

**METRUK MEKÂNDAN FOTOGRAFİ KULLANARAK MEKÂN
VE FOTOGRAFİN SALT BİR SANAT ESERİNE
DÖNÜŞMESİ**

DERYA KAÇAR

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
TEMMUZ, 2023**

METRUK MEKÂND A FOTOĞRAFI KULLANARAK MEKÂN VE
FOTOĞRAFİN SALT BİR SANAT ESERİNE
DÖNÜŞMESİ

DERYA KAÇAR

Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek
Lisans Programı
2023

Bu tez, Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA)
derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

TEMMUZ, 2023

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SANAT KURAMI ve ELEŞTİRİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

METRUK MEKÂNDA FOTOĞRAFI KULLANARAK MEKÂN VE
FOTOĞRAFİN SALT BİR SANAT ESERİNE (NESNESİNE)
DÖNÜŞMESİ

DERYA KAÇAR

ONAYLAYANLAR:

Dr. Öğr. Üyesi Onur Eroğlu (Tez Danışmanı)	Işık Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Burak Yılmaz	Işık Üniversitesi
Prof. Dr. Nazlı Eda Noyan	Bahçeşehir Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 26 /07 /2023

USING PHOTOGRAPHY TO TRANSFORM SPACE AND PHOTOGRAPHY INTO A SINGLE WORK (OBJECT) OF ART IN AN ABANDONED SPACE

ABSTRACT

Through photography as a medium, an abandoned space can be transformed into a singular object of art. Proceeding from the traces of an abandoned space, examples of alternative exhibitions and spaces, including global and Turkish contemporary art, were examined in this thesis. In this context, using photography as a tool in abandoned spaces, space and photography were studied together as a whole transformed into a single art object.

By looking conceptually at an internal space from an outside position, artistic intervention can protect a space semantically. The purpose of this study is to bring the mental maps formed independently of an abandoned space together with people who have a connection to the space. From a sociological point of view, by creating an impact, it supports the arts through raising social awareness.

As a medium, photography uses sociocultural patterns to perpetuate and develop cultural values. Most importantly, photography can sustain art through social impact. Following French photographer JR, one of the most important artists working in this area, this thesis will interpret the transformation of alternative exhibition spaces in contemporary art as objects of art in their own right.

Keywords: Space, Derelict Space, Photography, Exhibition Areas, Art

METRUK MEKÂNDA FOTOĞRAFI KULLANARAK MEKÂN VE FOTOĞRAFIN SALT BİR SANAT ESERİNE (NESNESİNE) DÖNÜŞMESİ

ÖZET

Terk edilmiş bir mekân, fotoğraf aracılığıyla (medyum olarak), salt bir sanat nesnesine dönüştürülerek var olmaktadır. Metruk mekânın izlerinden yola çıkarak, Dünya'dan ve Türkiye'den çağdaş sanat dahilinde, alternatif sergileme örnekleri ve mekânları incelenmiştir. Bu bağlamda terkedilmiş mekânlarda fotoğrafı bir araç olarak kullanarak, mekân ve fotoğrafı bir bütün olarak salt bir sanat nesnesine dönüştürülmüş olan eserler araştırılmıştır.

İçerideki mekâna, kavramsal olarak dışarıdan bakarak, sanatsal müdahaleyle iş bu mekânın anlamsal olarak, kültürel ve tarihsel mirasının korunması sağlanabilmektedir. Bu çalışmanın sonucunda, terkedilmiş mekâna özgü oluşan zihin haritaları oluşturularak yani mekânda daha önce yaşamış olan insanların ve diğer canlıların eski eşyalarını, fotoğraflarını, diğer anılarını ve izlerini fotoğraf aracılığıyla oluşturarak, sanatsal müdahalelerle birlikte; mekânla bağlantısı olan kişilerle birleştirilmesi ve bu yolla toplumun bilinçlenmesi amaçlanmaktadır. Sosyolojik bakış açısıyla fotoğrafı bir medyum olarak sosyokültürel izleklerde kullanarak, kültürel değerlerin dokusunun sürdürülmesi, geçmişinin daha kapsamlı kavranmasını ve geliştirilmesi sağlanabilmektedir. En önemlisi de toplumsal etkiyle sanatı ayakta tutabilir. Bu alanda çalışan en önemli sanatçılardan biri olan Fransız fotoğrafçı, sanatçı JR'ın izinden giderek, çağdaş sanatta alternatif sergi mekanlarının kendi başına sanat nesnesine dönüştürülmesi yorumlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Metruk Mekân, Fotoğraf, Sergi Alanları, Sanat

TEŞEKKÜR

Lisansüstü eğitimim sırasında desteğini esirgemeyen tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Onur Eroğlu'na teşekkür ederim. Yüksek lisans dönemi boyunca eğitime değerli katkıları olan, deneyimlerinden yararlanma şansı yakalamış ve gelişmemde büyük rol oynayan sevgili hocalarım Prof. Dr.Halil Akdeniz, Prof. Dr. Meriç Hızal, Prof. Dr. Öğr. Üyesi Rıfat Şahiner ve Dr. Öğr. Üyesi Ömer Eren Koyunluoğlu'na teşekkür ederim. Ve değerli destekleri için sevgili Prof. Dr. Öğr. Üyesi Nazlı Eda Noyan ve Dr.Öğr. Üyesi Burak Yılmaz'a teşekkür ederim.

Gösterdikleri sabır ve cesaretlendirmeleri için Aileme teşekkürlerimi sunarım.

Derya KAÇAR

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI	i
ABSTRACT	ii
ÖZET	iii
TEŞEKKÜR	iv
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
BÖLÜM 1	1
1. GİRİŞ	1
1. 1. Çalışmanın Amacı	6
1. 2. Çalışmanın Kapsamı	6
1. 3. Çalışmanın Yöntemi	7
BÖLÜM 2	8
2. MEKÂN KAVRAMI	8
2. 1. Mekân Tanımı.....	8
2. 2. Mimari Mekânın Yapı Olarak Tarihi Süreci Ve Zaman	9
2. 3. Mimari Mekân Kuramcıları	12
2. 3. 1. Jean Baudrillard (1929-2007).....	13
2. 3. 2. Pierre Bourdieu (1930-2002)	14
2. 3. 3. Gilles Deleuze (1925-1995)	14
2. 3. 4. Michel Foucault (1926-1984).....	15
2. 3. 5. Henri Lefebvre (1901-1991)	15
2. 4. Metruk Mekân Kavramı	16
2. 5. Sanat İçin Farklı Mekân Önerileri	18
2. 5. 1. Sanat Sosyolojisi Bağlamında Sanatın Kullanıldığı Mekanlar	26
2. 5. 2. Terkedilmiş/Metruk Mekânda Fotoğraf Üretimi.....	28
BÖLÜM 3	38
3. FOTOĞRAF.....	38
3. 1. Fotoğrafın Tarihini Yazarlar	39

3. 2. Bir Araç Olarak Fotoğraf.....	43
3. 3. Mimari Fotoğrafçılar	48
BÖLÜM 4.....	55
4. ELLİS İSLAND (ELLİS ADASI) VE JR'IN METRUK MEKÂNI FOTOĞRAFLA DEĞERLENDİRMESİ.....	55
BÖLÜM 5.....	58
5. SONUÇ	58
KAYNAKÇA	61
EKLER.....	64

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1.1: "Büyük Salon" un Genel Görüntüsü, Lascaux, Fransa, Y. M Ö 16.000-14.000. Kireçtaşı Kaya Üzerine Boyama.....2
- Şekil 1.2: 5 Mart 1934 – 29 Nisan 1934. Müzenin kurulduğu ilk yıllarda sergilediği Paul Cézanne ve Vincent van Gogh gibi post-empresyonist ustaların tablolarından farklı olarak Machine Art, güzelliği ve estetik değeri farklı bir nesnede buldu. [Fotoğraf: © 2017 Modern Sanat Arşivleri Müzesi]4
- Şekil 2.1: Pantheon. İmparator Hadrian Tarafından Yaptırılmıştır (2. Yüzyıl). Arno Nehri'nin St Peters ve Dikilitaş'ın Karşı Tarafında Yer almaktadır.....11
- Şekil 2.2: Allan Kaprow, Büyükannenin Oğlu (Grandma's Boy), 1957. Ahşap ve ayna çerçevesi, buluntu fotoğraflar, yatak kumaşı, kâğıt, alüminyum. Her parça yaklaşık 40x30x2cm. Koleksiyon, Newark Müzesi, New Jersey, ABD Son düzenleme: 28 Ağustos 2018.....20
- Şekil 2.3: Allan Kaprow, Büyükannenin Oğlu (Grandma's Boy), 1957. Ahşap ve ayna çerçevesi, buluntu fotoğraflar, yatak kumaşı, kâğıt, alüminyum. Her parça yaklaşık 40x30x2cm. Koleksiyon, Newark Müzesi, New Jersey, ABD Son düzenleme: 28 Ağustos 2018 xennex tarafında.....21
- Şekil 2. 4 Robert Smithson, "Sarmal Dalgakıran", 1970 Büyük Tuz Gölü, Utah siyah bazalt kaya, tuz kristalleri, toprak ve su, 457,2 m uzunluk ve 4,6 genişlik.....23
- Şekil 2. 5 Christo ve Jeanne-Claude, Paketlenmiş Kayalıklar, Little Bay, Avustralya. 1969. Jelatin Gümüş Fotoğraf, Baskı 120,0 X 161,0 Cm; 125,4 X 166,2 X 4,7 Cm, Erişim Numarası 152.1971, Telif Hakkı © Christo 1969 Fotoğraf: Harry Shunk*...24
- Şekil 2. 6 Christo ve Jeanne-Claude, Paketlenmiş Kayalıklar, Little Bay, Avustralya. 1969. jelatin gümüş fotoğraf, Baskı 18/30, 62,3 x 77,5 x 3,4 cm, Erişim Numarası 14.1972, telif hakkı © Christo 1969: Harry Shunk*24
- Şekil 2. 7 Cindy Sherman ve küratör Ellen Carey'in.....26
- Şekil 2. 8 Francesca Woodman İsimsiz, Angel Series'den, Roma, İtalya (1977) SANATÇI ODALARI Tate ve İskoçya Ulusal Galerileri © Woodman Family Foundation / Artist's Rights Society (ARS), New York ve DACS, Londra.....29
- Şekil 2. 9 İsimsiz, Providence, Rhode Island 1976© Woodman Family Foundation / Artist's Rights Society (ARS), New York and DACS, London.....34

Şekil 2. 10 Polly Borland, Julianne evde banyo yaparken, 1994-1999 Arşiv pigment baskısı.....	36
Şekil 2.11: İnsanlık Durumu sergisinden, Gintare Bandinskaite'nin fotoğrafı.....	36
Şekil 2. 12 Çerçevesiz, Ellis Adası. ABD. 2014.....	37
Şekil 2.13: İsimsiz, Providence, Rhode Island 1976© Woodman Family Foundation / Artist's Rights Society (ARS), New York and DACS, London.....	34
Şekil 2.14: Polly Borland, Julianne evde banyo yaparken, 1994-1999 Arşiv pigment baskısı.	36
Şekil 2.15: İnsanlık Durumu sergisinden, Gintare Bandinskaite'nin fotoğrafı.....	36
Şekil 2.16: Çerçevesiz, Ellis Adası. ABD. 2014.....	37
Şekil 3. 1 Le Gras Penceresinden Görünüm, Joseph Nicephore Niepce, 1826, Fransa.....	39
Şekil 3. 2 Temple Bulvarı, Louis Jacques-Mande Daguerre, 1839, Fransa.....	40
Şekil 3. 3 Lacock Abbey'deki Evinin Kafesli Penceresi, William Henry Fox Talbot, 1939, İngiltere.....	41
Şekil 3. 4 Lacock Abbey'deki Evinin Kafesli Penceresi, Negatif Görüntünün Detayı, William Henry Fox Talbot, 1939, İngiltere, Resmin Künyesi*	42
Şekil 3. 5 Fotojenik Desenle, William Henry Fox Talbot, 1935, İngiltere.....	42
Şekil 3. 6 Yoshito Matsushige, Fotoğraf-Jelatin Gümüş, 25,4 X 24,1 Cm, 6 Ağustos 1945, Hiroşima, Japonya.....	45
Şekil 3. 7 Charles Levy, Nagasaki, Japonya üzerinde Mantar Bulutu, Nagasaki, 1945.....	47
Şekil 3. 8 Kevin Carter, Sudan'da açlıktan ölmek üzere olan bir çocuğu izleyen bir akbaba, Pulitzer Ödüllü fotoğraf, Sudan, 1993.....	48
Şekil 3. 9 Lucien Herve, Haute Cour à Chandigarh 1955, Le Corbusier.....	49
Şekil 3. 10 Eugene Atget, Shop Window: Tailor Dummies, photograph by Eugène Atget, 1910; in the George Eastman House Collection, Rochester, New York.....	50
Şekil 3. 11 Hiroshi Sugimoto, Gölgelemin Rengi, 1015, 2004.....	52
Şekil 3. 12 Andreas Gursky, diptych 99 cent store II, German, 2001.....	53
Şekil 3.13: Andreas Gursky - 99 Cent (Andres Gursky'nin İngiltere'deki ilk büyük ölçekli retrospektif sergisi 25 Ocak 2018'de Londra'daki Hayward Gallery'de düzenlenmiştir.)	54
Şekil 4.1: Çerçevesiz, Ellis Adası'ndaki göçmen grubu JR tarafından revize edilmiştir, Ulusal Park Servisi'nin izniyle, Özgürlük Anıtı Ulusal Anıtı, A.B.D., 2014.....	56
Şekil 4.2: Çerçevesiz, Göçmen bir aile Ellis Adası Göçmen İstasyonu rıhtımından Özgürlük Heykeli'ni seyrediyor JR tarafından revize edilmiştir, Ulusal Park Servisi'nin izniyle, Özgürlük Heykeli Ulusal Anıtı, A.B.D.....	56

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

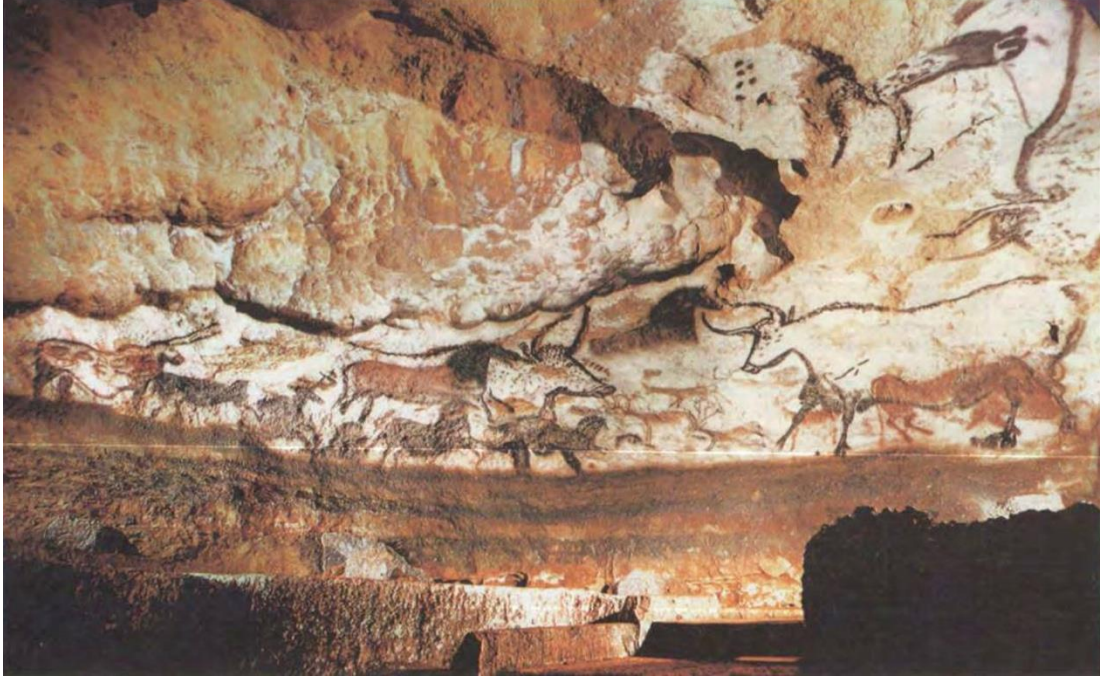
Paleolitik çağlardan, günümüzü kadar gelen süre içerisinde, sanatçılar, sanatsal müdahalelerini bir mekânda uygulamışlardır. Bu döneme ait ilk örnekler 1879 yılında kuzey İspanya Altamira bölgesinde, Fransa'nın güneybatısına yakın Lascaux, Fransa-Ardeche kanyonu Chauvet Mağarasında arkeologların buluşuyla görünmektedir. (Fleming, J. ve Honour, H. ,2015, İlk basım 1982).

Lascaux (M.Ö 16000-14000), Altamira (M.Ö 14000) mağaralarının duvarlarındaki resimlerin yapımında kullanılan malzemeler; organik ve inorganik nesnelere yapılan ilkel çizim araçları; fırçalar ve doğal boyalardan oluşturulmaktadır. Mağaraların ya da ilkel mekânların odalarının duvarlarına çizilen hayvan betimlemelerinde bazen mağaraların iç yapısında oluşan doğal biçimlerden yararlanılmışlardır. Duvara çizilen hayvan betimlemelerinde bazen sürüler halinde av hayvanlarının hareketleri ve dini ayinler resmedilmiştir.

Bulunan mağaraların, ilkel mekanların odalarının duvarlarında temsil edilen, betimlenen hayvan figürlerinin, mekânın doğal yapısından faydalanılarak, figürle bütünleştirilerek resim, mağaranın kaya yüzeyi, kabartısı, çıkıntılı yüzeyi ya da oyuk yerler, çatlak kısımlar, kaya yüzeyinin açık, koyu üst kısımları ve tüm bu yüzeylerin boyutundan yararlanılmıştır. Mağara duvarlarında, kayaların üzerine kazılarak oluşturulan ve renklerle doldurularak belirginleştirilen çeşitli figür ve resimlere rastlanılmaktadır. Bazı mağaraların duvar kısımlarının geniş yüzeylerinde rölyef etkisi yaratarak, duruş şekli ya da bir hareketin ifadesini duvarla bir bütün oluşturarak sanat nesnesi yaratılmıştır.

Fleming ve Honour'un bu eserlerin canlı gibi göründüklerini, Lascaux mağarasını "Büyük Salon'unun (Şekil 1.1) tavanına bakan bir insanın boğaların

koşarken nallarından çıkan sesleri duyabileceğini,” belirtmişlerdir. (Fleming ve Honour. A.g.e., s.30)



Şekil 1. 1 : “Büyük Salon” un Genel Görüntüsü, Lascaux, Fransa, M Ö 1 6. 0 0 0- 1 4. 0 0 0. Kireçtaşı Kaya Üzerine Boyama

Her iki çağ, paralel olarak, temsil edeceği eserlerini, mağara duvarlarıyla, yüzeyinde doğal şekilleriyle, tavanıyla vs. etkileşime sokarken, post-modern düşüncelerin hâkim olduğu günümüzde de bu etki devam etmektedir. Sanatçılar eserlerini, metruk mekânla ya da günümüzde artan alternatif mekanlarla eserlerini etkileşime sokmaktadırlar ve mekânı bir bütün olarak serginin ayrılmaz bir parçası haline getirmektedirler.

Sergilemeye dair en güçlü örnekler, kiliseler, camiler, tapınaklar gibi dini özellikte olan yapılarda bulunmaktadır. Bu yapı ve mekânlarda; mimari örnekleri ön plana çıkarmak, dine ait olan ve sembolize eden ikonik nesnelere yüceltmek ve buna bağlı olarak saygıyı ifade etmek için, dikkati en kutsal sayılan nesneye ya da bir sunağa, yere odaklayarak bir atmosfer yaratarak duyuları canlandırarak (görsel uyarımlar, betimlemeler, resimlerle, heykellerle dokunsal uyarımlar, işitsel uyarımlar gibi.) manevi olarak iyi olmalarını sağlamak için kullanılmaktadır. Buna bağlı olarak çoğu sergi mekânları, galeriler ve müzeler genellikle fiziksel olarak bir tapınak

atmosferine benzemektedir. Müze ve sanat galerilerinin ilk örnekleri 18. yüzyılın sonlarında, varlıklı ve zengin ailelerin koleksiyonları gelişerek birleştirilmiş ve halka, herkesin görebileceği biçimde düzenlenmiştir. Floransa'da Medici ailesi, ilk örneklerin başında gelmektedir. Müze ve sanat galerileri; mevcut olan eser koleksiyonunu barındırmak ve bulunan bölgenin nüfusunun eğitimini destekleyen fırsatlar sunmaktaydı. Günümüzde olduğu gibi müze ve sanat galerileri, ziyaretçilerin yaşadığımız dünya hakkında daha fazla görüş kazanmasını sağlamaktadır. Sanatın tarihi sürecinde, sanat akımları ve gelişen sanat hareketleri ile modern sergileme teknikleri etkilenecek yeniden yorumlanmıştır. Mekânın biçimlenmesinde, 20.yüzyılın başlarındaki hareketler; soyut sanatın ve avangart sanatın benimsediği ilkeler, 1919-1937 Almanya'daki Bauhaus ekolünün yansımalarıyla ilham alan sergiler, klinik tarzla modern sanata tepkinin karışık olduğu 1930'ların ortalarından 1940'ların başlarına kadar deneysel biçimde düzenlenen sergilere, yüzeyi pürüzsüz duvarlara dönüşerek gelişmiştir. Amerikan izleyicilerine pürüzsüz yüzeyli duvarlar ve deneysel sunulan sergiler kışkırtıcı olarak görülmüştür. 1934'te Modern Sanat Müzesi'nde, müzenin ilk küratörü Philip Johnson'ın "Machine Art" (makine sanatı) (Şekil 1.2) adlı işi sergilenmiştir. Ünlü ustaların resimlerinden, heykellerinden farklı olarak sergilenen ev eşyaları, endüstri ürünleri hepsi makineler tarafından yapılmış ve sanatçı ve küratörle kaidelerin üzerinde tasarlanarak sergilenmiştir.



Şekil 1.2: 5 Mart 1934 – 29 Nisan 1934. Müzenin kurulduğu ilk yıllarda sergilediği Paul Cézanne ve Vincent van Gogh gibi post-empresyonist ustaların tablolarından farklı olarak Machine Art, güzelliği ve estetik değeri farklı bir nesnede buldu. [Fotoğraf: © 2017 Modern Sanat Arşivleri Müzesi]

Kaynak:<https://www.fastcompany.com/90134323/a-rare-look-at-one-of-momas-first-design-shows>

Parçaların sergilendiği makinelerden oluşturulmuş nesnelere, yabancılaştırılmış ve rasyonelleştirilmiştir. (Vergo, P. ,2006).

Çağımızda ise kültürel, toplumsal mekânlar arasında Brain O'Doherty'nin Beyaz Küp adıyla tanımladığı ideal sergi mekânı, galeriler, sergi mekânları yer almaktadır. Varlıklı ailelerin evlerinde, dini yapılarda başlayıp gelişen sergilerin günümüze kadar gelmiş kendine özgü bir galeri, sergi tarihi vardır. Sergi mekanına sıkıştırılmış kaidenin yerini, kendi mekânını yaratan (Şekil 2.2 Christo ve Jeanne-Claude, Paketlenmiş Kayalıklar, Little Bay, Avustralya. 1969) deniz kıyısındaki kayalıkları kaplayan devasal örtüler almıştır. Eseri sınırlandıran çerçevenin kaldırılmasıyla duvarlar mekân olmuştur.

Galeriler artık, varlıklı ailelerin koleksiyonlarını sergiledikleri mantık düzleminden ayrılarak salt koleksiyonların, kalın vitrin camları ardında zar zor görülebildiği, sanat eseriyle izleyici arasındaki erişilemez mesafesinin kaldırıldığı bambaşka bir izleme pratiğine dönüştüğü, eserin sergilendiği sınırlı alanın dışına çıkan üretim alanına devredilmiştir. Eser sadece galeride, tıpkı bir market rafının bisküvi bölümünde satılmayı bekleyen bir ürünün ayrı eylemleri gibi değil, bir bütün oluşturarak salt bir sanat eserine dönüşmüştür.

Mekân kavramını, metruk mekân üzerinden düşünecek olursak, mekân yalnız bir varoluş içerisinde oluşmaz, varlığı bir kökenden ayrı düşünemediğimiz gibi, metruk mekân içerisinde, fotoğrafı yeniden bu mekânda oluşturarak kullandığımızda yeni bir varoluş yaratmış oluyoruz. Bu kullanma biçimiyle, post-modern düşünce bağlamında, mekânda sergilenen nesnenin değerini, sergilendiği yere göre belirlemiş oluruz.

O'Doherty'nin modern sanat galeri simgesi olarak gösterdiği Beyaz Küp için;

Bir modern sanat yapıtının anlamının ve değerinin belirlenmesinde, nesnenin kendisi kadar sergilendiği mekânın etkisini sorgular. Belli bir zihniyetin şekillendirdiği değerler sistemini gizleyen bir yer olarak galeri mekanının beyaz duvarlarını şeffaflaştırır, okunaklı kılar. Gerçi, oldukça metaforik, zaman zaman kolay anlaşılmayan göndermelerle dolu, kendine has üslubuyla okurun işini kolaylaştırdığı söylenemez ama O'Doherty'nin anlattıklarına kulak vermek, çağımız sanatçıların tual mekanının sınırlarını aşarak gerçek mekanla girdiği düelloları algılayabilmek ya da galeri mekânı simgesi üzerinden yapılan piyasa ve sistem eleştirilerini kavrayabilmek açısından gereklidir, yol göstericidir. (O'Doherty, B., 2010)

Beyaz Küp'ün, galerilerin reddedilerek, alternatif mekân arayışı, 1950-1960'lardan itibaren sürmektedir. Sanayi devrimiyle ivme kazanan, doğanın tahribatı galerilerin rekabetiyle sanatın anlamını, amacını değiştirmeye başlatarak, sermaye sahibi mekânı tekelinde bulundurarak iktidarıyla, sözde neo-liberalleşme ve küreselleşmeyle, sanatçıların bu sorguları galerilerin dışına yönlendirmiştir.

1950'lerle birlikte, oluşum (happening), yerleştirme sanatı (enstalasyon), mekân düzenlemesi, performans sanatı, 1960'ların sonlarına doğru Amerika'da ortaya çıkmış olan arazi sanatı (Land art) gibi avangart sanat tavrı resim ve heykel gibi disiplinlerin sınırlarını zorlayarak kaldırırken, izler kitle ile mekânı, nesneyi ve sanatçıyı karşılıklı, daha yakın iletişime sokmuştur. Bu yenilikçi yaklaşımlar, sanatı izler kitleden uzaklaştırmak yerine yakın ilişkiye alarak, mekânında sahnelemesini sağlamış ve Beyaz Küp'ün kabuğunun kırılmasında rol oynamıştır. (O'Doherty, B. a.g.e., s.10)

Tezde irdelenecek olan mekân, mekân kavramı, metruk mekân ve mekânda sergilenen bağımsız bir sanat eserinin kapsamlı olarak bir bütün olarak algılanması yani mekânla birleşerek salt bir sanat nesnesine dönüşme meselesi için araştırılan kaynaklar, bibliyografyalar oldukça fazla sayıda bulunmaktadır. Çünkü mekâna ilişkin sorunsallar bir ağacın kökü gibi geniş konular üzerine ayrılmıştır. Birçok disiplinin içerisinde olup, zaman-mekân, fizik ve metafizik, uzam, sınırları ve daha fazlası üzerine üretilmiş, ortaya çıkmış ve hala devam etmektedir. Tezde, metruk mekânda fotoğrafı, bu mekân üzerinden üreterek, salt bir nesne olarak sergilenmesi irdelenirken, günümüzde bu örneğe en yakın çalışma, Fransız fotoğrafçı, sanatçı J.R'ın Ellis Adası çalışmasıdır. J.R'ın bu çalışmasıyla, metruk mekanda çalışma üretmek, literatür ve kaynak okumalarıyla araştırılmaktadır.

1. 1. Çalışmanın Amacı

Yüksek lisans tezinin amacı, fotoğrafı, terk edilmiş/metruk mekânla bir bütün oluşturarak, salt bir sanat nesnesi yaratmak üzerine irdelenmesi amaçlanmıştır. Kavramsal sanatla birlikte bazı sanatçılar eserlerini, klasik anlamda düşündüğümüz galeriden çıkarmış ve mekânı da işin içine katarak sergilemiştir. Günümüzde alternatif mekân bağlamında, Türkiye'den ve Dünya'dan sınırların kaldırıldığı, çoğu zaman küratörün, eserin yaratıcısının olduğu, sergileme biçiminin yere göre şekil alabileceği, anlamı dönüştürebileceği işler ve örnekler artmaktadır.

Fotoğraf üzerinden ise mekânın, tezde irdelenen metruk mekânın, Fotoğraf ve mimari öğelerin bir arada salt bir sanat nesnesi olarak üretilen örnek sayısı oldukça azdır. Tezle bu örneklerin sanat sahnesindeki görevine dair sonuçlar çıkarılarak, metruk mekânlarla ilgili farkındalığın, fotoğraf ve sanatla birleşerek daha fark edilir olmasına katkı sağlayabileceğinin amacı yorumlanmıştır.

1. 2. Çalışmanın Kapsamı

Çeşitli sanat akımları ve hareketleriyle şekillenen, sanatsal ifadelerin eski sergileme yöntem ve biçimlerinin günümüze gelene kadar hangi aşamalardan, ne amaçlarla ve ne çeşit mekânlarda nasıl sergilendiğiyle ilgili fotoğrafçıların ve sanatçıların sanat çalışmalarını örneklerle irdelleyerek, fotoğraf ve sanat işlerinin galerilerden, metruk mekânlara kadar olan yolculuğu araştırılıp yorumlanmıştır. Bununla birlikte O'Doherty'nin Beyaz Küp kavramını geleneksel sergi alanlarının

alternatif sergi mekânları, terk edilmiş “metruk mekân”, kamusal mekânların kullanımına dönüşmesi araştırılmıştır. Araştırmadan elde edilen sonuçlarla tez çalışması kapsamında; tezin dördüncü bölümünde, fotoğraf üzerinden J.R.’ın Amerika’daki Ellis Adası (Ellis Island) çalışmasında, metruk olan kamusal alandaki işlerinin, fotoğraf çalışmalarının birbiriyle olan bağlantıları ve ortaya çıkan bütüncül etkiyle verilen mesaj örnekler üzerinden incelenmektedir.

1. 3. Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada yöntem olarak, mekân tanımı, kavramı fotoğrafın icadından günümüze kadar değişen tarihi süreçler içerisinde fotoğrafçıların, sanatçıların, fotoğraf sergilerinin hangi yöntem ve biçimde sergilendiği, metruk mekânlar, alternatif mekânlarda sanatın içiçe geçerek etkileşimi üzerine literatür taramaları yapılmıştır. Sanatta daha özgün işlere sahne olmuş, terkedilmiş mekânlar, alternatif mekanlar fotoğrafla birlikte, fotoğrafçılar ve sanatçılar tarafından bu birlikten doğan etkiyi, birbirlerinin anlamlarını; estetik biçimde, politik etkiyi detaylandıran çarpıcı simge ve sembollerle, renklerle metruk mekânları nasıl kurguladıkları analiz edilmiş ve yorumlanmıştır. Tez betimsel bir araştırmayla hazırlanmıştır. Özellikle 1960’lardan sonra galeri mekanları dışında sergilenen çalışmaların, fotoğraf bağlamında üretilen işlerin, çalışmaların terk edilmiş mekânlara yönelişi ve fotoğrafçılardan, sanatçılardan bu mekânları nasıl kurgulayıp, kullanıldığıyla ilgili kaynak ve internet (elektronik kaynaklar ve sosyal mecralar) üzerinden araştırmaları yapılarak incelenmiş ve tezin kapsamında bölümler dahilinde örneklerle incelenerek, mimari, felsefi ve sosyolojik kaynaklar doğrultusunda yorumlanmıştır.

BÖLÜM 2

2. MEKÂN KAVRAMI

İnsanların ve tanrıların ilişkilerinin oluşmasını sağlayan mimarlık, tanrıların varlıklarının duyurulması amacıyla yapılmıştır. Kuramsal görüşler, neredeyse çoğu kültürün ilk tapınaklarının kurban adanan yerlerinin olduğunu ve dolayısıyla bu tarz ayinlerde dahil, belirli gösterilerin gerçekleşmesi için mimarlık gösteriye ve ritüele mekân sağlamış olmaktadır. Kültürel diyaloglar belirlenmiş mekanlarda yapılmaktaydı. (Erzen, J, N.,2019, s.108). Tarihe baktığımızda bir çağın en yalın duygusuna, düşüncesine, yaşanmışlığına tasvir edilen gerçekliğine mimarisinde rastlarız veya okuruz. Pasajlar kitabında, Benjamin'e göre, bir toplumun gizli mitolojisinin kanıtı olarak, mimarlığı göstermektedir. Mimariyi diyalektik imge olarak yorumlayıp, geçmişi, geleceği ve şimdiki ve tüm gerçekliği yansıtmaktadır. (Heynen,H., 2011).

Postmodern düşünce içerisinde, bir mefhum olarak mekânın tek bir teorik ifadeyle tanımını yapmak imkansızdır. Mimari bir nesne olan mekân, disiplinler arası ifadelerle, kullanılan dilin kökeni ve anlamına göre ve oluşturulan bağlama göre, bulunduğu konum, sınırları kapsamında, işlevi, ideolojik anlamına göre, yaşanan çağ, dönem, tarih mekânın tanımını değiştirebileceği için buna benzer olasılıklar düşünülerek, ifade etmek gerekmektedir.

2. 1. Mekân Tanımı

Henri Lefebvre'nin Mekânın Üretimi kaynağında kavram için Batı dilleri ile Doğu dillerinin, mekânın tanımında farklılıklar olduğunu ve tanımın değişikliğe uğrayabileceğini, Lefebvre'nin tanımladığı mekânın Batı diline göre yorumlanarak,

mefhumu coğrafyalarda konumlanması ve metanında ağırlığıyla farklı biçimlerde görünmesiyle bağlantılı olduğunu dile getirmektedir.(Lefebvre, H, 2004)

MEKÂN İ (Ar. kevn “olmak, var olmak” tan mekân)

1. Yer, mahal: ... zaman ve mekân içinde ona komşuluk yapan yalılardan da pek az şey kalmıştır. (Ahmet H. Tanpınar.)
2. Durulan, oturlan yer, ev, mesken, ikametgâh: “Dünyada mekân, ahirette iman.”
3. İş yeri, gazino, buluşma yeri vb. belli bir işe ayılmış bilinen yer: “Mekânda buluşalım.”
4. Fizik, uzay, fezâ (Ayverdi, İ. 2010)

Mekân: espace (Fr.), space (İng.)” (Lefebvre, H.).

Mekân Ar. insanı çevreleyen belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk, boşun. Mimari bir mekân yaratmak, geniş anlamdaki doğadan veya peyzaj mekânından insanın kavrayabileceği bir bölümü sınırlamaktır. Ünlü mimar B. Zevi’ye göre, “iç mekânı, kentsel mekânı, ekonomik, toplumsal, entelektüel, teknik, işlevsel, mekânsal dekoratif değerleri ile coşku ve hayranlık yaratan yapı, mimarlık yapıtıdır. (Hasol, D. 1979)

Michel de Certeau, *Gündelik Akıl Eleştirisi I*. Kitabında;

...Kısacası, mekân pratik edilen bir yerdir. Dolayısıyla şehir planları tarafından geometrik olarak tanımlanan sokak üzerinde yürüyenler tarafından mekâna dönüştürülür. (de Certeau, 1984: 117, vurgular orijinal metindendir.)” (Hubbard, P ve Kitchin, R. 2018).

2. 2. Mimari Mekânın Yapı Olarak Tarihi Süreci ve Zaman

Mekânın bütünü temsil eden mimari yapının tarihi sürecinden bahsetmeden önce, giriş bölümünde anlatılan Taş Devrinde, ilk doğal mekânlar olan mağaralar, insanları, fiziki çevrelerinden, doğal tabiat olaylarından, iklimlerden, yırtıcı hayvanlardan korumuştur. Zamanla, tarihi dönemlerle ve teknolojiyle mekân kavramı farklı bir boyuta doğru evrimleşmiştir. Mekânın kendi dönemini yansıtan yapıda kullanılan malzeme; renk, mobilya, eşya ve mekânın boyutu gibi iklime uygun mimari yapılar günümüze gelene kadar gelişerek hala devam etmektedir. İdeolojik düşünceler doğrultusunda, ekonominin de belirlediği yaşam koşulları yapının şekillenmesinde doğrudan etkili olmuştur. Ayrıca savaşlar, sosyal toplumun kültür yapısı ve yaşam şekli de mekânın iç yapısını şekillendirmesinde rol oynayan soyut ve somut ilişkiler yapıyı oluşturan unsurlardır.

Yaban insan, doğanın biçimleyici gücünü, zaman ve mekânın bazı periyodik düzenlerinde, bir çiçek demetinde, bir boncuk dizisinde, bir bezemede, bir dansta

ve ona refakat eden sazın ritimlerinde ve bir küreğin suya dalıp çıkmasında görür ve budan hoşlanır. Musiki ve mimari (doğayı taklit etmeyen sanatlar) böyle ortaya çıktılar. Ve başka hiçbir sanat onların düzenleyici desteği olmadan yapamaz. (Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und teknonischen Künsten, oder praktische Aesthetik*, ikinci baskı Münih. 1978. s 21.) (Kuban, D., 2002).

Yüksek mimar mühendis Doğan Kuban, mimarinin oluşum sürecinde dünya üzerindeki bütün canlı varlıkların, barınma, korunma gibi içgüdüsel oluşturduğu bir eylemle sınırlarını çizmeye başlamışlardır. Doğal fiziki çevrelerinin canlıyı boşluktan ayıran ve kendini tüm koşullarda güvende hissettiği hacmi yaratarak, toplumsal gelişim süreciyle yapı üretimini şekillendirmişlerdir. Oluşan bu süreci Kuban, hacmi boşluk olarak tanımlandırmaktadır ve böylece yatay-düşey öğeler yapıyı oluşturmaktadır. Çinli düşünür Lao Tzu "*Tao Te King*" isimli kitabında, bu özel boşluğu "Mekân" adıyla tanımlamaktadır. (Kuban, D., Ankara, 1946, s 7.) Bazı sanat tarihçileri mimarlığın Pantheon'la (Şekil 2.1) başladığını ileri sürmüşlerdir. S.Giedion'un (İsviçreli sanat tarihçisi) ilk mekân araştırmasının Mezopotamya'daki ilk tapınaklarda görüldüğünü söylemiştir. (Kuban, D., 1946). İlk yazılı mimari teori kitabı olarak, Marcus Vitruvius Pollio'nun M.Ö 1.yüzyılda yazıya aldığı düşünülen "*Mimarlık Üzerine On Kitap*" adlı eseridir. Mimarlığa ait bilgi birikim, felsefe, sanat ve kültür alanlarında geniş bir kaynak sunmaktadır. (Atasoy,2011)



Şekil 2.1: Pantheon. İmparator Hadrian Tarafından Yaptırılmıştır (2. Yüzyıl). Arno Nehri'nin St Peters ve Dikilitaş'ın Karşı Tarafında Yer almaktadır.

Kaynak: <https://www.19thcenturyart-facos.com/artwork/roman-capriccio-pantheon-and-other-monuments>

H. Lefebvre'nin mekânın tarihi tanımını yapmakta; antropolojinin, cinsiyetin, beden ve zamanın tarihi gibi mekânın tarihinin varlığından bahsederek daha detaya girerek uzunca bahsetmektedir. Mekânların tarihini incelerken öncelikle zaman üzerinden değerlendirmek gerekmektedir, tarihi süreçte zaman, tasarımdan önce gelmektedir. Orada anılar yaşanmıştır, ona ideolojiler yansımıştır, bir kahraman ya da bir topluluk orada var olmuştur, oraya yerleşmiştir. Semboller, renkler ve çeşitli dokuların temsili ile var olmuş bu mekânların kökeni tarihtir. Derin bir sessizlikte mekân konuşmaya başlar, bu devrede zaman akıyordur. Bunlar mekânın tarihini, doğuşunu içermektedir.(Lefebvre, H. a.g.e., s.71.)

Mekânın tarihi süreci, algılanan, yaşanan, gösteren gibi yönleri olan ve aynı zamanda hareketi içeren bir sürecin sonunda oluşmaktadır. Mekân tarihinin var olmasına en büyük etken doğadır. Bazı değerlere sahip olarak, mekân tarihini orada başlatabilir. Uygun ya da istenilen bir iklim, doğal varlıklara ek olarak insanın yarattığı

ve bu doğayla bütünüleşmiş yapıların oluşturduğu yerler, çevreler, sitler ve toplumsal yapıyla orada mekânın tarihi oluşmaktadır. Lefebvre'ye göre tarihçiler düşüncenin zamana bağlı olarak kesilebileceğini ve hatta hareketsizleşerek analizleri bölerek, mekânın onu var eden zamanla ilişkisini bu şekilde vurguladıklarından bahsetmektedir. (Lefebvre, H. a.g.e., s.133). Mekânın tarihsel süreci için artzamanlı bu süreci, tıpkı bir tablonun parçası gibi mekânsal olana durmadan kaydetmektedirler. Zamanın ürünleri vardır, içeride gelişen olayların karşında kişilerin yaptığı davranışların izleri, işler, ticari görevler, canlılık ve bütün bunlarla zamanın doğurduğu mekânı birbirine bağlamaktadır.

Mekânın tarihi sürecinde daha somut bir incelemeyi gerektirir, ulus, milliyetçilik üzerinden yürütülebilir. Lefebvre'ye göre mekânın tarihinde, ulusu doğadan oluşmuş, yaşanılan topraklarda sınırlardan doğarak zaman içinde büyümüş kendi kendine var olmuştur ve bu kararlılık, istikrarlılık ulusun gerçek olduğunun kaynağıdır. Başka düşünürlere göre, mekânın tarihi sürecindeki somut biçimin, ulus ve milliyetçilik üzerinden incelenmesi başlı başına ideoloji olmaktadır. Her iki düşüncede de hudutlar ve ideoloji üzerinden kavramlar zihinsel bir mekânın içinde gelişmektedirler. Zihinsel mekân, politik- toplumsal pratiğin temsilini vererek, tarihsel zamanın temsiline bağlı olduğunu dile getirerek, mekânın tarihi sürecini detaylandırmıştır. (Lefebvre, H. a.g.e., s.135)

S. Giedion mekân tarihinin önde gelen, en önemli düşünürlerindedir. Mimarlığın yaşamdan ayrılamayacağını, bağımsız bir organizma olarak kabul edilen bir mimarlık tarihini yazmanın mümkün olacağını ifade etmektedir. Mimarinin tarihi, sadece stil ve biçim üzerine ya da sosyolojik, ekonomik şartlarla belirlenemeyeceğini onun kendine ait bir oluşumu, hayatı olduğunu kendine edineceği yeni potansiyellerle, büyüyüp küçülebilen bir organizma olarak mimarlığın tarihlenebileceğini belirtmiştir. Organizma olarak düşünmesi, doğal olarak mimari tarihin başlangıcı ve sonunu incelenmesini kendiliğinden yönlendirmektedir. (Giedion, S. 1959, s. 22-24)

2. 3. Mimari Mekân Kuramcılar

Mekân tanımı, kavramsal ya da tanımsal olarak tek bir anlam üzerinden açıklayamayacağımız gibi yıllardır süre gelen mekân meselesini tartışanlar arasında sanat tarihçileri, sosyologlar, antropologlar felsefeciler, matematikçiler, mimarlar,

post-modern düşüncedeki dilbilimciler, edebiyatçılar, ressamalar, heykeltıraşlar, sahne sanatçıları ve fotoğrafçılar yer almaktadır.

Mekâna dair literatürün gelişmesinde antropologlar, sosyologlar, ekonomistler, tarihçiler, felsefeciler en etkili kavramlar coğrafyacıların çalışmalarıyla eklenmiş olup, bilimsel düşünceler, akademik yazımlarla mekân kuramına katkıda bulunarak çağdaş teorileri geliştirmek adına katkıda bulunmuşlardır.

Toplumsal, kentsel bağlamlarda mekân ilişkileri politik, ekonomik koşullara entegre edilen toplumsal sınıf farkı, küreselleşme ve neoliberal düşünceler üzerinden çok yönlü düşünülmüş, çalışılmış, üretilmiş mekân sorunsallarının ilk akla gelen isimleri Henri Lefebvre, Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu, David Harvey, Donna Haraway, Manuel Castells, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Edvard Soja, Martine Löw, Lars Meier, Cedric Janowicz, Doreen Massey, John Urry. Bu kişiler, mekânın kavramını, düşünceleriyle ürettiklerini geliştirerek kent bağlamında üretime katkıda bulunan düşünürler ve mimarlardır.

Tez çalışmamda, kavramları, düşünceleri ve kaynaklarından yarandığım kuramcılara ait olan biyografik bilgileri, akademik düşünce üzerinden yayınladıkları yazıların coğrafi, toplumsal, mekânsal ve zamansal düşüncelerini anlatan kısa ve öz bilimsel kaynaklardan yararlanılmıştır.

2. 3. 1. Jean Baudrillard (1929-2007)

Fransız düşünür, sosyolog. Öğretmeni Lefebvre'dir, dolayısıyla düşüncelerini, zaman ve mekânsal terimlerle ortaya koymaya çalışmıştır. Tüketicilik ve yerel mekânlar üzerine etkileri, Baudrillard, mekân ve zamanı hiper-gerçeklikle kuramsallaştırarak bunu Amerika üzerinden ele alarak araştırmalar yapmış ve yazılar yayınlamıştır. Mekânsal katkılarını, mekân, mimarlık ve yapı çevre üzerine devam ettirmiştir. (Hubbard,P ve Kitchin,R.,2018)

Baudrillard, hiper-gerçekliği çalışmasında, Jorge Luis Borges'in kısa bir hikâyesi olan, büyük bir imparatorluğun 1:1 ölçekteki bir haritasının kaderinden etkilenecek, hikayedeki simulakrı (Baudrillard,J, 2011, s.12). Hiper-gerçeklik alegorisini oluşturmak için kullanmıştır. "İmparatorluğun çöküşü, bu haritanın yavaş yavaş yıpranmasına şahitlik etmektedir, harita küçük parçaları çöllerde görülebilir durumda olsa bile harabeye dönüşmüştür." (Hubbard,P ve Kitchin,R. a.g.e., s.92).

Sonuçta harabeye dönüşmüş imparatorluğun, toprağa dönüşmesini özüne dönmesi şeklinde yorumlayan Baudrillard, güncelliğini yitirmiş bu masalı ikinci

basamak simülakr/Hiper- gerçeğin gizli çekiciliğine sahip olduğunu vurgulamaktadır.(Hubbard,P ve Kitchin,R. a.g.e.).Göründüğü üzere bu kalıntılar çölin üzerinde dönüşmüş bir gerçeği göstermektedir.

2. 3. 2. Pierre Bourdieu (1930-2002)

Pierre-Felix Bourdieu, Fransız felsefeci, antropolog ve sosyolog. 1981 yılında prestijli bir okul olan Collège de France’de sosyoloji kürsüsü profesörü olmuştur. (Pierre Bourdieu,1950). Kariyeri boyunca kırktan fazla kitap ve dört yüzden fazla makale yayınlamıştır. Bu yayınlarında neoliberal küreselleşme siyasetinin eleştirisini, en önemlisi de tez çalışmamda irdelediğim “Metruk mekânın” temelinde olan, mekân kavramını bir oyun hissini sağlayan, sosyal mekânlar arasında farklılaştığını iddia ettiği “güç alanı” Habitus kavramıyla sınıfsal pozisyona göre bedensel hareket, zevk ve kararları şekillendiren mirasını kaleme almıştır.

Kültür ve toplumsal yapı arasındaki ilişkileri kavramsallaştırılmasında Bourdieu’nun “alan” kavramı önemli görülmektedir. (Swartz, D.,2011, s.15).

Bourdieu’nun en önemli mekânsal katkısı, Cezayir’de yaşayan Kabiliyelilerin evlerindeki zamanları ve mekânları analiz etmesidir. Hatta David Harvey bu analizden yararlanarak, kapitalist olmayan mekân ve zaman inşasında örneklemiştir. Sosyokültürel zaman mekân inşasının küresel erişimi karşısında kapitalizmle uyumlu olarak yerin soyutlanarak bu ikiliğe dayanan düzenini anlatmaktadır.

Bu kavramın kullanımı son yıllarda daha çok kentsel mekân analizlerinde, sosyomekânsal değişimlerin açıklanmasında, mekânın konum durumu, bulunduğu yer, sosyal sınıf grupları, kültürel sermaye ilişkileri, aidiyet araştırmalarında kullanılmıştır. (Hubbard,P ve Kitchin,R. a.g.e., s.150).

2. 3. 3. Gilles Deleuze (1925-1995)

Fransız yazar ve filozoftur. Deleuze görüşlerinde öncelikle, bir olay olarak olayın felsefesini öne atar, düşüncedeki sıralamasında felsefeye göre hareket etmemektedir. Düşünceyi vaktinden önce planlamaz çünkü düşünmeyi zorlayan sorunlar Deleuze’ün felsefesindeki kurgusudur.

Deleuze’ün olayların içerisinde yer alarak, yani katılarak, bu olay üzerinden hareket etmesi, mekân ve yere değgin yeniden majör bir kavramsallaştırma oluşturmuştur. “Olay”lara katılım, ayrıntılarıyla ana ilkeleri olan bir şeyin mantıklı bir kavramından mesafelidir. Bir olayın gerçekliği kadar sanallığının da olduğunu zihinsel

yapı üzerinden deneyciliğinde kullanır. Onun için bir olay, günlük kullanımıyla uyumlu bir şekilde olgu olmayıp daha baskın haldedir. Marcel Duchamp'ın sanatında uyguladığını, Gilles Deleuze felsefesinde uygulamıştır.

Mekân ve yerle ilgili sorunsalları, coğrafi felsefeyi ortaya çıkararak, felsefe tarihine bu yönde katkı sağlamıştır. Mekân ve yerin tabiatını düşünmek için yenilikçi bir düşünce sağlamıştır, mekânın fiziksel varlığının yanında zihinsel bir yapısının olduğunu, düşünebilen bir varlık olduğunu öne sürmektedir. Temsil, fikir mekânı değil, sergilenen oyundan uzaklaşması gereken bilincin soyut bir mekânı değil, sergilenen oyunun içerisindeki bir alan olan somut bir mekândır. Deleuze mekânın kendisinin hayat dolu bir varlık olduğunu anlatmıştır. Bu içkin olan bu canlandırma, onun coğrafi felsefesi için etkili bir armağandır. (Hubbard,P ve Kitchin,R. a.g.e., s.259).

2. 3. 4. Michel Foucault (1926-1984)

Michel Foucault, Fransız filozof, teorisyen, antropolog, psikolog, sosyolog, tarihçi ve edebiyat eleştirmenidir. Fikirleri küreselleşmiş boyutta etkili olan ve sosyal araştırmalarıyla kendi Foucaultcu yaklaşımını benimseyen bir entelektüel olarak, yirminci yüzyılın önemli düşünürleri arasında yer almaktadır. Ortaya koyduğu felsefi tarih anlayışında odak olarak, mekânsal tarihlerden yola çıkmaktadır.

Nietzsche ve Heidegger'in (Mekâna bütün olarak yaklaşmak, üzerine düşünür.) mekansallaştırılmış kavramlarının belirli terimleri Foucault'nun kullandığı edebiyat üzerine çağdaş denemelerinde de bulunur. Stuart Elden, Foucault'nun tarih çalışmalarının tamamının neredeyse mekâna ilişkin sorulara yanıt bulunacak şekilde, mekânsal olduğundan bahsetmektedir ve bu çalışmalar adeta temel mirastır. Onu mekânın, iktidarın kullanımı için nasıl temel olduğunu anlamak ve iktidarın uygulanmasına ilişkin tarihsel araştırmalarını sadece bu çağın bir tarihi olarak değil, aynı zamanda bugünün bir haritası olarak da yeniden şekillendirmemizi sağlar.

(Elden,S., 2001, s. 152)

2. 3. 5. Henri Lefebvre (1901-1991)

Fransız sosyolog, Neo-Marksist bir varoluşçu, filozof, entelektüel ve kentsel, kırsal yaşamı irdeleyen, sosyal mekân kuramcısıdır. Bu konudaki araştırmalarıyla, sosyal merkezîyet kavramını oluşturmuştur.

Mekânsal katkılarına ilk olarak 1974'te kaleme alıp yayınladığı *Mekânın Üretimi*'nde toplumsal mekân asıl sorunsalı oluşturmaktadır. Sosyal mekân kavramıyla, coğrafi görünümün, arazinin ve mekânın kültüre ait olduğunu, belirli bölgelere tayin edilen kültürel anlamları olduğu için değişime ait bir tarihleri olduğu yönünde ilerlemiştir. Mekâna ilişkin düşüncesinde, mekânı toplumun görsel imgesi olarak tabir etmektedir.

Lefebvre, tarihsel mekânsallaşmaları diyalektik üç eksen üzerinden incelemiştir.

...günlük sosyal yaşamın ve sağduyulu algının “Algılanan mekânı” (le perçu) sıradan eylemleri ve ihtimalleri birleştirmektedir, fakat genellikle haritacıların, şehir plancılarının, arsa spekülâtörlerinin profesyonel ve teorik “tasarlanan mekânları” (le conçu) içerisinde görmezden gelinmektedir. Bununla birlikte tamamen insan olan birey (l'homme totale) aynı zamanda sanat ve edebiyat ile yaşatılan ve erişilebilen hayal gücünün “yaşanan mekânı” içerisinde ikamet eder. Bu “üçüncü” mekân, “algılanan mekân” ve resmi “tasarlana mekân” dengesini yeniden belirleme ve bunu aşma gücüne sahiptir. (Rob Shields, 1989,1990)”. (Hubbard,P ve Kitchin,R. a.g.e.).

2. 4. Metruk Mekân Kavramı

METRÛK [*k ince*] (Ar. terk "bırakmak, vazgeçmek, ihmal etmek'ten metruk)

1. Bırakılıp gidilmiş, kendi haline bırakılmış, terkedilmiş ...
2. Kullanılmaktan vazgeçilmiş, kullanılmayan, battal ... (Ayverdi, İ.,2011)

BAŞKALAŞIM *i.* (<*başkalaş-ı-m*) yeni. Canlılarda veya maddede görülen biçim ve yapı değişmesi, başka bir şekil ve biçime dönüşme, başkalaşma, istihale, metamorfizm [Kireç taşının mermer, böceğin kurtçuk, kurtçuğun kelebek olması gibi]. (Ayverdi, İ., 2011)

BAŞKALAŞMA *İ.*

1. Başkalaşmak işi.
3. yeni. Başkalaşım, istihale, metamorfizm ... (Ayverdi, İ., 2011)

“METAMORFİZM *i.* (*Fr. metamorphisme* <*Yun.*) Başkalaşım.” (Ayverdi, İ., 2011)

Metruk Mekân: Terkedilmiş, bırakılmış, kullanılmayan mekân anlamına gelmektedir. Metruk mekân işlevsel olarak âtıl durumdadır. Birçok mekân, yer, yapı en başta doğal afetler, savaşlar, çevresini etkileyen kazalar sebebiyle kendi haline bırakılmıştır. Bu sebebin sonucunda, Metruk mekân/ Terkedilmiş mekân, bulunduğu, mahalleyi, köyü, ilçeyi hatta şehri savunmasız duruma getirmektedir. Artık potansiyel bir suç yuvasına, çevre kirliliğine sebebiyet vererek, metruk mekanlar, binalar, yapılar çökme ve yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya bulunmaktadır.

Metruk bir mekân, fotoğraf açısından estetik bir şekle dönüşebilmektedir. Amaçsız, işlevsiz bu mekânlar sanatla birlikte, sürdürülebilir bir ivme kazanarak alternatif sanat mekânlarına, bağımsız amaca yönelik sermaye gruplarını uzakta bırakarak tamamen sanatın üretilebileceği, neo-liberal politik değerlerden önce gelen herkese (topluma) açık olan bu mekânlar potansiyel etkileşimi arttırarak amaca yönelik, estetik kullanıma dönüşerek işlevsel, çok yönlü, kültürleri yansıtan, toplumsal meseleleri bireysel bir dille anlatıp yaratılan sanatsal eserlerin sergilendiği bir bütün ya da ayrı bir nesneye dönüşmektedir. Amaca yönelen nesne, bağlamsal olarak zihinsel bir durumu; yaşanan duyguları, acıları, mutlulukları, inanç ve istekleri yansıtmaya hazır hale gelecektir.

Bir manifesto yazılsaydı, metruk mekânın meşruiyetini sanatçının sağlayacağı maddesi ilk sırada olurdu. Bu mekân içerisinde belleği yansıtan, geçmiş işlevine dair mekânı temsil eden, hakikat, zaman kavramları Platon'un Phaidon diyalogunda, Sokrates ruhun/psişenin, beden/ten öldükten sonra bir yere kaybolmadığını ve ruhun kendi kendine var olmaya devam ettiğini dile getirmektedir. Metruk/terkedilmiş mekânda da sadece mekânın aurası, psişesi yaşayanlarla gitmiştir. Orada arda kalan şeyler, saç telleri, çeşitli eşyalar, unutulmuş kişisel eşyalar, fotoğraflar, belgeler ve renkler, semboller, ideolojilerin izleri ve kokular, Phaidon'da bahsi geçen beden/ten gibi mekânda boş bir metruk mekâna dönüşmüş ve tüm arda kalanlarla, beden gibi çürümeye başlamaktadır. Burada bulunan belgeler, izler ve diğer şeyleri, fotoğrafı bir araç olarak kullanılıp, metruk mekâna özgü bir eser yaratılmaktadır. Lefebvre, oluşturulan eserin ve diğer eserlerin birer mekânı işgal ettiğini ve birlikteliğin bu mekânı şekillendirdiğini ifade etmektedir. (Lefebvre, H. a.g.e.,) Fotoğraf bu mekânla bir bütün sanat eseri oluşturarak mevcut yapıyı, mekânı ya da bütünüyle yapıyı koruyup, çevremize pozitif katkı sağlayarak toplumun yararına bir hareket gerçekleştirerek sürdürülebilir bir nesne üretmiş olabilmektedir. Bu eylem aynı zamanda sanatçıyı alternatif bir mekâna yönlendirerek bağımsız bir sergi mekanını yaratarak aynı zamanda fotoğrafında ülkemizde daha özgün işlerle yer bulması açısından da önemli olmaktadır.

Metruk mekândan yansıyanları, disiplinler arası sanatlarla fotoğrafı iç içe kullanarak salt bir sanat nesnesine dönüştürmüş oluruz. İnteraktif bir sanat-mekân ilişkisi kurarak, sanata uzak olan ya da ulaşamayan kişilerinde sanatın içerisinde yer almasına katkı sağlayarak, bilgiyi, sanatı fotoğraf aracılığıyla toplumun ürettiği, tükettiği bir kazanım sağlamış oluruz. Birçok disiplinin gelişmesine ön ayak olabilir.

Mimari, fotoğraf üretimi, belgesel, tasarım, çevresel düzenleme ve kültürün sosyolojik iletişimine fotoğrafı bir araç olarak katkı sağlamaktadır. Bu konunun asıl elemanı fotoğrafçının gözüyle, mekânda oluşturulan fotoğrafın ürettiği anlam ve ifadeyi bu araçla yorumlamış olmasıdır. Birbiri ardına gelişen süreçler; diğer disiplinleri süreç dahilinde harekete geçirerek interaktif bir deneyim sağlayabilmektedir. Mekânın önceki dönemi ile toplumlumun iletişimini geliştirerek, kültürel, politik birlikteliğin önemini güçlendirebilir.

2. 5. Sanat İçin Farklı Mekân Önerileri

Günümüzde müzelerin, galeri ve sergi mekânlarının kavramı, şekli, yeri ve içeriği değişmeye başlamıştır. Herhangi bir yerde, sokak arasında bir apartmanın üst katında, sırf gözlüklerin sergilendiği küçük bir müzeye rastlama olasılığı oldukça yüksektir. Bu dönüşüm ve diğer şeylerin müzeye dönüşmesiyle, müzeleri çevreleyen ideolojisi, ekonomik yapısı, sosyolojisi de değişmeye başlamıştır. Gazhaneler, depolar, tuz madenleri, hapishaneler, okullar ve bazı evler uygun şartlara göre ilgi çekici bir müzeye dönüşebilmektedir. Bu dönüşüm sadece müzeler için geçerli değil, post-modern dönemde izler kitlenin de üretilen sanatla etkileşimde olduğu ve eserin mekânla bütünleşerek bir sanat nesnesine dönüştüğü galeri mekânlarının da dönüşümü devam etmektedir. Müzelerin dönüşümü gibi galerilerde sınırlarını, sergileme alanlarını, yavaş yavaş ilerleterek alternatif mekanlara, mekâna özgü sanata dönüşmektedir.

Galeriden dönüşmemiş ama galerilere dönüşmüş, sanatın doğduğu alternatif sergileme yeri, sanatın mekâna özgü kullanıldığı mekanlar 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında ideolojik, ekonomik, politik, sosyal ve kültürel yaşam, doğanın değişimi, endüstriyel kirlenme, mekânın fiziksel olarak uygun olamaması, izleyicinin sanatın dışında kalması sanatçıları galeri dışında bir alan arayışına taşımıştır. Sanatçıların, fotoğrafçıların sanatsal pratiklerini uygulayabildikleri, fiziksel koşulların sanatlarına uygun olduğu, oluşturulan, imgelerle zenginleştirilen fotoğraflarını özgün sergileme biçimleri ve diğer sanat eserlerini sergileme biçimleriyle, üretilen işe/esere izler kitleyi dahil etmeleri, sanatçı ve mekânı uyumlu hale getirerek sanat nesnesini mekanla bütünleştirmiştir.

Bir modern sanat yapıtının anlamının ve değerinin belirlenmesinde nesnenin kendisi kadar sergilendiği mekânın etkisini sorgular. Belli bir zihniyetin şekillendirdiği değerler sistemini gizleyen bir yer olarak galeri mekanının beyaz

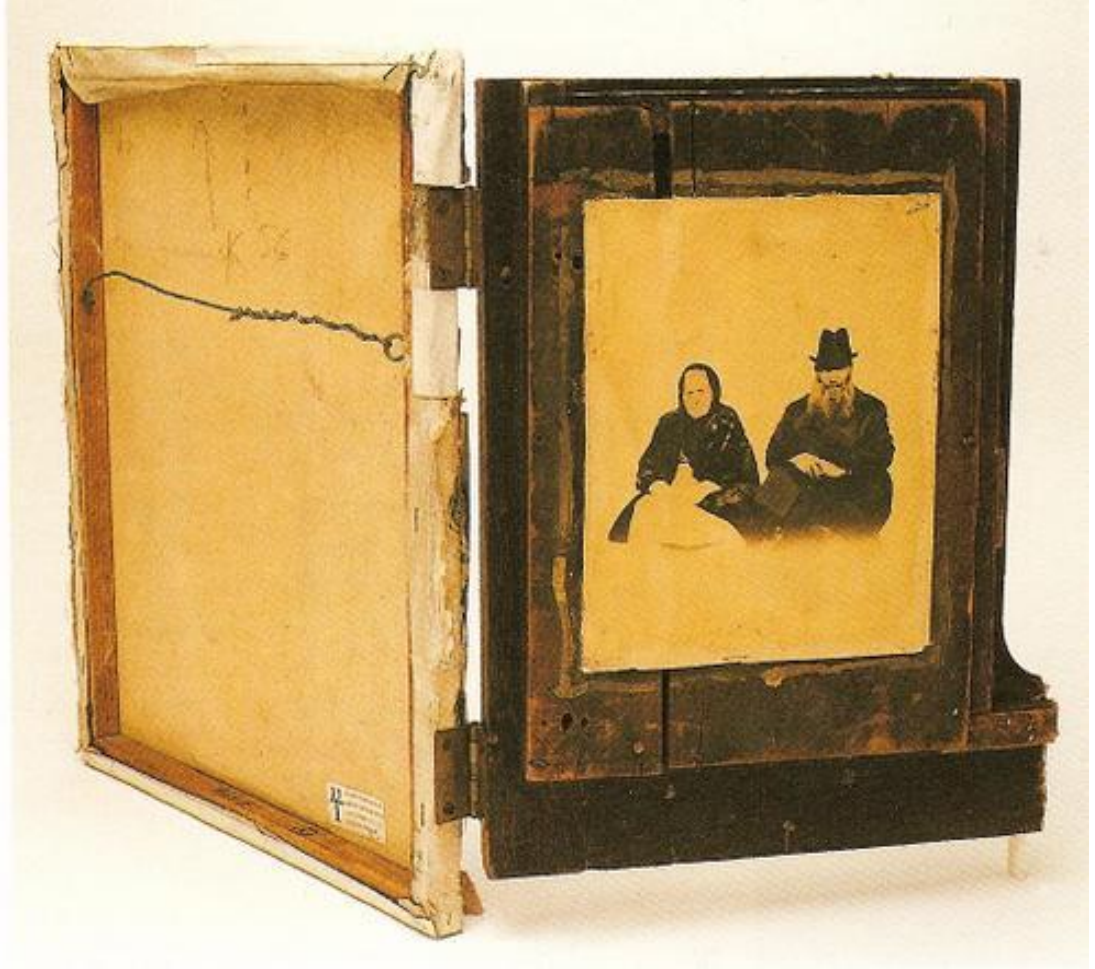
duvarlarını şeffaflaştırır, okunaklı kılar. Gerçi, oldukça metaforik, zaman zaman kolay anlaşılmayan göndermelerle dolu, kendine has üslubuyla okurun işini kolaylaştırdığı söylenemez ama O'Doherty'nin anlattıklarına kulak vermek, çağımız sanatçıların tuval mekanının sınırlarını aşarak gerçek mekanla girdiği düelloları algılaya bilmek ya da galeri mekânı simgesi üzerinden yapılan piyasa ve sistem eleştirilerini kavraya bilmek açısından gereklidir, yol göstericidir. (O'Doherty, B., 2010)

1950'li yılların ortalarında Allan Kaprow, Edward Keinholz, Claes Oldenburg gibi sanatçıların izlerkitlenin sergilenen işin içinde olmaları ve müdahale edebilmelerine olanak tanıyan enstalasyon sanatı, 1980'li yıllara kadar enstalasyon sanatı adından çok mekân düzenlenmesi adıyla kullanılmaktaydı. Artık aktif bir rol alan izlerkitle sanata müdahale ederken mekânı düzenleyen sanatçı, izleyiciyi izlemekte ve paslaşarak bir yap-boz gibi işin parçalarını mekandaki eksik yerlere birlikte yerleştirmektedirler. Sanatçı ve izleyicinin karşılıklı oluşumu her iki taraf açısından aykırı bir hareket olarak görünüp, dönemin politikasının da yansımasını göstermektedirler. O'Doherty'nin Beyaz Küp kavramındaki sanatsal ifadeyi çözümlemektedir. (O'Doherty, B a.g.e., s.15).

Beyaz Küp kavramını çağdaş sanata kazandıran, O'Doherty ideal bir sergi mekanının resmini çizmektedir. Somut bir mekân bize sanatın kullanıldığı yeri, kurallardan oluşan, sermayenin izin verdiği ölçüde belirli sanatçıları tercih edip, eserleri yücelttikleri, belirli merkezlerde bir moda gibi aynı tarz işlere rastlayabileceğimiz, genelde beyaz olan ve insanın gölgesinin dahi cesaret edemediği, küratörün yetenekli yönetimiyle nesnenin var olduğunu gösteren ideal bir mekânın kavramsal yansımasını yorumlamış oluruz.

Allan Kaprow'un işlerini biçimsel olarak analiz ettiğimizde, ilk çalışmalarında adeta çer çöp gibi algılanabilecek, gündelik hayatın parçasını simgeleyen nesnelere, malzemeleri kullanılmaktaydı. Tuval yüzeylerini saman ve gazetelerle kaplayıp, doldurarak izleyicileri manipüle etmekteydi. Bu çalışma şekli, aksiyon kolajları adıyla gösterilmektedir. O yıllardan günümüze öngöründe bulunarak, gelecekte üretilecek işlerin, sanatın resme oranla daha fazla aksiyon kolajları içereceğini düşünmüştür. Filmlerin de dahil olduğu, canlı cansız nesnelere, yiyeceklerin, eski çorapların ve doğal nesnelere ve akla gelecek ne varsa her şeyin, ifade durumuna göre eserde rol alabileceğini yorumlamıştır. Günümüzde aksiyon kolajları isim değiştirerek farklı sanat disiplinlerine eklenerek enstalasyon, performans sanatına yer açmıştır. Günümüz galerilerinin sınırlarını aşarak, mekânı şekillendiren sanatçı, eser ve bir bütünü

oluşturan kavramın, oluşturulan ve ifade edilen duvarın, odanın mekanına dönüşmeye başlamasına öncülük etmiştir.



Şekil 2.2: Allan Kaprow, Büyükanneninin Oğlu (Grandma's Boy), 1957. Ahşap ve ayna çerçevesi, buluntu fotoğraflar, yatak kumaşı, kâğıt, alüminyum. Her parça yaklaşık 40x30x2cm. Koleksiyon, Newark Müzesi, New Jersey, ABD Son düzenleme: 28 Ağustos 2018.

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/allan-kaprow/grandmas-boy-1967>



Şekil 2.3: Allan Kaprow, Büyükanneninin Oğlu (Grandma's Boy), 1957. Ahşap ve ayna çerçevesi, buluntu fotoğraflar, yatak kumaşı, kâğıt, alüminyum. Her parça yaklaşık 40x30x2cm. Koleksiyon, Newark Müzesi, New Jersey, ABD Son düzenleme: 28 Ağustos 2018 xennex tarafında.

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/allan-kaprow/grandmas-boy-1967>

Eski bir fotoğraftan tasarladığı, fotoğrafı bir araç olarak kullandığı ve mekâna yerleştirdiği "Büyükanneninin Oğlu" (Grandma's Boy) (Şekil 2.2- 2.3) bir duvar konstrüksiyonu çalışmasıdır. Çalışmanın ismi Allan Kaprow ile kişisel bir bağı çağrıştırmaktadır ama fotoğrafta bulunan kişilerin kime ait olduğu bilinmemektedir. Merkeze yerleştirilmiş bir ayna ile izleyicinin etkileşimi kurgulanmıştır. İzleyici esere bakarak ve aynada kendi yansımaları gördüğünde eser tamamlamaktadır. Eserin biçimine anlam kazandırmak için doğrudan mekân ve esere izleyicinin katılımını kullanmaktadır. (Kaprow, 1960)

Carl Andre (16 Eylül 1935, Massachusetts) Amerikalı Minimalist sanatçı, heykellerinin yaratım süreci ve mekanla bağlantısını, nesneyi araç kullanarak mekânı sahneleştirmektedir. Carl Andre çalışmalarıyla mekân algısını etkili biçimde

kullanarak, izleyicinin de mekân algısının farkına varıp, işlerle deneyimlemesini sağlamıştır.

“Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için kullanıyorum.”

1960’larda Amerika’da sanatçılar, endüstrinin ivme kazanması ve teknolojinin gelişiminin olumsuz sonuçlarıyla manzaranın kendisi mekâna dönüşerek, arazi sanatçılarının büyük enstalasyonlarıyla doğayı görünür kılmayı, amaçlayarak, geleneksel galeri mekanlarına yönelik tepkilerini de göstermişlerdir. Arazi sanatı, Çevre ve toprak Sanatı, İngilizcede ise Land-art terimlerinde kullanılmaktadır. Bu akımın öncü sanatçılarından biri Robert Smithson’dır. Sarmal Dalgakıran (Spiral Jetty), (Şekil 2.4) Arazi Sanatı, doğanın içinde, doğaya özgü malzemelerle yapıldığı için, doğal şartlara bağlı olarak gelip-geçici olabildiği gibi yıllardır yerinde duranlarda bulunmaktadır. Robert Smithson’ın başyapıtı, Utah’da bulunan Büyük Tuz Gölü’nde önceden bu bölge petrol çıkartılmak için kullanılmış, endüstriyel bir alandır. Bu bölgede kullanılması insanın doğayla ilişkisine dikkat çekmek için bu alanda çalışmıştır. Sarmal şekli, Tuz Gölü’nün merkezinde bulunan burgaca gönderme yapmaktadır. Bu yapıtı doğanın akışına bırakacak şekilde yerleştirmiştir bir süre sonra yapıt sular altında kalmıştır. Sarmal Dalgakıran 2000’inlerin başında yeniden su yüzeyinde görünmüştür. Arazi Sanatı’nın çoğunlukla açık alanlarda, geometrik şekillerle uygulanması Minimalizm ile ilişkilendirilirken, uygulanan çalışmaların gelip geçici olması Happening’le yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir. Mekâna özgü bu akımın, fotoğraf, video gibi artakalan belgelerle sergilenmesi Kavramsal Sanat ile ilişkilendirilmiştir. Michael Heizer “Yarık” Nevada, “Çifte Negatif”, Christo ve Jean-Claude “Paketlenmiş Kayalıklar” Avustralya, Nancy Holt “Güneş Tünelleri” Utah, Robert Morris Arazi Sanatı (Land Art)’nı uygulayan isimler arasında yer almaktadır. (Antmen, A.,2014, a.251-254)



Şekil 2.4: Robert Smithson, "Sarmal Dalgakıran", 1970 Büyük Tuz Gölü, Utah siyah bazalt kaya, tuz kristalleri, toprak ve su, 457,2 m uzunluk ve 4,6 genişlik.

Kaynak:<https://www.artandantiquesmag.com/land-art-earthworks-postwar-american-art/>

Kendi mekanını yaratan, çevreye, iklime ve doğaya dikkat çeken en etkili isimler arasındaki; Christo (Bulgaristan, Amerika Birleşik Devletleri, 1935–2020) ve Jeanne-Claude (Fransa, Amerika Birleşik Devletleri, 1935–2009)'nin Türkçeye çevrilmiş adıyla "Paketlenmiş Kayalıklar" (Wrapped Coast) (Şekil 2.5-2.6). (ART Gallery NSW, 1968) olan, Sidney'in merkezinin 14,5 kilometre güneydoğusunda yer alan, Prens Henry Hastanesi'ne ait olan Little Bay'de kayalıkları devasa sergi alanına dönüştürerek, 90.000 metrekare erozyon kontrol kumaşıyla sararak dikkat çekici bir sergi gerçekleştirmişlerdir. Bu çalışma, dört hafta süre sonucunda 100'den fazla işçi ve 15 profesyonel dağcıyla örtüyü kayalıklara halatlarla sabitlemişleridir. Christo and Jeanne-Claude'nin çalışmaları, 28 Ekim 1969 tarihinden itibaren on hafta süresince, sahildeki kayalıklarda sargılı kalmıştır. Sergi bittikten sonra kullanılan tüm malzemeler büyük bir titizlikle kaldırılarak geri dönüştürülmüştür. Kayalıklar eski

halinde, doğal görünümüne geri getirilmiştir. Bu çalışma sırasında ortaya çıkan görüntülerden belgelenen fotoğraflar sergi mekanlarında sergilenmiştir.



Şekil 2.5: Christo ve Jeanne-Claude, Paketlenmiş Kayalıklar, Little Bay, Avustralya. 1969. Jelatin Gümüş Fotoğraf, Baskı 120,0 X 161,0 Cm; 125,4 X 166,2 X 4,7 Cm,

Kaynak: Erişim Numarası 152.1971, Telif Hakkı © Christo 1969 Fotoğraf: Harry Shunk*



Şekil 2.6: Christo ve Jeanne-Claude, Paketlenmiş Kayalıklar, Little Bay, Avustralya. 1969. jelatin gümüş fotoğraf, Baskı 18/30, 62,3 x 77,5 x 3,4 cm,

Kaynak: Erişim Numarası 14.1972, telif hakkı © Christo 1969: Harry Shunk*

Christo'nun bu çalışmalarıyla ilgili en önemli açıklaması:

Ben bir sanatçım ve cesur olmak zorundayım. Var olan hiçbir sanat eserim olmadığını biliyor musunuz? Bitirdiklerinde hepsi yok oluyor. Geriye sadece hazırlık çizimleri ve kolajlar kalıyor, bu da eserlerime neredeyse efsanevi bir karakter kazandırıyor. Bence yok olacak şeyler yaratmak, kalacak şeyler yaratmaktan çok daha büyük cesaret gerektiriyor. (Panthalassa, 2023)

Sanatı, fotoğraf aracılığıyla akla gelmeyecek bir mekânda sergileyen diğer bir isim fotoğrafçı Cindy Sherman'dır. (Cynthia Morris Sherman,1954) Sherman, fotoğraf karelerinde özne olarak kendini kullanmaktadır. Sosyal rol yapma üzerine, çeşitli kimliklere bürünerek, ağırlıklı kadın kimliğini ve bedenini rollerle yorumlamaktadır. Buffalo'daki okul yıllarında (New York Eyalet Üniversitesi) ilk sergilerinden birini küratör, fotoğrafçı Ellen Carey ile galeri mekanının dışında bir metrobüsün içinde sergilediler. (Şekil 2.7) (The Newspaper Art, 2023). Sergiye, Buffalo Evening News'de 1976 tarihli baskıda yer verilmiştir. Parkside-Delevan veya Porter-Best'in 535 numaralı hattındaki metrobüsün içinde bir fotoğraf sergisinden bahsedilmektedir. Bu metrobüste seyahat eden yolcuların, içeride reklam panosu reklamlarının yerine, fotoğraf sanatının sergilendiğinden bahsetmektedir. Bu gezici fotoğraf sergisini, sol tarafta Ellen Carey ve sağ tarafta Cindy Sherman, arka planda CEPA galerisinin müdürü Robert Muffoletto ve metrobüsün halkla ilişkiler müdürü Irene Engler iş birliğiyle sergiyi kurgulayıp düzenlemişlerdir. (The Newspaper Art, 2023).

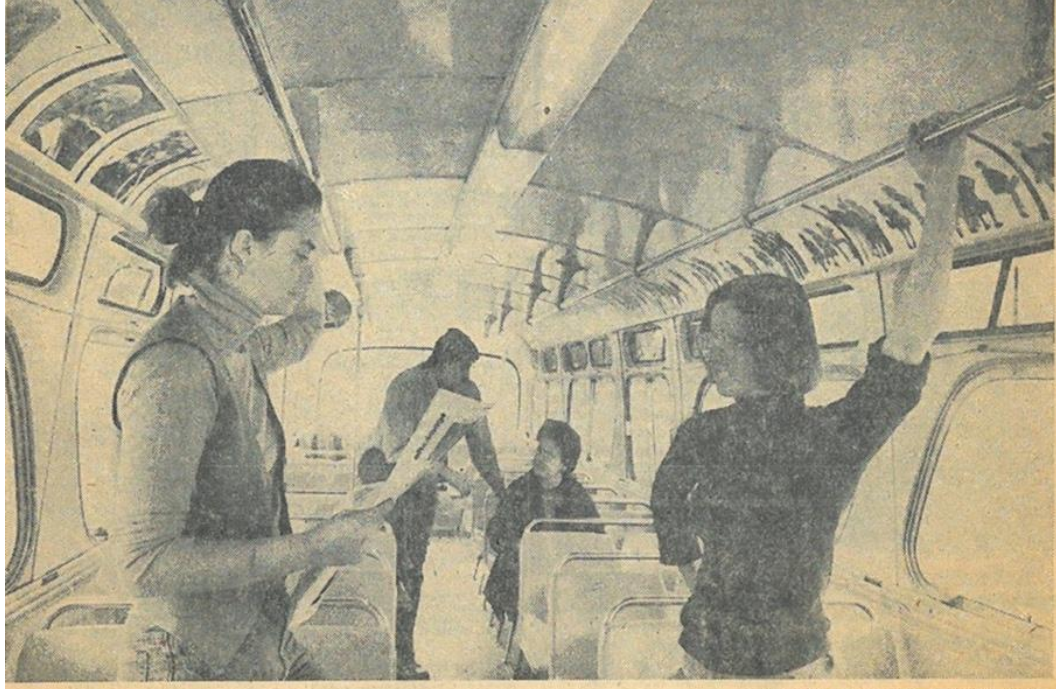


PHOTO BUS — Riders on Metro Bus 535, which travels the Parkside-Delavan or Porter-Best runs, are finding photo art instead of billboard advertising. The traveling photo exhibit on view this month is by Ellen Carey, left, and Cindy Serman, right. It was arranged by Robert Muffoletto, director of CEPA Gallery, and Irene Engler, Metro Bus public-relations manager, in background.



Şekil 2.7: Cindy Sherman ve küratör Ellen Carey. Cindy Sherman'ın adının yanlış yazıldığı Buffalo Evening News'den 1976 tarihli bir kupür Hallwalls'ın izniyle.

On yıllar sonra Buffalo'da görülen Sherman'ın değişen yüzleri muhtemelen sıcak bir şekilde karşılanacak. Onu şimdi sergilemek, 1970'lerin ortalarında, hâlâ öğrenci olduğu ve yerel gazetede adının yanlış yazıldığı dönemden çok farklı bir öneri. Buffalo Evening News'in Kasım 1976 sayısında "Parkside-Delavan veya Porter-Best seferlerini yapan Metro Otobüsü 535 yolcuları billboard reklamları yerine fotoğraf sanatı buluyor" diye yazıyor. "Bu ayki gezici fotoğraf sergisi Ellen Carey (solda) ve Cindy Serman (sağda)." Bu sefer hatanın tekrarlanması pek olası değil. (The Newspaper Art, 2023).

2. 5. 1. Sanat Sosyolojisi Bağlamında Sanatın Kullanıldığı Mekanlar

Sosyolojik bağlamda, Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nun, Fransız entelektüel, kültür üretimi, habitus ve alan kavramlarıyla açıklayabiliriz. Bourdieu alan kavramını, kültürel ilişkiler, sermaye ve toplumsal örgü bağlamıyla irdelemektedir. Toplumsal sosyolojide en belirgin özellik bir temayüz* (Temayüz İ.,

s.1231) mücadelesidir. Bourdieu, Marx, Durkheim ve Weber'in izlekleriyle yol alarak, İkinci Dünya Savaşı sonrası fail/yapı meselesini, sosyolojisine yerleştiren ilk isimlerden olmuştur. Sosyolojinin toplumsal gerçekliğinin ikiliklerini (makro-mikro, fail-yapı) toplumsal pratiklerle yapılandıran içsel yapıları, habitus kavramlarıyla bütünleştirmiştir. Habitus kavramıyla, sosyolojik bakımdan insanın hayattaki yerinin duygusunu kazandırır. David bu duygu için Bourdieu'nun (David Swartz, Kültür ve İktidar,152.)

Nesnel sınırlar, sınırlara ilişkin bir duyguya; nesnel sınırların deneyimlenmesiyle kazanılan pratik bir nesnel sınır beklentisine insanın kendini dışlandığı mallardan, kişilerden, yerlerden vs. dışlanmasına yol açan, "hayattaki yeriyle ilgili bir duyguya dönüşür. (Bourdieu,1984)

Habitusun misyon gördüğü, varlığını algıladığı Alan/Mekân, toplumsal ortamın yapısını belirlemektedir. Alanı, mekânsal metafor olarak yorumlamaktadır. (Swartz, D. 2011)

Sosyolojik bağlamda, sanatın kullanıldığı mekanlar; (sanat mekânı için) sanatsal nesnelere, ürünlerin oluşturulduğu (resim, heykel, fotoğraf vs.) sürdürüldüğü, sahiplendiği alanlardır. Bu mekanları oluşturan aktörler; galeri sahipleri, sermaye grupları gibi, üretilen sanat eserlerini biriktirerek tek elde tutmaktadırlar. Sermaye sahipleri sosyolojik sanat mekanını ifade etmektedirler.

Bourdieu'nun aktörleri yerine, sosyolojik açıdan sanatın kullanıldığı mekânlardaki aktörler ya da sermaye sahiplerini de koyabiliriz. Aktörler, mekanlarda söz sahibidir ve sanat mekanının kaderini belirlemede üstündür, mekânın kimlerle çalışacağını, hangi eserlerin beğenileceğini ve sermayeye göre işgal edilen sanat mekanının nasıl konumlanacağını belirlemektedir.

Bourdieu'nun aktör kavramını, David Swartz, seçimlerinin kapalılığı, birikmiş sermayeleri ve yaşadığı deneyimlerin becerileriyle var olan koşullar ile eylemde bulduklarını, daralan mekanların/alanların mevcut ilişkisini yansıtmakta olduğunu anlatmaktadır. (Swartz, D. a.g.e.)

Sanat mekânında baskın olan, bu alanı tek elinde bulunduran sermaye sahibi/aktör, sanatın üretildiği bu alanda meşrutiyetini ilan ederek karşısına sanatı üreteni/sanatçıyı alarak, kurduğu iktidar üzerinden mekânda hâkim konuma gelmektedir.

Sanat sosyolojisi bağlamında yorumladığım sanatın kullanıldığı mekânı O'Doherty'nin Beyaz Küp'üyle bağdaştırmaktayım. Sanat ve toplum arasındaki ilişki sonucunda; sanat üretiminde sanatçılar sekülerleşmeye gitmişlerdir ve bireysel

üretilen sanat, toplumun yansımalarıyla, üretimi belirleyen sermayenin de etkisiyle kendine ait bir pazar geliştirerek kurumsallaştırılmaktadır. Sanatçı üretiminde kullanılan mekânsal yapıları daha çok toplumsal yapısını maddi ve materyal yapı üzerinden değerlendirebiliriz.

2. 5. 2. Terkedilmiş/Metruk Mekânda Fotoğraf Üretimi

Bir fotoğrafı medyum olarak, metruk bir mekânda üreteceksek, mekânın kodlarını ve dokularını katmanlarını doğru okumamız ve boşluklar üzerinden tahayyül etmemiz gerekir. Bu yer için yapacağımız iş, eş zamanlı olarak mekânı medyumla birlikte dönüştürmeli ve alternatif mekânı da bütün olarak üretim sürecine dahil etmektedir.

Fotoğraf tarihinin icadıyla başlayan yıllarına döndüğümüzde, Nicephore Niepce'in 1824 tarihiyle evinin penceresinden, helyografi yöntemiyle ilk fotografik (Şekil 3.1) görüntüyü sabitlemeyi başararak, Louis Mande Daguerre'da 1825'te kimya alanlarında fotoğrafa katkılar sağlamıştır. Bir bakıma ilk fotoğrafçılar, ressamlar ve kimyagerlerden oluşmaktaydı. 7 Ocak 1839'da Fransız Devleti, fotoğrafı insanlık tarihine inanılmaz katkılar sağlayacak bir armağanı ilan etmiştir. 1850'lerin başından itibaren fotoğrafın; bilim, belgeleme ve ticari kullanımından ayrılarak, sanatsal alanda da var olduğu görülmeye başlanmıştır. Bu alandaki gelişmelerle; kamuoyunda fotoğrafın yaygınlaşmasını, değer görmesini ve bu bilinci arttırarak sergiyle birlikte amatör ve profesyonel fotoğrafçıları bir araya getirmiş olmuştur. Geçmişlerinde ressam olan İngiliz ve Fransız bazı fotoğrafçılar; Gustave Le Gray, Charles Negre, Roger Fenton, Henri Le Secq, Charles Marville, William Newton gibi isimler fotoğrafı bir araç olarak sanatta kullanmaya başlamışlardır. Bu kişiler bir cemiyet oluşturarak, fotoğrafın sanat üzerinden ifade edilmesi üzerine çalışmalarını arttırarak 1852'de ilk sergilerini; Londra'da Sanat Topluluğu Lokali'nde (Society of Arts), üç yıl sonrada Paris'te Fransız Fotoğraf Cemiyeti'nde düzenlemişlerdir.(Bajac, Q., 2012).

Londra ve Fransız fotoğraf toplulukları, birlikte ilk kez, Kraliçe Victoria ve eşi Prens Albert'in himayesi altında, 1858'de Güney Kensington Müzesi'nde (günümüzde; Victoria ve Albert Müzesi) (Şekil 2.8), 700'den fazla mimari, portre, manzara ve bitki fotoğraflarının bir arada sergilendiği ve bir müzede ilk defa yapılan fotoğraf sergisi olmuştur.



Şekil 2.8: Charles Thurston Thompson, 'Londra Fotoğraf Topluluğu ve Güney Kensington Müzesi'nde Fransız Fotoğraf Topluluğu Sergisi, 1858, Müze no. 2715-1913, © Victoria ve Albert Müzesi, Londra

Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Photographic_Society#/media/File:Royal_Photographic_Society_1858.jpg

Diğer bir kaynakta, ilk fotoğraf sergisinin 1845 yılında Frankfurt'ta Stadel Müzesi'nin dünyada ilk fotoğraf sergisini düzenleyip sergileyen ilk sanat müzesi olduğunu ifade etmektedir. 1845 yılında Frankfurt'ta yayınlanan *Intelligenz Blatt*'ın bir reklamla bu haberi duyurulduğu yazılmaktadır. (British photographic history, 2014)

Resim ve heykelden sonra fotoğrafta sermaye gruplarıyla, sanatın kapitalist dolaşımına eklenecek yeni bir sanat üretimi olarak 20.yy kadar sergilenecek, 1960'larda tekrardan alternatif mekanlarla sanatçı, küratör, eser, izler kitle geleneksel değerlerin, her mekanın kendi yasasının geçerli olduğu, belirli üslupta düzenlenen Beyaz Küp'ün dışına çıkaracaktır. Post-modernizmle ivme kazanan çağdaş sanatın içinde fotoğraf ve işlevsel olan nesnelere en etkili ifade araçlarından biri konumundadır. Sanatçı ve eseri için yeni ifadeler sunmasına olanak sağlayarak, farklı mekanlarda kamusal, özel, metruk mekanlarda bu imkanları kullanarak mekanla kullanılan ifade aracı bir bütün sanat nesnesi oluşturmaktadır. Bu mekanlarda gerçekleştirilen sergiler, işler süreç dahilinde gerçekleştiğinden izler kitle ile interaktif oluşma olasılığı

yükseltir, JR'ın çalışma şeklinde olduğu gibi. Günün sonunda en etkili durum, ifade edilen, dikkat çekilen çığlık duyulmaktadır. İşlerin izlerini, basılı yayın ve sosyal mecralardan takip etmekteyiz. Dünya'dan ve Türkiye'den farklı örneklerle bu tarz işlerin etkili sergileri, farklı mekanlara yönelişin düşüncesini, hayranlıkla pekiştirmektedir. Daha çok işlevsel nesnelere üzerinden örnekler sanat tarihine konu olurken, literatür ve kaynaklarda fotoğrafın araç olarak kullanıldığı ve mekanla bir bütün oluşturan esere dair çalışma bulunmamaktadır. JR'ın Ellis Adası örneği tezin 4.1 bölümünde irdelenmiştir.

Türkiye'den metruk mekânda, ana kampüsünün Ortaköy Yetimhanesi'nin olduğu fotoğraf festivalini, fotoğraf sergilerini Fotoİstanbul Festivali'nden örneklerle incelediğimizde JR'ın Ellis Adası çalışmasına yakın bir işle karşılaşma olasılığının olmadığını görmekteyiz. Metruk Mekânı, alternatif mekân olarak değerlendiren fotoğraf çalışmaları festival kapsamında sergilenmiştir. Fotoİstanbul Festivali 2014-2017 yıllarında aralıksız her yıl kendi içinde büyüyerek şehrin ve ülkenin en kapsamlı fotoğraf festivali olmuştur. (Fotoİstanbul,2014). Beşiktaş ilçesine bağlı, Ortaköy semtinde bulunan şimdilerde Metruk bir mekân olarak bulunan yetimhane; 1910'dan 1924'e kadar Yahudi yetim çocukların kaldığı, eğitim gördüğü yer, 1964'te Beyoğlu Musevi Hahamhanesi Vakfı adına tescillenip, 2005 yılında Ortaköy yetimhanesine daha sonra da Aka Eğitim hizmetlerine satılmıştır. Yetimhane; tek bir belleği ve izleri barındırmayan, multi kültür katmanlı, her bir dönemde izleri silinmiş ya da yenileri eklenmiş asıl sahibinin Ermeni okulu, Yahudi yetimhanesi ve bir dönemde ecza laboratuvarı olarak kullanılmıştır. 2014-2017 yıllarında Fotoİstanbul'a ev sahipliği yapmıştır. (Şekil 2.9, 2.10, 2.11) (Salom,2017).

Her edisyonda farklı temalarla çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Yerli ve yabancı, amatör ve profesyonel fotoğrafçılarla, öğrencileri, izler kitleyi bir araya getiren fotoğraf festivali fotoğrafı sergilemeye dair yerinde bir manifesto oluşturmuştur. Fotoğrafları, galerilerden, duvarlardan kurallardan çıkarıp, istedikleri gibi sergileme özgürlüğünün sunulduğu Fotoistanbul Festivali'nin manifestosu metruk yerleri, sokak aralarını, meydanları ve sokak mobilyalarını sergi alanına dönüştürerek bu yerlerde fotoğrafları sergilemişlerdir. Fotoğrafı ve sanatı her yerde var olmasını sağlamak.



Şekil 2.9: 2014 Festivalden Fotoğraflar. (<http://fotoistanbul.org/2014/>)



Şekil 2.3: 2015 Festivalden Fotoğraflar. (<http://fotoistanbul.org/2015.html>)



Şekil 2.4: 2016 Festivalinden Fotoğraflar. (<http://fotoistanbul.org/2016.html>)

Francesca Stern Woodman (3 Nisan 1958- 19 Ocak 1981, Amerika) gibi sanatçılar bu anlayışı önceden benimseyerek özgün bir biçimde, duygu durum ifadelerini metruk mekânlarda etkili bir biçimde fotoğrafa aktarabilmişlerdir. Siyah beyaz fotoğraflarıyla dikkat çeken Woodman, daha çok kendisini fotoğraflarında kullanmaktadır, metruk mekanlarda, boş odalarda, bir şeylerin altında ve arkasında saklanarak kendi fotoğraflarını (Şekil 2.12-2.13) çekmiştir. Bazen kadın modellerin yer aldığı çalışmalar da yapmaktadır. Fotoğraflarının içeriğinde çoğunlukla çıplak ya da giyinik, hareketli ama net olmayan, uzun pozlanan flu görsellere yer vermektedir. Fotoğraf çalışmalarında terkedilmiş mekanlarda, kendisini ya da modeli mekanla birleştiren ya da yüzleri gizlenmiş kadınları göstermektedir. Metruk mekânlarda boşluk ve mekân algısını deneyimleyen çalışmalarla modelleri mekânın tarihiyle iç içedir. Woodman'ın kendini kapalı odalarda, kendi fotoğraflarını çekme meselesi, iç dünyanın yansımaları göstererek fotoğrafın aracılığıyla sanatsal bir ifadeyi anlatmaya çalışmasını düşündürmektedir. İç dünyasını anlatırken kapalı bir oda, bu ifadesinin sınırlarını belirliyor olabilir.

Woodman'ın çalışmaları, genç yaşında ölümünden (1981, 22 yaş) yıllar sonra bile olumlu eleştirilere konu olmaya devam etmektedir; izlerkitlenin özdeşleşerek kendinde de bir içsel dünyanın ifadesini yansıtmaya etki sağlamaktadır.



Şekil 2.5: Francesca Woodman İsimsiz, Angel Series'den, Roma, İtalya (1977)
SANATÇI ODALARI Tate ve İskoçya Ulusal Galerileri © Woodman Family
Foundation / Artist's Rights Society (ARS), New York ve DACS, Londra



Şekil 2.13: İsimsiz, Providence, Rhode Island 1976© Woodman Family Foundation / Artist's Rights Society (ARS), New York and DACS, London

Fotoğraf, 1976 yılında Providence, Rhode Island'da çekilmiştir. Woodman'ın siyah beyaz kare formatlı fotoğrafında, terk edilmiş bir iç mekânın köşesinde fotoğrafçıyı, bir sandalyede çıplak bir şekilde otururken görmekteyizdir. Odada yalnız halde döşeme tahtaları ve ağır bir süpürgelik vardır. Kompozisyonun sağında, sanatçının arkasında, sahneye ışığın girdiği bir pencere, solda ise içi doldurulmuş gibi görünen kapatılmış bir pencere çerçevesi yer almaktadır. Woodman elleri bacaklarının arasında, beyaz ahşap bir sandalyede oturmaktadır ve bir kolye ile bir çift koyu renkli tek bantlı 'Mary Jane' tarzı ayakkabı dışında çıplaktır. Saçlarını arkadan toplamış ve tek bir tutam yüzünün sağ tarafına düşmüştür. Cesur bir şekilde doğrudan kameraya bakmaktadır, ayakları sandalyeye yakın bir şekilde dik oturmaktadır. Çıplak göğüsleri

ve gövdesi, teninin geri kalanından daha açık renktedir. Sağ ön tarafında, zeminde diyagonal şekilde bir kadın bedenine benzeyen koyu bir silüet, başı sanatçının ayaklarının dibinde başlayıp ileri doğru kaybolmaktadır. Mekân algısını silüetin ve oturduğu yerin boşluklarını doldurarak hissettirmektedir. Pencereden gelen ışığın baskın oluşu, dış dünyaya dair her türlü ayrıntıyı tamamen silerek, algıyı mekân içine yoğunlaştırmıştır. (Tate, 1976)

Metruk mekânda fotoğraf üreten dikkat çekici isimlerden biri Avustralyalı fotoğrafçı Polly Borland'dır. Mekâna uygun bir fotoğraf üreten Borland, Los Angeles'ta terk edilmiş L.A Tıp Merkezi Hastanesi'nde "İnsanlık Durumu" sergisi kapsamında, Bordlan'dın "Bebekler" "The Babies" (2001) (Şekil 2.14-2.15) serisine uygun olan eski Pediatri bölümünü sergileme mekânı kullanmıştır. Terk edilmiş Pediatri bölümünde çocukların dünyasını yansıttığı, neşeli kedi, köpek ve tavşan yavrularının pastel boylarla çizildiği ve resimlerinin yer aldığı duvarlarda Bebekler'i de yer almaktadır. Fotoğraflar, bebek gibi giyinme fetişi olan, çocuk bezi giyen, ağızlarında emzikleri olan ve başlık takmış yetişkin erkeklerden oluşmaktadır. Bu bebekler kırılabilirlik, ilgi, bakım arzusunu imgeleyerek onların dünyasını hissetmek, keşfetmek için erkeklere, bebek rolü oynatarak fotoğraflamıştır. Görüntüler oldukça rahatsız edici olmasına rağmen Borland, çıplak yetişkin erkek vücudunu bir bebeğin masumiyeti, savunmasızlığıyla birleştirmektedir. Bu görüntülerde düşünüldüğünün aksine herhangi bir cinsel ima, anlatı bulunmamaktadır. Pediatri servisindeki bebeklere gönderme yaparak, bakılmaya ve sevmeye karşılığını gösteren imgeleri betimliyor.

Polly Borland'ın "Bebekler" işi, son yıllarda fotoğrafçıların, sanatçıların ve küratörlerin metruk mekanlarda ve hastanelerde, mekâna özgü atmosferden fotoğrafın ya da eserin aracılığıyla, yaşanmışlığa, izlere, belgelere ve hikayelere değinerek iş ürettikleri örneklerden biridir.



Şekil 2.14: Polly Borland, Julianne evde banyo yaparken, 1994-1999 Arşiv pigment baskısı.

Kaynak:<https://www.we-heart.com/2017/08/10/polly-borland-babies-tapestries-mier-gallery-los-angeles/>



Şekil 2.6: İnsanlık Durumu sergisinden, Gintare Bandinskaite'nin fotoğrafı

Kaynak:<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-abandoned-hospitals-are-becoming-surprising-new-spaces-for-art>

En iddialı metruk mekân üzerine fotoğraf yerleştiren çalışma, Fransız fotoğrafçı, sokak sanatçısı JR 'ın Ellis Adası (Amerika) (Şekil 2.16) çalışması olmaktadır. JR, bu projesiyle İşlevi olmayan, eski göçmenlik kampının metruk hastane bölümünde, arşivlerden yararlanarak hastanedeki hastaların, doktor ve hemşirelerin, çocukların fotoğraflarını yıkılmak üzere olan hastanenin duvarlarına, pencerelerine, mekândaki merdiven boşluklarına ve dolaplara yapıştırmıştır. Bu arşiv çalışmasıyla, Suriyeli mültecilerin de portrelerini birleştirerek kullanmıştır. Çağdaş sanat alanında metruk mekânda, toplumsal olaylara dikkat çekerek devasa fotoğraf enstalasyonları kurgulayan sanatçısıdır.



Şekil 2.7: Çerçevesiz, Ellis Adası. ABD. 2014

BÖLÜM 3

3. FOTOĞRAF

Işık, görünür spektrum biçimindeki bir radyasyondur. Eğer ışık olmasaydı, görünür bir şey de olmazdı. Nasıl renkli görürüz ve ışık nedir? gibi kavramlar üzerine yapılan araştırmalar doğrultusunda fotoğrafın ilk oluşumlarını İbni El-Heysem 18. yy'da Camera Obscura kavramından bahsetmektedir. Camera Obscura'yı 19.yy'da çalışmalarına katan Leonardo da Vinci dış mekânın-çevrenin bir oda içeriğinde görüntünün duvar üzerinde aksını oluşturmayı başarmıştır. Doğayı taklit etme isteği veya onun kopyasına sahip olma isteği ile uzun süre yapılan denemeler, araştırmalar sonucunda bir doğanın görüntüsünü kaydetmeyi başarmışlardır. Yunanca photos "ışık" ve graphos "çizmek" kelimelerinin birleşiminden meydana gelen "ışıkla çizmek" anlamına gelmektedir. Oluşturulan görüntüye bir de isim arayışları başlamıştı. Bu işle meşgul olan birçok kişi tarafından yıllar önce ele alınmış fikirlerle değişik isimler; helyograf, daguerre, talbotype, fotografi gibi isimler verilmiştir. Günümüzdeki kullanılan terime en yakını ise, Sir John Herschel'in ortaya attığı "fotoğraf" terimi olmuştur.

İcat edilen fotoğraf makineleri ile yaşadığımız görsel dünya daha da bir şekillenmeye başlamıştır. 20. yy'ın başından itibaren dijital teknolojinin gelişmesiyle dijital fotoğraf makineleri ve yanımızdan hiç ayırmadığımız fotoğraf çekme özelliği olan cep telefonlarıyla her an her yerde çekme imkânı tanımaktadır. Fotoğraf, dünyanın dört bir yanında sayısız insanın gündelik hayatının bir parçası haline gelmektedir. Fotoğrafın kullanım alanları gün geçtikçe çeşitlenmektedir. Reklamlar, gazete-haber, dergi, amatör fotoğraf, turistik fotoğraf, moda, sanat, belgesel ve internet siteleri gibi birçok kullanım alanı mevcuttur. Özellikle fotoğraf, geçmişe dair oluşan

anılar için bir belge niteliği taşımaktadır. Ayrıca fotoğraf tek bir görüntüden birçok kopyası üretilmektedir.

Sanatsal çalışmalar içinde yer alan fotoğraf, kimi zaman sanatçılar için fotoğrafı bir araç olarak kullanmışlardır. Bu sanatçılardan bir olan Fransız fotoğrafçı J.R da biçimsel olarak var olan portre fotoğraflarını, içeriksel olarak geçmişe dair güçlü anlamları olan mekanlarla birleştirerek kavramsal bir sanat ortaya çıkarmayı başarmıştır.

3. 1. Fotoğrafın Tarihini Yazanlar

Fransız mucit, fotoğrafçı Joseph Nicephore Niepce, 1826 yılında “Le Gras'taki Pencereden Görünüm" adlı çektiği bu fotoğraf (Şekil 3.1), Fransa'da Maison Gras'da, yazlık malikanesinin penceresinden dışarı bakan, kendi yaptığı, bir makineyle (karanlık kutu ya da pinhole) sekiz saat boyunca görüntüyü helyografi tekniğiyle pozlandırmıştır. İlk defa görüntüyü bir plaka üzerinde sabitlemeyi başararak ilk fotoğrafı çeken ve de bir nevi ilk mimari fotoğrafı çeken kişi olmuştur. Kendi geliştirdiği teknikle netlik elde edememiştir.

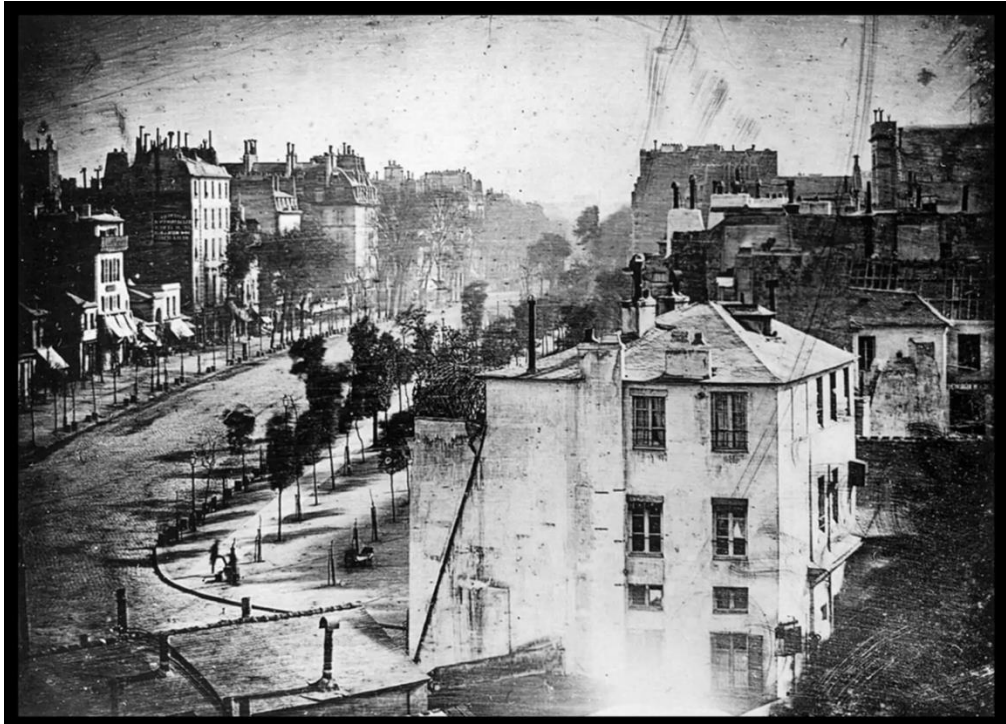


Şekil 3.1 Le Gras Penceresinden Görünüm, Joseph Nicephore Niepce, 1826, Fransa

Kaynak:<https://www.lindahall.org/about/news/scientist-of-the-day/joseph-nicephore-niepce>

1933 yıllarında Hercules Florence, “Fotografi” kelimesini ilk kullanan kişi olmuştur.

Gümüş klorürlü karışımı kâğıt üzerine sürerek bir çeşit ışığa duyarlı kâğıt elde etmiştir, birçok kez bu kâğıtlarla deneme yapmıştır. Bakır, kalay, çinko ve camdan plakalarla, asfalt (Asfalt ışığa duyarlı bir malzeme olduğu için.) malzemesini birleştirerek duyarlı yüzeyler oluşturmuştur. Pozlanmamış alanları terebentin ya da lavanta yağı gibi çözücülerle çözerek, pozlanmış alanlar bozulmayarak negatif bir görüntü oluşturmuştur. Mumlu gravürleri, denediği ışığa duyarlı plakalara birleştirerek ponzalandırmıştır. Bu denemeleri sonunda gravürün negatif görüntüsü görülmüştür. Fransız sanatçı ve kimyager olan Louis Jacques-Mande Daguerre kullanılan ilk fotoğrafı bulan kişidir. Kalıcı fotografik görüntüler elde etmiştir ve fotoğraf tarihini sonsuza dek değiştirmiştir. 1838 yılında ilk insanlı kareyi Louis Daguerre çekmiştir (Şekil 3.2). Nicephore Niepce ve Daguerre’in oğlu Isidoro, Daguerre birlikte çalıştılar ve Daguerreotyp’yi buldular. Bu aşamaya kadar birçok deneme yapılmıştır. İkili 1830’larda, Niepce’nin geliştirdi helyograftan daha üstün bir teknik geliştirmişlerdir. Daguerre, fotoğraf makinasının arkasına yerleştirdiği gümüş plakaları pozlandırılarak, negatif bir görüntü oluşturmayı başarmıştır.

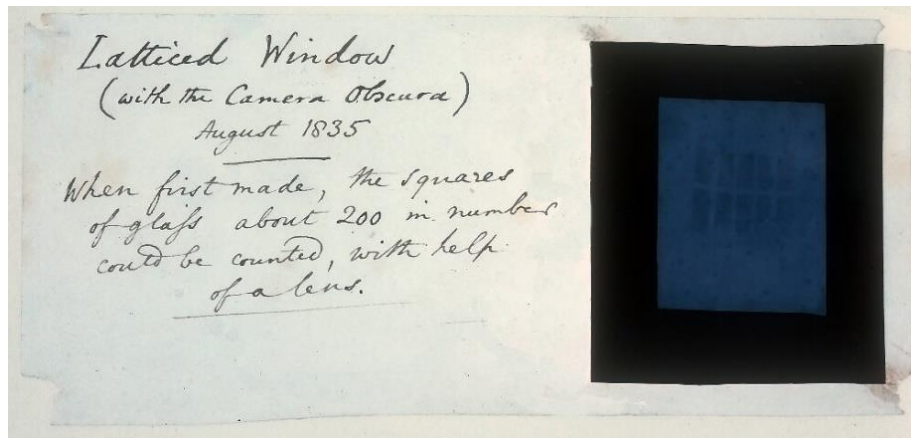


Şekil 3.2: Temple Bulvarı, Louis Jacques-Mande Daguerre, 1839, Fransa.

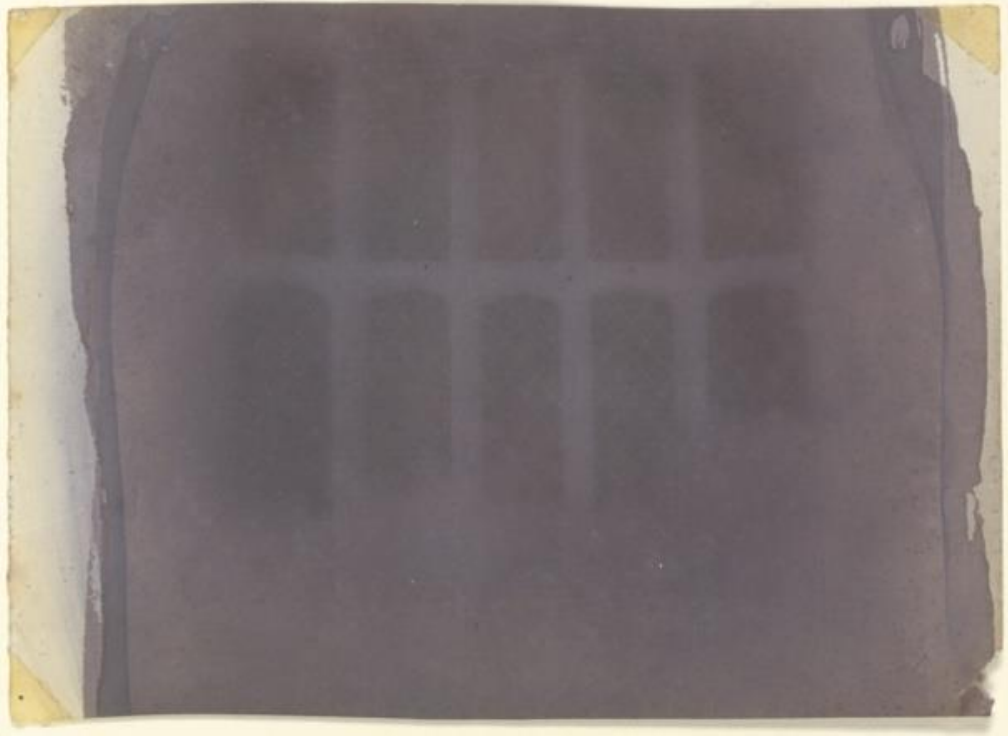
Daguerreotype, karanlık kutuya yerleştirilerek pozlanan ilk fotografik baskı yöntemidir. Bakır levha üzerine ayna görünümü veren ince bir gümüş kaplanarak ve iyot buharına tutularak, gümüşün ışığa duyarlı kısımları iyodüre dönüşmektedir. Daha sonra pozlandırılmış bu levhayı sıcak cıva buharıyla elementler amalgam oluşturmaktadır. Sonuç olarak pozlanan kısımlarda gümüş amalgamlar beyaz kalmaktadır, pozlanmayan kısımlar ışık almadığı için koyu kalmaktadır. Böylelikle pozitif görüntü oluşmaktadır. (Ertan,G ve Erutku,B. 004, s.48). Dagerotip’i ışığa tutulduğu açığa bağlı olarak hem pozitif hem de negatif görüntü vermektedir.

1839’da Daguerre buluşunu Paris Gözlemevi müdürü, fizikçi Francois Arago’ya göstererek, Fransız Bilimler Akademisinde icadını tanıtır. 19 Ağustos 1839’da Daguerre’nin icadını satın alan Fransız Devleti insanlığa armağan eder.(Bellone,R. 2010, s.17)

Fotoğrafın tarihini yazanların diğer bir isim de İngiliz bilim adamı, sanatçı ve fotoğraf mucidi olan William Henry Fox Talbot’dur. 1835 ev yapımı bir fotoğraf makinesi kullanarak, Lacock Abbey'deki evinin kafesli bir penceresinin görüntüsünü 2,54 cm karelik negatife çekmiştir. (Şekil 3.3-3.4). Denemeler sonucunda Talbot, 1839’da kâğıt üzerine gümüş tuzlarıyla işlenmiş ışığa duyarlı bir kâğıt negatifi bulmuştur (Şekil 3.3). Tek bir negatiften birden fazla fotoğraf üretimine katkıda bulunarak, negatif-pozitif süreciyle fotoğrafçılığın temelini oluşturmuştur. Çevresinde kolayca bulunabilecek dantel ve yaprak gibi nesnelere kullanarak fotoğraf çekimleri yapmıştır. Fotojenik desenler (Şekil 3.5) ismini verdiği kâğıt üzerine koyduğu çiçek ve nesnelere görüntülerini almayı başarmıştır.



Şekil 3.3: Lacock Abbey'deki Evinin Kafesli Penceresi, William Henry Fox Talbot, 1839, İngiltere



Şekil 3. 4: Lacock Abbey'deki Evinin Kafesli Penceresi, Negatif Görüntünün Detayı, William Henry Fox Talbot, 1939, İngiltere, Resmin Künyesi*

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/282004>



Şekil 3. 5: Fotojenik Desenle, William Henry Fox Talbot, 1935, İngiltere

1839'da Sir John Herschel tarafından keşfedilen sodyum hiposülfid/hipo banyosuyla görüntünün kalıcı olarak sabitlenmesini başarmıştır. 1842 yılında mavinin tonları Siyanotip tekniğini kullanmıştır.

Talbot, 1840 yılında, kağıdın ışık hassasiyetini artırmak için ek kimyasallar ile yeni denemeler yapmaktaydı. Yarı saydam durumdaki kâğıt üzerinde fotoğraf negatifleri elde ederek ve bir camera obscura içinde pozlandırmaktaydı. Bu yöntem Kalotip ismini verdi. 1841 yılında patentini alarak, Kalotip tekniği ile çoğul baskı devrimini başlatmıştır. Talbot tarafından bulunan bu işleme John Herschel tarafından negatif-pozitif terimleri verilmişti.

Artık doğanın ve istenilen her şeyin görüntüsü kopyalanabilmekteydi ve istenildiği kadar çoğaltılabilmekteydi. Günümüz yaşamına iletilecek geçmişin atmosferiyle dolu görüntüler izleyenler için paha biçilmez bir armağan niteliğinde olmaktadır.

3. 2. Bir Araç Olarak Fotoğraf

Fotoğraf çekmeden önce bizde olmasını istediğimiz şeye bakmaktayızdır. Gözümüzün gördüğünü fotoğraf, eşsiz bir araç olarak bizim yerimize sonsuz bir biçimde, somut bir varoluşla hafızamıza belgelediklerimizi görünür kılmaktadır. O an sonlanan şey, artık yeni bir yerde devam etmektedir. Bu araç, insanlığa hizmet ederek, teknolojiyi, bilimi, tıbbı, yaşamı, kültürü, sanatı, toplumu dönüştürmüştür. Bellek görevini üstlenerek, uzakları yakına taşımıştır, günümüzde cebimizde, her yerde ve her zaman ulaşabilecek kadar yanımızdadır. Tarihin akışında kişisel ya da toplumsal olarak yaşanan olayları sanki dünmüş gibi bize o anları gösteren, kolay kopyalanıp, çoğaltılabilen ve yok olana kadar saklanabilen bir araç olarak imkân sunmuştur.

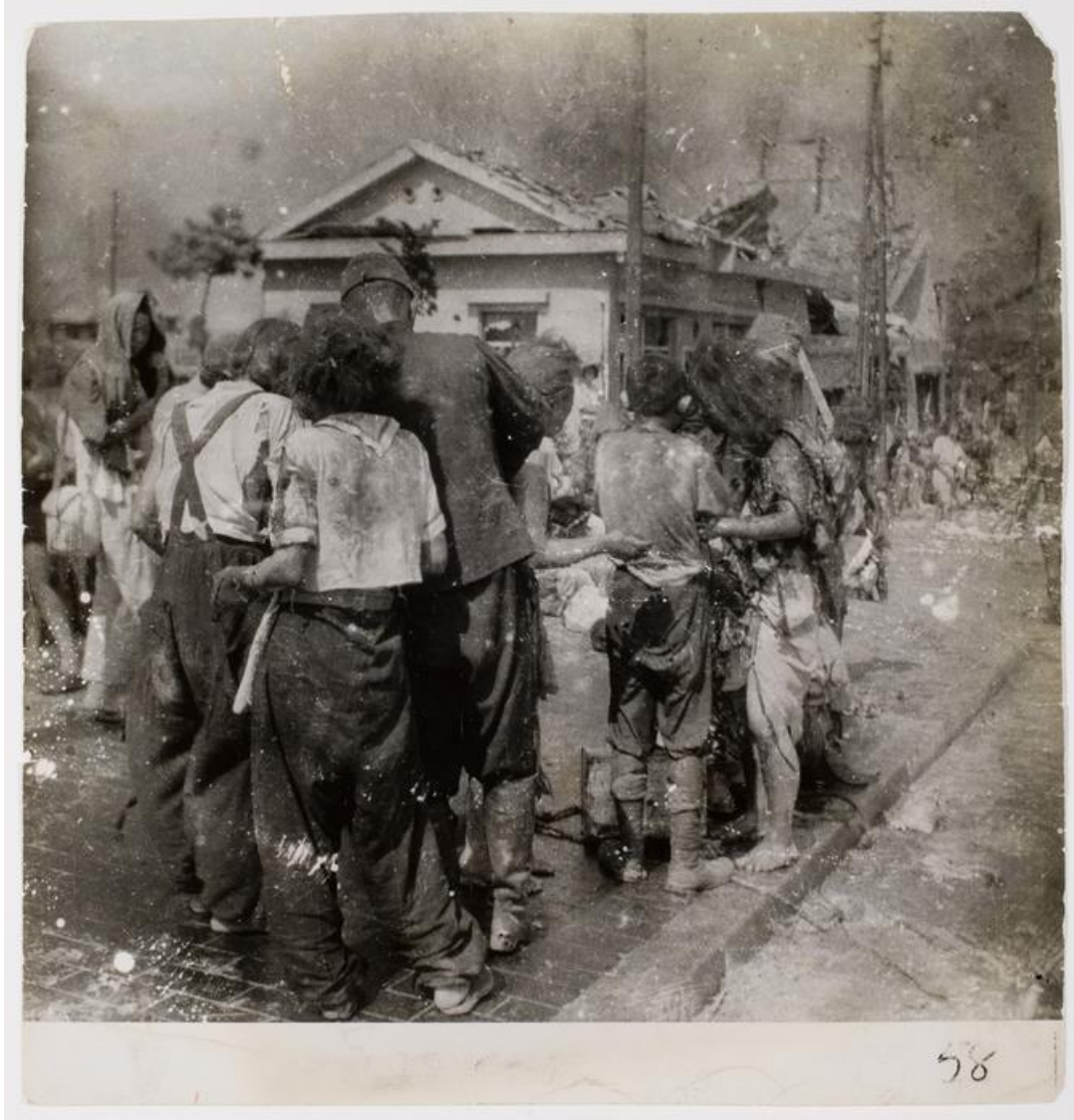
Parmaklarımızla uzayı inceleyecek kadar bize yakınlaştırır, görmediğimiz coğrafyalarda gezdirir. Gün yüzüne çıkmamış, dünyaya değerli buluşlar ve kazanımlar sağlamış önemli kimselerin çocukluğunu, aile hayatını ve diğer başarılarını bizler için belgelemektedir. Dünyadan haberler, bilgiler gösteren bu medyum/araç, izler kitleye uzaktan deneyim yaşatmaktadır. Bunu da sanki gizemli bir elin yardımı ile insan üzerinde yaratma cesaretini sağlamaktadır. Bizden öncesinin, sanatın oluşumuna bir basamak yerleştiren ünlü kişilerin sergilerinden, atölyelerinden ve işlerinden örnekler sunmaktadır. Bu örnekler muhtemelen çoğaltılarak oluşturulan o anın birer yansımaları olmaktadır.

Fotoğrafın en etkili tarafı ise, bir haberin belgelenmesine tanıklık etmesidir. Bu olan şey, o an yaşanmıştır, fotoğrafın icadından önce, savaş cephelerinde ressamlar, savaşa tanıklık edilmesi için cephelerde, meydanlarda görevlendirilmiştir. Cephe yapılan resimde, ressam muhtemelen yorumunu katacaktır, bir savaş muhabiri ise gördüklerini haklı ya da haksız, doğru ya da yanlış tarafsız çekmek zorundadır. Resmin aracılığıyla, fotoğrafın aracılığı iki ayrı yorum olarak karşımıza çıkmaktadır. Resim ve fotoğrafla kayıt alınabilmektedir, belgeleme yapılabilmektedir. Ama gerçeği yansıtılmaları tartışılır. Resimde, bakan taraf ressamın gözünden bize aktarılan yorumla o belgeye bakacaktır. Ressam bu belgeyi aktarırken olanları saptırabilmektedir, bu düşünce yoruma açıktır. Fotoğraf ise bu konuda o belgeyi objektif bir gözle kaydederek, fotoğrafa bakan kişi tüm çıplaklığıyla olaya dahil edilerek belgelenmektedir. Fotoğrafçıyla birlikte bu gerçekliğe şahit etmeye yarayacak bir araçtır. En dikkat çekici örnek olarak, Hiroşima'ya atılan bombanın fotoğrafını görmekteyiz. Chugoku Shimbun'da fotoğrafçı olarak çalışan Yoshito Matsushige, 6 Ağustos 1945'te o zamandan bu yana gün yüzüne çıkan, çektiği altı fotoğraftan bir tanesidir (Şekil 3.6). LIFE dergisinin 29 Eylül 1952'de yayınladığı ve "İlk Fotoğraflar-Kurbanların Gözünden Atom Patlamaları" olarak isimlendirdiği fotoğraflar, Hiroşima ve Nagazaki'den grafik görüntüler üzerindeki medya engelini ortadan kaldırdı kırdı. Bu fotoğraf, yaşanan korku dolu anların bir göstergesiydi. Hiroşima'nın üzerine atılan nükleer bombanın tahribatını, Yoshito Matsushige objektif bir gözle dünyaya aktarılmasını sağlamıştır. Doğru ve tarafsız, sansürsüz, tüm gerçekliğiyle toplumsal bir belleği inşa eden bir araç olmuştur.

6 Ağustos 1945'te Yoshito Matsushige 32 yaşındaydı ve Hiroşima, Midoricho'daki evinde yaşıyordu. Evi, atomik patlama etkilerinin yarattığı toplam yıkımın 1,5 mil yarıçapının hemen dışında, sıfır noktasından 1,7 mil uzaktaydı. Matsushige mucizevi bir şekilde patlamadan ciddi bir yara almadı. Tek bir fotoğraf makinesi ve 24 pozluk iki film rulosuyla Hiroşima'nın bombalanmasından hemen sonraki etkileri fotoğraflamaya çalıştı...

...Atom bombasından birkaç hafta sonra, Amerikan ordusu bombalama sonrası tüm gazete fotoğraflarına ve/veya haber filmlerine el koydu, ancak negatiflerin çoğuna el koymayı başaramadı. Sonuç olarak, Hiroşima atom bombasının fotoğrafları, Amerika Birleşik Devletleri'nin Japonya'yı işgali Nisan 1952'de sona erene kadar yayınlanmadı. Asahi Gurafu dergisi ilk olarak Matsushige'nin fotoğraflarını 6 Ağustos 1952'de özel bir baskıda yayınladı. Bu baskının başlığı "First Exposé" idi. Atom Bombası Hasarı. Bu özel sürüm o kadar hızlı tükendi ki, orijinal renkli kapak siyah beyaz kapakla değiştirilerek dört ek baskı daha yapıldı. Bu özel baskının toplam tirajı yaklaşık 700.000 idi. Ertesi ay Life Magazine, derginin 29 Eylül 1952 tarihli sayısında Matsushige'nin beş

fotoğrafından ikisini " Atom bombası hasarının ilk ifşası." başlıklı bir makalede yayınladı. (Yoshito Matsushige, 1941)



Şekil 3.6: Yoshito Matsushige, Fotoğraf-Jelatin Gümüş, 25,4 X 24,1 Cm, 6 Ağustos 1945, Hiroşima, Japonya

Atom bombasının, şehirleri Hiroşima'ya atılmasından on dakika sonra sersemlemiş hayatta kalanlar sokakta bir araya toplanıyor.(ICP, 2005). Fotoğrafçı fotoğrafı çekerken bize her nerede olursa ve ne zaman olursa o ana tanıklık ederek, tarihe bir an bırakmaktadır. Nagasaki (Şekil 3.7) ya da Hiroşima'ya atılan bombaların fotoğrafı çekilirken, fotoğrafçı bu duruma olayın büyüklüğü ve yarattığı tahribatı, insanların çaresizce ölümlerini, yaralanmalarını tüm dünyaya başkaldırarak birkaç fotoğrafın aracılığıyla gözler önüne sermiştir.



Şekil 3.7: Charles Levy, Nagasaki, Japonya üzerinde Mantar Bulutu, Nagasaki, 1945.

Kaynak: <https://marble.nd.edu/item/2004.013>

Pulitzer Ödüllü Kevin Carter'ın fotoğraflarında, ölü insanlar, açlıktan ölmek üzere olan çocuklar ve şiddet eylemleri gibi konuları çalıştığı görülmektedir. Bu konuları çalışırken zaman zaman tedirginlik hissetse de daha sonra bunun onun işi olduğunu ve tarafsız bir gözle yapması gerektiğini anlamıştır. 1993'te Sudan'da açlıktan ölmek üzere olan bir çocuğun yiyeceğe uzanmaya çalışırken, bir akbabanın yakınına konarak onu izlemesini ve yavaşça yanına yaklaşmasının yürek burkan fotoğrafını çekmiş olduğunu görmekteyiz.



Şekil 3.8: Kevin Carter, Sudan'da açlıktan ölmek üzere olan bir çocuğu izleyen bir akbaba, Pulitzer Ödüllü fotoğraf, Sudan, 1993.

Bu fotoğrafıyla Pulitzer ödülünü almıştır ve fotoğraf New York Times tarafından satın alınarak, Mart 1993'te yayınlanmıştır (Şekil 3.8). (The Guardian, 2014). Fotoğraf bu olayda çok dokunaklı bir farkındalığa açılığa aracılık ederken, fotoğraftaki çocukla ilgili bir dizi soruya da yol açmıştır, etik düşüncelerle bu fotoğraf, dünya çapında birçok gazete tarafından yayınlanmıştır. Aynı yıl Carter, insanların acılarına uzun süre maruz kaldığından ve bu olaya müdahale edemediğinden, karbon monoksit soluyarak intihar etmiştir. Fotoğrafçı yaşamla çekeceği fotoğraf arasında bir seçim yapmak zorunda kalarak, cesurca fotoğrafı çekmek zorunda kalmıştır. Fotoğraf bir araç/medyum olarak küçük çocuğun açlıktan yorgun düşerek, bir akbabanın yenmesine tanıklık etmektedir.

Günümüzde fotoğrafın, kimliğimizi doğrulamamıza yardım eden bir araç olarak kullanılması bizim işlenmemiş suçlardan aklanmamıza yardım ederken, eşinden şüphelenen birinin peşine dedektif takıp, fotoğraftan kimliğini doğrulamasına yardımcı olarak o kişiyi bilgilendirmeye de yaramaktadır. Kültürleri, toplumları tanıtmaya yardımcı olan fotoğraf, bize dünyanın diğer yarısında neler olduğunu

gösterir. Gizlenmiş gerçekleri açığa çıkararak etik, ahlaki değerlerin farkına vardır. Fotoğraf insanları bilinçlendirmek ve bilgilendirmek için kullanılan bir araç olmaktadır. Sanalda olsa fotoğraf aracılığı ile tatmadığımız bir yemek hakkında sırf görüntüsündeki lezzetli yağlı katmanlar, kremalar ve renkler tat duyumuz ağızımızı sulandırarak, ona ulaşma arzumuz için bizi harekete geçirebilmektedir. Neticede fotoğraf bir araç olarak orada var olan tatmadığımız bir yiyeceği deneyimlememize yardımcı olmaktadır. Tam tersini düşünecek olursak, tadını bildiğimiz bir yiyeceğin lezzetli katmanlarından ve renklerinden oluşan bir fotoğrafa bakarak, hatırladığımız tadı ağızımız sulanarak, tatma duyumuzu harekete geçirmeye aracı olabilmektedir. Böylece fotoğrafın sadece somut bir kanıt, belge ve fotoğraf olmadığını, duyularımızı harekete geçiren bir araç olduğunu göstermektedir.

3. 3. Mimari Fotoğrafçılar

Mimari fotoğrafçılar, izler kitlenin deneyimlemekte olduğu bu görselleri, mimari bir yapının içerisinde, mekânın belleğiyle, izleriyle ve aurasıyla, mekanla bir bütün oluşturarak sanat eserine dönüştürebilmektedir. Bu şekilde etkileyici görsel bir ifade oluşturmaktadır.

Fotoğrafın, metaforik ya da tamamen gerçeği yansıtması, fotoğrafa kavramlar atfetmemiz, izleyici üzerinde bir anlam ifade ettiği gibi bir anlam ifade etmeyebilmektedir de, ancak fotoğrafın bir araç olarak kullanımı, ilişki kurduğu şeyin çözümlenmesine ve kullanıldığı bağlama dayanmaktadır.

Mekânı sanatsal bir nesneye dönüştüren fotoğrafçılar da vardır. Mekânlar, her ne kadar betondan, ahşaptan, kerpiçten ya da tenekeden oluşan bir yapı da olsa ışık, biçim ve gölge oyunları ile yüzey üzerinde, mekânın dokusuyla, izleriyle etkileşime giren insanların anlık görüntülerini sanatsal artefekte (yapıt) dönüştürmeyi başarmışlardır. Örneğin Fransız fotoğrafçı Lucien Herve, fotoğraflarını çektiği binaların şeklini yakalamanın yanı sıra hikayesini de anlatmakta da bir becerisi vardı (Şekil 3.9).

Oluşturduğu kompozisyonlarla binalar, form ve ışığın etkisiyle bazen çok minimalist bir havada olabildiği gibi soyutlamaya da dönüşebilmekteydi.



Şekil 3.9: Lucien Herve, Chandigarh'daki Yüksek Mahkeme (Haute Cour à Chandigarh) 1955, Le Corbusier.

Kaynak: <https://www.archdaily.com/552568/constructing-worlds-photography-and-architecture-in-the-modern-age/542a1a51c07a80548f00029b-constructing-worlds-photography-and-architecture-in-the-modern-age-image>

Birçok fotoğrafçı yaşadığı şehri, algılamak, hayatına katmak, üretebilmek ve hissettiklerini ifade edebilmek için buldukları büyük mekanları, yaşadıkları yuvalarını keşfe çıkararak belgelemişlerdir. Paris, flâneurlerin şehriydi ve Fransız fotoğrafçı Eugene Atget'de Paris'in caddelerini ve bulvarlarını her fırsatta dolaşan bir flâneur'dü. Eugene Atget, en çok Paris'in mimarisini ve sokaklarını fotoğraflamaktaydı. Çalışmalarının birçoğu şafak vaktinde çektiği fotoğraflardı. Mekân fotoğrafları ambiyans hissi veren dağınık ışık ve geniş görünümüleriyle dikkat çekmekteydi. Ayrıca Paris'in hızlı değişimlerini belgelemektedir. Mankenlerle dolu

bir vitrinleri ya da boş arnavut kaldırım sokakları, hareketlilik izlenimiyle hâlâ etkileri canlı ve izlerkitleyi Paris'in sokaklarında dolaştırmaktadır. (Şekil 3.10)'deki fotoğrafında da görüldüğü üzere; vitrin camındaki mankenlerle birlikte arkada şehir manzarasını görmekteyiz. Sanatsal bir noktadan yakaladığı şehrin dokusunu yani arkada görülen mimari bir yapıyı bir nesneye dönüştürüp anlam katmıştır.



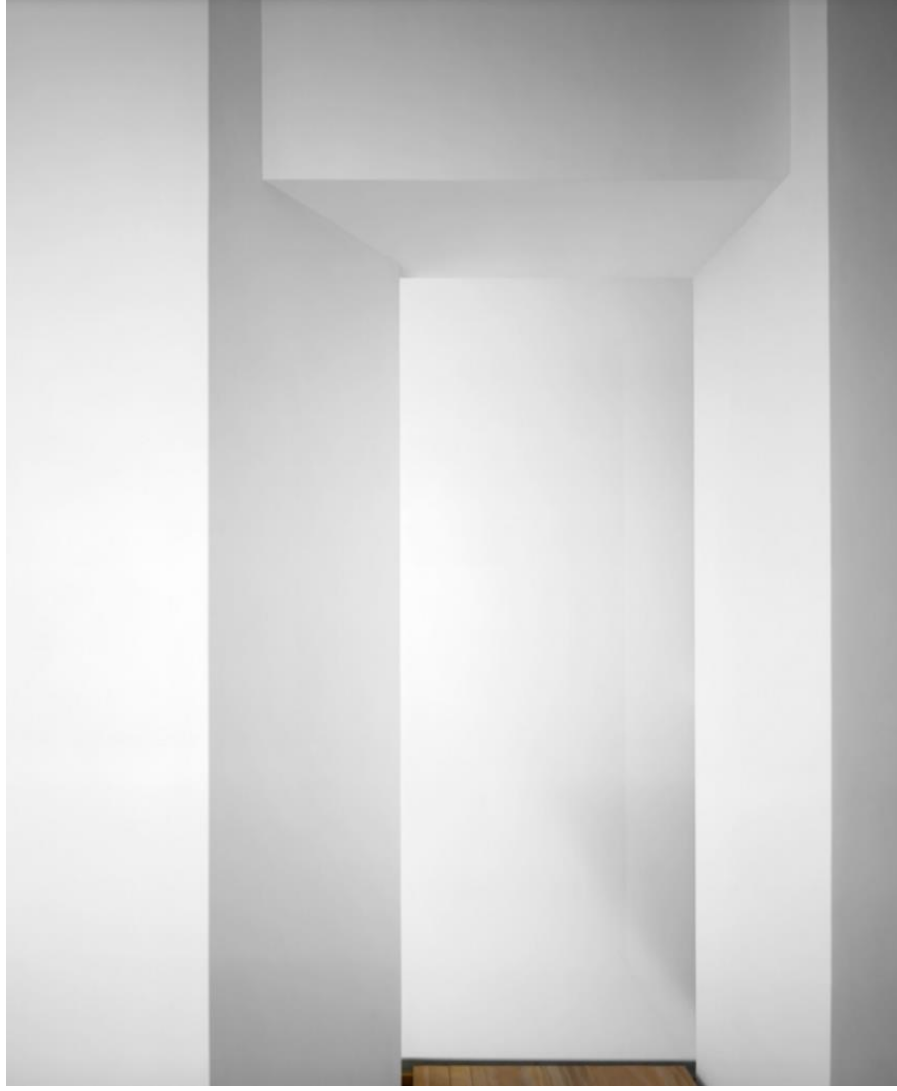
Şekil 3.10: Eugene Atget, Shop Window: Tailor Dummies, photograph by Eugène Atget, 1910; in the George Eastman House Collection, Rochester, New York.

Atget, 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar eski Paris'in tüm sokaklarını fotoğraflayarak belgelemiştir. Bu güzel şehir, mimarisiyle sanatsal değer taşıyan belgelerden oluşan bir koleksiyona sahip olmaktadır. Ayrıca mekânın fotoğrafları çekilirken gerçekliğin doğruluğunu kanıtlama ve saptama gücü fotoğrafla bir bağlantı kurarak, tarihsel bir belgeleme niyetinde olmaktadır.

Japon fotoğrafçı Hiroshi Sugimoto, değişik malzemeleri sanat yapmakta kullanmaktadır, ayrıca sahne sanatları ve mimari alanlarda da üretim yapmaktadır. Sürrealizm ve Dada'dan etkilenen sanatçı klasik fotoğraf geleneğini sürdürmektedir. Dioramalar, Tiyatrolar, Deniz Manzaraları, boş sinema salonları, Portreler, Mimari, Gölgenin Renkleri, Kavramsal Formlar ve Yıldırım Tarlaları gibi eserlerinde uzun pozlamalı fotoğraf ile ustalığını göstermektedir. Sugimoto, ton zenginliği elde etmek için genellikle poz süreleriyle oynamaktadır.

1990'larda Sugimoto, Empire State Binası ve Le Corbusier'nin Ronchamp'taki şapeli de dahil olmak üzere 20. yüzyıl mimarisinin ikonik eserlerinin kasıtlı olarak bulanıklaştırarak bunların seri fotoğraflarını çekmiştir. Çalışmalarındaki mimari fotoğraflardaki binalar zar zor tanınabilir, bundaki kasıt hafıza ve algı mekânine dikkat çeken bir etki yaratmak istemesiydi. Water Benjamin, insanların sürekli girip-çıktığı yapıları kendi yoğunluklarından görememekteler. (Price,M. 2004).

Yüzeyler aldığı ışığın şiddetine göre ve açışına göre değişmektedir. Sugimoto, 90°, 55° ve 35°; üç farklı açı seçerek mekân içi duvarlarda oluşturduğu etkiyle sanatsal fotoğraflar oluşturmaktadır. Şekil 24. deki mekân içi çekimlerinden bir tanesini görmekteyiz. Bir boşluk hissi yaratmaktadır.



Şekil 3.11: Hiroshi Sugimoto, Gölgelerin Rengi, 1015, 2004

Ünlü Alman fotoğrafçı Andreas Gursky'nin dijital müdahalelerle fotoğrafın adeta sıfırdan yaratılmasının yolunu açmıştır. (Unlimited,2018). Dijital teknolojiye gelişmelerden yararlanarak varolan bir fotoğrafı değiştirmenin ötesinde tamamen yapay sahneler oluşturuyor veya eklediği unsurlarla anlamı değiştiriyor.

Gursky, piyasadaki en büyük boy fotoğraf kâğıdını kullanıp birden fazla fotoğraf kâğıdını birleştirerek son derece çeşitli boyutlarda fotoğraflar üretmektedir. İzlerkitleyi mekânın bir parçası haline gelmektedir (Şekil 3.12-3.13).



Şekil 3.1: Andreas Gursky, 99 Cent II, İki Parçalı (diptych 99 cent store II) Almanya, 2001.



Şekil 3.13: Andreas Gursky - 99 Cent (Andres Gursky'nin İngiltere'deki ilk büyük ölçekli retrospektif sergisi 25 Ocak 2018'de Londra'daki Hayward Gallery'de düzenlenmiştir.)

Kaynak: www.artzip.org/andreas-gursky-redefining-photography

Gursky, fotoğraflarına dahil ettiği insanlar minyatür ölçeğinde resmedilirler. Bu figürler, izleyicinin yerine geçmektedirler. Çalışmalarına konu ettiği sahneler, net ve düzenli görünürler. Yineleme ve çeşitleme yoluyla yaratılan dekoratif yapılardaki her bir ayrıntı aşırı bir bilgi vermektedir.

Alışılmamışın dışında bir sahne algısı yaratmaktadır. Mekânın içinde mekâna dahil olan insanları çevreleyen mekân insanları yutar gibi bir algı oluşturmaktadır. Andreas Gursky'nin fotoğraflarını internette veya basılı bir mecrada görmenin karşısına geçip baktığımızda yarattığı algıyı vermesi çok zor olmaktadır.

BÖLÜM 4

4. ELLİS İSLAND (ELLİS ADASI) VE JR'IN METRUK MEKÂNI FOTOĞRAFLA DEĞERLENDİRMESİ

Yazılı tarih için kelimeler, sözcükler, cümleler ne ifade ediyorsa, JR için de oluşturduğu görseller, fotoğraflar tıpkı yazılı tarih gibidir. JR'm 21. yüzyılın Henri Cartier- Bresson'u olduğu söylenmektedir. Çağdaş sanatın imkanlarını geniş ölçüde kullanarak, arşiv fotoğraflarını çerçevenin dışına taşırmaktadır. İzler kitleye, mesajlarını, anlatacağı dokunun hikayesini soyut çerçeveler kullanarak anlatmaktadır. Bir pencerenin yüzeyine, bir dolap üzerine, duvarın tamamına yapıştırarak, izleyenlerin, enstalasyondan gözlerini ayırmadan fotoğrafları mekanla harmanlayarak anlatmaktadır. Sürdürülebilir, dönüştürülmüş ya da yıkılmaya günler kala metruk bir mekânı yok olmadan önce hatırlatmak, göstermek için durmadan çalışmaktadır. Belgelerin, fotoğrafların seçiminde mekânı şekillendirecek bir etki için mekânda ışığı aramak zorunda bu fotoğrafların mekânda bizimle konuşması için önemli olmaktadır. Fotoğrafın yapıştırılacağı alanda her boşluk önemlidir çünkü mekânda kişiselleşecek fotoğraf, her zaman oradaymış gibi hissettirmesi gerekmektedir. Ellise Adası'nın karşısında bulunan Özgürlük Heykeliyle, adanın içinde bulunan terkedilmiş göçmenlik tesisindeki, hastaneye yerleştirilmiş fotoğrafların bağlantısı çok önemlidir. Aileler ve kişiler ya ülkelerine geri dönecekler ya da özgürlük ülkesi Amerika'da yaşayacaklardır. JR'in burada kurgulamak istediğı Özgürlük Heykeliyle, fotoğrafları konuşturmaktadır. Bu bağlamdan yola çıkarak Amerika'nın simgesiyle adadaki kişiler bir diyalog halindedir. Orijinal fotoğraf belgelerine ait olan yüzlerin arasında Özgürlük Heykeli'ni görmeleri, burada onların sonsuza kadar kazanacaklarmış hissini göstermektedir. Fakat bazı fotoğraflardaki gözlerin bakışı (Şekil 25) korku hissini göstermektedir.



Şekil 4.1: Çerçevesiz, Ellis Adası'ndaki göçmen grubu JR tarafından revize edilmiştir, Ulusal Park Servisi'nin izniyle, Özgürlük Anıtı Ulusal Anıtı, A.B.D., 2014.



Şekil 4.2: Çerçevesiz, Göçmen bir aile Ellis Adası Göçmen İstasyonu rıhtımından Özgürlük Heykeli'ni seyrediyor JR tarafından revize edilmiştir, Ulusal Park Servisi'nin izniyle, Özgürlük Heykeli Ulusal Anıtı, A.B.D.

JR'ın Çerçevesiz Ellis Adası çalışmasıyla, Amerika'ya giriş yeri olan Ellis Adası'na gelen milyonlarca göçmenin geçmişte yaşadığı, zorlukları, çaresizlikleri görünür kılmaktadır. Bu adaya gelen göçmenler geri gönderilme korkusuyla yüz yüze bırakılmalarına rağmen bu hislerini geride bırakmışlardır. Bu adada yaşayan göçmenler özgürlükler ülkesi modern Amerika'nın kimliğini, kültürünü şekillendireceklerdir. Metruk hastane bölümündeki mekânda yerleştirilen fotoğraflarda gururlu, korkmuş ve özgürlüğü yaşayacak olanlar (Şekil 26) hissedilmektedir. Aynı zamanda Robert De Niro'nun oynadığı, Eric Roth'un yazdığı, adayı anlatan ELLIS (2015) adlı kısa filmi de bulunmaktadır. (Vimeo,2015)

Ağustos 2014'te JR, Ellis Adası'nın terk edilmiş kısmında çalışmaya davet edildi. Özgürlük Anıtı'nın yanındaki bu ada çok semboliktir - 1892'den 1954'e kadar 12 milyon göçmen için Amerika Birleşik Devletleri'ne açılan kapı. Adanın güney tarafında, Ellis Adası Göçmen Hastanesi 1954'ten beri terk edilmiş durumda. JR Ellis Adası'nın arşivlerini yeniden ziyaret etti ve bu binalarda hikayelerle dolu birçok enstalasyon yarattı.(JR, 2014)

BÖLÜM 5

5. SONUÇ

Tezin sonucunda, eski dönemlerden günümüze gelen süreç boyunca sanatçıların eserlerini üretip, geliştirmekte devam eden teknolojinin arabuluculuğuyla, çağdaş sanatta rolü etkili olan fotoğrafın bir araç olarak kullanılması, sanat tarihinde etkili işleri izlerkitleye sunmuştur. Sanatın ifade biçiminin akademik düşüncenin önüne geçmesi, sergileme biçimininse galerinin sınırlarını aşarak, artık çağdaş sanatta özgün, izleyiciyi işin içine dahil eden, interaktif, deneyimlenebilir sergilere dönüşmüştür. Sergilemeler alternatif mekânlardan, kamusal alanlara ve terkedilmiş mekânlara yerleşerek kendini göstermiştir. Amerika'da New York City'de, güney Houston mahallesinde (South of Houston Street) öğrencilerin ve sanatçıların çatı katlarını, daireleri ve odalarını birer stüdyo, atölye ve alternatif sergi mekanlarına dönüştürdükleri SoHo bugün hala tarihi önemini korumaktadır. SoHo'nun alternatif mekânların kullanımında yol gösterici yanı, bugün hala özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde kamusal alan ve mekânlarda, metruk mekânlarda (yetimhaneler, fabrikalar, depolar...vb.) belleğin, dönün kimliğini taşıyan dokuları ile fotoğrafı bir araç olarak kullanarak bir bütün sanat nesnesine dönüştüğünü görmekteyiz. Metruk mekân ve fotoğrafı bir arada kullanan birçok fotoğrafçı ve sanatçı bu kavrama örnek olmaktadır. Politik duruşu, belleği, kimliği ve mekânı fiziki ve duygusal, zihinsel anlamda en güçlü yorumlayan fotoğrafçı, Fransız kökenli JR'dır. JR'ın Metruk mekân ile kimlik, göç, politik görüş, aidiyet, kültür, bellek ve fotoğraflarla bir bütün olarak ele aldığı çalışmalarını kendi içinde yüceltilerek tek bir fotoğrafa dönüşmektedir. JR; metruk mekânı kavramsallaştırarak, fiziksel özelliğiyle içerisinde sanatı üretilen bir yere dönüştürülebileceğini ve ortaya çıkan fotoğrafla da salt bir sanat nesnesine dönüştürülmüş, başlı başına bir sergi mekânı yaratılabileceğini Ellis Adası'sı işiyle

kanıtlamıştır.

Terkedilmiş mekânların yansıyan yaşanmışlıklarının dokusuyla, siyasi-politik geçmiş bellekleriyle bağlam oluşturarak, mekân etkisinin korunmasını sağlar. Bunun sonucunda mekân için yaratılan bu belgelerin, mimari yapısı, sosyolojik yapısıyla çözümlenerek fotoğraf da yaratım sürecine dahil olmaktadır.

Mekânın mevcut yapısını, üretilen ve oluşturulan sanat nesnesini, mekân üzerinden sergileyen diğer bir örnek ise Christo ve Jeanne Claud'un orijinal adıyla Wrapped Coast, Türkçeye "paketlenmiş kayalıklar" adıyla çevrilmiş, 1969 tarihinde Little Bay, Avustralya'da gerçekleştirdiği enstalasyon çalışmasıdır. Christo'nun kavramsal, enstalasyon çalışmalarını tamamladıktan kısa bir süre sonra yaptığı çalışmalar, zaman içerisinde kaybolmaktadır. Buna rağmen bir sanatçının, yaratım sürecinde ortaya çıkaracakları için cesur olmak zorunda olduğunu dile getirmiştir. JR'ın yaptığı çalışmalar da zamana bağlı olarak, mekanlarda kâğıt üzerine basılarak, yapıştırılan fotoğraflar olduğundan kaybolmaya yüz tutacaktır. JR'ın çalışmalarının basılı mecralarda, sosyal medyada yer almasıyla geriye sadece zihinlerde yaratılacak etkileri kalarak devam edecektir. Ellis Adası'nın içerisinde yer alan, metruk hastane binasındaki mekânlar, fiziksel varlıklarıyla fotoğraflanmıştır. Mekânın içerisinde olmak o mekâna sinmiş kokuların, duvar yüzeyindeki dokuların, kırılmış pencere camların, yıpranmış eşyaların fotoğraflarının çekilmesiyle bu duygu bir anda ortadan kaybolacaktır. Bu duygusal deneyim iki boyutlu görüntü içerisinde hapsolacaktır. Ancak fotoğrafın belge taşıma özelliği ile mekâna ait olan kimliğini ve izlerini fotoğrafa bakan kişilerin düşüncelerinde ve anılarında devam ederek anlam kazanacaktır.

Kavramsal sanatla yön bulmuş, mekânın sınırlarına çıkma eylemleri sanatı daha özgür kılmaktadır. Çoğu fotoğrafçının, heykeltıraşın ve diğer disiplinlerden sanatçıların ürettikleri eserlerin, politik duruşu olduğunun, bir ideoloji peşinde koştuğunun yansımalarını görmekteyiz. Eserlerini galerinin dışında bir mekânda, metruk bir mekânda sergilediklerinde sermaye engeline takılmamaktadır. O'Doherty'nin Beyaz Küp kavramında dediği gibi, metruk mekanlarda toplumun izlerini, kültürünü çözümlmek, eseri mekanla bir bütün olarak yaratmak çağdaş sanatla mümkün olmaktadır.

Sanat, mekân, metruk mekân ve fotoğraf arasındaki etkileşim günümüz sanatıyla ve J.R'ın Ellis Adası projesiyle değerlendirilmiştir. Mekânın kavramsal olarak çok geniş bir yelpazede, kendi içinde derin konulara uzanabileceğini göz ardı edemeyiz,

bilişsel ve akademik çalışmalarla; zaman, yer, yok-yer ve yersizlik gibi kavramsallaştırılmış mekân problemine bir doktora tezinde daha kapsamlı bir araştırma Tez kapsamında metruk mekanların fizyolojik yapının anlayışının değişmesiyle, sergi mekanlarının da değişime uğradığını irdelleyerek sanatın disiplinler arası bir üretim sahasına dönüşerek, sanatçıların çalışmalarına katkı sağlaması ve ülkemizdeki metruk mekânlarda böyle üretimlerin izinden gidilebilirliği amaçlanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Ayverdi, İ. (2010) *Misalli büyük türkçe sözlük* İstanbul: Kubbealtı.
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*, İstanbul:Sel.
- Bajac, Q. (2012). *Karanlık odanın sırları fotoğrafı icadı*. Berkay, A. (Çev.), İstanbul: YKY
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Adanır, O (Çev.), İstanbul: DOĞU BATI
- Bellone, R. (2010). *Fotoğraf. Yerguz, İ.* (Çev.), İstanbul:Dost.
- Elden, S. (2001). *Mapping the present: heidegger, foucault and the project of a spatial history*, London: Continuum
- Ertan ,G ve Erutku, B. (2004). *Açıklamalı fotoğraf terimleri sözlüğü*. İstanbul: Say
- Erzen, J, N. (2019). *Üç habitus yeryüzü, kent, yapı*, İstanbul: YKY. (3. Basım 2019).
- Fleming, J. ve Honour, H. (2015). *Dünya sanat tarihi. H. Abacı* (Çev.). İstanbul: Alfa. (1.Basım 1982).
- Giedion, S. (1959). *Space, time and architecture (Mekân, zaman ve mimarlık)*, (5. Baskım), Cambridge: Harvard Üniversitesi
- Hasol, D. *Ansiklopedik mimarlık sözlüğü*, İstanbul: Yem (2. Basım 1979).
- Heynen, H. (2011). *Mimarlık ve modernite. Bahçekapılı, N, Ögdül, Rahmi* (Çev.). İstanbul: Versus.
- Hubbard, P ve Kitchin, R. (2018). *Mekân ve yer üzerine büyük düşüncüler*. Ataman, E, Ş, (Çev.) İstanbul: Litera
- Kuban, D. (2002). *Mimarlık kavramları*, İstanbul: Yem.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekanın üretimi*. Ergüden, I (çev.). İstanbul: Sel (2. Basım 2014).
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz küpün içinde: galeri mekanının ideolojisi*. Antmen, A (Çev.). İstanbul: Sel. (4. Basım 2019).
- Price, M. (2004). *Fotoğraf çerçevedeki gizem, sanat ve kuram*. Kubilay, Koş, A. (çev.), İstanbul: Arıntı
- Swartz, D. (2011). *Kültür ve iktidar pierre bourdieu'nün sosyolojisi*. Gen, E. (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Vergo, P. (2006). *Yeni müzecilik. (The new museology)*. Londra: Reaktion books.

- A Rare Look At One Of MoMA's First Design Shows*, <https://www.fastcompany.com/90134323/a-rare-look-at-one-of-momas-first-design-shows>, Erişim Tarihi 20.06.2023
- Vitruvius'a Göre "Mimarlığın Yeri" ve Günümüz Mimarlığı Arasındaki Farklar*, <https://www.arkitera.com/haber/vitruviusa-gore-mimarligin-yeri-ve-gunumuz-mimarligi-arasindaki-farklar/>, Erişim Tarihi: 20.07.202
- Roman Capriccio: The Pantheon and Other Monuments*, <https://www.19thcenturyart-facos.com/artwork/roman-capriccio-pantheon-and-other-monuments>, Erişim Tarihi: 20.07.2023
- Pierre Bourdieu Biographie et publications*, <https://www.college-de-france.fr/fr/chaire/pierre-bourdieu-sociologie-chaire-statutaire/biography>, Erişim Tarihi: 21.07.2023
- WikiArt Visual Art Encyclopedia*, <https://www.wikiart.org/en/allan-kaprow/grandmas-boy-1967>, Erişim Tarihi: 21.07.2023
- WikiArt Visual Art Encyclopedia*, <https://www.wikiart.org/en/allan-kaprow/grandmas-boy-1967>, Erişim Tarihi: 21.07.2023
- The Art Story*, <https://www.theartstory.org/artist/kaprow-allan/>, Erişim Tarihi: 21.07.2023
- For Collectors Of The Fine And Decorative Art*, <https://www.artandantiquesmag.com/land-art-earthworks-postwar-american-art/>, Erişim Tarihi: 21.07.2023
- Art Gallery NWS*, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/152.1971>, Erişim Tarihi: 21.07.2023
- Panthalassa Life is All Ocean*, <http://www.panthalassa.org/wrapped-coast-by-christo-jeanne-claude/>, Erişim Tarihi: 21.07.2023
- The Art Newspaper*, <https://www.theartnewspaper.com/2023/02/02/cindy-sherman-buffalo-first-solo-show-new-retrospective>, Erişim Tarihi: 26.07.2023
- The Art Newspaper*, <https://www.theartnewspaper.com/2023/02/02/cindy-sherman-buffalo-first-solo-show-new-retrospective>, Erişim Tarihi: 26.07.2023
- The Art Newspaper*, <https://www.theartnewspaper.com/2023/02/02/cindy-sherman-buffalo-first-solo-show-new-retrospective>, Erişim Tarihi: 26.07.2023
- WikiPedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Royal_Photographic_Society#/media/File:Royal_Photographic_Society_1858.jpg, Erişim Tarihi: 26.07.2023
- British Photographic History*, <https://britishphotohistory.ning.com/profiles/blogs/1845-the-world-s-first-photography-exhibition-in-an-art-museum>, Erişim Tarihi: 26.07.2023
- FotoIstanbul*, <http://fotoistanbul.org/2014/index.html>, Erişim Tarihi: 26.07.2023
- Salom Tv*, <https://www.salom.com.tr/arsiv/haber/104259/namevcudiyet-ve-bellegin-izinde-ortakoy-yetimhanesi>, Erişim Tarihi: 26.07.2023
- TATE*, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/woodman-untitled-providence-rhode-island-ar00352>, Erişim Tarihi: 26.07.2023

- We Heart*, <https://www.we-heart.com/2017/08/10/polly-borland-babies-tapestries-mier-gallery-los-angeles/>, Erişim Tarihi: 26.07.2023
- Abandoned Hospitals Are Becoming Surprising New Spaces for Art*, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-abandoned-hospitals-are-becoming-surprising-new-spaces-for-art>, Erişim Tarihi: 21.08.2023
- Linda Hall Library*, <https://www.lindahall.org/about/news/scientist-of-the-day/joseph-nicephore-niepce>, Erişim Tarihi: 21.08.2023
- TheMet*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/282004>, Erişim Tarihi: 21.08.2023
- The Talbot Catalogue Raisonne*. <https://talbot.bodleian.ox.ac.uk/search/catalog/artfct-4085>, Erişim Tarihi: 21.08.2023
- Atomic Heritage Foundation*, <https://ahf.nuclearmuseum.org/ahf/profile/yoshito-matsushige/#:~:text=Yoshito%20Matsushige%20was%20a%20Hiroshima,with%20the%20Chugoku%20Shimbun%20Company>, Erişim Tarihi: 21.08.2023
- ICP*, <https://www.icp.org/browse/archive/objects/dazed-survivors-huddle-together-in-the-street-ten-minutes-after-the-atomic>, Erişim Tarihi: 21.08.2023
- Marble, University of Notre Dame* <https://marble.nd.edu/item/2004.013>, Erişim Tarihi: 21.08.2023
- The Guardian*, <https://www.theguardian.com/media/2014/jul/30/kevin-carter-photojournalist-obituary-archive-1994>, Erişim Tarihi: 21.08.2023
- ArchDaily*, <https://www.archdaily.com/552568/constructing-worlds-photography-and-architecture-in-the-modern-age/542a1a51c07a80548f00029b-constructing-worlds-photography-and-architecture-in-the-modern-age-image>, Erişim Tarihi: 21.08.2023
- Unlimited*, <https://www.unlimitedrag.com/post/andreas-gursky-fotograflarinda-degisim-ve-tutarlilik>, Erişim Tarihi: 21.08.2023
- ArtZip*, <https://www.artzip.org/andreas-gursky-redefining-photography>, Erişim Tarihi: 21.08.2023
- Vimeo*, <https://vimeo.com/139506326>, Erişim Tarihi: 21.08.2023
- JR Art*, <https://www.jr-art.net/projects/unframed-ellis-island-usa-2014>, Erişim Tarihi: 21.08.2023
- Julie Reiss, Art Historian*, <https://juliereiss.com/>, Erişim Tarihi: 21.08.2023

EKLER

EK A: Soru- cevap.

Derya Kaçar: Julie H. Reiss, Terk edilmiş kendine özgün bir mekânda (okul, yetimhane, yatakhane, bira fabrikası kamu binası...vs), fotoğraf medyum olarak bu mekânda sergilendiğinde mekânı nasıl şekillendirebilir?

Örneğin, William Anastasi'nin Dwan Main Galerisi (New York, 1965), Batı Duvarı işini düşünebiliriz. Sanatçı önce galerinin duvarlarını boşken fotoğraflayıp, duvardan biraz daha küçük bir tuvale baskı yaparak duvara asmıştır. Bu işin, terk edilmiş bir yetimhanede sergilendiğini hayal edelim. Nesne bağlam olarak mekânı nasıl şekillendirir?

*Julie H. Reiss (Amerika) New York'ta yaşayan bağımsız akademisyenliğinin yanında müze eğitimi, yazarlık ve küratörlük gibi çeşitli deneyimlere sahip sanat tarihçisi. Enstalasyon sanatında öncü bir akademisyen olarak, "*From Margin to Center*" (Kenardan Merkeze, 1999) kitabının yazarı. Son on yıldır öğretim ve yazılarında odak noktası, sanatın paradigmasını değiştirmede ve iklim krizi konularında farkındalık yaratmada olmuştur. (Julie Reiss, 2019)

Julie H. Reiss: Sanırım bir alanın, mekânın bir sanat eserini nasıl etkilediğini soruyorsunuz. Bir sanat eseri orijinal olarak bir mekân için yaratılmışsa ve daha sonra farklı bir mekâna yeniden yüklenmişse, bir şekilde farklı bir eser olacaktır. Başlangıçta mekân/yapıt ilişkisi tamamen biçimsel ise (duvarda duvar), sanatçının niyetine göre durum yine de böyle olacaktır. Ancak bir izleyici olarak, terk edilmiş bir yetimhane gibi sorunlu bir geçmişi olan bir alanda, anlamın nasıl değiştiğini tartışabilirsiniz. Sanatçı istemese de yetimhanenin sanat eseri algınıza ne kattığını düşündüğünüzü tartışabilirsiniz.

Soyut çalışmaya anlam yüklemek her zaman biraz zor olabilir, ancak bağlam, gördüğümüzü nasıl anladığımız konusunda bir fark yaratır. Değişen şeyin bağlam olduğunu ve sanatçının işinin terk edilmiş bir mekânı düşünerek yaratmadığını açıkça belirtmek gerekir.

ÖZGEÇMİŞ