

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI
FOTOĞRAF PROGRAMI

**FOTOĞRAFTA KURGUSAL YAKLAŞIMLARDA MEKAN
KAVRAMI**

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan:
20136005 Serhat Kır

Danışman:
Doç. Seçkin Tercan

İstanbul- 2018

Serhat KIR tarafından hazırlanan **Fotoğrafta Kurgusal Yaklaşımlarda Mekan Kavramı** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 18 / 05 / 2018

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Doç. Seçkin TERCAN (Danışman)

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Tuna UYSAL

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi M. Çağatay GÖKTAN (Kocaeli Ün.Öğr.Üy.)

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	II
ÖZET	IV
SUMMARY	V
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	VI
RESİMLER LİSTESİ	IX
1. GİRİŞ	
2. MEKANIN TANIMI	4
2.1. MEKAN VE FOTOĞRAF.....	30
2.2 MEKAN VE FİGÜR İLİŞKİSİ.....	40
2.3 FOTOĞRAFTA İÇERİK OLARAK MEKANIN ANLAMLANDIRILMASI	50
3. KURGUSAL YAKLAŞIM VE MEKAN	66
3.1 MEKANIN ANLATISAL OLARAK ÇÖZÜMLENMESİ.....	78
3.2 MEKAN KURGU İLİŞKİSİ.....	91
4. SONUÇ	114
5. KAYNAKLAR	116
6. ÖZGEÇMİŞ	118

ÖNSÖZ

Fotoğrafın teknik ve sanat olarak gelişimiyle birlikte üretilen eserler farklı dillerle birlikte farklı yaklaşım biçimlerini ortaya koymuştur. Fotoğrafın bir sanat olarak ele alınması, resim ve diğer sanat akımlarından yararlanması, ortaya konulan eserlerin farklı bir anlatım tarzı oluşturmaya neden olmuştur. Teknik gelişmelerin kusursuzlaşmasıyla doğru orantılı olarak üretilen işler aynı derecede kusursuzlaşmış, eserin anlatısına göre gerçeküstü anlamlar kazanmıştır. Tüm bu gelişmeler, fotoğrafın diğer sanat dalları arasında farklı bir yer edinmesini sağlamıştır.

Fotoğrafçının ya da sanatçının eseri ortaya koyma aşamasındaki tasarım süreci de yaptığı hazırlıklar, çözümlenmeler, mekân kullanım biçimi ve anlamlandırma süreci, teknik anlatım biçimi gibi unsurlarla birlikte gelişmiştir. Bu gelişim sürecinde fotoğrafçılar üretim tarzlarına göre ayrılmış, bununla birlikte çalışma prensiplerine göre kategorilere ayrılmışlardır. Anlatım biçimleri tarihsel değişimlerle birlikte; sosyokültürel, politik ve ekonomik değişimlerle de fotoğrafçıların ortaya koyduğu eserleri etkilemiş, bu etkileşimle birlikte ortaya çıkan eserler de farklılaşmıştır. Bu yüzden mekân kavramı da bu değişimlerden etkilenecek anlatının önemli bir parçası olmuştur.

Mekân kavramı bu süreçler içinde sanatçılar tarafından farklı biçimlerde yorumlanmış, mekân kullanımını da bu ölçüde değişiklik göstermiştir.

Fotoğrafta mekân kullanımı; hikâyenin oluşum sürecinde temel etken olmuştur. Mekânın kurguyla olan ilişkisi, sanatçının eserini çözümlemesinde ve yaratmasında zemin oluşturmaktadır.

Mekân ve kurgu ilişkisinde, mekân üzerinden ve mekânı yorumlayarak esere yaklaşmak, özgün bir ifade biçimi ortaya çıkarmış; fotoğrafçının nesnelere, göstergeler ve sembollerle mekân arasında bir anlatım bağı kurmasına olanak sağlamıştır. Kurgusal yaklaşımda mekân üzerinden böyle bir bağlantı kurmak kendine özgü bir dil ve imgeler dünyası yaratmıştır. Mekân tüm bunlar arasında bir bağ kurmakta, bu bağ ile de bir iletişim sistemi ortaya koymaktadır.

Bu tezi oluşturmamda katkılarından dolayı Doç. Seçkin Tercan'a, Dr. Öğr. Üyesi Tuna Uysal'a Dr. Öğr. Üyesi M. Çağatay Gökten'a ve tüm değerli hocalarıma, sonsuz destekleri ve hep yanımda olan annem Hayriye Kır'a , kız kardeşim Vesile Pınar Kır'a eğitim hayatım boyunca desteğini hiç esirgemeyen dayım Erol Acartürk'e, zamansız kaybettiğim dostum Umut Verdi'nin kitaplarını benimle paylaşan Gülşen Verdi Yapıcı'ya ve hep hatıralarımızda yaşattığımız Umut Verdi'ye, tez yazım sürecinde yardımlarından dolayı Alper Abca ve Şeyma Tekintaş'a teşekkür etmeyi borç bilirim.

Serhat KIR Mayıs, 2018 - İstanbul

ÖZET

Kurgusal yaklaşımlarda mekân kavramı, mekânın tanımlamaları, felsefe ve kavramlar dahilinde karşılaştırmaların yapıldığı; bu karşılaştırmalar dahilinde tercih edilen kullanım biçimlerini ele almaktadır. Yapılan karşılaştırmalar aynı zamanda eser üzerindeki etkileri ve anlamlandırmalarını da içermektedir.

Kurgusal yaklaşımlarda mekân kavramında sanatçıların mekânı kullanım biçimleri, bu kullanım biçimlerine göre yöntemleri ve yönelimleri ele alınmıştır. Bu süreçte kurgusal yaklaşımlarda mekân kavramı, mekânın kullanım biçimleri ve hazırlık aşamaları gibi süreçler göz önünde bulundurularak temel nitelik taşıyan başlıklar altında irdelenmiştir. Bu başlıklar: “Kavram Olarak Mekân”, “Fotoğrafta İçerik Olarak Mekânın Anlamlandırılması” ve “Mekân Kurgu İlişkisi”.

Mekânın fotoğrafçı ya da sanatçı tarafından kullanım biçimine göre belirli bir yaklaşım tarzı belirlemesi, belirlediği yaklaşım tarzına göre mekân ile olan ilişkisi eserin ortaya koyulma sürecini belirlemektedir. Kültürel yapı ve coğrafya üzerinde bulunan mekân, sanatçının söylem biçimini ve eleştirel olarak yaklaştığı konuyla olan ilişkisini belirlemektedir. Aynı zamanda sanatçının mekânı yorumlama, oluşturma şekli de sanatçının çalışma şeklini ortaya koyan bir süreçtir. Mekân bu anlamda eserin içerik olarak anlamlandırılması ve sahnelenmesinde yapı taşı niteliğindedir.

Kurgusal yaklaşımlarda mekân kavramı, sanatçının ya da fotoğrafçının kişisel, toplumsal, politik olarak eleştirel açıdan ele aldığı eserin temelini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, kurgusal, figür, anlatı, fotoğraf.

SUMMARY

The space concept in fictional approaches deals with the definition of spaces, comparisons within the philosophies and conceptions, and preferred application methods within these comparisons. These comparisons involve the impacts and interpretations on works as well.

In the space concept in fictional approaches, the utilization styles of artists, the methods and tendencies in terms of these utilization styles were discussed. During this process, the space concept in fictional approaches was studied under essential topics by taking into consideration some processes such as utilization styles of space and preparation phases. These topics are: "Space as a Concept", Interpretation of Space as a Content in Photography" and "Space-Fiction Relation".

Determining a manner of approach with respect to the utilization style of space by the photographer or artist, the relationship between the artist and the space within the determined manner states the formation process of the work. The space settled on cultural structure and geography determines the discourse manner of the artist and his/her relation with the topic which s/he critically deals. At the same time, the artist's interpretation and formation style of the space is a process that indicates the artist's way of work. In this sense, the space is a keystone for the interpretation and presentation of the work.

The space concept in fictional approaches underlies the work that the performer or photographer deals critically by personal, social, and political approaches.

Keywords: Space, Fictional, Figure, Narration, Photography

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 2-1 Louis Jaques Mandi Daguerre, İlk Hareketli Fotoğrafi, Paris 1839	7
Fotoğraf 2-2 Joseph Nicephore Niepce, Tarihteki İlk Fotoğraf, Paris	8
Fotoğraf 2-3 Andreas Gefeller, Supervisions Serisi	14
Fotoğraf 2-4 Andreas Gefeller, Supervisions Serisi	15
Fotoğraf 2-5 Olivio Berbieri, Mekan Özgü, Las Vegas 07	17
Fotoğraf 2-6 Olivio Berbieri, Mekan Özgü, NYC 07	18
Fotoğraf 2.1-1 Louis Jacques Mande Daguerre, Stli Life İn Studio, 1837	30
Fotoğraf 2.1-2 Alvin Langdon Coburn	31
Fotoğraf 2.1-3 Maurice Tabard Vortography	31
Fotoğraf 2.1-4 August Sander Farm Girls From The Westerwald	37
Fotoğraf 2.1-5 August Sander Sister	37
Fotoğraf 2.1-6 August Sander Country Lads From The Westerwald	37
Fotoğraf 2.1-7 August Sander Young Farmers	37
Fotoğraf 2.1-8 August Sander , Stadwall, 1938	38
Fotoğraf 2.2-1 Arno Rafael Minkkinen, Hands And Feet, White Sands	48
Fotoğraf 2.2-2 Arno Rafael Minkkinen, Oulunjarvi Afternoo, Paltaniemi	48
Fotoğraf 2.2-3 Arno Rafael Minkkinen, Väisälänsaari	49
Fotoğraf 2.3-1 Andre Kertesz, Meudon	55
Fotoğraf 2.3-2 Andre Kertesz, Meudon	55
Fotoğraf 2.3-3 Elina Brotherus, Mirrior Piece, 2014	57
Fotoğraf 2.3-3 Elina Brotherus, Annaciation 6, 2011, Helsinki	57
Fotoğraf 2.3-4 Elina Brotherus, Annaciation 10, 2011	58
Fotoğraf 2.3-5 Elina Brotherus , Derwanderer -3 Derwandere -3 , 2003	63
Fotoğraf 2.3-6 - Elina Brotherus d' Emotions V , 2012	64

Fotoğraf 3-1 Les Krims, Krims Onları Gösteriyor, 1980.....	69
Fotoğraf 3-2 Les Krims, A Rake's Revisionist Regress, 1980.....	70
Fotoğraf 3-3 Les Krims , What's American Dreams ? 1984.....	70
Fotoğraf 3-4 Cindy Sherman, İsimli Film Karesi, No.54, 1980.....	74
Fotoğraf 3-5 Cindy Sherman İsimli Film Karesi, No.48, 1979.....	74
Fotoğraf 3-6 Cindy Sherman İsimli Film Karesi No.21,1978.....	74
Fotoğraf 3-7 Cindy Sherman İsimli Film Karesi, No.11, 1978.....	74
Fotoğraf 3-8 Cindy Sherman, İsimli No.92, 1980.....	76
Fotoğraf 3.1-1 Julia M. Cameron May Day, Victoria And Alber Museum.....	84
Fotoğraf 3.1-2 Julia M. Cameron King Lear Allotting His Kingdom To His Three Daughters.....	84
Fotoğraf 3.1-3 Julia M. Cameron, King Atrhur Wounded in The Barge.....	86
Fotoğraf 3.1-4 Gohar Dashti, İran, Untitled, 2013.....	87
Fotoğraf 3.1-5 Gohar Dashti, İran, Untitled, 2013.....	87
Fotoğraf 3.1-6 Gohar Dashti, Stateless, 2014 , 2015.....	87
Fotoğraf 3.1-7 Gohar Dashti, Home, 2017.....	89
Fotoğraf 3.2-1 Jeff Wall, Mimic, 1982.....	93
Fotoğraf 3.2-2 Jeff Wall, Ani Bir Rüzgar Fırtınası, 1993.....	95
Fotoğraf 3.2-3 Jeff Wall, The Destroyed Room, 1978.....	97
Fotoğraf 3.2-4 Tom Hunter, The Death Of Coltelli, 2010.....	99
Fotoğraf 3.2-5 Tom Hunter, The Hackney Man, 2000.....	100
Fotoğraf 3.2-6 Tom Hunter, Anchor and Hope, 2009.....	102
Fotoğraf 3.2-7 Tom Hunter Woman Reading a Possession Order, 1997.....	104
Fotoğraf 3.2-8 Tom Hunter , The Anthropologist,1997.....	104
Fotoğraf 3.2-9 Alec Soth, Charles, Vasa, Minnesota, 2002.....	105
Fotoğraf 3.2-10 Alec Soth, Patrick, Palm Sunday, Baton Rouge, Louisiana, 2002.....	105

Fotoğraf 3.2-11 Alec Soth, Helena, Arkansas, 2002.....	106
Fotoğraf 3.2-12 Alec Soth, Broken Manuel Serisi, 2008.....	107
Fotoğraf 3.2-13 Alec Soth, Broken Manuel, 2008_08z10238.....	108
Fotoğraf 3.2-14 Las Tjünbörk, Office Serisinden, 2002.....	110
Fotoğraf 3.2-15 Las Tjünbörk, Office Serisinden, 2002.....	111
Fotoğraf 3.2-16 Las Tjünbörk, Office Serisinden, 2002.....	111
Fotoğraf 3.2-17 Las Tjünbörk, Home Serisinden, 2001.....	112



RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1 Tahtta Oturan Meryem, Andreas Ritzos, Heraklion/Girit.....	6
Resim 2.2-1 Egon Schiele, Standing Male Nude With A Red Loincloth, 1914.....	40
Resim 2.2-2 Femand Leger, Two Man.....	41
Resim 2.2-3 Vesalius'un Kitabında Figür.....	41
Resim 2.2-4 N. Erdok, Peçem Düştü Kel Gözüktü veya Ayakları Suya Erdi,1994	43
Resim 2.3-1 Caspar D. Fredrich, Sister Denizi Önünde Bir Gezgin , 1818.....	62
Resim 2.3-2 Gwen John, Girl Holding Exercice A Rose, 1910- 1920.....	63
Resim 3.2-1 Katsushika Hokusai , Ejiri Suruga Bölgesi.....	95
Resim 3.2-2 Eugene Delacroix, Death Of Sardanapalus, 1827.....	97
Resim 3.2-3 Andrew Wyeth , Christina's World, 1948.....	102
Resim 3.2-4 J. Vermeer, Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız, 1657 ..	104
Resim 3.2-5 Johannes Vermeer, Coğrafya Bilgini, 1632-1675	104

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2-1 Prof. Dr. İlhan Altan, Mimarlıkta Mekân Kavramı.....	24
Şekil 2-2 Prof. Dr. İlhan Altan, Mimarlıkta Mekân Kavramı.....	24
Şekil 2-3 Prof. Dr. İlhan Altan, Mimarlıkta Mekân Kavramı.....	24

1. GİRİŞ

Fotoğrafın icadı ve sanat olarak ele alınışındaki süreç boyunca birçok fotoğraf yaklaşımı ortaya çıkmış, bu yaklaşımlar zamanla kendi tarzlarını oluşturarak birbirinden farklı eserler yaratmıştır.

Fotoğrafta kurgusal yaklaşımlarda mekân kavramı, farklı fotoğraf alanlarının birbirleri ile bağlantı ve etkileşim içerisinde olması hem kurgusal bir yaklaşımın olduğu bir o kadar da kendi içerisinde belirli bir müdahalenin dahilinde, belgesel fotoğraf niteliği de taşıyabilmektedir.

Fotoğrafta kurgusal yaklaşımda mekân kavramı belgesel ve kurgusal fotoğraf yaklaşımlarının oluşum süreçleri içerisinde yer alabilmektedir. Bu oluşum sürecinde mekânın; figürün ya da modelin bulunduğu uzam içerisinde, fotografik anlatı bağlamında ve kavramsal içerik olarak anlatıda önemi görülmektedir.

Kurgusal yaklaşımlarda mekan kavramı, fotoğrafçıların çalışma süreçleri ve tarzlarını yansıtmakla birlikte aynı zamanda konuya yaklaşım biçimlerini de ele almaktadır. Konu anlatımında mekanla olan ilişkisi, konunun anlatımı kadar aynı zamanda figür ya da portreyle olan ilişkisini de belirlemede büyük bir rol oynamaktadır. Bu çalışma tarzı, sanatçının eseri üretme sürecinde konuyu ele alış biçimini de dile getirmektedir.

Mekân kavramı, bir uzam olarak ele alındığında somut olan bir kavramı aynı zamanda soyut bir yaklaşıma dair söylem içerisine sokabilmektedir.

Bu çalışmanın amacı, fotoğraf tarihi boyunca, oluşan yeni akımlar ve yaklaşım tarzlarıyla ortaya çıkan yeni söylemlerin, mekân ile kurduğu ilişkiyi ve bu yapıyı oluştururken mekânın bu üslupta yerini ve anlamını ortaya koymaktır.

Mekânın kurgusal yaklaşımdaki yeri, kavramlar dahilinde bir üslupla çalışan fotoğrafçıların mekânı ne şekilde kullandıklarına ve bir kavram olarak anlatıyla ilişkilendirme biçimlerine dair bir araştırmayı kapsar.

Araştırma sürecinde mekânı farklı kullanan ve çağdaş belgesel, kurgusal fotoğraf gibi dallarda çalışan fotoğrafçılar, araştırmada kendi içerisinde irdelenmiştir



2. MEKANIN TANIMI

Fotoğraf sanatında mekânın anlamı ve fotoğrafta yeri, anlatımda sağladıkları üzerine değinmeden önce mekânın bir kavram olarak tanımlamasını yapmak gerekmektedir. “Mekân” Ahmet Cevizci’nin hazırlamış olduğu felsefe sözlüğünde; “Var olan her şeyin içinde yer aldığı, eni, boyu ve derinliği olan kap veya hazne”; Bir başka tanımlamasında ise: “Mekân içinde bir şeyler yerleştirilinceye kadar boş olan bir kap ya da hazne olarak geçer. Bazı düşünürler bir kap ya da hazne olarak mekânın sonsuz olduğunu, yani dış sınırlar bulunmadığını söylerken, bazıları da mekanın sonlu olduğunu savunmuşlardır. ¹ Bu bağlamda mekân, var olan her şeyin içinde yer aldığı, eni, boyu olan aynı zamanda sınırsız bir uzamdır.

Mekân üzerine uzun süre çalışmalar yapan Henri Lefebvre’nin en önemli eserlerinden biri olan “Mekânın Üretimi” isimli çalışmasının sunuş kısmında, Cihan Özpınar mekânın Türkçeye girişi ve bununla birlikte, Türkçedeki karşılığına ve anlamlandırılmasına da değinmiştir. Cihan Özpınar’a göre: “Batı dillerindeki ifadeler; tarihsel gerçeklikler, deneyimler, kültür, vb. bakımından, doğu dillerinde her zaman tam olarak karşılık bulamayabilir. Örneğin: Fransızca ‘espace’ kelimesini Türkçede mekanla karşılarken de espace’in terminolojik muhtevası bir ölçüde değişime uğruyor. Mekân kelimesi, Türkçeye Arapçadan geçmiş olup, herhangi bir varlığın şu veya bu şekilde var olması anlamına gelen ‘kev’ (kef-vav-min) kökünden türemiştir. Dolayısıyla mekân, bir bakıma varlığın herhangi bir formda var olduğu bir yerdir.”²

Cihan Özpınar’ın mekânın tanımı ve farklı dillerdeki anlamına, bir kavram olarak ele alınış biçimine bakıldığında, farklı kültür ve coğrafyalarda kapladığı alan, form ve olduğu yer bakımından da farklılıklar göstermektedir. Farklı dil ve coğrafyalarda bakıldığında mekân tanım ve kavram olarak farklı yaklaşımlarıyla farklı anlamlar içerebilmektedir.

¹ Ahmet Cevizci , “ **Felsefe Sözlüğü** “ Remzi Kitabevi , 296 s.

² Henri Lefebvre “ **Mekânın Üretimi** “ , Çev. : Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, 7 s .

“Espace, aynı zamanda Türkçede uzay kelimesini de karşılamaktadır fakat mekân bunu karşılamaz, zira Arapçada bunun için birde “feza” kelimesi mevcuttur. Dolayısıyla Lefebvre’in kimi zaman mekândan bahsederken, özellikle de fiziksel ilişki tartışmasında, uzayı da kastettiğini akıldan çıkarmamak gerekir. Zira espace, Latince spatium kelimesinden gelir ve bu da şeyler arasındaki mesafeyi veya fiziksel bir alanı ifade eder. ‘’³

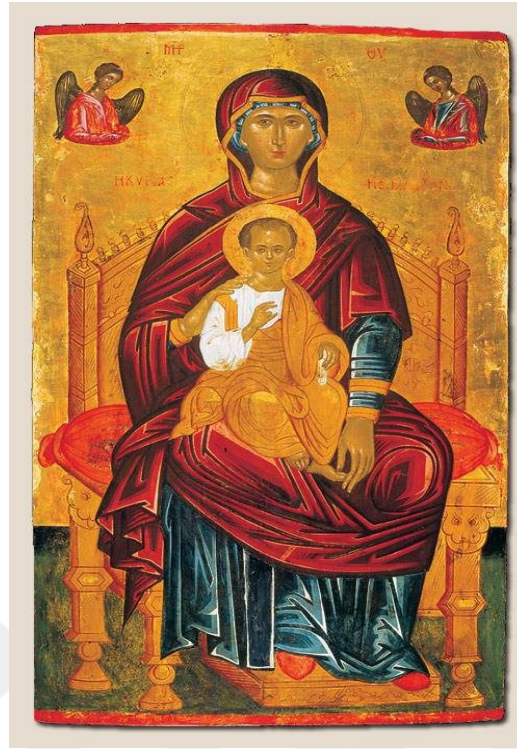
Bu farklılıklar ve anlamlar Cihan Özpınar tarafından tekrar bu şekilde ifade edilmiştir.

Mekân kavramının, felsefi bağlamda tanımlamasına ve Türkçeye geçiş aşamasına baktığımızda; herhangi bir varlığın ya da nesnenin herhangi bir şekilde var olduğu ‘’yer’’ olarak dile getirebilmektedir. Bu bakımdan ‘mekân’ bir şeyin varoluşunu sağlayan temeldir.

Pavel Florenski’ye göre: “beden tasvirleri olsun olmasın bunlar, gerçek anlamda içinde yer aldıkları mekânın koşullarına göre şekillenen figürlerdir. Örneğin: minyatürün biçimini minyatürde tasvir edilen figürlerin içinde yer aldığı mekân belirler. ‘’⁴

³ Henri Lefebvre, ‘’ Mekanın Üretimi ‘’ Çev. : Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, 7,8 s.

⁴ Pavel Florenski, ‘’ Tersten Perspektif ‘’ Çev. : Yeşim Tükel, Metis Yayınları, 27



Resim 2.1 Tahtta Oturan Meryem, Andreas Ritzos,
Heraklion/Girit, 1460-1480

Bu tanımlamalara göre “mekân” hem sınırlı bir alan hem de sınırları olmayan sonsuz bir uzamdır. Mekân kavramı, boşluk, doluluk gibi soyut kavramlarla temsil ve ifade edilemediği gibi aynı zamanda; mekân kavramı onunla var olan şeylerin anlamlandırılması bakımından bir yer bir bütün oluşturmaktadır. Mekân, nesnelere şeyleri algılamamızı sağlayan bir uzam; nesnelere var oluşunu ve anlamlandırılmasını sağlayan gerçekliktir.

Sonsuz bir uzam içerisinde nesnelere ya da figürün algılanabilir olmasını sağlayan mekân, bir bakıma nesnenin ve figürün anlamlandırılmasını da sağlamaktadır.

Bu anlamlandırma sürecinde, mekân soyut değerlerin somut ve hakikati görme meselesinde önemli bir değerdir. Mekânın bir hakikati gösteren ve soyut değerleri görünür kılmaya durumunda, Kant’ın mekân kavramını, daha açıklayıcı olması bakımından dile getirmek gerekmektedir.

“Mekân dış duyarlılığın şeklidir. Mekân ve zaman aklın her türlü deneyden önce gelen sezışlerdir... Herkes mekân ve uzamı gördüğünü sanır. Aslında görülen şeyler mekân ve uzamın taşıdığı şeylerdir”.⁵

Fotoğrafta mekân kavramı bir anlatı dili olarak, fotoğrafın icadının ilan edildiği ve ilk fotoğrafın çekildiği gün itibariyle fotoğraf sanatının içerisinde belirleyici bir öge olarak yer almıştır. Ve fotoğrafın sanat olarak üretiminin öncesinde kendini göstermiştir. Fotoğrafın tarihsel gelişiminde ve icadında, yapılan çalışmalarda ilk olarak hareketsiz nesnelere, mimari yapılar ve mekanlar fotoğraflanmıştır. Bu çekilen fotoğraflardaki mekân, öncelikle bir belge ve ispat niteliği taşıyan görüntüler olarak kullanılmıştır. Örneğin, Louis Jaques Mandi Daguerre'nin 1839 yılında Paris'te çektiği ilk hareketli konunun olduğu fotoğraf, bir mekânda figürün bulunmasıyla tarihte yerini almıştır. Bu fotoğraftaki mekân belirleyici unsur olmuştur.



Fotoğraf 2-1 Louis Jaques Mandi Daguerre, İlk Hareketli Konu Fotoğrafi, Paris 1839

⁵ Mehmet Ali Uysal “ Sanatta Mekan Algısı, Sanatta Yeterlilik Raporu, Ankara 2009

1827 yılında, Joseph Nicephore Niepce tarafından çekilen fotoğraf, tarihte çekilen ilk fotoğraf, aynı zamanda ilk mimari fotoğraf olma özelliği taşımaktadır. Daguerre'nin ve Niepce'in çekmiş olduğu fotoğraflardaki en önemli unsur, fotoğrafın icadını da göz önünde bulundurursak, mekânın belirleyici bir unsur olarak ön plana çıkmasıdır.



Fotoğraf 2-2 Joseph Nicephore Niepce, Tarihteki İlk Fotoğraf, Paris, 1827

Burada belirleyici unsur, bir mekân bağlamında fotoğrafın bakan kişiye bilgi vermesi olarak görülmektedir. Bilgi verme meselesi fotoğrafçının mekân ortaklığıyla dile getirdiği mesele bağlamında, kendi anlatmaya çalıştıkları hakkında da ipuçları verir. Özellikle Louis Jaques Mandi Daguerre'nin fotoğrafında bu durum ilk hareketli konu fotoğrafı olması açısından daha belirgin bir özellik taşımaktadır.

Fotoğrafın gelişimindeki hem teknik hem de sanatsal anlatımlar bakımından; mekân kavramı bu gelişmelerle birlikte, mekânın anlatım yönünden bir dil olarak gelişmesiyle aynı şekilde devam etmiştir.

Mekân kavramının birçok kültürde farklı anlamları ve bu farklı anlamlar dahilinde farklı tanımlamaları ve bunu tanımlamalar içerisinde kültürlere ve coğrafyalara göre yorumlamaları da ortaya çıkmaktadır. Cihan Özpınar'ın dediği gibi espace kelimesinin Türkçede uzay anlamına gelirken Latince Spatium anlamına gelmesi bu duruma örnek gösterilebilir. Mekân kavramında kültürel unsurlar farklı coğrafyalara göre değişiklik arz etmektedir. Bu bağlamda farklı coğrafyalara göre felsefi karşılaştırmalar yapılabilir.

Henri Lefebvre “mekânın üretimi” isimli yapıtında, mekânın kavram olarak felsefi farklılıkların getirdiği karşılaştırmalara değinmiştir:

“Mekân kavramının uzun bir felsefi hazırlık sürecinden geçtiği biliniyordu. Fakat felsefenin tarihi aynı zamanda bilimlerin -özellikle de matematiğin – ortak gövdelerinden- eski metafizik özgürleşmesini de özetliyordu. Descartes, mekân kavramının ve özgürleşmesinin oluşumunda belirleyici bir evre olarak görülmüştü. Batı düşüncesinin çoğu tarihçisine göre, mekânın ve zamanın kategorilerin parçası olduğunu ileri süren Aristotelesçi geleneğe son veren Descartes'tı. Aristotelesçi geleneğe göre, hissedilir olguları adlandırmayı ve sınıflandırmayı mekân ve zaman sağlıyordu, fakat statüleri belirsiz kalıyordu; bu anlamda bunlar ya bu hissedilir olguları sınıflandırmanın ampirik tarzları olarak ya da bedendeki organların verilerinden üstün, yüksek genellemeler olarak kabul ediliyordu. Kartezyen akılla birlikte mekân mutlak olanın alanına girer. Özne karşısında nesnedir; ‘res cogitans’ın karşısında ‘res extensa’dır, onda bulunandır, duyuları ve bedeni içerdiği için hâkim olandır. Peki, tanrısal öznitelik midir? Bütün var olanların içkin düzeni midir? Descartes’ın ardından gelen filozoflar – Spinoza, Leibniz, Newtoncular- mekân sorununu bu şekilde ortaya koydu. Ta ki Kant eski kategori mefhumunu -değiştirerek- yeniden ele alana dek... Bilginin aracı, fenomenlerin sınıflanması olan nispi mekân, (zaman ile beraber) ampirik olandan yine ayrıdır; Kant’a göre (öznenin) bilinci(in)

aprio'sine, içsel ve ideal, dolayısıyla aşkın, dolayısıyla kendi içinde kavranılmaz yapısına bağlıdır".⁶

Bu tartışmalar ve tanımlamalar dahilinde, yorum getirme açısından önem kazanmaktadır. Coğrafya ve kültürler mekân kavramı içerisinde, anlatım dili açısından farklılıklar gösterebilmektedir. Bu yüzden mekânın yeri ve okuması, konumlandırılması yapılırken, yukarıda tartışılanlar göz ardı edilmemelidir.

Bir sanatçının ya da fotoğrafçının mekânın kullanımı ve konumlandırması kültürel kodlar dahilinde bir şeyleri dile getirmesi açısından önem taşımaktadır. Mekânın kullanımı, varsa figürün konumlandırılması bu mekân içerisinde yeri ve var olma nedeni bu gibi nedenler dahilinde kullanılabilir.

Mekân kavramına ve felsefi anlamlarına baktığımızda; farklı durumlar içinde kullanım alanları, tartışmalar ve sınıflandırmaları da beraberinde getirmektedir. Bu sınıflandırmalar ve tartışmaların; mekânın kullanımı, mekânın anlamı içerisinde konumlandırılması, yorumların yapılması aşamasında ve mekâna dair okumalar yapılırken, göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

Felsefe bağlamında mekân kavramının Türkçe'ye geçişi, anlam bakımından değişimler göstermektedir. Mekâna hem tanımı hem de anlamı bakımından başka bir söylem biçimini kazandırır.

Savaş Kılıç uzam, uzay, mekân gibi terimlerin ilk algıda akla getirdiklerinin tersine, anlam ve içerik bakımından ne gibi değişim ve kullanım biçimlerinin olduğunu dile getirmiştir.

"İng. Space ve Fr. Espace teriminin Türkçeleştirilmesinde belirgin bir güçlük yaşıyor: Çevirmenler bu terimleri aynı bağlamda hem uzam hem de uzay diye çeviriyorlar. Tuncay Birkan'ın çevirmenlerin karşılaştığı küçük çaplı sorunları çözmelerine yardımcı olmak için hazırlamış olduğu İngilizce terimlere Türkçe'ye

⁶ Henri Lefebvre, " **Mekânın Üretimi** " Çev.: Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, 33 s.

uygun karşılıklar öneren Muhtaç Sözlük'te space için mekân, uzam, uzay karşılıkları; spatial içinse mekânsal, uzamsal karşılıkları verilerek mevcut pratik kayıt altına alınıyor.

Fakat bu çokluk düşündürücü değil mi? 18. Yüzyılda Abbde Girrard'ın Fransızca eş anlamlıları için sorduğu soruları bizim üçlümüz için de sormak mümkün: Bu terimlerin üçü de aynı anlama geliyorsa, bu kalabalığa ne gerek var? Ayrı anlamlarda iseler, aralarındaki fark nedir? Aslında uzam ile uzay arasında söze dökülmemiş ama gözle görülür bir alan paylaşımı ortaya çıkmış durumda: Sosyal bilimler ve yakın felsefi alanlarda terim 'uzam' diye karşılanırken, geometri ve doğa bilimlerinde 'uzay' karşılığı tercih ediliyor. Dolayısıyla, güçlük ve karşılıktan çok, Türkçeye özgü bir nüans kazanma olgusundan söz edilebilir belki; ama Türkçe terimlerin kolayca yer değiştirebildiği de öne sürülebilir, kaynak dillerde ayırım yapılmadığı için Türkçedeki 'nüans'ın gereksiz veya temelsiz olduğu da söylenebilir. Bu tür felsefi ve bilimsel terimlerin ince elenip sık dokunmadan Türkçeye yerleşmesi kafa karışıklığına yol açacağından, sanırım herkes kolayca hemfikir olur. Öyleyse en doğrusu, terimleri tarihsel gelişimleri içinde ele almak olacaktır".⁷

Bu terimlerin tarihsel gelişimleri ve anlamları, sanatçının mekânı kullanımı, kullanım biçimindeki anlatım dili bakımından bir kesinlik kazanması gerekebilmektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi uzay, mekân, uzam gibi terimlerin anlamları dahilinde yola çıkmak, sanatçının dile getirecekleri açısından hem içerik hem de felsefi anlamda önem arz etmektedir. Sanatçının bu ayrımların ve tanımların farkında olması eserindeki söylevi bakımından da önem taşımaktadır.

Mekân kavramını uzay ve uzam kavramlarının tarihsel gelişimleri içerisinde ele almak, sosyal bilimler ve felsefi alanlarda kullanım şekli olarak uzamla karşılanması, geometri ve doğa bilimlerinde uzay karşılığı olarak kullanılması farklı anlamlar ortaya çıkarabilmektedir. Bu sebepten mekân kavramından ya da mekândan

⁷ Savaş Kılıç, "Uzam mı, Uzay mı? Peki Mekan ne? " Cogito Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 59, 48 s.

yola çıkarak üretilecek çalışmada içerik bakımından mekanın yeri ve kullanımı vb. bağlamlarda bu tür okumaların bilincinde olmak hem sanatçı ve hem de izleyicinin bu bilgiyle yaklaşmasını gerektirmektedir.

“1. (genel) boşluk: Tıpkı klavyenin boşluk tuşunun İng. Space ve Fr. Espace diye adlandırılmasında; ayrıca Fr. Il a un petit espace entre la cuisiniere et le placard ‘Ocak ile dolap arasında küçük bir boşluk var’ cümlesinde olduğu gibi (Fr. Bu kullanımın İng. karşılığı ‘gap’). Bu anlamda boşluk, insan tasarrufuna elverişli olmayan, hatta İngilizcesinin metrodaki kullanımının (Mind the gap ‘Tren ile peron arasındaki boşluğa dikkat ediniz’) akla getirdiği üzere sakınılması gereken bir boşluk olabilir.

2. (genel) yer, boş yer: Bu ikinci anlam birincisine oldukça yakın olduğu halde hissedilir bir fark var; örn. Fr. As-tu assez d’espace? Yeterince yer var mı? cümlesinde, aslında sorulmak istenen ‘Yeterince boş/müsait/elverişli yerin var mı?’ dır ki, bu anlamıyla espace, birinciden farklı olarak, gelişigüzel bir boşluk değil, insan kullanımına elverişli bir boşluğu anlatır.

3. (genel) mekân, alan: Üçüncü anlam, ikincisinden yalnızca daha genel ve çoğunlukla dolu olmasıyla ayrılabilir ve ‘insan düzenlemesiyle şekillenmiş ve insan kullanımına yönelik dolu alan’ diye tanımlanabilir. Fr. Espace vital, İng. Advertising space ‘reklam alanı’ Gaston Bachelard ‘ın evin fenomenolojisinden söz ettiği ve sözcüğün bu anlamda kullanıldığı kitabı, Poétique de l’espace, iki Türkçe çevirisinde iki ayrı başlıkla yayımlandı: Mekânın Poetikasi (Aykut Derman, Kesit), Uzamın Poetikasi (Alp Tümertekin, İthaki).

4. (geometri ve felsefe) mekan, uzam, uzay : Geometrik şekillerin içinde tasavvur edildiği var sayımsal boşluk, alan. Fr. Espace euclidien İng. Euclidian space ‘Öklid Uzamı, Öklidci Uzam? Öklidci Uzay?’ Fr. Acquerir les notions de l’espace et du temps, İng. To acquire notions of space and time ‘Uzam/Uzay? ve zaman

kavramları edinmek'. Uzam ve/veya uzayın eski (Osmanlıca) karşılığı olan mekân bu anlamda artık hiç kullanılmıyor gibi.

5. (astronomi ve fizik) uzay, feza: Gök cisimlerinin içinde bulunduğu uçsuz bucaksız boşluk. 'Fr. Voyager dans l'espace, İng. To travel through space 'uzayda yolculuk etmek', İng. space shuttle uzay mekiği.'⁸

Yüzey ve mekân gibi kavramlar yukarıda yapılan, tanımlamalar ve tanımlamaların getirdiği, anlamlar ve çalışmada dile getirdikleri bakımından bu ayrımlar gözetilmiştir. Yüzey ve mekân gibi iki farklı kavramın aynı şeyleri çağrıştırdığına dair yanıtlar ilk bakışta oluşabilmektedir.

Yüzey kavramının anlamına baktığımızda: "Bir cisim uzaydan ayıran dış ve yaygın bölüm, satır, yüz." diye açıklanmaktadır.⁹

⁸ Savaş Kılıç, "Uzam mı, Uzay mı ? Peki Mekan ne ?" Cogito Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 59, 49,50 s.

⁹ Türk Dil Kurumu Sözlüğü, www.tdk.gov.tr

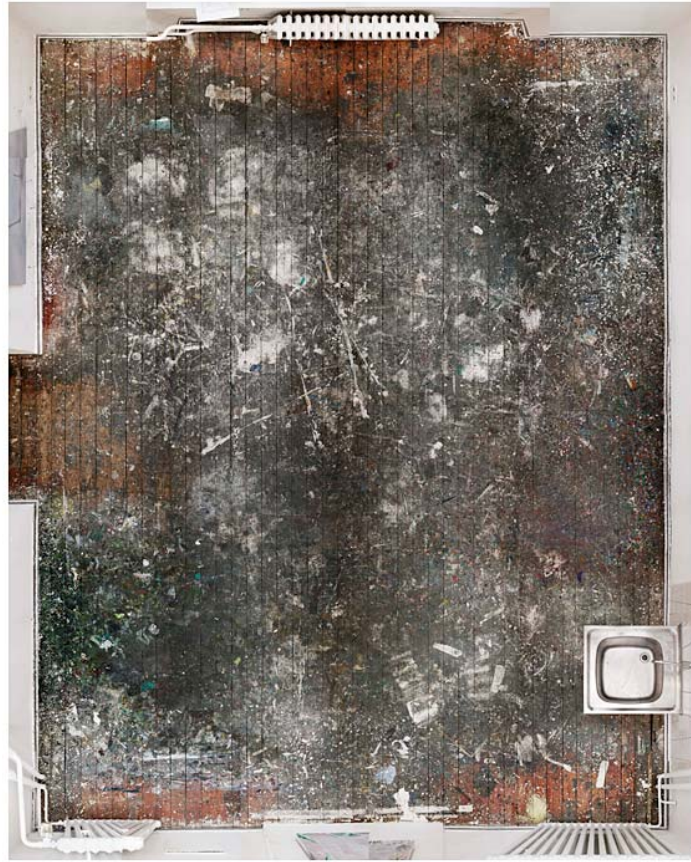
Andreas Gefeller'in 2009 yılında yapmış olduğu fotoğraf serisinde, çalışmanın çekim aşamasının başında, ilk çekilen fotoğraflar bir mekana dahilken zaman ve deformasyon gibi unsurlar bir yüzey oluşturmaktadır. Andreas Gefeller'in çalışmasının başlangıç ve ortaya çıkış aşamasındaki bakış açısının bir yüzey oluşturduğu ve bu yüzey üzerinde bir anlatım dili ortaya koyduğu görülmektedir.



Fotoğraf 2-3 Andreas Gefeller, Supervisions Serisi, 2009

Andreas Gefeller, **“Supervision”** isimli fotoğraf serisinin başlangıç ve oluşum sürecini şu şekilde açıklamıştır: “Çocukken diğer gezegenlerin yüzeylerinin görüntüleri (...) özellikle de düzinelerce ayrı parçanın bir araya getirdiği görseller (...) beni büyülüyordu. Daha sonra 1998’de, sıkıcı bir piknikte arkadaşı uykuya dalınca, kuşbakışı fotoğraflar çekmeye başladı. Uydu gibi (...) altımdaki zemin Mars gezegeninin yabancı ve tuhaf yüzeyine benziyordu. Elde ettiği sonuçlar gayet iyi bildiği gezegeninde olmasına rağmen çocukluğunun uzay görüntülerinde bulduğu garip perspektifleri çağırıyordu. O zamandan beri konu bulmak amacıyla dünyayı dolaştı ve meyve bahçelerinin, havuzların, otoparkların fotoğraflarını çekti.

“Kompozitlerini oluştururken fotoğraflara müdahale etmediği için ilginç bir paradoks yaratan sanatçı, ‘Bir yandan bu tam bir belgesel’ der. ‘Gerçekte olmayan bir bakış açısından çekim yaptığım için bir yandan da bu yapıt bir kurgu.’ Dahası, insanlardan uzak durması ve perspektif, tabloya bir soyutlama duygusu katmasını sağlar. Nesnel belgeselci bir anlayışla öznel dışavurumcu anlayış arasında kalan bir sanat yapıtıdır bu. ¹⁰



Fotoğraf 2-4 Andreas Gefeller, Supervisions Serisi, 2009

¹⁰ Jackie Higgins, “Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir”, Hayalperest Yayınları, 181 s.

Andreas Gefeller, yapmış olduğu ‘‘Supervision’’ isimli fotoğraf serisinde, zaman, deformasyon, hareket ve sonrasında birçok seriden oluşan fotoğrafların birleşimiyle bir bakıma var olan mekânı da kurgulamış bulunmaktadır. Yukarıda mekân kavramı ve diğerk kavramlara dair yapılan karşılaştırmalar, tanımlamalar ve özellikle felsefi bağlamdaki tartışmalar; bu ve buna benzer fotoğrafçıların, sanatçıların, üretmiş olduğu eserlerinde anlatmak istediklerini dile getirmek açısından tanımlamak, bu tanımlamalarla birlikte ortaya çıkan eserleri doğru okuyabilmek açısından önem taşımaktadır.

Oluşturulan fotoğraf çalışmalarının, tasarım süreci ve bu aşamadaki yaklaşım biçimindeki tanımlamalar, yukarıda da belirttiğim gibi hem fotoğrafçının hem de izleyicinin biçimsel olarak yaklaşmasında birtakım olanaklar vermektedir.

Kendilerine özgü yaklaşımları, kamerayı konumlandırma ve buna bağlı olarak bir bakış açısı belirlemeleri, ışık, kompozisyon ve fotoğrafçının çalışma biçimine göre mekânı kurgulaması, mekânın eser içerisindeki anlatımını destekleyen ve yorum katan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

- “1) Mekân: İnsani, toplumsal, varoluşsal olarak düzenlenmiş dolu olan;
- 2) Uzam: Matematik ve doğa bilimlerinin tasarlanmış boşluğu;
- 3) Uzak: Feza, uzay boşluğu, fiziğin yer kürenin dışında bulguladığı gerçek boşluk.”

Bu kavramları ya da terimleri dile getirirken, yine yukarıda birçok defa değindiğim ve farklı şekillerde çalışma prensipleri ve fotoğrafçıların ya da sanatçıların söylemek istedikleri, ki en önemlisi mekân üzerinden başka bir yaratım ya da söylem yaratma istekleri sebebiyle, bu şekilde üç terimin tanımlamasının yapılmasını doğru bulmaktayım.

Andreas Gefeller gibi mekân üzerinden, hareket, deformasyon ve birleştirme gibi yorumlama şekilleri ile bir yüzey oluşturmak, mekândan yola çıkılarak başka bir kavram oluşturmak ve bu bağlamda bir söylev oluşturulmak açısından bu tür terimlerin ayrımını yapmak önemlidir. Hem felsefi bağlamda hem de tanımlamalar bakımından ayrımlar gözetmek gerekmektedir.

Yapılan ayrımlar, mekânın yorumlanması ve kullanışı bakımından örnekler vermek, bu tip ayrımları yapmak açısından, daha anlaşılır bir nitelik kazandırabilmektedir.

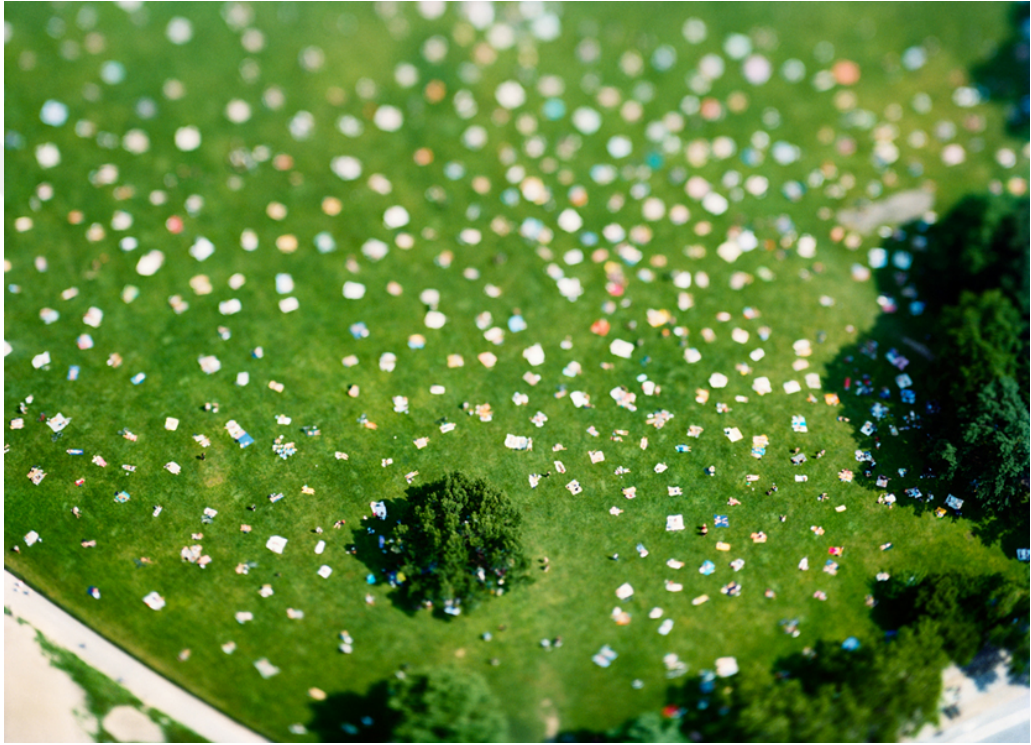
İtalyan fotoğrafçı Olivio Barbieri'nin 2007 yılında gerçekleştirdiği “Mekâna Özgü” isimli fotoğraf çalışmasında, var olan mekanlar üzerinden yorumlamalar yaparak başka bir mekân yaratma çabası içerisinde girmiştir. Bu çabası var olan mekân üzerinden farklı ve kurgulanan mekanlar oluşturmaktır.

Teknik kamera kullanımı ve perspektif hareketleri, farklı netlik noktaları seçimi ile mekânın fiziksel yapısında değişiklikler yapmaktadır.



Fotoğraf 2-5 Olivio Barbieri, Mekan Özgü, Las Vegas 07

“Barbieri, bir helikopterle yüzlerce metre yükseğe çıkıp zeminin fotoğraflarını çeker. Çekimlerinde 6x8 format fotoğraf makinesiyle birlikte tilt-shift objektifler kullanır. Düzenlemeler sayesinde film planı üzerinde yaratılan gerçek dışı etki kendini, netliğin radikal bir biçimde değişimi sonucu oluşan lokal sert rölyef etkiler ve bulanıklaşan alanlar olarak belli eder. Sonuçta, Barbieri perspektifle oynar yahut kendi tabiriyle onu yok eder.”¹¹



Fotoğraf 2-6 Olivio Barbieri, Mekan Özgü, NYC 07

Barbieri, bu yaklaşım biçimiyle yeni bir bakış elde etmiştir. Yeni bir bakış, yaklaşım biçimi ve yorumla birlikte, başka bir mekân ortaya çıkmıştır. Yeniden ortaya çıkan bu mekân, bir bakıma fotoğrafçının kontrolü altında olmak üzere, yeni bir mekân oluşumu göz önünde bulundurularak, var olan mekân yeniden yorumlanmış ve kurgulanmıştır. Zihinsel ve teknik olarak çekim öncesinde yapılan tasarım,

¹¹ Jackie Higgins, “**Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir**”, Hayalperest Yayınları, 175 s.

fotoğrafçının ya da sanatçının mekânı kullanım biçimi, yukarıdaki tanımlamalar ve çözümlenmeler göz önünde bulundurularak yapılmıştır.

“Yapıtlarımın hepsi perspektifle ilgili” der İtalyan sanatçı Olivio Barbieri (1954-) “Bu normal görme yönteminin yıkımıdır”. “Mekâna Özgü_Las Vegas 07’ nin çalışmalarına ikiz kulelere yapılan terör saldırısından hemen sonra, 2003’te başlanmıştır. ‘11 Eylül olaylarından sonra dünya artık daha flu ve belirsiz çünkü imkânsız olduğu düşünülen şeyler yaşandı. Teknik olarak odaklanacağı alanı seçiyorum ve mümkünse resimdeki her şeklin ve rengin bir alışımını elde etmeye çalışıyorum. Bu sayede temsilden soyutlamaya, yaşamdan ölüme veya tam tersi yönde ilerleyen döngüsel bir hareket oluşuyor’ yanıtını veriyor. Las Vegas 07 ‘de de bu eş merkezli döngüsel hareket tekrarlanıyor. Barbieri’nin sıra dışı tekniği özellikle bu görselde bariz bir şekilde açığa çıkmış durumdadır; yanılısama üzerine kurgulanan mekân daha da sıra dışı olmaya itilmiştir. Barbieri için bu görsel’ ‘kendi avatarı olarak kent’ ‘olgusunun betimidir”.¹²

Kavramların tam olarak anlamları ve ayrımları konusunda bilgi sahibi olmak, fotoğrafçının ya da sanatçının konuyu özümsemesi, içselleştirmesi bakımından yukarıda verilen hem görsel hem de yazılı örnekler dahilinde önem taşımaktadır. Bu gibi ayrımlar fotoğrafçının anlatım dili ve eleştirel yaklaşımı açısından ne yapmak ve ne anlatmak istediğine dair, detaylı bir şekilde seçim yapmasına olanak tanımaktadır.

Fotoğrafçının sanatsal üretimde kullanabileceği teknik imkanlar, mekân kavramının ne olduğu ve ne şekilde sorgulanacağına dair yaklaşımını belirlemede de önem kazanmaktadır.

Mekânın yorumlanması ya da kurgulanmasında seçilen teknik yaklaşımıyla birlikte, bu gibi ayrımların bilgisinde olmak, nasıl bir teknik ve ne şekilde bir kamera yaklaşımı gibi unsurları da belirlemede önem taşımaktadır.

¹² Jackie Higgins, “**Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir**”, Hayalperest Yayınları, 175 s.

Bir bakıma fotoğrafçının, bu şekildeki yönetsel tavrı ve konuya olan müdahalesi, mekânın kurgulanışı ve mekânla olan ilişkisini de göstermektedir. Mekân kavramının terim anlamı, başka dillerde ve kültürdeki anlamları üzerine bunlarla birlikte felsefe ve kavramlar dahilinde tanımlamalarına, anlamlarına dair açıklamalar yaptıktan sonra, bu kavramın sosyolojide ve mimarideki anlam ve kavramlarına dair açıklamalar yapmak gerektiğini düşünmekteyim.

Sosyoloji ve mimarideki tanımını, kavramsal olarak kullanımına dair açıklamalarını yapmak, mekân kullanımının içinde, mekânın hem sosyolojik hem de mimari alanlar içinde var olması ve bir o kadar sanat ve fotoğraf çalışmaları içerisinde yer almasından dolayı, bu kavramlar üzerinden bir açıklamanın yapılması gerekmektedir. Mekân üzerinde bulunan mimari alanlar ve yapılar, bu mimari yapıların ya da mekanların sosyolojik olarak açılımları, birçok çalışmaya sağladığı katkıları ve anlamları bulunmaktadır. Bir coğrafyaya ait mimari yapı, yine bir coğrafya içerisinde bulunan sınırlar, topraklar ve bu gibi mekanlar anlatımda büyük öneme sahiptirler.

Coğrafi bir alanın sosyolojik olarak anlamı, sanatçının bu alanı, tanımlamalar ve bilgiler dahilinde yorumlaması, burada mekânın ya da coğrafi alanın yorumlanmasında sosyolojik ve mimari bir yapı ya da uzam olarak ele alınması, çalışmalarını şekillendirmesi, toplumsal olarak meseleyi ele alması anlamına da gelmektedir. Bu nedenledir ki mekân kavramına, felsefe kavramı dahilinde olduğu gibi sosyolojik ve mimari değerlerini de göz önünde bulundurarak yaklaşmak gerekmektedir.

Fotoğrafçının mekân kavramını ele alışı, bu tanımlamalar dahilinde, fotoğrafçının yorumundan ya da süzgecinden geçer. Mekânı nasıl ne şekilde kullanacağı, iletmek istediği mesaj gibi durumlar eseri ortaya koymadan önce bir hazırlık süreci geçirmiş ya da bu hazırlık süreci içerisinde oluşan bilinçaltıyla seyirciye iletilmiştir. Fotoğrafçının ya da sanatçının bulunduğu kültür, sınıf, politik görüş ve bazen de yaşam tarzı bu tür şekillendirmeleri oluşturmaktadır. İşte bu gibi durumlarda sosyolojik ve coğrafi durumlar önem kazanmakta ve çalışmanın bir şekilde yönlendirilmesinde büyük önem taşımaktadır.

Mekânın kavramı ve kullanımı, onu oluşturan öğelerin her birinin müdahalesi ve mekânla irdelenmesiyle oluşur. Fotoğrafçı her zaman kendi bilgi birikimi birikimiyle yola çıkmayabilir. Bazen mekânın bulunduğu yer, coğrafi olarak yapısı, konumu, sosyolojik olarak değeri ve geometrik olarak değerinin oluşu da fotoğrafçıyı yönlendirebilmektedir. Bu yönlendirme şekli ne kadar olursa olsun bir yerden sonra da fotoğrafçının kişisel yaklaşımı son şeklini belirlemektedir.

Mekân kavramının mimarideki anlamı, çözümlenmesi ve kullanımına baktığımızda; kültürel, sosyal, ekonomik bir değer olarak işlevi de yer almaktadır. Yukarıda yapmış olduğum karşılaştırmalar ve mekân kavramı üzerinden yapılmış çözümlenmeler de ağırlıklı olarak felsefe ya da kavramsal olarak işlevine yer verilerek yapılmıştır. Mimari anlamda, mekân kavramında ise somut bir unsur ve yapılar dahilinde açıklamalar yapmak doğru olacaktır.

Prof. Dr. İlhan Altan'ın "Mimarlıkta Mekan Kavramı" kitabının giriş kısmında, her ne kadar bir felsefi kavram dahilinde açıklama yapmış olsa da, bu kavramlar ile "mimaride mekan kavramı" duygulara ve fiziksel meselelere dahil olduğunu göstermektedir.

"Zira, insanın sadece bedeni değil, duyguları düşünceleri de mekâna bağlı ve bağımlıdır. Kant'ın söylediği gibi 'insan şuuru mekâna bağımlı olarak gelişir.' Görülmektedir ki mekân önceleri felsefeyi ilgilendiren bir konu olarak ele alınmış ve Heidegger'e dek hemen hemen bütün filozoflar mekân konusu ve kavramıyla ilgilenmişlerdir. Bununla birlikte mekânı kendisine konu edinen tek dal felsefe değildir. Fizikten ekonomiye coğrafyadan toplum bilimine dek, hemen her alanda mekanla ilgilenir."¹³

Mimarlıkta mekân düşüncesi, tarihsel süreç boyunca yer yer tartışmalara konu olmuştur. Bu tartışmalar sürecinde mimarlıkta mekân kavramı, farklı düşünce ve

¹³ Prof. Dr. İlhan Altan, "Mimarlıkta Mekan Kavramı", Ofis Yayınevi, 5 s.

teorilerle yenilenmiş bu yenilikler bağlamında birtakım değişiklikler ve yeni yaklaşım biçimleri rotaya çıkmıştır.

Bu farklı yaklaşım biçimleri matematik ve fizikle ilgili kuramların, mekân kavramı üzerinde teorilerde bulunmaları, mekân kavramının kuramsal zeminini oluşturmuştur. Ortaya çıkan bu tür kuramlar ve yaklaşımlar, mimari yapı ve mekanlarda farklı üretim biçimlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

“Mimarlıkta mekân düşüncesinin yerini 19. yy. sonlarında kübizm hareketinin manifestolarında ve en açık tavrını da modernizmde görürüz. Evrim kuramı, matematikçi Herbert Minkoski ve Einstein fiziği bu yeni düşünsel yaklaşımların kuramsal zeminini oluştururlar. İsviçreli mimarlık tarihçisi Siegfried Giedion için mimari mekân Einstein’ın zaman-mekân bütünlüğüne dayanır ve “space-time and architecture” adlı kitabında mekânı zaman boyutunda inceler. Mekânı mimarinin temeli olarak ele alan B. Zevi’nin mimarlık tarihi analizlerinde, mimaride maddenin zayıflaması, kütleli eser yaratma yerine mekânsallığın ağırlık kazandığını görürüz.”¹⁴

Mekân kavramına bu şekilde bir yaklaşım, mekânın mimaride kullanımı açısından sorgulanması ve bu sorgulamaların sonrasında yaklaşım biçimlerinde farklılıklar ortaya çıkarmaya başlamıştır. Yaklaşım biçimleri bir bakıma, daha önceki yapılara ve kullanım biçimlerine dair bir eleştiri niteliği taşımakta, yeni yaklaşım biçimleriyle mimari yapılarda değişimler söz konusu olmaktadır.

Bu değişimler mekâna karşı farklı bir yaklaşım biçimi ve mekânın bu zaman dilimine kadar kullanımında, yeni bir yaklaşım biçimi ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Ortaya çıkan yeni yaklaşımlara baktığımızda, mekân kavramı somut veya soyut olarak mimaride de irdelenmeye başlanmıştır. Bu türde yaklaşımlar, mimari

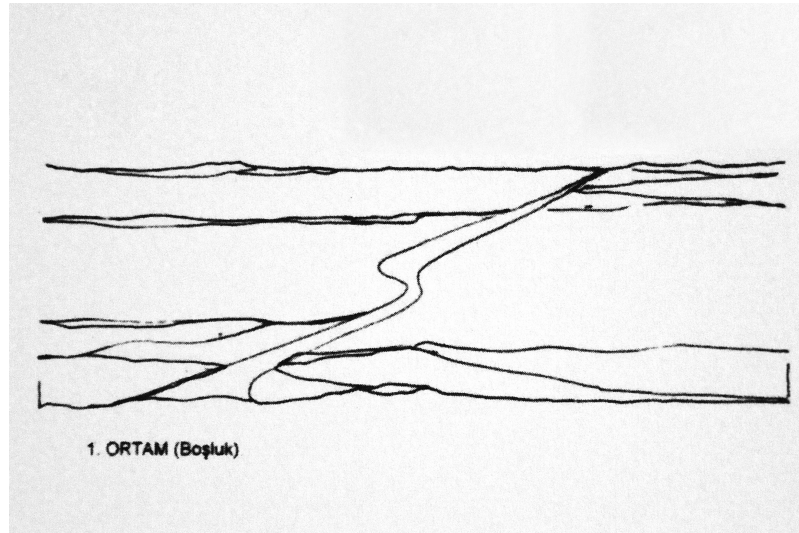
¹⁴ Prof. Dr. İlhan Altan, **Mimarlıkta Mekân Kavramı**, Ofis Yayınevi, 6

yapıdaki mekânın, mimarın ya da tasarımcının kavram anlayışını yorumlamaya başlamıştır. Bu yorumlama şekli de mimari yapının oluşmasını ve bir biçim almasını sağlamıştır. Mekân kavramının tanımlamaları ve felsefi anlamda yeri göz önünde bulundurularak yapılan çalışmalarda, yaklaşım durumu ve mekânın konumlandırılması gibi durumlar söz konusu olduğu gibi, benzer bir durum mimarların mimari mekanları ele alış biçiminde de görülmektedir.

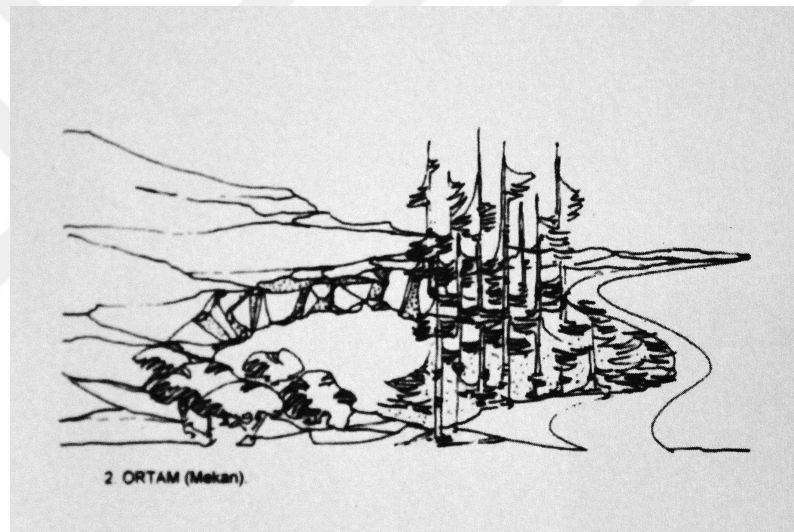
“Le Corbusier’in ‘serbest plan’, Mies’in total mekân ve Wright’ın organik mekân anlayışına dayalı projelerinde ‘maddeden arınma’ veya mekânsallığa yönelme eğiliminde başarılı örnekler verirler. J. Joedicke ve daha sonradan Schulz’un mekân konusundaki düşünceleri gelir. Schulz mekânı farklı kavramlarda ele alır: gerçek mekân, varoluşsal mekân, algısal mekân ve kavramsal mekân gibi.”¹⁵

Bu dönemlerin öncesinde mimari ve var olan mimari yapı anlayışları giderek değişime uğramıştır. Yapılardaki bu tür değişimler, mimari mekanların yorumlanması, sorgulanması, yapı içindeki önemi gibi konular da giderek değişime uğramıştır.

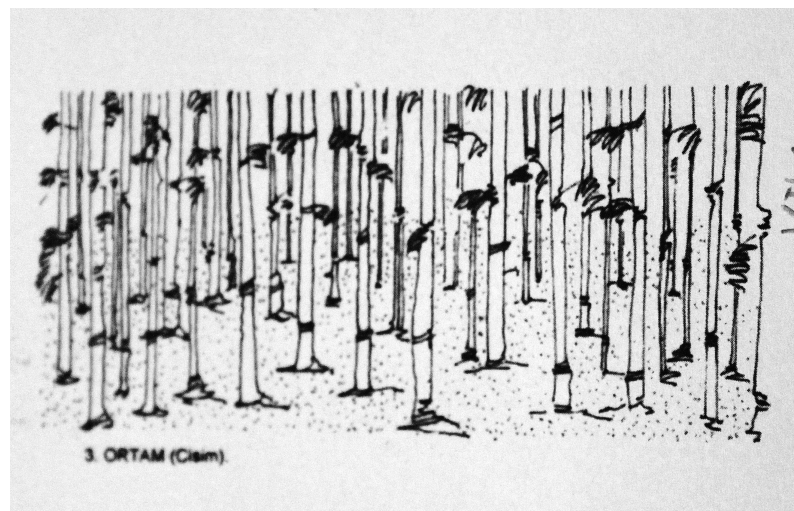
¹⁵ Prof. Dr. İlhan, “Mimarlıkta Mekan Kavramı”, Ofis Yayınevi, 6 s.



Şekil 2-1 Prof. Dr. İlhan Altan, Mimarlıkta Mekân Kavramı



Şekil 2-2 Prof. Dr. İlhan Altan, Mimarlıkta Mekân Kavramı



Şekil 2-3 Prof. Dr. İlhan Altan, Mimarlıkta Mekân Kavramı

Mimari yapılar ve mekanlar, toplumlar ve kültürler içerisinde farklılıklar göstermektedir. Genellikle bu farklılıklar o kültürün ve toplumun gereksinimlerine göre şekillenmektedir. Bu yüzden mimari yapılar ve mekanlar, bir bakıma insanın varoluşu ile birlikte şekillenmeye başlamıştır. İnsanın yaşam gereksinimlerine göre, fiziki olarak mekânın etrafının şekillendirilmesi gibi bir durum söz konusu olmuştur. Zaman içerisinde gereksinimlerden ortaya çıkan bu durum, fiziki olarak yapılandırmalarla yeni biçimini almıştır.

“Mimari mekân kavramını daha iyi anlayabilmek için, üç farklı doğal ortamda bulunduğumuzu kabul ederek bir gözlem yapmak yerinde olacaktır; birincisinde her yönde açık göz alabildiğine uzanan, hudutsuz, sonsuz görünen bir doğanın ortasında olduğumuzu, ikincisinde kısmen ağaç ve ağaç gruplarının ve kısmen de çeşitli yüksekliklerde çalılarla kuşatılmış bir ortamda, üçüncü olarak da ağaç gövdelerinin çok sık olduğu bir ormanda olduğumuzu tahayyül edelim. İşte ağaç ve çalılarla çevrelenmiş olan ikinci ortam bize ilk mekân kavramını düşünmemizi sağlar. Bir anlamda mekân hissi korunmuşluk ve çevrelenmişlik duygularıyla ortaya çıkmaktadır. Mekân kavramının kolay anlaşılabilmesi için doğal mekândan örneklerle açıklamayı uygun gördüm. Yalnız ikinci ortamdaki kayalar, ağaç ve çalıların bizde mekân hissi uyandırabilmeleri için hangi yükseklikte ve nasıl konumlandırılmış olduğu ve ne kadar büyüklükte bir alanı kuşatmaları gerektiği sorusu akla gelebilir.

Bu sorulara matematiksel bir cevap vermenin imkansızlığı mekân olgusunun aslında daha ileri kısımlarda da görülebileceği gibi pek çok değişkene bağlı olmasında yatar.

Yukarıda verdiğim örneklerde sınırlayıcı elemanların düşey düzlemde olduklarını belirtmekte fayda görüyorum. Gerek doğal gerekse mimari mekânda ayaklarımızın altında bir yatay düzlem (toprak; döşeme), başımızın üzerinde doğal mekânda gökyüzü, mimari mekânda ise tavan düzlemi vardır. J.Joedicke algılanabilecek sınırlayıcı öğelerin yokluğu söz konusu olduğunda mekanın yerini boşluk, buna karşı sınırlayıcı öğelerin aralıklarının algılanamayacak kadar küçükse

mekanın yerini cisim aldığı, dolayısıyla BOŞLUK ve CİSMİ mekan kavramının alt ve süt sınırları olarak düşünülebileceğini söyler.”¹⁶

Prof. Dr. İlhan Altan’ın da belirttiği gibi mimarlıkta mekân kavramıyla birlikte mekânın fiziki ve kavramsal olarak gelişimine değinilmiştir. Bu gelişmeler toplumların gelişmesi ve bu gelişmeyle birlikte hem mimari olarak hem de bir kavram olmanın dışında insanın konumlanması ve mimari yapıların mekanlarla bütünleşmesi açısından önemlidir.

Var olan mekanlar ve gelişimleri, insanların yaşayışları ve kullanışlarıyla birlikte anlam kazanmaya başlamış, bununla birlikte birtakım değişiklikler söz konusu olmaya başlamıştır. Bu değişiklikler toplumun tümünü etkiliyorken, bazen de toplumun belirli bir sınıfını etkilemektedir.

Mekân hem kavram olarak değişime uğramakta hem de belirli bir zaman dilimine kadar var olan çeşitli etkenlerle farklı anlamlar kazanmaktadır. Genellikle bu gibi değişiklikler toplum içerisindeki sınıflar arasında yer değiştirme ya da başka bir mekânın oluşumunun söz konusu olmasıyla, bir etkilenme durumunu da beraberinde getirir. Belirli bir zaman dilimi boyunca belirli bir işlev bağlamında kullanılan mekânın; teknolojiyi ve tüketim unsurlarını da katarak, işlevselliğinin kent ve toplum değişimiyle orantılı olarak değiştiği gözlemlenmektedir.

Mekân kavramının bu şekilde tekrardan kullanımı ya da yorumu; var olan mekanların yeniden anlamlandırılması ve dönüşümü gibi durumlarla karşılaşmaktadır. Mekânın bu şekilde bir dönüşüm yaşaması, kullanım alanı olarak yeni bir söylem oluşturmaktadır. Ortaya çıkan böyle bir durumda mekân, toplum içerisindeki değişimi, yenileşme hareketi, sınıflandırma gibi durumları gösterir niteliktedir.

¹⁶ Prof. Dr. İlhan Altan, “ Mimarlıkta Mekân Kavramı “, Ofis Yayınevi, 29-30 s.

Mekânı mimari mekân olarak hem de kavram olarak ele aldığımızda toplumsal olarak önemi ve toplumların yönelimine dair tespitler yapmanın, toplumsal bir değerinin olduğu görülmektedir.

Kurgusal yaklaşımlarda mekânın kavramsal, felsefî ve de mimari de mekân olarak ele aldığımızda, toplumla ilgili olduğu ve toplum tarafında şekillendiği görülmektedir. Fotoğrafçı ya da sanatçı mekânı kurgularken ya da mekân üzerinden bir söylem dile getirdiğinde, bu kavramın sosyolojik olarak yerini de göz önünde bulundurduğu görülmektedir. Fotoğrafçının ya da sanatçının kullandığı mekân bir kültüre bir coğrafyaya ait olduğu için, ister istemez sosyolojik olarak çözümlemesini yapmış bulunacaktır. Mekânın kullanım biçiminde o mekânın sosyolojik olarak yansımaları ve toplumsal değeri önem taşımaktadır. Bir toprak parçasının ya da bir sınırın bir coğrafyada sosyolojik olarak kültürler arasında farklılıkları olduğu gibi aynı zamanda sosyolojik olarak söylemler ve karşılıklar da doğurabilmektedir.

Bu yüzden mekân kavramını sosyolojik olarak incelemek, fotoğrafçının mekânı yorumlamasında sosyolojik durumlarında etkisini dile getirmek gerekmektedir.

Mekân, bir coğrafyanın kültürel yapısının, ekonomik, politik unsurlarının gösterilmesinde ve anlatılmasında sosyolojik olarak önemli bir kavramdır. Göç yolları, sınırlar, eski bir kentin belirli bir alanı, tarihe tanıklık etmiş evler, duvarlar gibi mekanlar, bu ülkenin yaşanmışlıkla birlikte toplumu ilgilendiren birçok olayını anlatabilmekte ya da bir çağrışım yaratabilmektedir.

Günümüz toplumuna baktığımızda mekân kavramı dahilinde en fazla değişim geçirmiş ve bu değişimin en fazla hissedildiği mekanlar, kentlerdir. Kent mekanlarının hızlı değişimi yeni binalar, yeni yollar ve var olanın ya da tarihe tanıklık etmiş olanın üzeri yeni bir yapıyla kapatıldığında, ortaya çıkan bu yapılar ve mekanlar toplumsal olarak birtakım değişiklikleri ortaya çıkarmaktadır.

Bu tür değişiklikler günümüz toplumunda, daha çok toplum yaşantısı ve toplumsal bellek gibi kavramları olumsuz yönde etkilediğinden bu tür mekanları daha çok sosyolojik açıdan incelemek ve sanatçının da bu değerleri göz önünde bulundurarak kullanması gerekmektedir.

Kurgulanan mekanlar, mekân kavramının açıklaması ve kavramlar dahilinde karşılaştırmaları yapıldığında sanatçı ya da fotoğrafçının, kurgulamayı oluşturma ve tasarlama süreçleri, konuya ne şekilde bir yaklaşım biçimiyle yaklaştığı hususu oldukça önem arz etmektedir. Bu duruma göre, sanatçı ya da fotoğrafçı yaklaşımında toplumsal bir meseleye dair bir anlatım ya da eleştiri getirecekse, bu yaklaşım biçiminde sosyolojik değerleri göz önünde bulunduracaktır.

Kullandığı mekânın toplum içerisinde sosyolojik değerleri bağlamında eleştirdiği meseleyi dile getirmesi, bu ayrımlar ve değerlendirmeler içerisinde olması gerekmektedir. Mekân toplumun var olduğu ve yer kavramından ayrımının en önemli noktasında, var olma meselesi olduğu için mekân ve insan gibi kavramlara dair üretimlerde, toplum ve topluma dair meselenin çözümünde sosyolojik karşılaştırmalar ve araştırmalar büyük öneme sahiptir. Sosyoloji içerisinde kent, sınır, göç gibi kavramlara dair ele alınan konular, mekân kavramıyla bir bütünlük dahilinde işlenebilmektedir.

George Simmel bu tür ayrımları bir bütün şeklinde, mekân kavramı üzerinden araştıran ve bir bütünlük dahilinde ele alan sosyologlardan biridir.

“Harabe söz konusu olduğunda, geçmişte yaşamın zenginlik ve değişimleriyle harabenin içine yerleşmiş olması hemen algılanabilen bir hurdalık oluşturur. Harabe, geçmiş yaşamın kalıntıları ya da içerdiklerine göre değil ama kendine ait geçmişe bağlı olarak, geçmiş yaşamın şu anki formunu yaratır.”¹⁷

¹⁷ Emre Işık, Yıldırım Şentürk, **Özneler, Durumlar Ve Mekanlar**, 16 s.

Mekân kavramının, felsefi kavramlar dahilinde açıklanması, daha sonrasında karşılaştırmalar ile, mekân kavramının felsefi ya da bir kavram bağlamında kullanımı ve anlamlandırmasına dair açıklamalar yapılmıştır. Bu açıklamaların ağırlıklı olarak soyut kavramlar üzerinden olması, somut bir kavram olarak kullanımına dair bir açıklama yapma gerekliliği yaratacağından mimari olarak ve sosyoloji bağlamında da kullanımı ve yer hakkında soyut kavramlardan somut kavramlara dair ayırım ve açıklamalara yer verilmiştir.

Fotoğrafçıların tüm açıklamaları, kavramları, karşılaştırmaları göz önünde bulundurularak mekânın kurgulanması ve kullanımının yaklaşım biçimlerinde önemli bir yeri olduğunu düşünmekteyim.

2.1. MEKAN VE FOTOĞRAF

Fotoğrafın bir sanat olarak diğer sanat dalları arasına girmeye başladığı dönemlerden sonra, fotoğraf sanatı resim, heykel gibi sanat dalları içerisinde bulunan sanat kavramlarından ve akımlarından yararlanmaya başlamıştır. Bu sanat kavramları ve akımları diğer sanat dallarında olduğu gibi fotoğraf sanatı içerisinde de, fotoğrafçıyı yönlendiren ve yaklaşımına yön veren öğelerden biri olmuştur. Fotoğrafın icadıyla birlikte dünyaya duyurulması, ilk çekilen fotoğrafın izleyicilerle buluşması gibi süreçler devam ederken, fotoğraftaki teknik gelişmeler de aynı ivmede devam etmiştir.

Bu süreçte teknik olanaklar ilk etapta, hareketsiz nesnelerin, mekanların, manzaraların fotoğrafının çekilmesine olanak tanımaktaydı. Pozlandırma süresinin kısalması, portre fotoğrafında bazı yardımcı araçlarla çekim yapılmasına yavaş yavaş olanaklar tanımaya başlamasıyla portre ve mekan ilişkisinin işlendiği fotoğraflar da üretilmeye başlanmıştır.



Fotoğraf 2.1-1 Louis Jacques Mande Daguerre, Stli Life İn Studio, 1837

İlk başlarda teknik olanakları kısıtlı olan fotoğraf çekimi, ister istemez nesnelere, mekanlar ve manzaralar çekmeye yönlendirmiş, teknik gelişmeler sonrasında, diğer sanatların içerisinde var olan sanat akımları fotoğraf sanatında da görülmeye başlanmıştır. Bu gelişmelerle birlikte, fotoğrafın bir anlatım dili oluşturulmaya başlandığı işlerin ortaya çıkış süreci doğmuştur.

Fotoğrafta mekân, ilk dönemler teknik kısıtlamaları doğrultusunda genellikle tercih edilen bir öğe olsa da zaman içerisinde teknolojik gelişmelerle birlikte, fotoğrafçının anlatı diliyle ve kompozisyon değerleriyle ilişkilendirilmiştir.

Anlatı dili bakımından fotoğraf romantizm, kubizm, dadaizm, vortisizm gibi akımlardan etkilenmiş bu akımlar doğrultusunda fotoğraf çalışmaları yapılmıştır. Bu akımların fotoğraftaki en büyük etkileri var olan görüntülerin ve mekanların, akımların yaklaşım biçimleri doğrultusunda tekrar yorumlanmasıdır.



Fotoğraf 2.1-2 Alvin Langdon Coburn , 1919



Fotoğraf 2.1-3 Maurice Tabard Vortography, 1929

Tarihsel süreçler içinde baktığımızda bu tür yaklaşımlar ve yorumlamalar, fotoğrafta mekânın kullanımında, yorum katması bakımından en fazla tercih edilen ögedir. Fotoğrafta mekân varoluşsal olarak ve anlatım bakımından bir düzlem yarattığı için, kimi zaman baskın şekilde, kimi zaman da yardımcı öge olarak kullanılmaktadır.

Mekân ve fotoğraf sadece mekân üzerinden bir anlatı ögesi olarak kullanılabilir. Fotoğrafçının mekânı çeşitli şekillerde yorumlaması ya da daha ilk başlarda bir kavram bağlamında yorumlaması gibi bir yaklaşımla, yeni bir mekân olarak ortaya koyabilmektedir. Mekân ve fotoğraf kompozisyonun birbirinden iki kopmaz parçası olarak yer almaktadır.

Mekânın kullanımı sanatçının ya da fotoğrafçının konunun odak noktasına göre mekânın içerisindeki konumunu belirlemesi ve bu belirleme de mekânın anlatımdaki yeri bakımından önemini dile getirmek açısından, anlatımın temel etkenlerinden birini oluşturmaktadır.

Mekân ve fotoğraf ilişkisinde, fotoğrafçı ya da sanatçı konu bütünlüğünü göz önünde bulundurarak, bu ilişkinin hangi anlamda, nasıl ilişkilendireceğine dair kararı kendisi belirlemektedir. Fotoğrafın içinde mekânın ne kadar baskın olacağı; tamamlayıcı bir öge mi yoksa çalışmanın bütününe mi yayılacağı kararını yine sanatçının kendisi vermelidir.

Mekân ve fotoğraf ilişkisinde fotoğrafçı, üretmiş olduğu eserde konu ya da hikâye anlatımında neyi anlatacağını belirlerken, bir mekân bulma ya da tasarımı içinde var olan mekânı oluştururken, asıl konunun odak noktasını da bir bakıma mekân bütünlüğüyle pekiştirir ve ortaya koymaya çalışır. Sade bir mekân da olsa bu gibi alanlar yine mekânın fotoğraf içerisinde yerini gösteren, aynı basitlikte bir ilişki kurma alanı yaratmaktadır. Mekân ve fotoğraf, kurgulama ya da belgesel fotoğraf alanında dahi olsa fotoğrafçının anlatmaya çalıştığı meseleyi, geometrik ya da kavramsal unsurlar dahil ederek ele aldığı bir durumu yansıtmaktadır.

Fotoğrafçı ya da sanatçı, mekân ve fotoğraf ilişkisini göz önünde bulundurarak hareket etmesi, ki kimin zaman bu hareket etme meselesi bir refleks halinde de olabilmekte, tasarımın ya da kurgulamanın yapılmasındaki başlangıç ve karar kısmını da oluşturmaktadır. Fotoğrafçının mekân ile ilişkisi bunu fotografik bir öge olarak ele alması, aynı zamanda kompozisyonunu oluşturma aşamasında mekânın fotoğraf ile olan ilişkisini bilinçli bir şekilde belirlemesi gerekmektedir. Bu bilinç halinde olma durumu aynı zamanda fotoğrafçının ya da sanatçının fotoğraf mekân gibi iki unsurun, kompozisyon anlamında belirlemesini yaparken, bu belirleyici durumda mekânın fotografik bir öge olarak kullanımı gibi bir durum ortaya çıkmaktadır. Bu durumda, fotoğrafçı ya da sanatçı mekân fotoğraf ilişkisinde, tasarımını yaparken bu tür bilinç ve kullanım şeklini de belirlemektedir.

Mekân ve fotoğraf kullanımında, mekânın bir doku oluşturmaya, fotoğrafçının bir hikâye oluşturmaya, bir anı yakalamaya gibi durumlarda mekânın konumu ve özelliği fotografik öğeler ve kompozisyon değerleri bakımından birbirini destekler niteliktedir. Bir hikâyenin oluşmasında ve onun ne şekilde üretilmiş olduğu gibi durumları da dile getirmektedir. Fotoğrafçılar mekân bütünlüğü ya da mekânın içerisinde bulunan diğer nesne ya da portre gibi unsurları bir bakıma mekâna göre şekillendirme yoluna gidebilmektedir. Hikâyenin, konunun anlatılmasında şekillendirici bir üslup da söz konusudur.

Mekân hem fotoğrafçının kadraj belirleme gibi bir durumda hareket etmesinin hem de konunun bütünlük sağlamasında yeri gibi bir durumda da kullanımı söz konusu olmaktadır. Hem kompozisyon hem kavramsal bir anlatı bakımından mekân belirleyici unsur olmaktadır.

Fotoğraf okuması söz konusu olduğunda, mekân kullanımı fotoğrafın çözümlenmesine ayrıca diğer nesnelere ve yardımcı öğeler üzerinden farklı okuma biçimlerine olanaklar sağlamaktadır. Ve diğer yardımcı öğeler ile de bir iletişim halinde olması, tamamlayıcı unsurlara sahip olması mekânın fotoğraf içinde ve fotoğrafın çözümlenme olanaklarını da göstermektedir.

Fotoğrafçının kadrajını belirlemesi yukarıda da bahsettiğim gibi, tasarım sürecinin oluşmasındaki ilk etap olarak ele alınabilmektedir. Fotoğrafın içerisinde yer alacak mekânın, bakış açısı, kadraj gibi bir durumlarla karşılaşılması, sadece teknik olarak bir yorum değil, sanatçının belirlediği, duygusal bir yoğunlukla ortaya çıkan bir seçim ve belirlemedir. Fotoğraf okumasında, sanatçının bu yaklaşım biçimi okumada ilk dikkat edilecek nokta olacaktır. Bu şekilde baktığımızda eserin oluşumunda mekânın önemi ve mekân fotoğraf ilişkisi, fotoğrafın çözümlenmesinde bir düzlem oluşturmaktadır.

Prof. Sabit Kalfagil, “Fotoğrafın Yapısal Öğeleri Ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon” isimli kitabında, tasarım süreci ve tasarım sürecinde kadrajın yorumlanması ve de fotoğrafçının yorumlama şeklini kompozisyon ve teknik değerlerin belirleme kısmında değinmiştir.

“Etrafında her yönde sürekliliği olan bir mekân (bir uzay) vardır. Bu mekanla ilgili tasarısını veya düşünüy o mekândan uygun bir bölümü keserek gerçekleştirir. Bu, en, boy ve yükseklik anlamında olduğu gibi, zaman boyutu anlamında da bir kesip ayıklamadır. Belli genişlik ve belli yükseklikte bir parçayı belli zaman aralığında saptar. Bu aralık çok kısadır. Pratik anlamda ‘sıfır’ boyutundadır. Bu eylem ayıklayıcı, çıkarıcı (subtraftif) bir süreçtir. O halde fotoğrafta kompozisyondan değil, belki de sadece kadrajdan (cropping) söz edilmelidir. Kimilerinin bu yöndeki düşüncesi bazı fotoğrafçılar için doğrudur. Kimler için? Konuyu görür görmez makinayı doğrultup sadece kadrajla ilgilenenler için. Oysa pek çok fotoğrafçı durağan bir konunun bile etrafında dönüp farklı yönlerden bakınca konunun değişik görünümüne vereceğini bilir. Yatay düzlemde uygun bulunan yeri elde bir sayıp, bir de konuya değişik yüksekliklerden bakınca anlatımın gücünde önemli değişiklikler olacaktır”¹⁸

¹⁸Prof . Sabit Kalfagil, **Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon**, Fotoğrafevi Yayınları, 61 s.

Mekânın kullanımında, sanatçının duygusal ve psikolojik olarak yansımaları, mekân kullanımı ve yerinin belirlenmesinde, duygu, yaklaşım biçiminde şekillendirici soyut bir kavram olarak kendini göstermektedir.

Fotoğrafçı ya da sanatçı duygu ve düşünce hali ile bu gibi kararları ne şekilde vereceğine karar vermektedir.

Fotoğraf ve mekân kullanımında, mekânın kompozisyon ögesi olarak yer alması sadece anlatıcı ya da kompozisyon ögesi olarak değil, konunun şekillendirilmesinde de yer almaktadır.

Fotoğraf içerisinde mekânın kullanımı ve mekân fotoğraf ilişkisi fotoğrafçının anlatmak istediklerinde hem kompozisyon hem de hikâye anlatıcısı olarak, mekân fotoğraf birlikteliğinde bir bütünlük sağlamaya çalışmaktadır. Bütünlük meselesi aynı zamanda mekân ve bütünlük içerisinde bulunan diğer nesnelere ile hem psikolojik hem de kompozisyon, kadraj gibi belirlemeler de bütünlük ve ilişki içerisinde sokmaktadır.

Şenol Göka, “İnsan ve Mekân” isimli kitabında, mekân kavramını bütünlük değerleri ve duygusal bağlamdaki ilişkisini dile getirmiştir.

“Genellikle ‘ruh bilim’ olarak bilinen psikoloji, ayrıntıya girildiğinde ‘bir gruba, bir kişiyi etkileyen ya da belirleyen hareket etme, düşünme ve duygulanma biçimlerinin bütünü’ şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanımdan yola çıkarak, mekân psikolojisini de ‘hareket etme, düşünme ve duygulanma biçimlerine mekân unsurlarının yaptığı etki’ diye değerlendirmenin mümkün olabileceğini sanıyoruz. Tabii, bu mekân unsurlarında kullanılan eşyanın ayrıca önemi var. Daha önce de sözü edilmişti, insan çevresiyle bir bütündür. O, kendini saran havadan, sudan, bitkiden, topraktan kısacası mekândan ve diğer insanlardan ayrı düşünülemez. Bunlar ve ekleyebileceğiniz benzeri şeyler onun için olmazsa olmaz denilen türdendir. Bu yüzden insandan söz ederken ‘kontekst’ kavramı kullanılmaktadır. Hatta yalnızca insanlar için değil, bütün varlıklar için kontekst, bir başka ifadeyle bütünlük kavramının geçerli olduğu söyleniyor.

Diğer varlıklar bir yana insanla mekân öne çıkarıldığında, insanı etkileyen birçok şeyin belli bir alanla beraber anlam kazandığı düşünülebilir. Yani ‘orası, o yer, belli bir mekân’ sosyolojik ve psikolojik gelişme açısından insanın değerlendirmesinde ve değerlendirilmesinde önemlidir. Yerine göre her şey belli bir mekâna bağlı olabilir. Öyle ki, günümüzde herhangi bir eserin eleştirisi yapılırken bile öncelikle o eseri veren kişinin yetiştiği ortamın ele alındığını görüyoruz”.¹⁹

Mekân fotoğraf ilişkisinde, mekân belirleyici bir unsur olmakla birlikte, psikolojik etmenlerle başka bir anlatım dili ya da var olan mekân ile anlatılanı destekler bir nitelik kazanmıştır. Burada fotoğrafçı yaklaşım biçimini belirlerken belli bir bilinç ve bilgiyle hepsinin toplamından çıkarım sunmuştur. Tıpkı kompozisyon kuralları için geçerli olan kadraj içinde gerekli olanlarla gerekli olmayanların çıkartılması gibi, mekân fotoğraf ilişkisinde de sadece kompozisyon değerleri değil soyut değerlerin de katılıp çıkartılması gibi bir durum söz konusudur. Fotoğrafçı ya da sanatçı mekânla bu ilişkiyi kurarken, bu bilinç ve bilgi birikimi ile yaklaşmaktadır.

Portre fotoğraflarıyla fotoğraf sanatında yeni nesnellik akımının ortaya çıkmasında en önemli isimlerden biri olan August Sander portre fotoğrafları kadar, yaşadığı dönemi (1876-1964) konu alan mekân ve manzara fotoğrafları da çekmiştir. August Sander’in çekmiş olduğu bu fotoğraflarda, ağırlıklı olarak dönemin insan yaşamını ve dönemin tipolojisini ortaya koymaktadır. August Sander’in fotoğraflarında mekân ve portre ilişkisi; fotoğrafına konu olan kişilerin, bulunduğu mekânın karakteristik özelliği gibi farklılıkları göz önünde bulundurarak bakış açısını belirlemiştir.

¹⁹ Şenol Göka, **İnsan ve Mekân**, Pınar Yayınları, 25 s.



Fotoğraf 2.1-4 August Sander, Farm Girls From The Westerwald, 1927



Fotoğraf 2.1-5 August Sander, Sister, 1927



Fotoğraf 2.1-6 August Sander ,Country Lads From The Westerwald , 1912



Fotoğraf 2.1-7 August Sander Young Farmers , 1912

August Sander fotoğraflarında ve projelerinde yaşadığı dönem Almanya'sının insanlarını sınıf ayrımı yapmadan fotoğraflamıştır. Genellikle fotoğraflarında her sınıfın temsili diyebileceğimiz mekânsal çözümlene söz konusudur. Mekân fotoğraf ilişkisinde, August Sander portrelerinin bulunduğu mekân, bir bakıma fotoğrafladığı karakterleri de anlatmada yardımcı öge olarak yer almaktadır.



Fotoğraf 2.1-8 - August Sander , Stadwall, 1938

August Sander'in fotoğrafladığı kişilere öznel yaklaşımı, aynı şekilde mekânla olan ilişkisini de yansıtmaktadır. Mekân burada fotoğraflanan kişilerin bir parçası olarak yer almaktadır. Dönemin insanını fotoğraflayan Sander, tarihsel süreç içerisinde insan yapısı, farklı karakterler, farklı iş kollarında insanlar gibi sınıflandırmalar yaparak portreler aracılığıyla bir tipoloji ortaya çıkarmıştır. Ortaya çıkan bu tipoloji mekânsal olarak kişilerin yer aldıkları alanda bir bakıma bu tipolojinin bir parçası ve mekânsal olarak tıpkı karakterler gibi döneme ait bir şeyler dile getirmektedir.

“Mekânsal olarak adlandırabileceğimiz portrelerinde, Alman halkını oluşturan toplumsal sınıfları, küçük meslek gruplarını, köylüleri, kendi değişiyle ‘özneleri kendi bireysellikleri ile özdeş olan çevrelerde gösteren doğal portreler üretmiştir. Thomas Mann’ın 1929 yılında Sander’in çalışması için dile getirdiği gibi, Sander’in alçak gönüllü portreleri, bir psigonomi öğrencisine ya da tutkununa, insanoğlu üzerindeki sınıf temelli, mesleki izleri araştırmak için sınırsız bir hazinedir. Sander bu çalışmasına tam da amacına uygun bir şekilde ‘Yirminci Yüzyıldaki İnsan’ adını koymuştur.”²⁰



²⁰ Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Web Sayfası,
http://www.ilefarsiv.com/fotograf/yazi_46.htm

2.2 MEKAN VE FİGÜR İLİŞKİSİ

Mekân figür ilişkisi, mekânın konumlandırılması gibi bir çözümlemenin yapılmasındaki tasarımın ya da biçimsel öğelerin göz önünde bulundurulduğu, süreç ile benzerlikler taşımaktadır. Mekânın kullanımında, figürün mekânı bir arka plan olarak kullanması ya da mekân ile bir birliktelik içerisinde olması gibi durumlarda figür, anlatımda ana öğe olarak yer alabilmektedir. Ya da başka bir deyişle mekân figür ilişkisi içerisinde fotoğrafçı ya da sanatçı bu anlatım biçiminde hangisinin ne kadar ağırlıkta yer alacağına karar verecektir.



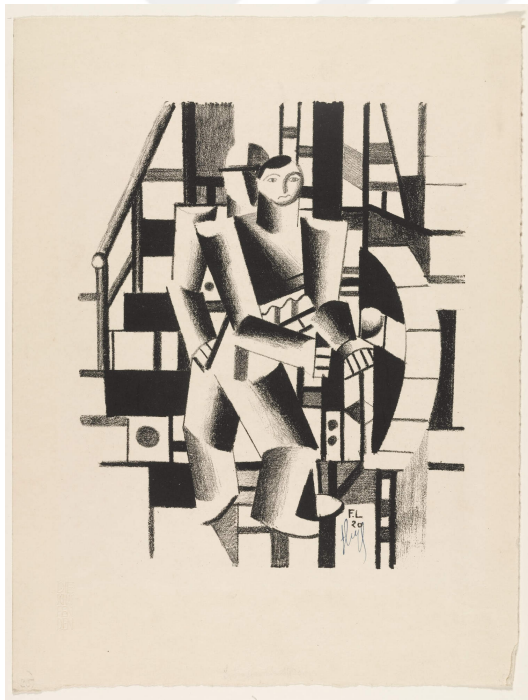
Resim 2.2-1 Egon Schiele, Standing Male Nude
With A Red Loincloth, 1914

Figür, görsel sanatlar içerisinde birçok halde karşımızda çıkmakta ve sanatçının tasarım biçimine göre şekillenebilmektedir.

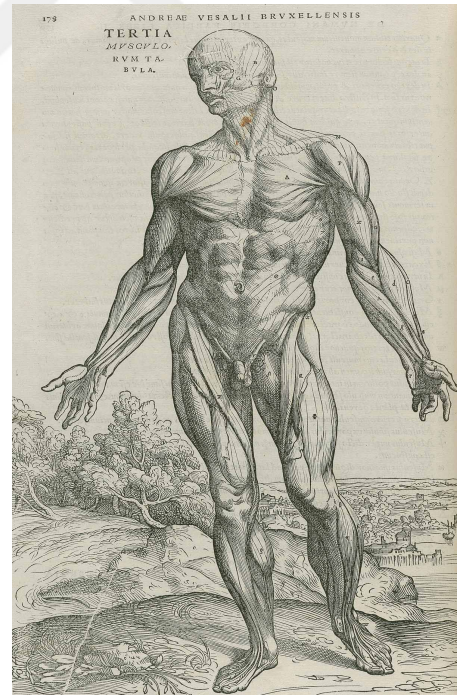
Sanatçının figürü yorumlaması, tamamen onun yaklaşım biçimi ve algılama meselesi ile ilintilidir. Figürün sadece mekânın içerisinde bulunması değil, aynı zamanda figürün ne şekilde duracağı ve bu durma biçiminde ne gibi söylemler dile getireceği de önemlidir.

Birçok sanatçı farklı biçimlerde yorumlayarak ürettiği için, figürün sanat kavramları dahilinde açıklamasını yapmak doğru olacaktır.

“Doğada rastlanan ya da düşsel olan her tür varlığı ve nesneyi tanımlayan figür, insanın var olduğu zamandan günümüze, sanatın en önemli aktörlerinden olmuştur. Resim ve heykel sanatlarından betimlenmiş figürün sanat alanında ele alınışı, onun varoluşsal nedenleriyle birlikte şekillenmiştir.”²¹



Resim 2.2-2 Femand Leger, Two Man , 1920



Resim 2.2-3 Vesalius'un Kitabında Figür , 1555

²¹ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, **Sanat Kavramı Ve Terimleri Sözlüğü**, 84 s.

Resim sanatının gelişim evrelerine baktığımızda, insan bedeninin anatomi bilgisine sahip olmak, bilgi birikimi ile insan bedenini kusursuz derecede ortaya koymak için dönemin sanatçılarının büyük çaba sarf ettiği görülmektedir.

Kusursuz derecede insan bedenini resmetmek, bedeni, kişiyi yüceltmek gibi bir durumu da ön plana çıkarmaktadır. Sanatın gelişimi ve ortaya atılan farklı yaklaşım biçimleriyle figürde de değişimler görülmektedir.

İnsan bedenini sanatçıların farklı görme ve yorumlama gibi yaklaşımları ile beden farklı biçimlerde ortaya konulmaktadır. Ortaya çıkan bu yeni gelişmeler ve yaklaşımlar figürün de farklı biçimlerde ortaya konulmasını sağlamıştır.

Mekân figür ilişkisinde, sanatçının figürü kullanım biçimi de konuyu ele alış biçimine göre farklılar gösterebilmektedir. Kimi zaman sanatçı ya da fotoğrafçı tarafından figürün duruşu, biçimi, konu anlatımı ya da hikâye bütünlüğünün şekline göre belirlenmektedir. Figür hikâyeye göre şekil alabilmekte aynı zamanda mekân ile bir bütünlük sağlayabilmektedir. Mekân içinde bulunan figür anlatım biçimine göre, mekân içerisinde kendine göre duruş edinebilmektedir. Figürün resim tarihinde gelişimi ve sonrasında farklı kullanım biçimi birçok sanatta görülmüş ve aynı biçimde sanatçıları etkilemiştir.

Neşe Erdok'un "Perçem Düştü Kel Gözüktü veya Ayakları Suya Erdi" adlı eseri figür mekân ilişkisi için iyi bir örnek teşkil etmekte ve Mehmet Ergüven'in "Sırdaş Görüntüler" isimli kitabında, bu çalışmaya dair açıklamaları, mekân figür ilişkisinin kavramsal boyutunu açıklar niteliktedir.



Resim 2.2-4 Neşe Erdok, Peçem Düştü Kel Gözüktü veya Ayakları Suya Erdi, 1993

“Büro iskemlesinde oturan kadın, cepheden görünümüyle resmi tam ortadan ve baştan sona bölmektedir. Figürün dural konumuyla mekânın huzursuz devingenliği arasındaki karşıtlık, atmosfer (halet-i ruhiye) içeriğini sarsıcı bir gerilime dönüştürmüştür. Ancak, olması beklenen bir şeye ilişkin kriminolojik gerilimden ziyade, yazgıyı imleyen huzursuzluğun altı çizilmiştir sanki. Kendi gövdesinde sürgün hayatı yaşayan figürün tedirgin ruh hali mekâna yansıyor, gerçek ifadesini orada bulmuştur- tek dikey hat kadının gövdesinden geçmekte olup, bunun dışında yatay ve dikey hatlar mekândan soyutlanmıştır. Karo döşeli zeminin – ya da onun muşambadaki illüzyonu- alttan yukarıya doğru çaprazlama ilerleyen yön çizgisi ile sırtüstü yatan kedinin gövdesi birbirini keserken, hayvanın yukarı kalkmış ayaklarının da aynı doğrultuda yer aldığı görülür – kadınla karşılaştırıldığında, kedi mekânın içindedir”.²²

²² Mehmet Ergüven, **Sırdaş Görüntüler**, Agora Kitaplığı, 160 s.

Figürün mekân içerisinde, mekânın belirginliğinin kavramsal olarak açılımıyla birlikte aynı zamanda geometrik olarak boyut kazandırmaktadır. Bu türde bir yaklaşım mekânı farklı bir biçim içinde görülmesine neden olsa da, aynı zamanda başka bir anlam ya da atmosferik yapıya farklı anlamlar kazandırmaktadır.

Asıl olan figürün duruşu, mekânla olan bağlantısı, diğer nesnelere olan ilişkisini de yansıtmaktadır. Figürün bu şekilde kullanımı, mekân içerisinde bulunan nesnelere de bağlantı kurmayı sağlamaktadır.

Mekân, figürün duruş biçimiyle bir anlatım dili oluşturmakla birlikte aynı zamanda nesnelere de anlatıma katkı sağlamaktadır. Mekân-figür ilişkisinin kavramsal boyutu; mekânın figürü, figürün mekânı biçimlendirmesi gibi bir yaklaşımla diğer nesnelere olan ilişkisini ya da bağlantı kurmasını desteklemektedir.

Neşe Erdok'un figürlere bu şekilde yaklaşımını "Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği" isimli eserinde şöyle anlatmaktadır.

"Figüratif resmin temsil araçları, daima temsille belirlenir ama hiçbir zaman temsilin kesin kopyası olmaz. Figüratif resim sadece bir temsilin yanılması sunar, onu hatırlatır. Bu yanılma bizim görsel algılarımızın, temsili iki boyutu imgelere dönüştürülmesiyle gerçekleşir. Üç boyutlu bir sahneyi iki boyutlu bir yüzeye taşıdığımızda deformasyonlar kaçınılmazdır. Bu sebeple, figüratif sanat bir bakıma gerçeğin deformasyonu anlamına da gelir. Burada önemli olan nokta ne şekilde temsil edildiği değil, neyi temsil ettiğidir. Figüratif resmin plastiği, iyice belirlenmiş deformasyon ile elde edilen plastiktir. Görünen dünyanın düzenlenmiş mantığından çıkmış bir çizgi, biçim ve renk dilidir." ²³

²³ Neşe Erdok, **Figüratif Resimde ' Bakış Diyalektiği '** İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 9 s.

Mekân burada figürün biçimiyle soyut bir anlam kazanmıştır. Bu yeniden anlamlandırma durumu mekânın anlatım üzerinde tekrardan, kavramsal bağlamda yaklaşımın oluşmasını ve zemin hazırlamasını sağlamıştır.

Figürün kullanım biçimi ve mekânla olan ilişkisi; anlatımda konumlandırılması, figürün mekân içerisinde mekânla birlikte yeniden anlamlandırılması gibi bir durum söz konusudur.

Neşe Erdok'un çalışmalarında mekanla figürün konumu, kullanımı gibi durumlar göz önünde bulundurulduğunda, figür ve mekân varoluşlarından farklı anlamlar kazanmaya başlamışlardır.

Mehmet Ergüven'e göre: "Erdok'un resimlerinde, figürün geçmiş ve geleceğini içeren öznel tarihi, çoğun o figürü aşip, içinde yer aldığı mekânda yeniden var eder onu; dolayısıyla, mekân ve orada hazır bulunan nesnelere hemen hepsi gizlice dramatis persone'nin tinsel portresine dönüşmüştür. Belli bir ana sıkıştırılan figür, donup kalmıştır orada- bunun için, zamanın doğal akışı içinde herhangi bir anı öylece raptetme yerine poz vermenin altı çizilir hep. Bu örnekte de figürün zaman meydan okuyan meditatif tavrıyla eller arasındaki çatışmada aynı olguya tanık oluruz. Önemli olan, avuç içi izleyiciye dönük biçimde bilekten aşağıya doğru bükülmüş elin herhangi bir şeye işaret etmesi değil, o anın öylece yakalanıp dondurulmuş olmasıdır.

Ellerin zaman karşısındaki bu ayrıcalıklı konumu dikkate alındığında, giderek hem ait olduğu gövde hem de iç mekanla kayda değer bir ilişki içinde olduğu görülür. ²⁴

²⁴ Mehmet Ergüven, **Sırdaş Görüntüler**, Agora Kitaplığı, 162 s.

Figürün değişimiyle mekânın farklı bir hal alması, bu oluşumların öncesindeki görünümün aksine, artık her şey yeni bir kapı açılmasına olanak sağlamıştır. Figür - mekân ilişkisinde, mekânın ve figürün kullanımında, kişisel olarak yaklaşımlar ve farklı algılama biçimleriyle farklı olanaklar kapısı açılmıştır. Böyle bir farklı açılımın oluşmasında mekânın, bir an da atmosferik olarak yapısının değişmesi, başka bir söylemin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ortaya çıkan bu görünüm, mekân içerisinde konumlanmış nesnelere, imge dünyası içerisinde farklı algılamaların yolunu da açmıştır.

Mekân burada figürün oluşumunda ve duruşunda bir zemin hazırladığı gibi aynı zamanda yeni bir boyut kazandırması gibi bir durumla da karşı karşıya kalmaktadır. Ortaya çıkan yeni boyut, biz izleyicilerin farklı bir algılama biçimine bürünmesine olanak sağlamıştır. Burada mekân, olanakların bir bütün oluşturmada ki en önemli zemindir. Biçimlenen figür farklı bir söylem oluşturmuştur.

Mekân-figür ilişkisinde, modelin kullanımı ve beden dilinin neleri dile getirdiği kurgusal yaklaşımda büyük öneme sahiptir. Sanatçının figürü kullanımı yani, modelin kullanımı gibi bir durum ile karşı karşıya kalmaktayızdır. Burada fotoğrafçı seçimini yaparken, konu ile ilişkilendirmede, karşılaştırmalı bir seçim içerisine girmektedir. Figür burada, tüm bütünlükler dahilinde mekân içinde şekillenmesi ve bu şekillenme halinde, performatif bir durum ya da sanatçı tarafından bir yönlendirme ile alacağı şekil anlatıma dahil olacaktır.

Mekân - figür ilişkisinde sanatçının, yönetmensele tavrıyla konunun hikayesi göz önünde bulundurularak yapmış olduğu yönlendirmeler, anlatım dili için önem taşımaktadır. Bu tür çalışmalarda bazı sanatçılar mekân bütünlüğünü kurduktan sonra çalışmaya figür olarak kendilerini dahil etmekte, tasarım aşamasında belirlediği mekân ile son sözünü söylemektedir. Burada, figür olarak sanatçı öncelikle hikâyesini mekân üzerinde kurmuş daha sonrasında kendi bedeni üzerinde tamamlayıcı bir öğe olarak, mekân içerisinde var olarak konuyu tamamlamıştır.

Figür burada sanatçının seçimi ile daha çok, farklı bir duruşla var olan bedeninden, farklı bir beden sergilemektedir. Sanatçı konumlandırmasını mekânın şekline ya da yerleştirme alanına göre belirlemektedir. Figür burada mekân içinde tamamlayıcı bir öge olarak yer alabilmektedir.

Mekânın içerisinde kendi bedenini kullanma konusunda, akla ilk gelen isimlerden biri olan Finlandiyalı fotoğrafçı Arno Rafael Minkkinen mekân olarak doğa manzaraları kullanmaktadır. Fotoğrafçı, yapmış olduğu fotoğraf çalışmalarında, figür olarak kullandığı kendi bedeni sanki doğanın bir parçasıymış gibi bir his uyandırmaktadır.

Arno Rafael Minkkinen'in fotoğraflarındaki ormanlar, göller, ağaçlar bedeninin bir parçası gibi bir hal almıştır. Seçmiş olduğu mekân bedeniyle bir bütünlük içerisindedir. Çalışmalarında mekanlar, figürün tamamlayıcı öğeleri olarak yer almaktadır.

Mekân içerisinde, figürün duruşuyla sürreal bir görünüm sağlayan Arno Rafael Minkkinen, mekânı kullanma durumuna göre ya da bir bütünlük sağlamak adına bedenini farklı biçimlere sokmaktadır. Mekân içerisinde, belirlemiş olduğu figüratif durum fotoğraf çalışmalarının birçoğunda tekinsiz ve kasvetli bir atmosfer yaratmaktadır. Bu yaratım aşamasında, figürün duruşu mekânın kullanımını bu kasvetli atmosferi yaratmada önemli bir yer almaktadır.

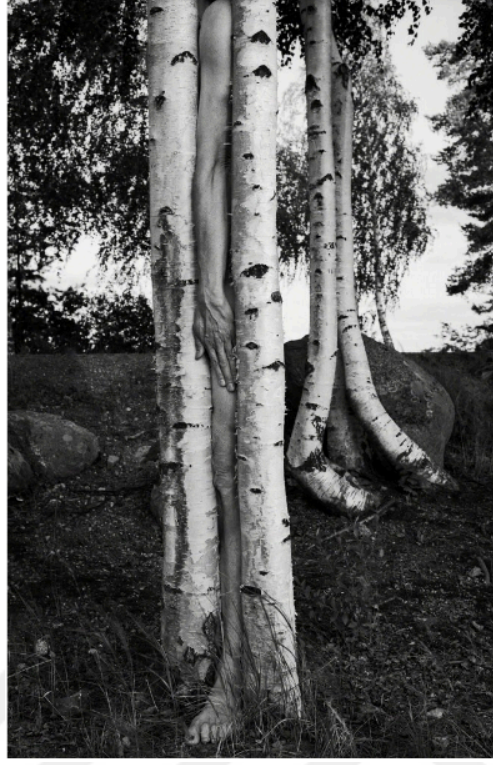
Mekânla bir bütünlük sağlayarak, bu bütünlük meselesi burada kompozisyon değerlerinden daha çok yaratmak istediği atmosfer olarak ele alınmakta ve bu yaratım sürecinde, bedeninin duruşu buna bağlı olarak belirlenmektedir.



Fotoğraf 2.2-1 Arno Rafael Minkkinen, Hands And Feet, White Sands , 2000



Fotoğraf 2.2-2 Arno Rafael Minkkinen, Oulunjarvi Afternoon, Paltaniemi, 2009



Fotoğraf 2.2-3 Arno Rafael Minkinen, Väisälänsaari , 1998

Mekânın yapısı hatta coğrafi şekiller figürün duruşunu belirleyen özelliklerden biridir. Fotoğrafçı tasarımını mekânın şekline göre yapmakta, mekânın yapısına göre figürün duruşu ya da figürün değişimini belirlemektedir. Kurgusal yaklaşımda mekânın yapısı, hikâyenin şekillenmesinde önemli bir etken olarak yer almaktadır.

Mekân-figür ilişkisinde, sanatçının kurgulama ya da üretim öncesinde, yapmış olduğu tasarım, figürün nasıl ve ne şekilde kullanılacağına önem taşımaktadır. Tasarımın bu kısmında anlatı tarzının seçilmesi, konumuna göre figürün duruş ve biçimlendirilmesi, kurgulamanın ya da hikâyenin temelini oluşturan mekânın seçimi, bununla birlikte, mekânın içerisinde nesnelere ilişkin belirlenmesi gibi unsurlar çalışmanın oluşmasındaki temel nitelikleri taşımaktadır.

Sanatçı bunların toplamı ile çalışmanın temelini oluşturmakta, tüm bunların sonucuyla da bir bağlam kurmaktadır.

2.3 FOTOĞRAFTA İÇERİK OLARAK MEKANIN ANLAMLANDIRILMASI

Fotoğrafta içerik olarak mekânın anlamlandırılması, sadece kurgusal olarak yapılacak müdahalelerle değil aynı zamanda belgesel nitelik taşıyan fotoğraf biçimlerinde de kavram olarak zemin oluşturmasında ve anlamlandırılmasında var olan bir yaklaşım biçimi ve süreçtir.

Bu başlık altında, içerik olarak anlamlandırmanın, çalışmanın hangi sürecinde başladığı, sanatçının başlangıç aşamasında nelerden yararlandığı gibi konulara değinmek, mekânın içerik olarak anlamlandırılmasında etken olan unsurların belirlenmesi sağlayacaktır. Sanatçı kurgulamayı yaparken, anlatmak istediği hikâyenin etrafında birtakım tasarımlarla hikayesini oluşturmaya başlayacaktır. Tasarım sürecinde mekânın şekli ve yapısal özellikleri hikâyenin oluşmasında zemin hazırlamaktadır. Mekân içerisinde bulunan göstergeler ya da yardımcı öğeler sanatçının kontrolü altında kadraj içinde yer almakta ya da sanatçının isteği doğrultusunda çıkartılabilmektedir. Sanatçı mekânın oluşumunda bu gibi unsurları belirledikten sonra, figürün ifade biçimi, yüz ifadesi ve modelin duruşuna karar verilmesi gibi konuları belirlemede, mekânın içerik olarak değeri, tüm tasarımların oluşturulmasında temeli sağlamaktadır.

Mekân ya da mekân içerisinde bulunan nesnelere, tek başlarına bir ifade biçimi de oluşturabilirler. Tekillik ya da yan anlamlar bağlamında konu ilişkisini belirleme, yine fotoğrafçının çalışmasının ana metni doğrultusunda, anlamlandırması ve seçmesi gibi bir durumu göstermektedir. Fotoğrafçı ya da sanatçı kurgulamada kullandığı referanslar dahilinde, mekânı içerik olarak anlamlandırmaktadır. İçerik olarak anlamlandırma meselesinde, mekânın bir zemin olması, aynı zamanda fotoğrafçının söylemi karşısında, kendi gözlemleri ve deneyimlerle var olan, çoğu kişinin defalarca gördüğü bir yeri yeniden anlamlandırması gibi bir durumla da karşı karşıya kalınmaktadır.

Mekânın anlamlandırılma süreci, sanatçının bulunduğu sosyokültürel yapı ve kişisel deneyimiyle gerçekleşmekte ve oluşmaktadır. Elde edilen deneyimler ve yaşanmış olaylar, sanatçının kişisel olarak mekanla iletişimi ve algısı mekânın anlamlandırılmasında öncelikli etkenler olabilmektedir.

Fotoğrafçının anlamlandırma sürecini belirleyen, mekânı kavramsal olarak ele alması ve iletişim kurması, mekânın içerik olarak anlamlandırmasını irdelemek gerekmektedir. Çünkü anlamlandırma süreci, çevresiyle kurduğu iletişim bu iletişim sonrasında ortaya çıkan algılama ve imgelerin oluşma sürecinde yüklediği anlamları ifade edişiyile oluşmaktadır.

“Anlatılardaki anlamları çeşitli aşamalardan geçerek, birbirleriyle bütünleşerek birbirleriyle karşıtlaşarak, başka yapılara dönüşerek oluşurlar. Anlamların üretilmesinde, yaratıcı kişinin kendi eğilimleri, elindeki anlamlı birimleri şu ya da bu amaca yönelik olarak, yine kendi isteği doğrultusunda kullanma becerisinin yanı sıra, kişiyi anlatı yaratma sürecinin herhangi bir aşamasında etkileyen, onu başkasının isteğine göre anlatı yaratmaya zorlayan yaptırımlar da söz konusu olabilir. Anlatı üreten kişinin, içinde bulunduğu bu karmaşık ve değişik koşullar, anlatı yaratmadaki stratejisini belirleyeceği gibi, ortaya çıkaracağı anlatılarda oluşacak anlamlar da bu stratejinin doğrultusunu izleyecek, bu stratejiye göre yapılanacaktır.

Her insanın hem kendi kendisiyle hem bir başka insanla hem de dünyayla, değişik düzlemlerde kurduğu ilişkileri en yalından en karmaşığa uzanan bir görünüm içinde sunabilecek anlatılar, yaratıldıkları an, yine insanlar tarafından, ama bu kez başka bir konumdaki, başka bir açıdaki, başka bir statüdeki insanlar tarafından algılanmaya, dolayısıyla kavranmaya başlar. Böylece, çözümlenme, kavrama, yorumlama, açıklama, eleştiri, vb. sözcüklerle adlandırılan yeni bir üretim süreci devreye girer.”²⁵

²⁵ Mehmet Rifat, **Gösterge Bilimin ABC’si**, Say Yayınları, 20,21 s.

Sanatçı süreklilik içinde gördüğü mekânı ya da bir manzarayı, bir kavram dahilinde yeniden yorumlayabilmektedir. Mekân ve diğer unsurlarla iletişim halinde bulunmaktadır. İletişim halinde bulunması, mekânı bir kavram dahilinde yeniden biçimlendirme ve yeniden yorumlaması, eser içinde içerik olarak yeniden anlamlandırmasıdır. Yeniden anlamlandırma durumunda, mekânın kültürel yapısı, sosyal yapısı gibi sınıflandırmaları da göz önünde bulundurarak çalışmasının içine dahil etmekte ya da temelini oluşturmaktadır. Sınıflandırma meselesinde, sanatçı konunun oluşmasında ve yaklaşımında bazı değerlendirmeleri de göz önünde bulundurmaktadır. Mekânın yapısı bizlere, fotoğrafçının yapmış olduğu göndermeler ve müdahalelerle yeni bir söylem içinde var olduğunu gösterir. Yeni söylem, fotoğrafçının yaklaşım biçimi ve konu bütünlüğü dahilinde yapmış olduğu tüm müdahaleler ile ortaya çıkmaktadır.

Mekân anlamlandırılmasında, sanatçının ya da fotoğrafçının mekânı kendi düşünce ve algı dünyasına göre şekillendirmesi, kendi imge dünyasına göre biçimlendirip izleyicilere sunması bir iletişim kurma çabasıdır. Her ne kadar sanatçı belirli şekillerde bize sunmuş olsa da, izleyiciler eseri kendi imge dünyaları ve algılama biçimlerine göre izlemekte ve bir yere kadar kendilerine göre anlamlandırmaktadır.

Mekânın anlamlandırılması hem izleyicinin hem de sanatçının karşılıklı olarak iletişim kurması, kurulan bu iletişimle; izleyiciye sunulan eserden kendi deneyimleriyle de bir anlam çıkarabilmektedir.

Fotoğraf çalışmasıyla iletişim halinde olan izleyici, çalışmanın anlamlandırılmasında, sanatçının kişisel deneyimlerinde olduğu gibi, izleyicide de kendi kişisel deneyimlerinden yararlanarak eserle hem iletişime geçmekte hem de okumasını yapmaktadır. İzleyici yaşamında sağladığı deneyimler ve gözlemlerle izlenimlerinden elde ettiği görüntüleri belirli bir süzgeçten geçirerek ya da bu görüntüler içerisinde algıladıklarıyla, işaretler ve sembolleri anlamlandırmasıyla iletişim kurması etken olabilmektedir.

Fotoğrafçı, mekanı ve eseri her ne kadar kendi deneyimleri üzerinden çalıştığı kavramlar dahilinde üretmeye çalışsa da, izleyici bu anlamlandırma sürecinde kendi okuma biçimini deneyimleri doğrultusunda yapmaktadır.

Bu gibi bir durumu da göz önünde bulundurmak, sanatçı ya da fotoğrafçının eserinde zorlayıcı bir tavırla yaklaşmaması gerekliliğini göstermektedir. İletişim ve deneyimler, çıkarımlar dahilinde bir paylaşım biçimiyle iletişim kurmayı göz önünde bulundurması gerekmektedir.

“İnsanın bütün yaşamı temelde içinde yer aldığı dünyayı kavramak, yorumlamak ve yeniden anlamlandırmakla geçer. (Geçmez mi?) İnsan, çevresindeki varlık, nesne ve şeylerin değişik düzeyde oluşturduğu ilişkiler ağını anlamlandırırken, temelde bir sınıflandırma eylemini gerçekleştirir. Sınıflandırma, varlık, nesne ve şeyleri oluşturan anlamlı ilişkilerdeki belirleyici, ayırıcı nitelikleri dizgisel ya da yöntemli bir biçimde çeşitli bölümlere, alt bölümlere ayırmak, dağıtmak demektir”.²⁶

Mekânın ve fotoğrafın anlamlandırma süreci, ağırlıklı olarak fotoğrafçının elinde olmaktadır. Seyirci eseri bir metin aracılığıyla izlediği için esere belirli bir bakış ve de kavram anlayışıyla yaklaşmaktadır. Sınıflandırılmış ve belirli bir çerçeveden bakış sonrasında, izleyicinin iletişim süresi uzadığında, esere kendi anlamlandırması ve deneyimleriyle iletişim kuracaktır. İletişim sürecinde de izleyici fotoğraf çalışmasına semboller ve işaretler ile izleyecektir. Semboller ve işaretler izleyicinin kendi yaşantısına dair izler taşıyabilmektedir. Bir sanat eserinin, değerli olması ve izleyici için anlamının olması kendine dair izleri bulması ve görmesinden geçmektedir.

²⁶ Mehmet Rifat, **Homo Semioticus**, 10/6

“Bir fotoğrafın konusu, yani neyin fotoğrafı olduğu, kendi başına hiçbir şey ifade etmez. Önemli olan fotoğrafçının tavrıdır hem o konu karşısında hem de genel olarak fotoğrafçılıkla ilgili olan tavrı zaten fotoğrafçının kişiliğinden ve dolayısıyla da bu tavrından haberdar olmamız karşımızdaki fotoğrafları inceleyebilmemiz için gerekli olan kavramsal bağlamı yaratır. Kısacası fotoğraflara bakarken sadece onların görüntüsel ve biçimsel özelliklerinden etkilendiği ileri sürülmez. Bağlamla ilgili nesnel özelliklerin yanı sıra, kendi getirdiğimiz bilgi ve ilgi birikimimiz de o fotoğraf grubunu nasıl anlayıp değerlendireceğimizi belirler.”²⁷

Mekânın anlamlandırılma süreci, fotoğrafçının konuya yaklaşım biçimine göre farklılıklar göstermektedir. Fotoğrafçı, düzenlemeyle mekânı yeniden kurgulayabildiği gibi, kadraj ya da anı beklemek gibi durumları bir araya getirerek mekânı düzenleme biçimine gidebilmektedir.

Fotoğrafçının düzenleme biçimi, yönetsel bir tavrıyla, var olan mekânı bazı teknik müdahalelerle değiştirebilir ya da fotoğrafın hikayesine ve anlamına göre sıfırdan bir mekân oluşturabilir. Her iki şekilde üretim halinde olan fotoğrafçılar, mekânı içerik olarak anlamlandırma yoluna gitmektedirler.

Daha önce de belirttiğim gibi, fotoğrafın üretilme aşamasının öncesinde, bir tasarım sürecidir. Her fotoğrafçının kendine göre bir tasarım ya da mekânı düzenleme ve içerik olarak anlamlandırma şekli bulunmaktadır. Farklı çalışma ve üretim tarzına sahip fotoğrafçılardan olan **Andre Kertesz**'in, Paris **Meudon**'da çektiği fotoğraf, mekânın kurgulanması ve içerik olarak anlamlandırmasına dair iyi bir örnektir.

²⁷ Nazif Topçuoğlu, **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani ?** 94 s.



Fotoğraf 2.3-1 Andre Kertész, Meudon , 1928



Fotoğraf 2.3-2 Andre Kertész, Meudon , 1928

Andre Kertész'in Meudon isimli fotoğraf çalışmasına bakıldığında izleyiciler için bu bir belgesel fotoğraf ya da sokakta snap-shot tekniğiyle çekilmiş bir sokak fotoğrafı olarak üretilmiş gibi görünür. Aslında önceden mekân üzerinden bir provası yapılarak üretilmiş fotoğraftır. Andre Kertész bu fotoğraf için, mekansal olarak bir keşifte bulunmuş, keşfetme süreci sonrasında da tasarımını bu mekân üzerine yapmıştır.

Ve daha sonra figürün ve diğer nesnelerin yerleştirmesini kadraj içerisinde sağlayarak tamamıyla oluşturmak istediği hikâyeyi fotoğraflamıştır. Figürün yerleştirilmesi ve duruş şeklinin belirlenmesi, köprüden trenin geçmesinin beklenmesi gibi düzenlemeleri yaptıktan sonra, keşif zamanında boş olarak fotoğrafladığı mekânı, bu tür yerleştirmelerle içerik olarak anlamlandırmış ve tasarladığı fotoğrafı elde etmiş bulunmaktadır.

Fotoğrafçı ya da sanatçı, tasarım sürecinde üretmek istediği eser için zemin oluşturacak mekânı belirleme safhasında, gündelik hayat içerisinde, sıradan olarak addedilen mekânı keşfetmesi veyahut gördüğü bir mekân üzerinden tasarımını ilerletmesi gibi bir durum söz konusu olabilmektedir. Bir bakıma mekân hem tasarımın zeminini oluştururken hem de başlangıç için bir eskiz oluşturabilmektedir. Gündelik yaşam veya süreklilik içinde yaşadığı bir mekân üzerinde, çalışmalarını ilerletmesi ve bu anlamda mekânı içerik olarak anlamlandırması, sanatçının bu mekânla olan ilişkisini de dile getirmektedir. Basit mekanlar olarak adlandırdığımız fotoğrafçı için kişisel bir anlam taşıması, hikâyeyi oluşturma açısından kişisel olarak izler taşıyabilmektedir.

Fotoğrafçı tarafından sunulan bu mekanlar, ilk bakışta sıradanmış izlenimi veren mekanlar olabilmektedir. Fotoğrafçı bu mekânı kurgulama esnasında, figürün duruşu ve ne şekilde kullanacağına karar vermesi gibi kompozisyon değerlerinin dışında, zihinsel olarak yaklaşımı ve bu yaklaşım halinde bazı imgeler ve algılamalar durumunun söz konusu olması, mekâna bir duygu, ruh yükleme gibi atmosferin oluşmasında etken olan içerikler yansıtmaktadır. Böyle bir yaklaşımla fotoğrafçının kullandığı mekân içerik olarak anlamlandırılmakta ve bu anlamlandırmadan ortaya çıkan ruh hali izleyiciye de yansımaktadır.

Yerleştirmelerini keşfettiği mekân üzerinden figürün biçimini belirleyerek yapar. Bu da mekânın içerik olarak anlamlandırılmasında temel nitelik taşımaktadır. Mekânın içerik olarak anlamlandırılmasında, nesneyi, figürü, manzarayı, sadece soyut bir kavram olarak değil; somut ve gerçek birer anlatıcı öge olarak yer almaktadır.

Fotoğrafçı ya da sanatçı tek başına sadece deklanşöre basmakla yetinen kişi değildir. Bir hikâyenin oluşmasında tasarım yapan, bu tasarım sürecini kurgularken mekânın içeriğini anlamlandırma hatta var olduğundan daha kuvvetli bir anlam atfetmek açısından, mekân ile olan ilişki ve çözümlemesini yapan, basit ve sıradan gibi gözükken şeyleri titiz çalışma şekliyle ortaya koyan kişidir. Bu özelliklerin toplamıyla hareket ederek, mekânın içeriğini de güçlendirmektedir.



Fotoğraf 2.3-3 Elina Brotherus, Mirrior Piece, 2014



Fotoğraf 2.3-3 Elina Brotherus, Annaciation 6, 2011, Helsinki



Fotoğraf 2.3-4 Elina Brotherus, Annaciation 10, 2011

Elina Brotherus çalışmalarında figür olarak kendini kullanmakta ve hikâye olarak otobiyografik hikayeleri tercih etmektedir. Otobiyografik hikayelerini işlediği mekanlar, daha çok Brotherus'un yakınında ve yaşam alanı içerisinde yer alan mekanlardır. Hatta buna otobiyografik olarak yaşadığı olayların geçtiği mekanlar da diyebiliriz. Bu mekanların içerik olarak kullanımı yaşanmışlık ve yaşantıyla doğru orantılı bir şekilde ilerlemektedir. Yaşanılan olaylar yerlerle birlikte eserlerine yansımaktadır.

Çalışma alanı iç mekanlar ve dış mekanlar olarak ikiye ayrılabilir. Bu ayrımı yapma nedeni, anlatmak istediği hikâyenin duygusuna bağlı olarak değişiklik gösterebilmektedir. Dış mekanları daha çok manzaralar, göller gibi coğrafi yapılardan oluşmaktadır. Manzaralara, yaklaşım biçimi olarak resimsel değerlerin ağırlıkta olduğu gözlemlenmektedir. Brotherus'un fotoğraflarında manzaralar, zamansal olarak bilinmezliğin ya da figür olarak benliğin sorgulandığı çalışmalarında daha fazla görülmektedir. Burada manzaralar, terk edilmiş yapılar ve bunun gibi mekanlar, içerik olarak zaman, benlik gibi soyut kavramların vurgulanmasında tercih edilmektedir.

“Doğanın büyüğü cazibesi içinde kayboluşlarımız sürerken, bir yandan da yeryüzündeki yansımalarımızı arıyoruz. Kimi zaman bir aynada, kimi zaman da suyun yüzeyinde. Yalnız olduğumuz noktada, bizden birini daha çıkarıyoruz gün yüzüne; bize ait olanı ama inanmadığımız bizi, anca o yansımayı bir başkası izler gibi yorumlarsak, işte o zaman gerçekliğin idrakını yaşıyoruz. ‘Fotoğraf kendi kendini gözlemlemek için en iyi araç. Bir insan aynada kendini gözlemleyemez hatta göremez. Aynada gördüğüyle bir yol bulması, bir çıkış yaratması mümkün değil. Aynaya yansıyan aynanın bize gösterdiği sadece’ diyor Elina Brotherus.

İşte fotoğraflarla bir başkasını gözler gibi olaya dahil olup gerçek yansımamızın hissiyatını yakalayabiliriz.

Elina Brotherus, çantasında sehпасı ve fotoğraf makinasıyla, değişen ışıkları inceliyor, sadece manzaralar arıyor ve bunların içerisine hikayesiz insan figürlerini yerleştirerek fotoğraflarının konusunu oluşturuyor. Fotoğraflarda kimi zaman yalnızlığı, kimi zaman da doğanın içerisinde insanın kayboluşunu gözlemliyorsunuz.’’²⁸

Manzaralar ve mekanlar, Elina Brotherus’un otobiyografik hikayeleriyle, içerik olarak anlamlandırılmaya başlamıştır. Hikayelerin yoğunluğuna ve ne kadar kişisel olduğuna bağlı olarak mekân kullanımı, bu durumlara göre farklılık göstermektedir. Daha kişisel olarak dile getirdiğimiz mesele, hikâyenin paylaşımcıları olarak belirli sınırların var olması, mekân kullanımında daha kişisel mekanlar ortaya çıkmasıdır. Ortaya çıkan kişisel alanlar, ev ve evin belirli yerleri olarak görülebilmektedir. Ev içerisinde yaşananlar, anlar vb. durumlar, odaların kullanımı ve figür olarak kendini yerleştirme, bununla birlikte ifade biçimi bu durumları göstermektedir.

²⁸ Radikal Gazetesi, **Ozan Akgül**,’ün köşesinden alınmıştır.
<http://www.radikal.com.tr/radikalgenc/elina-brotherus-istikll-seruveninde-907747/>

İfade olarak mutsuzluğunu, hayatla olan ilişkisini konu aldığı fotoğraf serilerinde, ev içerisinde eve ait az sayıda nesne kullanarak fotoğraflarına yansıtmıştır. Durağan şekilde kameraya bakışı ya da aynı durağan şekilde bir tarafa ya da birine bakıyor izlenimi yaratan duruşuyla içinde bulunduğu ruh halini ve mutsuzluğunu göstermektedir.

Gaston Bachelard'ın "Mekânın Poetikası" isimli kitabının Ev ve Evren isimli bölümünde; Françoise Minkowska'nın Alman işgalinin kötülüklerini yaşamış çocukların yapmış olduğu ev resimlerinin savaşın vermiş olduğu ruh haliyle insan yaşantısının yansımalarını ev üzerinden dile getirmektedir.

"Françoise Minkowska'nın sözünü ettiği 'hareketsiz evler' işte bu evlerdir; bunlar, katılaşmaları içinde hareketsiz kalmış evlerdir: 'Bu katılığı ve hareketsizliği, çizilen evin dumanında gördüğümüz gibi, pencerelerdeki perdelerde de görürüz. Çevresindeki ağaçlar diktir, evi destekliyor izlenimi bırakır.' Françoise Minkowska, yaşayan bir evin gerçekten hareketsiz olmadığını biliyor. Ev özellikle kapıya yönelen hareketleri içerir. Eve giden yol, çoğu zaman yokuştur. Bazen bizi davet eder. Ev her zaman hareket öğelerini (kinestezik öğeler) içerir. Ruhbilimci Rochhach'ın görüşlerine yatkın biri bu durumu bize, 'evin K'sı vardır' diye açıklayacaktır.

Büyük bir ruh bilimci olan Françoise Minkowska, evin hareketini en küçük bir ayrıntıdan bile çıkarabiliyordu. Sekiz yaşında bir çocuğun çizdiği resimde, evin kapısında 'bir tokmak vardır; içeri girilir, içerde oturulur'. Bu basit bir yapı ev-değil, bir konut-evdir. Kapı tokmağının gerçek bir işlevi vardır. Hareketlilik bu göstergelerle kendini ortaya koyar ki, çoğu 'katı' çocuğun resminde bu göstergenin unutulduğunu görürüz. Şunu iyice not edelim ki, kapı tokmağının ev ölçeğinde çizildiğine hiç rastlamayız. Her türlü büyüklük kaygısına ağır basan şey, tokmağın kendisi değil, işlevidir. Açma işlevini yansıtır. Tokmağın aynı zamanda kapama işlevi de olduğunu ancak mantıklı bir us ileri sürebilir. Değerler evreninde anahtar açmaktan çok, kapar. Kapı tokmağı, kapamaktan çok açar. Ve kapama hareketi, açma hareketinden her

zaman daha net, daha güçlü, daha süreksizdir. İnsan bu incelikleri tarta tarta, Françoise Minkowska gibi bir ev ruhbilimcisi olur.’’²⁹

Fronçoise Minkowska'nın çocukların çizimleri üzerinde yapmış olduğu, ev üzerinden çocukların ruhsal çözümlenmeleri ve çocukların ruh halleriyle evin neyi ne şekilde dile getirdiği görülmektedir. Elina Brotherus'un çalışmalarına baktığımızda da ruh halinin yansımaları ev ve mekân çözümlenmeleri bakımından mekânın içerik olarak anlamlandırılmasında benzer özellikler taşımaktadır. Ev ve ev içi mekanlar bunlarla birlikte nesnelere, otobiyografik hikayedeki birer karakter gibi hikâyenin anlatılmasında önemli roller almaktadırlar.

Elina Brotherus'un "Annonciation" isimli çalışmasında geçmiş, gelecek, duygusal yoğunluk gibi temalar görülmektedir.

Beş yıl boyunca kısırlık tedavisi gören Elina Brotherus, tedavi sürecini ve tedavisi sonrasında çocuk sahibi olmak için gereken evrede yaşadıklarını konu almaktadır. Bu evrede fotoğraflarında umut, duygusal çöküntü ve duygu bunalımları sıklıkla görülen şeylerdir. Fotoğraflarında model olarak kendini kullanan Brotherus'un yüz ifadesi, bunalımlı, üzgün ve soru işaretleriyle bu süreci dile getirirse de mekânın kullanımı ve konumlandırma biçimi, duygu yoğunluklarını kuvvetlendirici niteliktedir.

Çalışmalarında melankoli; kendi içine dönük haller, mekanlar ve natürmort manzaralar aracılığıyla kendini hissettirmektedir. Duruş, mekân, manzara kullanımı ile resim sanatı tarihinden, kişiler ve örnekler çalışmalarla destekler nitelikte olmakla birlikte, sanatçı için bir kaynak niteliği taşımaktadır.

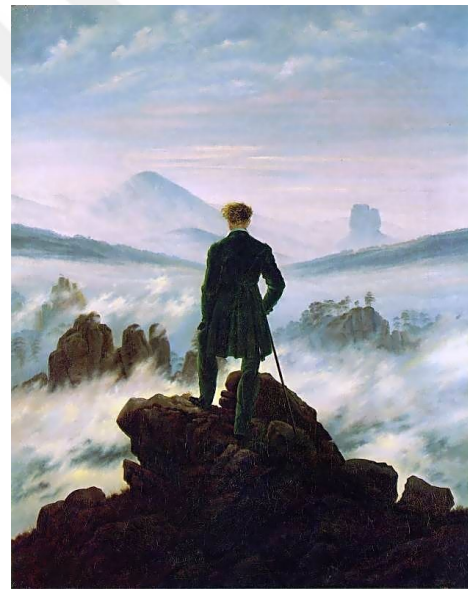
²⁹ Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, Kesit Yayınları, 95,95 s.

Caspar David Frederich ve Gwen John'un resimlerindeki bakış açısı ve ruh hali fotoğraflarında da hissedilmektedir. Caspar David Frederich'in resimlerindeki gibi yalnızlık hissi ve seyirciyi arka tarafına alır nitelikte bakış açısı hem izleyen hem de izlenen bir hal içerisinde sokmaktadır. Fotoğraf serilerindeki bu bakış açısı, genel temaları içerisinde yer alan umut, bekleyiş gibi duyguları yansıtmaktadır.

Gwen John'un resimlerinde görülen, kendini özne, model olarak görme hali de çalışmalarında otobiyografik hikayeleri desteklemektedir. Figüratif yaklaşım, yani kendi bedenini kullanma durumunu göstermektedir. Kendi bedenini kullanması, Gwen John'un resimlerindeki olduğu gibi yalnızlık, melankoli temalarını fotoğrafları aracılığıyla göstermektedir.



Fotoğraf 2.3-5 Elina Brotherus , Derwanderer -3 Derwandere -3 , 2003



Resim 2.3-1 Caspar David Fredrich Fredrich, *Sister Denizi Önünde Bir Gezgin* , 1818



Fotoğraf 2.3-6 - Elina Brotherus d' Emotions V ,
2012



Resim 2.3-2 Gwen John, Girl Holding Exercise A Rose,
1910- 1920

“Fotoğrafi ‘yeni resim’ gibi kullanan çağdaş sanatçılar arasında yer alan Brotherus’un yapıtları, aradan geçen 10 yılda kişiselliğinden, derin hüznünden hiçbir şey yitirmemiş; ama ayrılık acısı, yalnızlık, terk duygusu ve sevgisizlik gibi temaların yerini kendi bedeni de dahil bir bütün olarak doğaya yoğun bir bakış almış. Eski fotoğraflarında duygularının adeta belgelerini çekiyordu sanatçı; son birkaç yılın ürünü olan yeni işlerindeyse yine kendi duygularını açık etmekle birlikte daha biçim odaklı kaygılar duyuruyor.

Fotoğrafın resme çok yaklaştığı, resim olmaya çalıştığı kompozisyonlar var sergide: üstelik manzara, figür ve çıplak gibi en belli başlı resimsel türlerde. Ayrıca, kendince müzikle de ilişkisi var bu fotoğrafların; Bir kısmı 20. yüzyıl erken modernizminin en kendine has bestecilerinden Erik Satie’ye adanmış. Satie’nin

notalarının üstüne yazdığı ‘çok bağlanmış ve melankolik’ gibi alışlagelmemiş yönlendirmelerinden alıntılar yapan Brotherus, tekrar ögesine sık sık başvuran, hatta minimalist müziğe esin kaynağı olan Satie’nin müzikal üslubunu belli ki görsel alana aktarmaya çalışmış. Sonuç, diyemem ki Satie’nin müziği gibi olmuş; soyut duyguların ifadesi, müzikte her zaman daha güçlü sonuçlar doğuruyor. Günümüzde fotoğrafın manzara, natüremort, çıplak, gündelik yaşam, portre, oto portre gibi belli başlı resimsel türleri yeniden ürettiği yadsınamaz; Brotherus da bu türleri benimsemiş bir ‘fotoğrafçı-ressam’ gibi imge üretiyor.

Fotoğrafları, kompozisyon kurgusu anlamında bazı çok tanındık ressamı da çağrıştırıyor. Bunların başında hiç kuşkusuz, Alman Romantik ekolünün büyük ‘yalnız gezer’i Caspar David Friedrich (1777-1840) geliyor. Yapıtları çok fazla kişisel bulunan, ama zaman içinde başlı başına tür haline gelen ‘ruhsal manzaraların ressamı’ Friedrich’in çağdaş takipçisi olarak nitelendirebiliriz Brotherus’u: O da Friedrich’in arkasını izleyiciye dönmüş figürleri gibi, insan yaşamının anlamı oradaymış, yalnızca oradaymış gibi doğaya bakıyor.

Friedrich’i çağrıştırması Brotherus’un fotoğraflarına bir tür çekicilik, hatta bir okunaklık kazandırıyor; materyalist, dünyadan kopuk, kendi içine kapalı Romantik sanatçı tipinin günümüzdeki anlamını düşündürüyor. Brotherus’un çıplak fotoğraflarındaki kompozisyon kurgusu ve duygu ise, Paris’te yaşayabilmek için Rodin gibi ünlü sanatçılara modellik yapan, kalan zamanında kendi karamsar otoportrelerini boyayan İngiliz ressam Gwen John’u (1876-1939) andırıyor. John’un resimleri gibi Brotherus’un fotoğrafları da kendi bedenine dışardan bakan kadın ressamın çıplağıyla kadın bedenine dışardan bakan erkek ressamın çıplağının aynı türde çıplaklar olmadığını düşündürüyor. Düşündürdükleri böyle de bir de Brotherus’un fotoğraflarının hissettirdikleri var. Her şeye birer etüt ögesi gibi dışardan bakan bir gözün gördüğü manzaralar, çıplaklar, enteriyörler, derin bir kasvet duygusunun ‘belgesel’ hali...³⁰

³⁰ Radikal Gazetesi, **Ahu Antmen**’in köşesinden alınmıştır.

<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/duygularin-belgeselini-cekme-905710/>

Mekânın içerik olarak anlamlandırılmasında, sanatçının ruh hali ve de otobiyografik değerler göz önünde bulundurularak, konunun yoğun olarak hissedildiği mekanlar; bilinmezlik, umut, melankoli gibi haller, pastoral manzaralar ve göl yansımaları gibi minimalist mekânları tercih etmiştir. Mekanları anlamlandırılmasında, duygusal yoğunluklar ve konu bütünlüğü gibi değerleri de göz önünde bulundurmaktadır.



3. KURGUSAL YAKLAŞIM VE MEKAN

Sanatçı kurgulama aşamasında, birtakım ayrımlar ve incelikli çalışma sürecinin içerisine girebilmektedir. Çalışma sürecinde oluşan bu durum, sanatçının ya da fotoğrafçının saha içinde, yani çekim esnasında tasarım yaptığı an ya da nasıl bir fotoğraf çekeceğine karar verdiği andaki, tasarım süreci de olabilmektedir. Bazı sanatçı ve fotoğrafçılar çalışmalarının çekimini yapmadan önce, çalışmasının bir eskizini ya da yönetmenin senaryo aşamasında ortaya koyduğu storyboard benzeri bir çalışmayla hazırlık aşamasına girebilmektedir.

Tasarım sürecinde fotoğrafçı mekânın kullanımında ya da oluşturulmasında, hikâyenin bütünlüğünü göz önünde bulundurmaktadır. Burada mekân üzerinden kurgulama yapılırken, mekânı ne şekilde kullanacağı ve kurgulama şekli gibi faktörler önemlidir. Var olmayan bir mekânı, fikrine göre yeniden mi yapacaktır ya da var olan mekânı kadraj, konumlandırma gibi durumları göz önünde bulundurarak bir yorumlama şekli mi getirecektir. Fotoğrafçının çekim öncesinde kurgulama meselesi, çekim esnasında mekânı oluşturmak ve mekân içerisinde bulunan, figür ve nesnelere müdahale etmek değil, çekim anında kadrajla düzenlemeler yaparak, kadraj içine neler dahil edileceği, nelerin kadrajdan çıkarılacağı gibi bir yaklaşım da kurgulamanın parçası olabilmektedir.

Fotoğrafçının, doğru ışığı beklemesi buna dair hesaplamalar yapması, mekân içerisinde kameranın yerinin belirlenmesi ve sonrasında kadrajını belirlemesi ve son olarak doğru anı beklemek, her iki anlamda da kurgulamanın içerisinde yer almaktadır. Hazırlık süreci bir mekân kurmak ya da var olan mekân üzerinden çalışmak, bu hazırlık süreçlerini gerektirmektedir. Mekânın içerik olarak anlamlandırılmasında, duygusal yoğunluklar, sanatçının üzerinde durduğu konu gibi unsurlar söz konusu olduğundan, duygulara karşılık gelecek atmosferik yapıya göre ışık, an, kadraj düzenlemelerinde değişiklikler gösterebilmektedir. Yani herhangi bir standart içinde değerlendirmek doğru değildir.

Hazırlık süreçleri mekânın kurgulanmasında bu öneme sahiptir. Kurgulama aşaması mekânı temel alarak yapıldığından birçok hazırlık unsuru mekâna göre temellendirilebilmektedir. Fotoğrafçı ya da sanatçı mekânın üretim biçimi, konumu, yapısı gibi unsurları göz önünde bulundurarak kurgusal olarak yaklaşımını tamamlamaktadır. Bunu yaparken aldığı birtakım referansları kullanması, mekânı göz önünde bulundurması, kurgusal yaklaşımda başlangıç aşaması olarak görülebilmektedir.

Kurgunun mekânla olan ilişkisi, oluşturma sürecinde fotoğrafçının neden bu mekânı kullandığı; ya da böyle bir mekân kurgulamasının hikâyenin anlatısının oluşturulmasında ana öge olarak yer almaktadır.

Kurgusal süreçte mekânın oluştururken ve kurguyla ilişkilendirirken fotoğrafçı hikâyenin temasına göre bunu oluşturmaktadır. Yaratım süreci tamamen fotoğrafçının yaratıcılığına kalmış bir durumdur. Politik, sosyal durumlar, sanat tarihi, dini olaylar, fotoğrafçının günlük yaşamda karşılaştığı olaylar, kurguyu ve bu kurgulamaya göre mekânı biçimlendirilebilmektedir.

Fotoğrafçı ortaya koymak istediği eseri oluştururken, kaynak edindiği durumlar muhakkak söz konusudur. Yukarıda da belirttiğim gibi politik söylemler ya da sanat tarihi içerikli konularla, mekânın seçimi ve oluşturulması bu kaynakları temel alarak oluşturulabilmektedir. Fotoğrafçı, tasarımın oluşum sürecinde hareket ederken, bu referansları kullanmakta, konunun biçimlendirilmesinde de fikir ve tasarım sürecinde karşılaştırmalar yaparak hareket edebilmektedir. Mekân ve kurgunun birlikte ele alınması; fotoğrafçının karar aşaması, içerik olarak anlamlandırması, hikâyenin ruh halinin oluşturulması ve temel etkenin ne olduğunun belirlenmesi, kurgusal yaklaşım ve mekânın birlikteliği açısından önemlidir.

Kurgusal yaklaşımda mekânın oluşturulurken, mekânın bir zemin biçiminde ele alınması; fotoğrafçının tasarım sürecinde eskizini başlangıç noktasını ya da figürün duruşunu arka plan olarak ele alabilmektedir.

Fotoğrafçı mekânı oluşturma sürecinde, mekân içerisinde bulunan, nesnelere ve bu nesnelere sembolik olarak anlamları üzerine de bir çıkarımda bulunabilmektedir. Sembollerin mekân içerisinde yer alması, mekânın düzenlenmesinde yönetsel bir tavırla hareket ediliyorsa, sonradan da koyulabilmekte ya da var olan bir mekân içerisinde ise fotoğrafçının anlatımına bağlı olarak kadraj düzenlemeleri ile de çıkartılabilmektedir. Fotoğrafçının tamamıyla yaklaşımına ve çalışma biçimi ile doğru orantılı bir durumdur. Anlatımda sembolik olarak değerleri olan nesnelere koyulması fotoğrafçının konu aldığı meseleye soyut olarak yaklaşımı, semboller ve diğer nesnelere ile somut bir hal almaktadır. Burada mekân bu oluşumların yani kurgulama aşamasındaki her hareketin oluşumunda bir zemin olarak tekrardan yer almaktadır. Kurgulamanın yapılacağı anda fikrin oluşmasında mekânın somut olarak akılda oluşması kurgusal yaklaşımın önemli bir parçasıdır.

Kurgusal yaklaşımda mekânın kullanımı tamamıyla fotoğrafçının yaklaşım biçimi ile ilişkilendirilebilecek bir durumdur. Fotoğrafçı politik ya da temeli sanat tarihine dayanan bir yaklaşımla tasarımını yapmış olduğu çalışmada, mekânın kurgulanmasında, seçiminde almış olduğu referanslar ve birikimler ile şekillenmektedir. Şekillendirdiği mekân, kurgunun biçimsel olarak oluşmasını yani figürün, nesnelere yer aldığı zemini temsil etmekle birlikte, anlamlarına dair ilişkilendirmeyi de pekiştirebilmektedir.

Mekânın kurgu ile ilişkisi, sadece kompozisyon olarak bir bütünlük sağlamak değil, anlam oluşturmak içinde, ilişkinin kurulduğu temelin başlangıç aşamasıdır.



Fotoğraf 3-1 Les Krims, Krims Onları Gösteriyor, 1980

Les Krims mekan düzenlemesi ve kurgusal bir yaklaşıma sahip fotoğrafçılardan biridir. Model olarak kendini ve çalışmalarında sürekli destekleyen, annesi ve yakın arkadaşlarını kullanmaktadır. Mekân düzenlemesinde absürt denebilecek bir yaklaşıma sahiptir. Mekân içerisinde, farklı nesnelere ve sembollere yer almaktadır. Genellikle çalışmalarında politik bir söylem ve Amerikan toplumunu eleştirel bir yaklaşım söz konusudur. Eleştirdiği meseleyi mizahi bir yaklaşımı ile ele almaktadır.

Les Krims'in yapmış olduğu mekân düzenlemeleri ve kurgulamaları karmaşık ve yapmacık düzenlemelerdir. Mekân düzenlemesinde, aynı sembolleri ve nesnelere mekânın farklı yerlerine tekrardan doldurmaktadır. Mekâna doldurmuş olduğu ve duvarlara asmış olduğu resimler, fotoğraflar, politik söylemlerini destekler nitelikte nesnelere sahiptir. Bu kadar çok fazla nesne ile mekânı doldurması tüketim toplumuna dair eleştiri getirmek içindir. Mekânı birçok kitsch malzemeyle dolduran, modellerin duruşuyla sanki bir tiyatro oyununun sahnesiymiş gibi biz izlenim yaratmaktadır.



Fotoğraf 3-2 Les Krims, A Rake's Revisionist Regress, 1980



Fotoğraf 3-3 Les Krims , What's American Dreams ? 1984

“What’s The American Dream?” isimli çalışmasında Amerikan toplumunu mizah yoluyla sosyo-politik olarak eleştirmektedir. Eserdeki mekân düzenlemesi kalabalık mekan ve fazla abartılı renkler, nesnelere dağınık duruşları, bu konudaki düşüncelerine somut nitelik kazandırmaktadır.

Yönetmen olarak, mekânın düzenlenmesinde daha karışık bir sahne tercih etmektedir. Karışık mekanlar birbirini tekrar eden nesnelere her birinin sembolik olarak değerinin olması, hikayedeki meselelerin kitsch’leştirilmesi gibi bir durumdan ileri gelmektedir.

“Ünlü fotoğraf eleştirmeni ve küratör Van Deren Coke’a göre, Krims yönetimsel tavrın toplumsal eleştirisinde kullanımın öncülerindedir. Fotoğraflarındaki rahatsız edici ve dürtükleyici hazırlanmış sahnelerde gündelik insanlara rol vermesi toplumun alışkanlıklarını, ön yargılarını ve iki yüzlülüğünü vurgulayıp ortaya çıkarmada kullandığı bir stratejidir. Diğer yandan, zekâ, espi ve hınzırlıkta üstüne yoktur. Son derece karmaşık ve sofistike görsel ve sözel oyunlar içeren tableaux vivant’ları akıllara sezadır! Her biri sanki birer mini televizyon dizisidir. Kurgusal dünyası tüketim toplumunun ürettiği ve bir kısmına kitsch denebilecek türlü türlü ürünün tekrarlarıyla doludur. Fotoğraflarındaki ‘sahne düzenlemelerinde’ geleneksel sembollerin, her birinden onlarca olmak üzere, plastik Meryem Ana heykelleri, çikolata paketleri, orak çekiç çıkartmaları gibi kitsch’leştirilmesi durumuyla da sık sık karşılaşırız. Fotoğrafçılığı görüntü/fikir somutlaştırması sağlayan bir araç olarak gören Krims’in belirgin amacı Amerikan toplumunun hiciv yoluyla da olsa, sosyo-politik eleştirisidir. Bir resminin adı bile bu niyeti göstermeye yeterlidir: ‘What’s The American Dream? Five Million Blacks Swimming Back to Africa With a Jew Under Each Arm’ (Amerikan Rüyası Nedir? Beş Milyon Zenci, Kollarının Altında İkişer Yahudi’yle Yüzerek Afrika’ya Dönüyorlar.) Buradaki rahatsız edici mizahını aynı zamanda Beyaz Amerikalılarla ilgili gerçekçi bir gözlemi ve keskin eleştiriye içerdiği yadsınamaz.”³¹

³¹ Nazif Topçuoğlu, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, Yapı Kredi Yayınları, 46 s.

Krims'in fotoğraf çalışmalarında eleştirel olarak yaklaştığı meselelere dair düşüncelerini görsellikle bütünleştirmesi ve mizahi olarak yaklaşımı hemen hemen tüm çalışmalarında görülmektedir. Krims'in çalışmaları, mizahi yaklaşımı ve bu yaklaşım biçimine uygun mekân düzenlemesi, modelleri yerleştirme de kullanım biçimi, farklı bir eleştirel dille karşımıza çıkmaktadır. Özellikle fotoğraf çalışmaları tiyatro, dizi sahneleri gibi birbirini takip eder nitelikte olması ve her birinde kitsch'leştirilmiş sahneler oluşturması, konuları ele alış biçimi bakımından dikkat çekmektedir.

Kurgu-mekân ilişkisinde, mekânı kendi mizahi anlayışına göre kurgulaması, var olan mekâna yerleştirdiği semboller ve nesnelere sosyo-politik eleştirisini birazda kitsch yöntemlerle sahneyen Krims, mekan kurgu ilişkisinde mizahi dil üzerinden farklı bir mekan ilişkisi ve kurgulama örneği sunmaktadır. Krims için mekân, yeniden yapılandığı ve anlatımının temelini oluşturan; kurgulamanın da başlangıç ve temelini oluşturduğu bir araçtır.

Mekân-kurgu ilişkisinde, fotoğrafçıların konuya yaklaşım biçimleri, eseri üretim aşamasında ya da tasarım sürecinde, beslendikleri kaynaklar bakımından, bazı farklılıklar ortaya çıkartabilmektedir. Siyasi-politik söylemler üzerinden ortaya çıkan çalışmalarda da fotoğrafçıların ya da sanatçıların kişiliklerine göre farklı yorumlar ortaya konmuştur. Yaşam biçimleri hayata bakış açıları vb. durumlar, sanatçıların söylemlerinde ve ortaya koydukları işler açısından, farklılıklar gösterebilir. Bu farklılıklar işledikleri konular bakımından da değişir. Bazı sanatçılar çalışmalarında toplumsal sorunları ele alırken, bazılarıysa kişisel sorunlardan yola çıkmaktadır. Kişisel olarak işledikleri konularda mekânın kurguyla ilişkilendirilmesinde değişiklikler görülebilmektedir. Bu türde kurgulamalarda fotoğrafçı, mekânın kurgulamayla olan ilişkisini daha kişisel mekanlar üzerinden ele almaktadır. Bu kişisel olarak nitelendirilebilecek mekanları ev, oda gibi mekanlarla sınırlandırmak doğru olmayabilir. Sanatçının belirli bir anı ya da belirli bir zaman diliminde yaşadığı bir anın geçtiği mekanları kişisel olarak ele alırsak daha doğru olacaktır.

Sanatçı, bu farkındalıklardan yola çıkarak kurgulamasını yapmaktadır. Mekânıyla kuracağı ilişkinin oluşmasını da sağlamaktadır. Mekân birebir ilişki içerisinde olduğu ve anlatıda iletişim kurmasını sağlayacak; kurgulamanın yapıldığı, söylemin olduğu zemin olarak kullanılmaktadır. Mekân kurgu ilişkisinde fotoğrafçı ya da sanatçı bu bilgi ve yaklaşımların tümünü tasarım sürecinde zihinsel bir yoğunlukla oluşturmaktadır.

Fotoğrafçının mekân-kurgu yaklaşımında, bu araçları kullanım biçimi bir takım teknik çözümlere yorum getirerek de mümkün olur. Mekânın yeniden oluşturulabilir ya da var olan mekânı fotoğrafçı yaratmak istediği atmosfere göre bazı çekim teknikleriyle farklılaştırabilir. Ya da var olan mekânın haline sadık kalarak o şekilde kullanma tercihinin de gidebilir. Mekân-kurgu ilişkisi, fotoğrafçının kendi yaklaşım tarzıyla ve çalışma prensiplerinin ne şekilde olduğuyla doğru orantılıdır. Yukarıda bahsettiğim yaklaşım biçimi, çalışma prensipleriyle desteklenmekte, bu da bir bakıma fotoğrafçının yaklaşım ve konuyu ele alış biçimini ortaya koymaktadır.

Mekân- kurgu ilişkisi, sanatçı ve fotoğrafçıya göre farklılıklar taşımakta; her bir kurulan ilişki farklı anlatım biçimleri ortaya koymaktadır.

Cindy Sherman kurgusal fotoğraf çalışmalarıyla sanat dünyasının önemli isimlerinden biridir. Genellikle çalışmalarında model olarak kendini kullanan Cindy Sherman, feminist yaklaşımların bulunduğu çalışmalarıyla bilinmektedir. Çalışmalarında kadının bir meta olarak kullanımına dair eleştirir nitelikte kurgulamalar yapmaktadır. Bu anlamda yapmış olduğu çalışmalarının başında, “İsimsiz film karesi (1977 -1980)” isimli fotoğraf çalışmaları yer almaktadır. İsimsiz film karesi isimli çalışmalarında, farklı karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Her yeni fotoğrafta başka karakter, başka kurgulama ve başka mekân kullanımı göze çarpmaktadır.



Fotoğraf 3-4 Cindy Sherman, İsimsiz Film Karesi, No.54, 1980



Fotoğraf 3-5 Cindy Cherman İsimsiz Film Karesi, No.48, 1979



Fotoğraf 3-6 Cindy Sherman İsimsiz Film Karesi
No.21,1978



Fotoğraf 3-7 Cindy Sherman İsimsiz Film Karesi, No.11, 1978

Cindy Sherman bu seri çalışmasında, Hollywood B sınıfı filmleri, yeni dalgayı ve yeni gerçekçilik akımlarını taklit etmektedir. Her film karesi için, farklı kostümler, farklı makyajlar ve peruklar kullanarak kendi üzerinden, yeni bir model ve kurgu ortaya koymaktadır. Yapmış olduğu yeni kurgulamalarla birlikte bütün seri boyunca farklı mekanlar da kullanmıştır. Kullandığı mekanlara fazla müdahale etmese de, serinin yapısına göre mekanları değiştirmektedir.

Feminist algı üzerinden işler üreten Cindy Sherman, kadının sinema sektöründe nasıl algılandığı ve medya üzerinden kadının ne şekilde kullanıldığını dile getirdiği bu çalışmalarında, her fotoğraf karesinde farklı mekanlar, kurgusal olarak farklı duruşlar sergilemiştir. Medya ve toplumun kadını kullanma biçimini, canlandırmış olduğu karakterlerle sinema ve medya yoluyla bir kez daha kendi eleştirisini sunmaktadır. Popüler kültürün şekillendirdiği kadın imgesini, oluşturmuş olduğu kurgu ve karakterle sorgulamaktadır. Film kareleri üzerinden tekrar ortaya koyduğu bu görüntülerin, tekrar üretimin bozuma yol açması gibi bir durum söz konusudur. Kadın imgesini tekrardan ele aldığı bu fotoğraf serilerinde, tekrardan üretmek bir bakıma bir yapı bozuma da yol açmaktadır.

Bir yönetmen tavrıyla çalışmakta olan Cindy Sherman, diğer fotoğrafçılara göre, birçok şeye müdahale etmektedir. Modelin kendisi olması, yarattığı yeni karakter ve her fotoğraf için başka mekanlar kullanması bunu göstermektedir. Mekanları bazen duruşuna, kameranın bakış açısına göre fon olarak kullanmakta, başka bir fotoğrafında ise, bir odayı ya da banyoyu kullanmaktadır. Mekân seçimi tıpkı film karesindeki bir atmosferi yaratma çabası gibidir.

“İnsanın bazen çaresizlikten, bazen sulu gözlü bir duygusallıktan boğazının düğümlendiği anlar vardır. İşte ben öyle karmaşık duyguları nakletmek istiyorum. Kendi bağımsız varlığına kavuşabilmesi için fotoğrafın kendini aşabilmesi, öte yandan gösterilen imgenin de gösterildiği mecranın ötesine uzanabilmesi gerekir.”³²

³² <http://www.sanatblog.com/isimsiz-film-kareleri-cindy-sherman/>



Fotoğraf 3-8 Cindy Sherman, İsimless No.92, 1980

Mekânı kurgunun içine dahil etmesi, fotoğraflarındaki her hikâye ve anlatımı farklılaştırmaktadır. Bir yönetmen tavrıyla fotoğraf üretmekte olan Cindy Sherman, eserlerini mekân kullanımı ve figürle ilişkilendirmesi; yarattığı karakterin mekân içerisinde duruşu, psikolojik olarak hissettirdikleriyle doğru orantılıdır. Kurgusal yaklaşımını mekânla ilişkilendirmektedir.

“Sherman, ‘İsimless Film Kareleri’inde kendisini farklı kıyafetler, peruklar, makyaj ve pozlar içinde ABD’nin çeşitli yerlerinde, değişik iç ve dış mekanlarda gösterir, 1950-1960’ların filmlerindeki tipik kadın karakterleri canlandırmaktadır. Bu fotoğraflarda kılıklarına girdiği jenerik (türsel) kahramanlar genellikle kararsız tehlike altında, şüpheli ifadeler taşırlar. Sherman’ın hazırladığı kompozisyonlar rastlantısal gibidir, önemli bir olay anını tespit etmez. Dramatik bir durumdan çok karakteri anlatan simgesel bilgiler verir. Bu fotoğraflarda Sherman toplumda kadının yerini kontrol ve tarif eden geçerli ideolojiyi sorgulamaktadır. Kimliklerin göreceliğini vurgularken, kadınlara toplumca verilen rolleri ve kültürel koşullarını ortaya çıkarıp, fark etmemizi sağlar. Benzeri konular onu sürekli meşgul edecektir.”³³

³³ Nazif Topçuoğlu, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, Yapı Kredi Yayınları, 48,49 s .

Kurgusal yaklaşımda mekânın kullanımı, sanatçının yaklaşım biçimine göre farklılık göstermektedir. Bu farklılıklar mekânı ne şekilde ele aldıkları ve yorumladıklarını da göstermektedir. Sanatçının konuyla olan ilişkisi ve yaratmak istediği atmosfer mekânın kullanımı ve devamlılığını da dile getirmektedir.



3.1 MEKANIN ANLATISAL OLARAK ÇÖZÜMLENMESİ

Fotoğrafçı ya da sanatçı üretim sürecine girdiğinde ortaya koyacağı eserin bir anlatı yöntemi olacağına karar vermiş, karar verme aşamasında ortaya koyacağı hikâyenin, anlatımında nelerden yararlanacağını belirleyerek üretim sürecine girmiştir. Bu üretim sürecinde fotoğrafçı meseleye her ne kadar objektif yaklaşma düşüncesi içerisinde olsa da çalışmalarında bu zaman dilimine kadar etkilendiği politik görüşü, kültür yapısı, kültürel birikimi etkili olacaktır. Ya da tamamen politik ve kültürel bir söylemden yola çıkarak, bu zamana kadar oluşturmuş olduğu bilgi birikimi ve deneyimini çalışmalarına yansıtacaktır.

Üretim sürecinde bu şekilde yaklaşımlar, fotoğrafçının bir yönetmen tavrıyla konuya müdahale etmesi gibi bir durum olarak da görülebilir. Hatta konuyu daha fazla içselleştirmek adına, kurgulamış olduğu mekân ve sahneye kendisini de dahil edebilmektedir.

Mekânın anlatı yönünden anlamlandırılması ve kurgunun oluşturulması her birinin kontrollü olarak müdahalesiyle oluşmaktadır. Kurgusal olarak oluşturma aşaması ve bu bağlamda mekânın kullanımı tam olarak fotoğrafçının kontrolünde olmayabilir. Lakin; belirli bir şekilde çekim öncesi çözümlenmelerin yapılması, düşünceye göre doğru mekânın belirlenmesi, bir bakış açısının göz önünde bulundurulması ve doğru anın belirlenmesi de kurgusal yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Kurgusal yaklaşımlarda sınırlı düzeyde kurgunun yapılabileceği durumlarda; fotoğrafçı, nesne, mekân ve hikâyenin oluşmasının toplamında elde edilenler fotoğrafçıya ve ortaya çıkacak esere yön vermektedir.

Tüm bunların bilincinde olan fotoğrafçı çekim öncesinde, zihinsel olarak bir tasarımda bulunduğu için, sonuç olarak yine onun tavrı ve yaklaşımıyla eseri ortaya koymaktadır.

Bu farklı yaklaşımların tümüyle fotoğrafçılar, kendi algılama biçimleri ve birikimlerine göre mekânı anlamlandırmaktadır. Bu anlamlandırma süreci politik, otobiyografik, sınıfsal farklılıklar, kültürel birikim, mekânın anlatsal olarak çözümlenmesinde bir bütün olarak etkilidir. Bu bütünlüğün farkında olan fotoğrafçı bir anlatım dili oluşturmuştur.

Mekânın anlatsal olarak çözümlenmesinde, sosyolojik ve kültürel olarak birikimlerin yanında, mekânın felsefi olarak yaklaşımı ve anlamlandırılmasına dair yaklaşımları da unutmamak gerekir. Felsefi olarak mekânı ele aldığımızda tıpkı diğer kavramlardaki gibi, üretilen eser ve mekânın yorumu bir bağlam üzerinden oluşmaktadır. Mekânın anlatsal olarak çözümlenmesinde, fotoğrafçının meseleyi ele alış biçimini ve hazırlık sürecini; nelerden yararlandığını bilmek gerekmektedir.

Anlatsal olarak çözümlmeyi, içerik olarak anlamlandırma sürecinde yapılan hazırlıkları anlam değerleri üzerinden yapmak gerekmektedir. Sanatçının mekânı kullanım şekli, yorumlama şekli, içerik olarak bir ifade biçimi olduğu için, bu oluşum sürecinin çözümlenmesiyle aynı süreçlerde ilerlemekte ve oluşmaktadır.

Mekânın anlatsal olarak çözümlenmesinde, sanatçının ortaya koymuş olduğu çalışmayı, projenin başlangıç aşaması, geliştirdiği süreç ve son olarak ortaya çıkan eserin ortaya konulması gibi, süreci bir ayrıştırma yoluyla ele almak gerekebilir. Bu türden bir çözümlenme planında; eserde mekân, eserin üretiminde başlangıç aşaması ve eserin ortaya konulmasında gelişim, olgunlaşma süreci olarak ele alınabilir. Sanatçı da çalışmasının üretim aşamasında böyle bir plan izleyebilmekte, mekânı bu süreç içerisinde, diğer gelişim süreçlerini de göz önünde bulundurarak belirli kavramlar dahilinde anlamlandırabilmektedir.

Bir bakıma, üretim sürecinde eserin ortaya konulması aşamasında, tasarım sürecinde ortaya konulacak eserde, anlam karmaşıklıklarını ortadan kaldırmak açısından, bir çözümleme süreci olarak görülebilmektedir.

Fotoğrafçı üretim sürecinde bir birliktelik halinde ilerlemektedir hem üretim için tasarım yapmakta hem de anlamsal olarak eserin başlangıç aşaması olarak görebileğimiz mekânın çözümlemesini ve anlamlandırmasını yapmaktadır.

Tasarım sürecinde, mekânın seçimi ve daha sonrasında kurgulamanın yapılması aşamasında, fotoğrafçı ya da sanatçı, bir bütün olarak düşündüğü çalışmada fazla olanları çıkarması, anlatımda öneme sahip olan nesnelere ya da sembolik olarak anlam içeren nesnelere dahil etmesi çekim öncesi bir hazırlık aşaması ve konunun bütünlüğünü sağlaması açısından, çözümleme süreci olarak değerlendirilebilir. Burada mekânın seçimi sadece figür, nesne, semboller gibi unsurların yerleştirileceği bir zeminden daha çok anlatımın oluşmasında başlangıç ve bir temel oluşturduğu için, belirttiğim diğer şeylerle birliktelik sağlamasından, mekânın anlatımdaki yerini belirlemek adına çözümlemesini yapmak gerekmektedir.

Mekânın anlatımda bir başlangıç aşaması ve diğer unsurların yerleştirilmesi açısından, konuyla diğer ilişkilendirmelerin yapılması gibi bir durumu ele alırken, fotoğrafçı ya da sanatçı meseleye teknik bir çözümleme ve kompozisyon kurallarını ele alarak bir çözümleme yapmaktadır. Bu şekilde yaklaşımı aynı zamanda meseleye duygusal bir yoğunlukla da çözümler ve yaklaşımda bulunabilmektedir. Bu tarzda bir yaklaşım, sahnenin oluşturulması gibi bir hissiyatla ister istemez, algıda yerini almakta ve imgeler dünyası ile biçimlenmeye başlamaktadır.

Sanatçı çalışmasına başlamadan önce yapmış olduğu çözümler onu bir ruh haline sokmakta ve bu ruh haliyle mekânı oluşturma ya da bu halin karşılığı olan bir mekân arayışına girmektedir. Tasarımın burada temeli olan mekân, ister istemez soyut meselelerin somut haldeki oluşumları ve yansımaları olarak görünmektedir.

Çağdaş belgesel fotoğraf nitelikte üretim yapan, çekim öncesi bir tasarım sürecinde olan ve bir kavram dahilinde çalışma prensibine sahip fotoğrafçıların, üzerinde çalıştığı konuların çekim öncesinde hazırlık aşaması gibi durumlar da ister istemez fotoğrafçıyı bir ruh haline sokmakta, çalıştığı konu için arayışları buna göre belirlemektedir. İki farklı üretim biçimi olmasına rağmen, anlatıyı sağlamak adına ele aldıkları mekân ve sonrasındaki diğer unsurlar, hazırlık ve çözümler açısından benzerlikler taşımaktadır.

Mekânın anlatsal olarak çözümlenmesi ve onu şekillendiren etkenlerin neler olduğunu belirlemek, anlatımda ve de üretimde sonuca gitmek açısından tasarımın önemli bir aşamasıdır. Mekânı ne şekilde çözümlendiği ve bu çözümlenme sonrasında, nasıl bir üretim ve oluşturma sürecine girdiğini bilmesinin, izleyicinin de eseri çözümlenmesi ve okuması açısından ayrı bir önemi vardır. Çözümlenme sürecinde ortaya koyduğu eserin ve bu çözümlenme sürecinde mekânı ana ekseninde bulundurması, çalışmasının nasıl bir yapıda oluşturacağını da belirlemektedir. Her sanatçı ve fotoğrafçının temelde oluşturmuş olduğu tasarım yapısı, farklılıklar göstermekte; bu farklılıklar ortaya çıkan eserlerde farklı bir sorgulama dili ortaya koymaktadır.

Fotoğrafçının yapmış olduğu mekân üzerinden çözümlenmeler eserin biçimini betimlemektedir. Mekânın içerik olarak çözümlenmesi oluşturulacak eserde birtakım betimlemelerle de ortaya çıkmaktadır. Mekânın çözümlenmesiyle eserin tümünü kapsayacak bu betimleme, üretilecek eserin hem dilini oluşturmakta hem de görsel olarak bütünlüğü oluşturmaktadır.

Terry Barret'in "Fotoğrafı Eleştirmek" isimli kitabında; Biçimi Betimlemek başlığında biçim ve içeriğin betimlenmesine dair açıklaması, fotoğraf üzerinden çözümlenmenin ne şekilde yapılabildiğini dile getirmektedir.

"Bir fotoğrafın biçimi hakkında betimsel ifadeler, görsel olarak nasıl oluşturulduğu, nasıl düzenlendiği ve nasıl inşa edildiğiyle ilgilendir. 'Biçimsel unsurlar' denen şeyleri nasıl kullandığına bakarak bir fotoğrafın biçimi hakkında fikir ediniriz.

Fotoğraf, resim ve çizim gibi daha eski sanat biçimlerinden şu unsurları devralmıştır: nokta, çizgi, şekil, ışık ve değer, renk, doku, kitle, mekan ve hacim. Fotoğraf için anılan diğer unsurlar şunlardır: siyah-beyaz ton skalası; konu karşıtlığı, kâğıt karşıtlığı (contrast); film karşıtlığı; negatif karşıtlık; film formatı; fotoğrafın hangi uzaklıktan çekildiğini ve hangi lensin kullanıldığını da içerik bakış açısı; açı ve lens kadraj ve sınır; alan derinliği; büyütmeden doğan lekelerin belirginliği ve odaklanma derecesi. Eleştirmenler fotoğrafçıların bu biçimsel unsurlarını kullanma yollarını ‘tasarım ilkeleri’ olarak adlandırırlar ki, bu kavram şunları kapsar: ölçek, oran, çeşitlilik içinde birlik, tekrar ve ritim, denge, yönetsel (directional) güçler, vurgu ve itaat.’³⁴

Mekânın içerik olarak çözümlenmesinde kavramsal nitelikte bir yaklaşım daha baskın olmasına rağmen yukarıdaki açıklamada hem teknik olarak hem de teknikle ilişkilendirilerek bir çözümlene dile getirilmiştir. Teknik olarak çözümlene aynı zamanda mekân içerisinde nesnelere ayırımı sağlayacak bir yaklaşım, birliktelik içerisinde çözümlenmesi ve anlamlandırması bakımından ele alınmaktadır.

İçerik olarak anlamlandırma ve çözümlenmede mekân içerisinde bulunan ya da bulundurulacak nesnelere de bir çözümlenmesi söz konusu olmaktadır. Her bir nesnenin, sembolün ayrı bir değer ve anlamı olacağından, bu biçimlendirmeyi de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bu mesele sadece üretim aşamasında değil fotoğrafçının eseri ortaya koyduğu an, fotoğrafçının eseri oluşturmaya başladığı andaki bir takım oluşturma ve yaratma meselesine dair, üretim okumaları da buna dahil olmaktadır.

³⁴ Terry Barrett, **Fotoğrafi Eleştirmek**, Hayalperest, 48,49 s.

“Bu resimler biçimsel unsurun en göze çarpan kullanımını olan nesnelere ölçüğü. Çiçekler, bıçaklar, çatalar ve kaşıklar gerçekte olduklarından büyük görünüyorlar. Gündelik işlerde kullandığımız bu nesnelere anlamına dair ortak anlayışımız, egzotik ve gizemli bir algı deneyimine dönüşüyor. Tabak çanak, bıçak ve ev bitkileriyle yapılmış düzenlemeler, yeni ve göz alıcı enkarnasyonlarla görüşümüze egemen oluyor ve zevk veriyor; bir yandan da doğal dünyadaki gerekliliklerine ilişkin anlayışımızı küçümsüyor. Büyük bir titizlikle ayarlanmış yapay ışık bu duyguyu güçlendiriyor. Cam, metal ve su üzerinde oluşan ve gerçek hayatta ya bir an için algılanan ya da hiç algılanmayan renk ve şekil yansımaları yakalanıp görüntülenmiş ve yeni konular olarak tefekkürümüze sunulmuş. Fotoğrafların şeylerin doğal renkleri yoğunlaştırılmış ve vurgulanmış. Organik maddeler insan yapımı nesnelere harmanlanmış. Yumuşak dokular sert dokulara dokunuyor ve denge getiriyor. Duyumsal olanla doğal olan karşı karşıya yerleştiriliyor.”³⁵

Eser üzerinden yapılmış biçimsel betimleme, çözümleme süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekân üzerinden esere dair yapılan betimleme aynı zamanda oluşacak sahenin mekân üzerinden ve bir bütün olarak çözümlenmesini sağlamaktadır. Konunun oluşumu ve anlatımın ana fikri olarak görülebilecek mekân, biçimsel olarak betimlemeyle anlatım dilini oluşturmaktadır.

Anlatım dili olarak seçilen yaklaşım biçimi ve tavır, çözümlemenin süreçleri içerisinde yar almaktadır. Bu çözümleme süreci, anlatsal olarak betimlemedeki süreci de kapsamaktadır. Mekân içinde var olan her şey, birbiriyle bağlantı ve anlam birlikteliği içerisinde. Yapıt içerisinde, bir ilişkiler bağı bulunmaktadır.

Çözümleme sürecinde biçimsel olarak betimleme mekânın diğer bütün unsurlarla bağlantı içerisinde olması, oluşturma ve çözümleme açısından önemli bir yer tutmaktadır.

³⁵ Terry Barrett, **Fotoğrafi Eleştirmek**, Hayalperest, 50 s.

Kurgusal olarak yaklaşımlarda mekânın çözümlenmesi ve oluşturulması aşamasında, çalışma biçimleri ve örnek çalışmalarıyla gösterebileceğimiz fotoğrafçıları ele aldığımızda, öncelikle tarihsel süreç ve gelişim aşamasından örnekler vermek faydalı olacaktır.

Bu anlamda en önemli isim Julia Margaret Cameron gösterilebilir. Kurgusal yaklaşımlarda mekânın kullanımı, çözümlenmesi ve oluşturulması safhasında, yararlandığı konular ve oluşturma biçimi olarak önemli bir isimdir. Aynı zamanda fotoğrafta yönetmen tavrı açısından da önemli bir isimdir.

Julia Margaret Cameron'ın dönemi itibariyle diğer fotoğrafçılardan farklı bir yerinin olması, yapmış olduğu çalışmalarda sıra dışı ve farklı bir dil kullanmasıdır. Genellikle kurgularında model olarak etrafındaki insanları, çalışanları, komşularını kullanmaktadır. Dönemin ünlü isimlerini, şairleri, sanatçıları da model olarak kullanmış ve aynı zamanda portre fotoğraflarını da çekmiştir. Mekânın kurgulanması ve modellerin duruşu gibi aşamalarda, daha çok sanat tarihi ve edebiyat alanlarından yararlanmıştır.

Kral Arthur'un kahramanlık öyküleri, Tennyson'ın şiirleri ve Rafael'in resimlerinden yola çıkarak kurgulamalar yapmıştır. Tasarım sürecinin oluşturulması ve çözümlenmesi sürecinde de bir referans olarak bu yapıtlardan yararlanmıştır. Fotoğraflarında modellik yapacak kişileri belirledikten sonra, referansları dahilinde kurgulama sürecine girmektedir. Resimler ve kahramanlık hikayelerinden yola çıkarak mekânsal olarak çözümlenmeyi ve ardından da modellerin duruşu ve kaç model olacağı gibi kararları verdikten sonra, dönemin teknik olanakları göz önünde bulundurularak uzun pozlama süreleriyle fotoğraflarını oluşturmaktadır. İngiltere'deki evlerinin kömürlüğünü ve kümeslerini doğal ışık alan stüdyoya çevirmiştir. Çalışmalarında bir görüntü ya da fotoğraf oluşturmaktan daha çok, duygulara yöneldiği ve duyguları ortaya çıkarmak gibi bir çabası olduğunu dile getirmektedir.

İncil'den karakterleri, rönesans meleklerini, Camelot'un efsanevi şövalyelerini canlandırmaktadır. Kurgulamalarını ve çözümlenmelerini daha çok duygusal ağırlıklı

çözümlemeler üzerinden yapmaktadır. Ortaya koyduğu eserlerde daha çok resimsel bir tavır sergilemekte, hüznün, mutluluk, heyecan, neşe gibi duyguları yansıtmaktadır. Eserlerine bakıldığında viktoryel dönem tablolarıyla benzerlikler taşımaktadır.

Fotoğraf çalışmalarında yapmış olduğu mekânsal çözümler ve kurgulamalar; resim, edebiyat gibi alanları referans olarak kullandığından, mekânsal olarak çözümler ve kurgulamayı bu referanslara göre yapmakta; aynı zamanda kurgulama ve çözümler birlikteliğini bu şekilde ortaya koymaktadır.



Fotoğraf 3.1-1 Julia Margaret Cameron May Day, Victoria And Alber Museum London, 1866



Fotoğraf 3.1-2 Julia Margaret Cameron King Lear Allotting His Kingdom To His Three Daughters, 1872

Fotoğrafın bir sanat olarak ele alınması gerektiği savunulduğu dönemlerde, üretilen çalışmalar daha çok resim sanatından ve resim sanatının konu aldığı dini ve kahramanlık öyküleri gibi konuları merkezine almıştır. Tarihsel süreçlerin ilerlemesi ve teknik olarak gelişmelerle birlikte sanatçılar ya da fotoğrafçılar çalışmalarında daha çok toplumsal, politik meseleleri ele almaya başlamışlardır.



Fotoğraf 3.1-3 Julia Margaret Cameron, King Atrhur Wounded in The Barge, 1876

Fotoğrafın bir sanat olarak ele alınması gerektiği savunulduğu dönemlerde, üretilen çalışmalar daha çok resim sanatından ve resim sanatının konu aldığı dini ve kahramanlık öyküleri gibi konuları merkezine almıştır. Tarihsel süreçlerin ilerlemesi ve teknik olarak gelişmelerle birlikte sanatçılar ya da fotoğrafçılar çalışmalarında daha çok toplumsal, politik meseleleri ele almaya başlamışlardır.

Toplumsal konular üzerine eğilen fotoğrafçılar, ortaya koymak istedikleri eserin oluşum sürecinde bazı ayrımları ele almıştır. Bir coğrafya üzerinden ve bu coğrafyanın belirli bir kısmını mekânsal bir çözümleme olarak ele aldığıında, kurgulama yöntemi olarak mekân üzerinden çözümlemekte ve oluşturmaktadır.

İranlı fotoğrafçı Gohar Dashti'nin çalışmaları bu anlamda örnek olarak gösterilebilmektedir.

Gohar Dashti 2005 yılında Tahran Güzel Sanatlar Üniversitesinden fotoğraf bölümünden mezun olmuştur. Fotoğraf eğitimi sonrası on iki yıl boyunca sosyal konular üzerine geniş kapsamlı çalışmalar yapmıştır. Sosyal konular üzerine çalıştığı bu dönemde çalışmalarında antropolojiyi ve sosyolojiyi referans olarak kullanmaya başlamıştır. Çevresindeki olayları ve dünyayı ifade etmek için kurgulamalarını kendi

imkanlarıyla oluşturmaktadır. Genellikle var olan mekân üzerinden kurgulamalar yapmakta, mekanların sosyolojik olarak anlamları ve referansları dahilinde diğer unsurlara yön vermektedir.

Çalışmalarında başlangıç noktası olarak genellikle çevresinden hareket etmekte, toplum hafızası ve kişisel olarak algılama biçimini ön plana koymaktadır.

Toplum ve dünyayla olan ilişkisini en hassas şekilde izlemeye çalıştığı, kişisel olarak yaklaştığı ve algıladığı meseleleri evrensel bir dil aracılığıyla ifade etmeye çalışmaktadır. Çalışmalarında politik bir bağlantı süreklilik halinde gelişmektedir.

Mekânı çözümlemesi ve oluşturma aşaması, sosyolojik ve politik temellere dayandırmasıyla oluşmaktadır.



Fotoğraf 3.1-4 Gohar Dashti, İran, Untitled, 2013.



Fotoğraf 3.1-5 Gohar Dashti, İran, Untitled, 2013.



Fotoğraf 3.1-6 Gohar Dashti, Stateless, 2014 , 2015.

“Untitled İnan” ve “Statelles” isimli fotoğraf çalışmaları yaklaşım ve mekân kullanımı bakımından birbirine benzer nitelikte çalışmalardır. Bu serilerde mekân olarak çöl seçilmiştir. Çölün ortasında figürler, bekleme ve yalnızlık duyguları uyandırmaktadır. Serinin içerisinde modeller ağırlıklı olarak mekânın yani çölün ortasına yerleştirilmiştir. Teknik anlamda kadrajın merkezinde yer almaktadır. Bu yerleşim biçimi de tekinsizlik ve yalnızlık duygusu uyandırmaktadır.

Gohar Dashti çalışmalarında hikayelerini bir arka plan üzerinden kurgular ve bunu yaparken mekânın anlatım biçimi olarak önemini vurgulamaktadır. Mekânın çözümlenmesini, daha çok arka plandaki bu kurgulama kısmına göre yapmaktadır. Ortaya koymuş olduğu hikayeleri besleyen bir mekân olarak ele almakta; aynı zamanda ufka dair olan bakış açısıyla hafifçe solan bir hikâye yapısı kurmaya çalışmaktadır.



Fotoğraf 3.1-7 Gohar Dashti, Home, 2017.

Çalışmalarında daha çok politik ve sosyolojik söylemler olan Gohar Dashti, mekân olarak çölü tercih etmesi; İran'ın politik olarak bilinmezliklerini ve ülkenin vatandaşı olarak üzerinde uyandırdığı yalnızlık duygusunu anlatmak istemesindedir. Mekân olarak çölü tercih etmesinin diğer sebeplerinden biri de yönünü kaybetmiş bireylere dair göndermede bulunmasıdır.

Geniş çöl manzaralarına rağmen sıkışmış, hiçbir yere gidemeyen bireyin duygusal olarak ifade edilebileceği atmosferik yapıyı; uçsuz bucaksız çöl manzaraları ve tam ortasında yer alan birey olarak kurmuştur. Çöl manzaraları aracılığıyla böyle bir bağlantı kurması, İran'daki yaşam kısıtlamalarına dair bir gönderme de içermektedir.

“**Stateless**” isimli çalışmasında sosyolojik ve kültürel olarak bir konuya, çöl manzaraları ve doğa üzerinden mekânsal çözümler ve göndermeler yapmıştır. Buradaki figürler göç etmekte ya da doğayı bir barınak olarak kullanmaktadır. Böyle bir kurgulama izlemesinin sebebi dünyadaki savaş ve bunun sonucu ortaya çıkan göçler ve aidiyet problemleridir.

“Dünyanın her köşesinde, savaş, katliam, baskı, hastalık ve ölüm hayal bile edilemeyecek şekilde sonuçlar doğurmakta ve yaygınlaşmaktadır. Felaketler insanları göç etmeye zorlarken, kimler tarafından karşılanacaklar? Daha iyi bir yaşam için, asla bitmeyen sınırlarda, onlara ait olmayan ve hiçbir kimliği olmayan yerlerde mücadele veriyorlar. Belki sadece doğa bu mülteciler için güvenli bir yer olabilir. Gökyüzü tavan ve yeni evlerinin duvarları dağlardır. Çünkü doğa bu insanlara barınak sağlayan tek gelecek vaat eden yerdir, ebedi ve sonsuz bir sığınaktır.”³⁶

³⁶ <http://gohardashti.com/work/stateless/#text>

3.2 MEKAN KURGU İLİŞKİSİ

Kurgusal yaklaşımlarda mekânın kullanımı, anlatıcı olarak fotoğrafçının bir anlatım biçimi belirlemesi, bu anlatım biçimi doğrultusunda bir arka plan oluşturması ve konunun kendine özgü bir şekilde ifade edilmesi açısından önemlidir.

Mekân-kurgu ilişkisinde fotoğrafçı bu kurgulamada yaklaşım biçimi ve eserin ortaya konulması öncesinde, yapmış olduğu hazırlık çalışmaları, metin oluşturması gibi durumlar, sanatçının anlatım dilini oluşturduğu süreç olarak ele alınabilmektedir. Eserin ortaya konulacağı süreçlerin toplamında, tüm yaklaşım biçimleri ve hazırlık aşamaları eserin oluşum aşamasını temsil etmektedir.

Mekânı kurgu ile ilişkilendirmek, ortaya konulacak eserin oluşturulması, oluşturulma safhasında, mekânın seçimi ve biçimlendirilmesi gibi konuları ele almaktadır. Burada mekânı sanatçının ne şekilde kullandığı, mekânı yorumlama biçimi gibi durumlar önemlidir. Mekânı oluşturmak, var olan mekânı kullanmak gibi tüm çalışma pratikleri, kurgu mekân ilişkisinde eserin oluşturulmasını sağlayan temeldir. Eserin oluşumunda temel nitelik taşıyan bu yaklaşımlar, mekân ve kurgu ilişkilendirmesinde anlatım dilini oluşturmaktadır.

Eserin oluşturulma sürecinde, sanatçının yaklaşım biçimi mekânın varoluşu ya da var etme doğrultusunda biçimlenmektedir. Her iki yönelimde de sanatçı yapmış olduğu tasarımda, imgelerin, nesnelerin ve sembollerin sahne içinde var olmasını, bir bütün olmasını planladığı zaman diliminde, mekân her birinin temsili ve kurgulama sürecinin başlangıç ve bütünlüğünü göstermektedir. Mekân kurgu ilişkisinde tüm yaklaşımların bir bütün ve birliktelik halinde oluşabileceğini, bu doğrultuda bir yaklaşım biçimiyle hareket ettiği gözlemlenebilmektedir.

Eser oluşturulurken, hikâyenin sahnelenmesi sürecindeki teknik olarak yapılan tüm müdahaleler ve tercihler eserde aktarılmak istenen mesajı biçimlendirmektedir.

Biçimlendirme sürecinde mekânın şekillendirilmesi ve yukarıda da belirtildiği gibi diğer unsurların da mekâna yerleştirilmesi ve anlamlandırılması; kurgusal yaklaşımda hikâyenin anlatsal olarak anlamlandırılması açısından önemlidir. Kurgulamanın mekân üzerinden yapılması, mekânın var olduğu yer ve yeniden düzenlenmesi kullanılacak figürle bir ilişki içerisinde olması, sanatçının kurgulama ve mekân arasındaki ilişkisini ve üretim bütünlüğünü göstermektedir.

Eserin oluşum süreci mekânla başlamakta, tüm düzenlemeler ve yerleştirmeler mekâna göre şekillenmektedir. Bu yaklaşım biçiminde kurgunun anlatsal zeminini mekân oluşturmaktadır.

Kurgusal yaklaşımlarda bazı isimler yaklaşım biçimleriyle mekân kullanımı ve yorumlama şekilleri açısından farklılıklar göstermektedir. Her birinin yaklaşım biçimi mekânı algılayış ve kurgulama esnasında yorumlama şekilleri farklılıklar göstermektedir. Bu bölümde, sanatçıların çalışmalarında kurgu mekân ilişkisini ne şekilde değerlendirdiği, yaklaşım biçimini neye göre biçimlendirdiği ve dili oluşturma süreçleri örneklerle alınacaktır.

Jeff Wall Kanadalı sanatçı 1980'li yıllarda yapmış olduğu çalışmalarla tanınmaya başlamıştır. Kurgusal portre alanında çalışmalarla bilinmektedir. Ağırlıklı olarak çalışmalarında mekân kurgulaması, yani stüdyoda büyük setler kurarak mekanları oluşturmaktadır. Bununla birlikte, stüdyo ortamında tasarlanmış ya da varolan mekanlar diyebileceğimiz sokak, ev gibi mekanları da kullanmaktadır. Kurguladığı sahneler ve mekanlar bir film setindeki sahnelerin hazırlık aşaması niteliğindedir. Işık kullanımı, modellerin kostümleri ve makyajları, modellerin duruşları, mimikleri, hepsi bir film setindeki hazırlıklar gibidir.



Fotoğraf 3.2-1 Jeff Wall, Mimic, 1982.

Çalışmalarında titiz bir yaklaşım ve kusursuz derecede sahneyi oluşturma çabası vardır. Ortaya koyduğu eserler, büyük ölçekli fotoğraflardır. Genellikle metrelik arkadan ışıklandırılmalı baskılar halinde sergilenmektedir. Bununla birlikte titiz sahne tasarımı, mekân kurgusu ve figürleri yerleştirme biçimiyle eserlerine bakıldığında rönesans tabloları gibi bir izlenim yaratmaktadır.

Wall'ın çalışmalarının tümüne baktığımızda iki türe ayırma gerekliliği duyulmaktadır. Bir tarafta yaklaşım biçimi olarak gerçeküstü diyebileceğimiz yaklaşım biçimi, diğer tarafta ise kurgulanmış lakin ilk bakıldığında bir sokak fotoğrafı ya da belgesel fotoğraf niteliği taşıyan bir iş olduğu izlenimi yaratmaktadır. Yönetimsel bir tavırla çalışmalarını oluşturmakta ve sinematografik olarak bir yaklaşım söz konusudur. Fotoğraflara baktığımızda sadece deklanşöre basılıp o anda anlık bir görüntüyle çekimi bitirmiş gibi bir izlenim yaratıyor olsa da aslında büyük bir ekiple çalışmalarını sürdürmektedir.

Mekânı kurgulayışı konudan konuya farklılıklar göstermektedir. Sokakta geçen bir olayı ele aldığı bir çalışmada, kameranın bakış açısını, modellerin duruşunu, geliş yönlerini planlamakta ve kurgusuna dahil etmektedir. Sokağı kurgulayış şekli, figürlerin duruş ve yönleriyle pekiştirilmektedir. Çalışmasında konu edindiği olayın, gerçeklik hissi yaratması adına var olan bir mekân üzerinden çalışması ve doğal ışık kullanması bu bakımdan önem teşkil etmektedir.

Ele aldığı sıradan ve basit olarak nitelendirilebilecek konuları mekân içerisinde yaptığı kurgulamalar, yerleştirmeler, modellerin duruşunu titiz bir şekilde ele almaktadır. Çekim öncesinde provalar ve tasarımlar yapmaktadır. Kavramsal olarak karmaşık konular üzerine çalışmış olsa da konularının bu karmaşık niteliklerini saklamaya çalışmaktadır.

Kurgusal yaklaşımı mekânı kurgulaması ve ele alış şekli açısından bakıldığında sanatçının çalışmaları konu ve söylemlere göre farklılıklar göstermektedir. Bazı çalışmalarında stüdyo içerisinde mekân kurmakta bazı çalışmalarında ise sokakları ya da var olan mekanları tercih etmektedir. Sosyal, politik konular üzerine çalışmalar üretmekte ve anlatım biçimine göre kurgu yapısını belirlemektedir. Mekânı kurguyla ilişkilendirmesinde gerçek üstü ve sıradan mekanları kullanma durumuna göre farklılık göstermektedir. Gerçek üstü bir izlenim yaratmak istediği konularda mekân kullanımını daha çok stüdyo ortamında ve dijital müdahalelerle kurmaktadır. İlk izlenimde sıradan ve basit konuları ele aldığı çalışmalarında sokak, ev gibi mekanları tercih etmektedir.

Sanat tarihi eğitimi almış olan sanatçının çalışmalarında sanat tarihinden etkiler görülebilmektedir. Bazı çalışmalarında resim sanatından örnekleri, referans olarak kullanmıştır.



Fotoğraf 3.2-2 Jeff Wall, Ani Bir Rüzgar Fırtınası, 1993.



Resim 3.2-1 Katsushika Hokusai , Ejiri Suruga Bölgesi 1831

Sanatçının “Mimik” (Mimic,1982) isimli çalışmasında sosyolojik ve politik olarak bir anlatı ve söylem görülmektedir. Kurgulamasında mekan olarak sokağı tercih eden Jeff Wall, kurgusal olarak üretmiş olduğu bu çalışması snap-shot tekniği ile çekilmiş izlenimi yaratmaktadır.

Hikayenin anlatısının temeli figürlerin duruşları ve hareketleridir. Mimik’te bayan arkadaşının elini tutan kişi, yanından geçmekte olan bir Asya’lı olan başka bir figüre sağ elinin orta parmağıyla belli belirsiz bir hareket yapmaktadır. Kurgulamış olduğu bu sahnede, Batı toplumunun Doğu toplumuna karşı faşist, ayrımcı bakışını yorumlamaktadır.

Eserin tasarım sürecinde ve anlatımın oluşturulması kısmında, sanatçı konuyu ele alma biçimi olarak politik ve sosyolojik meseleler üzerinde durmuştur. Kurgulamasını yaparken, toplumun bir kısmının bu konulardaki hal ve davranışlarını, sokakta yaşanan bir olaymış izlenimi kazandırarak, mekan seçimi ve figürlerin hareketleriyle kurgulamış ve sunmuştur.

Jeff Wall’ın mekan ve kurgu ilişkisi üzerinden yapmış olduğu önemli çalışmalarından biri de, Japon tahta baskı sanatçılarından Katsushika Hokusai’nin “Ejiri Suruga Bölgesi” isimli çalışmasıdır. Bu çalışmasını diğer çalışmasından ayıran özellik birçok fotoğrafı dijital müdahaleyle birleştirerek sahneyi oluşturması ve arka plan olarak Hokusai’nin resmindeki manzarayı referans olarak kullanmasıdır. Jeff Wall’ın “Ani Bir Rüzgar Fırtınası” isimli çalışması, Katsushika Hokusai’nin “Yejiri Station” isimli çalışmasının yeniden yorumlanmasıdır.

Jeff Wall’un resim sanatından referans olarak ortaya koyduğu diğer eseri de, “The Destroyed Room” isimli çalışmasıdır. Bu çalışmasında Eugene Delacroix’in “Death Of Sardanapalus (Sardanapalus’un Ölümü)” isimli çalışmasını referans almıştır.



Fotoğraf 3.2.3 Jeff Wall, *The Destroyed Room*, 1978



Resim 3.2.2 Eugène Delacroix, *Death of Sardanapalus*, 1827

Bu çalışması diğer çalışmalarına göre bir takım farklılıklar içermektedir. Referans olarak kullandığı eserde figürler yer alırken, fotoğraf çalışmasında figürler yer almamaktadır. Mekan içerisinde nesnelere bir düzenleme yapmıştır. İki çalışmayı karşılaştırdığımızda nesnelere ve figürlerin yerleşimleri ve karmaşası birbirine benzer niteliktedir.

“The Destroyed Room” isimli fotoğraf çalışması “Death Of Sardanapalus” yapıtının yeniden uygulaması ve yorumudur. Tarihi söylemleri yeniden gündeme getirmeye çalışan Jeff Wall, bu çalışmaları kendi yaşadığı tarihle ilişkilendirmeye çalışmaktadır. Bu çalışması sadece mekanlar ve nesnelere üzerinden, anlatı dili oluşturduğu eserlerinden biridir.

“Delacroix’in eserini sanat tarihi bağlamında konumlandırmanın yanı sıra, resmi oluşturma biçimine atıfta bulunmaya çalışıyor. Bununla birlikte fırça vuruşlarını ya da yağlı boya rengini taklit etmeye çalışmaz, daha ziyade ışıklı bir kutu içinde sergileyerek Louvre’da ya da bir otobüs durağında sergilemeye uygun olmasının sınırları dahilinde sinematik bir şekilde okumaya davet eder. En önemlisi resimsel referanslar taşımaya rağmen, fotoğraf olarak okunması gereken eserler üretir.”³⁷

Çalışmalarında mekân kullanımı ve mekân kurgu ilişkilendirmesinde önemli isimlerden biri de Tom Hunter’dır. Hunter’ın çalışmaları yarı belgesel yarı kurgusal ve aynı zamanda da otobiyografik çalışmalar olarak ele alınabilmektedir. Yapmış olduğu çalışmalarda mekânı kullanımı ve mekânın yapısıyla birlikte hikâyenin yapısına da uygun mekân seçimi çalışmalarının en önemli özellikleridir. Bununla birlikte mekân kullanımına uygun figürleri yerleştirmesi aynı zamanda anlatmak istediği konuya göre figürleri yerleştirme biçimi de diğer önemli özelliğidir.

³⁷ <http://www.americansuburbx.com/2016/06/evocations-of-the-everyday-the-street-pictures-of-jeff-wall-2009.html>



Fotoğraf 3.2-4 Tom Hunter, The Death Of Coltelli, 2010

Kullandığı mekanları genellikle kendi yaşam alanı etrafında seçen Hunter, ele aldığı konuları da buna göre şekillendirmektedir. Konuları ele alış biçiminde tasarım sürecine girdiği görülmektedir. İlk bakıldığında belgesel fotoğraf hissiyatı daha fazla görülmektedir. Çalışmalarının oluşum süreci ele alındığında Viktoryen dönem ressamlarının çalışmalarını referans olarak kullandığı görülmektedir.

“Life and Death in Hackney” isimli fotoğraf serisi kompozisyon ve ışık anlayışı olarak resimsel değerler taşımaktadır. Tom Hunter, kompozisyonunu kurarken teknik olarak yaklaşım biçimini gerçeğe kurgu arasında kurmaktadır. Fotoğrafları abartıdan uzak, mekana ve figürlere belirli bir mesafeden yaklaşır bir tarzı bulunmaktadır. Bu da ilk bakıldığında fotoğraflarında dokümanter bir anlayış izlenimi uyandırmaktadır.

Resimsel değerler ve sanat tarihinde referans aldığı ressamlar, bu kurgulamalarına yön vermiştir. Bu referanslar ve yaklaşım şekli incelendiğinde kurgusal bir yaklaşımın varolduğu anlaşılmaktadır.

Tom Hunter, çalışmalarında politik ve sosyolojik konular işlemektedir. Bu konuları kendi tecrübeleri ve yaşadıkları olaylar doğrultusunda da yorumlamakta ve çalışmalarına fikir olarak dahil etmektedir. Barınma, ötekileştirme, azınlık, başka yaşamlar gibi konulara değinmektedir. Eserlerinde anlatımı oluştururken bu sorunlara eleştirel bir dil katmaya çalışmıştır. Mekanları kullanımı, olayların ve kişilerin yaşadığı yerlerdeki gerçek mekanlardır. Genellikle mekanlara çok fazla müdahale etmemekte, mekana göre tasarım yapmakta ve modellerini şekillendirmektedir.



Fotoğraf 3.2-5 Tom Hunter, The Hackney Man, 2000

“**Life and Death in Hackney**” isimli seride, ötekileştirilmiş ve alt kültür topluluğu olarak adlandırılan grupların yaşadıkları siyasi, sosyolojik sorunları ele almaktadır. Devlet tarafından ötekileştirilmiş insanların, İngilterenin terk edilmiş eski sanayi bölgesinde yaşamlarını konu almaktadır. Buradaki fabrikaları ve ambarları yaşam alanları olarak kullanmaya başlamışlardır. Tom Hunter burada yaşayan grupların yaşantılarını melankolik bir atmosfer yaratmaya çalışarak ele almıştır.

Güzellik ve bozulmayı, günlük hikayeleri, terk etme, müzik, hedonizm gibi unsurları bu seri içerisinde işlemiştir. Böyle bir atmosferik yapı içerisinde konusunu ele alan sanatçı, İngiltere'deki banliyö hayatını çağdaş belgeselci anlayışıyla ele almıştır. Kendine has yaklaşım biçimi ve resim sanatında aldığı referanslarla yapmış olduğu kurgulamalar ve mekanı ele alış biçimi, konuyu farklı bir şekilde ortaya koymuştur. Konunun yapısını iyi bir şekilde gözlemlemiş ve aynı şekilde mekan-kurgu ilişkilendirmesini de biçimlendirmiştir.

“Anchor and Hope” isimli çalışması, diğer çalışmalarında olduğu gibi bu çalışmasında da politik bir söylem içerisindedir. Barınma ve ötekileştirme sorunlarına eğildiği başka bir seri çalışmanın fotoğrafıdır. Tom Hunter, bu çalışmasında Amerikalı ressam Andrew Newell Wyeth'in “Christina's World” isimli çalışmasından esinlenmiştir. Üretmiş olduğu fotoğraf çalışması, Wyeth'in resim çalışmasının yeniden yapımıdır.

Springfield Park sınırları içerisinde, kendi kendine yeten toplu olarak yaşayan bir topluluğun, belediye meclisiyle yaşadığı sorunları ve girdiği çatışmayı anlatan bir çalışmasıdır. Bu çalışmasında doğayla şehir arasındaki boşluklardan kaynaklanan problemlere dair göndermede bulunmaktadır. Genellikle çalışmalarının ana fikri, umut ve yaşam hakları olarak bir tema altında toplanabilmektedir.



Fotoğraf 3.2-6 Tom Hunter, Anchor and Hope, 2009



Resim 3.2-3 Andrew Wyeth , Christina's World, 1948

“**Person Unknown**” isimli serisinde sanatçı, referans olarak Hollandalı ressam Johannes Vermeer’in “**Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız**” ve “**Coğrafya Bilgini**” isimli çalışmalarındaki kompozisyon değerlerine benzer bir yaklaşım içindedir. Bu eserlerde önemli olan pencerenin kavram olarak sembolik bir değerinin olması ve aynı zamanda metaforik olarak göndermeler içermesidir.

“Evrenin büyüklüğü karşısında insanın varlığı önemsizdir. Fakat aynı zamanda, bu önemsiz duruma rağmen insanoğlunun kendisi de evrenin bir parçası olmasından dolayı var olmaya ve bu sistemin işlemesine, gelişmesine katkıda bulunmaya devam eder.”³⁸

Tom Hunter fotoğraf serilerinde ötekileştirilmiş hayatlar ve bununla birlikte İngiltere’nin merkezinden uzak olarak ele alınabilecek bölgelerinde terkedilmiş binalara ve evlere yerleşen insanları konu almaktadır. Birçok çalışmasında da burada yaşayan bireylerin devlet ve yaşadıkları bölgenin belediyesiyle ilgili sorunlarını ele almaktadır. Bunu yaparken de sembollere ve metaforik anlamlara başvurmaktadır. Kullandığı mekanlar ise bölgedeki binalar ve çevreleridir.

“**Person Unknown / Bilinmeyen Kişi**” isimli seri çalışmasında evleri ve yerleştikleri yerleri terk etmeye zorlanan kişileri konu almaktadır. “Mahkeme Emrini Okuyan Kız” isimli çalışmasının konusu, bu bölgede yaşayanlara, yaşadıkları evleri terk etmeleri için mahkeme emri gönderilmesini konu almaktadır.

Devlet tarafından önemsizleştirilmiş ve dışlanmış bireyler olarak görülen bu insanların yaşadıklarını konu alan seride “Pencere” metaforu devlet tarafından ötekileştirilmiş ve bu durumuyla burada yaşayan bireylerin dış dünyayla olan ilişkisine bir göndermede bulunmak için pencereyi kullanmıştır. Yaşadıkları yerin dışındaki alan ve devletin müdahalelerde bulunduğu her alan dış dünya olarak görülmektedir.

³⁸ Sanatçının kendine ait web sayfası, <http://www.tomhunter.org/persons-unknown/>



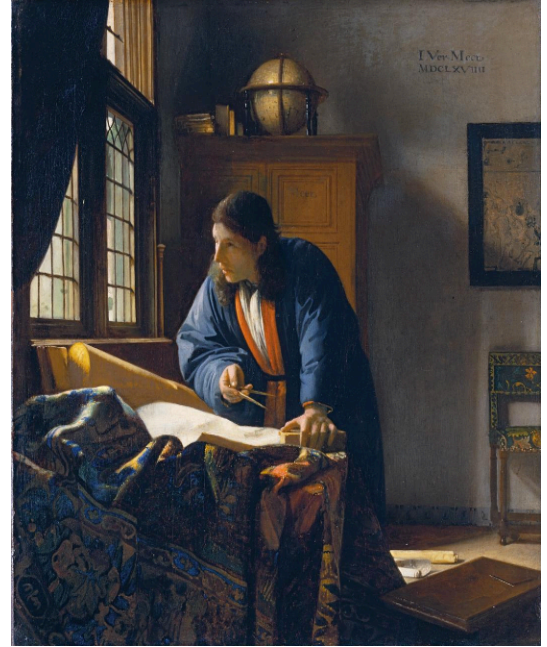
Fotoğraf 3.2-7 Tom Hunter Woman Reading a Possession Order, 1997



Fotoğraf 3.2-8 Tom Hunter , The Anthropologist, 1997



Resim 3.2-4 Johannes Vermeer, Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız, 1657-1659



Resim 3.2-5 Johannes Vermeer, Coğrafya Bilgini, 1632-1675

Alec Soth anlatım dilinde mekânın büyük önemi ve yeri olan fotoğrafçılardan biridir. Magnum fotoğraf ajansının fotoğrafçılarından biri olan Soth, çağdaş belgesel fotoğraf alanında yer alan bir isimdir. Her ne kadar çağdaş belgesel fotoğraf alanında işler üretmiş ve bu alanda olan isim olarak gösterilse de figür mekan kurgulamaları yapmaktadır. Çalışmalarında, konuyu farklı biçimde ele almakta, ele aldığı konu üzerinden söylem oluşturmak adına, birtakım tasarımlar ve kurgular yapmaktadır. Fotoğraf serilerinde sadece mekân ve nesne üzerine de çalışmakta, aynı zamanda konunun yapısına göre belirlediği mekanlarda figürlerini de fotoğraflamaktadır.



Fotoğraf 3.2-9 Alec Soth, Charles, Vasa, Minnesota, 2002



Fotoğraf 3.2-10 Alec Soth, Patrick, Palm Sunday, Baton Rouge, Louisiana, 2002



Fotoğraf 3.2-11 Alec Soth, Helena, Arkansas, 2002

Teknik olarak 8x10 inch. ebatlarında teknik kamera kullanmaktadır. Fotoğraf serilerinin sergilenmesin de büyük baskılar tercih etmektedir. Bu anlamda Jeff Wall'un yaklaşımına benzer teknik yaklaşımı söz konusudur. Portreleri, mekanları, nesnelere titiz ve incelikli bir şekilde fotoğraflamaktadır. Ortaya çıkan eserlerin büyük baskıları ve renk tonlarıyla resimsel bir ifade biçimi de oluşmaktadır.

Konu edindiği projeler üzerine bölgesel olarak belirli seyahatler yapmakta; bununla birlikte, çalışmak istediği konuyu ile ilgili mekanları araştırmakta ve sadece çalıştığı alan içerisinde bulunan mekanları ve nesnelere fotoğraflamaktadır. Konu edindiği mekanları ve burada yaşayan insanları fotoğraflarken, yaşadığı alan içerisinde ya da kendisinin belirlediği mekânları kısıtlı müdahalelerle kurgulamakta, mekân içerisinde yerini belirleyip çekimini yapmaktadır.

Böyle bir yaklaşımda bulunurken aynı zamanda mekân ve figürün ilişkisini de göz önünde bulundurmaktadır. Figürün duruşu, elinde bir nesneyi tutuşu ve tutuş şekli gibi düzenlemeler ve müdahaleler yapmaktadır. Figür üzerinde yapmış olduğu bu müdahale, konunun yapısı ve mekânın anlatımı dahilinde yapmış olduğu bir düzenleme şeklidir.

Fotoğraf çalışmalarının tümüne baktığımızda kronolojik olarak Amerikan hayatını ele almaktadır. Konularını çalışırken genellikle bir imge dünyası üzerinde hareket ettiğini dile getirmektedir.



Fotoğraf 3.2-12 Alec Soth, Broken Manuel Serisi, 2008



Fotoğraf 3.2-13 Alec Soth, Broken Manuel, 2008_08zl0238

“**Sleeping By Mississippi**” isimli çalışmasında **Walter Whitman**’ın “Çimen Yaprakları” isimli kitabından esinlenmiştir. Bu kitapta tema olarak her şeyin bölük-pörçük bir kurgudan ibaret olduğu bahsedilmektedir. Fotoğraflar bölünmüş kurgulardan meydana gelmektedir. Sonrasında bu projeyi kitap haline getirmiş ve kitabın tasarımını da bu şekilde yapmıştır. “**Sleeping By Mississippi**” isimli projenin sergisi de kurgulanmış şeylerin istifinden meydana gelmiş ve serginin teması ve kurulum şeklinde de bunlar göz önünde bulundurulmuştur.

Hem fotoğraf serisi hem de kitap projesi istif, kurgu, yığın ve bölük-pörçük kelimelerinin bir araya getirilmesiyle bu kelimelerin etrafında dönmüştür.

“**Broken Manuel**” projesini, orta yaş bunalımı olarak adlandırmaktadır. Hayatlarından kaçmak isteyen, adım adım hareket eden, fakat kırık adımlar atan bireyler ve bu hareket halleri işlevsel olmayan manuel hareketler olarak ele almıştır.

Tam işlevini yerine getiremeyen yaşam biçimi ve bunun yansımalar olabilecek, şehir hayatının hızlı yorucu yaşam koşullarından, uzakta bir yaşam biçimi seçimi, kaçma ve ağır aksak hayatın temsili olabilecek mekanlarda bir bütünlük halindedir. Alec Soth’un gözlemleri dahilinde fotoğraflarındaki kırık dökük tam işlevinden yoksun mekanlar ve nesnelere, bu yaşam biçimini belirlemiş kişileri mesafeli fotoğrafları, yakın plan çekimlerde iletişim kopukluğunu gösteren duruşlar, fotoğrafçının meseleyi algılama biçimiyle mekân ve nesnelere dile getirilmektedir.

Alec Soth, mekân ve nesnelere kullanarak, çalıştığı konuları kendi imge dünyası ve algılama biçimiyle ortaya koymaktadır. Klasik anlamda bir belgesel fotoğrafçıya göre, modelleri ve mekânla olan ilişkisi ve yarı kurgusal yaklaşımı ve aynı zamanda çalışma tarzıyla farklı bir anlatım biçimi ortaya koymaktadır.

İsveçli belgesel fotoğrafçısı Lars Tjunbörk’ün çalışmalarında ağırlıklı olarak mekân kullanımı ve figürle olan ilişkisi görülmektedir. Konularına belirli bir mesafeden yaklaşan abartıdan uzak, mizahi değerler olarak nitelendirilebilecek bir tarzı bulunmaktadır. “Office” ve “Home” isimli çalışmaları da mekânı ve mekanları kullanımı, çalışmalarının ruh halini ve anlatmak istediği meseleyi anlatmada mekân ile ilişkisi yadsınmaz şekilde başarılıdır. Mekân içerisinde bulunan modelleri anlık olarak ya da beklediği bir anda fotoğraflamasına rağmen, kurgulanmış izlenimi vermektedir. Her ne kadar kurgulanmamış fotoğraflar olsa da mekânı konuyu bütünleştirmesi ve anlatmak istediği meseleyle doğru bir şekilde ilişkilendirmesi açısından, anlık olarak fotoğrafladığı figürlerin mekân ve anlatımıyla olan ilişkisi birbirini destekler niteliktedir.

2016 yılında hayatını kaybeden İsveçli fotoğrafçı, çalışmalarında genellikle İsveç’teki hayatları ve yaşamı konu alan fotoğraf serileri üretmiştir. Fotoğraflarının genel olarak atmosferi kasvetli, sıkıntılı, bunalımlı ve depresyon hali söz konusu olsa

da bunların her birini kendine has bakış açısıyla harmanlayıp mizahi bir bakış açısıyla sunmaktadır. Fotoğraflarında kullandığı renk değerleri ve yer yer flaş kullanımı teknik olarak bu durumu desteklemektedir.



Fotoğraf 3.2-14 Las Tjünbörk, Office Serisinden, 2002

“Office” isimli fotoğraf projesinde; New York, Stockholm, Tokyo şehirlerinde plazaların ve ofislerin içerisindeki hayatı anlatmaktadır. Masaların üzerinden sarkmış fakslar, kablolar, ofis içerisinde bulunan nesnelere, sıkışmış ve rutin hayatlarını anlatmaktadır. Sadece mekân ve nesnelere dahi buradaki hayatı anlatmakta yeterlidir. Plazalarda ve ofislerde çalışanları absürt ve mizahi bir şekilde fotoğraflamıştır. Mekân içerisinde figürlerin duruşları ya da anlık olarak ele alış biçimi hikâyenin teması olan çalışan bireylerin yabancılaşmasına uygun bir işleyiş içerisinde yer almaktadır. Plaza ve ofislerde kullanılan ışık türü floresan ışığı olduğundan iletmek istediği duygu bakımından da uyum içerisinde yer almaktadır. Bununla birlikte fotoğrafların geneline sahip renklerin de aynı şekilde bu duruma teknik olarak katkısı bulunmaktadır.



Fotoğraf 3.2-15 Las Tjünbörk, Office Serisinden, 2002



Fotoğraf 3.2-16 Las Tjünbörk, Office Serisinden, 2002

Mekânı kurgulamada ya da yorumlamada plazalarda çalışan bireylere mesafeli bir şekilde yaklaşmıştır. Figürlerle pek fazla iletişim halinde değildir. Plazaları ve ofisleri kendine has bir yaşam alanı olarak ele aldığı projesinde, çalışan bireyleri de ofis ve plazaların kendine has yaşam biçimine göre yaşayan bireyler olarak ele almıştır. Belirli bir yaklaşım biçimi ve konuya uygun absürt duruşları tercih etmesinin sebebi, yabancılaşma ve rutin hayatları dile getirme isteğinden ortaya çıkmaktadır.

Tjünbörk'ün "Home" isimli çalışmasında "Office" projesinin konularından biri olan yabancılaşma meselesi, insanların ev yaşamı ve komşularıyla olan ilişki ve iletişimlerine değinmektedir. Yaklaşım biçimi olarak yine mekânın ve nesnelerin ağırlıkta olduğu çalışmada teknik olarak ışık ve renk seçimleri birbirine benzer niteliktedir.



Fotoğraf 3.2-17 Las Tjünbörk, Home Serisinden, 2001

Mekân ve kurgu ilişkisinde, birbirinden farklı çalışma teknikleri ve prensipleri olan fotoğrafçıların, anlatmak istedikleri konuları ne şekilde ele aldıklarını ve aynı zamanda da fotoğraf tarzlarını konularına ne şekilde yansıttıklarını örnek çalışmalar dahilinde dile getirilmiştir. Fotoğrafçıların çalışmalarında nelerden yararlandığı, konularını hangi referanslara göre oluşturduğu ve bu oluşturma biçiminde mekânın kurguyla olan ilişkisi üzerinde durulmuştur.

Mekân, üretilen eserlerde söylemlerin bir başlangıç zeminini oluştururken, söylemler doğrultusunda meselelerin temsili de olmaktadır. Bu durumun farkında olan sanatçılar, mekân üzerinden yorumlama yapmakta ve şekillendirme yollarına gitmektedirler.

Mekân-kurgu ilişkisi sanatçının ya da fotoğrafçının düşüncelerini somutlaştırmasında ve konuyla ilişki kurmasında temel nitelik olarak yer almaktadır.

4.SONUÇ

Kurgusal yaklaşımlarda mekân kavramı, tez başlangıç aşaması olarak ele alınabilecek mekânın tanımı ve diğer kavramlarla olan ilişkisi, mekân kavramıyla benzerlik taşıyan anlamsal değerlerin birbirinde ayrımının yapıldığı ve bu ayrıma göre mekânın hem felsefi anlamda hem de tam olarak kavramsal anlamda, sanatçı tarafından kullanımı ve yorumuna dair açıklamalar ve karşılaştırmaların yapıldığı bir araştırma sürecidir. Bu süreçte sanatçıların yaklaşım biçimi ve kurguyla ilişkilendirme biçimleri ele alınmıştır.

Kurgusal yaklaşımlarda mekân kavramı sanatçının mekânı ne şekilde yorumladığı, yorumlama ve kullanım sürecinde nelerden yararlandığı, üretilecek eserin hikayesinde ve oluşumunda temel nitelik taşımaktadır. Mekân, üretilmiş eserin konumlandırılmasında bir zemin hazırladığı gibi sanatçının ya da fotoğrafçının ürettiği ve ortaya koyduğu sahnede de zemin ve temel oluşturmaktadır. Mekânı kullanım ve yorumlama biçimiyle birlikte; bu yaklaşım biçimleri dahilinde sanatçının ya da fotoğrafçının mekân-figür ilişkisinde, figürü veya modeli konumlandırmasında mekânla kurduğu anlamlandırma ve yorumlama gibi süreçler, farklı fotoğrafçıların örnekleriyle karşılaştırmalar yapılmıştır.

Kurgusal yaklaşımlarda mekân kavramı, fotoğrafçının mekânı ne şekilde kullandığı ne şekilde müdahalede bulunduğu gibi konulara değinmekle birlikte aynı zamanda teknik açıdan ele alış biçimini de incelemektedir. Fotoğrafçının mekânı oluşturma ya da var olan mekânı kullanması gibi tavırları ele alırken, içerik olarak anlamlandırma ve bu anlamlandırma sürecinde, tasarım aşamasında ne gibi çözümler yapıldığına dair konulara da değinmektedir.

Kurgusal yaklaşımlarda mekân kavramında, sanatçının ya da fotoğrafçının kurgulamayı oluşturma aşamasında; anlatmak istediği hikâyeyi, hazırlık aşamasını, tasarım aşaması gibi evrelerde nelerden yararlandığını, ne gibi referanslara başvurduğunu ve bu referansları mekânla ilişkilendirmesini; kurgusal yaklaşımlarda

mekânın kullanımı ve oluşturulan eserin atmosferinin oluşturulması gibi durumlarda mekân kavramı ve kullanımı ele alınmıştır.



5. KAYNAKLAR

a) Kitaplar

- ALTAN, İlhan (2015), Mimarlıkta Mekan Kavramı, Ofis Yayınevi, İstanbul
- BACHELARD, Gaston (1996), Mekanın Poetikası, Kesit Yayınları, İstanbul
- BARRET, Terry (2012), Fotoğrafi Eleştirmek, Hayalperest, İstanbul
- CEVİZCİ, Ahmet (2014), Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul
- ERGÜVEN, Mehmet (1995), Sırdaş Görüntüler, Agora Kitaplığı, İstanbul
- FLORENSKİ, Pavel (2007), Tersten Perspektif, Metis Yayınları, İstanbul
- GÖKA, Şenol (2001), İnsan Ve Mekan, Pınar Yayınları, İstanbul
- HİGGİNS, Jackie (2014), Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir, Hayalperest Yayınları, İstanbul
- KALFAGİL, Sabit, (2012), Fotoğrafın Yapısal Öğeleri Ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon, Fotoğrafi Yayınları, İstanbul
- LEFEBVRE, Henri, (2014), Mekanın Üretimi, Sel Yayıncılık, İstanbul
- IŞIK, Emre, (2009), Özneler, Durumlar Ve Mekanlar, İstanbul
- RIFAT, Mehmet, (2009), Gösterge Bilim ABC'si, Say Yayınları, İstanbul
- RIFAT, Mehmet, (1996), Homo Semioticus, Yapı Kredi Kültür Ve Yayıncılık, İstanbul
- ŞENTÜRK, Yıldırım, (2009), Özneler, Durumlar Ve Mekanlar, İstanbul
- TOPÇUOĞLU, Nazif, (2010), İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani ? , İstanbul

b) Dergiler

- KILIÇ, Savaş, (2009), Uzam mı Uzay mı ? Peki Mekan Ne ?, Cogito Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, Sayı : 59, 48,49,50 s. İstanbul

c) Tezler

- ERDOK, Neşe (1977), Figüratif Resimde ' Bakış ' Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Fakültesi, İstanbul

TERCAN, Seçkin (2008), Fotoğraf Sanatında Kurgusal Portre, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fotoğraf Ana Sanat Dalı, İstanbul

UYSAL, Tuna (2013), Çağdaş Fotoğraf Sanatında Anlatımcı Yaklaşım, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı, İstanbul

UYSAL, Mehmet Ali, (2009) ‘‘ Sanatta Mekan Algısı ‘‘ ,Hacettepe Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlilik Raporu, Ankara

d) Internet

http://www.ilefarsiv.com/fotograf/yazi_46.htm

www.tdk.gov.tr

<http://www.radikal.com.tr/radikalgenc/elina-brotherus-istikll-seruveninde-907747/>

<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/duygularin-belgeselini-cekmek-905710/>

<http://www.sanatblog.com/isimsiz-film-kareleri-cindy-sherman/>

<http://gohardashti.com/work/stateless/#text>

<http://www.americansuburbx.com/2016/06/evocations-of-the-everyday-the-street-pictures-of-jeff-wall-2009.html>

<http://www.tomhunter.org/persons-unknown/>

6. ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında Ordu'da doğdu. İstanbul ve Ordu'da yaşıyor.

Lisans eğitimini Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf bölümünde tamamladı. Lisans eğitimi sonrası, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf bölümünde yüksek lisans eğitimine başladı.

Çalışmalarının merkezinde mekan kavramı ve nesnelere yer almaktadır.

Gündelik hayatın içerisinde sıradan gibi görünen nesnelere ve mekanlar üzerinden, kent birey ilişkisi gibi konulara, kişisel yaklaşımlardan yola çıkarak politik söylemler dahilinde bir üretim süreci içerisindedir.

Otobiyografik değerler taşıyan, kentin bir kısmını konu aldığı, kent birey ilişkisi üzerinden yapmış olduğu fotoğraf serisi, 2016 yılında Frederic Lezmi ve Marcus Schaden tarafından 'KANTAR' ismi ile kitaplaştırılmıştır.

Yurtiçi ve yurtdışında çeşitli karma sergilere katılmış. Yeni projeleri üzerine çalışmalarına devam etmektedir.