

Çağdaş Megakent ve Periferisinin Fotoğrafik İmgesi

Suzan ORHAN *

Özet

Günümüzün çağdaş kentleri ve megakentleri periferileri ile birlikte bir organik yapı olabilmektedirler. Ekonomik, sosyal ve kültürel açılardan son derece asimetrik dengelere sahip bu yaşam alanları, görsel kültür çağının fotoğraf üreticileri için de ilham verici üretim mekânları durumundadırlar. Megakent ve periferisini fotoğraflayan sanatçıların çalışmaları incelendiğinde iki ayrı eğilim ortaya çıkar. Birincisi, insan algısını zorlayan büyüklük ve güce sahip megakentin fotoğrafları daha soyutken; periferisinde yer alan gecekondu bölgesinin fotoğrafları, yoksulluğu ve yaşam koşullarının zorluğunu sade bir şekilde yansıtır özellikle ve klasik belgesel fotoğrafın gerçekçi izlerini taşımaktadır. Her iki eğilime ait fotoğraflarda asıl açığa çıkan gerçeklik ise çağdaş vahşi ekonomik sistemin megakentte de gecekondu da insanı mutsuz edip yok sayan doğasıdır. Bu çalışmanın amacı, çağdaş megakent ve periferisinde çekilen fotoğraflarda ortaya çıkan iki farklı eğilimi biçim ve içerik açısından tartışmaktır. Megakentin fotoğrafik imgesine yönelik tartışma 'yüce' kavramı, periferisinin imgesi ise klasik belgesel fotoğraf geleneği açısından incelenmiştir. Görsel analiz, çağdaş megakent kavramı hakkında çalışan en önemli fotoğrafçılar Andreas Gursky, Michael Wolf ve Jonas Bendixsen'in çağdaş megakent fotoğrafları üzerinden yapılmıştır. Söz konusu çalışma, kent fotoğrafçılığı alanındaki kuramsal çalışmalara katkı sağlayacak analizler içermektedir.

Anahtar Sözcükler: Fotoğraf, Megakent, Gecekondu, Kapitalizm, Yüce, İmge, Fotoğrafik İmge.

Photographic Image of Contemporary Megacity and its Periphery

Abstract

Today's contemporary cities and megacities are able to be organic structures with their peripheries. Having extremely asymmetrical balances in terms of economic, social and cultural view, this living quarters are now inspiring production places for photographic producers of the cultural age. Two different dispositions occur during the study of an artist who photographs a megacity and its periphery. During the shooting of a megacity, while the perception forcing greatness and power is more abstract in the first one, the photographs of slums in its periphery simply reflect the difficulty of poverty and living conditions and do bear the realistic traces of classical documentary photography. The essential reality in both two dispositions' photographs is the nature of modern and wild economical system, which makes people downhearted in both megacities and slums. The purpose of this study is to deliberate two different dispositions coming out of the photographs taken within contemporary megacity and its periphery in terms of form and content. The argument related to megacity's photographic image is analysed in the context of 'sublime' concept and the image of its periphery in the context of classical documentary photography tradition. Visual analysis has been made on contemporary photographs of Andreas Gursky, Michael Wolf, and Jonas Bendixsen who are the most important photographers working on megacity concept. This study intends to contribute to future theoretical researchs on city photography.

Keywords: Photography, Megacity, Slum, Capitalism, Sublime, Image, Photographic Image

Giriş: Klasik Kentten Megakente Değişimin Fotoğrafik Kaydı

Geçtiğimiz otuz yıla bakıldığında megakentlerde ve onun çevresinde iki türlü uç yaşamın eşzamanlı devam ettiği görülür. Bunlardan biri, büyük kentin merkezinde, diğeri ise periferisindeki gecekondualarda devam etmektedir. Bu çalışma, megakentin bu iki bölgesinin fotoğrafik imgeyi nasıl belirlediğini açığa çıkarmaya çalışmıştır. Megakentin merkezindeki dev blokların fotoğrafları zaman içinde farklılaşarak soyut bir nitelik kazanırken periferisindeki gecekonduaların fotoğrafları yaşanan gerçekliği bozmadan klasik belgesel fotoğrafın özelliklerine uygun biçimde yansıtmaktadır.

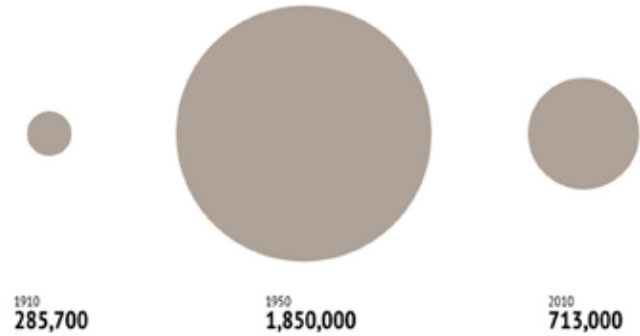
'Kent', mekânın veya boşluğun insan ihtiyaçları çerçevesinde tasarlanmasının karşılığı olarak kullanılan kavramdır. Nehir kenarları ve vadi gibi verimli topraklara kurulan ilk kent örnekleri günümüzden yaklaşık beş bin yıl önce Mezopotamya'da, iki bin beş yüz yıl önce de Mısır, Babil, Yunanistan, Pers, Hindistan ve Çin'de kurulmuştur (Pirenne, 2006). Kentin oluşum dinamikleri insan ihtiyaçları önceliklidir; ancak yapılanma idari, ekonomik, dini ve askeridir.

Nüfus artışı, tek tanrılı dinlerin gündelik hayatı kapsamayı ve büyük imparatorlukların oluşumu ile birlikte Ortaçağ kent tasarımında merkeze, kral, feodal soylular ve tanrı ile onun görkemli evleri oturur. 15. yüzyılın ortalarında Rönesans ile birlikte kentsel mekânın düzenlenmesinde önemli bir kırılma yaşanır. David Harvey (2010) bu kırılmada en önemli etken olarak 'perspektivizm'i gösterir. Harvey (2010:275) bu etkeni şöyle açıklar: "Perspektivizm dünyayı bireyin 'gören gözü'nün bakış açısından kavrar. Optik bilimini ve bireyin gördüğü şeyi, mitoloji ve dinin üst üste getirilmiş gerçeklerine karşıt olarak, bir anlamda 'gerçeğe uygun' biçimde temsil edebilme kapasitesini öne çıkarır. Bireycilik ile perspektivizm arasındaki bağ önemlidir". Sanayi Devrimi ile birlikte fabrikalara yakın yerlere kurulan kentler süreç içerisinde göç alan merkezler haline gelir.

Sanayi toplumunda kentsel mekânın tasarımında üretim merkezleri temel belirleyicidir. Fabrikaların kurulduğu bölgeler kalabalık işçi mahallelerinin de zorunlu

oluştugu yerlerdir. Söz konusu yerlerde fabrikalar kapandığı anda o bölge anında hayalet şehre dönüşmektedir. Aslında bu durum sanayi sonrası günümüz tüketim toplumunda da yaşanmaktadır. Örneğin, General Motors, Ford ve Chrysler gibi dev firmaların içinde bulunduğu ve dünyanın otomotiv başkenti olarak bilinen Detroit, 2009 yılında General Motors ve Chrysler'in iflasıyla birlikte hayalet şehre dönmüştür. Büyük şirketlerin iflası kent yönetiminin de iflasını getirmiş, 18 milyar dolar borcun yanı sıra kent nüfusu da %28 oranında azalmıştır (Euronews, 2013). Parisli iki fotoğrafçı Marchand ve Meffre, 2005-2010 yılları arasında Detroit'in yıkıcı değişimini fotoğraflamış ve bu kentin yapı bozumunun aşamalarını kendi fotoğraf estetikleri bağlamında kaydetmişlerdir. Adı geçen fotoğrafçılar, beş yıllık sürecin fotoğraflarını 'The Ruins of Detroit' (Detroit Harabeleri) olarak adlandırmışlardır (Marchand Meffre, 2014).

Over the course of 100 years the population level of Detroit has rapidly expanded and contracted.



Şekil 1. "100 yıl boyunca Detroit'in nüfus seviyesi hızla genişledi ve daraldı."

Günümüzün tüketim toplumunda ise üretim merkezli değil tüketim merkezli bir kent tasarımı söz konusudur. Mal ve hizmetlerin tüketicisi olan kalabalıkların iletişimini sağlayan kitle iletişim araçları, tüketimi aşırı özendirerek gündelik hayatı belirlemekte; alışveriş merkezleri de yapılaşmanın seyrini değiştirerek yaşam tarzını etkilemektedir. Öte yandan Tokyo, Hong Kong, Los Angeles, New York ve İstanbul gibi dev gökdelenlerle kaplı megakentlerin minyatür dairelerinde sıkışmış insanlar kendilerine ve doğaya yabancılaşmanın doruğuna

ulaşmıştır. Henri Lefebvre (2013: 47), günümüzde oldukça değişmiş olsa da kent olgusunu anlamının her zaman zor olduğunu belirtir:

Bugün kent olgusu, devasılığıyla hayret uyandırır; karmaşıklığı bilginin araçlarını ve pratik eylemin enstrümanlarını aşar. Toplumsal fenomenlerin belli bir (göreceli) karmaşıklaktan daha büyük bir karmaşıklığa doğru gittiğini savunan *karmaşıklık* teorisini hemen hemen doğrulamaktadır. Bu, kökenini ‘doğa’ bilimleri de denilen bilimlerde ve bilginin genel teorisinde bulan, fakat toplumsal gerçekliğe ve bu gerçekliğin bilgisine doğru yönelen bir teoridir. Toplumsal ilişkiler hiçbir zaman, arkaik bir toplumda bile basit değildir. Başlangıçtaki basitliği ve basit unsurların bileşimiyle ortaya çıkan karmaşıklığı gösteren Kartezyen şema terkedilmelidir. Karmaşıklık teorisi felsefi, hatta idealist (ideolojik) gibi görünebilir. Gerçekte ise pek çok bilimsel argümandan beslenmektedir. Çözümlemenin tüm gerçeklik içinde keşfettiği ve kendi iç düzenini (uyum ve tutarlılığını) var eden ‘unsurlar’, kendini başka bir yerde, aşırı ifade bolluğu yaratacak şekilde yeni bilgiler getiren bir düzensizlik içinde gösterebilir (düzenin tekrarlanması, belirsiz birimlerin veya dökümü yapılmış unsurların, zaten var olan ve tespit edilmiş sınıflandırılması). *Bilgi* demek aynı zamanda sürpriz demektir, artan çeşitlilik demektir; yani bir anlamın, yeni bir anlamın, yeni bir ifade bolluğunun, anlık ve daha karmaşık başka bir düzenin ortaya çıkmasına neden olan *düzensizlik* demektir

Uluslararası Megakent Sempozyumu verilerine göre (Megacities), yakın zamana kadar sekiz milyon ve üstü nüfusa sahip kentler megakent sayılırken artık 10 milyon ve üstü nüfusa sahip kentler megakent olarak kabul edilmekte ve şu anda dünyada başta 35 milyondan fazla nüfusuyla Tokyo olmak üzere otuz iki adet megakent bulunmaktadır (Megacities). Ne var ki megakent kriteri biraz tartışmalıdır, çünkü 7,6 milyon nüfuslu Hong Kong megakent sayılmamakta ama yerleşim alanının darlığı nedeniyle birçok megakentten daha yüksek bir nüfus yoğunluğuna sahip bulunmaktadır. Çarpıcı bir karşılaştırma olarak, kilometre kareye 6.700 kişinin düştüğü Hong

Kong’un (Canbulat, 2006) nüfus yoğunluğuna erişmesi için megakentler listesinde (Megacities) 13.800 nüfusuyla 20. sırada yer alan İstanbul’un nüfusunun 40 milyonu geçmesi gerekmektedir. Bu nedenle, nüfus yoğunluğu göz önüne alınarak Hong Kong, bu makale içerisinde megakent olarak ele alınmıştır.

Fotoğraf tarihi incelendiğinde, New York, Londra ve Paris gibi öncelikli gelişen kentlerin, 19. yüzyılın ortalarından itibaren fotoğraf aracılığıyla kaydedildiği görülür. Sanayileşme ile birlikte kırdan göç alan ve hızla büyüyen kentler genel olarak panoramik olarak görüntülenmiştir. Kent ve çevresindeki yapı birimleri ise daha nesnel bir bakış açısıyla görüntülerinin analizine elverişli şekilde kaydedilmiştir. New York kentinde 1902 yılında açılan ve 87 metre yüksekliğinde olan Flatiron Binası, 1903’de Alfred Stieglitz, 1904’de Edward Steichen, 1938’de de Berenice Abbott ve daha sonra da sayısız fotoğrafçı tarafından defalarca fotoğraflanmıştır. Ünlü gökdelen Flatiron, yüksekliği ile o dönem için New York’un en sembolik binalarından biridir ve her fotoğrafçı kendine özgü bir şekilde kaydetmiştir. Amerikalı fotoğrafçı Alvin Langdon-Coburn ise 1912 yılında ‘1000 Pencere Ev’ fotoğrafını çekmiştir. Yüksek bir noktadan çekilen bu fotoğraf çevresindeki diğer mimari yapılarla birlikte kaydedilmiştir ve modern kentin yeni yapılanışının ipuçlarını sergilemektedir. Amerikalı fotoğraf sanatçısı Alfred Stieglitz, New York’da yükselen gökdelenleri çekmeye aralıklarla devam etmiştir (Sontag, 1993: 61). Özellikle 1930’lu ve 40’lı yıllarda kaldığı Shelton Oteli’nin tepesinden çektiği Manhattan gökdelenlerinin fotoğrafları, dağınık ve sınırsızca büyüyen bir megakentin çarpıcı belgesel ve estetik kayıtlarıdır. Modern kentin kaos ve kargaşa dolu hızlı değişimi karşısında bir özne olarak kendisinin duyduğu şaşkınlığın da kayıtlarıdır bu fotoğraflar.

Dev gökdelenleri ve kaotik yapısıyla yeni modern kent fotoğrafçıları tarafından yeni bir tema olarak ele alınırken kentin eski birimlerini kaydederek geleceğe taşıyan fotoğrafçıları da vardır. 1890’dan itibaren eski Paris’i fotoğraflayan Eugene Atget, farkında olmadan bir geleneğin de öncüsü olur. Atget, tarihi köprüler, dükkân

vitrinleri, çeşmeler, heykeller, genelevler, sokaklar ve daha birçok eski mimari yapıyı fotoğraflamış ve karelerinde insanlara çok az yer vermiştir (Clarke, 1997: 90). Aslında müzeler ve tarih kurumları için çektiği fotoğraflar para kazanmak amaçlıdır; ama o dönemde Paris'te yaşayan sürrealist fotoğrafçı ve ressam Man Ray, Atget'nin çektiği ve vitrin camlarından sürrealist yansımaların da yer aldığı fotoğrafları görüp 1926'daki Sürrealist Devrim sergisine dâhil eder (Clarke, 1997). Böylece Atget'nin kent fotoğrafları sürrealist fotoğraf kategorisinde de değerlendirilerek fotoğraf tarihindeki yerini alır.

Kentlerin fiziksel formu ve mekânsal tasarımındaki değişiklikler zaman içinde birçok fotoğrafçı tarafından tekrar tekrar kaydedilmiştir. Fransız fotoğrafçı Henri Cartier-Bresson, dünya savaşları sürecinde ve sonrasında özellikle Akdeniz kültürünün bir parçası olan dingin kent mekânlarını kaydeder. Atget'nin insansız mekânlarına karşın Cartier-Bresson'un mekânlarında insan yapısal bir bileşen olarak yer alır.

Ekonomik eşitsizliğin küresel anlamda en yüksek seviyede olduğu günümüzde ise değişen değerlerin kentsel tasarımı nasıl etkilediği hem belgesel hem de kavramsal fotoğrafçılar tarafından kaydedilmektedir. Bunun yanı sıra çağdaş fotoğraf sanatında kent ve diğer mimari mekânlar estetik birer ifade aracı haline gelmiştir. Quentin Bajac (2011: 57), bu dönüşümün gerekçesini "1960'lı yıllarda ve 1970'li yılların başlarında klasik sanat uygulamalarının sorgulanması ve alaşağı edilmesi sonucu, fotoğrafın mekanik, seri ve belgesel işlevi gören doğasına değer veren avant-garde sanatçıların fotoğrafa duyduğu ilgi arttı." şeklinde açıklar. Bu süreçten sonra arazi sanatı ve beden sanatının yanı sıra kavramsal sanat alanında da belgesel bir dil aracı olarak fotoğraf yoğun olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Almanya'daki Düsseldorf Sanat Akademisi'nde öğretim üyeliği yapan Bernd ve Hilla Becher çifti, 1950'li yılların sonlarından itibaren modern sanayi ve tarım alanlarında kullanılan mimari birimlerin siyah beyaz tipolojik fotoğraf serilerini oluşturmaya başlarlar (Higgins, 2014: 95) Tek bir cepheden ve çevresel bileşenlerden tamamen soyutlanarak kaydedilmiş yapılar tamamen boştur ve sadece mimari

formu açığa çıkaran bir özellik taşımaktadır. Çalıştıkları konular arasında fabrikalar, yüksek fırınlar, işçi evleri, su kuleleri, gaz tankları, taş ocakları ve depolar gibi yok olmakta olan yapılar yer alır.¹ Modern sanayiye ait benzer yapıların nesnel kayıtlarını yapan Becher çifti, aslında benzerler arasındaki farklılığı da fotoğraf aracılığıyla ortaya çıkarırlar. Çalışmalarında endüstriyel yapıların heykelsi niteliklerine odaklanan çift, mimari yapıları insansız ve çevresinden soyut bir şekilde fotoğraflamıştır. "Becher çiftinin fotoğraflarında insan figürlerinin olmaması bilinçli bir tercihtir. Binaları toplumsal işlevlerinden arındıran ve onlara anonim bir nitelik kazandıran Becherler, yapıların estetik özelliklerini ve heykelimsi formlarını öne çıkarmak isterler." (Hacking, 2015: 403)

Fotoğrafçı çiftin Düsseldorf Okulunda yetiştirdikleri önemli öğrenciler arasında Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Struth, Axel Hütte ve Thomas Ruff yer alır. Bu öğrenciler, özellikle 1980'den sonra yaptıkları çalışmalarla benzer yolu izlemişler; ancak farklı olarak bekleme salonları, boş kantinler, lobiler, hayvanat bahçeleri gibi mekânlar ve portre tipolojileri de oluşturmuşlardır.

Çağdaş megakentlerin merkezini çalışan iki önemli fotoğrafçı vardır. Alman fotoğraf sanatçısı Andreas Gursky, 1981-87 yılları arasında Becher çiftinin öğrencisi olur ve onların mimari tipolojilerinin etkisini açıkça hissettiren oldukça etkili görüntüler üretir. Dijital teknolojinin olanaklarını çarpıcı bir biçimde kullanan Gursky, 1990'ların postmodern tartışmaları ortasında megakentleri ve onların uzantısı olan yaşamları dev ebatlarda sergileyerek fotoğrafın sınırlarıyla da oynar (Higgins, 2014: 154-155). Küresel kapitalizm ve onun vahşi işleyişini yaşam alanları kadar çalışma alanları, borsalar gibi kurumlar dolayısıyla da tanımlayan Gursky hocalarının tipoloji anlayışını bir adım öne taşımıştır. Benzer şekilde başka bir Alman fotoğrafçı Michael Wolf ise tıpkı Gursky gibi kalabalıkları içine hapsetmiş dev gökdelenleri daha soyut bir şekilde 2000'li yıllarda fotoğraflar.

Megakentlerin periferisinde ve gecekondü bölgelerinde de çalışan pek çok fotoğrafçı vardır ve en çarpıcı projelerden birisi çağdaş fotojurnalistlerden Norveçli Jonas Bendiksen'dir. Fotoğrafçı, 2005-2008

yılları arasında Venezuela, Hindistan, Kenya ve Endonezya gibi ülkelerdeki gecekondu (slum) ve oralardaki zor yaşamları fotoğraflayıp ‘Yaşadığımız Yer’ (The Places We Live) adıyla kitaplaştırmıştır (Bendiksen, 2014). Büyük kentin atıklarından oluşturulan gecekondu evleri sistem dışı kültürel coğrafyaları oluşturmaktadır. Guy Debord’un, 1957 yılında, Sitüasyonist Enternasyonal Manifestosu’nda kullandığı ‘psikocoğrafya’ kavramı dolayısıyla (Artun, 2013: 299) koordinatları çizilmiş gündelik hayatın dışına çıkma eylemi olan ‘sürüklenme’nin ta kendisidir bu mekânlar. Jonas Bendiksen’in belgelediği gecekondu sistemin dışındaki hayatların zaten zorunlu sürüklenme koordinatlarında yer alır.

Megakentler ve Mega Soyut İmgeleri

Kentlerin tasarımı hiçbir zaman gelişigüzel yapılmamıştır. Örneğin, Babilliler ve Antik Mısırlılar kentlerini ızgara biçiminde tasarlamışlardı ve bu kentin kalabalıklaşmaya başladığı an dışarıya doğru büyümesine elverişli bir tasarımıydı (Sennett: 1999). Amerikalı sosyolog Richard Sennett (1999: 251) Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam alt başlığını taşıyan Gözün Vicdanı adlı kitabında, ızgaranın evrimleştiğini, 19. yüzyılda yapılan New York gökdelenlerinin yatay değil, dikey olarak ızgara işlevi gördüğünü savunur. Sennett (1999: 65), çember içindeki haç işareti ile Mısırlıların simgeleştirdiği ızgara biçimini işlevsel yönüyle ele alır:

Bu hiyeroglif işareti, yani çember içinde haç, kentin en basit, en sürekli imajlarından ikisini gösterir. Çember basit, kesintisiz, kapalı bir çizgidir. Bir kuşatmayı, bir suru ya da kent meydanı gibi bir alanı gösterir; bu kuşatmanın içinde yaşam gelişir. Haç ise net bir şekilde birleşen çizgilerin en basit biçimidir: çevresel boyutu belirleyen sınırın simgesi olan çembere karşılık, haç, çevresel gelişimin belki de en eski örneğidir. Birbirini kesen çizgiler, caddeleri ızgara şeklinde yaparak sınırları belirlemenin en basit yolunu simgeler. (Canbulat: 2006)

Çember içindeki haç yani ızgara biçimi modern kente özgü yapıdadır. ızgaranın, kentin dışı doğru büyümesine olanak vermesinin yanı sıra insanların duvarlarla dünyadan

ayrılmış halde yaşamasının iki yönünü simgelediğini öne süren Sennett (1999: 88), “Çember onun acıma duygularını ve karşılıklı saygısını otorite duvarları içine hapseder; ızgara da üzerinde içsel yaşamın biçimsiz kaldığı bir güç geometrisidir” diyerek bu biçimin bireyleri nötralize ederek denetimi işler hale getirdiğini vurgular.

ızgara biçimi aslında insanın kent algısının seyrini de belirler. Antik dönemin yatay ızgarası, kesişen temel iki çizginin ve bu çizgiler üzerindeki yapıların işaretlerini kolayca algılamayı öğretmiştir insanlara. Peki, aynı insanlar, hem yatay büyüyen hem de dikey olarak sınırsızca yükselen bir ızgara biçimine sahip megakenti nasıl algılayacak? Buradaki kırılma aslında Rönesans perspektifine alışık gözün ya da bakışın (gaze), avant-garde hatta postmodern eser karşısındaki şaşkınlığına benzemektedir. Bütünlük, tek odak, perspektif, denge ve belki de hümanizmadan hiçbir iz taşımayan, bunların da ötesinde orijinallik tartışmalarının en kolay elde edilen sonucu olarak ‘kendine mal etme’yi (temellük, appropriation) caiz gören sanatçının postmodern eseri karşısında izleyici yeni yeni kendine gelmektedir. Dev gökdelenlerde yaşayan ve sokaktayken tepesini asla göremediği yükseklikteki bu gökdelenlerin doldurduğu megakentte adeta bir karınca küçüklüğünde kalan insan yaşadığı mekânın sınırlarını, büyüklüğünü mimari olarak algılayabilecek mi? Yoksa sınırlarını tam olarak hesaplayamayacağı bu büyüklüğü ve onu yaratan sistemi korku ve saygıyla karışık duygularla kabullenme yoluna mı gidecek?

Üretim ve tüketim dayatmalarının biçimlendirdiği günümüz megakentlerinin vardığı bu matematik ve dinamik boyutu en iyi yansıtan araçlardan biri de fotoğraftır. Alman fotoğrafçılar Gursky ve Wolf, postmodern dönemlerin aşırı kalabalıklaşan kent yaşamını küresel boyutta ele alırlar ve nesnel bir bakış açısıyla mevcut yapıyı kaydederler. Dijital kültürün olanaklarını çok iyi kullanan iki fotoğrafçıyı kentsel mekânın belgelenmesi bağlamında olduğu kadar fotoğraf tarihi ve gelenekleri bağlamında da ele almak zorunludur.

Alman fotoğrafçı Andreas Gursky, 1990’lı yıllarda dijital teknolojiyi çok etkili bir şekilde kullanarak Hong Kong, Tokyo, Los Angeles ve Kahire gibi kentlerin

fotoğraflarını üretir. Gursky'nin, 2x5m gibi dev boyutlarda sergilediği idealize edilmiş kent imgeleri (Resim 1), küreselleşmenin sonuçlarının erken işaretleridir. Ardılı Michael Wolf'un dev gökdelen fotoğrafları Gursky'nin tarzını çağrıştırmaktadır; ama farklılıklar içermektedir. En önemli farklılık Wolf'un fotoğraflarında soyutlamanın daha fazla olması ve dijital manipülasyonu Gursky kadar kullanmamasıdır.²



Resim 1. A. Gursky, Hong Kong Adası, 1994

Andreas Gursky'nin fotoğraflarına bakıldığında şöyle bir kurgu kolaylıkla akla gelebilir: Sanki gezegenler arası bir fuar vardır ve dünya adlı gezegeni en iyi anlatan görsel imgeler Gursky'nin fotoğraflarıdır. Duvardaki dev ekranda sürekli olarak yabancı gezegenlerden gelenlere gösterilmekte olan fotoğraflar reklamcılık anlayışına bağlı kalarak şok etkisi yaratacak güçtedir (!). Bilimkurgu filmlerine iyi bir sahne olabilecek bu kurgu aslında gerçek olamayacak kadar güzeldir. Ama şu iddia doğrudur; Gursky, büyük format kamerayla ürettiği mükemmel netlikteki fotoğrafik imgeleriyle neo liberal postmodern dünyanın nasıl işlediğini dosta düşmana bildirmektedir. Bu fotoğraflar, Alman Becher çiftinin mimari tipolojileri, kent fotoğrafçılığı geleneği veya gündelik hayatın çağdaş imgeleri bağlamında ele alınabilir; ama fotoğrafların okuması yapılacaksa öncelikle bu imgelerin bilgi verici niteliği ele alınmalıdır. Grafik tasarım ve fotoğrafın ilk amaçlarından biri bilgi vermektir; ama burada

fotoğrafların grafik anlamda bir kullanımı ve dönemi belki de aşırı gerçekçi bir yolla anlatımı söz konusudur. Abidevi büyüklükleri abidevi büyüklükteki fotoğraflarla anlatma çabasında Gursky tartışmasız başarılı olmuştur ve diğer gezegenlerden gelenler dünyada neler olup bittiğini çok iyi anlamıştır.



Resim 2. A. Gursky, Copan, Brezilya, 2002

Gursky'nin fotoğraflarını çektiği konular arasında insanların kalabalık olarak bulunduğu dev marketler (99cent, 1999), stadyum gösterileri (Pyongyang 1, 2007), fabrikalar (Siemens, Karlsruhe, 1991), borsa salonları (Kuveyt Borsa Salonu, 231x307 cm, 2007), gökdelenler (Montparnasse, 1993) ve görkemli dağlar vardır. Dijital manipülasyonu çok iyi kullanan Gursky, manipülasyonla kalabalıkları iyice kalabalıklaştırmakta ama teknik mükemmeliyetçiliğinden asla taviz vermemektedir. Rönesans tablolarını andıran dev büyüklüklerdeki fotoğraflarındaki ayrıntılar yakından bakıldığında mükemmel renklerde ve netliktedir. Örneğin Resim 2'de yer alan Copan adlı fotoğrafın boyutları 214,5x301,5cm'dir. Birbirini tekrar eden renkler ve biçimler ile sınırsızlık hissi yaratan inanılmaz büyüklükler ve kalabalıklara ait fotoğrafik imgeler izleyicilerin görsel algısını zorlamaktadır.

Gursky'nin çalıştığı dev büyüklükler ve kalabalıkların bu makalenin konusu açısından en önemli olanları, çağdaş megakentlerin yapılışına dair ipuçlarını barındıran dev gökdelen fotoğraflarıdır. Sanatçının yaptığı şey, sokakta

dolaşan herhangi bir insanın, herhangi bir gözün bulunduğu yerden asla tam olarak göremeyeceği ve bu yüzden de algılayamayacağı görkemli büyüklükleri ve kalabalıkları, fotoğraf makinesi ve dijital olanaklar sayesinde görünür ve algılanabilir kılmaktır. Onlarca yüzlerce kattan oluşan ve her katında düzinelerce daire bulunan gökdelenlerin matematiksel boyutu sıradan insanın algı çemberinden çoktan çıkmıştır. Matematiksel olarak hesaplanamaz hale gelen büyüklükler Gursky'nin fotoğrafları aracılığıyla yerli yerine oturur. Gursky, bunu yaparken manipülasyonu ustalıklı kullanarak yapıları ve kalabalıkları daha da fazlaştırır. Gerçekliği algılamak için mevcut gerçekliğin dışına çıkmak gerekebilir.



Resim 3. M. Wolf, Yoğunluğun Mimarisi (The Architecture of Density), a70, Hong Kong, 2005

Alman fotoğrafçı Michael Wolf ise, dünyadaki birçok megakenti gezer ve özellikle başta Uzak doğu olmak üzere dev gökdelenler, bu gökdelenlerde yaşayan insanlar, artık yok olmakta olan anonim kültür izlerini fotoğraflar. Wolf, megakent yaşamına dair çok sayıda fotoğraf projesi gerçekleştirir. Yoğunluğun Mimarisi (The Architecture of Density) bu projelerden biridir ve 2005 yılında gerçekleştirdiği çalışmasında, gökdelenlerin belirli bölümlerini soyutlayarak (Resim 3) onları sınırsız bir doku tabanı şeklinde kaydetmiştir. Yirmi yıldır Hong Kong'da yaşayan ve bu kentle ilgili ondan fazla sayıda proje yapan Wolf, bu serideki fotoğrafların hepsini Hong Kong'da çeker (Higgins 2014: 170-171). Fotojurnalizm geleneğinden gelen Wolf, projelerinin çoğunda aslında kent yaşamına dair

insan izlerinin ve bütün ipuçlarının peşindedir; bu yüzden de ara sokaklarda gördüğü küçük büyük bütün detayları kaydeder. Yoğunluğun Mimarisi çalışması tamamen soyut bir görünümüdür; çünkü gökdelenlerin başı sonu belli değildir ve fotoğraf kadrajına dahil edilen görüntü yapının özelliklerini tamamen yansıtmamaktadır. Yatay ve dikey birer çizgi gibi duran binlerce küçük pencere ve balkon geometrik doku unsurları gibi görünmekte ve asıl binanın niceliği insan algısının sınırlarını oldukça zorlamaktadır.

Bunun yanı sıra postmodernizmin en önemli kodlarından olan farklılık ve çeşitlilik Wolf'un fotoğraflarına uzaktan bakıldığında asla görülemez. Kendini tekrar eden formlar ve renkler sıkıcı bir aynılığı yansıtır. Yakından bakıldığında ise balkon ve perde gibi detaylarda küçük farklılıklar zorlukla seçilebilmektedir. Ekonominin küreselleşmesinin ötesinde gezegenin farklı coğrafyalarındaki mimarinin, kültürün ve gündelik hayatın da küreselleşmesi, Hong Kong gibi megakentlerde korkunç bir aynılığa ve farklılıklar zamanla silinip gitmeye meyillidir. Klasik Avrupa kent yapılanmasının özelliği olan kentsel ızgara ise kentin dışına doğru değil dev gökdelenlerle birlikte gökyüzüne doğru yükselmektedir. Wolf'un fotoğraflarında da açıkça gözlemlenen Hong Kong yaşam alanı ile ilgili Güler Canbulat (2006); mimarlık sitesi Arkitera'daki derlemesinde şu noktaların üzerinde durmaktadır:

Hong Kong'da inşaat için kullanılabilir küçük düz arazi parçaları (tahmini 200 km² civarı) aşırı yoğunlaştırılmış yüksek bina yerleşimlerinin doğmasına sebep oluyor. Sanat eleştirmeni Douglas Young, Hong Kong'u "karşıtlıklar kenti" olarak tanımlıyor ve "Mimarlar, verilen araziye mümkün olan en çok sayıda hane halkını sıkıştırarak bina kodlarının dayanma sınırını zorluyorlar." diyor. Hong Kong'luların çoğunun ihtiyaçları için yeterli özel alanları yok. Bu nedenle kamusal alan, özel alana dönüşüyor. Kişisel işler kamusal mekanlarda gerçekleşiyor: Çamaşırlar dışarıya asılıyor, ev bitkileri arka sokaklarda yetiştiriliyor, ayakkabılar su borularına sıkıştırılıyor çünkü içerde onlar için yer yok, birşeyler dışarı çıkmalı: temizlik bezleri, süpürge, kürek, tava, tencere

vs. dairelerin dışına, duvarlardaki kancalara asılıyor. Böylesi yoğun bir ortamda hayatta kalmak için adapte olmak gerekiyor. Planlı ve düzenli Avrupa kentleriyle kıyaslayınca Hong Kong daha çok bir bitki gibi. Organik olarak büyüyor, neresi mümkünse kendine mekan açıyor. Yeni yapılmış kamusal toplu konutların cepheleri, zamanla orada yaşayanların emprovize yeteneklerini ve yaratıcılıklarını yansıtıyor.

Gursky ve Wolf'un kent fotoğraflarının estetiği, Alman filozof Immanuel Kant'ın Yargıgücünün Eleştirisi (1790) adlı çalışmasında, güzel'in yanı sıra estetiğin bir kategorisi olarak tanımladığı 'yüce' (Lat. sublime) dolayısıyla ele alınabilir. Yüce kavramı, ilk olarak İrlandalı yazar Edmund Burke tarafından ele alınmıştır.³ Burke, bu çalışmasında yüce'yi, ruhun korku derecesinde donup kalması durumu olarak ele almıştır. Büyüklük (vastness) ve sınırsızlığı (infinity) yüce'nin iki özelliği olarak ortaya koyan Burke, doğada sınırsız bir büyüklükte görünen nesnelere dehşetli bir hazza neden olduğunu ileri sürmüştür. Burke'nin anlayışında, (Ohlin, 2002: 22-25) sınırsızlık etkisi doğal bir şekilde doğadan kaynaklı oluşabileceği gibi inşa edilmiş yapılar, özellikle mimari yapılar karşısında da yaşanır. Burke, gözün algılayamadığı mimari büyüklükleri 'yapay sonsuz' (the artificial infinite) olarak tanımlar (Ohlin, 2002). Renk veya geometrik formun aşırı tekrarı ve tekdüzeliği 'yapay sonsuz'u doğurur.

İnsanın doğadaki tehlikelerden korunmak için oluşturduğu barınma mekânları zaman içinde, nüfus artışıyla eş zamanlı olarak yatay ve dikey olarak büyümüş, sonuçta birer yapay sonsuz nesnesine dönüşmüştür. Gursky'nin fotoğrafları, sadece mimari yapıların değil, mevcut kapitalist sistemin yapay sonsuz olarak nasıl işlediğini gözler önüne sermektedir. Bu yapı karşısında insanın duyduğu karışık duyguda negatif yön ağır basmaktadır. Gursky'nin gökdelen fotoğraflarında da Wolf'un Hong Kong fotoğraflarındaki dev gökdelen bloklarında sık tekrarlanan formları ve renkleri görürüz. Çağdaş megakentin mekânsal tekdüzeliği ve büyüklüğü karşısında yetersizlik hissi yaşayan öznenin kendine nasıl bir kaçış yolu bulduğu sorusunun cevabı ise Kant'ta aranmalıdır.

Kant, yüce'yi Burke'den tam otuz beş yıl sonra "büyüklükleri (magnitudo) ile ya da güçleri (might) ile bizi etkileyen" (Altuğ, 1989:152) doğal estetik nesnelere olarak tanımlayarak matematik ve dinamik yüce olarak sınıflandırır. Taylan Altuğ (1989:152), 'Kant Estetiği' adlı kitabında Kantçı yüce'yi şöyle tanımlar: "Yüce, bütün güçlerimizi seferber ettiğimiz halde, kuşatıcı biçimde kavrayamadığımız ve kendisinin büyüklüğüne ya da gücüne erişememekten korktuğumuz bir nesnedir." Yüce, estetik bir nesnedir; ancak güzel'den farklı olarak doğada belirsiz bir biçimde bulunan ve asla ele geçirilemeyeceği için öznedeki sınırsızlık tasarımı uyandıran bir nesnedir. Güzel kategorisi anlama yetisinin nitelik tasarımı, yüce kategorisi ise aklın belirlenmemiş bir kavramının nicelik tasarımı olarak gerçekleşir ve aslında ikisi de estetik nesne değil, o nesnenin öznedeki yarattığı haz'dır (Altuğ:1989). Altuğ (1989:152) yüce'nin bir heyecan nesnesi olduğunun da üzerinde durur:

Büyüklük ve güç ve bunlar karşısında durmanın direnmenin oluşturduğu son derece güçlü heyecansal etkinlik, öznenin duyuvarlığına sarsıcı bir etki yapar. Bu bakımdan yüce, bir beğeni nesnesi olarak değil, bir heyecan nesnesi olarak varlığını duyurur. Alışılmadık görkemliliği ile bizde şaşkınlık yaratan bu gibi nesnelere, kendi güç ve imkânlarımızla karşılaştırılmaz oluşlarıyla, ilk anda bizde hayranlık ve korkuyla karışık bir saygı uyandırır.

Kant estetiğinin ilk kategorisi olan güzel, çıkarsız beğenilen objedir ve özne ile nesne arasında bir uyum söz konusudur; yüce'de durum farklıdır, özne ile nesne arasında bir uyumsuzluk sonucu oluşur ve heyecan uyandırır. Dev gökdelenler arasında küçücük kalmış insanların yaşadığı şaşkınlık ve kabulleniş durumunu buna örnek gösterebiliriz. İnsani yetilerle kavranamayan büyüklük ve güç aslında bir hazza da neden olmaktadır; ama bu negatif bir hazdır. Buna yol açan ise ele geçirilemeyen veya kavranamayana rağmen varoluşu devam ettirebilme yetisidir.

Gursky ve Wolf'un büyük ebatlı megakent fotoğrafları matematik yüce kategorisi bağlamında ele alınabilir; çünkü öznenin kavrayamayacağı kentsel niceliğe ait bu dev boyutlu görüntüler hayal gücünün sınırlarının

ötesindedir. Matematik yüce, ölçülemeyen, sayılamayan ve ulaşılamayan karşısındaki yaşantıyı ifade eder. Altuğ (1989:158-159) bunu şöyle açıklar:

Matematik yüce’de hayal gücü, kavranamazlık izlenimi yaratan “yer kaplayan büyüklükler”le ilgilenmek durumundadır. Matematik yüce, bizim ölçme ve sayma güçlerimizi aşan nesne karşısındaki yaşantımızdır. Bu yaşantıda, yüce, hayal gücünün matematiksel etkilenimi olarak nesneye yüklenir. Ve burada, nesne form’dan yoksun olduğu için, nesneden duyulan bir haz değil; fakat bizzat hayal gücünü etkileyen bir yer kaplama’dan duyulan haz söz konusudur.

Örneğin, samanyolunun sınırsızlığı ve Mısır Piramitleri’nin çözülemeyen büyüklüğünün sınırları karşısındaki yaşanan durum matematik yüce ile açıklanabilir.

Wolf’un alışılmadık büyüklükteki Hong Kong fotoğraflarının izleyicide yarattığı deneyim de benzerdir. Hayalgücü akıl ile ilişkilense de dev ebatlı fotoğraflardaki imge ile başa çıkamaz. Hayal gücünün yetersizliği görsel kavramayı zorlaştırır. Büyüklüğün niceliğinin algılanamaması ve benzerleriyle karşılaştırılmaması yüce’nin doğada değil salt düşüncede (zihinde) gerçekleştiğini ispatlar. Yüce nesnesinin etkisinin açıklanması girişimi başarısızlıkla sonuçlanabilir; çünkü “sayı dizilerinin sonsuza kadar uzanabilir olması nedeniyle, büyüklüğün matematiksel değerlendirilmesi bakımından mümkün hiçbir en büyük yoktur” (Altuğ, 1989:161). Kantçı matematik yüce’de, nesnenin büyüklüğü hayal gücünü aştığı noktada estetik değerlendirme devreye girer ve özne kavrayamadığı bu büyüklükte kendi sınırlarını fark ederek negatif bir haz duyar. Özne, bu negatif hazzı hem dev gökdelenlerden oluşan kentin içinde hem de kentin dev boyutlu fotoğrafik imgeleri karşısında yaşar.

Aslında Gursky’nin kent imgelerindeki durum biraz daha farklıdır, onun imgeleri daha somut ve algılamaya daha açıktır; çünkü binaların zeminle bağlantısı belirgindir. Binaların tepesi ve çevresel bileşenleri belirli ipuçları barındırır; ama Wolf’un gökdelen fotoğraflarında çevresel hiçbir bileşen yer almaz. Bu soyutlama gökdelenin

matematiksel verileri hakkında öznenin bir yorum yapmasını engeller. Sınırları kestiremeyen özne, hayal gücünün iflas ettiği noktada estetik değerlendirmeyi devreye sokar -veya belki de nicelik sorgulamasından vazgeçer- ve negatif hazzını yaşar. Kant, bu aşamayı biraz da kadere boyun eğme olarak değerlendirir (Altuğ:1989). Böylelikle başa çıkamadığın büyüklüğü kabullenme ve kaderine razı olarak yaşamına devam etme durumu beklenir.

Rudolf Arnheim (2009: 176), soyutlamanın sözcük anlamıyla olumsuz olduğunu, eskiden kullanılan sözlük anlamlarından yola çıkarak bir şeyi gerçek varoluş koşullarından uzaklaştırma veya ayırma anlamının baskın olarak kabul edildiğinin üzerinde durur. Bir çeşit tümevarım veya genelleme olarak kabul ettiği soyutlamayı algının sınırlandırılması olarak gören Arnheim (2009: 213), “Soyutlama, algılama ve düşünme arasındaki vazgeçilmez halkadır; daha doğrusu algılama ve düşünmenin en temel ortak özelliğidir” diyerek özellikle görsel algı için soyutlamanın çok önemli olduğunu vurgular. O halde soyutlamanın bir tür genelleme veya tümevarım olduğu kabul edildiğinde, Wolf’un gökdelen fotoğraflarının, soyutlamayla, ne kadar doğru genellemeler yapmaya olanak verdiği ortadadır. Burada gerçekleşen şey, somut bir bina bölümünün soyutlanarak çekilip çıkarılması ve başka bir anlatım boyutuna evrilmesidir. Gerçek boyutlarını ve matematiksel niceliğini algılamakta zaten güçlük çeken özneler için, bir büyüklüğün bir parçasından yola çıkarak (soyutlayarak) algılama ve bir kaniye varmak olanaklı hale gelir. Michael Wolf, çok katlı yapılardan mimari soyutlamalar yaparak yeni yüce imgeler oluşturur ve bunlar aslında gerçeklik parçalarıdır.

‘Dinamik yüce’, daha çok ele geçirilemeyen ve baş edilemeyen korku kaynağı doğa olayları karşısındaki duygudur. Örneğin, doğal bir gerçeklik olan fırtına korku ve endişe kaynağıdır ama eğer bu fırtına güvenli bir ortamda izleniyorsa haz kaynağıdır. Kant’ın bu korkuyu olağan bir şey olarak ele almasını Altuğ (1989:166) şöyle örneklendirir: “Kant yüce’de içerilen bu duyguyu dindar bir insanın Tanrı’dan korkma şekline benzeter. Dindar kişi, her ne kadar Tanrı’dan korkacak bir şey olmadığına inansa

da, yine de o, Tanrı'yı onun yasalarını çiğneyen bir kimse için korkulacak bir varlık olarak tanıır.”

Hong Kong, New York ve Tokyo gibi aşırı nüfus ve iş yeri yoğunluğu olan megakentler, dev gökdelenleri ve yüksek çeşitliliğiyle dinamik yüce nesnelere olarak durmaktadır. Sadece fırtınalar boralar değildir çağdaş insanı doğa karşısında yetersiz hissettiren ezen, megakentlerin yoğun ve ele geçirilemez yapısı da birer dinamik yüce mekanizması gibi işler. Gursky'nin, Brezilya'nın Rio de Janeiro kentinde çektiği Şekil 3'de yer alan Copan fotoğrafı, kentsel yapılanmanın adeta bir canavara dönüşmesinin göstergesidir. Bu canavar yığıyla birlikte yaşayan insanlar için kabullenme ve olası tehlikelere rağmen gündelik hayatına devam etme zorunluluğu vardır. Görkemli büyüklüğün fotoğrafik imgesi karşısında izleyicinin yaşadığı negatif hazzın nedeni ise, 'kavranamayana rağmen' yaşamına devam edebilme mutluluğudur. Yanı sıra izleyicinin kendini iyice küçük, güçsüz ve pasif hissetmesine de yol açacak ve sonuçta egemen iktidara boyun eğecektir. Böylelikle otokontrol mekanizması, sistemin bireyler üzerindeki kontrolünden çok daha etkili bir şekilde işlemeye devam edebilmektedir.

Mega Gecekondu ve Mega Yoksulluk İmgeleri

Modern anlayışın kurgusu olan rasyonel kent, aslında kontrol edilebilir ve denetlenebilir olarak tasarlanmıştır. Olası toplumsal tepkilerin örgütlenmesini imkânsızlaştıracak kentsel dönüşüm projeleri günümüzde 'soylulaştırma' ya da 'mutenalaştırma' şeklinde devam etmektedir. Ancak hiçbir mekân kurgusu tepkiyi, isyanı ve suçu engelleyememiştir. Boris Groys (2014: 104), 'Sanatın Gücü' adlı kitabında yer alan 'Turistik Yeniden Üretim Çağında Kent' makalesinde, kent yaşamının sürekli dönüşümü sonucu kentlerin artık devrimler, toplumsal olaylar ve değişen modalar için sahne haline geldiğini şu şekilde belirtir:

Bir güvenlik cenneti olarak kurulan kent kısa sürede suç, dengesizlik, yıkım, anarşi ve terörizmin sahnesi olur. Buna bağlı olarak kent, modernitenin, hiç kuşkusuz ütöpik tarafları yerine distöpik taraflarını bağrına basıp onaylaması vasıtasıyla –kentsel gerileme, tehlike ve akıldan çıkmayan ürkünçlükler-

kendini bir ütopya ve distopya karışımı olarak sunar. Bu sonsuz gelip geçicilik kenti, edebiyatta sık sık betimlenmiş ve sinemada da sahnelenmiştir: söz gelimi *Blade Runner* (Bıçak Sırtı) veya *Terminatör I ve II*'den tanıdığımız, patlayan yahut yerle bir edilen her şeye izin verilen çünkü insanların usanmaksızın gelecekteki gelişmeler, daha sonra olması beklenen şeyler için alan açmaya çabalamakla meşgul olduğu kenttir bu. O geleceğin varışı tekrar tekrar engellenir ve ertelenir çünkü evvelce tamamlamayı imkansız hale getirerek asla bütünüyle ortadan kaldırılamaz. Kentlerimizde herhangi bir kalıntı mevcudiyetini sürdürüyorsa, bunların buldukları yerlerde, uzun bir süredir inşa edileceği vaadinde bulunulan bir şeylere yer açmaya hazırlanıyordu; son çözümün sürekli ertelenmesinin, sonu gelmeyen düzenlemelerin, sonsuz onarımın ve yeni kısıtlamaların parçalar halinde benimsenip durmasının nedeni budur.



Resim 4. J. Bendiksen, Gecekondu sanayi bölgesi Dharavi'nin kuzeybatıdan görünümü, Hindistan, 2006

Groys'un büyük şehirler için yaptığı tespitler varoş bölgeler için de geçerlidir. Mega kentlerin periferisinde yer alan gecekondu (slum), yoksulların veya daha çok da göçmenlerin kaçak olarak yaşadığı ve çoğunlukla geri dönüşüm malzemelerini kullanarak yaptıkları derme çatma evlerden oluşan yerleşim alanlarıdır. Sahip oldukları kısıtlı haklara ve hizmetlere dahi erişimleri sistem tarafından sürekli engellenen gecekondu insanları, yaşamlarını ancak minimum ihtiyaçlarını karşılayarak sürdürebilmektedirler. Mevcut sistemin mevcut yasalarının çok fazla işlemmediği

bubölgeler kısa zamanda mega kentin sahiplerinin yasa dışı işlerinin çevrildiği bölgeler haline gelebilmektedir.

Günümüzde artık megakentlerin artış hızı kadar mega gecekonduların da hızla artan yerleşim mekanları olduğu söylenebilir. Mega gecekondular yoksulluğun ve suçun da mega boyutlarda yaşandığı yerlerdir. Magnum Ajansı üyesi fotoğrafçı Jonas Bendiksen, dünyadaki zorlu yaşam koşullarının devam ettiği gecekonduları araştırır. Bendiksen, 2005-2008 yılları arasında Caracas (Venezuela), Dharavi Mumbai (Hindistan), Kibera, Nairobi (Kenya) ve Jakarta (Endonezya) gecekondularındaki yaşamı ve insanları fotoğraflar ve röportajlar yapar. Yaşadığımız Yerler adlı belgesel proje, internet ortamında fotoğraf ve multimedya olarak da izlenebilmektedir (<http://www.theplaceswelve.com>).



Resim 5. J. Bendiksen, The Places We Live, Kenya, Nairobi, Arori Ailesi, 2005

Bendiksen'in projesinde yer alan fotoğraflar, dünya üzerindeki ekonomik eşitsizliğin vardığı trajik sonucun yansımalarıdır. Proje, renkli ve keskinliği yüksek normal fotoğraflar kadar gecekonduların içinde yaşayanların sesleriyle birlikte kaydedildiği 360 derece fotoğraflar, yaşama tutunma çabalarını bütün boyutlarıyla gözler önüne sermektedir. Örneğin, Resim 5'de, bir milyondan fazla nüfusuyla Afrika'nın en büyük gecekondu bölgelerinden biri, Kenya'nın Nairobi bölgesinden bir fotoğraf yer almaktadır. Derme çatma bir gecekondunun içinde yaşayan Arori ailesinin yedi üyesi; Jonas, Naria, Hilda, Daniel, Gertruth, Mike ve Charles, gazetelerle kaplı duvarların ve

eşya yığınlarının arasında oturmaktadırlar (<http://www.theplaceswelve.com>). Panoramik fotoğraf yoksulluğun ve insanların yaşamlarındaki zorluğun bütün boyutlarını olanca gerçekliğiyle gözler önüne sermektedir. Nairobi'den dört aileye ait görüntülere kendi sesleriyle anlattıkları hikâyeleri eşlik etmektedir.

Bendiksen'in gecekondular fotoğrafı (Resim 6) 19. yüzyılın gerçekçi romanlarındaki sahnelerin çağdaş görsel versiyonları gibidir. Öte yandan, yüzyıl öncesinde, göçmen işçilerin New York'taki izbe odalarda ve sağlıksız koşullarda yaşama ve çalışma koşullarının fotoğrafik görüntülerini de çağrıştırmaktadır. Yoğun nüfus artışı gerçeğini kabullenerek oluşturulan modern kentin yeni mimari yapısını dışarıdan fotoğraflayan Stieglitz gibi fotoğrafçıların yanı sıra kentin yer altına odaklanan sosyal belgeselci iki Amerikalı fotoğrafçı Jacob A. Riis ve Lewis Hine dönemin görsel arşivini oluşturmuşlardır.

Fotoğrafı, estetik bir temsil formu ve belge aracı olmasının ötesinde eleştirel ve işlevsel bir silaha dönüştürerek etkili kullanmayı başaran isimlerden ilki olan Riis'in fotoğrafları 'Öteki Yarı Nasıl Yaşıyor' (How The Other Half Lives 1890) adıyla New York'ta Scribner Yayınevi tarafından yayınlanmıştır (Freund, 2006: 99). Kitapta, New York'un fakir mahallelerindeki göçmen işçiler ve içinde yaşadıkları izbe konutlarla ilgili fotoğraflar, çizimler ve yazılar yer alır.⁴ Riis bu fotoğrafları dönemin Kent Sağlık Örgütü'ne de göndermiş ve sonuçta sağlıksız koşullarda yaşayan göçmen işçilerin durumuyla ilgili iyileştirme çalışmalarının başlamasına aracı olmuştur. Kamuoyunda oldukça etkili olan bu görüntüler o dönemde modern hayatın dizayn edilmesinde oldukça belirleyici rol oynamıştır. New York Tribune gazetesinin polis muhabiri de olan Riis, 1892 yılında 'Fakir Çocuklar' (Children of Poor) adlı ikinci kitabını çıkarmış ve bu kitap o dönemde toplumu derinden sarsmıştır (Dora, 2003:113). Bu iki kitapta yer alan fotoğraflar sosyal reformların yapılmasına ve yeni yasaların çıkartılmasına neden olurken, sınırsız sömürü koşullarının dizginlenmesine etki etmiştir. Sadece bu açıdan bakıldığında bile fotoğrafın gücü anlaşılabilir.

Fotoğrafçılığının yanı sıra aynı zamanda bir sosyolog

da olan Lewis Hine ise daha çok göçmen maden işçilerini, çocuk işçileri ve gökdelen inşaatlarında yüksek risk altında çalışan inşaat işçilerini fotoğraflar. New York'un değişimini yüzyıl başından itibaren otuz yıl boyunca kaydeden Hine'in fotoğrafları, Çalışan Çocukları Koruma Komisyonu tarafından kullanılmış ve çalışan çocuklarla ilgili yasaların çıkartılmasında etkili olmuştur. Freund (2006:99), Hine'in belgesel fotoğraflarının etkisinin üzerinde özellikle durur:

[...sosyolog Lewis W. Hine, 1908-1914 yılları arasında, günde on iki saat çalışan, hayatlarını fabrikalarda, tarlalarda ya da gecekondularındaki bakımsız evlerde geçiren çocukların fotoğraflarını çekti. Bu fotoğraflar, Amerikalıların gözlerini açtı ve çocukların çalışmaları konusunda yasal değişikliklerin yapılmasını sağladı. Böylece fotoğraf, toplumdaki yoksul kesimlerin yaşam koşullarını iyileştirmek yolunda kullanılabilecek bir silaha dönüştürülmüş oldu.

Freund'un değerlendirmesinde de görüldüğü üzere belgesel fotoğrafın sosyal hayatın düzenlenmesinde en etkili olduğu zaman diliminin geçen yüzyılın ilk yarısıdır. Bu etkileme, fotoğrafın o dönemlerde henüz daha inandırıcılığını kaybetmemiş olması ile gazete ve dergilerde fotoğrafın yoğun olarak kullanılmaya başlanması sayesinde oluşabilmiştir. Zamanla resimli dergiler ve gazetelerin sayısındaki artışla birlikte görsel kültürün yükselişi, sinema, televizyon, video ve en



Resim 6. J. Bendiksen, Konfeksiyon Fabrikası, Uzun Çalışma Saatleri Arasında Uyku, Mumbai, Hindistan, 2006

sonunda da dijital teknolojinin gelişimiyle yaygınlaşan internet kullanımı fotoğrafik imgenin etkisini azaltmıştır. Geleneksel yöntemlerin yanı sıra dijital manipülasyonun yoğun kullanımı da bunda etkili olmuştur ancak asıl faktör gün içinde sayısız görüntüyle yüz yüze gelen çağdaş izleyicinin en trajik görüntüye bile birkaç saniye bakıp geçtiği imge tüketim çılgınlığı aşamasının yaşanmasıdır.

Riis ve Hine'in New York fotoğrafları, yeni kurulan ve dünyanın birçok bölgesinden göç alan bir megakentin dehlizlerindeki gerçeğin cehenneminden karelerdir.⁵ Tıpkı Bendiksen'in mega gecekondularla çektiği kareler gibi. Sosyal yaşamın düzenlenmesi anlamında Bendiksen'in fotoğraflarının etkili bir şekilde kullanılıp kullanılmadığı belli değildir. Amerika'da gazeteciliği ve toplumsal araştırmaları finansal yönden destekleyen bir kuruluş olan Alicia Peterson Vakfı tarafından sağlanan hibe ile gerçekleşen bu dev proje dünya çapında gecekonduların ne hızla büyüdüğünü gözler önüne sermektedir. Çarpıcı fotoğraflar hem basılı hem de web ortamında kolaylıkla ulaşılabilir durumdadır ancak görselliğin çılgın boyutlarda yaşandığı günümüzde, sosyal gerçekçi fotoğraflar maalesef geçen yüzyıl başındaki gibi bir etkiye sahip değildir.

Sonuç

Avrupa'da kentsel alan tasarımı, 15. yüzyılın ortalarından itibaren, dünyayı bireyin bakış açısından kavramaya dayalı Rönesans anlayışıyla; Harvey'in (2010) deyişimiyle 'perspektivizm'e bağlı kalınarak yapıyordu. Aydınlanma sürecinin rasyonel anlayışıyla birleşen bu yeni bakış açısı ve tasarım uygulamaları kontrol edilebilir kentlerin inşasını olanaklı kılmıştır. Mekânın denetim altına alınması ve zamanla megakentlerin birer dev hapishaneye dönüşmesi, insanın doğa üzerinde hakimiyet kurarak özgürleşme ütopyasının uzun erimli distopik sonuçlarından biridir. Megakentlerin merkezinde yaşayanların hapishanesi, Gursky'nin ve Wolf'un fotoğrafladığı ve içindeki gökdelenlerin birer koğu gibi iş gördüğü bütün bir kentsel coğrafyadır. Kurallara, şeritlere, yollara, işaretlere ve benzer sayısız göstergelere boğulmuş bu megakentlerin art alanlarındaki insanların hapishanesi ise Bendiksen'in fotoğraflarında görülen gecekondulardır. En ilginç

gerçeklikse, megakentin merkezindeki gökdelende yaşayan aileyle, gecekonuda yaşayan ailenin aşağı yukarı aynı ölçeklerdeki evlerde sıkışık yaşamak zorunda kalmasıdır.

Çağdaş megakent, göğe doğru yükselen çağdaş ızgara yapısıyla ve insanları içine hapseden işleyişiyle paraya dayalı mevcut egemen sistemin düğümlerinden biridir. Çağdaş megakentin fotoğrafik imgesi, Gursky'nin eserlerinde de görüldüğü üzere, insanı ezen büyüklüğü ve 'yapay sonsuz'luğu vurgulamak için hem mega boyutlardadır hem de dijital teknolojiyle abartılarak oluşturulmuştur. Gursky'nin fotoğrafik imgeleri, sadece küresel kapitalizmin postmodern yapılarının tipolojisi değil, bütün bir kapitalist sistemin vahşi işleyişinin tipolojisidir. Benzer kaygılarla, mega kentlerin dev gökdelenlerini ve beton yığınları arasındaki yaşam izlerini soyutlayarak fotoğraflayan Wolf'un kent imgeleri, doğal hayattan kopuşun tipolojisidir. Bendiksen'in gecekondu fotoğrafları ise küresel kapitalist sistemin periferisinin ve periferi insanların inandırılması zor yaşam öykülerinin imgeleridir. Sözü edilen imgelerin beğeni yarattığı söylenemez; ancak fotoğrafik imgenin gücünü yitirdiği çağdaş dünyada algıyı ele geçiren kapitalist sistem bakıp geçmeyi ve etkilenmemeyi salık vermektedir.

Notlar

- 1 Bernd ve Hilla Becher'in tipolojik fotoğraflarına şu linkten ulaşılabilir: <http://www.artnet.com/artists/bernd-and-hilla-becher/>
- 2 Karşılaştırma için Gursky'nin fotoğraflarına <https://www.artsy.net/artwork/andreas-gursky-paris-montparnasse>, Wolf'un fotoğraflarına <http://photomichaelwolf.com/#architecture-of-density/1> linklerinden bakılabilir.
- 3 Edmund Burke, 1756 yılında çıkardığı 'A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful' adlı kitabında ilk defa yüce kavramından bahsetmiştir. Kitabın internet ortamına taşınmış halini ve güzel ve yüceyi karşılaştırdığı bölüm 'Section XXVII. The Sublime and Beautiful Compared' i incelemek için şu linke bakılabilir: http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#Page_205
- 4 Jacob A. Riis'in 1890 yılında yayınlanan 'How The Other Half Lives' kitabının internet ortamına taşınmış haline şu linkten ulaşılabilir: <http://www.gutenberg.org/files/45502/45502-h/45502-h.htm>
- 5 Riis'in fotoğrafları için <http://www.moma.org/collection/artists/4928>; Hine'in fotoğrafları için <http://www.moma.org/collection/artists/2657> linkleri ziyaret edilebilir.

Kaynakça

- Altuğ, Taylan (1989). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel.
- Arnheim, Rudolph (2009). *Görsel Düşünme*. çev: Rahmi Ögdül. (2.Baskı). İstanbul: Metis.
- Artun, Ali (Der.) (2013), *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*, çev: Kaya Özsezgin, Ufuk Kılıç, vd..... (3. Baskı) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bajac, Quentin (2011). *Fotoğraftan Sonra* çev: Marşo Franco, İstanbul: YKY.
- Clarke, Graham (1997). *The Photograph*. New York: Oxford Uni. Press.
- Dora, Serkan (2003). *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*, İstanbul: Babil Yayınları.
- Freund, Gisele (2007), *Fotoğraf ve Toplum*. çev: Şule Demirkol, İstanbul: Sel Yay.
- Groys, Boris (2014). *Sanatın Gücü*. çev: F. Candil Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hacking, Juliet (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*. çev: Abbas Bozkurt, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Harvey, David (2010). *Postmodernliğin Durumu*. çev: Sungur Savran. (5.Baskı). İstanbul: Metis.
- Higgins, Jackie (2014). *Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir*. çev: Firdevs Candil Çulcu. İstanbul: Hayalperest.
- Lefebvre, Henri (2013). *Kentsel Devrim* çev: Selim Sezer, İstanbul: Sel Yay.
- Ohlin, Alix (2002). "Andreas Gursky and the Contemporary Sublime", *Art Journal* (61)4: 22-35.
- Pirenne, Henri (2006), *Ortaçağ Kentleri-Kökenleri ve Ticaretin Canlanması*, çev: Şadan Karadeniz, (6.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sennett, Richard (1999). *Gözün Vicdanı*. çev: Süha Sertabiboğlu Can Kurultay, İstanbul: Ayrıntı.
- Sontag, Susan (1993). *Fotoğraf Üzerine*. çev: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yay.

İnternet Kaynakları

- Bernd and Hilla Becher (German)
<http://www.artnet.com/artists/bernd-and-hilla-becher/>
(04.01.2016)
- Burke, Edmund (1756). "A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful"
http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#A_PHILOSOPHICAL_INQUIRY (04.01.2016)

Canbulat, Güler (23.08.2006). “Yoğunluğun Mimarisi” Michael Wolf.

____ <http://v3.arkitera.com/h11135-yogunlugun-mimarisi-michael-wolf.html>, (15.07.2014)

Euronews (2013) “İflas Eden Detroit Hayalet Şehre Dönüştü” <http://tr.euronews.com/2013/08/15/iflas-eden-detroit-hayalet-sehre-dondu-/>, (13.08.2014)

Jonas Bendiksen

<http://www.jonasbendiksen.com> (25.07.2014)

Michael Wolf

<http://photomichaelwolf.com/#architecture-of-density/10> (19.07.2014)

International Symposium on Megacities

<http://www.megacitiescbesymposium.org/megacities.html>. (20.08.2014)

Artsy

<https://www.artsy.net/artwork/andreas-gursky-paris-montparnasse>

Marchand Meffre. “The Ruins of Detroit”

(<http://www.marchandmeffre.com/detroit>, 15.08.2014)

Riis, Jacop A. “How the Other Half Lives”

<http://www.gutenberg.org/files/45502/45502-h/45502-h.htm> (3.1.2016)

Jonas Bendiksen. “The Places We Live”

<http://www.theplaceswelive.com> (12.06.2014)

Görsel Kaynaklar

Şekil 1: “100 yıl boyunca Detroit’in nüfus seviyesi hızla genişledi ve daraldı.”

<http://detroiturbex.com/why/index.html>, (15.08.2014)

Resim 1: A. Gursky, Hong Kong Adası, (1994) <http://artobserved.com/artists/andreas-gursky/> (20.08.2014)

Resim 2: Andreas Gursky (2002) Copan, Brezilya <http://artobserved.com/artists/andreas-gurs/> (20.08.2014)

Resim 3. Michael Wolf (2005) The Architecture of Density (Yoğunluğun Mimarisi), a70, Hong Kong, <http://photomichaelwolf.com/#architecture-of-density/10>, (30.08.2014)

Resim 4. Jonas Bendiksen (2006) The Places We Live, Gecekondu sanayi bölgesi Dharavi'nin kuzey batıdan görünümü, Hindistan, <http://www.theplaceswelive.com/> (15.08.2014)

Resim 5. Jonas Bendiksen (2005) The Places We Live, Kenya, Nairobi, Arori Ailesi,

<http://www.jonasbendiksen.com/Books/The-Places-We-Live/5/caption/> (15.08.2014)

Resim 6. Jonas Bendiksen (2006) Konfeksiyon Fabrikası, Uzun Çalışma Saatleri Arasında Uyku, Mumbai, Hindistan, <http://www.theplaceswelive.com/> (15.08.2014)