

---

## HER NE KADAR DANTE'NİN CEHENNEMİ CEHENNEM OLSA DA FOTOĞRAFI ÇEKİLSE, YİNE DE BİR MANZARA OLURDU.

---

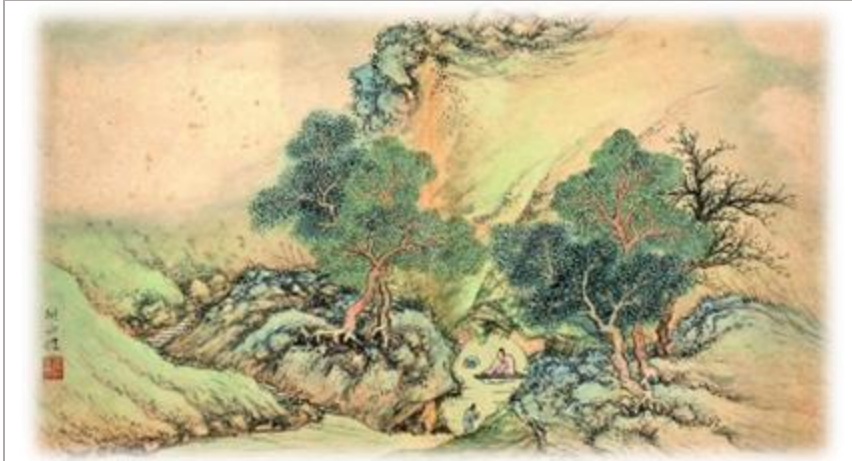
Dr. Handan Tunç - 2024

### MANZARA FOTOĞRAFINA ÇOK BOYUTLU BAKIŞ

#### Resim Sanatı Bağlamında Manzara

Sanatta manzara; ideolojik ve estetik kurallara göre inşa edilmiş en spekülâtif türdür. Sembollerden, fanteziden, gerçeklik ve idealize edilmiş estetik ilkelere oluşan doğayı betimleme yaklaşımları, doğal bir vizyon olarak inşa edilmiş bir manzaraya ulaşılması ile tarihsel evrimini gerçekleştirmiştir.

İlk manzaralar Neolitik döneme kadar uzanır. İnsanlar gökyüzünü, güneşi, dağları, ağaçları ve denizi sembollerle ifade ederek dünyayı çizdiler. Eski Mısır'da insan doğayla bütünleşmiş olarak betimlendi. Tarım deneyimi insanı manzaranın parçası haline getirmişti. Antik Roma'da perspektifli daha ayrıntılı, görkemli gücü süsleyen manzara anlayışı öne çıktı. Ortaçağ Avrupa'sı, *Âdem'in cennetten kovulduğu yer* olarak algıladıkları dünya yerine cenneti hayal etmeyi tercih etmişti. Ortaçağda yalnızca Çinliler 6. yüzyılda doğayı insandan ayrı bir unsur olarak görmeye başladılar. Doğayı görkemli, canlı ve şîrsel olarak betimlediler. Manzara resimleri; 7. ve 8. yüzyıllarda Çin'de ana tür haline geldi (Bkz. Resim 1).



**Resim 1:** Hu Yulin, Manzara, "Guangming Daily" 2023, [https://news.gmw.cn/2023-10/29/content\\_36925760.htm](https://news.gmw.cn/2023-10/29/content_36925760.htm)

Sanatın betimleme nesnesi olarak başlı başına doğayı seçmesi, ancak 14. yüzyılda gelişmeye başladı. Resimlerde doğa imgeleri önemli bir rol üstlendi. Minyatürcüler türün gelişmesine katkıda bulundular. Örneğin, 1410' lar da Fransa'da illüstratör Limburg kardeşler; doğal manzaraları doğru bir perspektif betimlemesini öne çıkaran mevsimlerle ilgili minyatürler çizdiler (Bkz. Resim 2).



Erken Rönesans ressamı manzara resminde en üst düzeyde beceriye ulaşmaya çalıştı. Örneğin Stefano di Giovanni'nin "Magi Alayı" tablosunda insan ve doğa mutlak bir uyum içinde betimlenmiştir (Bkz. Resim 3). Yüksek Rönesans döneminde manzaraların popülaritesi arttı. O yıllara ait tabloların neredeyse tamamında doğa imgesine yer verildi (Bkz. Resim 4).



**Resim 3:** Stefano di Giovanni'nin "Magi Alayı", manzara detayı, 1459, (Floransa, Palazzo Medici-Riccardi). <https://www.aparences.net/es/periodos/el-quattrocento-anexos/el-arte-entre-naturaleza-e-historia/>



**Resim 4:** Claude Lorraine – 1649, Hagar ve Melek ile Manzara, <https://www.p55.art/es/blogs/p55-magazine/historia-del-paisaje-del-renacimiento-al-arte-contemporaneo>

Manzara resmi ancak 17. yüzyılda bağımsızlığını kazandı. Her sanatçı türe kendi "yaratıcı" yaklaşımını taşıdı (Bkz. Resim 5). Barok ustalar, manzaralarına dinamizm eklerken, Rokoko sanatçıları, doğa görüntülerine incelik kattı. Boyalar tüplere girdiği dönemde manzaralar daha gerçekçi hale geldi. Ressamlar doğadan resimler yapmaya, güzel ve iğnç olduğunu düşündükleri yerlere gitmeye başladılar.



**Resim 5:** Rubens. Het Steen'in gün doğumunda görünümü. 1636. Ulusal Galerî. Londra.  
[https://shop.nationalgallery.org.uk/a-view-of-het-steen-in-the-early-morning-print-ng66.html?srsid=AfmBOorx2hi1RaWO3-65Mt\\_u67HlOH3zqq13JO](https://shop.nationalgallery.org.uk/a-view-of-het-steen-in-the-early-morning-print-ng66.html?srsid=AfmBOorx2hi1RaWO3-65Mt_u67HlOH3zqq13JO)

Manzara resminin esas olarak Hollanda'da 17. yüzyıldan itibaren Goltzius, van Goyen, van Riusdael, Rembrandt ve Avercamp gibi ressamların yanı sıra diğer birçok sanatçıyla birlikte geliştiği sıklıkla dile getirilir.

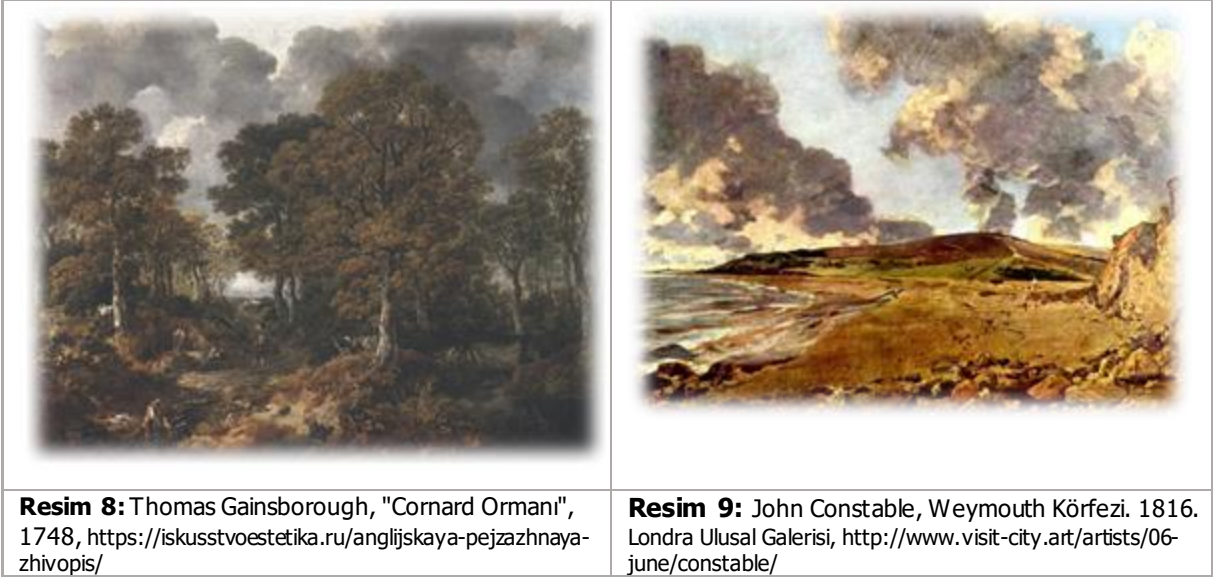
Romantizmde manzara yücelik hissini aktarır. Romantikliğin özünde erişilemez olanı aramak vardır. Romantik peyzaj genel bir manzara resmi olmaktan çok uzaktır. Her şeyden önce, doğaya dair belirli bir anlayış ve kavrayışın temsildir. Manzara, evrendeki merkeziliğini kaybeden insanın, evren karşısında dışlandığının ayırıcına vardığında onu istila eden dramatik nostaljiyi duyumsadığı bir senaryodur. Bu entelektüel bağlamda, resimleri romantik sanatsal duyguyu en iyi temsil eden Alman ressam Caspar David Friedrich (1774-1840) manzara resminin zirvedeki figürü olarak kabul edildi (Bkz. Resim 6). Ayrıca, Joseph Mallord William Turner (1775-1851) (Bkz. Resim 7), Thomas Gainsborough (1727-1788) (Bkz. Resim 8), ve John Constable (1776-1837) (Bkz. Resim 9), en dikkate değer manzara ressamları olarak sanat tarihinde yer aldılar.



**Resim 6:** Caspar David Friedrich, Das Eismeer / Buz Denizi, 1823/  
<https://www.metalocus.es/es/noticias/delicadeza-anhelo-y-esperanza-caspar-david-friedrich-paisajes-infinitos-en-la-antigua>



**Resim 7:** Joseph Mallord William Turner, 'Slave Ship'  
<https://es.pinterest.com/pin/468585536226401050/>



Doğanın görüntülerinin çeşitliliği onun esnekliğinde gizlidir. Doğanın kendi içinde güzel, karanlık veya görkemli olduğu yönündeki genel inanışın aksine peyzaj ressamlığı manzaranın, üzerinde en çok düşünülmüş insan yapımı ve kavramsal türlerden biri olduğunu göstermektedir. Başka bir deyişle ressamın manzarasında saf bir yansıtma yoktur; bize sunulan görüntüler zekice tasarlanmış kurgulardır.

Sanat her zaman temel varsayımları, yani zamanının bilinçdışı felsefesini yansıtmıştır. Tarih; yeni bir doğa görüşünün her zaman sosyokültürel bağlamdaki değişikliklerle, insan-doğa ilişkisine yönelik yeni stratejilerle ve ideolojik olarak şekillendirilmiş stratejilerin ortaya çıkışıyla yan yana gittiğini göstermektedir. Bugün bir dönüm noktası durumundayız. Doğaya karşı yeni tutum paradigmaları, doğanın rolüne ilişkin değişen anlayışımıza karşılık gelen yeni görsel imgeler için acı verici bir arayış olduğu söylenilebilir.

### **Manzara Fotoğrafçılığı**

Manzara fotoğrafını bir fotoğraf türü olarak tartışırken, öncelikle manzara görüntülerinin tipik estetik ve sosyopolitik özelliklerinin nasıl tanımlanacağı ve bu türün değişime nasıl uyum sağladığını, zaman içinde nasıl yeniden şekillendiğini görünür kılmak, önemli bir başlangıç olacaktır.

Manzara fotoğrafçılığının kompozisyon geleneklerinin çoğu manzara resminden gelmektedir. Kabaca söylemek gerekirse; başlangıçta manzara fotoğrafları yatay olarak dikdörtgendir. İstisnalar dışında "manzara formatı", genişliğin yükseklikten daha büyük olduğu fotoğrafları ifade etmeye başlamıştır. Kompozisyon söz konusu olduğunda insanlar genellikle yatay "altın oran" olan 1:2' yi izlerler çünkü bu perspektif kuralı olarak algılanmıştır.

Manzara fotoğrafçılığı sadece sanat galerilerinde değil, yerküreyi gezerek görüntüleyen, belgesel fotoğrafların da görüntü dağarcığında da aşama kaydetmiştir. Bu nedenle, manzara fotoğrafçılığı iki ana çizgiyi miras almıştır: Birincisi, genellikle geleneksel manzara resimleriyle aynı kompozisyona sahip olan, topografyaya dayalı saf fotoğrafçılıktır. İkincisi, fotoğrafçının önyargılı kavramları ve anlayışına uygun, daha "resim" tarzı görüntülerdir. Bu görüntülerin mitolojik ve şiirsel çağrışımları ya da eleştirel bir anlamı vardır. Diğer türler gibi manzara fotoğrafçılığı da Sürrealizm' in rüya benzeri durumları betimlemesi veya Konstruktivizmin ideal

yeni perspektifler yaratmak için radikal kompozisyonlar inşa etmesi gibi yeni estetik kavramları yansıtan "sanatsal" uygulamalar yoğunlaşmıştır.

### Tarihsel Gelişim ve Değişimler:

19. yüzyıla gelindiğinde manzara fotoğrafçılığı; sanayileşmenin ardından görsel ve sosyal koşulları kurtarmak için iyi bir çare olarak algılanmıştır. Doğa görüntülerine iyileştirici güç kazandırmış, insanları ticaret ve sanayinin prangalarından kurtararak, onlara tarlada olma duygusunu kazandırdığı varsayılmıştır.

Romantizm ve Resimcilik gibi sanat akımları insanların tutumlarındaki değişiklikleri yansıtıyordu ancak sanayileşmenin görsel çevre üzerindeki gerçek etkisini görmezden geliyordu. Romantizm, pastoral kırsal manzaraları resimler halinde sunarak insanların manevî ve metafizik yaşamını vurguladı. Dağlık manzaraların ilk fotoğrafları gibi o döneme ait fotoğraflar da bu sahneyi yansıtıyordu.

Camille Silvy' nin (1834-1910)<sup>1</sup> , "Fransız Nehir Kenarı Manzarası" (Bkz. Resim 10)., gibi diğer daha az görkemli pastoral fotoğraflarında, çift pozlama yoluyla ve insanları model olarak kullanarak, kırsal yaşamın huzurunu, eğlencesini ve neşesini anlatan efsanevi bir resim dikkatlice inşa edilmiştir. Ayrıca sakin bir denizin üzerinde süzülen bulutlar gibi rahat sahneleri de görüntülerine dâhil eden Fransız Gustave le Gray gibi deniz kenarı manzaralarını tasvir eden bazı örnekler de vardır. Her iki örnek de fotoğraflara bakanların aklına hemen kıy veya deniz manzaralarını getirir ve idealistlerin zihnindeki uyumlu manzaraların yansımalarıdır.

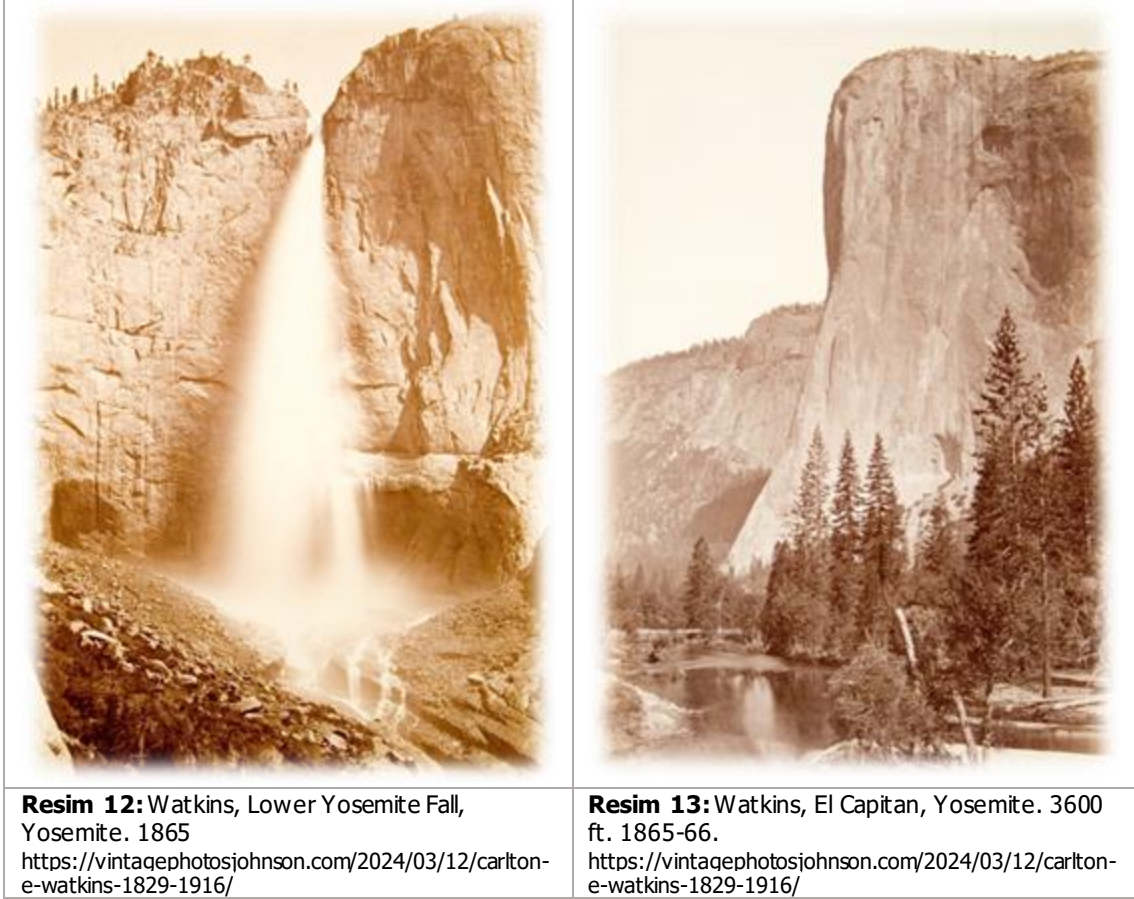
Resimsel fotoğrafçılık, insanların genellikle doğal çevreyle yakından bağlantılı olarak betimlendiği ve herhangi bir belgesel anlamı veya ekol konumlarının tanımlanması olmaksızın yapılandırılan bu görüntü tasarımını daha da geliştirdi. Örneğin Robinson' un "The Lady of Shalott" adlı fotoğrafı göz alıcı bir peri masalı sahnesi gibi görünür (Bkz. Resim 11)., Burada manzara, hikâyenin ortaya çıktığı zemin haline gelir.



<sup>1</sup> **Camille Silvy** (1834-1910), Londra Ulusal Portre Galerisi'ndeki bir sergi tarafından neredeyse unutulmuş bir dahi olarak onaylandı. Keşfetmediyse bile, fotoğrafçılığın nadir yeteneklere sahip olanaklarını -bir teknoloji olarak değil, bir sanat olarak- ve çoğunlukla zamanının ilerisinde kullandı. Aslında kendisi, fotoğrafçıların ancak onlarca yıl sonra aşına olduğu pek çok türün öncüsüydü. <https://www.kommersant.ru/doc/1476825>

19. yüzyılda Amerika' da Pasifik Demiryolunun döşenmesinden önce, bölgenin haritasını çıkarmak için bir grup uzmanla birlikte görevlendirilen Carlton E. Watkins (1829-1916); manzara fotoğrafçılığının öncülerinden biri olarak kabul edilir. Watkins, çalışmalarını çeşitli tarzları harmanlayarak vahşi doğaya dayandırdı. Watkins, fotoğraflarına bakmanın çoğu zaman izleyicide, baş döndürücü bir vadiye atılmış olmanın duyumsamasını yarattığı savunulmuştur. Aşkınlık hissi beraberinde izleyicisini, derin düşünme ve gündelik yaşamın sorunlarından arınma rahatlığına ulaştırıyor yanılsaması yaratır. Niagara Şelalesi veya Yosemite Büyük Kanyonu gibi çalışmalarının yanı sıra, demiryolları gibi insan yapımı manzaraları da fotoğraf sanatına yeni bir bakış kazandırmıştır (Bkz. Resim 12-13).

Modern manzara fotoğrafçılığında, aralarında Adams, Cunningham, White ve Weston' un da bulunduğu, saf bir fotoğrafik görüntüleme yöntemi izleyen Amerikalı fotoğrafçılarla resim sanatından bağımsızlaşma başlamıştır. Bu fotoğrafçılar, hem zarif hem de hüzünlü bir dizi fotoğraf yaratarak manzaranın estetik ve manevi yönlerini vurguladılar.



Fotoğraflar konuyu güncel kültürel eğilimleri yansıtabilecek şekilde değiştiriyor. Bu anlamda modernist manzara fotoğrafçılığı, estetiğe verdiği önemle türün yenilenmesinde bir durak oldu. İngiliz fotoğrafçılar Ray Moore veya John Davis'in çalışmaları gibi istilacı kültürel unsurlara veya endüstriyel mirasa yapılan vurgu, dönüşümün bir başka anını belgeledi.

## Manzara Fotoğrafında Geleneğin Sorgulanması

Davis, John Kippin, Pollard ve Southam'ın da aralarında bulunduğu birçok çağdaş İngiliz fotoğrafçı, manzara fotoğraflarını toplumsal eleştiri aracı olarak kullanmayı seçen öncülerdi. Örneğin, madencilik alanları (Southam'ın çalışması), kuzeydeki kırsal endüstriyel manzaralar, (Davis'in çalışması), saha görüntülerinde gizlenen ırk ayrımcılığı (Pollard'ın çalışması), sanayileşmenin ve kapitalizmin mirasını eleştiriyordu. Fay Godwin'in arazi, yol ve mülk sahipliği fotoğrafları da kararlı biçimde sınıf, cinsiyet, ırk gibi belirli çatışmaları içeren; mülkiyet sahipliği, sermaye birikimi sorunlarına eleştirel yaklaşıyordu.

Ingrid Pollard'ın (1953) çalışmalarını Sylvie veya Robinson'un fotoğraflarıyla karşılaştırdığımızda, çağdaş çalışmaların vurgusu ile 19. yüzyılın pastoral imgeleri arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları açıkça görebiliriz (Bkz. Resim 14-15).

Estetik değeri ne olursa olsun, her arazi temsili, insanların araziye atfettiği değer ve farklı zamanlarda ona yaptıkları davranışların bir kayıdır. Doğal peyzaj olarak görülen alanın, birçok açıdan düzenlenip yeniden şekillendirildiğine sıklıkla tanık olunur. Örneğin; Peyzajın bir özelliği gibi algılanan çitler aslında toprak sahiplerinin kendi bölgelerini (tarım arazisi veya özel arazi) bölmelerinin bir sonucudur. Aynı zamanda peyzajın metalaştırılmasının, çoğu zaman çevrenin gerçekliğinin göz ardı edilmesine yol açtığı bilinir.



**Resim 14:** Ingrid Pollard, Britanya sömürgeciliğinin etkilediği insanların ve yerlerin fotoğrafları,  
<https://petapixel.com/2024/03/08/hasselblad-awards-acclaimed-photographer-ingrid-pollard-200000/>



**Resim 15:** Henry Peach Robinson 1883, Yol Kenarı Dedikodusu, (Wayside Gossip)  
[https://www.lisataofineart.com/en-GB/uk/wayside-gossip-henry-peach-robinson-1883/prod\\_10525](https://www.lisataofineart.com/en-GB/uk/wayside-gossip-henry-peach-robinson-1883/prod_10525)

Manzara bir tür olarak ele alındığında, 21. yüzyılın ilk on yılından bu yana manzara fotoğrafçılığı karakterize edildiğinde, çeşitli gelişmeler dikkat çekicidir:

Endüstriyel üretimin merkezindeki geçişle (Avrupa ve Kuzey Amerika'dan Asya ve Güney Amerika'ya) ilgili sorunlarda da dâhil olmak üzere çevre sorunlarına özel önem verilmeye başlandı. Örneğin İngiliz fotoğrafçı John Kippin, daha önce kömür madenleri ve tersaneleriyle bilinen kuzeydoğu İngiltere'de endüstriyel gerilemenin ve hizmet ekonomisine geçişin etkisine odaklandı. Batının, artık daha ucuza üretim yapılabilen diğer yeni sanayi merkezlerinden mal ithal etmesi; küresel olarak yeni gelişen bölgeleri de (özellikle gelişmekte olan Asya ekonomileri ve fabrika işçilerinin çalışma koşullarını) etkilediği biliniyor. Sanatçı, Küresel eşitsizlikleri manzara fotoğraflarında yorumlamayı seçerken, izleyicisini uyarmayı sanatçı sorumluluğu olarak kabul ediyor (Bkz. Resim 16). Ancak çalışmalarını sosyal belgesel fotoğraf olarak değil; Peyzaj fotoğrafları olarak sınıflıyor.



**Resim 16:** John Kippin, Futureland Now, 2013, (Bugünün Yarının Dünyası)  
<https://www.simoncroberts.com/miscellanea/futureland-now-john-kippin-chris-wainwright/>

Benzer bir tutumla; Kanadalı fotoğrafçı Burtynsky, ekonomi merkezlerinin dönüşümü, endüstriyel çalışma ortamları ve doğal kaynakların kullanımına ilişkin tartışmaları güçlü bir şekilde destekledi. Örneğin, "Petroil" (2009) serisinde, çağdaş endüstriyel kapitalizme, özellikle de petrole dayalı otomobil endüstrisine özgü küresel üretim, kullanım ve atık imha zincirini keşfetmek için Kuzey Amerika ve Asya'ya gitti. Burtynsky'nin çağdaş sahneleri, görüntünün geometrisi, mesajını olağan üstü estetik bir anlatımla sunma cabasını kanıtıyor. İnsan yapımı ürünler ile doğal çevre arasında bilinçli bir uyum oluşturmaya özellikle önem veriyor (Bkz. Resim 17). Burtynsky'nin sanayileşmenin görsel anlamını ve çevresel etkisini keşfetmesi bize, görüntülerin içeriğini ve anlamını dehşet verici ama aynı zamanda şiirsel çekicilik bulabileceğimiz bir dizi fotoğraf getiriyor. Bir bütün olarak ele alındığında çalışmalarını; kapitalizmin ve küreselleşmenin sonuçlarını sorgulayan bir çaba olarak anlaşılabilir. Ancak çelişkili bir şekilde, fotoğraflara bağımsız olarak bakıldığında, endüstriyel başarının kutlanması olarak yorumlanma potansiyeline sahip oldukları da söylenebilir.



**Resim 17:** Edward Burtynsky, Burtynsky, SO CAR OilFields#9Bakü, Azerbaycan, 2006  
<https://contactphoto.com/festival/archive/2011/oil>

İleri dijital teknolojiler, yapay zekâ ve uydu teknolojisindeki gelişmeler, manzara fotoğrafçılığının uzamını genişletti. Okyanus tabanından, uzay boşluğuna kadar her alanın manzara fotoğrafçısı için görüntü kaynağı olarak erişilebilir hale gelmesi, geleneksel manzaradan uzaklaşma ivmesini hızlandırdı. Günümüzde manzara fotoğrafçılığı; tematik özelliklerin, biçimsel ve estetik kaygıların ve ideolojik odağın bir birleşimidir.

## **Manzara Fotoğrafçılığının Toplumsal Değer Karşılıkları**

İnsanın toplumsal ekolojisinin hızlı değişimleri içinde, manzara fotoğrafçıların fotoğraf çalışmalarında kavram oluşturma, içerik sergileme, yöntem uygulama ve yayma gibi her bağlantı; toplumsal değerlerle bütünleşmiştir. Manzara fotoğrafçılığı, bünyesinde barındırdığı toplumsal değerlerin bir parçası olan yaşam içeriğinin çeşitliliğini yansıtan çağdaş yaşam tarzının bir parçası haline gelmiştir. Manzaranın nihai görüntü sunumunda hangi görsel özelliklere sahip olacağı ve diğer görsel sembollerden farklı olarak nasıl özel bir anlam taşıyabileceği, yalnızca fotoğrafçının profesyonel bakış açısına değil, aynı zamanda fotoğrafçının kişiselleştirilmiş dili ve araçları kontrol etme becerisine de bağlıdır.

Manzara fotoğrafçılığının kamusal yaşamın bir parçası haline geldiği ve çağın gelişmesinin manzara fotoğrafçılığına farklı sosyal anlamlar da kazandırdığı tartışılmaz. Sadece ekonomi ve kültür açısından değil, teknoloji ve çevre açısından da insanların farklı peyzaj algıları, tüm toplumsal bağlamın yapısını yansıtan önemli bir taşıyıcı haline gelmiştir. Manzara doğa nedeniyle vardır ve insan bilinci nedeniyle somuttur. İnsan bilinci, sosyalleşme davranışı sürecinde somutlaşır. Toplumsal davranışın bir parçası olarak manzara fotoğrafının doğanın güzelliğini, kişisel bilinci ve toplumsal değerleri yeniden üretme konusunda önemli bir sorumluluğu olduğuna şüphe yoktur.

Manzara fotoğrafları, dünyaya ve onun ilişkilerine dair algılarımızı nasıl inşa ettiğimiz konusunda bize ne söyleyebilir? Eş zamanlı çekilen, konu bakımından benzer toplumsal kaygılara seslenen iki manzara fotoğrafı grubunun karşılaştırılması, manzara fotoğrafçılığının geleneklerini sorgulayan bir pratikle, onları destekleyen veya kısır bir ironide eriten pratik arasındaki farkı ortaya koyuyor. John Pfahl'ın geniş çapta dağıtılan portföyü *Places of Power*'a (Bkz. Resim 18) bakan her eleştirmen; sanatçının nükleer santrallerin bu kadar gösterişli, geniş formatlı, donuk ama güzel resimlerini yaratmasındaki motivasyonları hakkında bazı kafa karşılıklarını dile getirdi:

Güzelliğin iyiliğe veya güzelliğin eleştirel düşünceye karşıtlığına naif bir şekilde bağlanmasının ötesinde, *Power Places* bizi belirsizlikle baş başa bırakıyor. Talep, manzaradaki bu insan müdahalesi ve bunun ne anlama geldiği hakkında düşünmek. Bize tekrar soruyor, ne tür bir Dr. Frankenstein olmak istiyoruz. Ayrıcalıklı bir kültürel tutum, güzelliği yalnızca duyguya bir çağrı ve/veya eleştirel ve ahlaki düşünceye bir engel olarak görür. Ve fotoğraf izleyicilerinin iki zıt tepkiyi bir arada tutamayacağı veya bakmaktan elde edilebilecek tek şeyin güzellik olduğu konusunda tatmin olamayacağı yönündeki bir küçümseme. Pfahl kolay didaktizmden kaçınır ve bunun yerine gizemi seçer. Teklifini kabul etmek istersek, karmaşık geleceklerimiz hakkında düşünmemiz için bir yer sunar. (Wilson Kristin, John Pfahl, *So Subtle It Hurts*, <https://kristinwilson.com/tag/john-pfahl/9>)

Pfahl'ın niyeti; dramatik manzaralar ile nükleer enerji arasında ironik bir uyumsuzluk yaratmak olarak düşünülebilirdi. Ancak, fotoğrafları dev şirketlerin kurumsal raporlarında kolayca yer aldı ve enerji alanında yer alan potansiyel koleksiyoncuları rahatsız etmeden kolayca pazarlanabildi.



**Resim 18:** John Pfahl, Trojan Nükleer Santrali, Columbia Nehri, Oregon (Ekim 1982) <https://kristinwilson.com/tag/john-pfahl/>

Öte yandan, Lisa Lewenz'in "Three Mile Island Calendar" (1984) adlı eseri, yıllık bir takvim biçiminde bu enerji tesislerini, bu nükleer tesislerin gerçek bir tehdit oluşturduğu bölge sakinlerinin evlerinin perspektifinden gösterdi. Lewenz, manzarayı bizim dışımızda bir şey olarak sürdürmenin ötesinde, onu toplumsal tartışma alanına taşıdı. Ayrıca, çalışmalarını bir takvim biçiminde sunarak, çevre grupları ve yerel topluluklar da dâhil olmak üzere daha geniş bir kitleye sundu(Bkz. Resim 19).

Takvimde her ay, nükleer enerjinin gelişim tarihinde önemli tarihlere işaret ediyordu. O ayın fiyaskosu, olağan doğum günleri ve tatillerle birlikte kutlanıyordu. Örneğin "Babalar Günü" nün yanında "Dresden 2 reaktörü tarafından salınan radyoaktif iyot, Chicago, 1970 " ibaresi yazılmıştı. Lewenz, TMI'nin soğutma kulelerini konut sakinlerinin pencerelerinin çerçevelerine çerçeveleyerek, kamu ile özel sektör, şirket ve hükümet kararları ile bir kaza durumunda "ikincil hasar" haline gelen erkekler, kadınlar ve çocuklar arasındaki bağlantıyı gösteriyordu.

Lewenz, manzarayı boş, ıssız ve iklimsiz bir alan olarak görmek yerine; tarihi ve dinamik, organize bir insan alanı olarak görmemizi sağlayan yeni bir düşünceyi teşvik eder. Sanatçı, fotoğrafçılığı geri kazanmayı ve onu doğayı ve kültürü sorgulamak için kullanmayı öneriyor. "Manzara, birçok kişinin hayal ettiği gibi ideolojik olarak tarafsız bir konu değildir. Aksine, toplumsal gerçekliğimizin maddi gerçeklerinin ve bunlardan ne yapmayı seçtiğimizin bir kaydı olarak görülebilen tarihi bir eserdir."

Lewenz, takvimini büyük miktarlarda yayınlamak ve fotoğraflarını dört ila beş rakamlı fiyatlarla sınırlı sayıda basmak yerine altı dolara satarak, çalışmalarını çevresel etkinlik organizatörleri ve yerel topluluklar da dâhil olmak üzere genel kamuoyunun kullanımına sundu.



**Resim 19:** Lisa Lewenz, Three Mile Island Calendar

<https://blaslandscape.wordpress.com/2018/06/29/of-mother-nature-and-marlboro-men/>

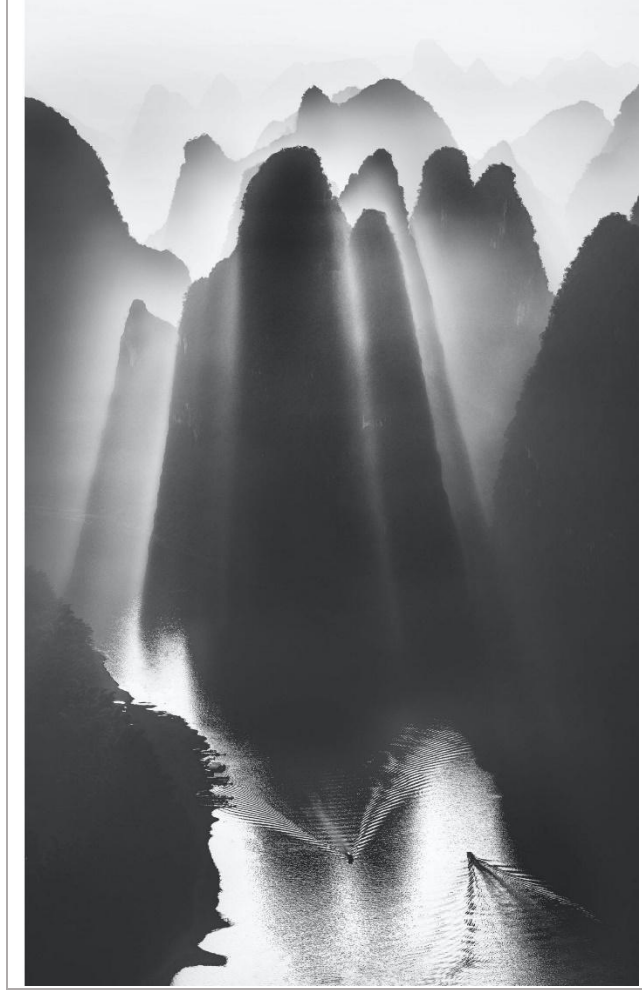
## Manzara Fotoğrafçılığında Einfühlung<sup>2</sup>

Manzara fotoğrafını, fenomenlerin (görüngülerin) yönettiği bir dünyayı gösteren pencere olarak gözlemleriz. Bu fenomenler; günlük hayatımızı yönetir (bir balığın etrafını saran su gibi). Bu dünyayı insanın varlığı olmadan fotoğrafik manzara üzerinden anlamamızı sağlar. Zamanı ve mekânı olmayan bu dünyanın, gündelik hayatın olmadığı bir boşluğun, yanıtlaması gereken sorular şunlardır: Fotoğraf tasarladığı görüntü yoluyla izleyicide zihinsel durumlar üretebilir mi? Bu soruda Theodor Lipps'in kompozisyon ve estetik unsurlarıyla izleyicide duygu uyandıran sanat ürünüyle ilgili empati kuramından faydalanılabilir.

Sanat ürününü alegorilerinde, dünyanın bir temsilini aradığı kabul edilir. Zamanla ortaya çıkan farklı sanatsal ifadeler, farklı düşünceler, farklı tarihsel bağlamların; çeşitli temalarda sanatsal anlatımlara yansıdığını anımsayalım. Manzara fotoğrafçılığının romantik manzara ressamlarının düşüncesiyle başladığı, alegorinin ontolojik düzene ilişkin belirli düşünceleri ürettiği dünyadaki nesnelerin düzenini görünür kıldığı söylenebilir. Fotoğrafik manzaralar, dünya algısının tarihsel belleğine yardımcı oldu. Dünyayı oluşturan birimleri ortaya çıkardı ve insanın, kendi varlığından önceki var olanlarla yüzleşmesini sağladı. Deniz, dağ, orman gibi manzara temaları; insan

<sup>2</sup> **Einfühlung:** 1873'te Alman filozof Robert Vischer, "*Optik Form Duygusu Üzerine: Estetiğe Bir Katkı*" adlı doktora tezini yayınladı ve bu, Einfühlung kelimesinin ilk yayınlanmış kullanımıydı. Vischer makalesinde, bir sanat eseri gibi cansız bir nesneyi "hissetme" veya "içinde hissetme" eyleminden bahsetti. Bu "öteki" olarak kabul edilen bir şeye empati (duygudaşlık) kurmanın analizini hızla ilerletti. Vischer' in estetiğe odaklanması, sanat, mimari ve insan yapımı yapıtların "içinde hissetme" nin önemini dile getirdi. Sanat bir "öteki" olmasına rağmen, duygusal bir bağlantı uyandırması ve insanların çevrelerini "hissetmeye" özlem duymaları önemlidir. Einfühlung, geist ile dolu şeyler yaratmanın, çevrenizin geist' ini tanımanın ve geist' inizi "öteki" olarak kabul edilebilecek varlıklara hissetmenin önemini ifade etti. (<https://www.the-reconstructionist.com/p/a-word-for-feeling-into-the-world>) Erişim Tarihi:2.08.2024)

olmanın dünya karşısındaki kırılanlığını kanıtlamış; yağmur, sis, renk sıcaklıkları gibi unsurları insanda ontolojik temalı duyguların üretilmesine katkı sağlamıştır. İnsan bilincinde, belki bir an için, varlığının dünya karşısında muğlak olduğunu düşüncesini canlandırmıştır. Bu süreç; kendisi ve çevresi hakkında tam bir farkındalık sürecidir (Bkz. Resim 20).



**Resim 21:** Xie Songshan, SIGMA (Çin) ortak fotoğrafçısı, SIGMA 70-200mm F2.8 DG DN İşletim Sistemi | SIGMA fp L, ISO 125, F9, 1/250s, 110mm (<http://www.sigma-photo.com.cn/content/detail?id=9/>)

Fotoğrafik manzara dünyanın mutlak bir taklidini aramıyordu, daha manevi bir bağlantı arıyordu, fotoğraf sanatı, diğerleri gibi sanatın temel misyonu, sanat ürü ile izleyici arasında bir köprü kurmak, duygusal bir empati kurmak, bilincimizde gizlediğimiz bir bilginin ortaya çıkmasını sağlamaktır. Ancak fotoğraf üretimi, var oluşu manevi olarak yorumlamaya çalışmaktan ibaret değildi. Bu noktada resim sanatından ayrılır. Fotoğraf; estetik ilişkiden önce fotoğrafçının katkısı olmaksızın, varlığı gözleme ve saptama yeteneği ve donanımına sahiptir. Bu avantaj, Man Ray gibi görsel sanatçıların; ışık ve rastlantı gibi unsurları birleştirerek fotoğrafçılığı deneyimlemenin yeni yollarını bulmasını sağladı. Fotoğrafın dünya algısıyla ilişkisi; farklı tarihsel bağlamlar ve fotoğrafik sanatsal hareketler içerisinde, çok sayıda fotoğrafçının, eski ya da yeni teknik kaynakları kullanarak, gerçekleştirdiği deneysel üretimlerle, resim sanatı olanaklarından bağımsız olarak geliştirildi. Alvin Langdon Coburn, Duane Michals, Atta Kim, Joan Fontcuberta gibi birçok fotoğraf sanatçısının eserlerinde yinelenen madde temasını, varlığın geçici ve aşkınlığını gözlemleyebiliriz. O halde; görüntülenen ile ve izleyici arasında

manevi bir köprü kurabilen, herhangi bir fotoğraf sanatı ürünü; fotoğrafik manzara örneğinde, insanın bilincinde bulunan bilgiyi araştıran yollar üzerine kuruludur.

Manzara fotoğrafçılığının, Andreas Gursky' nin belirttiği gibi, şeylerin düzeninin bir alegorisini gösterdiğini anlamalıyız. Sanatçının; "*Geriye dönüp baktığımda soyutlamalar yaratma isteğimin giderek daha radikal hale geldiğini görebiliyorum. Sanat gerçeklik hakkında bir rapor sunmamalı, bunun yerine bir şeyin ardındaki şeye bakmalıdır*"<sup>3</sup> sözleri, manzara fotoğraflarındaki özgün yaklaşımını gerekçelendiriyor (Bkz. Resim 21).



**Resim 21:** Andreas Gursky, Rhein II, 1999. (<https://photofocus.com/inspiration/on-photography-andreas-gursky-1955-present/>)

Andreas Gursky; manzara fotoğraflarında, insanı doğayla karşı karşıya getirir. Bu fotoğrafta zamanın belirsizliğini yaratır. Fotoğraf, insan varsayımlarının unsurlarını ortadan kaldırır. Bu yöntemle sanatçı; şeylerin düzeni hakkında alegorik bir görüntüye ulaşır. Nesnelerin düzeninin alegorisi olan fotoğraf; nesnelerin düzeni tarafından desteklenen yaşamın belirsizliğini yeniden doğrular. Böylece manzara fotoğrafı gözlemcide dünyaya dair bir empati yaratabilir. Dünyada ve onun nesnelerinde kendimizi tanımanın bir bilinç düzeyi yarattığını ve belirsizliği ortaya çıkardığını belirten Theodor Lipps'in *empfindung* konumu empatidir. Lipps' in empati teorisi, estetik teori ile sanatta duyguların kısırlanması arasında bir yaklaşmayı ima etmektedir. Manzaranın fotoğrafik görüntüsünü yorumlayan izleyiciye olumlu duygular yaşatılması, empati teorisiyle anlamlandırılabilir.

Susan Sontag bundan net bir şekilde bahseder: "Fotoğraf, ölümlülüğün envanteridir"<sup>4</sup>, fotoğrafçılıkla birlikte Manzaradan, duymalardan ve felsefede zamanların, mekânların ve kurgunun açığa çıkması olarak fenomenolojik nitelikte kabul edilen ikilemlere yol açan düşünceler serbest bırakılır. Dolayısıyla manzara fotoğrafçılığının, sanatın "*yüce misyonunu*", yani izleyicide günlük yaşamda inandığımızın ötesine geçme konusunda farkındalık uyandırmayı

<sup>3</sup> [https://www-artnet-com.translate.google/artists/andreas-gursky/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=tr&\\_x\\_tr\\_hl=tr&\\_x\\_tr\\_pto=sc&\\_x\\_tr\\_hist=true](https://www-artnet-com.translate.google/artists/andreas-gursky/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc&_x_tr_hist=true)

<sup>4</sup> Sontag, Susan. On photography. London, UK: Picador, 1977. Prin

vurguladığını söyleyebiliriz. Empati, benlik ile nesne arasındaki antitezin ortadan kalkması ya da henüz var olmamasıdır.

Fotoğrafi fenomenolojik bir belge olarak kurma durumu, onun sanatsal görüntülerinin izleyicide o empatiyi yaratabileceğini, varoluşun belirsizliği anlayışını üreten o orijinal deneyimi tetikleyen duygu ve düşünceleri tetikleyebileceğini belirtmeyi amaçlamaktadır. Ne mitolojileştiren ne de gizemini ortadan kaldıran bu koşullar bilincimizin önünde yalnızca geçici bir şekilde belirir.

Empati, fotoğraflık manzara üzerinde düşünürken tüm dikkati harekete geçirebilir. Bu, özellikle kendimize dönmenin (orijinal deneyim) bir yolu olarak tam veya bilinçli dikkati öneren Budist Farkındalık tekniği ile ilgili olabilir. Fotoğraflık manzara, gündelik hayattan kopan bir düşünsel anı deneyimlememizi sağlar. Theodor Lipps'in empati teorisinde bahsettiği gizli bir bilgiğe, bilincimizde saklı bir şeye, bir boşluğa ya da belirsizliğe ulaşabilen bir şey, deneysel bir bağlantının ötesine geçebilen bir durumu vurgular. Bu sanata giden manevi köprüyü oluşturarak izleyicinin bilincini uyandırmaktır. Tıpkı insanın düşüncesinin sürekli değişmesi gibi, yeni ifade biçimlerine başvurmak ve anakronik hikâye tekniklerini araştırarak bir dünya algısı deneyimleyebilmektir.

Manzara, doğanın varlığı değildir; Daha ziyade çoklu bir ilişkinin ürünüdür; İzleyici ile doğal manzara arasında oluşan durumda bu ilişki doğrudandır: Görmek istediğini seçer ve bunu deneyimi yoluyla düzenler. İkinci durumda, izleyici ile manzara, yani görüntü arasında bir aracılık olduğunda, manzaranın özgürlüğü fotoğrafçının bakışıyla sınırlıdır.

## **Doğayı Yansıtmaktan Doğayı Yeniden Üretmeye Evrilen Manzara Fotoğrafçılığı**

Manzara fotoğrafçılığı, genel olarak doğayı taklit eden bir teknik olarak sanatlaşma sürecine girmiştir. Antik Yunan filozofu Aristoteles, sanatın dünyayı taklit etmesinin üç yolunu önermiştir<sup>5</sup>. Öneriyi sanatın koşullarına göre formüle ettiğimizde şu dizge ortaya çıkar:

- ✓ Şeyleri olduğu gibi taklit etmek (gerçeklik),
- ✓ Şeyleri olması gerektiği gibi taklit etmek (idealler, ütopyalar)
- ✓ Şeyleri söylendiği gibi taklit etmek (efsaneler, distopyalar).

Bu dizge bağlamında; karmaşık ve sürekli değişen manzara fotoğrafçılığı, teknik düzeyin sürekli optimizasyonuna ek olarak, aslında üç ana gelişme düzeyini de içerir; her düzeyin nispeten farklı bir sosyal işlevi vardır. Manzara fotoğrafçılığı hangi seviyede olursa olsun, insan ve doğa arasındaki ilişkiyi fotoğraf aracılığıyla yansıtmak, yeri doldurulamaz bir bilimsel veya sanatsal değere ve varlığının kaçınılmazlığına ve rasyonelliğine sahiptir. Manzara fotoğrafçılığının ilk seviyesi çoğunlukla "gerçekçi" olup, manzarayı gözlemlemeye ve doğayı yeniden üretmeye olanak tanır. Manzara fotoğrafçılığının ikinci aşaması çoğunlukla manzarayı şekillendiren ve doğayı ifade eden "estetik" tir. Manzara fotoğrafçılığının üçüncü seviyesi çoğunlukla "duygusal", hatta "rasyonel" dir; manzarayı anlayıp doğa üzerine düşünmeye yönelir. İnsan uygarlığının oldukça geliştiği günümüzde, manzara fotoğrafı yalnızca doğanın bir betimlemesi değil, insan ve doğa arasındaki ilişki özünün tartışılmasını sağlamak olmuştur.

Günümüzde; peyzaj reproduksiyonuna farklı bakış açılarıyla yaklaşan çok sayıda sanatçıdan söz etmek mümkün. 2019 da Guangzhou Çağdaş Sanat Müzesinde "Manzarayı Tanımlamak için Ödünç Alınan Dağlar" adlı sergide bir araya gelen 13 sanatçı tarihsel kökeni çok eskilere dayanan Çin manzara resmi stiline yola çıkarak "alternatif" manzaralarını göstermek için





<sup>5</sup> "Guangming Daily" (22 Nisan 2018, S: 11) [https://news.gmw.cn/2018-04/22/content\\_28431456.htm](https://news.gmw.cn/2018-04/22/content_28431456.htm)

fotoğraf tekniklerini kullandılar. Bu sergide yer alan, Çinli iki fotoğraf sanatçısı Yao Lu ve Yang birbirleriyle örtüşen yaklaşımla Çin'in derin kültürünü ve gerçekliğini keşfetmek ve yansıtmak için geleneksel Çin manzara sanatı anlayışını dijital fotoğraf teknolojisi aracılığıyla gerçek dünyayla ustaca bütünleştirdikleri özgün manzaraları ile doğayı yeniden ürettiler.

Yao Lu; fotoğraflarında taşıyıcı ve sembol olarak geleneksel Çin yeşil manzaralarını seçer ve günlük hayatımızın her yerinde gördüğümüz, toz geçirmez örtülere sarılmış inşaat atıklarını ekleyerek şiirsel bir görsel yanılsama yaratır. Görüntülerdeki şiirsel ve gözalcı geleneksel görüntüler, devasa inşaat projelerinin mevcut gerçekliğiyle çarpışarak geleneksel kültür ile modernleşme süreci arasındaki gerilimi zirveye ulaştırır (Bkz. Resim 22-23). Yao Lu Çin resimlerinde bir tür saf güzellik ve şiirsel sanat anlayışının olduğunu savunur. Fotoğraflarda yer alan yıkıcı çağrışımlara sahip çöplük, fotoğraf yoluyla; eski manzara resminin estetiğini çağrıştıran düzenlemeler ile eski güzelliğine kavuşmuş gibi yanılsamalı bir görüntü oluşturuluyor. Yeniden canlandırma yanılsaması gerçeği yok etmiyor ama farklı bir gerçeğin olabileceği olasılığını hatırlatıyor.

	
<p><b>Resim 22:</b> Yao Lu, "Akarsular ve Dağlardaki Sonbahar Sisleri" 2019 <a href="https://wapbaike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=a642e1fb4ddf46392c6f81b6">https://wapbaike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=a642e1fb4ddf46392c6f81b6</a></p>	<p><b>Resim 23:</b> Yao Lu, "Xiashan Sazdan Kulübe" 2019 <a href="https://wapbaike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=a642e1fb4ddf46392c6f81b6">https://wapbaike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=a642e1fb4ddf46392c6f81b6</a></p>

Çin resmi ve kaligrafisi eğitimi alan yeni medya sanatçısı Yang Yongliang, bu sanat formunu yakalamak için dijital araçlar kullandı. Geleneksel Çin kültürü onun son teknoloji yaratımlarıyla bütünleşiyor. Geleneksel Çin manzara resmi de dâhil olmak üzere geleneksel sanat formlarını yorumlamak için yeni teknolojiler ve yazılımlar kullanıyor. Sanatçı Yang Yongliang' fotoğraflarında her zamanki siyah beyaz tekniklerini kullandı. Çok zengin renkleri birleştirerek ünlü antik Çin hikâyesi "*Şeftali Çiçeği Baharı*" nı betimledi. Uzaktan canlı görünen bu geleneksel Çin manzara resmi, yüksek gökdelenlerden ve kentsel yıkım parçalarından oluşuyor ve güzellik ile çirkinlik, yanılsama ve gerçeklik arasında eşsiz bir bağlantı kuruyor. Yongliang'ın manzaralarına baktığınızda resmin manzara mı yoksa şehir mi olduğunu söylemekte zorlanabilirsiniz (Bkz. Resim 24-25). Bir manzaranın kabuğu gibi görünse de içi şehrin kalbidir. Eğer manzaranın kabuğu geleneksel bir görüntüyse, o zaman şehrin kalbi de her gün yaşadığımız hayat ve etrafımızdaki çevre sorunları gibi son derece gerçek bir şeydir.

	 <p style="text-align: center;">DETAY</p>
<p><b>Resim 24:</b> Yang Yongliang, "Taipei Üçlü Bir Kâse"</p>	
	
<p><b>Resim 25:</b> Yang Yongliang, "Bir Kâse Taipei İkinci" Bölüm</p>	<p>DETAY <a href="https://photofairs-shanghai.com/zh-hans">https://photofairs-shanghai.com/zh-hans</a></p>
<p><a href="https://wapbaike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=a642e1fb4ddf46392c6f81b6">https://wapbaike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=a642e1fb4ddf46392c6f81b6</a></p>	<p><a href="https://www.whitestone-gallery.com/zh-hans/blogs/articles-post/yang-yongliang-netherlands-museum?srsId=AfmBOooGTxJnIKgQnOP1p7oKFDi1Vt">https://www.whitestone-gallery.com/zh-hans/blogs/articles-post/yang-yongliang-netherlands-museum?srsId=AfmBOooGTxJnIKgQnOP1p7oKFDi1Vt</a></p>

Ayrıca, Yang Yongliang'ın çalışmaları, bonsai gibi görünüyorlar çünkü bunlar inşa edilmiş, özellikle de güzel manzaralar. Başka bir söylemle manzara temsilleri olarak görülmelidir. Yang Yongliang'ın tasarımında bir çelişki yok. O, güzel manzarayı bir kap olarak kullanmış ama aslında içsel olarak çelişkili bir nokta inşa etmiş ve paradoksal bir şey yaratmış.

### Manzara Fotoğraflarında Zaman Algısı

İnsan varlığından yoksun fotoğrafik manzaralar bir açmazdır. Belki de zaman, mekân ve dolayısıyla anlatım yanılgısıdır. İnsan varlığından yoksun fotoğrafik manzaraların, mekânı ontolojik bir prensip olarak gösterdiğini, düşünebiliriz. Zaman, anlatı tarzında ifade edildiği ölçüde insani zaman haline gelir ve anlatı, zamansal varoluşun bir koşulu haline geldiğinde düşünsel özdeşliğe ulaşır. Fotoğraf, iki boyutlu bir düzlem görüntüsü olarak genellikle mekânsal sanat kategorisi olarak sınıflandırılır. Ancak çağdaş fotoğraf sanatı yaratımlarının kayda değer örneği olan, çok sayıda fotoğraf çalışmalarının yalnızca nesnelerin mekânsal varlığını göstermekle kalmayıp, aynı zamanda zamanın anlamını da içerdiğini görebiliriz. Fotoğraflardaki mekânsal anlatı çoğu zaman geçmiş, bellek, yaşam gibi gizli zamansal unsurları yakalar ve zamanın mekânsal bir ifadesidir. Fotoğraflardaki sanatsal ifadenin ruhunu zamansallığın

oluşturduğu söylenebilir. Uzam ve zamanın birbirine bağlanması ve dönüşümü, fotoğraf sanatının manevi çağrışımını oluşturur.

Kant zaman ve mekânı tartışırken onları, insanın doğuştan gelen sezgisel biçimleri olarak da görüyordu. Fizik araştırmalarında mutlak zaman ve mutlak uzam kavramlarını ilk olarak Newton öne sürdü. Einstein'ın görelilik teorisi, zamanı ve uzamı, maddenin hareketine göre değişecek olan dört boyutlu bir uzam-zaman sistemine yerleştirir. 20. yüzyılın sonlarından bu yana entelektüel dünyada bir dizi "mekânsal dönüş" meydana geldi. Michel Foucault, içinde bulunduğumuz çağda insanların kaygılarının temel olarak mekânla ilgili olduğuna dikkat çekmiştir. İnsanlar için zaman, uzama dağılmış pek çok unsurdan sadece biri olabilirdi. Foucault; günümüzde insanların, çağının eşzamanlılık özellikleriyle baş edebilmek için farklı noktalara ve bunlar arasındaki mekânsal ağ ilişkilerine dayanarak kendi dünya deneyimlerini oluşturmaya başladıklarını savunur.

Fotoğrafa yansıyan zaman, günlük hayatta söylediğimiz gibi doğru ölçülebilen ve ölçülebilir saat zamanı değil, daha çok zamanın bir anlamı veya zamansallığıdır. Buradaki zamansallık, gerçeklik düzeyinde geçmiş, şimdi ve gelecekte oluşan üç boyutlu zaman alanını içermektedir. Fotoğrafçı, kendi seçimleri ve yaratımlarıyla çalışmalarında geçmişi, bugünü ve geleceği içeren üç boyutlu bir zaman alanı inşa ederek, durağan bir görüntüyü hikâyeye anlatabilecek bir fotoğrafa dönüştürür. Zamanın estetik anlamı, fotoğrafların mekânsal ifadesine derin dinamik bir güç vererek, basit ve statik mekânsal görüntülere akıcı bir canlılık ve ruh kazandırır.

Manzara fotoğrafında zamanın kavramsallaştırılmasına ilişkin çeşitli teknik ve estetik yöntemler denenmiştir. En çarpıcı örneklerden biri, Zaman Dilimi Fotoğrafçılığı olarak adlandırılır. Zaman dilimi fotoğrafçılığı, aynı sahnenin farklı zamanlarda çekilen birden fazla görüntüsünü tek bir görüntüde hizalayıp birleştirerek zamanın geçişini görselleştirir (Bkz. Resim 26-27).



Fotoğraf sanatçısı, Dan Marker-Moore, görüntüleri genellikle gün doğumu veya gün batımı gibi ışığın en dramatik şekilde değiştiği günün zamanlarına odaklanıyor. Çoğu zaman iyi bir yer bulmaya zaman ayırıyor, bazen on binlerce fotoğraf çekiyor ve sonunda kompozisyona uygun olanları seçiyor.

Zamanı kavrama ve onun içinde ilerleme biçimimiz - büyük bir sorun ve insanlık korkusu - Paisaje desdoblado'nun ana motifidir: Miguel Mesa'nın bir dizi manzara fotoğrafları olan *Paisaje*, 2022 de ilk kez sergilendi. Marker-Moore fotoğraflarıyla aynı teknik kullanılmasına karşın farklı estetik yaklaşımı ile soyut resmi çağrıştıran manzaralar üreten Miguel Mesa'nın zaman aralık dizilimi daha sık düzenlenmiştir. Miguel Mesa, Oblatos vadisi ve RIU oteli gibi şehrin doğal ve kentsel manzaralarına kameralar yerleştirerek, gün boyunca elde ettiği fotoğraflardan kompozisyonlarını oluşturdu. (Bkz. Resim 28-29).



"Mekânı zaman açısından "süpürmek", manzaraya katılan her insanın bireyselliğini yitirmesi ile sonuçlanır".<sup>6</sup> Sözleriyle fotoğraflarını tanımlayan sanatçı; manzaranın zaman açısından görselleştirmesi yoluyla, varlık alanının uzay-zaman karmaşıklığını görünür hale getirmek istediğini belirtir.

Peru çalışmasında, manzarayı zaman açısından değerlendirebilecek bir video oluşturmak için sanatçı, Python programlama aracılığıyla 5.784 fotoğraf işlemiştir. İnsanlar yalnızca üç uzaysal boyutu görecektir. Birden fazla zamanı veya anı görme yeteneği yoktur. Bir manzaranın ardışık anlarının binlerce fotoğrafını üst üste koyarak, fotoğrafın iki boyutunu (yükseklik ve genişlik) ve üçüncü boyut (derinlik) olarak zamanı içerecek bir tür oldukça kalın bir kitap oluşturmak mümkündür. Bir manzara nesnesini, bu düzenlemeyle alışık olmadığımız bir şekilde görselleştirmek mümkün oluyor.

Kaynak materyal, hızlandırılmış çekimle ayırdır. Onu dijital olarak işleyerek fotoğraflar, videolar ve hatta uzay-zamana gelecekteki "geziler" oluşturmak, böylece aynı anda birçok zamansal anı içeren yeni manzaralar elde etmek mümkündür. Bu nesneler birçok şekilde ve birçok destekle yeniden yorumlanabilir. Bu da artık var olmasalar bile manzaraları yeni şekillerde görebilmemizi sağlar. Bir manzara nesnesi, algımızın sınırları göz önüne alındığında, bilmediğimiz her şeye ince bir bakışı temsil eder ve sonsuz karmaşıklığını hiç anlamadığımız bir dünyada düzenleri ve ilişkileri değiştirme konusundaki yaratıcılığı vurgular.

<sup>6</sup>Miguel Agustín Mesa Pérez, *Kozmopolitlik ve tuz lagünleri hakkında konuşmak benim için zor*, 2023. <https://www.humanidadesambientales.com/signatura/062923-v1-mesa>

## Sonuç

Bir fotoğrafçı, bir an için de olsa, yaşam biçimindeki dönüşümleri yansıtan yeni bir sanatsal programın oluşumuna dâhil olduğunu anladığında, logos'un duruşunu değiştirdiğini iddia eder ve bir an için filozof olur.

Bir yandan kavramsal çerçevenin evrimine, diğer yandan gündelik hayatın pratiklerine tanklık eder. Fotoğrafçı benlik algılarının, kültürel formların, sanattaki üslubun ve gündelik yaşam yapılarının nasıl değiştiğini, görünür kılar. Bu uygarlığın kendi içinde değişimidir. Farkındalık sanatın yüküdür. Yeni bir aşama veya yeni bir konu alanı ararken, yansıtıcı öz bildirim olmadan bunu yapmak olanaksızdır.

Manzara fotoğrafçılığında ve genel olarak fotoğrafçılıkta her zaman yeni olanlardan şikâyet ettiler. Yeni olan size aittir. Gerçek şu ki, herkes dünyayı kendisi için keşfediyor, herkes için değil ve herkesin pahasına değil. Evet, yeni ama yeni bir manzara değil. Eski bir melodinin yeni bir aranjmanı gibi. Bu, aynı fotoğrafik manzaranın farklı bir algısı için hayal gücünü birleştirmenin farklı, güncellenmiş bir yoludur. Bunlar eski bir manzaradan yeni duygular uyandıran, yani aynı manzaraya farklı renkteki gözlüklerle bakmayı sağlayan akıl oyunlarıdır. Bana göre aranjmanlardan ziyade yeni melodiler yaratmak daha değerli ve ilgi çekici. Yeni, bildiğiniz hiçbir yapının dokunmadığı duygu tonlarına dokunan bir sonuçtur. Bu aslında yaratıcılıktır, gerçekten de bir zaferdir, ancak son derece kişisel olduğu için yalnızca kişinin kendisine karşı kazandığı zaferdir. Eğer şöhretin zirvesinde değilseniz toplumun kararı büyük olasılıkla olumsuz olacaktır. Dünyada çok sayıda güzel fotoğraf manzarasının bulunduğunu ve kimsenin hepsini göremediğini unutmamalıyız. O yüzden "Yeni bir manzara yaratmak istiyorum" gibi bir arzu ile olanaksızlık labirentinde kaybolmak anlamsız. Sadece gestaltlarınızın farkına varmanız gerekiyor, o zaman her şeyi gerçekleştirecek kadar hayatınız olmayacak. Sonuçta bize teslim olan doğa değil; biz ona teslim oluyoruz.