

FOTOĞRAFİK ETKİNİN AİLE RESMİNDE ÖYKÜLENME SÜRECİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ARZU ARSLAN

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**RESİM ANASANAT
DALI**

**MERSİN
KASIM- 2021**

FOTOĞRAFİK ETKİNİN AİLE RESMİNDE ÖYKÜLENME SÜRECİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ARZU ARSLAN

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**RESİM ANASANAT
DALI**

**Danışman
Doç. Hüseyin SÖNMEZ**

**MERSİN
KASIM- 2021**

ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlâk kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi

beyan ederim.

ETHICAL DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules.
- I presented all the visual, auditory and written informations and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others' works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not do any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as an another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

19 Kasım 2021/ 19 November 2021

İmza / Signature

ARZU ARSLAN

Öğrenci Adı ve Soyadı / Student Name and Surname

ÖZET

FOTOĞRAFİK ETKİNİN AİLE RESMİNDE ÖYKÜLENME SÜRECİ

Fotoğraf kelimesi Yunanca ışık anlamına gelen “photos” ve Latince “graph” iz bırakmak sözcüklerinden oluşmaktadır. Kısaca ışık yardımıyla iz bırakmak anlamına gelmektedir. Bu alanda ciddi araştırmalara sahip bilindik isimler arasında Aristoteles, İbn-i Heysem ve Leonardo da Vinci yer almaktadır. Ancak fotoğraf makinesinin atası olarak görülen Camera Obscura ile ilk fotoğrafik görüntüyü elde eden kişi Nicephore Niépce’dir. Nicéphore Niepce görüntüyü aktarmak için kurşun-kalay yapımı özel bir plaka kullanmıştır. Bu plaka ışığa duyarlı bir maddeyle kaplıydı ve biraz bulanık olan görüntünün oluşması için bile uzun süre beklemek gerekiyordu. 19. yüzyılda sanayileşmenin ve endüstrileşmenin hızlı gelişimi, fotoğrafın gelişimini de etkilemiştir. Bu gelişme daha kısa sürede görüntülerin fotoğraf kartında elde edilmesini sağlamıştır. Bu durumdan en çok etkilenen alan ise resim sanatı olmuştur. İzlenimciler, fotoğrafın an’ı yakalamasından etkilenmiş hatta fotoğraf ile yakaladıkları farklı kadrâjları, çalışmalarını üretirken referans olarak kullanmışlardır. Kübist sanatçılar ise fotoğrafın seri çekim özelliğinden yola çıkarak analitik çözümlemeler yaparlar. En önemli öğeleri ‘hız’ olan Fütürist sanatçılar fotoğrafın hareketi yakalama özelliğini çalışmalarında kaynak olarak kullanmışlardır. Dadaistler çalışmalarına uygun olarak fotoğraf görsellerinden yararlanmışlardır. Popüler kültür öğelerini içeren görselleri kullanan pop sanatçıları ana malzemesi fotoğraftır. Fotoğrafın nesnel gerçekliğine atıfta bulunurcasına resimler üreten foto-gerçekçilerinde referansında fotoğraf olduğunu görmekteyiz.

Fotoğrafın seçimi, önemli bir ayrıntıdır. Sanatçının kendisi ya da geçmişi ile ilgili bir imgeyi yansıtmayı hikâyeyi daha etkili ve gerçekçi bir boyuta taşımaktadır. Bu bağlamda tezin sonunda sanatçı çalışmaları ve uygulamalar üzerinde durulmuştur. Eski aile fotoğraflarının duygusal atmosferlerinin araştırıldığı bu tezde, uygulama çalışmaları ile bu durum desteklenmeye çalışılmıştır. Eski aile fotoğraflarının duygusal atmosferlerinin etkileri, resmin yüzeyinde de yakalanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Resim, Fotoğraf, Sanat Akımları, Aile, Aile Resimleri

Danışman: Doç. Hüseyin Sönmez, Mersin Üniversitesi Resim Ana Sanat Dalı, Mersin

ABSTRACT

THE PROCESS OF STORING THE PHOTOGRAPHIC EFFECT IN THE FAMILY PICTURE

The word photography consists of the Greek word “photos” meaning light and the Latin Word “graph” meaning leaving a trace. In short, it means leaving a trace by the help of light. Among the well-known names with serious research in this field are Aristotle, Ibn al-Haytham and Leonardo da Vinci. However, Nicéphore Niépce was the first person to get the photographic image with the Camera Obscura, which is known as the ancestor of the camera. Nicéphore Niepce used a special lead-tin plate to transfer the image. This plate was covered with a light-sensitive material, and it took a long time for even forming the slightly blurry image. The rapid development of industrialization and industrialization in the 19th century also affected the development of photography. This development enabled images to be obtained on the photo card in a shorter time. The area that most affected by this situation was the art of painting. Impressionists were impressed by the way of photography capturing the moment, and even used the different frames that they captured with photography as a reference while producing their Works. The Cubist artists, on the other hand, make analytical analyzes based on the serial shooting feature of photography. Futurist artists, whose most important element is 'speed', used the motion capture feature of photography as a source in their works. Dadaists have benefited from photographic images in accordance with their work. The main material of pop artists who use images containing popular cultural elements is photography. We see that photo-realists, who produce pictures as if they refer to the objective reality of photography, have photography as their reference.

The choice of photo is an important detail. The artist's reflection of an image about herself or her past carries the story to more effective and realistic dimension. In this context, at the end of the thesis, studies and practices of artist have been emphasized. In this thesis, in which the emotional atmospheres of old family photographs are investigated, this situation has been tried to be supported by application studies. The effects of the emotional atmosphere of old family photographs were also tried to be captured on the surface of the picture.

Keywords: Painting, Photography, Art Movements, Family, Family Pictures

Advisor: Doç.Hüseyin Sönmez, Mersin University, Department of Visual Art, Mersin

TEŞEKKÜR

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi belirtirim. Bu tez çalışmasında sonuna kadar yardımını ve desteklerini esirgemeyen değerli tez danışmanım Doç. Hüseyin Sönmez'e, baştan beri bana yardımcı olup desteğini esirgemeyen aileme teşekkürü bir borç bilirim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	ii
ONAY	iii
ETİK BEYAN	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1
1. FOTOĞRAFIN İCADI VE RESİM SANATINA YANSIMASI	2
1.1. Fotoğraf Makinesinin Kısa Tarihi	2
1.2. Sanat Akımlarında Fotoğraf	6
1.2.1. Empresyonizm (İzlenimcilik) ve Fotoğraf	9
1.2.2. Kübizm ve Fotoğraf	14
1.2.3. Fütürizm ve Fotoğraf	16
1.2.4. Dada ve Fotoğraf	17
1.2.5. Pop Sanat ve Fotoğraf	19
1.2.6. Foto-gerçekçilik ve Fotoğraf	22
2. AİLE FOTOĞRAFLARININ RESİMSEL DÖNÜŞÜMLERİ	24
2.1. Evliliğin ve Ailenin Tanımı	24
2.2. Aile Resimleri	25
2.2.1. Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Düşünü”	26
2.2.2. Frida Kahlo, “Büyükanne ve Büyükbabam Ebeveynlerim ve Ben”	28
2.2.3. Arshile Gorky, “Sanatçı ve Annesi”	31
2.2.4. Gerhard Richter, “Aile”	32
2.2.5. Nuri İyem, “Babaya İyi Geceler”	34
2.2.6. Neşet Günel, “Yaşantı I”	35
2.2.7. Zhang Xiaogang, “Kan Bağı: Büyük Aile No:9”	36
2.2.8. Nur Koçak, “Aile Albümünden”	38
3. UYGULAMALAR ve DEĞERLENDİRME	39
4. SONUÇ	55
KAYNAKLAR	56

ŞEKİLLER

	Sayfa
Şekil 1. Camera Obscura (Karanlık Oda)örnek kullanım.1	3
Şekil 2. Camera Obscura (Karanlık Oda)örnek kullanım.2	3
Şekil 3. Karanlık Kutu	4
Şekil 4. J.Nicephore Niepce, “Pencereden Le Gras’a bakış”	4
Şekil 5. Louis Daguerre, “Temple Bulvarı”	5
Şekil 6. Eadweard Muybridge, “Hareket Halindeki At”	6
Şekil 7. Theodore Gericault, “Epsom At Yarışları”	6
Şekil 8. Gustave Courbet, “Yıkılanlar”	7
Şekil 9. Sanatçının çalışmasında referans aldığı fotoğraf (Şekil 8 için)	7
Şekil 10. Gustave Courbet, “Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori”	7
Şekil 11. Sanatçının çalışmasında referans aldığı fotoğraf (Şekil 10 için)	7
Şekil 12. E.Delacroix, “Odalık”	8
Şekil 13. Sanatçının çalışmasında referans aldığı fotoğraf (Şekil 12 için)	8
Şekil 14. Henri de Toulouse Lautrec, “Restaurant La Mie”	8
Şekil 15. Sanatçının çalışmasında referans aldığı fotoğraf (Şekil 14 için)	8
Şekil 16. Claude Monet, “İzlenim: Gündoğumu”	9
Şekil 17. Edgar Dales, “Bale Sınıfı”	10
Şekil 18. Edgar Degas, “Banyodan Sonra”	10
Şekil 19. Sanatçının çalışmasında referans aldığı fotoğraf (Şekil 18 için)	10
Şekil 20. Camille Pissarro, “Kırmızı Çatılar, Köyün Bir Köşesi, Kış”	11
Şekil 21. Pierre-Auguste Renoir, “Dance at Moulin de la Galette ”	12
Şekil 22. Paul Cézanne, “Ölüdoğa”	12
Şekil 23. Georges Seurat, “Puslu Bulutlu Hava”	13
Şekil 24. Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”	15
Şekil 25. Georges Braque, “L’Estaque’da Evler”	15
Şekil 26. Giacomo Balla, “Tasmalı Köpeğin Dinamizmi”	16
Şekil 27. Umberto Boccioni, “Bisikletçinin Dinamizmi”	17
Şekil 28. Raoul Hausmann Heartfield, “Sanat Eleştirmeni”	18
Şekil 29. John Heartfield, “Altın Yutup Maden Kusuyor”	19
Şekil 30. Richard Hamilton, “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı”	19
Şekil 31. Andy Warhol, “Campbell çorba kutusu”	20
Şekil 32. Andy Warhol, “Marilyn Monroe”	21
Şekil 33. Andy Warhol, “Mona Lisa”	21
Şekil 34. Malcolm Morley, “Hipodrom”	22
Şekil 35. Richard Estes, “Times Square”	23
Şekil 36. Chuck Close, “Big Self Portrait”	23
Şekil 37. Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Düşünü”	26
Şekil 38. Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Düşünü”, detay	27
Şekil 39. Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Düşünü”, detay	28
Şekil 40. Frida Kahlo, “Büyükbabam ve Ebeveynlerim ve Ben”	29
Şekil 41. Frida Kahlo, “Aile Potresi(bitmemiş)” resmini yaparken	30
Şekil 42. Frida Kahlo, “Aile Potresi(bitmemiş)”	30
Şekil 43. Arshile Gorky, “Sanatçı ve Annesi”	31

	Sayfa
Şekil 44. Arshile Gorky'in 1912'de annesi ile çekilen fotoğrafı	31
Şekil 45. Gerhard Richter, "Aile"	33
Şekil 46. Nuri İyem, "Babaya İyi Geceler"	34
Şekil 47. Neşet Günel, "Yaşantı I"	35
Şekil 48. Zhang Xiaogang, "Kan Bağı: Büyük Aile No:9"	36
Şekil 49. Zhang Xiaogang, "Kan Bağı: Büyük Aile No:9", detay	37
Şekil 50. Frida Kahlo, "İki Frida"	37
Şekil 51. Nur Koçak, "Annem, Babam, Ablam ve Ben II"	38
Şekil 52. Arzu Arslan, "Annemin Gençliği "	40
Şekil 53. Arzu Arslan, "Annemin Gençliği ", çalışmasına ait fotoğraf	40
Şekil 54. Arzu Arslan, "Anne"	41
Şekil 55. Arzu Arslan, "Anne", çalışmasına ait fotoğraf	42
Şekil 56. Arzu Arslan, "Annem ve Renkler"	42
Şekil 57. Arzu Arslan, "Annem ve Renkler", çalışmasına ait fotoğraf	43
Şekil 58. Arzu Arslan, "Anneanne"	43
Şekil 59. Arzu Arslan, "Anneanne", çalışmasına ait fotoğraf	44
Şekil 60. Arzu Arslan, "İsimsiz"	44
Şekil 61. Arzu Arslan, "İsimsiz", çalışmasına ait fotoğraf (Şekil 60)	45
Şekil 62. Arzu Arslan, "İsimsiz"	45
Şekil 63. Arzu Arslan, "İsimsiz", çalışmasına ait fotoğraf (Şekil 62)	45
Şekil 64. Arzu Arslan, "Bilmediğim Biri"	46
Şekil 65. Arzu Arslan, "Bilmediğim Biri", çalışmasına ait fotoğraf	46
Şekil 66. Arzu Arslan, "Leğende Banyo-1"	46
Şekil 67. Arzu Arslan, "Leğende Banyo-1", çalışmasına ait fotoğraf	47
Şekil 68. Arzu Arslan, "Leğen Banyo-2"	47
Şekil 69. Arzu Arslan, "Leğen Banyo-2", çalışmasına ait fotoğraf	48
Şekil 70. Arzu Arslan, "Kahvaltı"	48
Şekil 71. Arzu Arslan, "Kahvaltı", çalışmasına ait fotoğraf	48
Şekil 72. Arzu Arslan, "Tarak"	49
Şekil 73. Arzu Arslan, "Tarak", çalışmasına ait fotoğraf	49
Şekil 74. Arzu Arslan, "Örümcek"	50
Şekil 75. Arzu Arslan, "Örümcek", çalışmasına ait fotoğraf	50
Şekil 76. Arzu Arslan, "Baba ve Çocuk"	51
Şekil 77. Arzu Arslan, "Baba ve Çocuk", çalışmasına ait fotoğraf	51
Şekil 78. Arzu Arslan, "Stüdyo"	52
Şekil 79. Arzu Arslan, "Stüdyo", çalışmasına ait fotoğraf	52
Şekil 80. Arzu Arslan, "İsimsiz"	53
Şekil 81. Arzu Arslan, "İsimsiz", çalışmasına ait fotoğraf(Şekil 80)	53
Şekil 82. Arzu Arslan, "Dedem"	54
Şekil 83. Arzu Arslan, "Biz"	54
Şekil 84. Arzu Arslan, "Biz", çalışmasına ait fotoğraf	54
Şekil 85. Arzu Arslan, "Ailem", 2015	55

GİRİŞ

Gerçeğe benzetme kaygısı, çoğu ressamın yoğun emek ve zamanını aldığı için, sanatçıların işlerini kolaylaştıracak çeşitli icat ve araştırmalar yapılmıştır. Bu bağlamda dikkat çeken ilk araştırmaların İbn-i Heysem ve Leonardo da Vinci ait olduğunu görmekteyiz. Leonorda'nın perspektif için "karanlık oda" ile ilgili araştırmalar yaptığı bilinmektedir. Karanlık oda daha sonra karanlık kutu olarak karşımıza çıkar ve Camera Obscura, yani fotoğraf makinesinin ilk adımları atılır. Gözün işleyişindeki benzerlikten yola çıkarak yapılan bu icat, zamanla teknoloji ve bilimdeki gelişimler ile kusursuz bir hal almıştır. Ressamların uzun sürede büyük emek harcayarak elde edeceği görüntüyü kısa sürede elde eden bu alet, resim sanatının en büyük yardımcısı olmuştur. Fotoğrafın, zaman içerisinde geçirdiği değişim, sanat alanında kullanımı, kendini sanat olarak kabul ettirmesi gibi süreç incelediğinde, her anlamda resim tarihi içerisinde önemli bir yeri olduğunu söyleyebiliriz. Fotoğrafi işlerinde kullanan sanat akımları ve sanatçıların çıkış noktalarında ve işleyişlerinde farklılıklar vardır. Akademik resim anlayışına karşı, farklı arayışların peşine düşen sanatçılardan Monet'in "*İzlenim: Gündoğumu*" isimli tablosu fotoğrafın anı yakalama etkisini anımsatır. Hızlıca, anlık gerçeğin; kusursuz yansıtılması yerine silik, net olamayan ışığı ve renkleri ile öne çıkan bu resim, birçok sanatçıyı etkiler. İzlenimci sanatçılar arasında; Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Paul Cézanne gibi isimler öne çıkmaktadır. İzlenimciler, gerçekçi desen ve akademik kurallardan uzak; aydınlık, parlak renkleri kullanarak, uzaklık ve yakınlık etkilerini renklerle sağlamaya çalışmışlardır. Farklı bir görme ve anlatım biçimi olan kübizmde de sanatçıların en büyük yardımcısı yine fotoğraf olmuştur. Fotoğrafi referans alan bir diğer sanat anlayışı da fütürizmdir. Fütürizmin, en önemli ögesi 'hız' kavramıdır. Hızı ve estetiği ön planda tutan sanatçılar, fotoğrafın anlık sağladığı görüntüden etkilenmişlerdir. Bu bağlamda en büyük yardımcıları yine fotoğraf makinesi olmuştur. Fütürist sanatçılar, üst üste, devinim ve hızı gösteren fotoğraflar çekip bu fotoğraflardan yola çıkarak resimlerini oluşturmuşlardır. Boya yerine fotoğrafı kullanan Dadaizm, bu tavrıyla en radikal akımdır. Dadaistler, her şeye karşı bir duruş sergilemişler, hazır nesneleri sanata dâhil ederek yaşam ile sanat arasındaki sınırları yıkmak istemişlerdir. Resimlerini oluştururken kolaj, fotomontaj ve boya dışı farklı malzemeleri kullanmışlar, böylece geleneksel anlamdaki resim sanatı kalıplarının dışına çıkmışlardır. Popüler kültür öğelerini eleştirmek amacıyla ortaya çıkan pop art, yaşam ile sanat arasındaki bağı yakınlaştırmak ister. Bunun için sanatçılar; fotoğraftan, dergilerden, çizgi romanlardan, afişlerden, ünlü portrelerinden kolaj ve baskı tekniklerinden yararlanmışlardır. 1960'larda Amerika'da ortaya çıkmış olan foto- gerçekçi sanatçılar, fotoğrafın gerçekliğini birebir taklit ederek, adeta fotoğrafların röprodüksiyonlarını resmetmişlerdir. Bu bir nevi fotoğraf ile bir yarış içerisinde olma halidir. Bütün bu bağlamlardan dolayı fotoğraf, İzlenimcilik, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Pop Art, Foto- gerçekçilik gibi öncü akımların sıkça kullandığı bir materyaldir diyebiliriz.

Bu araştırmanın diğer başlığını da aile resimleri oluşturmaktadır. Toplumun en küçük birimi olan; anne, baba ve çocukta meydana gelen aile kavramı, farklılıklar gösterse de benzer olgularda

birleşirler. Bu benzer olgular için ailenin; kucaklayıcı, sahiplenici ve sevgi dolu olması gibi özellikleri sıralayabiliriz. Aile kavramının ilk ne zaman ortaya çıktığı ile ilgili net bir bilgi olmasa da, insanların toplu halde yaşama dâhil olması ile başladığını söyleyebiliriz. Toplumun oluşmasında en önemli birim olan aile, kendi bulunduğu topluluğa göre şekil almıştır. Topluluklar yaşam şartlarından etkilenmiş, buna göre adetler oluşmuştur. Farklı kültürel adetlere rağmen, toplumların aile oluşumundaki ortak noktaları evliliklerdir. Değişik düşün törenleri olsa da her toplum evlilikle bir tören ve sözleşme ile aileyi oluştururlar. Bağlılık yeminleri, evlilikler zamanla hukuki boyutta kazanmıştır.

Erken dönemlerde yaşam koşulları ve dini etkiler kadını eve, erkeği dışarıya bağlı kılmıştır. Bu durum ataerkil bir yapıyı oluşturmuştur. Erkeğin baskın olduğu bu yapı, kapitalizm ile kadının iş hayatına girmesiyle, kısmi farklılıklar gösterse de, temelde bu yapı, birçok toplumda hala baskın durumdadır. Süreç içerisinde toplumda meydana gelen değişimler, kişilerin yaşam şeklini etkiler, bireyleri değişime yöneltir. Geleneksel aile yapısı yaşama şekli, kapitalizm ile birlikte daha da küçülmüş ve çekirdek aileye dönüşmüştür. Aile kavramı başlarda anne, baba ve çocuklar şeklinde kodlanırken, değişen dünya değerleri ile tek çocuk, hatta çocuksuz ailelere dönüşmüştür.

Aile konulu resimler incelediğinde, Hollandalı Sanatçı Jan Van Eyck tarafında yapılan *“Arnolfini’nin Düşünü”* evlilik kültürünü yansıtmaları bakımından da sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan tezde ilk olarak incelenen resim olmuştur. Sonrasında Frida Kahlo’ya ait *“Büyükanem ve Büyükbabam Ebeveynlerim ve Ben”*, Arshile Gorky *“Sanatçı ve Annesi”*, Gerhard Richter *“Aile”*, Nuri İyem *“Babaya İyi Geceler”*, Neşet Günel *“Yaşantı I”*, Zhang Xiaogang *“Kan Bağı: Büyük Aile No:9”*, Nur Koçak *“Aile Albümünden”* resimleri tez ile bağlantılı görülerek incelenmiştir. Sanatçıların aile konusunda yaptıkları resimlerin ortak yanları ve farklıları nedensellik bağlamında araştırılmıştır.

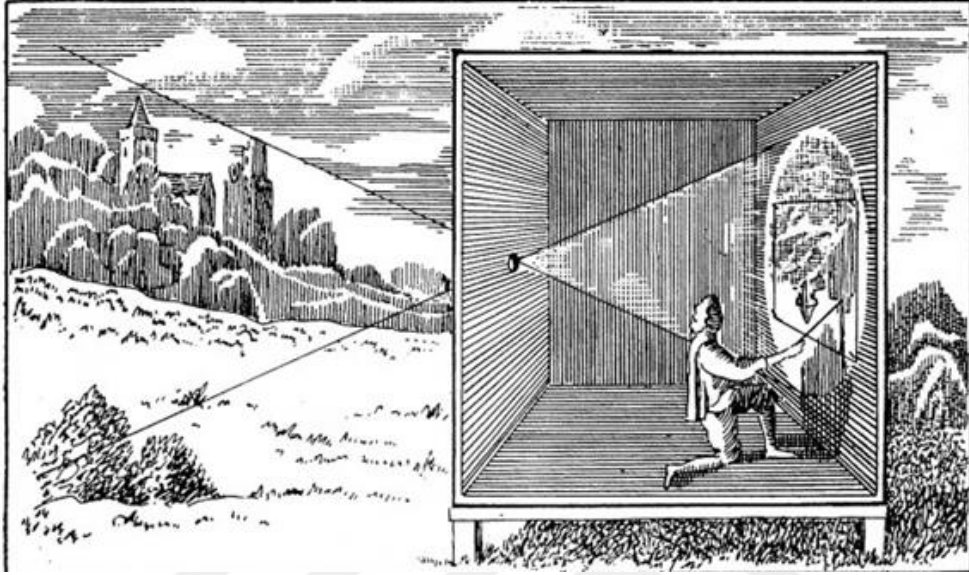
Bu araştırmada fotoğrafın icadıyla birlikte resim sanatındaki değişimlerden söz edilerek fotoğraf ve resim ilişkisi araştırılmış, aile fotoğraflarının resimsel dönüşümleri incelenmiştir. Araştırma kapsamında fotoğraf görüntüsünden üretilen çalışmalar üzerinde durulmuş, bu kapsamda üretilen resimler incelenmiş, uygulamalar bölümünde konuyla ilgili yapılan resimlerin analizleriyle araştırma tamamlanmıştır.

1. FOTOĞRAFIN İCADI VE RESİM SANATINA YANSIMASI

1.1. Fotoğraf Makinesinin Kısa Tarihi

Fotoğraf makinesinin tarihine bakıldığında birçok bilim insanının bu alanda araştırmalar yaptığı görülmektedir. Aristoteles’in, İbn-i Heysem ve Leonardo da Vinci’nin fotoğrafın gelişimsel sürecine önemli katkıları olmuştur. Fotoğraf makinesinin atası olarak görülen Camera Obscura (Karanlık Oda)’yı basitçe tanımlarsak; karanlık bir odanın sadece bir yüzeyinde açılan küçük bir delikten yansıyan görüntünün içeriye, deliğin tam karşısındaki duvara ters bir şekilde yansımasıdır.

Camera Obscura aslında bir makine değil bir düzenek ve bir tekniktir. Bu tekniğin amacı görüntünün yüzeye kolay bir şekilde yansıtılması ve bu yüzeydeki görüntünün kopya edilebilmesidir. Küçük bir delikten yansıyan ışık sayesinde görüntü perspektif oranlarına sadık kalarak ters bir şekilde yansır. İnsan gözünün çalışma prensibini örnek alan, bu basit projeksiyon odalarının, ressamların işini kolaylaştıran bir buluş olduğu söylenebilir.

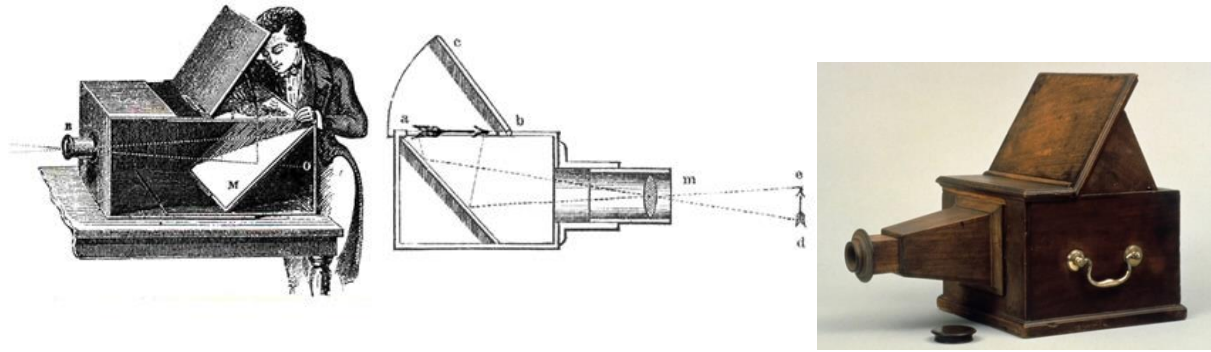


Şekil 1. Camera Obscura (Karanlık Oda)örnek kullanım.1



Şekil 2. Camera Obscura (Karanlık Oda) örnek kullanım.2

Bu karanlık odalar, zaman içerisinde küçük taşınabilir kutulara dönüşmüştür. Bu kutuların bir ucuna mercek, diğer ucuna da buzlu cam konularak görüntülerin kutunun dışında da görüle bilmesi sağlanmıştır. Fotoğraf makinesine benzeyen bu taşınabilir karanlık kutular, ilk olarak 1685'te Johann Zahn (1641-1707) tarafından tasarlanmış ve karanlık odalara nazaran çok daha pratiktirler. Karanlık kutuların düzenekleri yaklaşık yüz elli yıl sonra ilk fotoğraf denemeleri için kullanılmıştır.



Şekil 3. Karanlık Kutu

Fotoğraf makinesinin atası olarak görülen Camera Obscura sayesinde 1826 yılında görüntüleri bir yüzey üzerine sabitlemeyi ilk başaran kişi Nicéphore Niépce'dir.

Nicéphore Niepce, ilk fotoğrafik imgeyi, evinin penceresinden Camera obscura ile 8 saatlik bir pozlama sonunda, 1826 yılında gerçekleştirmiştir. Nicéphore Niepce görüntüyü aktarmada kurşun-kalay yapımı özel bir plaka kullanmıştır. Bu plaka ışığa duyarlı bir maddeyle kaplıydı ve biraz bulanık olan görüntünün oluşması için 8 saat beklemek gerekiyordu. Bu bekleme süresinden dolayı, ilk fotoğraf denemeleri manzaralar olmuştur.



Şekil 4. J.Nicéphore Niepce, "Pencereden Le Gras'a bakış" 1826. Tarihteki İlk Fotoğraf.

Nicéphore Niepce, gibi bu alanda araştırmalar yapan diğer bir isim ise Louis Daguerre'dır. Bu iki isim tanışıp ortak çalışmaya karar vererek, 1829'da bir ortaklık anlaşması imzalamışlardır. Nicéphore Niépce, 1833'te ölünce Daguerre bu alandaki çalışmalarını yalnız sürdürür.

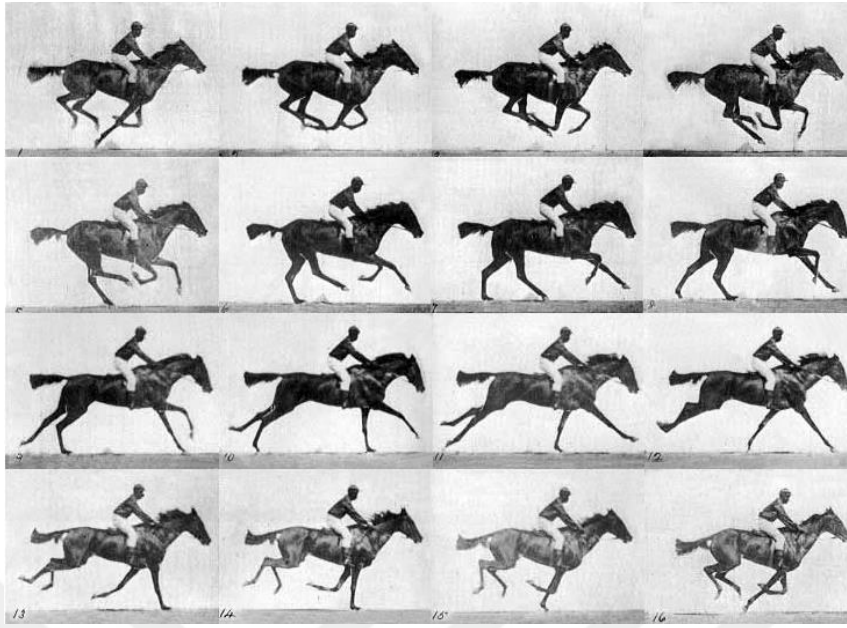
Daguerre sonraki süreçte çeşitli kimyasallar kullanarak denemeler yapmaya devam etmiş, pozitif görüntü elde etmeyi başarmış ve kullandığı yönteme de kendi adını vermiştir.



Şekil 5. Louis Daguerre, “*Temple Bulvarı*” 1838.

Louis Daguerre, 1838 yılında içerisinde insan figürü de olan Paris’te Temple Bulvarının fotoğrafını çekerek bir ilke imza atmıştır. Artık ışık bir yüzeye daha kısa sürede ve net olarak kaydedilmiştir. Louis Daguerre bu buluşuna ‘Daguerrotype’ adını vermiş, Fransız Bilimler Akademisi toplantısında bu buluş duyurulmuştur. Buluşun patent haklarının 1939’da satın alınması, teknolojideki yeni gelişmeler Daugerreotype’nin, daha kısa sürede görüntü elde etmesini sağlamıştır. Daugerreotype ile oluşan fotoğraflar çoğaltılamıyor, bu teknikle tek bir pozitif fotoğraf elde edile biliniyordu. Negatif kullanılan bir teknik değildi. Negatif fotoğraf, elde ederek fotoğrafın çoğaltılması tekniğini ilk bulan kişi ise William Henry Fox Talbot’dur. Talbot 1841’de kalotip yöntemini bularak birden çok fotoğraf basmayı başarmıştır.

Fotoğraflar o dönemlerde genellikle bir stüdyoda çekilirdi, hatta uzun pozlamalardan dolayı kişinin sabit durması için aparatlar kullanılırdı. Çünkü en küçük bir hareket fotoğraf netliğini olumsuz etkilerdi. 1870’lere kadar fotoğrafta hız ya da hareketin kaydı yapılamamıştır. 1872 ve 1878 yılları arasında Eadweard Muybridge birden fazla fotoğraf makinesi kullanarak hızın ve hareketin fotoğraflarını çekmeyi başarmıştır. Muybridge, birden fazla fotoğraf makinesi ile farklı açılardan yarış atlarının fotoğraflarını çekerek, dörtlüye giden bir atın fotoğraflarını yan yana getirmiştir. Muybridge’nin yaptığı fotoğrafik denemelerde, bir atın koşarken dört ayağı birden yerden kesilmediğini, atın en az bir ayağının yere değdiğini görmekteyiz. Böylelikle fotoğraf makinesinin henüz olmadığı 1821 yılında Theodore Gericault tarafında yapılan “*Epsom At Yarışları*” isimli yağlı boya tablosunun, bir göz yanılgısı ile yapıldığını söyleyebiliriz. Bu açıdan da fotoğraf makinesi resim sanatında da oluşan yanılgıları da gidermiştir.



Şekil 6. Eadweard Muybridge, "Hareket Halindeki At" 1878.



Şekil 7. Theodore Gericault "Epsom At Yarışları" 1821.
Tuval üzerine yağlı boya. 91 x 122 cm.

1.2. Sanat Akımlarında Fotoğraf

Fotoğrafın, resim sanatına sağladığı teknik katkı süreç içerisinde giderek artmıştır. Fotoğraf makinesi, resmin kendi dilini bulmasında önemli bir etken olmuştur. Ressamlar başlarda fotoğrafı sadece teknik, yardımcı bir tür bellek olarak kullanmışlardır. Örnek olarak Realizm akımının öncüsü Gustave Courbet verilebilir. Sanatçı "Yıkılanlar" ve "Sanatçının

Atölyesi: Gerçek Bir Alegori” isimli resimlerindeki figürlerini oluştururken, modellerden çekilen fotoğraflardan faydalanmıştır.



Şekil 8. Gustave Courbet, “Yıkılanlar” 1853. Tuval üzerine yağlı boya. 227 x 193 cm.



Şekil 9. Sanatçının çalışmasında referans aldığı fotoğraf (Şekil 8 için)



Şekil 10. Gustave Courbet, “Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori” 1855. Tuval üzerine yağlı boya. 359 x 598 cm.



Şekil 11. Sanatçının çalışmasında referans aldığı fotoğraf (Şekil 10 için)

E. Delacroix, da Courbet, gibi fotoğrafı teknik bir yardımcı olarak kullanmıştır. E. Delacroix, “*Odalık*” (Şekil 12) isimli çalışmasındaki figürü oluştururken bir model fotoğrafından yararlansa da modele bağlı kalmadan gerçekçi bir tavır yerine renkleriyle öne çıkan bir resim yapmıştır. Ressam Henri T. Lautrec ve birçok sanatçının fotoğraflar temin ederek arşiv oluşturdıkları bilinmektedir. Henri T. Lautrec bu albümlerden yararlanarak kompozisyon ve afiş çalışmalarını oluşturmuştur.

Camera Obscura, perspektif ve eskiz çizimlerinde yardımcı bir araç iken, süreç içerisinde yüzeye kusursuz gerçeklikte görseller aktarabilen alete dönüşmüştür.



Şekil 12. E.Delacroix, “Odalık” 1857.



Şekil 13. Sanatçının çalışmasında referans aldığı fotoğraf (Şekil 12 için)



Şekil 14. Henri de Toulouse Lautrec , “Restaurant La Mie” 1891.
Tuval üzerine yağlı boya. 53,5 x 68 cm.



Şekil 15. Sanatçının çalışmasında referans aldığı fotoğraf (Şekil 14 için)

Fotoğrafın hızlı gelişimi ile gerçeği kusursuz kısa sürede verme yetisi, özellikle gerçekçi çalışan ressamlar için, zaman zaman adeta rekabete dönüşmüştür. Bu durumla ilgili Jonh Berger, şunları söylemektedir.

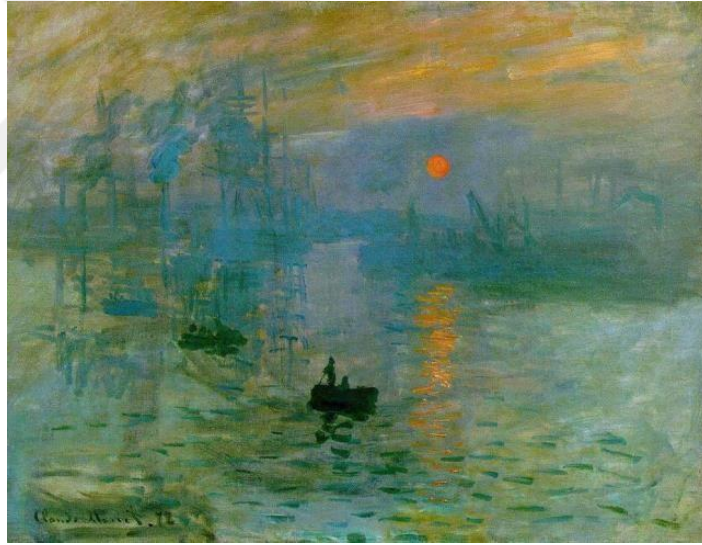
Herhangi birine ait olan eski bir fotoğraf bize kendini tanıtamaz. Fotoğrafın getirdiği tanıklık, her şeyi gözleriyle gören birinin tanıklığından daha az belirsizdir. Bu durumda fotoğraf resmin değil belleğin işini yapmakta fakat yine de resimle kıyaslanmaktadır. Bunun açıklaması resmin sadece gerçeğe benzerlik üzerine çalışan bir sanata indirgeyerek yapılabilir. Her ikisinin de iki boyutlu zemin üzerinde doğadan alınmış imgelerin olması fotoğrafla resmi eşit göstermek için bir başlangıç açıklaması olabilir ancak asıl amaç fotoğrafın bu kulvarda yarışa sokulma isteği olabilir (Berger,1986, s:76).

Sanatçılar, fotoğrafın resmin sağladığı estetik betimleme yetisine sahip olamayacağı görüşünü savunurlarken, fotoğraftan faydalanmaya da devam etmişlerdir.

1.2.1. Empresyonizm (İzlenimcilik) ve Fotoğraf

Akademik resim anlayışına karşı arayışların sonucunda 1860'lı yıllarda Fransa'da ortaya çıkan izlenimcilik akımının isim babası Monet'in "*İzlenim: Gündoğumu*" isimli tablosudur. "Fransa'daki Le Havre Limanı'nı konu alan 'İzlenim Gündoğumu', alışıldık anlamda bir manzara olmadığı için Monet tarafından 'İzlenim' olarak adlandırılmış, böylece İzlenimcilik akımına ismini kazandırmıştır"(Antmen, 2010:20).

Akademik resim anlayışına hâkim olan kusursuz yüzey, yerini fırça darbelerinin keskin geçişlerine bırakmıştır. "Empresyonistler, boyayı belirgin ve parlak renklerle uyguluyor, kesik fırça darbeleri kullanıyorlardı. Eserlerde işledikleri temalar da teknikleri kadar yenilikçiydi" (Farthing, 2012:316).



Şekil 16. Claude Monet "*İzlenim: Gündoğumu*" 1872. Tuval üzerine yağlı boya. 48 x 63 cm.

İzlenimciler gerçekçi desen ve akademik kurallardan uzak; aydınlık, parlak renkleri kullanarak, uzaklığı ve yakınlığı renklerle sağlamışlardır. Görünen dünyayı olduğu gibi yansıtmak yerine, kendi izlenimlerini renk ve ışık etkisinin onlarda bıraktığı etkiyi aktarmışlardır. "İzlenimci ressamlar fotoğrafın icadından etkilenmiş, fotoğrafı yeni resimsel araştırmalara kaynaklık edebilecek bir araç olarak görmüşlerdir"(Antmen,2010:23). "Fotoğrafçılar, hareket ederken bulanıklaşan figürleri göstermek için el kamerası kullanıyordu. Resimler, bazen boş ön planları ve tarlaları gösteren rastgele kompozisyonlara sahipti ve Empresyonist sanatçılar eserlerini bu tür bir anı yakalayabilecek şekilde büyük bir dikkatle

tasarlıyorlardı”(Farthing,2012:317). Empresyonistler, fotoğrafın nesneler üzerinde değişen ışığı yakalama olanağından yararlanarak, aynı manzaranın veya nesnenin gün içerisindeki, farklı zaman diliminde yansıyan ışığı resimlerinde aktarmaya çalışmışlardır.

İzlenimci ressamlardan “Edgar Degas’ın (1834-1917) balerinleri betimlediği resmi (Şekil 17) Eadweard Muybridge’in (1830-1904) hayvanları ve insanları nasıl hareket ettiğini gösteren fotoğraflardan etkilenecek yapılmıştır” (Farthing,2012:317). Degas’a ait birçok çalışmada fotoğrafın etkisini görmekteyiz. Anlık bir fotoğraf karesindeki figürü uyguladığı resmi “*Banyodan Sonra*” (Şekil 18) isimli çalışması da örnek olarak verilebilir.



Şekil 17. Edgar Degas, “*Bale Sınıfı*” 1874. Tuval üzerine yağlı boya. 75 x 85 cm.

Edgar Degas, fotoğrafın anlık, görüntülerinden yola çıkarak çalışmalar üretmiş. Ancak bunu resmederken fotoğrafın yapamayacağı renk ve biçimde bir dil yaratmaya çalışmıştır.



Şekil 18. Edgar Degas “*Banyodan Sonra*,” 1896.



Şekil 19. Sanatçının çalışmasında referans aldığı fotoğraf (Şekil 18 için)

İzlenimci olarak öne çıkan sanatçılar arasında Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro, Pierre- Auguste Renoir, Paul Cézanne zaman zaman bir araya gelerek sanat hakkında fikirler paylaşmışlardır. Bu sanatçılar, “Ortak kaygılar gütmelerine rağmen izlenimciler, mevcut Empresyonist ilkelere sıkı sıkıya bağlı değillerdir. Manet, modern konuları ele alması ve her an değişen ışığın yarattığı görsel efektleri yakalamaya hayatını adanmış olması nedeniyle tipik ve örnek bir izlenimci olarak görülüyordu”(Farthing,2012:318).



Şekil 20. Camille Pissarro, “Kırmızı Çatılar, köyün bir köşesi, Kış” 1877. Tuval üzerine yağlı boya.
54.5 x 65.5 cm.

Degas, diğer izlenimcilerden farklı olarak kompozisyonlarını genelde atölyede gerçekleştirmiştir. Balerinleri konu olarak aldığı resimlerinde de olduğu gibi, fotoğrafın sağladığı olanaklardan yararlanmışır. Camille Pissarro ise, resimlerinde şehirden görüntüler yerine kırsal alanı betimlemiştir. “Kırmızı Çatılar, köyün bir köşesi, Kış” (Şekil 20) isimli tablosunda evine yakın bir alanı tasvir eden sanatçı, kullandığı canlı renklerle, turuncu ve toprak renk tonlarıyla uyumlu bir kompozisyon yakalamıştır. Bu uyumu ışığın anlık hallerini küçük fırça vuruşlarıyla yakalayarak izlenim etkisini oluşturmuştur. Diğer bir önemli izlenimci ressam Pierre- Auguste Renoir, izlenimcilik akımında hâkim olan peyzaj görüntülerine, günlük yaşamdan insan manzaralarını da ekler. Sanatçı, “Dance at Moulin de la Galette” isimli tablosunda açık havada eğlenen insanları izlenimci fırça darbeleriyle betimler. Gombrich sanatçının resmi için, “O, parlak renklerin canlı çeşitliliğini çağrıştırmak ve kalabalığın burgacı üstünde güneşin etkisini incelemek istiyor”(Gombrich,1972: 414) der.

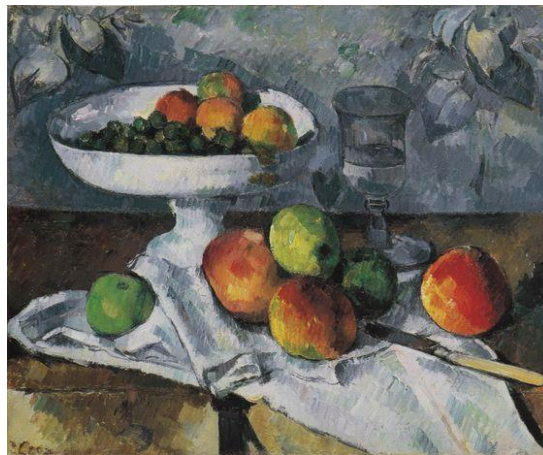
Renoir çalışmalarında hareketi titrek fırça darbeleriyle verirken, canlı renkleri tercih etmiştir. Bu resimde (Şekli 21), beyaz bir ışıqla gün ışığı yansımalarını vermiştir. Resimde çerçeve dışına çıkmış figürleri görmekteyiz. Bu kadraj, tıpkı bir fotoğraf karesinden alınmış gibidir. Resim açık bir kompozisyona sahiptir.



Şekil 21. Pierre- Auguste Renoir, “*Dance at Moulin de la Galette*” 1876.
Tuval üzerine yağlı boya. 1.3 x 1.73 cm.

Pierre- Auguste Renoir ve Claude Monet su ve ışık konusu üzerinde çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmalar sonunda, gölgelerin siyah olmadığını ve nesnelerin ışığın etkisiyle farklı tonlara büründüğünü fark etmişlerdir. Bu bağlamda çalışmalarını üretirken ışık ve gölge ile kaynaşan renklerin tonları ile oynamışlardır.

Bir diğer izlenimci ressam Paul Cézanne resimlerini oluştururken denge ve uyumu ön planda tutmuş, insan anatomisinde de deformasyonlar yapmıştır.

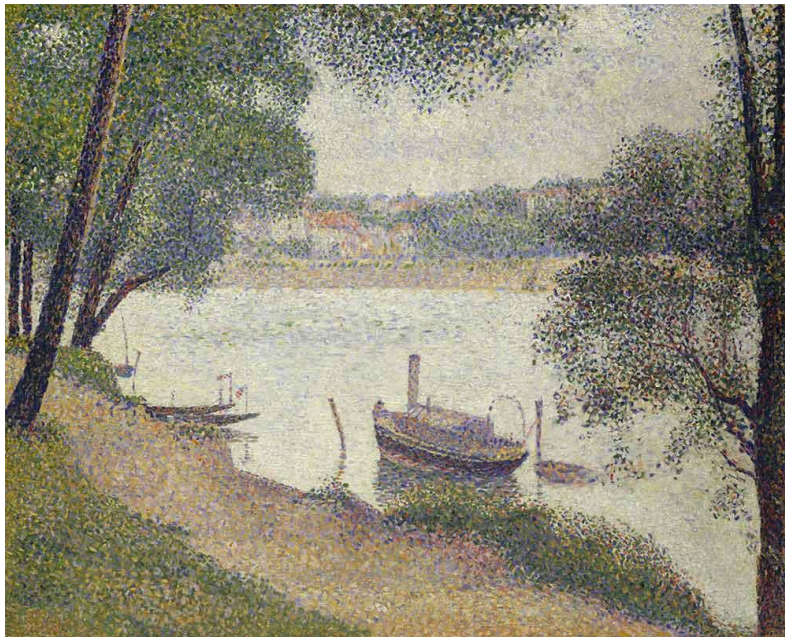


Şekil 22. Paul Cézanne, “*Ölüdoğa*” 1879-1882.
Tuval üzerine yağlı boya. 46 x 55 cm.

Doğayı çözümlerken de geometrik parçalanmalar yapan sanatçı modern sanatın babası olarak görülmüştür. “Ölüdoğa” isimli resmi için Gombrich şunları söyler:

Bir elma gibi, parlak renklerle yuvarlak bir küre, onun için, zekâ keskinliğini ve hayal gücünü sınavacağı ülküsel bir motifti. Çizimde dengeyi aradı. İşte bu yüzden tabağı, bir boşluğu dolduracak biçimde sola doğru çekmiştir. Masada yer alan bütün biçimlerin ilişkileri göstermek için masayı da eğiklemiştir. Bu örnek belki de Cézanne’ın niçin modern sanatın babası olduğunu gösteriyor (Gombrich, 1972: 432).

Cézanne’ın amacı doğayı bozmak değildi. Ancak resimlerinde istediği etki ve uyumu yakalamak için geometrik deformasyonda da sakınca görmedi. Cézanne farklı bu bakış açısı ile birçok sanatçıyı da etkilemiştir. Onlardan biri de Georges Seurat’ı örnek gösterebiliriz. İzlenimcilerden etkilenen sanatçı, Cézanne’ın geometrik şekilleri ve kompozisyonlarından yola çıkarak, matematik denklemini andıran resimler yapar. Mozaik bir görüntüyü andıran resimler yapan sanatçı, nerdeyse aynı büyüklükten oluşmuş noktalardan resimler üretmiştir. Bir izlenim gibi duran bu resimler Noktacılık (Pointillism) akımının doğmasına da neden olmuştur. Teknik bilgi ve dikkat gerektiren bu resimler, adeta bir fotoğrafın piksel hali gibidirler. Bu resimler, İzlenimcilerin anlık, hızlı, çabucak oluşturulmuş görüntülerinin dışında titiz ön çalışma ve uzun bir uğraş gerektiren resimlerdir. Sanatçının “*Puslu Bulutlu Hava*” isimli (Şekil 23) tablosunu bu bağlamda örnek verebiliriz.



Şekil 23. Georges Seurat, “*Puslu Bulutlu Hava*” 1888.
Tuval üzerine yağlı boya. 66 x 71 cm.

Fotoğrafın icadı izlenimcilik akımını doğrudan etkilemiştir. İzlenimcilerin amaçları ile ilgili Gombrich şunları söyler:

“İzlenimci bir tabloyu değerlendirebilmek için birkaç adım gerilemek gerektiğini ve bu bilmeceli lekelerin biçim kazanıp canlandırdıklarını görme mucizesindeki hazzı seyirciye anlatabilmek için epeyi zaman gerekti. Hem bu mucizenin, hem de görsel deneyimin, ressamdan seyirciye aktarılması, izlenimciliğin gerçek amacıydı ”(Gombrich,1972:415).

1.2.2. Kübizim ve Fotoğraf

Yeni bir resimsel dil ve görme biçimi olan kübizim, klasik perspektifi ret ederek, objeleri analitik bir bakış açısıyla ele almaktadır. Sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire kübizim ile ilgili olarak şunları söyler: “kübizim, öyle zannedildiği gibi her şeyi küp küp resmetmek sanatı değildir” (Antmen,2010:45) der. Bu akımla ilgili Ahu Antmen ise şunları söylemektedir:

20.yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir. Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılsaması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eşzamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiştir; 19.yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır (Antmen, 2010: 46).

Kübik sanatçılar nesneleri çözümlerken geometrik şekillerden faydalanmışlardır. İç içe geçmiş ve parçalı formlar, akımın en belirgin özelliğidir. Bu durum resmin dilinde âdeta yeni bir zaman ve mekân oluşturma çabasıdır. Kübizim akımının en önemli eseri hiç kuşkusuz, Pablo Picasso’ya ait “*Avignonlu Kızlar*” dır. Bu resmin önemini Ahu Antmen şu sözleriyle açıklar:

Avignonlu kızlar’ın devrim yaratma özelliği, üç boyutlu nesneleri iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır: Resimde açıkça görülebileceği gibi oldukça kaba ve şematize bir biçimde reddedilmiş figürler, aynı anda hem cepheden, hem profilden görünmekte, izleyiciye aynı figürü farklı açılardan kavrayabilmek olanağı vermektedir. Rönesans’tan itibaren tek odaklı perspektif anlayışına alışık olan gözlere yeni bir görme biçimi öneren bu görsel tavır, modern sanatta “Avignonlu Kızlar”a atfedilen önemi açıklar(Antmen, 2010: 47).

Bu akımın önemli isimlerinden biride hiç kuşkusuz Cézanne’dır. “Cézanne’ın doğadaki nesneleri, geometrik, koniler, küreler ve silindirler gibi resim yüzeyine yansıtması Picasso ve Braque’ı

derinden etkilemiş, Kübizmin şekillenmesinde etkili olmuştur. Georges Braque'ye ait "*L'Estaque'da Evler*" isimli tablo ilk kübik tablolardandır. Braque ve Picasso'ya ait kübik resimler, "yalnızca kameranın veya gözün resmi nasıl gördüğünü değil aynı zamanda zihninin bu resimleri nasıl işlediğini anlamak için de geliştirilen deneysel çalışmalardı" (Farthing, 2012:389).



Şekil 24. Pablo Picasso, "*Avignonlu Kızlar*" 1907. Tuval üzerine yağlı boya. 243.9 x 233.7 cm.



Şekil 25. Georges Braque, "*L'Estaque'da Evler*" 1908. Tuval üzerine yağlı boya. 60 x 73 cm.

Kübizmde öne çıkan ardışık parçalı görüntüler, kronofotoğraflarını andırır. Kronofotoğrafları bizi Eadweard Muybridge'in atlarına götürür. Gözün göremediği hareket evrelerini

fotoğraflayan Muybridge'in, hareketin anlık hallerini, seri bir şekilde fotoğraflaması ve bunları bir araya getirmesi ile oluşturduğu görsel bütünlük, kübik resimleri de etkilemiştir. Fotoğrafın seri çekim özelliğinden yola çıkarak oluşturulan kübik resimler, bu akımın teknik anlamda da fotoğraftan yararlandığını göstermektedir. Sonuç olarak Kübistlerin, bilinçli biçim bozmalarında, fotomontaj, kolaj gibi teknikleri yüzey üzerine uygulamalarında fotoğraflardan yararlandıklarını görmekteyiz.

1.2.3. Fütürizm ve Fotoğraf

Fütürizm, heykel, şiir, roman, müzik, fotoğraf, film ve mimarlık sanatlarını da kapsayan geniş bir akımdır. En önemli öğeleri 'hız' kavramıdır. Hareket ve dinamizme görsel bir dil oluşturma çabasında en büyük yardımcıları fotoğraf makinesi olmuştur. Fütürist sanatçılar aynı kare içinde hareket halinde gibi duran, üst üste, devinim ve hızı ortaya koyan fotoğraflar çekmişlerdir.



Şekil 26. Giacomo Balla, "*Tasmalı Köpeğin Dinamizmi*" 1912. Tuval üzerine yağlı boya. 89.9 x 109.9 cm.

Fütürist sanatçı Giacomo Balla, kronofotoğraf tekniğini sayesinde, hareketi ve hızı çalışmalarında gösterebilmiştir. Fütürizmin önemli sanatçılarından biri olan Umberto Boccioni ise resimlerinde, enerji, hareket ses titreşimleri gibi etkileri aynı yüzey üzerinde yan yana, üst üste renk ve biçimleriyle gerçekleştirmiştir. Giacomo Balla, "*Tasmalı Köpeğin Dinamizmi*" (Şekil 26) adlı resmini oluştururken fotoğraftan faydalandığı bilinmektedir. "*Bisikletçinin Dinamizmi*" isimli resminde insan bedeni ile futbolcu eskizleri yer almaktadır. "Resimdeki form ilk başta soyut gibi görünüyordu; erkek figürünün ve bisikletin şekli ayırt edilebiliyordu ve Boccioni,

sadece hızı değil sürekliliği olan fiziksel reaksiyon sürecini de yakalayıp tuvale aktarmaya çalışmıştı” (Farthing, 2012:398).



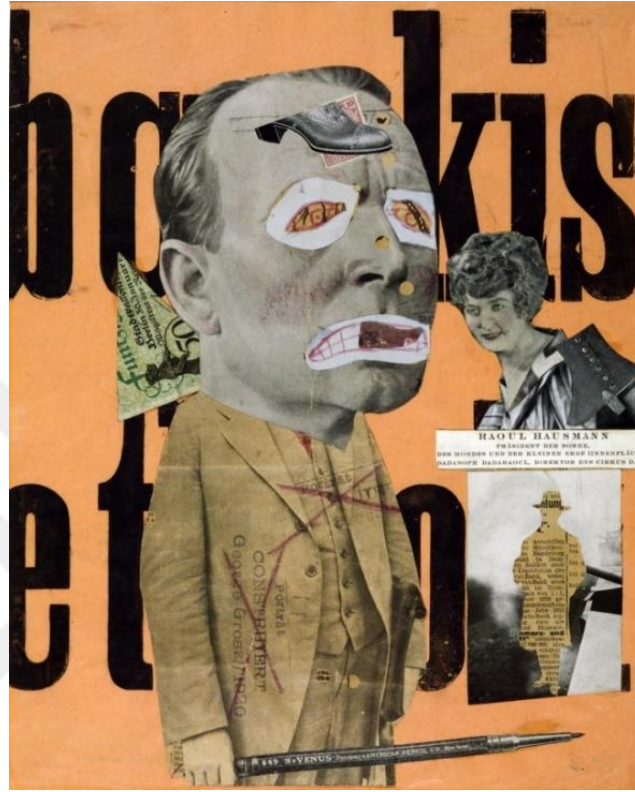
Şekil 27. Umberto Boccioni, “*Bisikletçinin Dinamizmi*” 1913. Tuval üzerine yağlı boya. 70 x 96 cm.

Gelecek düşü olan Fütüristler için hız, hareket, dinamizmin yakalanması için gözün yetersiz kaldığı anlarda fotoğraf onlar için yardımcı elemandır. Nesnelerin hareket anındaki görüntülerini resmetmeye çalışan sanatçılar, hızın resmini yapmaya çalışmışlardır. Üst üste binen hareket anının görüntüleri bizi yine kronofotografi yöntemine götürmektedir. Bu bakımdan Fütüristlerin en büyük yardımcı araçlarının fotoğraf olduğunu söyleyebiliriz.

1.2.4.Dada ve Fotoğraf

Dada hareketi, 1916 yılında Hugo Ball önderliğinde, bir grup sanatçının Birinci Dünya savaşının yıkıcı etkisine karşı durmak için bir araya gelmesiyle başlar. Dünyanın bölünmesine karşı uluslararası bir dayanışmaya giren sanatçılar, tüm kuralları çiğneyerek kuralsız özgür bir alan çizerler. Farklı kaygılarla oluşan bu akımın, manifestosunda geçen sözler şunlardır: “Yeterince Kübist ve Fütürist akademilerimiz var! Zaten bunlar biçimsel düşünce laboratuvarlarından başka bir şey değil” (Antmen, 2010: 123)dir. Dadaistler, hazır nesneleri sanata dâhil ederek yaşam ile sanat arasındaki sınırları kaldırmak istemişlerdir. “Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulamaksızın kabul gören boş değerleri yadsımak arzusunda olan Dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek adına rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere, yöntemlere ağırlık vermişlerdir” (Antmen, 2010: 123). Sanatçılar, disiplinler arası bir tutumla kolaj, fotomontaj ve boya dışı farklı

malzemeleri kullanarak geleneksel anlamdaki resim sanatını kalıplarının dışına çıkmak istemişlerdir. Dadaistler, başyapıtları tiye alırcasına resimlerin üzerlerine yazılar, karalamalar, fotoğraflar, fotomontajlar eklerler.



Şekil 28. Raoul Hausmann Heartfield, “*Sanat Eleştirmeni*”
1919. Kağıt üzerine Fotokolaj. 32 x 23.5cm

Raoul Hausmann’a ait “*Sanat Eleştirmeni*” isimli eserde sanatçı “Görüşlerinin parayla satın alınabileceğini ya da en azından etkilenebileceğini ima ederek gazetecilere laf atmış ve bunu göstermek için sanat eleştirmenlerinin boynuna bir banknot parçası iliştiirmişti” (Farthing, 2012: 412). Merkezdeki figürün gözlerindeki siyah çizgiler ile güvenilmez değişken görüşleri olduğunu vurgulayan sanatçı, ağız ve gözleri çocuksu bir çizimle aslında kişinin birçok şeyi görmezden geldiğini söylemek istemiştir. İçi gazete yazıları ile doldurulan siluet figür ve birçok fotoğrafın yer aldığı detaylar, Dadaistlerin fotoğrafı en yalın haliyle nasıl kullandıklarını gösteren iyi bir örnektir. Bu tarz örnek eserlerden farklı olarak John Heartfield, Birinci dünya savaşının önemli ismini eleştirdiği sanat çalışması “*Altın Yutup Maden Kusuyor*”, (Şekil 29) çalışmasında fotoğraflarla adeta yeni bir fotoğraf görüntüsü elde etmiştir. Sanatçı politik söylemini aktarmada fotomontaj tekniğini kullanmıştır. Fotomontaj tekniği, Dada’nın provokatif betimlemeleri için en önemli araçlarından biri olmuştur.



Şekil 29. John Heartfield, “*Altın Yutup Maden Kusuyor*”
1932. Fotokolaj, 38 x 27 cm.

Dadaist sanatçılar sıra dışı çalışmalarında, fotoğraftan ve fotoğraf imgelerinden büyük oranda faydalanmışlardır. Dadaistler, disiplinler arası tutumla, sınırları yıkarak, tuval resmine farklı alternatifler; malzeme, yazı, hazır nesne, kolaj ve fotomontajı da eklerler.

1.2.5. Pop Sanat ve Fotoğraf



Şekil 30. Richard Hamilton, “*Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı,
Bu Denli Cazip Kılan Nedir?*” 1956. Kolaj. 26 x 25 cm.

Andy Warhol “Mona Lisa” adlı ünlü bir yapıtın görsellerini popüler kültürün bir nesnesi haline getirmiştir. Sonuç olarak Pop Art sanatçıları çoğunlukla hazır imgelerden, fotoğraflardan; baskı alarak, ya da doğrudan kolaj olarak yararlandığını görmekteyiz.



Şekil 32. Andy Warhol, “Marilyn Monroe”
1967. 50,8 x 40,6 cm.



Şekil 33. Andy Warhol” Mona Lisa” 1963.

1.2.6. Foto-gerçekçilik ve Fotoğraf

1960'larda özellikle Amerika'da ortaya çıkmış olan foto- gerçekçi sanatçılar, fotoğrafın gerçekliğini birebir taklit etmişlerdir. Akımın en önemli temsilcisi olan Malcom Morley, kartpostallar, takvim ve afiş görüntülerini, oldukları gibi, hiçbir kişisel öznellik katmadan tuvale aktararak çalışmalar yapmıştır. Bu akımın önde gelen sanatçıları arasında Richard Estes, , John Baeder, John Kacere, Jack Mendenhall, Franz Gertsch, Davis Cone ve David Parish'in isimlerini sayabiliriz.

Fotogerçekçiler, nesnel bir tutumla fotoğrafın gerçekliği ile adeta yarış halindedirler. Fotoğraf, bu sanatçılar için en önemli araçtır. Foto- gerçekçi resimler için, fotoğrafların röprodüksiyonlarıdır diyebiliriz. Foto-gerçekçilik akımının öncülerinden sayılan Malcolm Morley, 1969 yılında Güney Afrika'da bir hipodromu foto- gerçekçi bir şekilde aktardıktan sonra çalışmasına üzerine iki kırmızı çizgi çarpı atarak, eserdeki gerçekliği yadsıdığını ifade etmiştir.



Şekil 34. Malcolm Morley, “Hipodrom” 1970. Tuval üzerine yağlı boya. 177.5 x 233.3 cm.

Malcom Morley, çalışmalarını oluştururken; fotoğrafları ters çevirip karelere böldükten sonra, her kareyi tek tek ele alıp büyüttüğü bilinmektedir. Bu akımın diğer temsilcisi olan Richard Estes, dükkân vitrinlerini, fark etmediğimiz ayrıntıları ve nesneleri tuvale yansıtmıştır. Fotogerçekçi ressamların farklı kadrajlama özelliğini Estes'in resimlerinde çok sık rastlarız. Bu türden bir kadrajlamayı sadece fotoğrafın olanakları doğrultusunda oluşturulabiliriz.



Şekil 35. Richard Estes, *"Times Square"* 2004. Tuval Üzerine yağlı boya 162.5 × 94 cm



Şekil 36. Chuck Close, *"Big Self Portrait"* 1967-68. Tuval üzerine akrilik boya. 273.5 x 212 cm.

Bir diğer önemli foto-gerçekçi sanatçı Chuck Close, geleneksel portre resim anlayışının dışına çıkarak fotografik baskı ile imge yaratmıştır. Sanatçı çoğu zaman çevresindeki kişilerin büyütülmüş vesikalık fotoğraflarını kullanarak resimlerini oluşturmuştur. Close, fotoğrafı bir araç olarak görür ve bir transfer metodu olan ızgara yöntemiyle çalışmalarını oluşturur. Chuck Close;

Fotoğrafı kareleyerek büyütmüş; fırça kullanmak yerine boyayı tabancayla püskürtmeyi yeğlemiştir. Önce fotoğrafın net olmayan bölümlerini boyayan, ardından daha az net planlara geçen Close, tonları açıktan koyuya giderek püskürtmüştür. Fırça yerine boya tabancası kullanması, açık/koyu değerler arasında daha yumuşak geçişler yapabilmesini sağlamıştır. Başka bir buluşu da

siyah ve gri tonları kazıyıp, alttaki beyaz astar boyayı çıkarmaktır. Saç tellerini, ışık yansıtan yüzeyleri beyaz boya püskürtmeden tuvali jiletle kazıyarak gerçekleştirmiştir. Siyah beyaz portrelerinde, yalnızca üç çorba kaşığı kadar siyah boya kullanması dikkati çeken diğer bir yönüdür. Renkli portrelerinde ise geleneksel saydam renk ayrımı yöntemini izlemiştir. Yani, fotoğrafı üç ana renge (kırmızı, mavi, sarı) ayırmakta, bu renkleri kat kat birbiri üstüne püskürterek tam renk etkisi elde etmiştir (Meisel, 1989 :14).

Örnek sanatçı resimlerinden de yola çıkarak foto-gerçekçilerin, fotoğrafı olduğu gibi büyük bir titizlikle yansıtmayı amaçladıkları söylenebilir.

AİLE FOTOĞRAFLARININ VE AİLE KAVRAMININ RESİMSEL DÖNÜŞÜMLERİ

2.1. Evliliğin ve Ailenin Tanımı

Evlilik, çok eski dönemlerden günümüze kadar gelen ve ailenin oluşmasındaki ilk etkidir. Aile; evlilikle ortaya çıkan toplumsal bir örgütlenmenin en küçük parçasıdır. Aile kurumunun özellikleri zaman içerisinde ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel etkilere göre farklılıklar gösterebilmektedir. “Ailenin statik bir yapıya sahip olmayışı ve toplumsal değişimlerden etkilenerek kendisini yenilemesinden dolayı ailenin tanımını yapmak zorlaşmaktadır” (Şahin, 2011: 8). Marshall, ailenin tanımını şu şekilde yapar; “kan, cinsel ilişki ya da yasal bağlarla birbirlerine bağlı olan insanlardan oluşmuş, mahrem ilişkilerle örülü bir grup” şeklinde ifade eder. Giddens da benzer bir tanım yapar, “akrabalık bağlarıyla doğrudan birbirine bağlanmış olan ve yetişkin üyelerinin çocukların bakımından sorumlu olduğu bir grup” olarak aileyi tanımlar. Geleneksel aile tanımları genel hatlarıyla benzerdirler. Kadın ve erkek biyolojik ihtiyaç olan çiftleşmeyi bir sözleşme çerçevesinde yani; evlilikle gerçekleştirerek toplumun temel taşı olan aileyi oluştururlar. Evlilik için kültürel bir olgudur diyebiliriz. Toplumlarda farklılıklar görülse de evlilikler genelde bir tören ve sözleşme şeklinde gerçekleşir. Evlilikler, kişilerin gelenekleri ve dinin yasalarına göre şekillenirler. Devletler belli kurallar çerçevesinde toplumun devamlılığı için bu yapıyı destekler. Geleneksek ailenin en belirgin özelliği, genelde kalabalık, birbirine bağlı ve kuralcı yapıda olmalarıdır.

Değişen dünya ile birlikte toplumun en küçük birimi olan ailenin de değiştiği söylenebilir. Geleneksel aile yapısından farklı olarak, günümüzde bir arada yaşayan kişilerinde aileyi oluşturduğunu düşünürsek, aile için yeni tanımlamalar yapılabiliriz. Geleneksel aile tanımlamalarından farklı olarak Chillman (1988: 18) “aileyi toplumsal ilişki ve mahrem içinde bir sözleşme ile birlikte yaşayan, kendi grup kimlikleri içinde kendilerini önemli gören insanlar topluluğu” olarak tanımlar. Bu bağlamda geleneksel aile üyelerinden farklı olarak

çocuksuz aileler, gay ve lezbiyenlerde aile olgusunu oluştururlar. Aile için yapılan tanımlamalardan çıkan ortak nokta, toplumsal yapının var olma çabasıdır diyebiliriz.

Tarihsel ve toplumsal bir olgu olan aile, devletlerin devamlılığı için, en önemli yapı taşını oluşturur. Aile kurumu ve evlilik kavramının tarihsel süreçte dönüşümlerine bakıldığında ağırlıklı olarak ataerkil bir yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu yapıda erkeğin konumu dışarı, iş hayatı olur iken, kadının yeri içerisi yani evdir. Evde daha fazla zaman geçiren kadının çocukları arasındaki bağ, daha güçlüdür. Değişen ekonomik yapıyla birlikte kadında iş hayatına dâhil olmuş, buna karşın sorumluluğu azaltmamıştır. Geleneksel kalabalık aileler, modern dünyada yerini çekirdek ailelere bırakır. Evlilik aile oluşmasında toplumsal sözleşme için en gerekli olgudur. Ailelerde bu gereklilik çerçevesinde toplumda var olurlar.

2.2. Aile Resimleri

Aile kavramını fotoğrafın anlatım gücü vasıtasıyla irdelediğimizde, özellikle eski aile fotoğraflarının zaman karşısında, gerçek birer tanık olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle eski aile fotoğrafları, doğal olmasından dolayı çok daha farklı bir etki alanına sahiptirler. Fotoğraf üzerinden resme aktarılan yaşamların, bugün başka bir dilde yeniden anlam bulduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda sanatçıların eski aile fotoğraflarından yaptıkları resimlere baktığımızda, şiirsel, duygu dolu nostaljik ortak etkiler görürüz. Sanat tarihi sürecinde aile konulu resimlerin birçok sanatçı tarafından yapıldığını görmekteyiz. Özellikle soylu aileler, ünlü resamlara zamanda yer alma, ya da zenginlik göstergesi olarak resimlerini yaptırmışlardır. Bu gerçeklikte yapılan resimlerin emek zaman bakımında çok meşakkatli bir sürece sahip olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle sanatçıların aile fotoğraflarından yola çıkarak yaptıkları resimlerde bir nevi içe dönük çözümlemeyi, hesaplaşmayı da görürüz. Bu araştırma da, aileyi içtenlikle yansıttığını düşündüğüm, çoğu zaman kendi ailesinden yola çıkarak oluşturulan resimler üzerinde durmayı ve analizini yapmayı doğru buldum. Kişisel çalışmalarında da genelde aile fotoğraflarından yola çıkarak resimlerimi oluşturdum.

Her aile yapısı, inanış, dönem ve gereksinimleriyle farklılıklar oluşturur. Bu farklılıklar bize kişi ve toplum ile ilgili bir takım bilgiler verir. Bu açıdan bakıldığında bir nevi bir belge özelliği de taşırlar. Aile resimlerinde, ya da fotoğraflarında yer alan kişilerin duruşları, bakışları, konumları da bize bir takım bilgiler sunarlar. Ailenin en önemli üyesi annedir. Resimde annenin konumu gereği daha duygusal etki alanına sahip olduğunu söyleyebiliriz. Kişinin ailesini konu etmesi, ya da merkeze almasının sanatçı bağlamında farklı nedenleri olabilir. Ancak hepsinin duygusal ortak bir etkiye sahip olduğunu görmekteyiz.

2.2.1. Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Düğünü”

Hollandalı Sanatçı Jan van eyck tarafından yapılan (Şekil 37) bu tablo için birçok teori üretilmiştir. Hakkında farklı yorumlara sahip bu resim için neyi temsil ettiğine dair tam olarak bir bilgi yoktur. Ancak genel görüş, resmin konusunun düğün olduğu yönündedir. Bu resimdeki kişilerin Brugge’de yaşayan, zengin bir İtalyan ailesinin üyesi olan, Giovanni di Nicolao Arnolfini ve karısına ait olduğu düşünülmektedir. Resmin konusu, hakkında da sanat tarihçileri farklı görüşler ileri sürmektedirler. Bunlardan biri, bu resmin bir anma resmi olduğu yönündedir. Resimdeki kadın ölmüştür. Bu yüzden erkek siyah giymiştir. Diğer bir görüş ise, bir evlilik yemini olduğuna dairdir. Adamın bir eli ile kadının elini tutması diğeri ile yemin duruşu yapması, bu görüşü destekler.



Şekil 37. Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Düğünü” 1390-1441. Meşe Paneli Üzerine Yağlı Boya.
60 x 82 cm.

Kadın sanki hamile olarak tasvir edilmiştir. Evlilik öncesi hamile kalma o dönem içerisinde hoş karşılanmayan bir durumdur. Ancak o döneme ait kıyafet modasından dolayı da olabilir. Resim bir yatak odasını betimler. Bunun nedeni o dönem misafirlerin yatak odasında ağırlanmasıdır. Kadının yatağa yakın olması, erkeğin pencere yanında durması kadının evi, erkeğin dışarıyı iş hayatını temsil etmesi şeklinde de yorumlanmaktadır. Mevsim olarak yaz ayı olduğu pencere

detayındaki kiraz çiçeğinden görülmektedir. Buna rağmen kışlık kıyafetlerin; kadife şapka, deri ayakkabı ve montun tercih edilmesinin nedeni, daha gösterişli olmasıdır. 15. yüzyılda evlilik ile ilgili sahnelerin resimleri pek yapılmaz, daha çok dinin önemli insanları tasvir edilirdi. Van Eyck bu geleneği Arnolfini'nin düğünüyle bozmuştur.

Resimdeki en önemli detay aynadır. Aynaya yakından baktığımızda sanatçının orda olduğunu görmekteyiz. Bu evliliğe şahit olmuştur. Resim adeta bir fotoğraf karesi gibidir. Sanatçı gözün göreceği tüm detayları fotoğraf gibi betimler. Aynanın çevresinde de İsa'nın çarmıha gerilişini tasvirini görmekteyiz. Bu küçük çizimlerde gerçekçi bir şekilde betimlenmiştir. Resim dini detaylar ile mesajlar içermektedir. İsa tasviri ile sadakat, kutsallık ve Hristiyanlık vurgulanmıştır. Çift, resmi bir duruşla sanki kutsal bir eylem halini yansıtır. "Duvarda asılı tespih, ayna etrafındaki İncil sahneleri ve kenara atılmış nalınlar, dinsel temayı vurgulamaktadır" (Farthing, 2012: 145).



Şekil 38. Jan Van Eyck, "Arnolfini'nin Düğünü", detay.

Bazı sanat tarihçilerine göre diğer dini mesaj içeren detaylar, süpürge ve tespih ile verilmek istenmiştir. Süpürge ile "çalış", tespih ile de "dua et" mesajı iletilmek istenmiştir. Bu mesajlar Hristiyanlığın iki önemli öğesidir. Resimdeki avize detayına baktığımızda, yedi adet mum yeri olduğunu görmekteyiz. Bu detayın Hristiyanlıktaki yedi günahı temsil edildiği görüşü hâkimdir. Sadece bir mum yanar o mumda avizedeki üçüncü mumdur. Yani yedi günahın üçüncüyü temsil ettiği söylenmektedir. Üçüncü günah; "şehvet" yani cinselliktir. Diğer bir görüş ise, o ışığın tanrının orayı koruduğu şeklinde bir mesajdır. Resimlerdeki diğer detaylara baktığımızda, o dönem için zor bulunan ve pahalı olan portakallar ile zenginlik mesajı verilmiştir.



Şekil 39. Jan Van Eyck, *"Arnolfini'nin Düğünü"*, detay

Resimde yer alan çıkarılmış erkek nalınları (çarık, terlik) ile yeni bir hayata giriş anlatılmak istenmiş olabilir, ancak bu detay hakkında farklı görüşler vardır. "Tevrat'ın ikinci kitabı Çıkış'ta yer alan metne sembolik gönderme yapmaktadır: 'Çarıklarını ayaklarından çıkar, çünkü üzerinde durduğun yer mukaddes topraktır' olayın kutsal doğasını vurgulamak için dikkat çekici şekilde yerleştirilmişlerdir"(Farthing,2012:145). Evliliğin kutsallığı bu şekilde gösterilmek istenmiştir. Resimde ön de duran köpek ile de sadakat temsil edilmek istenmiştir.

2.2.2. Frida Kahlo , *"Büyükanne ve Büyükbabam Ebeveynlerim ve Ben"*

Frida Kahlo'nun resimlerindeki konular çoğunlukla kendi yaşamı ve acılarıdır. Resimleri için birer otobiyografidir diyebiliriz. Sanatçı kendi hayatıyla ilgili resimler yapmasının nedeni olarak, en iyi bildiğim şey, 'kendim ve acılarımdır' diye söylemektedir. Sanatçı kendisi ile ilgili bir hikâye yazar ve bu hikâyede acılarını, umudunu, hayata tutunma azmini insanlarla paylaşır. Frida, *"Büyükanne ve Büyükbabamlar, Ailem ve Ben'deki"* oto portresinde, aile ağacının kurdelesini tutmaktadır. Frida Kahlo'nun sağlık sorunları çocukken başlamıştır. Babasıyla çıktığı bir gezintide ağaç köklerine ayağı takılıp düşmüş ve sonrasında çocuk felci geçirerek sakat kalmıştır. Bu sakatlıktan dolayı da "Tahta Bacak" lakabı kendisine takılmıştır. Bu resimde de (Şekil 40) ağaç detayını görmekteyiz. Sanatçı yaşadığı olaya burada vurgu yapmıştır. Resmin sol tarafında, sanatçının annesi ve aile büyükleri, sağ tarafında da babası ve baba tarafına ait aile büyükleri betimlenmiştir. Baba tarafının Alman ve Yahudi kökenli olmasından dolayı ten ve saç renklerindeki farklılıkları da resimde görmekteyiz. Ortada çıplak bir kız çocuk her iki tarafı da kırmızı bir kurdele tutmaktadır. Bu çocuk Frida'nın kendisidir.



Şekil 40. Frida Kahlo , “Büyükbabam ve Büyükmam Ebeveynlerim ve Ben” 1936. Çinko üzerine yağ ve tempera. 30,7 x 34,5 cm.

Aile üyelerini birbirine bağlamak için kullanılan kırmızı kurdele, bebek Kahlo'yu ve annesine bağlayan göbek bağına da temsil etmektedir. Kahlo, hem Avrupa Yahudi mirasını hem de Meksika geçmişini vurgularken, kendisini bu hikâyede merkeze koyarak, iki farklı kültür arasında bir köprü olmuştur. Resimde baba tarafına ait arka manzarada denizi görmekteyiz. Alman Yahudi'si olan baba tarafını denizle sembolize eden sanatçı, Meksika kökenli anne tarafının coğrafyasını ise Meksika'nın topoğrafik yapısını da yüzeysel olarak göstermiştir. Sanatçının annesinde bir cenin tasviri görmekteyiz. Anne tarafına dair doğurganlığı belirtmek isteyen sanatçı, bunu yumurtalık detayı ile göstermiştir. Sanatçı bakıldığında resimlerinde semboller çok fazla kullanmaktadır. Bu resimde de sembolik detayları görmekteyiz.

Kahlo'nun resimleri genellikle otobiyografiktir. Ancak bazen politik mesajlarda içermektedir. Bu resim, Adolf Hitler'in ırklar arası evliliği yasaklayan Nürnberg yasası sonrası yapılmıştır. Kahlo, ırksal saflığı göstermek için, soy çizelgesini kullanmıştır. Böylece sanatçı Nazi ideolojisiyle yüzleşmiş ve aynı anda karma mirasını onaylamıştır. Bu resim insanlara kendi kimliklerini saklamamaları ve miraslarından gurur duymaları mesajını da vermektedir. Frida, aile ve soy ağacı ile ilgili benzer birçok resim yapmıştır. En son yaptığı soyağacı resmi ölümünden dolayı yarım kalmıştır.



Şekil 41. Frida Kahlo , “Aile Potresi(*bitmemiş*)”resmini yaparken.

Frida Kahlo'nun hastanede yatariken çekilmiş (Şekil 41) bu fotoğrafı, yarım kalan soyağacı resmini yaparken çekilmiş bir fotoğrafıdır. Frida 1940'larda hastanedeyken başladığı aile portesi resmini ablasının ölümünden dolayı yarım bırakmıştır. Sanatçı bu kayıp sonucu derinden sarsılmış 1950'de de hayata gözlerini yummuştur.

Otobiyografik, sembolik resimleriyle ile gerçeküstücü, feminist, çağdaş sanatçı olan Frida, sanat tarihinde önemli yer edinmiş kadın sanatçılardandır. Birçok resminde etnik, kültürel mirasını, siyasi mesajlarını cesurca sunmuş, mücadeleci bir sanatçıdır.



Şekil 42. Frida Kahlo , “Aile Potresi(*bitmemiş*)” 1950-54. 59 x 79 cm.

2.2.3. Arshile Gorky, “Sanatçı ve Annesi”

Arshile Gorky “Sanatçı ve Annesi” adlı 1926 da başladığı çalışması ile ilgili verdiği bir röportajda, annesinin ölümünü kabul edemediği için bu çalışmayı bitirmediğinden bahsetmektedir. Resmi bitirdiği vakit annesinin öleceğini söylemektedir. Genel olarak sonsuzluğa inandığından bahseden sanatçı, diğer çalışmalarında da bu tavırda eserler üretmektedir.



Şekil 43. Arshile Gorky, “Sanatçı ve Annesi” 1926-1942.
Tuval üzerine yağlı boya. 155.7 x 130.2 cm.



Şekil 44. Sanatçının 1912’de annesi ile çekilen fotoğrafı

1912’de annesiyle birlikte çektiği fotoğraftan yola çıkarak yaptığı çalışmasında, seçtiği renkler ve fırça darbeleri, dışavurumcu bir tavidir. Van’da doğan sanatçı 1918’de Ermenistan’ın kuruluşunda yaşanan kıtlıktan, yoksulluktan dolayı zorluklar yaşamış, ikinci dünya savaşının başladığı yıllarda da ABD’ye göç etmiştir. ABD’deki babasına yollamak için annesiyle çektiği fotoğrafı (Şekil 44) muhtemelen son fotoğraflarıdır. Çünkü annesi kıtlık döneminde açlıktan ölmüştür. 1904 Van doğumlu Ermeni asıllı ressam Arshile Gorky’nin dışavurumcu tavrın arkasında, hüznü bir hayat hikâyesi olduğunu söyleyebiliriz. Bu resimde (Şekil 43) sanatçı annesine olan özlemini resmetmiştir. Resimde özellikle annesinin ellerini çizmemesi, annesinin ellerinin sıcaklığını vermeyeceği düşüncesidir. Gorky’nin resimlerinde, bir daha görmediği Van’ın bahçelerinin renklerini andıran canlılık ve hüznü hâkimdir. Fotoğraf ve resmi karşılaştırdığımızda, fotoğrafa oranla sanatçı resimde birçok şeyi yarım bırakmıştır. Göze çarpan detaylardan biri de sanatçının elindeki çiçekleri çizmemesidir. Annesinin ellerini çizmeme nedeni ile benzer olarak çiçeklerin canlılığını resmin dilinde veremeyeceğini düşündüğü için çizmemiş olabilir. Resimde ki bitmemişlik duygusal, nostaljik ve melankolik bir his oluşturmıştır. Sanatçı yaşanan trajediyi, koyu pastel renk tonlarıyla yansıtmayı tercih etmiştir. Arshile Gorky kendi öyküsünü yazdığından bahsetmektedir. Gorky’nin bir röportajda söylediği sözler bunu destekler:

Resim yaptığım zaman sık sık kendime öyküler anlatırım. Yaptığım resimle alakası olmayan öyküler. Annemin uzun önlüğüne yüzümü kapatıp gözlerimi yumduğumda pek çok öykü dinlerdim ondan. Portresinde gördüğümüz gibi uzun bir önlüğü vardı. Bir de işlemeli önlüğü vardı. Anlattığı öyküler ve önlüğündeki işlemler kafamda sık sık birbirine karışırdı. Tüm hayatım boyunca annemin anlattığı öyküler ve önlüğündeki işlemler belleğime resim olarak sığın etmiştir (Özdemir, röportaj).

Annesine duyduğu özlemi bitirmediği bir resimle ifade eden sanatçının, hayatındaki trajediler sonrasında da devam etmiştir. Kaza geçiren, kanser olan sanatçı, kendini asarak yaşamına son vermiştir.

2.2.4. Gerhard Richter, “Aile”

Gerhard Richter, kişisel sitesinde bu resminin açıklamasına (Şekil 45) “Özel bir fotoğrafa dayanmaktadır” notunu eklemiştir. Resimdeki kişiler Richter’in büyükannesi, kız kardeşi, annesi, annesin arkadaşı ve köpeği ile kendisidir. Sanatçı fotoğrafı farklı biçimde yeniden üretmektedir. Resimlerinde yelpaze fırçalar kullanarak görüntüyü bulanıklaştıran Richter’in amacı, “gerçeklik” ile “çarpıtılmış gerçeklik” arasındaki ayrıma meydan okuyarak

fotoğraf ve resim arasındaki sınırı yıkmaktır. Fotoğrafi çalışmalarında referans olarak kullanan sanatçılardan biri olan Gerhard Richter, resimlerinde hem soyut hem figüratif bir dil kullanır. Resimleri fotoğraf gibi, ama fotoğraf olmayan etkidedir. Richter'in, ilk resimleri siyah- beyazdır. Amatör aile fotoğraflarından faydalanan sanatçı, yaşamış canlı argümanları bir araya getirmiştir.



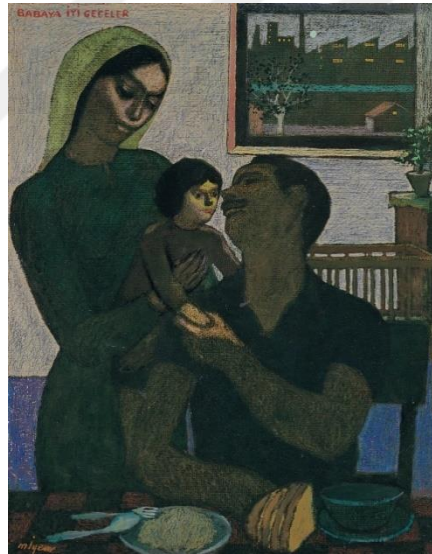
Şekil 45. Gerhard Richter, “Aile” 1964. Tuval üzerine yağlı boya. 150 x 180 cm.

“Fotoğrafi taklit etmediğini, fotoğraf ürettiğini belirten sanatçı, bir yanılsama tekniğini kullanmadığını ve resimlerinin yarattığı etkinin de yanılsama olmadığını savunmaktadır. Tüm bu yaklaşımlar Richter'in resimlerini görsel birer alıntı olmanın çok ötesine taşımaktadır”(Şahin,2018:96). Honnef'a göre; Richter'in fotoğrafa bakarak yaptığı resimleri, ‘fotoğrafların gösterdiği dünya’ hakkında değil, bizzat ‘fotoğrafik imgeler’in kendileri hakkındadır. Yani sanatçı fotoğraftaki nesneleri değil, fotoğrafın kendisini resmetmektedir (Yılmaz,2013:420). Gerhard Richter popüler görüntülerin değil fotoğraf temelli karelerin peşindedir. Sanatçı ilk dönem yaptığı resimleri için seçtiği fotoğraf karelerinin amatör ve sanatsal olmamasına dikkat ettiğini söylemektedir. Bu bağlamda en amatör ve doğal görüntüler hiç kuşkusuz ki rastgele çekilen aile fotoğraflarıdır. Seçilen aile fotoğrafları yüzeysel görüntüde mutlu aile görüntüleridir. Gerhard Richter, “Aile”, isimli resminde kendisine ait çocukluk anısını izleyici ile paylaşmıştır. Net olmayan siyah- beyaz bir fotoğraf karesi kişilerin yüzleri mimikleri seçilmiyor. Yani bireysel nitelikleri tanınmaz hale getiriyor. Sanatçının tam da amacı belki de budur. Sanatçı resminde fotoğrafı kullanma nedenini şu şekilde açıklar:

Birdenbire, fotoğrafı yeni bir biçimde gördüm, bana her zaman sanatla bağdaştırdığım geleneksel kriterlerden bağımsız, yeni bir bakış sunan bir resim olarak. Hiçbir stili, kompozisyonu, yargısı yoktu. Beni kişisel deneyimimden azat etti. İlk defa, onunla ilgili fazladan hiçbir şey yoktu: saf resimdi. Bu yüzden ona sahip olmak, onu göstermek istedim- onu bir resmetme aracı olarak değil, resmi bir fotoğraf aracı olarak kullanmak (Richter, Akt:Fineberg,2014:358).

Yani sanatçı, malzeme olarak resmi kullanıp “fotoğraf yaptığını” söylemektedir. Fotoğrafi resmederken siyah beyaz etkide ki silik ama bir o kadar gerçekçi tavrı, Hiperrealist yapıtlarının tavrı ile çelişmektedir. Sanatçı seçtiği fotoğrafların bulanık silik etkisini vermek için, ıslak boyanın üzerine müdahale de bulunmaktadır. Böylece kişilerin tanınması zorlaşmış, kişisel izler yok olmuştur. Aile resimlerinde bu yöntemi çokça kullanmış, böylece kendi fotoğraflarını kişisellikten kurtarıp evrensel bir boyut kazandırmıştır.

2.2.5. Nuri İyem, “Babaya İyi Geceler”



Şekil 46. Nuri İyem, “Babaya İyi Geceler” 1977. Duralit üzerine yağlı boya. 40 x 50 cm.

Nuri İyem’in resimlerindeki konular, genelde Anadolu halkının günlük yaşantılarıdır. Toplumsal-gerçekçi eserler üretmiş sanatçının, Türk resminde kendine has bir tarzı ve yeri vardır. Karmaşık imgeler yerine basit anlaşıp resimler çizen sanatçı, verilmek istenen duyguyu dışavurumcu bir üslupla yansıtmıştır. Konuları genelde sıradan halkın yaşantılarından seçen sanatçı, renk kullanımında da buna uygun olarak toprak tonları ve doğal renkleri kullanmıştır. Sanatçının 1977 yılında duralit üzerine yağlı-boya kullanarak yaptığı “Babaya İyi Geceler”

tablosu, Anadolu insanının evinde yaşanan günlük bir anın betimlenmesidir. Bu eser, herkese evinde ailesine ait bir zaman dilimini hatırlatır. Resim şimdiki zaman ile geçmiş zaman arasında bir aile anısına götüren, mutlu bir aile fotoğrafıdır. Sanatçı, babasına iyi geceler öpücüğü veren bir çocuğun o anın duygusallığını izleyici ile paylaşmıştır. Resimde ki detaylar, yemek masasındaki ekmek, arka plandaki beşik ve bu üç kişilik çekirdek ailenin hepsi bir bütün olup, zaman içerisinde kaybolan herkese ait bilindik bir hikâyeyi anlatmaktadır. Resimde babanın işten geç geldiğini ve yemeğini henüz yemediğini görmekteyiz. Çocuğun yüzü ve babasının elini tuttuğu yerlerdeki ay ışığı aydınlığı, duygusallık katmıştır. Resimde; “Ayakta duran anne, adeta tabloyu ayakta tutan taşıyıcı bir kolon gibi ve ailedeki dirayetli kadını temsil ediyor”(Işıklıgil,2020). Mutlu bir aile tablosu çizen bu resim, bizi Anadolu insanının yaşantısının bir anına götürmektedir.

2.2.6. Neşet Günal, “Yaşantı I”



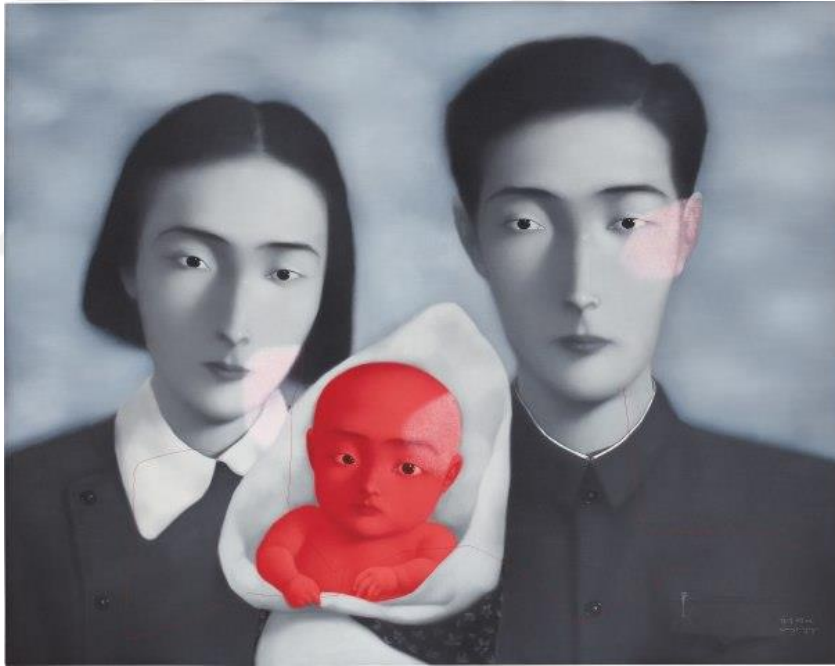
Şekil 47. Neşet Günal, “Yaşantı I” 1958. Tuval üzerine yağlıboya. 185 x 140 cm.

Toplumsal gerçekçi sanatçı Neşet Günal’ın resimlerinde genelde kırsal kesimdeki insanları ve aileleri görmekteyiz. Toplumsal gerçekçi sanatçılar yerel temaları belli bir toplumsal gerçeğe işaret etmek için kullanmışlardır. Bu sanatçılar, yerel ve ulusal temaları belgeci ya da estetik amaçlarla kullanarak yerel bir atmosfer oluştururken, bir mesaj kaygısı da taşımışlardır. “Yaşantı I” (1958) resminde köylü bir aile görmekteyiz. Ergüven ‘e göre Yaşantı I (1958) resmi “eşikte geçen yaşam öyküsüdür (dram) ve bir bakıma kapı önünde takılıp kalan yerleşik düzen”dir. “Aile yaşantısını eşige çevirdiği açık havada sürdürür. Yine çocuğun yanındaki

oyuncak arabada bulunan korkuluk Günel'in gelecek yıllarda yapacağı korkulukların mesajını vermektedir”(Ergüven,1996:98).

Resimde en dikkat çekici detay aile reisi olan erkeğin ayağında ayakkabı olmasına rağmen kadın ve çocukların yalınayak olmasıdır. Erkeğin ayağındaki yeni postallar, askerden yeni geldiğini düşündürür. Ayrıca bu bir yolculuğu da gidişin işareti gibidir. Yetersiz ekonomik güç buna neden olmaktadır. Resimdeki kadın figürüne baktığımızda sadece izleyiciye bakmayan tek figür olduğunu görmekteyiz. Diğer aile bireylerinin hepsi adeta anlık bir fotoğraf karesi gibi fotoğrafı çekene doğru bakmaktadır. Ekranı izleyiciye doğru olan huzursuz bu bakışları Günel'in diğer resimlerinde de zaman zaman görmekteyiz. Günel'in resimlerinde kullandığı toprak tonları resimlerin konuları ile de bütünleşmektedir. Neşet Günel yaşadığı dönemin toplumsal koşullarından haberdardır ve bunu sanat aracılığıyla gözler önüne sermektedir.

2.2.6. Zhang Xiaogang, “Kan Bağı: Büyük Aile No:9”



Şekil 48. Zhang Xiaogang, “Kan Bağı: Büyük Aile No:9” 1996. Tuval üzerine yağlı boya. 148.7 x189.2 cm.

Sanatçı Zhang Xiaogang'a ait “Kan Bağı: Büyük Aile No:9” isimli çalışmasında üç üyeli bir aile portresini görmekteyiz. Resimdeki kişiler sanatçının erkek kardeşi ve anne babasıdır. Sanatçı aile fotoğraflarından ilham alarak aile resimleri dizisi oluşturmuştur. Aile bağını, kan bağı ile yani kırmızı bir çizgi ile izleyiciye göstermiştir.



Şekil 49. Zhang Xiaogang, “Kan Bağı: Büyük Aile No:9”,1996. Detay

Sanatçı herkesin bir ailede yaşadığına ve bir bağ ile bir birine bağlı olduğuna dikkat çekmek istemiştir. Resimde kırmızı çizgi ile kan bağı detayını veren sanatçı, ılık lekeleri ile de doğum izi detayını vurgulamayı unutmamıştır. Resimdeki diğer detaylar ise kıyafetler ve saç kesimidir. Kıyafet ve saç kesimi muhafazakâr Çin kültürünün, o dönemine ait nüanslar sunar. Merkezdeki tek bebek figürü Çin’in 1978’de uygulamaya konan tartışmalı tek çocuk politikasına bir eleştiri gibidir. Kan bağı detayını resimde incecik bir ip görünümü ile gösteren sanatçının bu detayı, Frida Kahlo’nun “İki Frida” resmindeki detayı anımsatır. Zhang’ın, resimlerindeki bir diğer ayrıntı ise boyama şeklidir. Resimler eski zamana ait rötuşlanmış stüdyo fotoğraflarının gibi kusursuz şekilde, siyah beyaz ağırlıkta boyanmıştır. Zhang Xiaogang, bellek kavramı Çin kültürünü aile porteleri üzerinden bir aktarım dili olarak seçiyor. Aile resimlerindeki genel hava melankolik ve kasvetlidir. Aile bağları pekiştiren detaylar ise, kırmızı kan çizgisi ile doğum lekelerini andıran soluk lekelerdir.



Şekil 50. Frida Kahlo “İki Frida”1939. Tuval üzerine yağlı boya.

1.73 x 1.73 cm.

2.2.7. Nur Koçak, “Aile Albümünden”

Nur Koçak, “Aile Albümünden” (1979-2003) isimli Foto-Gerçekçi resimlerini kişisel aile fotoğraflarından oluşturmuştur. Bu resimlerdeki figürlere ait duruşlar, giysiler döneme ait bilgilerde sunarak o dönemin tipik orta sınıf Türk ailesini de yansıtmaktadır. Bu resimler, hemen hemen herkesin albümünde yer alan fotoğrafları anımsatır. “Bunlar, bir bakıma, fotoğrafların resimleridir” (Muraz, 2009: 57).



Şekil 51. Nur Koçak, “Annem, Babam, Ablam ve Ben II”
2000-2003. Tuval üzerine yağlı boya. 195 x 130 cm.

Sanatçının resimleri, önce gerçekliği yansıtmadaki yetkinliğiyle, sonrasında ise albümlerde saklı duran hayatlar ile duygusal bir bağ oluşturmaktadır.

John Berger’e göre;

Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Rastgele aile fotoğraflarında da böyledir bu. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır. Ressamın görme biçimi, bez ya da kâğıt üstüne yaptığı imlerle yeniden canlandırılır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır (Berger, 1986: 17).

Nur Koçak'ın özellikle aile albümünden yola çıkarak oluşturduğu resimlerinde belgesel bir yön öne çıkarken kişisel içsel bir yolculukta görülmektedir. Dönemin fotoğraf stüdyolarında, rötuşlanmış bu fotoğrafların sahip olduğu yapay ışığı da sanatçı gerçekçi tavır ile yansıtmıştır. Bu resimlerde izleyici adeta kendi fotoğraf albümlerine de yolculuk yapar. Ortak olan yanlar ile oluşan duygusal etki resmin alanı içerisinde tekrar görünür olmaktadır.

Yalnızca giyim, kuşam, saç biçimi gibi özellikler bakımından değil, örneğin, bir aile fotoğrafında her bir üyenin fotoğraf karesi içinde aldıkları konum ve bunu bütünleyen bakış biçimleri açısından da kendi tarihsel anlarının insana ilişkin karakterini bir başka zamana taşırlar. Koçak, buraya kadar dikkat çekilen özellikleri, kişisel tarihine bağladığı ölçüde bir tür otobiyografik anlatıma yönelmiş sayılabilir. Bu kişisel öğesi, hayatın bütününi kendi hayatı üzerinden algılama isteğine denk düşüyor olmalı. Koçak, kendi hayatını diğer hayatlara açarak, kendine özgü olanla başkalarında da karşılığı olanlar arasındaki bağı izleyicinin yaşayışında yeniden iletişime sokar (Muraz, 2009: 58).

Koçak'ın 1979'dan başlayarak kişisel aile albümünden yararlandığı resimleri "Aile Albümü'nden" başlığı altında toplanmaktadır. Foto- gerçekçi resimleriyle öne çıkan sanatçının fotoğrafın doğasına sadık kaldığı görülmektedir. Özellikle aile fotoğraflarında yola çıktığı resimleri hem belge hem de duygusal bir boyuta sahip olduğu için diğer çalışmalarından farklı bir yere sahiptir.

UYGULAMALAR ve DEĞERLENDİRME

Uygulamalar bölümünün yazılı anlatımında birinci tekil şahıs zamiri kullanılacaktır. Bu anlatımla, çalışmalarımın oluşum sürecini daha iyi ifade edeceğim düşünülmüştür. Bu bölümde, fotoğrafla bağlantılı olarak oluşturduğum resimlerim yer almaktadır. Çalışmalarım, fotoğrafik görüntüyü dönüştürme ve onu yeniden sunma kaygıları taşıyan sanatçılarla benzerlikler taşır. Lisans eğitimimin son yıllarından bu güne kadar kaynak olarak çektiğim fotoğraflarımı üretim sürecimde kullandım. 2011-2015 yılları arasında yaptığım çalışmalarında kişisel fotoğraflarımdan yola çıkarak oluşturduğum resimlerime, eski aile fotoğraflarımı da dâhil ettim. Konu seçimim ve yöntemim, başlangıçta resimsel dil arayışımın sonucu olsa da, zamanla kendimle içselleştirdiğim bir sürece dönüştü. Eski aile albümleri, nostaljik ve melankolik yapısıyla, diğer fotoğraflardan farklılaşmaktadırlar. Fotoğrafların resimsel dönüşümleri bile, onların gerçekliklerinden ve samimiyetlerinden bir şey kaybettirmez. Bu detaylar benim aile fotoğrafından yararlanma gerekçelerimi oluşturmaktadır. Fotoğraftan yaralanırken plastik değerlerden uzaklaşmadan, resimsel bir tavırda çözümlemeler yapmak istedim. Resimlerimin

gerçekçi, figüratif bir dil etrafında gelişim gösterdiğini söyleyebilirim. Eski aile fotoğraflarının resimsel dönüşümleri, toplumsal gerçekçi bir tavrı da yansıtmaktadır. Bu tavır başlangıçta bilinçli bir seçim olmasa da, zamanla çalışmalarımın o yöne doğru evrildiği görülmektedir.

Aile fotoğraflarından yola çıkarak oluşturduğum resimlerim, araştırmamda önemli yer tutmaktadır. Aile kavramının duygusal etkileme gücünün çok fazla olduğu kanaatindeyim. Bu yüzden çalışmalarımı kendi aile albümündeki fotoğraflardan oluşturdum. Bu fotoğraflar birçok aile albümünün sahip olduğu ortak değerleri taşımaktadırlar. Zaman ve kişiler farklı olsa da pozlar ve duruşlar fotoğrafa, dolayısıyla resme de ortak özellik katmaktadırlar. Özellikle anne, baba ve diğer aile üyeleri ortak detaylardır. Bu bağlamda oluşturduğum resimlerimde, yakın aileyi oluşturan kişi ve kompozisyonları tercih ettim.



Şekil 52. Arzu Arslan, “Annemin Gençliği”
2012. Tuval üzerine akrilik boya. 50 x 70 cm.



Şekil 53. Arzu Arslan, “Annemin Gençliği”
çalışmasına ait fotoğraf

Anne olgusu her şeyi içinde barındıran temel detayları içerdiği için merkez konumundadır. Bu sebepten “Annemin Gençliği” (Şekil 52) isimli çalışmamda annem ve anneannemin bulunduğu kadrajı resim yüzeyinde merkeze aldım. Fotoğrafta yer alan diğer kişileri siyah bir perdenin arkasına gizledim. Böylece gözler hikâyedeki kahramanlara çevrilmiş ve diğer detaylar içinde bir gizem oluşturmıştır. Resimde siyah ve beyaz tonların değerleri, fotoğrafın sahip olduğu değerlerden daha canlıdır. Resim fotoğrafın gerçekliğinden uzaklaşmamak adına, birçok detaya sadık kalınarak oluşturulmuştur. Amaç fotoğrafın detaylarını sanatsal platformda görünür hale getirmek, bir döneme, bir aileye ait belgeyi resmin dilinde, sanatsal bir yolla yeniden görünür kılmaktır.

“Anne” olgusunu ilk dönem resimlerimde çokça işledim. Annemi binlerce kez çizme fikri masalsı ve büyülü bir şeydi. Olmadığım bir zaman dilimindeki annemi, tuval yüzeyinde tekrar tanımak ve keşfetmek istiyordum. Barthes’ın şu sözleri de bu durumu destekler niteliktedir. “Bu fotoğrafların birçoğu için beni onlardan ayıran şey tarih’ti. Tarih henüz doğmadığımız zaman değil midir basitçesi? Annemin, benim onu anımsayabileceğimden önceki giysilerinde kendi var olmayışını okuyabiliyorum. Tanıdık birini farklı giyinmiş görmenin verdiği bir tür şaşırma vardır ” (Barthes, 1992, :65).



Şekil 54.Arzu Arslan, “Anne” 2012. Tuval üzerine yağlı boya 120 x 90 cm.

Eski fotoğraflara bakmak, o anla ilgi hayal etmeyi de sağlamaktadır. Anne olgusunu çözümlemek için, anneme ait birçok fotoğrafı resimsel bağlamda yeniden yorumladım. Şekil 54’de ki “Anne”, isimli çalışmamda, anneme ve kız kardeşime ait eski bir anın sıcak karesinden yola çıkarak benzer kompozisyonu yeniden betimledim. Kapalı kompozisyona sahip bu resimde, mekânın detayları geri plana atılmıştır. Böylece vurgunun sadece figürlerin üzerinde olması amaçlanmıştır.



Şekil 55. Arzu Arslan, “Anne” çalışmasına ait fotoğraf



Şekil 56. Arzu Arslan, “Annem ve Renkler” 2012. Tuval üzerine yağlı boya 120 x 90 cm.

“Annem ve Renkler” isimli resmin oluşum aşaması yine annemin eski gençlik fotoğrafına ait bir karedir. Fotoğraftaki renkler, beyaz ışığın etkisi ile daha açık iken, resimde daha koyu tonla ifade edilmiştir. Fotoğraftaki figür, fotoğraf çekimi için hazırlanmıştır. Bu hazırlanma tek bir andır ve kusursuz olmalıdır. Mahcup oturuş ile belgelenen an, yine ortak bir imge oluşturmaktadır.



Şekil 57. Arzu Arslan, “Annem ve Renkler” çalışmasına ait fotoğraf



Şekil 58. Arzu Arslan, “Anneane” 2012. Tuval üzerine yağlı boya 120 x 90 cm.

“Anneane”, resmini yapma nedenim, anne kavramını yüceltmekten çok, hiç görmediğim birini resmin yüzeyinde yeniden yaratmaktı. Anneannemi ve onunla ilgili hiçbir detayı hatırlamamanın verdiği bir hisle, onu resmin yüzeyinde tanımaya çalıştım. Hiç görmediğiniz, ama kan bağı ile bağlı olduğunuz biri ile ilgili anlatılan, güzel hikâyeler onu yüceleştirir. Bu duygularla resmi oluşturdum. Anadolu insanın yorgun halinin bu fotoğrafı, o ana tanıklık eden kişinin gölgesi, bir hikâye oluşturunuyordu. Resmin, rengin, boyanın gücü ile farklı bir zamanda hikâyeyi tekrar anlatmaya çalıştım.



Şekil 59. Arzu Arslan, "Anneanne" çalışmasına ait fotoğraf



Şekil 60. Arzu Arslan, "İsimsiz" 2012. Tuval üzerine yağlı boya 120 x 90 cm.

Bazı eski fotoğraflar, cezbedici resimsel bir dokuya sahiptirler. Bunları daha büyük boyutta ve daha net detaylarla, sıcak tonlarla vermeye çalıştığım, diğer çalışmalarım şekil 60'taki ve 62'deki resimlerimdir. Bu yaklaşım toplumsal gerçekçi sanatçıların resimlerini anımsatır. Örnek olarak Neşet Günel'in toprak insanlarını konu aldığı resimlerini gösterebiliriz.



Şekil 61. Arzu Arslan, “İsimsiz”
çalışmasına ait fotoğraf (Şekil 60)



Şekil 62. Arzu Arslan, “İsimsiz” 2012. Tuval
üzerine yağlı boya 120 x 90 cm.



Şekil 63. Arzu Arslan, “İsimsiz” çalışmasına ait fotoğraf (Şekil 62)



Şekil 64. Arzu Arslan, “*Bilmediğim Biri*” 2012.

Tuval üzerine akrilik boya. 60 x 80 cm.



Şekil 65. Arzu Arslan, “*Bilmediğim Biri*” çalışmasına ait fotoğraf

“*Bilmediğim Biri*” çalışmamda, albümde yer alan, ama kim olduğunu bilmediğim, görmediğim birinin gizemli halinin, resmidir. Fotoğraftaki figür gözlerini yummuştur. Bu geri dönüşümü olmayan eski filmli fotoğraflarda hep rastlanılan bir andır. İlk bakışta bir sinema karesi gibi durmakta olan bu fotoğraf, amatör çekiminin gizemli dünyasını yansıtmaktadır. Resimde fotoğrafın doğasına sadık kalınarak toprak tonları kullanılmıştır.



Şekil 66. Arzu Arslan, “*Leğende Banyo-1*” 2013. Tuval üzerine yağlı boya. 60 x 80 cm.



Şekil 67. Arzu Arslan, “*Leğende Banyo-1*” çalışmasına ait fotoğraf

Eski fotoğraflardaki bazı eşyalar, bir birleriyle görsel ilişkiye geçerek anlam katmanları oluşmaktadır. Bu anlam katmanları da melankolik atmosfer oluşturur. Geçmişin “Leğende banyo” ritüelini resim yüzeyinde yeniden yorumlamak istedim. Bu resimde aile albümüne ait iki fotoğraftan yararlandım. “*Leğende Banyo-1*” ve “*Leğende Banyo-2*” olmak üzere iki seri çalışma yaptım. Bazı objelere, eşyalara yalnızca bizim oldukları için bile anlam yükleyip onları sahiplenebiliyoruz. Eşyalarla aramızda kurduğumuz gizemli bağ kendimizden bir parçaymış gibi sahip olma düşüncesi onlara artık yalnızca bizim oldukları için bile bir değer vermeye ve anlam yüklemeye neden olmaktadır. Kimi zaman bize sahip olduğumuz anıları veya belki de artık sahip olamadığımız şeyleri anımsatan bazı durumlar ve objeler, eşyalar yeri geldiğinde kendimizi tanımlamamızı sağlarken, yeri geldiğinde ise kaybettiğimiz insanlarla bir bağlantımız olduğunu hissetmemizi sağlıyor. Bütün bu sebeplerden bazı eşya ve durumlarla kurulabilecek bağın, resimsel dönüşümünün peşine düşülmüştür. Gereksiz ayrıntılardan kaçınılmış, düz bir zemin ve boyama tercih edilmiştir.



Şekil 68. Arzu Arslan, “*Leğen Banyo-2*” 2013.

Tuval üzerine yağlı boya. 100 x 100 cm.



Şekil 69. Arzu Arslan, “*Leğen Banyo-2*”
çalışmasına ait fotoğraf



Şekil 70. Arzu Arslan, “*Kahvaltı*” 2013.
Tuval üzerine yağlı boya. 60 x 90 cm.



Şekil 71. Arzu Arslan, “*Kahvaltı*”
çalışmasına ait fotoğraf

“Kahvaltı”, isimli resmimde aile üyelerime ait sabah kahvaltısında çekilmiş bir fotoğraftan faydalandım. Odak noktam çocuk ve kahvaltıydı. Özellikle de çocukluğumuza ait kahvaltılar belleğimizde nostaljik bir yere sahiptir. Bu çalışmamda yine “Leğende Banyo-1 ve 2” çalışmalarının sahip olduğu amaç doğrultusunda oluşturulmuştur. Resimde yer sofrasında çocuk ve anne figürü yer almaktadır. Toplumsal gerçekçi bir tavırla oluşturulan resim özellikle Türk aile yapısı hakkında detayları da gözler önüne serer. Fotoğrafın sahip olduğu gerçekliğe sadık kalınmaya çalışılmasıyla birlikte resimsel bir dilin de peşine düşülmüştür. Fotoğraftaki bazı objeler resimde yer almamıştır. Bu bilinçli seçimle vurgulanan detaylar daha çok öne çıkarılmak istenmiştir.



Şekil 72. Arzu Arslan, “Tarak” 2013. Tuval üzerine yağlı boya. 130 x 110 cm.



Şekil 73. Arzu Arslan, “Tarak” çalışmasına ait fotoğraf

Şekil 72'deki resim diğer çalışmalarımın farklı bir yere sahiptir. Çünkü çektiğim kurgu bir fotoğraftan oluşturdum. Fotoğrafın sahip olduğu keskin ışık ve gölgeleri daha koyu renk tonlarıyla vermeye çalıştım. Fırça darbelerini ve renk geçişlerini belirgin şekilde vermeye özen gösterdim böylece resimsel tavırdan da uzaklaşmamak istedim.



Şekil 74. Arzu Arslan, “Örümcek” 2013. Tuval üzerine akrilik boya. 60 x 80 cm.



Şekil 75. Arzu Arslan, “Örümcek” çalışmasına ait fotoğraf

Şekil 74'te yer alan figürlerin ten renginde soluk bir etki oluşturdum. Bu etki tıpkı eski fotoğraf flaşının derin beyaz parlak ışıklarını andırmaktaydı. Amacım hem fotoğrafın sağladığı görsel imgeleri yansıtmak, hem de resimsel bir dönüşümü deneyimlemektir. Bu resimde de yeni bir mekân oluşturdum. Mekânla ilgili tek bilgi kapalı bir oda olduğudur. Kapalı bir kompozisyona sahip resimde yaşamın bir anı ve nesne ile figür ilişkisi ön planda tutulmak istenmiştir.



Şekil 76. Arzu Arslan, “Baba ve Çocuk” 2014. Tuval üzerine akrilik boya. 60 x 80 cm.



Şekil 77. Arzu Arslan, “Baba ve Çocuk” çalışmasına ait fotoğraf

“Baba ve çocuk” isimli çalışmam da ilk kez babayı merkeze alan, plastik değer bakımından da diğerlerinden farklı olan son dönem resimlerimdir. Fotoğraftaki mekâna ait kanepeden çıkarılarak yerini düz bir yüzeye bırakılmaktadır. Böylece izleyicinin dikkatinin figürlere yönelmesi istenmiştir. Son dönem resimlerim arasında yer alan bu resmim hem konu hem de sanatsal tavır anlamında değişime gittiğimi göstermektedir.



Şekil 78. Arzu Arslan, “Stüdyo” 2014. Tuval üzerine akrilik boya. 60 x 80 cm.



Şekil 79. Arzu Arslan, “Stüdyo” çalışmasına ait fotoğraf

“*Stüdyo*” isimli resmim, kişisel içsel yolculuklarımdandır. Fotoğraftaki canlı kırmızı yerine karanlık endişeli bir renk uyumu tercih ettim. Fotoğraftaki figürlerde ilk kez bir fotoğraf stüdyosunda olmanın verdiği endişe ve şaşkınlığı görmekteyiz. Bu şaşkın gerçekçi görüntüye sadık kalınmak birlikte, daha etkili bir tavrın peşine de düşülmüştür. Bunun için canlı renkler ve düz boyamalar tercih edilmiştir.

2015 tarihindeki resimlerimde boyutlar biraz küçülmüştür. Bu resimlerimde yine arka plan, düz detaylar ile verilmiştir. Bunun sebebi figürlere vurguyu sağlarken, başka zaman diliminde mekândan uzaklaşıp başka bir zaman ve mekânda zamansızlaştırma çabasıdır. Benzer etkide devam eden resimlerimde aile bireylerinin ve kişi sayısının arttığını görmekteyiz. Orta sınıf bir Türk ailesi ile ilgili imajların yer aldığı bu fotoğraflar, toplumsal gerçekçi bir tavırla çalışan sanatçıların resimlerini de anımsatmaktadır. Resimlerim Nur Koçak’ın aile albümünden etkilenerek oluşturduğu, resimlerini anımsatır.



Şekil 80. Arzu Arslan, “*İsimsiz*” 2015. Tuval üzerine yağlı boya. 25 x 25 cm.



Şekil 81. Arzu Arslan, “*İsimsiz*” çalışmasına ait fotoğraf



Şekil 82. Arzu Arslan, “Dedem” 2015. Tuval üzerine yağlı boya. 25 x 25 cm.



Şekil 83. Arzu Arslan, “Biz” 2015. Tuval üzerine yağlı boya. 25 x 25 cm.



Şekil 84. Arzu Arslan, “Biz” çalışmasına ait fotoğraf



Şekil 85. Arzu Arslan, “Ailem” 2015. Tuval üzerine yağlı boya. 25 x 25cm.

İnsan, sürekli kendi varlığını anlama ve tanımlama uğraşı içerisinde olmuştur. Ben de ailemin ve kendi varlığımı resimsel dille görünür kılmak istediğim için ailem ile olan fotoğraflardan çalışmalarımı ürettim. Son dönem resimlerimde genelde kişilerin mimik ve ifadelerinden uzak düz bir boyama şekli tercih ettim.

SONUÇ

Teknolojik ve teknik gelişmeler, toplumsal hayatı etkilediği gibi, sanatı da etkilemiştir. Fotoğraf makinesinin icadı, en çokta resim sanatını etkilemiştir. Gerçeğe benzetme kaygısıyla yapılan çalışmalarda fotoğraf, sanatçıların hem malzeme, hem de görsel materyal olarak yardımcı olmuştur. Süreç içerisinde teknik gelişmeler ile birlikte fotoğrafın sağladığı gerçeklik kusursuz bir hal almıştır. Teknik olarak elde edilen bu gerçeklik sanatçıları yeni arayışlara yöneltmiştir. Bu yeni arayışlar da fotoğraf, en önemli araç olmuştur.

Tez kapsamında yapılan bu çalışmada aileme ait eski fotoğraflardan yola çıkılarak, aile, toplum, birey, statü gibi sosyal konuları araştırmaya, benzer konularda çalışan sanatçıların çalışmalarını inceleyerek, kendi çalışmalarımı sorgulamaya ve bağlar kurmaya çalıştım. Tezin birinci bölümde fotoğrafın bulunuşu, süreç içerisinde sanat ve sanat akımlarıyla girdiği etkileşime değinilmiştir. İkinci bölümde, sanatçıların aile konulu resimleri ele alış biçimleri üzerinde durulmuş, çeşitli sanatçıların resimleriyle örneklendirilmiştir. Üçüncü bölüm olan uygulama başlığı altında kişisel resimler ele alınmıştır. Uygulama resimleri eski aile fotoğraflarından yola çıkarak oluşturulmuştur. Belge özelliğine sahip bu fotoğrafların sahip

olduğu dokunsal hazdan uzaklaşmadan, resmin yüzeyinde de bu etkiler yakalanmaya çalışılmıştır. Ele alınan fotoğraflarda, mekâna ait detaylar ayıklanarak figürler ön plana çıkarılmak istenmiştir. Resimlerde figür, bütün öyküyü, duyguyu, anlatan elaman olarak görülmüştür. Biçimsel anlamda fotoğrafın gerçekliğinden uzaklaşmadan, oluşturduğum bu resimlerde, kendi resimsel gerçekliğimin dilini arama çabaları görülmektedir.

Sonuç olarak fotoğraf, resim sanatına sınırsız görsel zenginlikler sağlarken, onun değişim ve dönüşümüne katkı sağlamıştır. Aile fotoğrafları, resimleri, sadece anı oluşturmazlar, aynı zamanda toplumların belleğini de oluştururlar. Bu anlamda yapılan araştırma ve uygulamaların alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- [1]. Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanat Akımları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- [2]. Aydemir, C. (2013). *Fotoğraf Neyi Anlatır*. İstanbul: Hayalperest Yayıncılık.
- [3]. Barrette, T. (2012). *Fotoğrafı Eleştirmek*. (Çev. Yeşim Harcanoğlu). İstanbul: İzlenim Sanat.
- [4]. Barthes, R. (1992). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (Çev. Reha Akçakaya). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları
- [5]. Batur, E. (2006). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- [6]. Benjamin, Walter. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi: Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Ceylan Yayıncılık.
- [7]. Berger, J. (1986). *O Ana Adanmış. Müge Gürsoy*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis
- [8]. Berger, J. & Mohr, J. (2007). *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Yayıncılık.
- [9]. Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- [10]. Chilman, C. S., E. W., Nunnally and f. m. cox (edt.), (1998), *"Variant Family Forms, Families in Trouble Series"*, vol. 5, Beverly Hills, CA: Sage,(akt.), Nijole V., Benokraitis, (1993), Marriages and Families, Prentice Hall, New Jersey.
- [11]. Çağlayan, F. (1998). *Fotoğrafın Plastik Sanatlarda Kullanımı ve Getirdiği Etkiler*. Yayımlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- [12]. Çetin, N. (2006). *20. Yüzyılda Fotoğraf- Resim Sanatı İlişkisi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- [13]. Derman, İ. (2010). *Fotoğraf ve Gerçeklik*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- [14]. Emily Brownw. (2018, Ekim 16). *Aile Potresi (Bitmemiş)- Frida Kahlo*. <https://www.sartle.com/artwork/family-portrait-unfinished-frida-kahlo>
- [15]. Ergüven, M. (1996). *Neşet Günal*. Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

- [16]. Eyigör, F. (2013,Ocak). *Fotoğraf Resim İlişkisi*.
https://feygör-arttick.blogspot.com/2013/01/fotograf-resim-iliskisi-relationship_29.html
- [17]. Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*.(Çev. Gizem Aldoğan Erduran, Firdevs Candil Çulcu).İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- [18]. Fineberg, J.(2014). *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*.(Edt: Arif Ziya Tunç, Çev: Simber Atay Eskier, Göral Erinc Yılmaz), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- [19]. Flusser, V. (2009). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. (Çev. İhsan Derman). İstanbul: Yorum Sanat.
- [20]. Giddens, A. (2000). *Sosyoloji*. (Çev. Hüseyin Özel, Cemal Güzel), Ankara: Ayraç Yayınları
- [21]. Gombrich, E. H. (1972). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Bedrettin Cömert).
İstanbul: Remzi.
- [22]. Gültekin, Ç.(1992). *20. Fotoğrafın Yapısı ve Kimliği Üzerine Denemeler*. İstanbul: Ataol.
- [23].Günay,E.(2011). *Nuri İyem ve Neşet Günal'ın Türk Resim Sanatçı'ndaki Yeri*.
Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur.
- [24]. Işıklıgil, F. (2020,Mayıs 5).*Nuri İyem " Babaya iyi geceler"*.
<https://www.yazi-yorum.net/2020/05/05/nuri-iyem-babaya-iyi-geceler-firat-isikgil/>
- [25]. Işık, M. (1996).*Fotoğrafın Günümüz Sanatında Kullanımı*. Yayımlanmamış doktora tezi,
Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun.
- [26]. Kalkan, K. N. (2018,Ocak). *Jan van Eyck – Arnolfini'nin Evlenmesi*.
<https://www.tarihlisanat.com/jan-van-eyck-arnolfini-nin-evlenmesi/>
- [27]. Karkıner, N. Ecevit, M. (2012). Folklor/Edebiyat, Cilt:18, Sayı:69, 2012/1
Neşet Günal'ın İzinde Türk Resminde Tarımda Kadın İmgesi: Sosyolojik Bir Çözümleme.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/255687>
- [28]. Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*.
(Çev.Dilek Zaptıcioğlu). İstanbul: Remzi.
- [29]. Lynton, N. (1982). *Modern sanatın öyküsü*.(Çev. Prof.Dr. Cevat Çapan, Prof.Dr. Sadi Öziş).
İstanbul: Remzi.
- [30]. Marshall, G. (1999), *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev: Osman Akınhay, Derya Kömürücü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- [31]. Muraz, Ö. (2009). *Nur Koçak'ın Pop Sanat, Foto-gerçekçilik, Feminist Sanat ve Pop Sanat İçerisinde İncelenmesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Çukurova Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- [32]. Özdemir,C. (2011,Nisan). *Ermeni ressam Arshile Gorky'nin hüzünlü hikâyesi*.
<https://t24.com.tr/haber/ermeni-ressam-arshile-gorkynin-huzunlu-hikayesi,140892>
- [33]. Öztuna, B.(2020).*Fotoğrafın Başlangıç Hikâyesi ve "Daguerreotype"ın İcadı! - Mini Belgesel*.
https://www.youtube.com/watch?v=gHjUt4kjV_I&t=9s

- [34]. Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora
- [35]. Şahin, D. (2012). *Günümüzde Fotoğraf- Resim İlişkisine Düşünsel Yaklaşımlar ve Görsel Çözümlemeler*. Yayınlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- [36]. Şahin, D. (2018, Nisan). *Gerhard Richter ve Foto-Resimler*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi. Cilt/Vol. 4 Sayı/No. 1 (2018): 96-102
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/475892>
- [37]. Şahin, H. (2011). *Kitle iletişim Araçlarında Aile ve Ataerkinin Yeniden Üretimi (Örnek Olaylar: Zuhale Topal'la İzdivaç Programı ve Geniş Aile Dizisi)*. Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi, Dumlupınar Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- [38]. Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi
- [39]. Yılmaz, M. (2013). *Fotoğraf Resimdir*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- [40]. Yorulmaz, H. (2017, Ekim). *Arnolfini'nin Evlenmesi Tablosu ve Detayları Jan van Eyck*.
<https://www.soylentidergi.com/arnolfininin-evlenmesi-tablosu-ve-detaylari-jan-van-eyck/>