştirme gerekliliği ortaya çıkar. Merkez, Periferi ve Kamusal Alan kavramlarının sınır oluşturduğu iddaa edildi .Bu kavramların sınır oluşturma gayreti kentli öznenin dünyayı anlamlandırma çabası olarak değerlendirilebilir. Kent yaşamı kentli öznenin sosyal ilişkiler, dini inançlar, kültürel etkileşimler, değişen dünya dinamikleri ile ilgili konum almasını gerektirir. Kentin hareketi, hızı, değişen yapısı, ticari ilişkileri, geleneksel aile bağları, kültürel değerler, yerel veya küresel değerler arasında çatışmalar yaratmaktadır. Bu anlamda kentli özne için kent imgesi dünyayı anlamlandırma, anlama ve öğrenme çabasının bir parçası haline gelmektedir. Sanatın Modernizmden bu yana kurumsallaşma çabası güden yapısı bir anlamda kentli öznenin ihtiyaçlarına, düşünce çatışmalarına yönelik kendiliğinden gelişen bir durumdur. Bu açıdan Çağdaş Sanat Kent yorumlarını kentli öznenin dünyayı anlamlandırma, sanat izleyicisi olarak deneyimi ekseninde bir özne olarak kent kapsamında ele alma gereği ortaya çıkar. Bu anlamda kent ve kentli özne eşitlenir. Bir yandan da kentli özne için bir merkez, periferi ise öteki olarak ortaya çıkar. Kentli özne kent ile kendine bir merkez üretir. Bu anlamda Kent yorumlarını fotoğrafçı ve sanatçının kent ile kurduğu öznel ilişki bağlamında anlam kazanır denebilir. Kent fotoğrafçı ve sanatçının kenti bir özne olarak tanımlaması, kentle etkileşimler, eşitlenmeler ve sorgulamalarda bulunması olarak ortaya çıkar. Bu yönüyle Çağdaş Sanatta Kent yorumları kenti bir özne olarak ele alan çalışmalar doğrultusunda ele alınacaktır. Dünyada kenti bir özne olarak alan Kent yorumları değerlendirilecek, sonrasında Türkiye'de 2000 sonrası Kent yorumları incelenerek

çıkarımlarda bulunulacaktır.

3.2.1. Dünyanın İmge Fotoğrafları

Dünyanın kentleri küreselleşme, liberal ekonomiler, sanayi, göç, milliyet, inanç gibi bir çok kavramın ortak mekanı, uluslararası iletişim ve etkileşimlerin merkezidir. Özne ve merkez bağlamında kent bu kavramlar çerçevesinde ele alınmış olup, farklı bağlam, teknik ve yorumlarda ortaya çıkar. Çağdaş Sanatta fotoğrafın yükselmesi bu alanı nitelemek ve güçlendirmekten ziyade kavramsal olarak ele almayı gerektirir (Cotton, 2014:8). Günlük iletişimizi etkileyen bu türden bir kullanım fotoğrafın Çağdaş Sanat ekseninde kentli öznenin düşünce bazlı değişimlerini yönlendirmesi açısından önemlidir. Dünyanın kentleri bienaller, fuarlar gibi etkinlikler, kenti konu alan yorumlar ile kavram ve bağlamlar ile kitleleri yönlendirici etkilere sahiptir. Postmodern kenti tanımlamada fotoğrafın ifşa edici özelliği, kentin zaman-mekan-hareketini imgeye dönüştürdüğü, kentli öznenin düşünce biçimlerini aktardığı ifade edildi. Bu bağlamda kent fotoğraflarının dünya örnekleri teknik, bağlam ve içerik yönünden ele alınacaktır.



Fotoğraf 59: Philip Lorca Dicorcia,New York,1998

Philip Lorca Dicorcia'nın New York fotoğrafı dış mekanda ışık kullanımı, kentli özneye ilişkin bir saptama ve tiyatro kurgusu içeren yapısı ile belgesel fotoğrafın sınırlarını aşar. İzleyen için fotoğraf kent ekseninde kendini başkalarına göre tanıma ve tanımlamasına aracılık eder. Fotoğraftaki figürlerin birbirinden farklı konum ve karakterleri bir anlamda yabancılıklarını da vurgular. Fotoğraf bir yandan

da kentin hareketini sabitleyerek lekesel etkilerini güçlendirir.



Fotoğraf 60: Trish Morrisey, Rachael Hobson, 2007

İngiliz orta sınıfına bir eleştri niteliği taşıyan Front serisinde Morrisey plajda güneşlenen ailelerin arasında kendisini o ailenin bir parçası olarak fotoğraflar. Kentli öznenin herkese dahil ve hariç olduğu kent yaşamındaki durumunu anlatır. Özneler tek başına veya başkaları ile sürekli bir etkileşim, iletişim ve karşıtlık içindedir. Bu çift taraflı durum Morrisey'in kendini konuya dahil eden Belgesel yaklaşımında belirgindir. Kentli öznenin değişken durumları, insani halleri Dicorcia'nın soğuk mizaçlı fotoğraflarına nazaran sıcak samimi bir durumda ortaya çıkar. Figürlerin lekesel etkileri fotoğrafın estetik boyutunu biçimlendirir.



Fotoğraf 61: Paul Seawright, Between, 2003

Gallerdeki çelik eritme ocakları ve çevresinin durumuna ilişkin lekesel etkilere sahip Between fotoğraflarında Seawright ekolojik bir duyarlılığı görselleştirir. Between serisinin mistik etkileri, tarihsel ve politik bağlamları estetik yönünü aşan bir bağlam üretir. Seawright kenti mistik bir kurguda ele alarak ilahi olan ve dünyevi olan arasında ilişkiler kurar.



Fotoğraf 62: Takashi Homa, Tokyo Suburbia,1998

Takashi Homa'nın fotoğraflarında biçimsel unsurlar lekesel öğeler ve kompozisyon unsurları ile sağlanmaktadır. Tokyo Suburbia çalışmasında kente ilişkin öğeler yabancı bir gözün nesnel yorumları olarak öne çıkar. İçerik bağlamında ele aldığı hikayeler, kent yaşamı, tüketim kültürü gibi konuları ele almaktadır. Kentli öznenin figüratif temsilinin ve zamansal göstergelerin fotoğrafta yer almaması zamandan ve özneden soyut bir düzeyde kentin ele alınmasının belirgin temsilleridir.



Fotoğraf 63: Dan Holdsworth, A machine for living,1999

Dan Holsworth, Le Corbuiser'in ‚'ev bir yaşam makinesidir'' sözüne atıfla kenti yaşam makinesi olarak tanımlar. İngiltere'nin Kent ilçesinde bir alışveriş merkezini ve çevresini uzun pozlamalar ile fotoğraflar. Psikolojik manzara olarak tanımladığı fotoğraflarında alışveriş merkezi kıyamet sonrası için bir sığınaktır. (Taylor, 2003, A Machine for Living, Tate.org, 05.11.2016, Untitled 1999, http://www.tate.org.uk/art/artworks/holdsworth-a-machine-for-living-untitled-p78536). Holdsworth aynı zamanda kentin hareketini, dinamizmini makinenin otomatik hareketlerini hatırlatan tarzda sunar. Kent lekesel bir soyutlama ve Modernizme referans veren bağlamı ile psikolojik etkilere sahip bir mekandır. Futurist yaklaşımın hız algısı, kent mekanının ritmi ile imgeye dönüşür.



Fotoğraf 64: Gregory Crewdson, Untitled, 2004

Gregory Crewdson, Amerikan kasabaları, evleri ve komşuluk ilişkilerine yönelik çalışmaları ile kente ilişkin belgesel ve kurgu arasında bir bakış açısı sunar. Crewdson'un fotoğrafları William Eggleston, Walker Ewans ve Edward Hopper'dan izler taşırken sinematografik etkiler barındırır. Crewdson bu durumu önceki ve sonraki arasındaki dondurulmuş zamanda asla çözümlenmemiş bir soru olarak tanımlar (Artsy, 2017, Gregory Crewdson, Artsy.net, 22.11.2016, https://www.artsy.net/artwork/gregory-crewdson-untitled-46). Crewdson'un fotoğrafları Amerikan kent yaşamını sinematografik kurguda estetize ederken bir yandan da Robert Frank fotoğraflarındaki Amerikalı kimliğini dramatize eder. Hopper'in resimlerinde görülen postmodern kentli kimliği Crewdson'da kasabaya inerek yerelleşir. Hikayeler kent ve kasabaya ilişkin dramatik bir yabancılaşmanın

ve yanlızlaşmanın özne bağlamındaki sorgulamalarını içerir.



Fotoğraf 65: Tammam Azam, Freedom, 2013

Tammam Azam Suriye‘deki savaşı, yıkımı ve acıları kent yıkıntıları üzerinden anlatır. Modern Sanat’ın imgelerinden olan Klimt’in ‚kiss‘ isimli resmi savaş sonrası oluşan kent yıkıntılarını estetize eder. Azam bu çalışması ile sanat,siyaset ve savaş ilişkilerine referans verirken Avangard bir yöntem ile buluntu nesne pratiğini sürdürür denebilir. Azam’ın çalışmaları Artun’un deyimi ile yıkıntı estetiğine ilişkin bir örnek olarak değerlendirilebilir (Artun, Örge, 2014: 193). 11 Eylül Amerika ikiz kulelerine yapılan saldırıların yarattığı yıkıntı estetiği bir anlamda günümüz sanatının çağdaş sanat bağlamında genişleyen estetik alanını oluşturur denebilir. Kent dokusu düzenli-düzensiz, var-yok halleri ile avangard tavırların öznesi ve nesnesi olarak devam eder.



Fotoğraf 66: Andreas Gursky, Spectacular City, Düsseldorf, 2007

Fotoğrafı Çağdaş Sanatta etkin olarak kullanan Gursky'nin çalışmaları büyük boy baskılar, kente bütünsel yaklaşım ve perspektif yoksunluğu gibi özellikleri ile ön plana çıkar. Gursky Kent ve mekana ilişkin kendi tekniği ile gerçekleştirdiği fotoğraflarında perspektif yoksunluğu ile düz bir yüzey haline gelir. Gursky böylece kitle karşısında kendini merkez haline getiren kentli öznenin temsilcisi olur. Perspektif Kahraman'a göre öznenin merkezde olduğu bir bakış açısının getirisi iken Gursky öznenin merkezde olduğu bu düşünceyi diğer özneleri de kitleye dahil eden bir dönüştürme sürecine getirir. Kitlenin her bir parçası öznedir. Bütün özneler merkezdir. Bu yönüyle Gursky'nin çalışmaları günümüz kentli özneye özgü bireysellik ve narsistik eğilimleri meşrulaştıran tüketim kültürünün realizasyonu olarak düşünülebilir.

Çağdaş Sanatta Dünya'dan fotoğrafik kent yorumları ele alındığında fotoğrafın teknik sınırlılıklarının sorgulanması, kente ilişkin imgelerin zaman ve mekandan bağımsızlaşması, avangardist tutumların biçim değiştirmesi, merkez-periferi ilişkilerinin sorgulanması, tarihsel-güncel bağlamların oluşturulması, özne-kimlik-kitle ilişkilerinin girift yapısınının çözümlemesi gibi özellikler görülebilir. Holdsworth, Seawright gibi örneklerde görüleceği üzere fotoğrafın lekesel estetik bileşenleri bağlamsal yönünü aşan bir düzeydedir. Kent yorumlarının kent imgesine koşut oluşan estetik bileşenleri yorumların Modernist kent tasarımından bağımlı olduğunu göstermektedir. Modernist kent tasarımının estetiği biçimlendiren baskın yapısı kullanılan araç, bakış açısı ve sunum düzenlemeleri ile dönüştürülmektedir. Öte yandan kent yorumlarının kentleşme, çevre, tarih, kimlik ve kitle ile iişkisi açısından modernist sanat yorumlarından farklılaşır. Paul strand ve Alexander Rodchenko'nun fotoğrafları döneminin ideolojilerine referans verirken Seawright ve Azzam postmodernin parçalı özne, kent ve mekanına ilişkin kendi anlatılarını oluşturur denebilir. Çağdaş Sanatın patriyotist arac olmasi bağlamında Crewdson Amerikalı kimliğine ilişkin tanimlama ve yüzleşme yapar. Benzer şekilde Azam Suriyede' ki savaşa ilişkin yorumunu kent ve modern sanat imgeleri üzerinden tepkisel bir boyutta ortaya koyar. Bu yönüyle Çağdaş Sanatın makine kenti bir çok yönden gözlenir, yorumlanır parçalanır ve araç olur

3.2.2. Türkiye'nin Kent İmgeleri

Çağdaş sanatta fotoğrafın sanatçının öznelliği ve fotoğrafçının yorumu olarak başlıca iki yaklaşım olduğuna değinmiştik. Farklı disiplinleri çalışmalarında kullanan sanatçılar fotoğrafı çalışmalarının ya merkezinde ya da destekleyici bir unsur olarak kullanmaktadır. Modernin anlatım dilini sınırlayıcı yaklaşımı Çağdaş Sanatta sanat disiplinlinlerinin birleştirilerek kullanılması, farklı mekan ve zaman korelasyonları kurulması ile aşılır. Bu anlamda fotoğraf kendi anlatım dilini geleneksel belgesel yaklaşımların farklılaşması, kompozisyon kurallarının dikkate alınmaması veya esnetilmesi olarak karşılık bulur. Çağdaş sanat; sanat disiplinlerini parçalayıp, birleştirirken fotoğrafı oluşturan bileşenler de aynı sürece tabi olur. Bu yönüyle Çağdaş Sanatta fotoğraf kullanımının genel hatları ile Fotoğrafın kendi ifade sınırları içinde sorgulamaya, parçalamaya dayalı estetik, bağlam ve kompozisyon süreçlerini oluşturduğu düşünülebilir.

Çağdaş Sanatın melez pratiklerinden kasıt fotoğraf dışında işler üretip fotoğrafı bir ifade aracı olarak kullanan sanatçılara ilişkin bir tanımlama ihtiyacıdır. Çağdaş Sanatın melez pratiklerinde fotoğraf kullanımı fotoğrafın kendi teknik ve estetik diline ilişkin geçerli bir karşılık sağlamamaktadır. Bu yönüyle Çağdaş sanatın geniş uzamı soyut, belgesel, deneysel vb. fotoğraf yaklaşımlarını bağlamı ekseninde kabul eder denebilir. Bağlam bu anlamda Çağdaş Sanatın melez pratiklerinde fotoğraf kullanımının temel argümanıdır denebilir. Bu bakış açısı ile fotoğrafı kullanan Türk sanatçıların çalışmaları bağlam ve fotoğraf açısından ele alınacaktır.



Fotoğraf 67: Ferhat Özgür, Akrobat, 2013

Resim eğitimi alan Ferhat Özgür fotoğrafın kavramsal deneysel boyutları ile istediği anları sabitleyebileceği bir araç olarak görür (Özendes, 2016:288) 2013 tarihli Akrobat fotoğrafında küreselleşme, göç ve sermaye arasında ilişkiler kurar. Pariste kurguladığı fotoğrafında kompozisyon kurallarına ilişkin bir kaygı gütmeksizin bir an oluşturur. Kurgusal yaklaşımı fotoğrafın genel karakteristiğini, içerdiği mimari ve figür ise bağlamını oluşturur. Mimari bileşenler bati modernitesine ilişkin bir referans iken figürün sıradan olmayan duruşu göçün getirdiği problemlere ilişkindir.



Fotoğraf 68: Aydan Murtezaoğlu, İsimsiz, 1998

Aydan Murtezaoğlu'nun 1998 tarihli ‚isimsiz' isimli çalışmasında kentli özne kent ile bir karşılaşma halindedir. Batmakta olan bir kente bakan figür içerisi dışarısı gibi sorgulamaların yanında çevre ile ilgili bir duyarlılığı sembolize eder(Erek, 2012:111). İstanbul sular içinde batmaktadır. Figür ise kayıtsızlık gösterecek duruma gelmekte sadece izlemektedir. Figür merkezde, yanlız ve izleyendir. Kentin çarpık yapılaşması, insanı yanlızlığa iten yapısı, çevresel problemler öznenin merkezde bir hiçlik ve kayıtsızlık düzeyinde kalmasına ve sadece izlemesine neden olur.



Fotoğraf 69: Banu Cennetoğlu, Korkutan Asyalı Adamlar,2005

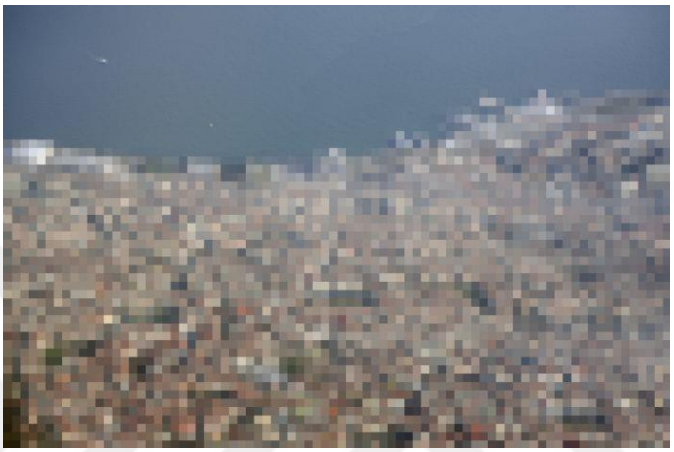
Banu Cennetoğlu'nun 2005 tarihli ‚Korkutan Asyalı Adamlar' isimli fotoğrafında Kente ait yeşil bir alan içindeki figürler kırsal bir görünümü çağrıştırır. Bir yandan insanın ilkel yönüne işaret eden, bir yandan da kent ve periferi ilişkisini kentin içinde periferi olarak sunar. Figürler izleyene yanlız ve yabancı kendi hikayelerinin oyuncularıdır. Kentin taşraya dolayısı ile periferiye yabancılığı, figürlerin çevresine yabancılığı mekanın gerilimli atmosferinde ortaya çıkar.



Fotoğraf 70: Neriman Polat, Şehir, 2008

Neriman Polat'ın 2008 tarihli Şehir serisinde Kentleşme, göç, kültür, merkez, periferi gibi kavramlara ilişkin bağlamlar içerir. Göç ile kentlileşen kırsal yöre insanı kültürünü yaşadıkları mekanların cephelerine yansıtmaktadır.
(Polat, 2008, Şehir Serisi, NerimanPolat.com, 10.11.2017,
http://www.nerimanpolat.com/works/2008/2008_07.htm,)

Kent yeni misafirleri içi artık bilinen, dönüştürülen, içselleştirilen bir mekandır. İçselleştirme kültürel öğelerin mekanlar üzerinde dışavurulması ile oluşur. Çarpık kentleşmenin eklektik uslubu kolaj düzenlemesi olarak fotoğrafta karşılık bulmaktadır. Mozaiğin geleneksel sanata ilişkin göndermeleri fotoğrafın kolaj tekniği ile ortak bir noktada buluşarak sıradan anlamı ile bir doğu batı sentezinin araç, biçim ve içerikte buluşmasına olanak sağlar.



Fotoğraf 71: Zeynep Beler, İskan,2012

2012 tarihli iskan isimli fotoğrafında Zeynep Beler İstanbulun çarpık yapılaşmasına ilişkin durumu pikselleşmiş bilgisayar görüntüsü ile parodik bir biçime dönüştürür (Galeri Zilberman, 2010, Zeynep Beler, Zilberman Gallery, 22.11.2016, http://www.zilbermangallery.com/zilberman/zeynep-beler-a220-tr.htm). Çarpık kentleşme sanatçıların sıklıkla başvurduğu bir konu olmakla birlikte Beler'in fotoğrafında sayısal teknoloji ekseninde bir yoruma dönüşür. Kent ve kent planlamasına ilişkin eleştri kitlelerin iletişiminde önemli yer tutan sayısal teknolojinin biçimsel bir estetik oluşturması süreci ile karşılık bulur.



Fotoğraf 72: Seydi Murat Koç, Yerden Yüksek, 2012

Seydi Murat Koç 2012 tarihli ‚Yerden Yüksek' serisinde postmodern mimarların yapıları üzerinde figür ve kent düzenlemeleri yapar (Seydi Murat Koç, Yerden Yüksek, SeydiMuratKoc.com, 22.11.2016 http://www.seydimuratkoc.com/tr/yerdenyuksek.html). İktidar, eklektik postmodern mimari, kent ve kadın gibi bağlamlar kurularak Kahraman'ın Türk pop art'ı olarak nitelediği bir bakış açısı sunar. Koç'un yerde yüksek serisinde postmodern mimari ve kent bir karmaşa içindedir. Modern ve Postmodern mimarlığın içiçe geçtiği günümüz günümüz kentlerinin karmaşası Koç'un çalışmalarında pop art biçimciliği ile kiçleşir estetize olur.

Fotoğraf Çağdaş sanatta sanatçının öznelliği çerçevesinde üretim ve sunum biçimlerinin bir parçası olarak bağlamları doğrultusunda anlam kazanmaktadır. Sanatçıların kente ilişkin gözlem, düşünce ve yorumları kısmen belgesel fotoğraf yaklaşımı, kısmen avangard yaklaşımlar içerir. Belgesel yaklaşımların bağlamları ile birlikte kurgusal bir yaklaşım içerdiği düşünülebilir. Kolaj, manipülasyon gibi fotoğraf tekniğini kullanan yaklaşımlar kurgusal bir tümevarım yapmaktadırlar. Kenti fotoğraf teknik ve kompozisyon bileşenleri ile yeniden kurgulayarak yorumlarını gerçekleştirirler. Her ne kadar fotoğraf tekniği kullanılsa da Çağdaş Sanatta sanatçının öznelliğinin parçası olan kent yorumları bağlamları ile anlam ve değer kazanmaktadır.

3.2.3. 2000 Sonrası Fotoğraf ve Kent

Çağdaş Sanat fotoğraf pratikleri sanatçının öznelliği ve fotoğrafçının yorumu olarak iki başlıkta değerlendirildi. Sanatçının öznelliği çerçevesinde ele alınan fotoğraf pratiklerinin bağlam yönünün anlamı biçimlendirdiği ifade edildi. Fotoğrafçıların yorumları açısından ele alındığında teknik olanaklar ve bu olanakların sınırlarının sorgulanması söz konusudur. Tekniğin biçimlendirdiği yorum, fotoğrafik düşünce biçimini ve estetiğini belirleyecek düzeydedir. Fotoğrafçıların yorumları fotoğrafik düşünce biçimi ve teknik ile ortak bir zemindedir.

Osmanlı imparatorluğunda kent fotoğrafı asker fotoğrafçılar, saray fotoğrafçıları ve doğu'yu keşfetme amacıyla seyahat eden gezgin fotoğrafçılar ve kartpostal yayımcılığı ile başlar. Fotoğrafın görselliği birebir aktarabilmesi politik dönüşümler yaşayan döneminin devletleri tarafından farklı amaçlarla kullanılmasına olanak sağlar. İktidarını kitleler ile paylaşmak durumunda kalan krallar görsellik ile iktidarını gözlemler. Zira Abdulhamit'in İmparatorluğu tanımak için çektirdiği fotoğraflar bu duruma örnektir. Aynı dönemlerde gazeteciliğin, posta teşkilatının kurulması fotografın etkinligini artıran bir diğer husustur. Cumhuriyet döneminde gelindiğinde yeni devletin ideolojisini yayma amacı ile fotoğraf dergilerde, ideolojik yayınlarda, yeni Cumhuriyetin mimari yapılarının görselleştirilmesinde kullanılır (Gökgönül, 2016:29-46). Fotoğraf genel hatları ile devlet ideolojisinin bir aracı olarak romantik bir duyarlılık ile Türkiye'nin kentlerine ilişkin görsel kayıtlar sunar. Cumhuriyet döneminde kent fotoğrafına ilişkin ele alabileceğimiz Othmar Pferschy'nin fotoğrafları ülke tanıtım sergiler, albümler, okul kitapları, para ve pulları üzerinde kullanılır (Gökgönül, 2016:47-73).



Fotoğraf 73: Othmar Pferschy, İstanbul, 1940'lı yıllar

Pferschy'nin fotoğrafları belgesel yaklaşım ile birlikte mimariyi ve kenti yalın bir yaklaşım ile görselleştirme amacı taşır. Ülke tanıtımında kullanılan fotoğrafları yeni Cumhuriyetin görsel olarak varolmasında önem taşır. İmparatorluktan Cumhuriyete dönüşen Türkiye mimari, giyim ve kültürel yaşam ile yeni kimliğini oluşturmakta Pferschy'nin fotoğrafları bu dönüşüme tanıklık etmektedir.

1970'lerde günümüze belgesel fotoğrafın Ara Güler, Gültekin Çizgen gibi farklı yaklaşımları içinde izlerini bulabileceğimiz Kent fotoğrafı, 1980 sonrası kültür ve sanata devlet desteklerinin artması, liberal ekonomi politikaları ile günümüz anlamı ile fotoğrafçının veya farklı disiplinleri kullanan sanatçının öznel yorumlarına olanak sağlar.

Bu anlamda Mimari fotoğrafta Sami Güner'in (1915-1991) çalışmaları Kent fotoğrafına ilişkin arketip özelliği gösterir. Sami Güner 1960-1990 yılları arasında Kültür Bakanlığı'nın Türkiye'nin tanıtımı için fotoğraflar çeker. Kişisel çalışmaları ve tanıtım fotoğrafları ile Sami Güner Cumhuriyetin ilk yıllarındaki devlet ideolojisinin görselliğinin devamı sayılabilir. Güner'in fotoğrafları romantik bir duyarlılık ile belgeleme ve tanıtım işlevi ile öne çıkar. Kente ilişkin fotoğraflarında anıtsal mimari yapılar kompozisyonlarının belirleyici özelliğidir. Romantik bir duyarlılık içeren fotoğraflarının kültüre, tarihe, turizme ilişkin referanslar sunmuştur. Tanıtım fotoğrafının mükemmeliyetçi teknik arayışı Güner'in fotoğraflarında görülebilir. Güner'in teknik hakimiyeti fotoğraflarının kenti estetik ve bütüncül bir

bakış açısı ile yorumlamasına imkan tanımıştır.



Fotoğraf 74: Sami Güner,1971, Taksim Meydanı



Fotoğraf 75: Sami Güner, Ankara Yenişehir, 1960 sonları

1990 öncesi kente ilişkin fotoğrafların birebir öznel bir yorumdan ziyade tanıtım, işlevsellik ve belgesel yaklaşımlar çerçevesinde gelişmiştir.. Kente ilişkin bireysel bir takım yaklaşımlar olsa da Çağdaş sanat bağlamında Kente ilişkin fotoğraf üretimleri 1990 sonrası dönemde anlam kazanır. 1990'lar sonrası kente artan göç, fotoğraf teknikleri ile artan üretim olanakları, liberal ekonomik politikalar, kentin kavramsal bir nitelik kazanmasını getirir. İstanbul bienalleri kavramsal açıdan kenti ele aldığı gibi fotoğrafı da bu doğrultuda yönlendirir. Zira fotoğrafın Çağdaş sanat pratiklerindeki kullanımı aracı, biçimi ve içeriği sorgulamaya yöneliktir. Kent ve Çağdaş sanat ilişkisi fotoğrafın çoğalan imgeleri ile araç, teknik ve biçim düzeyinde ortaklığını gündeme getirir. Fotoğraf hızlanan kentin imgelerini kendisi için ve çağdaş yaklaşımlar için biriktirir. Modern dönemde fotoğrafın teknik arayışları çağdaş sanatta tekniğin bağlamı ve biçimi yönlendirdği kendine has bir dil olmuştur.

Bu anlamda fotoğrafçıların öznel yorumları çerçevesinde gelişen Kent yorumlarına ilişkin Nuri Bilge Ceylan, Ahmet Elhan Yardimci, Cemal Emden, Murat germen, Ferit Kuyaş, Ali Taptik, Serkan Taycan, Sevim Sancaktar, Alp Sime, Metehan Özcan'ın çalışmaları değerlendirilecektir.



Fotoğraf 76: Nuri Bilge Ceylan, Curved Street in Winter, İstanbul, 2004

Aynı zamanda yönetmen olan Nuri Bilge Ceylan 2004'te başladığı Türkiye Sinemaskop serisinde Kent ve taşraya ilişkin Panoromik fotoğraflar çeker. Panoromik format görüntüler ile Kentin yatay düzlemde bütüncül bir bakış açısı ile ele alır. Biçimsel ve lekesel unsurların yanında hareketi betimleyen sinematografik etkiler fotoğraflarını güçlendirir. Teknik hakimiyetini, sinematografik bakış açısı, melankolik kompozisyonlar ve hikayeler ile birleştirir. Ceylan'ın fotoğraflarında Kent yanlız bir öznenin içinde ve dışında olduğu küçük hikayelerden oluşur denebilir.



Fotoğraf 77: Ahmet Elhan, Gece Manzaraları, 2010

Ahmet Elhan fotoğraflarında tekniği ve kavramsal süreçleri sorgulayan bir yaklaşım içindedir. Gece Manzaraları ve yıkım manzaraları serilerinde ışık ve fotoğraf tekniğinin sınırları sorgulanarak Kente ve mekana özgü lekesel soyutlamaya varan bir yorum söz konusudur. Fotoğrafın ideolojik bir bütünün parçası olduğunu, iyi düzenlendiğinde izleyicinin bilincini etkilediğini ifade eden Elhan teknik yetkinliği ile fotoğrafın sınırlarında düşüncelerini aktarır (Özendes, 2016:125). Yıkım ve Gece Manzaraları serisi soyut biçimlerinin yanında teknik sorgulamaların estetik dönüşümü ile bağlamlarını oluştururlar. Elhan'ın fotoğraflarında Kent, melankolik ve yanlız kentli öznenin soyut imgelerine dönüşür.



Fotoğraf 78: Cemal Endem, Şişli City Hall, 2013

Mimarlık eğitimi alan Cemal Emden'in fotoğraflarında mükemmelliyetçi yaklaşım ve modernist bakış açısı görülebilir. Fotoğraflarında mimari yapılar, parçaları ile kentin bir bileşenidir. Bu anlamda Kent fotoğrafına mimari yapılar ve çevreleri ile etkileşimleri bağlamında işlevsel bir yorum getirir. Modernist mimari'nin zaman, mekan, eylem birlikteliği Emden'in fotoğraflarında ışık, mekan ve kent olarak karşılık bulur denebilir. Mimari yapılar doğa ile ve kent ile etkileşimler kurarak fotoğrafın biçim ve estetiğini belirler. 2016 yılındaki Çapraz Yansımalar: Mimarlık, Fotoğraf ve Metin sergisi ile Le Corbuiser'in yapıtlarına odaklanarak Modernist Mimariye ilişki bağlamlarını kurgular. Emden böylece fotoğraftaki teknik mükemmeliyetçiliğini Modernist Mimar Le Corbuiser'in yapıtlarını fotoğraflayarak Modernizm, Postmodernizm, Mimarlık ve Fotoğraf kavramlarını sorgulamaya neden olur. Mimarlık, tarih, Modernizm, kent ve doğa biçimci bir estetik doğrultusunda bağlamlarını kurgular.



Fotoğraf 79: Murat Germen, Muta-morphosis - Istanbul, Galata Tower #1, 2015

Yurtdışında Mimarlık eğitimi alan Murat Germen fotoğraftaki teknik yetkinliği ve sayısal müdehaleler ile kenti dönüştüren, zaman zaman belgeleyen çalışmalar üretir. 2000 yılından itibaren sergiler açmaya başlayan Germen'in fotoğraflarında Kenti bölüp parçalayan, birleştiren bir uslup sözkonusudur. Germen'in fotoğrafları sadece üretim biçimleri ile değil sunum biçimleri de kendine özgüdür. Büyük boy, içten aydınlatmalı fotoğraflar ile Kent bir bakıma simüle edilir. Bu yönüyle Germen'in deneyimlediği ve hayal ettiği kentlere ilişkin bir simülasyon yaratma çabası içinde olduğu düşünülebilir. Germen'in sayısal müdehaleleri simülasyon çabası ile ilişkili bir düzeyde tekniğin biçimlendirdiği yorum olarak değerlendirilebilir. 2014 tarihli Muta–morphosis serisinde sayısal müdahaleler ile kent bir dönüşüm içindedir.



Fotoğraf 80: Ferit Kuyaş, City of Ambition, 2005

Hukuk eğitimi alan Ferit Kuyaş iç mekan , belgesel, mimari ve kent fotoğrafları üretir. Kent fotoğrafları mimari ve belgesel yaklaşım olarak gelişir. Kent fotoğraflarında mimarinin kent ve doğa ile ilişkileri bağlamında parça ve bütün ilişkileri koparılmıştır. Bu yönüyle postmodern bir tavırla ile Kentleri yorumlamıştır. Kuyaş'ın fotoğraflarında kent ve mimari işlevsellikleri ile değil fotoğrafik kompozisyonların estetik bileşenleri olarak mevcuttur. City of Ambition serisinde Çin'in Chongging şehrinin gelişimini fotoğraflayarak kompozisyonlarındaki estetik biçimciliğini kentleşme, sanayileşme, hava kirliliği gibi bağlamlar ile birleştirir (Özendes, 2016:202).



Fotoğraf 81: Ali Taptık, Şaşılacak Bir Şey Yok, 2009

Mimarlık ve fotoğraf eğitimleri alan Ali Taptık fotoğraflarında belgesel yaklaşımlar ile kent dair kişisel hikayelerini, kamusal alan-mahrem alan, kriz-direniş gibi kavramlar çerçevesinde ele alır. Kaza ve Kader serisinde kişisel hikayeleri lekesel soyutlamalar, portreler ve mekanlar ile kurgular. Şaşılacak bir şey yok serisi kentin alışılmadık farklı durumlarına ilişkin mekanlar ve lekesel soyutlamalar içerir. Osmanbeye bakmak serisinde fotoğraflar Mimari çizimler ve detay fotoğraflar ile desteklenir. Tanıdık yabancılar serisi kente ilişkin bir kimlik belirleme süreci olarak görülebilir.



Fotoğraf 82: Ali Taptık, Osmanbey'e Bakmak, 2013

Çağdaş sanat tanım ve kavramları yerine ifade etmek istediklerine odaklanan Taptık Kent fotoğrafını kavramsal ve bağlamsal çerçevede ele alır. Ali Taptık şehre ait kavramları serilerinde incelediğini ifade eder. Öte yandan Mimariyi bir bilgi üretme biçimi olarak görür. Mimari ve Sanat pratikleri arasındaki ilişkilere odaklanır. Mimar kimliğinin etkisi ile İstanbulu fotoğraf ile dönüştürme amacında olduğunu, fotoğrafı soyut alanda tutarak kuramsal araştırmalara yöneldiğini ifade eder (Ali Taptık Söyleşisi, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Şubat 2016) Taptık'ın kent yorumları kentteki sosyal ilişkilerden, mekanların tarihsel bilgilerinin soyutlanmasına, kültürel göstergelerden, kentin kavramsal karşılıklarına bir çok detay içerir. Belgesel fotoğrafın insanı merkeze alan bölgesinde mekan, insan hikayeleri ve kent kimlikleri üzerinden anlatısını oluşturur. Bu yönüyle fotoğrafı kente ilişkin bir dönüştürme amacının aracı olarak görmek mümkün görünmektedir. Taptık'ın mimarlık eğitimi, tarihsel okumaları ve güncel kent meselelerine kavramsal yaklaşımı kentin dönüşümüne tanıklık olarak değerlendirilebilir. Nitekim belgesel yaklaşımında kente ilişkin güncel meseleler ve kavramsal bakış açıları ortak bir görselde birleşir. Taptık'ın Osmanbey'e Bakmak serisi mimari çizimler ve fotoğrafı

birleştirerek melez çağdaş sanat pratiklerinde yer alır.



Fotoğraf 83: Serkan Taycan, Agora, 2014

İnşaat Mühendisliği ve fotoğraf eğitiminin ardından belgesel fotoğraf ile çalışmalarını yönlendiren Serkan Taycan kenti kavramsal yaklaşımda ele alır. 2007-2009 yılları arasındaki Habitat projesinde kırsal görünümler kent-taşra ilişkisine gönderme yapar. Fotoğraflar kare formatta sergilenir. 2010-2013 tarihleri arasındaki Kabuk serisinde kentleşmenin doğadaki tahribatını göz önüne serer. 2013'te başladığı Agora serisinde kenti meydanlar üzerinden ele alır. Taycan'ın uzun bir zamana yayılan Habitat, Kabuk ve Agora isimli serileri kenti taşradan merkeze giden bir çizgide inceler. Habitat'ta taşra görüntüleri ile başlayan seri kentin tarihsel oluşumunun görsel hikayesi olarak değerlendirilebilir. Taycan Habitat serisinde İstanbul ile kurduğu ilişkiyi çocukuğulunun geçtiği taşra üzerinden ele aldığını ifade eder. 2009 yılından itibaren toplu konut, ekolojik tahribat göç ve göçün getirdikleri üzerine gelişen politik söylemler çerçevesinde kent duyarlılıkları ve kent hareketlerinin yoğunlaştığını ifade eder. Bu doğrultuda İstanbul ile bir hesaplaşma içerisinde; Habitatta taşraya, kabukta kent çeperi ve periferiye, agorada kent meydanlarına odaklanır (Serkan Taycan Söyleşi, Trt İstanbul Stüdyoları, İstanbul, Şubat 2016). İki deniz arası isimli yürüyüş performansında ise Kabuk serisinde fotoğraf çektiği noktaları bir rotaya dönüştürür. Bu rotada insanların katıldığı yürüyüşler düzenler. Kenti kentleşme üzerinde ele alan Taycan İki Deniz arasında

projesi ile politik duyarlılık içeren kişisel yaklaşımını performatif bir eyleme dönüştür. İki Deniz arası politik tartışmaların da merkezinde olan 3. Köprü'nün geçtiği bölgelerden oluşur. Fotoğrafik malzeme ile yapılan gerçeklik ile soyutlama arasında gidip gelen çalışmaları yaratıcı bulduğunu ifade eden Taycan, Agora sergisinde fotoğraflarını 3 boyutlu ışıklı kutular üzerinde sergileyerek çağdaş sanatin melez pratiklerine dahil olur. Taşradan kente Taycan'ın fotoğraf çalışmaları Agora serisi ile fotoğraf ve 3 boyutlu yapı arasında kenti fotoğrafik bir dille simüle eder. Bu yönüyle Murat Germen'in ışıklı çerçeveler içinde simüle ettiği Kent 3 boyutlu bir yerleştirme içerisinde yer alarak fotoğrafik düşünce biçiminin sınırlarını genişletir.



Fotoğraf 84: Sevim Sancaktar,Transformer 11, 2009



Fotoğraf 85: Sevim Sancaktar, Beni Unutma , 2013

Sevim Sancaktar'ın Gezi parki eylemleri öncesi ve sonrasinda gerceklestirdigi Transformer ve Beni Unutma serileri kent ve toplumsal hareketler baglaminda karsilik bulur. 2009 yılında basladigi Transformer serisinde elektrik trafolari uzerine yapilan resimleri fotograflar. 2013 yilinda ayni resimleri tekrar fotograflar. Beni unutma adini verdigi bu seride, trafo resimlerinin bir kismi gezi parkı eylemleri ile ilgili yazilardan sonra sansure uğrayıp, boyanmistir. Resimlerin bazilari tamamen veya kismen silinmistir. Transformer ve Beni Unutma serisi gerçeklik ve temsiliyet uzerine gezi oncesi ve sonrasi olarak karsilik bulur (Özendes, 2016:124). Sancaktarin fotoğraflari trafo resimlerine yazi yazanlara ve iktidara elestiri niteliğindedir. Nitekim trafo resimleri kitlenin sanat pratikleri ile iliskisi baglaminda kamusal bir özellik gosterir. Kente iliskin kamusal görsel, farklı ideolojilerin aracıdır. Sancaktar bu durumu farklı zaman dilimlerindeki görüntüleri ele alarak dönüştürür.



Fotoğraf 86: Alp Sime, Uzun, 2003

Belgesel fotoğrafin minimal bir yaklaşımı olan Alp Sime' nin çalismalari lekesel etkileri ve bicimsel kompozisyonlari ile ön plana çıkar. Çalismalari modernin etkilerini tasimakla birlikte mizahi etkiler barındıran estetik ve güçlü bir anlatım ortaya koyar (Özendes, 2016:218). Alp Sime'nin fotoğrafları kentin minimal hikayeleri ve soyutlamalar olarak degerlendirilebilir. Modernin biçime dayanan estetigi kucuk ayrintilar ve mizahi parcalar ile birlesir. Bir anlamda kentin hallerine iliskin durum komedilerini gorsellestirir denebilir. Kent bütünde değil parcalarda ve bu parcalarin hikayelerinde var olur. Ali taptik'in mekanla özdeşleşen hikayelerine nazaran Sime' nin fotograflarinda mekan sadece bicimsel ve lekesel bir unsurdur. Siyah beyaz fotografa olan hakimiyeti tonlarin yaratigi lekesel etkileri kontrol edebilmesine ve fotografin modern kokenlerine referans vermesine olanak saglar. Kente iliskin öznel yorumunun temelinde modernist estetik ve kent durumlarını minimalize ederek mizahi baglamlar üretmesi mevcuttur.



Fotoğraf 87: Metehan Özcan, Remote, 2008

Görsel iletisim tasarimi alaninda yüksek lisansini tamamayan Metehan Özcan „Remote“ serisinde kenti ışıklarin betimledigi bos bir mekan olarak yorumlar. Mekanlar isik ve karanligin dengesinde yansitan bicimsel kompozisyonlara dönüşür, lekesel soyutlamalar mekanin bicimsel ozellikleri ile bileşerek kendine has atmosferini olusturur. Herhangi bir insan izinin olmadigi siradan mekanlarin lekesel ve bicimsel estetikle aktarimi avangard bir yaklaşımın fotoğrafın sınırlarini sorgulaması ile ilgili olarak değerlendirilebilir. Özcan'in bağlamini belirleyen kentli bireyin mekanla kurdugu öznel deneyimler alanındadır. Kent mekanlarinin tekinsizligi bir fragmana dönüşür. Zamanin öncesi sonrasi, fotoğrafcinin öznel yorumu ve deneyimleri baglamsal karsılık bulur. Özcan ışıklandırılmış dairesel çerçeve ile tekinsiz mekanların fotoğrafik gerçekliğini kurgular.

SONUÇ

Modernin ütopyalarının merkezi olan kent günümüz sanatının mekanıdır. Sanat pratiklerinin kent üzerinden toplumu yansıtan, dönüştüren dili çağdaş sanatta çoklu, çoğulcu, sentez içeren, kitleye yönelen bir yapıya dönüşür. Çağdaş sanat pratikleri modernin düşünce pratiklerinin devamı olsa da okumak geniş bir bilgi ağına, biçimsel korelasyonların analizine, mekansal çözümlemelere ihtiyaç duyar. Çağdaş sanatta fotoğraf belgeleme, melez pratiklerin esnek aracı, sanatçının öznelliğinin ifadesi, fotoğrafçının yorumu olarak farklı kullanımlara imkan verir. Fotoğraf en temelinde mesajını doğrudan ve basitçe aktarabilme özelliği ile her türlü bağlam, alt metin eklemeye imkan veren bir araçtır. Melez pratiklerde fotoğraf çoklu disiplinleri destekleyen, görsellik kazandıran bir işlev üstlenir. Kent özelinde fotoğraf yerel ile küresel arasında, sanatçı duyarlılıklarına koşut, kent imgelerinden beslenen öznel anlatılara imkan verir. Çağdaş sanat yaklaşımları bağlam özelliğinin öne çıktığı yaklaşımlar olurken fotoğrafçılar tekniği estetik biçim için kullanır. 2000 sonrası kent yorumlarının dünya örnekleri kent kimlikleri, tarihsel bağlamlar, kitle tüketimi, öznel durumları estetik biçimci bir yaklaşımda ele alır. Türkiye`de 90'lardan itibaren kent bir kavram ve olgu olarak fark edilmeye başlanır. 2000'lere doğru göç, küreselleşme vb. kenti etkileyen olgular sanatta görünürlük kazanmaya başlar. 2000 sonrası modernden postmoderne kavramsal çerçevesi çizilen kent Türkiye fotoğrafında bir disiplin olarak ayrışmaya başlar. Bir yerleşim yeri olmasının ötesinde kitlelerin ideolojik, ekonomik vb. amaçlarca karşılaştığı bir mekan olan Kent fotoğrafta kavramsal bir boyutta aktarılmaya başlanır. Kent yorumları karşılaşmaların ifadesini, melankolik kenti, öznel parçaları postmodern kentli bilincine aktarır. Fotoğrafçılar fotoğrafın teknik ve araçlarını kullanarak, fotoğrafik düşünce biçimini geliştiren çalışmalar üretir. Melez pratikler içeren fotoğraflar bir yandan fotoğrafın alanını sorgulayıp genişletirken diğer disiplinler ile etkileşimdedir. Modernin tekdüze biçimciliğinden, postmodernin kaotik karmaşasına, analoğun realizminden, günümüzün sayısal imge harikalarına ele alınan kent kavramsal yönüyle fotoğrafı teorik bir zemine çeker. Fotoğrafik dil yetisini ve fotoğrafik düşünce biçimini soyutlama, biçim bozma, estetize etme, sayısallaştırma, tersyüz etme, çoğaltma, anakronizm yaratma, parça bütün ilişkilerini bozma, sorgulatma gibi yöntemler ile geliştirir. Bu yönüyle kent fotoğrafı güncel durumu gösterdiği gibi, geleceğe ilişkin

ütopik, distopik Kent tahayyüllerinin beslendiği görsel kaynaklar haline gelir. Toplumların ortak mekanı olan kent, yerel ile küresel arasındaki çatışmaları, ekonomik-politik durumu, birey-kitle ilişkilerini fotoğraf aracı ile aktarır. 2000 sonrası kent yorumları bu yönüyle fotoğrafın ve çağdaş sanatın kullanım olanaklarının ötesinde kendini aşan bir işlev kazanır. Günümüzün mekanizasyona, sayısallığa, hıza, mobiliteye, anlık olana dayalı kent yaşamında kitlelerin günlük dilinin sınırlarını aşan imgeye dayalı bir dil kurar. İmgeler kent sahnesinde birey ve kitlelerin aşkın dili olur. Hızlı kent yaşamı kenti 2 boyutlu hale getirirken, fotoğraf imgeleri galeride, sayısal ekranlarda, sokaklarda kitle bilincine işler.

KAYNAKÇA

ALTINDERE, Halil (Ed.), EVREN, Süreyya (Ed.), (2015), *Users Manual's 2.0 Contemporary Art in Turkey Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015*, İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık

ANTMEN, Ahu (Ed.), AYDEMIR, Caner (Ed.) (2013), *Fotoğraf Neyi Anlatır*, İstanbul:Hayalperest Yayınevi

ARTUN, Ali; ÖRGE Nursu (Ed.) (2014), *Çağdaş Sanat Nedir,* Istanbul:İletişim Yayınları

BACHELARD, Gaston (1996), *Mekanın Poetikası*, İstanbul:Kesit Yayıncılık

BATUR, Enis (1998), *"Modernizmin Serüveni"*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

GALLERY ZILBERMAN, Zeynep Beler, http://www.zilbermangallery.com/zilberman/zeynep-beler-a220-tr.htm , 22 Kasım 2016

BENJAMIN, Walter (1993), *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları

BÖRÜTEÇENE, Handan (2005), *Atlar geri dönecek,* http://www.radikal.com.tr/kultur/borutecene-atlar-geri-donecek-761111/ , 25 Ekim 2016

BÜRGER, Peter (2004), *Avangard Kuramı,* Çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim

CALVİNO, İtalo (2015), *Görünmez Kentler*, Çev. Işıl Saatçioğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

COTTON, Charlotte (2014), *The Photograph as Contemporary Art,* London: Thames and Hudson

ARTSY, Crewdson Gregory (2004), Untitled, https://www.artsy.net/artwork/gregory-crewdson-untitled-46 , 22 Kasım 2016

ÇİMEN, Özgür (2010), *1950'lerden Günümüze Sanatta Avangard Olgusu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, İstanbul

DEBORD, Guy (1996), *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, çev. Ayşen Ekmekçi – Okan Taşkent, Istanbul: Ayrıntı Yayınları

EREK , Ayşe N. (2012), *Güncel Sanatta Kentsel Mekân: Aydan Murtezaoğlu, Banu Cennetoğlu ve Sarkis'in İşleri Üzerinden Bir Değerlendirme*, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yazıları Dergisi, Sayı:27

EVİNER, İnci (2009)– *Harem*, https://www.youtube.com/watch?v=9W5gVJuw18U ,

02 Şubat 2017

FOSTER, Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü*, 2009,İstanbul: Ayrıntı Yayınları

FINEBERG, Jonathan (2014) *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri,* İzmir:Karakalem Kitabevi Yayınları

FRIZOT, Michel (Ed.) (1998), *A New History of Photography (Fotoğrafın Yeni Tarihi)*, Köln : Könemann

GEUSS ,Raymond (2003), *Kamusal Şeyler, Özel Şeyler*, Çev. Gülayşe Koçak, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

GÖKGÖNÜL, Oylum, (2006) *Türkiye'de Mimari Fotoğrafçılığın Gelişimi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı

TDK, Güncel Türkçe Sözlük (2016), http://www.tdk.gov.tr/ , 08 Ekim 2016

HAUSER, Arnold (1995), *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Istanbul: Remzi Kitabevi

HACKING, Juliet (2015), *Fotoğrafın Tüm Öyküsü,* İstanbul: Hayalperest Yayınevi

HEILBRUN, Timeline of Art History, *The Terminal*, https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/58.577.11/ , 20 Haziran 2016

TAYLOR, Rachel, *A Machine for Living, Untitled,* 2003, http://www.tate.org.uk/art/artworks/holdsworth-a-machine-for-living-untitled-p78536/text-summary , 05 Kasım 2016

HOLZWARTH, Hans Werner (Ed.) (2013), *Art Now Volume 4*, Berlin: Taschen

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2013), *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Istanbul: Akbank

KOÇ , Seydi Murat, Yerden Yüksek, http://www.seydimuratkoc.com/tr/yerdenyuksek.html , 22 Ekim 2016

KAMHİ, Reysi (2013), *Değişen Kent Ortamında Hafıza Mekan Ve Sanat Yapıtı İlişkisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı / Sanat ve Tasarım Sanat Dalı, İstanbul

KRAUSS, Rosalind, *Photography's Discursive Spaces: Landscape/View*, Art Journal, Sayı. 42, No. 4, The Crisis in the Discipline. (Winter, 1982)

MANDİBERG, Michael, aftersherrielevine, (2016), *aftersherrielevine.com,*

http://www.aftersherrielevine.com/, 03Ocak 2016

LYNCH, Kevin (2014), *Kent İmgesi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

LYNTON, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, İstanbul: Remzi Kitabevi Lynton, 2015

MOGHADDAM, Abdolmajid Arfaei-RAHMAN, Amaludin Abd (2012), *Three of concepts: Modernism, Postmodernism and Globalization (Üç Kavram:Modernizm, Postmodernizm, Küreselleşme)*, Elixir Sosyal Bilimler Dergisi sayı 43

NATIONAL GALLERY OF ART, Moholy-Nagy, László, *Funkturm Berlin (Radio Tower Berlin*, 1928, http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.132226.html , 06 Temmuz 2016

MONDRIAN, Piet, Broadway Boogie Woogie,

http://www.moma.org/collection/works/78682 , 10 Haziran 2016

MUMFORD, Lewis (2007), *Tarih Boyunca Kent*,İstanbul: Ayrıntı Yayınları

ROSENBLUM, Naomi (1997), *A World History of Photography,* New York: Abbeville Publishing Group

ÖZDEMİR, Beyhan (1996), *Fotoğrafik Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-tv Anasanat Dalı,

ÖZENDES, Engin (2016), *Türkiyede Fotoğrafa Modern ve Çağdaş Yaklaşımlar*, Istanbul: Yem Yayınları,

TAPTIK, Ali, Ali Taptık Söyleşisi, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, 16 Şubat 2016,

TAYCAN, Serkan, Serkan Taycan Söyleşi, Trt İstanbul Stüdyoları, İstanbul, 16 Şubat 2016

TOPAL, A. Kadir (2004), *"Kavramsal Olarak Kent Nedir ve Türkiye'de Kent Neresidir?"*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 6, Sayı:1

TURANİ, Adnan (2014), *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi

POLAT, Neriman (2008), Şehir Serisi, http://www.nerimanpolat.com/works/2008/2008_07.htm , 10 Kasım 2017

WELLS, Liz (1996), *Photography: A Critical Introduction (Fotoğraf: Eleştirel Giriş)*, Abingdon: Taylor and Francis Group, 2015

WILSON, Michael (2015), *Çağdaş Sanat Nasil Okunur,* İstanbul: Hayalperest Yayınevi

WHITHAM, Graham-POOKE (2013), Grant, *Çağdaş Sanatı Anlamak* , İstanbul: Optimist Yayım Dağıtım

EKLER

Ek 1: Ali Taptık 16 Şubat 2016 Tarihli Röportaj Metni

Ercan Erol; Çağdaş sanat kavram ve eylem olarak belli bir geçmişi mevcut. Kent Çağdaş sanatta ön plana çıkıyor, bunun nedeni ne olabilir? Bir yandan çalışmalarınızda tam olarak amaç belgesel olmasa da belgesel yönü var, bir yandan lekesel etkiler ve hikayeler mevcut, kent fotoğrafına sizi getiren neydi?

Ali Taptık: Farklı seriler üretiyorum. Kent fotoğrafı tanımı nedir?

Ercan Erol: Kenti bir özne olarak ele almak, kent ile bir hesaplaşma, göç her zaman vardı ama dünya örneklerine baktığımızda postmodern bir karmaşa hakim. Dolayısı ile kentin bir kavram olarak zihinde tartışılması gerekiyor. Sanatta kent ile ilgili çalışmalar mevcut. Bu özne olma durumunu, kent fotoğrafına nasıl yaklaştığını araştırıyorum. Kent fotoğrafı içinde sizi sınıflandırmış oluyorum. Çağdaş Sanatta kent fotoğrafına ilişkin birçok özelliğin fotoğraflarınızda barındığını düşünüyorum.

Ali Taptık: Ben bu işlerin hikayesini anlatayım, liseden beri bu işin içindeydim, Güzel Sanatlar Fakültesinde tek disipline odaklı çalışmak istemedim ve Mimarlık eğitimine başladım. Burada fotoğraf çekmeye devam ettim, mimarlığın mekan üzerine düşünme ve bilgi üretimini kapsadığının farkına vardım, fotoğrafla bunu yapabileceğimi anladım. İlk başta „Beni Hatırla“ ismiyle otobiyografik günlük tarzda fotoğraflar ürettim. İstanbul'da yaşadığım için konusu şehir olmaya başladı. Daha sonra İsveç'te fotoğraf eğitimi aldım. Süreç sonucunda farklı görsel tarzda fotoğraflar üretmeye başladım. Kaza ve Kader serisini yaptım. Buradaki yaklaşım kentin oluşumundaki mimarlıktan farkında olduğum meseleleri görsel olarak dışavurmaktı. Şaşılacak bir şey yok gibi diğer serilerimde de devam eden önemli farklı nokta; içerisi ve dışarısı alandaki farkı kabul etmemem. Kamusal olan sokak ile evin içindeki mahrem alan arasındaki çizgiyi kabul etmiyorum. Mahrem alanda kentin bir parçasıdır, kent üzerine bir anlatı geliştirirken mahrem alan anlatının parçası olmak durumunda. Daha sonraları İstanbul'un genel olarak fotoğrafları hala 19 Yy. İstanbul sınırları içerisindeki bölgeleri tekrar eden temsillerinden oluşuyordu.

Tarihi yarımada, Galata, Beşiktaş ve Şişli gibi alanlar. Bu sınırların dışındaki yeni gelişen alanlarda fotoğraf görmek çok mümkün değildi. O noktada işimi göstermek mümkün değildi. Farklı mecraların buluştuğu karma sergilere katıldım. Bu şekilde gelişen bir süreç söz konusu. İstanbul'u konu almaktan ziyade şehre dair belli kavramları belli serilerde inceliyorum. Kaza ve kaderde rastlantısallık, kaza ve kader üzerinden neden sonuç ilişkileri gibi şeylerin, kentin organik yapısı gibi meselelerin gündeme alınması. Fotoğraflar incelendiğinde görülebilir. Şaşılacak birey yokta ise aslında kriz ve direniş gibi iki kavram üzerinden incelemeye devam ediyorum. Bunun yanı sıra 2007-2008 gibi tanıdık yabancılar diye bir seri yaptım. Kaza ve kadar, şaşılacak birey yok gibi hikayeleri kişisel anlatı olarak görebilirseniz. Daha deneme gibi biraz daha objektif kalmaya çalışan, işlediği konuya sadık kalmaya çalışan konularda çalışıyorum. Birisi tanıdık yabancılar. Büyük format makine ile, kentte arada kalmış mekanlarda çeşitli kişileri durdurup ikna edilip fotoğraflanması gibi. Osmanbey'in dönüşümünü görsel olarak analiz etmek üzerine bir çalışma var. Habitat sergisinde yer alan kent ve bitki üzerine bir çalışmam var. 2000 sonrasında fotoğrafta farklı bir kuşak ortaya çıkıyor. Bu kuşak çağdaş sanatta aktif olan küratörler tarafından benimsendi ve bu şekilde farklı işlerle gelişim gösteren bir pratik haline döndü.

Ercan Erol: 2000'de ne oldu da fotoğraf neden güncel sanatta yer almaya başladı?

Ali Taptık: Belki de dergiler, telefon internet gibi kaynaklara ulaşmak kolaylaştı.2004 senesinde Türkiye'den fotoğrafçılara İsveç'e gitmesi için verilen burs Avrupa'daki belli fotoğraf kurumları ile tanışıklığı getirdi. 2000 sonrasında galeriler sadece fotoğraf ile çalışan, tek mecrada üretim yapan sanatçıları göstermeye başladılar. Koleksiyonerler fotoğraf toplamaya başladılar.

Bunlar ilk örnek değilse de 2000'ler bir dönüm noktası. Öteki taraftan Türkiye bağlamında kente dair problem ve soruların daha yoğun olarak tartışılmaya başlanması da alakalı. Türkiyede kırılmalar daha çok 2010 sonrasında kent hakkı gibi meseleler tartışılmaya başlanırken. Aslında dünyada 1970'lerde kent hakkı kavramını ortaya atması ile alakalı. Bu tartışmaların kentin hızla dönüşümünün

yenilenmesini artırması da fotoğrafçıların bu tartışmalar ile ilgilenmesine neden olmuş olabilir. 2000'lerdeki kırılmaları böyle görebiliriz.

Ercan Erol: Sanat ve toplumların dönüşümünün kavramsal karşılıkları ve yeniden dönüşümü gibi nedenler ile tespitleriniz yerinde görünüyor. Fotoğrafın çağdaş sanat mecrasında ön plana çıkması bir çok faktör ile ilgili.

Ali Taptık: Dünyada fotoğrafa baktığımızda 1976 tarihli Yeni Topografi isminde bir sergi var. Kent yapılı çevreye odaklanan fotoğrafçıların bir araya geldiği serginin tarihi 1976 insanlar için gündelik görünebilen fotoğraflardır. 1980 nedeniyle Türkiye'ye geç gelmiş olabilir. Fotoğraf eğitimi veren kurumlarda da belli problemleri aramak lazım herhalde. Niye Fransa'daki, Avrupa'daki kurumlar gibi gelişmiş değil bakmak lazım. Türkiye hiçbir zaman ne fotoğraf ne film üretmemiş bunla da alakalı olabilir. Bulgaristan Rusya ve Romanya'nın makinaları var. Güncel sanat alanı ile Fotoğrafın Türkiye'de geç bir yakınlaşması var. Orada Serkan, ben ilk bu fırsatı yakalamış fotoğrafçılardanız. 2005 senesinde bir galeri ile çalışmaya başladım. O zamanlarda ticari bir galeri ile yoğun olarak çalışan çok fazla fotoğrafçı yok. Sanatçılar fotoğrafları işlerinde kullanıyorlardı. Ama kendilerini fotoğrafçı olarak tanımlamaktan kaçınıyorlardı.

Ercan Erol: Fotoğraf çekip anlatısını oluşturan ve özneyi sanatçıya eşitleyip her disiplini kullanan olarak genelde ikiye ayrılıyor. Onun dışında çağdaş sanatın kullandığı aracın sınırlarını zorlaması ve bağlam ile ilgili parametreleri var. Osmanbey ile ilgili çalışmanızda belgesel bir yaklaşım var, orayla ilgili görüntü ve görseller mevcut. Bir yandan görsellerin içinde soyutlamalar var, soyutlamaların temsilleri bağlam çerçevesinde anlam kazanıyor. Yerde bloklar ve kesimler var, belgesel dökümanter mantıkla bakınca net birşey görmek mümkün değil. Ama tarihsel olarak, parça bütün ilişkisi olarak göndermeleri mevcut görünüyor. Çağdaş sanatın bir çok parametresi var. Fotoğraf aracılığı ile sizin elde ettiğiniz parametreler nedir. Bazı fotoğrafçılar büyük baskılar yapıyor, 35mm filmleri birleştirip portre üretiyor veya kent ile ilgili üst üste bindirilen görseller var. Bu içerik, teknik ve bağlam olarak bir süreç. Sizin hikayeniz nasıl gelişti?

Ali Taptık: Bağlam ile ilgili en önemli unsurlardan bir tanesi içerisi ve dışarısı arasındaki ayrımı kırmak bir mesele. Tek bir bölge tek bir mekana yönelik işler var özellikle kaza ve kader şaşılacak bir şey yok gibi. Sergi oluşturduğumda fotoğraflarda nasıl sunacağım, bağlam ve sunum şekli üzerine eleştirel düşünebilmek önemli meselelerimden birisi. Çağdaş sanatta güncel yaşanan donemin önemli problemlerine değinme isteği var. Bu bir mesele. Açıkçası hayatımda çok karşılaştığım bir şey. Siz Çağdaş Sanat bağlamında konuşmak istiyorsunuz. Birtakım Çağdaş Sanatçılara sorsanız, belgesel, fotoğraf sanatçısı gibi lafları kullanıyorlar. Çağdaş sanat içinde değerlendirilmediğim de oluyor. Mimarlar, fotoğrafçı, fotoğrafçılar mimar görüyor. Ben bunların içinde tanımlar ile uğraşmak yerine ifade etmek istediğimi nasıl ifade ederim. Daha önce görmediğim görüntüleri nasıl görebilirim, kendimle nasıl ilişkilendirebilirim gibi sorular sormak ile alakalı herhalde. Bir de serilerin kitaba dönüşmesini tamamlanma olarak görüyorum. 2005de Kaza ve Kader sergilendiğinde 30 fotoğraf vardı, 24'u kitaba girdi. Üretim sureci üzerine düşünüyor olmak bunlardan bir tanesi. Osmanbey örneğinde köşe detaylarını soyutlama olarak görüyorsunuz.

Ercan Erol: Belge özelliği var ama belgelemeyi soyutlama üzerinden yapıyor. İlk bakışta soyutlama anlam ifade etmiyor. Soyutlama sadece lekesel soyutlama değil tarihsel bilginin de bir soyutlaması, biçime indirgenmesi. Ben öle algıladım

Ali taptık: Tam da öyle, mimari olarak değerlendirildiğinde mimarlar çok daha somut bilgiler görüyorlar. Malzemeleri biliyorlar, nasıl tasarlandığını biliyorlar, dükkanlar arasındaki sınırları ve katlana katlana gelişen cephelere bakıyorlar. Bunu yaparken indirekt bir dil kullanılıyor. Fotoğraflardan türetilen röleve çizimleri gerçeğe yakın temsil oluyor. Hala sürmekte olan fotoğrafın dışına çıkmaya başlayan bir iş. Osmanbey de tezimi ve çalışmalarımı yürütmek üzere giyim markası gibi bir şey yapmayı düşünüyorum. O benim doktora tezim için örnek çalışmam. Doktora tez başlığım Mimari Araştırma olarak Sanat Üretimi. Sanat üretimi dediğimiz şeyi mimari tasarım doktora çalışmasında yapmaya çalışarak sanat üretiminin bilimsel bir veri üretebileceğine dair iddiayı kanıtlamaya çalışacağım.

Bir taraftan da bütün bunun arkasında kuramsal bir tartışma, bilgi üretimi mimarlıkta nasıl bir şeydir.

Bazen sadece metin ve kuramsal tartışma değil Görseller üzerinden yapılan bir mimaride söz konusu. Buna ne zaman sanat, ne zaman mimarlık, ne zaman mimari tasarım diyoruz. Bu kendi açımdan açıklamaya çalıştığım bir çalışma. 1960 sonrasında mimarlık ve sanat alanının kuramda nasıl ilişkilendirildiğine bakıyorum. Kent'e dair kuramsal tartışmaları okuduğum böyle bir süreçteyim.

Ercan Erol: Henry Cartier Bresson'un artık mite dönüşen karar anı gibi bir durum işlerinizde mevcut mu, yoksa proje odaklı bir durum mu söz konusu?

Bresson karar anı metninde amacı; döneminin kuram üzerine olan fenomenolijik bir tartışmayı fotoğrafın alanına çekmekti. Fotoğrafta iyi olanın, estetik açıdan takdir edilmesi gerekeni sadece resim gibi kompozisyonel, renk ilişkileri, görsel biçimsel ilişkiler değil, çok da ifade edilemeyen sezgisel bir kaynaktan geldiğini anlatan bir metin o bence. Göz beyin ve kalbin aynı hizaya gelmesi gibi bişeyden bahseder metnin içerisinde. Yargı oluşturmak için sezgiselliği ön plana çıkarttı. Bu sezgiselliğin kentin algısında çok önemli yeri olduğunu düşünüyorum. Ama bu sezgisellik denen şeyin sadece düşünerek sadece hissederek olmadığını düşünüyorum. Benim için anlatıyı oluşturduğum çeşitli imajları elde etmek ve kendimi elde edebileceğim durumlara sokmak çok önemli. Bunun ben uzun süre Sitüasyonistler denen 1960-70'lerde aktif olan grubun belli kenti deneyimlerini benimsedim. Bunlardan birisi derive dedikleri kentin akışına bırakıp birazda avare gezmeyi şey yapan bir pratik. Ama onlar tabi eylemlilik veya bir sonuç hedeflemeden bunun yapılması gerektiğini amaçladılar. 2012 öncesinde günde 15-20 km İstanbul sokaklarını yürüyordum. Yöntem veya kavram olarak karar anından çok geç şeylere bakarım.

Sezgisellik fotoğrafçıda olması gereken bir durum değil, Jeff Wall sezgisel değil. Sokakta fotoğraf çeken biri etrafta cereyan bütün kazalara olaylara zihnin açık olması önemli bir şey. Bresson'nunda gitmeye çalıştığı noktalar böyle şeyler. Weston, Ansel Adams gibi fotoğrafçılarda sezgiselliğe dair şeyler göremezsiniz.

Ercan Erol: Kentler ve yönetim sistemleri ütopya ve distopyalar ile ilişkili. Günümüzün kentleri benim için veya başkası için distopya. İşlerinizde böyle bir durum var mı?

Öyle bir ilişkim yok, İstanbul'da yaşayan birisiyim.Ütopik distopik algım yok. Ütopya modernitenin projesi idi. Modernizmin aydınlanmanın özellikle mimari tasarımların insanlara daha iyi bir hayat sunabileceği iddiası vardı. Bu durum yavaş yavaş çöktü. Sadece mimarlığın çözebileceği bir problem değil. Marksist perspektiften bakarsanız sermaye emek ilişkisinde yatıyor. Bu acıdan İstanbul'da olayların bazen şehrin fiziksel özelliklerinden kaynaklanan, bazen de insanların daha sosyal nedenlerden kaynaklanan şeyler olduğunu düşünüyorum. Herşeyin tarihsel bir sürecin sonucu olarak başka bir sonucu olamayacağı gibi bir fikrim var. Fotoğraftaki pratiğim dışında, mimarlık bilgisine sahip bir vatandaş olarak, çeşitli konularda da İstanbul'u değiştirmek dönüştürmek için çalışıyorum. Üretimi fotoğrafla yapmak yerine, fotoğrafı öznel, soyut duygusal alanda tutmayı, birazcık daha kuramsal araştırmalarda kalmayı tercih ettim. İstanbul moderndeki Habitat isimli sergimde yer alan ,'Bir bitki örtüsüne doğru" çalışmamda kent ve bitkilerin haline karşı kendiliğimden bir ilgi geliştirmeye başlamıştım. Bu beni Yedikule bostanlarına götürdü. Orda da bir mücadelenin parçasıyım.Yedikule bostanlarının geleceklerinin garanti altına alınması için.Ütopya ve Distopya gibi anlatılar kapalı anlatılar. Daha açık anlatılar ilgimi çekiyor.

Ercan Erol: Kent fotoğrafı ile ilgili kuramsal düzeyde yaklaşımınız nedir? Kuramsal açıdan sizi besleyen nedir?

Mimarlık fakültesinde fotoğraf dersi veriyorum. Lefebvre'in çok önemli bir kırılma noktasında birçok düşünürü etkilemiş. Edward Noya, Manuel Castell gibi kuramcılar benim tezimde yararlandığım kişiler.

David Harvey önemli bir figür. Kent fotoğrafı değil de mimari ve sanat ilişkisine bakıldığında mimarlık tarihçisi Jane Rendall ''art and artitechture a placing between'' kitabında sanat adına sanat ve mimarlık kesitindeki pratiklere bakmaya çalışır. Eleştirel, mekansal pratikler dediği bir alandan konuşur. Herhalde benim yaptığım çalışmalar böyle bir bağlamda değerlendirilebilir. Bu alanda üretim yapan mimarlar, fotoğrafçılar ve sanatçılar da var.

Temel mesele, işin düşünce yapısı nedir, nereden geldik, bir yere gider mi, gitmek zorunda da değil. Bir takım irdelemeler yapmaya çalıştığım. Bu bir gerçeklik.

Akademik anlamda karşılık buluyor. Kent merkez ve periferi gibi kavramlar ile ilişkili, gezi olayları gibi toplumsal olaylarda kavramlar gelişti. Ben çok hakim değilim. Oradaki hikayelerin bazısı karşılık buluyor, İnsanlar forum alanı gibi kavramlar ürettiler. İnsanlar sorgulamaya başladılar, görsel ve akademik dönüşümleri oldu.

Ercan Erol: Kente dair genel sosyal bilincin birtakım yansımaları sadece bir görsel temsil olarak kalıyor. Bazıları da bunlardan daha farklı noktaya götürebilecek aradaki şeyler. Hangi işler var olan krizin belgelenmesi olacak benimde merak ettiğim bir konu.

Ek 2: Serkan Taycan 16 Şubat 2016 Tarihli Röportaj Metni

Ercan Erol: Kent fotoğrafı üzerine yoğunlaşmış durumdasınız, İnşaat mühendisliği eğitimi aldınız, okulda iken de fotoğraf ile ilgili çalışmalarınız mevcuttu, Kentle ilgili duyarlılık zamanla mı oluştu, neden bu alana yöneldiniz?

Serkan Taycan:İnşaat mühendisliği sırasında ciddi anlamda belgesel fotoğraf ile uğraşmaya başladım, o dönem daha kişisel hikayeler ile ilgileniyordum, çevremizdeki fotoğraf üretimleri ve algım o yönde idi. Biraz daha Dokümanter fotoğraf ile ilgili idim. Fotoğraf üretimim 2008, 2009'larda farklılaşmaya başladı. Formal olarak o ara biraz daha böyle, daha mesafeli bir fotoğraf anlayışı, daha büyük formatlı görüntüler oluşturmak için daha doğrusu orta format kullanmaya başladım, ve kavramsal olarak değişmeye başladı. Daha öncesindeki kişisel hikayelerden bir miktar daha mesafeli, hafif daha kavram etrafında toparlayacağım işler, o ara habitat diye bir iş yaptım, taşra gerçekliliği ile ilgili. Onu bitirdikten sonra benim 30 yaşımla beraber yaptığım sembolik anlamı olan bir işti. Kentle kurduğum ilişkiyi İstanbul bağlamında sorguladığım bir dönemdi, onun için geriye dönüp bakmak istedim, taşraya çocukluğuma. 2009-2010 gibi yıllarda kent duyarlılıkları ve kent hareketleri gelişmeye başladı.İstanbul'un büyümesi, çarpıklığın içindeki kent hayatı, kent hakkımız üzerinden politik söylemler gelişiyordu. Toplu konut, Ekolojik tahribat, göç ve göçün getirdikleri gibi

Bu durumların görsel anlamada kavramsallaşması gerekiyordu herhalde?

Evet, hem öyle, hem de bunları düşünürken dünya örneğindeki verileri de düşünüyorum. Bir ikincisi, kişisel noktada, benim kendi kendimi. hikayemi sorgulamam, İstanbulla bitmeyen bir hesaplaşmam vardı, sonuçta taşradan, çocukluğunu Anadoluda geçirmiş birisiyim. Buraya ait varoluş ve kimlik muhasebesi diyelim, onu bir şekilde gerçekleştirmek istiyordum. Kendime kentin neresinde durduğuma dair sorular soruyordum. Zaten o taşraya geri dönüş o işte varoluş ve soruların sonucuydu. Bunun üzerine uzun sürecek 3 tane fotografik işlerden oluşan işe başlamaya karar verdim. Birincisi taşra meselesi, ikincisi kent periferi ve kent çeperi, üçüncüsü kent meydanları,dolayısı ile aslında kentleşme aşamalarını tek tek anlatan, 3 aşamalı, bu coğrafyadaki bütün kentleşme hikayelerini, benim hikayemi aynı zamanda milyonlarca insanın hikayesini barındıran seri iş üretmeye karar verdim. Birazda mühendislik kökenli olmanın herhalde etkisi ile de adım adım giden, kavramsallaşan, kendi içinde sistematik bir örgüsü olan, kavramsal çerçevesi arttıkça fiziksel çerçevesi de büyüyen, coğrafya ile kurduğu ilişki değişen, fotografik görsel temsilleri de değişen bir sürece girdim. Dolayısı ile kent meselesi bundan ibaret, ondan sonra da 2nci proje, İstanbul periferideki dönüşüm ve buna sebep ekolojik, toplumsal, çevresel sonuç ve getirdikleri,3ncüsü agora, meydanlar, kamusal alan, İstanbul‘un kamusal alanları üzerinden toplumsal hayat okuması, kamusal alanlar nasıl şekilleniyor. Kronolojik olarak kamusal alanlar nasıl sekilenir, bunlar bize ne veriler verir, mimari olarak ne veriler verir, kentsel tasarım ve toplumsal ilişkiler anlamında ne veriler veririn okuması için 3‘lü bir mevzu, bunların hepsinin paralelinde yürüyüş rotası meselesi, iki deniz arası, o da fotografik olmayan bir mevzu,kısaca anlatayım, o da bütün anlattığım meselelere fotografik temsilden çıkarıp, bir yürüyüş ve yürüme tecrübesini ortaya koyan bir yürüyüş rotası, aslında tecrübenin çoğaltılmasından ibaret, benim periferide çektiğim fotoğrafları ürettiğim noktalara bir yürüyüş rotası etrafında toparlayarak insanların o deneyimi tekrar yaşamasını, kentle kurduğu ilişkiyi gözden geçirmesi, bu anlamda belki başka muhtemel algılar yaratması hedefledim ve öyle bir yürüyüş rotası temsili oluştu, İstanbul‘un rotasını bir yürüyüş rotasına çevirdim, insanların haritalar ve işaretler yardımı ile yürüdüğü, denetimlediği bir rota, ve en sonunda şunu söyledim,bunların bazıları gezi öncesi ve gezi sonrası olarak ikiye ayrılır, bu kabuk, periferi ile ilgili

mesele duyarlılığın görsel temsili, ikincisi ise gezi sonrası, aslında gezinin işaret ettiği şey olan, müdahil olma, tavır alma, fiziksel olarak orda bulunma halinin fotografik temsilden çıkıp bedensel karşılık bulması, kısacası insanların kendi kendine müdahil olması hali, kendi seçimleri ile…

Deneye indirgemek, birtanesi bir şeyin fotoğrafını duvara asmak ve temsili idi, mesele bu, problem bu, öbürü bırakın gelin beraber yürüyelim, o kendi secimi zaten. Kanal İstanbul'un rotasını yürüyüş rotasına çevirdim, kentle ilgili kurduğum izlek bir çeşit bireysel sorgulamanın üretime geçmiş halleri.

Ercan Erol: Haritadan bahsetmiştiniz, Borges'in harita ile ilgili metaforları var, ilgisi var mıdır?

Serkan Taycan: Edebiyattan, sanat tarihinden, coğrafik keşiflerden, toplumsal hareketlere kadar, harita üzerinde belki bir sürü referans var. Yaklaşım olarak klasik fotoğraf anlayışından ayrılabilir diye düşünüyorum, ben artık öyle yapmaya çalışıyorum, bence oralarla alakalı olabilir. Bir de su fotografik algıda görüntülerdeki, her ne kadar dokümanter olsa da panoramik olmayan ama görüntünün sekanslara bölündüğü, triptik, benimki daha çok yaklaşım ile alakalı, gerçi şu anda bunlara bakılıyor. Mevzular hızlı ilerliyor, üretim çok yoğun değişiyor. Türkiyede fotografik üretim zengin değil, iddialı olmakla beraber, kendi kendimizi eleştirmeliyiz. Skalası geniş, yoğun denemeler ile karşılaşamıyoruz veya görebileceğimiz alanlarda değiller.

Belki de bu fotoğrafın kavramsallaşması ile ilgili bir problem, çünkü sizin geldiğiniz nokta kavramdan daha doğrusu sorgulamadan görselliğe dönüşme ile alakalı, geniş kitleler için fotografik görsel bir anlam ifade etmiyor. Baktığımız zaman görüntüler geçiyor gidiyor, hayatın bir parçası, batı kendini dünyanın merkezine koyduğu için, dünyayı bir görüntü olarak görüyor bir yerde ve oradan bilgi süreçleri elde ediyor. Bunlar derin ve toplumsal hikayeler. benim söylemek istediğim.

Gittikçe zamansızlık üzerinden kurmaya çalışıyorum, yekpare zamana nasıl çıkar bu. Meydana baktığımızda ay gün saat değil, bütün tarihi içinde barındıracak

yekpare zamana nasıl taşırımı kafamda kurdum. Kabuk ve hafriyatlar da öyle, nerede, ne zaman, hangi boyut gibi nosyonları işin dışarısına çıkarmaya çalışıyorum, bu biraz yaratıcılık ve soyutlama ile insan aklında paralel giden kavramlar galiba. Bende fotoğraf içerisinde gerçek görüntüleri kullanarak sosyal politik meseleleri de içine dahil ederek, nasıl soyutlamacı bir dile gidebilirim gibi arayışlar var. Gerçeklikle bağlantıyı koparmadan, gerçeklik içerisinde bir soyutlayabilme ihtimali, yani onu bu hafriyatlarda felan uğraştım onlarla, o tarz üretimleri heyecanlı buluyorum. Fotografik malzemeyi kullanarak yapılan Gerçeklikle soyutlama arasında gidip gelen işleri heyecanlı buluyorum. Yaratıcılık için soyutlama önemlidir.

Ercan Erol: Çağdaş sanatta deneysel çalışmalar, kolajlar,lekesel soyutlamalar mevcut, lekesel soyutlamalarda monokrom veya siyah beyaz olduğu zaman insanı rahatsız ediyor, yaklaşımınız o anlamda fotoğrafın çağdaş sanat hikayesi içindeki konumunu belirlemede bir yol açıyor.

Serkan Taycan: Bizim problematiğimiz geleneksel fotoğrafta oryantalist tavırlar, veya tanımlayıcı dokümanter olanı olduğu gibi aktaran işler var, ama bunlar bir doyum noktasına geldi, bizi anlatıyor mu meselesi problem, bunlar dünyada da çok karşılık bulmuyor. Dünyada da dokümanter işler var, ama yan yana gelme hallerini ve sergileme pratik biçimleri ile farklılaşan çalışmalar da var, ben biraz fotoğrafı görüntü üretme aracı olarak görmüyorum.sergiyi son mecra olarak algılıyorum,onu mekan deneyimini de önemsiyorum, fotoğrafın bir görüntü üretme aracı olduğunu düşünmüyorum. Benim yaklaşımım 3 boyutluluk içinde değerlendirme ihtimali Agora sergisinde ışıklı kutular ile bunu denedim. 3 boyutlu bir strüktür üzerinde duran, etrafında dolaşılan görüntülere dönüştü. Sergi yapma pratiği ve fotoğraf üretme pratiğinin dışında birşey olarak algılamıyorum. Benim son ürünüm duvara astığım fotoğraf, görüntü değil. O sadece onun görüntüsü, duvara bile asılmayabilir. O yerleştirilmiş görüntü, çerçevede veya duvarda da olabilir.

Yüzde 99‘nun, dünyanın alanının yüzde 0.1‘i kadar yerde yaşaması kadar saçma sapan birşey olabilir mi? Kentleşme gittikçe artıyor, bütün dünyanın kentlerini toplayın, herhalde dünya nüfusunun yüzde 0.1’i herhalde kentte yaşıyordur.bu içinden çıkılmaz bir paradoks. En özünde mutluluk verici birşey değil. İnsanoğlunu mutlu edecek sonuçlar yaratmayacak, insanoğlu hava solumaya, space

ihtiyacı var, dip dibe olursak alanımız yok, space mental ve kişisel olarak sağlıklım, ayakta tutuyor. Nihai durum bu, bundan kaçışta yok, bunun için sağlıklı noktaya götürecek önlemlerin acilen alınması gerekiyor. Bunun çözümü insanların kentlerden ayrılması gerçekleşmez ama kentleri seyreltmek, yaşanabilir yerler kılmaktan başka çaremiz yok, bu aşikar, bu işin sonunda huzurlu ve sağlıklı bir hayat mümkün görünmüyor.

ÖZGEÇMİŞ

1984 yılında Mersin'de doğdu.2007-2011 yılları arasında bulunan Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümünü bitirdi. İfod (İzmir Fotoğraf Sanatı Derneği) üyesi olup 2014 yılından itibaren Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak Yüksek Lisans Eğitimini sürdürmektedir.