

Çağdaş Fotoğrafta Geç-Kapitalizmin Kente Yansımaları: Andreas Gursky'nin Fotografik Dili Üzerine Bir İnceleme

Duygu Nazlı Akova

Yıldız Teknik Üniversitesi

Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü

d.assoy@iku.edu.tr

İstanbul

Rıfat Şahiner

Yıldız Teknik Üniversitesi

Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü

rsahiner@yahoo.com

İstanbul

Özet

20. yüzyıl sonlarındaki postmodern dünyayı fotoğraflarına konu eden Andreas Gursky, çağdaş fotoğraf sanatının önemli temsilcilerinden biridir. Özellikle 1990'lardan 2000'lerin ortalarına dek ürettiği fotoğraflarının çoğunluğundaki ortak söylem düşünüldüğünde; ele aldığı konuları bağlamından koparmadan fotoğrafladığı ancak sonrasında fotoğrafladığı bu imgeler üzerinde dijital manipülasyon yöntemini kullandığı görülmektedir. Sonradan piksellere müdahale ederek fotoğraflardaki gerçeklik etkisini en küçük detaylara kadar gerçekten daha gerçek (hiper-gerçek) hale getirmektedir. Sanatçının fotoğraflarının yücelik etkisi yaratan büyük ölçekli baskılarla sergilenmesi ve hiper-gerçekliği yansıtan kusursuz keskinliği, izleyicinin bu görsellerle kurduğu ilişkiyi de temelden etkilemektedir. Fotoğraflar, yakın ve zorlayıcı etkisi ile izleyicide bir uzamda sıkışmışlık ve çaresizlik izlenimi bırakmaktadır. Gursky'nin yapıtları, yarattığı bu gerçeklik izlenimi ile, izleyicinin gündelik hayattaki rolünü sorgulamasına neden olmaktadır. Bu çalışmada, Andreas Gursky'nin sanatsal anlatım dili; 1990 sonrası ürettiği fotoğraf çalışmalarında konu ettiği geç-kapitalizmin kente yansımaları olarak değerlendirilebilecek mekanları; apartman ve gökdelenleri, iş kulelerini, devasa sanayi tesislerini, depoları, fabrikaları betimlediği fotoğrafların estetik ve içerik bağlamında tartışılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Andreas Gursky, fotoğraf, kent, geç-kapitalizm, yücelik olgusu

Reflections of Late-Capitalism on the City in Contemporary Photography: An Analysis on Andreas Gursky's Photographic Language

Abstract

Andreas Gursky, who mentions the postmodern world of the late 20th century in his photographs, is one of the important representatives of contemporary photography. Considering the common discourse in the majority of his photographs, especially from the 1990s to the mid-2000s; it is seen that he photographed the subjects he dealt with without taking them out of context, but then used the digital manipulation method on these images he photographed. He subsequently sharpen the pixels, making the effect of reality in photographs more real (hyper-real) down to the smallest details. The exhibition of the artist's photographs in large-scale prints that create the effect of sublimity and the perfect sharpness that reflects hyper-reality fundamentally affect the relationship that the viewer establishes with these images. With its close and compelling effect on the viewer, the photographs leave the impression of being stuck in a space and despair. Gursky's works, with this impression of reality, cause the audience to question their role in daily life. In this study, it is aimed to discuss the artistic expression language of Andreas Gursky; the spaces that can be evaluated as the reflection of late-capitalism on the city in his photographic works produced after 1990; the photographs depicting apartments and skyscrapers, business towers, huge industrial facilities, warehouses, factories in the context of photographs' aesthetics and content.

Keywords: Andreas Gursky, photography, city, late-capitalism, sublime

Giriş

Bu araştırma, 1960 sonrası fotoğraf sanatının gelişiminde; gerçek ile kurgunun birbirlerine çok yakın bir biçimde konumlandığını öne sürerken, özellikle 1980'lerin başında, fotoğraf sanatının postmodern bir söyleme dönüşmesindeki en önemli etkenlerden birinin fotoğrafın sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılmak istenmesi fikrinden yola çıkar. Andreas Gursky'nin yapıtlarında Bernd ve Hilla Becher'in etkilerini inceleyerek başlayan araştırma, Gursky'nin Becher'lerden ayrılan yanlarına ve kendi fotoğraf dilini oluşturma süreçlerine değinir.

Gursky, yapıtlarında açıkça görülen hiper-gerçek etki ve yücelik hissini yansıtabilmek için, yüksek çözünürlüklü fotoğraf üretmek, baskı öncesinde dijital manipülasyonla fotoğraflara müdahalede bulunmak, insan figürleriyle onları yerleştirdiği mekanlar arasında oluşturduğu kontrast, tekrarlar ve fotoğraflarını büyük ölçekte sergilemek gibi temel teknikler kullanır. Bu da fotoğraflarındaki özgün estetik dili oluşturmaktadır. Kullandığı bu dille izleyicinin fotoğrafa yaklaşımını da dönüştürmektedir.

Çalışmada vurgulanmak istenen; fotoğrafların içeriği ile özgün dilini oluşturan tüm bu tekniklerin arasındaki güçlü bağ ve bu bağın izleyicinin yapıtla kurduğu ilişkiyi biçimlendiren temel etken olmasıdır. Önceleri Henri Lefebvre'in ortaya koyduğu soyut mekanların; postmodernizm sonrası Fredric Jameson'ın geç-kapitalizm olarak ele aldığı süreçte hipermekana dönüşen mimari yapıların Gursky'nin özellikle 1990 sonrası ürettiği fotoğrafların içeriğindeki temel omurgayı oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Fotoğraf incelemelerinde metin analizi ve söylem analizi yöntemlerinin kullanıldığı bu araştırmada, Andreas Gursky'nin 1990 sonrası fotoğraflarına odaklanılacaktır. Bu süreçte ürettiği yapıtlar, Jameson'ın geç-kapitalizme ilişkin teorileri çerçevesinde; Kant'tan günümüze; özellikle Lyotard'ın postmodernitenin ardından sanat yapıtında yücelik olgusu üzerine geliştirdiği yeni bakış açısı ve izleyicinin yapıtla kurduğu ilişki açısından incelenecektir.

Anderas Gursky'nin Fotoğraflarında Becher'lerin Etkisi

“....Eğer çimenlik ile başkası arasında mesafesiz ve mesafe yaratan bir münasebet varsa, başkası ile çimenliğin ortasında kaidesi üstünde duran heykel arasında, başkası ile yolun kenarındaki büyük kestane ağaçları arasında da zorunlulukla böyle bir münasebet vardır; başkasının etrafında toplaşan bütün bir mekandır ve bu mekan benim mekanım ile oluşturulmuştur; bu, benim evrenimi dolduran bütün nesnelerin, tanık olduğum ve benden kaçan yeniden toplanmasıdır....Ama başkası benim için hala nesnedir. Benim mesafelerime aittir...Bir kez daha her şey nesne halinde kazanılmış, yakalanmış ve dondurulmuştur.”

Jean Paul Sartre (2009: 347)

1955 yılında Leipzig'de doğan ve babasının fotoğraf stüdyosunda fotoğraf sanatıyla tanışan Alman fotoğraf sanatçısı Gursky, 1980-1987 yılları arasında Düsseldorf Sanat Akademisi (Kunstakademie Düsseldorf)'nde Bernd ve Hilla Becher'in öğrencisi olarak çalışmalarını sürdürmüştür. Andreas Gursky'nin yanı sıra aralarında Thomas Struth, Candida Hofer ve Thomas Ruff gibi günümüz kavramsal fotoğraf sanatında önemli yeri olan sanatçıları da yetiştiren Becher'ler; yeni nesnellik akımının kavramsal bağlamdaki öncülleri olarak tüm öğrencilerinin sanatsal bakış açısını, fotografik dilini ve bu bağlamda ele aldıkları konuları ciddi boyutta etkilemiştir (Burbridge, 2001: 231).

Becher'lerin etkisi, Gursky'nin Becher'ler ile çalıştığı 1980-1987 dönemleri arasında ürettiği yapıtlarında gözlemlenebilir. Becherler, *deadpan* estetiğini¹ fotoğraf sanatında kullanan

¹ Çağdaş sanat yapıtlarında sıklıkla rastlanan bir sanat formu olarak nitelendirilebilecek *deadpan*, özellikle 1990'lardan sonra çok popüler olmuş ve kendisini özellikle mimari ve manzara fotoğrafında göstermiş bir estetik formdur. Konularını tanımlarken oldukça spesifik, soğuk, keskin, temiz ve nesnel bir yaklaşımın olduğu, duyguların

ikinci kuşak sanatçılar olarak; öznellikten ve duygunun ön planda olduğu yapıtlar ortaya koymaktan kaçınmışlardır. Önceleri özellikle portre fotoğrafında sıklıkla görülmeye alışkın olunan *deadpan* estetiğini; topografya, kent mimarisi ve endüstriyel yapıları fotoğraflayarak sürdürmüşlerdir. Gursky'nin erken dönem portre fotoğraflarında da Becher'lerin de öncülleri olarak nitelendirilen ve nesnellik akımının en önemli temsilcilerinden biri olan August Sander'in portre anlayışının temelini oluşturan *deadpan* estetiğine sıklıkla rastlamak mümkündür. (örn. *Desk Attendants I-V*, 1982; *Saleslady*, 1983). Buna ek olarak Becher'lerin etkisi ile; mimari yapılarda yer alan iç mekân detayları ve iç mekân endüstriyel ürünleri (örn. *Gas Cooker*, 1980), iç mekânda yer alan insan portreleri içeren fotoğraflar ürettiğinden bahsetmek mümkündür.



Görsel 1- August Sander, *Young Soldier*, 1945



Görsel 2- Andreas Gursky, *Desk Attendants, Passport Control*, 1982

Her ne kadar erken dönem çalışmalarında Gursky, Becher'lerin etkisinde kalarak soyut topografik fotoğraflar üretmişse de ardından kendine özgü sanatsal dili geliştirmiş; farklı bir teknikle, farklı konuları ele alarak özgün fotografik dilini oluşturmuştur. Temelde mimari yapıları konu ediş biçimi ve fotoğraflarında gerçekliğin yeniden üretim süreci açısından Gursky'nin fotoğrafları, Becher'lerin yapıtlarından oldukça farklıdır. Bu farklılıkları açıklamaya Becher'lerin ve Gursky'nin endüstriyel peyzaj fotoğrafları ile başlanabilir.

Becher'lerin mimarlık ve toplumsal işlev bağlamında belgesel nitelik ve anlama sahip olan “anonim heykel formları”, Avrupa'nın pek çok kentinde yok olmaya yüz tutmuş birer nesneye dönüşen ya da yok olmuş ve işlevsellikleri ile ön planda olan; fabrika binaları,

ve öznenin olmadığı bir fotoğraf anlayışını betimler. (Volkan Kızıltunç, *Fotoğraf Sanatında Yeni Nesnellik*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2019: 114).

gazhaneler, soğutma kuleleri, fırınlar, işçi evleri, kömür depoları, petrol rafinerileri, havalandırma kuleleri, maden taşıma sistemleri, su kuleleri gibi endüstriyel yapılardır. Nesnel bir biçimde işlevlerinden arındırarak kaydettikleri bu endüstriyel peyzajla izleyiciyi baş başa bırakmaktadırlar (Langton, 1998: 765-766).



Görsel 3- Bernd ve Hilla Becher, *Water Tanks*, 1972-2007

Teknik olarak negatif duyarlılığı oldukça yüksek olan büyük format kamera kullanmaları, nesnel bakış açıları ve tipolojik envanter çıkarma istekleri, Bernd ve Hilla Becher'in yapıtlarının temel unsurlarını oluşturmaktadır. Bu bağlamda Andreas Gursky'nin fotografik dilinden gerçekliği üretim şekilleri açısından ayrışmaktadırlar (Biro, 2012: 364). Endüstriyel yapıları cepheden fotoğraflayan Becher'lerin tipolojik fotoğraflarıyla karşı karşıya kalan izleyici; yapının içi ve dışı hakkında doğrudan bir bağlantıya şahit değildir. Bu bağlantı, izleyicinin hayal gücüne bırakılmıştır. Gursky, analog fotoğraf üretse de bunu fotoğrafı sergilerken en küçük ayrıntının bile izleyici tarafından tüm detaylarıyla algılanması için kullanır; oysa ki dijital manipülasyon tekniğiyle; yeni nesnellik akımı anlayışına tamamen zıt bir biçimde; fotoğrafladığı zaman ve mekanı tamamen dönüştürmektedir.

Başka bir ifadeyle, Becherler'in fotoğraflarında yer alan hem insansız hem de doğadan tamamen yalıtılmış endüstriyel mimari yapıların; doğa ya da insanla ilişkilendirilmeleri mümkün değildir. Andreas Gursky'nin ise fotoğraflarında sıklıkla doğaya ya da konu ettiği yapılardan arda kalan doğaya yer verdiği görülmektedir. 1980'li yıllarda ürettiği, doğanın yüceliğinin ön planda olduğu müdahalesiz fotoğraflanan kasaba görüntüleri ile (örn.

Düsseldorf, Hellerhof, 1981; *Ratingen, Sunday Walkers*, 1984; *Mülheim a.d. Ruhr, Sunday Walkers*, 1985), insan ve doğa karşıtlığını ilk kez vurguladığı ve günümüzdeki fotografik dilinin temelini oluşturan topografik manzaralarını (örn. *Klausen Pass*, 1984; *Düsseldorf Rhein*, 1985) bu tip yapıtlarına örnek olarak verilebilir. Bu yapıtlarında Gursky, mikro insan figürlerini kent manzaraları ile bir karşıtlık içerisinde ele almıştır (örn. *Teneriffa, Swimming Pool*, 1987) ve insanın doğanın içine yerleşmesi, onu dönüştürmesi ve işgal etmesini betimleyen bu yapıtları 1990'ların ilk yıllarına kadar yatay düzleme dağılan bir kompozisyon içinde fotoğraflanmıştır.



Görsel 4-Andreas Gursky, Teneriffa Swimming Pool, 1987

1990'ların ilk yıllarından itibaren Gursky'nin yapıtlarında, izleyicinin kapitalizmin insan üzerindeki etkisinin şiddetini deneyimleyeceği küresel dünyanın devasa yapıları, insanı ezen, küçülten ve neredeyse yok eden dikey yapılanma ve kompozisyonlar ile sağlanmıştır. Kullandığı teknik bağlamında nesnellikten uzaklaşmış olsa da fotoğraflarına konu ettiği kavramlar bağlamında gerçekliğin özünü yansıtmayı amaçlayan Gursky'nin fotoğraflarında; izleyici üzerinde yarattığı gerçeklik algısı etkisini sürdürmektedir. Gursky'e göre gerçeklik ancak kurgulandığında tam olarak yansıtılabildiğinden; fotoğraflarında gerçekliği kendi idealize ettiği biçimiyle kurgulayıp yansıttığı açıkça görülmektedir. Özellikle son dönem çalışmalarında sıklıkla rastlanan ve gerçeklik algısını dönüştüren manipülasyon tekniğinin; postmodern dünyanın ifade edildiği bu fotoğraflarla örtüşen postmodern bir yöntem olduğunu söylemek de mümkündür.



Görsel 5- Andreas Gursky, *May Day V*, 2006

Gursky'nin Becher'lerden ayrıştığı bir diğer önemli nokta ise, yapıtlarındaki yücelik olgusunun işleniş biçimidir. 18. yüzyılda yücelik olgusu bağlamında ele alınabilecek yapıtların konu ettiği doğanın tahrip edilmiş veya tamamen yok edilmiş olduğu düşünülecek olursa; günümüz sanatında Gursky'nin fotoğraflarında sıklıkla rastlanan mimari yapıların doğanın yerine konu edildiğini söylemek de mümkündür. Bu açıdan bakıldığında Becher'lerin fotografik anlayışı bir modernleşme imgesi olarak endüstriyel mimarinin tektipleşmiş, yalın bir biçimde anlatımı; Gursky'nin yaklaşımı ise postmodern dönemde geç-kapitalizmin küresel ölçekte çok çeşitli fotografik yansıması olarak nitelendirilebilir (Ohlin, 2002: 31). Kentlerdeki mimari yapılaşmanın dönüşümüyle birlikte, bu tıpkı; yeniden şekillenen kültür gibi yeni bir doğadır: Yapıntı doğa.

Andreas Gursky'nin Kent Panoramalarında Yücelik Olgusu ve İzleyici İlişkisi

“Yarattığım, tüm resimsel unsurların birbirleri kadar önemli olduğu hiyerarşisiz bir dünya.”²

Andreas Gursky

Araştırmanın bu bölümünde Andreas Gursky'nin fotoğraflarında yücelik olgusu, kapitalizm ve küreselleşmenin sembolleri haline gelen ve kapitalizmin şiddetinin ve etkisinin görüldüğü farklı coğrafya ve topografyalardaki mekân temsilleri açısından değerlendirilecek; izleyicinin aktifleşmesi ve sanat yapıtı ile izleyici ilişkisi açısından incelenecektir.

Yücelik olgusuna dair ortaya çıkan ilk teoriler Cassius Longinus'un öne sürdüğü, yücenin ulu ve soylu olma hali özelinde şekillenmiştir. Longinus, yüce olgusu üzerine düşüncelerinde sanat yapıtında izleyiciyi inandırmaktan çok şaşkınlık yaratan, büyüleyici, ikna edici ve hoş giden bir üstünlükten bahsetmektedir (Eco, 2006: 278).

18. yüzyılda Edmund Burke, *Yüce ve Güzel Hakkındaki Fikirlerimizin Kaynağı Üzerine Felsefi bir Araştırma* adlı metninde, yüce ile doğa arasındaki ilişkiye değinir ve anlaşılmaz ve uçsuz bucaksız olan doğanın görünümünün şaşkınlık ve korkuyla karışık, bir hayranlık ve tutku olduğunu öne sürer. Doğadaki büyüklük ve yücelik sanat yapıtına yansıtıldığında izleyicide bir şaşkınlığa yol açar ve devamında da bu his korkuyla birlikte tüm hareketleri askıya alan bir ruh haline dönüşür (Burke, 1990: 53). Bengisu Bayrak Shahmiri ve Nazan Alioğlu'na göre; (2019: 274-275) “korku için bir acı ve ölüm kaygısı olmak, gerçek acıya benzeyecek şekilde işler. O yüzden görünüşle ilgili olarak korkunç olan ne varsa, aynı zamanda yücedir de... Aslında, yücenin egemen ilkesi olan dehşet, açık ya da gizli her vakada bulunur”. Bu bağlamda düşünüldüğünde; “dehşet duygusuyla aynı etkiyi yapacak herşey yücedir.”

Yüce olgusuna Burke'ün düşünceleri üzerinden bakıldığında, yücenin büyüklüğünün ve anlaşılmazlığının güzel tanımıyla ayrı ve hatta karşıt bir biçimde değerlendirildiği söylenebilir. Burke'e göre; güzel sınırlı bir nesne ile ilintilidir. Ancak yüce sınırsız ve biçimsiz olan nesneyle ilgilidir. Güzelin tipik özelliklerine karşıt bir biçimde; yüce, “büyük boyutlar”, “yalçınlık”,

² Eleanor Beaumont, *An economy of scale: Depicting 30 years of global capitalism and mass consumerism, the photographs of Andreas Gursky sometimes make for uncomfortable viewing*, <https://www.architectural-review.com/today/andreas-gursky-and-an-economy-of-scale>

“özensizlik”, “sağlamlık”, “dayanıklılık” ve “karanlık” gibi özelliklerle bir arada düşünülmelidir (Bayrak Shahmiri, Alioğlu, 2019: 275).

Kant’ın yüce olarak tanımladığı şeyler ise birer heyecan nesnesidir. Büyüklük ve güç gibi nitelikleri ile yine güzel olandan farklıdır ve izleyicide bir korkuya neden olur. Böylelikle; yüce karşısında özne aynı anda hem cezbedilip hem de itildiğinden, Kant’ın “negatif hoşlanma” olarak tanımladığı bir haz oluşur (Altuğ, 1989: 157). Bu bağlamda yüce, sanat eserinde beğeniden çok heyecan ve korkunun bir arada hissedildiği bir saygı uyandırmaktadır. (Bayrak Shahmiri, Alioğlu, 2019: 276) Sanat yapıtı, Kant’ın yüceye olan bakış açısıyla ele alındığında; hayal gücünü zorlayan bir boyutta büyük ve sınırsızdır.

Kant’ın öne sürdüğü önemli tanımlardan bir diğeri de yücelik kavramını “matematik yüce” ve “dinamik yüce” olarak kategorize etmesidir. Matematik yüce, mutlak büyüklüğü temel alır. İzleyiciyi algıladıklarının ve gördüklerinin ötesini düşünmeye zorlar. “Yüce, bir nesneyi kavrama yetisini aşan bir şey olarak görüldüğünde ve bu nedenle de belirli bir sınırlı bütünlük içine yerleştirilemediğinde gerçekleşir” (Bayrak Shahmiri, Alioğlu, 2019: 277). Dinamik yüce ise izleyicide sonsuz bir güç izlenimine neden olur. Yaratılan bu imge karşısında izleyici kendi güçsüzlüğünü fark eder ve bir tür aşağılanma ve rahatsızlık duygusu hisseder. Bu rahatsızlık duygusunu ise insanı doğadan ayırtıran ahlaki yücelik duygusu dengeler. Temel olarak Kant’ın yücelik olgusunun; matematik ve dinamik yüce kavramlarında süjeyi temel aldığını; yücenin objeye ait bir nitelikten çok süjede oluşan bir duyguyu açığa çıkarmaya neden olduğu savından hareket ettiğini söylemek mümkündür (Altuğ, 1989: 157).

Hem fotoğraflarda görülen insan figürleri hem de galerilerde fotoğraflarla karşı karşıya gelen izleyiciler düşünüldüğünde; 18. yüzyılda izleyicilerin yücelik olgusunu deneyimleyebilmeleri için doğanın birer temsili olarak üretilen yapıtların yerini, günümüzde Gursky’nin de fotoğraflarında konu ettiği; doğanın tahrip edilmesiyle onun yerini alan devasa mimari yapılar ve gökdelenler almıştır. Kant ve Burke’ün yüce olgusuna ilişkin estetik teorilerinden farklı olarak Gursky, insan eliyle sonradan üretilmiş mekanların yüceliğini gözler önüne sermektedir. Burada inşa edilmiş; yeni, yapay bir doğadan, imal edilmiş bir manzaradan söz etmemiz de mümkün hale gelmektedir. İzleyicinin karşılaştığı bu manzara; paranın, ekonomik eziciliğin, gösterişli ve devasa hükümlanlığıyla kapitalizmin çehresini ele veren yeni mekânsal özgüllüklerdir. Bu mekanlardan bazıları; havaalanları, borsalar, oteller, lüks mağazaların vitrinleri, apartman ve gökdelenler, fabrikalar, siyasi parti merkezleri, yüzme havuzları, devasa yapıların şantiye alanları, büyük şehirlerin gece panoramaları, eğlence

mekanları, meclis toplanma alanları, mezarlıklar, fuar alanları, alışveriş merkezleri, bankalar, hapishaneler, sahalar, çöplükler, üniversiteler, restoranlar ve süpermarketlerdir.

Bu bağlamda Gursky'nin fotoğraflarında “yüce” olgusunun, temelde Kant ve Burke'ün yücelik teoremlerinden; 18.yy sanat yapıtlarında sıklıkla görülen saf doğayı ele almaması; günümüzde kent ve kırsallarda sıklıkla rastlanan ve insanlar tarafından oluşturulmuş olan mimari yapıları fotoğraflarına konu etmesi nedeniyle de postmodern bir söyleme dönüştüğünü söylemek mümkündür. Buna ek olarak Gursky, fotoğraflarında izleyiciyi küreselleşen dünyanın büyük yapıları karşısındaki gerçek boyutuyla ve gücüyle yüzleştirmektedir. Böylelikle izleyici, Burke'ün tanımladığı üzere; “yok edilmiş” varlığıyla karşı karşıya kalır ve bu devasa ölçekteki yapının içerisindeki mikro rolünü sorgulamaya başlar. Bu bağlamda Gursky'nin yapıtları, temel olarak izleyicinin yapıtlarıyla kurmasını amaçladığı ilişki ve geç-kapitalizmin ürettiği mekanları konu edinmiş olması nedeniyle Fredric Jameson ve Jean-François Lyotard'ın yücelik olgusuna dair teorileri ile örtüşür.

Jameson, (1991: 34) izleyicinin sanat yapıtıyla kurduğu ilişkide, yüce ile geliştirdiği deneyimi, teknolojik güç karşısında yabancılaşan insanın duygusal tepkisiyle bağlantılar. Postmodernitede zamansalın yerine sürekli çoğalan ve şimdinin içinde eriyen imgeler, mekânsal olanın hakimiyeti altında tüm dünyada bir seyir malzemesine dönüşmüştür. Uydu ve fiber optik çağında dünyadaki elektronik birlik, postmodern mekân ve zaman arasında büyük bir dengesizliğe neden olmuştur. Postmodern, kendisini aşan gerçekliklere; Jameson'ın Kant'a gönderme yaptığı “histerik yüce” boyutunda bir duyarlılığa neden olduğunu söyler (Anderson, 2002: 83).

Perry Anderson'ın (2002: 83-84) cümleleriyle, Jameson'ın Kant'a yaptığı bu gönderme;

“Histerinin genellikle bir duygu aşırılığına, ruhsal bir uyuşukluğu gizleyen yarı bilinçli sahte bir yoğunluğa (ya da psikanalitik açıdan tam tersine) işaret ettiği düşünülür. Jameson için bu, eski bütünlüklü benlik yıpranmaya başladığında ortaya çıkan bir “duygu körelmesi”nin damgasını vurduğu postmodern deneyimin genel durumudur. Sonuç, artık yüksek ile sığ kavramlarının kesin bir anlam taşıdığı istikrarlı parametreler içerisinde kendini tanımlayamaz hale gelen öznenin içine düştüğü bir tür derinlik yokluğudur... Bir yanda “tüketim furyası”nın heyecanı, izleyiciye ya da tüketiciye özgü o geçici esrliklik, öte yanda “varlığımızın derinliklerindeki nihilist anlamsızlığın” yol açtığı keder.”

Lyotard ise kapitalizmle sanat yapıtı estetiği arasında da bir bağ kurar. Kapitalizmin metafizik bir figür haline geldiğini ve fiilen de öyle olduğunu söyler. Bir sistem olarak kapitalizmin belirli kurallar çerçevesinde yapılmakta olan teknolojik, sosyal veya politik

hamlelerine yönelik bir sonu yoktur. Bu nedenle Lyotard’a göre; kapitalizm, bu haliyle yüceliğin estetiğine sahiptir. Tam da bu nedenle estetiği güzelin değil; yücenin estetiği ile örtüşmektedir. (Hoshino, 2016: 22-23) Bununla birlikte yüce estetiğinin önceleri heykel, enstalasyon, yeryüzü sanatı gibi üç boyutlu yapıtlarda etkisi oldukça büyük bir kavram olarak sanat yapıtında var olduğu düşünülecek olursa; Gursky’nin, fotoğraf gibi iki boyutlu sunulan bir sanat yapıtında bu etkiyi yaratabilmesi açısından önemli bir öncül olarak nitelendirilebileceği söylenebilir.

Gursky, fotoğraflarında doğanın yerine küresel ekonominin etkin hale getirdiği mekânsal yapıları ya da nesneleri içeren kompozisyonlar üretmiş ve onları belgelemenin ötesinde; uyguladığı teknikler ve büyük ebatlı baskılarıyla fotoğraflarındaki yücelik hissini arttırmıştır. Yapay ve sonradan üretilmiş açık kompozisyonlar ve uyguladığı manipülasyon teknikleri ile fotoğrafladığı mimari yapıların biçimsel özelliklerini değiştirmekte, simetrik olmayan ritmik tekrarlar oluşturmakta ve fotoğrafların renklerini belirgin hale getirmek için satürasyona müdahale etmektedir. Bu etkinin artırılmasında kullandığı tekniklere örnek olarak sınırsızlık hissini artırılması açısından *Paris Montparnasse* (1993) isimli yapıtı örnek verilebilir. Yapıtta, sınırsızlık hissi veren mimari yapının başlangıç ve bitiş noktaları bulunmamaktadır. Birbirini tekrar eden yapılar ya da mimari elementlerin yanı sıra nesnelerde kullandığı tekrarlar (repetition) da oldukça dikkat çekicidir. Kullandığı bu tekrarlar ile sağladığı yüzeyin yoğun oyalayıcılığı ile, mekânın özgül ve ayırt edici niteliğini yok etmektedir.



Görsel 6- Andreas Gursky, *Paris Montparnasse*, 1993

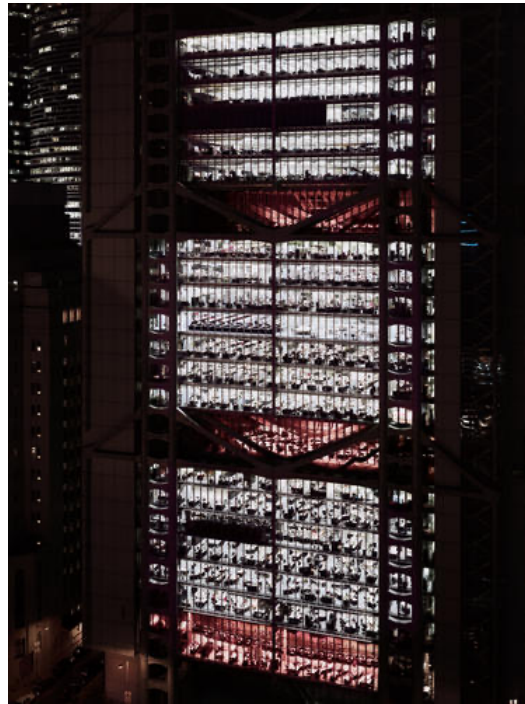
Yücelik, postmodernizm ile sanat yapıtı ve izleyici arasındaki ilişkide izleyicinin aktif rol oynamaya başlaması bağlamında yeniden yorumlanmaya açıktır. Lyotard, Burke ve Kant’ın yücelik olgusuna yönelik teorilerine katılır ve modern sanatın temelini oluşturduğunu vurgular.

Ancak şu noktada ayrışır: Postmodern sanat yapıtında müellifin ölümü³nün gerçekleşmesinin ardından yücelik olgusu da farklı bir boyut kazanmıştır. Önemli olan, her izleyicinin farklı bir okuma ve deneyim sahibi olabileceği noktasını hatırlamaktır (Lyotard, 2002: 13). Postmodernizm ile birlikte; artık izleyicinin sanat yapıtını deneyimlediğinde anlamlandığı ön plandadır. Bu noktada Gursky'nin fotoğraflarında kullandığı ikili bakış açısı (*dual perspective*) olarak ifade edilebilen ikili görme ve gösterme tekniği, izleyici ile kurduğu ilişki açısından önemlidir. Bu ikili bakış açısı, fotoğrafı deneyimleyen izleyicinin fotoğrafları öncelikle uzaktan bir bütün olarak sonrasında da yakından en ince detayına kadar incelemesini amaçlamaktadır. Bir başka ifadeyle, Gursky'nin fotoğraflarındaki ikili bakış açısının izleyicilere fotoğrafları farklı bakış açılarıyla deneyimleme olanağı sunmasıdır. (Nanay, 2012: 97).

Gursky'nin fotoğraflarını izleyici ile kurduğu ilişki açısından değerlendirirken, bu fotoğraflardaki küreselleşme ve kapitalizm sembollerinin insan figürleri ile olan bağlantılarını da değerlendirmek faydalı olacaktır. Sanatçının fotoğraflarında konu ettiği insan figürleri genel olarak tüketici ve satın alan üretici olarak işçilerdir. Tüm fotoğrafları, devasa yapılar içerisindeki görünmeyecek kadar küçük halde var olan bu insan figürleriyle izleyicinin gündelik hayatındaki var olma biçimiyle yüzleşmesine ve kendini özdeşleştirmesine neden olmaktadır. Kompozisyonlarında uzaktan bakıldığında bir nokta kadar küçük görünen ancak kitlesel olarak yoğun ve güçlü bir biçimde yer verdiği insan topluluklarını; alışveriş merkezleri, marketler, gökdelenler gibi büyük boşluklar içerisinde konumlandırmaktadır. Fotoğraflar yaklaşarak detaylı bir biçimde izlendiğinde; öncelikli olarak, insan figürlerinin kompozisyondaki asimetriyi oluşturduğu görülmektedir. *Times Square* (1997), *Shangai* (2000) ve *Atlanta* (1996) gibi Gursky'nin kompozisyonlarının büyük bir bölümünde; Düsseldorf ekolünün önemli temsilcilerinin büyük bir kısmının eserlerinde ve pek çok klasik mimari fotoğraf örneğinde olduğu gibi kusursuz simetriyi yansıtmayı amaçlasa da insanların yoğun olarak bulunduğu mekanların fotoğraflarında figürleri; asimetriyi oluşturmak üzere yerleştirdiğini söylemek mümkündür. *Paris Montparnasse* (1993), veya *Mediamarkt* (2016) isimli fotoğrafında görüldüğü gibi karmaşanın var olduğu marketler asimetrik kompozisyonlarına örnektir.

³ Müellifin Ölümü, Roland Barthes, Michel Foucault, Edmund Burke, Jacques Ranciere, Hal Foster ve sonrasında pek çok post-yapısalcı düşünür tarafından farklı başlıklardaki makalelerde ele alınmış bir kavramdır. Roland Barthes'ın "Müellifin Ölümü" başlıklı makalesi, sanat yapıtının yaratıcısına bağımlılığını sorgularken, yapıtın her okuyucu ya da sanat yapıtını alımlayan ile birlikte başka okumalara ve yorumlamalara açık hale geldiğini; böylelikle de yapıtın tek sahibinin sanatçı olmadığı savından hareket eder.

Lefebvre'in (2020: 63) aynı zamanda “algılanan mekân” olarak tanımladığı mekânsal pratik, “üretimi ve yeniden üretimi, nispi bir bağlılık içinde sürekliliği sağlayan her toplumsal oluşuma has, özgül yerleri ve mekânsal kümeleri kapsar.” Her toplumun mekânsal pratiğinin kendi mekanını yarattığı önermesinden hareketle; algılanan mekân, Lefebvre'in gündelik gerçeklik olarak adlandırdığı zaman kullanımını ve “çalışma yerlerini, özel yaşam ve boş vakit yerlerini birbirine bağlayan güzergâh ve ağlar” olarak açıkladığı kentsel gerçekliği birleştirmiş olur. (Lefebvre, 2020: 67) Gursky'nin *Hong Kong Shanghai Bank* (1994) isimli fotoğrafında bir çalışma yeri olarak görüntülenen kapitalist sermayenin en büyük sembollerinden biri olan bankada bulunan insan figürleri, ekonomik güçlerin birer objesi gibi birbirinden farklı ama benzer görünümde; gökdelenin pencerelerinden yansıyan ışıkla ön plana çıkarılmaktadır. Uzaktan bakıldığında gökdelenin hâkim olduğu kompozisyona, izleyici ancak yaklaşıp gündelik hayattan izole edilmiş figürleri detaylarıyla fark edebilir. Geç-kapitalizmin üretim mekanlarının kompozisyonları içerisinde büyük bir kütleye sahip olduğu fotoğraflarında, bu yapıların içinde bulunan insanlarla bu mekanların aralarındaki hiyerarşiyi yıkmaya ve kendi deyimiyle “fotoğraf karesindeki her pikseli demokratikleştirme” arzusunu; bu bağlamda da fotoğrafların estetiğiyle konusu arasındaki güçlü bağ görmezden gelmek mümkün değildir.



Görsel 7- Andreas Gursky, *Hong Kong Shanghai Bank*, 1994

David Harvey'in (2011:132) Marx'ın *Kapital*'inden alıntılanması “...emek gücünü düzenlenmiş (ve bazen de mekânsal olarak sınırlandırılmış) faaliyetlerin uzam-zamansal ritmi

içine kapatma; bedensel ritm ve arzuların “makinanın bir parçasıymışçasına” baş eğmelerini sağlama...” sına ilişkin madde; kapitalizmin üretim araçlarının iş görenin bedenini ne denli zorladığıyla ilintilidir. Geç-kapitalist üretim mekanlarının içerisinde yer alan insanın rolünü tartışmaya açan Gursky’nin, makinenin bir parçasıymışçasına fotoğrafladığı insan figürleri ise bu mekanların bütünlüğü içerisinde oldukça sıradan ve nesneleşmiş birer minyatür olarak konumlandırılmışlardır. Bir başka ifadeyle Gursky’nin fotoğraflarındaki insan figürleri geç-kapitalizmin mekanlarının yüceliği içerisinde çok küçük birer figür olarak yer almaktadırlar. Bu devasa yapıların içerisinde küçücük kalan bedenlerin temsiliyle; izleyicinin yaşamları ile tüketim kültürünün bir parçası haline dönüşmüş olan dünyanın devasa yapılarıyla arasındaki ilişkiyi ve yaşamlarındaki rollerini sorgulamasını sağlamaktadır. *Karlsruhe, Siemens (1991)* adlı eseri; bu bağlamda ürettiği fotoğraflarından sadece biridir. Fotoğraflarının çoğunluğu bir ritim içinde kendini tekrarlayan, renkli ve estetik unsurları güçlü, kusursuz ve etkileyici kompozisyonlar olsa da; izleyiciyi bu devasa yapıların eziciliği ve kalabalıklıkla baş başa bırakıp aynı zamanda bu estetik değerlerden uzaklaştırarak rahatsız etmeyi de başarmaktadır.

Gursky’nin fotoğraflarının izleyici ile ilişkisi, ikili bakış açısı özelinde değerlendirildiğinde, bu işlerin soyut resim ile olan ilişkisinden de söz etmek anlamlı olacaktır. İzleyici, fotoğrafların bütününe belirli bir mesafeden, bütünü görecektir şekilde baktığında Gursky’nin kompozisyonlarındaki soyut resimsel yaklaşımı deneyimlenebilir. Uzak bir mesafeden bakıldığında söz konusu fotoğraflar; Mark Rothko veya Barnett Newman’ın soyut ekspresyonist resimlerini anımsatmaktadır. Bu noktada Gursky’nin *Dortmund (2009)* adlı eseri ile Mark Rothko’nun *Untitled (1954)* isimli eserini; kompozisyon ve renk geçişlerindeki benzerlikleri örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 8- Andreas Gursky,
Dortmund, 2009



Görsel 9- Mark Rothko, Untitled,
1954

Gursky'nin kompozisyonlarındaki mekân ve insan arasındaki kontrast; hem teknik hem de konu bağlamında çarpıcı bir biçimde bir arada yansıtılmaktadır. Bunu; fotoğraf karesindeki tüm figürleri yeniden kurgulayarak yapar. Gursky'nin fotoğraflarındaki kurguya dair vurgu Karl Marx'ın (2009: 181) şu cümlelerini akla getirmektedir:

“Biz, emeği, salt insana özgü biçimi içerisinde ele alıyoruz. Örümcek, işini dokumacıya benzer şekilde gördüğü gibi, arı da peteğini yapmada pek çok mimarı utandırır. Ne var ki, en kötü mimarı en iyi arıdan ayıran şey, mimarın, yapısını gerçekte kurmadan önce, onu imgesinde kurabilmesidir.”

Kurgusalılık olgusu, Michel Foucault'nun (1997: 350-380) farklı zaman ve mekanlardaki çok sayıda insanın birbirleriyle ortak noktaları olmadığı halde üst üste veya yan yana çakışarak bir arada var oluşunu açıklayan bir kavram olarak ortaya koyduğu *heterotopia* kavramı çerçevesinde de değerlendirilebilir. *Heterotopia* kavramına gönderme yaparcasına Gursky, nerede ve ne zaman çekildiği hiç kimse tarafından bilinemeyecek olan fotoğrafları bir araya getirerek yeni, gerçek olmayan ancak gerçekliğinden kuşku duyulamayacak fotoğraflar üretmektedir.



Görsel 10- Andreas Gursky, *Copan*, 2002

Baudrillard (2010: 44), postmodern sanat yapıtlarındaki bu gerçekten daha gerçek olma halini; sanatçıların “gerçeğe akıl almaz bir şekilde benzettikleri gerçek” olarak ele alır.

Gerçeğin üretimi ve yeniden üretimini çağımızın temel hastalığı olarak nitelendirir ve ortaya koyduğu *hipergerçek* kavramını şu cümlelerle nedensellendirir: “...Ekonomi politüğın altın yıllarına özgü diğer üretim çeşitlerinin: Değer üretimi, mal üretimi, vb.’nin ne zamandır bir anlamı kalmamıştır. Uzun yıllardan bu yana toplumun hiç durmadan üretip yeniden can vermeye çalıştığı şey, işte o elinden kaçırmış olduğu gerçektir. İşte bu yüzden “maddi” *üretimin bizzat kendisi günümüzde hipergerçek bir şeye dönüşmüştür*...Simülasyonun ürettiği hipergerçek, gerçeğin her yerde şaşırtıcı biçimde ona benzemesine neden olmaktadır” (Baudrillard, 2010: 44).

Buna ek olarak mekân ve zaman kavramının, geç-kapitalist süreçte üretilen mekanlarda belirsiz bir hal aldığı söylenebilir. Temsil mekanları kavramı, “toplumsal yaşamın yasadışı ve yeraltı tarafına bağlı, aynı zamanda, muhtemelen mekân kodu olarak değil, temsil mekanlarının kodu olarak tanımlanabilecek sanata da bağlı karmaşık sembolizmleri temsil eder.” (Lefebvre, 2020: 63) Temsil mekanları kavramı aynı zamanda Lefebvre göre “yaşanan mekan”dır. Onu kullananların, orada yaşayanları, “o mekânı tarif edenlerin” mekanıdır. Bir temsil mekânı, kendisine eşlik eden imgeler ve semboller yoluyla yaşanan mekanlar haline gelir. Bu nedenle “imgelemin ve sembolizmin nüfuz ettiği bu mekanların kökeni tarihtir; bir halkın ve bu halka mensup her bir kişinin tarihi” (Lefebvre, 2020: 70). Bu nedenle Lefebvre’e göre (2020: 70) temsil mekânı “yaşanır, konuşur...: Ego, yatak, oda, konut ya da ev; meydan, kilise, mezarlık... Bu mekanlar, tutku ve eylem yerlerini, yaşanan durumların yerlerini kapsar, dolayısıyla zamanı doğrudan içerir.”

Ancak Lefebvre’in, modernizm sürecindeki kapitalizmden bahsettiğini; Gursky’nin fotoğraflarında ele alınan mekanların, geç-kapitalizmin mekân-zaman anlayışıyla doğrudan ilintili olduğunu belirtmek gerekir. Ernest Mandel (2008: 641), *Geç Kapitalizm* adlı eserinde Sanayi Devrimi’nden bu yana görülen kentsel gelişimi bir deformasyon olarak nitelendirir ve bu süreçte *yatakhane şehirler*’i oluşturan yüksek blokların inşasına değinir. Gursky’nin yapıtlarında görülen ise; geç-kapitalizmle birlikte Jameson’ın (1990: 105) *postmodern hipermekan* olarak tanımladığı yeni bir mekandır. Jameson, hipermekanı bir mutasyon olarak nitelendirir ve bireysel insanın bu mekân içerisinde kendi vücudunu ve yerini saptayamadığı gibi algısal olarak da organize edemediğini ve inşa edilmiş çevreyle büyük bir kopukluk yaşadığını öne sürer. Bu yaşadığı kopukluk da bireyi daha derin bir çıkmaza sürükler.

Postmodernitede zaman, homojen ve yekpare değil; heterojendir; Modernitede olduğu gibi doğrusal değil, döngüseldir. Rıfat Şahiner, (2008: 45-46) Postmodernizm ile birlikte

Modernizm'deki zaman ve uzam kavramlarının çöküşünü, Jameson'ın Jacques Lacan'dan alıntılıdığı “şizofrenik süreç” kavramını, şu cümlelerle detaylandırır:

“Şizofrenik süreç,...’devam etmekte olan şimdi’ ile geçmiş ve gelecek arasındaki ilişkinin kırılmasıdır. Böylece şizofrenik kişi; geçmiş duygusunu yitirir ve sürekli şimdiyle ilgilenir. Zamanın şizofrenikleşmesi, kültürel bir üslup olarak genelleştirildiğinde, parçalanmışlık, sınırlanmışlık ve başkalaşmışlıkla sonuçlanır... Jameson buradan yola çıkarak, Postmodern estetiğin görünümünü, farklı kaynakların oluşturduğu bir dizi kültürel ‘şey’in parçalılığında bulur. Bu görünüm artık bir şeye gönderme yapmadıklarından, kendi olarak bu anlamsız düzlemde yüzmektedirler.”

Bu bağlamda Şahiner, imajların gerçekliğinin dönüşmesi ile postmodern gündelik kültürün heterojenliğine ve gerçeklik duygusu yitirilmiş imaj ve simülasyon aşırılığına dikkat çekerek anlatsal bir ardışıklıkla sıralanmaması ve hatta zamanın pek çok ‘şimdi’ye bölünmesi durumunu; “dünyanın mevcudiyetinin berrak, dolaysız, yalıtık, duygu yüklü yaşantılara-yoğunluklara- şizofrenik bir ağırlık verilmesine yol açar. Bundan dolayı sanat ve estetik tecrübeler, bilginin, yaşantının ve hayatın anlamı duygusunun ana paradigmaları haline gelir.” (Şahiner, 2008: 46-47) cümlesiyle detaylandırır. Postmodernitenin şizofrenik sürecini estetik biçimde yansıtan uzam-zaman anlayışı; Gursky’nin parçalı, figür ve nesnelerle yoğunluklu, sonsuz gibi görünse de bir uzamda sıkışmış hiper-gerçek kent panoramalarında açıkça görülmektedir.

Sonuç

“Gündelik fenomenleri idealize edilmiş bir yaklaşımla ele aldığını” ve “gerçekliğin özünü üretmekle ilgilendiğini” belirten Andreas Gursky, özellikle geç-kapitalist sistemin unsurlarından olan “çalışma”, “boş zaman”, “temsil” ve “sunum” gibi konuları ele almaktadır. Bireylerin çağdaş yaşamdaki yerini, Lefebvre’in kapitalizmin ürettiği “soyut mekan”lar olarak tanımladığı mimari yapıları, Jameson’ın mutasyon olarak nitelendirdiği geç-kapitalizmin hipermekanına dönüştürerek yansıttığı görülmektedir. Bu hipermekanlarla konu edilen figürler arasında heterojen ve döngüsel bir zaman içerisinde bulanıklaşan bir ilişki görülür.

Yapıtlarla izleyici arasında kurduğu ilişki ve fotoğraflarının dayandığı kavramları temellendirirken çekim aşamasında, postprodüksiyonda ve sergileme sırasında kullandığı teknikler oldukça önemlidir. Fotoğraf anlayışına yön veren Bernd ve Hilla Becher ekolünün etkisi yadsınamaz. Ancak Gursky, görüntüleri yüksek çözünürlüklü büyük format fotoğraf makineleriyle fotoğraflayıp manipüle etmekte, binaları ya da şehrin mimarisini bir hipermekan olarak yansıtmakta, doğayı farklı biçimlerde değiştirip tekrarlar yaratmakta, dondurduğu anlara

dair oluşturduğu fotoğrafların gerçekliğini hiper-gerçek kent panoramalarına dönüştürerek yeniden üretmekte, tüm bu işlemlerin sonucunda elde ettiği fotoğrafların baskı ebatlarıyla izleyiciyi Lyotard'ın tariflediği postmodernizm etkisindeki sonu olmayan yeni “yapıntı doğa”nın yüceliğiyle karşı karşıya getirmektedir. İzleyicinin bu fotoğraflara ikili bakış açısıyla farklı perspektiflerden bakarak kendisini ve dünyayı sorgulamasını sağlamaktadır. Gursky'nin amaçladığı sadece görüntüleri değiştirmek, dönüştürmek değil, aynı zamanda, izleyicinin onu görme biçimini değiştirmektir.

Gursky'nin yapıtları, dünyadaki tüm coğrafyalarda postmodernizmin hâkim olduğu; uçsuz bucaksız yüksek teknolojinin hızla yayıldığı, değişimin hızının gün geçtikçe arttığı küreselleşen dünyada; fotoğrafladığı insanların; günümüzde iktidarın ya da ekonominin tekelinde bulunan devasa geç-kapitalist yapıların mega kentlerin içerisindeki yerini; insan-mekan-zaman ilişkisini sorgular nitelikte özgün bir anlatım diline sahiptir.

Kaynakça

- Altuğ, T. (1989). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Anderson, P. (2002) *Postmodernitenin Kökenleri*. Çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Bayrak Shahmiri, B., Alioğlu, N. (2019). “Çağdaş Sanatta Büyük Boyutlu Sanat Yapıtlarının Yüce ile İlişkisi”, *Global Media Journal*, Vol.10, No.19, pp 270-300.
- Beaumont, E., (2018). “An economy of scale: Depicting 30 years of global capitalism and mass consumerism, the photographs of Andreas Gursky sometimes make for uncomfortable viewing”, <https://www.architectural-review.com/today/andreas-gursky-and-an-economy-of-scale?tkn=1>
- Beil, R. (2008). “Just What is that makes Gursky’s Photos so Different, so Appealing? On Andreas Gursky’s Pictorial Strategy and the Emblematic Nature of his Architectural Photographs”, *Andreas Gursky: Architecture*, Ed. Ralf Beil and Sonja Fessel, Ostfildern: Hatje Cantz.
- Biro, M. (2010). “From Analogue to Digital Photography: Bernd and Hilla Becher and Andreas Gursky”, *History of Photography*, August 2012, 36 (3), pp.353-366.
- Burke, E. (1990). *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford & New York: Oxford University Press,
- Eco, U. (2006). *Güzelliğin Tarihi*. Çev. Ali Cevat Akkoyunlu, İstanbul: Doğan Kitap.
- Foucault, M. (1997). “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias, Rethinking Architecture”, Ed. Neil Leach London, *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, New York City: Routledge, pp.330-336.
- Harvey, D. (2011). *Umut Mekanları*, Çev. Zeynep Gambetti, İstanbul: Metis Yayınları.
- Hoshino, F. (2016). “The Sublime and Capitalism in Jean-François Lyotard”, Ed. Futoshi Hoshino & Kamelia Spassova, *The Sublime and the Uncanny*, Tokyo: UTCP Booklet 27, pp.17-40.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Jameson, F. (1990). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Der. Necmi Zeka, “Postmodernizm”, F. Jameson, J.F. Lyotard, J. Hbaermas, Çev. Gülelgül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, İstanbul: Kıyı Yayınları.

Kızıltunç, V. (2019). “Fotoğraf Sanatında Yeni Nesnellik”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Langton, L. (1998). “Mineheads by Bernd Becher, Hilla Becher”, *The History of Science Society, Chicago Journal*, 89 (4).

Lefebvre, H. (2020). *Mekânın Üretimi*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lyotard, J.F. (2010). “The Sublime and the Avant-Garde”, *The Sublime, The Documents of Avant-Garde*, Ed. Simon Morley, Cambridge: MIT Press, pp. 27-41.

Mandel, E. (2008). *Geç Kapitalizm*, Çev. Candan Badem, İstanbul: Versus Kitap.

Marx, Karl, *Kapital*, Çev. Alaattin Bilgi, 9. Basım, Ankara: Sol Yayınları, 2009.

Nanay, B. (2012). “The Macro and the Micro: Andreas Gursky’s Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70 (1), 91-100.

Ohlin, A. (2014). “Andreas Gursky and the Contemporary Sublime”, *Art Journal*, 61 (4), 22-35.

Sartre, J.P. (2009). *Varlık ve Hiçlik*, Çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen, İstanbul: İthaki Yayınları.

Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

<https://www.andreasgursky.com>

https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/andreas-gursky_185.html