

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**60'LARDAN GÜNÜMÜZE MİNİMALİZM BAĞLAMINDA FOTOĞRAF
SANATI**

Yüksek Lisans Tezi

EGEMEN TUNCER

İstanbul, 2018

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**60'LARDAN GÜNÜMÜZE MİNİMALİZM BAĞLAMINDA FOTOĞRAF
SANATI**

Yüksek Lisans Tezi

EGEMEN TUNCER

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi MÜRTEZA FİDAN

İstanbul, 2018

ÖZET

Bu çalışma topoğrafik fotoğraf sanatının minimal sanat ile paylaştığı ortak metodoloji ve bu kapsamda seri fotoğraf üzerinedir. Biçimci kurama dayanan güzel sanat fotoğrafının, kavramsal sanat olarak fotoğraf kullanımına dönüşümü metnin izleğini oluşturmuştur. Geç modernist dönemde avangardın radikalleştirdiği fotoğraf, özellikle Jeff Wall'un "*Marks of Indifference: Aspects of Photography as or in Conceptual Art*" (Türkçesi "Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları") adlı makalesinde yer verdiği "*belgeselden belgeye*" ve "*amatörleşme*" bölümleri üzerinden temellendirilmiştir. Genel olarak fotoğrafın sanat dışı kullanımını taklit eden türden bir fotoğraf anlayışı, dolayısıyla fotoğrafın bir gayri şahsileştirme aracı olarak kullanımı incelenmiştir. Bu prensibi devam ettiren başta "*Yeni Topoğrafikler*" adıyla anılan sanatçılar olmak üzere aynı zamanda serializmden yararlanan diğer sanatçıların ardışık olarak üretilmiş fotoğraflara dayalı çalışmaları ile minimal sanatın üç boyutlu hazır malzemelere dayalı yerleştirmelerinin sistematik yapısı arasında yöntemsel bir paralellik aranmıştır. Çalışmanın amacı fotoğrafı bir envanter olarak seri biçimde kullanan günümüz sanat yapıtlarının ortak kuramsal altyapılarını hazırlamak olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Topoğrafik Fotoğraf, Serializm, Sistemler, Kavramsal Sanat, Minimal Sanat, Avangard

SUMMARY

This thesis focuses on the common methodology topographic photography shares with minimal art and by extension, it also focuses on serial photography. The transformation of the fine art photography based on the formalist theory into the use of photograph as conceptual art constitutes the framework of the study. The photograph radicalized by the avant-garde in the late modernist era is testified particularly through the *“from reportage to photodocumentation”* and *“amateurization”* sections of Jeff Wall's article titled *“Marks of Indifference: Aspects of Photography as or in Conceptual Art”*. The photographic approach that mimics the non-artistic use of photography and thereby photography as a tool for depersonalization has been essentially examined. A methodological parallelism has been sought between the systematic structures of minimal art installations based on three dimensional ready materials and the works by the artist group “New Topograhics” who carried out this principle in addition to other artists who also make use of serial photography. The purpose of the thesis is to prepare the common theoretical backgrounds of contemporary artworks that use photographs in serial form as an inventory.

Keywords: Topographic Photography, Serialism, Systems, Conceptual Art, Minimal Art, Avangard



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Egemen TUNCER

Anasanat Dalı : RESİM

Tezin Adı : 60'LARDAN GÜNÜMÜZE MİNİMALİZM BAĞLAMINDA FOTOĞRAF SANATI

02.07.2017 tarihinde yapılan Tez/Sergi/Proje Savunma sınavında savunulan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans tezi olarak KABUL edilmiştir

Öğr. No: Adı ve Soyadı	Jüri Üyeleri	Anasana t Dalı	Kurumu	İmza
530913001 EGEMEN TUNCER	Dr. Öğr. Üyesi MÜRTEZA FİDAN (TEZ DANIŞMAN)	Resim	MÜGSF	
	Dr. Öğr. Üyesi KERİM KILIÇARSLAN (ASİL ÜYE)	Resim	MÜGSF	
	Dr. Öğr. Üyesi HAKAN ÖZER (ASİL ÜYE)	Resim	YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ	
	Dr. Öğr. Üyesi ZAFER MİNTAŞ (YEDEK ÜYE)	Resim	MÜGSF	
	Prof. GÜLÇİN AKSOY (YEDEK ÜYE)	Resim	MSGSÜ GSF	

Adı geçen öğrenci 06.07.2018 tarihindeki mezuniyeti yukardaki bilgileri ve jüri kararı ile Enstitü yönetim Kurulu'nun 29 / 08 / 2018 tarih ve 2018 / XII-1 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Oktay ÇOLAK

Müdür

Dr. Öğr. Üyesi
Ayşe Sule ERYILMAZ AKSAKAL
Enstitü Müdür Yardımcısı

ÖNSÖZ

Beni bu yazınsal çalışmaya iten konu öncelikle bazı sergi metinlerinde ve eleştirilerde ya da teklifsiz konuşmalarda karşılaştığımız özellikle fotoğraf üzerine gerçekleştirilmiş belirli sanat yapıtlarının minimalist veya minimal eğilimli olduklarına yönelik nispeten kolay bir kategorizasyona dayanan söylemler olmuştur.

Lisans eğitimimi fotoğraf üzerine tamamladıktan sonra yüksek lisans eğitimime resim bölümünde devam etmiş olmam sanata daha geniş bir perspektiften bakma imkanı sunarak bu çalışmayı hazırlarken önemli katkı sağlamıştır. Ayrıca lisans döneminden beri fikirlerine danıştığım, pratik ve teorik anlamda bana yol gösteren tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Mürteza Fidan'a teşekkürü borç bilirim.

Öte yandan tezin dilsel bütünlüğü ile ilgili hatalarımı düzeltmem konusunda bana yardımcı olan Hacer Kiroğlu'na, İngilizce çevirilerin bir kısmında destek veren Sena Danışman'a ve maddi manevi desteklerini hiç esirgemeyen aileme teşekkür ederim.

İstanbul, 2018

Egemen TUNCER

İÇİNDEKİLER

ÖZET	I
SUMMARY	II
ÖNSÖZ	III
İÇİNDEKİLER	IV
RESİM LİSTESİ	VI
1. GİRİŞ	1
2. BİR DİZGE OLARAK SANAT YAPITININ TEMELLENDİRİLİŞİ	2
2.1. Avrupa'dan Amerika'ya Resim Sanatının Soyutlaşması	2
2.2. Minimalizm, Algı ve Deneyim.....	8
2.3. Kavramsal Sanat, Dizgesellik.....	14
3. TOPOĞRAFİK FOTOĞRAF SANATININ MİNİMAL VE KAVRAMSAL SANAT İLE İLİŞKİSİ	19
3.1. Bir Dönüm Noktası 1960'ların Öncesi ve Sonrası Fotoğraf	19
3.1. Erken Dönem Fotoğrafta Sanatsal Arayışlar / Sorgulamalar	
Mümkün mü ?.....	19
3.2. Modernist Yaklaşımlar ve Üslup Arayışları	24
3.3. 1960'larda Fotoğrafın Kavramsallaşma Süreci ve Radikalleşmesi	31
3.2. Dizge Olarak Fotoğraf.....	38
3.2.1. Tarihsel Seri Fotoğraf Çalışmaları.....	38
3.2.2. Seri – Serialist Farkı	42
3.2.3. Topoğrafik Fotoğraf	45
4. DİZGESEL FOTOĞRAF ÇALIŞMALARI	57
4.1 2000'ler Öncesi Dizgesel Fotoğraf Çalışması Örnekleri.....	57
4.1.1. Jan Dibbets.....	57
4.1.2. John Hilliard	59

4.1.3. Franco Vimercati	59
4.1 2000'ler Sonrası Dizgesel Fotoğraf Çalışması Örnekleri.....	61
4.1.1. Olafur Eliasson	61
4.1.2. Taryn Simon	63
4.1.3. Darren Almond	65
5. SONUÇ.....	69
KAYNAKÇA	71



RESİM LİSTESİ

Resim 1. Theo van Doesburg, Kompozisyon çalışmaları (1917-18).....	6
Resim 2. Ellsworth Kelly, Colors for a Large Wall (1951), MoMA, New York	9
Resim 3. Tony Smith, Die, Whitney Museum of American Art, New York	13
Resim 4. Eugène Atget, Rue de l'Hotel de Ville, (1921)	23
Resim 5. Alexandr Rodchenko, Trumpet player (1930).....	27
Resim 6. Edward Weston, Pepper No.30 (1930).....	28
Resim 7. Dan Graham, Homes for America, (1966-67).....	36
Resim 8. Douglas Huebler, Variation Piece No.48 (1971).....	37
Resim 9. Edward Muybridge, The Horse in Motion (1878).....	39
Resim 10. Thomas Struth, Düsseldorf (1979)	41
Resim 11. Robert Smithson, A Tour of the Monuments of Passaic (1967), detay.....	49
Resim 12. Ansel Adams, Clearing Winter Storm, Yosemite Valley (1937)	51
Resim 13. Robert Adams, Mobile homes, The New West (1973).....	53
Resim 14. Hilla and Bernd Becher: Landscape/Typology, MoMA, New York (2008), sergisinden görünüm	54
Resim 15. Ed Ruscha, Twentysix Gasoline Stations (1963) kitabından görünüm	55
Resim 16. Jan Dibbets'in metodolojisini gösteren bir diyagram.....	58
Resim 17. John Hilliard, Study for Camera Recording Its Own Condition (1971).....	60
Resim 18. Franco Vimercati, Mineral Water Bottles (1975).....	61
Resim 19. Olafur Eliasson, The island series (1997), The Menil Collection, Houston, 2004. 63	
Resim 20. Taryn Simon, Contraband (2010), detay	65
Resim 21. Darren Almond, The Principle of Moments (2010), detay	68
Resim 22. Darren Almond, The Principle of Moments, White Cube Galeri, Londra (2010), sergisinden görünüm	68

1. GİRİŞ

1960'lardan itibaren minimal sanat köken olarak resim sanatına dayansa da müzik, edebiyat, mimari gibi bir çok branşı da etkilemeyi başarmıştır. Ve tüm bu alanların minimalizm ile ortak noktası özellikle kavramın da belirttiği üzere azcı eğilimden kaynaklanmaktadır. Azcı ya da indirgemeci kelimelerinin karşılığı bir yapıtı meydana getirecek ve anlamlı kılacak öğelerin asgari düzeyde tutulmasıdır. Fotoğraf sanatı da benzer şekilde yaygın kabul ve beğeni görmüş bu eğilimden nasibini almış ve 60'lardan günümüze sıklıkla bir çok fotoğraf için indirgemeci üslup ile –bu durumda fotoğrafta temsil edilen öğelerin azlığı ve içeriğin yalınlığı, üretildiği yönünde dikkat çekilmiştir. Ancak buradaki temel sorunsal sadece fotoğrafla ilişkili kalmayıp genel olarak indirgemeciliği bir üslup ile bağdaştırmaktan kaynaklanmaktadır. Bu konuda minimal sanatın üç boyutlu nesnelere hangi bağlamda indirgemeci oldukları sonraki bölümlerde incelenecektir. Öte yandan fotoğrafın genel anlamda üslup üzerinden değil, onun resmin aksine dil gibi özgül olmayan yapısının kavramsal sanat kapsamında güzel sanat fotoğrafını aşan bir araç olarak kullanılması üzerinden değerlendirilmesi yapılacaktır. Fotoğrafın özgül olmayışının nedeni onun sanat dışı alanlarda kullanımından kaynaklanmaktadır. Nitekim bir fotoğrafın ne ölçüde iyi bir fotoğraf olup olmadığını saptamada yaşanan problem esas olarak buna dayanmaktadır. Çünkü resmin temsili, biçimci ya da estetik kuramları resme uygulandığı gibi fotoğrafa uygulanamamaktadır. Ancak çalışmanın “1960’larda Fotoğrafın Kavramsallaşma Süreci ve Radikalleşmesi” ve “Topoğrafik Fotoğraf” bölümlerinde Huebler, Graham, Ruscha gibi kavramsal sanatçıların fotoğraf çalışmalarının fotoğrafın bu çıkmazını bertaraf ettiği görülecektir. Bununla beraber ayrıca özellikle topoğrafik fotoğrafın belirli bir topoğrafyayı izleyen ardışık fotoğraf üretimine dayalı yöntemi incelenecektir. Buradaki önemli husus topoğrafik fotoğrafın bir yöntem olarak bilimsel ya da belge amaçlı fotoğraf kullanımını benimsemesinin, kavramsal sanat kapsamında fotoğrafın sanat dışı kullanımı ile kurduğu benzerliktir. Bu doğrultuda Robert Adams, Hilla ve Bernd Becher gibi sanatçılar ile beraber güncel sanatçıların serialist çalışmalarına yer verilecektir.

2. BİR DİZGE OLARAK SANAT YAPITININ TEMELLENDİRİLİŞİ

2.1 AVRUPA'DAN AMERİKA'YA RESİM SANATININ SOYUTLAŞMASI

Topografik fotoğrafın minimal sanat ve kavramsal sanat ile paylaştığı sistematik sanat üretimini konu edinmiş çalışmanın ilk bölümü adı geçen sanat türlerinin geç modernizme tarihlenmesi nedeniyle öncelikle modernizmin temel ilkelerinden soyutlama ve soyut sanat hakkında olacaktır. Minimal sanatın sanat nesnesini ve genel olarak sanat tanımını ne yönde dönüştürdüğünü incelerken soyut sanat ve minimal sanatın öncülü soyut dışavurumcu sanat bir kılavuz görevi görecektir.

Genel olarak 19. yüzyılın başlarına tarihlendirilen modern sanat, geleneksel olan ile avangard olanın çatışmasından şekillenmiş ve beslenmiştir. Öncesinde akademik zihniyetin himayesinde olan klasik resim anlayışı, dinsel, mitolojik ya da aristokratik içeriğe sahip iken aydınlanma ilkelerinin yaygınlaşması ile ilintili olarak dünyevileşerek bağımsızlığını genişletmiştir. Bu bağımsızlıktan kasıt, resmin ideolojisini belirleyen unsurun çevre bileşenler değil bizzat kendisi olmaya başlamasıdır. Böylece sanat ve zanaat arasındaki bağ da zayıflamıştır. “Artık ‘Sanat’, eski sanat sisteminde olduğu gibi herhangi bir insani üretim ve performans için kullanılan bir cins isim ya da hatta 18.yy’ın sonlarında inşa edilen Güzel Sanat kategorisi için düşünülen bir kısaltma değil, bağımsız bir alanın ve aşkın bir gücün özel adıydı.”¹ Öncesinde temsile dayalı olan resim sanatı, hem doğayı gözlemlemede bilimin gerisinde kalmış, çünkü bilimin araçları sanatın araçlarının önüne geçmiş; hem de dini veya politik sorumluluklarından modernite sayesinde sıyrılmıştır. Dolayısıyla, çevre şartlarının etkisiyle de resmin kendine bu özgürleşme alanını bulduğu söylenebilir.

Resimde modern kırılmanın öncü şoklarını Romantizm’de ya da Courbet’nin, Manet’in günlük hayat sahnelerini sanata dahil ederek ideal olandan modern hayatın gerçekliğine yönelmesi akademi ve avangard arasındaki ayrımı netleştirmesinde görülür. Bunu takiben özellikle içerik anlamında bu kırılmanın biçimsel tarafı ise empresyonizm’de okunabilir. “Rönesanstan beri kullanılan bilimsel perspektifin yerini çizgiye dayanmayan ve

¹ Larry Shiner, **Sanatın İcadı**, İsmail Türkmen (çev.), 3. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013, s263.

renkle elde edilen derinlik, hava perspektifi almaya başlamış, uzaklıklar da yakınlıklar da renklerle ifade edilmeye başlanmıştır.”² Özellikle Monet’nin renk kullanımı ve yüzeyin bütünselliğine vurgu yaptığı nilüferlerinde ya da neo-empresyonist Seurat’nın renkleri gözlemediğimiz şekliyle değil optik biliminin çözümediği şekliyle kullandığı puantivist resimlerinde net bir şekilde gözlemlenebilir.

19. yüzyılda empresyonistler ile başlayan süreç, sanatın biçimsel arayışlara ve resmin kendi gerçekliğine yönelen bir sanat anlayışının avangard ruh içerisinde gelişim göstermesinin önünü açmıştır. Turner, Cezanne gibi öncü sanatçıların çalışmaları ve daha sonra gelişen Fovizm, Kübizm, Fütürizm gibi akımlar modern sanatın biçimsel problemleri üzerinden şekillenirken, soyutlaşma eğilimi üzerinden ilerlediğini ortaya koymaktadır. Sanat tarihçisi Wilhelm Worringer ise genel anlamda soyutlama dürtüsünün insanın dış dünyanın fenomenleri karşısında hissettiği büyük bir iç huzursuzluktan kaynaklandığını³ dile getirir. Worringer soyutlamayı genel olarak sanat tarihi üzerinden incelemiş olsa da modern sanat için de yol gösterir. Elbette bu sanat akımları enflasyonu endüstri devrimi hatta özellikle dünya savaşları ile birlikte değişen ve dönüşen yeni dünya düzeninin sanata etkileri ve sanatın buna tepkileri üzerinden okunmalıdır. Sanat, tepkisini dile getirmek için bu hıza ayak uydurmak zorunda kalmış, aynı zamanda bu değişimin hızlı dilini de bir üslup olarak kendisine takınmıştır. Bu yorum tam da modern sanatın tanımlarından biri şeklinde konumlandırılabilir; Baudelaire’in söylemiyle “Modernite’yle kast ettiğim, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır.”⁴ Modern kent yaşamının doğuşu, yeni toplumsal sınıfların oluşması gibi faktörler inanç alanında bir boşluk oluşmasına sebep olmuş ve insanlar bu boşluğu sanat inancı ile doldurarak çare aramışlardır. Tüm bu süre boyunca devamlı yeni bir gramer oluşturma arayışında, nesnellikten tam olarak kopamamış olan resim, nihayetinde Kandinsky, Maleviç ve Mondrian gibi sanatçıların çalışmalarında saf soyut noktasına ulaşmıştır. Burada soyut sanatı aslen soyutlamanın devamında varılacak bir yer değil, başlı başına ayrı bir kategori olduğunu belirtmek lazım.

² Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 4. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012, s22.

³ Özkan Eroğlu, **Soyutlama ve Duyumsama: Wilhelm Worringer (Bir Okuma Çalışması)**, 1. Baskı, İstanbul: Tekhne Yayınları, 2016, s33.

⁴ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Ali Berktaş (çev.), 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2004, s214.

Kandinsky resimle alakalı olmadığı gerekçesiyle nesnel dünyayı resme aktarmaktan hatta en ufak nesnel dünyaya işaret edebilecek bir imgeden dahi vazgeçmişti. Resimlerini, müziğin dil bilgisi ile ilişkilendirip, çeşitli tuşe arayışları, tonal değerlerin etkileri, kompozisyondaki birimlerin birbirleriyle ilişkileri üzerine inşa etmiştir. Kandinsky için, “Temsile dair bir arayış yoktu, bir armoni vardı ve bu yeterliydi”⁵ Malevich’in süprematist resimleri de benzer şekilde görünen gerçekliğe atıfta bulunmadan, mistik ve ruhani metaforlar ile yüklüydü. Yine Malevich’e göre, “nesnel dünyanın görsel olguları, kendi başlarına anlamsızdır; önemli olan hislerdir, bu sıfatla, ortaya çıktığı çevreden oldukça başkadır.”⁶ Mondrian’ın neo-plastisizmi ise resmi artık birer geometrik tasarım noktasına taşımıştır. Ancak yukarıda adı geçen modern sanatın temsilden arınması konusuna dair, saf soyut resim sanatının nesnel bir temsiliyeti olmayışı soyut bir temsiliyeti de olmadığı şeklinde yorumlanabilir. Burada şunu sormak gerekir: Malevich’in resimleri hiçliği, sadeliği ya da Platon’cu bir anlayış ile başka bir evren modelini; aynı şekilde Mondrian’ın resimlerindeki yatay ve dikeyler bu evrenin değişmez yasalarını, zıtlık kavramlarını temsil ediyor olamaz mı? Bu önerge daha sonra soyut dışavurumcu sanat incelenirken kısaca ele alınacaktır. Örneğin; Ad Reinhardt’ın siyah karesi ile Malevich’in siyah karesi arasındaki farklardan biri bu sorunun cevabında barınmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı arifesinde Amerika’ya göç eden Avrupa’lı sanatçılar, sergiler açarak ve dersler vererek oradaki sanat çehresini bir hayli değiştirmiştir. Modern sanat anlayışının benimsenmediği, gerçekçi bir üslubun hakim olduğu Amerikan sanat ortamı Avrupa sanatıyla tanışmasının ardından giderek soyutlaşma eğilimi göstermiştir. 19.yy’da başlayıp 20.yy’ın başlarında Avrupa sanatında yaşanan evrim, yüzyılın ortalarında benzer şekilde tekrardan Amerika’da vuku bulmuştur. Amerikalı ressam Robert Motherwell de tıpkı Klee’nin “dünya korkunçlaştıkça sanat da soyutlaşmıştır” sözünü doğrulayacak şekilde soyut sanatın altındaki dürtüyü sanatçının içe dönük *ruhsal yeraltına* bağlıyordu. Ayrıca Amerikan devletinin de yüksek katkılarıyla kendine geniş imkan bulan sanat ortamı güçlü bir dinamik kazandı. Böylelikle; Paris merkezli Avrupa modern sanatı bir anlamda eksenini Amerika’ya kaydırmış oldu.

⁵ Wassily Kandinsky, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Gülin Ekinci (çev.), İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2013, s22.

⁶ Kazimir Malevich, **Nesnesiz Dünya “Süprematizm Manifestosu”**, F. Cansu Tapan (çev.), İstanbul: Dedalus Kitap, 2013, s77.

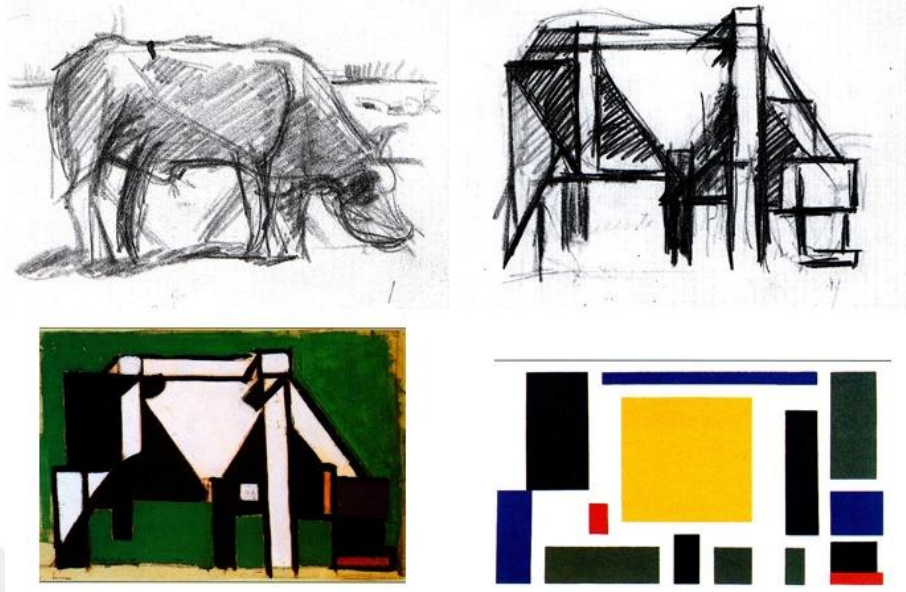
50’li yıllarda Amerikan sanatında öne çıkan Soyut Dışavurumcu sanatın en büyük savunucularından olan Clement Greenberg modern resmin tarifini çok keskin hatlarla belirler. Özellikle dejenere bir görsel kültürden arınmak için inşa ettiği yüksek kültürün merkezine soyut dışavurumcu resmi konumlandırır. Gündelik tüm meselelerden bağımsız, katıksız bir sanat tasviridir bu. Greenberg, resmi yalnızca dünyevi herhangi bir şeyden arındırmakla kalmayıp diğer sanat pratikleri ile arasında olan farkları da tanımlar. Her sanat, kendisine özgü işlemlerle, kendisine özgü etkilerin neler olacağını belirlemek zorundadır. Elbette böyle yapmakla her sanat kendi yetki alanını daraltmış olacak, ama aynı zamanda bu alana daha emin bir biçimde sahip çıkacaktır.⁷ Burada resim için öne çıkan en önemli özellik ise onun yassılığı, yani yüzeyselliğidir. Buradaki mutlak bir yassılık değil ancak herhangi bir üç boyut yanılmasına izin vermeyecek türden bir yassılıktır; çünkü, üç boyutluluk heykel sanatının alanıdır. Kant’ın özerklik kavramını bu denli benimsediği açıkça görülen Greenberg, soyut dışavurumcu sanatı erişilemez bir mertebeye çıkarmıştır. “Kant’ın sanatı yargılamak için biçimci kriterlere yaptığı vurgu bir sanat eserine bakarken veya onu yargılarken estetik dışındaki tüm içeriğin görmezden gelinmesi gibi uç bir noktaya gidebilir ki bu da yirminci yüzyılda Greenberg’in ortaya koyduğu katı biçimci bir duruştur.”⁸

Erken dönem Avrupa soyut anlayışının 1950’lerdeki Amerikan soyutu arasında temel farklılıklar vardır. İlki doğayı nesne olarak, kendisinin karşısında olarak görüp onu adım adım soyutlamaya götürürken, Amerikan soyutunda ressam kendini doğanın kendisiymiş gibi konumlandırmıştır. Bir başka deyişle; “Amerika’da soyutlama, Avrupa’daki soyutlamanın aksine, geometriye değil, bilinçli kontrolün askıya alındığı doğaçlamaya dayanır.”⁹ Bu yorum aslında soyut dışavurum ile sürrealizmin otomatizm’i arasında köprü kurmaktadır. Ayrıca resimde boya, soyut dışavurum haricinde bu kadar saf haliyle kullanılmamıştır. Avrupa soyutu bu dünyaya ait fenomenleri teker teker saf dışı ederken; Amerikan soyutu bu anlayışı resim yapma eyleminin izdüşümü haline getirmiştir. Daha net bir ifadeyle; soyut sanat bir tür anti-materyalist arayış iken soyut dışavurum tamamıyla materyalist, sanatın maddesel koşullarıyla ilgilidir.

⁷ Clement Greenberg, “Modernist Resim” / **Modernizmin Serüveni: Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990**, Hazırlayan: Enis Batur, 1. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015, s420.

⁸ Terry Barrett, **Neden Bu Sanat?**, Esra Ermert (çev.), 1. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015, s192.

⁹ Arthur Danto, **Sanat Nedir**, Zeynep Baransel (çev.), 1. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014, s27.



*Resim 1: Theo van Doesburg, Kompozisyon çalışmaları (1917-18)**

“Maddi nesnelere soyut dünyaya yönelmedeki ilk adımlardan biri, teknik bir terim kullanacak olursak, üçüncü boyutun reddidir; yani resmi bir düzlemde tutma girişimidir. Model alma bir yana bırakılır (...) Fakat bu adımın, resmin olanaklarını bir tuval parçasıyla sınırlama gibi bir etkisi olmuştur ve bu sınırlama hem resme oldukça maddi bir unsur sokmuş, hem de olanakları ciddi anlamda azaltmıştır.”¹⁰ Bu bağlamda, madem; soyut resmin önünde böyle büyük bir engel var, soyut dışavurumcu sanatçılar bizzat resmin bu maddeselliği üzerinden resimlerini yapmaya başlamıştır. Örneğin; Malevich'in resimlerine yüklediği uhrevi arayışlar, kendi tabiriyle non-firüratif temsiller ideal bir evreni imliyordu. Ancak mesela Pollock'un resimlerine bakıldığı vakit doğrudan doğruya resmin kendisine işaret ettiği görülmektedir. Çünkü boyayı bir tahta parçasıyla akıtmak fırçayla boyayı yüzeye uygulamaktan farklıdır, Louis de olduğu gibi boyayı kovaşından dökerek resimlerini yapmıştır. Bu, boyanın maddeselliğini dönüştürmeden, kendi akışkanlığının dolaysız aktarımıdır.¹¹ “Pollock için tuval, gerçek ya da hayali bir nesnenin yeniden üretildiği, tasarlandığı ya da çözümlendiği uzaysal bir mekan değil, eylemde bulunan bir saha idi. (...)

(*) Theo van Doesburg'un bu çalışmaları soyut ve soyutlama arasındaki karşıtlığa örneklenebilir. Burada soyutlama biçimsel indirgemeciliğe dayanmaktadır. Amerikan soyut dışavurumcu sanatın uyguladığı genel olarak bu türden bir eksiltme değildir.

¹⁰ Kandinsky, s93.

¹¹ Robert Morris, “Anti-form” / **Continous Project Altered Daily**, *The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, 1993, s43.

Amerikalı sanatçıların resimlerinden nesnenin ihraç edilmesi kesinlikle estetik bir niyetten kaynaklanmıyordu.”¹² Dolayısıyla bu resim yapma eylemi boyanın kendisini yani resmin malzemesini görünür kılıyordu. Bu radikal bir girişimdir. Elbette; o dönemden önce de sanatçılar boyanın farkındaydı. Fransız ressam Maurice Denis, “bir resim –bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir öykü olmadan önce- üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir.”¹³ diyordu. Nitekim bu ifade soyut resmin temelini oluşturmaktadır. Bu farkındalığı bir adım öteye taşıyan Rene Magritte, imgeler ve kelimelerle adeta oyun oynamıştır. Bir iletişim aracı olarak resimde, nesne ve temsili arasındaki ayrıma dikkat çekmiştir.

Ancak benzer yıllarda gelişen pop sanat, minimalizm gibi yine Amerikan temelli sanat akımları Greenberg’in modern resim anlayışına ters düşmüştür. Bunun en belirgin sebebi popüler kültürden ve onun ürünlerinden kesinkes arınmaya çalışan soyut dışavurumun tersine pop sanat tamamıyla onu kullanarak sanat üretimi gerçekleştirmeye başlamıştır. Bu yönelimin en büyük kaynağı post- Duchamp bir anlayışın Amerika’da tekrardan popüler olmasıdır. Hazır- nesne’nin kullanımı tüm biricik sanatçı kavramını zedelemektedir. Aynı şekilde Pop Sanat’ın, özellikle Warhol’un seri üretim pratiğini benimsemesi, Minimal Sanatın ise doğrudan hazır endüstriyel malzemelerden yararlanması Greenberg ve soyut dışavurum ekolü için kabul edilebilir değildir. Fakat Minimal Sanat’ta hazır malzemenin kullanımının yalnızca Duchampvari bir sanat-sanatçı sorgulamasına dayandığını söylemek yanıltıcı olur. Bu konu bir sonraki bölümde irdelenecektir.

Çoğunlukla sanat metinlerinin minimalizmin rasyonel sadeliği ve soyut dışavurumun taşkın tavrından yola çıkarak iki sanat türünü taban tabana zıt konumlandırmaya eğilimli oldukları görülür. Peki minimalizmin soyut dışavurumcu sanata radikal bir tepki olarak doğduğu söylenebilir mi? Özellikle Josef Albers’in, Ellsworth Kelly’nin hard-edge* resimleri incelendiğinde aslında bu geçişin daha yumuşak olduğu gözlemlenebilir. Minimal sanat soyut dışavurumcu sanatın bir uzantısı şeklinde devam etmektedir. Kelly’nin farklı boylarda

¹² Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, 1.Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006, s164.

¹³ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Cevat Çapan (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 2015, s17.

(*) Hard-Edge soyut dışavurumcu sanatın Color-Field (Boyasal Alan) ve Action Painting (Aksiyon Resmi) gibi alt başlıklarından biridir.

tuvalleri yan yana getirmesi, Stella'nın şekilli tuvalleri, bir bütünsellik üzerinden okunan soyut dışavurumcu resmin kendi nesnelğini işlemeye başlamışlardır artık.

2.2 MİNİMAL SANAT, ALGI VE DENEYİM

Bu bölümde minimal sanat genel çerçevesi ile anlatılıp, özellikle minimal sanata getirilen onun niceselliğine ve indirgemeciliğine dayanan eleştiriler baz alınmaya çalışılacaktır. Çünkü çalışmanın ikinci bölümünde irdelenecek ardışık fotoğraf üretimi ile minimal sanat arasındaki bağlantıyı çözümleyebilmek adına özellikle bu indirgeme kavramının bir şekilde aşılması gerekmektedir.

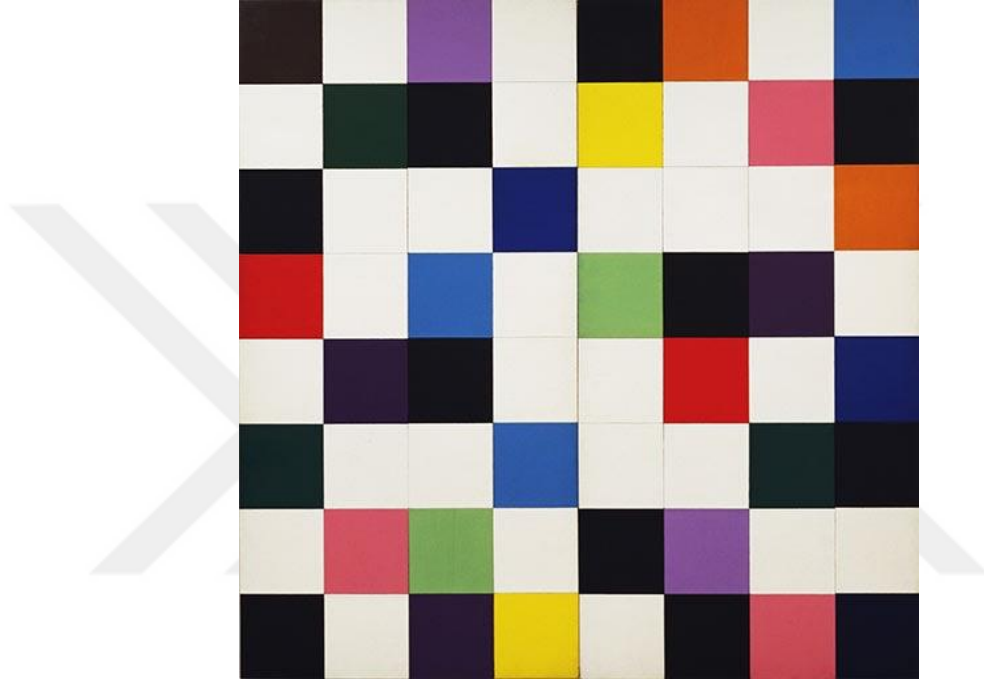
Minimalizm, 1960'ların Amerikası'nda müzik, edebiyat, mimari gibi çeşitli branşların eğilimlerinde kendini gösterse de minimal sanatın tanımı asıl olarak görsel sanatlara bağlıdır. Ve resim minimal sanatın gelişiminde belirleyici olmuştur. Minimal sanatın, soyut dışavurumun geniş ölçüde sanatın maddeselliğinin keşfi mirasını devam ettirdiği görülür.

Colors for a Large Wall (1951) çalışmasında farklı renklere boyanmış altmış dört paneli bir ızgara şeklinde dizdiğinde şöyle diyordu Ellsworth Kelly: “Bir panelin kenarının bir başka panelin kenarına gelmesi, tek bir kanvas üzerinde bir rengin başka bir rengin yanına gelmesiyle aynı şey değildir. Bir rengin ötekisinin üstüne bindiği bir resim yapmak istediğimde, onlar gerçekten üst üste binmiş olmalıydı; öteki türlü bir tasvir ya da ilüzyon olurdu. Daha fazla bir uzay tasvir etmek değil, gerçek uzayda varolan bir iş yapmak istedim”¹⁴ Aslında tam da bu hacimsel sapma minimal sanatı öncüleştirmiştir. Diğer bir taraftan Rauschenberg'in *Combine* adını verdiği, resmin ve heykelin yapısal özelliklerini birleştirdiği, ne tam duvarda asılı duran iki boyutlu bir yüzey ne de üç boyutlu olup ayakta durabilen bir dizi çalışması, Greenberg'in sanat disiplinlerinin otonom yapılarını askıya alıyordu. Ya da bir diğer neo-dadacı olarak anılan Jasper Johns'un *Hedef Tahtası* serisi, *Bayrak* gibi resimleri artık “seyircinin mekanını paylaşan bir nesnenin statüsüne sahip olmuştur.”¹⁵ Dolayısıyla resimdeki bu kavramsal ve fiziksel dönüşüm yeni bir sanat dinamiğini beraberinde getirmiştir.

¹⁴ Ellsworth Kelly, “Sixty years at full intensity”, *Tate Etc.*, Sayı: 16, 2009.

¹⁵ Daniel Marzona, *Minimal Art*, TASCHEN, 2004, s9.

Ve iki boyuttan üç boyuta, gerçek uzama bir aks kayması yaşamıştır resim. Bu dönüşüme paralel Frank Stella, çalışmaları ve söylemleriyle sanatçının konumunu da sarsıntıya uğratmıştır. Onun çalışmalarında resim artık bir duvar boyasına, sanatçı da bir boyacıya bürünmüştür. Bu ise Duchamp'ta birlikte görünen bir yapıt değil, bir düşünce üreten sanatçı profilinin yeniden canlanmasına olanak tanımıştır.



Resim 2: Ellsworth Kelly, *Colors for a Large Wall* (1951), MoMA, New York

Minimalist sanatçılar, soyut dışavurumcu resimlerin yüzeye yaptıkları vurgunun ötesine geçip, yüzeyin kendisinin müdahale edilmeksizin bir sanat formu olabileceğinin farkına varmışlardır. Donald Judd, soyut dışavurum ile öncesi kendi içinde ilişkisel olan resimlerin sahip olduğu dikdörtgen sınırın aşıldığını belirtir. Soyut dışavurumcu resmin dikdörtgen yüzeyinin artık bir sınır değil formun kendisi olduğunu fakat bunun da bir ömrü olduğuna işaret eder.¹⁶ Bu kapsamda kendine yeni bir alan açma yolunda sanat nesnesi, bir resim veya bir heykelden öte, Judd için üç boyutlu *belirli nesne* halini almıştır.

¹⁶ Donald Judd, "Specific Objects", *Arts Yearbook* 8, 1965

Minimal sanatın sözcüleri Judd ve Morris özellikle gestalt¹⁷ üzerinde durmuşlardır. “İster karmaşık ister basit, uzayda yer kaplayan her nesne, resmin yanılısamacılığının tersine, gerçek bir gestalta neden olurdu. Gestalt duygusunu en güçlü ve doğrudan veren nesnelere en basit olanlardır.”¹⁸ Gerçek mekan algısına ve onun düzenlenmesine duyulan heyecan minimalist sanatçıların üretiminde bir itki oluşturmuştur. Kompozisyon yerine bir çeşit istifleme benimsenmiş, yalın ve simetrik çalışmalar üretilmiştir. Ve bunun mekanı ve izleyici nasıl dönüştürdüğü ile ilgilenmişlerdir.

Minimal sanat çalışmalarının başvurduğu yöntemlerden ardışıklık, simetri, yalınlık izleyicinin çalışmanın bütününe tek bir seferde algılamasını sağlamaktadır. Aynı zamanda özellikle Carl Andre'nin çalışmalarında hazır birimlerin tekrarına dayalı bir yerleştirme anlayışı yapının nicesel değerleri üzerinden okunmasına yol açmıştır. Bu nicesel değer özellikle modern sanatın biçimci kuramıyla çatışmaktadır; sanat eleştirmeni Clive Bell'e göre “bir resmin sanat olup olmadığını belirleyen şey, onun bir önemli (belirgin) biçime sahip olmasıdır; yani bir resim ancak ve ancak çarpıcı bir tasarımı varsa sanattır.”¹⁹ Minimalizm'deki küpün bu anlamdaki beklentileri karşılayacak bir tasarıma sahip olduğunu söylemek zordur. Hem temel geometrik bir birim olmasından, hem de hazır malzeme olarak kullanılmasından dolayı. Andre'nin çalışmalarında tasarıma dayalı kompozisyondan ziyade endüstriyel malzemelerin dizilimleri öne çıkmaktadır.

Öte yandan modern sanatın başlangıcından beri dilimize yerleşmiş biçimci sanat kuramına dayanan indirgemecilik, minimal sanatı ifade ederken en çok başvurulan terimlerden biri olmuştur. Aslında minimalist nesnenin kullanımını indirgemeciliğin uzantısı olarak değil başlı başına sanat nesnesinin dönüşümü olarak okunmalıdır. Bunun sağlanması şu şekilde yapılabilir: 19. yüzyıldan beri resmin kendisine duyulan inanç çeşitli aralıklarla sarsılır olmuş, bir çokları tarafından farklı zaman dilimlerinde resmin artık öldüğü, bir sona geldiğinin altı çizilmeye çalışıldığı görülmektedir. Rodchenko'nun *Kırmızı, Sarı, Mavi*'si (1921), Malevich'in *Beyaz Üzerine Beyaz*'ı (1918), Klein'ın *Monokrom* serileri eğer hele bir de sanat tarihi ilerlemeci olduğu yönüyle okunuyorsa resimde varılacak en katıksız durumu ironik bir şekilde işaret edebilirlerdi. Aynı şekilde Soyut Dışavurum da yüzeyselliğinin ve

¹⁷ Gestalt psikolojisi özellikle algı üzerinde yoğunlaşmış psikoloji teorisidir. Gestalt psikolojisinin ana prensibi zihnin kendi kendisini algıladığı şeylerde bir bütün görmeye organize etmesidir.

¹⁸ Robert Morris, “Notes on Sculpture” / **Minimal Art: A Critical Anthology**, Gregory Battcock, 1968, s226.

¹⁹ Noel Carroll, **Sanat Felsefesi**, Güliz Korkmaz Tirkeş (çev.), 2. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2016, s164.

boyanın bu denli farkında oluşuyla bir anlamda resim için sona ulaşıldığı sinyallerini verebilirdi. İki boyutlu yüzey üzerine temellendirilen sorgulamaların bir yerde tıkanacağını ileri süren Donald Judd, bu noktada, sonuçta yüzeyin kendisine, yassılığın kaç farklı şekilde vurgu yapılabilir²⁰ diye soruyordu. Dolayısıyla genel olarak Minimalizm'e sıklıkla yüklenen, sanatı idealist bir çaba ile saf bir noktaya taşıdığı ve artık bir hiçe dönmüştür yorumu, tersten bir bakış açısıyla, resimde bir sona gelindiği açmazının üstesinden geldiği şeklinde okunabilir.*

Amerika'lı eleştirmen Hal Foster ise, minimal sanatın modernist yazarlar tarafından aldığı eleştirilerin sanat-hayat ilişkisi üzerinden temellendirildiği tespitinde bulunmaktadır. Foster'a göre "Minimalizmin indirgemeci olduğunu ileri süren katı ahlakçı suçlama, bunu minimalizmin sanatı gündeliğe, faydacılığa, sanatsal olmayana yönlendirdiği eleştirisine dayanır."²¹ Bu tutum Greenberg, Fried gibi biçimci eleştirmenlerin neo-avangard bir canlanmadan sakınmasıyla ilişkilendirilebilir; çünkü, onlar için avangard, sanatı hayata katmak değil, tam tersine hayattan bağımsız kılmaktır. İndirgemecilik konusuna Hasan Bülent Kahraman ise şöyle yaklaşmaktadır: "Manet, yeni bir resimsel yüzey arayışı içindeyken minimalistlerin resimsel yüzeyi doğrudan doğruya resmin kendisi diye almaları da, özünde, Wittgenstein'in, felsefeyi, dilin kendisi diye görmesinden daha farklı değildir"²² Buradan çıkan sonuç şudur: postmodernist bakış açısı minimalizmin indirgemeciliğini bir modernist saflaştırma olarak görmeye eğimli iken, biçimci modernist kuram bu saflığın bulanıklaştığını dile getirmektedir. Dolayısıyla temel problem minimal sanatın ne türden olursa olsun bir tür indirgemecilik üzerinden değerlendirme girişimidir.

Minimalist sanatçılar aslen, resim yüzeyinin biricikliğini ve modern heykelin bulunduğu çevreden bağımsızlığını aşarak sanatı yeni bir deneyim alanına kavuşturmuşlardır. Bu deneyim alanı, izleyiciyi de çalışmaya dahil eder; izleyici bakan bir gözden ziyade artık çalışmanın bir figürü, katılımcısı olmaya başlamıştır. "Minimalizmle birlikte heykel artık bir kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak görülen bir çalışma olmaktan çıkıp nesnelere

²⁰ Bkz. Judd, A.G.E.

(*) Bu bölümde ifade edilen 'resmin sonu' problematiği esasında yöntem olarak ardı ardına gelmiş olayların listelenmesine dayanan çizgisel sanat tarihi okumasının sonucudur. Minimal sanat ile birlikte bu tarih okuması devre dışı kalmıştır. Bu nedenle sonu gelen resim değil sanat tarihidir.

²¹ Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, Esin Hoşsucu (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017, s71.

²² Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...**, İstanbul: Kapı Yayınları, 2016, s243.

arasına yerleşir ve ortama özgü tanımlanır. Bu dönüşümde biçimci sanatın güvenli ve egemen mekan anlayışını reddeden izleyici, buraya ve şimdiye yöneltilir.”²³

Minimal sanatın içinde barındırdığı avangard nosyonun kaynağını dönemin Amerika’sında yalnızca Duchamp’ın değil, Konstrüktivizmin de belirgin izleri olduğuna dayandırılır. Konstrüktivizmin gerçek uzay ve gerçek malzeme mottosu, minimal sanatın üç boyutlu nesnelere kılavuzluk etmiştir. Örneğin; Carl Andre’nin *Lever* (1966) adlı işinde bir anlamda Brancusi’nin *Sonsuz Sütun*’unu yere yatay şekilde uzatması, tüm ilginin yeryüzüne, şimdi ve buradalığa, maddeselliğe kayan vurgusunu belirtmektedir. Lissitzky de benzer şekilde süprematizmi mistik ve felsefi bulduğu için reddediyordu, nesnesiz dünya tasarımı konstrüktivizmin bünyesinde bulunan bir şey değildir. Fakat “sanatı, işlevsel tasarıma yönelik bir deney olarak görmemeleri Minimalistleri Konstrüktivistlerden ayıran başlıca özellik olarak görünürken, hazır-nesneyi sanat-karşıtı bir tavrın ifadesi olarak kullanmamaları Duchamp’la aralarına belirgin bir mesafe koyar.”²⁴

Sanat nesnesinin bu dönüşümü, ve minimal sanatın *belirli nesnelere*, Greenberg, Bell, Fried gibi modern sanat eleştirmenleri tarafından olumlu karşılanmamıştır. Aslında bunun belirgin sebebi bu eleştirmenlerin biçimci kurama sadakatleridir. Estetik, 1960’lardan sonraki sanatı, “sanatın sonundan sonraki sanat” tabir edilen durumu ele almakta gitgide daha yetersiz görünüyordur; estetik olmayan ya da estetiğe karşı duran sanatı sanat saymayı reddetme yönündeki ilk eğilimi bunun bir işaretidir.²⁵ Ayrıca, sanat tarihinin çizgisel ilerlemeci okunması ve sanat disiplinlerinin kabul görmüş özerkliği de minimalist sanat nesnesini yorumlamayı güçleştirmiştir. Çünkü “Bu yeni üç boyutlu işler, bir akım, bir ekol ya da üslup oluşturumuyor (...) Üç boyutluluk, resim ya da heykel gibi kapsayıcı bir çerçeve olmayabilir ama bu işlerin ortak noktası tam da bu.”²⁶ Kapsayıcı olmayışının nedeni üç boyutlu minimal sanat nesnelere özgül olmayışındır. Keza sanat haricindeki bütün nesnelere de üç boyutludur.

Üç boyutun sunduğu deneyim alanından devam edecek olursak; *Sanat ve Nesnelik* (1967) makalesinde, eleştirmen Michael Fried; bu deneyimin orijinal bir şey olmadığını,

²³ Foster, s69.

²⁴ Antmen, s184.

²⁵ Arthur Danto, **Sanatın Sonundan Sonra**, Zeynep Demirsü (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, s115.

²⁶ Judd, A.G.E.

minimal sanatçıların yeni bir sanat formu ürettikleri sandıkları şeyin aslında sıradan bir nesneden veya eşyadan farklı olmadığını dile getirir. Ve bu deneyselliği teatral olarak adlandırır; çünkü izleyicinin minimal sanat yapıtıyla yüz yüze geldiği gerçek durumlarla ilgilidir. Daha önceki sanatta yapıttan alınacak şeyin yapıtın içinde yer almasına karşın, bir *durumdaki* nesneye ilişkin yazınsalcı sanat deneyimi, neredeyse tam tanımıyla *izleyiciyi de kapsayan* bir sanattır.²⁷ Sonuçta; Greenberg gibi o da; bir kişinin, bir kapıyla kurduğu ilişkinin, bir minimal sanat çalışmasıyla kurduğu ilişkiden çok farklı olmadığını altını çizer. Bu bakış açısıyla, Tony Smith'in *Die* (1962) adlı işi arasında bağlantı kurulabilir. Smith, Morris ile yaptığı konuşmada 182.9cm³ boyutundaki işin “ne anıt olacak kadar büyük ne de ortalama bir obje kadar küçük”²⁸ olduğunu söylemekle aslında ne kadar mimari bir ögeye benzediğini belirtmiş olur. Fakat unutmamak gerekir ki; mimaride biçim işlevi izler, örneğin; garaj kapısının biçimi, kapının yapılma amacıyla ilişkilidir.²⁹ Burada Fried'in minimalist sanat nesnesini garaj kapısı yerine koyduğu görülmektedir. Diğer taraftan, Alman modernist mimar Mies van der Rohe'nin sloganlaşmış “Az Çoktur” deyişi, minimal sanat ile aynı frekansı tutturamaz; çünkü az sayıda ögeye yönelmelerindeki gaye birbirlerinden farklıdır.



Resim 3: Tony Smith, *Die*, Whitney Museum of American Art, New York

²⁷ Michael Fried, “Sanat ve Nesnelik” / **Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı**, Hazırlayan: Mehmet Yılmaz, 2. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009, s281.

²⁸ Tony Smith, **Not an Object. Not a Monument**, Steidl, 1. Baskı, 2006, s8.

²⁹ Leland Roth, **Mimarlığın Öyküsü**, Ergün Akça (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002, s592.

Yine de minimal sanat nesnesinin izleyiciye hükmeden bir sanat yapıtıdan ziyade onunla birlikte varolması onu herhangi bir mimari öğeye veya peyzaja yakın konumlandırır. Minimal sanatın üç boyutlu işlerini “bir binanın üzerinde ya da önünde bulunup binaya dahil olmayan, ya da manzarada bulunup da manzaraya dahil olmayan şey” olarak açıklayan sanat eleştirmeni Rosalind E. Krauss; “pratik mekanın mantığı artık, verili bir aracın malzeme hatta malzeme algısı zemininde tanımlanması etrafında düzenlenmez”³⁰ şeklinde ifade eder. Bu noktada şunu ilave etmek gerekir: “Minimalizmin saf biçimler yakaladığı, mantıksal yapılar tasarladığı veya soyut düşünceyi dile getirdiği düşüncesi yanlıştır. Minimalizmin fenomenolojik deneyimle üstesinden gelmeye çalıştığı tam da nesne ve özne arasındaki bu metafizik ikiliktir. Bu sebeple minimalist işler, idealist olmaktan çok, algının değişebilirliği aracılığıyla belli bir mekana ve zamana ait hacmin yalın tasarımını çok katmanlı hale getirir.”³¹ Keza minimalist sanatçıların çoğunlukla kullandığı küpün tercihi tesadüftür, onun biçimsel özelliklerine vurgu yapmak değildir.

Minimal Sanat’ın, sanatın tanımına dair açtığı tartışmalar, kavramsal sanat içerisinde ileri boyuta taşınarak 60 sonrası sanatsal yaklaşımları şekillenmesinde belirleyici olmuştur.

2.3 KAVRAMSAL SANAT, DİZGESELLİK

Sanat kavramı, sanat nesnesi ve sanatçı üzerinden yürütülen tartışmalar, 1960’lı yıllardan itibaren yoğunlaşarak Kavramsal Sanat içerisinde daha ileri boyuta taşınmıştır. Özellikle Amerika’da güçlenen sanat kurumlarının piyasa ile olan ilişkisi, sanatın yerleşik tanımlarının sorgulanmasını ve kavramsal alana taşınmasını zorunlu kılmıştır. Kişisel dışavurumun hakim olduğu Soyut Dışavurumun aksine, nesnel dünyaya yönelerek hazır-nesne, seri üretim ve gündelik imgelerden yararlanan Pop Sanat ve Minimal Sanat, sanatçı ve sanat nesnesine dair genel kabulleri sarsıntıya uğratmayı başarmıştır. Kavramsal sanat da aynı doğrultuda ilerleyerek, sanatı nesnesinden arındırmayı ve kavramsal boyutta tartışmayı amaçlamıştır. Böylece sanat yapma edimi, beceriden arındırılarak belirli mekan ve biçimlere

³⁰ Rosalind E. Krauss, “Mekana Yayılan Heykel” / **Sanat Dünyamız**, Tuncay Birkan (çev.), Sayı: 82, 2002, s105-110.

³¹ Foster, s72.

bağlılığından kurtulacağı esnek bir zemin kazanmıştır. Sonraki sanat hareketlerinin şekillenmesinde belirleyici bir rol oynayan kavramsal sanat zamanın en radikal sanatıydı, çünkü diğerlerinden farklı olarak “alışılmış görsellik” biçimlerine karşı çıkışı, fenomenolojik ya da biçimsel soruların ötesinde, bizatihi kurumlarla ilgili bir mesele haline gelmiş, yepyeni “alımlama üretme” koşullarını devreye sokmuştu.³²

60’ların kavramsal sanatıyla ilişkili olmasa da ilk olarak 1910’lu yıllarda Apollinaire kübizmi anlatırken *kavram resmi* terimini kullanmıştır. “Kübizmi eski resimden ayırt eden nokta, taklide dayalı bir sanat değil, tasarlama dayalı bir sanat olmasıdır.”³³ Bu ifadenin, duyuma karşı zihni ön plana çıkarmasıyla az da olsa kavramsal sanatla benzeştiği söyleyenebilir. Ancak elbette kavramsal sanatın öncüsü Duchamp ve onu takip eden neo-avangardistler ve minimalistlerdir.

Kavramsal Sanatın yakın tarihli öncülü olan Minimal sanat, sanat nesnesini kavramsal bir düzleme çekse de üretiminde formdan bütünüyle ayrılmamıştır. Ancak resim ve heykel gibi disiplinlere bağımlı sanatı belirli üç boyutlu nesnelere ile bir anlamda özgürleştirmiştir. Modern sanatın biçimci hegemonyasını aşarak, estetikten sanat eleştirisine giden kavramsal bir zemin hazırlamıştır. Hazır malzemeler kullanılması, sanatçının eliyle doğrudan bir müdahalede bulunmaması, sanatta giderek nesneye olan gereksinimi sorgulatmıştır. Bu, sanat nesnesinin konumunu topyekün değiştirmiş, alternatif üretim biçimleri meydana gelmiştir. Burada ön plana çıkan husus, sanat üretiminde herhangi bir anlık heyecana veya süprize yer kalmamasıdır. Artık bir sanat yapıtının değerini onun biricik aurası değil, ne kadar iyi bir düşünce altyapısına sahip olduğu ile ölçülür olmuştur. Minimalist sanatçıların sanat nesnesine olan görüşleri birebir aynı olmasa da yöntem olarak sanat üretimleri birbirleriyle paralellik gösterebiliyordu. Kavramsal sanat ise herhangi bir yapıtı meydana getiren belirli yöntemler, başvurulan bir unsur olmaktan çıkmıştır. Bunu da birbirinden çok farklı üretim gerçekleştiren kavramsal sanatçı olarak anılan sanatçılar ortaya koymaktadır.

Kavramsal sanatçıların paylaştıkları sanatsal tavır tekil sanat yapıtını dışlamaları, yapıtın maddeselliği ile ilgilenmemeleri olmuştur. Bu doğrultuda bir eserin üretiminden değil,

³² John Rahchman, “Çağdaş: Yeni Bir Fikir Mi?” / **Çağdaş Sanat Nedir?**, Editörler: Ali Artun, Nursu Öрге, 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s29.

³³ Guillaume Apollinaire, **Kübist Ressamlar: Estetik Düşünceler**, Alp Tümertekin (çev.), 1. Baskı, İstanbul: Janus Yayıncılık, 2014, s23.

bir düşüncenin nasıl temsil edilebilirliğinden bahsedebilmesi söz konusudur. Bu yaklaşımda bilinen sanat formları yetersiz kalmış, sanat yapıtı olarak görülemeyecek harici malzemeler bu düşünce sanatının taşıyıcıları olmaya başlamışlardır. Kavramsal sanatın genişlettiği perspektif 60 sonrası gelişen sanat hareketlerine de bu noktada kaynaklık etmiştir. Arazi Sanatı, Gösteri Sanatı, Beden Sanatı ve Süreç Sanatı gibi akımlar, kavramsal sanatla ilişkili olarak gelişmişlerdir. Bununla birlikte nesnesiz sanata yönelik arayışlar; fotoğraf, video, performans, yerleştirme, taslak, grafik ve ses kayıtları gibi farklı biçimlerin kabulünü ve yaygın şekilde kullanımını da olanaklı kılmıştır.

Tamamen nesne kullanımını ortadan kaldırmamış olsa da sanatın bütün yönlerini tartışmaya açan Kavramsal Sanatta, “üslup, nitelik, kalıcılık, özgünlük, kişisellik gibi bütün tanımlar/kavramlar yeniden sorgulanmak zorunda kalır ve bunların hangi bağlamlarda ortaya çıktığı sorunu da irdelenmek durumundadır.”³⁴ Elbette kavramsal sanatın üzerine inşa edildiği köken, Duchamp’ın, her nesnenin sanat nesnesi olabileceği fikrini ortaya atan *hazır-nesnesi*yle başlayarak, her insanın sanatçı olabileceği varsayımına uzanan dönüşümdür. Ve bu noktada kavram üretmeye yönelen sanat, felsefeyle yakın bir ilişki içine girmiştir.

Kavramsal sanatçıların felsefeyle olan yakınlığı özellikle dilbilim ve göstergebilim üzerinde yoğunlaşmıştır. “Kavramlar dil ile sıkı sıkıya bağlı oldukları için, kavram sanatı da malzemenin dil olduğu türden bir sanattır.”³⁵ Bu yaklaşım özellikle Kosuth, Art & Language grubu gibi kavramsal sanatçıların söylemleriyle koşuttur. Dil bir malzeme olarak sanata müdahil olmaya başladıkça sanat nesnesinin varlığı da flulaşmıştır. Art&Language grubu’ndan Terry Atkinson, kavramsal sanat üzerine yazılan bir metnin, resim ve heykel gibi bir sanat nesnesi olamayacağını, ama bir sanat yapıtı olabileceğini söylemiştir.³⁶ Kavramsal sanatçıların uzlaştığı en temel noktalardan biri, sanat yapıtının bütünüyle bir dilsel karşılığının olabilmesi gerektiğidir. Ve yapıt her dile getirildiğinde tekrarlanabilir olmalıdır. Dolayısıyla kavramsal sanat yapıtı tamamıyla sanatçının bireyselliğinden uzak, herkesin bir şekilde sahip olabileceği bir şeye dönüşmüştür. Dil ve akıl sanat yapıtını meydana getiren mekanizmalar olduğu için sanat yapıtının konumu içerikten bağlamına kaymıştır. Bu sebeptendir ki; aslen sanat nesnesi olmayan nesnelere aracılığı ile bir sanat yapıtı üretimi mümkün hale gelmiştir.

³⁴ Canan Beykal, “Sanatta Kavramsallaştırma Sorunsalı”, **Toplum Bilim Dergisi**, Sayı: 4, Haziran 1996, Bağlam Yayınları, s34.

³⁵ Henry Flynt, “Essay: Concept Art”, 1961 / **An Anthology of Chance Operations**, La Monte Young, 1963.

³⁶ Nancy Atakan, **Sanatta Alternatif Arayışlar**, 2. Baskı, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, 2013, s47.

Bu noktada Kosuth'un da dediği gibi, artık bir sanattan değil sanat kuramından bahsetmeye başlanmıştır.

“Sanatsal önermeler sanatın kavramsal bir düzeyde gelişebileceği ve önermelerin bu gelişimi izleyebileceğiyle ilgilenir. Başka bir deyişle, sanatsal önermeler ussal veya fiziksel nesnelere betimlemezler; sanatın tanımının anlatımı veya biçimsel sonuçlarıdır. Öyleyse, sanat bir mantığa göre işliyor. Çünkü; göreceğimiz ki, salt mantıksal bir araştırma, deneysel sorunlarla değil, tanımlarımızın biçimsel sonuçlarıyla belirginleşir. Yineleyelim, sanatın matematik ve mantıkla ortak yanı, onun da bir totoloji olmasıdır. Sanat düşüncüsüyle sanat aynı şeylerdir ve doğrulamak için sanatsal bağlamdan çıkmak zorunda kalınmaksızın sanat olarak kavranabilirler.”³⁷

Burada iki önemli sonuçla karşılaşırız; minimal sanat nesnesi de bir sanat önermesi olarak kabul edilse dahi aslında sanat düşüncesinin herhangi bir deneyime ya da deneyselliğe açık olmayışı ve sanatın tanımını artık sanatın kendisi yapar hale gelmesi. Elbette bu totoloji dizgesi özellikle Reinhardt'ın sanat, sanat-olarak-sanat'tır; başka bir şey de, başka bir şeydir. Sanat, sadece sanat içindir, başka bir şey için değil. Sanat, sanat olmayan değildir³⁸ ifadesiyle benzer çağrışımlar içindedir. “Gerçekten, totoloji yapmadan sanattan söz etmek, hemen hemen, olanaksızdır. Çünkü, başka bir araçla kavramaya çalışmak yapıtın sanatsal durumuna yabancı önermenin bir başka niteliği ya da bir başka görünüş üzerine yoğunlaşmak demektir.”³⁹ Ancak bu söylem örneğin; Greenberg'in resmin özerkliği ile aynı şey demek değildir. Bir şeyin sanat bağlamında değerlendirilmesi ile bir sanat yapıtına dünyevi hiç bir meselenin dahil edilmemesi farklı şeylerdir.

Bu çalışmanın daha çok üzerinde duracağı konu ise, fotoğraf bölümüyle de ilişkilendirilecek bir sanat yapıtının öncesinden planlanmış, tutarlı oluşu ve dizgeselliğidir. Minimal sanatın yol açtığı Kavramsal Sanat ile birlikte daha sağlam bir temele oturan sistematik sanat üretimini özellikle Sol LeWitt çok net maddelerle açıklamıştır. “Bir

³⁷ Joseph Kosuth, **Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı**, 1969, Şükrü Aysan (çev.) <http://www.sanattanimitoplulugu.org/Felsefenin%20Sonu%20Sanatin%20B.htm> (22.06.2018)

³⁸ Ad Reinhardt, “Art as Art”, 1962 / **Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler**, Mehmet Yılmaz, 1. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi, , 2001, s140.

³⁹ Kosuth, A.G.E.

sanatçının, sanatın kavramsal bir biçimini kullanması demek, bütün plan ve kararların daha ilk baştan yapılması ve uygulamanın ise sadece bir ayrıntı olması demektir. (...) Sanat yapıtının neye benzediği öyle önemsenecek bir şey değildir. Eğer fiziksel bir biçimi varsa bile, herhangi bir şey gibi olmalıdır. Sonuç olarak nasıl bir biçime sahip olursa olsun, yapıt öncelikle bir düşünce ile başlamalıdır.”⁴⁰ Karmaşık, çok parçalı yapılar, bireysel kişilik faktörlerini mümkün olduğunca dışlayan katı bir mantık sisteminin sonucudur. Bu sistem sanat yapıtının, hem sanatçıdan hem de izleyiciden bağımsız bir konuma yerleştirilmesine katkı sağlar. Bir matematiksel mantık gibi varolur. Ancak “kavramsal sanatın matematik, felsefe ya da diğer herhangi bir zihinsel bir disiplinle öyle çok fazla bir alıp veremediği yoktur. Sanatçıların çoğu, matematiği basit aritmetik ya da basit numara dizgeleri şeklinde kullanır. Yapıtın felsefesi, yapıtın kendi içinde saklıdır ve herhangi bir felsefi sistemin betimlenmesi değildir.”⁴¹ Bu kararlı ve mesafeli duruş minimal sanatta da hakim olmuştur. Andre gibi sanatçılar sistematik olarak adlandırılabilirler. Sistematik düşünce genellikle sanatsal düşüncenin anti-tezi olarak düşünülmüştür. Sistemler düzen ve tekrarlı yapılar ile karakterize edilmektedir.⁴² Bu tekrar meselesi kavramsal sanatta sıkça karşılaşılan bir olgudur. Douglas Huebler, On Kawara, Hanne Darboven gibi sanatçıların çalışmalarında bu tekrar pratiğini kullandıkları görülmektedir. En temelinde bu tekrar nosyonu, sanatın biricik sanat nesnesine olan inancını yerle bir etmektedir. Fotoğraf, döküman gibi çoğaltılabilir malzemelerle çalışmaları bu yüzdendir.

Şimdiye dek araştırılan bir sanat yapıtında indirgemecilik, deneyim ve dizgesellik konuları çalışmanın ikinci bölümünde fotoğraf sanatı ya da kavramsal sanat olarak fotoğraf ile ilişkilendirilirken yeniden ele alınacaktır.

⁴⁰ Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art”, **Artforum**, Vol.5 No.10, 1967.

⁴¹ A.G.E.

⁴² Mel Bochner, “Serial Art, Systems, Solipsism”, **Arts Magazine**, No.41, 1967.

3. TOPOGRAFİK FOTOĞRAF SANATININ MİNİMAL VE KAVRAMSAL SANAT İLE İLİŞKİSİ

3.1 BİR DÖNÜM NOKTASI 1960'LARIN ÖNCESİ VE SONRASI FOTOĞRAF

3.1.1 Erken dönem fotoğrafında sanatsal arayışlar/sorgulamalar mümkün mü?

Bu başlık için erken dönem fotoğraf sanatından ziyade erken dönem fotoğrafın tercih edilmesinin sebebi fotoğrafın resim, heykel gibi diğer geleneksel sanat disiplinlerinden biri olarak kabulü fotoğrafın icadından sonra epey vakit almasındandır. Ve bundan dolayı fotoğrafı sanat bağlamında değerlendirmeden önce kısaca tarihine kısaca değinmek gerekir.

Fotoğraf'ın icadı esasında 16.yy.'dan beri kullanılan ilkel bir optik mekanizmaya dayanan *camera-obscura*'nın devamında gerçekleşmiştir. Bu aygıtın temel prensibi ise bir karanlık odanın içerisine dışarıdaki görüntüyü yansıtmasıdır ve sıklıkla bu yöntem çiçekleri sahneyi kağıda aktarmak için ressamlar tarafından da kullanılmıştır. Bu yansıyan görüntünün çeşitli kimyasallar ile sabitlenmesi ise 19.yy başlarında peşi sıra gelişen bilimsel arayışlar sonucu ilk kez Paris'te gerçekleşmiştir. Bu teknoloji yayılır yayılmaz ressamlar arasında şaşkınlığa ve tedirginliğe sebep olmuştur; çünkü, o dönemde resim hala temsili idi ve resmin ana gereksinimlerinden biri dünyanın kaydını tutmak, bir yansımasını oluşturmaktı. Bunu takip eden süreçte fotoğrafın nesnel gerçekliğin ispatına duyulan ihtiyacı tamamıyla karşıladığı düşünülmeye başlanmıştır. Dolayısıyla resim tahtından inme tehlikesiyle karşı karşıya kalmış, hatta resmin öldüğünü iddia edenler olmuştur. Aksine bu gelişmeler resmin modernleşmesindeki serüvenini hızlandırmıştır. Öte yandan, bugün, bilinen anlamda klasik fotoğrafın gerçekten de öldüğü söylenmektedir artık. Çünkü fotoğrafın icadı bir bakıma fiksajın icadıdır ve bakıldığında örneğin; Kodak firmasının yıllardır fiksaj üretmediği görülür. Ayrıca günümüzün sayısal fotoğrafları da yalnızca film gibi donanımsal değil yazılımsal olarak imge üretimini gerçekleştirmektedir. Bu da fotoğrafın git gide belirtisel özelliğinin yani onu var eden koşulun yitimidir.

Bu hakim belirtisellik, bir başka deyişle fotoğrafın meydana gelmesini sağlayan insanın kontrolünde olmayan fiziksel ve kimyasal süreç fotoğrafı ilk dönemlerde bir sanat aracı olarak

düşünülmesinden alıkoymuştur; çünkü, herhangi bir sanat yapıtı o dönem bir yaratı esasına dayanıyordu. Ayrıca fotoğraf üretimindeki faydalanılan araçların günden güne değışmesi ve bir anlamda kendini geliştirmesi, fotoğrafın teorik okumasını zorlaştırmış, ilginin daha çok görsel sonuçlarına kaymasına sebep olmuştur. Bu yüzden fotoğraf üzerine yazılan teorik metinler, makaleler icadından çok sonraki yıllara denk gelmektedir.

Alman düşünür Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) çalışmasında erken dönem fotoğrafı endüstrileşme öncesi ve sonrası olarak iki gruba ayırır. Benjamin, bu ayrımı, gelişen optik bilimi karanlığı fethedip görüntüleri ayna kadar keskin bir şekilde ayırabilen araçlara egemen olduğu ve sonrasında karanlığın aurasını tekrardan yakalamak için çeşitli müdahaleler başladığı⁴³ şeklinde ifade eder. Düşünüre göre ilk yıllara tarihlenen fotoğrafların anlaşılma özgülüğü fotoğrafın ilkel teknik aletlerden yararlanmasına bağılıdır. Teknik yetersizliğin, fiziksel engellerin beklenmedik ya da talep edilmeyen sonuçlara sebep olduğu bir *aura*'dır bu. Ancak "Benjamin'e göre, çağrışım dolu ilk çalışmaları üretmek sanatçılık değil, nesnenin ve tekniğin rastlantı sonucu uyuşmasıydı"⁴⁴ Dolayısıyla burada *aura*'ya yüklenen anlam olumsuz bir anlamdır. 19.yy.'ın ortalarından itibaren yetkinliğı artan fotoğrafın duyarlı yüzeyi ile birlikte fotoğrafın nesnel gerçekliğini örten bu perde yani fotoğrafın fiziksel sınırlamaları kalkmış olsa da fotoğrafçıların bu sefer bilinçli bir şekilde resme öykünmeye başladıklarını görürüz. Bunun sebebi, o dönem için, fotoğrafa bakan bir kişinin herhangi bir fotoğrafçıyı sanatçı olarak nitelendirmesinin, diğer görsel sanat yapıtlarının sanatçıları nitelendirmesinden daha zor olmasına dayanır. Çünkü; fotoğraf herhangi bir yoruma değil dolaysız bir aktarıma dayanmaktadır. Bu bağlamda Baudelaire "çağdaşı olduğu toplumu, yalnızca doğanın kopyalanmasını sanatla karıştırdığı için değil, aynı zamanda bu kopyalamanın bir endüstriye dönüşmesinden dolayı da suçluyordu"⁴⁵ Yine de, kişinin deneyimlediğı haliyle değil; yalnızca ışık şiddetine duyarlı gümüş tuzlarının oluşturduğu siyah beyaz fotografik imgeler erken dönemde fotoğrafın sanat olarak kabulünde önayak olmuştur. Renkli fotoğrafın yaygınlaşmasından sonra onun da genel anlamda siyah beyaz fotoğrafın bu sanat olabilir mi tartışmalarını yaşaması, sanat olarak

⁴³ Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, Ali Cengizkan (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Yazı Görüntü Ses Yayınları, 2002, s21.

⁴⁴ Mary Price, **Fotoğraf: Çerçevedeki Gizem**, Ayşenaz & Kubilay Koş (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, s63.

⁴⁵ Price, s45.

kabülünün geç olması siyah beyaz fotoğrafın deneyimlenen hayattan kopuk bir temsil olduğu savını doğrular niteliktedir. Dolayısıyla fotoğraf ilk dönemlerinde resim gibi olmaya ve okunmaya çalışarak eğreti bir sanat disiplini statüsü kazanmıştır.

Fotoğraf, kompozisyon, ışık, gölge, renk, leke gibi kavramları resim sanatından devşirmiştir. Resim bir düzenleme sanatıdır; dolayısıyla böyle bir düzenlemede bir tür ilişkisellik gözetir. Fotoğraf ise biçimsel düzenlemeler ile değil zamanla ilgili bir etkileşimden meydana gelir. “Fotoğrafçının tanık olduğu belirli bir hadiseyi ya da gözüne çarpan belirli bir nesneyi kaydedilmeye değer bulduğuna ilişkin kararının sonucudur fotoğraf. (...) Bir fotoğraf ne hadisenin kendisini ne de görüş yeteneğini yüceltir. Fotoğraf zaten kaydettiği hadise üzerine bir iletidir.”⁴⁶ Dolayısıyla fotoğraflanan şeyin kendisine duyulan ilgi fotoğrafın çekilmesinde rol oynar, bu da bizi bir izleyici olarak fotoğrafa bakarken beğenimizi veya ilgimizi fotoğrafın biçimsel karakteri üzerinden değil gösterdiği şey üzerinden netleştirmemizi sağlar. Dil bağlamı üzerinden yaklaşan İngiliz eleştirmen John Berger, resim ve fotoğraf arasında şöyle bir analogi kurar: resim kendi zamanını içerir; bunun anlamı da modelinin zamanından bağımsız olarak kendi zamanına sahip olmasıdır. Bunun aksine fotoğraf, neredeyse ansal olarak algılar. Fotoğrafın içerdiği tek an, gösterdiği şeyin yalıtılmış anıdır. Resmin tersine fotoğraf, görünümünden çeviri yapmazlar. Onlardan alıntı yaparlar.⁴⁷ Amerikalı yazar Susan Sontag da benzer yaklaşımla fotoğrafın bir dil yoksunu olduğunu dile getirmiştir. Fotoğrafın, örneğin, Kandinsky’nin müziğe, Philip Glass’ın Kafka’ya yaptığı türden bir atfı gerçekleştirilememişinin sebebi bu çeviriyi sağlayacak dile sahip olmayışındandır. Bu aktarımı yapamıyor ve bir anlamda yalan söyleyemiyor oluşu fotoğrafın sanat ile arasında bulunan bir engeldir.

Kısaca, fotoğraf konusuna çok bağlıdır. Bir Nazif Topçuoğlu fotoğrafının, bir Balthus resminden daha fazla rahatsızlık uyandırmasının sebebi bundandır. Ya da benzer şekilde Mapplethorpe fotoğraflarına konu ettiği şeylerin resmini yapmış olsaydı, belki en fazla ufak bir tepki alır ama mahkemeye kadar çıkmazdı. Fotoğrafın bu sansasyonel etkisinin nedeni, izleyiciyi fotoğrafa bakarken, gerçeğin birebir sergilenişine yardım ve yataklık ettiğinin farkına varmasını sağlamasıdır.⁴⁸ Elbette fotoğrafın konusuna bağlılığı yalnızca bu

⁴⁶ John Berger, **Bir Fotoğrafı Anlamak**, 3. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları, , 2017, s36.

⁴⁷ John Berger, **O Ana Adanmış**, 1. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 1988, s95-97.

⁴⁸ Barrett, Neden Bu Sanat?, s58.

örneklerdeki gibi sansasyonel figüratif fotoğraflara dayanmaz. Genel olarak fotoğrafın olmayan bir şeyin fotoğrafını çekemeyeceği gerçeği bu çıkarımı sağlamaktadır.

Fotoğraf konusuna göstergebilim üzerinden yaklaşanlar ise bu denli dolaysız bir kopyalama aracı fotoğrafın nesnel ve baskı arasındaki birebir nedensel ilişkisini, Krauss *indeks*, Barthes *kodsuz* terimleriyle ifade ederler. *İndeks*; yani belirti, bir şeyin doğrudan izi, bir lastiğin kumda bıraktığı iz gibi, fotoğraf da temsil ettiği nesneden meydana gelmiştir. *Kodsuzluk*, daha çok kuramsaldır. Belirgin bağlam eksikliğini belirtir. Fotoğrafın başlı başına bir anlamı olmayışı. Bu yaklaşımlardan ötürü göstergebilimi fotoğrafı sanat bağlamında incelemeyiz. Fotoğraf'ın –bazı kodlar onu okuma biçimimizi değiştirirse de- kodsuz bir görüntü olduğunu ileri süren Barthes gibi gerçekçiler, fotoğrafı gerçekliğin bir “kopyası” olarak değil, ancak *geçmiş gerçekliğin* bir yayılışı olarak alırlar: yani bir sanat değil, bir sihir.⁴⁹ Cavell'in bu kopya durumuna yorumu ise “bir temsil, öznesinin kimliğini vurgular, bu yüzden berzerlikten söz edilebilir; bir fotoğraf ise öznesinin varlığını vurgular, onu kaydeder, bu nedenle de *transkripsiyon* (kopya) olarak adlandırılabilir”⁵⁰ şeklindedir.

Bu okumalar on yıllar sonra yapılırsa dahi, önceki dönemlerde salt fotoğrafın sanat bağlamında kabul görmeyişinin arkasındaki motivasyon esasında onun bir *transkripsiyon* olduğu yönündeki inançtır. Çünkü; “bir kopya, en fazla orijinalinde var olanı verebilir. Taklit ise, orijinalde olandan daha fazlasını yapabilir.”⁵¹ Resim, heykel gibi disiplinler bir taklit, *mimemis* iken, fotoğraf bir kopyadır.

Diğer taraftan, fotoğrafı gerçekçilerin aksine gelenekçi yaklaşan Joel Snyder'den alıntılanan Amerikalı eleştirmen Terry Barrett, fotoğrafın gerçekle olan ilişkisini resim ya da dilden daha avantajlı bir noktada görmüyor. Fotoğrafın icadının aslen Rönesans sanatçılarının geliştirdiği tasvir yöntemlerini karşılamak amacıyla olduğunu; dahası, makinelerdeki doğal olarak yuvarlak görüntü yaratan mercekler Rönesans üslubuyla çalışan ressamlar ya da tasarımcılar tarafından resmin geleneksel beklentilerini karşılamak amacıyla dikdörtgen formuna çevrildiğini⁵² belirtiyor.

⁴⁹ Roland Barthes, **Camera Lucida**, Reha Akçakaya (çev.), 5. Baskı, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2011, s105.

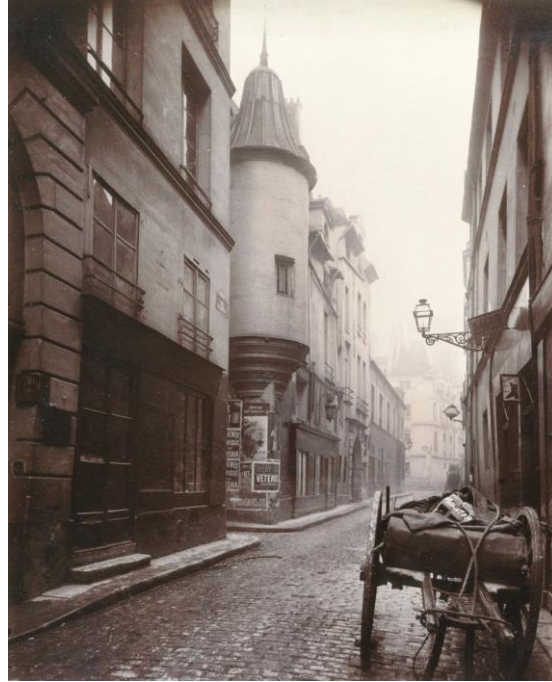
⁵⁰ Stanley Cavell, **Cavell on Film**, State University of New York Press, 2005, s118.

⁵¹ Dabney Townsend, **Estetiğe Giriş**, Sabri Büyükdüvenci (çev.), 1. Baskı, İstanbul: İmge Kitabevi, 2002, s109.

⁵² Barrett, Neden Bu Sanat?, s59.

Resmin beklentilerini karşılamak için dikdörtgen forma çevrilsin veya çevrilmesin, fotoğraf, icadından beri resim sanatıyla koştur var olmuştur. Sınırsız sayıda çoğaltılabilen fotoğrafın sınırlı edisyonlarla kısıtlanması, –nitekim bu Benjamin’in fotoğrafta biriciklik niteliğinin yoksunluğuna yaptığı vurgunun reddidir, fotoğrafın imzalanıp bir çevre içine yerleştirilmesi resimden aldığı gelenekleri devam ettirdiğinin göstergesidir. Fakat fotoğrafın resme bu denli öykünmesi, resmin dinamiklerini ve söz dağarcığını benimsemesi, esasında fotoğrafın modernizmin çocuğu iken aslen modern olamaması –özeştiri yapamaması, durumudur. Çünkü kendini var eden asıl koşulları ile henüz tanışmamıştır ya da tanışmaktan kaçmıştır.

Bu bağlamda, fotoğrafın bu açmazın üzerinden nasıl geçtiğini örnekleyen fotoğrafçılardan biri, Benjamin’in de ayrıca özellikle üzerinde durduğu alman fotoğrafçı Eugene Atget’dir. Atget, 20.yy’ın başlarında boş Paris sokaklarını fotoğraflamaya başlamıştır. Fotoğraflarında o döneme kadar bilinen, gösterilen piktoryal Paris’in dışında bir Paris sunmuştur. Benjamin, bu fotoğrafların bir aura’ya sahip olmadığını belirtir. Tekrardan hatırlayalım: Benjamin’in iki farklı aura kullanımı vardır; ilki, biricik ve çağlar boyu süregelen özgün sanat yapıtının kutsal atmosferi, diğeri, gerçekliği saklayan perde, sahtelik. Burada Atget’in fotoğraflarıyla *aura*’nın ikinci kullanımına dair bir ilişki kurulmaktadır.



Resim 4: Eugène Atget, Rue de l'Hotel de Ville, (1921)

“Benjamin'in tanımına göre, fotoğraf zamansal ve uzamsal açıdan karmaşık bir imgedir ve tasvir ettiği gerçeklik çoktan geçmişe ait olur ama bunun karşılığında şimdiki zamanla, bakma eyleminin şimdiliğiyle bağlantı kurar.”⁵³ Dolayısıyla, Atget'in fotoğraflarının izleyiciye belli bir mesafesi olan yeri ve zamanı –auraya neden olan mesafedir bu, doğrudan “deneyimlenmeyi” tüm sadeliği ile izleyiciye getiriyor ve gösteriyor oluşudur. Hatta sırf bu yüzden Benjamin ya da Man Ray gibi sürrealist sanatçılar tarafından sürrealist fotoğrafın ilk örneklerinden olduğu dile getirilmiştir. “Atget'in hepsi de kolaylıkla gözden kaçabilecek, unutulmuş ve sıradan unsurların kaydına odaklanması, daha sonradan sürrealistlerin, şans, rastlantı ve *buluntu obje* ile bağlantı kurması aynı şeydir.”⁵⁴ Nitekim Sontag da; Man Ray, Rodchenko, Moholy-Nagy'nin yüzeysel gerçekliği manipüle eden çalışmalarından ziyade doğrudan en saf fotoğrafları daha sürrealist bulduğunu belirtmiştir. “Sürrealizm, fotoğraf uğraşının kalbinde yatan bir eğilimdir –kopya edilerek çoğaltılmış bir dünyanın, ikinci dereceden bir gerçekliğin, doğal görüşün algıladığından daha dar ama daha dramatik bir bakışın yaratılmasında gösterir kendisini.”⁵⁵ Ancak Atget'e, sürrealizm ile kurduğu ilişki değil, çalışmaları salt fotoğrafın sanat kapsamında değerlendirilmeye başlandığı ilk örneklerden olması nedeniyle tezin ilerleyen bölümlerinde tekrardan geri dönecektir.

3.1.2 Modernist Yaklaşımlar ve Üslup Arayışları

Fotoğrafın bir transkripsiyon olarak algılanması salt fotoğrafın sanat olarak nitelendirilmesinin önündeki en büyük engellerden biridir. Aynı zamanda çeşitli müdahaleler ile fotoğrafı resme yakın bir kılıfa sokmaya çalışmak modernizmin sanat disiplinlerini ayırıştırıcı karakterine uymamaktadır. Fakat fotoğrafın yine de benzersiz özelliğinden; yani bir transkripsiyon oluşu üzerinden yararlanarak özerk alanını inşa ettiğini görürüz.

Resim sanatının farklı yıllara tarihlenen ve ön plana çıkan yönelimleri, akımları, temsili, dışavurumcu, biçimci gibi belli kuramlar dahilinde ele alınmıştır. Bu kuramlar bir anlamda resim sanatını organize etmek ve okunur kılmak için oluşturulmuştur. Aynı şekilde

⁵³ Kathrin Yacavone, **Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekillliği**, Simber Atay ve Melih Tumen (çev.), 1.Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015, s67.

⁵⁴ Yacavone, s53.

⁵⁵ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Osman Akinhay (çev.), 1. Baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008, s63.

fotoğraf için de benzer bir kategorizasyona başvurulmuştur. Hatta fotoğrafın hem bilim hem sanat olma durumu icadından beri netleşmiş kategorileridir. Fotoğrafın ilk yıllarından beri gelen bir başka uzun soluklu ayırım ise, sanat olarak fotoğrafı ‘piktoryalist’ ve ‘purist’ olarak ikiye ayırır. Bu ayırım günümüzde daha çok manipüle edilmiş ve doğrudan fotoğraf şeklinde isimlendirilir.⁵⁶ Ancak bunlar geriye dönük bir kuramsal okumalar ile değil, fotoğrafın ne şekilde üretilmesi gerektiğine dair tartışmaların sonucu ortaya çıkmıştır.

Modern resmin en büyük destekçilerinden Clement Greenberg gibi, modern fotoğrafın da en büyük savunucularından biri Amerikalı fotoğraf tarihçi John Szarkowski olmuştur. Fotoğrafın resimden tamamıyla farklı biricik bir disiplin olduğunu ve fotoğrafın sadece fotografik malzemenin ve gramerin kullanımına dayanması gerektiği yönündeki modernist anlayışı benimseyen Szarkowski yazdığı *The Photographer's Eye* (1966) kitabında fotoğrafın beş karakteristik ögesini belirler. Bunlar sırasıyla: *Kendinde şey*, *Ayrıntı*, *Kadraj*, *Zaman* ve *Bakış açısı*'dır. *Kendinde şey*, fotoğrafın gerçekliğinin, gerçeğin kendisinden farklı olduğunu imler. Dönemin küratörlerinden William M. Ivins'ten alıntılanarak, “her zaman bir eylemin kabul edilen raporu eylemin kendisinden daha büyük bir öneme sahip olur; bizim ne düşündüğümüz veya nasıl davrandığımız rapora göredir, somut eylemin bizzat kendisine göre değil” şeklinde açıklık getirir.⁵⁷ *Ayrıntı*, fotoğrafın öznesinin daha önce görülmemiş ya da keşfedilmemiş anlamlara sahip olabileceğini betimler. *Kadraj* ise fotoğrafın kadrajının tasarlanmış değil seçilmiş olmasına yapılan vurgudur. *Zaman* anlaşılacağı üzere fotoğrafın şimdiki zamana yaptığı vurgudur. Aynı şekilde geçmiş ve geleceği ima eder. Dönemin en çok kabul edilen ve yinelenen özelliklerinden *Bakış açısı* ise, fotoğrafın bize dünyanın yeni görünümünü sunduğunu açıklar. İster bilgi ve yetenek ile ister belli bir doğaçlama ile üretilsin her bir fotoğraf bizim geleneksel görme alışkanlıklarımıza büyük bir saldırının parçasıdır ancak aynı zamanda fotoğraf bir kütüphane oluşturur, kamerayı sanat amaçlı kullananlar için ise laboratuvarıdır.⁵⁸ Bu yaklaşım Benjamin'in özellikle Alman fotoğrafçı Karl Blossfeldt'in yakın plan çekilmiş bitki fotoğraflarına açıklık getirirken başvurduğu bir çeşit optik bilinçaltı kavramının ardıdır. Benjamin de aynı şekilde fotoğraf makinesine görünen dünyanın, gözümüze görünen dünyadan farklı olduğunu dile getirmektedir.

⁵⁶ Terry Barrett, **Fotoğrafı Eleştirmek**, Yeşim Harcanoğlu (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012, s93.

⁵⁷ John Szarkowski, **The Photographer's Eye**, The Museum of Modern Art New York, 2007, s8.

⁵⁸ Szarkowski, s11.

“Psikanaliz nasıl sezgisel-bilinçsiz alanı açılıyorsa, fotoğraf da ilk kez olarak, görsel-bilinçsiz alanın farkına vardırılmakta”⁵⁹

Szarkowski'nin fotoğrafta öne çıkardığı bu öğeler hem önceki yıllara tarihlenen fotoğrafları okumada hem de genel olarak modern fotoğrafın inşasında büyük rol oynamıştır.

Fotoğrafın bize yeni bir görme alışkanlığı kazandırdığı gerçeği özellikle 1920'ler ve 30'larda dünyanın bir çok yerinde yaratıcı bir keşif dönemini başlatmıştır. Amerika'da Straight Photography olarak anılan Doğrudan Fotoğraf, Rusya'da Konstrüktivizm'in benimsediği fotoğraf türü, Almanya'da Yeni-Nesnelcilik ile ilişkili oluşan yeni bir fotoğraf anlayışı o dönem öne çıkan yönelimlendendir. Bu akımların hepsi daha öncesinde dünyayı göz hizasında gören resmin geleneksel yatay bakış açısını bozguna uğratmıştır. Hem kameranın göz hizasından başka yerlere konumlandırılması hem de kameranın tilt hareketi dünyanın yeni bir vizyonunun sunulmasına olanak sağlıyordu.

1920'lerde dönemin Sovyet Rusya'sında Konstrüktivistler yeni bir toplumsal düzenin oluşturulmasına ön ayak olmak üzere yeni bir sanatsal formun benimsenmesi gerektiğinin altını çizmiştir. Konstrüktivist sanatçıların aynı zamanda fotoğraf ile ilgilenmeleri bir propaganda aracı olarak afiş, tipografi, kitap gibi kitle iletişim araçlarına ilgi duymaları sebebiyledir. Yeni grafik bir dil oluşturma gayesi ile fotoğrafın tüm mekanik olanaklarından yararlanmak istemişlerdir.

Kendini konstrüktivizmin ideallerini hayata geçirmeye adanmış Alexander Rodchenko, afişleri, foto-montajları ve fotoğrafları ile ön plana çıkmaktadır. Özellikle bir diğer Konstrüktivist sinemacı Dziga Vertov'un dünyaya yönelik yepyeni bir bakış açısı ortaya koyma çabasından etkilenen Rodchenko bu yaklaşımı en radikal şekilde devam ettirir. Göz hizasında duran ve düz bakan geleneksel kamera kullanımını kesinlikle reddeder. Rodchenko yazdığı *The Paths of Contemporary Photography* (1928) adlı manifestosunda “insanı arzu dolu eğitmek için, gündelik tanıdık nesnelere, beklenmedik bakışlarla ve beklenmedik

⁵⁹ Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, Ali Cengizkan (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Yazı Görüntü Ses Yayınları, 2002, s11.

durumlarla ona gösterilmelidir. Nesnenin tam bir izlenimini sağlamak için yeni nesnelere farklı taraflardan tasvir edilmelidir”⁶⁰ şeklinde belirtmektedir.



Resim 5: Alexandr Rodchenko, Trumpet player (1930)

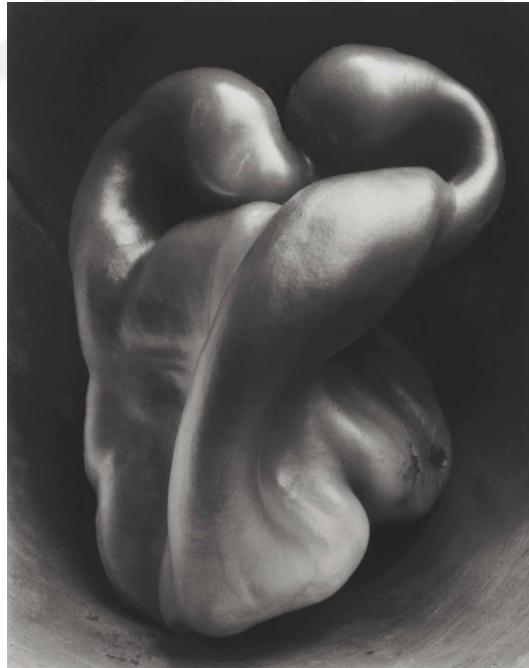
Konstrüktivistlerden etkilenen bir diğer Macar sanatçı László Moholy-Nagy, Alman Bauhaus ekolünün de benimsediği tüm teknik imkanlardan yararlanıldığı bir uygulamalı sanat fikrinin savunucusudur. Moholy-Nagy fotoğraf ile sanatın içine işleyen mekanikleşme sürecini şöyle değerlendirir: "sanatçılar (...) mekanikleşmenin sanatı taşlamaya götüreceği konusundaki evrensel korkuyu paylaşırlar. Yapım unsurlarının açığa çıkarılmasının, zihnin yapay bir şekilde uyarılmasının ya da mekanik aletlerin kullanılmasının tüm yaratıcı çabaları kısırlaştıracığından korkarlar. Bu korku asılsızdır, çünkü yaratımın tüm unsurlarının bilinçli çağrışımı daima bir olanaksızlık olarak kalmaya zorunludur.”⁶¹ Moholy-Nagy'nin herhangi bir şeyde olduğu gibi sanat yapıtının da sahip olduğu iletişim olanaksızlığının altını çizmesi aynı şekilde Duchamp'ın da “dildeki bütün aktarımlar eksiktir” ifadesiyle paralellik taşımaktadır. Moholy-Nagy aynı zamanda bir araç olarak fotoğrafın sanat olma ya da olmama sorunsalı ile de ilgilenmemiştir. Bu, özellikle Konstrüktivist ve Bauhaus ekolü sanatçıların,

⁶⁰ Museum Ludwig Cologne, **20th Century Photography**, TASCHEN, 2001, s544

⁶¹ Price, s43.

sanat yapıtı üreten el'den, sanat yapıtı üreten makineye geçişi, dönemin diğer bir çok sanatçıların aksine olağan karşıladıklarını göstermektedir.

Amerika'da piktoryalist üslubun reddi anlayışı ile benimsenen doğrudan fotoğrafçılık da, fotoğrafta benzer şekilde aracın saflığını gözetmiş ve yeni bir bakış açısı yakalamaya çalışmıştır. Ancak Konstrüktivizmin görsel bir ideoloji aracı olarak gördüğü fotoğrafı manipüle etmesi, bir tasarım objesi olarak kullanması, doğrudan fotoğrafçılıkta kabul edilecek bir yaklaşım değildir. Sanatçının her türden müdahalesini resimsellikle ilişkilendiren doğrudan fotoğrafçılık, salt fotoğrafın peşine düşmüştür. Biçime ve fotoğrafın teknik işçiliğine duydukları inanç Konstrüktivistlerin fotoğrafı araçsallaştırmasının aksine bir amaç, fotoğrafı, resim gibi bir sanat yapıtı üreten bir disiplin olarak nitelendirilmesini arzulamalarından kaynaklanmaktadır. Amerikan doğrudan fotoğrafında editör ve fotoğrafçı olan Alfred Stieglitz'in öncülüğünde Edward Weston, Paul Strand gibi isimler ön plana çıkan fotoğrafçılardır. Optik kusursuzluk gözetilen en önemli unsurdur.



Resim 6: Edward Weston, *Pepper No.30* (1930)

Ancak bu fotoğrafçıların da, iyi bir kontrast aralığının, geniş tonal değerlerin, keskin detayların daha iyi fotoğraf vereceğine inanmış olmaları onları baskı aşamasında çeşitli ufak

müdahaleler yapmaya yönelmiştir. Dolayısıyla en baştan reddettikleri resimsel üslubun ve nesnel bir kayıt olarak fotoğrafın doğrudan kullanımını ihlal ettikleri görülmektedir. Yine de modernistler tarafından doğrudan fotoğrafın, fotoğrafçılığın en iyi yaptığı şey olarak inanılır.

Benzer 1920’li ve 30’lu yıllarda Alman Yeni-Nesnelcilik (Neue Sachlichkeit) akımında da fotoğraf kullanılan araçlardan biri olmuştur. Yeni-Nesnelci fotoğrafçılar ressamın nesnel gerçekliği tasvir etme isteğini paylaşmış, ancak çoğunlukla, resimlerin büyük bir kısmının altında yatan toplumsal ve politik yorumlardan kaçınmışlar ve daha çok belgesel anlamda fotoğrafı ele almışlardır. Albert Renger-Patzsch’ın salt fotoğraf kullanımını ön plana çıkarması Amerikan doğrudan fotoğrafçılık üslubuyla benzerlik taşır. *Die Welt ist schön* (1928) (Dünya Güzeldir) adlı çıkardığı fotoğraf kitabında bitkilerden, fabrikalara geniş yelpazede konulara yer vermiş, tüm bunları bilimsel ilüstrasyonları çağrıştıracak şekilde fotoğraflamıştır. Dolayısıyla Renger-Patzsch’da da dünyayı fotoğrafın gözünden izleyiciye sunduğu prensibi hakimdir.

Tekrardan Szarkowski’nin modernist fotoğraf anlayışına dönecek olursak; kendisinin, “fotoğrafın gazete başlıkları ve temalarıyla bağını kopardığını, itibar görmek için konuya ihtiyaç duymaksızın kendi ayakları üzerinde durmasını sağladığını”⁶² görüyoruz. Buradan şu iki sonuç çıkıyor; hem bir sanat yapıtı olarak üretilen ve sergilenen fotoğraf, yazılı basında görünen fotoğraflar ile aynı statüde olmadığı; hem de bir fotoğrafın konusunu değil, biçimini en önemli unsur olarak değerlendirilmesi. Gerçekten de fotoğrafın yeni bir *bakış açısı* sunması, onun bir görsel deney olarak birbirinden farklı sanatçılar tarafından ele alınması kaçınılmaz olarak fotoğrafa biçimsel bir nosyon yüklemektedir. Öte yandan bir fotoğraf resmin aksine, bir müzede veya bir galeride, bir gazetede görüldüğü şekliyle görünür izleyicisine. Çünkü hem gazetede hem de müzede fotoğraflar orjinalinden çoğaltılmış baskılardır. Buradaki iki mecra arasındaki esas farkı oluşturan fotoğrafın biçimsel özellikleri değil; genel olarak fotoğrafın kullanımındadır. “Fotoğrafın anlamı, kullanılan başlığa veya birlikte kullanılan diğer fotoğraflara veya insan ve olayların nasıl resmedildiğine göre önemli ölçüde değişir”⁶³ Fransız fotomuhabir ve yazar Gisèle Freund bu sözünü fotoğrafın basılı görsel mecralardaki güvenilirliği kapsamında ele alıyordu ancak genel bir kabul olduğu için

⁶² Barrett, Fotoğrafi Eleştirmek, s227.

⁶³ Gisèle Freund, **Fotoğraf ve Toplum**, Şule Demirkol (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s132.

burada da kullanabiliriz. Bir fotoğraf tek başına anlamsızdır, çünkü *kodsuz*dur. Dolayısıyla bir fotoğrafı yalnız başına bir duvardan alıp bir gazetenin içine yerleştirdiğimizde veya masanın üzerinden alıp duvara astığımızda fotoğrafın bağlamı veya değeri değişmeyecektir. Fotoğrafın kullanımına dil üzerinden yaklaşan Sontag; “Wittgenstein’in sözcükler için ileri sürdüğüne benzer şekilde, anlamı oluşturan, kullanımdır –bu saptama tek tek her fotoğraf için geçerlidir”⁶⁴ şeklinde ifade eder. Yani fotoğrafa bakan kişinin fotoğrafı betimlemesi fotoğrafın anlamını oluşturur. Ve her fotoğraf sanat olarak nitelendirilebilir ancak bu nitelendirme resimdeki gibi koşulsuz önkabule dayanmaz. Bunun nedeni fotoğrafın sanat bağlamı dışında da bir araç olarak kullanılmasındır. Fotoğraf yapısı gereği özgül değildir. Biçimsel özelliklerini ön plana çıkarmasının sanat bağlamı açısından yetersiz oluşu bundan kaynaklanmaktadır.

20.yy’ın başlarından 60’lı yıllara dek modern fotoğrafı tayin etmede çoğunlukla biçimsel arayışlardan başlayarak kategorileştirme yapılmıştır. Diğer sanat pratiklerinden ayrılan özelliklerine yapılan vurgu belirleyici olmuştur. Siyah beyaz fotoğrafın daha sanatsal olarak değerlendirilmesinin altında resimle arasına koyduğu mesafe vardır. Kısaca resim heykel gibi kendine yer edinme arayışıdır modern fotoğraf. Ve resmin aksine nesnel gerçeklikle olan bağına hiç kaybetmemiştir.

Fakat, “fotoğrafı belirli konular ya da belirli tekniklerle kısıtlamaya yönelik her türlü girişim, fiilen ne kadar verimli sonuç vermiş olurlarsa olsunlar, alt edilmeye ve çökmeye mahkumdur” diyen Sontag, çünkü; herhangi bir görme biçimi fotoğrafın doğasında vardır, şöyle devam eder: Fotoğraf, görmenin hem oburca biçimi, ama hem de özel, apayrı bir biçimi olduğunun iddia edildiği müddetçe fotoğrafçılar sanatın kirli ama hala prestijli yuvalarına sığınmayı (çok açıkça savunamaları da) sürdüreceklerdir.⁶⁵

Modernist fotoğrafın en çok üzerinde durulan konu yeni bir bakış açısı, yeni bir deneyim, başka bir deyişle öncesinde deneyimlenmeyi sunması olmuştur. Bu konu tezin bir sonraki bölümünde, fotoğrafın kavramsallaşması sürecinde tekrardan önemli rol oynayacaktır.

⁶⁴ Sontag, s128.

⁶⁵ Sontag, s155-156.

3.1.3 1960’larda Fotoğrafın Kavramsallaşma Süreci ve Radikalleşmesi

Pop sanatı, minimal sanat ve kavramsal sanat akımları sonrası genel anlamıyla sanat, 60’lardan öncesi ve sonrası şeklinde konumlandırılmaya başlanmıştır. Bu sanatın sonundan sonraki sanat diğer her şey gibi fotoğrafı da araçsallaştırmış, fotoğrafın icadından beri süregelen ve net bir şekilde cevaplandırılmayan fotoğrafın sanat bağlamı tartışmalarının üstesinden gelmeyi başarmıştır. Bu bölüm kavramsal sanat olarak fotoğrafı ya da bir diğer deyişle kavramsal fotoğraf sanatını inceleyecektir.

“Fotoğrafın, görünümlere gönderme yapmada en baskın ve en “doğal” yol olması ancak yirminci yüzyılda ve iki dünya savaşı arasına rastlayan dönemde gerçekleşti. Fotoğraf, her şeyi yakından gören tanık olarak dünyanın yerine o zaman geçti”⁶⁶ Endüstriyel evrimini tamamlayan yani kitlesel iletişim aracı olarak yeterli hale gelen fotoğraf, sanatsal, bilimsel, ticari olsun olmasın herkes tarafından kullanılmaya başlanmış, böylelikle her şeyin görsel bir kaydı tutulur olmuştur. Berger bu durumu şöyle ifade ediyor: “bir fotoğrafın çekilmesi, tören olmaktan çıkıp bir “reflek”e dönüştü. Fotoğraf röportajcılığının bulunuşu –böylelikle resimler metni değil, metin resimleri izlemeye başladı.”⁶⁷ Bu, fotoğrafın bir anlatıyı destekleyici olması durumundan bizzat anlatının kendisine dönüşmesini belirtmektedir. Dolayısıyla artık fotoğrafın bizzat kendisi betimlenmeye başlamıştır. Ancak fotoğraftaki bu dönüşüm tam da onun *kodsuz* olma haliyle alakalıdır. Çünkü; “fotoğraflar çağrışım yapmaz. Kişi kararlı bir şekilde baksa bile, bir anlam, zeka ya da niyet sezemez. Anlamları metinle olan ilişkileridir.”⁶⁸ Bu, ayrıca doğrudan fotoğrafçılık gibi estetik özerklik arayan 60’lar öncesi modernist fotoğraf üsluplarının gözden kaçırdığı ya da görmezden geldiği bir argümandır. Diğer yandan, örneğin; sürrealistlerin çalışmalarına baktığımızda, fotoğrafın metin ile olan ilişkisini daha önceden farkına vardıklarını görmekteyiz. Magritte’in *Ormanda saklı (kadını) görmüyorum* (1929) adlı işi ele alalım: ortada bir kadın resminin imgesi vardır ve yazı olarak ormanda saklı kadını -bu kelime yerine imge gelir- görmüyorum yazmaktadır. Resmin etrafında ise sürrealist sanatçıların gözü kapalı olarak çekilmiş portre fotoğrafları vardır. Burada kullanılan metin hem çalışmanın bir parçasıdır hem de fotoğraflardaki kişileri

⁶⁶ Berger, Bir Fotoğrafı Anlamak, s69.

⁶⁷ Berger, A.G.E., s70.

⁶⁸ Price, s74.

betimler. Çalışmada tüm olan biten bellidir ve gösteriliyor, dışarıdan bir açıklama gerektirmez. Dolayısıyla fotoğrafların anlamı metin ile sınırlanmıştır. Sonuç olarak tekrardan fotoğrafın sanat olarak değerlendirilmesi onun ne şekilde kullanıldığına bağlı olduğu yorumu çıkar. Bu argüman, dil gibi bir iletişim aracı olma durumundan fotoğrafın kavramsal yapısını vurgulayan argüman ile paraleldir.

Fotoğrafın hızlı üretim özelliği yani görsel imgenin bu denli hızlı üretimi, elin varlığını ve becerisini yok sayan bir unsurdur. Elin ve becerinin yadsınması bir yapıtta zihinsel ve kavramsal süreci var edebilir. Keza, 60'ların sanatı bunun üzerinden tanımlanmaktadır. Aynı zamanda Amerikalı yazar Mary Price, elin kullanılması üzerine yapılan vurgunun dokunma duyusunun keyfinin –fotoğrafçılıkta olmayan bir keyif, öneminden kaynaklandığını⁶⁹ belirtmiştir. Resim ve heykel gibi plastik sanatlar bu dokunma duyusuna doğrudan hitap ederler. Ancak fotoğraf dokunma duyusuna hitap etmiyorsa elin kullanımını nasıl gösterebilir ya da göstermesine gerek var mıdır? Diğer taraftan, örneğin; matbaa'nın icadıyla birlikte esas ilginin el yapımı, biricik kitap nesnesinin kendisinden kitabın içeriğine, diline kayması gibi, fotoğrafın da aynı şekilde çoğaltılabilir olması ilginin fotoğrafın olası herhangi bir biricik değerinden fotoğrafın bağlamına kaydığı şekliyle ifade edebiliriz. Bu fotoğrafın kullanımına yönelik argümanı da desteklemektedir.

Kodak firmasının 19.yy'ın sonları reklam kampanyalarında “You press the button, we do the rest” (siz düğmeye basın, biz gerisini yaparız) sloganı yer alıyordu. Sonuçta fotoğraf üretimi yalnızca bir düğmeye basmaya dek indirgenmiştir. Dolayısıyla fotoğraf, fotoğraf makinesinin içinde *hazır* bulunuyordu. Yaratıcı kişi faktörünün bu derece saf dışı edilmesi bir anlamda fotoğrafın aslında bir hazır-nesne olarak kullanılabilceği yönünde bir durum yaratmaktadır. Örneğin, *buluntu fotoğraf* kavramı bunula ilişkilidir. Fotoğrafların *kodsuz* ve anlamının onu *bulan* kişi tarafından tayin edilebilir olmasından kaynaklanır. Daha açık bir ifadeyle, fotoğrafın sanat bağlamına çekilmesi, buluntu objedeki objenin kendi bağlamından sanat bağlamına çekilmesi ile benzer süreci izler.

Fotoğrafın kendi özeleştirisini gerçekleştirememesinin sebebi, bir anlamda, tüm bu seri üretilebilir, üretileni tekrar üretebilir, çoğaltılabilir, bir hazır-nesne olabilir, sanatçısını yok sayabilir şeklinde algılanmasından sakınmasına dayanmaktadır.

⁶⁹ Price, s48.

Yazının buradan sonraki bölümü özellikle Kanada’lı fotoğrafçı Jeff Wall’un “*Marks of Indifference*”: *Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art* (1995) başlıklı makalesinin izinden giderek fotoğrafın kavramsallaşma sürecini değerlendirecek.

60’lı yılların öncesi fotoğrafın henüz ‘avangard’ haline gelmediğini belirten Wall, diğer sanatların kendi kendini tahtından indirme ya da yapıbozum edimini fotoğrafın henüz gerçekleştiremediğini⁷⁰ söyler. Bu özleştiri kapsamında resim ve heykelin tasvir geleneğinden uzaklaştığını görürüz. Bu türden bir indirgemecilik modern olmanın adeta önkoşuludur. Ancak fotoğraf, diğer güzel sanatların tersine, tasvire alternatif bulamaz ve resmin radikalleşmesi gibi kendine eleştirel yaklaşamaz. Ama fotoğrafın sonuçta Modernist bir söyleme dönüşmesini sağlayan kendi tarihsel evrimi, diğer görsel sanatların aksine, tasvirten vazgeçememesi, dolayısıyla kendisinin tetiklediği söylenen modernizme katılamamasıyla belirlenir. Demek ki; “fotoğrafı modernist bir sanat olarak meşrulaştırma sürecindeki açmaz, bir resmin yaptığı gibi fotoğrafın vazgeçebileceği neredeyse hiçbir özelliğinin olmaması ve bu yüzden de Clement Greenberg’in “*Modernist Resim*” adlı yazısında gayet özlü biçimde formüle ettiği toplumların indirgemeci mantığına uyamamasıdır.”⁷¹ Greenberg’ci bir anlayışla fotoğrafın kendisine ait özelliklerinin altını çizerek onun bir sanat formu oluşturmaya yönelik çaba, resmin yassılığını vurgulaması şeklinde bir önerme gibi başarılı olamayacaktır. Çünkü bir fotoğraf, optik keskinliği, alan derinliği gibi doğasına ilişkin öğeleri resmin yassılığı vurguladığı gibi bir yaklaşımla vurgulayamaz. Bu öğeler birer tercih değil, kaçınılmaz olarak gerçekleşir. Örneğin; soyut dışavurumun yaptığı gibi resim yüzeyine boyanın dolaysız aktarımı, fotoğraf için geçerli gözükse de; fotoğrafın dolaysız aktarımı yani, imgeyi oluşturan makina, ressamın aldığı bir karara değil fotoğrafçının vazgeçemeyeceği bir olguya bağlıdır. Maurice Denis, resmin öncelikle boya olduğunu söylüyordu; bu bakış açısı ile fotoğrafın da öncelikle bir duyarlı yüzey, optik ya da ışık olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu öğeler resimdeki boya gibi bir tercih ve tertip mekanizmasına sahip değildir. Tasvirten vazgeçememesinin sebebini aslında bu durum açıklamaktadır.

⁷⁰ Jeff Wall, “Kayıtsızlık İşaretleri”: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları” / Tuncay Birkan (çev.), *Sanat Dünyamız*, Sayı: 84, 2002, s165

⁷¹ Wall, s170

Minimal sanat, özellikle Duchamp'tan sonra, bir sanat yapıtının dünyadaki diğer bütün nesnelere arasında bir nesne olarak nasıl geçerlilik kazandırabileceği ile ilgili genel sorunun tekrar gündeme gelmesinde önemli rol oynadı. Dolayısıyla minimal sanat yapıtı aslında kuramsal bir nesne idi. Aynı ifadeyi 60'lı yılların fotoğrafına da uygulayabiliriz; fotoğraf sanat uygulamasına kuramsal bir nesne –yani o uygulamayı yapıbozumuna uğratacak bir alet- olarak girmiştir⁷² çünkü hem sanat yapıtını üreten hem de sanat yapıtını belgeleyen bir araçtır fotoğraf.

Kosuth 60'lı yılların sanatçı profilini şöyle açıklar: “şimdi bir sanatçı olmak, sanatın doğasını sorgulamak anlamına geliyor. İnsan resmin doğasını sorguluyorsa, sanatın doğasını sorguluyor olamaz... Bunun nedeni, 'sanat' sözünün genel, buna karşılık 'resim' sözünün özgül olmasıdır. Resim, bir sanat türüdür.”⁷³ Bu, sanat disiplinlerinin özerk yapısını mesele edinmesinden öte sanat disiplinlerini araçsallaştıran avangard bir bakış açısıdır. Bu yaklaşım genel anlamda kavramsal sanatın da işleyiş prensibini de belirler. Kavramsal sanat uygulamalarının dil üzerinde yoğunlaşması, dilin en özgül olmayan bir araç oluşundandır. Fotoğrafın da bu bağlamda kavramsal sanatta kullanımına ilişkin sanat eleştirmeni Rosalind E. Krauss şunu söylemektedir:

“Kavramsal sanatın büyük bir bölümü fotoğraf başvuru yapıyordu. Bunun, büyük bir olasılıkla, iki nedeni vardı. İlki, Kavramsal sanatın sorguladığı sanat, sözgelimi yazınsal ya da müziksel olmaktan çok, görseldi ve fotoğraf görsel alana bağlı kalmanın bir yolu idi. Ama ikincisi (güzelliği de zaten buradaydı), bu alanda kalışının kendisi özgül değildi. Fotoğraf, yapısal bir öğeye bağımlı olması nedeniyle özerklik ya da özgüllük fikrine derinden karşı olarak anlaşılıyordu. Böylece daha baştan heterojen yapıdaki –her zaman görüntü ile metnin potansiyel bir karışımı olan- fotoğraf, asla özgüllüğe inmeyen sanatın doğasına ilişkin bir araştırmayı yürütmenin ana aracı haline geliyordu.”⁷⁴

⁷² Rosalind E. Krauss, “Fotoğraf'ı Yeniden Keşfetmek” / **Fotoğraf Neyi Anlatır**, Derleyen: Caner Aydemir, 3. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2013, s49.

⁷³ Joseph Kosuth, **Art After Philosophy**, 1969.

⁷⁴ E. Krauss, A.G.E., s49.

Dolayısıyla, sanat fotoğrafçılığını modern sanatın resim geleneklerine biraz fazla rahat biçimde bağlı olduğunu gören 60'lı yılların kuşağı, fotoğrafın bu özgül olmayan yapısını kullanarak buna bir son vermek, fotoğraf sanatını radikalleştirmek istemişlerdir. Bunu da o sırada ellerinde bulunan en sofistike araçla, yani avangard geleneğiyle birlikte anılan sanat özeleştirisiyle yapmışlardır.⁷⁵

Bu kapsamda Wall, “fotoğraf modernist sanatın zorunlu hale getirdiği türden bir dönüşlülüğe* (reflexivity) katılmak için, kendi zorunlu koşulunu, “bir-nesne-oluşturan-bir-tasvir” olma koşulunu devreye sokabilir”⁷⁶ demiştir. Bir nesne oluşturan bir tasvir söylemi ise fotoğrafın minimal sanatın veya kavramsal sanatın sanat nesnesi olarak değerlendirdiği nesnenin yerine geçmesi durumudur. Ve Wall, fotoğrafın kuramsal bir nesne olarak kullanımında iki metodun altını çizer: bir, fotoğrafın *belge* olarak kullanımı, iki, *amatörleşme*. Fotoğrafın belge olarak kullanımı esasında foto-röportaj’ın taklit edilerek sanat yapılabileceği inancına dayanmaktadır. Nitekim bu taklit avangardın en başvurduğu yöntemlerdendir. Bu nedenden dolayı kitle iletişim araçları gibi özerk olmayan sanat formları kullanılmıştır. “Seurat’ın Art Nouveau posterlere öykünmesinden, Pop Art’ın ucuz reklamlar parodisine bir dizi Modernist uygulama, taklidi kendi yararına çevirme olanaklarını araştırmıştır. Ve yapıtlarını başka yapıtlardan alınmış öğelere dayandıran sanatçıların 1980’li yıllarda gösterdiği gibi, hiçbir şey bünyesel açıdan bu kişisizleştirme stratejisine “belleği olan ayna”, yani fotoğraf kadar elverişli değildir.”⁷⁷ Fotoğrafın belge olarak kullanımı bünyesinde iki yönelim barındırmaktadır; ilki, yeni performans türlerinin kaydı olarak fotoğraf; ki bu gruba Richard Long, Michael Heizer gibi sanatçılar dahil olur; diğeri, foto-muhabirliği taklit eden doğrudan ama mesafeli fotoğraf denemeleri, bu grupta da Dan Graham, Douglas Huebler gibi sanatçıların çalışmaları yer almaktadır. Aynı şekilde amatörlizm de fotoğrafın belge olarak kullanımının devamında kişisizleştirme esasına dayanmaktadır. Bu gayri şahsileştirme aynı zamanda fotoğrafta başka türlü uygulanamayacak olan radikal indirgemeci bir yöntemdir. Wall, bu duruma sanatçının, sanatçı olmadığı halde fotoğraf çeken sanatçı-olmayan birini taklit etmesi şeklinde açıklık getirir.

⁷⁵ Wall, s165.

(*) Buradaki dönüşlü kavramına seri – serializm farkı bölümünde tekrar geri dönüş yapılacaktır.

⁷⁶ Wall, s165.

⁷⁷ E. Krauss, Fotoğraf Neyi Anlatır, s50.

“Fotoğrafın yarattığı temel şok, daha önce hiç olmadığı bir biçimde, görülür dünyanın deneyimlendiği yoldan deneyimlenebilen bir tasvir sunmuş olmasıdır muhtemelen. Dolayısıyla bir fotoğraf, konusunu, deneyimin nasıl olduğunu göstererek sunar; bu anlamda "deneyimin deneyimi"ni sunar ve bunu tasvirin anlamı olarak tanımlar.”⁷⁸ Bu yaklaşım bir önceki modernist fotoğraf bölümünde ön plana çıkan modernist fotoğrafın yeni bir bakış açısı ile yeni bir deneyim alanı sunduğu ve daha öncesinde deneyimlenmeyi fotoğrafın olanakları ile yakalayabilir olma durumunun anti-tezi niteliğindedir.

Douglas Huebler, Ed Ruscha, John Baldessari, Dan Graham, Robert Smithson gibi sanatçıların fotoğraf aracılığı ile ürettikleri kavramsal sanat çalışmalarının neden olduğu şok aynı zamanda bu deneyimin deneyimini sunmalarından kaynaklanır.

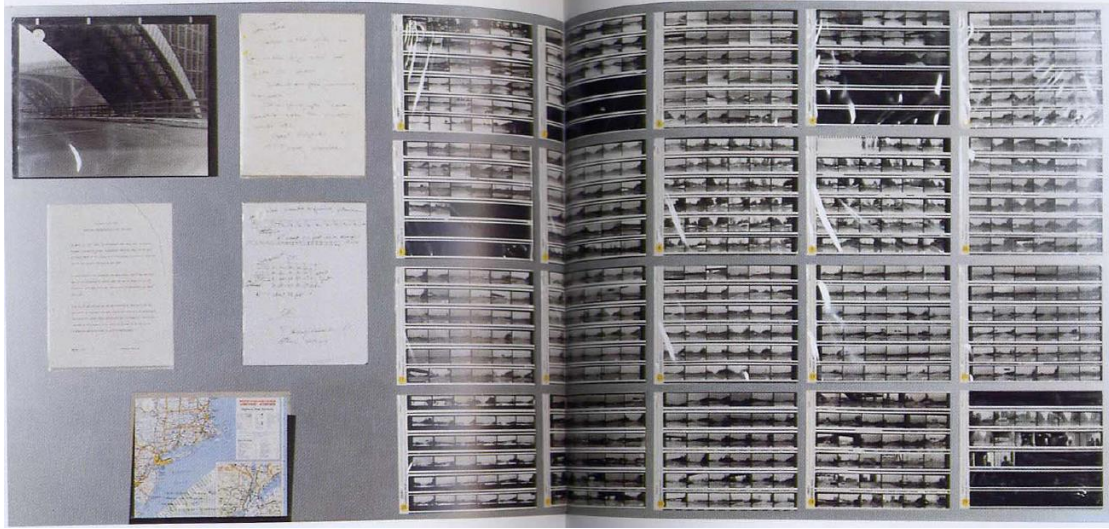
Örneğin; *Homes for America* (1965-67) çalışmasında Graham, tipik Amerikan banliyö evlerinin fotoğraflarını kullanmıştır. Ve fotoğraflara yeni şehir yaşamının sıralı evleri hakkında metinler eşlik etmektedir. Bir dergi makalesi gibi taşarlanmış çalışmada, ardışık evlerin potansiyel renk ve üslup varyasyonları incelenmiştir. Metni ve belge olarak fotoğrafları birleştiren Graham fotoğrafın kendisini sanat olmayan foto-röportaj formunu avangard bir tutumla kullanmıştır.



Resim 7: Dan Graham, Homes for America, (1966-67)

⁷⁸ Wall, s173.

Huebler, *Variable Piece No.48* (1971) çalışmasında bir dizi döküman olarak fotoğraf kullanmıştır. Fotoğraflara aynı zamanda çalışmayı sergileyeceği galerinin sahibine yazılmış bir mektup, bir harita ve fotoğrafların dizilimini belirten bir eskiz eşlik eder. Sanatçının evinden galeriye giden yol üzerinde çekilmiş ve gidildiği yolu gösteren 650 fotoğraf vardır. Huebler ayrıca bir kişiden bu fotoğraflar arasından ‘en estetik’ olanı seçmesini istemiştir ve o fotoğraf büyütülmüş olarak yeniden basılarak diğer tüm fotoğraflar ile birlikte sergilenir. Huebler’e göre “bu belgeler estetik bir düzeyde ilgi çekici değildir, yani kendilerine özgü ‘sanat eserleri’ değildirler. Bu belgeleri ‘resim’ ile ‘dil’ arasında mutlak bir arada bulunma durumunu kaydetmek için kullanıyorum.”⁷⁹ Dolayısıyla yapıt algısal deneyimin ötesinde çeşitli belgeler aracılığı ile zihinsel olarak kavranabilir olmuştur.



Resim 8: Douglas Huebler, *Variation Piece No.48* (1971)

Huebler’in bu çalışmasının ele alınmasının sebebi sadece Wall’un kategorilediği şekliyle fotoğrafı döküman olarak kullanması değil aynı zamanda çalışmasını bir ardışık sistem üzerine konumlandırmasıdır. Çünkü topografik fotoğraf da benzer bir yaklaşım üzerinden gitmektedir ve bir sonraki bölümde bu konuya açıklık getirilecektir.

⁷⁹ 20th Century Photography, s281.

3.2 DİZGE OLARAK FOTOĞRAF

3.2.1 Erken Dönem Seri Fotoğraf Çalışmaları

Önceki yıllara tarihlenen seri olarak üretilmiş fotoğrafları incelemek, çağdaş fotoğraf sanatında ardışık ve sistematik bir şekilde üretilmiş kavramsal fotoğraf çalışmalarına bakmadan önce bir temel oluşturacaktır. Çünkü üretim amaçları ya da genel yapıları farklı olsa da metodolojileri ve fotoğrafı araçsallaştırmaları bakımından benzerlik taşımaktadır.

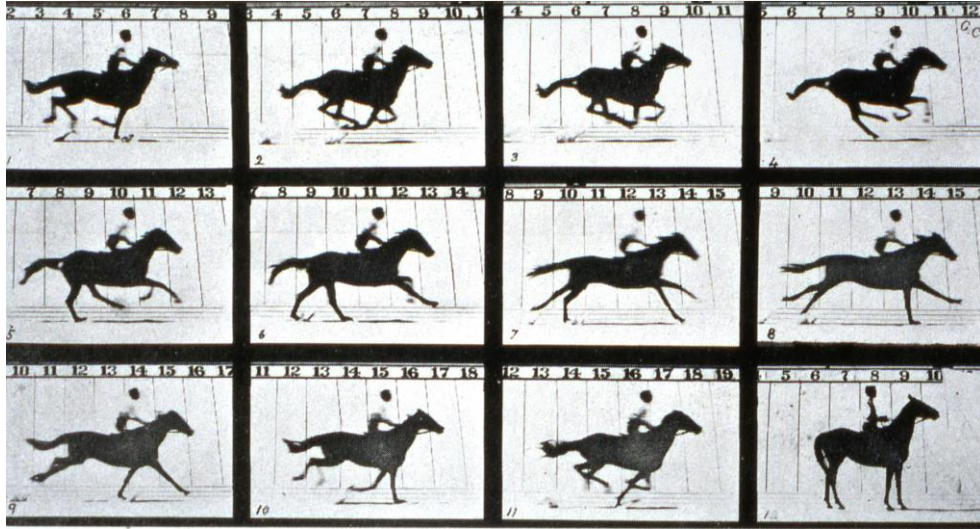
Nesnel bir kayıt aracı olduğu yönündeki kabulü, fotoğrafın genel olarak belge, zabıt hatta kanıt olarak kullanılmasına sebep olmuştur. Bu durum öncelikle devlet erklerinin ilgisini çekmiş ve bir çok sipariş fotoğraf çekimleri talep etmişlerdir. 19.yy. ortalarına denk gelen fotoğraf kullanımının yaygınlaştığı zamanda Fransa, İngiltere gibi ülkelerde devlet arşivi için geniş çaplı bir fotoğraf üretimi başlanmıştır. Belgelenmesi ilk tercih edilen konulardan biri ulusal kültür mirası niteliğinde olan mimari ve anıtsal yapılar olmuştur. Aynı zamanda fotoğrafın potansiyel gücünden polisiye ve askeri alanlar da yararlanmak istemişlerdir. Sanıkların takibini kolaylaştırmak ya da suçluları teşhis etmek amacıyla tüm vatandaşlar fotoğraflanmaya başlamış ve bundan dolayı insanlar yanlarında kartvizit formatındaki kendi portre fotoğraflarını kimliklerinin belirlenmesi amacıyla yaygın bir biçimde kullanmaya başlamıştır.

Öte yandan kentlerin endüstriyel gelişimleri hem belge hem de propaganda aracı olarak fotoğraflanmaya başlamıştır. Dönemin sanayisi, demirin ve buharın yükselişi ile sayıları artan fabrikalar, köprüler, demiryolları fotoğrafın eşlik ettiği alanlardandır. Burada fotoğraf tüm bu inşaat süreçlerini başından sonuna dek takip ederek seri bir biçimde kullanılmıştır. “Alman fotoğrafçı Alois Locherer, “Bavaria” anıtını oluşturan öğelerin üretimi üzerine bir röportaj gerçekleştirir; bir inşaatın evrelerini betimleyen, fotoğraflı “seyir defteri” türünün ilk örneğidir bu.”⁸⁰ Fotoğraf benzer şekilde tıp alanında da envanter oluşturmak amacıyla sıklıkla kullanılır olmuştur. Özellikle ruh doktorları fotoğraftan daha çok sistematik bir şekilde yararlanmaya başlamışlardır. Hastalarının ya da genel olarak ruhsal hastalıkların tedavi süreçlerini yakından takip etmek amacıyla fotoğraflamışlardır.

⁸⁰ Quentin Bajac, **Karanlık Odanın Sırları**, 3. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ali Berkay (çev.), 2012, s78.

Fotoğraf icadından beri çeşitli kamusal alanlarda bir envanter oluşturma niyetiyle başvurulan bir araç olmuştur. Fotoğrafın bu aracı işlevinden yararlanarak ve seri şekilde fotoğraf üreten aynı zamanda bireysel fotoğrafçılarda da görmekteyiz. Bu bölümde incelenecek fotoğrafçılar; İngiliz fotoğrafçı Eadweard Muybridge, Alman fotoğrafçılar August Sander ve Karl Blossfeldt ve Fransız fotoğrafçı Eugene Atget olacaktır.

Muybridge'in en bilinen çalışması *The Horse in Motion* (1878) adlı fotoğraf serisidir. Amerika'da o dönem popüler olan bir at dört nala koşarken tüm ayakları yerden kesiliyor mu? sorusu bu çalışmaya önyak olmuştur. Bir platform ve 10'dan fazla kamera yardımıyla oluşturduğu düzenekte atın dört nala koşuşunun ardışık bir şekilde fotoğraflarını çekmiştir. Bu çalışmanın önemi ilkel bir sinema/hareketli görüntü olmasından öte aynı zamanda insanın daha öncesinde çıplak gözüyle deneyimleyemediği bir nesnel gerçekliği açığa çıkarmış olmasıdır. Muybridge bu tekniği daha sonra başka bir çok canlıya uygulamıştır. Muybridge'in fotoğrafı kullanım şekli tamamıyla mesafeli ve bilimseldir. Onu ilgilendiren şey fiziksel hareketin kişisellikten uzak analizidir.



Resim 9: Edward Muybridge, *The Horse in Motion* (1878)

Bir diğer bilimsel yaklaşan ve fotoğrafın teknik olanaklarından yararlanan fotoğrafçı Blossfeldt'tir. Yakın plan çektiği bitki fotoğrafları ile tanınan Blossfeldt, Muybridge'e benzer bir şekilde daha öncesinde dikkat edilmediği halleriyle bitkilerin görsel temsillerini oluşturmuştur. Fotoğrafçının yaklaşımı biçimsel bir estetik yakalamak değil, bir arşiv

oluşturma çabasıdır. Nitekim kendisi bir heykeltıraşı ve “1898'de Berlin'deki Sanat ve El Sanatları Koleji'nde öğretmenlik yapmaya başladı ve burada “*Canlı bitkilerden sonra modelleme*”, “*Sanat ve el sanatlarında bitki*” vb. adlı derslerinde kullanmak üzere bitki fotoğraflarından oluşan bir arşiv kurdu”⁸¹ Blossfeldt'in bu tutumu, fotoğrafı sanatsal bir arayıştan ziyade bir taksonomistin kullandığı şekliyle örtüşür.

Blossfeldt'in fotoğrafları sınıflandırma yöntemi özellikle Sander'in çalışmalarında daha bariz bir şekilde okunur. Sander'in projesi 1911 yılından itibaren çekmeye başladığı Alman toplumunun fotoğraflarından oluşur. Bilimsel bir yaklaşıma yakın, tarafsız bir şekilde her meslek grubundan insanları fotoğraflayarak toplumun bir tipolojisini çıkarmaya çalışır. Fotoğrafı çekilen her insan belirli bir mesleğin, toplumsal sınıfın bir göstergesi haline gelir. Bejmamin, Sander'in fotoğrafları için şöyle der: “Organların doğasını ve tarihini anlayabilmemizi sağlayan karşılaştırmalı anatomi gibi, burada da fotoğrafçı, kendisini ayrıntı fotoğrafçısının ilerisinde bir yere yerleştiren bilimsel duruş kazanarak karşılaştırmalı bir fotoğraf üretmiştir.”⁸² Fotoğrafın bu şekilde toplumları işlevlerine göre gruplandırma amacıyla kullanımı sanattan yoksun bir sunuş sağlamaktadır. Keza Sander'in bu konuya yönelmesi sanatsal veya bilimsel bir arayışın sonucu değil dönemin bir dergisinin siparişi ile gerçekleşmiştir.

Atget'nin en bilindik çalışmaları 1898 yılından itibaren Paris'in boş sokaklarında çekilmiş fotoğraflardan meydana gelir. Bu fotoğrafların üretimine neden olan hadise ise, dönemin Paris valisi Georges-Eugene Haussmann'ın öncülüğünde planlanmış büyük çaplı bir kentsel dönüşüm projesidir. Radikal bir şehir planlamasına tabi tutulan kentin tüm çehresi değişmiştir. Dolayısıyla kentin henüz değişmeyen bölgelerinin fotoğraflarına bir ilgi doğmuştur, sebebi; o bölgelerin de yakın bir tarihte değişecek olmasıdır. Bunu kendine fırsat bilen Atget, potansiyel yıkılacak olan evleri, dükkanları fotoğraflamaya başlar ve böylelikle şehrin ve kırsalın geniş bir görsel envanterini oluşturur. Atget'in konusuna yaklaşımı diğer fotoğrafçılar gibi mesafeli ve soğuktur. Benjamin'in deyişi ile *birer suç mahalli gibi* fotoğraflanmıştır. Fotoğrafların genel anlamda herhangi bir belgesel fotoğraf olarak anılmasından ziyade belge niteliğinin ön plana çıkmasının nedeni belgesel fotoğrafın bir

⁸¹ 20th Century Photography, s263.

⁸² Benjamin, Fotoğrafın Kısa Tarihi, s28.

üslubun ötesinde bağlam ile yakından ilişkili olmasına dayanır. Yoksa Atget'in fotoğrafı araçlaştıran bu yöntemi aynı şekilde Düsseldorf'un boş sokaklarını fotoğraflamak için de kullanılabilir. Örneğin; Alman fotoğrafçı Thomas Struth'un 1970'li yılların sonlarında ürettiği *Düsseldorf* adlı fotoğraf serisinde benzer üslup vardır. Sıradan sokakların yolun ortasına yerleştirilmiş bir kamerayla sistematik bir şekilde fotoğraflanması, vurguyu fotoğrafı çeken kişiden sokağın kendisine yöneltir.



Resim 10: Thomas Struth, Düsseldorfstrasse (1979)

Atget'in yaklaşımı bu denli sistematik olmasa da fotoğraflar bir envanter yerine geçmektedir. Ayrıca kendisinin Man Ray gibi sürrealistler tarafından Dadacı veya Sürrealist olarak anılmasından rahatsız olan Atget, “resimlerim hiçbir şey değil; sadece belgedir”⁸³ şeklinde itirazını aktarmıştır. Bir anlamda bu envanterin oluşumunu sağlayan faktör “fotoğraf makinesini kendi başına bıraksanız ancak bu denli peşin hükümlülük içermeyen, işlevsel fotoğraflar elde edebilirsiniz”⁸⁴ ifadesinin sonucudur.

Bu fotoğrafçıların çalışmaları kısaca anlatılırken çevre koşullarına ve bu çalışmaların üretilmelerine neden olan konulara da değinilmesinin sebebi esasen fotoğrafın kendisinin verilen örnekler için başvurulan bir araç olduğunun altını çizmektir. Çünkü bu araçsallaştırma aynı şekilde olmasa da kavramsal sanat olarak fotoğrafın da araçsallaştırılmasına yakındır.

⁸³ Handan Dayı, *Seri Fotoğrafta Zaman Kavramı*, Sanatta Yeterlik Tez Metni, M.S.G.S.Ü., 2013, s28.

⁸⁴ Nazif Topçuoğlu, *Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi*, Sayı: 20, s107.

Sander, Atget gibi fotoğrafçıların nispeten sistematik çalışmalarını kavramsal sanatın erken örnekleri olarak yorumlamak bununla ilintilidir.

Ayrıca adı geçen bu fotoğrafçıları ele alan metinler, onların özellikle bilimsel yöntemlere yakın olduklarını sıklıkla belirtmektedir. Bunun en temel nedenlerinden ikisi diyebileceğimiz maddelerden biri, fotoğrafların öncelikle sanatsal bir başlangıç noktalarının olmaması, diğeri ve daha önemlisi ise seri olarak üretilmelidir.

3.2.2 Seri – Serializm Farkı

Topografik ya da kavramsal fotoğraf sanatının benimsediği metotlardan biri olarak serializm (ardışık olma) genel prensip bakımından seri üretilmiş sanat yapıtlarından ayrılır.

Bir çok sanatçı seriler halinde yapıt üretmiştir; Monet'in *Rouen Cathedral* (1892-93), de Kooning'in 1940'lı yılların sonundan itibaren yapmaya başladığı *Woman*, 50'li yıllara denk gelen Giorgio Morandi'nin *Bottles* natürmort serileri örnek olarak gösterilebilir. Bu resimler belirlenen bir konunun farklı varyasyonlarının üretimi ile meydana gelmişlerdir. Öte yandan Alfred Stieglitz'in *Equivalent* adlı seri çalışması 1925-34 yılları arasında çektiği bulut fotoğraflarından oluşmaktadır. Ancak seri dahilindeki tüm bu çalışmaların bir araya gelişleri, kuralları üretimleri öncesinde belirlenen bir sisteme bağlı kalınarak değil, konunun açık bir şekilde devamlı olarak araştırılmasıyla gerçekleşmiştir. Seri çalışma tamamlanmış olsa da teorik olarak ucu açıktır ve devam edebilir. Ancak "seri halinde resim yapmak serial olmak zorunda değildir. Belirli bir seri içinde ne işlerin adedi ne de temanın benzerliği onu serial yapmaz. Serializm, daha çok, belirli karşılıklı ilişkiler, yapının ve sözdiminin titiz, tutarlı olması tarafından belirlenir: Serial yapılar, farklılaşmış bir bütün içindeki bir çalışmanın diğer çalışmaya* bağlandığı bölünmez tek bir işlem tarafından üretilir."⁸⁵ Buradaki tek bir işlem, ardışık yapıların uygulamanın öncesinde belirlenmiş olmasına yapılan vurgudur. Daha toparlayıcı bir ifadeyle, seri, bütünü oluşturan her bir çalışmanın ayrı bir çalışma olarak

(*)İngiliz sanatçı John Coplans'ın *Serial Imagery* (1968) adlı sergisine eşlik eden makalesinde birbirine bağlanan şeylerden çalışma olarak bahsetmesinin sebebi onların ayrı fotoğraflar oluşudur, yoksa fotoğraf kullanılmadan üretilmiş serial çalışmalarda, örneğin; Carl Andre'nin yerleştirmeleri, çeviri sırasında çalışma yerine birim de kullanılabilir.

⁸⁵ John Coplans, **Serial Imagery**, Pasadena Art Museum, 1968, s77.

değerlendirilebileceği, serial ise çalışmaların ayrı ayrı değerlendirilemeyeceği, bütünün tek bir yapı olarak algılanması ile ortaya çıkar.

1960'lı yıllardan itibaren yaygın bir metot olarak benimsenen serializm'in temel prensiplerini Amerikalı kavramsal sanatçı Mel Bochner, çalışmanın kendi koşullarının ya da iç bölümlerinin ortaya çıkışı sayısal ya da başka bir biçimde sistematik olarak önceden belirlenmiş bir süreç ile gerçekleşir ve düzen uygulamadan önce gelmelidir⁸⁶ şeklinde açıklar. Bochner, Eadward Muybridge'in fotoğrafları, Thomas Eakins'in perspektif çalışmaları, Jasper John'sun sayıları, Judd ve Sol Lewitt gibi sanatçıların çalışmaları için serial mantık kullanılarak üretildiğini belirtir.

Muybridge'in fotoğrafları, kamera önünde gerçekleşen aksiyon sürecini sistematik olarak bölmesiyle belirli zaman dilimlerini ardışık şekilde sıralamıştır. Ayrıca bu sekansı bölümleyen tüm fotoğrafların yalnızca seri olarak gösterimi, vurguyu her bir fotoğrafta görünen bağımsız bir hareket anından, hareketlerin birbirleriyle olan ilişkisine yönlendirir. Bir sanat yapıtında, genel önemin birimlerinden çalışmanın bütününe kayması durumunu Sol Lewitt "sanatçı modüler bir yöntem kullanırsa, genellikle yalın ve kullanışlı bir biçim seçer. Biçimin kendisinin çok sınırlı bir önemi vardır. Çalışmanın sözcüğüdür o. Temel birimin ilgi çekmeyecek bir biçimde olması en olumlusudur."⁸⁷ sözleriyle destekler. Böylelikle her birim aynı öneme sahip olur, herhangi bir parça ön plana çıkmaz. Herhangi hiyerarşik bir ilişki olmamasından dolayı, çalışma dahilindeki bir birim doğrudan bir sonraki ve bir önceki birim tarafından tanımlanır hale gelir. Bu çözümleme August Sander'in fotoğraflarına da tipolojik oldukları ölçüde uygulanabilir. Çünkü kategorizasyonun kendisi genel anlamda serialist yaklaşımla değerlendirilir.

Benzer şekilde Rauschenberg'in *Seven White Panels* (1951) ve Ellsworth Kelly'in *Colors for a Large Wall* (1951) adlı resimleri de temelinde serializmin bir alt türü olan modüler yapıya sahiptirler. Modüler çalışmalar standart bir birimin tekrarına dayanmaktadır. Carl Andre'nin de çalışmalarında benimsediği temel prensip budur. "Bu birim herhangi bir şey olabilir, temel formunu değiştirmez, ancak birimlerin birbirine bağlı olduğu noktalar

⁸⁶ Mel Bochner, "Serial Attitude", *Artforum*, Vol.6, No.4, 1967, s29.

⁸⁷ Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, Vol.5 No.10, 1967.

değişebilir. Özdeş birimlerin eklenmesi basit gestalt görünümünü değiştirebilirken, bu nispeten karmaşık olmayan bir düzen sağlar.”⁸⁸

Serializmin kullandığı tekrarlı yapılar sadece görsel sanat alanlarında değil müzikte de kendini belirgin bir şekilde göstermiştir. Özellikle Avusturyalı müzisyen Arnold Schoenberg’in 1920’li yıllara denk gelen *oniki-ton tekniği* serial sistemin temelini oluşturur. Serial müzikte nota yazımı permütasyon gibi aritmetik ile önceden belirlenir. Böylelikle müzisyen, tasarladığı sistem içerisinde her bir sonraki nota için vermek zorunda olduğu kararlarından kurtulur. Minimalist müzik de benzer prensibi devam ettirir. Müziğin bileşenleri armoni, melodi ve ritim en temel prensiplerine kadar indirgenir. Minimalist müziğin kullandığı modüler yapılar ve tekrarın bir sonucu olarak bir anlamda kendisini meydana getiren koşulları görünür kılar. Minimal sanatın üç boyutlu nesnelere için geçerli olmasa da Amerikalı sanat tarihçi Benjamin Buchloch’un erken-kavramsal sanatçılar dediği Niele Toroni, Daniel Buren gibi sanatçıların resimlerinde de benzer sonuç görülür. Bu sanatçıların kullandığı grid sistemi dikkati boyanın ve yüzeyin kendisine yöneltir.

Öte yandan tekrarlı yapıların kullanımına yönelik, Donald Judd ve Philip Glass gibi sanatçıların çalışmalarının dönüşlü (reflexive) bir boyutu olmasını amaçlarlar. İzleyicileri, söz konusu çalışma hakkındaki kendi deneyimlerini düşünmeye teşvik ettikleri için, yapıtlar bizzat kendileri hakkında (tekrar eden dizilerin müzikteki zamansal farkındalığımızı etkilemesi hakkında düşünmek gibi) olduklarını söyleyen Amerikalı düşünür Noel Carroll, minimal sanat genellikle yalınlığı sayesinde, onunla ilgili deneyimize dönüşlü bir duruş oluşturmada başarılı olur. Bize, sanat yapıtının çok kısıtlı duyarlılık parametreleri aracılığıyla, yapıtın bize nasıl hitap ettiği üzerinde düşünmekten başka pek bir şey bırakmaz⁸⁹ şeklinde devam eder.

Sonuç olarak, Bochner’in de belirttiği gibi, serializm bir üslup değil bir metottur. Seri sanatın böyle bir önkoşulu yoktur ayrıca serial sanat kompozisyon yerine düzenlemeler ile sanat yapıtını meydana getirir. Serializm aynı zamanda sayılabilir bileşenlerin görünürlüğü üzerinden oluşur. “Sanatçının amacı izleyiciye bilgi vermektir... Öznellikten kaçınarak sonuca varmak için önceden belirlenmiş olanı takip eder. Şans, zevk veya bilinçsizce hatırlanan formlar sonuçta hiçbir rol oynamaz. Serial sanatçı güzel ya da gizemli bir nesneyi üretmeye teşebbüs etmez, ama sadece onun önceden belirlenenin sonuçlarını kataloglayan bir katip

⁸⁸ Bochner, *Serial Attitude*, s29.

⁸⁹ Carroll, s197.

olarak işlev görür.”⁹⁰ Sanat yapıtı üretiminde böylesi bir metodun benimsenmesi kavramsal olarak gerçekleşebilir.

3.2.3 Topoğrafik Fotoğraf

Bu bölümün izleğini genel olarak *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (1975) adlı sergide yer alan sanatçılar ile birlikte Ed Ruscha'nın fotoğraf çalışmaları oluşturacaktır. Sergide yer alan fotoğraflar 60'ların ve 70'lerin Amerika'sının batı yakasında inşa edilen yeni yerleşkeleri ve bölgenin genel topoğrafyasını göstermektedir. Topoğrafik fotoğraf esas olarak konusu topoğrafyanın fotoğraflarını belirtse de adı geçen sergiden dolayı aynı zamanda sanatsal bir tavır olarak da nitelendirilir olmuştur. Dolayısıyla yazının buradan sonraki bölümünde topoğrafik fotoğraf şeklinde telaffuz edilen tür özellikle bu bağlamda ele alınacaktır. Topoğrafik fotoğrafın Jeff Wall'un dile getirdiği kavramsal fotoğrafın prensipleri ve serialist metot üzerinden kavramsal sanat ve minimal sanat ile arasındaki ilişki temellendirilecektir.

Yeni Topoğrafikler sergisi küratörü William Jenkins sergideki fotoğrafların görünümü üzerindeki fotoğrafçıların etkisi minimal, asgari düzeydedir⁹¹ şeklinde dile getirmiştir. Tanımlamada minimal kelimesinin tercihi bile yalnız başına izleyicinin fotoğrafları minimal sanat ile bir karşılaştırma yapmasına yetecektir. Ayrıca eleştirmen Andy Grundberg; bu fotoğrafların “minimalizm ile derin ama görünüşte tesadüfi bir benzerlikleri var. Fotoğraflar bozuk kentleşmeyi en kötü şekilde gösteren sade belgelerdir ama aynı zamanda temel, doğrusal bir geometriye indirgenmişlerdir”⁹² şeklinde ifade ettiği yazısının başlığı *minimalist görseller* ile başlamıştır. Bir diğer makale, Lewis Baltz, Hilla ve Bernd Becher gibi sanatçıların Yeni Topoğrafikler sergisindeki fotoğrafları için “estetik ya da duygusal değere sahip olmayan sahneler. Fotoğraflar banal gibi görünüyordu (...) çağdaş minimalist bir havaya sahip”⁹³ olduklarını belirtmiştir. Görüldüğü üzere sergideki bu çalışmalar sergiden yıllar sonra dahi minimalist oldukları yönde anılmaya eğilimlidir. Bu karşılaştırmanın kaynağını

⁹⁰ Sol LeWitt, “Serial Project, I”, <https://www.moma.org/collection/works/81533> (22.06.2018)

⁹¹ Greg Foster-Rice, *Reframing the New Topographics*, Columbia College Chicago Press, 2013, s45.

⁹² Andy Grundberg, “Minimalist Images Create an Indictment of Urban Sprawl”, *NY Times*, 28 Aralık, 1990.

⁹³ Deborah Bright, “The Machine in The Garden Revisited”, *Art Journal*, Sayı: 51, 1992, s65.

çoğunlukla fotoğrafların düz, doğrudan bir üslup ile çekilmesi ve fotoğrafın arkasındaki sanatçı izinin belirgin olmayışı oluşturur. Ancak bu değerlendirmeler yetersiz kalacağı gibi aynı zamanda başarısız olur. Burada dikkat edilecek nokta üsluptur, yani fotoğrafların belli bir üslubu olduğuna dair inanıştır. Ancak minimal sanatın genel anlamda üslup ile alıp veremediği yoktur, nitekim hazır malzemeler kullanma, ardışık yapılardan veya hazır aritmetik sistemlerden yararlanma bir metodolojinin sonucudur. Ayrıca fotoğrafın da bir görsel sanat olması eleştirilerde adı geçen minimalizmin elbette görsel sanatlardaki minimal sanat yerine kullanıldığını doğrular. Fakat minimal sanatın üç boyutlu nesnelere özellikle iki boyutlu yüzeyin bir çeşit yanılısına oluşturduğu savından beslenmiştir. Ve bu üç boyutlu nesnelere deneyimlenmesi açısından en yakın olduğu alan mimaridir. Ya da minimal sanatın kullandığı modüler yapılar gibi metodoloji üzerinden bir ilişki kurulacak ise bu sefer minimal müzik ile benzerlik oluşturulabilir. Dolayısıyla herhangi bir fotoğrafın buna benzer bir analogiye girmesi zordur. Nitekim fotoğraf herhangi bir nesnenin veya sesin kendine işaret etmesi gibi kendini gösteremez, yalnızca başka bir nesneyi, olayı gösterir. Minimal sanatın sunduğu sanat önermesinin bir benzerini bir fotoğraf tek başına oluşturamaz. Grundberg'in yorumuna dönecek olursak, fotoğrafların belli bir geometriye indirgenmesi şeklinde biçimci kuram ile değerlendirilmesi de güçtür; çünkü fotoğraf halihazırda indirgenmiş geometriye sahip nesnenin temsilini oluşturur, en baştan geometrinin tercihine ve tertibine dayanmaz. Biçimsel indirgemeciliğin fotoğraf için geçerli olamayışının sebebi "fotoğrafın herhangi bir detaya sahip olmamasıdır, fotoğrafın yalnızca netlik alanı vardır"⁹⁴ ve buna bağlı olarak çözünürlüğü olmasıdır. Ve bu özellikler fotoğrafın bizatihi doğasıdır.

Tüm bu karşılaştırmalar sonucu eğer Yeni Topoğrafiklerin ya da benzer şekilde üretilmiş diğer fotoğraf çalışmalarının minimal sanat ile bir benzerliği varsa o da stratejik karakterlidir. Bu ise 1960'lardan itibaren sanat nesnesinin statik özerk yapısı yerini pratik edilmeye başlanan bir nesneye veya bir nesnelere grubuna bırakmasına ve dünyaya daha tepki verir hale gelmesiyle açıklanabilir. Yani benzerlik herhangi bir fotoğrafın neyi gösterdiği üzerinden değil genel olarak fotoğrafların nasıl bir araya gelmesi ile kurulacaktır. Buradaki vurgu serialist sanat yapıtı üzerinedir.

⁹⁴ Jeff Wall & Thomas Demand: In Conversation, https://www.youtube.com/watch?v=07Uu_TQPORk (22.06.2018)

Jeff Wall sayısız bir çok nesnenin temsil edildiği fotoğraflarda onların resimde olduğu gibi tek tek detaylandırılmadığını ancak sahnenin bir gerçekliği olduğunu dile getirir. Netlik yapıldığı an sensör veya film üzerinde hepsi aynı sürede meydana gelir.

Küratör ve sanatçı Willoughby Sharp “eski sanat uzamı kapalı ve değişmeyen olarak tasvir etti. Yeni sanat uzamı organik ve açık olarak algılar. Eski sanat bir nesneydi. Yeni sanat bir sistem. Hareketin düzenlenmesi nesnenin formundan daha önemlidir”⁹⁵ derken esasında kinetik ve ışık üzerinde dursa da deneyimselliğe ve dönüşlüselliğe (reflexivity) yaptığı vurgu minimal sanat için de geçerlidir. Bu en basit haliyle şöyle açıklanabilir: Dan Flavin’in florasan çalışmaları ürettiği yıllarda florasan yeni yaygınlaşmaya başlamış ve florasan ilk kez yüzyıllar boyu kullanılan mum, gaz lambası ya da ampul gibi noktasal ışık kaynaklarının aksine yumuşak gölge oluşturmaya başlamıştır. Dolayısıyla florasan çalışmalar bulunduğu mekanı izleyicisi ile birlikte dönüştürür. Sistem teorilerini benimseyen sanatçılar genel olarak Greenberg’in modernist biçimci estetiğinde pek mümkün olmayan sanat ile hayat arasında akışkan bir bağ kurmaya başlamışlardır.

Sistem teorisi, Avursturyalı biyolog Ludwig von Bertalanffy’nin çalışmaları sonucu yaygınlık kazanmış, 1968’de yazdığı *General System Theory* adlı kitabı ardından popüler olmuştur. Sistem teorisi, disiplinlerarası bir bilim olup incelenen bir olguyu bir sistem olarak ele alan bilimsel ve düşünsel anlayıştır. Yapıları bir bütün oluşturacak biçimde birbirleriyle ve çevreleriyle ilişkili veya bağıntılı unsurlar dizisi olarak inceler.⁹⁶ Dolayısıyla fenomenlerin çeşitli parçaların özelliklerine indirgenemez oluşu, bütüne, tüm düzenlemeye ve bağıntılarına bakılarak anlaşılabilir kılar. Bu teori, hem Sharp’ın sistem sanatı dediği tür, hem de genel olarak serializm ile doğrudan paralellik gösterir.

Reframing the New Topographics kitabında yer alan Greg Foster-Rice’in kaleme aldığı “Systems Everywhere” adlı makale Yeni Topoğrafiklerin özellikle dönemin trend olan sistem teorisinden etkilenecek ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu bağlamda yazının başında değinilen topoğrafik fotoğrafları bir üslup üzerinden minimalizm ile ilişkilendiren eleştiriler geçerliliğini kaybeder ya da en azından farklı bir temele yerleştirilerek okunmaya başlanmalıdır.

Topoğrafik fotoğraflar için hem bir topoğrafya ögesi hem de bir sistem olarak yol kavramı önemlidir. Yolun kendisinin algı ve deneyimi aynı zamanda üç boyutlu minimal sanat

⁹⁵ Willoughby Sharp, “Luminism and Kineticism” / **Minimal Art: A Critical Anthology**, Gregory Battcock, s.358.

⁹⁶ Sistem teorisi, <http://www.wiki-zero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU2lzdGVtX3Rlb3Jpc2k> (22.06.2018)

yapıtlarında bahsedilen deneyim ile benzerlik taşır. Carl Andre'nin de çalışmalarımı bir yol olarak görüyorum şeklinde ifadesi tesadüf olmasa gerek. Ayrıca bu deneyimi daha net bir şekilde Tony Smith şöyle betimler:

“Karanlık bir geceydi ve hiç ışık, tabela, korkuluk hiçbir şey yoktu; uzakta tepelerin arasına kulelerin, dumanların ve renkli ışıkların girdiği manzara boyunca hareket eden koyu asfaltın dışında. Bu otobandaki yolculuk bir deneyim açığa çıkarıyordu. Yol ve manzaranın çoğu yapaydı ama yine de bir sanat işi olarak anılamazdı. Diğer yandan bu sanatın yapamadığı bir şey yaptı bana. Başta bilmiyordum ne olduğunu fakat sanat hakkında sahip olduğum bir çok bakış açısından özgürleştirdi beni. Sanatın hiç bir dışavurumunda olmayan bir gerçeklik görünüyordu. Yoldaki deneyim, haritalanmış bir şeydi ama sosyal olarak tanınmadı. Kendi kendime düşündüm; bu sanatın sonu olmalıydı. Bundan sonra bir çok resim oldukça piktoriyal göründü. Bunu (deneyim) çerçevelemenin bir yolu yoktu, sadece deneyimlemeliydin.”⁹⁷

Bu anekdot, insan yapımı manzaraya ve deneyimin kendisine yaptığı vurgu sebebiyle Yeni Topoğrafik fotoğrafların doğrudan bir yansımasını oluşturur. Bu yol ve üzerindeki yapıların oluşturduğu yapay çevreyi anlamak ve bir haritasını çıkarmak için sanatçılar daha çok sistematik bir yaklaşımı benimsemişlerdir. Ayrıca burada bir haritalamadan bahsediliyor ise, dönemin Amerikasına da ayrıca bir ayna tutulmalıdır.

Serginin adından* da anlaşılacağı üzere, fotoğraflar doğrudan insan müdahalesiyle değiştirilmiş peyzajı göstermektedir. Otoban sistemi, yol konutları, banliyönün devasa gelişimi, endüstriyel üretim, mobilizasyon döneminin Amerikasının dönüşen tablosunu çıkarmaktadır. Öte yandan “Amerikadaki endüstriyel üretimden tüketici merkezli bir topluma kaymasını tarif ettiğinden, serginin adı *Photographs of a man-altered landscape* yerine *Photographs of a late-capitalist landscape* de olabilirdi.”⁹⁸ Serginin, sanatçıların ya da genel anlamda topoğrafik fotoğrafın bu denli bir politik söylem niyeti olsun olmasın, fotoğraflar bu bağlamı yansıtır. Çünkü fotoğraflar, Becher’lerde terkedilmiş fabrikaları, Baltz’ta kısmen

⁹⁷ “Talking with Tony Smith”, Samuel J. Wagstaff Jr., **Artforum**, Aralık, 1966.

(*) (...) *a man-altered landscape*: insan tarafından müdahaleye uğramış peyzaj/yer.

⁹⁸ Foster-Rice, s50.

yapılmış endüstriyel parkları, Robert Adams’da tamamlanmamış mobil evleri, John Schott’un terk edilmiş motelleri gösteriyordur. Sistematik sanat üretimin özerk olmayan ve hayat ile bağıntılı hale gelen yapısının kabulünün ötesinde fotoğrafların içeriğine bu kadar değinilmesinin nedeni, fotoğrafları minimalizm ile ilişkilendirirken sıklıkla fotoğrafların mesafeli hatta fotoğraf makinesinin kendi kendine fotoğraf çektiğini belirten eleştirilere anti-tez sunmaktır. Nitekim en sade, yalın fotoğraflar da politik bir bağlama oturabilir.

Benzer şekilde anti-fotoğraf⁹⁹ örneği olarak Smithson’un *A Tour of the Monuments of Passaic* (1967) çalışması da peyzaj üzerine vurgu yapar. Sanatçı karşısına çıkan endüstrinin tamamıyla peyzajı dönüştürdüğü alanları fotoğraflayarak ironik bir şekilde Passaic bölgesinin anıtlarının bir turu olarak adlandırır.



Resim 11: Robert Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic* (1967), detay

⁹⁹ Anti-fotoğraf, Nancy Foote’un “*Anti-Photographers*” (*Artforum*, Eylül, 1976) adlı makalesinde ele aldığı bir konu. Genel olarak güzel sanat fotoğrafı ile fotoğraf kullanan sanatçı arasındaki ilişki incelenmiştir. Anti-fotoğraf 60’lar sonrası fotoğrafın kavramsal olarak kullanımını ifade eder.

Smithson ayrıca bu alanları *tersten kalıntılar (ruins in reverse)* olarak niteler. “Tersten kalıntılar nihayetinde inşaat edilecek yeni yapılardır. Bu “romantik kalıntıların” tersidir çünkü binalar yıkıldıktan sonra kalıntıya dönüşmezler ancak yapılmalarından önce kalıntı olarak doğarlar.”¹⁰⁰ Bu nitelendirme tıpkı Benjamin’in de burjuvazinin anıtları üzerine yaptığı yoruma benzemektedir. “Mal ekonomisinin sarsılmasıyla birlikte, burjuva sınıfının anıtlarını, daha bunlar ayakta iken birer yıkıntı olarak görmeye başlarız.”¹⁰¹ Erken kapitalizmin yükseliş dönemidir bu, Yeni Topoğrafikler ya da Smithson’ın dönemi ise geç kapitalizmdir. Dolayısıyla bu çalışmalar bir yandan antroposen çağına ayna tutar, bu açıdan bakıldıklarında gayet karamsar bir vizyona sahiptirler. Fotoğrafın ne denli konusuna bağlı kalabileceği bu şekilde doğrulanabilir.

Asıl olarak “Yeni Topoğrafik fotoğrafların sunduğu, doğal peyzajın yapılaşma, konutlaşma ile terk edilme meselelerinin belirlediği bir sistem olarak human-altered landscape’in deneyimidir.”¹⁰² Buradaki deneyim Wall’un belirttiği şekilde deneyimin deneyimi yerine geçmektedir. Bu deneyimi Berger’in fotoğraf ile bellek arasında kurduğu ilişki üzerinden ele almak anlatılmak istenileni daha iyi anlatacaktır. “Hatırlanan imgeler, sürekli deneyimin kalıntısı’yken, fotoğraf koparılmış bir anın görünümünü yalıtır. Hayatta da anlam, anlık değildir. Anlam, bağlantı kurulan şeyde keşfedilir; gelişim olmaksızın var olamaz. Bir öykü, bir açıklama yoksa, anlam da yoktur.”¹⁰³ Ancak topoğrafik fotoğraflar deneyimin kendisini bir belge olarak sunmaktadır, bundan dolayı Berger’in yorumunun aksine bir bellek görevi görebilirler, özellikle serialist biçimde düzenlenmeleri de buna katkı sağlamaktadır. Topoğrafik fotoğrafın bu niteliği özellikle Ed Ruscha’nın *Twentysix Gasoline Stations* (1962) gibi fotoğraf serilerinin devamı olarak konumlandırılır. “Fotoğraflar, indirgemeci işler olarak, özneleri ile gerçek ilişkilerimizin modelleridir, bu ilişkileri yönlendiren dramatize temsillerden farklı bir şekilde.”¹⁰⁴ Ed Ruscha’nın fotoğraf çalışmalarına bölümün sonunda tekrardan değinilecektir.

¹⁰⁰ Robert Smithson, “A Tour of the Monuments of Passaic”, *Artforum*, Vol.6, No.4, 1967.

¹⁰¹ Walter Benjamin, “XIX. Yüzyıl’ın Başkenti Paris” / *Pasajlar*, 9. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s104.

¹⁰² Foster-Rice, s51.

¹⁰³ Berger, Bir Fotoğrafi Anlamak, s84.

¹⁰⁴ Jeff Wall, “Marks of Indifference”: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art” / *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles: The MIT Press, 1995, s266.

Sistem olarak peyzajın izini sürmek ve buna paralel Tony Smith'in yol anektodu topoğrafik fotoğrafların izleğini oluşturur. Bu kapsamda Smith'in de belirttiği gibi sanatçının bu genel süreç ve peyzajın aralıksız dönüşümü için geleneksel sanat tanımları içinde makul fiziksel ya da estetik bir referans bulması zordur. Daha doğru bir ifadeyle geleneksel estetik yargı modelleri ve sanat üretme yöntemleri peyzajın sistematik bir şekilde değerlendirilmesini engellemektedir. Çünkü estetik biçimcilik tekil görünümlerin çerçevesi yoluyla peyzajın doğrudan deneyimlendiği şekilde değil onu saflaştırarak bir estetik deneyime yönlendirir. Ayrıca erken dönem peyzaj fotoğraflarını yine Amerika'da gerçekleştirilmiş çalışmalar üzerinden değerlendirecek olursak karşımıza topoğrafik fotoğraftan tamamıyla ayrı iki madde çıkar, birincisi bir önceki bölümde de bahsedilen çoğunlukla devletin talebi ile çekilmiş seri fotoğraf çalışmaları doğayı ve endüstriyi bir bütün olarak, uyum içinde tasvir etmiştir. Ve daha önemlisi ikincisi ise, coğrafyanın bir çok popüler yeri tekil görünümler üzerinden izleyiciye ulaştırır, dolayısıyla mecburi bir genelleme oluşturur. Örneğin herhangi bir fotoğrafın gösterdiği görkemli vadi, diğer tüm vadilerin de benzer şekilde aynı görkemlikte olduğuna kanaat getirebilir ya da o vadinin en iyi genel görünümünü veren konumun fotoğrafın çekildiği yer olduğunu söyleyebilir. Her iki durumda da çevre tekil, sabit ve kadrajlanmış olarak deneyimlenir. Bu sebeple fotoğraf resimselleşir, sanat ve hayat arasında sınır belirler.



Resim 12: Ansel Adams, *Clearing Winter Storm, Yosemite Valley* (1937)¹⁰⁵

¹⁰⁵ Bu fotoğraf Amerikan Doğrudan Fotoğrafında öne çıkan fotoğrafçılardan biri olan Ansel Adams'ın en popüler çalışmalarından biridir. Aynı zamanda Yosemite vadisinin de en popüler fotoğrafik temsillerinden birini oluşturur. Günümüzde Yosemite vadisini fotoğraflamak isteyenler çoğunlukla Adams'ın fotoğraf çektiği yere yakın yerden fotoğraf çekmeye çalışırlar.

Topoğrafik fotoğraf bu problemi serial üretim metodunu benimseyerek aşar. Deneyimin kendisinin ve topoğrafyanın bir model haritasını oluşturur. Özerk sanat yapıtını değil, Krauss'un da altını çizdiği gibi özgül olmayan bir araç olarak fotoğraf ile ardışık şekilde çözümlenmiş sistematik yaklaşımı benimser. Böylelikle sanat yapıtı, izleyici ve bu izleyicilerin yaşadığı deneyimler arasında bütünsel bir ilişki kurar. Sanatı genel anlamda deneyimlerden ayırmak yerine, sanatı esas deneyimin bir benzeri olarak konumlandırır. Bu bağlamda sanat yapıtındaki bu paralaks kayması, Fried'in "teatral" kritiğine atıfta bulunarak, fotoğrafın minimal sanat ile aynı frekansı paylaştığını gösterir.

Bu yaklaşım 60'lar ve öncesi dönemin egemen güzel sanat fotoğraf estetiğinin yıkımını imler. Öte yandan özellikle Szarkowski'nin fotoğrafta esas deneyimlenen dünyadan farklı, biçimsel ve özerk Greenbergvari bir modern mit yaratma uğraşı, belli prosedürler ile sistemlere dayanan topoğrafik fotoğrafı çözümleyemez. Nitekim Szarkowski bu fotoğrafik çalışmaları sistem tabanlı stratejileri kullandıkları için eleştirmiştir. Gerekçesi şöyledir¹⁰⁶:

- Tekil görseller yerine serileri benimsemeleri
- Estetik kompozisyonlar yerine görsel aranjmanlara dayalı prosedürel fotoğraf üretimi
- Aranjmanlarının bir bütün olarak sistemi sembolize eden görsellerin yaratılması

Bu eleştiri önemlidir çünkü aynı zamanda minimalist sanatçıların da eleştirileriyle benzeşmektedir. Buradaki sonuç temelinde şu şekildedir: minimal sanat ile topoğrafik fotoğraf aynı olmasa da, aldıkları eleştirilerin paralelliği doğrultusunda yani sistematik oldukları ölçüde aynıdırlar. Nitekim bu değerlendirme *Topoğrafik Fotoğraf* bölümünün bel kemiğini oluşturur.

Örneğin; Robert Adams'ın *The New West* (1974) adlı çalışması insanın önemli rol oynadığı bir topoğrafyanın serialist araştırması olarak okunabilir. Araştırma kelimesinin tercihi, topoğrafik ya da serial fotoğrafın genel anlamda bilimsel fotoğraflara dayanmasındandır. Topoğrafik fotoğraflar belge işlevi gördüklerinden ötürü bilimsel tabanlı fotoğrafların sınıflandırma gibi başvurduğu yöntemlerle paralellik sağlar. Bu biçimci estetiğin karşı savını oluşturur. "Nicesel öğeleri, niteliksel öğelerin temelini oluşturuyorlar

¹⁰⁶ Foster-Rice, s61.

diye estetikte belirleyici sayamayız. (...) Sanatçı yapıtını oluştururken nicelikselden giderek nitelikleri kurar. (...) Gerçekte bilim ve sanat ayrımı nicelikselle niteliksel ayrımına dayanır. (...) Niceliksel olan her kişinin kavrayışına açık olandır.”¹⁰⁷ Topoğrafik fotoğrafın biçimci kuram ile çatışkısını bu argüman meydana getirir. Serialist metot nicelik üzerinden kurulur. Adams Colorado eyaletinin topoğrafyasını ardışık olarak doğudan batıya fotoğraflamıştır. Prefabrik evler, benzin istasyonları, tabelalar gibi öğelerin karşılıklı ilişkileri üzerine bir gözlem sunar. Fotoğraflar birbirinden ayrı tekil olarak manzara üzerine fikir beyan etmezler ancak bir bütün olarak o coğrafyanın temsilini oluşturur. Tüm serialist sanat çalışmalarında olduğu gibi bu çalışmada da hiyerarşi yoktur, tüm fotoğraflar aynı görsel ilgiye sahiptirler ve hepsi aynı miktarda ön plana çıkar.



Resim 13: Robert Adams, Mobiles homes, The New West (1973)

Becher’lerin de *Typologies* adını verdikleri fotoğraf çalışmaları aynı prensip üzerine kurulur. Adams’ın çalışmalarından en belirgin farkları, düzenlemelerinin çizgisel, ardışık bir yapıya değil grid (ızgara) sistemine dayanmasıdır. Becher’ler özellikle Almanya’nın Ruhr sanayi bölgesindeki işlevini yitirmiş fabrikaların yıkılmalarından önce arşiv oluşturmak amacıyla bu belgeleme yöntemini geliştirmişlerdir. Fabrikalar, işçi evleri, su kuleleri, gaz tankları, petrol rafinerileri, silolar türlerine göre fotoğrafları sınıflandırılmış ve endüstriyel

¹⁰⁷ Afşar Timuçin, **Estetik**, 9. Baskı, İstanbul: Bulut Yayınları, 2013, s39

tipoloji sistematik bir şekilde belgelenmişlerdir. Bütün endüstriyel yapılar benzer bakış açıları ve mesafelerden fotoğraflanarak seri içinde net bir denklik sağlanmıştır.



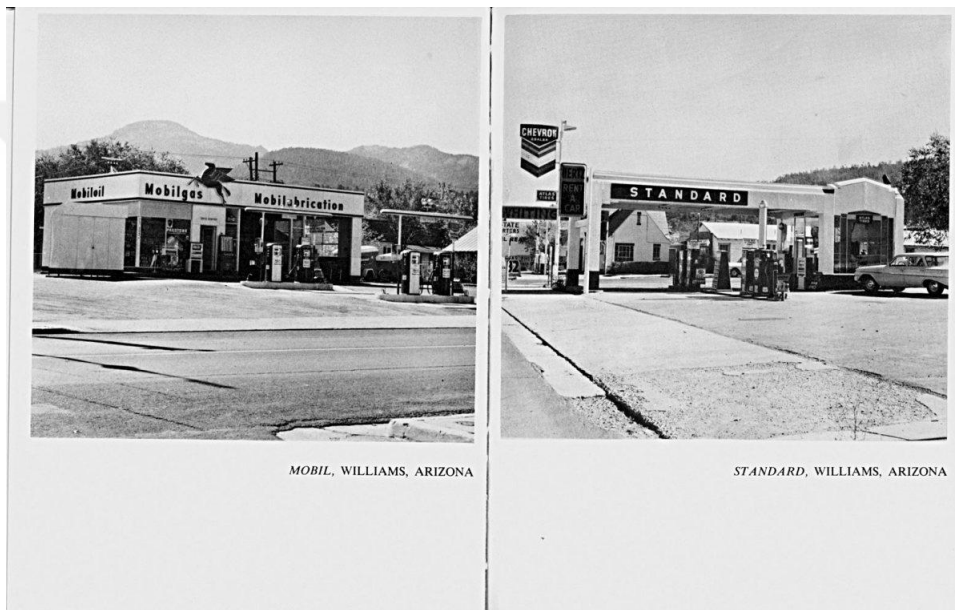
Resim 14: Hilla and Bernd Becher: Landscape/Typology, MoMA, New York (2008), sergisinden görünüm

Ruscha'nın fotoğraf çalışmaları da benzer şekilde belirli yapıların tipolojik izini sürer. *Twentysix Gasoline Stations* (1963) çalışması Route 66 üzerinde belirli bir mesafe arasındaki benzin istasyonlarının fotoğraflarından oluşur. *Every Building on Sunset Strip* (1966), *Thirtyfour Parking Lots* (1967) adlı çalışmalar da aynı şekilde başlıklarının tanımladığı fotoğraflardan meydana gelmiştir. Fotoğraflar herhangi bir yolculuğu betimlemez. Fakat diğer topoğrafik fotoğraflarda olduğu gibi ardışık bir şekilde konumlandırılmış –bu çalışmaların topoğrafik çalışmalar ile birlikte anılmasının sebebi budur ve de kitaplaştırılmıştır. Ayrıca “Ruscha, kitaplarının hazır-nesnenin fotoğraf formunda bir uzantısı olduğunu öne sürmüştür.”¹⁰⁸ Ruscha'nın bu çalışmalarını bir hazır-nesne olarak nitelendirilmesinin diğer bir sebebi, fotoğraflarda yol temasının Amerika'da oldukça kullanılmış hatta tüketilmiş olmasıdır. Ruscha “yol ve yol kenarı hayatının Robert Frank'ın epigonlarının* ellerinde

¹⁰⁸Ed Ruscha, Books & Photographs, <http://www.tate.org.uk/artist-rooms/learning/resources/ed-ruscha-old/artist-rooms-ed-ruscha-books-photographs> (22.06.2018)

(*) Epigon: İyi bilinen bir sanatçının ya da üslubunun vasat bir taklitçisi.

auteurist bir klişe haline geldiği bir anda, onun temasının herhangi bir temsilini reddettiği gerçeğinden yola çıkarak, sanatsal önemini ortaya koymaktadır.”¹⁰⁹ Ancak Ruscha'nın çalışmaları topoğrafik fotoğrafların sahip olduğu anonimliği ve ardışık düzeni paylaşıya da, güzel sanat fotoğrafının estetik iddialarını eleştirmesinden dolayı onlardan ayrılır.¹¹⁰ Bunun sebebi topoğrafik fotoğraf, fotoğrafı araçsallaştırıp serializm ile modernist biçimcilikten kopsa da, Ruscha aynı zamanda fotoğrafik bir üslubu temellük eder. Derdi topoğrafyanın bir temsilini oluşturmak değil, gerçekten banal fotoğraflar üretmektir.



Resim 15: Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* (1963) kitabından görünüm

Sonuç olarak topoğrafik fotoğrafın benimsediği denklığe ve ardışıklığa dayanan temel prensibi seri dahilindeki fotoğrafların yalnızca bir tanesine odaklanılmasını imkansız kılar, her fotoğraf bir önceki ve bir sonraki fotoğraf tarafından tanımlanır hale gelir. Dolayısıyla sistem teorisinin genel mantığını pratik eder.

Topoğrafik fotoğraf ilginin kompozisyonundan, düzenlemenin kendisine kaymasını sağlar. Burada tekrar Bochner'e geri dönelim; kompozisyon bütünden daha çok birimlere

¹⁰⁹ Wall, "Marks of Indifference": Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art", s266.

¹¹⁰ Mark Rawlinson, "Disconsolate and Inconsolable: Neutrality and "New Topographics" / **Reframing the New Topographics**, The MIT Press, 2013.

imtiyaz tanır, düzenleme ise, birimlerin bir araya gelişlerini ve birimlerin temsilinden ziyade bütünün bizzat temsilini oluşturur.

Bölümün başında geçen ya da genel anlamda minimal sanat ile fotoğrafın arasında üslup üzerinden benzerlik kurmaya çalışan eleştiriler topoğrafik fotoğrafın temel metodolojisini es geçerler. Çünkü asıl benzerlik metot ve prosedürleri üzerinden kurulabilir. Nitekim serialist düzenleme bir metodun sonucudur ve metodun kendisini görünür kılar.

“Yeni Topoğrafikler ile ortaya çıkan mesele, bir üslup ya da hiç bir üslup olmaması değil; ancak, erken modernist biçimciliğin birbirinden ayırmaya çalıştığı estetik ve yaşanmış toplumsal deneyimlerin birbirine bağlı ilişkilerine dikkat çeken sistem temelli metodoloji geliştirmeleridir”¹¹¹ Minimal sanatın gestalt ile yaptığını fotoğraf topoğrafik fotoğraf üzerinden yapmaktadır.

¹¹¹ Foster-Rice, s61.

4. DİZGESEL FOTOĞRAF ÇALIŞMALARI

Bu bölümde yalnızca topoğrafik fotoğraf üzerine çalışan sanatçılara değil, aynı zamanda genel olarak dizgesel olarak fotoğraf çalışmaları üreten sanatçılar da ele alınacaktır. Ve tüm bu çalışmalarda öne çıkan metodoloji serializm olacaktır. Ayrıca ilk önce 60'lar kuşağına yakın sonrasında ise günümüz sanatçılarının çalışmalarına yer verilecektir. Bunun sebebi yalnızca kronolojik bir sıralama değil, genel olarak dizgesel fotoğraftan bahsediliyor olsa dahi günümüzün aksine 70'lerdeki yaygın anlayışın sanat fotoğrafının altını kazan bir sanatçı tavrına dayanmasıdır.

Öte yandan 1960'lar sonrası özellikle kavramsal sanat ile birlikte fotoğraf kendine geniş bir alan kazanmış olsa da o dönemde yapılan fotoğrafın sanat bağlamında kullanımı ve sanat fotoğrafı arasındaki tartışma günümüzde de etkisi az da olsa sürmektedir ya da en azından öyle bir ayrımın olduğu kabul edilmektedir. Elbette burada incelenecek çalışmalar fotoğrafı sanat bağlamında kullanan sanatçılardır.

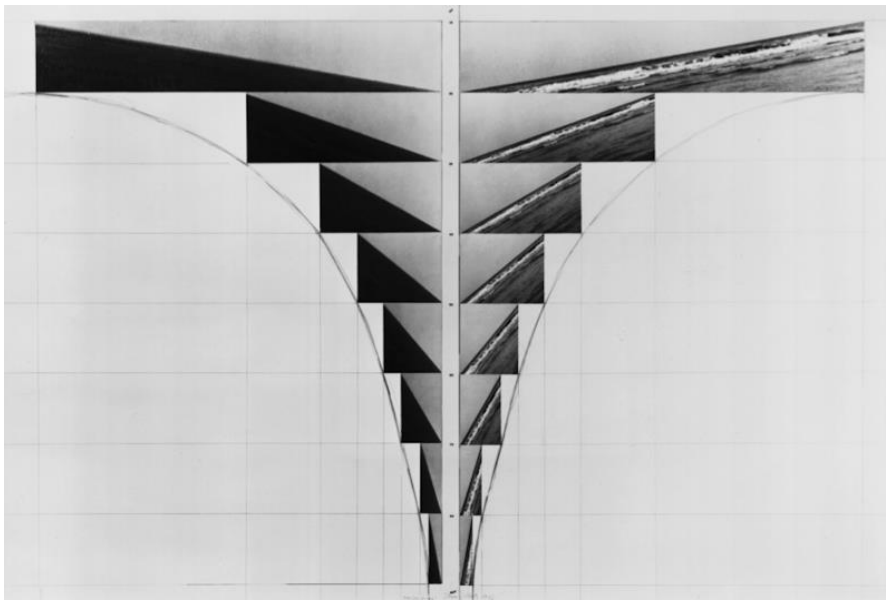
4.1 2000'LER ÖNCESİ DİZGESEL FOTOĞRAF ÇALIŞMASI ÖRNEKLERİ

4.1.1 Jan Dibbets

Mekanın, ışığın ve genel olarak algının özelliklerinin analizi Hollanda'lı sanatçı Jan Dibbets için oldukça önemlidir. Fotoğrafın nesnel bir kayıt aracı olma, belgeleme ya da dolaysız bilgi aktarma potansiyeline şüpheyle yaklaşan sanatçı, fotoğrafı genel olarak bir dönüşüm aracı olarak ele almıştır. Nesne ve mekan ikilisinin fotoğrafik temsiline perspektiften kaynaklanan deformasyonları ve onların incelenmesi üzerine kendi sanatını inşa etmiştir. İlk ürettiği çalışmalardan olan 60'lı yılların sonuna tarihlenen *Perspective Corrections*, bir kısmı kendi atölyesinde çekilen bir dizi fotoğraflardan oluşur ve üç boyutlu ortamda kare ve daire gibi formların yanılısma ile elde edilmesine dayanmaktadır. Çalışmalar fotoğrafın mevcut merkezi perspektifi dahilinde kaçışlara oturan düzlemlerin üzerine fotoğrafın çekildiği pozisyona göre anamorfik sonuç verecek şekilde çizilmiş ya da

yerleştirilmiş primitif geometrik formlardan meydana gelmiştir. Ayrıca “*Perspective correction – Horizontal, vertical, cross*” (1968) çalışmasında fotoğrafı eşit iki parçaya bölecek şekilde tam ortaya denk gelen dikey ve yatay çizgilerin perspektif tarafından bozulmadığını göstermiştir.

Dibbets’in esas dizgesel fotoğraf bağlamında sözü edilecek çalışması perspektifin bir uzantısı olarak ufuk üzerine gerçekleştirdiği fotoğraf çalışmalarıdır. Dibbets ufuğun kendisini yine perspektif ve algı üzerinden ele alsa da, ufuk, diğer konular gibi bir konu değildir. Sadece görme duyumuza bağlı olarak var olur; çünkü ufuk üç boyutlu ortamda sadece düz bir çizgidir. Ufuğun kendinden iki boyuta indirgenmiş olma sebebiyle bir önceki perspektif düzeltmelerinde kullandığı metot yerine Dibbets bu sefer fotoğrafların ardışık dizilimine dayanan bir sistem geliştirmiştir. *Little Comet 9° - 81°*, *Sky Sea Sky* (1973) adlı çalışma onsekiz fotoğrafın diziliminden oluşur. Her fotoğraf bir önceki fotoğrafa göre kameraya dokuz derecelik rotasyon verilerek çekilmiştir. İlk fotoğraf ufuk çizgisini dokuz derecelik bir açıya yerleştirirken serideki dokuzuncu fotoğraf seksenbir derecelik açıya yerleşmiştir. Ve bütün fotoğrafların baskılarının en boy oranları gökyüzünün veya denizin görsel devamlılığı gözetilerek hazırlanmıştır. Böylelikle çalışmada her bir fotoğraf kendinden önce ve sonra gelen fotoğraf tarafından belirlenir. Bu serialist çalışmalar topoğrafyanın genel anlamda bir izini sürmekten daha çok fotoğraf ve perspektif arasında matematiksel bir sisteme dayanmaktadır.



Resim 16: Jan Dibbets'in metodolojisini gösteren bir diyagram

4.1.2 John Hilliard

İngiliz sanatçı John Hilliard da çağdaşı bir çok kavramsal sanatçı gibi sıklıkla temel fikirlerin ifadeleri için iskele görevi gören grid sisteminden yararlanmıştır. Ön plana çıkan fotoğraf çalışmaları, fotoğrafın alan derinliği, perde hızı gibi yapısal meseleleri üzerinden şekillenmiştir. Bir anlamda kendisini inceleyen bir kamera düşüncesi sanat pratiğinin merkezine oturur. Dibbets gibi Hilliard da fotoğrafın kendi belirtisel doğasının güvenilir bir yapı oluşturmadığının farkındadır. Ancak Dibbets özellikle geometrik bozulma üzerinden ele alırken, Hilliard kompoze edilen öğelerin birbirleriyle ilişkilerinin fotoğrafın anlamını nasıl inşa ettiği konusunda da ilgilenmiştir. Örneğin; *Cause of Death* (1970) çalışmasında üstü beyaz bir örtüyle örtülmüş bir kişinin aynı mekanda çekilmiş dört fotoğrafından oluşmaktadır ancak her birinin yanına boğulmuş, düşmüş, yanmış gibi ölüm sebepleri yazılmıştır. Bu öngörüler aynı zamanda izleyicinin de tahmin edeceği türdendir çünkü boğulmuş denilen fotoğrafta kişi deniz ile birlikte kadraja alınmıştır, yanmış denilen fotoğrafta ise deniz değil yanan bir ateş görünür. Bir diğer *Study for Camera Recording Its Own Condition* (1971) çalışması daha sistematik bir şekilde çözümlenmiştir. Farklı diyafram ve perde hızı kombinasyonları ile oluşturulmuş yetmiş fotoğraf vardır ayrıca fotoğrafta görünen fotoğrafı çeken fotoğraf makinesinin bizzat kendisidir. Yani makine hem bir araç olarak işlev görür hem de çalışmanın öznesidir. Hilliard aynı zamanda elindeki bir diğer aynayla fotoğraf makinesinin her fotoğraf için ayrı olan çekim ayarlarını göstermektedir. Bu ayarların ideal pozlamalarda okunmasına karşın fazla veya düşük pozlamalarda herhangi bir detay görünmediği için ancak mantıksal olarak çıkarılabilir. Öte yandan Hilliard'ın bir ayna yardımıyla kamera ayarlarını göstermesi ile çalışmanın *1960'larda fotoğrafın kavramsallaşma süreci ve radikalleşmesi* adlı ikinci bölümünde geçen Magritte'in *Ormanda Saklı Kadını Görmüyorum* arasında bir bağlantı kurulabilir. Çünkü her ikisi de, çalışmayı var eden koşulu çalışmanın kendi içinde kullanmıştır. Daha doğru ifadeyle çalışmanın bu ögesi bizzat kendine göndermede bulunur. Keza Hilliard'ın çalışmasının adı da *-kendi durumunu kaydeden kamera için araştırma*, bu duruma işaret etmektedir.



Resim 17: John Hilliard, *Study for Camera Recording Its Own Condition* (1971)

4.1.3 Franco Vimercati

İtalyan sanatçı Vimercati'nin fotoğrafı kullanımı bir anti-fotoğraf olarak değerlendirilmese de sanat pratiğini tekrar üzerine konumlandırmıştır. Sıradan gündelik eşyaların beyaz ya da siyah fon önünde defalarca fotoğraflarını çekmiştir. Fotoğrafı kullanan diğer bir çok kavramsal sanatçı gibi fotoğrafta görünenle değil, genel olarak algı ve zaman mekaniği hakkında çalışmalar üretmiştir. *The Upside-Downs* (1995-97) adlı serisi fotoğrafın netliği isabetli olmayan, baş aşağı duran kamera, ütü, kahve makinesi gibi nesnelerin fotoğraflarından oluşmaktadır. Herhangi bir fotoğrafta optikten geçen ışığın ters çevrilmesi üzerine görüntünün izleyen kişi tarafından algılanabilir olması için görüntünün tekrardan ters çevrilmesi bu çalışmada askıya alınmıştır. Dolayısıyla görseller daha çok makinenin gördüğü şekliyle hazırlanmıştır. Ancak bu çalışma seri bir karaktere sahiptir. Yani fotoğraflardan yalnızca biri seçilse de tek başına anlamlı olacaktır. Sanatçının daha önceki yıllarda ürettiği çalışmalar tam anlamıyla serialisttir. *The Soup Tureen Cycle* (1983-92) adlı fotoğraf çalışması tek bir çorba kasesinin dokuz yıllık bir süreçte çekilmiş yaklaşık seksen fotoğrafından

meydana gelmiştir. Fotoğraflarda beyaz fon önünde sadece çorba kasesi görünür, fotoğraflar arasındaki tek fark kasesinin biraz pozisyonunun ve nispeten ışığın değişmiş olmasıdır. Çalışmanın konusu bir kase değil, zamanın ve algının kendisidir. Fakat Vimercati'nin seri ya da serialist halde çalışmasının arkasındaki itki sanat yapıtı ve sanatçı gibi kavramları sarsmaya yönelik değildir. Nitekim her bir fotoğrafı aynı özenle meydana getirmektedir, bir yeniden üretim mantığına oturtmamıştır. Benzer olarak *Mineral Water Bottles* (1975) çalışmasında aynı şişenin aynı yerde gün içinde çekilmiş otuzaltı fotoğrafının diziliminden oluşmaktadır. Vimercati bu çalışmada özellikle bir sekans yaratmıştır. Bu yönüyle Muybridge'in yöntemi ile koşuttur.



Resim 18: Franco Vimercati, Mineral Water Bottles (1975)

4.2 2000'LER SONRASI DİZGESEL FOTOĞRAF ÇALIŞMASI ÖRNEKLERİ

4.2.1 Olafur Eliasson

İzlanda asıllı Danimarkalı sanatçı Eliasson ışık, su, hava gibi elementel materyaller aracılığı ile gerçekleştirdiği geniş ölçekli yerleştirme çalışmalarıyla tanınmaktadır. Yapay mekanlar içinde veya çevresinde doğal fenomenleri yeniden yaratarak gerçeklik ile temsil

arasındaki kopuk durumları açığa çıkarır. Aynı zamanda yaklaşık yirmi yıllık bir süreç dahilinde tamamı İzlanda'da çekilmiş seri fotoğraf çalışmaları üretmiştir. Her seri bölgedeki adalar, volkanlar, nehirler, buzullar, mağaralar gibi belirli bir konular üzerine yoğunlaşmıştır. Grid halinde düzenlenmiş tüm bu çalışmalar arazinin hem değişen koşullarını hem de coğrafi öğelerini kayıt altına almıştır. Sanatçı kısaca bu fotoğraflar ile İzlanda'nın topoğrafyasının geniş çaplı izini sürmüştür. Örneğin; Jokla nehrini kaynağından başlayarak denize döküldüğü yere doğru takip eden havadan çekilmiş kırk sekiz fotoğraf, deprem sonrası Selfoss şehrinin yeryüzünde oluşan çatlakları belgeleyen on altı fotoğraf, tektonik tabakaların kayması sonucu meydana gelen yarılmanın izini süren otuz iki fotoğraf, bir buzul kütesinin erimesini takip eden on iki fotoğraf çalışmalarından bazılarıdır. *The Domadalur daylight series* (2006) adlı çalışma da benzer şekilde bu sefer güneş sistemini takip etmiştir. Çalışmada yer alan aynı konumda ve aynı yöne bakan otuz beş fotoğraf Domadalur bölgesinde yaz gündönümünün on iki saatlik sürecini belgelemiştir. Değişen aydınlanma koşulları her fotoğrafın tasvir ettiği peyzajı dönüştürmüştür. Eliasson doğanın ayrıntılarını belgelemekle öte ayrıca bir görsel deneyim sağlamaktadır. *The island series* (1997) çalışması İzlanda'nın çevresinde bulunan adaların fotoğraflarından meydana gelmiştir. Toplamda elli altı fotoğraf gösterdiği adaların en alçaktan en yükseğe arazi oluşumlarını gözeterek şekilde boyutlarına göre sıralanmıştır. Genel anlamda bir yerleştirme yöntemi olarak grid'in kullanımından öte, aynı zamanda, Eliasson'un topoğrafiyi tasnif etmesi bakımından da Becher'lerin tipolojilerini anımsatmaktadır. Fakat öznesini fotoğraflama konusunda her zaman mesafeli, planlı ve radikal bir prosedüre uymayışı Eliasson'u Becher'lerden ayırmaktadır. Nitekim bu fotoğraf çalışmaları için sanatçı, fotoğrafların her biri ayrı ayrı bakılabilir ve ayrı meseleler anlatabilen birer pencere olarak işlev gördüğünü dile getirmiştir.¹¹² Bu ifade bir yapıt içindeki tüm öğelerin denkliği esasına dayanan serialist metot ile çelişir görülmektedir. Diğer bir yandan *The bridge series* (1994) çalışması da sezgisel olarak gelişmiş bir projedir. Ada üzerindeki çeşitli köprülerin ortak bir bakış açısına dayanmayan fotoğraflarından oluşmuştur. Genel anlamda bu köprülerin bir tipolojisini çıkarmak üzere değil, gezi sırasında durulan yerlerde çekilen fotoğrafların içinde sıklıkla köprüler olduğunun farkedilmesinden kaynaklanmıştır.¹¹³ Bu, önzenin sırasına ve konumuna daha kararsız bir yaklaşımdır. Dolayısıyla sanatçının tüm

¹¹² Dorothy Spears, **Thinking Glacially, Acting Artfully**, 2007
<https://www.nytimes.com/2007/09/02/arts/design/02spea.html> (22.06.2018)

¹¹³ Matthew Drutt, 'Olafur Eliasson: A Cultivated View', 2004
<http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101813/the-bridge-series#slideshow> (22.06.2018)

fotoğraf çalışmalarının sistematik olduğu savlanamaz. Buradaki sonuç, her grid yerleştirmenin benzer şekilde okunamayacağıdır. Grid yalnızca bir yöntemdir. Ada serisindeki fotoğrafların bir araya gelişleri ve her fotoğrafın ardışık bir düzen içinde birbirleriyle olan ilişkileri ile köprü serisindeki fotoğrafların bir araya gelişleri ve ilişkileri farklıdır. Ada serisi bir sistem üzerine kurulu iken köprü serisi bir derleme sunmaktadır. Bu iki çalışma aynı zamanda seri ve serial çalışma arasındaki ilişkiyi de örneklemektedir.



Resim 19: Olafur Eliasson, The island series (1997), The Menil Collection, Houston, 2004

4.2.2 Taryn Simon

Amerika'lı sanatçı Taryn Simon fotoğrafı üzeri örtük konuları deşifre etme, onlara tanık olma ve bu tanıklığı üçüncü şahıslarla yani izleyici ile paylaşma amaçlı kullanmaktadır. Simon'un fotoğrafı envanter olarak kullanarak bir anlamda kendi arşivini oluşturması metodolojik açıdan devlet kurumlarının fotoğrafı araçsallaştırması ile paralellik göstermektedir. Devlet denetimindeki fotoğrafların saklanması, sınıflandırılması stratejik

bütünlük ve üstünlük sağlama amacı güderken aynı zamanda çoğunlukla kamu erişimine kapalıdır ya da tümünden gizli tutulur. Nitekim arşivler yalnızca bir sicil tutmaktan öte imtiyaz aracı olarak işlev görmektedir. Simon ise bu üstü kapatılan veya incelenmeyen, takip edilmeyen meseleleri açığa çıkarmak, onları sorgulamak için fotoğrafa başvurmuştur. Benzer prensipler ile farklı amaçlara hizmet etmesi fotoğrafın genel olarak spekülative karakterine vurgu yapmaktadır. Bundan dolayı Simon'un çalışmaları oldukça politik bir zemin üzerinden okunmaktadır. *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2007) fotoğraf serisi adından da anlaşılacağı üzere gizli ve tanıdık olmayan bir Amerika seçkisi sunmaktadır. Çoğu erişime engelli ve herhangi birinin kolaylıkla farkedemeyeği toplam elli yedi mekanın fotoğrafından oluşmaktadır. Bir kriyojenik enstitüsü'nden, himenoplasti merkezine, nükleer atık depolama tesisi'nden, CIA merkez binası'na kadar günlük basında adı geçmeyen yerler fotoğraflanmıştır. Sanatçının bir diğer çalışması olan *The Innocents* (2002) ise haksız yere şiddet içerikli suçlardan hüküm giymiş ama sonrasında suçsuz oldukları kanıtlanmış insanların fotoğraflarından oluşmaktadır. Sözü edilen bu insanlar daha önce orada hiç bulunmamalarına karşın sanık raporunda geçen suç mahallerinde suç anını tasvir edecek şekilde fotoğraflanmışlardır. Bu çalışma yalnızca yanlış hüküm kararlarının dramatik sonuçlarının altını çizmekle kalmaz, aynı zamanda fotoğrafın doğasına duyulan güvenin de radikal bir eleştirisini sunmaktadır. Çünkü fotoğraflar bizzat yanlış hüküm kararlarında rol oynamıştır. "Simon'un sanatsal tavrı; bir bilgi üretimi olarak, yer değiştiren bir iktidar dinamiğini bölünmüş ve parçalı formlar olarak mekansız bir boşluğa yerleştirir. Simon'un çoğu arşiv çalışması kapsamlı bir iktidar mücadelesi olarak okunmaya açıktır."¹¹⁴

Ancak Simon'un bu çalışmaları daha çok fotoğraf serilerine örnek oluşturmaktadır. Esas serialist olarak incelenecek çalışma *Contraband* (2010) adlı çalışmadır. *Contraband* (Kaçak Mal) New York'taki John F. Kennedy Uluslararası Havalimanı gümrük bölümü ve posta tesislerinde çekilen bin yetmiş beş fotoğraftan oluşmaktadır. Simon, bir hafta boyunca havalimanında kalmış ve tüm bu süre zarfında yurt dışından gelen ancak sınırdan geçişine izin verilmeyen çeşitli kimyasal bileşenler, yasaklı maddeler, ölü hayvan parçaları, tanımsız gıda ürünleri, sahte ilaçlar, kaçak tütün ürünleri gibi sayısız nesneyi sırasıyla fotoğraflamıştır. Tüm bu fotoğraflar bugünün dünyasında hem insanların talep ettiği veya pazarladığı ürünlerin bir skalasına hem de bu ürünlerin sınır kontrolünde geçişine izin verilmeyişi sebebiyle güvenliğe

¹¹⁴ Mehmet Dere, *Taryn Simon Bağlamında Günümüz Sanatında Etkin Olan Direniş Politikaları*, Yüksek Lisans Tez Metni, D.E.Ü., 2015, s41.

tehdit oluşturacak unsurlara ayna tutmaktadır. Elbette bu denetim belli bir tüzüğe göre havaalanı güvenliği tarafından sağlanmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma “bir taraftan el konmuş nesnelerin akışının bir kaydını tutarken, havaalanını Augé'nin* tanımıyla ‘otoritenin mekansallaşmış ifadesi’ olarak işaretlemektedir.”¹¹⁵ Simon küresel trafiğe dair geniş bir gözlem yaparak insanların muhtelif nesnelerle olan ilişkilerinin ve denetim mekanizmalarının bütüncül portresini çıkarmıştır.



Resim 20: Taryn Simon, Contraband (2010), detay

(*) Fransız antropolog Marc Augé'nin yok-yerler olarak tanımladığı yerler. Marc Augé, **Yok-Yerler**, Daimon Yayınevi, 2017, kitabın arka kapak yazısında, Aykut Köksal şöyle açıklar:

“Modernleşme sürecinin geldi son noktada, küresel dünyanın getirdiği yeni mimari programlar artık yer’le ilişkiyi tamamen zorunsuz hale getirir. Havaalanları, alışveriş merkezleri, tatil köyleri, otoyollar, stadyumlar vb. Konumlandıkları yerle hiçbir ilişki içermeyen mekanlar tanımlamaya başlar. Yer’in belirleyiciliğinin ortadan kalkması, farklı yerlerde konumlanan yapıları konumlarından ve içinde yer aldıkları bağlamlardan koparır, bağımsızlaştırır, bu mekanları sadece programları ve küresel dünyanın tanımladığı kavramlar üzerinden okunabilir kılar. Bu kavramların başında gelen ‘güvenlik’ diğer tüm bileşenlerden daha çok öne çıkar ve öznenin o mekanla kurduğu ilişkinin taşıyıcısına dönüşür.”

¹¹⁵ Hans Ulrich Obrist, **Ever Airport** (2010), Taryn Simon, Contraband kataloğu’ndan

http://tarynsimon.com/essays-videos/docs/Ever%20Airport_Hans%20Ulrich%20Obrist.pdf (22.06.2018)

4.2.3 Darren Almond

İngiliz sanatçı Darren Almond zaman akışı ve onun nasıl algılandığı üzerine fotoğraf, resim, video, yerleştirme kullanarak yaptığı çalışmalar ile tanınmaktadır. Tarih boyunca insan doğayı gözlemlemek ve anlamak üzere farklı yöntemler ile zamanı ölçmeye çalışmıştır. Güneş, ay gibi gök cisimlerin hareketleri baz alınarak oluşturulan saatler ve takvimler zamanı ölçmeye yönelik girişimlerdir. Bu mekanik olarak çizgisel işleyen şaşmaz bütüncül zaman kavramı 20.yy'a gelindiğinde görelilik kuramı tarafından askıya alınmıştır. Dolayısıyla tüm zaman algısı farklı bileşenlere bağlı olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Sanatçının erken dönem örneğin; bir banliyö treni içinde trenin yolculuğunu çeken *Schwebebahn* (1995) ve bir hapisane hücresi içinde odanın halini çeken *HMP Pentonville* (1997) adlı video çalışmaları naklen olarak bir galeri mekanında yayınlanmalarından oluşmaktadır. Bu iki çalışma arasındaki zıtlık zaman ve mekanın kullanımları arasındaki ilişkiye dayanmaktadır. Bir hapisane hücresinde hareket alanı kısıtlanmış iken orada durulmasına tanınan süre uzatılmıştır –nitekim, videoda da herhangi bir hareket yoktur, yalnızca boş bir odada bir ranza görünmektedir. Tren yolcuğunda ise bu denklem tam tersidir; iki yer arasında bulunan süre kısaltılmıştır –videoda ise sürekli bir hareket izlenimi vardır. Almond'un bir diğer *Chance Encounter* adını verdiği bir dizi resim çalışması ise dijital ve analog arasındaki ayrıma vurgu yapmaktadır. Resimler flip* saatlerin sistemini andıracak şekilde fakat sırası karıştırılmış sayı gruplarından meydana gelmiştir. Resim yapma eyleminin süreklilik arz etme sonucu resmin bir analog veri olmasına karşın, herhangi bir süreklilik arz etmeyen, dijital veri olarak sayıları betimlemiştir.¹¹⁶

Almond'un popüler çalışmalarından biri aslında *Fullmoon* adlı, üretimi yaklaşık on üç yıla yayılan bir fotoğraf serisidir. Ve bu çalışma dünyanın çeşitli yerlerinde çekilmiş yalnızca ay ışığı tarafından aydınlanmış doğa fotoğraflarından oluşmaktadır. Uzun pozlama sonucu oluşturulmuş fotoğraflar esasen insan gözünün deneyimleyemeyeceği bir doğanın tasvirini

(*)Bir flip flop / sayıcı devresine dayanan ardışık olarak ortaya çıkan sayılarla gösterilen elektromekanik, dijital zaman tutma cihazıdır.

¹¹⁶ Dijital / sayısal veriler analog veriler gibi orijinal veriyle sürekli eşleşme özelliğine sahip değildir çünkü zamanın sadece belli noktalarında örneklenerek oluşturulmuştur. Analog veri ile sayısal veri arasındaki en büyük fark analog verinin sürekli olan bir ölçekte, sayısal verinin ise rakamlarla sınırlı olan, sürekli olmayan bir ölçekte var olmasıdır.

<http://www.wiki-zero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQW5hbG9nX3Zlcmk> (22.06.2018)

yapmaktadır. Ayrıca fotoğraflardaki manzaranın en ufak bir yapay ışık ve yapı etkisi altında olmayışı insan izini asgari düzeye indirmiştir. Bu açıdan bakıldığında bu fotoğraflar ile Japon fotoğrafçı Hiroshi Sugimoto'nun Seascapes serisi arasında benzerlik kurulabilir. Çünkü fotoğraflardaki manzaranın şimdiki zamanda deneyimlenememesi ve insan izinin olmayışı, dolaylı olarak geçmiş tarihteki bir insanın deneyimlediği şekline benzer olduğunu göstermektedir. Nitekim Sugimoto, "Deniz'i her gördüğümde, atalarımın evini ziyaret ediyordum gibi, sakinleştirici bir güven duygusu hissediyorum; Görme yolculuğuna çıkıyorum"¹¹⁷ şeklinde ifade etmiştir. Ancak Almond'un bu çalışması belirli bir temanın varyasyonları üzerinden üretilmiştir. Dolayısıyla serialist olarak değerlendirilemez. Serialist olarak değerlendirilecek esas çalışma aynı zamanda Eliasson'un *Daylight series* çalışması ile paralellik gösteren Faroe adalarında çekilmiş on bin fotoğraftan meydana gelen *The Principle of Moments* (2010) adlı çalışmadır. Belirli bir manzaranın yılın en uzun gününü kapsayan bir hafta boyunca her dakikada bir fotoğrafının çekilmesinden oluşmuştur. Çalışmada fotoğraflardaki tek değişen bileşen hava koşullarıdır. Zamanın akışını sis, yağmur gibi doğa olayları ile imlemiş aynı zamanda haftayı dakikalara bölen tüm bu on bin fotoğraf, dakikaları, saatleri, günleri gösterecek şekilde grid olarak tasnif edilmiştir. Bu metodolojik yaklaşım özellikle Alman kavramsal sanatçı Hanne Darboven'in *Ein Jahrhundert (Bir Yüzyıl)* (1971-75) gibi takvim temelli sayı dizilerinden oluşan çalışmaları ile paralellik taşımaktadır. Darboven'in sayıları kullanımı yapay, evrensel bir dili temsil etmesinden öte aynı zamanda zamanın akışını mimlemektedir. Bu ardışık sayısal sistem *The Principle of Moments*'ta da görünmektedir. Almond ekolojik gözlemden çok zamanın ardışık izini sürmüştür. "Zaman, saatin mantığına göre iki nokta arasında uzamsal olarak meydana gelen bir dizi sabit, ayrık eleman olarak resmedilmiştir. Fakat bu dar geometrinin altında farklı bir tempo oluşur, çünkü; şafağın mavi ışığı ve alacakaranlığın pembe ışığı sabit grid boyunca organik renk dağılımı meydana getirir. Güneş zamanı, vücut zamanı, saat zamanı –her biri Almond'un günün fotoğraf çekimine karışıyor."¹¹⁸ Burada ilave edilmesi gereken bu saat zamanı dolayısıyla yerleştirme içindeki fotoğrafların diziliminin işaret ettiği zaman sürekli olmayan, analog verinin aksine sayısal veri olarak değerlendirilmektedir.

¹¹⁷ Hiroshi Sugimoto, Seascapes <https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1> (22.06.2018)

¹¹⁸ Kate Bush, "Doing Time" / **Frieze Magazine**, Sayı: 42, 1998.

Bush'un buradaki alıntısı Almond'un esas olarak *Tuesday* (1996) çalışması hakkında olsa da, *The Principle of Moments* çalışması için de geçerlidir. Aralarındaki tek fark *Tuesday*'in sanatçının atölyesinde gerçekleştirilmiş olmasıdır. Yoksa tüm metodoloji her iki çalışma için aynıdır.



Resim 21: Darren Almond, The Principle of Moments (2010), detay



Resim 22: Darren Almond, The Principle of Moments, White Cube Galeri, Londra (2010), sergisinden görünüm

5. SONUÇ

Ardışık bir biçimde üretilmiş fotoğraflara dayanan sanat anlayışı en temelinde tekil görünümü sunan güzel sanat fotoğrafının reddini hazırlamıştır. Sanatın estetik ve biçimci modernist kuramları minimal ve kavramsal sanatı açılmamasına koşturarak bu fotoğraf türünü de açıklamak için yetersiz kalmıştır. Bu noktada çeşitli fotoğraf çalışmalarının minimal sanat ile ilişkilendirme çabası sırasında başvurulan biçimsel indirgemecilik ya da yalın içerik söylemi de geçersiz olmuştur. Fotoğrafın bu türden bir indirgemeciliğe tabi tutulmadığı önceki bölümlerde gerekçelendirilmiştir. Ancak fotoğrafta esas indirgemecilik avangardın onu tahtından etmesiyle, Wall'un söylemi ile, fotoğrafın sanat dışı kullanımını bir yöntem olarak benimsemesi ile gerçekleşmiştir. Fakat topoğrafik fotoğrafın, fotoğrafı radikalleştiren bu avangardizmin izinden gitmediğinin altının çizilmesi gerekir. Avangardizm fotoğrafa bir saldırı olarak okunurken, topoğrafik fotoğraf metodolojik olarak fotoğrafın sanat dışı kullanımını benimser. Bu aşamada fotoğrafın bilimsel ve belge amaçlı kullanımlarına başvurmuştur. Sanat yapıtını meydana getiren belirli sistemlere dayalı bu düşüncenin, sanat düşüncesinin anti-tezi olduğunu Bochner de belirtmiştir; çünkü, bilimsel ya da belgesel unsurlar nicesel değerleri üzerinden tasnif edilmektedir. Sanat dışı fotoğrafın seri halde üretimini bir ölçüde taklit eden topoğrafik fotoğrafın burada yararlandığı metodoloji serializmdir. Seri belirli bir temanın varyasyonları üzerinden kurulurken; serializm herhangi bir çeşitlemenin değil belirgin bir metodolojinin sonucudur. Sonuç olarak dizgesel fotoğraf yapıtı üreten sanatçıların ortak paydasını herhangi bir üslup veya sanatsal tavır değil, bu serialist metot oluşturmaktadır. Bu aynı zamanda sanatçıların birbirinden çok farklı konularda üretim ortaya koyabilmelerinin nedenidir. Serialist çalışmalar biçimsel ya da içerik olarak birbirine benzemezler. Yapıtın biricikliğini ve anlaksallığını devre dışı bırakan ve izleyicinin bulunduğu ortamı paylaşan minimal sanat yapıtları gibi serialist fotoğraf da sunduğu çoğul bakış açılarının aracılığı ile izleyicinin deneyimine ortak olmuştur. Burada kastedilen estetik bir deneyim değil, görünür kılınan çeşitli sistemlerin zihinsel olarak algılanmasıdır. Dolayısıyla çalışma kapsamında incelenen sanat yapıtlarında yan yana dizilmiş fotoğrafların yalnız başlarına bir anlamı yoktur. Yapıtın anlamı yalnızca o yapıtı meydana getiren birimlerin birbirleriyle olan ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Genel olarak fotoğrafın minimal sanat ve kavramsal sanat ile paylaştığı temel ortaklıklardan biri budur, yani

sistematik yaklaşımdır. Nitekim bu savı güçlendiren önemli saptama şudur: Topoğrafik fotoğraflar ile minimal sanata getirilen eleştirilerin birbirleri ile paralel olmasıdır. Szarkowski *Yeni Topoğrafik* sanatçıların çalışmaları hakkında estetik kompozisyonlar yerine görsel aranjmanlara dayalı prosedürel fotoğraf üretimi ve bu aranjmanların bir bütün olarak belirli sistemleri sembolize ettiği yönünde eleştirilerde bulunmuştur. Tüm bu eleştiriler Greenberg, Fried başta olmak üzere dönemin modernist eleştirmenleri tarafından minimal sanat hakkında yapılan eleştiriler ile doğrudan benzerlik taşımaktadır. Minimal sanat ile topoğrafik fotoğraf elbette türdeş olmasalar da, ya da minimal sanat müzik, edebiyat, mimari gibi diğer branşları kapsadığı gibi fotoğrafı kapsayamasa da, her ikisinin sahip oldukları eleştirilerin paralelliği doğrultusunda yani sistematik oldukları ölçüde aynıdırlar.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Antmen, Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. 4. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012
- Apollinaire, Guillaume, **Kübist Ressamlar: Estetik Düşünceler**. Alp Tümertekin (çev.), 1. Baskı, İstanbul: Janus Yayıncılık, 2014
- Artun, Ali, **Çağdaş Sanat Nedir?**. 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013
- Atakan, Nancy, **Sanatta Alternatif Arayışlar**. 2. Baskı, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, 2013
- Bajac, Quentin, **Karanlık Odanın Sırları**. Ali Berktaş (çev.), 3. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012
- Barrett, Terry, **Fotoğrafı Eleştirmek: İmgeleri Anlamaya Giriş**. Yeşim Harcanoğlu (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2012
- Barrett, Terry, **Neden Bu Sanat ? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri**. Esra Ermert (çev.), 1. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015
- Battcock, Gregory, **Minimal Art: A Critical Anthology**. University of California Press, 1968
- Barthes, Roland, **Camera Lucida**. Reha Akçakaya (çev.), 5. Baskı, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın, 2011
- Batur, Enis, **Modernizmin Serüveni: Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990**. 1. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2015
- Baudelaire, Charles, **Modern Hayatın Ressamı**. Ali Berktaş (çev.), 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2004
- Benjamin, Walter, **Pasajlar**. Ahmet Cemal (çev.), 9. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012
- Benjamin, Walter, **Fotoğrafın Kısa Tarihi**. Ali Cengizkan (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Yazı Görüntü Ses Yayınları, 2002
- Berger, John, **Bir Fotoğrafı Anlamak**. 3. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2017
- Berger, John, **O Ana Adanmış**. 1. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 1988

- Carroll, Noel, **Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş**. Güliz Korkmaz Tirkeş (çev.), 2. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2016
- Cavell, Stanley, **Cavell on Film**. State University of New York Press, 2005
- Coplans, John, **Serial Imagery**. Pasadena Art Museum, 1968
- Danto, Arthur, **Sanat Nedir**. Zeynep Baransel (çev.), 1. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014
- Danto, Arthur, **Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi**. Zeynep Demirsü (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014
- Eroğlu, Özkan, **Soyutlama ve Duyumsama: Wilhelm Worringer**. 1. Baskı, İstanbul: Tekhne Yayınları, 2016
- Foster, Hal, **Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard**. Esin Hoşsucu (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017
- Foster-Rice, Greg, **Reframing the New Topographics**. Columbia College Chicago Press, 2013
- Freund, Gisèle, **Fotoğraf ve Toplum**. Şule Demirkol (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008
- Goldstein, Ann ve Anne Rorimer, **Reconsidering the Object of Art: 1965-1975**. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles: The MIT Press, 1995
- Kahraman, Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...** İstanbul: Kapı Yayınları, 2016
- Kandinsky, Wassily, **Sanatta Ruhsallık Üzerine**. Gülin Ekinci (çev.), İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2013
- Joseph Kosuth, "Felsefeden Sonra Sanat" (1969), **Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi**. Editör: Paul Wood ve Charles Harrison, İstanbul: Küre Yayınları, 2011
- Krauss, Rosalind E. "Fotoğraf'ı Yeniden Keşfetmek", **Fotoğraf Neyi Anlatır**. Derleyen: Caner Aydemir, 3. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2013
- Lynton, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**. Cevat Çapan-Sadi Öziş (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 2015
- Malevich, Kazimir, **Nesnesiz Dünya "Süprematizm Manifestosu"**. F. Cansu Tapan (çev.), İstanbul, Dedalus Kitap, 2013
- Marzona, Daniel, **Minimal Art**. TASCHEN, 2004

- Morris, Robert, **Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris**. London: The MIT Press, 1994
- Museum Ludwig Cologne, **20th Century Photography**. TASCHEN, 2001
- Price, Mary, **Fotoğraf: Çerçevdeki Gizem**. Ayşenaz & Kubilay Koş (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014
- Roth, Leland, **Mimarlığın Öyküsü**. Ergün Akça (çev.), 2. Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2002
- Shiner, Larry, **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**. İsmail Türkmen (çev.), 3. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013
- Smith, Tony, **Not an Object. Not a Monument: The Complete Large Scale Sculpture of Tony Smith**. Steidl, 2006
- Sontag, Susan, **Fotoğraf Üzerine**. Osman Akinhay (çev.), 1. Baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008
- Szarkowski, John, **The Photographer's Eye**. The Museum of Modern Art, New York, 2007
- Timuçin, Afşar, **Estetik**. 9. Baskı, İstanbul: Bulut Yayınları, 2013
- Townsend, Dabney, **Estetiğe Giriş**. Sabri Büyükdüvenci (çev.), 1. Baskı, İstanbul: İmge Kitabevi, 2002
- Yacavone, Kathrin, **Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği**. Simber Atay ve Melih Tumen (çev.), 1. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015
- Yılmaz, Mehmet, **Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler**. 1. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2001
- Yılmaz, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**. 1. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006
- Yılmaz, Mehmet, **Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı**. 2. Baskı, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009
- Young, La Monte, **An Anthology of Chance Operations**. New York, 1963

Sürekli Yayınlar

- Beykal, Canan, “Sanatta Kavramsallaştırma Sorunsalı”, **Toplum Bilim Dergisi**, Bağlam Yayınları, Sayı:4, 1996
- Bright, Deborah, “The Machine in The Garden Revisited”, **Art Journal**, Sayı: 51, 1992
- Bochner, Mel, “Serial Attitude”, **Artforum**, Vol.6, No.4, 1967
- Bochner, Mel, “Serial Art Systems: Solipsism”, **Arts Magazine**, No.41, 1967
- Bush, Kate, “Doing Time”, **Frieze Magazine**, Sayı: 42, 1998
- Grundberg, Andy, “Minimalist Images Create an Indictment of Urban Sprawl”, **NY Times**, 28 Aralık, 1990
- Judd, Donald, “Specific Objects” **Arts Yearbook** 8, 1965
- Kelly, Ellsworth, “Sixty Years at Full Intensity”, **Tate Etc.**, Sayı:16, 2009
- LeWitt, Sol, “Paragraphs on Conceptual Art”, **Artforum**, Vol.5, No.10, 1967
- Krauss, Rosalind E., “Mekana Yayılan Heykel”, Tuncay Birkan (çev.), **Sanat Dünyamız**, Sayı: 82, 2002
- Smithson, Robert, “A Tour of the Monuments of Passaic”, **ArtForum**, Vol.6, No.4, 1967
- Wall, Jeff, “Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları”, Tuncay Birkan (çev.), **Sanat Dünyamız**, Sayı: 84, 2002

Diğer Yayınlar

Analog Veri

<http://www.wiki-zero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQW5hbG9nX3Zlcmk> (22.06.2018)

Dayı, Handan. (2013) “**Seri Fotoğrafta Zaman Kavramı**” Sanatta Yeterlik Tez Metni, M.S.G.S.Ü.

Dere, Mehmet. (2015) “**Taryn Simon Bağlamında Günümüz Sanatında Etkin Olan Direniş Politikaları**” Yüksek Lisans Tez Metni, D.E.Ü.

Eliasson, Olafur. **The Bridge series**

<http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101813/the-bridge-series#slideshow> (22.06.2018)

Jeff Wall ve Thomas Demand söyleşi

https://www.youtube.com/watch?v=07Uu_TQPORk (22.06.2018)

Kosuth, Joseph, **Felsefenin Sonu, Sanatın Başlangıcı** (1972)

<http://www.sanattanimitoplulugu.org/Felsefenin%20Sonu%20Sanatin%20B.htm> (22.06.2018)

LeWitt, Sol “**Serial Project, I**” <https://www.moma.org/collection/works/81533> (22.06.2018)

Ruscha, Ed. Fotoğraf Kitapları

<http://www.tate.org.uk/artist-rooms/learning/resources/ed-ruscha-old/artist-rooms-ed-ruscha-books-photographs> (22.06.2018)

Sistem Teorisi

<http://www.wiki-zero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU2lzdGVtX3Rlb3Jpc2k> (22.06.2018)

Spears, Dorothy. **Thinking Glacially, Acting Artfully**

<https://www.nytimes.com/2007/09/02/arts/design/02spea.html> (22.06.2018)

Sugimoto, Hiroshi. **Seascapes** <https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1> (22.06.2018)

Obrist, Hans Ulrich. **Ever Airport**, Taryn Simon, Contraband kataloğu’ndan, 2010

http://tarynsimon.com/essays-videos/docs/Ever%20Airport_Hans%20Ulrich%20Obrist.pdf (22.06.2018)