

Deadpan Estetikte Topografyanın Şeyleştirilmesi: Andreas Gursky¹

Onur TATAR²

Öz

20. yüzyılın ilk çeyreğinde teatral alanda kullanılan deadpan, ifadesiz yüz anlamına gelmektedir. İnsanın duygularını gösterebilecek herhangi bir mimikten arınmış halini tasvir eden deadpan, Marksist teori içerisinde kuramsallaştırılan ve kapitalist ekonomi pratiği içerisindeki insanın başta kendisine daha sonra yaşadığı çevreye yabancılaşmasıyla ortaya çıkan şeyleşme kavramıyla ilgilidir. Diğer yandan deadpan estetik bir biçim olarak özellikle 1990'lı yıllardan sonra fotoğraf sanatını etkilemektedir. Öznelliğin, duygunun, abartılı sanatsal ifade biçimlerinin noksanlığıyla ilişkilendirilen deadpan, fotoğrafta gerçekliğin sade bir şekilde aktarımına dayalıdır. Fotoğrafta portre ve özellikle topografya alanlarında uygulanan bu estetik biçimden faydalanan Andreas Gursky, küreselleşme ve tüketim kültürünü eleştiren çalışmalarında uyguladığı fotoğraflık tekniklerle mekânları şeyleştirmektedir. Bu bağlamda çalışmada Gursky'nin deadpan estetiğinin niteliklerini taşıyan 3 farklı topografyaya ait çalışma, Marksist teori içerisinde kuramsallaştırılan şeyleşme kavramı perspektifinden ve betimsel analiz yönteminden faydalanarak incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Andreas Gursky, Deadpan Estetik, Şeyleşme.*

Reification of Topography in Deadpan Aesthetics: Andreas Gursky

ABSTRACT

Deadpan, which used theater in the first quarter of the 20th century, means face without expression. Describing the state of human being free of any mimicry, deadpan is about the concept of reification, which is theorized in Marxist theory and emerges as a result of the alienation of the human in capitalist economic practice to the environment in which he later lived. On the other hand, deadpan affects the art of photography as an aesthetic form, especially after the 1990s. The deadpan, which is associated with the lack of subjectivity, emotion, and exaggerated artistic forms of expression, is based on a simple transfer of reality in photography. Taking advantage of this aesthetic form applied in portrait and especially topography photography, Andreas Gursky reconstructs the spaces with the photographic techniques he applies in his studies criticizing globalization and consumer culture. In this context, the study of Gursky's 3 different topographies with the qualities of deadpan aesthetics is analyzed using the perspective of the concept of reification and descriptive analysis method.

Keywords: *Andreas Gursky, Deadpan Aesthetics, Reification.*

¹Geliş Tarihi: 31 Mayıs 2020 - Kabul Tarihi: 10 Temmuz 2020

²Dr. Öğr. Gör., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü.
onurtatar84@gmail.com, orcid.org/0000-0003-1995-160X
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v06i12004

1.Giriş

İfadesiz yüz anlamına gelen *Deadpan*, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde vodvil tiyatrosunda ortaya çıkan retorik bir ifade tarzıdır. Yüzde, insanın ruh halini gösterebilecek herhangi bir mimiğin bulunmamasına dayalı bu ifadesiz ifade tarzında, duygunun belli edilmesi arka plandadır. Bununla birlikte tiyatro ve sinemada Buster Keaton'ın yaygın şekilde kullandığı deadpan, daha sonraları fotoğraf sanatında da gözlemlenen estetik bir biçim haline gelmiştir. Diğer yandan bu biçim, Marksist teori içerisinde şekillenen şeyleşme kavramıyla ilişkilidir.

Şeyleşme, kapitalizmin Sanayi Devrimiyle yükselişe geçtiği 19. yüzyılda yeni toplumsal sınıfların ortaya çıkması ve değişen üretim-tüketim alışkanlıklarıyla meta fetişizminin ön plana çıkmasıyla insanın, kendi doğasına, ilişkilerine, dünyaya ve yaşadığı mekâna yabancılaşmasına ilişkin bir kavramdır. Kökeninde Karl Marx'ın yabancılaşma kavramının bulunduğu şeyleşme, Georg Lukacs ve Timothy Bewes gibi düşünürler tarafından kuramsallaştırılmıştır. Kavram, üretim mekanizmasının bir parçası olan insanın yabancılaşarak, makine gibi hareket ederek şeyleşmesi anlamına gelmektedir. Ayrıca insan, çevresiyle kurduğu tüm ilişkileri, içinde yaşadığı doğa ve mekânı da şeyleştirmektedir. Bu bağlamda şeyleşme, ifadeden yoksun ifade tarzı deadpan ile bağdaşmaktadır. Diğer bir deyişle deadpan, insanın makine gibi birbirini tekrar eden hareketler ve olaylar karşısında verdiği ifadesiz tepkilerinden oluşan bir komedi unsurudur. Diğer yandan deadpan sadece teatral alanla sınırlı kalmayarak, 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren fotoğraf estetiğiyle ilişki kurmaya başlamıştır.

Bu dönemde Lewis W. Hine'in modern hayatın trajik yüzlerini yansıtan portreler, deadpan estetiğinin fotoğraftaki ilk yansımalarıdır. Hine, Keaton gibi modern hayatın öznelerini deadpanle aktarmaktadır. Buna karşın deadpan, teatral alandaki mizah amaçlı kullanımından farklı olarak fotoğrafta gerçekliğin, öznellik ve duygunun noksanlığıyla, sade bir şekilde temsil edilmesidir. Deadpan estetiği, fotoğrafın *kanıt olma* durumundan faydalananak salt gerçekliğe

odaklanmaktadır. *Tarafsızlık* ve *tanık olma* halinin ön planda olduğu bu estetik biçimin 1990'lı yıllarda fotoğrafta yaygın bir uygulama haline gelmesinde, Hilla ve Bernd Becher'in önemli katkıları bulunmaktadır.

Becher çifti, 1960'lı yıllarda deadpan estetiği ön Nazi Almanyası döneminden kalma endüstriyel alanlar, maden ocakları ve sivil mimariye ait unsurları fotoğraflamak için kullanmışlardır. Böylelikle, ilk bakışta portreyle bağdaştırılan deadpan estetiği topografyalar üzerine uygulayan çift, 1970'li yıllarında ortalarında fotoğrafik üsluplarını öğrencilerine aktararak bu estetik biçimle özdeşleşen Düsseldorf Ekolü'nün oluşmasına katkı sağlamışlardır. Diğer yandan aynı dönem içerisinde Becher çiftine ait çalışmaların da bulunduğu *Yeni Topografyalar* başlıklı sergiyle manzara fotoğrafında yeni bir çığır açılmıştır. Bu sergide *insan eliyle değiştirilmiş* ve görünüşte sıradan olan manzaralara ait abartılı sanatsal ifade biçimlerinden uzak çalışmalar yer almaktadır. Romantizmi reddeden ve ifadesiz anlatım tarzını ön plana çıkartan bu çalışmalar, çağdaş fotoğrafta deadpan estetiğinin topografya kavramı içerisinden aktarılmasının yaygın bir uygulama haline gelmesinde önemli rol oynamaktadır. Bu bağlamda çalışmada, çağdaş fotoğraf sanatında önemli bir yere sahip olan Andreas Gursky'nin, deadpan estetikten faydalanarak ürettiği topografya fotoğraflarının, Marksist teori içerisinde kuramsallaştırılan şeyleştirme kavramı perspektifinden incelenmesi amaçlanmaktadır. Böylelikle, Sanayi Devrimi ve kapitalist ekonomiyle gündeme gelen şeyleşme açıklandıktan sonra ilk başta teatral alanda ortaya çıkan deadpan estetiği tanımlanmaktadır. Daha sonra fotoğraf ve deadpan estetiği arasındaki ilişki ortaya konulmaktadır. Gursky'nin dijital manipülasyon tekniği uygulayarak ürettiği 3 farklı çalışma, betimsel analiz yönteminden faydalanılarak çözümlenmekte böylelikle de sanatçının, deadpan estetikten faydalanarak ve uyguladığı fotoğrafik tekniklerle topografyaları nasıl şeyleştirdiği ortaya konulmaktadır.

2.Şeyleşme

Şeyleşme; kapitalist ekonomi sisteminin yaygınlaşarak, toplum ve toplumu ilgilendiren

tüm alanlarda kendini hissettiren ve meta fetişizmini ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Bu kavramın gündeme gelmesinde, 18. ve 19. yüzyılda gerçekleşen yeni buluşların üretime olan etkisiyle başlayan Sanayi Devrimi ve bu dönemdeki politik-ekonomi sistemi etkendir.

Sanayi Devrimiyle birlikte buhar gücüyle çalışan makineler ulaşım, üretim yöntemlerine kadar birçok alanda kendini gösteren bir dizi teknolojik değişimi beraberinde getirmektedir. Diğer yandan bu dönem içerisinde kapitalizm, dönemin politik-ekonomi sistemi olarak başatlık kurmuştur. Kapitalizmi Braudel (2013: 48-49), şu şekilde tanımlamaktadır: *“Kapital (sermaye) somut gerçekliktir, sürekli ortada ve etkilidir, kolayca tanınabilen araçlar külesidir; kapitalist bütün toplumların mahkum olduğu hiç bitmeyen üretim süreçleri içinde kapitalin kullanımını yönlendiren ya da yönlendirmeye çalışan kişidir; kapitalizm kabaca genellikle pek fedakarca amaçlara yönelik olmayan bu sürekli katılım oyununda yer alma biçimidir”*. Sanayi Devrimi ve kapitalizmin etkisindeki dünya, küresel çapta köklü bir değişime uğramıştır.

Kapitalizmin, Sanayi Devrimi ile yükselişe geçmesiyle yeni toplumsal sınıflar ortaya çıkmakta, gündelik yaşantı ve üretim-tüketim alışkanlıkları kökten değişmekte, meta ön plana çıkmaktadır. Şeyleştirme kavramı da bu bağlamda ele alınmaktadır. *“Kapitalizmin insanlar, ilişkiler, insanların kendilerine dair imgeleri, düşünceler, sosyal yaşam, sanat ve kültür üzerindeki etkisini anlatan bir metafor olarak şeyleş(tir)me kavramı, modernliğin biraz kötümser olsa da ‘bütüncül’ bir anlatısını sağlayacak kadar keskin, muğlaklıktan uzak ve apaçık bir kavramdır”* (Bewes, 2008: 23). Bununla birlikte şeyleşmenin kökeninde, Karl Marx’ın yabancılaşma kavramı bulunmaktadır.

Marx, yabancılaşma kavramından 1844 *Ekonomik ve Felsefi Elyazmaları* ayrıca Friedrich Engels’le kaleme aldığı *Alman İdeolojisi*’nde (1845) bahsetmektedir. Marx’ın teorisine göre kapitalist üretim tarzı içerisindeki işçi, bir makine parçası haline gelmekte ve onun gibi hareket etmektedir. Marx’a (2001: 20) göre:

İşbölümü emeğin üretken gücünü, toplumun zenginlik ve inceliğini artırırken, işçiyi bir makine durumuna düşürecek derecede yoksullaştırır. Emek, sermayelerin birikimine ve böylece toplumun artan gönencine yolaçarken, işçiyi kapitaliste gitgide daha bağımlı kılar, kapitalisti büyümüş bir rekabet içine atar ve bir o kadar derin bir durgunluk tarafından izlenen dizginsiz bir aşırı üretim düzenine götürür.

Kapitalizmin aşırı üretim düzeni içerisindeki insan, üretim ya da tüketim davranışlarını tamamen metaya bağımlı şekilde gerçekleştirmesi, onu pazarın bir unsuru haline gelmesini sağlamaktadır. Bu dönüşüm, yabancılaşma kavramını doğuran bir sonuçtur ve böylelikle bir insan, kendi doğasına yabancılaşmaktadır. *“Marx’ın insanın doğası anlayışıyla yakından ilişkili olan yabancılaşma teorisi de en genel ifadesiyle, insanların kapitalist ilişkiler çerçevesinde pazarın bir unsuruna dönüşmesiyle insanın kendi doğasına, kendi kendine, kendi emeğine, ilişkilerine, dünyaya ve yaşama yabancılaşmış olduğuna işaret etmektedir”* (Şentürk, 2016: 45). Kendi doğasına yabancılaşan insanın kapitalist pazar ve toplumsal sistemin işleyen bir çarkı, diğer bir deyişle bir makine parçası haline gelmesi ise şeyleşmedir (nesnelleşme).

Makine gibi hareket eden ve kendi kendine yabancılaşmış insanın şeyleşmesi, çevresiyle kurduğu fiziksel ve ruhsal ilişkilerin ya da içinde yaşadığı doğanın ve mekânı da şeyleştirmesi anlamına gelmektedir. *“Marx’a göre nesnelleşme aracılığı ile başka bir deyişle insanın tinsel ve özdeksel yaratıcı gücünün özdeşleşip ürüne dönüşmesi aracılığıyla insan dünyayı yeniden yaratır ve doğal dünyanın yerine kendi emeğinin ürünü bir dünya koyar”* (Lukacs, 1981: 119). Yaşamını sürdürdüğü ekonomi-politik sistem ve üretim tarzları etkisinde çevresindeki dünyayı da şeyleştiren insanın, mal ve para gibi ekonomik kategorilerle yabancılaşması gittikçe daha fazla güç kazanan bir olgu haline gelmektedir. Marx’ın düşüncelerinden yola çıkan

Georg Lukacs'a göre: "İnsanlar arasında insan çabasının kurduğu bağıntılar ile insanoğlunun ilişkisi günlük yaşam bilincinde kendi eliyle değil, doğa tarafından yaratılmış şeylerle ilişkisi gibi doğaldır; insanoğlunun duygularının bu tür tutumlara karşı sürekli direnmesi, durumda bir değişiklik yaratmaz" (Lukacs, 1981: 109). Dolayısıyla yabancılaşma ve şeyleşme kavramları birbirleriyle alakalı iki kavramdır.

Kavramı, süreç veya ilişkinin genelleme yoluyla bir soyutlamaya dönüştürülerek bir şey haline getirildiği an olarak tanımlayan Timothy Bewes'e (2008: 23) göre şeyleşme: "*Gerileme, durma ya da duraklama halinde olmaktan çok, tanımlı gereği, sürekli bir akış ve yeniden icat edilme hali içinde olan, piyasa-güdümlü, modernleşmekte olan, çokkültürlü bir topluma ilişkin süreçleri açıklayamayacak kadar basit bir kavram gibidir*". Sanayi Devrimi ve kapitalizm etkisinde yükselişe geçen modernizmle de özdeşleşen şeyleşme, dönem içerisinde üretilen kültürel ürünleri de etkilemektedir: Şeyleşme, ilk başta teatral

alanda ortaya çıkan ve daha sonra fotoğraf sanatında başatlık kuran deadpan estetiğin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

3. Deadpan'ın Tanımı

Deadpan, İngilizce ölü (dead) ve 1920'li yılların sonunda Amerika argosunda *yüz* anlamında kullanılan *pan* kelimelerinin bir araya gelmesinden oluşan bir terimdir. Bununla birlikte deadpan, 1933 yılında *ifadesiz yüz* anlamında bir isim olarak kullanılmaya başlanmıştır ("Deadpan", t.y., par. 1). Yüzün, ifade ve duygudan diğer bir deyişle insanın ruh halini belli edecek herhangi bir mimikten arınmış halidir. "*Geleneksel olarak konuşmalarda, kamuya açık bilgilendirmelerde ve komedilerde kullanılan genellikle tekdüze bir konuşmada mizahın, duygu veya yüz ifadesinde değişiklik olmadan aktarıldığı retorik bir anlatım tarzı olarak kabul edilir*" (Vinegar, 2009: 854). Diğer yandan bu retorik anlatım tarzını sanatsal bağlamda ilk olarak teatral alanda Buster Keaton (1895-1966) kullanmıştır.



Görsel 1. Buster Keaton, *General*, 1926.

Amerikalı komedi oyuncusu ve sinemacı Keaton, genç yaşta vodvil sanatçısıyken, komedide eğer donmuş bir ifade takınıp, darbelere ve düşmelere tepki göstermeden hareketine devam ederse en çok kahkahayı toplayacağını öğrenmiştir (Clancy, 2017: 25). Böylelikle Keaton, sınıfsal farklılıkların ortaya çıkmasıyla 18. yüzyılda Fransa'sında doğan vodvil tiyatrosu içerisinde toplumsal sorunları mizahi bir yaklaşımla hicveden oyunlarında deadpan estetikten faydalanmaya başlamıştır. Bu anlatım tarzını daha sonra sinema filmlerine taşıyan Keaton, deadpan estetiğinin kendine has bir komedi unsuru haline gelmesini sağlamıştır. Sanatçının bu ifade tarzından faydalandığı filmlerinden birisi de *General*'dir (1926).

General (1926) filmi, Amerika İç Savaşı zamanında Keaton'un başından geçen felaketler dizisini, tren ve lokomotif gibi modern zamanları yansıtan teknolojik unsurlarla anlatmaktadır. Keaton, *General* filminde de toplumsal koşullara adapte olmamış, fiziksel özelliklerinin yetersiz olduğunu düşünen ve sakar Johnnie Gray karakterini canlandırmaktadır. Bir yanlış anlaşılma üzerine savaşa gönüllü olarak kabul edilmeyen Gray, bu yüzden sevgilisi ve ailesi tarafından da dışlanmaktadır. Kendisini topluma kabul ettirmek isteyen Gray, izleyiciye doğrudan bakan ifadesiz yüzü (Bkz. Görsel 1), mekanik hareketleri ve başından geçen aksiliklere verdiği nötr hareketlerle izleyicisini güldürmektedir. "*Buster Keaton'ın katlandığı olaylar ve ifadesinin belirgin pasifliği arasındaki uyumsuzluk ne kadar büyük olursa, komik etki o kadar büyüktür*" (Clancy, 2017: 25). Diğer bir deyişle ifadesiz yüz şeklinin kullanımı, Keaton'la komedinin bir parçası haline gelerek toplumun gülme ihtiyacını karşılamak için doğmuştur.

Beklenenin aksine, komedide ifadesiz yüzün retorik anlatım şeklinde kullanımı ironik bir durumdur. Henri Bergson *Gülme* (2019: 23) adlı yapıtında bu olguyu şöyle açıklamaktadır: "İnsan vücudunun tavır, jest ve hareketleri, tam olarak bu beden bize basit *birmakineyi hatırlattığı* ölçüde *gülünçtür*". Bergon'a göre gülme eyleminde estetik bir tavır bulunmaktadır ve bu tavır; bireysel ve toplumsal yaşayışı zora sokan tüm mücadele ve zorlukların getirdiği *katılığın* dışında, tarafsız

bir alana aittir. Azami toplumsallığın beklendiği bu alanda birey, *esneklik* elde edebilmek için zihninin ve karakterinin katılığından kurtulmayı istemektedir. "*Bu katılık gülünçlüktür ve gülme de bu katılığa verilmiş cezadır*" (Bergson, 2019: 16). Bergson'un teorisine göre otomatikleşmiş, takıntılı, toplumsal koşullara adapte olamayan insanlar ve durumlar gülünçtür.

Sosyal düzenleyici rolü bulunan mizah ve gülme eylemi Bergson'un tanımıyla *canlı* üzerinde *kabuk bağlamış gibi duran mekaniklik*'likle ilgilidir. Bu mekaniklik, jest ve hareketlerin benzerlik içerisinde tekrar etmesine dayanmaktadır ve durum içerisindeki insan, katıdır. Katılık da toplum için kuşkulu olarak görülmektedir. "*Gülünçlük, kişinin şeye benzerliğinin açığa çıktığı boyuttur; insani olayların bizde katıksız bir mekaniklik, otomatizm, yani cansız hareket izlenimi yaratan taraftır. Bu yüzden de gülünç derhal düzeltilmeyi, ıslah edilmeyi bekleyen bireysel ya da kolektif bir kusuru ifade eder*" (Bergson, 2019: 58). Mizah ve gülme eyleminin amacı da böylesi durumlar içerisindeki insanları tekrar hizaya sokmaktır. "*Böylece kahkaha, sosyal sapmayı engelleyen, karakter ve davranış katılıklarını azaltan ve dolayısıyla modern toplumların talep ettiği psikolojik yumuşaklığı üreten bir sosyal düzeltici olarak hareket eder*" (Eagleton, 2019: 48). Bu bağlamda *General* filminde toplumsal koşullara adapte olmayıp fiziksel özellikleri ve sakarlığıyla dışlanan Johnnie Gray karakterini canlandıran Keaton, mekanik davranışları ve ifadesiz yüzüyle gülünç olmaktadır. Diğer bir deyişle bu ifade tarzı, sanayileşen modern dünya insanın şeyleşmesini ironik bir şekilde betimlemektedir. Ayrıca bu ifade tarzı sadece tiyatro ve sinemayla sınırlı kalmamıştır.

4.Fotoğraf Sanatında Deadpan Estetiği ve Topografya

Deadpan, her ne kadar teatral alana ilişkin olsa da fotoğraf sanatında da farklı zamanlarda farklı sanatçılar tarafından faydalanılan bir ifade biçimidir. Fotoğrafta deadpan, teatral alandaki mizah amaçlı kullanımdan farklı olarak gerçekliğin, öznellik ve duygu yoğunluğundan yoksun fakat sade bir şekilde temsiline ilişkindir. Çağdaş Sanat Olarak Fotoğraf adlı yapıtta

fotoğraf ve deadpan ilişkisini detaylı şekilde inceleyen Charlotte Cotton'a (2014: 81) göre: Bu tarz fotoğraflar bizi duygusal konularla meşgul edebilir fakat fotoğrafçıların duygularının ne olabileceğine dair algımız, görüntüleri anlamak için açık bir rehber değildir. Dolayısıyla fotoğrafta deadpan yaklaşımı, özneliliğin ve duygunun ön planda olduğu sanatsal çalışmalardan ayrılmaktadır.

Deadpan estetikten faydalanılarak üretilen fotoğraflar, tıpkı teatral anlamda olduğu gibi ifadesiz, tekdüze ve duygusal değişikliklerden noksan bir retorik anlatım tarzı olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda Aron Vinegar'a (2009: 854) göre: "*Deadpan yaklaşımı, o zaman, açıkça yargılama yapmadığı için duygusallıktan uzak ya da açıkça yargıda bulunmadığı için 'tarafsız' ve dolayısıyla 'kanıt' durumu olarak adlandırılabilir bir şeyi vurgulama eğilimindedir*". Deadpan estetiğin odaklandığı fotoğrafın kanıt durumu, gerçekliğin öznellikten arınmış şekilde aktarımıdır. "*Fotoğrafta deadpan estetiği ise bütünüyle gerçeklik sorgusu ve onun aktarımı üzerinden temellenir*" (Aral, 2018: 185). Bununla birlikte fotoğrafta sadece portreyle sınırlı kalmayan deadpan estetiği, topografya ve mimari yerlerin de belgelenmesi için farklı zamanlarda kullanılmıştır. Deadpan, 1990'lı yıllarda popüler bir ifade biçimi haline gelmiş olsa da ilk örneklerine 20. yüzyılın başlarında rastlanmaktadır.

Deadpan estetiğin ilk örnekleri, 1908 yılında Lewis W. Hine'in (1874-1940) ABD'deki çocuk işçilerin koşullarını incelemek için çekmiş olduğu fotoğraflar arasında bulunmaktadır. Hine'in Çocuk İşçiler Ulusal Komitesi adına gerçekleştirdiği bu projede yer alan fotoğraflardan birisi de *Pamuk Dokuma Fabrikası Çalışanı*'dır (Bkz. Görsel 2). Fotoğrafın merkezinde, bel hizadan portresi çekilmiş fabrika çalışanı bir kız çocuğu bulunmaktadır. Arka planında fabrika ve makine tezgâhlarının bulunduğu kız çocuğunun yüzü, ifadesiz, ön cepheden ve doğrudan kameraya bakacak şekildedir. Fotoğraftaki öznenin ön cepheden doğrudan kameraya bakışı, deadpan portrelerin genel bir özelliğini oluşturmaktadır.

Nur Aral'a (2018: 188) göre: Bu cephesel yaklaşım aynı zamanda iki karşı taraf arasında başlayan bir iletişimin de metaforudur. Fotoğraftaki özne izleyen ile birebir ilişki kurmaya ve ona açılmaya hazırdır. Hemen hemen tüm deadpan portreler, gerçekliğin tarafsız ve vahşi temsilini bu frontal bakış açısı ile aktarır. Diğer yandan Hine'nin fotoğrafındaki öznenin duruşu Keaton'ın ifadesiz ve kameraya doğrudanbakan yüzüyle neredeyse aynıdır. "*Etkisi elbette komik değil, trajiktir. Bu fotoğrafların bize, kurgusal değil gerçek bir dünya gösterdiğini biliyoruz. Duygusal değil, yalvarmak yok, sadece Hine'nin çocuklara dikkat çekmek istediği ve gördüğü gerçeklerin kayıtları*" (Clancy, 2017: 26). Bununla birlikte Keaton ve Hine diğer bir ortak noktası da her ikisinin de modern dünyaya ilişkin yüzleri gösteriyor oluşudur.

Deadpan estetiğinin, Sanayi Devrimi ve kapitalist ekonomi ekseninde şekillenen modern dünyada ortaya çıkarak, bu dünyanın yabancılaşmış yüzlerini göstermesi kuşkusuz ki dönemde yaşanan köklü toplumsal değişimlerin bir yansımasıdır. Diğer yandan deadpan estetiği, dönem içerisinde çıkan düşünsel ve sanatsal akımlarla da ilişkilidir: "*Tüm bunların ötesinde deadpan estetiğini, 20. yüzyılda iki dünya savaşının ardından baş gösteren hiçbir bunalımı ve sanayileşen toplum içinde bireyin birey olarak varlığını sürdürme mücadelesi içinde sürrealizm, dadaizm ve nihilizm ile ilişkilendirebiliriz*" (Aral, 2018: 188). Bununla birlikte, modern zamanın, toplumsal dinamikleri hızlı şekilde değişime uğratması beraberinde toplumsal bir travmayı da getirmektedir. Bu durumu, ifadesiz yüzlerle yansıtan Keaton ve Hine'in içinde bulunduğu dünyayı Tony Clancy *Travma ve Deadpan* adlı çalışmasında: "*Bu dünya sürekli bir değişim halindedir; kendimizi demirlemek için hiçbir kesinlik yoktur. Sürekli yeninin şoku var*" (2017: 26) diye açıklamaktadır. Diğer yandan çağdaş fotoğraf sanatında deadpan estetiğinin yaygın bir ifade biçimi haline gelmesinde 1920'li ve 1930'lu yıllarda Yeni Nesnellik'le ilişkilendirilen Alman fotoğrafçıların önemli rolü bulunmaktadır.

Almanya'da 1920'li yıllarda Ekspresyonizme karşı bir meydan okuma olarak ortaya çıkan



Görsel 2. Bernd ve Hilla Becher, Çerçeve Evler, 1959-1973.

Yeni Nesnellik; dışavurumcu, soyut, romantik veya idealist eğilimlerinin aksine nesnellğe odaklanan sanatsal bir üsluptur. Yeni Nesnellik içerisinde Otto Dix (1891-1969) ve George Grosz (1893-1959) gibi ressamlar, Weimar toplumunun eleştirel tarzdaki portrelerini üretmişlerdir. Bununla birlikte fotoğrafta Yeni Nesnellik temsil eden “Albert Renger-Patzsch (1897-1966), August Sander (1876-1964) ve Erwin Blumenfeld (1897-1969), günümüz deadpan fotoğrafçılığının en sık bahsedilen atalarıdır” (Cotton, 2014: 82). Sander ve Blumenfeld, deadpan estetiği portre geleneğinde uygularken, Renger-Patzsch; mimari, doğa ve gündelik yaşantıdaki nesnelere odaklanmıştır.

Deadpan, her ne kadar özne ve portresine ilişkin görülse de fotoğrafta Renger-Patzsch’nin çalışmalarında olduğu gibi manzara, mimari ve nesnelere yönelik uygulanması yaygındır. Diğer yandan deadpan estetiğin portre dışında uygulayan ve bu ifadesiz ifade biçimini 1990’lı yıllarda çağdaş fotoğrafın bir parçası haline gelmesini sağlayan Bernd (1931-2007) ve

Hilla (1934-2015) Becher’in önemli katkıları bulunmaktadır.

Becher’ler 1959 yılından itibaren başlayarak Nazi öncesi Alman sanayi ve kırsal bölge mimarisi üzerine odaklandıkları fotoğraflarında; hangarlar, fabrika kuleleri, maden kuyuları gibi endüstriyel mimari unsurlarını ve sivil mimariye ait konutları belgelemişlerdir. “Bu fotoğraflar, Avrupa’nın 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanayi odaklı ekonomiden teknolojik odaklı ekonomiye geçiş sürecinde gözden düşen, yok olmaya yüz tutan yapıları belgeliyordu” (Hacking, 2015: 402). Becher’ler, aynı konuyu oluşturan benzer yapı özelliklerine sahip mimari unsurlara ait fotoğrafları, ızgara formatında bir araya getirerek sergilemektedirler. “Becher çifti adı geçen yapıları fotoğraf karesinin tam ortasına yerleştirerek cepheden, gölgesiz yapının tüm işlevsel özelliklerini kavrayabileceğimiz alan derinliğinde, herhangi bir görsel yanılsama ve deformasyonuna yer vermeksizin görüntülerler” (Sezer, t.y.). Çektikleri yapıların malzemesi, boyutları ve inşa

tarihleri gibi bilgileri de kaydeden Becher'lerin bu hassasiyetle oluşturdukları çalışmaları, 2. Dünya Savaşı öncesindeki *doğrudan fotoğraf* geleneğine geri dönüş niteliğindedir. "Sübjektivite yani özneliği *reddeden bu* çalışmalar, devam eden yıllarda çağdaş portreye bakışa da yeni bir anlam katacaktır. *Bu noktada amaç anonimlik duygusu içinde bir nesneler ya da bir başka değişle motifler birliği yaratmaktır*" (Aral, 2018: 186). Becher'lerin gerçekliği doğrudan yansıtan çalışmalarından birisi de Çerçeve Evler'dir (Bkz. Görsel 3).

Çerçeveli Evler, Almanya'nın kırsal bölgelerine ait 15 vernaküler mimari unsurun bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Aynı mimari özelliklere sahip bu unsurlar izgara formatında bir araya geldiğinde, birbirinden ayırt edilmesi zor ve monoton düzende izleyiciye sunulmaktadır. Diğer yandan her bir yapı, aynı perspektiften ve insan figürü olmaksızın fotoğraflanmıştır. "Becher çiftinin fotoğraflarında insan figürlerinin olmaması bilinçli bir tercihtir. Binaları toplumsal işlevlerinden arındıran ve onlara anonim bir nitelik kazandıran Becherler, yapıların estetik özelliklerini ve heykelsi formlarını çıkarmak isterler" (Hacking, 2015: 403). Becher'lerin insan figürlerinden arındırılmış bu fotoğrafik üslupları, deadpan estetiğin topografya alanındaki uygulamasının genel çerçevesini belirlediği gibi düşünsel alt yapısının temellerini atmaktadır.

Fotoğrafta topografya düşüncesinin kökleri, 1975 yılında Rochester'da George Eastman House'da açılan *Yeni Topografyalar: İnsan Eliyle Değiştirilen Manzara* başlıklı sergiye dayanmaktadır. Bu sergide Amerikalı fotoğrafçılar; Robert Adams (d. 1937), Lewis Baltz (1945-2014), Joe Deal (1947-2010), Frank Gohlke (d. 1942), Nicholas Nixon (d. 1947), John Schott (d. 1944), Stephen Shore (d. 1947) ve Henry Wessel Jr. (1942- 2018) ayrıca Alman Becher çiftinin çalışmaları yer almıştır. Sergiye katılan sekiz Amerikalı fotoğrafçıların çalışmaları manzara fotoğrafında yeni bir çığır açmaktadır. "19. yüzyıl manzara fotoğrafçılığı, peyzajın tarihi ya da şiirsel çağrışımlarını öne çıkarıyor ve manzaranın içinde yüce (Sublime) olanı arıyordu. 'Yeni Topografiler'deki fotoğrafçılar ise öncüllerinin aksine, Batı Amerika

topraklarında alabildiğine uzanan açık alanların romantize edilmiş görüntülerine değil, giderek genişleyen varoluşlarda gündelik yaşantıya yer verdiler" (Hacking, 2015: 400). Diğer bir deyişle *Yeni Topografyalar* sergisindeki manzara fotoğrafları, romantizm ve yüce olanı aramaktan ziyade sıradan olanı yansıtmaktadır. O'Hagan (2010), "1975'teki Yeni Topografya sergisi, sadece görünüşte banalin meşru bir fotoğrafik özne olarak kabul edildiği an değil ayrıca teorik olarak yönlendirilen belirli bir fotoğrafçılığın daha geniş çağdaş sanat dünyasına nüfuz etmeye başladığı andı" demektedir. *Yeni Topografyalar* sergisinin parçasını oluşturan çalışmalar, romantizmi reddederek, sıradanı yani ifadesiz anlatım tarzını ön plana çıkartarak, topografya kavramı içerisinde deadpan estetiğinin ele alınmasını sağlamıştır.

Fotoğrafta manzara anlayışında yeni çığır açan bu çalışmalardaki mekânlar: "...endüstriyel alanlarla kentin düzensiz yayıldığı banliyöler arasında değişiyordu; fotoğraflar manzaranın hiçbir zaman 'doğal' olmadığı izlenimini uyandırıyor" (Smith, 2018: 35). Dolayısıyla yeni topografya, sivil ve kamusal mimari unsurları, endüstriyel tesisler gibi *insan eliyle değiştirilmiş* ve doğal olmayan mekânları kapsamaktadır. Bununla birlikte manzara fotoğrafının yeniden tanımlandığı *Yeni Topografyalar* sergisiyle, fotoğrafta topografya düşüncesinin de temelini atmaktadırlar.

Topografya kavramını *Yeni Topografyalar*'ın küratörü William Jenkins sergi kataloğundaki yazısında fotoğraf bağlamında betimlemektedir: "Ona göre topografi, belirli bir mekânın ayrıntılı betimlenmesi demektir. Fotoğrafçıların en iyi yaptığı işin öznelerini betimlemek olduğunu söyleyen Jenkins, böylece topografi ve fotoğraf arasında bir bağ kuruyordu" (Hacking, 2015: 401). Diğer yandan Jenkins, sergiyi oluşturan fotoğrafların ortak özelliğine, her birinin sistematik ve tarafsız belgeleme hassasiyetiyle üretilmiş olmalarına atıfta bulunmakta ve gerçekliği temsil etme noktasında çağdaş eleştirel bir tavır içerisinde olduklarını da belirtmektedir (Bkz. Görsel 4). Belirtilen bu nitelikler, fotoğrafta topografya kavramını açıklamaktadır. Böylelikle fotoğrafta topografya, doğal manzaralardan



Görsel 3. Stephen Shore, *Oklahoma*, 1972W

sanayileşmiş alanlara, sivil mimariden kamusal alanlara değin mekâna ilişkin tüm alanları kapsayan, gerçekliği tarafsız ve sistematik belgeleme hassasiyetine sahip ve ayrıca eleştirel bir tavrı ifade etmektedir. Bu yönüyle topografya, deadpan estetikle bağdaşmakta ve ondan beslenmektedir.

Gerek Becher çiftinin çalışmaları gerekse *Yeni Topografyalar* sergisi, fotoğrafta deadpan estetiğinin yoğunlukla topografya üzerinden uygulanmasını beraberinde getirmiştir. Diğer yandan Bernd ve Hilla Becher'in, 1976 yılında Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde ders vermeleriyle deadpan estetik anlayışlarını öğrencilerine aktarmaya başlamaları, bu ifade biçiminin 1990'lı yıllarda popüler bir estetik biçim haline gelmesini sağlamaktadır.

Becher'lerin öğrencileri Thomas Struth (d. 1954), Thomas Ruff (d. 1958), Candida Höfer (d. 1944), Axel Hütte (d. 1951) ve Andreas Gursky (d. 1955) gibi sanatçılar çalışmalarında deadpan estetikten faydalanarak Düsseldorf Ekolü gelişmesinde katkıda bulunmuşlardır. Bu fotoğrafçılar, 1980'li ve 1990'lı yıllarda ürettikleri çalışmalarla

deadpan estetiğın çağdaş fotoğrafta önemli bir yere gelmesini sağlamışlardır. Düsseldorf Ekolü içerisinde çalışmalar üreten sanatçılardan birisi de Gerhard Stromberg'dir (d. 1952).

Stromberg, genellikle insan ve doğa arasındaki ilişkiyi ele aldığı çalışmalarında salt manzaralara odaklanmaktadır. Bu *doğal* manzaralar insan figüründen tamamen arınmış fakat manzaranın doğallığı, insan eliyle bozulmuştur (Bkz. Görsel 5). "*Alman sanatçı Gerhard Stromberg'in fotoğrafları, bireysel bir fotoğrafik tarzın tuzakları olmadan insan yapımı manzaraları gösteriyor, böylece konuyla olan ilişkimiz dikkat çekici bir şekilde yoğun ve aracısız hissettiriyor*" (Cotton, 2014: 102). Stromberg'in bu hassasiyetle deadpan estetikten faydalandığı Çalılık (Bkz. Görsel 5) çalışması, insan eliyle şekillendirilen doğayı minimalist şekilde yansıtmaktadır.

Genel hatlarıyla abartılı sanatsal ifade biçimlerinden uzak, yalınlığın ön planda tutulduğu bu çalışmada, herhangi bir insan figürü olmamasına karşın, kesilmiş ağaçlar dolaylı yoldan insanın varlığını hissettirmektedir.

Stromberg'in çalışmasında insan, doğanın şekillenmesinde olumsuz bir etken olduğu gibi onu yok edendir. Fotoğraf aracılığıyla bu eleştirel yorumun önerilmesi, deadpan estetiğin temel özelliğini oluşturmaktadır. *"Genellikle deadpan fotoğrafçılığı, sanatsal beceri konularından, etkileyici sanat fotoğrafçılığından veya belgesel fotoğraf geleneğinden uzaktır ve eleştirel yorum önermek için kısa bir yol olarak kullanılır"* (Vinegar, 2009: 854). Diğer yandan bu eleştirel ifade biçiminden Düsseldorf Ekolü haricindeki fotoğrafçılar da faydalanmaktadır.

Alman ekolü olarak ortaya çıkan ve özellikle 1990'lı yıllarda çağdaş fotoğraf estetiğinin bir parçası haline gelen deadpan, Robert Smithson (1938-1973), Ingar Krauss (d. 1965) ve Bettina von Zwehl (d. 1971) gibi sanatçılar tarafından da kullanılmıştır. Bununla birlikte yeni topografya düşüncesinden ve deadpan estetikten faydalanarak çalışmalar üreten diğer bir sanatçı da Andreas Gursky'dir (d. 1955).

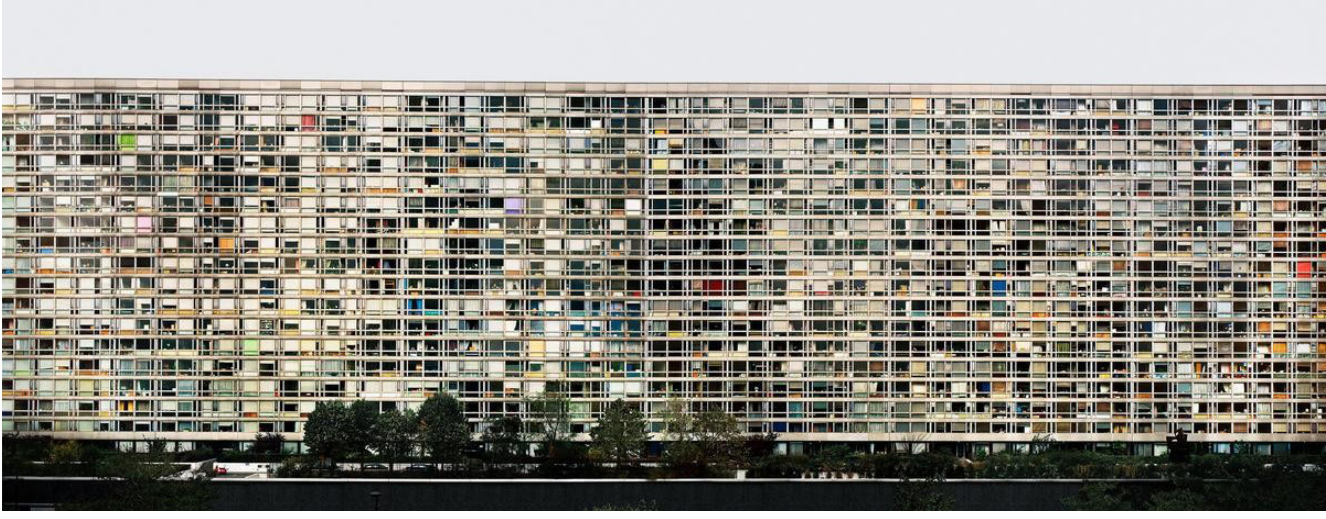
5.Topografyanın Şeyleştirilmesi: Andreas Gursky

Andreas Gursky, 1955 yılında Doğu Almanya'nın Leipzig kentinde dünyaya gelmiştir. Fotoğrafı, reklam fotoğrafçısı babasından öğrenen Gursky, 1978 yılında öznel çalışmalarıyla bilinen Otto Steinert'in (1915-1978) estetik anlayışı etkisindeki Folkwang Sanat Akademisi'nde eğitim görmeye başlamıştır. Başarısız bir fotomuhabirlik kariyerinden sonra Gursky, 1981 yılında Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bernd ve Hilla Becher'lerin sınıfına kabul edilmiş ve 1987 yılına kadar eğitimine devam etmiştir.

Gursky'nin fotoğrafik üslubunda her ne kadar Becher'lerin etkisi gözlemlense de *"onu yetiştiren hocalarının fotoğraf serileri ile çalışma alışkanlığını daha kariyerinin ilk yıllarında terk edip tekil çalışmalara yoğunlaşmayı tercih eder"* (Knierim, 2015: 441). Diğer yandan Gursky, eğitimini tamamladıktan sonra kendisine özgü bir fotoğrafik üslup geliştirerek 1980'li yılların



Görsel 4. Gerhard Stromberg, Çalılık, 1994.



Görsel 5. Andreas Gursky, *Montparnasse*, 1993.

sonlarından itibaren Düsseldorf Ekolü'nün önemli temsilcilerinden birisi haline gelmiştir.

Sanatçı, erken dönem (1980-1992) çalışmalarında şehir yaşantısına, sıradan eşyalara, doğal manzaralara ya da iş dünyası gibi gündelik yaşamı ilgilendiren temalara yer vermiştir. Sanatçı her ne kadar tekil çalışmalara yoğunlaşmış olsa da tüm çalışmalarının ortak bir noktası vardır: Gursky, 1992 yılından sonra sosyal ve politik kültürün toplumu nasıl yapılandırıldığını topografya ve fotoğraf ilişkisi üzerinden anlatmaya başlamıştır. Bu bağlamda küreselleşme ve kitle tüketim kültürünü, toplu konutlardan finans dünyasının merkezlerine, doğadan endüstriyel alanlara bir dizi mekân üzerinden aktarmaktadır. Gursky, orta format fotoğraf makinesiyle çektiği bu mekânları, dijital teknolojinin olanaklarından faydalanarak daha büyük, karmaşık ve kaotik topografyalara dönüştürmek için manipüle etmektedir. Böylelikle hiper-gerçekliğe bürünen bu topografyaları, büyük ebatlı baskılar şeklinde sergilemektedir. Gursky'nin geniş formatlı renkli fotoğrafları, hassas kompozisyonları, ayrıntılı alan derinlikleri ve herhangi bir merkezi görüş noktasından kaçınan genel yapıları ile ayırt edilmektedir (Polte, 2006: 643). Diğer yandan Gursky'nin fotoğrafik üslubunda yeni topografya düşüncesi ve deadpan estetiğin etkileri gözlemlenmektedir. Gursky'nin bu nitelikleri taşıyan çalışmalarından birisi de *Montparnasse*'dir (Bkz. Görsel 6).

Gursky'nin, ilk defa dijital fotoğraf işleme tekniğinden faydalanarak oluşturduğu *Montparnasse* adlı çalışmada, Paris'in 14. Bölgesinde bulunan büyük bir toplu konut görünmektedir. Bu eski bölgeyi modernleştirmek amacıyla 1964 yılında inşa edilen ve Fransız

mimar Jean Dubuisson (1914-2011) tarafından tasarlanan bu toplu konut, modernizmle özdeşleşen mimar Le Corbusier'nin (1887-1965) üslubunu yansıtmaktadır.

Gursky, geniş alana yayılmış bu toplu konutu perspektiften ve objektiften kaynaklı kenar yamulmaları olmaksızın tek bir kadraj içerisinde göstermek için iki farklı açıdan iki ayrı fotoğraf çekmiştir. Her bir detayı en ince noktasına kadar gösteren orta format fotoğraf makinesinin yüksek çözünürlüğünden faydalanarak çekilen bu iki kare daha sonra dijital teknolojiye faydalanılarak bir araya getirilmiştir. *"Bu montaj tekniğiyle alınan sonuçlardan biri, fotoğrafın fazlasıyla detaylı olması, diğeryse çarpıtmaya uğramamış bu geniş açılı planın kameranın durduğu nokta konusunda sır vermemesidir"* (Knierim, 2015: 442). Böylelikle toplu konutun, farklı perspektif noktalarına sahip panoramik bir fotoğrafı elde edilmiştir.

Gursky'nin uyguladığı teknikle ortaya çıkan bu perspektif, bireysel bir bakış açısının öznelliğinden ziyade nesnel bir noktadır: Bu yönüyle *Montparnasse*, fotoğrafın abartılı sanatsal ifade biçimlerinden ayrılmaktadır. Toplu konuta ait topografyada, binanın kendi içerisindeki yaşantıya dair mesafeli bir bakış açısı bulunmakta, herhangi bir ifadenin ön plana çıkmasına engel olacak şekilde nesnel bakış açısı baskın kılınmaktadır. Farklı perspektif noktalarıyla elde edilen bu baskınlık içerisinde izleyicinin odaklanabileceği tek şey, ayrıntılardan oluşan silsiledir. Fotoğrafın tamamen zeminini oluşturan silsile, yüzeysel sıradanlığıyla, ifadesizliği yani deadpan estetiği vurgulamaktadır. Cotton, deadpan fotoğrafın vurguladığı noktayı şu şekilde özetler: "Öyleyse, vurgu, fotoğrafa



Görsel 6. Andreas Gursky, Ren Nehri II, 1999.

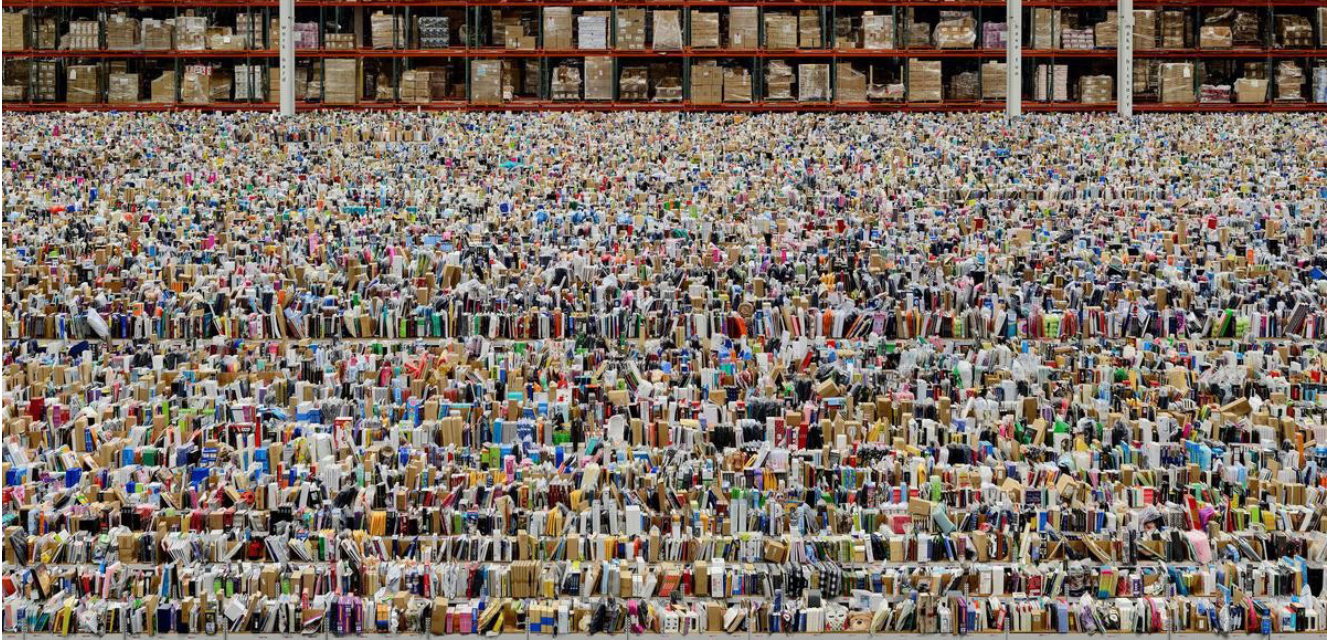
biyresel perspektifin sınırlarının ötesinde, insan yapımı ve doğal dünyayı yöneten tek bir insan bakış açısından görünmeyen güçlerin kapsamını haritalamanın bir yolu olarak görmektir” (2014: 81). Diğer yandan *Montparnasse*, şeyleşmiş bir toplum ve yaşam alanının göstergesidir.

Bu sıra dışı perspektifin detayları incelendiğinde, peşi sıra birbirini takip eden düzinelerce dairenin sıradan ve bir o kadar kaotik *mekanikliği* dikkat çekmektedir. İnsan figürünün olmadığı bu fotoğrafta *yaşamı* sembolize eden daireler, yabancılaşmanın da birer göstergesidir. Diğer bir deyişle bu kaotik topografya, modernizmin tüm getirileriyle birlikte insanı gündelik yaşantı içerisinde nasıl şeyleştirdiğini gözler önüne sermektedir. Bu hassasiyet, Gursky’nin küreselleşen dünyaya bakış açısını aktarmak için kullandığı fotoğrafik üslubunu oluşturan ve diğer çalışmalarına da yansıttığı bir ifade biçimi haline gelmiştir. Sanatçının bu düşünsel altyapıyı, topografya teması üzerinden ve deadpan estetikten faydalanarak kurguladığı diğer bir çalışması da *Ren Nehri II*’dir (Bkz. Görsel 7).

Gursky, diğer çalışmalarında olduğu gibi *Ren Nehri II*’de de orta format fotoğraf makinesiyle farklı açılardan çektiği kareleri, dijital ortamda

birleştirerek hiper-gerçek bir topografya oluşturmaktadır. Sanatçı bu çalışmasında, Alp Dağları’nın İsviçre kısmında doğduktan sonra Hollanda’nın Rotterdam Şehri’nden denize dökülen Ren Nehrini fotoğraflamıştır. Batı Avrupa’nın en önemli nehirlerinden Ren’in durak noktalarından birisi de Düsseldorf’un da içerisinde bulunduğu Almanya’nın madencilik ve endüstriyel üretiminin yoğunlaştığı Ruhr Bölgesidir. Gursky de nehri, bu bölgede fotoğraflamıştır.

Sanatçı nehrin farklı noktalarından çekmiş olduğu kareleri, dijital ortamda bir araya getirdiği gibi manzara içerisinde bulunan insan figürleri, nehirde geçmekte olan mavnalar ya da karşı kıyıda bulunan fabrika binaları gibi unsurları da dijital manipülasyon tekniğiyle çıkartmıştır. “İstediği fotoğrafı, özgün görüntüdeki bazı dikkat dağıtıcı bulduğu unsurları -nehir ötesindeki binalar gibi- çıkararak elde etmiştir” (Hacking , 2015: 15). Böylelikle salt doğaya odaklanan Gursky, bu manzarayı *bozan* sanayileşmiş modern dünyaya ait şeyleri yok etmektedir. Fotoğraf içerisinde bulunan figür ya da yapıların çıkartılması, ifadenin de yüzeysel bir derinliğe kavuşmasını sağlamaktadır. Diğer yandan bu



Görsel 7. Andreas Gursky, Amazon, 2016.

çalışmada abartılı sanatsal ifade biçimlerinden ve ışık oyunlarından kaçınılmıştır. Böylelikle, romantizme ilişkin duygu ve coşkunluğun önüne geçilerek deadpan estetiğin ön plana geçmesi sağlanmıştır. Tony Clancy (2017: 26), deadpan fotoğraflarda romantizmi reddedilişini şu şekilde özetler: *“Bu fotoğraflar, dünyanın modern bir bakış açısıyla romantizmin reddettiğini somutlaştırıyor ve bakışlarımızı, günlük, belirsiz, görünüşte güzel olmayan ve dikkat çekici olmayan manzaralara zorlama eğilimindedir”*. Diğer yandan Gursky deadpan estetikten faydalandığı bu çalışmasında uyguladığı dijital manipülasyonla, topografyayı şekleştirmektedir.

Romantizm düşüncesinden uzak bir şekilde doğayı ele alan Gursky, tercih ettiği biçimsel ve içeriksel uygulamalarla Ren Nehri’nin imajını şekleştirmektedir. Böylelikle figürlerden ve modern dünyanın unsurlarından arınan topografya dönüşüme uğrayarak, hiper-gerçeklik içerisinde nostaljik bir yaklaşımın ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Georg Lukacs’a göre *“Şeyleşme düşüncesinin ta kendisi yozlaşma durumundaki bir toplumu ve yok olan her şeye, yani merhamete, neşeye, dolaylısızlığa, güzelliğe –‘dünyanın görünürlük kazandırılmış anlamı’na– duyulan yaygın bir nostalji duygusunu ifade eder”* (Lukacs’dan aktaran Bewes, 2008: 15). Diğer bir deyişle Gursky, insan eliyle yeniden şekillenen doğayı modern dünyanın izlerinden arındırarak şekleştirmektedir. Gursky’nin diğer bir çalışması da Amazon’dur (Bkz. Görsel 8).

Gursky’nin bu çalışmasını oluşturan topografya, ABD merkezli e-ticaret sitesi Amazon’un binlerce metre karelik sevkiyat deposuna aittir. Toplam satış hacmi ve piyasa değeriyle dünyanın en büyük alışveriş sitesi Amazon’un 2016 yılının dördüncü çeyreğindeki toplam geliri, 43.7 milyar dolardır (Amazonun Dördüncü Çeyrek Net Kar ve Geliri Arttı). Küreselleşen dünyada birçok ülkede dijital ortamda satış yapan bu firmanın sevkiyat deposunu fotoğraflayan Gursky, çalışmasıyla tüketim çılgınlığının geldiği boyutu gözler önüne sermektedir.

Bu çalışmasında Gursky, farklı açılardan çekmiş olduğu sevkiyat deposuna ait görüntüleri dijital ortamda bir araya getirerek tıpkı diğer çalışmalarında olduğu gibi tek noktalı perspektif algısını dağıtmıştır. Diğer yandan dijital fotoğraf manipülasyon yöntemlerinden faydalanarak mekân içerisinde bulunan ürünleri daha geniş bir alana yayılacak şekilde çoğaltmıştır. Böylelikle kompozisyon içerisindeki unsurlar, monoton bir mekaniklikte birbirini tekrar etmektedir. *“Amazon tam bir kaostur, akıl sır ermez bir büyüklüğün hiper-dağılımıdır; ancak yakından incelendiğinde ne olduğu anlaşılır. Uzaktaki sütunlar, ‘çok çalış’, ‘eğlen’ ve ‘tarihe geç’ sözleriyle süslenmiştir. Bu, çalışmaları çağdaş toplumun gittiği yönü sorgulayan bir fotoğrafçı için kusursuz bir görüntüdür”* (Smith, 2018: 151). İnsan figürünün bulunmadığı bu çalışmada, insani bir duyguyla da karşılaşmak imkânsızdır. Henri Bergson’a (2019) göre: *“Tekrarın olduğu, tam bir benzerliğin olduğu yerde canlının ardında işleyen*

bir makineden kuşkulanırız” (Bergson, 2019: 26). Topografyayı oluşturan birbirinin tekrarı unsurlar, deadpan estetiği çağrıştıracak şekilde monoton ve mekanik bir düzlem oluşturmaktadır. Diğer yandan Amazon’un kaotik yapısı içerisindeki renk kullanımı dikkat çekmektedir. Nur Aral’a (2018: 187) göre deadpan fotoğrafta renk, belirleyici bir eleman olarak kullanılmakta ayrıca tekrar eden görsel monotonluk, hissizlik ve sübjektiviteden ayrıksılaşma olgusunu aktarabilmek için tercih edilmektedir. Diğer yandan Gursky’nin deadpan estetiklikle bağdaşan bu çalışmasında uygulanan dijital uygulamalarla topografya, şeyleştirilerek tüketim toplumu ve küreselleşme gibi kapitalizme ilişkin durumlar eleştirilmektedir.

Sonuç

İfadesiz yüz anlamına gelen deadpan; duygu ve ifadenin geri planda tutulduğu retorik bir ifade biçimidir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde vodvil tiyatrosunda Buster Keaton tarafından kullanılan bu ifade biçiminde oyuncu, başından geçen olaylara tepki vermemesi, takındığı ifadesiz ifade ve mekanik hareketleriyle gülünç olmaktadır. Diğer bir deyişle deadpan, makineleşmiş bir insanın, ironik bir şekilde, gülünç olma halidir. Bu bağlamda deadpan, Sanayi Devrimi ve kapitalist ekonominin ekseninde şeyleşen insanı tasvir etmektedir.

Şeyleşme, Sanayi Devrimiyle birlikte değişen üretim ve tüketim mekanizmaları içerisinde kapitalist pazarın bir parçası haline gelen ve böylelikle *makineleşen* insanın, başta kendisi olmak üzere tüm sosyal ilişkilere yabancılaşmasıdır. Bu bağlamda deadpan, modern yüzlerin yani şeyleşmiş insanın ironik bir tasviridir. Deadpan sadece teatral alanla sınırlı kalmayıp, fotoğrafta da tercih edilen bir estetik biçimi haline gelmiştir. Özellikle 1990’lı yıllardan itibaren çağdaş fotoğraf içerisinde önemli bir uygulama haline gelen deadpan, öznellik ve abartılı ifade biçimlerinden uzak bir şekilde gerçekliğin sade bir şekilde aktarılmasıdır. Diğer yandan bu dönemde deadpan estetiğin topografya üzerinden uygulanması, yaygınlık kazanmıştır.

Topografya temasına deadpan estetiği

perspektifinden yaklaşan Andreas Gursky, Paris’te Montparnasse’de bulunan toplu konutları, Almanya’nın madencilik ve sanayii üretimin yoğunlaştığı Ren Nehri kıyısı ve dünyanın en büyük e-ticaret sitesi Amazon’un sevkiyat deposunda ürettiği fotoğraflar, küreselleşme ve tüketim kültürünü eleştirmektedir. Bu çalışmalarının bağlamını oluştururken, farklı açılardan çekmiş olduğu görüntüleri, fotoğrafın perspektif noktasını dağıtacak şekilde birleştirmektedir. Dijital fotoğraf işleme tekniğinden faydalanan sanatçı, böylelikle, hiper-topografyalar elde etmektedir. Büyük ebatlarda sergilenen bu çalışmalarda üretilen mekânlar, şeyleştirilmektedir. Marksist teori içerisinde kuramsallaşan şeyleşme kavramına göre, insan kendisine yabancılaşarak şeyleştiği gibi içerisinde yaşadığı çevreyi, doğayı ve mekânı da şeyleştirilmektedir.

KAYNAKÇA

Amazonun Dördüncü Çeyrek Net Kar ve Geliri Arttı. (2017, 3 Şubat). Erişim Adresi: <https://www.utikad.org.tr/Detay/Sektor-Haberleri/14421/amazonun-dorduncu-ceyrek-net-kar-ve-geliri-artti>

Bergson, Henri. (2019). *Gülme*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Bewes, Timothy. (2008). *Şeyleşme*. İstanbul: Metis Yayınları.

Braudel, Fernand. (2013). *Kapitalizmin Kısa Tarihi*. Ankara: Say Yayınları.

Clancy, Tony. (2017). Trauma and Deadpan. *Photography Dialogues Journal*, (1), 25- 34.

Cotton, Charlotte. (2014). *The Photography as Contemporary Art*. London: Thames and Hudson.

Deadpan. (t.y.). *Online Etymology Dictionary* içinde.

Erişim Adresi: https://www.etymonline.com/word/deadpan#etymonline_v_810

Eagleton, Terry. (2019). *Mizah*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hacking, Juliet. (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*.

İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Knierim, Fabian. (2015). Düsseldorf Ekolü. Juliet Hacking (Ed.). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* içinde s. 440-443. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Lukacs, Georg. (1981). *Estetik II*. İstanbul: Payel Yayınları.

Marx, Karl. (2001). *1844 El Yazmaları*. Ankara: Sol Yayınları.

Nur, Aral. (2018). Kendinle Karşılaşmak: Persona Kavramı Ve Çağdaş Portrede Deadpan Estetiği. *Social Sciences Studies Journal (SSSJJournal)*, 4(13), 178-189.

O'Hagan, Sean. (2010, 8 Şubat). New topographics: Photographs that find beauty in the banal. *The Guardian*. Erişim Adresi: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes>

Polte, Maren. (2006) Andreas Gursky. Lynne Warren (Ed.). *Encyclopedia of Twentieth Century Photography* içinde 643-645. London: Routledge.

Sezer, Işık. (t.y.). Düsseldorf Ekolü ve Etkileri. Erişim Adresi: <http://www.isik-sezer.com/isik-sezer-dusseldorf-ekolu-ve-etkileri/>

Smith, Ian Haydn. (2018). *Fotoğrafın Kısa Öyküsü*. İstanbul: Hep Kitap.

Şentürk, Burcu. (2016). Marksist Kurama Bir Katkı: Lukacs'ın İdeoloji Kavramsallaştırması. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 3 (2), 39-51.

Vinegar, Aron. (2009). Ed Ruscha, Heidegger and Deadpan Photography. *Art History*, 32: 852-873.

doi:10.1111/j.1467-8365.2009.00708.x

Görsel Kaynakça

Becher, Hilla ve Bernd. (1959-1973) Çerçeve Evler [Fotoğraf].

Erişim Adresi: <https://www.moma.org/collection/works/127884>

Gursky, Andreas. (1993). *Montparnasse* [Fotoğraf].

Erişim Adresi: <https://www.andreasgursky.com/en/works/1993/paris-montparnasse/zoom:1>

Gursky, Andreas. (1999). *Ren Nehri II* [Fotoğraf].

Erişim Adresi: <https://www.andreasgursky.com/en/works/1999/rhein-2>

Gursky, Andreas. (2016). *Amazon* [Fotoğraf].

Erişim Adresi: <https://www.andreasgursky.com/en/works/2016/amazon/zoom:1>

Hine, Lewis. (1908). *Pamuk Dokuma Fabrikası Çalışanı* [Fotoğraf].

Erişim Adresi: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/61885/lewis-w-hine-cotton-mill-worker-north-carolina-american-1908/>

Keaton, Buster. (1926). *General* [Film].

Erişim Adresi: <https://www.indiewire.com/2014/07/criticwire-classic-of-the-week-buster-keatons-the-general-126282/>

Shore, Stephen. (1972). *Oklahoma* [Fotoğraf].

Erişim Adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artists/stephen-shore-5337>

Stromberg, Gerhard. (1994). Çalılık [Fotoğraf].

Erişim Adresi: <http://collections.vam.ac.uk/item/O62325/coppice-kings-wood-photograph-stromberg-gerhard/>