

Kültürel Topoğrafya Temsili Olarak Manzara Fotoğrafı*

Tolga HEPDİNÇLER**

Hepdinçler, T. (2019). Kültürel topoğrafya temsili olarak manzara fotoğrafı. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Yaz 2019 (22), s. 129-139

Araştırma makale / Research Article

Özet

Bu çalışmada manzara resminin ve sonrasında manzara fotoğrafında sanatçının çağdaş deneyim evrenlerini temsil etme sürecinde etkili olan dinamikleri sorgulamaktadır. Coğrafi bir kavram olan manzaranın temsile konu olan fiziksel varlığının geçirdiği dönüşümün modern ve modern sonrasındaki temsil deneyimleri ile örneklenmektedir. Manzaranın özellikle insan varlığı ile dolayısıyla kültürel olan ile buluştuğu örnekler analiz edilerek sanatçıların öznel ve toplumsal kimliklerinin inşa edildiği alan olarak değerlendirilmektedir.

Bu bağlamda çalışma, öncelikle doğal manzara ve kültürel manzara arasından ayırım yapmaktadır. Avrupa manzara resmi geleneğinden dönüşerek, modern ve modern sonrası sanatsal deneyimlerde kültürel manzara kavramının nasıl temsile konu olduğu çalışmanın temel çerçevesini oluşturmaktadır. Kültürün fiziksel manzara üzerindeki dönüştürücü etkisinin, temsil ile araçsallaşması özellikle 19 ve erken 20. Yüzyıl modern fotoğraf çalışmalarında, ardından 20. Yüzyıl ikinci yarısında biçimlenen çağdaş fotoğraf uygulamalarında izleri sürülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Fotoğraf, Kültür, Manzara, Topoğrafya, Çağdaş Sanat

Landscape Photography as Cultural Topographical Representation

Abstract

In this paper, landscape is questioned with the aesthetic dynamics that are effective in the process of representing the contemporary experience universe of artist in the landscape painting and later in the landscape photograph. The transformation of the geographical concept of landscape, which is the subject of representation, is exemplified by the experiences of modern and post-modern representations. By analyzing the examples where the landscape encounters particularly with human beings and therefore with the cultural ones, it is evaluated as the area where the subjective and social identities of the artists are built.

In this context, the study distinguishes between the natural landscape and the cultural landscape. Basic framework of the study constitutes the how the concept of cultural landscape is transformed from the European landscape painting to formal representations in modern and post-modern artistic experiences. The transformative effect of the culture in physical landscape has been traced in instrumentalization of art works, especially in the contemporary photographic applications of the 19th and 20th century modern and then the second half of the 20th century post-modern photographic experiences

Keywords: Photography, Culture, Landscape, Topography, Contemporary Art

Giriş

Manzara türü kamera görüntülerinden çok daha önce görsel sanatların uygulama alanları içerisinde sıklıkla tekrarlanan bir temsil biçimidir. Manzara resmi önceleri temsilin diğer türlerinin arasında daha az varlık gösteren bir uygulamayken, 16. ve 17. yüzyıl Flaman ressamlarının elinde önceleri janra resmine dahil olan kent manzaraları ile bağımsız bir tür olarak temsil türlerinin hiyerarşisinde yukarılara doğru hızlı bir hamle yapmıştır (North, 2014, s.140). Manzara temsili, fotoğrafın icadı ile aracın teknolojik sınırlılıklarını aşabilmenin en kolay yollarında biri olması nedeniyle kendine yaygın bir kullanım alanı bulmuştur. İlk saatlere daha sonra da dakikalara inen pozlama sürelerine karşı yavaş devinimi ile portre gibi türlere göre teknolojinin sınırlılıklarına en az direnç gösteren manzara türü olmuştur. Manzara fotoğrafı kendi özgün temsil deneyimini oluşturma sürecinde, ilk olarak manzara resminin oluşturduğu temsil deneyimi içerisinde var olmuş, ardından kendini resimsel temsilden uzaklaştırdığı tekniğe, biçime ve içeriğe dair uygulamamalarla türün etkili uygulayıcısı olmuştur. XIX. Yüzyıl boyunca Gustave Le Gray, Francis Firth ve John Thompson gibi manzara fotoğrafçıları, temsilin resimsel uygulamalarının ilk örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Edward Steichen ve Alfred Stieglitz gibi resimselci fotoğrafçılar ve bu fotoğrafçıların oluşturdukları topluluklar, manzara türünün diğer fotoğraf tür ve uygulamaları ile birlikte sanat olarak konumlandırılmasını sağlamışlardır. Ansel Adams, Edward Weston ve Imogen Cunningham'ın *doğrudan fotoğraf* yaklaşımı, Paul Strand, Maholy-Nagy ve Renger-Patzch'ın *nesnelci fotoğraf* yaklaşımı fotoğrafın kendi özgün dilini inşa ettiği XX. Yüzyıl içinde manzara temsiline biçimine ve içeriğine sadece fotoğrafa özgü olan temsil pratiğini oluşturmuşlardır¹.

Bu çalışmada 1975 yılında düzenlenen Yeni Topoğrafyalar: İnsan Eliyle Değiştirilmiş Manzara sergisinde yer alan çağdaş fotoğrafçıların, yalın ve nesnel coğrafi temsillerin yerine temsile konu edindikleri öznel ve eleştirel temsil deneyimlerine

1 Manzara fotoğrafçılığının tarihsel gelişimi için, XIX. yüzyıldan'dan, XX. Yüzyılın ilk yarısına manzara fotoğrafına genel bir değerlendirme sunan, Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present*, (New York, The Museum of Modern Art, 1982), manzara fotoğrafını diğer fotoğraf tür ve uygulamaları ile birlikte toplumsal ve eleştirel bağlamda değerlendiren Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History* (London: Laurence King, 2006)

değnilmektedir. Yeni Topoğrafya fotoğrafçılarının çalışmaları, Andreas Gursky, Thomas Struth, Michael Wolf, James Casabere ve Edward Burtynsky gibi manzara temsillerine yönelik günümüz çağdaş fotoğrafçılarının çalışmalarına doğrudan etkileri ile çağdaş fotoğrafta önemli bir temsil deneyimi olarak ele alınmıştır. Böylelikle biçim, içerik ve farklılaşan uygulama biçimleri ile manzara sanatı ve fotoğrafı, kent çalışmaları ve coğrafya alanlarında akademik bir ilginin merkezinde de yer almışlardır.

Yeni Topoğrafya fotoğrafçılarının temsillerinde yer alan insan ve doğanın birlikteliğinin kültürel sonuçlarının temsili, çalışmada tarihsel bağlamda örneklenen Flaman manzara resmi ve XIX. Yüzyıl Amerikan manzara fotoğrafçılarının çalışmaları ile ortak noktasını oluşturmaktadır. Söz konusu sergide yer alan fotoğrafçıların çalışmalarına kaynak oluşturan ve onları önceleyen temsile ve söyleme dair benzerliklerine vurgu yapılmaktadır. Çalışmada değinilen kültürel manzara kavramı, insan eli ile kasıtlı olarak dönüştürülen manzarayı tanımlamaktadır ve söz konusu temsil deneyimlerinin temsille ilişkili söyleme dair benzerliklerini tanımlamaktadır.

Burada sanat tarihçisi WJT Mitchell'ın manzarayı konumlandığı estetik ve toplumsal yaklaşımdan yararlanılarak, manzaranın sadece yalın bir temsil pratiği değil aynı zamanda sanatın kültürel alanını tanımlayan ve çerçeveleyen bir deneyim olduğu vurgulanmaktadır (Mitchell, 2005, s.1). Ona göre manzara temsili basit bir tür olmanın ötesinde öznel ve toplumsal kimliklerin inşa edildiği bir alandır. Bu bağlamda vurgulanan, manzaranın temsilde hedeflenen, izleyicinin estetik hazının yerine temsilin var olduğu dönemin ideolojik veya psikolojik eğilimlerinin ve temalarının sanatçı tarafından alegoriye dönüşmesidir. Mitchell bu dönüşümün uzun bir tarihsel dönem içerisinde önce modernizm sonrasında ise post-modernizm deneyimleri ile ilişkilendirmektedir. XVII. Yüzyılda başlaya Hollanda altın ağının yarattığı ekonomik refah ile değişen toplumsal ve kültürel evrenin, diğer temsil biçimleri gibi manzara temsiline de sembolik iletişim aracına dönüştürdüğünü iddia etmektedir. Burada vurgulan Hollanda ya da daha geniş çerçevede Flaman resim sanatının manzara temalarında temsil edilenin iktidarın sembolik bir alanına dönüşmesidir. Manzara böylece sadece doğanın eşsiz güzelliklerine açılan bir pencere değil, iktidarın hakimiyet sınırlarını belirleyen ve hakimiyetin meşruluğunu

ortaya koyan bir temsil aracına dönüşmüştür. Fotoğraf ise kendisinde önce var olan temsil deneyimini, var olduğu kültürel evren ile biçimlendirerek sadece iktidarın sınırlarını ve meşruiyetini temsil eden bir araç olmanın ötesinde doğanın insan mevcudiyeti ile nasıl dönüştüğünü temsil eden bir araca dönüşmüştür. XIX. yüzyıl ve XX. Yüzyıl erken döneminde bu çalışmada da işaret edilen temsil deneyimleri bu dönüşümün öznel kaydını oluşturmuşlardır.

Kültürel Coğrafya ve Manzara

Öncelikle kültürle ilişkilendirilmiş bir coğrafyanın ne anlama geldiğini açıklamamız gerekmektedir. Kültürel coğrafya, doğal olan bir coğrafi alanın, insan eliyle kültürel olana dönüşmesi olarak tanımlanabilir. Feodaliteden modern toplumlara doğru uzanan süreçte, doğal olan coğrafyanın kültürel olana dönüşmesi, kapitalizmin doğaya egemenlik süreci ile ilişkilendirilmesi ve bu sürecin bizatihi toplumsal oluşumu hem doğrudan hem de dolaylı olarak etkiliyor olması bu basit tanıma anlaşılır kılabilir. Ancak tanım, kültür ve coğrafya kavramlarının ayrı ayrı ne ifade ettiklerini düşünmeye başladığımızda muğlaklaşma olasılığını da taşımaktadır. Sadece kültür kavramını ele alsak dahi, onu sosyal bilimlerin anahtar sözcüklerinden biri olarak tanımlayan Raymond Williams'ın da dile getirdiği gibi, kavram dildeki en karmaşık sözcüklerden biridir (Williams, 1985, s.87). Hatta dilde ilişkilendirildiği uygarlık, etnisite, sınıf, statü gibi kavramların karmaşıklığı ve bir arada kullanıldığı yüksek, popüler, ürün, bayağı gibi sözcüklerin esnekliği ile kavram daha da karmaşıklaşmaktadır. Williams'ın sözcük olarak ele aldığı kültür kavramı çiftçilik ve doğal büyümenin gözetilmesi gibi anlamlarda, aslında köken olarak coğrafyayla da ilişkili bir tanıma sahiptir. Aydınlanma ile tarımsal çağrışımını koruyarak ve sembolik olarak insan aklının gelişiminin gözetilmesi anlamında da kullanılmaya başlanmıştır. Aynı dönemde hem işlenmiş toprak hem de eğitilmiş anlamına gelen *cultivated* sözcüğü ile ya eş anlamlı ya da yan yana kullanıldığı da olmuştur. Buraya kadar, kavramın bu denli tarımla ilişkili olması, yanına coğrafya sözcüğü konulduğunda herhangi bir sorun çıkartmayacak gibi görünmektedir. Asıl sorun, kavramın tarımla olan ilişkisinin unutulup, XVIII. yüzyılda kullanılmaya başlayan yeni bir kavramla, *uygarlık* ile ilişkilendirilmesinde

ortaya çıkmaktadır. Ancak Williams'a göre uygarlıkla ve kültürle tanımlanan, insanlığın tarihsel ve öz gelişme sürecinin tam da kendisidir.

Kültür tanımında yer alan muğlaklık coğrafya ile birleştirildiğinde, aslında işaret edilenin ne olduğu da belirsizleşmektedir. Bu nedenle önerilebilecek kültürel coğrafyalar kavramını ve paradigma içerisindeki yönelimlerini tanımlayan Pierce ve Lewis çalışmalarının daha ilk cümlesinde kavramın kültürel çalışmalar içerisinde en belirsiz kavram olduğunu dile getirirler (Oakes ve Price, 2008, s.1). Belirsizlik, coğrafi alanın toplumsal ilişkileri sınırlayan/tanımlayan fiziksel bir alan olarak mı ya da temsili/sembolik bir olgu olarak mı değerlendirileceği sorularıyla ortaya çıkıyor gibi görünmektedir. Geleneksel anlamda kültürel coğrafya kavramı, Berkeley Okulu olarak da adlandırılan ve Carl Ortwin Sauer'in çalışmaları ile belirlenen coğrafi ve kültürel yaklaşım, fiziksel dolayısıyla maddi bir kültür ile imlenen alanı işaret etmektedir (Sauer, 2008, s.100). Sauer'in fiziksel olarak coğrafi alanı işaret eden çalışmaları, topluluklar ve coğrafya arasındaki fiziksel ilişkiyi tanımlamaktadır. Bu ilişki bağlamında Berkeley Okulu tarafından ortaya atılan kültürel manzara kavramı da kültürün etmen, manzaranın ise araç olduğunu vurgulayarak, toplulukların şekillendirdikleri coğrafya ile kendi çok katmanlı, karışık ve rekabet içerisinde eylem alanlarını oluşturduklarını savunurlar (Oakes ve Price, 2008, s.150). Fernand Braudel örneğinde Annales Okulu'nun toplumsal ve tarihsel coğrafyacı yaklaşımı, toplumsal ve fiziksel alanın karşılıklı ilişkisinde değişen hiyerarşik durumların tarihi makro ve mikro deneyimlerle ilişkisini tanımlamaktadır. Kültürel çalışmalar ile yakın olan İngiliz bölgesel coğrafya yaklaşımı ise, kültürün topoğrafya, iklim ve doğal kaynaklara bağlı olarak gösterdiği dönüşümü incelemektedir. Bu eğilimlerin tamamı yöntem olarak, toplumsal antropoloji, etnografi ve sosyoloji gibi *insan bilimleri* çerçevesinde nitelendirilmektedir. 1980'lerle beraber kültürel dönemeç ile işaret edilen paradigma değişimi kültürel coğrafya çalışmalarını da dönüştürmüştür. İnsan bilimi eksenli çalışmalar biçim değiştirerek, salt egemen toplumsal grupların coğrafi uzam ilişkisini değil, aynı zamanda ırk, sınıf, cinsiyete dayalı toplumsal grupların inşasını tartışmaya başlamışlardır. Bu süreç ya da paradigma değişimi bugün beşerî coğrafya olarak adlandırdığımız disiplin içerisinde oluşmaktadır. Sosyal ya da insan coğrafyası mekân, uzam ve çevreyi insan

aktivitesinin hem nedeni hem de sonucu olarak ele almaktadır.

Paradigma değişimi sonunda ortaya çıkan bir diğer bir yaklaşım, sadece konu olarak değil, yöntem olarak da radikal bir değişime yol açmıştır. Bu yaklaşım, eleştirel teori ile ilişkisi içerisinde konumlanan sanat ve edebiyat teorisi ile bağlantılıdır. Söz konusu yaklaşım içerisinde, edebi ve sanatsal temsil örnekleri değil aynı zamanda film ve diğer çağdaş medya ile üretilen temsiller de yer almaktadır. Burada geleneksel çalışmaların aksine, kültürel oluşumların bir uzamda ya da coğrafyada ne olduğunun saptanması için veri olarak kullanılması yerine, sanatsal temsillerin kültürleri dolaylı olarak ve biçimlendirmek için nasıl işlediğine bakılmaktadır (Watts, 2000, 36). Bu estetik yaklaşımda coğrafya ile ilgili temsil, uzamın sabit ve değişmez olduğu kabulünden çok onu kültür tarafından dönüştürülebilir bir girdi olarak değerlendirmektedir. Mekânın sembolik olarak temsil edildiği eserlerde, örneğin manzara resimlerinde, eserin sadece işaret ettiklerine değil aynı zamanda mekânı nasıl bir yöntemle çerçevelediğine bakılmaktadır. Burada çerçevelenen hayali ya da gerçek doğa, temsil, ideoloji ve kimlik ekseninden değerlendirilmektedir². Paradigma içinde yer alan çalışmalar aynı zamanda kültür tarafından üretilen sembolik temsilleri kapsayan ve dönüştüren iktidarın izlerini sürmektedirler. Yeni paradigma içinde şekillenen çalışmalar, post-yapısalcılığın yöntemlerini kullanarak her birini metin olarak ele aldıkları eserlerin anlamı üretirken, bazı temsilleri öne çıkartmak adına diğer temsil olasılıklarını dışarıda bıraktığına vurgu yapmaktadırlar. Hollanda'nın altın çağında ya da 19. yüzyıl oryantalist temsil deneyimlerinde gözlemlenen iktidarın, madunu dışarıda bırakan temsilleri düşünülüğünde vurgunun kendine uygun bir zemin bulduğu açıktır. Özellikle kolonyal eksende değerlendirilebilecek çalışmaların genel ekseninde iktidarın normlarının, özellikle de Avrupa emperyalizminin üretildiği ve sürekli kılındığı gözlemlenmektedir (Mitchell, 2005, s.5). Manzara ister ekolojik isterse kültürel bir uzamı

2 Bu bağlamda yapılan çalışmaları örneklemek gerekirse, Flaman altın çağında resim sanatında manzara temsillerinin toplumsal alandaki dönüşümlerle olan etkileşimi (North, 2014), İtalya örneğinde Rönesans ve Rönesans sonrası mekan temsillerinin toplumsal ve coğrafi egemenlik bağlamında sembolik dönüşümü (Cosgrove, 1998) ve sanat tarihi boyunca popüler temsillerin mekan ve toplumsal bellek ekseninde geçirdiği konu seçimine dayalı dönüşüm (Schama, 1996) gibi tartışmalar toplum ve coğrafya arasındaki temsili alanda da varlığını sürdüren sembolik ilişkiden söz etmektedirler.

temsil etsin, ideolojik bir zeminde tanımlanmaktadır. Manzara temsillerinin farklı kültürel deneyimlerde yükselişleri ve çöküşlerini referans olarak alan Mitchell coğrafi temsilin ideoloji ile ilişkisini örneklemiştir. Doğu sanatında özellikle Çin'de 15. yüzyılda imparatorluğun güçlenmesi ile yükselişe geçen, 19. yüzyılda dağılması ile ise neredeyse yok olan sanat pratiği, iktidar ve onun temsil ettiği ideoloji ile temsil pratiğinin arasındaki ilişkiye örnek oluşturmaktadır. Aynı ilişki salt doğuda değil İngiltere emperyal ve Hollanda kolonyal deneyimlerinde benzer şekilde gerçekleşmiştir (Mitchell, 2005, s.10). Manzara tarzı her ne kadar nesnel bir yaklaşımın sınırlarında kendini görünür kılmaya çalışsa da Mitchell'in işaret ettiği bağlam ve örneklerle temsil alanı dışarısında kalan, bu nedenle sembolik olan bir iktidarı işaret etmektedir.

İktidarın temsili ile ilgili eleştirel çalışmaların ortak çerçevesinde, kültürel coğrafya kavramının içerisinde geleneksel olarak *kültürel manzaranın* çalışma alanı olarak tercih edildiği gözlemlenmektedir³. Kültürel manzaranın çalışma alanı, geleneksel olarak kültürün etmen, doğal alanların araç ve kültürel manzaranın sonuç olduğu bir süreci içermektedir. Ana hatları ile kültürel manzara kavramını tanımlayan Sauer'e göre verili kültürün etkisi ile manzara aşamalardan geçerek dönüşüme uğrar ve gelişme döngüsü sonunda nihai sona ulaşır (Sauer, 2008, 98). Sauer'in kültürel manzara anlayışının doğrudan temsille ilişkisi bulunmamasına rağmen, kültürel coğrafyayı evrime uğrayan bir süreç olarak ele alması, coğrafyanın sanatsal temsiline eleştirel bir perspektifte yaklaşanlara esin kaynağı olmuştur. Bu sürecin ilkin coğrafyayı doğrudan manzaranın alan çalışması olarak ele alması, ikinci olarak da manzarayı kültür ve doğal çevre arasındaki bir etkileşim olarak tanıması temsil için değerlendirilebilir olarak görülmüştür. Mitchell bu bağlamda, manzaranın kültür tarafından yönlendirilen doğal bir çevre olduğunu söylemektedir. Ona göre manzara temsil edilen ve sunulan, gösteren ve gösterilen, çerçeve ve çerçevenin içinde olan, gerçek ve imge, ambalaj ve ambalaj içindeki metadır. Aynı zamanda manzara her kültürde bulunan bir araçtır; insan ve doğal çevresi, özne ve öteki arasındaki değiş tokuşa aracılık etmektedir. Bu nedenle kaynağı gerçek ya da imgelem, ne şekilde olursa olsun, manzara görsel sanatlarda bir tür

3 Manzara, görsel sanatlarla ilgili tanımlarda genellikle birbiri ile ilişkili iki anlamda kullanılmaktadır, (a) gözün bir kerede görebildiği bir alan ya da toprak parçası (b) ona ait resim.

olmaktansa bir araçtır (Mitchell, 2005, s.5) . Bu bağlamda konu ister doğal çevre isterse kır isterse de kent olsun temsil edilenin araçsal durumu önem kazanmaktadır. Araçsal olarak manzara temsili iktidar biçimlerinin ürettiği, dönüştürdüğü kültürel bir uzamın sembolik temsiline dönüşmektedir. Manzara temsillerinin kendi meşru pratiklerine kavuştuğu 16.yüzyıldan, temsilin çöküşüne uzanan dönemde, tekil özgün deneyimlerde gözlemlenebilecek Johannes Vermeer'in (1632-1675) Delft şehrini resmettiği tür (genre) resimleri gibi istisnaların haricinde, manzaranın kültürel bir karşılaşmanın sonuçlarını imlediklerinden söz etmek mümkündür. Burada sözünü ettiğimiz iktidarın kültürel, politik ve ekonomik karmaşıklığının yol açtığı çoğul deneyimler ve bu iktidarın karşılaştığı kültürel durumların çeşitliliği temsil pratiklerinde farklı sembolik everenleri oluştursa da, işaret edilen sürdürülebilir bir kültürel hegemonyadır. Bu bağlamda, kültürel coğrafyalar ve kimi zaman onun alt çalışma alanı olarak kabul edilen kültürel manzara kavramı görsel sanatlar tarafından çerçeve içerisinde neyin kasıtlı olarak temsil edildiğine odaklanmaktadır.



Resim 1. Frans Post, Paisagem (1660-67), Yağlı boya, Instituto Ricardo Brennand, Recife: Brezilya.

Temsili ya da gerçek manzara veya coğrafi bir alan değişim değerine sahip bir meta olarak iktidarın ona bakışını ilkin üreterek, sonra onu yeniden üreterek sürekliliğini sağlamaktadır. Bunu yaparken de manzarayı ideal bir gayrimenkule çevirerek tekrar eder. Geleneksel olarak bakıldığında manzara temsillerinin 17. ve 19. yüzyıllar arasındaki yükselişi ardından düşüşü emperyal deneyimlerin geçirdiği süreçle paralellik göstermektedir. Bu döneme damgasını vurmuş temsiller

içerisinde öteki öncelikle temsilin dışında bırakılmış, ardından doğalcı bir temsil geleneğine dönüştüğünde ise yerleşik öteki temsilin vazgeçilmez öğesine dönüşmüştür. 17. yüzyıl Flaman resim sanatında, örneğin Frans Post'un (1612-1680) Hollanda kolonisi olan Brezilya'ya ait temsillerinde idealize edilen ve neredeyse insana dair izlerden yoksun manzaralar, 19. yüzyılın ikinci yarısında Eugene Fromentin (1820-1876) , Gustave Guillaumet (1840-1887) ve Leon Belly'nin (1827-1877) doğalcı doğu temsillerinde yerini öteki ile kültürel karşılaşmaya bırakmaktadır. Post'un kendi anavatanına uzak yerlerin temsili ötekinin varlığına dair izler sunmadan ve batılılara vaat edilmiş cennetleri betimlerken, doğalcı ressamın temsilleri öteki ile karşılaşmanın ampirik deneyimleri ile ilgilenen bir anlayışı betimlemektedir. Fromentin, Guillaumet ve Belly'nin ve onlara benzer temsil pratiklerine sahip 19. yüzyıl sanatçılarının ortak noktaları, yaşadıkları yüzyılın nesnelci eğilimleri ile de örtüşen ve ötekinin kültürel uzamına sirayet ederek onu içselleştiren eğilimi ile benzerlik göstermektedir⁴.

Modern Coğrafyalar

Modernizm 19. yüzyıl boyunca coğrafyayı değiştirirken içinde barındırdığı kültürel yapı değişmiş, diyalektik bir sürecin işlemesi gibi kültür, coğrafyayı hızla değiştirmeye devam etmiştir. Fotoğraf bu süreç içerisinde hem bu kültürün değişiminin bir ürünü olarak hem de bu değişimi aktaran araç olarak varlık bulmuştur. Fotoğraf tarihinin ilk bilinen fotoğrafları Nicephore, Niepce'in *Le Gras'daki Pencereden Manzara* (1826-27) ya da Louis Daguerre'nin *Temple Bulvarı* (1839), açık bir biçimde isimlerinde coğrafi referansları barındırırken aynı zamanda içinde buldukları hızla değişen kültürü de dolaylı olarak imlemektedirler. Fotoğrafın teknolojik sınırları ile birlikte insansız olarak temsil edilen, bu nedenle geleneksel manzara türü ile ilişkilendirebileceğimiz fotoğraflar, temsil alanı ile doğrudan kültürel veya toplumsal referanslar barındırmasa dahi, üretim süreçlerini çerçeveleyen teknolojiler ve izleyici ekseninde dönüştürdüğü görme biçimleri çerçevesinde

4 Kültürel karşılaşmanın temsili ile ilgili deneyimler sadece resim sanatı ile sınırlı kalmamıştır Gerrad de Nerval'in *Voyage en Orient* (1851), Gautier'in *Voyage en Algeri* (1851-62) ve Dumas'ın *Impressions de Voyage* (1848) seyahat kitapları da ressamın temsillerine hakim olan karşılaşmanın yeni ve çağdaş deneyimini, 19. yüzyılın doğalcı ve nesnel dili ile aktarırlar.

kültürelidir⁵ (Crary, 2002). Benzer bir kültürel eksen, 19. yüzyılın ikinci yarısında Timothy H. O'Sullivan ve Charleton E. Watkins gibi Amerikan batısını fotoğraflayan isimlerin çalışmalarında gözlemlenebilir. Burada hem üretim aracı olan teknoloji hem de temsile de konu olan teknoloji ile benzer bir kültürel evren aktarılmaktadır. Batıya yönelen Amerikalı fotoğrafçıların, kendilerinden önceki geleneksel manzara temsil biçimleri ile benzer bir şekilde doğayı temsil eden fotoğrafları, aynı zamanda modernitenin yarattığı değişimi de içerirler. İnşa edilen tren yolları, köprüler ve modern yapılar el değmemiş doğa içerisinde belirirler. Burada olan, Sauer'in kültürel manzara tanımına paralel olacak şekilde modernite ile tanımlanacak yeni bir kültürün yarattığı değişim, bu değişimin temsiline manzaranın bir araca dönüşmesi ve sonuçta genel olarak kültürel bir coğrafyanın, özel olarak kültürel bir manzaranın ortaya çıkmasıdır. Watkins'in coğrafi referansla *Calila Civarı (1867)* olarak adlandırdığı fotoğraf tam olarak Sauer'in işaret ettiği sürecin doğrudan temsili olarak okunabilmektedir. Watkins'in çağdaşı olan fotoğrafçıların birçoğunun temsil deneyimlerinde görülen modernleşme ve bu sürecin yarattığı olası mekânsal karşılaşmalar bu fotoğrafta dolaysız bir biçimde gözlemlenmektedir. Vahşi doğayı diklemesine kesen tren yolu, karşılaşmanın sembolik bir temsilinden daha çok doğrudan mekânın dönüşümüne işaret etmektedir. Watkins burada bir araya konulduğu zaman zıtlıkları görünür hale gelen iki öğeden yararlanır. Modernitenin dönüştürdüğü önceden kültürle ilişkin olmayan uzamı, artık kültüre dair coğrafi uzam olarak okunması sağlayan temsil alanının yerleştirdiği birbirine zıt iki uzamsallıktır.



Resim 2. Charlton E. Watkins, Cape Horn near Celilo, 1867, Cam negatiften gümüş baskı, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

⁵ Jonattan Crary, Gözlemcinin Teknikleri: Ondokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite, çev. Elif Daldeniz. (İstanbul, Metis, 2002)

Yaklaşık yarım yüzyıl sonra, Eugene Atget'nin oluşturacağı arşiv de tıpkı Amerikan batısına açılan fotoğrafçılara benzer şekilde yine modernleşme ile şekillenen kültürel bir manzarayı imlemektedirler. Burada manzara, doğal bir manzaradan çok kent manzarası olarak nitelendirilebilecek bir temsil deneyimine dönüşmektedir. Öncelikle aynı biçimde kenti ele alan resimlerden farklı olarak ortaya koyduğu temsil hayali değil gerçektir. Yukarıda örneklenen Amerikalı fotoğrafçılardan ayrıldığı nokta ise temsil ederken birbirine zıt görünen referanslar değil birbiriyle benzeşen referanslara yönelmesidir. Watkins'in *Calila Civarı (1867)* fotoğrafında olduğu gibi modern olanın doğalın içine geçtiği ve karşıtlığın açık bir biçimde görüldüğü fotoğrafların aksine Atget'nin fotoğraflarında görülen modern olanın bütüne yayılmış temsildir. Atget'nin her bir fotoğrafı neredeyse birbirine benzeyen sokakları, meydanları, parkları, yapıları, pasajları, çeşmeleri ve heykelleri kapsar. Atget'te fotoğrafın kendi temsil alanı içerisinde yarattığı dinamiklerden çok onu çevreleyen dinamikler, özellikle modernite ekseninde, bütün olarak değerlendirilmiştir. Atget'nin fotoğraflarının değerlendirmesi, Walter Benjamin'in Paris mekanlarını tanımlarken modernite çerçevesinde çalışmayı konumlandırmasında karşımıza çıkar. Benjamin, bu konumlandırmayı gerçekleştirirken fotoğrafın nesnel doğasına işaret ederek, çalışmanın modernitenin ya da onun değişimiyle kapitalizmin yabancılaşma nedeniyle suçla iştirak ettiği uzamı, suç mahallini gösterdiğini savunur. Burada gerçekleşen aracın kendi olasılıkları ile öznel deneyimlerin gelip geçiciliği karşısında nesnel temsilin sürekliliğe ulaşmasındaki başarısıdır. Benjamin'in ortaya koyduğu bu tartışma öznenin kültürel olarak bu uzama katılmasından öte, modernitenin var olduğu, varlığını sürdürdüğü dolayısı ile insan deneyimlerini dönüştüren bir uzamın varlığıdır. Benjamin'in değindiği uzam ise yeni bir uzam değildir. Fotoğrafçının kendisinden çok daha önce tüm dinamizmi ile modernite ile deneyimini tamamlamıştır. Bu nedenle Atget'nin fotoğrafları kendisinden yaklaşık elli yıl önce hemen hemen aynı yerleri fotoğraflamış Charles Marville ile şaşırtıcı derecede benzerlik gösterir. Benjamin, Marville'in benzer şekilde Paris'i fotoğrafladığından söz etmez. Onun, fotoğrafları okuması Atget'nin çalışmasını özgünleştirir. Benjamin'in işaret etmediği Atget ve Marville arasındaki benzerlik modernite ile şekillenen yapısal bir değişimin sonucudur. Devrimlerin

başkenti olmuş şehir aynı zamanda eskimiş kent planı ile temsilcisi olduğu modern kültürü yansıtmamaktadır. Yeni ve modern kültürel yapıyı yansıtabilecek şehrin planlanmasına George Haussmann tarafından 1853 yılında başlanacaktır. Aynı yıl Marville'de 1878 yılına kadar sürdüreceği fotoğraflarına başlar. Marville'den yeni olan herşey, Atget'de artık eskimeye yüz tutmaktadır. Ancak, temsil edilen aydınlanmanın yaratmış olduğu burjuva kültürüne ev sahipliği yapan şehrin kendisidir. Benjamin'in Atget'nin fotoğraflarından okumuş olduğu da artık yukarıda sözünü ettiğimiz suç mahallidir (Benjamin, 2004, s.60).



Resim 3. (sol) Charles Marville, Rue du Puits-de-l'Ermite, prison Sainte-Pelagie (1867), Albümin Baskı, Carnavalet Müzesi, Paris.
Resim 4. (sağ) Eugene Atget, Rue St. Rustique, Monmartre (1922).

Jelatin Gümüş Baskı, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

Benjamin'in özellikle üzerinde durduğu Atget'nin fotoğraflarındaki mekanın dönüşümü izleyici tarafından kolayca izlenemez. Açıkçası Atget'nin fotoğraflarına bakan izleyici uzamın sürmekte olan dönüşümüne dair bir iz bulamaz. Dönüşüm süreklilik arz eden, fotoğrafın temsil ettiği ise oluşturulduğu anda sona ermiş zamansallıktır. Kracauer'e göre bu, fotoğrafla mekanın dönüşümden çok, onun temsilde sürekliliğini ortaya koyuyor olmasıyla ilintilidir. Zaman artık geri dönmeyecek bir şekilde akmaya devam etmiş ancak fotoğraflanan ile mekan, yani temsil edilen nesnenin kendisi ve onu kuşatan uzam, temsilin gerçekleştiği anda sıkışık kalmıştır (Kracauer, 2009, s. 425).

19. yüzyılın ikinci yarısında Amerikalı fotoğrafçıları ve Atget'nin fotoğrafları arasındaki temel benzerlik burada ortaya çıkmaktadır. Kültürün etkin olarak dönüştürdüğü coğrafya yerine durağan bir fotoğraf karesinin sunmuş

olduğu, ondan arata kalan izlerdir. Kültür tarafından dönüştürülen, işlenen topoğrafik dönüşümün diyalektik süreci tamamlanmamış bir zamansallık ortaya koyarken, modern olarak adlandırabileceğimiz fotoğraflık temsil biçimleri bu zamansallığı sadece bir ize çevirmektedirler. Söz konusu iz, modernitenin yaratmış olduğu kültürü yansıtmaktadır ama her koşulda nostaljik bir temsil pratiğidir. Atget'nin her bir fotoğrafında insan ögesi tarafından terk edilmiş izlenimi uyandıran her iz, Benjamin'in üzerinde durduğu modernitenin eskimişliği ile yüzeye çıkan nostaljidir ve kültüre dair izler sıklıkla arkada kalmaktadır. Watkins ve çağdaşlarının temsili modernite ekseninde kültürel bir uzamın inşasının doğuşunu işaret ederken, Atget ise sonunu işaret ediyor görünmektedir. Watkins ve Atget'de ortak olan söz konusu inşa sürecinin iki noktasına kanıt olan izleri sunmaktır. Biri bunu temsilin içinde olan nesnelere arasındaki zıtlıkla, diğeri ise nesnenin kendisinde var olan nostaljik olasılıkla gerçekleştirir.

Kültürün etkin bir biçimde coğrafi olanı dönüştürdüğü varsayımıyla hareket ettiğimizde, modernizm eksenindeki temsilin bu süreci aktarmakta yetersiz kaldığını söylememiz mümkündür. Post-yapısalcı yaklaşımın mekanın üretimi ve onun temsili ile kurmuş olduğu ilişki felsefi olarak Benjamin ve temsil olarak Atget ile örneklediğimiz yaklaşımdan daha dinamik bir temsil sistemi sunmaktadır. Post-yapısalcı yaklaşım modern temsil pratiklerinin istemeden ortada bıraktığı izin üzerinde durmaya devam eder. Ancak burada kastedilen iz artık orada olmayan kurucu bir dışarıda bırakılan tarafından inşa edilmiştir. Dışarıda bırakılan ötekinin ne olduğu sorusu, içeride bırakılanın güvenilirliğini sorgulamak için kullanılır. Aynı zamanda post-yapısalcı yaklaşım temsil içerisinde kalan izin oluşumu ile ilgili iktidar ilişkilerini sorgulamak için yöntem sunmaktadır. Dışarıda bırakılan ötekinin aynı zamanda iktidarın kendisi ile ilişkili olması mümkündür. 19.yüzyıl yukarıda örneklediğimiz Amerikalı manzara fotoğrafçıları ya da onların çağdaşları olan gezgin fotoğrafçıların kurumsal ilişkiler ağı içerisinde yapılanmaları, bilimsel ve siyasi çıktılara ulaşmaları ve nihayetinde temsile konu olana yaptıkları seçimler iktidar ilişkisini ortaya koymaktadır⁶. Post-yapısalcılar böylece özne/nesne, doğa/

6 19. yüzyılda düzenlenen fotoğraflı topoğrafik araştırmaların ve ekspedisyonların büyük bir çoğunluğu ilgili devlet kurumları tarafından desteklenerek gerçekleştirilmiştir. Söz konusu ekspedisyonlar, hedeflenen coğrafyalar düşünüldüğünde 19. yüzyıl kolonyal deneyimi ile paralellik

kültür arasında modernist paradigmanın kurmuş olduğu güvenli ayrımı yerinden etmeye çabalamaktadırlar.

Modern Sonrası Coğrafyalar



Resim 5. Lewis Baltz. Park City Element no.26 (1979), Jelatin Gümüş Baskı, Getty Müzesi, Los Angeles

Yukarıda belirtilen şekliyle, çağdaş sanatçıların mekanla kurdukları ilişki kendilerini önceleyen manzaracıardan daha girift bir teorik arka planı içermektedir. Atget gibi modern fotoğrafçıların aksine onların eleştirel eğilimleri daha bilinçli bir tercihi açık etmektedir. Mekanın kültürel olarak okunabilirliği ile yeni yeşeren ekolojik bir bilincin temsillere hakim olduğunu söylemek mümkündür. Bu anlamda yeni bir bilince örnek olan, Yeni Topoğrafyalar: İnsan eli ile Dönüştürülmüş Manzara (İngilizce adı ile New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape) sergisi manzara fotoğrafı türünde devrim olarak nitelenecek yeni bir temsil deneyimini işaret etmektedir. İlki 1975 yılında *George Eastman Evinde* düzenlenen sergi uzamsal dönemeç (spatial turn) adı verilen ve 70'lerde filizlenen yeni coğrafya anlayışının esini ile gerçekleştirmiştir (Cheng, 2011, s.153). İnsan bilimleri ve sosyal bilimler paradigmaları ile coğrafyayı eleştirel ekseninde ele alan bu yeni yaklaşım sadece geniş bir teorik çerçevenin oluşmasını

gösterir. Kolonyalist eğilimle topoğrafik eğilimli fotoğrafçı aynı zamanda bilimsel veriler olarak da kullanılır. James McDonald'ın 1868-69 yılları arasında Sina yarımadasında ve misyoner Robert Napier'in Etyopya ile çevresine düzenledikleri fotoğrafik ekspedisyenler, coğrafya ve fiziksel/toplumsal antropoloji disiplinleri açısından veri oluşturan çalışmalar olarak göze çarpmaktadırlar.

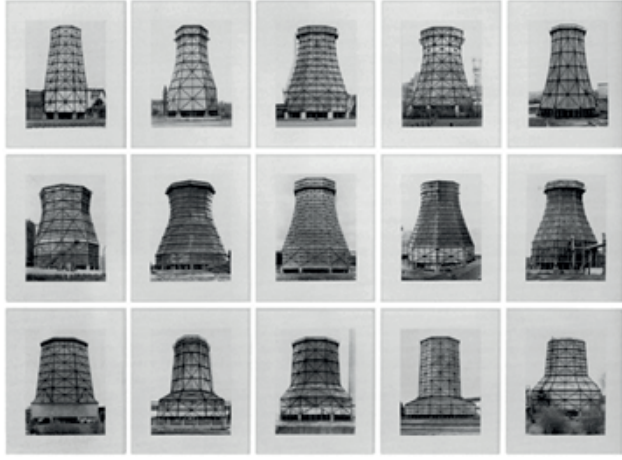
değil, aynı zamanda dönemin batılı sanatçılarına da esin kaynağı olmuştur. Bu devrimin faileri Robert Adams, Lewis Baltz, Stephen Shore gibi çağdaş fotoğraf sanatının bugün artık efsaneleşen Amerikalı fotoğrafçıları ve Almanya'dan Bernd ve Hilla Becher'dir. Sergide yer alan fotoğrafların her biri henüz sanat tarihçileri tarafından adı konmamış sanat akımının temsilleri olarak dikkat çekmekteydiler. Temsil ettikleri coğrafi mekanlar kendi sıradan gündelik deneyimlerimden olduğu kadar (Stefan Shore, Nixon), mekanın kendi deneyiminden (Becher, Baltz) kaynaklanan temsiller içermektedir. Shore sıradan olanın da temsil edilebilirliğine yönelirken ve bunu geleneksel manzara temsili anlamı pratikleri içerisinde gerçekleştirirken, diğer tarafta Becher'ler insanın coğrafi alana hakim olma sürecinin arkeolojisini, birbirine benzer/benzemez endüstriyel yapıların benzer biçimde yinelenen temsilleri ile ortaya koymaktadır. Sergide yer alan sanatçıların her birinin ortak noktası kültürel bir alana ve uzamın eleştirel bir okumasına işaret etmeleridir. Böylece, gündelik ve yerel olanın belgelenmesi ile beraber okunabilir mekan temsiline yönelmektedirler. Manzara resminin 17. ve 18. yüzyılın pastoral, 19. yüzyılın romantik, sembolist ve natüralist temsillerinin durağanlığından uzaklaşarak, çağdaş fotoğrafçı Robert Adams'ın fotoğraflarıyla örneklenebilecek, modernitenin temsil pratiklerindeki dinamizme ulaşmışlardır. Sergide yer alan "manzara" fotoğrafçıları, Robert Adams'ın ifade ettiği gibi önceki yüzyılların manzara fotoğrafçılarının doğa temsillerine hakim olan güzellik ve yücelikten kavramlarından uzaklaşarak, aşkınlığın kaybına işaret etmektedirler. Romantik manzara tanımının nitelediği şekliyle, tekil deneyimlerden şekillenen ve doğanın insan üzerinde tahakkümünün apaçık seçilebilir olduğu temsilden daha çok, "gündelik manzara (vernacular landscape)" olarak tanımlanan, bir uzamla kurulan çok yönlü deneyimler bütünü ve bu deneyimleri ile sürekli dönüşen bir temsil alanını tanımlanmaktadır. Gündelik deneyimlerle dönüşen mekanlar, çağdaş sanatlar için olası mekanların tanımını de beraberinde getirmektedir. Caspar David Friedrich'in 1818 yılında ait *Bulutların Üzerinde Yolculuk (Wanderer Above the Sea of Fog)* resmindeki gibi doğanın karşı konulamaz tahakkümü karşısında esriyen insan temsili veya 20. yüzyılın başında Edward Steichen'in doğanın devinimi ile evirilen kent ya da doğa fotoğraflarının aksine çağdaş fotoğrafçıların temas ettiği

mekan algısı daha parçalı bilgi birikimini dolayısıyla bölünmüş bir algı ile beraber yeniden şekillenmektedir. Çağdaş sanatçı, mekanın sürekli yeniden üretilen anlamı ve değeri, tarihsel esini dolayısı ile hafızaya ve hatırlamaya dayanan çok yönlü deneyimi, buna bağlı olarak yurtsuzlaşma ve yeniden yurt edinme süreçleri ile olan ilişkisi, kamusal ve özel olanın birbiri içerisine geçmesi gibi tartışma alanlarının içerisinde konumlanma olanağı bulmuştur. Sergide yer alan fotoğraflarda ortaklaşan temsil pratiği kültürel bir girdi olarak insan ögesinin kendisiydi. Tıpkı kendilerini önceleyen 19. yüzyıl Amerikan manzara fotoğrafçıları ve Ansel Adams, Edward Weston gibi 20. yüzyılın önde gelen manzara fotoğrafçılarına benzer bir şekilde insan ögesinin görünürde olmadığı geleneksel bir temsil deneyimini uyguluyor görünmekteydiler. Tüm biçimsel benzerliklerine rağmen kendilerini önceleyen manzara fotoğrafçılarından farklı olarak manzara ile ilişkileri onun ikonik temsilinden uzaktır. Adams ve Weston'ın mekanı temsil ederken nesnel ve tarafsız duruşları, kusursuz bir biçimsel temsile olan saplantıları söz konusu temsillerini ikonik olarak adlandırılmasını mümkün kılmaktadır⁷. Yeni Topoğrafçıların çalışmaları biçimsel kusursuzluğun aksine kusursuz bir tutarlılık içermektedir. Örneğin Bernd ve Hilla Becher'in uzun süreli projeleri tipolojik bir saplantıyı içerir. Biçimsel açıdan bezer çok sayıda endüstriyel yapının fotoğrafında kusursuz bir biçimsel tutarlılık vardır. Benzer bir şekilde Lewis Baltz endüstriyel parklar olarak adlandırdığı bina fotoğraflarında kusursuz bir tutarlılığı sürdürmektedir. Tutarlılık biçimsel tekrarlarla, örneğin şaşmaz bir çekim ölçeği, incelikle dengelenmiş bir çerçeveleme ve benzer aydınlatma koşulları ile sağlanmıştır. Biçimsel tutarlılık izleyici noktasında, sonu genelmeyen bir tekrara dönüşme olasılığını barındırmasına rağmen, temsilin bağlamını bir arada tutan gerekli bir uygulama biçimi olarak da okunabilmektedir. Biçimsel tutarlılıkta söz konusu olabilecek diğer bir eğilim, yeni topoğrafyacı sanatçıların eserleri ile ilgili beyanlarında yer alan nesnellik vurgusudur. Becher'ler ve

Baltz'ın çalışmalarında biçimsel tutarlılığın, özne olarak sanatçının ve öznel ifade biçimlerinin uzaklaşma çabasına dönüşmektedir. Biçimin özellikle de Alman sanatçılarda nerdeyse fiziksel bir tekrara dönüşmesi, özne olarak sanatçının izleyici ulaştığı noktasında kendini unutturması noktasına kadar uzanmaktadır. Temsil edilen deneyim kusursuz bir otomasyon izlenimi yaratmaktadır. İnsan ögesinin fiziksel varlığı da bu nesnellığe ulaşmak amacı ile ortadan kaldırılmış görünmektedir. Hem Becherler hem de Baltz'ta nesnellığe ulaşmak için temsile söz konusu nesnenin dolayımından yararlanmaktadırlar ve öznelğin aracı olarak gördükleri insanın mevcudiyetini sembolik düzeye indirgemektedirler. İnsan ögesinin sembolik düzeyde varlığı geride bırakmış oldukları, fotoğrafı önceleyen deneyimlerin, izleri üzerinde tercihen gözlemlenebilmektedir. Becher'ler tipolojik bir yöntemle çok sayıda işlevsiz endüstriyel yapıları bir araya getirirken, Baltz Amerika'da 1970'lerde kurulmakta olana endüstriyel parklarda oluşturduğu fotoğrafları bir araya getirmektedir. Becher'lerin çalışması Benjamin'in kriminoloji terminolojisi ile tanımladığı Atget fotoğrafları ile benzer bir işleve sahiptir. Onlar da bu kez sanat terminolojisini kullanarak çalışmalarını anonim heykeller (*anonyme skulpturen*) olarak adlandırır. Anonim heykeller ve suç mahalli arasında fiziksel bir bağ kurmak mümkündür. Becher'ler de Atget gibi modernitenin izlerini sürmektedir. Yaptıkları çalışma izleyiciye ulaştığı noktada modernite deneyiminin sosyal tarihsel ve arkeolojik bir araştırmasını sunuyor görünmektedir (Finney, 2006). Baltz'ın çalışmaları ise diğer bir noktada tarihsel ya da arkeolojik bir deneyimi değil, yeni kurulmakta olan endüstriyel alanlara yönelmektedir. Tıpkı 19. yüzyıl Amerikalı manzara fotoğrafçıları gibi onun fotoğrafları da insan eli gerçekleşen dönüşümü izlemektedir. Süreç tamamlanmamış henüz başlamıştır. Becher'lerin fotoğraflarının aksine onun fotoğraflarında insan dair izler bulunur. İnsanlar hiçbir zaman görünmez ama onların şimdilik yerinde bıraktıkları nesnelere sürmekte olan varlıklarına işaret etmektedir. Baltz ve Becher'ler arasındaki temel fark aslında 19. yüzyılın ikinci yarısındaki Amerikalı manzaracılar ve Atget'nin Paris fotoğrafları arasındaki farklılık ile benzer bir dinamikten beslenmektedir. Örneklenen çağdaş sanatçılarda, Amerikalı manzaracıların doğa karşısında teknolojinin ve ilerlemenin görünür izlerinin karşısında Avrupalı fotoğrafçının Atget'nin

7 Edward Weston ve Ansel Adams'in biçimsel ikonik olarak nitelendirilebilecek fotoğrafları her iki sanatçınının f/64 Grubu dönemlerinde (1932-50) üretmiş oldukları ve sıklıkla kırsal alana odaklanan, insan eliyle üretilmiş olandan çok doğal oluşumların nesnel temsillerine odaklanan manzara fotoğraflarının oluşmaktadır. Ansel Adams'ın 1941 yılında çekmiş olduğu ve Moonrise, Hernandez, New Mexico isimli fotoğrafı biçimsel ve nesnel anlayışa örnek olarak verilebilir.

sembolik modernite temsiline benzeyen bir zıtlıkları bulunmaktadır. Balatz'ın fotoğraflarından sadece dikkat edildiğinde görünen insana dair basit izler yerine burada *gündelik manzaranın* içerisinde insanın yarattığı tahakkümün izleri apaçık seçilir. Temsille konu olan arasındaki hiyerarşik farka rağmen her iki fotoğrafçı da ekolojik duruşları ile belirlenen ideolojik pozisyonlarını açık bir biçimde yansıtmaktadırlar. Tıpkı onlardan yüz küsur yıl önce Amerika'nın batısında medeniyet götürmeleri kaydeden meslektaşları gibi ideolojik bir duruş temsillerinden seçilebilmektedir.



Resim 6. Bernd ve Hilla Becher, Kuehlturm (1963-68), Jelatin Gümüş Baskı, Şikago Çağdaş Sanatlar Müzesi, Şikago.

Diğer taraftan Becher'lerin temsillerinde, Amerikalı çağdaşlarının temsillerinde görünür olan dönüştürücü özne tamamen örtüktür. Bacherlerin ideolojik duruşları da, temsil içerisinde herhangi bu durumun izleyici tarafından kolay bir biçimde alımlanmasını sağlayacak bir zıtlık barındırmadıkları için açık bir biçimde okunmaz. Temsiller nesnel, tarafsız ve oldukça yalın görünmektedir. Yeni topoğrafyacı fotoğrafçıların arasında tek Avrupalılar olan Alman fotoğrafçıları, biçimsel olarak 1920 ve 30'ların sanat akımı Yeni Objektivizm (Neu Sachlichkeit) geleneğini sürdürmektedir. Çalışmalarının biçimsel tercihleri, Yeni Objektivizm'den etkilenen kültürel bir gelenekten beslenmektedir. Becher'ler esinlerinden farklı olarak tarafsız nesnel bir deneyimden çok, öznel ve kültürel deneyimlere dayalı bir nesnellığe ilişkin bir temsil pratiğini tercih etmektedirler. Esin kaynakları olan

Alman sanatçılar August Sander'den daha az psikolojik ve biçimsel benzerlikleri ile anıldıkları Albert Ranger-Patzsch gibi yeni-objektivistlerden daha az mesafeli bir nesnellığı benimsemektedirler (James, 2009, s.879). İlkinden ödünç aldıkları tipoloji ve diğerinden devraldıkları anonimlik. Ancak, modernitenin dönüştürdüğü gündelik manzara temsili bağlamında Becher'lerin çalışmalarına en yakın isim Eugene Atget'dir. Temsil ettikleri modernitenin eskimişliği bağlamında birbirlerine yaklaşmaktadırlar. *Soğutma Kuleleri* isimli çalışmaları benzer biçimsellikteki yapıları temsil ederken, tıpkı Atget'nin tek edilmişlik izlenimi uyandıran Paris'ine benzer bir şekilde kentsel bir terk edilmişliği ve geçmiş bir modernite deneyimini işaret etmektedir. Ancak, temsillerini çevreleyen uzamın minimal kullanımı ve zamansızlaştırılmış bir anonimlik onları moderniteyi temsil eden öncelinden farklılaştırır.

Sonuç

Sauer'in gündelik manzara kavramına dönülecek olursa, burada değindiğimiz asli aktörler Watkins ve çağdaşları, Eugene Atget, Lewis Balatz, Hilla ve Bernd Becher'in ortak noktaları modernite çerçevesinde dönüşen kültürel bir uzamı ele almalarıdır. Buradaki her bir sanatçı yukarıda değinmiş olduğumuz temsile ve bağlama dair benzerlikleri bir yana bırakıldığında içinde var oldukları kültürel miras ile şekillenmektedirler. Watkins'in Amerikan Batısı fotoğrafları modernitenin ve ona ilişkin tüm dinamiklerin sosyal ve kültürel olarak idealize edildiği deneyimi yansıtırken, Atget'de aynı modernite deneyimi bu kez kültürel ve toplumsal bir yıkımın öncesinde temsile konu olur. Balatz ve Becher'ler ise kendilerinde kültürel olarak modernitenin sonrasında yer alan bir uzam içerisinde temsil alanı bulurlar.

Yukarıda bahsi geçen her eser sembolik olarak deneyimlerle dönüşen coğrafyaları işaret etmektedir. Flaman ressamının dönüşen coğrafyaları, bilinçsizce, sembolik evrende yeni olan coğrafyayı anlama ve tanıma süreçlerini temsil ederken, modernite sonrasındaki temsillerde, bilinçli bir şekilde, modernitenin yarattığı kültürle dönüşen coğrafyalar izlenmiştir. Örneklenen her eserin ortak noktası, öznenin dolayısıyla modernite ve modernite sonrası değişimin failinin temsildeki eksikliğidir. Öznenin yoksunluğu, eksikliğinde

nesneleşen ve dönüşen coğrafya ile telafi edilmektedir. Egemen olma sürecinde hem modern hem de sonrasındaki öznenin, nesnesi üzerine bıraktığı izler örneklenen temsillerde görünmektedir. Çerçeve içinde failin kendisi temsil edilmese bile, çerçevenin hemen dışında bir yerlerde bekliyor olduğu kesindir. Örneklenen temsillerde dikkat çeken bir diğer nokta, birbirleriyle tematik benzerliklerinin aksine bağlama dair olan farklılıklarıdır. Modernitenin henüz başındaki öznenin coğrafi olanla kurduğu iyimser ilerlemeci eğilim, modern sonrası öznenin kötümser eğilimi ile çatışma halindedir. 19.yy Amerikalı fotoğrafçıları ile örneklediğimiz modern özne ilerlemeden duyduğu heyecanla, dönüşen coğrafyayı temsiline konu edinmektedir. Modern özne, nesnesi olan coğrafyanın deneyimle dönüşmesinde işlevsel bir tatmin duyarken, modern sonrası özne ise işlevini yitirmiş, kendi tanımları ile anonimleşmiş, deneyimlere bu kez yıkım olarak bakmaktadır. Öncekinin iyimser eğilimi modernitenin yaratacağı olumlu sonuçları işaret ederken, sonrakinin kötümser eğilimi bu kez işaret etmeden, modernitenin geride bıraktığı izleri suç mahalli olarak göstermektedir. 20.yy'ın başındaki Paris fotoğrafları bu bağlam içerisinde erken modern ve geç modern özne arasında görünmez bir köprü kurmaktadır. Fotoğraflar, modern öznenin nesnesine yöneliminin ilk olumsuz sonuçlarını göstermekle birlikte işlenen suç halen sürmektedir. Yukarıda da değindiğimiz Benjamin'in Paris manzarasının fotoğraflarında gördüğü suç mahalli, aslında halen işlenen suçun kanıtıdır.

Kaynakça

- Benjamin, W. (2004). *Pasajlar*. Çev., A. Cemal. İstanbul:Yapı Kerdi Yayınları.
- Cheng, W. (2011). "New Topographics": Locating Epistemological Concerns in the American Landscape." *American Quarterly*, 63:151-162.
- Cosgrove, D. E. (1998). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison,Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Crary, J. (2002). *Gözlemcinin Teknikleri: Ondokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*. Çev., E. Daldeniz. İstanbul: Metis.
- Finney, G. (2006), *Visual Culture in Twentieth-century Germany*. Bloumington: Indiana University Press.

- James, S. E. (2009). "Subject, object, mimesis: The aesthetic world of the Bechers' photography." *Art History*, 32: 875-893.
- Kracauer, S. (2009). "Photography." *Critical Inquiry*, 19(3): 421-436.
- Mitchell, W.J. T. (2005). "Imperial Landscape." *Power and Landscape*, William. J. Thomas Mitchell (der.) içinde. Chicago: University of Chicago Press. 5-34.
- North, M. (2014). *Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret*. Çev., T. U. Belge. İstanbul: İletişim.
- Oakes T., Price P. L. (2008). "Introduction to Part Three." *The Cultural Geography Reader*, Tim Oakes, Patricia L Price (der.) içinde. London: Routledge. 149-152.
- Price, M. ve Lewis, M. (1993). "The Reinvention of Cultural Geography". *Annals of the Association of American Geographers*, 83(1), 1-17.
- Sauer, C. O. (2008). "The Morphology of Landscape." *The Cultural Geography Reader*, Tim Oakes, Patricia L Price (der.) içinde. Tim Oakes, Patricia L Price (der.) içinde 96-104.
- Schama, S. (1996). *Landscape And Memory*. London: Vintage.
- Watts, M., vd. (2000). *The Dictionary of Human Geography*. Oxford: Wiley-Blackwell
- Williams, R. (1985). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.