

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

LANDSCAPE FOTOĞRAFINDA İDEOLOJİK TEMSİLLER

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
20142304003 Yalım Keser

Danışman
Doç. Seçkin Tercan

İSTANBUL-2017

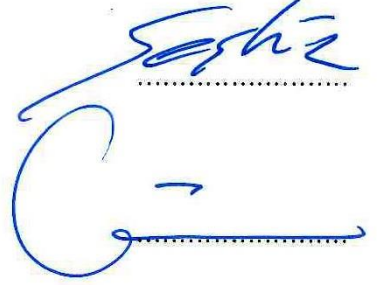
Yalın KESER tarafından hazırlanan **Landscape Fotoğrafında İdeolojik Temsiller** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 21 / 06 / 2017

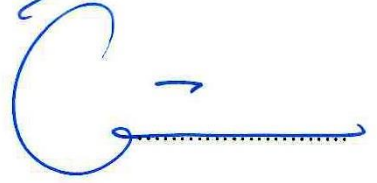
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

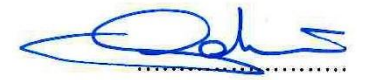
Jüri Üyesi : Doç. Seçkin TERCAN (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç. Çetin ERGAND



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Çağatay GÖKTAN (Kocaeli Üniv. Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖNSÖZ.....	II
ÖZET	III
ABSTRACT.....	IV
GÖRSEL LİSTESİ.....	V
GİRİŞ.....	1
1. KAVRAMSAL ALTYAPI: LANDSCAPE, İDEOLOJİ.....	2
1.1 Landscape'in Tanımı ve Kapsamı.....	3
1.2 Landscape Felsefesi.....	10
1.3 İdeoloji.....	15
2. LANDSCAPE'İN İDEOLOJİ İLE İLİŞKİSİ.....	20
3. LANDSCAPE FOTOĞRAFTA İDEOLOJİK TEMSİLLER.....	51
3.1 19. Yüzyıl Amerika Birleşik Devletleri Örneği.....	52
3.2 20. Yüzyıl: Amerika'dan Avrupa'ya Landscape Fotoğrafta İdeoloji..	75
SONUÇ.....	96
KAYNAKLAR.....	98
ÖZGEÇMİŞ.....	102

ÖNSÖZ

Fotoğraf janrları arasında belki de en seyirlik değerdendirileni landscape fotoğrafı aslında yoğun bir ideolojik yüke sahiptir. Takvim yaprakları ya da *coffee table* için uygun görülen, görsel estetik hazza indirgenmiş bu algının kendisi dahi bir ideolojik hatta işaret etmektedir. Tam da bu seyirlik algının örtüsünü sıyırıp fotoğrafların sakladıklarına ya da dolaylı olarak gösterdiklerine ulaşmak bu tezin esas amacıdır.

Sadece bu tez çalışması değil, bütün akademik hayatım boyunca bilgisini, ilgisini, önerilerini ve desteğini esirgemeyen danışmanım Doç. Seçkin Tercan'a teşekkürü borç bilirim. Elinden gelebilecek her türlü desteği veren Yrd. Doç. Çağatay Göktan'a ve özellikle kaynak konusundaki yardımlarıyla Doç. Çetin Ergand'a ve Yrd. Doç. Tuna Uysal'a ayrıca teşekkür ederim. Bütün hocalarıma ve aileme verdikleri emek için ne kadar teşekkür etsem az. Tüm Çamkök sakinlerine (yönetici hariç) tez boyunca verdikleri her türlü destek için teşekkür ederim, borçlarını ödeyemem. Bu tezi mümkün kılan Merve Uzuner'in yeri ise ayrıdır, o olmasa bu tez olmazdı. Bu tez bir landscape fotoğraf projesi olan lisans diploma projem için beni bozkırlar boyunca gezdirip eşlik eden, yakın zamanda kaybettiğim babam Necat Keser'e ithaf edilmiştir.

ÖZET

Landscape maalesef dilimizde tam karşılığı olmayan bir kelimedir. Her ne kadar manzara kelimesi ile ikame edilmeye çalışılsa da insanın doğa ile olan karmaşık ilişkisini karşılamaktan uzak, ilişkiyi tek yönlü bir seyretmeye indirgeyen haliyle manzara kelimesi landscape'i karşılamamakta, dolayısıyla uluslararası literatürde ilişkinin bu karmaşık yönüyle incelenmesine yaslanan birikim gözden kaçırılmaktadır.

Bu tezde, söz konusu birikim görsel sanatların sınırını aşacak bir kapsamda incelenecek ve landscape'in görsel temsili olarak söz konusu janra ait fotoğrafların, bilinçli ya da bilinç dışı bir yapılanmayla, nasıl ideolojik unsurlarla yüklü oldukları irdelenecek.

Anahtar kelimeler: Landscape, manzara, ideoloji, fotoğraf, modernizm, postmodernizm, temsil

ABSTRACT

Unfortunately there is no translation in Turkish for landscape adequately corresponding to full spectrum of meanings it bears. Although the word “manzara” is used widely as a substitute, it lacks to reflect the complicated human-nature relation, reducing it to a single-sided viewing thus missing the knowledge international literature accumulated.

In this thesis, afore mentioned literature will be addressed surpassing the boundaries of visual arts and photographs as visual representation of landscape will be analyzed on basis of ideological elements.

Keywords: Landscape, ideology, photography, modernism, postmodernism, representation

GÖRSEL LİSTESİ

SAYFA NO

Görsel 2.1 Wanderer above a Sea of Fog (1818) Caspar David Friedrich	25
Görsel 3.1 American Progress (1872) John Gast	55
Görsel 3.2 Soda Lake, Nevada, Timothy O’Sullivan	58
Görsel 3.3 Iceberg Canyon, Colorado River, Looking Above (1871) Timothy O’Sullivan	59
Görsel 3.4 Yo-semite Valley from the Mariposa Trail (1864) Charles L. Weed	60
Görsel 3.5 Grand Canyon of the Colorado (c. 1870-1890) William Henry Jackson	61
Görsel 3.6 Old Faithful, America, Wyoming (1870) William Henry Jackson	62
Görsel 3.7 Sand Dunes near Carson City, Nevada Territory (1867) Timothy O’Sullivan	64
Görsel 3.8 Contemplation Rock, Glacier Point (1872) Eadweard Muybridge	65
Görsel 3.9 Half Dome 4967 Feet from Glacier Point (1861) Carleton E. Watkins	66
Görsel 3.10 Summit of the Sierras from the Round Top (1879) Charleton E. Watkins	67
Görsel 3.11 Grand Canyon (1884) F. Jay Haynes	67
Görsel 3.12 Shoshone Falls, Snake River (1874) Timothy O’Sullivan	69
Görsel 3.13 Cape Horn near Celilo, Oregon (1867) Carleton Watkins	71
Görsel 3.14 The Royal Gorge, Grand Canyon of Arkansas (1880) William Henry Jackson	72
Görsel 3.15 The Union Pacific Railroad, Georgetown Loop (1883) William Henry Jackson	73
Görsel 3.16 Marshall Pass. The Summit (1870-1880) William Henry Jackson	73
Görsel 3.17 Railway Tracks, Central Pacific Railroad, Eadweard Muybridge	74
Görsel 3.18 Hand of Man (1902) Alfred Stieglitz	77
Görsel 3.19 The Pond–Moonlight (1904) Edward Steichen	77
Görsel 3.20 Dunes, Oceano (1936) Edward Weston	80
Görsel 3.21 Yosemite Valley, High Clouds, from Tunnel Esplanade, Yosemite National Park, California (1940) Ansel Adams	80
Görsel 3.22 Half Dome from Glacier Point in Winter (c. 1940) Ansel Adams	82
Görsel 3.23 Mobile homes, Jefferson County, Colorado (1973) Robert Adams	86
Görsel 3.24 Foundation Construction (1974) Lewis Baltz	87
Görsel 3.25 Twentysix Gasoline Stations (1962) Edward Ruscha	88

Görsel 3.26 Rhine River near Boppard/Osterspey (1950'ler) August Sander	89
Görsel 3.27 Harry E. Colliery Coal Breaker, Wilkes-Barre, Penssylvania (1974) Bernd ve Hilla Becher	91
Görsel 3.28 Rhine II (1999) Andreas Gursky	92
Görsel 3.29 Vetlebreen (2000) Axel Hütte	93
Görsel 3.30 Oil Fields, California (2003) Edward Burtynsky	94
Görsel 3.31 Oil Fields, Cold Lake, Alberta (2003) Edward Burtynsky	95



GİRİŞ

Landscape fotoğrafı gerek isimlendirme gerekse kuramsal olarak değerlendirme açısından problemleri bir başlık olarak karşımıza çıkar. Hem “tüketicisi” hem de üreticisi tarafından taşındığı veya taşıyabileceği anlamlar ve değer dizileri kasıtlı/kasıtsız göz ardı edilmektedir. Alışlagelmiş sanat tarihi yazımının biçim ve stil üzerinden yaptığı bölümlendirme söz konusu göz ardı edilmeyi pekiştirecek yapay bir sınıflandırmayı dayatmaktadır. Elbette ki böylesi bir tarih yazım pratiği de tıpkı eser üretiminde olduğu gibi politik ve ideolojik bir konumlanmanın eseridir.

Landscape fotoğrafı, bütün insan etkinliklerinde olduğu gibi, yaratıcısının farkında olduğu ya da olmadığı bir ideolojik yük taşır. Fotoğrafçı ya da sanatçının doğduğu yer, onu büyüten aile, içinde bulunulan tarihi an, ait olduğu sınıf, varsa inandığı din vs. gibi sayısız parametre, üretici bireyin üzerinde ve dolayısıyla ürettiği eserde etkisini gösterir. İdeoloji sürekliliğini, taşıyıcılarının ideolojiyi tekrar üretmesiyle sağlar.

Bu tezde amaç landscape fotoğraflarını alışılmış biçimsel değerlendirmenin ötesinde, ideolojik bir okuma yaparak incelemektir. Bu hususta kullanılan yöntem tarihsel perspektif olacak, hem landscape kavramının kendisi hem de landscape fotoğrafları taşıdıkları anlamlar ve hizmet ettikleri çıkarlar üzerinden değerlendirilecektir. Amaç fotoğraf okuma yapacaklara tarihsel bir bakış kazandırmak, landscape janrında üretim yapacak sanatçılara hâlihazırda sunulanın dışında bir bakış açısı katmak ve dilimizde özellikle eksik bırakılmış bu konuda kayda değer bir kaynak üretmektir.

BÖLÜM 1

KAVRAMSAL ALTYAPI: LANDSCAPE, İDEOLOJİ

Akademik herhangi bir metin, bir iddiaya ya da derlemeye yer verecek olmasından bağımsız bir şekilde, kullanacağı ya da başvuracağı temel kavramları hangi anlamıyla kullanacağını açıklamakla yükümlüdür. Herhangi bir tez için bile önemli olan bu yaklaşım bu tez için ayrı bir önem taşımaktadır. Birazdan detaylı bir şekilde irdeleneceği gibi, landscape kelimesi tarihsel akış içerisinde farklı anlamlar yüklenmiş, farklı disiplinler tarafından bazen benzer ancak farklılara sahip; bazen de farklı anlamlarla kullanılmış, etimolojik kökeni bile yer yer yanlış değerlendirilmiş karmaşık bir kelime. Mevcut anlam yoğunluğu dâhilinde yeni bir kelime üretilmeden, Türkçedeki mevcut herhangi bir kelimeyle karşılanmaya çalışıldığında kavram, anlamlarını yitirmekte ve beraberinde hakkında yazılmış devasa uluslararası külliyatı boşa düşürmektedir.

Yine bir başka karmaşık kavram olarak ideoloji, birbirini tamamlayan ya da tamamen yanlışlayan sayısız tanıma sahiptir. İdeoloji kelimesinin nasıl tanımlanıp hangi anlamıyla kullanılacağı bile içinde bir ideolojik tercih barındırmaktadır. Ayrıca, benzer politik yaklaşımlar içinde bile ideoloji kavramının nasıl değerlendirilip nasıl açıklanacağına dair farklar bulunmaktadır. İdeoloji ve ideolojik kelimeleri ile ne kastedileceği netleştirilmeden, ya da farklı kaynaklarda hangi anlamlarıyla kullanıldığı ortaya çıkartılmadan yapılacak bir çalışma eksik kalmaya ve yanlış anlaşılmaya mahkûmdur.

1.1 Landscape'in Tanımı ve Kapsamı

Landscape kelimesi dilimize yanlış denebilecek kadar yüzeysel bir şekilde *manzara* olarak çevrilmekte ve birçok kaynakta da bu sıklıkta işlenmeye devam etmektedir. Zaten dilimize Arapçadan geçmiş olan manzara kelimesi etimolojik olarak nazar (bakmak), manzar (bakılan, görülen yer) ve manzar kelimesinin çoğulu olacak şekilde menâzır kelimesi ile akrabadır¹. Topdemir'in *Işığın Öyküsü* kitabında bahsettiği gibi, sonradan optik adını alacak ve ışık olaylarını inceleyen bilim dalının temelleri antik çağda atılmış ve "...den bakmak" anlamına gelen perspektif adı ile ortaya çıkmıştır ve Arapçada menâzır kelimesi ile karşılanmıştır². Açıkça anlaşılacağı üzere, özellikle de köken üzerinden değerlendirildiğinde, manzara kelimesi doğrudan bakmak, görmek ile ilişkilidir ve landscape kelimesini kapsadığı geniş yelpazenin önemli ancak sınırlı bir kısmına karşılık gelmektedir.

Landscape kelimesinin etimolojisini incelediğimizde ise karşımıza bir başka tartışmalı başlık çıkmaktadır. Haziran 2006'da İrlanda'da Burren College of Art'da Landscape üzerine düzenlenen Sanat Semineri'nde Anne Whiston Spirn'in aktardığı gibi, *Oxford English Dictionary*'ye göre İngilizcedeki landscape kelimesi Flemenkçe kökenlidir ve İngilizceye 17. yüzyılda geçmiştir³. Ancak Spirn, Eski İngilizcede geçmiş 17. yüzyıldan daha eskiye dayanan "landscape" kelimesinin varlığına işaret eder ve Flemenk manzara resmine dair terimin aksine landscape'in bir mekân ve o mekânda yaşayan insanları hep beraber karşıladığını iddia eder. Landscape

¹ Ferit Develioğlu, **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat**, 580

² Hüseyin Gazi Topdemir, **Işığın Öyküsü**, 9

³ Rachael Ziady DeLue – James Elkins, **Landscape Theory**, 92

kelimesinin karşılığı olarak Dancadaki “landskab”, Almandaki “landschaft” ve Eski İngilizcedeki “landscape” değerlendirildiğinde, “Land” bir bölgenin hem fiziksel özelliklerini hem de orada yaşayan insanları tanımlar. “Skabe” ve “schaffen” ise biçimlendirmek anlamındadır ve bunların son ek halini almış versiyonları olan –skab ve –schaft, tıpkı İngilizcedeki –ship son eki gibi, aynı zamanda eşleşme ve ortaklığa işaret etmektedir. Orijinal kelimedede insan ve mekânın karşılıklı birbirini şekillendirmesi söz konusudur⁴.

Kültürel coğrafyacı Denis Cosgrove tartışmaya olması gerektiği gibi tarihsel olarak yaklaşır ve *Coğrafya* isimli kitabıyla modern uzamsal temsil söylemini önemli bir şekilde biçimlendiren 2. yüzyıl polimatı İskenderiyeli Batlamyus’un ölçek konusunda yaptığı ayrıma dikkat çekerek incelemeye başlar:

İddiasına göre coğrafya, yer yüzeyinin ve başlıca özelliklerinin (toprak, denizler, kıtalar, dağlar, şehirler, uluslar vs.) bir bütün olarak tanımlanmasıydı. Dünyanın kendisinin mutlak verisi, coğrafi temsiliyetin öncelikli olarak bilimsel ve matematiksel olduğu anlamına gelir. Hassasiyet, coğrafi bölgelerin birbirleriyle ve dünyanın bütünüyle olan ilişkisinin ortak ölçübilim (koordinatlar, uzaklık ölçümleri vs.) üzerinden olmasını dayatır.

Diğer yandan korografi (chorography), belirli bölgeler ve yerelliklerle ilgilenir ve herhangi bir daha büyük uzamsal (coğrafi) çerçeveye ile ilişkilendirilmeye ihtiyaç duymaz. Korografinin rolü tekil mekânların benzersiz karakterini anlamak ve temsil etmek üzerinedir. Korografi söz konusu olduğunda, sanatçının (ressam ve yazar) becerileri, coğrafya için kritik olan astronom veya matematikçinin becerilerine nazaran daha alakalıdır. Korografik sanat, erken modern dönem Avrupa’ında uygulanmaya (özellikle Güney Almanya’da Ulm ve Augsburg gibi yukarı Tuna bölgesindeki şehirlerde toplanan hümanist gruplar tarafından) başladığında, tarihsel anlatıyı (genellikle şehrin ya

⁴ A.g.k, 92

da bölgenin Klasik şeceresini ve başat aristokratik ya da soylu ailelerinin hagiografisini içermenin biraz ötesine geçecek şekilde) resimsel haritalar ve mimari eskizler ile bir araya getirir. Coğrafyanın “landscape” ölçeğinde beşeri bilimlerin içindeki kuruluşunu ve tarihe eklenmesini sağlar. Korografiler, erken modern Avrupa’ında eğitimli gruplar arasında kendi şehir ya da bölgelerini övmek amacıyla popülerdi. 17. yüzyıl İngiltere’inde olduğu gibi yeni ortaya çıkan ulus-devletlerde tekil bölge tanımlamaları “ulusal” bir resim çizmek için bir araya getirildi ancak bölgesel çeşitlemelere duyarlı olmaya devam ettiler. Erken modern dönem Avrupa’sının toplumsal uzamsallığında gerçekleşen bu, genellikle gergin ve çekişmeli, kökten değişimin tarihsel süreci içerisinde landscape fikri tanınır hale geldi ve bir coğrafi betimleyici olarak tekrar oluşturuldu.⁵

Bu yerel-genel ilişkisi landscape’in tarihsel akış içerisinde nasıl farklı anlamlar kazandığını anlayabilmek için elzemdir. Açıkça anlaşılabilmesi üzere landscape kavramı modern öncesi dönemde seyirlik manzara anlamının ötesinde, sonradan beşeri bilimler halini alacak uğraşlarla kol kola giden, yerelliği ve tarihselliği olan bir kavram. Cosgrove, yasal ve mülki landscape fikrinden, kelimenin manzara ve piktoryal kullanımına doğru gerçekleşen bu tarihsel kaymaya işaret etmek için Almanca “Landschaft” kelimesi üzerinden gider ve bir başka coğrafyacı olan Kenneth Olwig’in bu konuda yazdıklarına değinir:

Alman *Landschaft* ve İskandinav dillerindeki soydaşları kuzey-batı Avrupa’nın bazı yerlerinde, özellikle Frisia ve Schleswig-Holstein’da, idari bölgelere dair bir betimleyici olarak kullanılmaya devam etmektedir. Bu deniz seviyesinin altında kalan bataklıklar, çalılıklar, kıyının açığındaki adalardan oluşan yapının fiziksel doğası bu kullanımı anlamak için önemlidir. Buralar her zaman görece fakir bölgeler oldular ve zenginliği ve iktidarı daha verimli ve ulaşılabilir bölgelerin kontrolü, sahipliği ve vergilendirilmesine dayalı olan monark ve aristokratların çıkarları açısından uçlarda kalmaya devam ettiler. Danimarka Krallığı’nın ve Alman Devletleri’nin sınırlarında kalıyor olması daha merkezi ve sıkı yönetilen bölgelere nazaran daha

⁵ Denis Cosgrove, *Landscape and Landschaft*, 59-60

fazla yerel otonomi sağlayacak olanakları güçlendirdi. Olwig'e göre bu bölgelerin tanımlamak için kullanılan *Landschaften* "belirli bir ebatdaki toprak parçasındansa... belirli bir idare nosyonuna işaret etmektedir. Küçük Utholm'dan bütün kuzey Jutland'a kadar bir aralıkta, çeşitli ebatlardaki idare biçimlerine ekstrapole edilebilir." Bu betimlemenin önemi, orada yaşayan ve çalışan topluluk tarafından çeşitli şekillerde belirlenmiş örfi hukukun genişleyip *Land*'in araziye dair tanımını genişletmiş olmasıdır. "*Land*'ı gelenek ve kültür belirler, fiziksel coğrafi karakteristiği değil –hukukunun dâhilinde o bölgede fiziksel karşılık bulan toplumsal bir oluşumdur." Toplumda kardeşliğin ve hakların birliği ve bu kardeşliğin gerçekleştiği ve hakların egemen olduğu uzam *Landschaft*'ı oluşturdu. (...) Mantıklıdır ki; toplum, gelenek ve arazinin eşleşmesi bir *Landschaft*'tan diğerine görünür farklar gösterecektir, ancak landscape'in günümüzde manzara ile yakın bir şekilde ilişkilendirilen anlamları Alman kavramında ve kuzey-batı Avrupa'daki soydaşlarında herhangi bir şekilde öncelik bulmamaktadır.⁶

Dolayısıyla, Cosgrove'un da bahsettiği gibi, kelimenin Almanca ve akrabası olan diğer İskandinav dillerindeki geçmişini incelediğimizde mülki-idari anlamı öncelik taşıyan bir kavram karşımıza çıkmaktadır. Daha önce Spirn'den de aktardığımız şekliyle landscape'in İngilizcedeki kökeni de, Oxford English Dictionary'nin iddiasının aksine, toprağı ve üstünde yaşayıp çalışanları kapsamaktadır⁷. Cosgrove'a göre landscape ve benzeri kelimelerin Batı dillerinde de günümüzde öncelikli olarak seyirlik anlamıyla kullanılması ise bahsi geçen toprak ile o toprakta yaşayıp çalışan toplum arasındaki ilişkinin kökten bir değişim yaşamasıyla edinilmiştir. İngiltere'ye Hollanda'dan devşirilen *landschap* resmi, toprak sahipleri arasında yeni edinilen mülkleri göstermek ve temsil etmek için başvuru popüleri bir yöntem haline gelmiş, Feodal köylülüğün faydalandığı örfi hukukun yerine ortaya çıkmakta olan kapitalizmin arazi piyasası tarafından belirlenmiş mülkiyet hakları yerleşmiş, toprak ile onu işleyen arasındaki bağ kopmuş, dolayısıyla bahsi geçen landscape anlamı "uzamın temsili olarak başladığı yolda hızla değişerek, resimleri ve

⁶ A.g.m, 61

⁷ Bkz: (3)

haritaları takdir etmek üzere eğitilmiş mesafeli ve estetik olarak ayrımcı bakış tarafından” görselliğe indirgenmiştir.⁸

Buradan hareketle denebilir ki, insan ve toprağın örf, adet, gelenek, idare biçimi üzerinden şekillenmiş ilişkisi (birlikteliği), Avrupa genelinde yaşanan politik dönüşümle alt üst olmuş, landscape tanımı da kelimenin kökenini oluşturan anlam yoğunluğundan uzaklaşarak görme-seyretme üzerine kurulu pasif bir anlam kazanmıştır. Bu anlam yitimine/değişimine yol açan politik kayma Cosgrove’un iddiasını temellendirmek için başvurduğu ölçek kavramını da değiştirerek landscape’in anlamının değişmesine etki eden bir başka faktör olarak karşımıza çıkmıştır. Cosgrove, yine Olwig’ten yaptığı temellendirmede bunu şöyle dile getirir: “Landscape’e dair bu fikir (seyirlik manzara) kapitalist mülkiyet haklarının inşasında ve tam da *Landschaft*’ın ortaya çıkmasına yol açan topluluk ve örfi hakların baskılanmasında rol oynarken, Olwig, anlamdaki değişimin aynı zamanda uzamsal kontrolün değişen ölçeğiyle alakalı olduğuna işaret eder.”⁹

Sonradan ulus-devlet halini alacak sınırlar dâhilindeki hâkimiyetini artırmayı hedefleyen Avrupalı mutlak monarşiler, bu kapsamda ulusal sınırların her yerinde geçerli olacak şekilde yazılı hukuku etkin kılmış ve daha önce korografi örneği üzerinden değindiğimiz landscape’in idari/mülki anlamını temellendiren yerelliği, gelenek ve kültürü ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Bu dönüşümlerle beraber landscape artık “etrafı çevrilen, ölçülen mutlak bir uzam haline gelmiş, geometrik ölçüm ve lineer perspektif üzerinden bilimsel metotlarla temsil edilir olmuştur. Bu açıdan landscape, modernizmin doğrudan ifadesi olarak değerlendirilmelidir.”¹⁰

⁸ Denis Cosgrove, **Landscape and Landschaft**, 61

⁹ A.g.m, 61

¹⁰ A.g.e, 62

Landscape'in anlamlarının tarihsel olarak nasıl farklılaştığı, bu metinlerden de anlaşılacağı üzere, toplumsal ve siyasi dönüşümlerle anlamlandırılabilir. Bu tezin temel iddiaları arasında yer alan, landscape'in kendisinin ve görsel temsillerinin her birinin ideolojik bir tutum barındırdığı fikri, tam da bu temel üzerine inşa edilmiştir. Landscape'in ideoloji ile olan yakın ilişkisi bu başlığın kapsamını aşmaktadır ve tezin sonraki bölümlerinde daha detaylı ve etimolojiyi aşan bir şekilde incelenecektir. Geçmişinde ve bugününde taşıdığı anlamlarla inceleneceği ve tam da az önce bahsedilen toplumsal ve politik sebeplerle şekillendirildiği için landscape kelimesi bu tez boyunca olduğu şekliyle kullanılacak, bir başka kelime ile ikame edilmeyecektir.

Landscape dilimize çevrilmeye çalışıldığında karşımıza ilk çıkan kelime olan manzara, aktarılan gerekçelerle kavramı karşılamamaktadır. Bir bileşik kelime olan landscape'in içerdiği arazi, ortaklık, biçimlendirme anlamlarının hiçbiri manzara kelimesinde karşılık bulmamakta, aksine Cosgrove'un da işaret ettiği gibi belirli bir tarihsel dönemde ve sonrasında mülk sahibi sınıfların çıkarları doğrultusunda uğradığı anlam yitimine karşılık gelmektedir. Manzara doğulan, yaşanan, çalışılan, değiştirilen ve karşılığında değiştiren değil; aksine belirli bir mesafeden, mümkünse yüksekten, estetik bir haz hedefiyle *bakılan* bir olgu olduğu görülmektedir.

Bu edilgenleştirme landscape kelimesinin İngilizcedeki günlük kullanımı için de mevcuttur ancak kelimenin kökeninin içerdiği anlam ve kültürel coğrafya ve diğer branşların incelemeleri, dünya genelinde konu üzerine yapılan akademik incelemelerde referans noktası olmuştur.

Bahsi geçen branşlardan önemli bir tanesi olan peyzaj mimarlığı bu noktada ele alındığında açıklayıcı olacaktır. Landscape'in ve manzaranın Fransızca çevirisi olarak geçen *paysage* kelimesi kır, taşra, ülke anlamına gelen *pays* kökünden türemiştir. Bu anlamda aslında landscape yerine İngilizcedeki *country* kelimesi ile daha doğru karşılanmaktadır. Landscape kelimesini Türkçeye çevirmeye kalkıştığımızda karşımıza çıkan peyzaj da, dilimizdeki yaygın kullanımının aksine, benzer gerekçelerle landscape kadar geniş bir anlamı karşılamamaktadır. Dilimizdeki yaygın kullanımı da Osmanlı döneminde gerçekleşen bütün Batılılaşma hareketlerinin yüzünü Fransa'ya dönmüş olması ile açıklanabilir.

Tersi bir çabaya kalkışmak da bu konuda aydınlatıcıdır. Manzarayı İngilizceye çevirmeye kalkışırsak doğru çeviri; *view, scene, sight, vista, prospect* gibi görme/izleme yönü baskın kelimelerden bir tanesi olacaktır.

Bu tez, her ne kadar görsel sanatlar başlığı altında yazılmış olsa da, landscape kelimesinin içerdiği bütün anlamları içerecek, özellikle de tarihin akışı içerisinde insanın mekân, uzam ve zaman ile ilişkisini de fotografik temsil üzerinden okumaya ve yorumlamaya çalışacaktır. Bu tez boyunca, aksi belirtilmediği sürece, landscape kelimesi bütün bu anlamları içerecek şekilde kullanılacaktır.

1.2 Landscape Felsefesi

Bugüne kadar Landscape üzerine yapılmış tek çalışma alman filozof George Simmel tarafından kaleme alınmıştır. Die Guldenkammer isimli aylık bir dergide yayınlanan metin, landscape’i; manzara, doğa, insan, bütün-parça ilişkisi, doğa ve landscape algısı/hissi gibi kavramlar çerçevesinde analiz eder.

Sayırsız kez doğanın içinden geçer ve dikkatin en çeşitli dereceleriyle ağaçları ve suları; çimenleri ve tahıl tarlalarını; tepeleri ve evleri; bulutların ve ışıkların binlerce biçimini ve değişip duruşunu algılayız ama her birine tek tek dikkat ettiğimiz için ya da şuna ve buna bir arada baktığımız için landscape’i görmeyi henüz bilmiyoruz.

Daha doğrusu böyle tek bir görüş alanı içeriği artık duygularımızı etki altına alamaz. Bizim bilincimizin tek tek öğelerin ötesinde; bu öğelerin özel anlamlarına bağlı olmayan ve mekanik olarak onlardan oluşmayan, yeni bir bütünü; yeni bir birliği olmalı. Landscape önce budur.

Yanılmıyorsam, her türlü şeyin gelişi güzel bir parça toprağın üzerine yayılmış olması ve bunların dolaysız olarak görülmesi, landscape’i görünür kılmaz ve bunun nadiren farkına varılır.

Ben burada her şeyden önce landscape’i yaratan kendine özgü zihinsel süreci kendi ön koşullarının ve formlarının bazılarında yola çıkarak yorumlamaya çalışıyorum.

İlk olarak, doğayı taklit eden insan eseri bir yerin (ki bunlar caddeler, mağazalar ve otomobiller değil) doğaymış gibi görünmesi bu yeri doğa yapmaz.

Doğa denince, şeylerin sonsuz bağlamını, sürekli doğurmayı, formların yok olmasını, olmanın kendini zamansal ve mekansal varoluşun sürekliliğinde ifade eden, coşkun birliğini anlıyoruz.

Eğer bir gerçekliği doğa olarak tarif edersek, ya bir iç niteliği, gerçekliğin sanattan ve insan eliyle yaratılmış olandan; manevi ve tarihsel olandan farkını kastederiz ya da yaratılışın temsilcisi ve

sembolü olarak sayılması gerektiğini, yaratılışın akışının uğultusunu onda duyduğumuzu kastederiz.

“Bir parça doğa” aslında içsel bir çelişkidir, doğanın parçası yoktur, o her şeyin birliğidir ve tanelendiği anda artık o tane “doğa” değildir, çünkü o ancak sınırsız birliğin içerisinde, öteki toplu akıntının dalgası olarak “doğa” olabilir.

Landscape için, anlık veya sürekli bir menzilde sınır oldukça önemlidir; onun maddi temeli ya da tek tek parçaları genel olarak “doğa” sayılabilirler. Doğada her bir parça belirli varlığın tüm güç potansiyeli için ancak bir geçiş noktası olabilir. Landscape, bu doğanın o parçalanamaz bütünlüğünden belki görsel, belki estetik, belki keyfi, belki ruh hali uyarınca kendi-için-varlık; tekil ve karakterize edici bir bağlantısızlık talep eder.

Üzerinde duranlarla beraber bir parça yeri, landscape olarak görmek; orada gördüğümüz sadece bir kesit olduğu ve doğadaki birliğe sahip olamayacağı için doğadan sadece bir kesiti görmek demektir. Bu kesiti doğadaki gibi bütün olarak algılamak doğa kavramına yabancılaşmaktır.

Bu bana tinsel bir işmiş gibi görünüyor. İnsan bu tinsel işle Landscape kategorisinin içine olay döngüsünü katıyor. Bu kategori, kendi içinde, kendi kendine yetebilen olarak kapalı, buna rağmen bütünlüklü, sonsuzca sürekli yayılan, devamlı çoşan; sınırlarla çerçevelenmiştir ki bu sınırlar onun için ilahi birin, başka bir katmanda bulunan hissin içinde bulunmazlar.¹¹

Georg Simmel’in doğa ile landscape arasına koyduğu sınır ve buna rağmen ikisi arasında tarif ettiği ilişki metafizik yönleri ağır bassa da günümüzdeki landscape kavramının kapsamına uygun düşmektedir. Özellikle doğaya yabancılaşma tespiti, landscape fotoğrafının ideolojik temsilleri söz konusu olduğunda karşımıza çıkacak.

Bu her zaman landscape’ın kendi kendine getirdiği sınırlar etrafında döner ve çözülür; landscape, çekip koparılan, bağımsızlaşan, sonsuz bağlam etrafında karanlık bilginin içinden anlamlanan; bir insan eseri

¹¹ <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1913/landschaft.htm>

gibi; nesnel, kendinden sorumlu bir oluşum olarak orada duran ama zor ifade edilen bir bütünleşmişlikte; bütün ruhla, yaratıcısının tüm canlılığıyla sürdürülür, ondan taşınır ve her zaman hissedilebilir bir biçimde coşar.

Kendi derin varoluşunda ve anlamında bireyselliği bilmeyen doğa, bölünen ve bölünmüş olan özel birimleri aracılığıyla ve insanın plastik bakışıyla bireyselliğe dönüştür ki bu landscape'tir.

Genellikle asıl doğa duygusunun sözüm ona yeniçağda gelişmiş olduğu ve lirizmin, romantizmin vs. bundan türediği söylenir. Bence oldukça yüzeysel...

Dinlerin daha ilksel zamanları bana doğa için özel derin bir his olarak görünüyor.

Sadece özel bir oluşum olan Landscape hissi/algısı geç gelişmiştir çünkü onun yaratılışı doğanın birlikli duygusundan bir çekip koparma talep eder.

İçsel ve dışsal varlık biçimlerinin asıl bağlarının ve bağlılıklarının, birbirinden ayrılmış olan kendi mevcutluklarından koparılması; ortaçağ sonrası dünyanın bu büyük formülü, doğadaki landscape'i görmemizi sağladı.

Antik Çağ'da ve Ortaçağ'da Landscape için bir his olmaması şaşırtıcı değil. O zamanlar da nesnenin kendisi vardı. (ama henüz o ruhsal kararlılığında/kesinliğinde ve bağımsız şekillenişinde) Son kazancından sonra, landscape resmin doğuşu tescillendi ve tabiri caizse kapitalizmin kullanımına sunuldu.

Bütünün bir parçasının, bağımsızlaşan ve ona bir yasalılık gerektiren bağımsız bir bütün olması; bu belki de onun tamamen zihni, yeniçağda etkin olan, kültür sürecinin yönetimini ele geçiren, temel bir trajedisidir.

Bütün olmayı arzuladığı ve onun daha büyük bir bütüne olan aidiyeti o uzvun rolünü düzenlemek istediği için Düalizmin tüm halleri; içinde insanları, grupları ve oluşumları bütünleştiren ilişkilerin çeşitliliğinin içinden gözünü dikmiş bize doğru bakıyor.

Merkezimizin aynı anda hem içimizde hem de dışımızda olduğunu biliyoruz çünkü biz kendimiz ve eserlerimiz bütünlüğün elementleriyiz. Bu elementler bizden işbölümünün tek tarafılığını talep eder ama biz tamamlanmış, kendi kendine ayakta durabilen olmak isteriz.¹²

¹² A.g.m

Doğanın bireyselliğe dönüşümünü Landscape olarak tanımlayan Simmel resim üzerinden verdiği örneklerle ortaçağ sonrası ortaya çıkan ideolojilerin, kapitalist ideolojinin, doğa algısını etkileyişini ve buna bağlı olarak da landscape'in tüm bunlardan etkilenişini ortaya koymaktadır.

Sayırsız; sosyal, teknik, zihinsel ve ahlaki kavgalar ve iç çatışmalar çıkarken; doğanın aynı biçimi, bireysel, kapalı ve memnun landscape'in uzlaşık zenginliğini yaratır ve itirazsız bir şekilde doğanın tamamına ve onun birliğine, bütünlüğüne mahkûm kalır.

Ancak landscape'in, görünüşte ve hislerde canlı olan hayat gibi doğanın birliğinden koparak ve bununla oluşturulan yepyeni bir katmana aktarılmış özel bir yapı gibi öncelikle kendinden ve tüm yaşamdan açılarak oluştuğu inkâr edilemez.

Ama hangi yasanın böyle bir seçimi ve bileşimi belirlediğini de sormamız gerekir. Yani mesela bir kere bakmakla veya anlık ufkumuz dâhilinde görebildiğimiz, henüz hala Landscape değildir. Bu en fazla onun maddesi olabilir; yan yana konmuş bir kitap yığınının bir kütüphane olmaması gibi. Bu daha çok bir yerden veya bir yere gelmeksizin önce kesin ve standartlaştıran bir kavramın onu şekillendirerek içermesidir.

Sadece bilinçsizce etkili, landscape'i bu şekilde yaratan ve öyle kolayca ele geçmeyen bir formül...

Landscape'in malzemesi, sadece doğa onu öyle yarattığı için, öyle sonsuz çok çeşitlidir ki; onun şekilden şekle girebilen çıkış noktaları ve elementleri etki birimlerine birleştiren biçimleri çok değişken olacaklardır.

Landscape hakkında en azından yaklaşık bir sonuca ulaşabilmek için resim sanatına bakmak gerekir. Landscape eser tırmanarak devam etme ve süreci temizleme şeklinde oluşur. Bu sürecin içinde landscape'in tek tek doğal şeyleri bizim tüm salt izlenimlerimizden ortaya çıkar ve bu güdü sayesinde Landscape eser ortaya çıkar. Tüm problemimizin çözümü de bu güdüye bağlıdır.

Aynen sanatçının aracısızca verilen dünyanın karmakarışık akıntısı ve sonsuzluğundan bir parçayı sınırlandırması gibi. Bu parça, kendi anlamını kendinde bulan ve dünyayı bağlayan bağları kopartmış ve

kendi merkezinde tekrar bağlamış olan, anlamını ancak kendi içinde bulan ve dünyayı bağlayan bağları kopartmış ve kendi merkezinde yeniden bağlamış olan bütünlüğü yakalar ve sınırlandırır. Tıpkı bizim bir çayır, bir ev, bir nehir bir bulut kümesi yerine Landscape görür görmez, daha az ve aşağı bir ölçüde parça parça ve kısıtlı bir usulle yaptığımız gibi.

Bütün zihinsel ve üretken hayatın en derin belirlemelerinden biri burada ortaya çıkar.¹³

Kitaplar ve kütüphane arasındaki ilişkiyi doğa ve landscape arasında da gören Simmel aslında diyalektiğe bir gönderme yapmaktadır. Neyi landscape olarak göreceğimizi/neyi görmeyeceğimizi, bir manzaranın neresini, neden ve ne zaman çekeceğimizi belirleyen ideoloji oluşu gerçeğinin ayak seslerini alçak da olsa metinde de duymak mümkün.

Kültür olarak adlandırdığımız her şey, kendini dayatan; günlük, iç içe geçmiş, pratik ve öznel geçen hayatın ötesinde kendi kendine yeten bir berraklıkta olan bir dizi yapı içerir. Ben bunlara Bilim, Din ve Sanat diyorum.

Şüphesiz bunlar kendileri için oluşan, rastlantısal hayatlardan bozulan, çözülen fikir ve normların korunmasını ve kavramlaşmasını ister.

Oysa onları anlamak için daha doğru bir yol daha var.

Empirik, tabiri caizse ilkesel olmayan hayat, bu yapıların sürekli başlangıçlarını ve elementlerini içerir. Bu sürekli başlangıçlar ve elementler kendi fikirleri etrafında kristalize olan gelişim fikri için mücadele ederler.

Zihnin yaratış karmaşası ve herhangi bir içgüdü ve hedef çerçevesinde geçip giden hayatımız onun belli bölümlerini ele geçirir ve onu içine ekler.

Burada sürekli olmaya devam edeni değil, ters yönlendirilmiş olanı kastediyoruz.

¹³ A.g.m

1.3 İdeoloji

İdeoloji de tıpkı landscape gibi anlam yoğunluğu olan bir kavram. Farklı politik ve ideolojik görüşler ideolojiye dair farklı tanımlamalar yapmakta, bir kısmı için vazgeçilmez değerlendirilirken bazı diğerleri tarafından, yine bir ideolojik tercihin sonucu olacak şekilde, toptan lanetlenilmektedir. Elbette ki ideolojinin bu tezdeki kullanımını, muhaliflerini ideolojik olmakla suçlayan politikacının kullandığı şekliyle olmayacaktır.

Bütün sığ anlamlarından arındırıldığında bile ideoloji, birbiri ile yer yer çelişen, tıpkı landscape gibi, tarihin akışı içerisinde farklı toplumsal sınıflarca, farklı zaman dilimlerinde farklı şekillerde ifade edilmiş bir kavram. Belirli öğelerin varlığı, yokluğu, konumu, ağırlığı vs. dâhilinde landscape fotoğrafların taşıdığı ve aktardığı ideolojik anlamlardan bahsedebilmek için ideoloji derken neyi kastettiğimizi belirlemek durumundayız. Bu maksadı karşılamak için ideoloji konusunda çok sayıda eser üretmiş İngiliz düşünür Terry Eagleton'a başvurduğumuzda ideolojinin tanımlarına dair şöyle bir liste ile karşılaşmaktayız:

- (a) Toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci;
- (b) Belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi;
- (c) Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler;
- (d) Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler;
- (e) Sistematik şekilde çarpıtılan iletişim;
- (f) Özneye belirli bir konum sunan şey;

- (g) Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri;
- (h) Özdeşlik düşüncesi;
- (i) Toplumsal olarak zorunlu yanılsama;
- (j) Söylem ve iktidar konjonktürü;
- (k) Bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarında anlam verdikleri ortam [medium];
- (l) Eylem amaçlı inançlar kümesi;
- (m) Dilsel ve olgusal gerçekliğin birbirine karıştırılması;
- (n) Anlamsal [semyotik] kapanım;
- (o) İçinde, bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları vaz geçilmez ortam;
- (p) Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç; ¹⁴

Bu tanımlardan da görülebileceği üzere ideoloji; yanlış ve yanlış olmayan fikirlere işaret ederek tanımlanmıştır ve tanımlar arasında tutarsızlık bulunuyormuş gibi gözükmetedir. Bu tutarsızlığın sebeplerini, bu felsefi ve kuramsal tartışmayı bu tez dâhilinde ayrıntılandırmaya gerek yoktur. Bu sebeple bu tezde gösterge okunacağı, sembol yorumlanacağı ve hatta belki de üreticisi tarafından bilinçdışı (ya da bilinçli) bir şekilde yorumlanmış imgelere değinileceği için bu tanımların hem yanlış fikirler hem de yanlış olmayan fikirlere işaret edenlerini bir arada kullanılacak. Bu anlamda tutarsızlığa düşmemek veya çelişik sonuçlara varmamak adına var olan her türlü tanımı kapsayacak bir ideoloji çalışması yapmış Althusser'den yararlanılacak. Bilindiği gibi Althusser devlet teorisini, devlet aygıtı ve devlet iktidarı olmak üzere iki ayrı kavram üzerine inşa etmiştir. Devlet aygıtını da baskıcı devlet aygıtı ve devletin ideolojik aygıtları olmak üzere ikiye ayırmıştır. Ona göre baskıcı devlet aygıtı şunları kapsar: Hükümet, İdare, Ordu, Polis, Mahkemeler, Hapishaneler. Baskıcı devlet aygıtı daha çok kamusal alanlarda kendini gösterir. Adından da anlaşıldığı üzere birincil yöntemi baskıdır. Burada baskı fiziksel ve

¹⁴ Terry Eagleton, **ideoloji**, 18

fiziksel olmayan şiddet biçimlerine başvurma şeklinde karşımıza çıkabilir. Devletin ideolojik aygıtları ise; dinsel, okul, aile, hukuk, siyasal, sendikal, haberleşme ve kültürel olmak üzere daha özelleşmiştir ve kendini özel alanda gösterir. Şiddete ve baskıya değil ideolojiye öncelik vererek işlerler. Bu işleyiş farkı Althusser'i onları ayırmaya itmiştir. Elbette ki baskı aygıtının da değer dizilerine, buna bağlı olarak ideolojik içeriklere ihtiyacı vardır ve bazen aile veya hukuk kurumları da baskıyı hatta şiddeti kullanarak bireyleri biçimlendirmiş ya da güdülemiştir diyebiliriz fakat öncelik sıralarının farklı olduğu Althusser tarafından kesindir. Fransız filozofa göre sadece baskı aygıtıyla işleyen bir devlet ayakta kalmaz. Toplumun bu iktidara ve iktidardaki sınıfın maddi ve manevi ihtiyaçlarına, değer dizilerine ikna olmuş olması gerekir. Bu manevi ihtiyaçlar ve değer dizileri ise ideolojinin konusudur. Devletin ideolojik aygıtları, üretim ilişkilerinin yeniden üretimini sağlar ve bu anlamda devlet aygıtını koruyan bir kalkandır. Althusser'e göre Avrupa'da 16. yy'dan 18. yy'a kadar süren ideolojik mücadelenin "kiliseye karşı" olarak tanımlanmasının da sebebi devletin ideolojik aygıtlarının büyük bir kısmının kilisenin bünyesinde toplanmış olmasıydı. Dini işlevin yanı sıra okul, kültür ve haberleşme işlevlerini kendinde birleştirmiş olan kilise Fransız Devrimi'nin, devlet iktidarının, feodal aristokrasiden tüccar kapitalist burjuvaziye geçmesiyle beraber iki temel hedefinden biri olmuştu. Devrimin hedefi kiliseydi fakat devrim sona erdiğinde ne din ne aile ne okul ne de hukuk ortadan kalkmıştı yani devletin ideolojik aygıtları başka biçimlerde varlığını sürdürüyordu. Çünkü ideoloji, Althusser'e göre yanlış veya doğru değil, maddi, tarihsiz, temsili bir şeydir. Her üretim ilişkisinde bir egemen ideoloji vardır ve o üretim ilişkisinde iktidarda olan sınıf ideolojiyi kendine göre biçimlendirir.¹⁵ Yine Althusser'in aktarımına göre Aziz Pavlus, "varlığa, harekete ve yaşama ancak logos içinde yani ideoloji içinde sahip olabiliriz" demiştir. Logos:

Herakleitos'a göre; evrenin altında yatan, onu ayakta tutan düzenleyici ilke; Platon ve Aristoteles'e göre; bir şeyi anlaşılır kılan mantıksal temel, dayanak; temellendirme; Stoacılar'a göre; doğayla uyum içinde

¹⁵ Lois Althusser, İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, 50-60

yaşama düsturu, ahlak değerlerinin biricik kaynağı; Gorgias'a göre ise; sözün gücü, aydınlatmaya değil de ikna etmeye yönelik sözün karşı durulamaz gücü¹⁶

olarak tanımlanmaktadır. Egemen ideoloji veya muhalif ideolojilerin varlığı buradan kaynaklanmaktadır. Devlet kendi ihtiyaçlarını güvence altına alabilmek için değer silsilelerini bir mantıksal dayanağa oturtmak zorundadır, ikna edici olmak zorundadır ve bunu her gün yeniden ve sil baştan yapamayacağı için bu değer dizgelerini, ilkeleri yani yarattığı bilinci kurumsallaştırmak zorundadır. Bu sadece toplumu kontrol altında tutmak ve baskı altına almak için değil, kendini de yeniden üretebilmek için zorunludur. Devlet ve iktidardaki sınıf yoktan ideoloji üretmez, var olan ideolojiyi kendine uyumlu hale getirir ve bu manipüle edilmiş değerlerle bir bilinç yaratır. Bu bilinci doğru bilinç olarak kabul ettirir ve bunun böyle kalması için de mücadele eder. Bu bağlamda biz de ideolojiyi ne manipüle edilmiş bilinçten doğma yanlış fikirler olarak ne de muhalif kimliğinden kaynaklı koşulsuz doğru fikirler olarak almayacağız. “Her şey ideolojiktir” abartmasına da düşmemek gerektiğini de vurgulamak için Eagleton'a dönelim:

Her şeyi kuşatan bir sözcük kesin sınırlarını yitirir ve yavaş yavaş içi boş bir nesneye dönüşür. Bir terimin bir anlama sahip olabilmesi için belirli koşullarda nelerin onun dışında kaldığının belirlenmesinin olanaklı olması gerekir. (...) ideoloji teriminin gücü bütün bir toplumsal yaşam biçimi için bir biçimde merkezi önem taşıyan iktidar mücadeleleri ile böyle bir önem taşımayan iktidar mücadeleleri arasında ayırım yapabilme kapasitesinde yatar.¹⁷

¹⁶ Abdülbaki Güçlü – Erkan Uzun, Felsefe sözlüğü, 899

¹⁷ Terry Eagleton, **İdeoloji**, 26

Burgen de Althusser'in ideoloji kuramını şöyle özetler:

Althusser için ideoloji, 'yanlış bilinç' değildir (...) Pratik sosyal faaliyetlerden, gündelik hayatın ilişkilerinden ayrılamaz. Bu nedenle, her ne olursa olsun komünist toplumlar dâhil bütün toplumlar için gerekli bir durumdur. İdeoloji, tarihsel yapısı olan, topluma rol veren, süreç içinde erkeklerin ve kadınların üzerinde oynanan (kendi mantığı ve zorlukları olan) bir sistemdir. Althusser bireyin hümanistliğini reddeder. Mükemmel insandan elde edilen şey, (Marksist hümanizmde kapitalizm altında 'yabancılaşmış' olarak tanımlanan) özdür. Bireyin, bilgiyi deney yoluyla elde ettiği fikrine karşı çıkar. Deneyimde, dünya kendisini nasılsa duyular aracılığıyla öyle sunar. Althusser için özne ve deneyimleri, yansılardan oluşturulur: DİA, öznenin kendisini yanlış tanımladığı, özneliğin ayna görevini gördüğü bir resim yapar.¹⁸

Buradan da anlaşılacağı üzere ideoloji olgusu bir yerde, devletin ideolojik aygıtları tarafından manipüle edilmiş ideoloji ise, başka bir yerde durmaktadır. Bu bağlamda bir eserin ideolojik olması doğasından kaynaklanır fakat hangi ideolojik temel üzerine inşa edildiği (bilinçli, zorunlu ya da farkında olmaksızın seçilmiş bir ideolojik temel) bu tezde, temellendirilerek tartışılacaktır.

¹⁸ Victor Burgen, **Fotoğrafı Düşünmek**, 11

BÖLÜM 2: LANDSCAPE'İN İDEOLOJİ İLE İLİŞKİSİ

Landscape fotoğrafının ideolojik temsillerini irdelemek için öncelikle 1. Bölüm'de değindiğimiz kapsamıyla landscape'i kuramsal olarak ele almalı ve ideoloji ile ilişkisini irdelemeliyiz. Landscape üzerine söz konusu kuramsal arayışta karşımıza ilk çıkacak kavramlar mekân ve uzamdır. W.J.T. Mitchell, editörlüğünü yaptığı *Landscape and Power* isimli kitabın önsöz bölümünde şöyle bir niteleme yapar:

Bu konuya dair hem fenomenolojik hem de tarihsel materyalist geleneklerde, uzam ve mekân kritik terimlerdir ve landscape uzam ve mekânın gerçek özelliklerinin estetik bir çerçevelemesi olarak kabul edilir. Burada David Harvey'in çalışması örnek olarak alınabilir. Harvey, Gaston Bachelard ve Martin Heidegger tarafından örneklendirilen fenomenolojik ve deneyimsel gelenekle, Henri Lefebvre, Michel de Certeau ve Michel Foucault tarafından temsil edilen Marksist geleneği sentezlemeye kalkışır. Bu gelenekler, aralarındaki sayısız ayrıma rağmen, analizin temel kategorileri olarak "uzam" ve "mekan"ın önceliği konusunda hemfikirdir. Landscape görelilik olarak daha az analiz edilmiştir. Landscape, öncelikli olarak resim ile ilgilenen sanat tarihçilerine ya da J.B. Jackson gibi kültürel coğrafyacılar bırakılmıştır. Bildiğim kadarıyla bu üç terimi kavramsal bir totalite olarak ele alan kimse olmamıştır.¹⁹

Mitchell'e göre konuya en doğrudan giriş Michel de Certeau'nın uzam (espace) ve mekân (lieu) için yaptığı ikili ayrım üzerinden yapılabilir. Buna göre mekân

¹⁹ W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, viii

“durağanlık”, “nizami olanın kanunu” ve tekil, belirli yer ile eşleşirken, uzam kısaca “uygulanmış mekan”dır.²⁰ Bu ikili yaklaşımın üzerine inşa edilen benzer ayrımların sonunda uzam; sayılar, yokluk, ölçüm, gözetleme ve kontrol ile ilişkilendirirken mekân; katı, karmaşık ve haritalandırma ve betimlemenin uzamsal kodları altındaki duyumsal varoluşu elinde tutmaktadır.²¹

Alana bu ikili yaklaşımın aksine Henri Lefebvre’ın *Production of Space* kitabında üçlü bir kavramsal örgütlenmede ısrar edilir ve ayrım “algılanan, tasarlanan ve yaşanan uzam” olarak tanımlanır.²² Mitchell ise bu üçlemeyi kendi iddiasına göre kabaca karşılık gelecek şekilde “uzam, mekân ve landscape” şeklinde yapar.²³

Eğer mekân belirli bir yere, uzam; hareketlerle, eylemlerle, anlatılarla ve göstergelerle etkinleştirilmiş bir “uygulanmış mekân” ve landscape de söz konusu mekânın görsel ya da “bakış” olarak karşımıza çıkmasıysa, uzam, mekân ve landscape’i bir diyalektik üçleme, çeşitli açılardan etkinleştirilebilecek bir kavramsal yapı olarak ele alabiliriz. Central Park, New York City’de, dolayısıyla dünyanın belirli bir yerindedir; sayısız etkinliğin ve uygulamanın mekândır ve piktoryal tablolar ya da Avrupa landscape resimlerinden türetilmiş bir “landscape” olarak tüketilir (ve tüketilmek üzere tasarlanmıştır). Bu terimlerin hiçbiri mantıksal ya da kronolojik olarak bir diğerini öncülemez: Mekânı üreten ya da değiştiren uzamsal etkinliklerden ya da bazı uzamsal etkinliklere müsaade edip bazılarına izin vermeyen mekân özelliklerinden bahsedebiliriz. Landscape bir mekânla yapılan ilk bilişsel karşılaşma ve mekânın uzamsal vektörlerinin idrakı olarak değerlendirilebilir (böylelikle, bir landscape’in takdiri anlatı izlerinin ya da sembolik özelliklerinin okuması -ya da okunamamasını- içerebilir).²⁴

²⁰ W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, viii

²¹ A.g.k, ix

²² A.g.k, ix

²³ A.g.k, x

²⁴ A.g.k, x

Bahsi geçen okuma bu tezin ana iddiası açısından özellikle kıymetlidir. Anlatı izleri ve sembolik özellikler olarak tasvir edilen şeylerin okuması ya da okunamaması, landscape fotoğraflarını ideolojik bir temelle değerlendirirken başvuracağımız referanslara işaret etmektedir. Söz konusu inceleme 3. Bölüm’de işleneceği için konuyu şimdilik bırakmakta ve temel kavramlar üzerinden devam etmekte fayda var.

Mitchell maksadının uzam, mekân ve landscape’i Lacancı bir bakışla sembolik, gerçek ve sanal olarak katı bir şekilde tanımlamak yerine kavramların diyalektik bir ilişki içerisinde alınmasını önemini vurgulayarak şöyle der:

Burada amaç, bu terimlere gömülmüş kuramın yerel kaynaklarını çözmek, Heidegger’in tabiri ile “meta-dilimizi dinlemektir”. Bunu yapmak zorundayız çünkü bu terimlerin birbiri ile ilişkilendirilmesi sonucu oluşmuş “alan” ya da “başlıklar”ı nasıl isimlendireceğimizi kelimenin gerçek anlamıyla bilmiyoruz. Kültürel ya da beşeri coğrafyadan mı bahsediyoruz? Peyzaj mimarisinden, çevre çalışmalarından ya da derin ekolojiden mi? Sanat, edebiyat ya da medya tarihinden mi? Bu terimlerden her hangi birinin etrafında dönen tartışmaları sabitlemeye çalışmak, örneğin “uzam”ı temel kavram olarak ele almak ve diğer ikisine türetilmiş nitelemeler olarak muamele etmek, tartışmayı metalaştırıp verimsizleştirme eğilimi yaratıyor. Daha iyisi, zannımca, konunun (Lefebvre’nin ısrar ettiği şekilde) üçgenleştirilmesi ile başlamaktır. Böylesi bir tavır bilişsel haritadaki bazı temel süreçlerin yansımaları, algısal ve kavramsal herhangi bir alanda yolunuzu bulmanın bir yolu olabilir. Bizim (kelime anlamı ile mekân olarak algılanan) “başlık”ımız böylelikle uzam/mekân/landscape’in birleşik bir sorun ve diyalektik bir süreç olarak ele alınmasını dayatır.²⁵

²⁵ A.g.k, xi

Burada özellikle dikkat edilmesi gereken nokta landscape kavramının sadece görsel sanatlar kapsamında ele alındığı görece yüzeysel yaklaşımın aksine Mitchell'ın "alan" ve "başlık"ları aşan genel bir uzamsal kuramın ele alınmasına yaptığı özel vurgudur. İlk bakışta birbirinden ayrı görünen branşların bir uzam kuramı etrafında örgütlenmesi ve kesiştikleri noktanın landscape olması bizi özellikle ilgilendiriyor. Birden fazla branşta karşılık bulan bir kavram olarak landscape, tıpkı etimolojisini açıklarken de ortaya çıktığı gibi, tarihsel bir özellik taşımaktadır. Tarihsel akışı içerisinde son yüzyılı değerlendirerek Mitchell şöyle bir tespitte bulunur:

Landscape çalışmaları bu yüzyılda iki büyük kayma yaşadı. Modernizm ile ilişkili ilki, landscape tarihini öncelikli olarak landscape resminin tarihine dayandırarak okumaya ve bu tarihi görsel alanın arıtımına doğru yol alan ilerlemeci bir hareket olarak anlatılaştırmaya kalkışır. Post-modernizm ile ilişkili olan ikincisi ise, resmin ve saf biçimsel görselliğin rolünü, landscape'e psikolojik ve ideolojik temaların alegorileri olarak yaklaşan göstergebilim ve hermeneutik yaklaşım lehine olacak bir şekilde merkezin dışına atar.²⁶

Claude Minca bahsi geçen kaymalardan ilkinde aristokratik *ancien regime*'in ve epistemolojisinin ilerici bir şekilde sökülüp yerine Doğaya ve dünyaya nötr ve bilimsel bir bakışın konulduğundan bahseder.²⁷ Bu adlı adınca Aydınlanma'nın ardından gelen Fransız Devrimi'nin sebep olduğu bir kaymadır. Dini düşünce tarafından iktidarı pekiştirilen aristokrasinin elinden iktidarı alıp yerine bilimin aydınlığını koyan burjuvazi tarih sahnesine yöneten sınıf olarak çıkarken, insanı kendi kaderine hâkim yeni bir özne olarak tanımlamıştır. Yine Minca'nın sözleriyle aktaracak olursak, söz konusu modern özne "stratejik ve perspektivist konumu sayesinde araziyi "okuma" becerisinde, önünde uzanan uzama bakan ve görsel olana

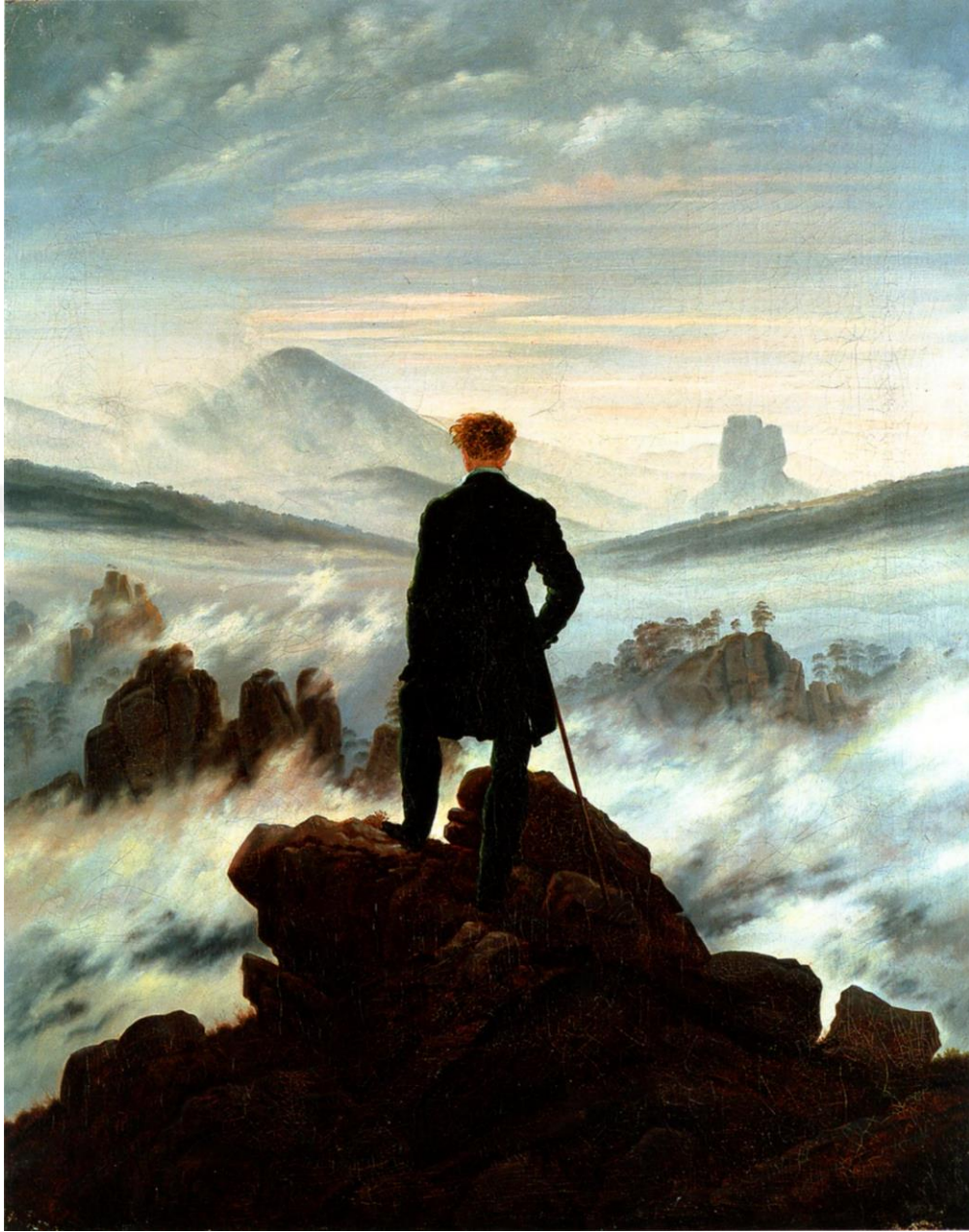
²⁶ W.J.T Mitchell, **Landscape and Power**, 1

²⁷ Claude Minca, **The cultural geographies of landscape**, 57

mutlak bir öncelik atayan, landscape perspektifinin yorumlayıcı lensi ile donatılmış bir şekilde belirli bir toprak parçasına *anlam, düzen, değer* atama becerisindedir.”²⁸ Söz konusu şekliyle moderniteyi ve onun uzamsal teorilerini anlamak için Minca örnek olarak, Alman ressam Caspar David Friedrich’in *Wanderer above a Sea of Fog* isimli tablosunu gösterir. “Batı düşüncesindeki landscape kavramının bilimsel tarihindeki kritik geçişi gösteren” bu tablo “landscape’in öznesi”ni güçlü bir şekilde betimler.²⁹

²⁸ A.g.m, 57

²⁹ A.g.m, 55



Görsel 2.1 Wanderer above a Sea of Fog (1818) Caspar David Friedrich

Alışlagelmiş landscape resimlerinin aksine bu tabloda Friedrich, landscape ile temas halinde olan özneyi de gösterir. Yüksekteki hâkim konumuyla bu şehirli beyefendi önünde uzanan landscape'e bakar ancak tablonun izleyicilerinin edilgen

konumunun aksine o landscape'i aynı zamanda belirleyen etken bir rol ile landscape'in içindedir.³⁰

Bu tam da kaderini Tanrı'nın elinden alıp, dünyayı kökünden değiştirip onu ileri taşıyacak, karşısına çıkan durum veya olayları bilimsel olarak ele alıp çözümleyecek devrimci burjuva figürüdür. Minca, Franco Farinelli'ye de referans göstererek bu andan itibaren landscape'in öznesinin kaybolma eğiliminde olduğu tespitini yapar. Landscape gittikçe insandan arınır ya da sahnedeki nesnelere misali insan figürleri barındırır hale gelir.³¹ Minca bu tespiti yapmakta, ancak sebebini açıklamamaktadır. Oysa aynı tarihsel bakışa sadık kalınarak incelendiğinde değişen şeyin kendi iktidarını korumak adına ilerici karakterinden feragat eden burjuvazi olduğu görülebilir.

Burjuvaziyi hâkim sınıf olarak tarih sahnesine çıkartan ilerleme fikri, Devrim'den sonra burjuvazinin kendi iktidarı için tehdit oluşturur hale gelir. İdeoloji başlığını incelerken bahsettiğimiz gibi, mevcut sistemin devamını sağlayan ideolojik aygıt, tamamen ortadan kaldırılmamış, onun yerine burjuvazinin ihtiyaçlarına göre yeniden şekillenmiştir. Gücünü Tanrıdan ve devletten alan kan bağına dayalı aristokratik iktidar alaşağı edilmiş fakat ne aile ne kilise ne de bir başka ideolojik araç tamamen ortadan kalkmış, tam tersine mevcut ideolojik kurumlar burjuvazinin ihtiyaç ve isteklerine göre tekrar şekillendirilmiştir.

³⁰ A.g.m, 55

³¹ A.g.m, 55

Bu noktada özellikle dikkate değer olansa Aydınlanma ile eşleşmiş olarak anılan burjuvazinin, tarihin farklı kesitlerinde nasıl aynı konuda farklı temsiliyetlere ihtiyaç duyduğudur. Teknolojinin ve bilimin üstünlüğü, insanın kendi iradesini ele alması, hurafelerden arınma vb. düşüncelerin motor gücü olarak değerlendirilen burjuvazi, ideolojinin tanımına dair yaptığımız incelemede karşımıza çıkan çok sayıdaki tanımın önemli bir kısmına karşılık gelecek bir ideolojik hat örmüştür. İktidarı almak için geliştirilen ideolojik ihtiyaçlar ile ele geçirilen iktidarı korumak için gerekli ideoloji elbette farklılık gösterecektir. Landscape’te figürün azalan varlığı da bu farklılık üzerinden okunabilir.

Mitchell’in bahsettiği kaymalardan ilkinin içerdiği, landscape’in görsel bir düzeyde ve ilerici bir anlatı olarak incelenmesi fikri de bu tarihsel dönüşüm üzerinden okunmalıdır. Cosgrove’un da belirttiği gibi özellikle İngiliz Marksist tarihçiler bu durumu “feodalizmden kapitalizme geçiş” üzerinden anlamlandırdılar.³² Cosgrove bu yaklaşımı *Social Formation and Symbolic Landscape* isimli kitabında detaylandırarak bu süreci anlamlandırmaya yönelik üç modelin varlığından bahseder.³³ Bunlar sırasıyla ekolojik/demografik model, ticari model ve sınıf mücadelesi modelidir.³⁴ Feodalizmden kapitalizme hangi gerekçelerle ve hangi itkilerin eseri olarak geçildiği konusu elbette ki bu tezin kapsamını aşmaktadır fakat söz konusu değişim hemen hemen her şeyin olduğu gibi uzamın, mekânın ve landscape’in de nasıl algılandığını radikal bir şekilde değiştirmiştir.

Minca bu durumu değerlendirirken İtalyan Rönesans’ı ile landscape’e dair oluşan estetik algının, yükselmekte olan Avrupa burjuvazisi tarafından sözde apolitik

³² Denis Cosgrove, **Landscape Theory**, 22

³³ Denis Cosgrove, **Social Formation and Symbolic Landscape**, 48

³⁴ A.g.k, 48

bir bilimsel uslamlama ile eşleştirildiğinden bahseder. “Landscape fikri aslında, yeni burjuvazinin bilgi yapısı ve onun sürmekte olan ulus-devletin “icadı” için gereken meşrulaştırma zorunluluğu arasındaki, bilimsel uslamlama ile *raison d’etat* arasındaki, tavize dayalı uzlaşmanın ürünlerinden sadece bir tanesidir. Araziyi ve ona atfedilen anlamları/değerleri nasıl tasavvur ettiğimiz hakkında hala ağırlığı olan bir uzlaşmadır bu.”³⁵ Aslında Minca bu betimlemeyle beraber doğrudan ideolojiler alanına girmektedir. “Sözde apolitik” ve “raison d’etat” (devlet çıkarı) bu yöndeki iki anahtar kavramı oluşturuyor. Bilimin (diğer pek çok şey gibi) apolitik bir nötrlük içerdiğini iddia etmek, iktidarını Fransız Devrimi’ne yol açacak şekilde toplumun genel politizasyonuna borçlu olan burjuvazi için dikkate alınması gereken bir duruştur. Proletarya ile kurduğu ittifakın sonucu ele geçirdiği iktidarı, yine proletaryanın kuracağı bir başka sınıfsal ittifaka yitirme korkusu ile burjuvazi, başında olduğu ulus-devletin çıkarlarını bütün toplumsal kesimlerin çıkarı olarak sunarak (ideoloji) kendi iktidarını savunmaya almıştır.

Minca, Farinelli’den yaptığı alıntıyla, modern coğrafyanın “kurucu atası” olarak betimlediği Alexander von Humboldt sayesinde landscape’in estetik bir kavramdan bilimsel bir kavrama doğru dönüşüm gösterdiğinden bahseder. Humboldt sayesinde landscape kavramı “sanatsal ve şairane duyarlılıktan (aristokratik iktidar tarafından burjuvaziye teslim edilen tek bilgi biçimi), bilgi tarihi içinde tamamen özgün bir anlam kazanarak, dünyanın tanımına doğru değişir.”³⁶ Aristokratik iktidarın burjuvazinin belirlenimine bıraktığı sanatsal bilgi kavramı Batılı anlamda landscape resminin ortaya çıkışı ve yükselişi üzerine varılan fikir birliğiyle beraber değerlendirildiğinde bizi, ilgi çekici bir başka tarihsel eşleşmeyle baş başa bırakmaktadır. Cosgrove’dan alıntılacak olursak:

³⁵ Claudio Minca, *The touristic landscape paradox*, 435

³⁶ A.g.m, 435

Doğadan sahnelerin resmedilmesi ya da hayali olarak betimlenmesi fikrinin, bahsi geçen yerin vahşiliği ya da insanlaştırılmasından bağımsız bir şekilde, sanatsal kompozisyonlarda ana konu olarak var olması Avrupa’da çok özgün bir tarihe sahiptir. Landscape resmi kabul edilir bir janr olarak 15. yy Avrupa’sının ekonomik olarak en ileri, nüfus olarak en yoğun ve fazlasıyla şehirleşmiş bölgelerinde ortaya çıkmıştır: Flanders ve Kuzey İtalya.³⁷

Söz konusu coğrafya ve zaman aralığı aynı zamanda burjuvazinin bir sınıf olarak tarih sahnesine çıkmasına da şahit olmuştur. Tarıma dayalı feodal üretim biçiminin ihtiyaç duyduğu yaşam alanı örgütlenmesi, tarıma elverişli bölgelerin üzerindeki askeri ve hukuki yapılanmalar olarak kendisini göstermiştir. Tatlı su kaynağına yakın kurulmuş, tarımsal bölgelere hâkim, ele geçirmeye kalkışacak düşmana ve hâkimiyeti altında yaşayan topluma karşı bir korku nesnesi şeklindeki varlıklarıyla kaleler, aristokrasinin mekânsal iktidarını tanımlamaktaydı. İtalyan şehir devletleri ya da Flanders söz konusu olduğunda ise, doğrudan tarım temelli artı değer getirdiği ekonomik gücün aksine, deniz aşırı ticaret ile elde edilen sermaye (kapital) birikimi, sonradan burjuvazi halini alacak şehirli tüccar sınıfın hem politik hem de ekonomik anlamda güçlenmesine olanak tanımıştır. Dilimizde de feodal kelimesine karşılık olarak *derebeyi*, burjuva kelimesine karşılık olarak ise *kentsoylu* kelimesi mekâna dayalı bu temel ilişkinin işaretlerini barındırır.

Aynı coğrafya ve zaman aralığının Rönesans’ı ve onun en önemli “buluşu” lineer perspektifi de doğurduğunu hatırlamak bu noktada önemli olacaktır. Bütün bu tarihsel gerçeklerden hareketle denebilir ki burjuvazi, landscape, Rönesans ve lineer perspektif birbirinin çağdaşı, hatta kardeşidir. Avrupa’da her biri ayrı öneme sahip Aydınlanma, Reform, Devrim silsilesinin tarihsel kökleri burada yatmaktadır ve aynı rota insanlığı Modernizm’e ulaştırmıştır. Mitchell landscape çalışmalarında yaşanan

³⁷ Denis Cosgrove, **Social Formation and Symbolic Landscape**, 20

temel iki kaymadan ilkinii modernizmle ilişkilendirmişti.³⁸ Bu noktada tekrar Cosgrove’a dönecek olursak:

“Modern olmak” arazi ile kurulan ilişkiyi, sadece mülkiyet biçimlerini değiştirmenin gerçekleştireceğinden daha karmaşık şekillerde değiştirmiştir: Örneğin, gelişen laiklik ve kişisel kurtuluşun çalışmak üzerinden gerçekleşeceğine dair Protestan inancın, arazinin ve mineral kaynaklarının kapitalist mülkiyet olarak sömürülmesine karşı tutumun değişmesinde önemli bir rol oynamış olabilir.³⁹

Cosgrove’un tespit ettiği karmaşıklık aslında ideolojinin eseridir. Dinde yaşanan reform, bir zamanlar Roma Katolik Kilisesi’nin iktidarına karşı yürütülen mücadelede galip gelmiş burjuvazinin rakibinin elindeki en önemli ideolojik kozu boşa çıkarmasının ürünüdür. İtiraz edilemeyecek derecede önemli bir teknik gelişme olan matbaanın keşfi, yine bilim ve teknik üzerinden doğanın ve insanın kendi iradesinin hâkimi olma fikri üzerine inşa edilen Aydınlanma’nın bir sonucudur ve Kilise ve Kral’ın gücünün önemli bir kısmının yaslandığı Katolik inancın sorgulanır hale gelmesiyle eşleştiğinde, Protestan inancın doğması kaçınılmaz olmuştur. Cosgrove’un da işaret ettiği, yoğun çalışma üzerinden kurtuluşa ulaşma fikrinin, sanayileşme dâhilinde toprağın, kaynağın, insan emeğinin mümkün olduğunca sömürülmesi üzerine inşa edilen Kapitalizm’in ihtiyaçlarıyla örtüşüyor olması basit bir tesadüften çok bir sebep-sonuç ilişkisine işaret etmektedir. Bu anlamda Cosgrove’un mülkiyet biçiminin değişmesi olarak işaret ettiği sebep, araziyle kurulan ilişkinin değişmesini açıklamak için yeterlidir. Coğrafyanın ve toplumun kendi özgünlüklerine göre laiklik, Anglikan Kilisesi ya da Protestanlık olarak karşımıza çıkan olgular, defalarca andığımız aristokrasi ve burjuvazi arasındaki iktidar savaşının doğrudan belirlenimi içindedir. Bir ideoloji olarak kullanışlılığını

³⁸ Bkz. 22

³⁹ Rachael Ziady DeLue – James Elkins, **Landscape Theory**, 24

ispatlamış dini düşünce bu anlamda burjuvazinin bayraktarlığını yaptığı Modernizm dâhilinde de kendine yer bulmuştur.

Moderniteye dair yapılan bu tespit bir karşıtlık ve gerilim içermektedir. Bu çelişkililik hali yalnızca bu başlıkta değil, hepsi modernizm ile ilişkilendirilen sayısız -izm'in birbirlerine zıtlıklarında da görülmektedir.

Modernite epistemolojik bir savaş alanı, etrafımızdaki dünyayı çerçevelemenin ve ondan anlam çıkarmanın bir yolu olarak tasarlanmıştır. Modernizm bir dönem olarak gerilim ve paradokslarla, romantizm ve pozitivizmle, ulusalcılık ve kozmopolitanizmle, soğuk katı haritalarla fakat aynı zamanda kültür ve hislerin coğrafyasıyla geçilmiştir. Bunların hepsi ulus devlet diye adlandırdığımız olağanüstü uzamsal formasyonun kuruluşunda eşit derecede önemli unsurlardır.⁴⁰

Ulus devlet kavramı bir kez daha karşımıza çıktığına göre ulus devletin uzama ve landscape'e bakış üzerindeki etkilerini incelemeye geri dönebiliriz. Minca'dan alıntılarken bahsi geçen bilimsel usamlama ile devlet çıkarı arasındaki gerilim ve tavize dayalı uzlaşma, Farinelli'ye göre

18. yy'ın ikinci yarısında Prusya burjuvazisinin etkisinin artmasıyla ve "eski" aristokratik devlet ile yeni burjuva iktidarı arasındaki uzlaşma ile sona ermektedir. Bu uzlaşma, devletin kartografik usamlama(n)ması biçimindeki coğrafi uygulamaya geri dönüşe şahit olacaktır. Devletin

⁴⁰ Claude Minca, *The cultural geographies of landscape*, 51

yeni (burjuva) coğrafyası, bütün çabasını ulusal uzamın geometrik görüntüsünün yeniden üretimi ve meşrulaştırmasına vererek, kesin bir şekilde, teorik hak iddiasını ve çabasını terk edecektir. Gerçekten de, ortaya çıkmakta olan burjuva ulus devleti, beher mekânı (kartografik) uzama indirgeyecek ve coğrafi ‘nesnelere’ ve onların ilgili temsilleri arasındaki ayırmadan bihaber bir coğrafi bilgiye ihtiyaç duymaktaydı.⁴¹

Yine Minca’dan yapılan bir başka alıntı, bize burjuvazinin Rönesans’ta oluşan estetik temelli landscape algısının yerine sözde apolitik bir bilimsel uslamlamaya dayalı bir landscape algısını yerleştirdiğinden bahsetmişti. Burada ise, bir bilim dalı olarak coğrafyanın nasıl iktidar tarafından tarif edilip sınırlandırıldığı somut örneği ortaya çıkıyor. Sınır tanımaz bir öğrenme ve sorgulama isteği içeren bilim, önce Ortaçağ epistemolojisinin yıkılmasında aktif olarak kullanılmış, sonrasında ise devleti ele geçirmiş burjuva tarafından kendi icadı olan ulus-devletin varlığını anlamlandıracak sınırlara hapsedilmiştir. Burjuvazi de tıpkı kendinden önceki aristokrasi gibi, bilgiyi sınıf çıkarlarını ve iktidarını korumak ve pekiştirmek için kullanmaya başlamıştır. Alıntının ikinci cümlesinde bahsi geçen “geri dönüş” kalıbı tam da bu olguya işaret etmektedir.

Landscape’e dair Batılı düşünceler politik olarak yüklüdür. Bunlar perspektif hakkında, gözlemci ve gözlemlenen arasındaki mesafe hakkında fikirler içerir. Gözlemci etken, gözlemlenen edilgendir. 16. yy’ın sonunda resmin belirli bir tipini belirten kelime, sonrasında belirli bir bakma biçimini kapsar ve nihayetinde görüntünün fiziksel olarak peyzajlanmasını (landscaping) içerir hale gelir. Görüntü olarak beliren fakat gerçekte toplumsal ve ekonomik ilişkilerin yeniden örgütlenmesine işaret eden sınıf temelli bir dayatmadır. Emek hem estetik hem de fiziksel olarak görüşten uzaklaştırılmış ve peyzajlanmış mülk, fabrika ve kolonyal plantasyon arasındaki ilişki tatmin edici bir şekilde gizlenmiştir.⁴²

⁴¹ Claudio Minca, *The touristic landscape paradox*, 436

⁴² Barbara Bender, *Time and Landscape*, 105

Bu noktada ortaya tez boyunca şimdiye kadar doğrudan değinilmeyen bir kavram olarak kolonyalizm çıkmakta. Minca'dan alıntılarken coğrafya biliminin Prusya burjuvazisi tarafından nasıl herhangi bir mekânı kartografik uzama indirgeyecek bir çerçeveye hapsettiğinden bahsedilmişti. Bu evrensellik iddiası hakim olunan toprakların ulus devlet adı altında konsolide edilmesine hizmet ettiği gibi, dünyanın uzak köşelerindeki kaynakların, ticari ürünlerin sömürülmesinde de gerekçe olarak kullanılmıştır. Bilim ve teknikle donanmış, askeri anlamda üstün Avrupalı, genişlemeyi kaçınılmaz ve tarihsel ilerlemeye dayalı bir gelişim olarak sunmuş, “kültür” ve “uygarlık”ın “doğal” olana doğru yayılması sürecinin kendisini “doğal” olarak betimlemiştir.⁴³ Eagleton'dan ideolojinin tanımlarına dair yaptığımız alıntıda son maddede ideoloji, “toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç” olarak tanımlanmıştı. Avrupa'nın dünyanın geri kalanını, insanlık tarihinin en kara lekelerinden bir tanesi haline gelecek şekilde sömürmesini, ilerlemenin bir gereği ve kaçınılmaz doğal bir süreç olarak sunması tam da bu “doğallaştırma”ya denk düşmektedir. Doğallaştırma hakkında Cosgrove'a dönecek olursak:

Landscape otoritesinin büyük bir bölümünü bir yazarın “ikiyüzlülük” dediği, tarihsel olarak belirlenmiş toplumsal ilişkilerin “doğa”nın pürüzsüz ve estetik görüntüsünün arkasına gizleme becerisinden alır. Landscape, derin bir şekilde kültürel olanı “doğallaştırır”. Örneğin, manikürlenmiş otlakları, koruları ve yansıtıcı gölleriyle İngiliz landscape'i “güzellik hatları”nın altında kamu hakları ve özel mülk arasındaki yoğun ve genellikle şiddetli toplumsal mücadeleyi gizler; Fransız sanatçı Paul Gauguin ve sayısı turist tarafından tasvir edildiği gibi, doğal bereketi ve verimliliği ile bir tropik ada görüntüsü, aşikâr doğallığı ile kolonyal baskıyı, hastalığı ve hırpani cinselliği maskeler.⁴⁴

⁴³ W.J.T. Mitchell, **Landscape and Power**, 17

⁴⁴ Denis Cosgrove, **Landscape and Landschaft**, 61

Daha önce bahsettiğimiz Landscape üzerine gerçekleştirilen sanat seminerinde Jacob Wamberg benzer bir tespit yapar:

Landscape'e dair Ortaçağ sonrası algının önemli bir kısmı, ideolojiden kaçmak ve iktidar kısıtlamalarından bağımsız doğal bir mekâna varmak üzerinedir. Bir anlamda ideolojiden kaçmanın ideolojisi mevcuttur. Buna rağmen landscape çalışmaları her zaman ideolojiler uzamında serpilecektir. Klasik antikitede bile, Latin *sacral-idyllic* resimleri ideolojik kaygılarla düzenlenmişlerdi: Sipariş verenler, kendilerinin kaçmaya çalıştığı kültürü yaratan köle emeğinin izlerinin baskılanmasını istemiş, dolayısıyla mısır tarlaları ve diğer Altın Çağ sonrası izlerden kaçınmışlardır.⁴⁵

Görüldüğü üzere landscape'in doğa ile olan yakın ilişkisi, onun görsel temsillerinin her zaman mevcut ekonomik ve politik iktidar ilişkileriyle belirlenmesine imkân vermiştir. İlgili başlıkta incelenirken detaylı bir şekilde aktarıldığı üzere ideoloji, sadece feodalizm ve kapitalizmin değil, onlardan önce gelen ve sonrasında gelecek olan herhangi bir sistemde de kendine yer bulacaktır. Landscape'in ideolojik içeriğinin izinin Klasik Antikiteye kadar sürülebiliyor olması bu tespitinin bir sağlaması olarak düşünülebilir.

İdeolojisizliğin ideolojisine dönecek olursak, Wamberg'in Ortaçağ-sonrası dönem için yaptığı tespit sadece bu zaman aralığı ile sınırlı kalmamaktadır. Özellikle ideolojinin anlamlarını incelediğimiz bölümde okuyucunun karşısına çıkan ideolojinin gerçeği örten, yanlış bilinç üreten, kendini gerçeklik gibi sunan özellikleri, özellikle resmi ideolojide günümüze kadar uzanacak şekilde kendi varlığını gölgelemek şeklinde vuku bulur. Tıpkı bilimin tarafsız apolitizmi iddiasında

⁴⁵ Rachael Ziady DeLue – James Elkins, **Landscape Theory**, 91

olduğu gibi ideolojiden arınmışlık iddiası da bir sınıf çıkarına işaret etmektedir. Özellikle post-modernizm ile karşımıza çıkacak bu iddiaya, tarihsel akış üzerinden yapılacak incelemede sırası geldiğinde yer verilecektir.

Prusya burjuvazisinin 18. yy'da devlet erkini ele geçirdikten sonra coğrafyayı ve landscape'i nasıl belirlediğinden bahsetmiştik. 19. yy'a geldiğimizde ise artık karşımızda Prusya'nın Alman devletleri arasında başı çekmesine şahit olunur. Bağımsız Alman devletleri arasında yapılan bir ekonomik birlik olarak *Zollverein* (Alman Gümrük Birliği), politik bölünmüşlük ile dil ve kültür birliği arasındaki gerilimi azaltarak, Prusya'nın idari ve askeri otoritesinin de etkisiyle 1870'de gerçekleşen birleşmeye giden yolun taşlarını döşemiştir.⁴⁶ Tıpkı Avrupa'nın geri kalanı ve Birleşik Devletlerde olduğu gibi, Almanya'da da "ulusal" bir landscape algısı, romantik sanat ve edebiyat vasıtasıyla gerçekleştirilmiş ve söz konusu ulusal landscape daha önce de bahsettiğimiz gibi görselliğe indirgenmiş bir yapıda biçimlendirilmiştir. Fakat Alman halkının dağınık bir coğrafya ve farklı devletlere yayılmış parçalanmışlığı ile bu piktoriyal landscape görselleri örtüşmemekteydi. Alman ulusal uzamına bilimsel bir kartografya sağlama ihtiyacı, 19. ve 20. yy'da geliştirilen diğer jeopolitik stratejilerin de yanı sıra, *Landschaft*'ın da tekrar ele alınmasını zorunlu kılmıştı. Bu görevi, disiplinleri Avrupa'nın geri kalanına nazaran daha erken bir tarihte Alman üniversitelerinde yer bulan Alman coğrafyacılar üstlendi ve entelektüel etkisi 20. yy'a dek sürecek bir teorik birikim oluşturdu.⁴⁷

Cosgrove, 19. yy Alman coğrafyasına hâkim olan sorularda, özellikle de birleşmeden sonra, ulus, devlet ve uzam (*Raum*) kavramlarının merkezi bir rol

⁴⁶ Denis Cosgrove, *Landscape and Landschaft*, 63

⁴⁷ A.g.m, 63

oynadığına işaret eder.⁴⁸ Alman coğrafyacılar, buradan başladıkları yolculukta devletlerin birbirleriyle daha fazla toprak için darwinyen bir mücadele verdiği devletin organik doğası teorisine (Friedrich Ratzel); oradan, landscape morfolojisinin biçimsel analizi ne kadar kapsamlı ve analitik olursa olsun landscape'in her zaman "bilimin ötesinde" kalacak ve ancak sanat ve şiir ile ulaşılabilecek bir boyutu olduğu fikrine (Carl O. Sauer) ulaştı.⁴⁹ Bu yaklaşımlardan ilkinin saldırgan yayılcı yapısı tartışmasız bir şekilde ortada durmaktadır. Bir devletin diğeri ile kuracağı ilişkinin analogisini doğada gerçekleşen seleksiyon üzerinden kuran yaklaşım, tez boyunca birçok kez anıldığı gibi ideolojinin "doğallaştırma" özelliğine tekrar işaret etmekte. Diğer yaklaşım ise her ne kadar ilk başta masum görünse de, sonrasında Nazizm'in en belirgin özelliklerinden biri olan politikanın estetikleştirilmesi olarak karşımıza çıkar. Alman militarizminin savaş nidası olan *Almanya Savaşa Hazırlanıyor* kitabının yazarı Alman coğrafyacı Ewald Banse de, Alman halkının üstün yaşam enerjisinin köklerinin, benzersiz landscape'in maddi ve estetik özelliklerinde yattığını iddia ettiği makaleler yazmıştır.⁵⁰ Belki de en tanınırları olan Walter Christaller ise "kurduğu merkezi mekân teorisi ile piyasa, idare ve toplu taşıma gibi yaşam alanlarımızın üretiminin anahtar fonksiyonlarını yeterli şekilde tanımlayan ve örgütlenmesine yardımcı olan bir uzamsal örgü öngörmüştü."⁵¹ Ardından aynı Christaller, Heinrich Himmler'e işgal altındaki Polonya'nın uzamsal yeniden örgütlenmesinde yardım eder. Ele geçirilen topraklar Alman coğrafyacılar tarafından otantik Alman bölgeleri haline gelecek şekilde bölünecek; bu bölgelere Rhineland gibi kalabalık kırsal kesimlerden getirilen Aryan çiftçiler yerleştirilecek; tarla biçimlerinin idaresi, çiftlik mimarisi ve ağaç dikimi ile çevre "Alman" landscape'ine benzetilecekti. Aşağı ırklardan (slavlar) alınan topraklar ise "istenmeyenler"den arındırılacak ve bütün landscape tasarımı idare verimi ve üretim temelli olacak bir şekilde yapılacaktı.⁵²

⁴⁸ A.g.m, 64

⁴⁹ A.g.m, 65

⁵⁰ A.g.m, 64-66

⁵¹ Claude Minca, *The cultural geographies of landscape*, 52

⁵² Denis Cosgrove, *Landscape and Landschaft*, 66

Cosgrove, Alman örneğinin tamamen özgün olmadığını hatırlatmak namına 19. yy'da diğer Avrupa ülkelerinde de ulusalcı landscape resmi, yerel edebiyat ve folk kültür ekollerinin landscape üzerinden ulusalcılığı biçimlendirme projesinin bir parçası olarak ortaya çıktığını hatırlatır.⁵³

Minca'ya göre Walter Christaller'in merkezi mekân teorisi savaş sonrasında hem Birleşik Devletler'de hem de Avrupa'da birçok coğrafyacı tarafından büyük bir heves ile uyarlanır ve halen dünya genelinde üniversitelerde öğretilmektedir.⁵⁴ Minca bu durumu şaşırtıcı olarak niteler. Milyonlarca insanın ölümüne yol açmış Nazi rejiminin resmi uzam teorisi, Auschwitz'in de inşa edildiği coğrafya olan işgal altındaki Polonya'nın mekânlar üzerinden yeniden örgütlenmesi fikri, savaştan sonra Batılı müttefiklerde akademik bir yaklaşım olarak kendine yer bulmaya devam eder. Özellikle Birleşik Devlet, savaştan sonra Nazilerin yenilmesinde ve Avrupa'nın kurtarılmasındaki rolü göz ardı edilemeyecek Sovyetlere karşı mücadelede Alman bilim insanlarından faydalanmak için, önemli bir kısmı Nazi Partisi üyesi hatta yöneticisi olan bilim insanlarını Nuremberg Mahkemelerinden kaçırmış, işledikleri suçlardan yargılanmaları yerine Amerika'da Birleşik Devletler için çalışmalarına kucak açmıştır.⁵⁵ Savaş sırasında esirleri köle emeği olarak kullanan Endüstri devi Krupp'un başındaki Alfried Krupp'un Nuremberg'de aklanması, Alman V2 roketinin tasarımcılarından Wernher von Braun'un ise mahkemeye dahi çıkmadan Birleşik Devletler'e götürülmesi ABD'nin net tutumunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Aslında şaşırtıcı olan, Nazi entelektüel birikiminin Batıda kucaklanmasına Minca'nın şaşırmasıdır.

⁵³ A.g.m, 66

⁵⁴ Claude Minca, **The cultural geographies of landscape**, 52

⁵⁵ İlgi duyanlar için bakınız: Operation Paperclip

Modernist yaklaşımların yıllar içerisinde nasıl evrildiğini önemli başlıklarda inceledikten sonra, bölümün başında Mitchell'den yaptığımız alıntıdaki ikinci kaymaya geldi sıra. Bahsi geçen postmodernizmin etkisidir. Mitchell'in kendisinden aktaracak olursak:

İkinci strateji yorumlayıcıdır ve landscape'i belirli göstergeler bütünü olarak çözümleme girişimleriyle örneklendirilebilir. Açıktır ki, Landscape'ler metinsel sistemler olarak yorumlanabilir. Ağaçlar, taşlar, su, hayvanlar ve inler gibi doğal özellikler, dini, psikolojik ya da politik alegoriler olarak okunabilir; karakteristik yapılar ve formlar (yükseltilmiş ya da kapatılmış görüş, günün zamanları, izleyicinin konumu, insan figürlerinin çeşitleri) pastoral, rustik, egzotik, yüce ve piktoresk gibi jenerik ya da anlatıya dayalı tipolojilerle ilişkilendirilebilir.⁵⁶

Kitabında Mitchell, bu iki yaklaşımı (modern, postmodern) kapsamlı bir modelin içinde eritmeyi hedeflediğinden bahseder.⁵⁷ Dolayısıyla, Mitchell'in fikirlerinin her iki yaklaşımdan da izler taşıdığını iddia etmek abartı olmayacaktır.

Landscape, iktidar ilişkilerini göstermekle ya da temsil etmekle kalmaz, kendisi kültürel iktidarın bir aracı, hatta insan niyetlerinden bağımsız (ya da kendisini öyle sunacak şekilde) bir iktidar vekilidir. Kültürel bir mecra olarak landscape'in dolayısıyla ideolojiye benzer bir çift rolü vardır. Kültürel ve sosyal yapıyı doğallaştırır, yapay bir dünyayı basitçe verili ve kaçınılmaz addeder ve aynı zamanda kendine bakarı görüş ve mekân olarak bu verili olma haliyle aşağı yukarı belirli bir ilişkiye çağırarak bu temsilini işlevli kılar. Böylelikle landscape (şehir ya da kırsala ait, yapay ya da doğal) bizi

⁵⁶ W.J.T. Mitchell, **Landscape and Power**, 1

⁵⁷ A.g.k, 1

(landscape'in içindeki figürleri) her zaman içinde kendimizi kaybettiğimiz ya da bulduğumuz bir uzam, bir çevre olarak karşılar.⁵⁸

Alıntının ikinci cümlesinde geçen *çağırma* (interpellate) Althusser tarafından ideoloji tanımlaması yapmak için kullanılan bir terimdir. Mitchell'in landscape'in ideolojisine dair yaptığı vurguda Althusser'in terminolojisini kullanması önemli bir işarettir.

Mitchell bahsettiği iki stratejiyi de içerdiği yaklaşımını kitabında başlıklar halinde tezleştirir. Modern ve postmodern yaklaşımı harmanladığını iddiasında olan bu tezleri incelemekte fayda var:

Landscape üzerine tezler

1. Landscape bir sanat janrı değil ortamdır.
2. Landscape insan ile doğanın, ben ile ötekinin etkileşim ortamıdır. Bu şekliyle paraya benzer; kendinde değersizdir fakat potansiyel olarak sınırsız bir değer rezervi gösterir.
3. Tıpkı para gibi, landscape de değerinin gerçek kaynağını gizleyen bir toplumsal hiyerogliftir. Bunu uzlaşılarını doğallaştırarak ve doğayı toplumsal uzlaşının içine ekleyerek yapar.
4. Landscape kültür aracılığıyla aktarılan bir doğal sahnedir. Hem temsil edilen, hem de sunulan uzamdır; hem gösteren hem de gösterilendir; hem çerçeve hem de çerçevenin içindekidir; hem gerçek bir mekân, hem de onun simulakrumudur; hem paket hem de paketin içindeki üründür.
5. Landscape bütün kültürlerde bulunan bir ortamdır.

⁵⁸ A.g.k, 2

6. Landscape, Avrupa emperyalizmiyle ilişkilendirilen belirli bir tarihsel oluşumdur.
7. Tez 5 ve 6 birbiriyle çelişmez.
8. Landscape tükenmiş bir ortamdır, artık sanatsal ifadenin bir biçimi olarak geçerli değildir. Tıpkı hayat gibi, landscape de sıkıcıdır; bunu dillendirmemeliyiz.
9. Tez 8’de bahsedilen landscape ile Tez 6’da bahsedilen landscape aynıdır.

Mitchell’in birinci tezi özellikle görselliğe indirgenmiş landscape fikrine karşı bir başkaldırı içerir. Landscape’in burjuvazinin tarihsel ihtiyaçlarına göre sınırlandırılmış bir coğrafya bilimi ve görsel sanat olarak bölünmesi, Mitchell ve çağdaşları tarafından reddedilir ve farklı branşlara bölümlendirilmiş landscape bir bütünlük içinde incelenir. Bu tutum özellikle Gombrich gibi modernist sanat tarihçilerinin yaptığı landscape okumasını karşısına almaktadır. Bu yaklaşım, bu tezin de benzer bir doğrultudaki, landscape’in sadece görsel temsil olmadığı ve manzara kelimesiyle karşılanamayacağı iddiasıyla örtüşmektedir.

İkinci ve üçüncü tezler ise alenen Marksist bir yaklaşıma sahiptir. Landscape’i paraya benzetmek ve bunu yaparken Marx’ın Kapital 1. Ciltteki Meta Fetişizmi başlığı altında kullandığı toplumsal hiyeroglif⁵⁹ terimi kullanmak elbette ki bir rastlantı değildir. Metaların değerlerinin açık bir şekilde gözlemlenemeyeceği, ancak bizim çözümlemesini yapmamızı gerektiren toplumsal hiyeroglifler olduğu fikrini Mitchell burada landscape’e uygular. Landscape de tıpkı meta gibi, üstünde değerini belirten bir etiket taşımaz, toplumsal ilişkilerin çözümlenmesi ile anlaşılabilir gizil bir değere sahiptir.

⁵⁹ Karl Marx, Kapital 1. Cilt, 84

Dördüncü tezde ise Mitchell özellikle gösteren-gösterilen terimlerini kullanarak Saussure'ün Göstergeler Kuramını işaret eder. Saussure'e göre bütün kavramlar kullanıcıların birbirlerinin yerine kullanabildikleri bir ayrımlar dizgesi içinde üretilmektedir yani sözcüklerin anlamları, onların diğer sözcüklerle olan ilişkileriyle değerlendirilmelidir. Her sözcük başka bir sözcüğe gönderme yaparak anlam kazanır. Saussure gösteren ve gösterilen için de aynı ilişkiyi kurar. Gösteren ve gösterilen arasında birbirini gerektirme durumu vardır. Bu paradoksal durumu aşmak içinse bir üst kavram olarak *göstergeyi* kullanır.⁶⁰

Buna göre her göstergenin ilki seçil ikincisi kavramsal olmak üzere iki yönü ya da görünümü vardır. Saussure, birbirleriyle ilişkilerini göz önünde bulunduracak biçimde bu yönleri gösteren ile gösterilen kelimeleriyle ifade etmiştir. Örneğin kedi sözcüğünün söylenmesiyle birlikte sözcüğün bizde bıraktığı seçil izlenim kedi sözcüğünün göstereniyken, kedi sözcüğünün imlediği kedi kavramı ise gösterilendir.⁶¹

Bu alıntı üzerinden değerlendirilecek olursa, landscape denildiği anda kelime hem landscape'in kaplamasını anımsatır hem de çerçevenin içindeki neyse onları yani işlemini kavramsal olarak zihinde yerine yerleştirir. Landscape'in ne olduğunu bilmeyen birinin çerçevenin içini (gösterileni) görür fakat çerçevenin bilgisine sahip olmadığı için anlama, anlamlandırma, yorumlama gibi faaliyetlerde eksik kalacağına işaret eder. Ayrıca landscape dediğimiz anda akla gelenlerin burada kültürel ve bir o kadar da ideolojik arka planına da vurgu yapmaktadır Mitchell çünkü landscape'in nasıl tanımlandığı, her kavram ve olguda olduğu gibi, bilgi birikimine, kültürel arka plana, ideolojik ve politik tutuma ilişkin de bir şeydir.

⁶⁰ Abdülbaki Güçlü – Erkan Uzun, **Felsefe sözlüğü**, 1251-1252

⁶¹ A.g.k, 1252

Beşinci ve altıncı tez, yedinci tezde Mitchell'i ek yapmaya zorlayacak bir çelişki içerir görünmektedir. Oysa beşinci tez, bahsi geçen Avrupalı olsun ya da olmasın, bütün kültürlerin doğa insan ilişkisine dair bir birikimi olduğuna işaret eder. Bu, tarihsel olarak incelenen Batılı yaklaşımın belirlenimi olmadan da var olacak bir landscape'in varlık ifadesidir. Altıncı tezin vurgusu ise bu metin boyunca tekrar tekrar incelenen politik ve ideolojik hattın çıktısıdır. Bu Batılı haliyle landscape, yerine göre bilimi ve dini kendi çıkarlarının anlamlandırılması için kullanan kapitalist/emperyalist sistemin tarihsel olarak ürettiği ve geliştirdiği bir olgudur.

Sekizinci tezde bahsi geçen landscape ise, görsel temsil üzerine indirgenmiş landscape'tir ve nasıl yüzyıllara yayılan bir tarihsel inceleme yapıldığında iktidar ilişkileri tarafından tekrar tekrar tanımlanmış bir landscape ile karşılaşıldıysa, şimdi de bu kullanımını yitirdiği iddia edilen bir landscape ile karşı karşıya kalınır. Mitchell bunu vurgulamak için sekizinci tezin ikinci cümlesinde "Tıpkı hayat gibi, landscape de sıkıcıdır; bunu dillendirmemeliyiz" diyerek John Berryman'ın Dream Song 14 isimli şiirine gönderme yapar. Şairin yaşadığı hayal kırıklığı ve bıkkınlık, Mitchell'in dokuzuncu tez ile yaptığı ekle anlattığı üzere Avrupa emperyalizmi tarafından belirlenmiş landscape'e dair hisleriyle örtüşmektedir.

Landscape'in görsel temsil düzeyindeki varlığının, çağdaş dünyada bir karşılığının kalıp kalmadığı tartışmasına başka kaynaklarda da değinilmiştir. Daha önce birçok defa anılan seminerde James Elkins, yine seminerin katılımcısı olan Denis Cosgrove'un *Social Formation and Symbolic Landscape* adlı kitabında az sayıda sanat tarihçisinin kalkışabileceği şekilde landscape sanatının (resim, fotoğraf, film ve aynı zamanda mimari, peyzaj mimarisi ve diğer medyalarda da) ciddi bir

uğraş olarak sonunun geldiğini ilan ettiğini belirtir.⁶² Hemen ardından şu soruyu yönlendirir:

Landscape'in çağdaş bir tema, ortam ya da ilgi halinde ciddi bir uğraş şeklinde var olduğu durumlar mevcut mudur? Örneğin landscape resmi, hala sanat tarihine ciddi bir şekilde angaje olmuş insanlar tarafından uygulanabilir mi, yoksa kendine çeşitli yerel ve bölgesel bağlamlarda mı ifade aramak zorundadır?⁶³

Michael Gaudio bu soruya cevaben landscape'lerin politik ve ekolojik olarak hala bu ölü sanatsal gelenekler tarafından belirlendiğini iddia eder ve ekler: “Belki de landscape'e dair postmodern ilgi, kısmen de olsa, bu farkındalıkla –landscape'in romantikleştirme ve idealleştirme becerisinin hiçbir zaman gitmediği farkındalığıyla– baş etmek üzerinedir.”⁶⁴

Bir diğer yandan Michael Gaudio, aynı seminerde landscape'in geleneğinden kopmaya dair çabaların tekrar gelenek tarafından ele geçirildiğinden bahsederek şu örneği verir: “Soyut dışavurumculuk hakkında 1960lar ve 1970lerde ortaya atılan bir iddia, soyutlamanın bir landscape temsil biçimi olduğunu ileri sürer ve bu, romantik geleneğin bir parçasıdır.”⁶⁵ James Elkins ise, hemen ardından, bu marjinalleştirilmiş iddianın Robert Rosenblum'a ait olduğunu ekler.⁶⁶

⁶² Rachael Ziady DeLue – James Elkins, **Landscape Theory**, 118-119

⁶³ A.g.k, 119

⁶⁴ A.g.k, 119

⁶⁵ A.g.k, 126

⁶⁶ A.g.k,126

Yine Gaudio, ünlü sanat tarihçisi ve kuramcısı Rosalind Krauss'un söz konusu iddiadan hemen sonra *Sculpture in the Extended Field* adlı eserinde heykeli landscape üzerinden yorumlamaya çalıştığından bahseder.⁶⁷

Tez boyunca landscape'i, tarihsel akış içerisinde politik ve ideolojik olarak ele alırken sayısız defa sınıf ve devlet çıkarlarıyla örtüşecek bir şekilde biçimlendiğinden bahsedildi. Elbette ki 20. yy da bu karakteristiği taşımaya devam edecekti. Bir çeşit landscape temsili olarak ele alınan soyut dışavurumculuk bu konuda verimli bir referans olarak ele alınabilir. Soğuk Savaş döneminde soyut dışavurumculuğun kapitalist bloğun yaratıcılık göstergesi olarak sunulması, günümüzde artık bir komplo teorisi değil, bizzat Batılı kaynakların kabul ettiği ve işlediği bir gerçeklik olarak vardır.⁶⁸ Bizzat BBC tarafından İngiliz soyut dışavurumcuların Amerikalı ajanlar tarafından biçimlendirilip biçimlendirilmediği sorulmaktadır.⁶⁹ Kendi başına bir tez konusu olabilecek 20. yy sanatının siyaset tarafından nasıl belirlendiği hakkında daha fazla bilgi Serge Guilbaut'un *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı* isimli çalışmasında bulunabilir.

Artık çağdaş sanatın sularında yüzmeye başlandığına göre, tıpkı modernizm için yapıldığı gibi, postmodernizm de özellikle sanat ve ideoloji üzerindeki etkisi ile incelenmelidir.

⁶⁷ A.g.k 127

⁶⁸ <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>

⁶⁹ <http://www.bbc.com/culture/story/20161004-was-modern-art-a-weapon-of-the-cia>

David Harwey *Postmodernliğin Durumu* isimli kitabında Fordist üretim ve *Just-in-time* üretim arasındaki farkları ideoloji başlığı altında tablollaştırır. Bu tabloya göre Fordist üretim ideolojik olarak modernizme, günümüz üretim biçimi olan *Just-in-time* üretim ise postmodernizme yaslanır.⁷⁰

Postmodernizm, en geniş anlamda yerleşik bakışların yerleşikliklerini sorun haline getirmeye dönük özgül bir bakışı bütün yönleriyle nitelendiren felsefe anlayışı. Başta müzik, sinema, tiyatro, resim, yazım olmak üzere sanatın hemen bütün alanlarında genelde bütün geleneksel sanat anlayışlarına, daha özeldede ise modernist yaklaşımlara tepki olarak doğmuş bir dizi yenilikçi ve tepkici deyiş ve biçemi anlatan sanat felsefesi terimi.⁷¹

Terimin ilk güncellik kazandığı mimaride, postmodernizm modern mimari anlayışında yatan işlevselciliğe, insanı ezen vahşi yapı tasarımına (çok katlı gökdelenler, kutu gibi evler, insanı ezen bloklar) karşı çıkarak, yapıların modernist yapı biçimlerinin dışında tasarlanarak bina edilmelerini öneren yenilikçi bir mimari anlayışın genel doğasına göndermede bulunmaktadır.⁷²

David Harvey, *Postmodernliğin Durumu* kitabının birinci kısmı olan “Çağdaş Kültürlerde Moderniteden Postmoderniteye Geçiş”te hiç de tesadüf olmayacak şekilde kentlerin değişimiyle söze girer. Kentin “modern” kimliğinin postmodernleşmesi totaliter devletin çözülmesiyle beraber ilerlemektedir. Totaliter, TDK’ye göre demokratik hak ve özgürlüklerin baskı altında tutulduğu, bütün yetkilerin bir elde veya küçük bir yönetici grubun elinde toplandığı demokratik olmayan devlet düzeni anlamına gelmektedir.

⁷⁰ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, 205

⁷¹ Abdülbaki Güçlü – Erkan Uzun, *Felsefe sözlüğü*, 1160

⁷² A.g.k, 1160

Günümüzde totaliter dendiğinde o küçük yönetici gruptan kastedilenin devlet yöneticileri olduğu söylenebilir. Gelişmiş toplumlarda devlet otoritesi karar mercii konumunu yitirir. Peki, bu durumda devleti ikame eden kimdir, nedir? Harvey'e göre kentsel yaşamı belirlemede yaygın olarak kullanılan *gentrification* (soylulaştırma) önümüzü açan bir kavram olabilir. Soylulaştırma, kentin çökmüş semtlerindeki evlerin özellikle orta gelirli profesyonellerce alınıp yenilenmesi; böylece mülklerin değeri artarken düşük gelirli ailelerin yerlerinden edilmesidir.⁷³ Bu olgu sanki yeni bir totaliter grubun varlığına işaret etmektedir: İnşaat şirketi yöneticileri, kent plancıları, yerel yönetimler ve müteahhitler. Yine Harvey'in aktarımına göre,

Precis adlı bir mimarlık dergisinin editörleri ise, daha olumlu bir bakışla, postmodernizmi, evrensel modernizmin dünyaya bakışının "yeknesaklığı"na yönelik meşru bir tepki olarak görürler. "Genellikle pozitivist, teknoloji merkezli ve rasyonalist eğilimli olarak algılanan evrensel modernizm, doğrusal gelişmeye ve mutlak doğrulara inançla, toplumsal düzenin rasyonel biçimde planlanmasıyla ve bilgi ve üretimin standartlaştırılmasıyla özdeşleştirilir." Buna karşıt olarak, postmodernizm, "kültürel söylemin yeniden tanımlanmasında, heterojenliği ve farklılığı özgürleştirici güçler olarak" öne çıkarır.⁷⁴

Mimariden çıkıp daha genel bir postmodernizm tanımını yapalım: Terry Eagleton'a göre,

Postmodernizm sözcüğü genellikle çağdaş kültürün bir biçimine göndermede bulunur; buna karşılık postmodernlik terimi özgül bir tarihsel dönemi çağrıştırır. Postmodernlik klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş

⁷³ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 15

⁷⁴ A.g.k, 21

fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır. Postmodernlik aydınlanmanın bu normlarına karşı dünyanın olumsal, temelsiz, çeşitli, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürlerden ya da yorumlardan ibaret olduğunu bildirir; bu da hakikat, tarih ve normların nesnelliği, doğanın verili oluşu ve kimliklerin tutarlılığı hakkında belli ölçüde bir kuşkuculuğu besler. Kimileri bu görme tarzının maddi koşulları olduğunu ileri sürer. Buna göre, söz konusu görme tarzı Batı’da kapitalizmin yeni bir biçimini doğuran tarihsel bir değişikliğin ürünüdür: Hizmet, finans ve enformasyon sanayilerinin geleneksel imalat sanayisi karşısında zafer kazandığı ve klasik sınıf politikasının yerini dağınık bir “kimlik politikaları” öbeğine bıraktığı teknoloji, tüketimcilik ve kültür sanayisinin geçici, merkezsizleşmiş dünyasını doğuran yeni bir kapitalizm biçimi. Postmodernizm, bir çağ değişikliği yaratan bu değişimi “yüksek” kültür ile “popüler” kültür arasındaki sınırların yanı sıra sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırları da bulanıklaştıran derinlikten yoksun, merkezsiz, temelsiz, özdüşünümsel, oyuncu, türevsel, eklektik, çoğulcu bir sanatta az veya çok yansıtan bir kültürel üsluptur. Bu kültürün ne ölçüde başat ya da kapsayıcı olduğuyorsa (tamamen geçerli mi, yoksa çağdaş yaşam içerisinde boy gösteren tikel bir alan mı olduğu) tartışılabilir bir konudur.⁷⁵

Sanat ile günlük yaşam arasındaki çelişkinin postmodernizme göre analizine Donald Kuspit *Sanatın Sonu* kitabında şöyle bir katkıda bulunmuştur.

Kaprow’a göre, sanat ve yaşam rekabet halindedir. Bir zamanlar sanat yaşamdan üstün gibi görünüyordu, ama modern dönemde yaşam daha üstün görünmektedir. Yaşam açıkça bu yarışta kazandığı için de sanat yaşama katılmaktadır –ya da yaşam tarafından sömürgeleştirilmektedir. Sanat, teslimiyeti nedeniyle mütevazılaştırmış ve kendinden kuşkulanmaya başlamıştır. Yani gündelik gerçekliğin üstesinden gelinmiyorsa her tür manik depresif sonuç pahasına onun parçası olmanın bir sakıncası yoktur –bu yaklaşım, Whitman’ın şiir yazıyormuş gibi yapma gereksinimi bile duymadan şiiri bir kenara atmasına ya da günlük yaşamı şiir gibi görmesine benzer. (...)

⁷⁵ Terry Eagleton, *Postmodernliğin Yanılsamaları*, 9-10

“Sanatçı Olmayanın Eğitimi, Bölüm 1” –ya da bu yeni toplumsal kişiliğe benim verdiğim isimle “postsanatçı”- adlı makalede Kaprow kinayesiz bir biçimde ya da ifadelerine küçümseyici bir eda getiren bir kinaye ile modern sanatı modern teknoloji ve genel olarak modern çevreyle karşılaştırarak şunları yazar:

Bilinç günümüz sanatında (1969) öyle bir noktaya ulaşmıştır ki şunları kabul etmemek mümkün değildir;

Ay’a inen uzay aracı tün çağdaş yontu çalışmalarından açıkça daha üstündür;

Houston Uzay Mekiği Merkezi ile Apollo II astronotları arasındaki sözlü iletişim çağdaş şiirden daha iyidir;

bu tür sözlü iletişimler, sesin kimi zaman zayıflamasına, çıkan bip seslerine, cızırtılara ve zaman zaman iletişimin kesilmesine rağmen konser salonlarındaki elektronik müziği aşmaktadır;

gettolarda yaşayan ailelerin antropologlar tarafından (bu ailelerin izniyle) uzaktan kumanda edilen kameralarla çekilen yaşamları o ünlü, gerçekçi yeraltı dünyası filmlerinden daha muhteşemdir;

söz gelimi Las Vegas’ın plastik ve paslanmaz çelikten yapılmış, pırıl pırıl parlayan petrol istasyonlarının çoğu son zamanların en olağanüstü mimarisidir;

süpermarkette alışveriş yapan insanların rastgele, esrik hareketleri modern dansta yapılan her tür hareketten daha zengindir;

yatakların içindeki pamuk ve sanayi atığı kalıntıları, dağılmış çöplerden oluşan çok sayıdaki sergiden daha ilgi çekicidir;

test edilen roketlerden çıkan buharın oluşturduğu gökkuşağı rengindeki, gökyüzünü kaplayan durağan biçimlere denk biçimler, gazlı malzemelerle çalışan sanatçılar tarafından yapılamamıştır;

Vietnam’daki Güneydoğu Asya savaş tiyatrosu ya da “Chicago Sekizlisi”nin yargılandığı duruşma her ne kadar savunulamaz olsa da herhangi bir oyundan daha iyidir;

Vb., vb... Sanat olmayan şeyler Sanat olan sanattan daha çok sanattır.⁷⁶

⁷⁶ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, 77-78

Kaprow'a göre sanat yaşamın karşısında kaybetmiştir. Postmodernizme göre de insanlık "yaşam"ın karşısında kaybetmişe benziyor.

Eagleton'a göre postmodernizm üst anlatıların ölümünün habercisidir. Postmodernizm bu üst anlatıların gizli bir terörist işlevi olduğunu ileri sürer: Evrensel bir insan tarihi yanılması temellendirmek ve meşrulaştırmak artık manipülasyona dönük akli ve bütünsellik fetişi ile bu modernlik karabasanından uyanma sürecindeyizdir ve bu yeni ortam bütünleme ve kendini meşrulaştırma yolundaki nostaljik dürtüden kurtulmuş postmodern dünyanın hayat tarzlarının ve dil oyunlarının o heterojen yelpazenin, ferah çoğulculuğudur.⁷⁷ Artık su faturalarınız ülkedeki tüm etnik kökenlerin dillerinde kapınıza bırakılabilir. Lazca, Kürtçe, Süryanice fatura yollayan bir belediye veya şirket, "aydın" çevrelerce övgüye mazhar olur. Halkın temel ihtiyaçlarının devlet tarafından kar amacı güdülmeden karşılanması ise bir üst anlatıdır ve artık önemini yitirmiştir. Bu üst anlatının gizli terörist işlevi ifşa olmuştur.

Biraz da terim olarak moderne değinelim: Harvey, Habermas'tan şöyle aktarıyor:

Modernite projesi, Aydınlanma düşünürlerinin 'nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme' konusunda gösterdikleri olağanüstü düşünsel bir çabadan ibarettir. Amaç, özgür ve yaratıcı bir biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktır. Doğa üzerinde bilimsel hâkimiyet, kaynakların

⁷⁷ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 22

kıtlıktan, yoksulluktan ve doğal afetin rastgele darbelerinden kurtuluşu vaat ediyordu.⁷⁸

Eagleton'a göre postmodernizmin modernizmden beklentisi de şu yöndeydi: Modernizmin "bilim ve felsefesi o şaşaalı metafizik iddialarını fırlatıp atmalıydı ve kendilerini daha alçakgönüllü bir tarzda başka anlatılardan farkı olmayan bir dizi anlatı olarak görmeyi" öğrenmeliydi.⁷⁹ Habermas'tan devam edelim:

Rasyonel toplumsal örgütlenme biçimlerinin ve rasyonel düşünce tarzlarının gelişmesi, efsanenin, dinin, boşınancın akıldışılığından, iktidarın keyfi kullanımından ve kendi insan doğamızın karanlık yanından kurtuluşu vaat ediyordu.⁸⁰

Modernizmin felsefeye temellerini atan filozof Kant "Aydınlanma nedir?" makalesinde, Aydınlanmayı "aklını kullanmak" olarak tanımlamıştı. O halde postmodernizm bu üst anlatının yerine ne koymaktadır? Duchamp'ın "pisuar"ı, Damien Hirst'ün "küllük"ü, Piero Manzoni'nin "Artist's Shit"i, Bedri Baykam'ın "peçete"si ve "boş çerçeve"si, Andy Warhol'un "Altın Marilyn Monroe"su... Bu kof öznel idealizm, çağın sanatsal, felsefi ve politik hayatının estetik ilkesi haline gelmiştir. Postmodern sanatın hem sanat eserini hem de ona dair bilinci kısırlaştırdığını söyleyebiliriz.

⁷⁸ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 25

⁷⁹ A.g.k, 22

⁸⁰ A.g.k, 25

BÖLÜM 3: LANDSCAPE FOTOĞRAFTA İDEOLOJİK TEMSİLLER

Landscape görsel sanatlar kapsamının ötesindeki anlamıyla, tarihsel bir metodoloji ile incelendikten sonra sıra, landscape'in görsel temsilleri olarak landscape fotoğraflarını aynı tarihsel bakışı koruyarak içerdikleri ideolojik temsillerle değerlendirmeye geldi. Bu bölümde tezin temel fikrini oluşturan, landscape fotoğrafların tarafsız ya da seyirlik olarak sunulmasına rağmen nasıl farklı tarihsel anlarda o anın ihtiyaçları doğrultusunda ideolojik olarak biçimlendiği iddiasını ele alınacak.

Alışlagelmiş bir biçimde görsellerin akımlar silsilesi içinde değerlendirildiği, tarihin kompartımanlara bölünüp güncel politik olaylardan bağımsız bir sanat tarihi kurgusuna indirgenerek tarihsizleştirildiği sayısız örneğin aksine, bu bölümde fotoğrafları yüzeysel bir biçimsellik ve stil üzerinden değil üretildiği tarihteki politik ihtiyaçlara nasıl cevap verdiği, neye hizmet ettiği ve bunu hangi görsel temsiller üzerinden gerçekleştirdiği incelenecek.

3.1 19. Yüzyıl Amerika Birleşik Devletleri Örneği

Birleşik Devlet, fotoğrafın 1839'daki "icadı"ndan hemen sonra bu yeni teknolojiye adapte oldu ve daguerreotype'ın aktif olarak kullanıldığı coğrafyalardan bir tanesi haline geldi.

1839'da Daguerre'in sihirli aynası olarak Birleşik Devletler'deki ilk ortaya çıkışından itibaren fotoğraf, doğaya dair kamusal söylemimizde ayrıcalıklı bir konum işgal etti. Maddi kimyası ve ekipmanı birçokları tarafından bilimsel kanıt olarak aracın otoritesini yeterli derecede garantiliyorken, sanatçının elindeki anlatım potansiyeli ile de sembolik âlemdeki prestijini güvence altına aldı. Optik gerçeklik ve görsel hazzın bu kusursuz karışımı, fotoğrafları "doğal dünya" ile olan ve onun içindeki insan ilişkileri hakkında iletişim kurmak için fevkalade faydalı hale getirdi.⁸¹

Fotoğrafın hala taşıdığı, fakat ilk yıllarında özellikle onu betimleyen önemli özelliklerden bir tanesi olan bu gerçeklik iddiası ayrı bir önem taşımaktadır. Tez boyunca sayısız kez anıldığı gibi ideolojinin bir fikri gerçek ya da "doğal" olarak sunması durumu ile fotoğrafın söz konusu gerçeklik yanılsamasının örtüşmesi elbette ki kaçınılmaz olmuştu. Yine Bright'tan devam edecek olursak:

Manifest Destiny (Açık Kader) çağından küresel ısınma çağına, doğa fotoğrafları hakkında sorduğumuz sorular şunları içerdi: Belirli bir tarihsel anda doğaya ait görsellerden hangileri kamusal tüketim için en

⁸¹ Deborah Bright, *The Machine in the Garden Revisited*, 1

uygunuydu ve bu görselleri hangi ideolojiler sağlamakta? Hangi gruplara ne gerekçeyle hitap edilmiş? Sanatçılar ve küratörleri de içeren kültürel elit “insan” ve “doğal” arasındaki ilişkiye dair baskın mitleri pekiştirir mi, yoksa karşısında mı durur? Kamusal çevre bilincimizin ve doğanın pazarlanabilir görsellerinin evrimine paralel bir şekilde ele alırsak, Kuzey Amerika doğa fotoğrafındaki etkili stilleri, sadece ikonografik ve biçimsel anlamda değil, ulusal bir endüstri imparatorluğunun iki yüzyıla sıkıştırılmış bir şekilde büyümesi, olgunlaşması ve küresel hale gelmesinin yarattığı değişen basınçlara cevap maiyetinde de değerlendirerek geniş toplumsal bağlamda inceleyebiliriz.⁸²

Bu alt bölüm dâhilinde incelenecek aralık büyüme ve gelişmeye karşılık geliyor. Bright’ın paragrafın başında ortaya koyduğu yelpazenin başlangıç ucu olan Manifest Destiny kalıbı bu anlamda özellikle incelemeye değer. Manifest Destiny, tez boyunca defalarca farklı örneklerle okuyucunun karşısına çıktığı gibi, bir resmi ideoloji oluşturma çabası. Bu anlamda ideoloji başlığında alıntılanan tanımların önemli bir kısmına karşılık geldiği fark edilecektir. Manifest Destiny, kabaca tanımlamak gerekirse, adlandırmadaki kader vurgusundan da anlaşılacağı gibi, Anglo-Sakson Beyaz Protestanların (WASP) Tanrı tarafından Batı’ya doğru yayılmak ve sınırlarını genişletmekle görevlendirildiği, bunun kaçınılmaz bir ilahi görev olduğu, Batı’nın vahşiliğinin içlerine ilerleyip “demokrasi” tesis edileceği üzerine kuruludur. Bu tanımın önceki bölümde sömürgecilik bahsinde değinilen Avrupalı yayılmacılığı ve saldırganlığının ussallaştırılması ile yaklaşım olarak örtüşmesi özellikle dikkat edilmesi gereken bir husustur.

Avrupa’nın köklü sömürgeci imparatorluklarının aksine kendisi bir koloni iken İngiltere’den bağımsızlığını kazanan ABD, başta kendi özgün durumunun gereği olarak koruyucu ve izolasyonist bir ulusalcılık geliştirmişti. Fakat devlet yapısını güvence altına alan bu eski koloni, özellikle de birçok örnekte İngiliz İmparatorluğu

⁸² A.g.m, 1

ile işbirliği yapan Amerikan Yerlilerine karşı oluşan nefreti körükleyerek kendine has (fakat birçok yönüyle Avrupa Sömürgeciliği tezlerine paralel) bir yayılmacı politika oluşturdu. “ABD’de “manifest destiny” çağrının kendisiydi ve Amerikan Yerlileri bunun önünde bir engeldi. Sonuç, yöneltmiş nefret, sıkça yapılan katliamlar ve yer yer gerçekleşen soykırımlar oldu.”⁸³

Avrupa kıtasından o zamanın koşulları ile çok zorlu bir yolculuk sonrasında Yeni Dünya’ya gelen atalarının sürgünlüğü, maceracılığı, kendine ait yeni bir düzen kurma arayışı, ABD için üstüne inşa edilecek bir vaadedilmiş topraklar temeli oluşturmuştu. “Başından beri Amerikalılar kendi Batı sınırlarına, vaadedilmiş toprakları, bir çeşit Siyon’u bulmak amacıyla arşınlayacakları bir vahşilik olarak bakmışlardır.”⁸⁴

Benzer bir yaklaşım Fontier Thesis (Sınır Tezi) olarak anılan yaklaşımda da bulunabilir. Amerikan halkının sürekli hareket halinde olup ulaştığı sınırlarda yerel özellikleri de bünyesine katarak bir demokrasi kuracağı fikri, Amerikan demokrasisinin garantisinin sürekli yeni cepheler ve sınırlarla karşılaşacak olmasına bağlayan bu tez, bugün fazlasıyla tanıdık gelecek demokrasi ihraç etme propagandasının temeli sayılabilir. Tıpkı bugün esas anılanın hâkim olunacak stratejik bölgeler ya da kaynaklar değil de işgal edilecek topraklara taşınacak demokrasi olması gibi, 19.yy’ın resmi ideoloji yelpazesinde de adı geçen madencilik, demiryolu vb. gibi ekonomik gerekçeler değil demokrasinin tesisi ve korunması oldu.

⁸³ Eugene Newton Anderson – Barbara A. Anderson, **Warning Signs of Genocide: An Anthropological Perspective**, 95

⁸⁴ W.J.T. Mitchell, **Landscape and Power**, 269



Görsel 3.1 American Progress (1872) John Gast

Ünlü sınır tezinde tarihçi Frederick Jackson Turner, Anglo-Amerikalıların doğal ortamlarıyla kurdukları istisnai ve kısmetli ilişkisine dair popüler fikirleri bir araya getirdi. Turner'ın sınırı, Batı'ya doğru bir amaçla yüklenmiş bir şekilde ilerleyen, küçük kasabalarda tarımla, hayvancılıkla uğraşan ve yerel demokrasiler kuran hamasi beyazlar tarafından yerleşilen “özgür topraklar”dı. Madencilik, demiryolu inşasının, sulamanın, Çin'den ve Meksika'dan gelen sözleşmeli emeğin, Yerli rezervasyonlarının, İspanyol arazi bağışı topluluklarının, siloların, besi yerlerinin Batı'sına bu hikâyede yer yoktu. Orada yaşayanların aksine, İlerleme Çağı kültürel elitleri Batı'nın doğal çevresine ekonomik üretkenlik ya da etnik çeşitlilik üzerinden değil sembolik ve ruhani anlamlar üzerinden değer veriyordu.⁸⁵

⁸⁵ Deborah Bright, *The Machine in the Garden Revisited*, 2

Söz konusu sembolizm ve ruhanilik, ABD'nin genişleme politikalarının kitleler tarafından kabul edilmesini sağlayacağı, sayısız Yerlinin katledilmesini makulleştireceği bir ideolojik yapılanmanın emareleridir. Kıtanın kuzeyine doğudan ilk adımlarını atmış bu göçmenler topluluğu bir vadede kendi halkına ve diğerlerine Batıya ve Güneye doğru yayılmalarını “doğal”, kaçınılmaz ve makul kılacak bir ideoloji üretmek durumunda kalmıştı.

Meşhur “bahçedeki makine” lokomotifte olduğu gibi, 19. yy ortasında kamera da hem bilimsel ilerlemenin bir zaferi, hem de doğa ve kültürün görsel temsillerinin üretiminin anahtar bir vekiliydi. Tıpkı lokomotif gibi fotoğraf da uzam ve zamana dair eski algıyı yok etti. Burjuva ilerlemesinin, bilimsel gerçekçiliği Romantik estetiğin parfömlenmiş kıyafetleri altına saklayan etkili bir sembolüydü. Bu birliktelik Albert Sands Southworth'ten Minor White'a nesillerce Amerikalı fotoğraf sanatçıları tarafından tekrar tekrar takdir edildi. Amerikan ilerlemesine dair 19. yy iyimserliği bağlamında fotoğraf (tıpkı diğer endüstriyel üretim süreçleri gibi), doğa yasalarını biçimlendiriyordu; doğa ve teknoloji aynı ilahi prensipten doğal ve kendiliğinden bir şekilde doğuyordu. Dahası, bu maddi ve sembolik anlamlar kameranın ürettiği metanın kendisine içkin olarak değerlendiriliyordu.⁸⁶

Bright'ın yaptığı betimleme 2. Bölüm'de anılan ideolojik yaklaşımların bir çeşit harmanını içeriyor. Aynı anda hem bilimsel ilerlemenin bir temsilcisi olan, hem de Romantik bir ilahilik hissi taşıyan fotoğraf bilimin ve teknolojinin sağladığı üstünlük

⁸⁶ A.g.m, 2

ve Tanrı tarafından verilmiş bir görevle Batı'ya açılan kahraman Beyazlar için kusursuz bir ideolojik araç haline alır.

Daguerrotype'ın İç Savaş yıllarından önce ABD'deki geniş yayılımı, bu minyatür, hipergerçek, mücevher benzeri metanın ulusun orta sınıfları tarafından hızlıca benimsenmesine olanak sağladı. Daguerreotype ve 1860'da onun yerini alan ıslak kolodyon, fazlasıyla ussallaştırılmış endüstri kültürünün ideal mekanik hizmetkârları (sanat, tıp, bilim, yasa uygulama, fabrika disiplini ve burjuva kültürünün her bir diğer kurumu için örnek ve istatistiksel veri toplamak için faydalı) oldular. Etkili bir grup Amerikan entelektüelinin yazdığı gibi, daguerreotype pencere ya da lamba ışığında uzatılmış bir seyir için kelime anlamı ile camın altında dondurulmuş doğanın kendisinin canlı bir şekilde ifşasıydı. Etkileyici keskin detayları, stereoskopik bakış tarafından artırılmış üç-boyut illüzyonu ile eşleştiğinde daha derin bir anlam peşindeki transendentalistlerin hayal gücünü harekete geçirdi. Bu Yeni Dünya filozofları doğal landscape'i Tanrı tarafından yaratılmış ve bireylere yorumlamaları için sunulmuş bir kutsal metin olarak okudular. Ütopyacı ve evanjelik uyanışların (Shakers, Brook Farm, Oneida Community, Latter Day Saints) paralel dalgalarıyla yükseltile transendentalizm, Tanrı'nın Doğa'daki içkinliğine dair eski Hristiyan doktrinleriyle, Romantizmin yüce olana dair kişisel deneyim ısrarını bir araya getirdi. Doğa, hem tanrısallığın muazzam kudretinin hem de arayan herkese müsait olacak bir kurtuluş lütfunun göstergesiydi.⁸⁷

Doğanın daha önce hiçbir görsel temsil biçiminin erişemediği bir detay yüküyle, "olduğu gibi" aktarılmasına olanak sağlayan fotoğraf daha önceleri landscape'in kendisinin ve onun görsel temsili olan landscape resminin yüklendiği doğallaştırma etkisini bir adım daha öteye taşır.

⁸⁷ A.g.m, 1-2

Artık şimdiye kadar anılan ideolojik konumlanmanın izlerini fotoğraflarda aramaya başlayabiliriz. Bu noktada ilk değinilecek fotoğraf özellikle İç Savaş ve Batı seferleri (expedition) fotoğraflarıyla tanınan Timothy O’Sullivan’ın *Soda Lake, Nevada* fotoğrafı olacak.



Görsel 3.2 Soda Lake, Nevada, Timothy O’Sullivan

İşte karşınızda el değmemiş Batı’nın sonsuzluğu karşısında, suyundan içilmez bir alkali gölünün yanında, buraları keşfetmeye ve kucağındaki tüfekte fethetmeye gelmiş beyaz adam. Amerika’nın Batı coğrafyasına dair dönemin yaklaşımının fotografik olarak vücut bulması. İncil’de yer alan, günümüzde Filistin, Ürdün, İsrail sınırları içinde kalan Ölü Deniz’in yeni, Amerikan Batısı’ndaki vaadedilmiş topraklardaki minyatür bir örneği.

Bir başka O’Sullivan fotoğrafında daha benzer bir yapı ve atmosfer gözlemlenebilir. Tıpkı *Salt Lake* gibi *Iceberg Canyon, Colorado River* fotoğrafı da uygarlığın sınırlarından aşmış, kendi türünden insanlardan çoğunun aksine görme ve deneyimleme fırsatı bulan yalnız bir kovboy betimler. 20. yy’da geriye dönük bir şekilde (retrospektif) değerlendirilen bu ve benzeri fotoğraflar Hollywood’un kültürel etkisi sayesinde neredeyse dünya genelinde oluşturulan kovboy algısının temellerini oluşturur. Malboro Man’dan Ronald Reagan’a bu görsel temsil yüzyılları aşan bir kullanışlılık göstermiştir.

Bir diğer benzer değerlendirilebilecek fotoğraf da Charles L. Weed’in *Valley from The Mariposa Trail* fotoğrafıdır. Tekrar tekrar karşımıza çıkan bu yapı, bir rastlantılar silsilesinden ziyade, dönemin hala etkilerini sürdürecekt kadar kök salmış bir doğa-insan ilişkisi betimlemesinden kaynaklanmakta.



Görsel 3.3 Iceberg Canyon, Colorado River, Looking Above (1871) Timothy O’Sullivan



Görsel 3.4 Yo-semite Valley from the Mariposa Trail (1864) Charles L. Weed

Örnekleri çoğaltmak namına yine dönemin ünlü fotoğrafçılarından William Henry Jackson'ın *Grand Canyon of the Colorado* ve *Old Faithful* isimli fotoğrafları da değerlendirebilir.



Görsel 3.5 Grand Canyon of the Colorado (c. 1870-1890) William Henry Jackson



Görsel 3.6 Old Faithful, America, Wyoming (1870) William Henry Jackson

Yine bir O’Sullivan fotoğrafı *Sand Dunes near Carson City* de Joel Snyder tarafından benzer şekilde değerlendirilir. “Fotoğraf, fotoğrafçıyı ve işini kahramanlaştırır; Great Basin’in muazzamlığında yalnız çalışan tek bir adam.”⁸⁸

⁸⁸ W.J.T. Mitchell, **Landscape and Power**, 194

Fotoğrafta izleyiciye gösterilen at arabası O’Sullivan’ın seyyar karanlık odasıdır. Fotoğrafçı acımasız kumulların içinde giden arabasından iner, kamerasını sırtlanır, kumlarda bata çıka ilerlerler, sehpanın üstüne kamerasını kurar ve söz konusu fotoğrafı çeker. Oysa gerçek, hiç de öyle değildir.

Ancak bu fotoğrafın yanlış yönlendirdiğinin farkında olmak önemlidir. Fotoğraf, büyük bir düzlüğün ortasında, böylesi kumulların nadiren görüldüğü bir kıvılcık-toprak platosunda çekilmiştir. O’Sullivan arabayı seferdeki bir arkadaşının yardımı ile büyük bir çaba sonucu kumulların üstüne çekmiş, sonra da kamerasını yakına kurarak ovanın çıplak düzlüğünü kadraj dışında bırakmıştır. Bir parça bilimsel veri (bölgenin “temsili örneği”) olarak sınırsız çöl iması tamamıyla yanlışır.⁸⁹

Snyder, O’Sullivan’ın Watkins ve diğer çağdaşlarının aksine Batı coğrafyasını yaşama uygun olmayan, kasvetli, tehditkâr bir şekilde yansıttığını iddia eder.⁹⁰ Biçimsel olarak değerlendirildiğinde haklı bulunacak bu değerlendirmenin aksine O’Sullivan, fotoğraflarının taşıdığı anlam ve aktardığı düşünce açısından çağdaşlarında ayrılmamakta. O’Sullivan’ın fotoğraflarında, alt ettiği düşmanlarının ne kadar yiğit ve vahşi savaşçılar olduğunu iddia eden Roma İmparatorluğu resmi tarihi ile benzer bir duruş vardır. Yenilmez olana boyun eğdiren Roma ile Vahşi Batı’yı dize getiren beyaz adam aynı ideolojik paydada birleşir.

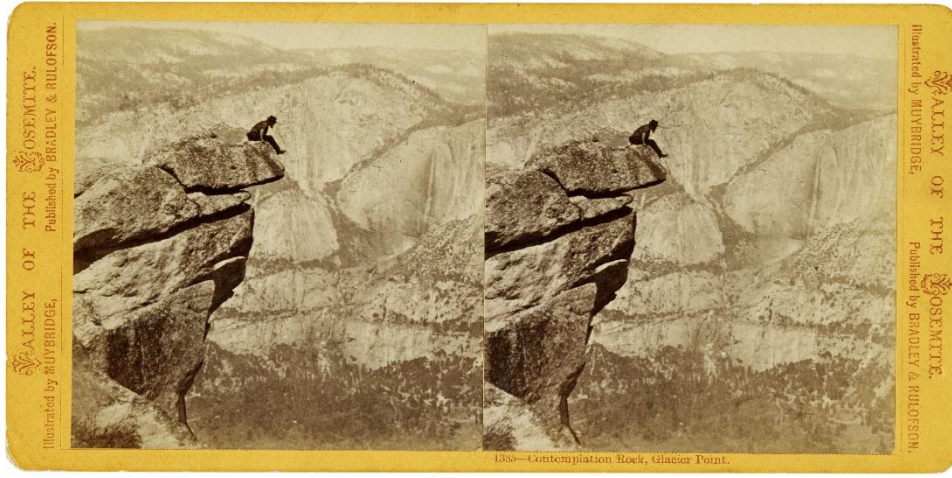
⁸⁹ A.g.k, 194

⁹⁰ A.g.k, 191



Görsel 3.7 Sand Dunes near Carson City, Nevada Territory (1867) Timothy O'Sullivan

Dönemin eksantrik fotoğrafçısı Eadweard Muybridge ise bu tarz bir yaklaşımı bir adım daha öteye götürerek fotoğraftaki figür olarak kendisi poz verir ve fotoğrafı asistanına çektirir. Yalnız kahraman rolünü yine fotoğrafçının kendisi üstlenmiştir.



Görsel 3.8 Contemplation Rock, Glacier Point (1872) Eadweard Muybridge

Bu noktada Amerika'daki doğaya bakışın çift yönlülüğünü hatırlamakta fayda var. Batı'nın doğası bir yanıyla keşfedilmeyi ve fethedilmeyi bekleyen kayıp cennet olduğu gibi, doğrudan ABD'nin ve Amerikan halkının da sembolik temsili olarak kullanılmıştır. Tıpkı Avrupa örneklerinde bahsedildiği gibi, hatta Almanya örneğinde Nazi rejiminin uzamsal kuramını oluşturur hale gelecek, landscape'in belirlediği, kudretini yaşadığı coğrafyanın özgünlüğünden alan ulusalcı yaklaşım elbette Amerika'da da karşılık bulmuştu. Joe Beck bu durumu şöyle ifade eder:

Batı ABD'nin dağları, nehirleri, ormanları ve çölleri kameranın icadından beri fotoğrafçıların amansız ilgisine mazhar olmuştur ve Batı landscape'leri Amerikan uzamının ve Amerikan değerlerinin evrensel simgesel göstereni haline gelmiştir.⁹¹

⁹¹ Joe Beck, *The Purloined Landscape: Photography and Power in the American West*, para. 9

Söz konusu doğa şekillerinin hepsi insanlık için geçmişi çok eskiye dayanan sembolik özellikler taşımaktadır. Bunun üzerinden bir ulusal kimlik inşa etmek ise daha önce de değindiğimiz gibi sadece Amerika'da değil Avrupa'da da gözlemlenen bir olgu. Amerikan örneğinin özgünlüğü ise Eski Dünya'da binlerce yıldır bilinen yapıların aksine beyaz adamın ilk kez karşılaştığı muazzam coğrafi yapıların söz konusu ulusal kimliği oluşturmak için biçilmez kaftan olmasıydı. Kuzey Amerika'nın devasa coğrafyası da, olanak sunduğu geniş yelpaze ile elbette büyük bir avantajdı.



Görsel 3.9 Half Dome 4967 Feet from Glacier Point (1861) Carleton E. Watkins



Görsel 3.10 Summit of the Sierras from the Round Top (1879) Charleton E. Watkins



Görsel 3.11 Grand Canyon (1884) F. Jay Haynes

21. yy’da hala devam etmekte olan söz konusu temsilin elbette ne gösterdiği kadar ne göstermediği de önemlidir. Bright’ın bir başka makalesinden aktaracak olursak:

Asil, piktoryal, yüce ya da sıradan fark etmeksizin landscape görselleri kendi kültürel şecerelerini taşır. Bu, seçilmiş ve inşa edilmiş bir metindir ve her ne kadar neyin dâhil edilip neyin edilmediğine dair biçimsel tercihler günümüze dek çoğu sanat tarihi eleştirisinin odak noktası olsa da, bu tercihlerin tarihsel ve toplumsal önemine nadiren değinilmiş hatta özellikle kaçınılmıştır.⁹²

Örneğin, Timothy O’Sullivan’ın *Shoshone Falls* fotoğrafı bu bağlamda irdelenmelidir. 1874 tarihli fotoğraf muazzam bir şelale gösterir izleyiciye. Avrupalıların kıtaya gelmesinden önce hem barındırdığı somon yoğunluğu ile hem de ticari bir merkez olarak kıymeti olan bu su kaynağı her ne kadar başta öncüler ve yerliler arasında barışçıl temaslara şahit olsa da ABD’nin genel yayılcılığı bu noktada da bir katliamla sonuçlanmıştır. Tarihe “Bear River Massacre” (Ayı Nehri Katliamı) olarak geçen bu olay, fotoğrafın çekilmesinden 11 yıl önce 1863’te gerçekleştiğinde arkasında yüzlerce Shoshone ölü ve yaralı bıraktı. Şelaleye ismini veren Shoshone’lar katliamdan sonra rezervasyon bölgesine sürüldüler. Elimizde kalan egzotik ismiyle bir şelale olmuştur. 20. yy’ın başında da bu şelaleyi besleyen Snake River, Magic Valley havzasının sulanması için yatağından saptırılır. Sulama ve hidroelektrik santraller yüzünden Shoshone Şelaleleri eskiden olduğu gibi yıl boyunca coşkun bir şekilde çağlamıyor.⁹³

⁹² Deborah Bright, *Of Mother Nature and Malboro Men*, 2

⁹³ https://en.wikipedia.org/wiki/Shoshone_Falls#Native_peoples_and_explorers



Görsel 3.12 Shoshone Falls, Snake River (1874) Timothy O’Sullivan

Bu noktada bir karşı tez olarak 19. yy’da çekilmiş yerli portreleri sunulabilir ancak unutulmamalıdır ki katledilip sindirilen, anavatanından rezervasyon bölgesine sürgün edilen yerlilerin söz konusu portre fotoğrafları esaret altındaki vahşi hayvan görsel temsiline benzer. Bu “vahşi ve tükenmek üzere olan halk” bir egzotizm sosuyla giyindirilip kuşandırılıp fotoğraflanır ve halk bu vahşilik ile yüzleşme korkusu yaşamadan onu görsel olarak inceleme fırsatı bulur.

Bright, yoğun bir şekilde dolaşıma sokulan “küçük Amerikan kasabası” landscape’inin yarı-kırsal bir altın çağ temsili ve iktidardaki orta sınıf için sembolik kimliğinin ve ulusal bağlamının, ideolojisinin, beslendiği psikolojik bir merkez

olduğundan bahseder. Bu tabloda da, elbette, yerlilere siyahilere, Latinolara, kuirlere, Yahudilere yer yoktur.⁹⁴

Amerikan landscape'i sürekli vurgulandığı gibi aynı zamandan teknolojik atılımın, madenciliğin, demiryollarının, endüstrinin de yuvasıdır. Anılan fotoğrafçılar sadece sembolik temsillerin, doğa harikalarının peşindeki maceraperestler değillerdi.

Carleton Watkins, Edward Muybrigde, William Henry Jackson ve Charles Savage'in da dâhil olduğu İç Savaş sonrası dönemin ünlü seferi (expeditionary) fotoğrafçıları doğrudan demiryolu şirketlerinde maaşlı çalıştılar. Jackson'ın Yellowstone jeotermal harikalarına ait dramatik fotoğrafları 1872'de Kongre'yi ikinci bir ulusal park yaratmaya (ilki Yosemite'dir) ikna etmede etkili olarak değerlendirilir. Bu hamle, tıpkı on yıl sonra Banff'ın kamulaştırılması gibi, karlı turist imtiyazlarına ve geçiş hakkına sahip özel demiryolu grupları tarafından güçlü bir şekilde desteklenmişti.

(...) Seyahatlerinde turistler hâlihazırda fotoğraflarda gördükleri özellikleri ve bakış noktalarını arıyordu; dev sekoyalar, fişkırان geyzerler, sarp kanyonlar, yüksek dağlar ve renkli çöller. Manzara, daha önce mümkün olmayan bir kapsamda, metalaştırılmış, paketlenmiş ve geniş kitlelere satılmıştı. Tüketimi tatil ve statüye işaret ediyordu; okul ve ofisin endüstriyel çalışma takviminden izin alabilme imkânı, demiryolu bileti ve konaklamaya ayırılacak harcanabilir kaynaklar ve yaşanacak ruhani hazları takdir edecek gelişmiş bir beğeni.⁹⁵

Günümüzde adı bilinen dönem fotoğrafçıların bir yandan doğayı bir cennet bahçesi şeklinde aktarırken, diğer yandan madencilik ve demiryolu şirketleri ile aktif

⁹⁴ Deborah Bright, *Of Mother Nature and Malboro Men*, 2

⁹⁵ Deborah Bright, *The Machine in the Garden Revisited*, 3

bir şekilde çalışmalar arasındaki zıtlık ancak sistemin işleyişinin ihtiyaç duyduğu ideoloji yelpazesi kavranarak anlamlandırılabilir. Örneğin Watkins, Snyder'e göre arazinin ve içerdiği kaynakların mülkiyeti ve endüstriyel kalkınması üzerine kurulu bir modelin temsilcisiydi. Adlı adınca bir işadamıydı.⁹⁶

Watkins ve çağdaşı diğer fotoğrafçılar resim geleneğinden alınan geleneksel kompozisyon öğeleri üzerinden doğa ile endüstriyi barıştırmaya çabalar. Snyder, Watkins'in *Cape Horn near Celilo* fotoğrafı üzerinden benzer bir değerlendirme yaparak söz konusu fotoğrafta bir denge arayışına gidildiğinden bahseder.⁹⁷



Görsel 3.13 Cape Horn near Celilo, Oregon (1867) Carleton Watkins

Watkins daha önceki alıntılarımızda da bahsettiğimiz gibi madencilik ve demiryolu şirketleriyle ilişki içinde olan tek fotoğrafçı değildi. William Henry

⁹⁶ W.J.T. Mitchell, **Landscape and Power**, 188

⁹⁷ A.g.k, 187

Jackson'ın *The Royal Gorge* ya da *The Union Pacific Railroad* gibi fotoğrafları da söz konusu ortaklığa örnek teşkil etmekte.



Görsel 3.14 The Royal Gorge, Grand Canyon of Arkansas (1880) William Henry Jackson



Görsel 3.15 The Union Pacific Railroad, Georgetown Loop (1883) William Henry Jackson



Görsel 3.16 Marshall Pass. The Summit (1870-1880) William Henry Jackson



Görsel 3.17 Railway Tracks, Central Pacific Railroad, Eadweard Muybridge

Özellikle artık ilerleyecek sınırın kalmadığı, “Yerli Sorunu”nun çözüldüğü, Kuzey Amerika’ya hâkim olmuş, Meksika’yı güneye itmiş bir Birleşik Devletler’de Manifest Destiny’nin ya da Frontier Thesis’in görsel taleplerine ihtiyaç azalmıştı. Bu noktada tekrar Bright’a kulak verelim:

Geç 19. yy ABD’inde, “Yerli Sorunu” canice çözüldükten ve sınır kalmadıktan sonra, kıtanın Avrupalılar tarafından keşfedilmesinden sonra birçok evrimsel aşama geçiren bir çeşit Vahşi Doğa Kültü filizlendi. Bu durum artık karşılığı bulunmayan öncü hayatının mertliğine duyulan bir nostalji olarak karakterize edildi. Amerikan kültürel hayatındaki çoğu önemli harekette olduğu gibi bu da liberal reform ile ticari çıkarların pragmatik bir bir araya gelişinden ortaya çıkmıştı: İlkine, İlerleme Çağı’nın sağlıklı şehir yaşantısına karşı

cazibeli bir antidot olarak “doğa deneyimi”ne dair öğretisi, ikincine ise orta-sınıf turist piyasasının yaratılışı örnek oluştuyordu.⁹⁸

Landscape fotoğraf da tıpkı diğer ideolojik araçlar gibi yönetici sınıfın çıkarlarının değişmesine göre biçim değiştirir. Kıta boyunca yayılmasını tamamlayan, yerlileri katliam ve soykırımlarla sindiren, ele geçirdiği yeni topraklardaki kaynaklar üzerinde hâkimiyet kuran, demiryolları üzerinden bu kaynakların aktarımını sağlayan ABD sonradan başını çeker hale geleceği ekonomik sistemin temel gerekleri uyarınca yeni pazarlar ve endüstriyel olarak karşılanacak yeni talepler yaratmak durumunda kalır. Landscape fotoğrafları, “Tanrı’nın Amerikan halkına armağanı” olan toprakların önce keşfedilmesi, sonra sömürülmesi için kullanılmasının ardından 19. yy sonlarına doğru bu kez de landscape’in kendisinin metalaştırılıp satılması için kullanılır hale gelir. Modern anlamda ve çapta turizm bu pazarda büyük payı olan demiryolu şirketleri tarafından kendi maaşlı çalışanları olan dönemin ünlü fotoğrafçıların eserleri üzerinden oluşturuldu.

3.2 20. Yüzyıl: Amerika’dan Avrupa’ya Landscape Fotoğrafta İdeoloji

19. yy Amerikan fotoğrafçıları için ürettikleri fotoğraflar sanat eserinden çok belge, hatta bilimsel kayıt işlevi görmekteydi. Gerek keşif seferlerinde, gerek demiryolu çalışmalarında maksat galeride ya da müzede sergilenecek sanat eserleri üretmek değildi. Fotoğrafın erken yıllarında bu araç üzerine gerçekleşen tartışmalarda, yaygın olarak kabul edildiği üzere, fotoğrafın sanatsaldan ziyade

⁹⁸ Deborah Bright, *Of Mother Nature and Malboro Men*, 3

teknolojik bir araç olarak ele alınmasıyla sonuçlanıyordu. Söz konusu fotoğrafları sanat eseri statüsüne ve beyaz küpün içine sokan 20. yy'daki retrospektif bakış oldu.

1892'de Photo-Secession'ın başlaması, devamında hareketin öncüsü olan Gallery 291'nin açılması ve *Camera Works* dergisinin yayın hayatına başlaması ile Alfred Stieglitz ABD'de fotografik sanatın en önemli figürü haline gelir.⁹⁹ Fotoğraf tarihini inceleyecek herhangi bir kişinin açıkça karşılaşacağı üzere Stieglitz'in, fotoğrafın sanat statüsü kazanması konusunda önemli katkıları vardır.

Fotoğrafta piktoryalizm özellikle Stieglitz ve Edward Steichen tarafından fotoğrafın sanat statüsüne yükseltilmesi için geliştirilen bir formül olarak karşımıza çıkar. 19. yy sefer fotoğrafçılarının bilimsel örnek toplama çabalarının aksine maksat, Avrupa avant-garde'ındakine benzer bir şekilde, sanatçının hislerini aktarmaktır. Fiziki özellikler açısından tamamen zıt bir karakter taşımalarına rağmen söz konusu fotoğraflar doğanın mistifiye edilmesi ve ruhanileştirilmesi açısından aynı kaynaktan beslenmektedirler. Vaadedilmiş topraklara hac benzeri bir yolculuk yapan fotoğrafçı ile konusuyla ruhani bir birlik sağlamayı ve izleyicisine bu his yoğunluğunu aktarmayı amaçlayan fotoğrafçı aynı ideolojik damardan beslenmektedir. Bütün bireysel deneyim iddialarının aksine fotoğrafçı/sanatçı da içinde yaşadığı toplumsal koşullardan ve bu koşulların ideolojik belirleniminden bağımsız değildir.

⁹⁹ Deborah Bright, *The Machine in the Garden Revisited*, 3



Görsel 3.18 Hand of Man (1902) Alfred Stieglitz



Görsel 3.19 The Pond–Moonlight (1904) Edward Steichen

İster bilimsel numune arayışında, ister galeride satılacak post-izlenimcilik etkisindeki bir eser peşinde olsun; ister keskin, ister soft-focus olsun landscape'e bakış bir süreklilik barındırmakta. Daha önce çok sayıda alıntıda da belirtildiği gibi, Amerika'da temelleri beyaz adamın kıtaya adım atmasıyla başlayan ve sürekli evrilen Doğa Kültü landscape fotoğraflarda ortak bir motif olarak devam etti.

1920'lerde Stieglitz ve çevresi tarafından yorumlandığı şekliyle Romantik ve Sembolist estetik geleneği, Amerikan doğası ve onun toplumsal karakterinin Amerikan halkına nasıl sunulacağına dair önemli bir bağlam sundu. Dahası, Batı'nın zorlu yabanlığı, çevreye duyarlı fotoğrafın geliştirilmesinde yönelik herhangi bir tartışmada göz ardı edilemeyecek bir önem taşımaktaydı. Edward Weston ve Ansel Adams kendi ayaklarıyla gelmeselerdi, icat edileceklerdi. Doğma büyüme California'lılar olarak, fotografik basında yayınladıkları ve fotoğraflarının eşlik ettiği sayısız makale üzerinden fikirlerini yaygınlaştırarak, belirgin bir Amerikan doğal ve ulusal landscape'inin oluşmasında vazgeçilmez bir rol üstlendiler. Her iki fotoğrafçı da fotoğraflarını Stieglitz'e göstermek için New York'a zaruri hacelerini gerçekleştirdiler ve ikisi de Stieglitz'i sorgulanmaz bir akıl hocası ve yaşam ve işlerindeki erken bir etki olarak kabul ettiler.¹⁰⁰

Bright'ın değindiği noktalardan özellikle bazıları bu tez için ayrı bir önem taşıyor. Weston ve Adams'ın kendileri ortaya çıkmasa, yerine bu rolü üstlenecek birilerinin "icat edileceği" fikri doğrudan tarihsel bir bakışa işaret etmektedir. Tez boyunca bir yöntem olarak belirlenen ve çözümleme ve anlamlandırma maksadıyla kullanılan bu bakış bir kez daha karşımıza çıkıyor. Weston ve Adams'ın şahsında cisimleşen görsel temsillere duyulan ihtiyaç, fotoğrafçı/sanatçı olarak bu şahısların üretimlerini belirledi. Tıpkı aynı zaman diliminde binlerce kilometre uzaktaki iki ayrı

¹⁰⁰ Deborah Bright, **The Machine in the Garden Revisited**, 4

biliminsanın aynı keşfi yapması gibi, sanatçıların eserleri de bireysel dehanın olduğu kadar dönemin koşulları tarafından belirlenir. Bright'tan devam edecek olursak:

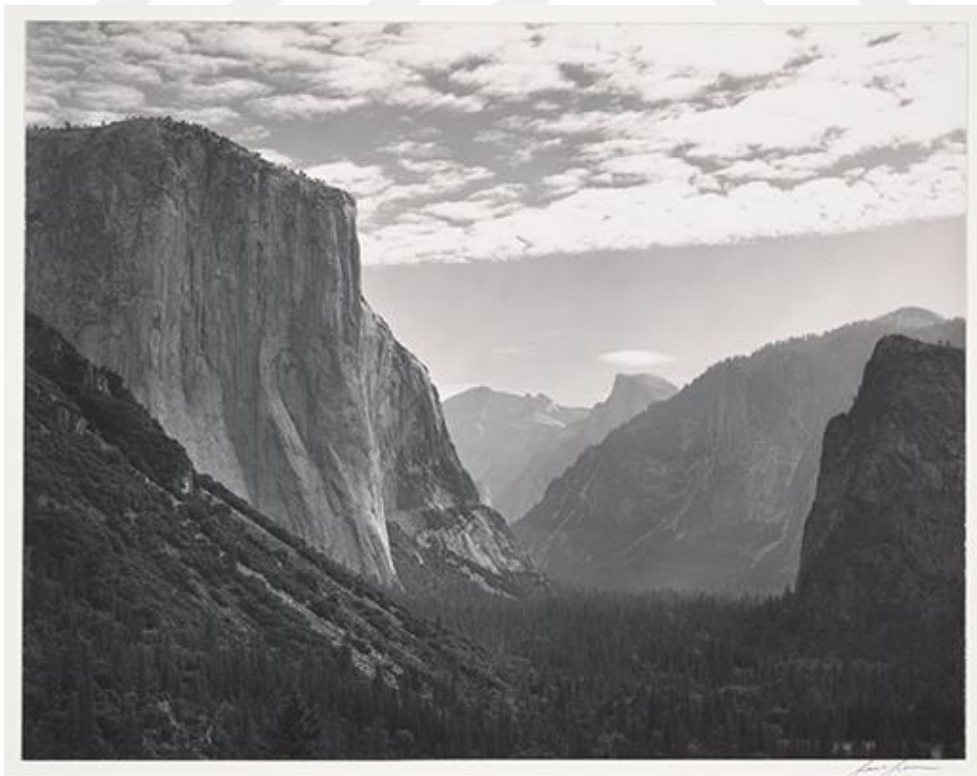
Weston'ın ünlü “previsualization” (öngörselleştirme) doktrini pozlama anının fotografik ifadenin özünü oluşturduğu kavramında yatmaktaydı ve fotoğraftaki piktoryalist değişmeceler ve edebi kinayelere karşı nutukları Stieglitz ve Strand tarafından *Camera Works*'ün sayfalarında başlatılan savaşın devamcısı oldu. Adams ise kendi rolünü, pozlama sırasında istenilen aralıkta negatif yoğunlukları elde etmek için, Weston'ın öngörselleştirmesini olgunlaşmış bir teknik şemaya uslamlayarak gerçekledi; zone sistemi. Fotoğraflama eylemi fazlasıyla soyut, konunun tonal değerleri dışında herhangi bir içerikten uzaklaşmış entelektüel bir proje halini aldı. Hem Weston hem de Adams “doğru” tonal değerleri seçmeyi, konunun çağrışımsal anlamlarından bağımsız bir şekilde, duygusal ve ruhani bir yönlendirilmişlik olarak değerlendirerek biçim olarak evrensel ve aşkın şeklinde betimledi. Tonlar, şekiller ve onların konumlandırılması Stieglitz'in meşhur “equivalents” terimi ile “fotoğrafçının hayat hakkındaki hislerini” anlamak için kullanılacaktı.¹⁰¹

Bright'ın da açıkça belirttiği gibi, Weston-Adams ikilisi üzerinden şekillenen dönemin landscape fotoğraf algısı, fotoğraflanan konunun taşıdığı anlamlar ve temsiller göz ardı edilerek sadece biçim ve tonaliteye indirgenmiş bir yaklaşım taşır hale geldi.

¹⁰¹ A.g.m, 4-5



Görsel 3.20 Dunes, Oceano (1936) Edward Weston



Görsel 3.21 Yosemite Valley, High Clouds, from Tunnel Esplanade, Yosemite National Park, California (1940) Ansel Adams

Tekrar Bright'tan devam edelim:

Böylesi soyut, öznel ve son derece tarih-dışı bir estetik nasıl California'da Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan doğa korumaya yönelik politika için faydalı hale geldi? Elbette ki Weston ve Adams'ın ürettiği gibi fotoğraflar, dramatik, insan barındırmayan yabancı görselleri, aşırı-uygarlığın zayıflatıcı etkilerine dair geç on dokuzuncu yüzyıl kaygılarından besleniyordu. Eğer fotoğrafçıların, fotoğraflarının hayatla ilgili en derin hislerini ortaya çıkardığı iddiasını kabul edeceksek bile, bu hisler sadece şahsa özel değil aynı zamanda hissetmenin daha geniş yapılarından da beslenir. Weston'ın dünyevi hassaslık ve doğal yapıların yüzey dokularını sunan basit kompozisyon tercihi kontrolcü, baskın bir akıl tarafından düzenlenen ve zıtlıktan, burjuva düşkünlüğünden ve bağdaşmazlıktan arındırılmış bir dünya inşa eder.¹⁰²

Özellikle İkinci Dünya Savaşı ve ardından gelen Soğuk Savaş ABD'yi yeni ideolojik temsiller geliştirmek zorunda bırakır. Tıpkı ideoloji başlığında değinildiği gibi hâlihazırda kurulu yapının bağlamının değiştirilerek güncele uygulanması burada da karşımıza çıkar.

İkinci Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş dramatik landscape temsilinde bir patlama yaratır. New Deal döneminin FSA'sının fotoğraf ekibini de bünyesine dâhil eden Office of War Information, Amerikan yaşantısının bereketini ve özel nimetlerini vurgular. Savaş sonrasında Ansel Adams'ın epik landscape'leri Büyük Buhran'ın ve daha yeni Buchenwald ve Hiroshima'nın dehşet verici korkularına karşı tanıdık ve rahatlatıcı antidotlar haline gelir. ABD'nin küresel bir süper güç olarak yeni rolü, özgürlük adına yeni piyasaları fethetmesi ve demokrasi yayması, Manifest Destiny'nin 19. yy versiyonu üzerinden hazır bir görsel temsil bulmasına olanak sağlar.¹⁰³

¹⁰² A.g.m, 5

¹⁰³ A.g.m, 5

19. yüzyılı incelerken değinilen retrospektif bakış aktarıldığı üzere okuyucunun karşısına tekrar çıkmaktadır. Kıta hâkimiyeti sağlandıktan sonra yayılması temsili sönen ve başka temsillere yönelen landscape fotoğraflar, hedefin artık tüm Dünya olduğu bir hâkimiyet savaşında bir kez daha Tanrı'nın inayetiyle açık kaderlerine ulaşacak Amerikan halkını konsolide etmek için kullanılır hale gelir.



Görsel 3.22 Half Dome from Glacier Point in Winter (c. 1940) Ansel Adams

Savaş-sonrası Batı'nın askeri-endüstriyel gücünün artması toplumsal yaşantının; şehirlerin ve banliyölerin genişlemesi, muazzam nüfus artışı, demografik hareketlilik ve meta tüketiminin patlaması üzerinden radikal bir yeniden yapılanmasına sebep olurken, Adams ve Weston'ın monokrom yüce Batı tasvirlerinin bakir soyutlamaları, temsil üzerinden otantikliğin (yalıtılmak yerine) keskinleştirilmesinin reklamı olarak ayağa kalkar. Görseller mekânların gerçek iktidarını uzaklaştırmaz, aksine yakına getirir. Bağlam kuracak herhangi bir bilgiden yoksun, tekniğin zaferini ve soyut doğal formun dilini ön plana çıkaran “doğrudan” Batılı fotoğraf, sanatsal bir “vizyon”u ve belgesel bilgiyi aynı anda hem açık sözlü hem de çok sayıda sembolist

ilhamlı yorumlamalara açık olacak bir biçimde eşzamanlı olarak sunar. Ampirik görsel bilgi ile yüklü fakat biçimsel olarak öznel yorumlamaya açık haliyle Batılı landscape fotoğrafı teknokratın envanter güdüsünü liberteryenin ifadeci konu dürtüsü ile eşleştirir. Bu şekilde, Adams ve Weston'ın baskıları ortaya çıkmakta olan ABD Soğuk Savaş kimliğinin saldırganlığını parlak bir yakınlıkla bir arada tutar: Nesne dünyasının bütüncül idari komutası, bireysel öz-farkındalık için hayali sonsuz özgürlük ile eşleştirilir.¹⁰⁴

Ansel-Weston yaklaşımına karşı en bilindik tepki ünlü “New Topographics” ile gelir. George Eastman House’da 20. yy fotoğrafı küratörü olan William Jenkins tarafından kürate edilen *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* sergisi Atlantik’in iki yakasından alışılmışın dışında bir yaklaşım sergileyen 10 fotoğrafçıyı bir araya getirir. Kendini önceleyen landscape fotoğraf geleneklerinin aksine bu fotoğrafçılar bakir bir doğa tasviri yerine, adından da anlaşılacağı üzere, insan eliyle değişime uğramış landscape’lere eğilir. Yine başlıkta özellikle tercih edilen topograf vurgusu da elbette ki bilinçli bir tercihin eseridir. Shelley Armitage’ın aktardığı şekliyle serginin küratörü William Jenkins’e kulak verecek olursak:

Bu serginin merkezinde duran sorun kuşkusuz ki stil üzerinedir. Bu sebeple başlangıçta bu girişin sergiyi stilistik bir etkinlik olarak değerlendiriyor olmasına rağmen, fotoğrafların kendilerinin anlam ve kapsam açısından estetik bir duruş sergilemenin ötesinde bir anlam taşıdığı belirtilmeli.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Joe Beck, **The Purloined Landscape: Photography and Power in the American West**, para. 9

¹⁰⁵ Shelley Armitage, **Landscape as Photograph and Photograph as Landscape**, 428

Burada bir kez daha yüzyıllar içerisinde tekrar tekrar ortaya çıkan görsel estetik olarak landscape ile karşılaşılıyor. Jenkins'in sergi kataloğuna yazdığı giriş yazısında da belirttiği ve başlık tercihinden de açıkça anlaşılacağı üzere bu sergiye katılan fotoğrafçıların maksadı tıpkı bir topograf gibi "tarafsız" bir şekilde konuları üzerine eğilmektir.¹⁰⁶ Fotoğrafçının fotoğrafları üzerinden bir şey anlatıyor olması onlar için kaçınılmazı gereken bir yükü. Fotoğraf nesnel bir şekilde, olanı izleyiciye taşımaları ve fotoğrafçının konu hakkındaki fikirlerine yer vermemeliydi.

Bu anlamda ulaşılmaya çalışılanın fenomenolojik bir makine olarak fotoğrafçı olduğu iddia edilebilir. Özne-nesne ilişkisi ortadan kalkmış, nesneyle bir olunmuş, konu önyargılardan bağımsız bir tarafsızlıkla, olduğu gibi, aktarılır olmuştur.

Bahsi geçen iddiaların yeni olmadığı aşikâr. Kendini sanatçı değil de bilim insanı olarak gören 19. yy sefer fotoğrafçılarından, konuya "doğrudan" yaklaştığını iddia eden Adams-Weston çizgisine "New Topographics" in koptuğu iddia edilen geleneklerle bağı ortadadır. Bu noktada özellikle ilgi çekici olan ise Jenkins ve fotoğrafçıların tarafsızlık iddiasının kendisinin nasıl ideolojik bir duruş barındırdığıdır. Bilim başta olmak üzere, herhangi bir insan aktivitesinin mutlak bir tarafsızlık içerebileceği iddiası tez boyunca defalarca işlendiği gibi bir yanılsamadır. Bu yanılsama tıpkı burjuvazinin vaktinde coğrafya bilimini sınırlandırması ve kendisi için faydalı olacak bir paradigmaya hapsedmesinde olduğu gibi, bir iktidar meselesidir. Tarafsız olmanın kendisi, üstü kapalı bir taraf olma halidir.

İdeoloji kelimesinin çeşitli tanımlarının yapıldığı bölüme dönecek olursa hatırlanacaktır ki, belirli bir grubun çıkarlarını evrensel doğal gerçekler olarak

¹⁰⁶ **New Topographics**, 250

sunmak ideolojik bir tutumdur. Ülkelerin darwinyen bir hayatta kalma mücadelesi içinde olduğunu iddia ederken nasıl saldırganlık bilime yaslandıysa, Naziler nasıl üstün Almanlık fikrini Alman ormanlarına dayandırdıysa, böylesi bir yaklaşım da benzer tehlikelere gebe dir.

Tez boyunca olduğu gibi, New Topographics'e de tarihsel bir bakış açısı ile bakılmalı ve bu sergiyi, katılan sanatçılar ve eserleri içinde buldukları tarihsel dönem üzerinden anlamlandırılmalıdır. Fotoğrafçıların veya küratörün iddialarının aksine kendileri ve eserleri “dönemin ruhu”ndan bağımsız değildir. New Topographics'in fotoğraf sanatında (özellikle de landscape fotoğrafında) yarattığı iddia edilen kırılma toplum genelinde yaşanmış bir kırılmanın izleri olarak okunursa ancak anlamlandırılabilir.

1973'te OPEC ülkelerinin dünya çapında petrol fiyatını yükseltmesi ise imlenen ünlü petrol krizi Keynezyen iktisadın sonunu getirir ve neo-liberalizmin yükselişine yol açar. Savaş-sonrası ekonomik atılım gerçekleştiren ve özellikle askeri ve endüstriyel anlamda kalkınan, nüfusun, şehirleşmenin ve banliyöleşmenin patladığı Batı ABD, ekonomik modelinin temelini oluşturan ucuz petrolün pahalılaşması ile krizin eşğine gelir. Benzine kota ve karne uygulaması getirmek ciddi olarak tartışılan bir başlık haline gelir. Çöller boyu Batıya uzanan asfalt yollarda giden güçlü Amerikan arabaları tasviri sarsılır, Amerikan piyasasına az yakan Japon arabaları girmeye başlar. Amerika Vietnam'da batağa saplanmış tır ve ülke içinde ciddi bir savaş karşıtı hareket oluşmuştur. Nixon yönetimi Vietnam'daki kayıplar ve Watergate Skandalı ile sarsılır ve Nixon Amerikan tarihinin istifa eden tek Başkan'ı olarak tarihe geçer. Saigon, 30 Nisan 1975'te Kuzey Vietnam Ordusu ve Viêt Cöng tarafından özgürleştirilir.



Görsel 3.23 Mobile homes, Jefferson County, Colorado (1973) Robert Adams

Artık karşımızda Sierra'lar ya da Rocky Dağları gibi kudretli Amerika'nın, banliyödeki büyük evlerinde oturan, kocaman arabalarıyla çöller aşan halkı yoktur. Manifest Destiny'yi dünya sathına taşıyan özgürlük ihracatçısı ABD, Asya'daki küçük bir ülkenin ufak insanlarına yenilmiş, mit yerle bir olmuştur. İşte New Topographics bu dönemin sonucudur.



Görsel 3.24 Foundation Construction (1974) Lewis Baltz

New Topographics'te izleyicinin karşısına çıkan, küratörün ve eleştirmenlerin de kabul ettiği bir şekilde postmodern eleştiridir. Doğru ve gerçek arayışını lanetleyen, “büyük anlatıları” karşısına alan postmodern söylemin fotoğrafta karşılığı neo-liberalizm ile akran olan New Topographics'tir. Karşımıza açık bir şekilde fikir ya da duruş göstermekten kaçınan, yaptığı tespiti bile tarafsız görüş olarak sunan çekingen fotoğraflar çıkar. New Topographics, tam da yukarda betimlenen zaman diliminde, o dönemin ihtiyaçlarına hizmet eden haliyle icat edilmiştir. Jenkins'in giriş yazısına, kendisini liberal ve anti-komünist olarak tanımlayan Jorge Luis Borges ile başlaması da elbette tesadüf değildir.¹⁰⁷

¹⁰⁷ A.g.k, 250

Landscape’te insan müdahalesinin açıkça gösteriliyor olması New Topographics’in alamet-i farikası olarak sunulur. Ancak Jenkins de giriş yazısında söz konusu estetiğin ve yaklaşımın 1960’larda Edward Ruscha tarafında temellerinin atıldığından bahseder.¹⁰⁸ *Twentysix Gasoline Stations* kitabıyla Ruscha, New Topographics fotoğrafçılarının 1975’te açılan sergi ile ulaşmayı hedeflediği görsel anlatıya 1960’larda çoktan ulaşmıştı. Ancak tarihsel ihtiyaçlar ve bu ihtiyaçları değerlendirme becerisindeki başarılı bir küratörün çabası sonucu New Topographics fotoğraf tarihindeki önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilir hale gelmiştir.



Görsel 3.25 Twentysix Gasoline Stations (1962) Edward Ruscha

Tarihsel olarak Ruscha’nın fotoğrafları prematüre bir doğumdur. Bir eleştirmen bu fotoğrafları değerlendirirken “unutulmaya mahkûm” ifadesini kullanır ve Kongre

¹⁰⁸ A.g.k, 250

Kütüphanesi kitabı bünyesine almayı reddeder.¹⁰⁹ Çıktığında tanesi 3 dolardan satılan kitap sonradan ilk sanatçı kitabı olarak değerlendirilir hale gelir.

İnsan eliyle değiştirilmiş landscape kavramının izi Ruscha'nın yaptığından da eski bir tarihe sürülebilir. Örneğin August Sander'in *Rhine river near Boppard/Osterspey* fotoğrafı, endüstri ve yerleşim içeren bir landscape olarak benzer bir yaklaşımın eseri olarak değerlendirilebilir. Ne Ruscha'ya ne de Sander'e (her ne kadar ikisi de tanınan ve takdir edilen fotoğrafçılar olsalar da) New Topographics kadar ünlü bir yenilikçilik atfedilmemiştir. Bunun sebebi tarihsel olarak faydalı olacakları bağlama denk gelmemiş olmalarından kaynaklanmaktadır.



Görsel 3.26 Rhine River near Boppard/Osterspey (1950'ler) August Sander

¹⁰⁹ <http://www.npr.org/2013/09/22/224086804/in-ed-ruschas-work-a-city-sits-for-its-portrait>

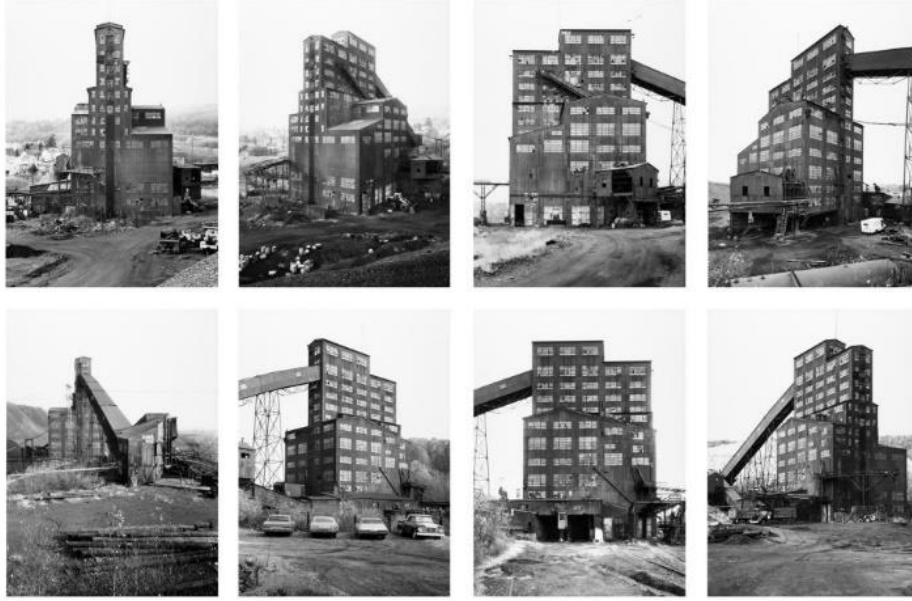
New Topographics fotoğrafçıları içerisinde özellikle dikkat çekici iki isim Hilla ve Bernd Becher çiftidir. Diğerlerinin aksine ABD’li olmayan çift fotoğraf tarihi için önemli bir teknik olan tipolojik bakışın kurucusu olarak nitelendirilir. Becher’ler de diğerlerine benzer bir şekilde nötr “doğrudan” bir estetiğin arayışı içerisinde oldular. Adams-Weston ikilisinde cisimleşen, Minor White gibi başka temsilcilerinin de olduğu his ve duygu aktaran fotoğraf yaklaşımının aksine, Becher çifti de savaş-öncesi dönemin doğrudan fotoğraf estetiğine geri dönüşü savundular.¹¹⁰ Herhangi bir ifade ve duruş sergilemekten kaçınan tavırları “endüstriyel arkeoloji” şeklinde adlandırıldı.

Stimson’ın da belirttiği gibi Becher’lerin amacı politik bir yüceltme ya da yerme içermeyen bir temsil etiğine ulaşmaktır.¹¹¹ “Sosyalist bakış açısı” şeklinde isimlendirilen, binalara ve formlara anıtlarıştıracak şekilde aşağıdan ya da yukarıdan bakış yerine, ideolojisiz, herhangi bir –izm’den etkilenmemiş bir estetiğe ulaşmak temel hedefleriydi.¹¹² Yeni insan, yeni toplum ve yeni sanat arayışının eseri olan “sosyalist bakış” diye isimlendirilen, o güne dek üretilmiş görselliğin aksine yeni bakış açıları ile denemeler yapan avant-garde karakter, Becher’lerin eleştirisinde çarpıtılır. Anıt ve yüce peşinde koşan bir estetik aranacaksa bu pekâlâ Hilla Becher’in babasının dâhil olduğu Nazi saflarında bulunacaktır.

¹¹⁰ Blake Stimson, **The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher**, para. 1

¹¹¹ A.g.m, para 21

¹¹² A.g.m, para 20



Görsel 3.27 Harry E. Colliery Coal Breaker, Wilkes-Barre, Penssylvania (1974) Bernd ve Hilla Becher

Soğuk Savaş'ın en sıcak cephesi olan Almanya ideolojik mücadelenin de en yoğun yaşandığı yerd. Başta ABD olmak üzere diğer kapitalist blok ülkelerinin fonlarıyla tekrar ayağa kaldırılan Batı Almanya'nın, fikir aktarmadığı iddia edilen postmodern fotoğraf için merkez olarak palazlanması isabet olmuştur. Bütün tarihselliğinden koparılmış bir şekilde “anonim heykeller” olarak sadece fiziksel varlıkları üzerinden algılanan ve aktarılan endüstriyel yapılar tıpkı 17. yy İngiliz landscape'inde olduğu gibi emekten arındırılmış steril haz nesnelere dir.

Bernd Becher'in Kunstakademie Düsseldorf'un başına geçen ilk fotoğrafçı olması ve çiftin uzun yıllara yayılan akademik eğitim kariyeri ile bugün Düsseldorf Ekolü olarak bilinen ekol oluşturulmuştur. Becher çiftinin öğrencileri çağdaş fotoğraf piyasasında tanınan ve çok satan sanatçılar olurlar. Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth gibi ünlü fotoğrafçılar kariyerlerini bu

etiket üzerine inşa eder. Tarz olarak hocalarından ve birbirlerinden belirgin şekilde ayrılan bu fotoğrafçıların bazıları landscape fotoğrafının temsilcileri olmaya devam eder.

Sanatın parayla ölçüldüğü, bir piyasa olduğu günümüzde elbette ki Becher'lerin en tanınan öğrencisi Andreas Gursky'dir. Tamamen dijital manipülasyon ile elde edilmiş, gerçekte karşılığı bulunmayan *Rhine II* fotoğrafı 2011'de Christie's New York'ta gerçekleştirilen bir açık artırmada en pahalı fotoğraf ünvanını alır. Ekol mefhumu günümüzde PR çalışması ile oluşturulan ve sanatçının fiyatını artırmaktan başka işe yaramayan bir kavram halini almıştır.



Görsel 3.28 Rhine II (1999) Andreas Gursky

Düsseldorf Ekolü'nün bir diğer temsilcisi ve Gursky'nin atölye arkadaşı Axel Hütte landscape fotoğrafı tarihinde sıkça ortaya çıkan doğa yüceltici yaklaşımı, yine nesnel ve tarafsız olarak betimlenen bir şekilde karşımıza çıkartır. Landscape ve

onun görsel temsili olarak fotoğraf, günümüz tekniğinin olanakları ve Hütte'nin becerisi sayesinde karşı konulamaz bir haz nesnesi olarak izleyicinin karşısına çıkar. Fotoğrafları herhangi bir referans taşımaz ve herhangi bir anlatıdan kaçınır.



Görsel 3.29 Vetlebreen (2000) Axel Hütte

Kunstsakademie Düsseldorf mezunu olmamasına rağmen New Topographics estetiğinin günümüz temsilcilerinden sayılan Edward Burtynsky ise özellikle incelenmesi gereken bir sanatçıdır. *Oil* isimli kitabı hakkında kendi sözlerini aktarmak Burtynsky'nin duruşunu anlamak için yeterli olacaktır.

Bence bu bir ikililik. Bu fotoğrafları bu kadar dengesiz kılan şey bence bu. Bence ithamlar olarak kullanılmayacak olması onları ilginç kılan şey... Anlamları sabitlenmiş değil ve bence gerçekten ilginç olan sanat, politik konulara ya da benzeri şeylere dokunmayanıdır. Ayrıca, anlamın sabitlenmesi o işi alır ve belirli bir zaman dilimine

hapseder ve böylelikle artık tehdit ya da mevzu olmadığı bir geleceğe taşınmaz ve iş ölür.¹¹³



Görsel 3.30 Oil Fields, California (2003) Edward Burtynsky

¹¹³ Micheal Truscello, **The New Topographics, Dark Ecology, and the Energy Infrastructures of Nations**, 3



Görsel 3.31 Oil Fields, Cold Lake, Alberta (2003) Edward Burtynsky

Burtynsky'den örnekler çoğaltılabilir fakat New Topographics estetiğinin günümüze devrettiği mirası anlamak için bu alıntı ve metin yeterlidir. Sadece estetiği kendine hedef alan, herhangi bir duruş ya da konumlandırmadan kaçınan yaklaşım, dünyanın belki de en kanlı sektörü olan petro-kimyayı güzelleyen görsel temsillere ulaşır. Burtynsky iddiasına göre herhangi bir eleştiride ya da politik söylemde bulunmaz fakat fotoğraflarında yerli katliamlarına, Körfez savaşlarına, yok edilen doğaya yer yoktur. Bütün çirkinliklerinden arınmış çekici bir endüstri izleyiciye yaldızlanarak sunulur.

SONUÇ

Tez boyunca değerlendirildiği ve örneklerle pekiştirilmeye çalışıldığı üzere, landscape kavramının kendisi ve onun görsel temsili olarak fotoğraf bütün seyirlik özelliklerinin ötesinde aynı zamanda ideolojik temsiller içermektedir. Hem üretici (fotoğrafçı/sanatçı) hem de eser, tarihsel koşullar tarafından belirlenmektedir ve kapsamlı bir şekilde anlamlandırılmaları için bu koşulların incelenmesi, dönemin karakterinin tahlil edilmesi gerekmektedir. Böylesi bir yaklaşımdan uzak bir inceleme eksik kalmaya mahkûmdur.

Landscape kavramının kendisi derinlemesine incelendiğinde, resim ve fotoğraf gibi görsel temsillerden de önce, bizzat kendisinin ideolojik bir yük taşıdığı ortadadır. İnsan-doğa ilişkisine dair bu yüzyıllara yayılmış kültürel birikim elbette landscape fotoğrafının anlamlandırılması için detaylı bir şekilde incelenmeli ve mevzu bahis tarihsellikte ele alınmalıdır.

Fotoğrafın “icadı”ndan sonra, o güne dek resmin tek başına taşıdığı ideolojik kudret fotoğrafta kendini yeniden bulur. Fotoğrafın gerçeklik yanılsaması, ideolojinin özellikle “doğallaştırma” özelliğine hizmet eder ve açık ya da üstü örtük temsillerin kullanılmasıyla kitle manipülasyonu maksadıyla yaygın bir şekilde kullanılır. Landscape fotoğrafı özelinde bu kullanım amacı, genel seyirlik algının aksine yaygındır ve tarih boyunca değişen tarihsel koşullara ayak uyduracak şekilde tekrar tekrar yeniden üretilir.

19. yy Amerika'sındaki vaadedilmiş topraklar algısı, kudretini yaşadığı landscape'ten alan halk fikri gibi ideolojik yapısı bariz yaklaşımlar landscape fotoğraflarında görsel temsiller olarak izleyicinin karşısına çıkar. Aynı fotoğraflar katledilen Amerikan yerlilerini, azınlıkları, göçmen işçileri göstermekten ise özellikle kaçınır.

İki büyük dünya savaşına şahit olmuş 20. yy'da da landscape fotoğraflar aktif bir şekilde yönetici sınıflar tarafından başarıyla kullanılacak görsel temsiliyetler üzerine inşa edilir. Özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan sonra kapitalist/emperyalist blok tarafından yeni Soğuk Savaş parametreleriyle landscape fotoğrafı savaş trajedilerinin üstüne örten ve tıpkı 19. yy'da olduğu gibi demokrasi ihraç eden yaklaşımın eseri olarak karşımıza çıkar.

70'lere gelindiğindeyse yeni bir tarihsel kırılma yaşanır. Ekonomik kriz ile sarsılan, askeri saldırganlığı Vietnam'da başarısızlığa uğrayan kapitalist sistem neoliberalizmin ortaya çıkışına şahit olur. Bu yeni paradigma değişimi landscape fotoğrafında kendisini tarafsız ve politik tutumlardan uzak olarak sunan "New Topographics" ile gösterir. Bu tarafsızlık iddiası bile ideolojik bir konumlanışın eseridir ve etkileri günümüz landscape fotoğrafında devam etmektedir.

Landscape fotoğrafı genel kabulün aksine, seyirlik manzaraların ötesinde ideolojik temsiller ve anlamlar barındırmaktadır. Söz konusu fotoğraflar ancak tarihsel bir perspektifle ve ideolojik yapıları göz önüne alınarak olması gerektiği gibi incelenebilir.

KAYNAKLAR

ALTHUSSER, Louis (2016), **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygırları**, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul.

ANDERSON E. N. and ANDERSON, B. A. (2013), **Warning Signs of Genocide: An Anthropological Perspective**, Lexington Books, Maryland.

ARMITAGE, Shelley (1989), **Landscape as Photograph and Photograph as Landscape: The New Topographics**, Vo. 74, No. 4, Autumn.

BARTHES, Roland (2014), **Camera Lucida**, Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.

BECK, John, **The Purloines Landscape: Photography and Power in the American West**, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/21/the-purloined-landscape-photography-and-power-in-the-american-west> .

BENJAMIN, Walter (2012), **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, YKY Yayınları, İstanbul.

BERGER, John (2009), **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.

BRIGHT, Deborah, **Of Mother Nature and Marlboro Men**, www.deborahbright.net .

BRIGHT, Deborah, **The Machine in the Garden Revisited**, www.deborahbright.net .

BURGIN, Victor (2013), **Fotoğrafi Düşünmek**, Çev. Aylin Ünal, Espas Sanat Kuram Yayınları, İstanbul.

COSGROVE, Denis (2004), **Landscape and Landschaft**, GHI Bulletin, No. 35, Fall

CRARY, Jonathan (2010), **Gözlemcinin Teknikleri - On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite**, Çev. Elif Daldeniz, Metis Yayınları İstanbul.

- DeLUE, R. Z. - ELKINS, J. (Ed.), (2008) **Landscape Theory**, Routledge, New York.
- DEVELLİOĞLU, Ferit (2005), **Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat**, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- EAGLETON, Terry (2005), **İdeoloj**, Çev. Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- EAGLETON, Terry (2015), **Postmodernizmin Yanılsamaları**, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- FISCHER, Ernst (2015), **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, Sözcükler Yayınları, İstanbul.
- FREUND, Gisele (2006), **Fotoğraf ve Toplum**, Çev. Şule Demirkol, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- GOMBRICH, Ernst (2009), **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GÜÇLÜ, A. – UZUN. E. (2008), **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- GUILBAUT, Serge (2009), **New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı - Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş**, Çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- HARVEY, David (2014), **Postmodernliğin Durumu, Kültürel Değişimin Kökenleri**, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları İstanbul.
- HUSSERL, Edmund (2012), **Fenomenoloji Üzerine Beş Ders**, Çev. Harun Tepe, BilgeSu Yayıncılık, Ankara.
- KUSPIT, Donald (2014), **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları İstanbul.
- MARX, K – ENGELS, F (1999) **Alman İdeolojisi - Feuerbach**, Çev. Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara.

- MARX, Karl (2011), **Kapital – Birinci Cilt**, Çev. Mehmet Selik – Nail Satlıgan, Yordam Kitap, İstanbul.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2010), **Algılanan Dünya**, Çev. Ömer Aygün, Metis Yayınları, İstanbul.
- MINCA, Claudio (2007a), **The Tourist Landscape Paradox**, Social and Cultural Geography, Vol. 8, No. 3, June.
- MINCA, Claudio (2013b), **The Cultural Geographies of Landscape**, Hungarian Geographical Bulletin, Vol. 62, No. 1: 47-62
- MIRANDA, Carolina (2013), **In Ed Ruscha's Work, A City Sits For Its Portrait**, Npr, <http://www.npr.org/2013/09/22/224086804/in-ed-ruschas-work-a-city-sits-for-its-portrait>
- MITCHELL, William J. T. (Ed.), (2002), **Landscape and Power**, University of Chicago Press, Chicago.
- New Topographics**, Sergi Kataloğu, (2009), (2010), (2010), (2011), (2011), (2011), (2012), New York.
- RİFAT, Mehmet (1990), **Dilbilim ve Göstergibilimin Çağdaş Kuramları**, Düzlem Yayınları, İstanbul.
- RITCHIN, Fred (2012), **Fotoğraftan Sonra**, Çev. Yalın Keser, Espas Sanat Kuramı Yayınları, İstanbul.
- SAUNDERS, F. S. (21.10.1995) **Modern Art Was CIA ‘Weapon’**, Independent, <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html> .
- SİMMELE, Georg (1913), **Philosophie der Landschaft**, Die Guldenkammer, No. 3, Defter 2, 635-644 <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1913/landschaft.htm> .
- SONTAG, Susan (2011), **Fotoğraf Üzerine**, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- SOOKE, Alastair (04.10.2016) **Was Modern Art a Weapon of the CIA?**, BBC, <http://www.bbc.com/culture/story/20161004-was-modern-art-a-weapon-of-the-cia> .

STIMSON, Blake, The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/photographic-comportment-of-bernd-and-hilla-becher> .

TOPDEMİR, Hüseyin Gazi (2010), **Işığın Öyküsü - Mitolojiden Matematiğe Işık Kuramlarının Tarihsel Gelişimi**, TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, Ankara.

TRUSCELLO, Michael (2012) **The New Topografics, Darc Ecology, and the Energy Infrastructure of Nations: Considering Agency in the Photographs of Edward Burtyns and Mitch Epstein from e Post-Anarchist Perspective**, Imaginations No.3-2.



ÖZGEÇMİŞ

Yalım Keser, 1985 yılında Eskişehir’de doğdu. Lise eğitimini 2003’te TED Ankara Koleji Vakfı Özel Lisesi’nde tamamladı. 2003’te İTÜ’de başladığı Makine Mühendisliği eğitimini 2010’da yarıda bıraktı ve aynı sene Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fotoğraf Bölümü’ne başladı. 2014’te mezun olduktan hemen sonra yüksek lisans eğitimine başladı ve aynı bölümde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı. Kocaeli Üniversitesi Fotoğraf Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya devam etmektedir.