İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

JEFF WALL: SANAT TARİHİ REFERANSLI ÇAĞDAŞ UYARLAMALAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selin TUNCER

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

NİSAN 2019

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

JEFF WALL: SANAT TARİHİ REFERANSLI ÇAĞDAŞ UYARLAMALAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Selin TUNCER

(402101005)

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU

NİSAN 2019

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 402101005 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Selin TUNCER'in, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "JEFF WALL: SANAT TARİHİ REFERANSLI ÇAĞDAŞ UYARLAMALAR" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU** .....
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Ebru YETİŞKİN** .....
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Seza Sinanlar USLU .....
Yıldız Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : 5 Mart 2019
Savunma Tarihi : 14 Mart 2019

ÖNSÖZ

Yükseklisans eğitimim sırasında Öğr. Gör. Dr. Deniz Çalışır Pençe'den aldığım *Yapıt Çözümlemeleri* dersinde, İstanbul Modern'in "Suyun Bir Arada Tuttuğu" isimli sergisinde gördüğüm Jeff Wall'un 'Bir Çiti Kesen Erkek Çocuklar' (2003) fotoğrafını incelemiştim. Jeff Wall'un sanatını ve kavramlarını detaylı şekilde keşfetme fırsatı bulduktan sonra bu tez çalışmasını da aynı sanatçı ile ilgili yapmaya karar verdim. Çalışmam süresince konuyu Sanat Tarihi referanslı çalışmalarıyla sınırlama yolunu seçtim. Hem Jeff Wall'un Sanat Tarihçi kimliğinden gelen teorik yazılarını hem de doğrudan yaptığı göndermelerini büyük bir ilgiyle araştırdım ve bir araya topladım. Bu süreçte literatür araştırması konusunda olsun yönlendirmeleriyle olsun tezin içeriğine büyük ölçüde katkıda bulunan değerli hocam Öğr. Gör. Dr. Deniz Çalışır Pençe'ye ve tezi sonlandırmama destek olan danışmanım Doç. Dr. Oğuz Haşlakoğlu'na çok teşekkür ederim.

Kasım 2018 Selin Tuncer

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ ..... **v**
İÇİNDEKİLER ..... **vii**
ŞEKİL LİSTESİ……..……**ix**
ÖZET ..... **xiii**
SUMMARY……**xv**
1. GİRİŞ 1
1.1. Problemin Tanımı, Önemi, Sınırları, Amaç ve Yöntem 1
1.2. Literatür Değerlendirmesi 4
2. JEFF WALL **7**
2.1. Biyografisi 7
2.2. Jeff Wall'un Sanat Tarihçi Kimliği 11
2.3. Jeff Wall'un Fotoğrafçı Kimliği 17
3. ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATI VE JEFF WALL **47**
3.1. Kavramsal Fotoğraf 56
3.2. Kurgusal Fotoğraf 65
4. FOTOĞRAF SANATINDA UYARLAMA **79**
4.1. Sam Taylor Wood ve Soliloquy serisi (1998–99) 90
4.2. Joel-Peter Witkin 92
5. JEFF WALL VE UYARLAMALARI **101**
5.1. Manet Uyarlamaları 101
5.2. Sanat Tarihi Işığında Diğer Uyarlamaları 119
6. SONUÇ **137**
KAYNAKLAR **141**
EKLER **147**
ÖZGEÇMİŞ **181**

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Jeff Wall, 2013……..…….7
Şekil 2.2 : Jeff Wall, 2013 / Aperture Magazine için……..……9
Şekil 2.3 : Sol LeWitt, Düz Çizgiler, 1969……..…….9
Şekil 2.4 : Jeff Wall, siyah-beyaz portre……..……..13
Şekil 2.5 : Jeff Wall, set hazırlarken……..14
Şekil 2.6 : Jeff Wall, Faking Death, 1977 (Görseli bulunmuş en eski çalışması) / Jacques Louis David, The Death of Socrates 1787…….16
Şekil 2.7 : Işıklı kutu (sergiden görünüm)……..18
Şekil 2.8 : İzleyiciler ışık kutusu karşısında (sergiden görünüm)……..……19
Şekil 2.9 : Jeff Wall, Double Self Portrait, 1979, lightbox, 172 x 229 cm…….20
Şekil 2.10 : Young Workers, 1983…….21
Şekil 2.11 : Jeff Wall, çekim hazırlığında……..21
Şekil 2.12 : A Village from Aricaköyü, 1997……23
Şekil 2.13: The Bridge, 1980…….23
Şekil 2.14 : The Old Prison, 1987……..24
Şekil 2.15 : Steves Farm, Steveston, 1980…….24
Şekil 2.16 : The Jewish Cemetery, 1980……24
Şekil 2.17 : The Agreement, 1980'ler……...…….26
Şekil 2.18 : The Stumbling Block, 1991……26
Şekil 2.19 : A Fight on the Sidewalk, 1994……27
Şekil 2.20 : Man in Street, 1995……..……...27
Şekil 2.21 : Ralph Ellison'un Görünmez Adamı'ndan yola çıkarak, prolog, 1999…28
Şekil 2.22 : Jeff Wall, A Ventriloquist at a Birthday Party in October 1947, (1990)29
Şekil 2.23 : A Sunflower, 1995……..……29
Şekil 2.24 : An Octopus, 1990 / Some Beans, 1990…….. 30
Şekil 2.25 : Triptik çalışması, 2015……31
Şekil 2.26 : Dünyevi zevkler bahçesi, Hieronymus (Jerome) Bosch (1450-1506)....32
Şekil 2.27 : Odradek, Táboritská 8, Prague, 18 July, 1994……..32
Şekil 2.28: Afer Printemps snow, Chapter 34 , 2000-2005……33
Şekil 2.29 : Bad Goods, 1984…….34
Şekil 2.30 : Outburst, 1989…….34
Şekil 2.31 : Clipped Branches, East Cordova St.,Vancouver, 1999……..…..35
Şekil 2.32 : The Flooded Grave, 1998–2000……36
Şekil 2.33 : Fieldwork. Excavation of thefloor of a dwelling in a former, 2003….37
Şekil 2.34 : The Vampires' Picnic, 1991……..……..37
Şekil 2.35 : Passerby, 1996……..……38
Şekil 2.36 : Volunteer, 1996……39
Şekil 2.37: Citizen, 1996……..39
Şekil 2.38 : Forest, 2001……...40
Şekil 2.39 : Diagonal Composition, 1993……..40
Şekil 2.40 : Diagonal Composition No. 2, 1998……41
Şekil 2.41: Restoration, 1993……42
Şekil 2.42 : The Giant, 1992……...…….43

Şekil 2.43 : Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, 199943
Şekil 2.44 : A View from an Apartment, 2004-05……..44
Şekil 2.45 : Boy falls from tree, 2010……..45
Şekil 2.46 : Changing Room, 2014……..46
Şekil 3.1 : Alfred Stieglitz……49
Şekil 3.2 : Tür ve Sanatçılara göre Çağdaş Fotoğraf…….50
Şekil 3.3: Japanese Sky I (The bleacher series), 1988…….....53
Şekil 3.4 : Douglas Huebler (1924-1997), Variable Piece #101…….57
Şekil 3.5 : Bernd Becher and Hilla Becher, 'Pitheads' 1974……..59
Şekil 3.6 : Thomas Struth……..……59
Şekil 3.7 : William Eggleston, 1965……..62
Şekil 3.8 : Joel Meyerowitz, 1976……62
Şekil 3.9 : Roy Arden, Soil Compactor, 1993……64
Şekil 3.10 : Constantinos Taliotis……..72
Şekil 3.11 : Wang Qingsong……..72
Şekil 3.12 : Annie Leibovitz, Kirsten Dunst,Vogue, 2006……....73
Şekil 3.13 : Gregory Crewdson……74
Şekil 3.14 : Gregory Crewdson……74
Şekil 3.15 : Gregory Crewdson……75
Şekil 3.16 : Jeff Wall, Milk, 1984……76
Şekil 3.17 : Jeff Wall, Eviction Struggle, 1988……77
Şekil 4.1 : Sherrie Levine……..80
Şekil 4.2: Velazquez, 'Las Meninas', 1656……..81
Şekil 4.3: Picasso, Velazquez'den sonra Las Meninas, 1957……....81
Şekil 4.4 : Avni Lifij'den bir uzanan nü uyarlaması-Ingres 'Odalisque' ve Manet...82
Şekil 4.5 : André Lhote, *Odalık*. / Haşmet Akal, Odalık……..83
Şekil 4.6 : Y. Morimura, 1990……...83
Şekil 4.7 : Katarzyna Kozyra, Olympia, 1996……..84
Şekil 4.8 : Victor Burgin, 1982……84
Şekil 4.9 : Jeff Wall, 1982……85
Şekil 4.10 : Jean-François Millet, 'Angelus', 1859……..……85
Şekil 4.11 : Salvador Dali, 1935……..86
Şekil 4.12 : Yasumasa Morimura, Brothers (A Late Autumn Prayer), 1991……86
Şekil 4.13 : Bernard Pras, Inventory 102 - L'angélus, 2009……..87
Şekil 4.14 : Cindy Sherman (Caravaggio'nun/1593 Bacchus uyarlaması/1990)…..88
Şekil 4.15 : Cindy Sherman, Untitled #228, 1990……88
Şekil 4.16 : Ian Wallace, The Calling, 1977 / Caravaggio, The Calling of St. Matthew, 1599-1600……..89
Şekil 4.17 : Tom Hunter, Woman Reading a Possession Order, 1997……...89
Şekil 4.18 : Henry Wallis, The Death of Chatterton, 1856 / Sam Taylor-Wood, Soliloquy I, 1998……91
Şekil 4.19 : Thomas Gainsbourg, Hunting Portrait / Soliloquy II, 1998……...91
Şekil 4.20 : Diego Velazquez, The Toilet of Venus (Rokeby Venus) / Soliloquy III, 1998……91
Şekil 4.21 : Boticelli, 'Venüs'ün Doğuşu', 1485……..92
Şekil 4.22 : Joel-Peter Witkin, 'Venüs'ün Doğuşu'……..93
Şekil 4.23 : Leonardo Da Vinci, 'Leda ve Kuğu', 1510-1515……..93
Şekil 4.24 : Joel-Peter Witkin, 'Leda', 1986……94
Şekil 4.25 : 'Hermes' M.Ö. 4.yüzyıl……94
Şekil 4.26 : Witkin, 'Hermes', 1981……95

Şekil 4.27 : Man Ray, Ingres'in Kemanı, 1924……95
Şekil 4.28 : Witkin (After Man Ray)…….96
Şekil 4.29 : Weegee……97
Şekil 4.30 : Vik Muniz……...97
Şekil 5.1 : Goya,'Üç Mayıs Katliamı', 1814 / Eduard Manet, 'Maximilan'nın infazı', 1868-69……103
Şekil 5.2 : Manet' Folies-Bergère'de bir Bar, 1882 / Picture for Woman, 1979…..104
Şekil 5.3 : Manet'nin ön çalışmalarından biri……..105
Şekil 5.4 : Fotoğraf makinası……106
Şekil 5.5 : Giorgione – Uyuyan Venüs, 1510……..108
Şekil 5.6 : Tiziano, 'Venüs', 1538……...108
Şekil 5.7 : Paul Cézanne, 'Modern Olympia', 1873-74……..….109
Şekil 5.8 : Edouard Manet, Olympia, 1863 / Stereo, 1980…….110
Şekil 5.9 : Manet, Serada, 1879 / Bir Kadın ve Doktoru (A woman and her doctor), 1980-1981……110
Şekil 5.10 : Manet, Flüt Çalan Çocuk, 1866 / Back Pack, 1981-82……...…111
Şekil 5.11 : Manet, Kırda Öğle Yemeği, 1863 / Hikaye Anlatan 'The Storyteller', 1986……..112
Şekil 5.12 : Tiziano Vecellio (Titian), Le Concert champêtre, 1510-11…….117
Şekil 5.13 : Manet, Yaşlı Müzisyen, 1862 / The Goat, 1989……...117
Şekil 5.14 : The Destroyed Room, 1978 ……119
Şekil 5.15 : The Death of Sardanapalus, 1827……119
Şekil 5.16 : Dead Troops Talk, 1992……....123
Şekil 5.17 : The Raft of the Medusa, 1818-1819…….....124
Şekil 5. 18 : Napoleon on the Battlefield of Eylau, 1807……125
Şekil 5.19: Detay……..126
Şekil 5.20 : A Sudden Gust Of Wind, 1993……129
Şekil 5.21: Katsushika Hokusai, 1832……129
Şekil 5.22 : Gustave Caillebotte, 1877 / Mimic, 1982……...……..132
Şekil 5.23 : A Sunday on La Grande Jatte / Tattooes and Shadows, 2000……..135
Şekil 6.1 : Jeff Wall'un İlham Kaynakları……...139
Şekil A.1: Hiciv (Diatribe), 1985……147
Şekil A.2: Gitarist The Guitarist (sağdaki Jamie Wall, 16 yaşında), 1987……..148
Şekil A.3: Tutuklama (The Arrest) , 1989……149
Şekil A.4: Kanal (The Drain), 1989……...…..150
Şekil A.5 : Seyirciler (Movie Audience), 1979……151
Şekil A.6 : The Thinker, 1986……..152
Şekil A.7: Jeff Wall, The Pine on the Corner, 1990…….153
Şekil A.8 : Jeff Wall, Card Players, 2006…….154

JEFF WALL: SANAT TARİHİ REFERANSLI ÇAĞDAŞ UYARLAMALAR

ÖZET

Jeff Wall, 1946 Vancouver doğumlu, yarım asırdan fazladır kavramsal fotoğraf alanında önemli çalışmaları bulunan ve buna paralel olarak dönemine damga vuran etkili teorik metinleri ile de tanınır. Bu çalışmada, Jeff Wall'un günümüze kadar periyodik olarak karşımıza çıkan sanat tarihi referanslı çağdaş uyarlamarını ele alarak kavramsal alanda temellenen farklı içeriklerine bakılacaktır. Böylece Kanadalı sanatçı Jeff Wall'un entelektüel düzeyi yüksek çalışmaları ile çok katmanlı fotoğraflar üreterek çağdaş sanatta nasıl bir yer edindiği incelenecektir. İlk bakışta eserlerinin ilgi çekiciliği, yüzeysel ve banal sahnelerde bir şeylerin yolunda gitmediği fikrinden ortaya çıkar. Çünkü sanatçının çalışmalarında birileri yanlış yöne bakmaktadır, örneğin garip bir biçimde konumlanırlar, beklenmedik tepkiler verirler. Bunun nedeni de Jeff Wall'un imgeleri, entelektüel mirasımızdan kalan, bir kitapta ya da müzede gördüğümüz başyapıtlara atıfta bulunuyor olmasıdır. Temelde ise bunu yaparken amacı yüz sene önce de sanatçıların resim sanatının temelinde uyguladıkları kavramsal meselelerdir. Nitekim 1978'te yaptığı çalışması *Destroyed Room'*da, Delacroix'nın *Sardanapalus'un Ölümü* isimli çalışmasından yola çıkmıştır. Benzer şekilde *A Picture of Women* çalışması, Manet'nin *A Bar at the Folies-Bergere* resminden ilham almıştır. Yöntem, bir kopyala-yapıştır işinden ziyade yeniden üretim tarzında yenilikle birlikte kavramsal bir fikrin parçası olmaktır. Bu sebeple de tezin konusunu bu uyarlamalara yönelik yapma fikri doğmuştur.

Wall çalışmalarıyla fotoğrafın belge statüsüne ve kimliğine karşı çıkmıştır. Fotoğrafçılığında, popüler kültür göndermelerini de klasik resmin biçim ve üsluplarıyla dengeler. Fotoğraflarını resim ile biçimlendirme girişimi, sanat tarihi eğitimi ile birebir ilişkisinden gelmektedir. Fotografik görüntünün doğasını sorgulayan çalışmaları kavramsal dönemin en etkili sanatçılarından biri olmasını sağlamıştır.

Bazı fotoğraflarında, geniş boyutları mitolojik belgesel gerçekliğini kesmek için kullanırken ışık kutusu tekniğini yeni biçimlendirmeler ile bağ kurarak hikaye formları inşa eder, gündelik masallar anlatır. Bu şekilde, edebiyat, sanat, sinema ve tiyatrodan birçok referans alır. Gerçek ve kurgu arasındaki çizgiyi belirsizleştirerek, müphem imajlarla tarzları melezleştirir, gözün istikrarını bozar, izleyiciyi şüpheye düşürür. Yeniden üretim çağında çağdaş uyarlamaları tıpkı Manet'nin döneminde yarattığı skandalın etkisinin günümüzdeki karşılığı gibidir.

JEFF WALL: CONTEMPORARY ADAPTATIONS WITH REFERENCE TO ART HISTORY

SUMMARY

Jeff Wall, who -in an echo of conceptual photography- likes to be called a "painter of modern life," was born in Vancouver, Kanada, in 1946. He has a doctorate in art history and taught aesthetics for several years. The artist's influence on contemporay art since the 1980s has been considerable. He is elevated photography to its privileged position within the visual arts. In images of impressive dimensions, the lion's share representing reconstructed scenes, often exhibited in light boxes, he redefines the paradigms of photography, calling into question in particular the idea of the 'decisive moment,' or the imprint of reality.

His work can be read on many levels and at the same time intellectually sophisticated and perceptive. Its power of attraction derives from how, in each superficially banal scene, something is not quite right someone looks in the wrong direction, for instance or stands awkwardly, reacts unexpectedly.

Jeff Wall's images also deal in memory, often referring to masterpieces of our shared intellectual heritage seen in a history book or on a museum wall. Thus *Destroyed Room* produced in 1978, took its cue from Delacroix's *Death of Sardanapalus*, while A Picture of Women centered on Manet's A Bar at the Folies-Bergere. The process is not as in a cut and paste job however buther rather an evocation of continuity to be part of the long chain that explores the question of man and his fate.

Endowing his works with an iconic dimension, he brings out links between art history and the avant-garde. Though the images do indeed often refer or allude to masterpieces of traditional or modern painting, this effect is not apparent at first glance, since they more resemble snapshots taken from life. Anchored in the precepts of conceptual art that foregrounds the made of development of a piece, the artist is nonetheless prepared to take inspiration from literary, film, and theatrical references.

In 1977, Wall began making carefully composed cibachrome transparencies, which were displaced on lightboxes and mimicked the display of more commercial photographs. Since then he has incorporated digital technology to produce large – scale stand – alone photographs, some of which are obviously and elaborately staged and others more subtle, confusing ideas about documentary, as can be seen in his work. Coming from a background in art history, Wall references well-known works of art and shows an acute understanding of how images are put together and received.

Jeff Wall began to work directorially in the 1970s, staging increasingly elaborate tableaux for the camera. He gravitated to the presentational form called the Duratrans, a backlit transparency most familiar to the average citizen in its frequent usage in airports, office buildings, and other architectural sites of the corporate state. Wall considers the Duratrans "a bureaucratic way of presenting information" because point of control, of projection … is inaccessible." These lightboxes of his, like their commercial counterparts, are large, glowing, imposing artifacts whose size –typically 8 x 16 feet – makes the settings of his images, and the figures within them, close to life-size.

In galleries, Wall displays many of his images on large lightboxes, which, because of their spatial and luminescent qualities, give his photographs a spectacular physical presence. A light box is not quite a photograph, nor is it a painting, but its suggests the experience of both. The use of the lightbox is often seen as introducing another frame of reference Wall's work: that of backlit and billboard advertisements.

However, although his photographs may have the size and command of advertising, Wall rarely seems to directly critique commercial imagery. Since his work requires the extended looking time of art appreciation, it is fundamentally different from the high and instant impact demanded of street advertisements.

Wall sees his work as operative in a charged space somewhere between conceptualism and realism, an effort to bring to the attention of his fellow citizens the power structures that underpin the global economy.

Most of Wall's images are set in his home town of Vancouver, British Columbia, a comparatively new city (only 100 years old) with little history as such. Yet it is an economically vital international seaport with strong links to the Pacific Rim, and a population combining Native American, Asian, and European peoples.

One of the leading practitioners of the staged tableau photograph is the artist Wall who came to critical prominence in the late 1980s. His art practice developed in the late 1970s after he had been a postgraduate art history student. Although his photographs are more than mere illustrations of his academic stdy, they are evidence of a detailed comprehension of how pictures work and are constructed that underpins the best tableau photography.

Jeff Wall focus is more specific, at the prevalence of 'tableau' photography in contemporary practice: work in which narrative has been distilled into a single image. Its characteristics relate most directly to the pre-photographic era of 18. and 19. century Western figurative painting. This is not because of any nostalgic revivalism on the part of the photographer, but in such painting can be found an established and effective way of creating narrative content through the compositon of props, gestures and the style of the work of art.

Wall describes his oeuvre as having two broad areas. One is an ornate style in which the artifice of the photograph is made obvious by the fantastic nature of his stories. Since the mid-1980s he has often utilized digital manipulation to create this effect. The other area is the staging of event that appears much slighter, like a casually glanced-at scene.

1.GİRİŞ

1.1. Problemin tanımı, Önemi, Sınırları, Amaç ve Yöntem

Bu çalışmanın tanımı, Vancouver'lı çağdaş fotoğraf sanatçı Jeff Wall'un (d. 1946) eserleri üzerinden, kendisinin teorik metinlerinin paralelinde, fotoğraflarındaki sanat tarihi referansları ile ortaya çıkan kompozisyon ve kavramsal bağlantılarının değerlendirilmesidir. Bu da kurgusallığın belgelenmesi olarak fotoğrafta Jeff Wall'un görsel dilinin karşılıklarını bulmayı sağlar. Bu inceleme kapsamında sanatçının fotoğraflarındaki uyarlama fikrini (sahneleme ve yönetmen tavrı) nasıl kullandığı belirlenecektir. Uyarlama alanındaki sahneleme tavrı, çalışmayı içerik olarak, yönetmen tavır ise teknik anlamda, sunum yöntemlerini incelemeye ve detaylandırmaya götürecektir. Burada özellikle sanatçının uyarlama sanatı içerisindeki yeri ile set kurarak yönetmen tavrı izlediği çalışmalarındaki kurgusallık temasına odaklanılmıştır. Bu da Jeff Wall'un yoruma açık kavramsal fotoğraflarını anlamlandırma çabasına yöneliktir.

Bilinen ve ulaşılan bütün uyarlama fotoğrafları üzerinden yapılacak olan incelemelerle –bu seçim çoğunluğunu 1980'lerde gerçekleştirdiği doğrudan sanat tarihine atıfta bulunan çalışmaları kapsar- problemin ana hattı da sanatçının kendi yapıt üretim sürecine dair kavramların araştırılmasıyla oluşturulacaktır.

Amaç

Sanatçının ve eserlerinin incelenmesindeki asıl amaç Jeff Wall'un teorik kökeninden de beslenen, sanat yapıtlarından referans alan fotoğraflarının uyarlama tarihinden gelen farklı yaklaşımlar başta olmak üzere kaynaklarının kavramsal çerçevesini bulmaktır. Bunu yaparken temeldeki hedef, sanatçının etkileşimleri sonucunda ortaya çıkan fotoğraflarının bütünü üzerinden nasıl bir ortak yöntem oluşturduğunu okumak ve Wall'un görsel cevaplarını tartışmaktır. Bununla birlikte, sanatçının büyük boyutlu ışık kutusu keşfinin ve bu anlayışın sergileme tekniği ile içeriği nasıl etkilediğinin de izi sürülecektir. Burada fotoğrafçının anıtsal resim geleneğini devam ettirme yönündeki seçimi etkilidir. Böylece hem türler arası hem kompozisyon hem

de asıl olarak kavramsal açılardan etkileşimlerinin kullanılması irdelenerek başka başka ortaklıklar ve esinlenmeleri bulmak amaç edinilmiştir.

Kapsamı

-Çağdaş fotoğraf sanatında Jeff Wall'un nasıl bir katkısı olduğunu tartışmak,

-Jeff Wall'un fotoğraflarını resim ile biçimlendirme girişiminin sanat tarihi eğitimi almasıyla yakından ilişkisini irdelemek,

-Bunu yaparken kendi teorik metinleri paralelinde kurmaca ve uyarlama fotoğraflarını okumak,

-Uyarlama fotoğrafta ışık kutusu tekniğini -Jeff Wall'un farklı yaklaşımını- ilk kullanan olmasını vurgulamaktır. (Sanatta fotoğrafın kullanım şekilleri değiştiği gibi sergileme yöntemleri de değişim göstermektedir. Örneğin Wall fotoğraflarının çoğunu ışıklı kutuda sergilemesi bunun içindir.)

Önemi

Jeff Wall'un, ilk dönemi (1970'lerin sonu ve 1980'ler) ele alınarak yapılacak incelemeler ışığında, bulunan kavramlarla sanatçının postmodern dönemde uyarlama sanatındaki farklılaşan tarzı üzerinde durulacaktır. Çalışma konusunun katkısı da Wall'un sanat tarihi referansıyla oluşturulmuş fotoğraflarını biraraya getirerek önceden değerlendirilmediği kadar kapsamlı ve bütünlüklü bir yaklaşımla yazınsal alanda bulunmayan bir derlemeyi ortaya çıkaracak olmasıdır. Bu da sanatçının temelde uyarlamalarından yola çıkarak oluşturulan çalışmanın amacına paraleldir.

Varsayımlar

Çalışmanın ana problemi olan, sanatçının özellikle sanat tarihindeki kilit yapıtlardan referanslar ile gerçekleştirdiği fotoğrafların incelenmesi sırasında ilk olarak kompozisyon, ardından konu bağlantılarının ortaklıkları ve temelde kavramsal sınıflandırılması etkindir. Jeff Wall'un sanatını özel bir alanda detaylandırarak alternatif bir okuma sunmayı öneren çalışmada bahsi geçen derleme yapılırken de sınırlılıklar dahilinde seçilmiş karşılaştırma ile yorum denenecektir. Araştırma yöntem ve süreçlerine ilişkin olan verilerin bütünselliği sonuçta etkindir. Aynı zamanda şekillenen derleme üzerinden, amaç doğrultusundaki incelemeler sonucunda bir analize kavuşulması varsayılmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu çalışmada fotoğraf sanatçısı Jeff Wall'un sanatsal anlayışı belirli bir periyoduyla sınırlandırılarak ele alınacaktır. Kendisinin birebir röportajlarının da katkısıyla incelenen örneklerde öncelikle ilk olarak 1970'lerin sonunda başladığı ve 1980'lerde pekçok örneğini verdiği, devamında da 1990'ları ve 2000'leri kapsayan dönemi, en önemli özelliği olan sanat tarihinin ünlü tablolarının fotoğraftaki çağdaş uyarlamalarıyla ele alınacaktır. Toplamda on dokuz fotoğraftan oluşan araştırmada, analizi yapılacak örnekler Jeff Wall'un uyarlama alanındaki tavrı, teorik metinlerle desteklenerek ortaya konacaktır. İçeriksel sınırlamalar ise daha çok kaynakların niceliği, bunları derlemekteki yetkinlik ve metinsel düzen ile ilgilidir. Var olan sınırlılıkların belirlendiği araştırmanın yorumlama alanı, tarif edilen bu sınırlılıklar içinde geçerlidir. Analizler yapılırken de bu durum dikkate alınacaktır. Bu çalışma gerçekleştirilirken karşılaşılması muhtemel zamansal sınırlamalar da göz önüne alınarak araştırma tamamlanacaktır.

Yöntem

Verilerin toplanması sonucunda ortaya çıkacak analiz ile yorumların derlenmesi biçimindedir. Bahsi geçen analiz, karşılaştırma metoduyla yapılacaktır. Referans kaynak ve çağdaş uyarlama arasındaki bağın tespitinde, orijinal eser ile Jeff Wall'un fotoğraflarının mukayesesi konu, kompozisyon ve kavramsal açıdan karşılaştırmalı analizlerle sonuçlanacaktır. Bunun yanında, sanatçının çalışmalarının kavramsal incelemesi gerçekleştirilecektir. Sanatçının, yönetmen tavrının da etkisinden kaynaklanan kurmacalıktan beslenen uyarlama fotoğraflarında, Wall'u irdelerken asıl olarak onun yapıtlarındaki kavramsal-teorik cevapları bulmaya yönelik bir yöntem izlenecektir. Bu cevaplara ulaşım sırasında fotoğraflardaki temel kavramlar şablonu tespit edilecektir.

Bölümleri yazarken kullanılan yol ise sanatçı biyografisi araştırmasından yola çıkarak hayat hikayesi, ardından sanatsal anlayışın farklı bakış açılarıyla derlenmesi, fotoğraflar ile diğer referans eserlerler için katalog taramaları ve sanat yayınlarından bilgi aktarımı şeklinde sıralanır. Bunlara ek olarak Jeff Wall'un alıntı formatındaki kendi söylemlerinden de konuyu detaylandırmak adına ve birinci ağızdan anlatımlar olması sebebiyle sıklıkla yararlanılacaktır.

1.2. Literatür Değerlendirmesi

Bu çalışmayı hazırlarken Jeff Wall konulu iki tez incelenmiştir. Bunlardan ilki Stephanie Gibson'ın, Eylül 2004'te, Concordia University, Montreal, Quebec'te yayımlanan 'Jeff Wall and the Painter of Modern Life: Modernity, Contemporary Photography, and the Challenge of Postmodernism' isimli tezidir. Bahsi geçen tezde Gibson, Jeff Wall'u, 'modern hayatın ressamı' olarak (19. yüzyıl eleştirmeni Baudelaire'in eseri) ele aldığını, fotoğraflarının belgesel imaj, tarihsel tablo ve renkli reklamların bir bileşiminden oluştuğunu dile getirir. Bununla birlikte postmodern inceleme de getiren yazar Wall'un fotoğraflarının yapıbozumcu şekilde tarihsel hikayecilik ile birlikte Modern ve Çağdaş dönem arasında arabuluculuk yaptığını savunmaktadır.

Ahmet Can Mocan'ın, Jeff Wall Fotoğraflarında Gerçekçilik ve Kurgusallık İlişkisi Üzerine Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi ise 2017'de, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yayınlandı. Gerçek ve kurgu arasındaki bağa Jeff Wall'un çalışmaları bağlamında odaklanan tez, her iki kavramın aslında nasıl iç içe geçişli bir yapısı olduğunu Wall fotoğrafları özelinde göstermektedir.

Genel fotoğraf ve çağdaş fotoğraf sanatı kitaplarından (dünyadan Charlotte Cotton, Elisabeth Couturier, Jocelyn Philips, Juliet Hacking, Ian Haydn Smith, David Bate, Victor Burgin, Terry Barrett, Mark Durden, Mary Price, Roland Barthes, Susan Sontag, Walter Benjamin, John Berger, Graham Clarke ve Paul Wood'un; Türkiye'den ise Nazif Topçuoğlu, Çerkes Karadağ, Tufan Palalı, Arzu Yayıntaş, Ahu Antmen, Ali Akay, Caner Aydemir) fotoğraf tarihi, geçmişten günümüze teknik değişimi, seçilen konuları, kırılma noktaları ve adı geçen farklı teorisyenler tarafından yapılan bu kaynaklardaki kategori ve dönem çalışmaları incelenir.

Jeff Wall fotoğraflarındaki Manet uyarlamalarına yoğunlaşılan bölümün ana kaynağını ise Naomi Merritt'in çalışması oluşturur. Manet'nin Aynası ve Jeff Wall'un Kadınlar için Resimleri: Yansıma veya Kırılma? makalesinde Wall'un sahnelenmiş fotoğrafında, Manet'nin resmindeki ayna yansımasının perspektifsel tuhaflıklarına yeni bir sinematik söylem getirdiğini savunur. Bu makalenin amacı, Fried'in seyretmek ve sanattaki teatrallik konusundaki kapsamlı ve etkili yazılarını tekrar

gözden geçirmek yerine *Neden Fotoğrafçılıkta?* ortaya konan başka noktalara dikkat çekmektir.

Sanatın Sonundan Sonra ve *Sanat Nedir* gibi Postmodern dönemin önemli teorisyenlerinden Arthur Danto'nun ise Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar (2016) isimli çalışmasında Jeff Wall'un eserlerinin sembolik incelemeleri bu çalışmaya farklı bir bakış açısıyla katkı sağlar.

Alexander Oliver'in, (2013) *Illuminating obscurity: An interpretation of the relationship between Jeff Wall and Édouard Manet,* [Journal of Visual Art Practice-Intellect Ltd Article. Volume 12 Number 1] makalesinde, Jeff Wall'un, özellikle 19. yüzyıl Fransız ressamı Édouard Manet'nin otoritelerce doğrulanmış tablolarından alıntı yapan sahne fotoğrafçılığı ile ilgilidir. Wall bu alanı Manet'nin resimleriyle canlandırdığı sonucuna varır.

Ele alınan çalışma konusu hakkında doğrudan bir inceleme bulunmasa da Jeff Wall üzerine pek çok biyografik, teorik ve teknik araştırma yapılmıştır. Örneğin Susan Bright *Günümüzde Fotoğraf Sanatı* (Art Photography Now, Thames & Hudson) adlı çalışmasında Jeff Wall'u hikaye anlatıcılığı düzleminde ele alırken, sanatçının Tate Modern'de açılan sergisine paralel olarak yayınlanan (yazarlığını Craig Burnett'ın yaptığı) katalogda, görsel kültürdeki yerine ek olarak teorisyen olan yönü de öne çıkarılmıştır.

Peter Galassi'nin Jeff Wall üzerine denemesinde, Minimalist ressam olarak başladığı ilk gençlik yıllarından bugüne fotoğrafçının gelişimini inceler. Temelde, 1990'larda Wall, teknolojik inovasyonla karşı karşıya geldiğinde dijital yazılım teknikleri, dijital montaj ile çalışmaya başladı. Galassi'nin metni öncelikle, Wall'un imaj oluşturma yöntemlerinin arkasındaki fikirlerle ilgilidir.

2. JEFF WALL

2.1. Biyografisi

Jeff Wall (Şekil 2.1), 29 Eylül 1946 yılında Vancouver, Kanada'da doğdu. 1964 - 1970 yılları arasında lisans ve yükseklisans eğitimini British Columbia Üniversitesi (UBC) Sanat Tarihi Bölümü'nde tamamladı. Burada gelecekteki eşi Jeannette ile tanıştı. 1970'de UBC'de Alman Dada sanatçısı "John Heartfield ile Berlin Dada ve Bağlam Kavramı" (Berlin Dada and the Notion of Context) adlı tezi üzerine yüksek lisansını bitirdi. Wall, Sanat Tarihi Yüksek Lisansı'ndan sonra resim yapmaktan vazgeçti ve davet aldığı İngiltere'deki Courtauld Sanat Enstitüsü'ne katılmak için eşi ve iki oğluyla Londra'ya taşındı. Ardından da Courtauld Sanat Enstitüsü'nde doktora programına devam etti ve burada öncü Fransız sanatçı Marcel Duchamp üzerine tamamlanmayan tezini çalıştı. Kanada'ya döndükten sonra Nova Scotia Art and Design College'ta (1974-75) asistan profesör, daha sonra Simon Fraser Üniversitesi'nde (1976-87) doçent oldu. Bir medya teorisyeni olarak sosyolojik, felsefi ve estetik metinleri incelediği dersler verdi. Düsseldorf Sanatları Akademisi'nde de çalışan Wall, 1999'da emekli olana kadar British Columbia Üniversitesi'nde profesörlük yaptı.

"Bir fotoğrafçı olmadan önce ve fotoğrafçı olduğu dönemde de sanat üzerine teorik yazılar yazan akademik alanda kariyeri olan bir isimdir" (Sezer, 2007, s.75).



Şekil 2.1 : Jeff Wall, 2013.

Jeff Wall, döneminin en iyi ve en sofistike sanatçı-yazarları ve teorisyenleri arasında kabul edilmektedir. Yazıları büyük tarihsel isimlerden çağdaş sanatçılara, Wall'un kendi eserleriyle yakından ilişkili olan estetik ve felsefi meselelere dair çeşitli konuları kapsar. Örneğin, "Dan Graham'ın Kammerspiel'inde" (1982), Amerikalı sanatçı Graham'ın konsept sanat hareketinin, sanat kavramını eleştirmesi ile birlikte Wall yazın kariyerine başladı. İlerideki çalışmalarında ilk yazısının çok ötesine geçti. En önemli yazısı *Marks of Indifference: Aspects of Photograpy in, or as, Conceptual Art* "Kayıtsızlığın İşaretleri": Fotoğrafın Kavramsal Sanat İçindeki veya Kavramsal Sanat Olarak Yönleri" (1995), kavramsal sanat hareketinin, fotoğrafçılığın merkezine getirilmesinde kritik bir rol oynadığını ayrıntılı olarak iddia etmektedir. Günümüzde kavramsal temelli sanatın gelişmesiyle ilgili teorilerin ısrarlı ve açık bir şekilde tartışılmasının en önemli makalelerinden biridir. Son dönem teorik yazılarından olan *Frames of Reference* "Referans Çerçeveleri" (2003), Wall'un Walker Evans ve Paul Strand gibi fotoğrafçıların klasik fotoğraf stilinde ilerlemelerinin kapsamını yansıtıyor. Wall, savaş sonrasında Avrupa sinemasının, kavramsal sanatın ve fotografik kaygıların etkisiyle geniş format fotoğraflarıyla "yeni sanat fotoğrafı" (new art photography) adını verdiği yere getirdiğinden bahsediyor.

1990'ların başında önce Kanadalı çağdaş sanatçı Ken Lum üzerine *Tradition and counter-tradition in Vancouver Art: a deeper back ground to Ken Lum's work* (Witte de With: The Lectures 1991 Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, 1991) isimli ardından da önemli bir kavramsal sanatçı olan Japon sanatçı On Kawara üzerine *Monochrome and photojournalism in On Kawara's Today paintings* (DIA Center for the Arts, New York, Aralık, 1993) adlı seminerler verdi.

Wall, Anne-babasını 'sanatla büyük ölçüde ilgilenmiyorlardı' olarak tanımlasa da Cézanne ve Rembrandt gibi usta ressamlar üzerine tamamı renkli monografilerden oluşan Abrams Sanat Kitap Serisi'ne aylık abonelikleri olduğunu söyler. Bu kataloglar Wall'u çocukluğu boyunca etkiler ve onu sanat tarihinin önemli eserleriyle tanıştırarak, sanatçıların çeşitli resim stilleri ve sanatsal hareketlerin sınırlarını keşfetmesini sağlar. Gördüklerinden esinlenerek Wall çizmeye başladı ve on altı yaşındayken babası evlerinin arka bahçesindeki kulübesinde bir stüdyo kurdu, böylece bu da büyük boyutlu tablolar oluşturmaya başlamasının nedenini açıklar.

Sol LeWitt'in 1967'den *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar**ını inceledikten sonra

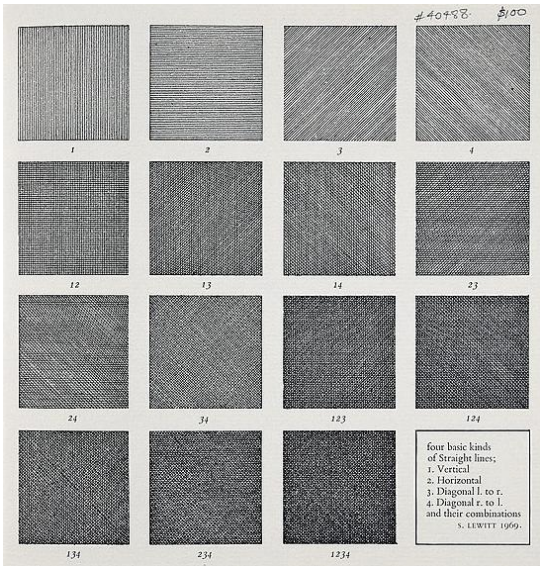
*LeWitt, Sol. Paragraphs on Conceptual Art. Artforum: Haziran, 1967.

Wall, LeWitt'in iyi kavramsal sanatın arkasındaki fikrin kalitesine bağlı olduğunu iddia etmesine tepki gösterdi. Wall (Şekil 2.2), boyama ve çizimden vazgeçti ve yerine "sahte-kavramsal" (pseudo-conceptual) fotoğraflar çekmek için babası tarafından kendisine verilen Nikon F kamera ile sanatsal yaşamında ömür boyu fotoğrafı sanatsal malzemesi olarak seçti. Fotoğrafçılığı, bu dönemde kendi kendine öğrendi.



Şekil 2.2 : Jeff Wall, 2013 / Aperture Magazine için.

Le Witt, Jeff Wall gibi bir sanatçıydı ve ilk duvar çizimlerini 1960'ların sonunda New York Paula Cooper Galerisi'nde gerçekleştirmişti. Bu tarihten sonraki çalışmalarında duvar resimlerinin çoğunda, beyaz bir duvar üzerine dört farklı yönde, siyah renkli, paralel çizgilerin (Şekil 2.3) bir sistemini oluşturur.



Şekil 2.3 : Sol LeWitt, Düz Çizgiler, 1969.

Wall'un ilk dönem çalışmaları resim sanatına karşı, fotoğraf yoluyla kavramsal sanata göndermelerde bulunur. 1969-1970 yılları arasında araba penceresinden çekilen manzaralardan oluşan broşür, siyah beyaz Vancouver fotoğraflarını içerir. 1976 yılında renkli fotoğraf denemeye geçti ve kısa bir süre sonra çalışmalarını ışığı geçiren büyük boyutlu lightbox* ile sergilemeye başladı. Dijital montaj tekniklerini 1990'larda kullanan sanatçı, anıtsal boyutlu siyah – beyaz fotoğraflarını ardından gelen dönemde üretti.

Wall'un çalışmaları 1970'te New York Modern Sanat Müzesi'ndeki "Enfermasyon" başlıklı bir karma sergide yer aldı. İlk kişisel sergisini Vancouver'daki Nova Gallery'de 1978'de açtı. "Jeff Wall: Slaytlar" başlıklı kişisel sergisi 1984'te, Londra'daki Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde ve 1990'da İsviçre'nin Basel kentindeki Kunsthalle'de izleyicilerle buluştu. 2001'de Paul de Hueck and Norman Walford Career Achievement Award, Ontorio Arts Council'dan, 2002'de Hasselblad Award öncesinde Erna and Victor Hasselblad Foundation International Award ve 2003'te Roswitha Haftmann Prize ve Göteborg Müzesi, İsviçre'den ödüller aldı. Sanatçı, 2005'te Londra, Tate Modern'de "Fotoğraflar 1978-2004", 2007'de New York, MoMA'da "Jeff Wall" ve 2011'de Brüksel'deki Palais des Beaux-Arts'da "Çarpık Yol" adlı retrospektif sergiler açtı. Jeff Wall, Museum of Modern Art / Art Institute Of Chicago / San Francisco Museum of Modern Art (2007) ve Stedelijk Museum Amsterdam / Kunsthaus Bregenz (2014) gibi ABD'de ve Avrupa'daki pek çok farklı yerde yakın zamanda önemli sergiler açtı. Sanatçının en yakın dönemli son iki sergisi 2018 Appearance, Städtische Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Germany
2015 Tableux Pictures Photographs 1996-2013, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek'tır.

2012 yılında, Dead Troops Talk (1993) isimli fotoğrafı Christie's müzayede kayıtlarına göre rekor kırdı ve o zamana kadarki satılan üçüncü en pahalı fotoğraf oldu. Günümüzde çalışmaları Tate Gallery, Chicago Sanat Enstitüsü ile Los Angeles Hammer Müzesi'nin yanı sıra Kunstmuseum Basel koleksiyonlarında yer almaktadır.

*Lightbox – ışıklı kutu, Cibachrome transperies, renkli saydamlardan kendine özgü fotoğraf kağıdı üzerine pozitif renkli baskı yapma işlemidir.

2016 senesine kadar Jeff Wall tam yirmi beş sene boyunca çalıştığı Marian Goodman Gallery ile yollarını ayırmasının ardından, Andreas Gursky, Gregory Crewdson ve Richard Avedon gibi önemli fotoğrafçılarla da işbirliğinde olan Gagosian Gallery'e geçiş yaptı. Wall, Vancouver'da yaşamaya ve çalışmalarını burada yapmaya devam etmektedir.

2.2. Jeff Wall'un Sanat Tarihçi Kimliği

Yazılarını genel olarak incelediğimizde, Jeff Wall fotokavramsalcılığın önemiyle ilgili olarak şunları yazdığını görürüz; "kavramsal sanatın ana başarılarından birçoğu ya fotoğraf biçiminde yaratılmıştır, ya da fotoğraflar aracılığıyla". Dan Graham'ın *Homes for America*'da (1966) ya da Robert Smithson'un *Monuments of Passaic*'te (1967) metni belge-fotoğraf şeklinde birleştiren fotoğraf ağırlıklı gazetecilik üsluplarında görülür. Fotokavramsal uygulamanın ileriye dönük en önemli hamlelerinden biri fotoğrafın bu melez yapısıdır (Lütticken, 2006, s.71).

Jeff Wall teorileriyle, Douglas Heubler ya da Bernd ve Hilla Becher'in kendi üstlendikleri görevlerinden, Allan Sekula'nın belgesel çalışmalarına, ya da Richard Long'un kırsal alan haberlerine başka birçok türden foto kavramsal çalışmanın temeli haline geldi. Victor Burgin ya da Martha Rosler'inkilerden Sophie Calle gibi daha genç sanatçılara çeşitli anlatısal fotoğraf denemelerinin de doğmasına fırsat verdi. Wall'un belirttiği gibi bunun tarihsel kökenini 1920 ve 1930'lu yıllarda fotoğraf ağırlıklı gazeteciliğin benimsenmesinde aramak gerekir. Avangard ise yalnızca 'sanat fotoğrafı'nın büyük bir dikkatle koruduğu estetik fikrine karşı değil, belgesel fotoğrafın içerdiği 'sanat olmayan' biçimsel kaynakların bir yolu olarak, fotoğraf ağırlıklı gazetecilikten (foto-muhabirlikten) yararlanır (Brüger, 1986).

> Fotokavramsalcılık, ikinci stratejik boyutu olarak, fotoğraf ağırlıklı gazeteciliğe değil de, amatör fotoğrafa özgüdür. Wall'a göre bunun nedeni şuydu: tamamen resmin görünüşünü alan, herhangi bir toplumsal ya da biçimsel anlamdan arındırılmış imge, 'bakılacak hiçbir şey'in olmadığı fotoğraftır. Fotoğraf sanatının elverdiği ölçüde üreticisinin, araçsallaştırmaya, direnişe ve amaca kararlılığında bir fotoğrafın düşünsel durumuna yaklaşır. Dolayısıyla, Ed Ruscha'nın amaçsız benzin istasyonları ya da Los Angeles apartmanları ya da Huebler'in çalışmaları, sanat kavramının (Duchamp'ın bir zamanlar

> belirttiği gibi, 'yapmanın imkansızlığı'ndan başka olan sanat) kendisi üzerine bir söylemdir. Bu çalışmalar, fotoğrafı kavramsal sanatın merkezine taşımak için amatör üslubun sıfır noktasından yararlanırlar. (Krauss, 2013)

Bir aktarım aracı olan fotoğraf bu şekilde lanse edilmesi ile ticari, akademik ve müzesel varlığını aktarım aracı görüşünü gölgede bırakacak kurumsal bir nesnedir. Ama tarihsel olarak, bu nesne toplumsal kullanım alanından çıkıp gücünü yitirecektir. 1960'ların ortalarında, amatör fotoğrafçının Brownie makinesi ve ucuz baskısı fotokavramsalcılığın 'sanatsızlık' görünümüne ulaşmak amacıyla yararlandığı bir şeydi ve yeni bir fotoğraf tüketimi aşamasına yerini bıraktı. Wall (2013), bu yeni aşamada 'Pentax ve Nikon'larla gösteriş yapan turistler ve piknikçiler, ortalama yurttaşların 'profesyonel sınıfa özgü' araç-gerece sahip oldukları ve amatörlüğün teknik bir kategori olmaktan çıktığı'nı belirtir.

Ne var ki Wall'un (2007) ifade etmediği nokta şudur 1980'lerin başında pekçok turist kamera taşımaya başlayacaktı, bu da önce video, sonra da dijital görüntünün yaygın, kitlesel bir uygulama olarak bütünüyle fotoğrafın, yeni keşfedilmiş bir hal almasını sağladı. Ama fotoğraf tam da bu noktada ve bu modası geçmişlik durumunda estetik üretimle yeni bir ilişkiye girmiş görünmektedir; ama bu kez, daha önceki aktarım ortamı karşıt bir işlev görür ve kendi eskimişliği içinde 'aktarım aracını yeniden keşfetme' olarak adlandırılması gereken araç haline gelir.

Söz konusu olan aktarım aracı, fotoğraf da dahil olmak üzere geleneksel aktarım araçlarından –resim, heykel, çizim, mimarlık- herhangi biri değildir. Bu yüzden söz konusu yeniden keşif, eski destek biçimlerinden herhangi birinin canlandırılmasını ima etmez; 'mekanik çoğaltma çağı' bu biçimleri –meta biçiminde olmaları aracılığıyla- bütünüyle işlevsiz hale getirir. Temelde fikri söz konusudur: belli bir teknik desteğin maddi koşullarından kaynaklanan bir dizi gelenek olarak bir aktarım aracıdır.

Fotoğrafın bu bağlamda, yani kavramsalcılık sonrası, aktarım aracı olarak üretim anında meydana geliyor gibi görünen yeni keşifte bir rolü varsa, Walter Benjamin'in daha önceden bize göstermiş olduğu gibi onun kitlesel kullanımı söz konusudur. Ama Benjamin'in kuramlaştırmasını sorgulamak için kurtarıcı bir rol üstlenebilecek

belli örnekleri izlemek gerekir. Bu yüzden, örneği ele alırken çeşitli yönlerden irdelemek yalnızca teknik destek yönünü değil, geliştirdiği gelenekleri de katmak önemlidir.

Kavramsal sanat içinde sanat nesnesinin ortadan kalkması, sanatın geçici etkinliklerini veya performanslarını belgeleme ortamı olarak fotoğrafın kullanılması çeşitli temsilleri beraberinde getirir. Fotoğrafın, her ikisi de temsilden uzaklaşmış olan modernist resim ve heykele benzer bir sanat haline geldiği yönündeyken, Wall fotoğrafın, kendisinde olan tasvir geleneklerinden kopması ve onları sorgulaması gerektiğini söylemektedir. Burada Wall yineleyerek röportaj ve güzel sanatların resimsi fotoğraf geleneğinden bahseder. Bu yaklaşımda fotoğraf, amatör olan fotoğrafı önemli bir avangart medyum haline getirmenin yollarını aramaktaydı. Wall bu sürecin önemli örnekleri arasında Ed Ruscha'nın foto-kitaplarına değinir. Resimlerin çoğunu Ruscha çekmiş olmakla birlikte, genellikle bu çalışmalarında zanaat yönü umursamadan çekilmiştir. Bu belgeleme şekli *Twentysix Gasoline Stations* (Yirmialtı Benzin İstasyonu) adlı kitabıyla 1962'de başlar. Bu çalışma sanat fotoğraflarını bir araya toplamak için yapılmış bir kitap değildir, kaynak endüstriyel fotoğrafçılık gibi teknik veriler sağlar. Bu fotoğraflar, efsanevi Route 66 üzerinde, Los Angeles ile Oklahoma'daki aile evi arasındaki yolculuklarında önünden geçtiği servis istasyonlarını belgelemektedir (Durden, 2015, s. 20).



Şekil 2.4 : Jeff Wall, siyah-beyaz portre.

İrlandalı sanatçı James Coleman'ın çalışmaları, 1970'li yılların ortasında Kavramsal Sanattan yola çıkıp sonra onu aşarak, yapıtında neredeyse tek teknik destek olarak saydamlar biçiminde fotoğraftan yararlanmıştır. Bu destek –değişimleri bir zaman ölçer tarafından düzenlenen ve bazen sesin eşlik ettiği bazen etmediği bir dizi saydam- elbette iş sunumlarındaki ve reklamlardaki ticari kullanımdan (tren istasyonları ve havaalanlarındaki dev sergiler) kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla tam anlamıyla Coleman'ın bir buluşu değildir. Asıl Jeff Wall'un (Şekil 2.4) katkısıdır.

Kavramsal sanat içinde kendine koyduğu yer ile ifade bulan Wall teorileri, kavramsal sanat içerisinde fotoğrafı boyutlandırır. Kavramsal sanatın bir parçası olarak fotoğraf ve fotoğraf için taklit edilendir.

> Fotoğraf, Modernist sanatın zorunlu hale getirdiği türden bir düşünselliğe katılmak için, kendi zorunlu koşulunu, "bir nesne oluşturan bir tasvir" olma koşulunu devreye sokabilir. Kavramsal sanat bu koşulu görünür hale getirmeye çalışırken, bu mecrayla dünya arasında yeni, taze bir bağ-fotoğrafı salt resim çekme haline getiren asınmış ölçütlerin ötesine geçen bir bağ kurmayı umuyordu. (Jeff Wall, 2002)

Aslında fotoğraf, sanatsal fotoğrafçılığından etkilenerek sanat üretiminin, fotoğrafı da çeken rolüyle ilgilenir. Bu çalışmalar seyircinin gözündeki statülerini yitirirler. Kasvetli, sıkıcı, ve önemsizdirler. Kavramsal sanatın temelindeki düşünsellik düşüncesini ancak böyle gerçekleştirebilirler (Şahin, 2012).



Şekil 2.5 : Jeff Wall, set hazırlarken.

Kavramsal sanat da fotoğraf mecrası üzerinde etkili olmuş, fotoğraf da sanat fotoğrafçılığını eleştiren kavramsal sanatın bu sorgulayıcı tavrından etkilenmiştir.

Jeff Wall'un (Şekil 2.5) belirttiği gibi (2002) kavramsal sanat, sanat fotoğrafçılığının kendini ve başka sanatlarla olan ilişkilerini tanımladığı terim ve koşulların dönüşümünde önemli bir rol oynamıştır. Bu dönüşüm, fotoğrafı kendi kendine eleştiri konusu etme dinamikleri yoluyla evrimleşen kurumsallaşmış bir modernist form haline getiren, 1960'lı ve 1970'li yılların deneylerinin ürünüdür.

Kavramsal sanatın fotoğrafa başvurmasının nedenlerini ise Rosalind Krauss şu şekilde açıklar: "Kavramsal sanatın büyük bir bölümü fotoğrafa başvuruyordu. Bunun, büyük bir olasılıkla iki nedeni vardı. İlki, kavramsal sanatın sorguladığı sanat sözgelimi yazınsal ya da müziksel olmaktan çok görseldi". (Price, 2004, s. 34)

Kavramsal sanat, özgün ve geleneksel olarak üretilmiş, estetik ve metalaşan sanatı ele alırken, fotoğrafın basit ve uzun süre gerektirmeyerek elde edilmesinin olanaklarından yararlanıyordu. Kitle toplumunu artı veya eksi yöndeki kararları üzerinde egemen olan kitle iletişim araçlarına doğrudan ağır bir saldırı oluşturmaya yönelen kavramsal sanat, amacını kolaylıkla kullanabileceği fotoğraf makinesiyle elde ediyordu.

> Dışarıdan bakıldığında kavramsal sanat gayet erişilebilir ve hiç sivri olmayan bir görüntü veriyordu. İfade şekli olarak boyama reddedildiği zaman - Joseph Kosuth bu konuda çok ısrar etmişti - başka anlatım biçimlerine yönelmek gerekiyordu. Bunlarda bir geleneğe ve tarihe bağlı olarak gelen yüklü göstergelerle doluydu. Eleştirmen Robert Hunghes'in (1970lerden) Douglas Huebler'in işleriyle ilgili olarak yakındığı gibi, kavramsal sanatı eleştirenler fotoğraf makinesi veya polaroid kullanımını fazlasıyla erişilebilir bir faaliyet olarak gördüler. (Jeff Wall, 2007)

Fotoğrafın kavramsal sanat için önemli bir başka yönü ise izleyicinin yapıt karşısında çok uzun süreli zaman gerektirmeyen bir mecra olmasıdır. Bu noktada fotoğrafın gerçeği kopya etmesiyle, kavramsal sanat arasında bir ilişki kurarsak Wall'un makalesinden yararlanabiliriz. Wall'un ifade ettiği gibi: Fotoğraf, diğer güzel sanatların tersine tasvire alternatif bulamaz. Olguları tasvir etmek bu mecranın fiziksel doğasında vardır.

Fotoğraf, modern sanatın zorunlu hale getirdiği türden bir fikre katılmak için, kendi zorunlu koşulunu, "bir nesne oluşturan tasvir" olma koşulunu devreye sokabilir. Kavramsal sanat bu koşulu görünür hale getirmeye çalışırken, bu mecrayla dünya arasında yeni, taze bir bağ fotoğrafı salt resim çekme haline getiren aşınmış ölçülerin ötesine geçen bir bağ kurmayı umuyordu. Çağdaş sanata açık bir mecra haline gelmiş olan fotoğraf, Wall'a göre düşünsel bir fikre yaklaşır.

Jeff Wall'un bir konuşmasında dediği; 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyılın başlarında garip bir durum ortaya çıkmıştı: En iyi fotoğraflardan bazıları ressamlar – örneğin Degas ve Eakins – tarafından çekilmişti; öte yandan pek çok fotoğrafçı resim sanatını kopyalamaya çalışıyorlardı. Bu akıma sıkça 'Resimsellik' dendi. Edward J. Steichen'ın 1904 tarihli *Flatiron Binası* fotoğrafı, örneğin bir Whistler resminin ya da Japon ahşap baskısının yumuşak atmosferini ve tonal etkilerini taklit eder. Steichen orijinal görüntüye renk katmanları ekledi ve en az mercek kadar el sayesinde de yapılan bir çalışma ortaya çıkardı.

> Çalışmalarını "felsefi komediler" olarak tanımlayan ve modern yaşamın Post- Kavramsal bir ressamı olarak değerlendirilen Wall'a göre fotoğraf, Kavramsal Sanat pratikleri içerisinde sanat olmayanın taklidini sunarak ayrıcalıklı bir araç haline gelmiştir. Bu bağlamda gelişen "Fotokavramsalcılık" da, fotoğrafik görüntünün tamamen bir sanat formu olarak kabul edilmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. (Wall, 1996, s. 252)

2.3. Jeff Wall'un Fotoğrafçı Kimliği

Jeff Wall çizim ile başladığı sanatsal üretimlerine, babası tarafından kendisine verilen Nikon F kamera ile fotoğrafçılığa geçerek günümüze kadar süren ve halen devam eden fotoğraf çalışmaları yapmaktadır.



Şekil 2.6 : Jeff Wall, Faking Death, 1977 (Görseli bulunmuş en eski çalışması) / Jacques Louis David, The Death of Socrates, 1787.

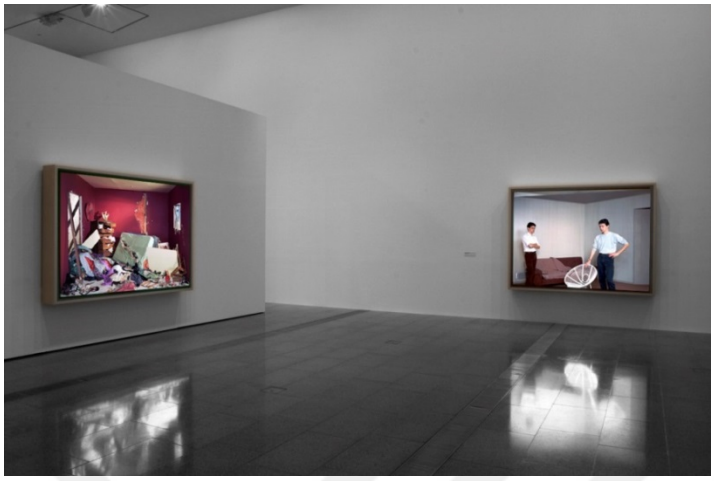
1969-1970 yılları arasında bir arabanın penceresinden çekilmiş siyah beyaz Vancouver fotoğraflarını da içeren manzara broşürü hazırladı. Bu dönemki başlangıç üretimleri klasik sanat fotoğrafçılarından Walker Evans, Eugene Atget ve Paul Strand gibi isimlerden ilham aldığı çalışmalardır. 1976 yılında renkli fotoğraf çekmeye başladı. Wall'un ilk dönem çalışmaları fotoğraf yoluyla kavramsal sanata göndermede bulunur (Akay, s. 9).

1970'lerin sonlarından beri Wall, hem reklamcılığın hem de sinemanın, sanat tarihinin ünlü başyapıtlarının imgesel olarak temsil ve gösterim yöntemlerini hatırlatan büyük ölçekli fotoğraflar (Şekil 2.6) yaratır. İlk fotoğraflarını, kavramsal sanatın niteliklerini ve temalarını, 1970'lerin ve 1980'lerin sanatının yönlerini, sanatın unsurlarını inceleyerek ve yerleşik sanat dünyası türlerinin dışında anlatı ve görsel detayları ödünç alarak yapar. Büyük ölçekli, ışık kutulu fotoğraflarında, Wall, aynı görüntüdeki karşıt kavramları birleştirerek, izleyicileri üretim ve özgünlük ile sanatsal süreç gibi sorularla karşı karşıya bırakır. Büyük ölçekli ve ışık kutusunda sergilenen çalışmaları sinema perdesini hatırlatan etkisiyle Jeff Wall'un imzası niteliğini taşır. Bu ışık kutuları hareketli görüntülerin canlı ve etkileyici derinliğini ve netliğini yaratır (Schwartz, s. 50).

Jeff Wall, 1977 yılında, ticari fotoğrafın (çoğunlukla reklam panolarında kullanılan bir form) sergilenme biçimini taklit eden ve kutu içinde sergilenen, dikkatlice düzenlenmiş ışıklı ortamlar yaratmaya başlar. Wall'un ışık kutuları geride floresan ışıkları ile aydınlatılan alüminyum kasalar içerisine yerleştirilmiş yüksek çözünürlüklü Cibachrome saydamlardan oluşur.

1977 yılında yapmış olduğu İspanya gezisi kullanacağı ışık kutusu fikrini doğurur. Büyük meydan ve caddelerde, Velazquez, Delacroix ve Goya'nın tablolarının Prado Müzesi sergilerinin tanıtımı için reklam panolarında kutular içerisinde görünümü Jeff Wall'a da kendi fotoğraflarının sergilenmesi açısından ilham kaynağı olmuştur. Işık kutuları genelde metro istasyonları, hava alanları ile açık alan reklamları için kullanılan bir sergileme tekniğidir ama böylece sanatçının fotoğraflarının vazgeçilmez çerçeveleri olur.

Wall’un işleri müzenin ve sokağın dünyalarını bir araya getirdi ve 80’lerin sonunda oldukça etkili oldu. Jeff Wall ışık dolu transparan imajları, havaalanları ya da otobüs duraklarında görülenler gibi büyük boyutlarda sergiledi.



Şekil 2.7 : Işıklı kutu (sergiden görünüm).

Jeff Wall ışık kutusunda sergileme tekniğinin (Şekil 2.7) ‘mükemmel bir sentez’ olduğunu söyler ve ekler bu ne resimdir ne sinemadır ne de fotoğraftır ama hepsini bir araya getiren bir formdur (Wood, 2004, s. 161).

Sanatta fotoğrafın kullanım şekilleri değiştiği gibi sergileme yöntemleri de değişim göstermektedir. Wall’un fotoğraflarının çoğunu ışıklı pano kullanarak sergilemesi bunun içindir. Çalışmalarının arkapalanındaki kavramsal fikri de destekler.

1977'den başlayarak Wall sanat yapıtı olarak resim, fotoğraf ve film estetiğini birleştirerek, hayatında karşılaştığı sahneleri yeniden kurguladığı ve moderne açık referansları da içeren bu büyük "sinematografik" ve "belgesele yakın" fotoğraflar üretir. Fotoğrafik görüntüler, görsel ayrıntıların vurgulanması ve resimlerin renklerinin yoğunlaştırılmasıyla arkadan aydınlatmalı ışık kutularına (Şekil 2.8) yerleştirildi. Bu ışık kutularını kullanması, sinemada ya da reklam panolarında bulunan geniş, ışıklandırılmış film posterlerini andırır ve aynı zamanda sinemanın kendisinin yarattığı ışıklandırma ve sahneye işaret eder. 1978'de Vancouver'daki Nova Galerisi'nin vitrin penceresindeki floresan ışık kutusundaki büyük boyutlu ışıklı saydamdan oluşan *The Destroyed Room*'u sergiledi. Wall’un fiziki ölçeğini artırarak bir fotoğrafla olan tipik deneyimini yeniden yapılandırması, onu bir sanat galerisi mekanında sunması ve sanat tarihini görsel olarak referans göstermesi, fotoğrafların genellikle nasıl gösterildiğini ve deneyimlendiğini sorgulamak

içindir. *The Destroyed Room*'un gösterimi, sanat dünyasındaki fotoğrafın konumuyla ilgili soruları da gündeme getirdi. Bu sırada, fotoğrafçılar, gerçekte bulunan imgelerden ziyade fikirleri vurgulamak için görüntüleri manipüle ederek yeni, kavramsal tabanlı pratikler geliştirerek fotoğrafın geleneksel sınırlarını zorluyorlardı.



Şekil 2.8 : İzleyiciler ışık kutusu karşısında (sergiden görünüm).

Wall'un amacı, görsel etkiyi elde etmek için her detayı karmaşık bir şekilde tasarlamak, fotoğrafladığı sahneleri dikkatlice düzenlemektir. İronik olarak, görüntülerin son hali genellikle kendiliğinden ve samimi anlar gibi görünürler. Bu fotoğraflar geleneksel olarak zaman içinde tek bir anı yakalasa da, Wall'un fotoğrafları da yaratıcı sürecin kendisini kasten gizleyen sanatsal bir vizyon üretmek için zaman alıcı ve zahmetli bir sürecin sonucunu belgeler. (Brougher, ss-21-37)

"Prado Müzesi'nde incelediği Diego Velazquez'in 'Nedimeler'i hakkında 'Bu resimlerin ne kadar çağdaş olduğunu görmekten şaşkınlık içerisinde idim. 'Nedimeler' geçmişe ait bir şey değildi, resim orada çağdaş bir ortamda ve dünyadaydı. Ona günümüzde bakmaktaydım' diyor" (Sezer, 2007, s. 77).

Wall, 1970'lerin ve 1980'lerin en eski fotoğraflarında, Rönesans'tan bu yana sanat tarihinin en ünlü resimlerine açık referanslar yapar. Wall, Delacroix ve Manet gibi erken modern tabloların ustalarına yönelirken, tarihsel ve teorik olarak bilgilendirilmiş bir üretim fikrini devam ettirmeye çalışır. O zamanlar, birçok çağdaş sanatçı, güzel sanatlar tablosunun malzeme, üslup ve konudaki ihtişamını reddediyordu. Oldukça benzersiz bir biçimde, Wall, fotoğraflarını oluşturmak için modern günlük öğeleri ve sahneleri kullanır, ancak bu kompozisyon öğelerini, hem sanat tarihine hem de aynı alandaki çağdaş sanatsal ilgi alanlarına saygı göstererek,

daha önceki dönüm noktalarına açıkça göndermede bulunacak şekilde tasarlar (Burnett, ss. 93-101).

1979'da *The Destroyed Room* ile hem teknik hem de kavramsal olarak fotoğraflarını uyarlama fikri üzerinden kuran Wall, özellikle Modernizm kırılmasında önemli bir sanatçı olan Manet'nin uyarlamalarına ağırlık verir. Örnekler Picture for Woman (1979), Stereo (1980), Bir Kadın ve Doktoru (1981), Backpack (1982), The Storyteller (1986) ve The Goat (1989)'un da aralarında bulunduğu toplamda altı adet Manet uyarlamasından oluşur. Biryandan da bu dönemdeki eser üretimleri, sanatçının feminist dönemine denk gelmektedir. The Destroyed Room, Picture for Woman, Stereo ve ve Bir Kadın ve Doktoru aynı feminist söylem etkisinde model, sanatçı ve bakış gibi benzer kavramları ve temaları mesele eder.

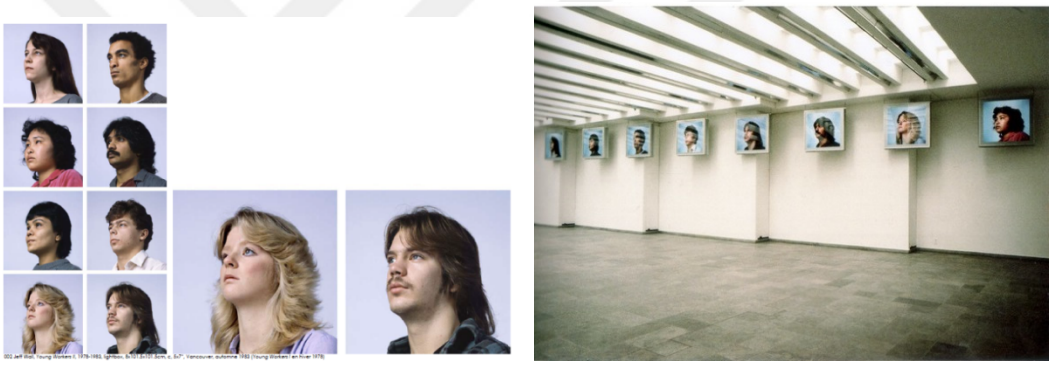
"Manet de 1865'te tıpki Jeff Wall gibi İspanya'ya yaptığı gezi sonrasında, resimlerinde başta Goya ve Velazquez olmak üzere, İspanyol sanatçıların konu, renk ve benzeri anlayışlarını sanatında kullanır" (Girgin, 2018, s. 256).

Konularının çoğu, sanatçının kendi hayatında tanık olduğu, okuduğu veya duyduğu anlardan gelir. Ancak, bu anları tam olarak kopyalamaktan ziyade, bu sahneleri bir olayın ortasında donmuş anlar olarak görüp tasvir ettiği gibi, görsel ve fiziksel unsurları değiştirerek kendi beğenisini çeken yönleriyle yeniden yaratır. Fotoğraflarıyla Wall, sanatın estetikten uzak, her günkü görsel ve anlatı şeklini ortaya çıkarırken, gündelik görüntüleri fotoğraf alanına katar.



Şekil 2.9 : Jeff Wall, Double Self Portrait, 1979, lightbox, 172 x 229 cm.

Jeff Wall genel olarak kurgusal fotoğraf türünün en tanınmış ismi olarak anılır. Ancak Wall bu tanımı reddeder ve farklı düzeylerde de olsa hemen hemen bütün fotoğraflarda belirli bir kurgunun bulunduğunu vurgular. Wall (2007), "modellerini yönlendirdiğini kabul eder fakat bunun, onların davranışlarının gerçekliğinden bir şey eksiltmediği görüşündedir". Ön hazırlık ve kolektif çalışma Wall'un eserlerinin olmazsa olmazıdır. Sanat tarihçisi ve eleştirmen kimlikleri de bulunduğundan Wall'un yapıtları resim tarihine pekçok gönderme içerir. Şekil 2.9'da görülen *Çifte Otoportre* adlı çalışma, ışık kutusunda sunulan bir slayttır ve izleyiciyi, kameraya doğru bakan iki farklı Jeff Wall görüntüsüyle yüzleştirir. Soldaki Jeff Wall görüntüsü içine kapanık bir izlenim verirken, sağdaki iletişime daha açık bir görüntü çizer, hatta izleyiciye ön planda duran sandalyeye oturmasını teklif ediyor gibidir. İzleyici, dikkatli bir inceleme yaparak, sanatçının bizzat yarattığı illüzyonun altını çizen bir fotoğraf çalışmasıyla karşı karşıya olduğunu fark edecektir.



Şekil 2.10 : Young Workers, 198

Şekil 2.10'da yer alan *Genç İşçiler* (1978-83), kahramanlık boyutunda ve sosyalist gerçekçilik tarzında yapılan bir dizi portredir: Profilden ve aşağıdan çekilmiş ve tavana monte edilmiştir, bu yüzden yukarıya bakarak fotoğraflar incelenebilir. Herhangi bir insan yüzüdür fakat asıl mesele bakıştır. Bakan, izlenen ve izleyen benzerdir.



Şekil 2.11 : Jeff Wall, çekim hazırlığında.

Kanadalı fotoğrafçı Jeff Wall (Şekil 2.11) ilk dönemlerinde fotoğraf üretimini gerçekleştiren bir sanatçı olarak Vancouver kenti ve sanatsal arka planından etkilenmiştir. Jeff Wall'un Vancouver özelinde kendi günlük yaşamından yola çıkarak çektiği fotoğraflarında konular; toplumsal dışlanma, etnik çatışma, ırkçılık, suç, uyuşturucu bağımlılığı, kamusal alanda şiddet, doğanın tahribi, günümüz kapitalist-aşırı tüketim toplumunun bir göstergesi olarak giderek artan çöp kültürü, yabancılaşma, banliyö panoramaları ve yalnızlık hissi gibi resimsel olarak sunduğu sıradan bir insanın modern yaşam ortamı/şartlarıdır. Tüm bu fotoğraflarda ana mesele 1980 sonrası sanatla bağlantılı kimlik ve kültür politikaları başlığında toplanabilir. Sanatçı bu konuları gerçek ile kurmaca olan arasındaki ilişki bağlamında ele alır. Bu fotoğraflar gündelik ve sıradan görünüme sahip olsalar dahi, bu ana başlıkla ilişkili tartışmaya açık göndermelere sahipti (Sezer, 2007, s.76).

Burada sanatçının Vancouver doğumlu oluşunun sanatına doğrudan bir etkisi olduğu düşünüldüğünde kente dair bazı bilgileri vermek gerekir. Vancouver Büyük Okyanus kıyısında yaklaşık yüz yıllık (1886) yeni bir şehirdir. 1915 yılında Panama Kanalı'nın açılmasıyla önemli bir liman kenti olmuştur. Etrafı yağmur ormanlarıyla çevrili ve yeşil alanı boldur. Hollywood ve New York'dan sonra Kuzey Amerika'daki üçüncü film üretim merkezidir. Kente düzen hakimdir bunun yanında liman kenti olmasının sebebiyle nüfusunun dağılımı Asyalılar (Çin ve Kore), Amerikan yerlileri, Kanadalılar şeklindedir. Ek olarak Marihuananın yasallığı nedeniyle Kuzey Amerika'nın en yüksek bağımlı nüfusunu barındırır. Evsizlik ve çöp yığınları da bölgedeki kontrol alınmaya çalışılan sorunlardandır (Stepan, 2005, s. 191).

Vancouver Okulu Hareketi - Vancouver Okulu, Kavramsal ya da Post-Kavramsal Fotoğraf Okulu (genellikle foto-kavramsal olarak adlandırılır), asıl olarak Kavramsal Fotoğrafçılık (photoconceptualism) akımı içinde yer alır. Kanadadaki çağdaş fotoğraf sahnesi Vancouver Sınırı'yla tanımlıdır. 1970'lerde, Jeff Wall ile birlikte bir grup sanatçı, fotoğrafı araç olarak kullandıkları sanatsal bir yaklaşımı paylaştılar. Hiçbir resmi metin ya da manifesto etrafında toplanmadılar ve herhangi bir sergide çalışmaları bir arada yer almadı. Jeff Wall, Rodney Graham, Ian Wallace, Ken Lum, Stan Douglas, Roy Arden ve Vikky Alexander. Bu isimler, gerçek olaylardan ilhamla sahneleri dramatize ederek belgesel fotoğrafçılığı, geleneksel tarihi resmin seviyesine

yükselttiler. Kendi sanatlarına resimsel bir statü atfederek, Romantik ve Modern dönemden beslenerek hem de bunu sinema tarihine yaklaşarak yaptılar. Daha çok görüntülerin, temsilin ve belleğin doğasıyla ilgili fikirlerle ilgilendiler (Couturier, 2012, s. 104).

Grubun öncüsü olan Jeff Wall okul hareketindeki Kanadalı fotoğrafçı dostları Rodney Graham, Ian Wallace, Ken Lum ve Roy Arden gibi sanatçılar üzerine de teorik makaleler yazmıştır. (Bknz. EK B)



Şekil 2.12 : A Village from Aricaköyü, 1997.

Vancouver kenti dışında Jeff Wall'un çalışmaları içinde başka kentlere dair hatta İstanbul'da çektiği (Şekil 2.12) daha kırsala ait bir fotoğraf da bulunmaktadır.

Panoramik görüntü tekniğindeki çalışmalarında (Şekil 2.13 ve Şekil 2.14), tüm belgesel fotoğraflarındaki gibi, Wall, modern yerleşim biçimlerinin doğal çevreyle olan ilişkisini inceliyor.



Şekil 2.13: The Bridge, 1980.



Şekil 2.14 : The Old Prison, 1987.

Önceki eserlerini dikkatli bir şekilde sahnelemişken, burada ilk belgesel fotoğrafında (Şekil 2.15 ve Şekil 2.16), Wall, evinin bulunduğu Vancouver kentinin saçaklarının üzerinde iyi bildiği bir yeri seçiyor. Çalışmanın ölçeği geleneksel manzara resmini çağrıştırıyor. Ufka giden etkiyi arttırırken, yol üzerindeki minik şekil manzara açıklığını vurgular. Bununla birlikte, sahneyi oluşturan unsurlar - banliyö konutunun dağılması, birkaç çiftlik hayvanı ve çıplak, gevşek yol geniş bir alanı - pastoral manzara olarak ideal vizyonlarından uzak tutar. Wall (2002), genellikle kentsel yaşamın doğayla buluştuğu bu geçiş ortamını seçer. "Yerleşim sürecini inceleme durumuna göre manzara veya şehir manzarası yaratma seçimi kendine manzara dediğimiz fotoğrafın ne olduğunu öğrenmek için de kendimi hazırladım" diye açıklar.



Şekil 2.15 : Steves Farm, Steveston, 1980.



Şekil 2.16 : The Jewish Cemetery, 1980.

Jeff Wall, kurgulanmış, tablo biçimli fotoğraflarının bir kısmında sokak fotoğrafçılığı dilinden faydalanır. Bu yöntem ona, geniş format bir makineyle, konu edilen insan figürleri ölçeğinde büyütülebilen çok detaylı sokak manzaraları ortaya çıkarma imkanı verir. Birçok yönden, kurgulanmış tablolarda insan figürlerinin ve aktörlerin kullanıldığı fotoğrafçılık tarzını başlatan ve şekillendiren Wall'dur. Tablo fotoğrafçılığı Wall için belgesel gerçekçiliğin eleştirisini, onu bozmadan yapmanın bir aracı haline gelmiştir. İşleri, '1960'lı yıllardan itibaren, belirli bir ciddiyet içeren eleştirel sanatın olmazsa olmazı haline gelen' kesintiyi, parçalı sergilemeyi içermiyordu (Stallabrass, 2012).

1980'lerde (Şekil 5.22'de detaylı şekilde inlenecek olan) *Mimic* ile başlayan kurmaca sokak fotoğrafları hakkında Wall (2007) şöyle der: "Tarihsel veya toplumsal olarak var olmuş olması gereken bir durum veya bir ana atıfta bulunmazlar". Resimlerin çoğu kurmaca ve sahneleme içerir: Sahneler oluşturulup oyuncular itinayla poz verirken titizlikle düzenlenirler. Sonuç olarak fotoğraflar, sokak fotoğrafçılığından olduğu kadar sanat tarihinden de beslenirler. Edouard Manet'nin yabancılaşma estetiği Wall'un çoğu tablosunda, tamamlayıcı bir unsurdur. Işıklı kutu kullanımı, geç dönem kapitalist gösteri biçimini yansıtır; toplumsal çöküntü ve onun sonucunda bozulan düzene ait manzaralarla çelişen bir sergileme biçimidir. Wall'un sokak sahneleri fazlasıyla abartılıdır: mesela *Mimic* [Taklit] (1982), bir ırkçı aşağılama sahnesini dondurur: Sokakta yürürken kız arkadaşını, başka bir hükmedici ve tacizkar davranış sergileyerek çekiştiren dağınık sakallı bir adam, Asyalı bir erkeğin yanından geçtikleri sırada parmağıyla kendi gözünü işaret eder. *Milk* [Süt] (1984), kaldırımda oturan dağınık görünüşlü adamın tuttuğu karton kutudaki sütün patlayışı ile oluşan dikkat dağıtıcı ve güzel bir soyut biçim sunar (Şekil 3.14). Wall bir anda donakalmış, kendi ifadesiyle "karmaşık doğal formların önemi"yle ilgilenmektedir. Bu da Harold Edgerton'un sıçrayan sütün görüntüsünü sabitleyen, bilimsel yüksek hızda fotoğrafçılığını, hem de dışavurumcu, jestlere dayalı, resimsi ifadeyi vurgulayan bir etkidir (Durden, s. 161).



Şekil 2.17 : The Agreement, 1980'ler

1980'ler sonundan *Anlaşma* (The Agreement) isimli fotoğrafında (Şekil 2. 17) polisiye filmlerde sıkça karşılaştığımız bir sahne canlandırılmaktadır: Bir genç ile arabadaki yaşlı adam el sıkışmaktadır (Yayıntaş, 2005, s. 90).



Şekil 2.18 : The Stumbling Block, 1991

Wall, biçimsel olanla sokaktaki yaşamın toplumsal çıkarımları arasında bir gerginlik yaratır (Şekil 2.18 ve Şekil 2.20). Aynı karşıtlık, içerdiği şiddet eylemini, sığ bir teatral düzleme kuran ve birbirlerinden ayırt edilmeyecek ölçüde sarıp sarmalanmış olarak yerde kavga eden iki figüre belli ölçüde erotizm katan Şekil 2.19'daki *A Fight on the Sidewalk* [Kaldırımdaki Kavga] (1994) ile devam eder. Şiddet eylemi ile, onu çevreleyen manzaranın sakinliği ve düzeni arasında bir gerginlik söz konusudur. Siyah paltosu, şapka ve eldivenleriyle kavgayı ruhsuz bir şekilde izleyen adam, resmin tezat yaratan sessiz durgunluğuna katkıda bulunur. Figürün kayıtsızlığı tablo karşısındaki konumumuzu yansıtır. Sahnelenen şiddet eylemindeki eksik enerji,

ayaktaki figürün arkasındaki duvarı kaplayan dışavurumcu siyah boya hareketlerinde açıkça görülür. *Süt*ün patlayarak saçılmasını anımsatan, Wall'un resimsel ve gerçek olanla ikili meşguliyetini devam ettiren resimsel bir unsurdur bu. Tanık olunan şiddet, De Carava'nın *Force* [Zor Kullanma] fotoğrafında vurguladığı gibi, biçimsel bir durağanlığa ve güzelliğe erişebilir ancak genellikle daha zor anlaşılır. Wall, biçimsel karşıtlıklar ve gerilimler kurgulayabilir. Fakat tablolarında sokak fotoğrafçılığının temel özelliklerini kullanan bir netlik ve okunurluk söz konusudur. Sokak yaşamı tablo biçemi aracılığıyla filtreden geçirilmiş ve hissizleştirilmiştir (Durden, 2015, s.161).



Şekil 2.19 : A Fight on the Sidewalk, 1994



Şekil 2.20 : Man in Street, 1995

Fransız, İspanyol veya Flaman resimlerinden etkilenmiş ancak Wall'un sembolik göstergeleri ve dramatik kompozisyonu, Viktoryan resimlerini daha çok hatırlatmaktadır.

Jeff Wall'un temel referans kaynaklarından biri Batıdaki anıtsal resim geleneğidir. (Caravaggio Velazquez, Goya, Delacroix, …) Barok Sanatının ilk büyük sanatçısı Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) ve yine Barok döneminin kendine özgü ressamlarından Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599- 1660) ile Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828), son olarak da Romantizm akımı öncülerinden Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863). Romantizm akımının önde gelen isimlerinden olan İspanyol ressamların anıtsallığıyla öne çıkan tuval resmi geleneğine edebi eser uyarlaması olarak örnek, Şekil 2.21'de görülen *Ralph Ellison'un Görünmez Adamı'ndan yola çıkarak, prolog* (1999), verilebilir.



Şekil 2.21 : Ralph Ellison'un Görünmez Adamı'ndan yola çıkarak, prolog, 1999.

Ralph Ellison'ın 1952 tarihli romanı Görünmez Adam'da, bir sokak isyanında New York'taki büyük bir apartmanın mahzeninde yaşayan ve orada kalmaya karar veren siyah bir adam merkezdedir. Roman, kahramanın yeraltı evinin bir açıklamasıyla başlar ve 1,369 yasadışı bağlanmış ampulle örtülü tavanı vurgular. Romanda ışığın yeri ile Wall'un kendi fotoğrafik uygulaması arasında bir paralellik vardır. Ellison'un karakteri: 'Işık olmadan sadece görünür değil, aynı zamanda formsuzum' der. Wall'un resimlerinin arkasında bir ışık kaynağı kullanması, kendi 'görünmez' konularını ön plana çıkarmanın bir yoludur; bu yüzden de ampullerle gözden kaçan bölgeye şekil verir.

Wall'un betimlediği sıradan insanlar ile alışılagelmiş bir mekan, burada da modern gündelik yaşamdan bir sahne olarak karşımıza çıkmıştır. Dingin iç mekan sahnesi, 17. Yüzyıl Hollanda tür (janr) resmini andırmaktadır.



Şekil 2.22 : Jeff Wall, A Ventriloquist at a Birthday Party in October 1947, (1990).

Jeff Wall için 17. yüzyıl Hollanda Janr Resmi (Bruegel, J. Steen, Vermeer…) de hem iç mekan hem de natürmort çalışmalarında referans kaynağı olmuştur. Janr; Avrupa Resim sanatında günlük yaşamı, ev yaşamını, festivalleri ya da içki sahnelerini betimleyen yapıtları niteler. 17. yy'da ortaya çıkmıştır. Dinsel konular yanında ağırlık kazanmaya başlayan din-dışı resim temalarının başında gelir. Burjuvazinin gelişimiyle bağlantılı bir oluşum olarak değerlendirilebilir. Bu döneme örnek çalışması Şekil 2.22'de yer alan *A Ventriloquist at a Birthday Party in October 1947*, (1990)'dır.

Belli tür fotoğrafları, Wall'un *still life* arenasına yaptığı yeni bir yönü işaret eder ve temsil ile soyutlama arasındaki bağları keşfetmesini sağlar (Şekil 2.23).



Şekil 2.23 : A Sunflower, 1995.

Bu 1990 tarihli iki görüntüde (Şekil 2.24), sağdaki fasulye yığını ve soldaki ahtapot hariç özdeştir. Güçlü aydınlatma ve derin gölgeler, bir mahzene benzeyen ortamla vurgulanan gizlilik halini yaratıyor. Hem fasulye hem de ahtapot aşınmış ve eşleşmeyen tablolar üzerinde ve yerinde görünmüyor. Bir çift fotoğraf olduğundan gözümüz doğal olarak karşılaştırmaya neden olur, ancak burada kurallar tanımlanmamış kalır. Wall bu eserleri, kendi anlamlarından daha çok belirsizliği sağlayan yeni bir yön gibi düşünür.

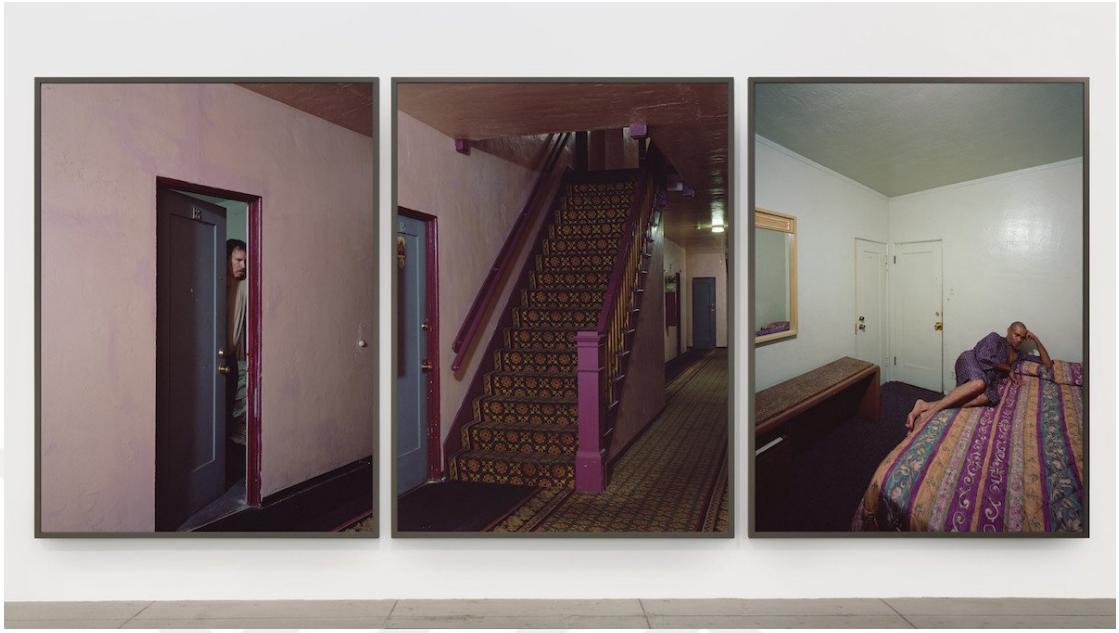


Şekil 2.24 : An Octopus, 1990 / Some Beans, 1990.

Wall'un 2015 tarihli büyük üçlü çalışması (Şekil 2.25), Avrupa Rönesansı'ndaki çok panelli parçalara-triptiklere referanstır. Aslında Los Angeles'taki ucuz bir otelin zemininde yer alan karmaşık halısı, eşi benzeri görülmemiş bir Meryem Ana'nın oturduğu yeri gösteren ya da arkasında bir Şeref Bezi (Cloth of Honour) olarak gösterilen Doğu tekstillerini de akla getiriyor. Rönesans sunak tabloları, Wall'un fotoğrafındaki çarpıcı perspektif çizgileri, resimlerde kullanılan gerçek perspektif sistemleriyle uyuşmasalar da eski tarz yapımını uyandırır. Yan panellerindeki iki figür, Rönesans resimlerinin merkezi kutsal karakterlerine katılan azizlerin güçlü yankılarına sahiptir.

Tabii ki, sadece Wall resminin merkezinde böyle bir karakter bulunmadığına işaret ediyor; boşluğa sadece bir çıkış olarak bakıyor. Dindar bir Hristiyan, sanatçının merdivenini yukarıda ve ötesinde bir dünyaya erişim imkânı tanıyor olarak görebilir. İnançsal kontrast söz konusudur. Tüm kutsal yankıları için bu üçlü görsel, aşkın olma şansı olmayan, sadece burada ve şimdi var olan bir dünya yakalamış gibi görünüyor. Onur Bezi ucuz ve pis bir zemin kaplaması halinde. Wall'un iki ayrı figürü, Zafer

Bayramı'ndaki Romalı askerleri hatırlatıyor; Hristiyan destekçilerin zafer tanrılarından çok kutsallardan kopuk olduğu izlenimini veriyor (Gobnik, 2015).



Şekil 2.25 : Triptik çalışması, 2015.

Triptik

Gotik dönemden Rönesans'a Avrupa resminde kilise ve katedrallerde sıkça rastlanan yan yana ve birbiriyle ilişkili üç resmin oluşturduğu pano şeklindeki hareketli grup resimlerdir.

Açılır kapanır bu resimlerin ortada olanı klasik anlamda daha büyük ölçüdedir; iki yan taraftaki kısımlar ortadaki kısımın yarısı boyutundadır ve diğer iki kısım gerektiğinde ortadaki kısımın üzerine kapanacak şekilde tasarlanmıştır. Bu sebeple yanların arka yüzeyleri de resimlenir. Ana tema orta kısımda, ilişkili temalarsa kanatlarda işlenir. Bu kısımlar birbirine menteşe ile sabitlenir. Özel günlerde kapaklar açılır, ihtişamlı iç bölme resimleri diğer günlerde ise daha az renkli, çoğu zaman monokromik dış kapak resmi izlenebilir. Dönemlerinde Hans Memling and Hieronymus Bosch (Şekil 2.26) bu formu kullanan ustalardandır (Tansuğ, 1999, s. 263).



Şekil 2.26 : Dünyevi zevkler bahçesi, Hieronymus (Jerome) Bosch (1450-1506).

Sinemadaki Bresson ve Jean Eustache'ın içinde yer aldığı *neo-realizm akımı* gibi akımların etkisiyle Wall da klasik kompozisyon dışı ya da kadrajın içini tam doldurmamaya yönlendiği çalışmalar da üretmiştir, figürlerin ifadelerini görememe vb. farklı özellikleri kullanmıştır.

Burada Wall, çalışmalarında sinematik eğilimi genişleterek, klostrofobik ve hermetik, fantezi ve garip dünyalar yaratıyor. Edebiyat ve felsefe Wall için önemli bir etkiye sahiptir ve bu imgelerden ikisi doğrudan belirli metinlere atıfta bulunmaktadır.



Şekil 2.27 : Odradek, Táboritská 8, Prague, 18 July, 1994.

Bu eser, Franz Kafka'nın kısa öyküsünde geçen *The Cares of a Family Man* (1919) Odradek adında bir yaratıkla, bir aile adamının, kısmen ahşap, kısmen yaşayan,

merdivenlerde ve binaların lobisinde gizlenen, kimseler tarafından bilinmeyen bir hikayesinden yola çıkıyor. Odradek gibi görünmez ve gizli, Wall'un terk edilmiş ve ihmal edilmiş yerlerden toplumsal ve siyasi olarak görünmez insanlara kadar önemli konularını içerir.

Bu fotoğrafın (Şekil 2.27) atmosferi, film noirı ile gündelik alışkınlık arasında sallanıyor gibi görünüyor; belki de Wall'un belgesel stil fotoğrafçılığını bir şekilde sinematografi unsurlarıyla harmanlamış olması sonucunda ortaya çıkıyor. 'Benlik ve fantastik arasında, belgesel ile hayali arasındaki uzantı ile örtülü keskin bir ayrım çizemiyorum' diye yorumluyor.



Şekil 2.28: Afer Printemps snow, Chapter 34 , 2000-2005.

"Yukio Mishima'nın Bahar Karları; yazarın Bereket Denizi adlı dörtlemesinin ilk kitabı. Japon edebiyatının en büyük romancılarından biri Şekil 2.28'de yer aldığı şekilde Wall tarafından bir an ile betimlenmiştir." Passerby (1996) ile Overpass (2001)'te de kullandığı ve bu iki edebiyat uyarlamasında da fotoğraftaki kompozisyonda Manet'den referanslı bize arkası dönük figürler ile çerçevelenmiştir.

Wall, resimsel formu kullanım biçimini sinemayla ilişkili görür; işlerini Rainer Werner Fassbinder, Pier Paolo Pasolini, Luis Bunuel ve Jean Eustache'ın filmlerinin tekniğe, jenerik yapıya ve anlatıya dair prensiplere bağlı kalarak yeni hikayeler ve karakterler ortaya çıkarmasıyla kıyaslar. Fassbinder'in orta yaşlı Alman bir dulla genç bir Arap misafir işçi arasındaki kural tanımaz ilişkisinin hikayesini Hollywood melodramaları yapısını kullanarak anlattığı *Ali: Fear Eats the Soul* [Ali: Korku Ruhu Kemirir] (1974) filmine değinir. Wall'un tabloları, bu türden filmlerdeki "içselleştirilmiş radikalizm" ile paralellik taşır. Bu tablolarda, "normalleştirilmiş

yüzey" toplumsal şiddet ve yabancılaşma hissi veren olayları içeren ana fikirle iç içe geçmiştir ve bu ilişkiye 1980'lerin işleri de dahil değildir (Stallabrass, 2012).

Şekil 2.29'da görülen *Bad Goods* [Çürük Mallar] (1984) adı fotoğrafta, metruk bir kentsel alanda bulunan, mahrumiyet içindeki bir Britanya Kolumbiyası Yerlisi figürü, ön planda, çöpe atılmış bir kasa lahana ile birlikte, izleyiciyle hayali bir mesafe içinde durmaktadır. Şekil 2.30'da yer alan Outburst [Öfke Patlaması] (1989) ise, bir tekstil atölyesinde konumlanmış Asyalı imalathane müdürünün bir çalışanı azarlarkenki öfkeli tavırlarını tasvir eder (Durden, 2015, s. 414).



Şekil 2.29 : Bad Goods, 1984



Şekil 2.30 : Outburst, 1989

Kırpılmış Dalların (Clipped Branches) düz fotoğrafçılığından *Saha Çalışmasının* (Fieldwork) belgesel estetiğine kadar, *Su Basmış Mezarın* tam aşamalı "sinematografik" yaklaşımına kadar çeşitli teknikleri kapsıyor. Sanatçının karmaşık sahnelenen eserlerinin aksine, *Kırpılmış Dallar* (Şekil 2.31) belgesele yakın bir fotoğraftır. Görüntü ilk başta bir filmden bir yakın çekim ya da daha geniş bir sahneden ödünç alınan bir ayrıntı gibi gözükmektedir. Etki, nesnenin çevreden çıkartılması, aynı zamanda dikey ve köşegen çizgilerin bir araştırması haline gelmektedir. Kamera açısı ile geliştirilmiş: daha geniş kompozisyonlarda genelde tercih edilen ön cephesinin aksine, Wall *still life* ve kurmaca fotoğraflarında daha dinamik açılar ve teknikler kullanır.



Şekil 2.31 : Clipped Branches, East Cordova St.,Vancouver, 1999

1999 tarihli bir röportajda (Durden, 2015, s. 414), Wall, fotoğrafla olan ilişkisinin nasıl değişmekte olduğunu anlatmıştır. Fotoğrafın başta sinema ve resim olmak üzere diğer sanat dallarıyla olan ilişkisini vurgulayarak fotoğrafçılığın gerçeğe bağlı olduğuna dair klasik fikre karşı çıkarak bu işe başlamıştır; fakat artık fotoğrafın taklidinden söz etmektedir. Kusursuz bir fotoğrafik görünüm elde etmek çoğu zaman uzun emek ve yoğun bir üretim süreci içermektedir. Hatta, bir mezarın zemininin okyanus tabanına açıldığı Şekil 2.32'deki *Flooded Grave* [Su Basmış Mezar] (1998-2000) fotoğrafindaki fantastik sahneleri kurgularken, bunun bir fotoğraf olduğu izlenimini yaratmak için Wall uzun zaman harcamıştır. Stüdyosunda, kazılmış

mezarın kalıplarından bir su haznesi inşa etmiş ve bunu su canlılarıyla doldurmuştur. Ardından bunun resimlerini, iki farklı mezarlıkta çekilen fotoğraflarla, ekleme yerleri belli olmayacak şekilde dijital olarak birleştirmiştir (Lewis, 2015, s.25).



Şekil 2.32 : The Flooded Grave, 1998–2000

Wall, bu eserin "olay"ını mezarlıktaki bir an olarak nitelendirdi. Fotoğrafı inceleyen yağışlı bir günde bir yürüyüşü betimlediğini düşünebilir. Sızan bir delikten önce durur ve içine bakar ve bir şekilde okyanus tabanını hayal eder. Bir anda yok olacak olan ana tanık oluyoruz. *Su Basmış Mezar*, iki yıllık bir süre içinde tamamlandı ve sanatçı stüdyosundaki bir setin yanı sıra Vancouver'daki iki farklı mezarlık alanında fotoğraf çekti. Sonuç olarak çalışma, yaklaşık 75 farklı görüntüden dijital bir montaj olarak imal edildi.



Şekil 2.33 : Fieldwork. Excavation of thefloor of a dwelling in a former, 2003.

Şekil 2.33'te görülen *Saha çalışması*, Wall'un 'belgesele yakın' fikrini, belgesel fotoğrafçılıktan bir adım daha yakına getirdi. Bu arkeolojik kazıyı Vancouver yakınlarındaki bir bölgede olduğu gibi fotoğraflamak üzere set düzenledi. Amerikan antropologu ve meslektaşı hareket etmiyordu; bunun yerine, Wall, çalışmalarına yaklaşık üç dört hafta boyunca devam ettikçe günlük olarak fotoğraf çekti; varlığına alıştıklarına ve kamerayı görmezden geldiklerine inandı. Başlıkta da belirtildiği gibi, antropolog, uzun süredir terk edilmiş olan konutu kazılan olan yerli kabilenin bir üyesi tarafından eşlik edilmekte ve gözlemlenmektedir.

Piknik ise sıradan görünümlü vatandaşların gece bir şantiyede başka sıradan görünen vatandaşları neşelendiren bir alay, neşeli ve ölümcül bir senaryosudur.



Şekil 2.34 : The Vampires' Picnic, 1991.

İlk çalışmalarında modern tarza öykünen klasik siyah-beyaz fotoğrafçılığa dahil üretimler yapan Wall, 1996 yılında, yirmi yıl renkli çalıştıktan sonra, bu sefer belgesel stiliyle geleneksel açıdan ilişkili olan bir araç olarak *siyah – beyaz fotoğraf kullanımı*na geri döner. Aktörlerle ve ortak çalışanlarla devam etmesine rağmen, sanatçının fotoğrafları rahat, enstantane görüntüleri işaretlemiştir. Bu çalışmalarında sanatçı, fotoğrafın 'orijinallik' fikrini sorgular ve yeniden değerlendiren bir tarzı benimser. Jeff Wall spontane görünen fotoğrafik konularla izleyiciyi kandırmakta bir ustadır. Aslında bu fotoğraflar özenli ve ayrıntılı bir hazırlık sürecinin ürünüdür. Bu durum, diğerlerinin yanı sıra Şekil 2.35'teki Passerby (1996)'de de böyledir. Bu siyah-beyaz garip fotoğrafik tablo gece yarısı bir sokağı gösterir. Kaldırımda yürüyen bir adam dönüp arkasına, aksi yöne koşan bir adamın kaybolan gölgesine bakmaktadır. Ne olmaktadır? Bu sorunun cevabı, izleyiciye bırakılmıştır.

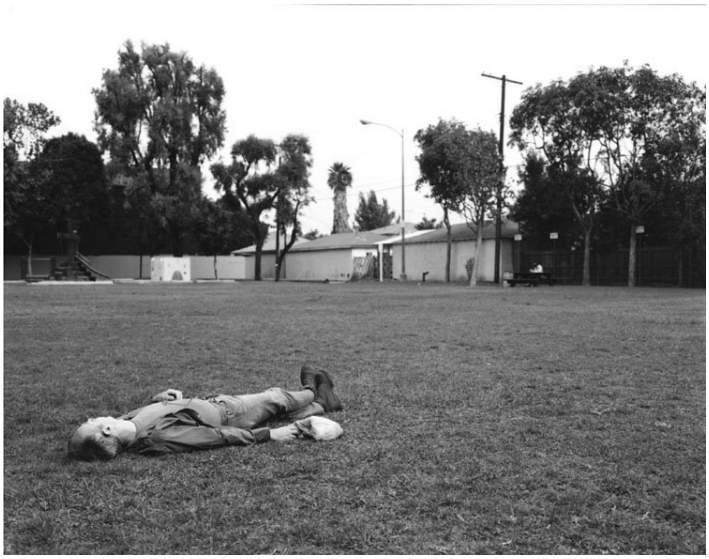


Şekil 2.35 : Passerby, 1996.



Şekil 2.36 : Volunteer, 1996.

Şekil 2.36'daki fotoğraf, Wall'un, evsizlerin sığınma yerleri ve benzeri tesislere ilişkin gözlemlerine dayanıyordu ancak bir sette kuruldu. Fotoğraf için sağ duvardaki resmin gerçek bir barınakta tıpkı bir kopyası çizildi. Siyah-beyaz fotoğrafçılığın, ince tonlamalarını kaydetme potansiyelini vurgulayan bir çalışmadır. Zemini süpüren adam görevinde ve kendine özgü bir ruh halinde ve dünyada görünür.



Şekil 2.37: Citizen, 1996.

Citizen gibi siyah-beyaz fotoğraflar Wall'u bir hafta veya bir ay çekim yapmaya zorlasa da sonuç kendiliğinden görünüyor. Wall (2007) bu eser ile ilgili şöyle

demişti: “Çalışma, fotoğrafçılığın doğasında olan bir şeye karşılık gelir. Çünkü bu bir fotoğraf, tasvir ettiği şey anlık; Bu çok kısa bir anı temsil eder - bir saniye. Anlık barışın bir anıdır; bir andan diğerine kaybolabilir”. Wall'un çalışmalarının çoğunda olduğu gibi, fotoğraf doğrudan görüntüleyenin vücudunun ölçeğine ilişkindir. İzleyici fotoğrafın alt kısmındaki parkın kenarlarına yerleştirilmiştir, bu seçim fiziksel olarak röntgencilikle ilgili alanları hissetmemizi teşvik eder. *Forest* (Şekil 2.38) gibi.



Şekil 2.38 : Forest, 2001.

Jeff Wall’un *diyagonal kompozisyon* serisinde ise soyut resme gönderme yapan bir kullanımı söz konusudur. Soyut sanatta sanatçılar eserlerini aynı Jeff Wall’un eserlerini isimlendirdiği gibi ‘kompozisyon’ olarak tanımladığını görürüz.



Şekil 2.39 Diagonal Composition, 1993.

Diyagonal Kompozisyon başlıklı çalışmaları (Şekil 2.39) ve (Şekil 2.40), temelde, Wall'un araştırmalarına devam ettiği tarzını yansıtır. 20. yüzyılın başlarından itibaren, özellikle de resimleri tipik olarak El Lissitzky, Theovan Doesburg ve Alexander Rodchenko gibi sanatçıların soyut görüntülerinden esin kaynağı oluyor. Yatay, düşey ve köşegen çizgilerden oluşuyordu.

Eski, ihmal edilmiş alanların ve temizlik alanlarının belgesel stilindeki fotoğrafları Wall'un çalışmalarında zaman zaman devam etmiş bir temadır. Bu keşfedilen sahneler sıradan ve göz ardı edilen ya da Wall'un söylediği gibi "dikkat çekmeyen, dünyanın isimsiz şiiri" üzerine odaklanır. Bir seviyede, soyut sanatın ilk öncülerince kullanılan birbirine kenetlenen çizgileri ve renk gruplarını yansıtırlar; aynı zamanda toplumsal bir okumaya davet ederler. Bu yüzeyleri uzun süre geçtikten sonra yaralamış ve parçalamış olan, bilinmeyen sakinlerin yaşadığı izlemini uyandırır.



Şekil 2.40 : Diagonal Composition No. 2, 1998.

Dijital montaj

1990'ların başında Wall (2002), fotoğraflarının yapımında bilgisayar kullanmaya başladı. "Daha önce benim için gerçekten mümkün olmayan yeni bir konu yelpazesine ya da resim çeşidine deneme yaptım ... Her zaman eserimi sinema ve resim etkilerinin bir mimesisi olarak gördüm (en azından geleneksel resim), dolayısıyla kurgusal, resmi ve şiirsel unsurları ayırmak daima çok önemliydi " diyor. Wall, daha mantıksız senaryolarında dijital montajını kullanmasıyla açıkça görülmesine karşın, süreci gerçekçi resimlerine düzenli olarak uyguluyor.

Şekil 2.41'deki fotoğraf, görünüşe göre Lucerne, İsviçre'deki panoramik bir resmin restorasyonu için çalışan gerçek restoratörleri göstermektedir. Çalışma aynı zamanda Wall'un sanatsal geçmişiyle olan karmaşık ilişkisini de hatırlatıyor.

Wall, 360° panorama kamerası kullanmasına rağmen, örtüşen pozlamaları dijital olarak birleştiren yalnızca 180° veya panoramanın yarısını yakalamayı seçti. Bu fikir Wall (2007) için önemliydi. "Kameranın arkasındaki alanın hariç tutulması, yaptığım hiçbir resmin yakından ölçülmeyeceği şekildedir... Tabii ki göremediğiniz resmin bir parçası olarak uzaya bakan bir kadın var ... Dışarıda bir boşluğun olduğu fikrine biraz vurgu yaptım."



Şekil 2.41 Restoration, 1993.

> Bilgisayar ile çalışmaya başladığımda, 'öteki dünya'nın özel efektleriyle bir tür felsefik komedi yaratabileceğimi düşündüm. The Giant (Şekil 2.42), The Stumbling Block (Şekil 2.18) ve The Vampire's Picnic (Şekil 2.34) bu türden eserler; The Thinker veya Abundance gibi daha eski olanlar da. Bu bana Diderot'yu düşündürüyor; herhangi bir davranışın, kostümün veya konuşmanın üzerine bir ışık tuttuğunuzda, bunun yarattığı oyalanma sizi etraftaki diğer şeylerden derhal soyutlar ve sadece o muazzam kusurlu insanlığın yansımalarına yönlendirir. Bu kusurluluk, nezaket ve bağışlamayı ifade eder ve sanatsal meydan okuma, bunu duygusallığa kaçmadan ifade edebilmektir. Sanırım bu çalışmalarda anahtar metafor, 'öğrenme'. Öğreniriz, öğrenme sürecini aslında tamamlamayız ve bu yüzden öğrenmek bir tamamlanmamışlık ve sınırlama görüntüsüdür; ama aynı zamanda umutlu bir şeydir. Kara mizah, şeytani mizah ve grotesk birbirlerine çok yakındırlar. Bakhtin modern kültürde 'bastırılmış kahkaha'dan bahseder. Bunlar gülünecek şeylerdir ama açıkça değil. Bu özellik, açıkça gülünmeyen şeylere, tekin olmayan, nevrotik, acı ve ironik bir kalite verir. Bu Yahudilerin mizahı, Schadenfreude[1] ya da kara mizahtakine benzer maniyerist

[1] Not: 'Schadenfreude' Almancada başkalarının acılarından zevk duyma, bir baskasının zarar görmesine sevinme anlamında kullanılır.

tarzda bir kahkahadır. Her ne kadar, ne zaman nelerin komik olduğunu tam bilemesem de, benim eserlerimde de bir tür 'gizli espri anlayışı'nın dolaştığını hissedebiliyorum. Kara mizah, komedi ile aynı şey değildir; her ne kadar komediyi içinde barındırsa da, o kimsenin gülmediği yerde var olabilir. Senin de bahsettiğin o 'ciddi ahlaki oyun'ların bir biçimidir o. Bence, efendi-köle ilişkisinin Hegelci analizi, kara mizahın da en önemli dışavurumudur. Köleler benim ilgimi çekiyor. (Lubow, 2007, s.107)



Şekil 2.42 The Giant, 1992.



Şekil 2.43 : Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, 1999.

Morning Cleaning, *Miesvan der Rohe Foundation, Barcelona* [Sabah Temizliği, Mies van der Rohe Vakfı, Barcelona] (1999) (Şekil 2.43) da farklı negatiflerin ustalıkla birleştirilmesinden oluşur. Yaklaşık 2 x 3,5 cm metre ebatındaki iş, yeniden inşa edilen Mies'in Alman Pavyonu'nun (1929 tarihli orijinali yıkılmıştır) günün erken

saatlerinde üzerine vuran güzel güneş ışığının, malzemelerin ihtişamını gözler önüne serdiği şatafatlı Modernist iç tasarımını över. Binanın siyah bir erkek tarafından temizlenen pencereleri sabun köpüğüyle kaplıdır. Siyah erkek, bu fiyakalı mimarinin ardındaki emeği hatırlatma işlevi taşır. Fakat, 1980'li yılların tablolarını karakterize eden direniş ve çatışma hissi kaybolmuştur. Ortaya çıkan sonuç itaat ve kibarca boyun eğmeyi işaret eder; hatta, sanat tarihçisi Julian Stallabrass bu figürü "18. yüzyıl İngilteresi'nde, doğal hiyerarşik düzendeki sabit yerleri ile tanımlanan tarım işçilerinin tasvirleri"yle karşılaştırmıştır (Stallabrass, 2012).



Şekil 2.44 A View from an Apartment, 2004-05.

Jeff Wall'un *Bir Apartman Dairesinden Görünüm* (Şekil 2.44) isimli eseri de elektrikli ışık kutusunun üzerinde sergilenen, saydam fotoğrafik bir çalışmadır.

Wall'un bu eseri, özel amaçlı olarak kiralanan bir evde Mayıs 2004 ile Mart 2005 tarihleri arasında çekildi. Wall, daha önce yapmadığı bir görüntüyü içeren bir iç mekanda mekan (espas) yapmak istediğini söyledi. Fotoğraftaki kadınlardan birinin daireyi temizlemesi ve sanki kendi evinde yaşıyormuş gibi görünmesi üzerinden kurgulandı. Bu süre boyunca çekimler çeşitli noktalarda gerçekleşti ve ortaya çıkan fotoğraflar daha sonra dijital olarak birleştirildi. Apartmanın manzarası, bir takım ihtimalleri dikkate değer bir biçimde sentezlemektedir: sıradan bir iç mekan, kent panoramasına açılır; belgesel materyal sinematografik dinamizm ile işlenir; kompozisyon ve ışığın etkileri ile her geçen gün daha da artar; ve önerilir bir hikaye tamamlanmamış bırakılır (Durden, 2015, s. 414).



Şekil 2.45 : Boy falls from tree, 2010.

Jeff Wall, fotoğrafın reklamlardan öğrendiği dersleri ilk uygulayan sanatçılardandır. Eski zamanlardan beri dijital teknolojiyi de büyük boyutlu ve tek başına reklam biçiminde fotoğraflar (Şekil 2.45) üretmek için işlerine dâhil etmiştir. Bu fotoğrafların bazıları belirgin ve özenle sahnelenmiştir. Bir kısmı ise daha inceliklidir, belgesele dair karmaşık düşünceler taşır. Sanat tarihi geçmişine sahip olan Wall, tanınmış sanat eserlerine referans verirken, böylece görsel kültürün nasıl bir araya getirileceği ve iletildiği hakkındaki keskin anlayışını da göstermiş olur (Hicks, s. 38).

Düsseldorf ekolü içerisinde de büyük boyutlu çalışmalar kavramsal projelerin sunumunda önemli hale gelmişlerdir. Wall'un geniş ölçekli görüntüleri ve kurgulanmış kompozisyonları Almanya'dan önemli çağdaş fotağrafçılardan oluşan Düsseldorf Grubuna da ilham kaynağı olmuştur. Andreas Gursky bu grubun önde gelen sanatçılardandır ve bir röportajında Jeff Wall'un kendisi için 'harika bir model' olduğundan bahsetmiştir (Göktan, s. 227).



Şekil 2.46 : Changing Room, 2014.

Şekil 2.46'da görülen fotoğraf ise Jeff Wall'un yakın dönem çalışmalarından oluşan son sergisindeki çalışma Barney's dükkanındaki Bottega Veneta marka elbiseleri deneyen bir kadını gözlemlemektedir. Belgesele yakın olan bu çalışma önceden Wall'un deneyimlediği bir andır (Pendle, 2015).

Sanatçı, kavramsal fotoğrafçılığı yeniden şekillendirmede ve fotoğrafçılığın gerçekliğini sorgulamada yenilikçi bir öncü olarak kabul edilir. Metropolitan Sanat Müzesi'nden Sheena Wagstaff'a (2013) göre, Fotoğrafik türü, tamamen reddedilen ya da görmezden geldiği alanlara dönüştürmek için çalıştı. Dahası, "küresel olarak, insanların dünyayı mercek boyunca görme biçimini gerçekten etkilediğini" iddia etti. Yapıtları, Thomas Struth, Thomas Ruff, Candida Höfer ve Andreas Gursky gibi fotoğrafçıları da içeren Düsseldorf Grubu'na ve sonraki nesillere etki etti.

3. ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATI VE JEFF WALL

Fotoğrafın doğuşu, resim yapmak amacıyla kullanılan camera obscura-karanlık kutu ile M.Ö 4. Yüzyılda Aristo'ya temellenir (Bellone, s. 13). Yeterince karartılmış bir odanın duvarında ya da bir kutunun içinde uygun büyüklükte bir delik açılırsa, dışarıdaki manzaranın görüntüsü, ters düşmüş bir şekilde, bu karanlık odanın ya da kutunun duvarına düşer. 16. yüzyıl ortalarında iğne deliğinin yerini mercekler alır. Bu mekanizmayı o dönemde çizime yardımcı bir öğe gibi kullanan Canaletto ve Paul Sandby gibi ressamlar yaygınlaştırır. 18. yüzyıl boyunca ressamlar hayattan bir görüntüyü yansıtıp kopyasını çıkarabilmek için bu aygıtı sıklıkla kullanır. 1830'larda da ışık etkisi ile camera lucida (aydınlık kutu) fikri ortaya çıkar. 19. yüzyılın başından bu yana fotoğraf, resim sanatının bir görselleştirme tekniği olarak kullanılır. Bu görüntünün kopyasını çekebilmek fikrinden doğar (Hacking, 2015).

Tarihsel olarak fotoğrafın farklı ortamlar için üç kez bulunuşu söz konusudur. İlki yüzey üzerinde resmetme tekniği olarak (1827), Joseph Nicephore Niepce, tarihin bilinen ilk fotoğrafını –Saint Loup de Varennes'deki penceresinden bir görüntü - çeker. İkincisi resmetme tekniğinin çoğaltma teknolojisi olarak (1841), William Henry Fox Talbot, Lacock Manastırı'nın kütüphane penceresini fotoğraflar ve günümüze ulaşan en eski negatifi üretir. Talbot'un bulduğu yöntem bugünkü baskı yöntemi ile hemen hemen aynıdır. Üçüncüsü sanat olarak, sanatın ortamında kullanılmasıdır. Fotoğraf ve sanat yakınlaşmasını hazırlayan isimler David Octavius Hill (1802-1870), Robert Adamson (1821-1848), Oskar Gustave Rejlander (1813-1875) ile Julia Margaret Cameron (1815-1879)'dır (Bellone, 2010).

1855'te açılan Büyük Sanayi Sergisinde fotoğrafa önemli yer ayrılmış ve bu sergi fotoğrafın ilk kez kitleyle tanışmasına neden olmuştur. O güne kadar fotoğraf, seçkin kesim ve bilim-sanat çevresi tarafından tanınıyordu. Halk yapılan sergilerde sanat ve bilim insanlarının fotoğraflarını görmek için sergi alanlarını dolduruyordu.

Portre fotoğrafçılığının öncülerinden G.F.T. Nadar (1820-1910) ise dönemin empresyonist ressamları ile birlikte açtığı sergisi (1874) sayesinde fotoğrafın

sergilenmesini sağlamıştır. Bu da sanat olarak nitelenmesine ön ayak olmuştur (Durden, 2015).

Daguerre, dagerreyotipi (fotoğrafik görüntü elde etme yöntemi) buluşunun nasıl sonuçlar ortaya çıkardığını göstermek için, sanat eserlerinin reprodüksiyonlarını içeren çok sayıda natürmorta imza attı. Bu aynı zamanda sanat yapıtının fotoğrafın nesnesi haline gelişinin öncülü olarak düşünülebilir.

Fotoğrafın gelişimi ve kavramsal fotoğraf dönemine ulaşan zaman dilimindeki önemli olay-kırılmalara bakacağımız bu bölümde; çağdaş fotoğraf sanatçısı Jeff Wall'un nasıl resim tarihiyle teknik ve kavramsal bağlar kurduğunu ve bu yolla da 1970'lerde pekçok önemli kırılmaya yol açtığını göreceğiz.

Fotoğrafın doğuşu ve gelişimini altı dönemde incelersek;
1870-1910'lar: Resimselcilik (Empresyonizm etkisi)
1920-1930'lar: Avangard / Modernist (Biçimcilik)
1945-1960'lar: Yeni Gerçekçilik / Hümanist Fotoğrafçılık
1960-1979: Minimalizm, Kavramsalcılık / Geç Modernizm
1980-1990'lar: Postmodernizm / Yeni Kavramsalcılık
1990'lar - Günümüz: Çağdaş Sanat

Resimselcilik akımı, fotoğrafların resmin estetik niteliğine ulaşmak amacıyla belgeselden ayrıldığı bir disiplindir. Ancak resimselci ve Empresyonist gruplar, fotoğrafçılıkta kişisel ifadeyi savunarak birbiriyle uyum içinde olan ilk akımdı.

1900'lerde fotoğraflar, bir ruh halini ya da durumu akla getiren yarı soyut imgeler haline geldi. Alfred Stieglitz de *Flatiron Building Karlar Altında* (Şekil 3.1) ile New York'a ilişkin ilk fotoğraflarında; bir modernite imgesini –bir gökdeleni- alıp Sembolist bir tarzda gösterdi. Stieglitz'in bu kompozisyonunda da, o dönemde hayli popüler olan Japon sanat tarzı ahşap gravürlerinin etkisi görülür. Japon estetiğinin kendine has boşluk kullanımından ve desenlerinden etkilenir.



Şekil 3.1 : Alfred Stieglitz.

August Sander ise bütün insan tiplerinin bir antolojisini oluşturmayı tasarladığı fotoğraflarında sonucun kişisel portreye yakın olması için, fotoğrafını çektiği kişinin kendi seçtiği bir pozda objektife doğrudan bakmasını isterdi.

1930'lardaki anlayış, önceki dönemlerdeki Modernist ve Avangard çalışmaların devamı niteliğindeydi. Bu çalışmalar Geç Modernizm olarak tanımlanır ve Postmodernizmi bir dönem olarak adlandırmaz. Bazı yorumcular ise bu dönemi, Modernizmin sonu ve Postmodernizmin başlangıcı olarak niteler ve böylece 20. yüzyıl sanatı doğar.

Modernizm 1860 - 1960
Postmodernizm 1960 - 1989
Çağdaş Sanat 1980'ler - Günümüz

Modernist sanat eleştirmeni Michael Fried'in sanat fotoğrafçılığı üzerine yazmasının başlangıç noktası tam olarak yağlı boya geleneğini bıraktığı, Fransız Aydınlanması'nın düşünürlerinden Denis Diderot'nun, Jean - Baptiste Greuze gibi ressamları övdüğü 18. yüzyıl yağlı boya tablo geleneğidir. Fried, yakın tarihli *Why photography Matters as Art as Never Before* (Fotoğraf Neden Daha Önce Hiç Olmadığı Kadar Sanat) kitabında, yağlı boyalarda yer alan, seyircilerin dışına bakan

resimsel figürlerle daha önceki ilgisini hatırlatır biçimde, takıntılı bulunacak ölçüde uğraşır. Fried'in 18. yüzyıl yağlı boya tablolarına duyduğu ilginin odağında fotoğrafik sanat yapıtlarının olduğunu görüyoruz. Çoğunlukla Jeff Wall, Thomas Struth, Andreas Gursky gibi isimlerin çalışmalarıyla çağdaş sanat fotoğraflarına dair tespitleri, türü, avangard sanat bağlamında ortadan kalkan resimsel temsil geleneği içerisinde konumlandırmaktadır. Bu anlamda iddiası, fotoğrafın icadı kadar eski bir tarihe giderek bütün bir modern tarihin gerisine geçer ve çağdaş sanat fotoğrafı, fotoğraf öncesi bir çağa kadar varır. Bu atılımın çağdaş fotoğraf bağlamında ne anlama geldiği üzerinde düşünmeye değerdir (Fried, 2008, s. 206).

Çağdaş sanat fotoğrafının Fried'ın iddiasında yer etme biçiminin özellikle tarzlar paralelinde çağdaş fotoğraf sanatçılarının, sanatsal yapıtlarının, Akademi'nin tarihi resim türleri -Fransız hiyerarşisi- içerisinde olduğu gibi:

Şekil 3.2 : Tür ve Sanatçılara göre Çağdaş Fotoğraf

Tür	Sanatçılar
"Tarih'' Resimleri	Jeff Wall, Thomas Struth, Andreas Gursky, Thomas Ruff
Peyzaj	Andreas Gursky, Hiroshi Sugimoto, Thomas Ruff, Bernd & Hilla Becher, Thomas Demand, Luc Delahaye, Stephen Shore, Candida Höfer, Jean Marc Bustamante .
Portre	Thomas Struth, Thomas Ruff , Beat Streuli, Philip-Lorca di Corsa, Cindy Sherman, Rineke Dijkstra, Luc Delahaye, Hiroshi Sugimoto
Natürmort	Thomas Demand , Wolfgang Tillmans, Jeff Wall.

Tarih Resimleri, Fransız hiyerarşisinde, anlatıyı ortaya çıkaracak türden bir resimsel gerçekliği benimsemiş yağlı boya tablo biçimi olması sebebiyle en üstte yer alır. Toplumsal önem arz eden anlatıları aktarma ödevi ise fotomuhabirlik ve belgesel fotoğrafçılık tarafından oluşturulur. Günlük hayattan alınmış parçaların hayli sentetik biçimlerde sunulduğu yapıtlarıyla tanınan Kanadalı fotoğrafçı Jeff Wall'un düşünme biçimi ve pratikleri, bu yaklaşımın sanat içerisinde yeniden canlandığının bir göstergesidir.

Erken dönem gerçekçi sanatın çağdaş yaşamı anlamlandırma çabasının fotoğraf ile geri döndüğü bir düzlemden söz edilmektedir. Gerçekçilerin sloganlarından da anlaşılacağı üzere çağdaş olmak şu anlama gelir : 'Il faut etre de son temps' (Kişi, kendi zamanında yaşamalıdır. Eski hiyerarşik düzen içerisinde tarih resimlerini bir

kenara ayırırsak, diğer türler şöyle sıralanıyordu: uzamın ve mekanın (çağdaş kent kültüründeki 'varolmayan mekanlar') sanatı olan peyzaj, kimlik ve tanıma sanatı olarak portre ve son olarak hala üzerine çalışılan nesnelerin ve nesnelliğin alanı olan natürmort.

> Bununla birlikte pek çok ressamın yapıtlarında izlerini gördüğümüz üzere türler aracılığıyla çalışmak yaygın bir yöntemdi. Fotoğrafcılığın söz konusu tür kategorilerinden belli ölçüde özgürleştiği yönündeki geçerliliği korumaktadır ancak öte yandan çağdaş sanat fotoğrafçılığı hali hazırda bu kategoriler içerisinde çalışmaktadır. Endüstriyel sanat olma vasfına da sahip olan fotoğrafın zaferi, on sekizinci yüzyıl tablolarının ihtişamının kopyalandığı geniş ölçekli tablo sahneleridir. Lyotard'ın iddia ettiği gibi, resimsel gerçekçilik fotoğraf aracılığıyla sanata geri dönmüştür. Çağdaş 'fotografik sanatçılar'ın yapıtlarını tarihsel muadilleriyle benzer biçimde değerlendirmek, söz konusu tarihe uygulayacağı şiddet dışında pek de farklı olmayacaktır. Dolayısıyla politik olarak radikal ve en ünlü ressam olan Gustave Courbet ve 19. yüzyıl Parisi'nin en çarpıcı ressamı Edouard Manet ile devam edebiliriz. Jeff Wall'un yapıtları ile Manet arasındaki sürekliliği inşa etmek için aralarındaki bağları görünür kılan şey esasında tam olarak budur. Ruff, Struth ve Gursky gibi pek çok ismi, toplumsal güncel gerçekliği temsil eden isimler olarak konumlandırmıştır. Bu gelişim, tuhaf bir biçimde özerkliğin problemi olarak tanımlanabilecek on sekizinci yüzyıl resimsel gerçekçiliği hakkındaki modernist kurama taşır. Thomas Struth'un sanat müzelerindeki fotoğraflarında çerçevenin dışına bakan figürler, günümüz fotoğraf tartışmasında merkezi öneme sahip 18. yüzyıl karakterleri olarak ele alınır. Bu fotoğrafın gerçekçiliği sorununun biçim eleştirisi bağlamında bütün bir fotoğraf tarihini kat edecek biçimde ihlal edildiği anlamına gelmektedir. (Bate, 2009, s.12)

1950-1970'ler arasında gelişen estetik felsefe bugün Çağdaş Sanat olarak tanımladığımız döneme kadar etkisini göstermektedir**.** Çağdaş Fotoğraf Sanatı, 20. yüzyıl modern sanat geleneği açısından reddedilen bir değer olan resimsel gerçekçilik tarafından benimseniyor oluşu ile belli alt başlıklar içerisinde incelenir ve bunlar temel olarak;

- Portre,
- Manzara (peyzaj),
- Nesne (ölü doğa-natürmort),
- Moda ve reklam,
- Soyutlama,
- Belge/an fotoğrafı,
- Hikaye anlatıcılığı (narrative) [öykücü, anlatı, eylem fotoğrafı]

- Sokak (mimari-fotoğraf) fotoğrafçılığı gibi başlıklar olarak karşımıza çıkar.

"Fotoğrafı kullanan sanatçı" ile "sanat eserlerinden esinlenen fotoğrafçı" arasındaki ilişki, 20. yüzyılın son çeyreğindeki sanat-fotoğraf gerilimi temelli tartışmaları karakterize etmektedir. Kavramsal sanat içerisinde yer alan fotoğraf ile güzel sanat fotoğrafı arasındaki temel fark da bununla ilgili olmuştur; zira güzel sanat fotoğrafçılığı, zanaatkarlık derecesinde el emeği gerektiren fotoğraf üretimini desteklemektedir. Bugün artık anlamsız görünen bu ayrımın neye işaret ettiğini doğru anlayabilmek için, Tate Modern'in 2003 yılındaki ilk fotoğraf sergisine dek "fotoğraf" toplamakla ya da sergilemekle ilgilenmediğini hatırlamakta fayda var. Kavramsal sanatçılara ait fotoğrafların sergilenilmesine görece erken tarihlerde başlanmıştır; ancak bilindiği üzere sergilenen eserlerin yaratıcıları, "fotoğrafçılar" olmamıştır. İngiliz kavramsal sanatçısı Keith Arnatt (1982) , "Sausages and Food" [Sos ve Yemek] başlıklı makalesinde, burada karşımıza çıkan koleksiyon ve sergileme politikaları ile iki yaklaşım arasındaki farkın mantıksızlığına iğneleyici bir üslupla dikkat çekmektedir. Müzelerin fotoğraflardan ziyade sanatçıların koleksiyonunu yaptığını söylemektedir. Ancak söz konusu sanatçı yanlızca fotoğrafik medya ile ilgileniyorsa koleksiyonda kendisine yer bulamamaktadır. Dolayısıyla Tate, fotoğrafçı da olan sanatçıların koleksiyonlarına kapılarını açmıştır ancak sanatçı olan fotoğrafçılarla ilgilenmemektedir. bu durumda, sanatçı-fotoğrafçı ile fotoğrafçı-sanatçı arasında çizilen hattın iç içe geçtiği görülmektedir.

Jeff Wall'un etkilendiği ve bir eleştirmen olarak ün kazanan Barnett Newman (1905-1970) ile soyut sanatta resim, şeritlerin kontrast oluşturan tonlarının hareketlendirdiği renkli bir yüzeyden ibaretti ve o kadar büyüktü ki, izleyicinin algısını aşıyor, ucu bucağı yokmuş gibi bir izlenim bırakıyordu. Renk, yalnızca renk: Newman'ın sunduğu deneyim buydu (Lucie-Smith, 2004, s. 230).

Heykel, çizim ve mekana özgü enstalasyonlardan faydalanan Amerikalı sanatçı Roni Horn (d.1955) insanların mahrem alanlarına keşfe çıkan bir isimdir. Onun, *Hava Durumu Sensin* adlı serisi, sanatçı Margret Haraldsdottir Blöndal'ın 100 farklı portresinden oluşur. Bu çalışma, bir modelin tüm karmaşıklığı ile tek bir portrede temsil edilebileceği anlayışını benimseyen klasik portre geleneğinin bir eleştirisini

yapar. Model, sürekli iniş çıkışlar yaşayan hava şartlarının bizzat kendisi haline gelir. Başlıkta geçen "Sensin" kelimesi modele hitap ettiği gibi, izleyiciyi de hedef alıyor olabilir. Zira izleyici, fotoğrafları deneyimledikçe, seriyi yorumlamada daha aktif bir rol oynamaya davet edilir (Cotton, s. 47).

Asıl olarak ressam ve heykeltraş olarak bilinen Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg (1925-2008), 1950'lerde Soyut Dışavurumculuk ve Pop Art arasında önemli bir bağlantıydı. Kariyerinin ilk döneminde ortaya koyduğu çalışmalarında, topladığı "buluntu objeleri" çalışmalarının bir parçası haline getirdi ve sanat ile yaşam arasındaki ilişkiyle ilgilendi. Rauschenberg, eserlerinde, Soyut Dışavurumcu estetik ile sıradan malzemeleri biraraya getirerek onlara farklı bir yorum katıyordu. 1960'ların başlarında, Rauschenberg bu tarzdaki işlerinden uzaklaştı ve serigrafi ile fotoğrafları tuvale aktarmaya başladı; 1980'lerin sonlarında ise artık kendi fotoğraflarını çekiyordu. *Japon Gökyüzü* (Şekil 3.3) adlı fotoğraf sanatçının fotoğraf teknolojisine dair yenilikçi teknikler içeren fotoğraf dizisine dahildir. Bunun için Polaroid kamerayla çalışan Rauschenberg, Polapan filmin farklı bölgelerine ağartıcı kimyasal madde uygular ve kadraja düşen kimi sahnelerin baskıda filmin üzerinden kaybolmasını dener.



Şekil 3.3 : Japanese Sky I (The bleacher series), 1988.

Canlı heykeller olarak kendilerini sanatlarının tam göbeğine yerleştiren iki isim Gilbert & George (d.1943 & d.1942) da fotoğrafı kullanan çağdaş sanatçılara örnektir. Bu fikirleriyle olanakları geliştirerek pek çok film ve fotoğraf ortaya koyan

ikilinin kendi bedenlerini fiziksel olarak kullanmadıkları işleri de mevcuttur. Sanatçı ikilisinin tanınmalarını sağlayan en önemli çalışmalarından biri, Londra görüntüleriyle kentin duvarlarına yazılmış graffitileri biraraya getirdikleri bir fotoğraf serisidir. *Ağza Alınmayacak Sözlerin Fotoğrafları* (1977) ismini taşıyan bu seri, grafik düzenlemede yan yana dizilen fotoğraf panellerinden oluşur. Bu serideki fotoğrafların ismi de graffitilerdeki küfürlü sözlerden gelir: Punk hareketinin tüm İngiltere'yi etkilediği dönemde üretilen bu çalışma, punk'ın pek de nezih olmayan dilinin bir yansıması gibidir.

Gerhard Richter'in (d.1932) büyük boyutlu 1961 tarihli Atlas isimli çalışması, fotoğrafın çağdaş sanat içindeki yerine iyi bir örnektir. Richter'in çalışmalarına baktığımızda, fotoğrafın onun eserlerinde bazen merkezi bir konuma sahip olduğunu farklı zamanlarda da yardımcı bir rol oynadığını farkederiz. Sanatçının "foto-tablo" olarak adlandırılan ilk dönem eserleri, yan yana dizilmiş fotoğraflardan üretilen tabloları içerir. Atlas, Richter'in çalışmalarında kullandığı çeşitli malzemelerin bir özetidir. Büyük çoğunluğu siyah-beyaz bir dizi fotoğrafın beyaz bir zeminin üzerine dikey şekilde yerleştirilmesiyle oluşan küçük bir koleksiyonla başlayan çalışmanın ölçeği, Richter'in kariyeriyle eşzamanlı gelişir. 5.000'den fazla fotoğraf, çizim ve diyagrama sahip olan Atlas'ın referans çerçevesi de etkilidir; medya ve arşiv görüntülerine ek olarak Richter'in çizdiği bulut, su ve kırsal alan tasvirleri de bu eseri oluşturan parçalardandır.

Richter'le aynı jenerasyondan bir başka isim, Alman fotoğrafçı, video ve performans sanatçısı Dieter Appelt (d.1935) ise çalışmalarında bellek ve zaman gibi kavramları sorgular. 2. Dünya Savaşı sırasında Berlin'in güneybatısında yer alan evlerini terk etmek durumunda kalan Appelt ve ailesi, 1945'te buraya döndüklerinde etraftaki tarlalarda, hayatını yitirmiş askerlerin çürümekte olan bedenleriyle karşılaşmışlardır. Bu deneyim Appelt'i fazlasıyla etkiler ve bunu en başta *Peşini Bırakmayan Anılar* (1977-79) isimli serisinde gözlemleriz. Appelt burada, süreklilik ve çürüme gibi temaları ele alırken, çocukluk anılarını da hafızasından atmaya çalışır. Alman performans sanatçısı Joseph Beuys'tan oldukça etkilenen Appelt, kamera aracılığıyla kaydedilen performanslar icra eder. Appelt (2015) bu sanatsal pratiği şu cümlelerle tarif eder: "Çalışmalarım bir anlamda heykel fotoğrafçılığı gibi... Formu bir heykelmişçesine fotoğraflıyorum; demek istediğim, eğer kendimi fotoğraflarsam,

ortaya çıkan görüntü bir heykele dönüşüyor. Bir başkasını değil de kendimi fotoğraflıyor olmam önemli, zira burada kullandığım mecra bizzat benim." (Hacking, s. 427)

1980'lerin sonları 'Young British Artists' (Britanyalı Genç Sanatçılar) olarak tanılan bir grup sanatçının yükselişine şahit oldu. Kurumsal sanat camiasının arsız ve yavan bulduğu bu akımı tetikleyen isimlerin başında Tracey Emin (d.1963) ve Damien Hirst (d. 1965) geliyordu. Ancak bu iki isim, devletin sanat sübvansiyonlarını azalttığı bir ortamda büyük bir boşluğu dolduran sanat koleksiyoneri Charles Saatchi'nin desteğini arkalarına almışlardı. Emin'in, *Hepsi benim* başlıklı fotoğrafı, onun her daim sosyal eleştirelliği taşıyan sanat pratiğinin bir örneğidir. Fotoğrafta, 'hepsi benim' diyerek kendi kendini kutlayan narsisist benlik birbirleriyle çatışır sanki. Emin, sekiz farklı versiyonu olan bu çalışmasında, kırmızı renkli zeminde, üzerinde Vivienne Westwood imzalı bir elbiseyle bacaklarını iki yana açarak oturur ve moda fotoğrafçılığı türünü tamamıyla farklı bir hale büründürür. Fotoğrafta, odaya dair görebildiğimiz nadir ayrıntılardan biri, arkada duvara yaslanmış olan, ağzına kadar dolu bir plastik çantadır. Paraları vajinasına doğru ittirerek toplayan Emin, mastürbasyonu çağrıştıran ve parayla cinsel bir ilişki kurduğunu ima eden bir harekette bulunmuş olur. Para ile vajinanın eleştirilmesi, 1970'lerin feminist sanatına getirilen yeni bir yorum olarak görülebilir; bu eşleştirme ile günümüz toplumunda kadınlara atfedilen genel davranış biçimlerine eleştirel bir bakış getirilirken, özellikle de kadın sanatçıların konumu sorgulanır. Emin'in fotoğraf ile performans sanatını birleştiren çalışmaları, bir yandan toplumu ve kendisinin de parçası olduğu sanat dünyasını yansıtırken, bir yandan da eleştiri oklarını her ikisine birden doğrultur.

> Sanatta devinimsel bir gel-gitin oluşmasını amaç edinen Fluxus, nesnenin fotoğrafla ilgili yanı ile ilgilenen Hiperrealizm, Gerçeküstücüler, özellikle farklı fotoğraf imgelerini bir araya getirerek, kendi görüntülerini yaratan Max Ernst, Peter Milton, Richard Hamilton, Robert Rauschenberg, fotoğrafları kolaj kompozisyonlarında farklı açıları ortaya koymak için kullanılan David Hockney, Foto-gerçekçi Chunk Close, John Baldessari, Richard Prince, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Bernd ve Hilla Becher, Thomas Struth, Katharina Severding, Thomas Ruff, Georges Rousse, Clegg & Guttman, Thomas Demand, Andreas Gursky, Jeff Wall gibi fotoğraf temelli işler üreten sanatçılar ve daha birçok sanatçı fotoğrafı kullanılarak ve fotoğraftan etkilenerek farklı sanatsal görüşlerle sanatı şekillendirmişlerdir (Aydemir, 2014, s. 66).

1970'li yılların ikinci kısmında fotoğraf temelli çalışmalar üretenler arasında ilkbaşta karşımıza çıkan bahsi geçen sanatçılar ele aldıkları farklı konuların dışında ifade aracını da problematik haline getiren bir yaklaşımdalardı. Bu durum bir eserin ele alınışında ve sunumunda fotoğrafı sadece bir malzeme olarak görmek ve kullanmaktan çok daha farklı bir sanatsal perspektifi gerektirir (Antmen, 2002, s. 132).

3.1. Kavramsal Fotoğraf

Kavramsal fotoğrafçılık 1960'lardan itibaren daha çok yaygınlaşmış olsa da kökeni fotoğrafın başlangıç zamanlarına kadar gider. Adından da anlaşılacağı gibi kavramsal fotoğrafçılık, biçimin ya da tasvirin ötesindeki fikirleri keşfetmeye yönelik bir akımdır. Fotoğrafçılığın kavramsal sanatla ilişkisi iki yönlüdür. Bunlardan biri, belirli bir olayın ya da etkinliğin belgelenmesidir; sanatçı, gerçekleşen olayın kaydını tutmak için fotoğrafı kullanır. Diğerindeyse, fotoğraf sanat eserinin kendisidir (Haydn Smith, s. 39).

Amerikalı Sol LeWitt, yazdığı (1967) metninde Kavramsal sanatı "fikrin makineleşip sanatı ortaya çıkardığı" bir üretim biçimi olarak tanımladı. Terim, oldukça farklı nitelikteki yapıtları tanımlamak için kullanılsa da yapıtların ortak özelliği, sanat nesnesinin kendisini değil kavramları öne çıkarmasıdır. Mekanik bir üretim biçimi olan fotoğraf, Kavramsal sanatçılar için çok etkili olmuştur. Fotoğraf, öznesine mesafeli yaklaşan, konuları kavramsal ve dilbilimsel açıdan inceleyen sanatçılar için biçilmiş kaftandır. Kavramsal sanatçılar bir yandan da fotoğrafa atfedilen geleneksel rolü sarsmayı amaçladıklarından fotoğraf ve Kavramsal sanat arasındaki ilişki çatışmalıdır. Eleştirmen Nancy Fote'un Artforum'un 1976 tarihli sayısından yayımlanan "The Anti-Photographers" adlı makalesi, Kavramsal sanatçıların kendilerine fotoğrafı "kullanan" sanatçılar dediklerini özellikle vurgular. Bu, o sanatçıların fotoğrafı günlük hayatın güzelliklerini işaret etmek yada olayları belgelemek için başvurulan bir yöntem gibi görmediklerini; fotoğrafların yarattığı toplumsal anlamlara, estetik kodlara ve farklı tarih algılarına eleştirel yaklaşım getirmenin peşinde olduklarını gösterir.

Fotoğraf mecrası ile ilgilenmeye 1960'larda başlayan John Baldessari (d.1931), *Yanlış* adlı çalışmasında yerleşik sanat kodlarına mizahi bir bakış atıyordu. Amerikalı Baldessari, fotoğrafın altında yer alan "Wrong" (Yanlış) ifadesini profesyonel bir tabelacıya yazdırmayı tercih ederek kendisinin yani sanatçının eserin biricik sahibi olduğu fikrine meydan okumuştu. Baldessari, bu işi üretmek için bir sanat kitabından ilham almıştı. Bu çalışmasını şöyle anlatıyordu: "Kitabı hazırlayan, bir manzaranın iki farklı tasvirine yer vermişti; birine 'doğru 'diğerine 'yanlış 'örnek demişti. Birilerinin çıkıp da bu doğrudur şu yanlıştır demesine bayıldım doğrusu." İfadesiz tarzıyla dikkat çeken *Yanlış*, yapıtın sanatsal değerinin otoritelerce belirlenmesine tepki gösteriyor, sanatsal olmamak için elinden geleni yapıyordu (Hacking, 2015).

Vito Acconci (d.1940), 1960'ların sonunda yaptığı çalışmalarında fotoğrafın toplumsal kontrol ve gözetim aracı olarak rolünü sorguluyordu. *Takip oyunu* adlı çalışması için, New York'ta, bir ay boyunca her gün rastgele seçtiği bir yabancıyı takip ediyor, kişi özel bir mülke girene kadar da peşinden ayrılmıyordu. Bir performansın parçası olduğundan habersiz bu insanları fotoğraflayan, Acconci değildi. Onun arkadan çekilmiş görüntüsünün yer aldığı fotoğraflardan oluşan *Takip Oyunu*'nun röntgenci niteliği, sanatın sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğiyle ve etik değerlerle ilgili soruları da beraberinde getiriyordu.



Şekil 3.4 : Douglas Huebler (1924-1997), Variable Piece #101.

Douglas Huebler'in (1924 -97) *Değişken eser #101* (Şekil 3.4) adlı çalışması da Baldessari'ninki gibi mizahi yanıyla dikkat çeker. Huebler bu proje için, Bernd Becher 'den aralarında rahip, suçlu ve "iyi adam" gibi tiplemelerin de yer aldığı farklı rollere bürünmesini isteyip onun 10 tane portresini çekti. İki ay sonra fotoğrafları Becher'e gönderen Huebler, ondan hangi fotoğrafın hangi tiplemeye karşılık geldiğini belirlemesini istedi. Becher'in listesi, Huebler'in çekim sırasında tuttuğu listeyle birlikte --hangisinin orjinal liste olduğunu belirtmeden ---fotoğrafların yanında çalışmanın bir parçası olarak sunuldu . Huebler 'in proje için Becher'i seçmesi de dikkat çekiciydi. Çünkü Bernd Becher ve eşi Hilla Becher, kavramsal sanatın şekillenmesinde kilit rol oynamışlardı. Çiftin siyah-beyaz endüstriyel yapı fotoğrafları Huebler'i ve onun kuşağından pek çok sanatçıyı derinden etkilemişti. Becher çifti, soğuk kanlı, mesafeli nesnellikleri ve ele aldıkları kültürel yapıların formlarını yansıtan yaklaşımlarıyla tanınıyordu. *Değişken eser # 101*'de, Becher çiftinin okunaklı işlerinin aksine, hiçbir şey açık ve net değildi. Huebler, hangi fotoğrafın hangi role karşılık geldiği bilgisini izleyiciden saklıyor, onları Becher 'in canlandırdığı rolleri tahmin etmeye zorluyordu. Görsel bilgi ile listelerdeki yazılı bilgi tam bir uyumsuzluk içindeydi. John Hilliard (d.1945) ise fotoğrafın gerçeklikle ilişkisini irdeliyordu. Hilliard'ın *Ölüm nedeni?* adlı yapıtı, dijital olarak manipüle edilmiş görüntülerin egemen olduğu (günümüzde gerçek olan) bir geleceğe dikkat çekiyordu. Soğuk savaş geriliminin tırmandığı 1960'lı 1970'li yıllarda, bilgi teknolojileri ve nükleer araştırmalar hızla geliştiğinden, bu tür eserlerin ortaya çıkması doğaldı. Tarihin akışını değiştirecek olaylar hızla cereyan ediyor Kavramsal sanatçılar da dört yanı kuşatan bu bilgi yığınını sorguluyordu.

Geçen yüzyılın son yirmi yılında uluslararası sanat arenasında bir grup Alman fotoğrafçı dikkat çekti. Ortak özellikleri Düsseldorf'taki Kunstakademie'de Bernd Becher'in (1931-2007) öğrencileri olmalarıydı.



Şekil 3.5 : Bernd Becher and Hilla Becher, 'Pitheads' 1974

Bernd Becher, eşi Hilla ile birlikte sofistike ve özgün bir fotoğraf dili yarattı. Çift, 1959'da etraflarındaki endüstriyel yapıların fotoğraflarını çekmeye başladı. Büyük format kameralarıyla çeşitli mimari yapıyı (Şekil 3.5) kendilerine has standartlarla görüntülediler. *Düsseldorf Ekolü* denilen bu tarz, çiftin ilk öğrencilerinden beş sanatçıyı ifade eder: Candida Höfer (d.1944), Axel Hütte (d.1951), Thomas Struth (d. 1954), Andreas Gursky (d.1955) ve Thomas Ruff (d. 1958). Gelişmiş özgün sanatsal dillerinin de etkisiyle bu fotoğrafçılar renkli baskıları ve büyük format kameraları tercih etmek, nesnel bir bakış açısı kullanmak gibi ortak özellikler taşır. Tıpkı arkadaşları gibi Struth da fotoğrafı özgün bir mecra olarak görür (Hacking, 2015).



Şekil 3.6 : Thomas Struth.

Struth, dünyanın en ünlü sanat enstitülerinde çektiği fotoğraflardan oluşan *Müze Fotoğrafları* (Şekil 3.6) serisinde, yaklaşımını görsel sanat geleneği bağlamına yerleştirir. Sanat yapıtı ve izleyici arasındaki diyaloğa odaklanan seri, algılama biçimlerini tartışmaya açarken, müzeyi de kültürel alışverişin yaşandığı sosyal bir mekan olarak katar. Struth, Ulusal Galeri, Londra'da İtalyan Rönesans ressamı Cima da Conegliano'nun Aziz Thomas'ın Şüphesi (Y.1502-04) resminin kompozisyonunu galeri mekanına yayar. Resmi incelemek için koruma şeridinin üzerine eğilen mavi montlu kız, tablodaki gerçeklik ile fotoğraftaki gerçeklik arasında köprü kurar. Müze ziyaretçilerinin giysilerinin renkleri de tablodaki havarilerin giysilerinin renklerine benzer. Ekolün önde gelen isimlerinden Gursky imzalı Paris, Montparnasse gibi fotoğraflar da muazzam boyutları, karmaşık kompozisyonları ve renkleri yüzünden sık sık resimle kıyaslanır. Gursky, onu yetiştiren hocalarının fotoğraf serileri ile çalışma alışkanlığını daha kariyerinin ilk yıllarında terk edip tekil çalışmalara yoğunlaşmayı tercih eder. Gursky'nin yineleyerek ele aldığı temaların başında, küreselleşen batı dünyasının simgesi haline gelen yapılar yer alır. Fotoğraflarındaki insan figürleri, heybetli manzaralar, devasa mimari yapılar ya da anonim kalabalıkların yanında küçücük kalır. 2018 yazında İstanbul'a da Dirimart'taki sergisi gelen Höfer'in yapıtları ise kamusal alana odaklıdır. Öğrencilik yıllarından bu yana hep müze, kütüphane ve tiyatro gibi kültür kurumlarının iç mekanlarını görüntüler. Trinity College kütüphanesi Dublin, Höfer'in bilginin mimari sunumuna duyduğu ilginin örneğidir. Tek bir temaya kendini adayarak ürettiği seriler Höfer'in de Bernd Becher'in izinden gittiğini gösterir. Höfer'in farkı, kendini planlanmış bir perspektifle sınırlandırmayıp mekana özgü yeni perspektifler geliştirmesidir (Cotton, 2009, s. 84-98).

Buradan sonra Neoliberal küreselleşme dönemi karşımıza çıkar bunun habercisi de . Sovyetler Birliği'nin çöküşüdür. Küreselleşme, eski Sovyet bloğu ile Çin'in küresel ekonomiye entegre edilmesi, iletişim teknolojilerinin gelişimi, çok uluslu şirketlerin yükselişi ve ticari ürünlerin uluslararası dolaşımı gibi olguları içerir. 1990'lı yıllardan itibaren güç kazanan küreselleşme karşıtı hareket de ekonomik ve siyasal karşıtlıklar ortaya çıkardı.

Küreselleşmenin sanat ayağı, sergilerin, müzayedelerin ve bienallerin dünya çapında yaygınlaşmasına ve pek çok farklı ülkede çalışabilen "göçmen" küratör ve sanatçıların ortaya çıkmasına sebep oldu. Bu kapsamlı sergilerde, izleyicilerle buluşan fotoğrafların sayısı hızla çoğaldı ve birçok yapıt küresel piyasada oldukça yüksek fiyatlardan alıcı bulmaya başladı. Çağdaş sanat sergilerinde moda, reklamcılık, savaş haberciliği gibi çok farklı alanlara ait çalışmalar- küreselleşme karşıtı olsunlar ya da olmasınlar - yan yana boy gösteriyordu. Bir yandan da internet, fotoğraflarının yaygınlaştırılması ve teknik açıdan değişikliklere uğratılması anlamında birçok yeni olanak yaratıyor ve küreselleşen dünyada fotoğrafın rolü üzerine bizi düşündürüyordu. Farklı kültürel geçmişlere sahip olan ve sayıları günden güne artmakta olan birçok fotoğrafçı objektifini küreselleşme olgusuna çevirdi. Bunlardan yukarıda bahsi geçen Düsseldorf Ekolü'nden Alman Andreas Gursky, daha çok küreselleşmenin teknolojik ve endüstriyel potansiyeline odaklanan yapıtlar ortaya koydu. Gursky, Siemens'e ait bir sanayi bölgesini anlatan Siemens, Karlsruhe, Almanya adlı fotoğrafında olduğu gibi, baskıyı dijital olarak manipülasyona uğratarak düz bir yüzey yaratma yolunu tercih ediyordu. Gursky, ışık ve renk kullanımındaki aşırılık sayesinde, endüstriyel gerçekliğin idealize edilmiş bir görüntüsünü oluşturmuştu (Bright, 2005).

Küreselleşmeye eleştirel bir bakış getiren isimlerden Amerikalı sanatçı ve yazar Allan Sekula (d.1951) ise bu duruşunu 1995'te yayımlanan kitabı Balık Öyküsü'nde açıkça sergiledi. Sekula bu kitapta fotoğraflar ve metinleri bir araya getirerek, limanlarda, sahil şeritlerinde yazılan ve dünya ticaret trafiği için kilit bir rol oynayan bir küreselleşme öyküsünü aktarıyordu. Sekula, yıllar süren yolculuklara çıkarak küresel ekonominin limanlarını belgelemişti. Onun Atlas Okyanusu ortasındaki tıka basa dolu bir yük gemisini betimleyen panoramik fotoğrafı, malların küresel dolaşımından sorumlu bu devasa gemiden açık denize uzanan bir manzarayla bizi baş başa bırakıyor. Söz konusu fotoğraf Balık Öyküsü'nün de kapağını süslüyordu (Cotton, 2009, s. 181).

Bu dalganın bir başka boyutu, daha iyi bir yaşam umuduyla batılı ülkelere göç eden insanlardı. Fas'ın Tanca kentinde yaşayan, Fas ve Fransız vatandaşlıklarına sahip Yto Barrada (d.1971) 1998-2004 yılları arasında bu sınır kentini ve yöre halkını fotoğrafladı. Ortaya çıkan çalışmalarını *Boşluklarla Dolu bir Yaşam: Boğaz Projesi*

adı altında kitaplaştırdı. Barrada'nın çalışması, Fas'tan İspanya sınırına kaçak olarak geçmeye çalışan insanların yaşadığı dehşeti ve hayal kırıklığını da ortaya koyuyordu. Fotoğrafları, küreselleşen dünyada pek çok insanın deneyimlemek durumunda kaldığı yerinden yurdundan olma duygusu ve yasadışı göçmenlik olgusunu anlatan bir projedir.

Diğer fotoğrafçılar ise, popüler kültürün etkisinde kalarak Amerikan hayatını fotoğrafladılar: reklamlar ve sokak tabelaları, otomobiller, ucuz lokantalar. Renkli fotoğraf ilk olarak reklamlarda kullanıldığı için birçok sanatçı için ticari, düz ve önemsiz ve buna bağlı olarak bozulmuş ve iyi kullanılması zor olarak görülüyordu. William Eggleston (Şekil 3.7) banliyölerin ve eski terkedilmiş caddelerin sıradanlığını göstermek için güçlü renkleri ilk kez anlamlı bir şekilde kullanan fotoğrafçı oldu. Joel Meyerowitz (Şekil 3.8) ise postmodern bir kent olarak New York görüntüsüyle kargaşayı, tabelalardaki detaylarda kaosun kullanılmasında etkili olmuş diğer bir fotoğrafçıdır (Clarke, 2017, s. 103).



Şekil 3.7 : William Eggleston, 1965.



Şekil 3.8 : Joel Meyerowitz, 1976.

Tüketim kültürü 15. yüzyıldan beri pek çok toplumun önemli meselelerinden biri oldu. Yaşadığımız yüzyılda, tüketim kültürüyle ilişkimiz sadece biraz daha karmaşık bir hal aldı. Fotoğrafçılığın reklam tabelaları ve kataloglar aracılığıyla yaşam biçimlerinin pazarlanmasında önemli bir araç olduğu görüldü. Küreselleşme 20. yüzyılın sonlarında ve 21. yüzyılın başlarında tüketim kültürünün belgelenmesinde yeni bir yaklaşımın ortaya çıkmasına neden oldu. Bu doğrultuda, tüketim kültürünün insanlık dışı yönü vurgulandı.

Biryandan da, fotoğrafçılar belirli bir mesafeyle tüketim toplumunu belgeliyorlardı. Jeff Wall da modern seyahatlerin anonimliğinden yola çıkarak tüketim toplumunu görüntüledi.

Vancouver Okulu Hareketi'nin başladığı Vancouver Okulu, Kavramsal ya da Post-Kavramsal Fotoğraf Okulu (genellikle foto-kavramsal olarak adlandırılır), asıl olarak Kavramsal Fotoğrafçılık (photoconceptualism) akımı içinde yer alır. Kanadadaki çağdaş fotoğraf sahnesi Vancouver Sınırı'yla tanımlıdır. 1970'lerde, Jeff Wall ile birlikte bir grup sanatçı, fotoğrafı araç olarak kullandıkları sanatsal bir yaklaşımı paylaştılar. Hiçbir resmi metin ya da manifesto etrafında toplanmadılar ve herhangi bir sergide çalışmaları bir arada yer almadı. Jeff Wall, Rodney Graham, Ian Wallace, Ken Lum, Stan Douglas, Roy Arden (Şekil 3.9) ve Vikky Alexander. Bu isimler, gerçek olaylardan ilhamla sahneleri dramatize ederek belgesel fotoğrafçılığı, geleneksel tarihi resmin seviyesine yükselttiler. Kendi sanatlarına resimsel bir statü atfederek, Romantik ve Modern dönemden beslenerek hem de bunu sinema tarihine yaklaşarak yaptılar. Daha çok görüntülerin, temsilin ve belleğin doğasıyla ilgili fikirlerle ilgilendiler (Couturier, 2012, s. 104).

Okul etiketi Fransız sanat tarihçisi (2015) Jean-Francois Chevrier tarafından verilmiştir 1980'lerden başlayarak Vancouver'lu yerel kavramsal sanatçılar için kullanılan bu terim, eleştirmenler ve küratörler, daha eski kavramsal sanat pratikleri ve kitle iletişim araçlarına tepki gösteren sanatçılara "imgelerin sosyal gücü üzerinde doğrudan ya da dolaylı olarak meydan okuyan yüksek yoğunluklu ve karmaşık içerikli fotoğraflarla" başa çıkarak yazmaya başladı. Çoğu zaman terime direnen sanatçılar kendi aralarında bile gayri resmi ve çoğu kez tartışmalı olarak kalıyor.



Şekil 3.9 : Roy Arden, Soil Compactor, 1993.

Kavramsal fotoğrafın içerisinde yer alan (Fotoconceptualism) en önemli oluşumlardan "Vancouver Okulu" uluslararası bir üne de kavuşmuştur. Vancouver Sanat Galerisi'nin daimi koleksiyonu bu alanda son derece güçlüdür. Galeri şu anda Kuzey Amerika'daki en önemli uluslararası fotoğraf koleksiyonlarından birine sahiptir. Bunlar arasında yerel sanatçıların yanı sıra Andreas Gursky, Thomas Ruff, Cindy Sherman ve Thomas Struth da yer alır.

Koleksiyon, yerel üretimin tarihini ve soyunu küresel bir bağlamda yansıtır. Bu amaçla koleksiyon, 1970'lerden Amerikalı Dan Graham ve Robert Smithson gibi önemli uluslararası kavramsal sanatçıların çalışmalarını da bünyesinde barındırır ve Lawrence Weiner Arşivi'nin deposudur. N.E.'den Galeri, 1960 ve 70'lerde Vancouver'daki sanat üretiminin bir seminal anını temsil eden Thing Co., bu şehrin sanatsal itibarının sahnelerini, gelişmekte olan sanatçıların son eserlerini belirliyor, Galeri, bu sergiye katılan bir koleksiyon oluşturmaya çalışıyor. fotoğrafçılığa ilişkin önemli uluslararası diyalog ve kavramsal ve maddi olanaklar sağlar.

Vancouver Okulu şemsiyesi altında toplanan sanatçıların genç sanatçılar için bir standart oluşturduğu açıktır. Ama Brian Jungen gibi bu genç sanatçılar da önemli yerel, ulusal ve uluslararası başarılar elde ettiler. Jungen, kendi kuşağının diğer bir avuç sanatçısı gibi, Vancouver sanatının geniş bir ilgi uyandıran yeni bir yüzünü temsil ediyor ve başarı paternlerini taklit etmek isteyen yeni sanatçılara yeni hedefler getiriyor.

Washington Post'dan Dillon (1999) “bugünün en ilginç ve en çok tanınan genç sanatçılarından biri” olarak konumlanan bir alıntıyı ön plana çıkardı.

3.2 Kurgusal Fotoğraf

Kurgu, gerçekte olmadığı halde varmış gibi tasarlanan, hayali olan demektir. Tamamen veya kısmen gerçek olmayan; sanatçının düş eseri olan kişi, yer ve olayları içeren bir şekilde plastik sanatlar, edebiyat, tiyatro, sinema ve müzikte kurgusal eserlere sıkça rastlanır.

Fotoğrafta kurgusallık ise olayların ya da görüntülerin kamera için kurgulanıp sahnelendiği fotoğraflar için kullanılır. Fotografik bir görüntünün bu şekilde üretilmesi, fotoğrafın gerçeği kaydeden bir alan olduğu düşüncesine karşıttır. Fotomontaj teknikleri ile tasvir, imge düzenlemeleri, dia projeksiyon enstalasyonları, başka kaynaklardan alınmış fotoğraflar, sanatçıların kavramsal tekniğinin açık bir kanıtı olarak görülebilecek fotoğrafik betimlemeleri içerir.

> Tasarlanmış kurmaca senaryolardan gerçek arka planlarda koreografisi yapılan nesnelere kadar değişen her türlü kurgu fotoğraf; izleyicinin önüne konulan imgelerin gerçekliğiyle ilgili pek çok soruya yol açar: Gözlerimize inanabilir miyiz? Baktığımız şey gerçek mi? Fotoğrafçılar, çoğunlukla tasvirin ötesine geçerek, imgelerinin kompozisyonuna uygun durumları ayarlarlar. Aslında fotoğrafın ilk örneklerinden birinde fotoğrafçılar çalışırlarken görüntülenmişlerdir. (Haydn Smith, 2018, s. 40)

Kurgusal fotoğraf, sinemada fotoğrafçılar için hem yukarıda bahsi geçen teknikler olarak, hem de yeni bir anlatı aracı olarak yeniden keşfedilmiştir. Fakat 1920’lerin ve 1930’ların sembolik fotoğrafçılığı gibi, nesnenin soyut haline değil onun yerine yeni bir tür olan, kameranın kurgusallığı anı betimleyen, hikaye anlatıcı özelliğine yönelmişlerdir. Fotoğraf gerçek hayatın betimlemesi olmasından ziyade, izleyiciye hissettirerek bir şeyler sunan bir araç olmuştur.

Fotoğrafçılık genellikle gerçeklikle ilişkilendirilen ancak en başından beri kurguya hizmet eden bir araç olmuştur. Birçok sanatçı için fotoğraf gerçek olayların kanıtı iken, diğerleri için ise kamera kadrajı, kurgulanmış gerçeklik için bekleyen bir sahne gibidir.

Tabloları yeniden sahneleyerek kurgulayan fotoğraf tarzının uzun bir geçmişi vardır. 19. yüzyılda, uygulamaların çoğu salon sanatına benzemeye eğilimliydi. Bu uyarlama şekli, sanatçılarla 1970'lerde yeniden canlandı ve günümüze kadar gelişmiş, çağdaş bir karşılık bulmuştur (Durden, 2015, s. 384).

Kurgusal fotoğraf daha çok güncel sanat terimleri arasında yer alıyor olsa da izlerini fotoğraf mecrasının keşfedildiği ilk günlere kadar sürmek mümkündür. Hippolyte Bayard (1807-87) imzalı Boğulmuş Bir adamın Otoportresi (1840), fotoğrafa atfedilen gerçeği belgeleme rolünü değiştiren belki de ilk görüntüdür.

Son zamanlarda sahnelenmiş fotoğraf, çağdaş sanat dünyası içerisinde önemli bir konuma sahip olmuştur. Aktörler ve modeller tarafından teatral sahnelerde çeşitli roller canlandırılmıştır. Diğer yandan çağdaş sanat fotoğrafını besleyen konuları takip etmek imkansız gibi görünür. Resim, sinema, tiyatro, edebiyat gibi birçok sanatsal kaynaktan referans alabilir. Sanat kuramlarından aldığı teorileri dönüştürüp kendisine mal edebilir (Pehlivan, 2010, s.39).

Çağdaş fotoğraf sanatında artık yaygın bir şekilde kurgusal fotoğraf olarak bilinen türün hikaye anlatımında kullanımı incelendiğinde; Cindy Sherman gibi sanatçılar kendilerinin rol aldıkları bir sahne hazırlar; Gregory Crewdson ve Jeff Wall ise ısrarla kameranın arkasında kalır. Bir film yönetmeninin sahip olduğu tutkuyla her bir detayı planlar. Aslında bu sahneler, sinemanın diline ve bakış açısına öykünen alternatif fotoğrafların çekilmesi için özel olarak inşa edilirler: Cindy Sherman Hollywood'un kara film (film noir) döneminden esinlenirken, Alex Prager ise Hollywood'un altın çağından etkilendiğini itiraf eder. Bunların aksine Anna Gaskell ilham kaynağı olarak klasik edebiyat, fabllar ve peri masallarına bakar. Bu fotoğrafçılar dışında, herkes tarafından kabul görmüş fotoğraf türlerinin kodlarını ve alışkanlıklarını taklit eden ve sahiplenen Laurel Nakadate, çeşitli dönemlerin pop kültürlerine mal olan ve birer seks sembolü olarak kabul gören aktris, manken ya da fotomodel kızların (Pin Up kızları) fotoğraflarına öykünürken, Alison Jackson paparazzi çekimlerini taklit eder.

Temelde iki farklı kurgusal fotoğraf yaklaşımı vardır; ancak aralarında ortak noktalar da bulunur. İlki, Gregory Crewdson'ın (d. 1962) çalışmalarında örnekleri görülebilen, sinematografik anlayışı benimseyen fotoğraflardır. Crewdson'ın isimsiz (Ophelia)

(2001), gibi pek çok fotoğrafı, titiz bir çalışmanın ürünü olan karmaşık mizansenler sunar. İkincisi ise belirli bir görüntüyü kamera için düzenleyen fotoğrafçıların anlayışıdır" (Hacking, 2015). Bu yaklaşımın asıl temsilcisi Vik Muniz'dir (d.1961). Muniz, Aksiyon-Fotoğrafı, Hans Namuth'a ithaf (1997) fotoğrafında, Jackson Pollock'un Sonbahar Ritmi, Numara 30 (1950) resmini yeniden yapma sürecinde malzeme olarak çikolata şurubu kullanır.

Weymouth, Massachusetts doğumlu Amerikalı sanatçı Sandy Skoglund (d.1946), kurgusal çalışmalarında sıkça hayvanları kullanır; ancak onun hayvanları kil ve çamsakızıyla yapılmış gerçek olmayan figürlerdir. Skoglund kamerasının önünde yarattığı enstalasyonlarıyla sıradan görünümlü mekanlarla tuhaf sahneler yaratır; Japon balığının intikamı adlı yapıtında olduğu gibi... Her ne kadar fotoğraf dijital olarak manipüle edilmiş gibi dursa da aslında, Skoglund'un havada asılı durmasını sağladığı, terakotadan üretilmiş el yapımı turuncu balıklarla dolu gerçek bir iç mekandır. Japon balığının intikamı, 1981'de New York'taki Castelli Graphics galerisinde bir yerleştirme olarak sergilenmişti. Fotoğraftaki görüntü yapıbozumuna uğratılıyordu.

James Casebere (d.1953), minyatür yerleştirmeler yaparak fotoğraflarını üretir. Amerikalı Casebere mukavva, strafor ve alçı gibi malzemeler kullanarak üç boyutlu mimari alanlar yaratır. Masa üstünde yarattığı bu mimari modeller çoğu zaman kurumsal bir yapıyı ya da iç mekanı temsil eder. Bu modelleri çektiği büyük boyutlu fotoğraf baskıları, kasvetli ışıklarıyla iç karartıcıdır. İzleyici, gördükleri şeyin gerçekliğinden emin olamaz ve bunun yarattığı tekinsiz his, Casebere'nin söz konusu binaları hem çok tanıdık hem de yabancı bir şekilde tasvir etmesiyle öne çıkar. Yeşil merdiven isimli çalışması, kolonyal döneme ait bir evin giriş salonunu gösteren yine bir maketin fotoğrafıdır. Fotoğrafı yakından inceleyen bir izleyici, Neoklasik döneme ait detayları oluşturmak için maketin üzerinde ne denli özenle çalışıldığını inceleyebilir; binanın su altında kaldığını da görür. Casebere'ye göre, sel baskını, zamanın geçip gitmesinin yanı sıra dolup taşma hissinin ve duygusal aşırılığın da bir metaforudur (Hacking, 2015, s. 524).

Thomas Demand (d.1964) da benzer bir şekilde, üç boyutlu ortamlar üretip onları fotoğraflamasıyla tanınır. Casabere'nin aksine, Alman Demand'ın üç boyutlu maketlerinin çoğu medyada yer alan öykülerden ve fotoğraflardan esinlenerek

üretilmiştir. Demand, esinlendiği mekanı ya da sahneyi, kağıt ve karton gibi malzemeler kullanarak çoğunlukla gerçek boyutlarında yeniden oluşturur. Maketleri, gerçek binaların fotoğrafları temel alınarak inşa edilir ve bir kez fotoğraflandıktan sonra da imha edilir. Demand'ın *Koridor* (1995) adlı çalışması, seri katil Jeffrey Dahmer'ın Milwaukee'deki dairesine çıkan koridoru yeniden yaratır; *Tverna* (2006) ise, Almanya'nın Burbach bölgesinde bir çocuğun kaçırılıp katledildiği bir mekanı temel alır. Bu fotoğraflar sıradan ve özelliksiz iç mekanları betimler gibi görünürler ancak bu durum bazen, altta yatan tüyler ürpertici anlatıları gizler (Cotton, 2009, s. 73).

Henri Cartier-Bresson'un da söylediği gibi, fotoğraf normal koşullarda zamanı 'donmuş an'da yoğunlaştırır. James Coleman, Cindy Sherman veya Gregory Crewdson'un sanatsal düzenlemelerinde zamanın anlatısal genleşmesi önemli bir temadır ve bu tavır fotoğrafçılığın karşı kutbunda yer almaktadır (Durden, 2015, s.286).

Yüksek sanata özgü iddiaları eleştirmek amacıyla, öykünme ve bir dizi sanat olmayan ve sanat karşıtı deneyim biçimini uygulayan fotoğrafçı doğar. Bunlar, Seurat'nın Art Nouveau posterlere öykünmesinden, Pop Art'ın ucuz reklamlar parodisine bir dizi Modernist uygulama, taklidi kendi yararına çevirme olanaklarını araştırmıştır. Ve yapıtlarını başka yapıtlardan alınmış öğelere dayandıran sanatçıların 1980'li yıllarda gösterdiği gibi, hiçbir şey fotoğraf kadar ulaşılabilir değildi. Kurgusal fotoğrafta, ressamların çoklu figürlerle kompozisyonlarını oluşturmasına paralel bir yol izlenmeye çalışılmıştı. Çok sayıda optik gözlemlerle dramatik sahneler kurgulayan Caravaggio'nun tekniğine benzer bir yaklaşımla sonuçlar elde edilmişti ama bunların çoğu plansız oluşturulmuştu.

Ressamların 1860 yılında yaptıkları günümüzde Jeff Wall'un ve 1600 yılında Caravaggio'nun yaptıklarının aynısıdır. Teknikler yeni değil, eski. Yeni bir teknik olarak photoshop ortaya çıktı fakat bu da eski araçları gözler önüne serdi. İronik olarak, bu tür fotografik versiyonu üretmek için yıllarca çalışan ve birlikte son derece güzel fotoğraflar çeken David Octavius Hill ve Robert Adamson'a nazaran hem Henry Peach Robinson, hem Jeff Wall karmaşık, entegre fotografik kompozisyonlar yaratmada daha başarılılar (Hockney, 2017).

Fotoğrafçılar, dünyayı olduğu gibi ya da işlerinin hammaddesi olarak ele almak yerine, çeşitli biçimlerde, olay ve durumları oluşturmak, manipüle etmek, değiştirmek ve sahnelemek için fotoğrafı kullanırlar. Bu tür işler, fotoğrafın hayal gücü ve fantezi dünyasının derinliklerine dokunma fırsatını yakalar. Fotoğraf teatral, performatif, sinematik, resimsel ve metinsel unsurları kapsadıkça melezleşir. Dijitalleşme, kurgulanmış fotoğrafçılığın içerdiği potansiyel ve olanakları genişletip, Jeff Wall'un uyarlama çalışmalarında olduğu gibi fotoğrafik realizmin zaman isteyen ve yoğun emek gerektiren bir taklidine olanak sağlar. Jeff Wall'un bu fotoğrafları tamamen detay ve anlatısal önerilerle oluşturulmuş, önceden tasarlanmış kurgulardır. Örneğin, The Flooded Grave (1998-2000) gibi pekçok fotoğrafını dijital ortamda kurgulamıştı. Bu kurgular sanat tarihine ve resim geleneğine göndermeler içerir.

Jeff Wall 1978'den bu yana ışıklı kutularda sergilenen renkli fotoğraflarla çalışmakta ve bir hikayeyi tek bir görüntüde anlatmanın öncüsü olarak görülmektedir. En nihayet 1978'de kendine uygun çalışma aracı olan fotoğrafı bulduğunda hikayelerini tek bir resmin içinde anlatmayı çalışır.

Jeff Wall'un imgeleri, yaşamı olduğu gibi yansıtıyor gibi görünür. Robert Doisneau'nun Hotel de Ville'de Öpüşme'sindeki gibi insanları yaşamlarının belirli bir anında yakalamış gibidir. Öte yandan, Doisneau'nun yalnızca merkezdeki çiftin oyuncu olduğu fotoğrafından farklı olarak, Wall'un imgelerinde herşey kurgusaldır. Wall kameranın önünde sahnelenmiş tablolar inşa eder.

Jeff Wall, görüntünün yapılandırılmasında resim sanatındaki sanatçılardan daha fazla dayanmaktadır. Oyuncuların çağdaş bir ifade biçimi benimsemesinden ve anlatı formundan ibaret olan teknik gereci altmışlı ve yetmişli yılların Avrupa sinemasından almaktadır. Wall, Jean-Marie Straub ve Daniele Huillet'den örnek aldığı teatral bir etkiyle gerçeğe yakın dış setleri sevmektedir. Sanatçı uzun süre film yapmanın hayalini kurmuş ve 1975'te Hollywood'a kendi senaryolarını önermiştir. Sonuçlanmayan bir girişim olarak kalmıştır.

Jeff Wall kendi gördüğünü göstermektedir. Filmin yanı sıra onun gözünde fotoğraf da kurmacasız bir gerçeğin ve gerçeksiz bir kurmacanın barınamayacağı bir iletişim aracıdır. Sanatçı ilk bakışta dikkat çekmeyen durumları ve onların beraberinde

getirdiği, tipik sosyal ve kültürel söylemleri kaydetmektedir. Onları belgelemek yerine amatör aktörler gibi davranan oyuncularla ve gündelik hayattan hepimizin bildiği sahnelerle yeniden canlandırmaktadır.

Görüntüler daha büyük bir derinlik keskinliği sağlayan ışıklı kutular sayesinde sanki bir sahnedeymiş gibi öne çıkmaktadır. Bu sırada fotoğraf canlandırmasını yapay bir saydamlık etkisiyle soğutmaktadır. Bu görüntülerdeki küçük, dramatik jestler ancak ikinci bakışta kendini gösterir.

Wall gerçekliğin kopyasını ortaya koymak amacıyla sanatsal sahnelerini kurguladığı görsellerini tanımlamak için 'neredeyse belgesel' terimini kullanmayı öne sürer. Sanatçının bu alandaki eserleri, sahnelenen fotoğrafın nasıl dönüştüğünü; sanatçıların izleyicilerini etkilemek için nasıl yeni keşifleri sürdürdüklerini bizlere gösterir.

19. yüzyıl sahne fotoğrafçılığı mirasından gelen, sanatçının kurgulanmış gerçeklikleri dönem dönem başyapıtlara referans verse de amacı bambaşkadır. Fotoğrafçıyı ve modeli ile fotoğrafçının kamerasını dans atölyesindeki geniş bir aynada yansımasını göstererek *Kadınlar için Resim* çalışması Manet'nin öncüsü olarak kabul eder (Pehlivan, s. 45).

Ayna yansıması ve izleyicinin konumu ile bakış açısı / görüş gibi mekânsal ilişkiler iki eserin de temel unsurlarıdır. Her iki durumda da aynanın resimsel alanı, kapalı çerçeve bölgesini yeniden birleştirerek, heterojen görüş alanlarını yan yana koyarak birden fazla yüzeyi çevrelediği görülür.

Yönetmen tavrın temeli Henri Cartier Bresson'un ünlü 'karar anı' fikrinden doğar. Fotoğraf tarihinde gördüğümüz eski bir kavram ile fotoğraftaki anı dondurmak fikrinin harmanlanışının ürünüdür. Aslında tek bir fotoğrafla hikaye anlatmaktır. Hikaye anlatıcılığı içerikle ilgiliyken, yönetmen tavır daha çok tekniğe aittir. (Palalı, 2018)

Bir gösteri sanatı olarak fotoğrafçılıkta yönetmen tavra baktığımızda; fotoğrafçı yönetir ve bunu yaparken de fotoğrafçı kimliğini sonuna kadar sürdürür. Yönettiğine göre gerçeğe müdahale eder, öyleyse fotoğraflar kurgusallıktan uzak olamazlar, fakat

öyle de görünebilirler. Amaç ne olursa olsun iki taraflı hem yönetmen gibi hem de fotoğrafçı gibi davranmak gerekebilir. Buna karşılık, yaratıcı süreç açısından yerine göre hikaye anlatıcığı ile bağlantısının da etkisiyle sinemadan alınmış anlık sahnelere benzetilebilirler (Topçuoğlu, 2010, s. 39).

Wall'un çalışmalarında gördüğümüz sahneler çalışma koşulları bağlamında sinema filmini andırır. Wall, yönetmen gibi kameranın arkasında görüntüsünü yönetir ve yönettiği hareketli görüntüyü istediği şekilde ve istediği 'ân'ın içerisinde dondurur. Fotoğraf çekme biçimi klasik resim geleneğine göndermedir. Wall'un 'A Sudden Gust of Wind, 1993' çalışması Katsushika Hokusai'nin ağaç baskı resmi Sunshu Ejiri'ye (1830) açık bir göndermedir. Wall'un çalışmalarındaki resim ile yeni bir biçimlendirme girişimi, sanat tarihi eğitimi almış olmasının katkısı vardır.

Yönetmen tavrı benimseyen sanatçılar başta Gregory Crewdson ve daha yakın dönemden genç fotoğrafçı Constantinos Taliotis, kendileri de pek çok defa belirttikleri gibi, fotoğrafın kabullenilmiş paradigmalarını yıkmayı seviyorlar. Örneğin, geniş boyutları mitolojik belgesel gerçekliğini kesmek için kullanırlar. Gerçeklikle yeni biçimlerde bağ kurarak hikaye formları inşa ediyor, masallar anlatıyorlar. Bu şekilde, edebiyat, sanat, sinema ve tiyatrodan birçok referans alıyorlar. Gerçek ve kurgu arasındaki çizgiyi belirsizleştirerek, belli-belirsiz imajlarla tarzları birleştiriyor, klasik anlatıyı bozuyor ve izleyiciyi şüpheye düşürüyorlar.

Ocak 2013 yılında Pilot Galeri'de de işleri sergilenen Yunanlı fotoğrafçı Constantinos Taliotis'ın çalışması (Şekil 3.10) ve 13. İstanbul Bienali'ne Çin eğitim sistemini eleştiren teknik müdahaleleri kullanan 'Takip' serisi ile katılan fotoğrafçı Wang Qingsong'dan örnekler (Şekil 3.11) de özellikle set hazırlayıp yönetmen gibi çalışan fotoğrafçılar olarak ilgi uyandırırlar. Bu iki sanatçı da genelde büyük boyutlu işler üretirler.



Şekil 3.10 : Constantinos Taliotis.



Şekil 3.11 : Wang Qingsong.

Fotoğraf ve dijital olarak üretilmiş imgeler gibi pek çok farklı tekniği bir arada kullanan sanatçının, son derece fantastik ve usta işi panoramik görüntülerinde, günümüz Çin toplumunda yaşanan çelişkileri sorgulayan bir yaklaşım mevcuttur.

Bu fotoğrafçılar, dünyayı olduğu gibi ya da işlerinin hammaddesi olarak ele almak yerine, çeşitli biçimlerde, olay ve durumları oluşturmak, manipüle etmek, değiştirmek ve sahnelemek için fotoğrafı kullanırlar. Bu tür işler, fotoğrafın hayal gücü ve fantezi dünyasının derinliklerine dokunma başarısızlığı kısmen kabul eder. Fotoğraf teatral, performatif, sinematik, resimsel ve metinsel unsurları kapsadıkça melezleşir. Dijitalleşme, kurgulanmış fotoğrafçılığın içerdiği potansiyel ve olanakları genişletip, Jeff Wall'un yakın tarihli tabloları ya da Çinli sanatçı Wang Qingsong'un son derece fanstastik ve usta işi panoramik görüntülerinde olduğu gibi fotoğrafik realizmin zaman isteyen ve emek-yoğun bir taklidine olanak sağlar (Durden, 2015, s.418).



Şekil 3.12: Annie Leibovitz, Kirsten Dunst,Vogue, 2006.

Reklam kültüründen gelen ve moda fotoğrafçılığı kategorisinde de sıkça rastlanan set kurup çalışma yöntemini uygulan fotoğrafçılardan en ünlüsü de Annie Leibovitz'dir. Tabiî ki genelde stüdyoda ve yeşil ekran önünde çekimler yaptığından sanatsal olmaktan ticari işler olarak anılır (Şekil 3.12).

ABD'li fotoğrafçı Gregory Crewdson'un (New York) sanki bir sinemada duraklatma (pause) tuşuna basmış hissi uyandıran ve bilim-kurgu filmlerinden çıkmış sahnelere benzeyen çalışmaları (Şekil 3.13), özenli set tasarımlarıyla bilinir. Sanatçının nasıl çalıştığına dair incelenecek fotoğrafları yönetmen tavra verilebilecek önemli örneklerdendir.

Pekçok kaynakta çağdaş fotoğraf teorisyenleri tarafından gerek karşılaştırma gerek etkilenim-ilham ile ortaklıklarıyla Jeff Wall ve Gregory Crewdson yanyana gelmektedir. Bu sebeple Crewdson'ın sanatına daha detaylıca bakacağız; Çoğu yapıtında terkedilmiş, kaçınılmış, dinginleştirilmiş bir sinematik sahne yaratan Wall'un çalışmalarında Gregory Crewdson'un yapıtlarındaki iç mekana ait boşluk olgusu takip edilebilir. Fakat bu mekan kurgusu Gregory Crewdson'da olan gizem ve melankolinin dışında olan mizahî ve eğlenceli, romantik bir karmaşaya, bir gösteriye, sıra dışı bir mekan ve figür kurgusuna dönüşür. Millet, Goya, Hokusai, Delacroix gibi sanatçıların peyzaj ve iç mekanlarına yönelmesi hiç şaşırtıcı değildir ve bunu aşama aşama nasıl dramatize ettiğini de açıklamaktadır.



Şekil 3.13 : Gregory Crewdson.

Şekil 3.14'te müstakil bir aile evinin bahçesinde bir kadın karnını tutmaktadır. Üstünde kısa bir kombinezon ve gözünde bir gözlükle bulaşık tasından biraz büyük, baldırlarını yalayan sabunlu suyla dolu bir yüzme havuzunun içinde durmaktadır. Hemen yanında şişko bir çocuk bir bahçe hortumuyla oynamaktadır. Amerika'dayız, kadın hamileliğinin son aylarında. Öğleden sonra saatleri olmasına rağmen evdeki ışıklar yakılmıştır. Bahçenin yarı karanlığında havada çocuk oyuncakları uçuşmaktadır; plastik bir kale, bir el arabası, üç tekerlekli bir bisiklet. Yine şişko bir kız çayıra uzanmıştır. Ve belli ki canı sıkılmaktadır. Kendisini çevreleyen oyuncaklar için fazla büyük kaçmaktadır. Yükselişe geçtikten sonra park etmiş bir minibüs başka çocuklara kapalıdır. Kadın düşünceli bir edayla hamile karnına bakmaktadır (Cotton, 2009, s. 67-68).



Şekil 3.14 : Gregory Crewdson.

Gregory Crewdson'u ünlendiren, 1998-2002 arasında tamamlanan fotoğraf serisinin adı 'Twilight' (Alacakaranlık). 'Twilight' gündüzle gece, taşrayla kırsal, gerçeklikle sürrealizm arasında kalan bir bölgede geçer. Dışarıda henüz gündüzdür, insanların içlerinde ise akşam. Fransızca bir deyişle, köpeğin henüz kurt olmadığı bir zaman. Korku filmlerinin muhteşem anı.

Crewdson tür sinemasını, öncelikle de polisiye ve korku türünü seviyor ve 'Blue Velvet'ten (Mavi Kadife) 'Scream'e (Çığlık) kadar korkunun beklenmedik bir anda normal dünyaya nasıl girdiğini inceliyor. Tekinsiz olayın haberciliğini tıpkı sinemadaki gibi ışık efektleriyle, sözgelimi oyuncuyu sağdan bir ışık duşunun altına sokan, çok güçlü bir projektörle yapıyor. Başkişi absürt, hemen anlaşılmayan bir işle meşgul genellikle: Bir adam oturma odasının parkesine delikler açar. Zeminin altında ne aramaktadır? Oraya gizlenmiş çocukluk anılarını mı? Bir aile ağzına kadar dolu bir arabayla tatilden geri döner ve kendilerini yanan evlerinin önünde bulur. Bir kadın bir zamanlar oturma odası olan bir bitki ormanının ortasında poz verir. Kahverengi bir ayı ağaçlar ve yapraklar bürümüş evinde suçlayıcı bir ifadeyle kameraya bakarken elindeki süt paketini sallar (Higgins, 2014).



Şekil 3.15 : Gregory Crewdson.

Crewdson'ın fotoğrafındaki (Şekil 3.15) sütün kaynağı Jeff Wall'un Şekil 3.16'daki çalışmasıdır. 187 x 229 cm. boyutlarındaki ışıklı kutu içinde sergilenen çalışması Milk (1984)'te, kaldırımda oturan bir adam görürüz. Kırmızı tuğla duvara

yaslanmıştır. Hırpani görünüşü ile o kadar boş vermiştir ki, elinde tuttuğu karton süt kutusundan fışkıran sütü umursamaz. Beyaz süt, kırmızı tuğla duvar, modern mimarinin dikey ve yatay çizgileri güçlü bir karşıtlık olarak görüntüdeki anekdotsal duyguyu tamamlamaktadır. Onun 'Milk'indeki adam, elinde dijital bir trük sayesinde havada kalan sütü sallamaktadır. Wall'un bu fotoğrafı da başka bir karşılaşmaya geri gitmektedir: Wall birkaç hafta önce elinde bir kutu sütle sokaklarda bağırarak koşan bir adamla karşılaşır. Fotoğrafta daha dramatik bir etki bırakabilecek olan çığlığı hiçliğe giden dinamik bir harekete dönüştürür. Crewdson da ona, eski bir ustaya süt göndermesiyle ithafta bulunur. (Philips, 2012, s. 56-58).



Şekil 3.16 : Jeff Wall, Milk, 1984.

Crewdson düz yollu, bakımlı taşralarda ve yeşil bahçelerde oturan, beyaz orta sınıfı ayakta tutabilmek için bol bol çocuk yapan bir Amerika'nın dehşet ve korkuya gömülen gündelik hayatını göstermektedir. Sanatçının sadece sinema ve televizyondan tanıdığı ve belleğinden çekip çıkararak yeniden inşa ettiği bir çevredir bu. Zira kendisi Brooklyn doğumludur ve bir psikanalistin oğlu olarak yetişmiştir. Normalliğin arızalı dünyasındaki absürt anekdotlarının hammaddesini babasının anlatımlarından almaktadır.



Şekil 3.17: Jeff Wall, Eviction Struggle, 1988.

Crewdson'un resimleri belirgin bir biçimde Jeff Wall'un foto-tablolarını hatırlatmaktadır: Kuşbakışı yeşil bir mahalle, az önce sözü edilen bahçeli, müstakil evler. Şekil 3.17'deki Wall'un 1988 tarihli 'Eviction Struggle'ında (Tahliye Mücadelesi) büyük resmin içinde yer alan bir polis arabası evlerden birinin önünde durur. İki memur teatral bir edayla bir adamı yeni ve muhtemelen taksitleri ödenmemiş evinden çekiştirerek çıkarır. Bir kadın patetik bir edayla kollarını ileriye doğru uzatarak onların arkasından koşar, bu arada komşular olayı izlemektedir. Aynı motif Crewdson'da da vardır: burada teatral bir sahne olan bahçe dramasının yerini Amerikan orta sınıfının görünüşteki sükuneti alır. İn cin top oynayan sokakta sadece bir kadın vardır ve asfalta bir filiz dikmektedir. Başka bir fotoğrafta da yolu çimenlerle bezeyen bu defa bir erkektir. Absürtlük ayrıntının, sürrealizm normalin, çılgınlık gündelik hayatın ve korku ise gelecek olanın içinde gizlenmektedir. Crewdson'un büyük ekip ve büyük oyuncularla gerçekleştirilen yapımları da tıpkı Jeff Wall'unkiler kadar masraflıdır. İç çekimler stüdyoda yapılır. New York Times'ta en son yayımlanan serisi, paradoksal durumları gerçeküstü bir hayatın içinde yolunu kaybeden yıldızlarla birleştirmektedir. Crewdson moda ve reklamın sınırına dayanmakla birlikte onu aşmaz. En güçlü fotoğrafları tür sinemasının estetiği ve anlatısıyla oynamaktadır. Görünmez projektörler, sanki bir UFO inişe geçecekmiş gibi, görünüşte gündelik bir duruma ışık tutmaktadır. Hiç kimsenin Spielberg'den daha iyi sahneye koyamayacağı 'Üçüncü Türden Yakınlaşmalar'. Plastik çocuk

havuzunun içinde kendi karnına dokunan hamile bir kadın, görünmez bir Marslı tarafından incelenerek seyredilmektedir (Schwerfel, 2013, s. 173).

4. FOTOĞRAF SANATINDA UYARLAMA

Resim sanatında uyarlama resim yapmanın kökenleri çok eski dönemlere gitmektedir. Dönemindeki ya da eski dönemlerin sanatçılarıyla etkileşim sağlayan bu yöntemin kullanılma sebepleri arasında beğendiği herhangi bir sanatçının eserini detaylıca inceleyerek öğrenmek, kalıplaşmış resim tekniklerini yıkmak, saygısını bildirmek gibi farklı amaçlar vardır. 19. yüzyılda müzelerde sadece kopyacılara açık günler mevcuttu. Louvre'a gidip ustaları kopyalamak Akademi'de de olan bir anlayıştı. Hommage / Sanatçıya saygı temalı eserleri üretmenin hatta sanat öğrenmenin en temel yolu bazen de tek yolu kopyalamaktan geçiyordu.

Uyarlama, fotoğraftan da önce resim sanatının konusudur. Pek çok sanatçı olgunluk döneminde ustalara saygı nitelediğinde kendi özgün tarzını yansıttıkları ünlü eserlerin uyarlamalarını yaparlar. Bu eserlere genelde referans eserden (orijinal olan) yola çıkan anlamında 'after' eklenerek isimlendirme yapılır. Özellikle Picasso, Van Gogh, Matisse, Duchamp, Dali ve Warhol bunlara örnektir.

> Uyarlama terim olarak, ünlü bir sanatçıya ait bir yapıtın bir başkası tarafından yeniden üretilen bir benzeri demektir. Tüm sanatlarda görülen bir yöntemdir. Çalışma alıştırma ya da kazanç amacıyla yapılır ve temelde, antikiteden beri görülür. Örneğin, bugün klasik yunan heykelinin hemen hemen tüm ürünleri ancak roma dönemi kopyaları sayesinde bilinebilmektedir. (Sözen, 1994)

Üretilen eserde bu yöntemin adlandırılması uyarlama şekline göre farklılıklar göstermiştir; kopya, alıntı, öykünme, taklit, espri kopya, reprodüksiyon, pastiş, kolaj şeklinde… Bu kavramlar doğrultusunda sanatçıların uyarlama biçimleri farklılaşır. Post-modern dönem öncesinde Modern dönemde de pek çok sanatçı yeniden üretim yapıyordu. Uyarlama sanatı genel olarak postmodern dönemle artmış ve geçmiş referanslardan etkilenme 1990'lı yıllarla birlikte değişikliğe uğramıştır.

> Postprodüksiyon hem günümüz teknolojisinin hem de sanatının üretim şeklini ortaya koyan bir kavramsallaştırmadır. Bu üretim şeklinde ortaya konulan eser bir stüdyo ya da bilgisayar ortamında çoğaltılmakta, montajlanmakta, değerlendirilmekte ve yeniden üretilmektedir. Uyarlama postprodüksiyonun ilk evresidir ve sanatı düşünce ile yapılan bir pratiğe

dönüştüren Duchamp'nın hazır nesneleri de sanat tarihinde uyarlama pratiğinin ilk kavramsal örneğini oluşturmaktadır. (Bourriaud, 2004)

Çağdaş dönemden sanatçılar ise kendilerinden önceki veya çağdaşı olan sanatçıların çalışmalarını, ironi, yergi ile eğlendirme amacıyla uyarlarken, sanatsal formlar üzerinden teorik ve karşıtlıkları ya da anlamı etkin kılmak için öykünme yapmıştır. Uyarlama, bir davranış biçiminden bir sanatsal forma dönüşürken yaygın olarak kendini Duchamp sonrası göstermiştir.

Bir yandan da hazır nesne kavramı modernizm düşüncesi ile birebir alakalıdır. Özellikle 1970'lerin sonu ile 1980'lerde bir sanat üslubu olarak değerlendirilen uyarlama, postmodern dönem sanatçılarından Sherrie Levine, Walker Evans fotoğraflarını (Şekil 4.1) kopyalayıp kendine mal eder. Önceden çekilmiş fotografik görüntüler üzerinde yeniden çalışan Cindy Sherman, Barbara Kruger, Louise Lawler, Robert Longo ve Richard Prince gibi sanatçıların çalışmalarını tanımlamak için de aynı terim kullanılmıştır.

Bazı sanatçılar da, çeşitli dergi ve afiş gibi görsel imgeleri kesip tekrar fotoğraflamışlardır. Bazıları sadece fotoğrafın gerçeği yansıtmadığını vurgulamak istemişlerdir. Bazıları da fotoğraf ve resim sanatını birleştirip yeni teknikler ortaya çıkarmışlardır. Gerard Richter gibi sanatçılar postmodern dönemde fotoğrafın kendiyle ve fotoğraf, resim gibi birliktelikleri kullanarak değişik sonuçlar elde etmişlerdir.



Şekil 4.1 : Sherrie Levine.

“Kuşkusuz burada Levine'ın yaptığı şey kutsallaştırılmış sanatçı mitine ve onun sanat tarihinde edindiği yere bir eleştiri getirmektir. Kendine mal etme stratejisiyle taklidin kopyasını yaparak özgünlük üzerinden de bir tartışma yürütmektedir” (Bulduk, 2017, s. 1945).

Espri kopyası ise, bir sanat yapıtının başka bir yapıtın ilkeleriyle yeniden üretilmesi ya da bilinen bir çalışmayı kopyalayan sanatçının kendi bakış açısıyla yeniden üretmesi anlamına gelmektedir. Yeniden üretilen yapıt röprodüksiyon değil, yeni bir sanat eseri olmuştur artık. İsmindeki espri kelimesi, komiklik, alay, hafife alma anlamlarını karşılamamaktadır. Sanatçının yorumuna ve oluşturduğu bakışa verilen isimdir.

Seçilen eserler üzerinden sanat tarihinde yeniden üretimin, uyarlamanın farklı yöntemleri;



Şekil 4.2: Velazquez, ‘Las Meninas’, 1656.



Şekil 4.3 Picasso, Velazquez’den sonra Las Meninas, 1957.

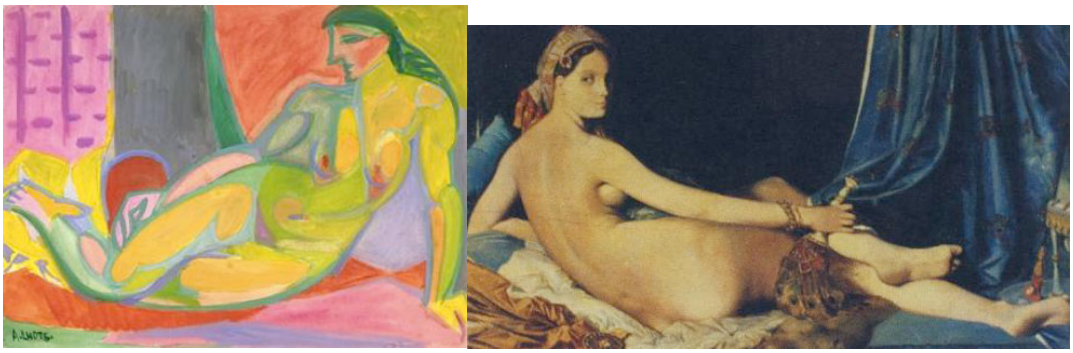
Şekil 4.2'deki Velazquez'in Nedimeler (Las Meninas) tablosu, sanat tarihinin en fazla tartışılan eserlerinden biri olmanın yanı sıra, 17. yüzyıldan itibaren Goya, Degas, Manet, Libermann ve Franz von Stuck'a kadar ardından 20. yüzyılda da Dali, Picasso, Hamilton gibi sanatçılar tarafından yeniden üretilmiştir. Tablo ile en fazla uğraşan sanatçı kuşkusuz Picasso'dur. Picasso, aynı tema üzerine 1957 yılında elli sekiz tabloluk bir dizi oluşturmuştur. Picasso, birçok resmi yeniden üreten bir sanatçı olmanın yanı sıra, birçok sanatçı tarafından da resimleri yeniden üretilen biridir.

Mitoloji ya da tarihi pek çok olayın farklı farklı denemeleri-yorumlamaları yapılmaktadır. Pieta, Adem ve Havva ve Venüsler'in pek çok farklı uyarlaması yapılmıştır.



Şekil 4.4 : Avni Lifij'den bir uzanan nü uyarlaması-Ingres 'Odalisque' ve Manet

Andre Lhote için, 'Fransız geleneğinin ustalarından olan Poussin ile hocası Jacques Louis David ve post-empresyonist Cézanne ama özellikle de zirvedeki en önemli isim Ingres'dır (Şekil 4.4). Poussin gibi kendisini Roma'da yetiştiren Ingres, Fransız sanatıyla Latin geleneğini birleştirenlerin bir ressamdı. Lhote'a göre Ingres geometrik ritmin ustasıydı ve onun *Odalık* tablosu (Şekil 4.5) da bir klasikti ve İstanbullu öğrencisi Haşmet Akal dahil pek çok sanatçı bu klasiği kopyalamıştı (Artun, 2018).



Şekil 4.5 : André Lhote, *Odalık*. / Haşmet Akal, *Odalık*.

Japon sanatçı Yasumasa Morimura (d.1951), otoportre geleneğini birçok yönden parçalamaktadır. Yüzünü tekrar tekrar göstermektedir, ancak bu alışılmışın dışında bir değişkenlik taşır. Makyaj ve dijital kozmetik sayesinde Batı sanat tarihinden Andy Warhol gibi ünlü kişileri yeniden üretir. Morimura, Warhol'dan farklı olarak popüler kişileri kendi bedeni ile yeniden canlandırır. Asyalı kimliği, taklidini yaptığı Batı sanat tarihi ve kültürünün baskın biçimlerine önemli bir sekte vurmaktadır. Ünlü aktrisleri, şarkıcıları ya da sanat tarihinin ünlü kadınları kılıklarına girerek, klişeleşmiş jestleri ile birlikte canlandırır. Şekil 4.6'da da Edouard Manet'nin *Olympia* (1863) resmini yeniden sahneler ama bunu kurgulanmış fotoğraf örneklerini de ele alarak yapar (Tumay, ss. 124-127).



Şekil 4.6 : Y. Morimura, 1990.

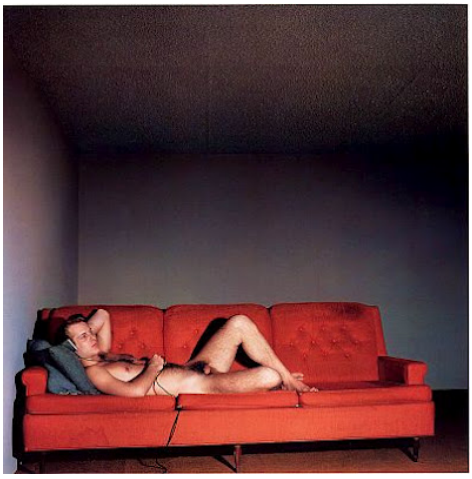


Şekil 4.7 : Katarzyna Kozyra, Olympia, 1996.

Şekil 4.7'de görülen Katarzyna Kozyra'nın 1996 yılında gerçekleştirdiği Olympia adlı çalışmasında, bir güzellik temsili olarak görülen Edouard Manet'nin 1863 yılında gerçekleştirdiği Olympia imgesine karşılık anti estetik bir tavırla konumlandırdığı kendi bedenini kullanmıştır. Sanatçının kanser hastalığına yakalandığı döneme ait olan bu çalışma idealize edilmiş kadın figürünün ardında yatan gerçekliğe, daha doğrusu gündelik yaşamın olağan ve gizlenmemiş olan gerçekliğine dikkat çekmektedir (Güray, 2017, s. 397).



Şekil 4.8: Victor Burgin, 1982.



Şekil 4.9 : Jeff Wall, 1982.

Fotoğrafçılar Viktor Burgin (Şekil 4.8) ve Jeff Wall (Şekil 4.9) da 1980'lerin başında konuya daha çok kavramsal açıdan yaklaşmışlardır.

> Kimlik, fotoğraf biçiminde nesneleşmekte ve kimliğin görüntüsü yerine izleyici geçmektedir. Bu yolla Hiper gerçek yani referans eser, gerçekliğini fotoğraflarla inşa etmiş olur. Olympia duyarlılığı ve benzerleri bu şekliyle insanlığın kültürel mirasının göstergeleri haline gelmektedir. Uyarlamalar, işte bu diyalektiğin sürmesini sağlayan önemli bir kayıttır. Bu uyarlamalar ötekinin ironisinin yapıldığı çağın tipik bir değerlendirmesidir. Bireysel çalışmalar, tarihsel, coğrafi, siyasal sınırların önemini estetik kodlarla çevirerek önemsizleştirir ama aynı zamanda da evrenselleştirir. Böylece sanat tarihine mal olan kayıtlar, zamanının eleştirisini yapabilecek sentezleri sürekli ortaya çıkarıp retoriği oluşturmaktadır. Yaratılan esprinin içindeki özün biricikliği korunarak, kimliklerin konumu evrenselleşmektedir ve zamanın kimliğine not düşülmektedir. (Walden, s. 170)

Gerçeküstücü Salvador Dali de eserlerinde kendinden önceki resimlere atıfta bulunarak yorumlamalar yapan sanatçılardan biridir. 1930'larda Millet'in büyük üne sahip 'Angelus' tablosunu (Şekil 4.10) birkaç kez yorumlamıştır.



Şekil 4.10: Jean-François Millet, 'Angelus', 1859.



Şekil 4.11 : Salvador Dali, 1935.

Şekil 4.11'de Dali, Millet'nin bu resmini yorumlarken, özellikle iki figürün boş bir alanda karşılaşmasıyla oluşan görüntüyü resmine taşımıştır, ancak Millet'nin resmindeki gökyüzünün hacmini kendi resminde genişletmiştir. Dolayısıyla Millet'nin resminde büyük alanı oluşturan toprak alan Dali'nin resminde daralmıştır ve belirsiz bir derinlik oluşmuştur. Millet'nin ufuk çizgisinde görünen binalar derinliği durdururken Dali'nin resminde derinlik artmıştır. Millet'nin figürlerinin durduğu alan çalışılan bir tarlayı göstermektedir. Dolayısıyla o iki figür de oraya ait çalışan iki figürü temsil etmektedir. Dali, Millet'nin resminin konusu iki figürün karşılaşması olduğundan kendi resminin konusunu da bu şekilde oluşturmuştur ama onun resminde tarlada çalışan insan durumları ortadan kalkmıştır.

Benzer şekilde Morimura ve Pras'ın (Şekil 4.13) kendi sanatsal tarzlarıyla yeniden üretilen Millet uyarlamaları;



Şekil 4.12 : Yasumasa Morimura, Brothers (A Late Autumn Prayer), 1991.



Şekil 4.13 : Bernard Pras, Inventory 102 - L'angélus, 2009.

Morimura, genelde toplumda fark yaratmış, mitleşmiş kişileri tercih eder. Bu kişilerden bazıları, Rembrandt van Rijn'ın Gece Bekçisi, yukarıda bahsi geçen Manet'in Olympia'sı**,** Da Vinci'nin Mona Lisa'sı ve Marilyn Monroe'dur. Şekil 4.12'te ise Angelus'tur.

Örneğin kendini Sherman'ın yerine koyduğu küçük kız kardeşime; Cindy Sherman için (1998) fotoğrafı da, Sherman'ın isimsiz no.96 (1981) başlıklı fotoğrafının düzenlemesidir. Ama asıl Cindy Sherman uyarlama alanının kraliçesidir, eski ustalarının resimlerini ele aldığı bir çalışmasında Caravaggio'nun Bacchino Malato (Y.1593-94) resminde tasvir ettiği figürün yerine bizzat kendisi geçer (Durden, 2015, s. 382).

Sherman, 1989-90'da sanat tarihi içinde ünlü ressamların tablolarını canlandırdığı fotoğraflarından oluşan "Tarih Serisi"ni yapar. Bu seride yer alan işlerden bazıları 'Holofernes'in Kafasıyla Judith', Ingres'in 'Odalisque'i, Caravaggio'dan 'Bacchuss' ve Raphael'den 'La Fornarina'dır. Sherman'ın, peruk, tarihi kostüm ve sahte aksesuarlar kullanarak yaptığı canlandırmalarında abartı ve yapaylık egemendir. Sherman 90'larda fotoğraflarında yoğunlukla maske, kukla, beden parçalarını kullanmaya başladı. Bu fotoğraflarda da Sherman kendi bedenini kullanır ancak maske ve aksesuarlar içinde yüzü ve bedeni görünmez hale gelmiştir. Sherman neredeyse bir yapay mankene dönüştüğü bu fotoğraflarla bir anlamda izleyiciyi maskenin arkasında kimliğin varlığı hakkında şüpheye düşürür.



Şekil 4.14 : Cindy Sherman (Caravaggio'nun/1593 Bacchus uyarlaması/1990).

Cindy Sherman'ın farklı kadın rollerine girdiği sahnelenmiş otoportreleri, kültürel belleğimizle bağlantılı olarak kimlik ve toplumsal cinsiyet kavramlarını irdeliyor. Sherman'ın çoğu çalışmasında, groteske yönelik bir ilginin ve abartılı bir teatralliğin izlerine rastlamak mümkün. Sanatçının, Şekil 4.14 gibi ustaların resimlerinden esinle kurguladığı portrelerden oluşan seride aynı eğilimler seçilebiliyor. Bu portrelerde genellikle aristokratlar, cariyeler, kucağında çocukla Meryem Ana'lar ve İncil'de hikayelerine yer verilen kadınlar boy gösteriyor. Rönesans resimlerini akla getiren Judith portresi de bu son gruba ait. Fotoğraf çekimi için ipekler kuşanan Sherman, Holofernes maskesi ve kullandığı başka protezlerle kılık değiştirme gösterisini bir parodiye dönüştürüyor (Şekil 4.15).



Şekil 4.15 : Cindy Sherman, Untitled #228, 1990.

Doğrudan sanat tarihinden referans eser uyarlaması yapan diğer fotoğrafçılardan örneklendirme yapacak olursak; sırasıyla Ian Wallace (Şekil 4.16) ve Tom Hunter (Şekil 4.17) gelmektedir.



Şekil 4.16 : Ian Wallace, The Calling, 1977 / Caravaggio, The Calling of St. Matthew, 1599-1600.



Şekil 4.17 : Tom Hunter, Woman Reading a Possession Order, 1997.

4.1. Sam Taylor Wood ve *Soliloquy* serisi (1998–99)

Sam Taylor-Wood'un fotoğrafları ve film enstalasyonları, insan dramlarını ve izole edilmiş duygusallığı - örneğin kavga eden bir çift ve gergin sosyal toplantılar - yalnız, garip ya da savunmasız anlarda insanları betimler. Bu psikolojik yüklü anlatılar genelde büyük ölçekte, sergilendiği odayı kapsayan video projeksiyonlarında veya ses parçaları eşliğinde 360 derecelik fotoğraf panoramalarında sunulur. Soliloquy serisinde (1998-99), Taylor-Wood'un sinematik duyarlılığı, resim tarihi ile bağlantılıdır. Öz-yansıma, uykuda olma veya hayal kurma gibi kişisel bir anda yakalanan konular genellikle tanınmış tablolardan ödünç alınan pozlarla gösterilir. Örneğin, Şekil 4.18'de görülen Soliloquy I (1998)'te, uykulu adamın durgun pozu, Henry Wallis'in Chatterton'un Ölümü (1865) ve Soliloquy III (1998)' te ölmekte olan şairin hatırladığı çılgınlık, Velázquez'in Rokeby Venüs'ünü (Şekil 4.20) (1650) hatırlatıyor (Cotton, 2009, s. 53-54).

Tipik olarak, Taylor-Wood'un eserlerinde tasvir edilen insanlar kendinden emin görünümleri ile çevrelerinden ayrılırlar. Bu dizinin başlığı, bir aktörün hikayeyi, izleyici kitlesine doğrudan yorumlamak için kullandığı teatral monologun adından türetilmiştir. Kasıtlı ayrılma durumu, her eseri içeren ikili görüntüler tarafından ima edilir: aşağıdaki büyük resim, bilinçaltı durumunu temsil eder, oysa aşağıdaki filmik tablo kendi bilinçaltının fantezilerini kayıt haline getirir. Bazen karakterler bu hayali dünyada tekrar ortaya çıkarlar - Soliloquy III'ün çıplağı, kendisinden önce meydana gelen erotik faaliyetleri uzaktan gözlemleyerek, kırmızı renkte giyinmiş çatı katı alanının arkasında oturur. Soliloquy II (1998) 'de, büyük imgede köpeklerle çevrili gömleksiz erkek figürü (Thomas Gainsborough'nun avcılık portresini anımsatan bir pozu kullanarak), hamamın bitiş anının köşesinde bir köpeğe oturmuş görünür. Gerçeklik, bir köpeğin kuyruğu veya uyuyan figürün eli üstteki resimden aşağıdaki panele geçtiğinde fantezi bozulur; değişmez şekilde ölçeklenir ve bu hayali bölgeye bir saldırıdır (Şekil 4.19).



Şekil 4.18 : Henry Wallis, The Death of Chatterton, 1856 / Sam Taylor-Wood, Soliloquy I, 1998.



Şekil 4.19 : Thomas Gainsbourg, Hunting Portrait / Soliloquy II, 1998.

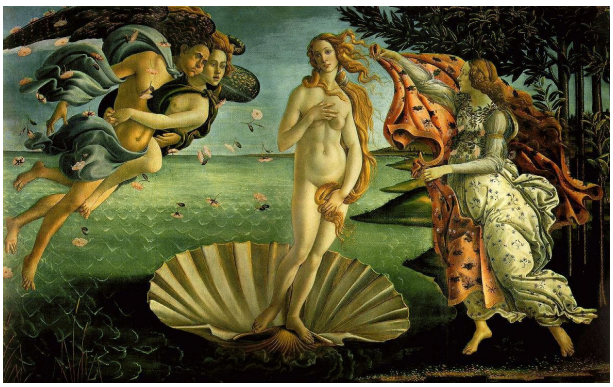


Şekil 4.20 : Diego Velazquez, The Toilet of Venus (Rokeby Venus) / Soliloquy III, 1998.

4.2. Joel-Peter Witkin

Amerikalı Joel-Peter Witkin (d.1939) hem teması hem de modelleri, dekoru ve teatral sahne düzenlemeleri açısından oldukça aykırı duran sahnelenmiş çalışmalar üretir. Seçtiği konular, özellikle de fiziksel anomalileri olan ya da erdişi bireyleri erotik şekillerde sunma tercihi, pek çok tartışmaya neden olmuştur. Ancak Witkin'in çalışmaları izleyicide şok etkisi yaratmak yerine toplumsal cinsiyet kalıplarını ve normalin sınırlarını sarsmayı hedefler. *Mavi şapkalı kadın* Witkin'in bu yaklaşımını yansıtır. Gözbağıyla, şapkasıyla ve iç çamaşırıyla karşımıza çıkan kadın, süslü perdeler ile resimli bir arka planın tamamladığı bir dekorun ortasındadır; fotoğrafın odağında kadının jestleri ve bedeninin alışılmadık orantıları yer alır. fotoğraftaki kişi, aktris ve menajer Jackie Tellafian, tekerlekli sandalyeye mahkumdur. Tellafian, bu karenin kendisini suistimal ettiği ya da engelliliğine sansasyonel bir hava kattığı yönündeki eleştirileri reddetmiştir. Fotoğrafın tonlanması görüntüye öyle yoğun bir hava katar ki yapıt fotografik gerçeklikten çıkıp sanatsal bir kurguya dönüşür. Görüntüyü yeniden üretmek ya da bir mizanseni yeniden canlandırmak kurgusal fotoğrafta sık başvurulan kinayelerdendir.

Joel Peter Witkin'in fotoğrafçılığı, İkinci Dünya Savaşı sonrasında fotoğrafçılığın önüne koyduğu hedeflerin hemen hepsinden bir kopuşu temsil eder. Bu çalışmalarda fotografik imgenin açıkça 'sanat' olmasını isteyen dönemdeki fotoğrafçılık ruhuna bir dönüş vardır.



Şekil 4.21 : Boticelli, 'Venüs'ün Doğuşu', 1485.



Şekil 4.22 : Joel-Peter Witkin, 'Venüs'ün Doğuşu'.

Genellikle kabusu andıran imgeleri, bir ölüm ve bozukluk dünyası sunar; deliler, kötürümler, cesetler, korku yaratan ne varsa gösterişli Barok tablolarının bir bileşenidir. Victoria döneminin en incelikli alegorik tablolarının fotoğraf alanında dengini yaratmak için birçok negatif kullanırdı. Fotoğrafik görüntüler çizilmiş, boyanmış başka biçimlerde bozulmuş; böylece 19. yüzyıl baskılarını andırır bir görünüm kazanmışlardı.

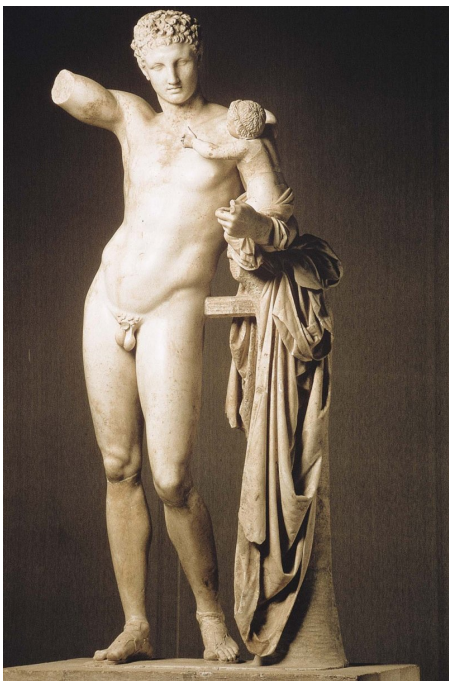


Şekil 4.23 : Leonardo Da Vinci, 'Leda ve Kuğu', 1510-1515.



Şekil 4.24 : Joel-Peter Witkin, ‘Leda’, 1986.

Witkin’in çalışmaları, 20. yüzyıl fotoğrafçılığında gözlenen Posmodern duyarlılığın en üst örnekleridir. Genellikle Hermes (Şekil 4.25 ve 4.26), Leda ve Kuğu (Şekil 4.23 Şekil 4.24) ya da Botticelli’nin Venüs’ü (Şekil 4.21 ve Şekil 4.22) gibi klasik temalara göndermede bulunur ya da bunların parodilerini üretir. Sanatçının karmaşık göndermeler ağı, onu Robert Frank gibi şimdiye ve burada olanı çeken fotoğrafçıların karşıt ucuna yerleştirir. Fotografik görüntü, ne kadar işlenmiş, ne kadar değiştirilmiş olursa olsun; fotoğrafın, ‘gerçek hayat’ta var olan bir şeyi temsil ettiğini kabul ederiz (Lucie-Smith, 2004, s. 361).



Şekil 4.25 : ’Hermes’ M.Ö. 4.yüzyıl.



Şekil 4.26 : Witkin, ‘Hermes’, 1981.



Şekil 4.27 : Man Ray, Ingres’in Kemanı, 1924.

Man Ray şekil 4.27’deki çalışmasına ilişkin olarak şöyle der (2002); “Sonunda hangi biçimde; ister çizim, ister resim, ister fotoğraf, ister orijinal malzeme ve boyutlarıyla nesnenin kendisi olarak sunulursa sunulsun, eğlendirmek, şaşırtmak, kızdırmak ya da düşündürmek üzere tasarlanmıştır o, yoksa sanat eserlerinde genelde aranan teknik mükemmellik karşısında hayranlık uyandırmak için değil.”

Sokaklar övgüye değer zanaatkarlarla doludur, ama pratik hayalperestlerin sayısı çok azdır. Şekil 4.28'de ise Tony Ventura koleksiyonundan Witkin'in uyarlaması;



Şekil 4.28 : Witkin (After Man Ray).

"Yeni herhangi bir görüntü üretmek gibi bir çabasının olmadığını" vurgulayan Richard Prince (2010) ise daha çok reklam görüntüleri üzerine çalışır. Dergi ya da gazetelerden kestiği fotoğrafları tekrar fotoğraflayarak, sanatın artık yeni görüntü üretme kaygısının anlamsızlığına dikkat çekmek istemektedir. Prince, imgelerin en içten ve en sıradan olanlarını çalar; söz konusu imgeler sanat olarak fotoğraf bağlamında şok etkisi yaratır. Ama sonuçta bu imgelerin bir hayli sıradan tanınırlıkları, amaçlanmamış ve istenmemiş bir kurmaca anları kuşattığında, yerini yabancılığa bırakır (Crimp, 2002, s. 128).

Richard Prince, günümüzde sanat tarzını sosyal medyaya taşır, kullandığı görüntüleri Instagram hesabında paylaşır. Bazı takipçiler, bu sebeple onu mahkemeye verdi; çıplak kadın resimlerinin yer aldığı SuicideGirls sitesinin üyeleri gibi bazılarıysa, Prince'in kendi işlerinden türetilmiş eserlerini baz alarak türettikleri eserleri satmaya başladılar (Haydn Smith, 2018, s. 187).

Vik Muniz ise başka sanatçıların yapıt ve imgelerini çalışmalarında yeniden üretir.

> Kağıttan Resimler (Pictures of Paper) başlıklı seriden alınmış *Coney Adası'ndaki Kalabalık, hava sıcaklığı 31.5* isimli yapıt (Şekil 4.29), fotoğraf tarihinin ikonik imgelerinden birinin, Weegee tarafından Coney Adası plajında çekilmiş ünlü grup portresinin aslına sadık bir yeniden yapımıdır. Muniz, fotoğrafı alışılmadık bir prosedür izleyerek üretmiş, grinin çeşitli

tonlarındaki kağıtları kolaj tekniğiyle bir araya getirmiş ve işlemi neredeyse el ürünü gibi duran bu ilk versiyonun üzerinde gerçekleştirilmiştir. Sonuç (Şekil 4.30), neredeyse kusursuz bir kopya, bir farkla: Muniz'in versiyonu fotoğrafın iki boyutluluğuna üçüncü, fiziksel bir boyut katıyor sanki. Muniz, kolektif imgeleme ait bu fotoğrafın yeni bir versiyonunu üreterek, her zaman farklı açılardan bakmanın mümkün olduğunu göstermeye çalışıyor. Muniz'in yapıtlarında bakış meseleleri ve algı paradokslarının merkezi bir yer tutması boşuna değil. (Bright, s. 123)





Şekil 4.29 : Weegee. **Şekil 4.30 :** Vik Muniz.

Kopyalama ve çoğaltma, sanat fotoğrafının kimliği ve statüsüyle ilgili çeşitli düşüncelere yol açmaktadır. Fotoğraf 1960'larda Pop Art ile ilişkili olarak Amerikan resminin dönüşümünde kilit bir rol üstlendi. Özellikle 1960'lar ve 1970'lerde fotoğraf, Kavramsal Sanat deneylerinde de merkezi bir rol oynayarak sanatın nesnelliği, maddeselliği ve anlatımcılığından uzaklaşmak isteyen sanatçılara bunu gerçekleştirebilecekleri bir ortam sundu. Bu tür ilişkiler, fotoğrafın yalnız fotoğrafa mahsus tarihin dar sınırlarının ötesinde nasıl değerlendirilip kullanıldığı konusunda çok açıklayıcıdır. Nitekim, fotoğraf hem kavramsal sanat hem de Pop Art ile ilişkisi üzerinden bir avangart sanat biçimi olarak kabul görür olmuştur.

Kavramsalcılık, fotoğrafları yeniden fotoğraflamayı içeren bir uygulama olan kendine mal etme (temellük/appropriation**)** sanatına yol açtı. Genellikle postmodern olarak tespit edilen bu uygulama, ortaya çıktığı dönüm noktası olan 1980'lerde tahminlerin çok ötesinde bir yankı yarattı. Bu arada, Düsseldorf'ta ortaya çıkan fotoğraf ekolü objektifliği ve tarafsızlığı sebebiyle değerli bulunmaktaydı, ama o da ve büyük ölçekli yapısıyla fotoğrafın sanat olarak değerine bağımlı kaldı.

Fotoğraf ve resim arasındaki ilişki pek çok sanat eserinde tekrar tekrar karşımıza çıkıyor. Sherrie Levine, on dokuzuncu yüzyıl resimlerinin reprodüksiyonlarının fotoğraflarını çekmiştir. Bu, sanatçının çalışmaları kapsamında önemli bir hal alır ve hem Andreas Gursky'nin hem de Thomas Struth'un çektiği, müzelerde sergilenmekte olan sanat eserlerinin fotoğraflarıyla da aynı eylem devam eder. Bu eylem, onların kendi fotoğraflarını bilinçli bir şekilde büyük resim geleneğinin yanında ve onunla ilişki içinde konumlandırmalarını içerir.

20. yüzyılın başlarında sanat akımlarında ortaya çıkan kendine mal etme, doğal olarak fotoğrafçılıkta da kullanıldı. Kendine mal etme, daha önceden var olan birtakım görüntülerin kullanılması sanatıdır. Hemen hemen hiçbir değişiklik yapmadan kendine mal edilerek kullanılan bu görüntülerde, çoğunlukla belirli bir eserin orijinal anlamını sorgulamak ya da uygun bir bağlama yeniden yerleştirmek amaçlanır, hatta eser sahipliği kavramı sorgulanır. Bu yöntem bazı eleştirmenlerin gazabına uğradı ve eser hırsızlığı suçlamalarıyla çeşitli davaların konusu oldu. İlk örneklerde, fotoğraf çoğunlukla sanat eserinin yalnızca bir parçasıydı (Haydn Smith, s. 187).

Türkiye'ye baktığımızda ise 1953 doğumlu Nazif Topçuoğlu yaptığı uyaralama çalışmalar ile birçok tartışmayı beraberinde getiren dönem sanatçılarındandır. Topçuoğlu, resim tarihinin önemli tablolarını canlı modellerle yeniden düzenlemiştir. Seçtiği kostümleri modellerine giydiren ve her bir tablo için çok uzun uğraşı göstererek ortaya gerçek üstü işler çıkarmıştır. Örnek. Nazif Topçuoğlu, Doğudan batıya köprü, 2004. Türkiye'den sanatçılardan Bilge Alkor, Özlem Şimşek, Mustafa Altıntaş, Taner Ceylan, Gavin Turk, Gazi Sansoy ve İsmet Doğan'ın da yeniden üretim alanında çalışmaları bulunmaktadır (Girgin, 2018).

Burada Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim kitabında bir genelleme yapan Figen Girgin'in listesinin önemi uyarlamaların tarihine ışık tutmaktadır. Popüler portreler Mona Lisa, İnci Küpeli Kız, Marilyn Monroe en sık karşımıza çıkanlardandır.

Sanat tarihinde döneminin ideolojisinin, estetik beğenisini ve teknik yeterliliğinin yaratıcısının imgeleminde bir araya gelmesiyle ortaya çıkmış ve

içinde bulunduğu çağda toplumsal bilince etki etmiş pek çok sanat eseri vardır. Bu eserlerin birçoğu çağını çok aşan bir duyarlılıkla ve farkındalıkla üretildiği için kendilerinden çok sonraki sanatçılara da ilham kaynağı olmuşlardır. (Karadağ, 2016)

Sanat tarihindeki tüm uyarlama konuları ve sıkça karşılaşılan yapıtları kronolojik olarak derlediğimizde eserlerin döneminde ve halen bugün önemli kırılma noktaları oluşturduğunu inceleyebiliriz. Bu eserlerin öncelikle döneminde nasıl bir etki yarattığı aşikardır. Ama bundan da önemlisi ikonolojik olarak, sosyolojik-toplumsal olarak, siyasi olarak, estetik olarak etkili ya da evrensel konuları da içermesidir. Neden uyarlama alanında seçildiğine bakarsak konu ve anlatım tarzı açısından dönemi için çığır açıcı olan bu eserler örneğin modern dönemdeyse akımların da temelini oluşturur. Pop-art için Andy Warhol'un Brillo kutusu etkisi neyse Fransız devrimi için önemi büyük olan neoklasisist Jacques Louis David'in Marat ve Napolyon portreleri ve aynı şekilde Kuzey Rönesansı'ndan Van Eyck'ın Arnolfini Evlilik'inde sanat tarihine temel olan ayna-yansıma motifi de aynı şekilde etkilidir.

- Van Eyck (evlilik töreni) - 1434
- Jean Fouquet (kutsal kadın) - 1450
- Andrea Mantegna (ölüm) - 1480
- Boticelli, Venüs (mitolojik figürler) - 1486
- Da Vinci (yemek) – 1495 ve Da Vinci (Mona Lisa) - 1504
- Giorgione, Venüs - 1510
- Tiziano, Venüs - 1538
- Fontainebleau Okulu (erotik jest) - 1592
- Rembrandt (et) - 1655
- Velazquez (nedimeler) - 1656
- Vermeer (İnci Küpeli Kız) - 1665
- Jacques Louis David (Marat) -1793 ve (Napolyon) - 1800
- Goya ve Ingres (nüler) - 1800'lerin başı ve Goya (3 mayıs) - 1814
- Delacroix (özgürlük) - 1830
- Millet (dua) - 1859
- Manet (kır) – 1863 ve (Olympia) - 1863
- Picassso (Avignonlu kadınlar) – 1907 ve (Guernica) - 1937

- Duchamp (çeşme) - 1917
- Jasper johns (bayrak) - 1955
- Yves klein (antropometri) -1960
- Warhol (brillo) - 1964
- Newman (kırmızı-sarı-mavi) - 1970

5. JEFF WALL VE UYARLAMALARI

5.1. Jeff Wall'un Çağdaş Uyarlamaları içinde Edouard Manet Etkisi

Jeff Wall, bir fotoğrafçı olmadan önce akademik kişiliğine paralel olarak estetik dersler verir ve doktora tezinde Manet üzerine uzman T. J. Clark ile modern sanat üzerine çalışır. Bu da sanat tarihinden referanslı çalışmalarını ve özellikle Manet uyarlamalarının çokluğunu açıklamayı sağlar. "İşe fotoğraflamamakla başlıyorum." diyen bir fotoğrafçı Jeff Wall. Genel eğilimden farklı olarak o, gördüğü fotoğrafları aynı anda değil, üzerinden bir süre geçtikten sonra, kurgulayıp, tekrardan çeker (Burnett, 2005).

Manet zamanında Goya gibi İspanyol ustalarının motifini on dokuzuncu yüzyıl ortası Paris'ine uyarlamıştı. Jeff Wall ise Manet'den alıntıladığı uyarlamalarıyla sanat tarihinden etkilendiği çağdaş çalışmalar üretmişti.

Michel Foucault da 20 Mayıs 1971 tarihinde Tunus'ta verdiği konferansın metninde Manet'nin estetik modernizm açısında bir kırılma noktası oluşturan eserlerini incelemiş ve 'Manet mekanı nasıl temsil etmiştir?' sorusundan yola çıkarak;

- Derinliksiz-düzlemsiz mekanlar ve fonlar
- Ellerin oluşturduğu çember-akslar
- Nü temsili değişimi
- Işık, derinlik
- Bakışlar (model-ressam)
- Anlamsızlık-ifadesizlik-duygusuzluk (yabancılaşma efekti)
- Hareket halindeki seyirci, seyircinin konumu meseleleri, seyircinin varlığı

- Resmin parçaladığı bedenler (modernizmin fragman estetiği) [diaroma ve panaroma gösterileri sonradan sinemaya evrilir- fragmanların bir araya gelmesi.] bahsetmiştir.

Foucault şu sonuca varmıştır; ...Manet empresyonizmi mümkün kılmaktan çok daha fazlasını yapmıştır. Bana kalırsa Manet'nin mümkün kıldığı şey, empresyonizmin de ötesinde, bütün bir 20. yüzyıl resmidir, çağdaş sanatın –şu anda- içinde boy atıp geliştiği resim sanatıdır (Foucault, s. 10).

Manet'nin eserlerinin yarattığı skandal, ne kulakları sağır edici beyanların ürünüdür ne de ikon kırıcı edimlerin veya kışkırtıcı konuların. Resminin bütün yıkıcılığı, kimi zaman çok geleneksel olan bazı konuların (Olympia Tiziano'nun Urbino Venüsü'nü tekrarlarken, Kırda Yemek Giorgione'nin Kırda Konser tablosundan esinlenmiştir) yenilikçi bir şekilde işlenmiş olmasına bağlıdır. Tıpkı Jeff Wall gibi. Onun asıl referans kaynağı ise Manet'dir (Lucie-Smith, 2004).

Krauss, Manet'nin modernizm yolunda sanat tarihsel yönelimdeki resmin geleneğini Wall'un ileri taşımaya çalıştığını vurgulamaktadır. Wall'un bu 'ileri taşıma' girişimini Krauss (2013) şöyle aktarmaktadır: "Wall bu geleneksel biçimi ileri götürmek ister, ama bu kez kurgulu fotoğrafı bir aktarım aracı olarak kullanmak suretiyle." Dolayısıyla, Wall'un 'yeniden kurma' üzerine geliştirdiği tarzı aslında resimsel olanın takliti olarak tanımlanabilir

Devlet infazları kaydetmesi için döneminde resimden yararlanmıştır. Francisco Goya'nın 'Üç Mayıs Katliamı (1814) gösteriye dönüşmüş bedenin cezalandırılması ile ilişkilidir. Konusu Fransız işgal ordusunun Madrid yakınlarında rastgele seçilmiş halktan bir gruba karşı yürüttüğü kitlesel infazı göstermektedir. Resim, Goya'nın yoğun duyarlığını ve sanatçının yaşadığı ortamdan nasıl etkilendiğini göstermektedir. Her sanatçı gibi Goya'da bu eseriyle dönemini yansıtmıştır.

Eserin farklı yorumcular tarafından, modern silahlar ve bu silahlarla yürütülen savaşın korkunç acımasızlığının kurbanların bakış açısı ile ifade edilişi adına ilk sanat yapıtı olarak nitelendirilmektedir. Goya, resim sanatının geleneksel tarihselcilikle hiçbir bağı kalmadığını gösterir. Romantizmle resim sanatında yaşanan

geleneklerin parçalanması Goya'da doruk noktasındadır ve sonrasında birçok sanatçıyı etkileyecektir (Girgin, 2018, s. 254).

Eduard Manet ise 1867 ile 1869 yılları arasında bu konuyu yeniden ele alan birçok çizim yapar. Bu çizimlerden oluşan resimde konu ve kompozisyon olarak Goya'nınki ile yakınlık oluştururken, farklılıklar da belirgindir. 'Maximilan'nın İnfazı' adlı resminde, resmin temel kuruluşuna rağmen Goya'nın etkisi net şekilde görülür (Şekil 5.1).



Şekil 5.1 : Goya,'Üç Mayıs Katliamı', 1814 / Eduard Manet, 'Maximilan'nın infazı', 1868-69.

Manet'nin resmini önemli kılan şey ise, politik söylemdir. İçinde politik oluşu barındıran sanat, polemiktir, iddia ve suçlamalara dayanır ve gerçek değişkendir. Bu nedenle politik sanat basitleştirmekten çok, karmaşıklaştırmayı seçer. Resimde ilginç olan bir diğer unsur da, kendi gölgesi dışında çavuşun ayakları dibine düşen başka bir gölgenin varlığıdır. O gölge yoksa izleyicinin gölgesi midir? Buradan Manet'nin en temel sorunsalı izleyicinin konumu model-ressam ilişkisi ve bakışlar olan çalışmasına ve Jeff Wall tarafından uyarlamasına detaylıca baktığımızda;



Şekil 5.2 : Manet' Folies-Bergère'de bir Bar, 1882 / Picture for Woman, 1979.

Wall'un *Kadınlar için Resim* 'Picture for Women' (1979) – [142.5 x 204.5 cm / National Gallery of Canada, Ottawa] adlı fotoğrafının kaynağını Eduard Manet'nin 'Folies Bergere'de Bir Bar' (1882) [96 cm × 130 cm / Courtauld Gallery, Londra] adlı tablosu oluşturur (Şekil 5.2).

1882 tarihli Manet'nin son dönem çalışmalarından olan resim sanatçının İzlenimcilikten Gerçekçilik'e (Realism) geçişini net bir şekilde gösterir. Eserde, Paris'te yer alan Folies Bergère isimli gece kulübünden bir sahne betimlenmiştir.

Eser, Folies-Bergère ile ilgili pek çok dönemsel detaya sahiptir. Örneğin, sol üst köşede yer alan yeşil ayakkabı giymiş ayaklar, o anda müşterilere gösterisini sunan bir trapez sanatçısına aittir. Markasındaki kırmızı üçgenden ayırt edilebilen Bass Pale Ale biraları, Parisliler'in ağız tadlarına hitap etmemesine rağmen mekana gelen İngiliz turistler ve Britanyalı alıcılar için satılmaktadır. Manet, imzasını sol alt köşedeki şişenin üzerine atarak onun bir marka gibi görünmesini sağlamıştır (Merritt, 2009, ss.1-5).

Resimdeki model profesyonel değildir ve aslında orada çalışan bir garsondur. Kasedeki portakallar model ile etkileşim içinde ve farklı anlamları işaret etmektedir. Tablonun arka planı ise aynanın yansımasıdır. Dönemin eleştirmenleri, kadının yansımasının tam arkasında bulunmamasını ve şişelerin aynada görünmemesini eleştirdiler. Manet, bu tabloyu yaparken gece kulübüne gidemeyecek kadar hasta olduğu için resmi, stüdyosunda tamamladı. Bu yüzden de ön plandaki tüm motifler

çok detaylı bir şekilde çalışılabilmiştir. Arka planı ise gözlemlediklerinden hatırlayabildiği kadarıyla çizmiştir (Şekil 5.3).



Şekil 5.3 : Manet'nin ön çalışmalarından biri.

Manet'nin eserin taslakları üzerinde Folies-Bergère'de çalışmış olmasına rağmen, tablonun kendisini atölyesinde tamamlaması bilgisi Jeff Wall'un fotoğrafını da bir stüdyoda çekmesine zemin hazırlamıştır.

Manet'nin barmeni gibi fotoğraftaki kadın figürü de cepheden verilmiştir ve izleyiciye dönük ama bakışları net seçilmeyen duruşlara sahiptirler. Kompozisyon kurgulaması, birbirini izleyen mekan düzeni, geleneksel perspektif ile resimsel mekan, izleyicinin mekanını ayırt etmeyi zorlaştıracak biçimde verilmiştir.

Jeff Wall, Édouard Manet'in Folies-Bergère'de bir Bar (1882) tablosunun 'yeniden yapımı' olarak *Picture for Women* (1979) adlı fotoğrafı yaklaşık 1 asır aradan sonra yeniden üretti. Öncelikle şunu hatırlatmak gerekir bu fotoğraf tam da feminist sanatın filizlendiği Judy Chicago gibi sanatçıların 1970'lerin sonunda etkili çalışmalar ürettiği arka fonda oluşturur.

Çalışmada, sanatçıyı gözlemci olarak belirleyip, izleyici ile ilgisini kurmak amaçlanmaktadır. Bu kullanımın seçilmesi de kadınlar-erkekler ve izleyen-izlenen arasındaki ilişkiyi irdelemektir. Burada sanatçının otoportresinin yer alması resim tarihinde daha önce de rastlanan ve modern dönemde sıkça kullanılan bir yaklaşım

olmakla birlikte fotoğraftaki makinenin görünümü-varlığı, yapıtın fotoğraf sanatından yararlanılarak yapıldığını bir kez daha izleyiciye vurgular (Şekil 5.4).



Şekil 5.4 : Fotoğraf makinesi.

Wall, Londra'da bulunduğu yıllarda Laura Mulvey gibi feminist film eleştirmenlerinin yazılarının yer aldığı 'Screen' dergisini izliyordu. Söz konusu eleştiriler, sinemada kadınların 'voyeurist' bakışın nesnesi oldukları ve ataerkil topluma paralel olarak erkek izleyicinin duyduğu haz üzerinde odaklanmaktaydı (Newman, 2007).

Dolayısıyla bu resmi, Laura Mulvey'in (2007) feminist film teorisi üzerine hazırladığı "Görsel Haz ve Anlatım Sineması" nın görsel bir illüstrasyonu olarak okumak da olası. ('Visual Pleasure and Narrative Cinema') Mulvey, psikanalitik kuramı kullanarak, ataerki özetleyen röntgenci erkek bakışları tarafından (ve bunun için) düzenlenmiştir. Ancak sinema erkekler için bir imajsa, Wall'un fotoğrafı ise bir 'kadın resmi'dir. Wall'un fotoğrafında, sanatçının varlığından bile daha fazla, kamera aynanın en belirgin kanıtı olarak işlev görüyor gibi durur. (patriarchal voyeurism / mirror-reflection / birds-eye perspective 'outside' the image)

Çalışmanın yakından incelenmesi fotoğraf makinesinde ters ayna bulunduğunu düşündürüyor olsa da, negatif veya şeffaflığı tersine çevirerek bu etki elde edilebilir. Nitekim Campany, bir görüntüyü bozulmadan gerçekle ilişkisi değiştirirken ve resim düzleminin ön planda tutulması durumunda gözlemleyebileceğini söyler. Kadın için Resim'de yer alan bu tür belirsizlikler, fotoğrafın geleneksel görüşünü "yansıtma" gerçekliğini bozmaz. İronik olarak, ayna varlığının kesinliğini zayıflatarak, Wall'un

fotoğrafı, gösterdiği gerçekliğin doğası hakkında şüpheler uyandırır ve böylece fotoğraf bütünlüğünü istikrarsızlaştırır (Campany, 2007).

Tamamen bir ayna görüntüsünden oluşan fotoğrafta Wall'un uyarlamasının önemi nedir? Manet'nin teması? Aynanın olağandışı sapmaları Manet'nin resmindeki düşünce, sinematikten ilham alarak yeni bir eklem bulur; Wall'un sahnelenen fotoğrafını doğurur. Bar birden fazla zamansallık veya bakış açısı içeren resimde, Wall'un aynasına 'yansıyan' ne var? Her iki sanat eserinin de temelinde olan *ayna* motifidir. Aynada temsil edilme biçimleri ve derinliğin reddi söz konusudur.

Eserin temel kavramı; Perspektif - Bakış –Ayna (İzleyen-İzlenen ilişkisi)

Jeff Wall'un fotoğrafı Picture for Women (1979) — Édouard Manet'nin resmi A Bar at the Folies-Bergèr'den (1882) yaklaşık 100 senelik zaman dilimi ile ayrılır. Aslında Kadınlar için Resim (fotoğraf), Manet'nin resminin bir 'yeniden yapımı'dır. Wall, 'The Bar' beni gerçekten çok etkilemişti, der ve ekler;

> Onu Londra'da öğrenciliğim sırasında Courtauld Gallery'de pek çok kez görmüştüm. Onu yeniden yorumlamak, resmi kendi içyapısından çıkarmak, günlük çalışma koşulları içindeki –ki bu koşullar zaten Manet'nin eserlerinde ele aldığı göz kamaştırıcı eğlence dünyasının koşullarıdır- kadın ve erkek figürlerinin o meşhur yerleşimlerini yeniden yorumlamak, yeni bir çerçeve içinde incelemek istedim. Fotoğrafımı boş bir sınıfta kuramsal bir şema olarak tasarladım. Belki bu göz kamaştırıcı sistem Manet için anlık bir şeydi, ama ben Kadınlar için Resim'i yaptığım zaman, bu gibi şeyler daha çok kadınların sanat dünyasındaki etkisiyle, açıkça kuramsallaşmış ve siyasi meseleler haline gelmişti. Bu dönem boyunca alınan dersler oldu; belki de sınıf dekorunun bununla bir ilgisi vardır. Ben kuramsal bir aktiviteyi/çalışmayı –eğer hoşunuza gidiyorsa- resimlerin verdiği zevk ile bir araya getirmenin, o zamanlar için çok sıra dışı olmadığını düşünüyorum. (Mulvey, 2007, ss. 29-37)

Sonuç olarak *Picture for Women* (1973), sadece bir kadınla adamın dans stüdyosundaki sıradan karşılaşmasını temsil etmiyor; Edouard Manet'nin *A Bar at the Folies Bergere* (1882) isimli resminde yer alan kompozisyonun kavramsal olarak bir yeniden okumasını da içeriyor.

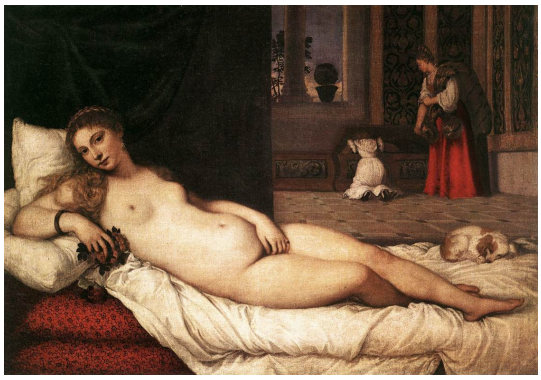
Buradaki okuma aynı zamanda filmlerin de yeniden yapılma yöntemiydi. Aynı senaryo yeniden çalışılır ve önceki filmin görüntüleri, tarzı, göstergebilimi, yeni filmde yeni bir yoruma tabi tutulur. Bu diyalekt çok ilgi çekicidir. Geçmişin hangi parçalarının halen hayatta olacağına karar vermek gibi. Bu tiyatroda da standart bir prosedür; aynı oyunlar bitmez tükenmez bir şekilde tekrar tekrar sahnelenir. Resim

de ‘resmedilmiş dram[2]’ olarak kaldığı sürece ister sahnelenmiş, ister resmedilmiş ya da fotoğraflanmış olsun, geçmişin dramları ve bunların günümüzdeki temsili konusunun, resim ve onun diğer temsil yöntemleri ile olan ilişkisi sorunsalının tam da merkezinde olması gerekiyor.



Şekil 5.5 : Giorgione – Uyuyan Venüs, 1510.

Antik heykellerden bu yana defalarca rastladığımız bu poz, özellikle Rönesans döneminde yaygınlaşmaya başlamıştır. Giorgione’den (Şekil 5.5) sonra resmedilen tüm uzanan çıplaklarda, aynı kompozisyon özellikleri vardır. Sanatçı başta Tiziano (Şekil 5.6) olmak üzere, Velazquez, Manet, Goya gibi birçok sanatçıyı etkilemiştir. Onların yapıtlarında yeniden üretilmiştir.



Şekil 5.6 : Tiziano, ‘Venüs’, 1538.

> Resimde bir tanrıça figürünün alışıldık ilahi görünümü içinde değil de, cüretkâr ve davetkâr bir kadın olarak görselleştirilmesiyle resim bütün dikkatleri üzerine çekmiştir. Baudelaire bu ilginin alt metnini şöyle dile getirmektedir: Olympia, baştan beri sanat büyüsünü kazandıran

[2] Not: Burada ‘drama’ kelimesini kullanmıştır. Bu kelime tiyatro, oyun anlamlarına da geldiği gibi, diğer anlamı olan ‘dram’ içeriğe daha uygun bulunmuştur.

> aura'nın parçalanmasını da simgeler. Olympia, ne Venüs gibi ilahi bir kültün, ne de bir güzellik kültünün temsili veya dekorudur. Ayinlerin, törenlerin aura'sını oluşturmuş kudret sembollerinden değildir. Mitolojiye ve geleneğe işaret etmez. 1863'te Manet bu resmi yorumlarken Venüs'ün yerine "Paris'in gözde bir fahişesini boyarken, Rönesans peinture'ünü de bir bakıma fahişeleştirmiştir". (Baudelaire, 2003)

"Manet ve Cezanne, Venüs taklitleriyle, Tiziano gibi ilahların hem ideallerini ve ikonlarını, hem de ustalıklarını, maharetlerini sorgularlar" (Baudelaire, 2003).



Şekil 5.7 : Paul Cézanne, 'Modern Olympia', 1873-74.

Cezanne burada, Manet'nin, Titian ile Ingres'in resmettiği meşhur konuyu – tartışmalı bir şekilde – yeniden çalışmasının parodisini yapmış, tablonun ön tarafına da kendi portresini eklemiştir (Şekil 5.7).

Manet'nin tablosunda bir yüksek tabaka fahişesinin vakur, resmin yapmaya değer bir birey olabileceğini iddia ettiğinden ilk sergilendiğinde büyük etki yaratmıştı. Fahişeler daha önceleri egzotik bulunur, bu yüzden de idealize edilirlerdi. Bu resimde ise idealleştirmeme eğilimi, biçimleri düzleştiren belirgin bir ışıklandırma ve modelin utanmasız doğrudan, dik bakışıyla güçlendirilmiştir (Lucie-Smith, 2004, s. 32).

Olympia sergilendikten sonra pek çok tepkiyle karşılaştı. Karikatürlerde, resimlerde, eskizlerde sık sık Manet'nin çıplağına göndermeler yapıldı. Pablo Picasso, Paul Gauguin, Gustave Courbet, Paul Cézanne ve Claude Monet resmin önemini takdir eden ressamlar arasındaydı.

Manet, Olympia'nın durgunluğunda Japon sanatından ilham aldı. Bu Japon resmi havası üstüne vuran ışığın güçlülüğünden gelmektedir. Işığın olduğu yerde çıplaklık ve izleyici vardır. Bazı teorisyenlere göre hizmetçisinin ona sunduğu çiçekleri gönderen müşterisine bakmaktadır. Tablodaki siyah kedi ise şehvet olarak yorumlanır.



Şekil 5.8 : Edouard Manet, Olympia, 1863 / Stereo, 1980.

Jeff Wall, sıradaki Manet uyarlaması (1980) olan "Stereo"da (Şekil 5.8), yukarıda bahsi geçen klasik resimden temellenen uzanma pozunda nü modeli, kanepede, neredeyse gerçek boyutta fotoğraflar. Burada kanepeye uzanan, üzerinde sadece kulaklığı olan yumuşak etli görünümlü, kıllı bir adamdır. Kanepe, klişe alay konusu olduğu gibi, zaman aşımına uğramış ve güldürücüdür. Wall aslında bu çalışma ile Çıplak Venüsler, uzanmış Venüsler teması üzerine bir çeşitlemeyi erkek nü ile bambaşka bir boyuta getirir. Böylece bu çalışmasında da Wall, feminist dönemi devam etmektedir.



Şekil 5.9 : Manet, Serada, 1879 / Bir Kadın ve Doktoru (A woman and her doctor), 1980-1981.

Çağdaşı akımlardan farklı bir eleştirel bir tutum ve ironi taşıyan eserlerindeki ifadeler, onun daima yeni arayışlara, deneylere ve uygulamalara açık bir sanatçı olduğunu göstermektedir. Bu durum, portre, natürmort ve değişik görünümdeki kafe, bar, lokantalar ve değişik yaşam kesitlerinden yansımaların yer aldığı yapıtlarında kendini göstermektedir. Manet'nin 1879 senesindeki *Serada* isimli (Şekil 5.9) çalışması bunun ilk örneklerindendir. Bakış meselesine giriş ve mekan temsili öne çıkmaktadır. Bununla birlikte teknik açıdan parmaklarıyla tablonun akslarını tekrarlayan el figürü karşımıza çıkar.

Manet'nin dikey ve yatayla, tablonun çizgileriyle nasıl oynadığını anlamak için en önemli tablolarından biri. Mekanın, tablodaki derinliğin ne kadar kısıtlı olduğunu gösteriyor izleyiciye. Figürlerin hemen arkasında yeşil bitkilerden oluşan – tıpkı bir fon bezi gibi- bir dokuma var. Hiçbir derinlik, hiçbir ışık yok ki sahnenin geçtiği serayı dolduran bu sap ve yaprak ormanı delsin (Foucault, 2018, s. 23).

Jeff Wall bu uyarlamada eşi Jeannette Wall'u ve Dr. Maurice Wall (1915-1994) model olarak kullanmıştır. Ailesine sık sık yer verdiğini başka fotoğraf çalışmalarından da bilmekteyiz. Auteur yönetmenlerin yaptıklarına benzer bir kullanımdır bu.

Wall'un feminist döneminden çalışmalarından olan (Şekil 5.9) "Kadın ve Doktoru" (1980-81; 1 senelik tarihlendirme, fotoğraflarını çekmek için ne kadar süre harcadığını gösterir) ve kadın ve erkek figürleri sosyal bir ortamda yerleştirerek, tıbbi otoritenin belirsizliğini ve aralarındaki ilişkinin subliminal cinsiyetini belirtir (Groys, 2015).



Şekil 5.10 : Manet, Flüt Çalan Çocuk, 1866 / Back Pack, 1981-82.

Edouard Manet, *Flüt Çalan Çocuk* (Şekil 5.10) eserinde tabloda derinliği tamamen ortadan kaldırmıştır. Çocuğun arkasında hiçbir mekan yoktur; üstüne üstlük çocuk herhangi bir yere de yerleştirilmemiş. Ayağını bastığı yer yani tabana dair hiçbir şey yok ufak bir gri gölgeden başka. Ayağını gölgeye, hiçliğe, boşluğa basmış. Tablo ilgili asıl mesele ise ışıktır. Tüm esere baktığımızda ikinci gölge olarak da flütün el üzerinde bıraktığı gölgeyi görmekteyiz. Caravaggio'dan gelen klasik ışık sistemi yok olmuştur. Tam dik şekilde vuran bir ışık söz konusudur. İç ışığın silinmesi ve yerine dışarının gerçek ve tam karşıdan gelen ışığının geçirilmesi diye tanımlanan bu radikal tekniği Manet daha ilk kullanışında tüm imkanlarıyla gerçekleştirmiştir (Foucault, 2018, s. 32).

Örneğin 1866'daki bu fotoğrafın referansı olan "Flüt Çalan Çocuk" tablosu Salon tarafından reddedildiğinde Émile Zola Manet'nin sıkı bir destekçisi olmuştu. Manet ilerleyen yıllarda Émile Zola'nın bir portresini de yapacaktı. Wall da okul öğrencisini spor kıyafetleri içinde renklere ve komposizyona sadık kalarak uyarlamıştır. Fotoğraf Backpack adını çocuğun sırtındaki çantadan almıştır. Resimdeki model 11 yaşındaki Samuel Wall'dur. Jeff Wall Manet'yi ve eserlerini çok yakından incelemiş bir teorisyen olarak bu eseri benzer espas hissi olmadan yeniden yorumladığı *Backpack* fotoğrafını 1981-1982 yıllarında tamamlamıştır (Şekil 5.10).



Şekil 5.11 : Manet, Kırda Öğle Yemeği, 1863 / Hikaye Anlatan 'The Storyteller', 1986.

Hikaye Anlatan 'The Storyteller' (1986) - [229 x 437 cm / The Metropolitan Museum of Art, New York] adlı çalışmasında çevre yolunun yakınında çimenlerin üzerinde oturmuş altı kişi yer almakta, soldaki üç kişiden oluşan grup Tiziano'nun 'Kırda Konser'inden (1510) Manet'nin 'Kırda Kahvaltı' (1862) tablosuna uzanan pastoral sahneler ile olan yakınlığıyla dikkati çekmektedir (Şekil 5.11).

Diego Velázquez ve Francisco Goya gibi İspanyol ressamlardan etkilenen Manet'nin tablosu, İtalyan Rönesans ustalarına göndermeler içerir. Ressam, eserin konusunda Tiziano Vecellio'nun Fiesta Campestre'sinden, kompozisyonunda ise Raffaello Santi'nin tasarladığı, Marcantonio Raimondi'nin oyduğu Paris'in Yargısı isimli gravürden esinlenmiştir. İçerdiği tarihî göndermelere rağmen modern tarzda çizilmiş olan resmi, çağdaş giyinişli iki erkekle çimenlerin üzerinde oturmuş çıplak bir kadın betimlemesi olarak algılayan halk ve eleştirmenler eseri müstehcen bulmuşlardır. Kırda Öğle Yemeği, hem konusu hem de tarzıyla sergilendiği günlerde skandal yaratmış bir eserdir.

Édouard Manet'nin favori modeli Victorine Meurent, ressamın kayınbiraderi olacak heykeltraş Ferdinand Leenhoff ve ressamın erkek kardeşleri Gustave ve Eugène Manet'nin poz verdikleri tablo, geniş fırça darbeleri, farklı ışık gölge kullanımı, renk seçimi, çıplak modelin izleyicinin gözlerinin içine doğrudan bakması ve klasik dönemlerdeki gibi bir hikâye anlatmaması sebebiyle modern resmin başlangıcı kabul edilir.

Gerçekçilik anlayışının da etkisiyle aynı dönemde yaşamış Gustave Courbet'nin çalışmalarıyla karşılaştırılan Kırda Öğle Yemeği, Manet'nin diğer iki tablosu Oylmpia (1863) ve Folies-Bergère'de Bir Bar (1881) ile birlikte zamanında ve sanat tarihinde modernizmin simgesi olarak tanımlanır. Eser, Pablo Picasso, Mary Cassatt, Paul Cézanne, Claude Monet gibi ressamları etkiler. Bu tarzıyla Manet, izlenimciliğin de temellerini atmış olur.

Burada Jeff Wall'un Manet'nin bahsi geçen altı eserinin de çağdaş yorumlamasını seçmesi (diğerleri için *Stereo* ve *Kadınlar İçin Resim, Kadın ve Doktoru, Backpack, The Goat*) ve bunlara yönelmesi önemli bir karardır. Sanat tarihine yön veren çalışmalar ve onların etkilerinden kaynaklı referanslar da fotoğrafçının *Hikaye Anlatan'ı* oluşturuken kullandığı temel fikirdir. Fotoğrafta asıl olarak bir bölümü bakımlı bir bölümü bakımsız olan kompozisyonun mekanında vahşi olan ile kentleşme, geçmiş ile bugün karşılaşması betimlenerek dönemine uygun çağdaş bir uyarlama yapılmıştır.

Çalışmanın sol bölümünde yer alan Kanada- British Columbia- yerlisi figür/kadın diğer yerlilere sözlü tarih anlatıyor. Wall, tarih, mit ve kurgunun aktarılması için sözlü anlatımın kullanıldığı döneme ve narrative atıf yapıyor. Fotoğraf, sahip oldukları ellerinden alınan Kanada yerlilerinin tarihsel krizini anlatıyor. Bahsedilmek istenen bu topluluklarda sözlü tarih geleneği giderek zayıflasa da devam etmektedir, bunu göstermektir.

Eserin temel kavramı; Tarih(sel kriz)-bellek-anlatı-kent-yerliler

Kanadalı Jeff Wall 1978'den bu yana ışıklı kutulara asılan renkli fotoğraflarla çalışmakta ve bir hikayeyi tek bir görüntüde anlatmanın öncüsü olarak görülmektedir. 1986'da çektiği 'The Storyteller' oyuncuların, büyük bir ekibin, yapay ışığın, dijital işlemin yer aldığı bir film sahnesi gibi üretilmiştir. İki genç erkek büyülenmiş gibi genç biri kadını dinlemektedir. Kadın onların önüne diz çöker, el kol hareketleri yapar, konuşur: Ağzınız açık. Adamlar kor haline gelmiş bir kamp ateşinin karşısında, dirseklerinden destek alarak bağdaş kurmuş bir vaziyette hiç kıpırdamadan oturmaktadır. Wall bütün eylemi tek bir anda yoğunlaştırmıştır. Dramatikliği yoğunlaştırmak/buharlaştırmak için bir genel plan kullanır: Resmin sol köşesinde uzaktan görünen üçlü grup bir çayırda çömelmiştir. Onların hemen arkasında bakımsız bir parkın ağaçları uzanmaktadır. Ağaçların arasından görünen ve dikkati dağılan aşık bir çift de yine hikayeler anlatan kadını dinlemektedir. Görüntünün sağ tarafı bir körüyle kapalıdır, park bir otobanla birleşmektedir. Köprünün altında hiçbir şey yapmadan duran ve önüne bakan altıncı bir kişi vardır.
Hikaye Anlatıcı, çevreyolunun alt tarafında, bir bayır üzerine yerleştirilmiş yerli Kanadalıları betimler. Bu kişiler bu çevreyolunun etrafında veya ormanda yaşıyor olabilirler; hatta sosyolojik olarak düşünürsek olmalılar. Dikkatli bakılırsa yukarıdaki kişilerin uyku tulumları vardır, bu nedenle evsiz de olabilir ama olmayabilirler de. Böylece bu insanlar, soldaki hikaye anlatan figürün anlattığı ile farklı bir bağlantı kurmaktadırlar.

The Storyteller resim sanatının pastoral geleneğini, içinde insanların yer aldığı uysal doğa tavrını hatırlatmaktadır. Yeşil manzara otobanın kıyısındadır. Görüntüde merkezi perspektif yerine birden çok merkez vardır, idil dikkat çekici bir kabloyla yatay olarak bölünmektedir, 'Electric Earth'ün, modern uygarlığı saran elektrik

ağının sembolüdür bu. Hikaye anlatma geleneğinin gittikçe kökünü kurutan da budur işte.

> Hikaye Anlatıcı (The Storyteller)'yı geçen sene gezici bir sergide görünce biraz inceleme fırsatım oldu. Bir şey, beni daha önce olmadığı kadar kuvvetli bir şekilde vurdu. Bu fotoğrafı yaparken, önemli olanın, hikaye anlatan kişinin anlattıklarının önemini gözle görünür bir şekilde ifade edebilmek olduğunu düşünüyordum. Hikaye anlatan kişinin yanında oturan iki adam, onu ciddiye alıyorlar veya en azından alıyor gibi görünüyorlar. Ama tepenin daha yukarısında duran çift oldukça farklı görünen bir ifade içindeler. Şimdi biliyorum ki, bu ifadenin –bu kuşkuculuk ve kayıtsızlık duygusunun- orada olmasını isteyen zaten bendim, çünkü oyuncularla bu şekilde prova etmiş ve kompozisyonu da buna göre konumlandırmıştım. Yine de söylemeliyim ki, oyuncular size, sizin onlardan ne isteyeceğinizi bilmediğiniz ya da istediğinizin o olup olmadığını bilmediğiniz şeyler verebiliyor. Bu 'sinema fotoğrafçılığı modeli'nin en ilginç tarafı, performans sırasında olanlar; aslında, bu hem performans süreci, hem de fotoğrafın yapıldığı süreç aynı zamanda. Daha önce de dediğim gibi, oyuncuları genelde kişisel olarak iyi tanımam. Oyuncularla yapmak istediğim şeylerin bir kısmını onlara iletmeye çalışırım ama bir kısmını da iletme ihtiyacı duymam. Bazen düzgün anlaşılmamak iyidir; yeni açılımlar sağlar. Yani oyuncular aslında sizin ne istediğinizi tam olarak anlamazlar/anlayamazlar/bilmezler. Yine de isteyip istemediğinizi bilmediğiniz bazı şeyler alırsınız onlardan; onların da yapacaklarını bilmedikleri şeyler. Ama yine de bir şekilde pozlanırlar ve görüntünün yapısının içinde yaşarlar. (Regis, 2007)

> Çift olarak oturan kadında ilk anda ilgimi çeken şey, o Mona Lisa benzeri gülüş, o esrarengiz ve kayıtsız yüzdeki ifadeydi. Uzun zaman bunun nedenini pek düşünmediğimi söylemeliyim. Ama giderek fark ettim ki, bu çift, hikaye anlatan kişinin anlattıklarına çok da ikna olmamalılardı. Bunu hissediyor ama yeterince dikkate almıyordum. Sonraları, bu çiftin kuşkulu yaklaşımları –her ne kadar hikaye anlatıcının anlattıkları önemli veya en azından ciddi olsa da- fotoğrafın bütününe, kadının hikayesinin belki de doğru veya inanılır olmadığı ihtimalini getiriyordu. Hikayeyi anlatan, hatalı, başarısız, kafası karışık ya da samimiyetsiz olabilirdi. Bu fotoğraf işte bana aslında hikaye anlatımında kuşkucu olmanın önemli olduğunu ve hikayeyi anlatanın sözlerinin her zaman gerçeği yansıtması gerekmediğini söylüyor. Bu, söylenenlerin mutlaka gerçek olmadığı anlamına gelmez; sadece gerçek olması gerekmediği anlamına gelir. 1986'da, anlatılan hikayenin ciddiyetinin üzerine basmak ve gerek anlatan, gerekse dinleyenlerin bu ifadede olmaları gerektiğini düşünüyordum. Ama, burada fotoğrafın içinde, içgüdüsel olarak oluşturulmuş, buna zıt bir durum oluştuğunu şimdi daha net bir şekilde görebiliyorum. (Riemschneider, 2001)

Teknik açıdan bakıldığında, erkeğin kırmızı ceket giymesini sanatçı kasten istemiştir, kompozisyonda kırmızı bir nokta olması her zaman iyidir böylece gözü bir belirgin

noktaya doğru çeker. Ama buradaki belirgin nokta, yüzünde şüpheli ve kuşkulu bir ifade olan bu figür. Hikaye Anlatıcı'daki figura3, okur yazarlığın teknolojik dönüşümlerinin bir sonucu olarak işlevini yitirmiş olan bir sosyal tiptir, bir arkaiktir. Modernitenin sınırlarına sürülmüş ve orada hayal gücünün kutsal bir emaneti, bir nostaljik arketip ve -belli ki ölmüş olan- bir antropolojik örnek olarak var olmaya çalışmaktadır. Oysa ki, Walter Benjamin, bunun gibi tarihsel belleğimizin -herkes tarafından unutulmuş olan, kapitalist süreçte hayatımızdan çıkmış olan değerler hafızasının- önemli kısımlarını kendinde barındıran yitirilmiş figürleri bize göstermiştir. Bu hafıza, kriz anlarında kendi potansiyelini tekrar kazanır, kendini kurtarır. Kriz ise günümüzdür. Bu kendini kurtarma, dışlanmış ve ezilmiş grupların kendi tarihlerini yeniden sahiplenmeleri ve onu yeniden öğrenmeleri sürecine benzer. Bu süreç tam bir salınım halindedir ve bunun etkisi, standart okur yazarlık kriterlerini, modernist kültür için yeni bir konsept yaratarak dönüştürmektedir; o konsept ki Avrupa ve Kuzey Amerika'da halen hüküm sürdüğü kadar tek taraflı fütüristik bir model değildir.

Kanada'nın yerli insanları bu tahliyenin çok tipik örnekleridir. Sözlü tarih geleneği ve karşılıklı yardım -her ne kadar zayıflamış olsa da- onlarla var olmaya devam eder. Böylece, hikaye anlatanın görüntüsü onların tarihsel krizini açıklayabilmektedir. Yerel eğitimin odak noktası, tarihin yeniden yapılandırılmasını söyleyen kültürel kimliğin yeniden keşfi ve böylece hikaye anlatan gibi arkaik figürlerin yeniden icat edilmesidir. Bu belki de modernizme yeni 'figura' kazandırabilir; barışı, bilgiyi, açık sözlülüğü, anlayışı, canlılığı, korkusuzluğu, sezgiyi, diyaloğu, dirayeti, tasarrufu ve tutkuyu sembolize edecek bir figura (Phillips, 2012).

[3] Figūra Latince'de figür, şahsiyet anlamındadır.



Şekil 5.12 : Tiziano Vecellio (Titian), Le Concert champêtre, 1510-11.

Manet, en skandal yaratan çalışmasında, *Le Concert champêtre*'den (Şekil 5.12) ilhamla yepyeni bir çalışma ortaya çıkarır. Çıplaklığın en iyi giyinik yanında hissedilebileceğini yeniden yorumlamıştır. Öndeki kadın figürü bakma ve bakılma arasında bir teşhir nesnesidir: bakılan kadının bakan kişiye bakması fikri. Burada eleştirilen çıplaklığın alışılmadık şekilde resmedilmesidir. İki farklı ışık kullanımı yan yana getirilmiştir; Arkadaki klasik ışık ile doğrudan gelen ışık.

"The Storyteller" (1986), özellikle, Wall'un bizi uyardığı klişelere yönelir. "Kadınlar için Resim" ve "Stereo" ile yaptığının bir benzerini bu fotoğrafta yeniden oluşturur. Kuzey Amerika'da Hintli bir kadına, karayolu üst geçidinin yanındaki bir kamp ateşi tarafından diz çökmüş, birkaç Hintli erkeğin kaybettiği bir cennet masalını ciddiyetle açıklıyor. Depresyona ve manzaranın tahrip edilmesine dair yorumun anlamı, garip açıklığı ve belki de esas olarak üstesinden gelmesi nedeniyle güç kaybeder, çünkü üstgeçidin kendisi bu kadar düzgün ve iyi tasarlanmıştır.



Şekil 5.13 : Manet, Yaşlı Müzisyen, 1862 / The Goat, 1989.

Manet, ustası Couture'ün atölyesinde modellerin duruşlarındaki yapaylığı eleştirmiştir. Ve Yaşlı Müzisyen'de de Couture'ün tuvallerindeki teatral düzenlemeye taban tabana zıt, tiyatro kulislerindeki aktörler kadar pozdan uzak kişiler sunmuştur (Şekil 5.13).

> Resimlerim açıkça kendi hayatımla donatılmış. Yani başka türlü neden ilgileneyim ki? Ben sosyolog değilim. Bu rakamlarla özdeşleşmeliyim, sık sık bile beğenmek değil, bazen sempatik olarak hissetmek gerekir. Ama onlarla bir arada tanımlamalıyım. "Daha az başarılı bir şekilde; "The Goat", dört oğlanın beşte birine işkence yapan; Wall'un çocukluk evinin kapsamındadır. "Bunu otobiyografik olarak görmüyorum, dışarıdan bir çocuktum," dedi. "Ama ben okuldaki yalnız çocuk değildim. Hiçbir şeyden hiçbir zaman dışlanmış olmadım. "The Goat" da, çetenin diğerlerinden daha çok olması muhtemeldir, ancak ben onunla gurur duymama anlamında diğeriyle özdeşleşirim. (Wall, 2002)

5. 2. Sanat Tarihi Işığında Diğer Uyarlamaları



Şekil 5.14 : The Destroyed Room, 1978.

Şekil 5.14'teki Jeff Wall 'Tahrip Edilmiş Oda' (1978) – [159.1 x 234 cm / National Gallery of Canada, Ottawa] adlı yapıtını gerçekleştirirken Eugene Delacroix'nın – Lord Byron'un şiirinden yola çıkarak- yenik düşen Asur Kralının Ninova'daki sarayında hayatının son anlarını görselleştirdiği *Sardanaple'ın Ölümü* (1827) – [392 ×496 cm / Louvre, Paris] adlı tablosundan esinlenmiştir (Şekil 5.15).



Şekil 5.15 : The Death of Sardanapalus, 1827.

Wall'un ilk işlerinden olan, *The Destroyed Room* [Tahrip Edilmiş Oda] (1978), bir kadının yatak odasından kurgulanmış bir yıkım ve ihlal manzarası sunar. İlk sergilenişi Vancouver'daki bir galeride, sokağa bakan, arkadan aydınlatılmış büyük saydam formatındaydı. Yapıt, o zamanın punk etkisindeki dükkan vitrinlerinden ilham almıştı. Bir yandan onları yansıtırken bir yandan da Eugene Delacroix'nın kadınların katledildiği bir vahşet orjisini tasvir eden 1827 tarihli *The Death of Sardanapalus* [Sardanapalus'un Ölümü] tablosuna atıfta bulunur. Böylece Wall'un resmini bir kadının yatak odası süsü verilmiş kurmaca bir ortamda gerçekleşen yıkıcı erkek şiddetinin bir patlaması olarak görmeye özendiririz. Odada kalan zarar görmemiş tek şey talan edilmiş çekmeceli bir dolabın üstünde duran bir dansçı heykelciğidir. Tahrip edilenin yapay ve kurmaca bir ortam olduğu çok açıktır. Wall'un tablolarının resimsel yüzeyi bozulmamış olarak kalır ve konu bakımından saldırıya uğramış bir dizi düzlemsel yüzey içerir, yarılmış şiltenin yeşil örtüsü, devrilmiş krem rengi masa üstü ve açığa çıkan turuncu izolasyon malzemesiyle, zarar görmüş kırmızı arka duvar gibi. Tablonun resimsel form bütünlüğü, teşhir ettiği karmaşanın tehdidi altındadır. Figürler tablolarda, normatif ve muhafazakar resim formuna karşı çıkan yabancılaşma, özgür olmama hali ve çatışma senaryolarını canlandırmak için kullanılırlar.

'Sardanapalus'un Ölümü', akım olarak Romantizm dönemine aittir. Teknik açıdan ise zengin, canlı ve sıcak renklerin geniş fırça darbeleriyle oluşturuluşu akımın genel karakteristiğini izler. Parlak ve sıcak renkler yakında, koyu ve soğuk bölümlendirmeler ise geridedir. Böylece plastik bir devinim üç boyutlu bir düzeyde sanatçının yarattığı ışık - gölge kontrastlarının etkisinden doğar.

Yapısal olarak okunduğunda nesnelerin ve figürlerin renkleri, değer farkları, parlaklık ve matlıkları ya da dokuları etkili bir derinlik ifadesi oluşturmada rol oynar. Referans eser derinlikli yapısıyla öne çıkarken şekil-zemin ilişkisiyle de fotoğrafta belirlilik etkilidir. Şekil ve zemin anlatımları arasındaki güç farkı ve diğer belirtiler nedeniyle şekil anlatımı zeminden önde görülür. Şekil - zemin arasında benzerlik, yakınlık, uygunluk, karakter birliği bulunmaktadır. Görsel algıda şeklin belirliliğini sağlayan etkiler şekillerin benzerliği, ölçüsü, yakınlık-uzaklık derecesi, ana formların (nesneler) ritmidir.

Fotoğraftaki ritm; renklerin ve açık – koyu öğelerin birbiriyle ilişkileri, dolu - boş kısımlar ve bunların iç mekanda kalan diğer alan ile ilişkileri, hakim ve kontrast tüm elemanlar, gölge - yarı gölge - açık durumlar, devinimlerin yükselme - alçalma hızlarının sonucudur.

Wall'un fotoğrafına da Delacroix'nın yaklaşımını izleyen diyagonal kompozisyon egemendir. Yani kompozisyon eğri çizgilerden oluşmuştur. Denge unsuru resimdeki figürlerin ahenkli bir grup halinde birbirleriyle konumlanışından gelmektedir. Wall'un fotoğrafında ise figürlerin yerini dağınık nesneler alır.

En önemli kaidesi büyük bir divan olan referans eser altın fillerle çerçevelenmiştir. Yüzükoyun yatmış çıplak bir kadın figürü de ilgisiz Sardanapalus'dan merhamet dilemektedir. Sardanapalus askeri yenilgi ile karşı karşıya geldiğini öğrendiğinde, kendini kurban etmeden önce kölelerinden mülkünü yıkmalarını emreder. Bu tarih kitaplarına Didorus Siculus olarak da geçen bir Antik Yunan mitidir.

Delacroix'nın resminde aynı zamanda, Stendhal'ın da eserlerinde görülen kahramanca yaşam anlayışının ve savaşın şiddetinden kaynaklanan zevkin Napoleon sonrası Fransız toplumunda önemini yitirdiği gözlemlenmiştir; bunun sonucunda şiddet domestik cephede devam etmektedir (Sezer, 2007, s.76).

Eserin temel kavramı; Şiddet-kaos (Özel hayatın çelişkileri, Dış dünya ile iletişim, Aile içine dönüş)

Yataktaki derin kesik ile de vurgulanmış olan nesnenin bu denli parçalanmış hali şiddeti yansıtmaktadır. Bir kadına ait olduğu anlaşılan giysiler ve diğer kişisel eşyalar (ayakkabılar, şapka ve mücevherler) her yere saçılmış; mobilyalar, kapı ve duvarlar tahrip edilmiştir. Kapatılmış pencere ile iç mekana itiliş ve dış dünyadan soyutlanma görselleştirilmiştir.

Jeff Wall'un çalışmasındaki yeşil yatak referans eserdeki kırmızı divana denk gelmektedir. Figürler (on üç adet) ve bir at başı cansız nesnelere karşılıktır. Kompozisyonda kullanılan renk skalası benzerdir fakat aynı bölümlerde eşleşmemektedir. Nü figürler açık tonlu nesnelere karşılık gelirken komidinin

üzerindeki biblo da kırmızı kanepedeki Asur Kralı'nı kompozisyon açısından tamamlar. Farklı tonlarla değişik alanları oluşturmak için kullanılmıştır. Boyutları eşit olmasa da kenarların birbirine oranı çok yakındır. Wall'un uyarlamasına hikayenin çağrışımlarıyla ve ortaya çıkan etkiyle içi içe olan bir soyutlama durumu hakimdir. Böylece sanatçı, referans eserdeki kompozisyonda varolan görüntüyü -çağdaş olarak yaklaşarak- tekrar yapmaktadır.

Çalışmayla ilgili Jeff Wall'un açıklaması ise;

> *Tahrip Edilmiş Oda*'yı, diğer resmin süzgecinden geçirmek önemliydi, çünkü sanırım ben de hangi tarihsel konuların ve problemlerin önemli olduğunu ortaya atarak, kendime bir alan oluşturmaya çalışıyordum. O sıralar bilhassa şiddet ile nedenini bilmediğim bir şekilde çok ilgiliydim. Üniversitede 19.yy'ın erken dönemleri ile ilgili ders veriyordum ve bu anıtsal tabloların –Delacroix öncelikli olarak- bir yanda savaş ve askeri zafer temalarını, diğer yanda da özel hayatın çelişkilerini birlikte nasıl işlediği, merakımı uyandırıyordu. Bu iki alanın birbirinin içine geçmesi, neredeyse bütün o dönemin temsiliydi. (Coutrier, 2012, s.53)

Eser ilk olarak Vancouver'daki Nova Galerisi'nin sokağa bakan vitrininde sergilenmişti. Görünüşü vitrin düzenlemesini hatırlatsa da vitrin mankenlerinin tipik duruşları, kıyafetler ve tüketim mallarının sergilenmesinden farklı bir etki yaratmaktadır (Burnett, 2005, s.11).

Jeff Wall 'Tahrip Edilmiş Oda' yı yaparken içinde mobilyalar ve kıyafetler olan ticari bir vitrini referans alarak çalışmıştır. Bunu yaparken de natürmort stilindeki cansız objeleri konu alan resimlere benzer bir fotoğraf etkisi yaratmıştır. Yapım sürecini ve esere özel göstergeleri Wall şu şekilde tanımlamakta, 'Yapıtın içeriği zamanla daha sert bir hal almaya başladı; bu da çoğunlukla, kültürel dünyamıza hızla sızan 'punk' fenomeninin etkisiydi. Aynı zamanda resmin konusunun ev içi hayatımızdaki saldırganlık, şiddet ve intikamla da ilgisi vardı. Muhtemelen o dönem Romantizm üzerine ders veriyor olmamın da etkisiyle, Delacroix'nun 'Sardanapalus'un Ölümü' tablosu çok ilgimi çekiyordu. Bence Sardanapalus gerek tarihsel gerekse psikolojik açıdan çok önemli bir figür. Çünkü Sardanapalus, modern, burjuva, nevrotik özel hayatların başladığı, kendi içine, aile içine dönmüş olan Napolyon dönemini betimleyen, o askeri zaferin erotik ülküsünü sembolize ediyor.' (Coutrier, 2012, s.53).

Komodinin üzerinde duran dokunulmamış heykel ise hikâyeye başka bir boyut kazandırmaktadır. Wall bu fotoğrafta kurduğu hikâyeyle izleyicinin aklında pek çok soru oluşmasına sebep olabilir: "Bu oda neden böyle? Nasıl bu hale geldi? Bu odayı kim ve neden bu hale getirdi?" Bu sorularla birlikte oluşturulan bu kaotik görüntü izleyiciye de rahatsız edici ve düşündürücü bir etki yaratmaktadır. Wall'un çalışmalarında ne cinayet ne de kargaşa vardır, onlar basitçe bir yıkımın sonucu vardır. Tüm kanıtlar – kıyafetler, ayakkabılar ve mücevherler – bir kadının olduğu yönünde fikir verir, ama biz hasarın dışardan biri tarafından mı ya da oturan kimse tarafından mı verildiğini bilemeyiz. Bunun yanı sıra bu fotoğrafın ne kadar kurgu veya gerçek olduğuyla ilgili de düşündürtmektedir. Wall tarafından kurgulanmış, organize edilmiş bu odanın hikâyesine bir başka bakış açısıyla yaklaşmak olanaklıdır. Herhangi biri tarafından bu görünüme getirilen oda aslında bu haliyle 'gerçektir'. Fotoğrafa ilişkin bütünsel bir bakış, fotoğrafın gerçekliği, gösterilen 'şey' kadar gerçek oluşu, görünümün kimin tarafından bu hale sokulmasından ileri bir şeydir. Söz konusu olan kurgu olsa bile izleyiciye gerçeklikten başka bir şey vermeyecektir.



Şekil 5.16 : Dead Troops Talk, 1992.



Şekil 5.17 : The Raft of the Medusa, 1818-1819.

Ölü Askerlerin Konuşması 'Dead Troops Talk' (1992) [229 x 417 cm / David N. Pincus, Philadelphia] Çok sayıda görünümün bir araya getirildiği oldukça karmaşık montaj teknikleri ile oluşturulmuştur. Kurgusu ve teması 19. yüzyıl Fransız ressamlarından Antoine-Jean Gros'un Şekil 5.18'de görülen *Napoleon Eylau Savaş Alanında* (1807) adlı tablosu ile Şekil 5.17'deki Gericault'un, *The Raft of the Medusa*, (1818-1819) ve Paul Cezanne'ın, 1879-82 kaynaklı sahnelerinden ilham alınarak oluşturulmuştur. Wall, Napoleon'a yer vermeden -herhangi bir kahraman olmadan- öldürüldükten hemen sonra ölümlerinden habersiz olan askerler arasındaki diyalog fikrinden yola çıkmıştır.

Eserin temel kavramı; Savaş-eril şiddet- diyalog-ölü askerler

Ayrıca Antik Çağ'da şarap tanrısı Bacchus için düzenlenen şarap ayinlerini betimleyen 'bacchanal' sahnelerinin cehennem versiyonu olarak da algılanabilir. Tam adı -Kızıl Ordu Devriyesinin Pusu Sonrasındaki bir Öngörüşü, Afganistan'da Moqor yakınlarında, Kış- olan çalışma aslında Afgan savaşı ile ilgili değildir. Ancak resmi yetkisi içerisinde öldüklerinden dolayı ve bu durum, üzerinde konuşacak bir şeyler verdiğinden konunun ölülerinin, askerler olması seçilmiştir. Ek olarak

Tiziano'nun *Andrianlar* ve Poussin'in *Pan'ın Zaferi* kaynaklı sahnelerinden de ilham almıştır.



Şekil 5. 18 : Napoleon on the Battlefield of Eylau, 1807.

Dehşet verici bir savaş fotoğrafı olarak görünen Dead Troops Talk, aslında 1992 yılında stüdyoda hazırlanmıştır ve bu da epik kompozisyon oluşturma çabasının bir kanıtıdır. Söz konusu fotoğraf, kül renginde ve kan içindeki cesetlerin canlandırıldığı, karmaşık şekilde sahnelenmiş bir manzarayı gösterir. Aktörlerin fotoğrafları ayrı ayrı çekilmiş, daha sonra bu resim kümeleri dijital yolla düzenlenmiştir; onların terk edildikleri kayalık dar vadi bile stüdyoda yapılmıştır. Wall bu fotoğrafın yapım süreci ile ilgili şunları söylemiştir:

> Dead Troops Talk'u Afgan savaşı üzerinde konuşmak için yapmadım. Bunu sadece, ölü askerlerin birbirleri ile konuştukları bir görüntü arzu ettiğim için yaptım; neden olduğunu bilmediğim bir şekilde bir anda ortaya çıkan bir tema veya görüntü idi –ya da her ikisi de-. Yani, fotoğrafın çok kişisel ve içe dönük bir başlangıç noktası vardı. Bu askerler bir çarpışmada ölmüş olmalıydılar. Bu onların ölümüne potansiyel bir anlam veriyordu. Ama hangi çarpışma olduğunu belirlemeliydim. Ben bu konuyu düşündüğüm sıralarda –tam hatırlamıyorum ama 80'lerde bir yerde- Afgan savaşı gündemdeydi. Sonra, savaş bitip Sovyetler çekildiğinde her şey unutulmuş gibiydi. SSCB'nin yıkılması, Afgan ihtilafına gölge düşürdü ve Afganistan 2001'e, yani Taliban'a kadar dünyanın ilgisini çekmeyi başaramadı. Bu savaşın unutulmuş olması benim ilgimi çekti ve bana bu fotoğrafı oluşturmam için sağlam bir zemin hazırladı. Bu fotoğrafı bitirdiğimde, Afgan savaşının haber bültenlerinin çok uzağında olacak olması fikri hoşuma gitti. Böylece, neredeyse unutulmuş bir oyun alanında olduğum için, gazeteciliğin ve tarihin öğeleri ile özgürce oynayabilecektim. Bu noktadan itibaren artık elzem olan şeyler oluşturulmuştu ve ben eserin 'edebi' veya 'tarihi' kısmı ile ilgilenmek yerine, kendimi yapacağım şeye adayabilirdim. Bence bu fotoğraf savaşın sorunları hakkında pek bir şey söylemiyor. Bu sadece bazı

süreçlerden geçmiş ve kendini tarihi koşullara bir şekilde bağlamış, benim gördüğüm bir halüsinasyonu tasvir ediyor. Eğer bir şey söylüyorsa, ruh halinin ve bir biçimin içinden geçerek söylüyordur. Yani, anlık bir gözlemden yola çıkmamış olsa da, kendiliğinden ve beklenmedik bir şekilde esas konuyu oluşturan, bir anda gelen kişisel bir deneyimden çıktı. Bu diğer fotoğraflarımdan farklı değil; gerçekleşen bir şeyi gözlemliyor olmak bende bir şey çağrıştırdı. Sonra bu gözlem bir olasılığın, bir fotoğraf meydana getirebileceği düşüncesini de çağrıştırdı. Bazen, anlık ve sağlam şeyler, bazen ise kavranamaz ve beklenmedik şeyler oluyor; her zaman farklı ya da kökeni ayrılan şeyler olsa da, bunlar bende bir şey çağrıştırıyor. (Galassi, 2007)

Wall'un belirttiği gibi ilk bakışta çatışma sonrası çekilmiş bir belgesel fotoğraf izlenimi yaratır (Şekil 5.19). Ama aslında stüdyo ortamında gerçek toprak kullanılarak çekilmiş bir fotoğraftır. Dikkatle bakıldığında izleyici ortada yanlış bir şeyler olduğunu anlar çünkü askerler, yaralanmış ve arkadaşlarının bazıları ölmüş olmasına rağmen, gülümsemekte ya da şakalaşmaktadır. Sol tarafta ise bir Afgan çocuk umursamaz bir şekilde askerlerin çantasını karıştırmaktadır. Fotoğrafın hüzünlü öyküsü bir anda trajikomik bir sahneye dönüşür (Yayıntaş, 2005, s. 90).



Şekil 5.19: Detay.

Jeff Wall'un yapıtlarının gerçek anlamda fotoğraf olarak adlandırılamamasının nedeni; sinematik fotoğraf, teatral yapı, gösteri gibi durumları aynı potada eritmesinden kaynaklanır. Askerler adlı yapıtı son derece güncel ve politik bir eleştiri sunan, setinden kurgusuna kadar sinemasal ve videosal bir yapı barındıran, tiyatro havasında gelişir ve dijital fotoğraf makinesinin objektifinde sonuçlanır. Kompozisyonunu Barok ve Romantik dönem resimlerinin öğelerinin derinlik, hareket ve ışık-gölgeden kaynaklı dizilişi şeklinde kurgulayan Wall, figürlerdeki olumsuz havayı ve travmaları romantik geçişlerle birbirleri üzerine Barok döneme has devingen yapı oluşturacak şekilde aktarır, Rönesans'ın tek düzlemsel plan yapısını kullanarak ikonografik bir ilişki sunar. Sonuç olarak ortaya son derece güçlü eserler çıkarmayı başarır.

Susan Sontag (2005) bu çalışma için; "Savaş karşıtı bu devasa fotoğraf -bir belge niteliği taşımaksızın- bir arazide konumlanmış figürleri, tahrip olmuş yamaçlık bir alanı gösterir bize ve düşünceliliği, ahengi ve tutkusuyla benim için emsal niteliğindedir." demiştir.

> Kanadalı olan Wall, Afganistan'da hiç bulunmamıştır. Pusu, Wall'un Rus-Afganistan çatışması üzerine okuduğu bir metinden sonra kurguladığı bir sahnedir. Sanatçının savaşla ilgili kurduğu hayal (ki Goya'dan esinlenmiştir), 18. yüzyılın sonu 19. yüzyılın başında ortaya çıkan ve ressamların şahit olmuş gibi yaptıkları tarihi resimler, *tableaux vivant*lar (canlı tablo), balmumu heykeller, dioramalar ve panaromalar geleneğiyle uyum içindedir. Bunlar kameranın icadından önce geçmişi, ama özellikle yakın geçmişi, şaşırtıcı ve rahatsız edici bir biçimde gerçek gibi gösteren işlerdir. (Barrett, 2012, ss. 63-65)

Wall'un görsel çalışmasındaki figürler gerçekçidir ama elbette eserin kendisinin gerçeklikle alakası yoktur. Ölü askerler konuşmazlar, ama buradakiler konuşur.
Geniş kış üniformaları ve botları içinde on üç Rus askeri, bir hendeğin içinde dağılmış; kan lekeleri ve ufalanmış kayalar ile çevrelenmiş durumdadır. Boş kovanlar, parçalanmış metaller, kopmuş ayaklar gibi savaş süprüntüleri etrafa dağılmıştır. Sovyetler Birliği'nin aptalca bir kolonyal savaşında bozguna uğratılmış askerler gömülmemiştir. Bazılarının kaskları hala başındadır. Hararetli biçimde konuşan, dizleri üzerindeki bir figürün beyni dışarı çıkmıştır. Atmosfer sıcak, eğlenceli ve kardeşçedir. Bazıları kopmuş elleri ve açılmış kafataslarıyla dirseklerinin üzerine dayanmış veya oturur vaziyette aylaklık ediyor gibidir. Bir

adam ağır uykudaymış gibi uzanan arkadaşını doğrulamaya ikna etmeye çalışmaktadır. Arkadaki üç adam maskaralık ederek vakit geçirmektedir. Karnından yaralı olan adam yüzükoyun yatan arkadaşının sırtına binerek atçılık oynamaktadır. Üçüncü adam ise çömelmiş vaziyette, saat olabilecek bir objeyi yüzükoyun yatan adamın önünde sallamaktadır. Kasklı, bacakları kopmuş bir askerin ise uzaktaki bir yoldaşına yüzünde hafif bir tebessümle döndüğü görülür. onun altında sırt üstü yatan iki kişi ise diğerlerinin aksine dirilmemiştir. Bunların kanlar içindeki kafaları taş zeminden aşağıya sarkmıştır. Son derece suçlayıcı olan bu çalışmanın büyüsüne kapılan kişi askerlerin her an bize dönüp konuşacağı hissine kapılabilir. Ama hayır, fotoğrafın dışına, izleyiciye bakan kimse yoktur. Protesto tehlikesi yoktur. Savaş denilen bu iğrençliğe bir son vermemiz için haykırmamaktadır. Ötekilere tehdit oluşturucu biçimde sunulmamışlardır. Sol tarafta, başkasının çantasını karıştırırken görülen beyaz giymiş Afgan bir leşçiye bile kimse ilgi göstermemektedir. Sağ üstte, aşağı doğru inen yolun üzerinde ise yanlarındaki kalaşnikof yığınından anlaşılabileceği üzere iki Afgan askeri çoktan bize ve kendilerini öldürenlere karşı fevkalede ilgisizdirler. Neden bizim ilgimizi istesinler ki? Bize söyleyecek neler olabilir ki? Biz - buradaki biz, onların deneyimlediklerini hiç deneyimlememiş olan herkestir- anlamayız ki zaten! Bunun nasıl bir durum olduğunu hayal bile edemeyiz, savaşın ne kadar korkunç ve korkutucu olduğunu ve ne kadar sıradanlaştığını. Anlamayız ve hayalgücümüz felç olur. Ölümle burun buruna gelip yanındakilerin ölümüne şahit olmuş ve şans eseri kurtulmuş bütün askerlerin, gazetecilerin, yardım gönüllülerinin, bağımsız gözlemcilerin inatla hissettiği şey budur. Haklıdırlar da.



Şekil 5.20 : A Sudden Gust Of Wind, 1993.

Şekil 5.20'deki *Ani Bir Rüzgar* 'A Sudden Gust Of Wind' (1993) [229 x 377 cm / Tate, Londra] Jeff Wall'un manzaraları içerisinde değerlendirilebilecek çalışması, Katsushika Hokusai adlı Japon sanatçının Şekil 5.20'deki *Yeijiri'de Kuvvetli Rüzgar* (1832) adlı yapıtından yola çıkarak gerçekleştirmiştir. İlk kez bu çalışmada açık ve net bir gönderme söz konusudur. Eserin ismi doğrudan 'After Hokuasi' olarak asıl esere atıflı tek çalışmasıdır. Ayrıca kendi karşılaştığı ya da sonradan mizansenini kurduğu bir sahneyi değil de referans eserin kompozisyonundan doğrudan yola çıkması da önemlidir.



Şekil 5.21: Katsushika Hokusai, 1832.

Japonya'da Edo döneminde yaşamış olan tahta oymacılığıyla tanınan sanatçı Hokusai'nin klasik çalışmasının Wall tarafından yeniden yorumlamasında boyutsal farklılık öne çıkmaktadır. Tahta bloklar üzerine yapılan oyma baskılar genelde otuz ila elli santimetre kare arasında değişen ufak boyutlardadır. Kompozisyon açısından ise sanatçının referans esere en yakın çalışmalarından biridir. İki dal parçası, peyzaj, figürlerin sayısı (4) ve arka perspektif. Yalnız tahta baskıda Hokusai'nin üzerine ünlü bir serisi de olan -Fuji Dağı otuz altı manzarası-na benzer bir dağ fon oluşturmaktadır.

Eserin temel kavramı; Rüzgar-Doğa tahribi-Rastlantısallık

Fotoğrafta beklenmeyen bir hava değişimi çiftlik arazisindeki sulama kanalını geçmekte olan beyaz yakalı işçiler ile çiftçilerin şapkalarını ve kağıtlarını; konfetileri andırır biçimde uçurup götürmektedir. Bu ani rüzgarın gruptaki herkesi iş ve toplumsal statüsüne bakmadan eşit duruma getirmesi konu edinmiştir. Wall'un dijital teknoloji ve fotomontajdan yararlanarak oluşturduğu çalışmalarından biridir.

Fotoğrafın bileşenlerinin konumlarını haritalamak için sanatçıya yardımcı olması açısından ön planlamada çapraz, dikey ve yatay çizgiler bir ızgara ile son halinde varolmayan görünmeyen bir çarpı işareti bulunmaktadır. Resmin sol tarafındaki iki cılız ağaç ve uçuşan kağıtlar başka başka parçalar olarak kolajın tamamlanmasını sağlar.

Fotoğrafı yapma sürecine dair Wall; 'Ani Bir Rüzgar (A Sudden Gust of Wind)'ı tasarlarken havanın kağıtları nasıl taşıdığını göstermek istediğimi biliyordum. Hokusai kendi eserinde bu problemin bir kısmını çözmüştü. Oradaki kompozisyonu incelerseniz, bir sürü küçük kağıt parçasının, dikdörtgenin üzerindeki noktalarla nasıl rastlaştığını fark edersiniz. Hokusai burada bir 'rastlantısallık' hissi oluşturmuştur. Aslında burada bir rastlantı yoktur; sadece o bunu bu şekilde göstermeyi başarmıştır. Ben de bunu yapabilmenin tek yolunun önce rastlantısal durumlar ve hareketler yaratıp sonra düzenlemek olduğunu düşündüm. Böylece biz de, havada hareket edebilen kağıtlar yaratıp, gerek dikdörtgeni, gerekse gözle görülmeyen havayı üç boyutlu olarak düşünmeye çalıştık. Kağıtlar derinlere doğru hareket ettiklerinde bizden uzaklaşmaya ve küçülmeye başladılar. Bunun üzerinde çok uğraştım ve

kurgulamaya çalıştım. Bunu yaparken herhangi bir rehberim de yoktu; sadece bir his, bir gerçeklik hissi, var olan şeylerin gerçekten nasıl oldukları ya da olmaları gerektiği ile ilgili (Galassi, 2007).

Wall diğer röprodüksiyon fotoğraflarında daha çok gördüklerini hayal gücü ve entelektüel birikimi ile yorumlamıştır, bu eserinde ise neredeyse bire bir kopyalama söz konusudur. Wall'un verdiği bir röportajda belirttiği gibi aslında o yapmak istediği şeyin yapma özgürlüğüyle kuşatılmış ve çalışmayı ortaya koymuştur.

"Bazen bende o şey, beni bellekte büyüleyen şeyi yakalayıp fark edene kadar takılıp kalır. Fotoğraflamak bana sanat için son derece önemli olan yaratımsal özgürlük vermez. Onu veren şey, sanatında onu hakkında olduğu şey, yapmak istediğimiz şeyin özgürlüğüdür." (Gibson, 2014)

Wall'un bu söz konusu çalışmasında kullanılan medya, değiştirilip resim fotoğraf haline getirilmiştir. Bu yüzden, Wall fotoğrafın isminde Hokusai'yi doğrudan kullanmıştır. Manzaranın içine yerleştirilmiş oyuncularla birlikte oluşturulan sahne son derece sinematografik bir görüntü oluşturmuştur. Çıkan ani bir rüzgâr sonucu insanların durumu ve tepkisi tek bir an ile izleyiciye yansıtılmıştır. Bellekten görüntüleri yeniden yaratma Wall'un çalışmaları için çok önemlidir. – belki de bu fotoğraf geleneğinde anlık bir şahitlik etkinliği olarak akıp gider. Wall bu görüntüyü oluşturmak için oyuncuları teker teker fotoğraflamış ve post-prodüksiyon işlemleriyle bu manzaranın içine yerleştirmiştir. Fotoğraftaki manzara Hokusai'nin resmettiği manzaradan farklılıklar göstermektedir, fakat sol tarafta kalan rüzgârdan eğilmiş iki zayıf ağaç figürü neredeyse birebir benzerlik göstermekte. Fotoğrafta havaya saçılmış kâğıtlar ve bir adet şapka görülmektedir. Ön planda dört insan figürü yer almaktadır.

Bunlardan fotoğrafın sol tarafında yer alan karakter rüzgârdan uçan kâğıtlarını yakalamaya çalışırken, tam ortada yer alan diğer karakter ise rüzgârda uçan şapkasına bakarken, diğer iki karakter ise şapkalarını tutarken fotoğraflanmıştır. Karakterlerin ani çıkan rüzgâr karşısında verdikleri tepki ve vücut dilleri oldukça gerçekçi gözükmektedir. Bu durumlar Hokusai'nin resmiyle birebir benzerlik gösterdiği sonucu çıkarılabilir. Wall karakterleri kendi kültürüne uyarlayarak

Hokusai'nin resmine küçük bir dokunuş yapmıştır. Karakterlerden şapkalarını tutan ikisi kıyafetleriyle daha çok taşrada yaşayan insanlar izlenimi vermekte iken, diğer ikisi takım elbiseli ve sanki işe gitmekte oldukları izlenimi vermektedir. Fotoğraf elde edilen bilgilere bakmaksızın kusursuz bir zamanlama ve şans ile yakalanmış bir belgesel fotoğrafı izlenimi oluşturabilir. Hokusai'nin 1832'de hayal ettiği ve resmettiği bu görüntü, fotoğrafın gerçekçi yapısı ve Wall'un gerçeği kurgulamaktaki ustalığı ile farklı bir eser olarak sanat tarihine kazandırılmıştır.



Şekil 5.22 : Gustave Caillebotte, 1877 / Mimic, 1982.

Şekil 5.22'deki *Mimic* (1982) – [198 x 228.5 cm / Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto] Wall'un fotoğrafı Gustave Caillebotte'un 'Paris Sokağı: Yağmurlu Gün' (1877) [212.2cm x 276 cm / Chicago Sanat Enstitüsü] adlı tablosuna atıf yapmaktadır.

Bu yağlıboya tablo Kuzey Paris'teki Saint-Lazare kesişiminde bulunan demiryolu istasyonu bölgesini betimlemektedir. Geç 19. yüzyıldan empresyonist bir kent yaşamı görünümüdür. Caillebotte'un fotoğrafa olan ilgisi resminden de bellidir. Bu resimde, izlenimciliğin aksine gerçekçilik vurgusu vardır. Bir fotoğrafta olduğu gibi, yakındaki kişilerde -ön planda- netlik, diğerlerine ise -kavşağın ortasındaki taşıyıcı ve yayalarda- fluluk hakimdir. Aynı zamanda gerçek olamayacak kadar da garip bir perspektife sahiptir. Figürler de sade halleriyle etkileyicidirler.

Wall'un sokak sahneleri fazlasıyla abartılıdır: Mimic'te [Taklit] (1982) de görüldüğü gibi, bir ırkçı aşağılama sahnesini dondurur: Sokakta yürürken kız arkadaşını, başka bir hükmedici ve tacizkar davranış sergileyerek çekiştiren dağınık sakallı bir adam, Asyalı bir erkeğin yanından geçtikleri sırada parmağıyla kendi gözünü işaret eder.

Görüntünün odak noktası boyutları vurgular ve izleyicinin gözünü arka plandaki binaların merkezine çeker. Özellikle yürüyen insanların gündelik anlarının enstantaneliğini resimsel alanda kurmaya çalışmıştır. Benzer bir çaba Jeff Wall'un fotoğrafında da söz konusudur. Snapshot denen şipşak fotoğraf etkisi hissedilmektedir.

Wall Mimic'te bizzat yaşadığı bir sokak sahnesine yönelir. Üniformaya benzeyen tertemiz giyimiyle Asyalı bir adam beyaz bir çiftle karşılaşır. Onlar Asyalının yanından geçip giderken üstü başı eski püskü, sakallı bir beyaz ona bir kuş gösterir. Beyazın zevksiz, seksi bir kıyafet giymiş olan kız arkadaşı gözünü dikmiş sabit bir noktaya bakmaktadır. İki adamın karşılaşma anı bir saniyeden kısa sürer ve tek bir aşağılayıcı jestle sınırlanır. Yine de izleyici burada özel değil, etnik bir çatışmanın, göçle, konjonktür gerilemesiyle ve kültürlerin çarpışmasıyla sarsılan bir toplumun barındırdığı sosyal gerilimlerin söz konusu olduğunu hemen anlamaktadır (Schwerfel, 2013, s. 172).

Mimik gibi dramatik fotoğraflar tasarlarken, sanatçı; Caravaggio, Velazquez veya Manet gibi ressamlara atıfta bulunan belirli bir tipteki resimle ilgilenir. Bu tip resimlerde figürler resmin ön tarafında, gerçek boyutta, resim yüzeyine yakın bulunur ve aralarındaki gerilim merkeze konumlanır. Arkalarında bir alan, bir fon bulunur. Bu çok geleneksel bir resim türüdür.

Sinemada olduğu gibi hiçbir şey tesadüfe bırakılmamıştır. Başrol oyuncuları grupları, cinsiyetleri ve ırkları temsil etmektedir. Kameranın sağına konuşlanan bir ışık kaynağı onları çevreden ayırmakta ve anın ele avuca gelmezliği, düşünülmüş görüntünün içine nakşedilmiştir. Mimik de bilinçli olarak fazlasıyla gündeliktir.

Wall'un fotoğrafında ise 80'li yılların başında bir Vancouver semtinde, kaldırımdaki üç figür ile binanın yan cephesi ve geri planda uzanan yoldan oluşan bir kompozisyon oluşturulmuştur. Referans eserdeki sokak lambasının yerini fotoğrafta trafik levhası almıştır. Kaldırım ve caddeyi ayıran önemli bir öğe olarak yer alan dikey bir çizgi unsurudur. Wall'un çalışmasında parlak-aydınlık hava, figürlerin kıyafetlerindeki canlı renklerle Caillebotte'un eserindeki griliğe zıttır. Fotoğrafta gölgeler de daha nettir. Mevsimsel farklılık söz konusudur.

Eserin temel kavramı; Irk ve etnik köken (Vancouver Göçmenler-Azınlık)

Etkili ve güçlü resimsel-sinematografik kurgu özenle oluşturulmuştur. Sokak fotoğrafçılığı dili (sokak yaşantısının hızlı bir biçimde belgelenmesi) Wall'a göre önceki bir deneyiminin yeniden kurgulanmasıdır. Fotoğraftaki asıl eylem olan küçük harekete rağmen fiziksel mimesis yani beyaz adamın Asyalı'nın vücudunu taklit etmesi önem kazanmaktadır. Konu olarak ise ırkçılığın ahlaksal yanıyla alakalı görsel bir denemedir (Heartney, 2008).

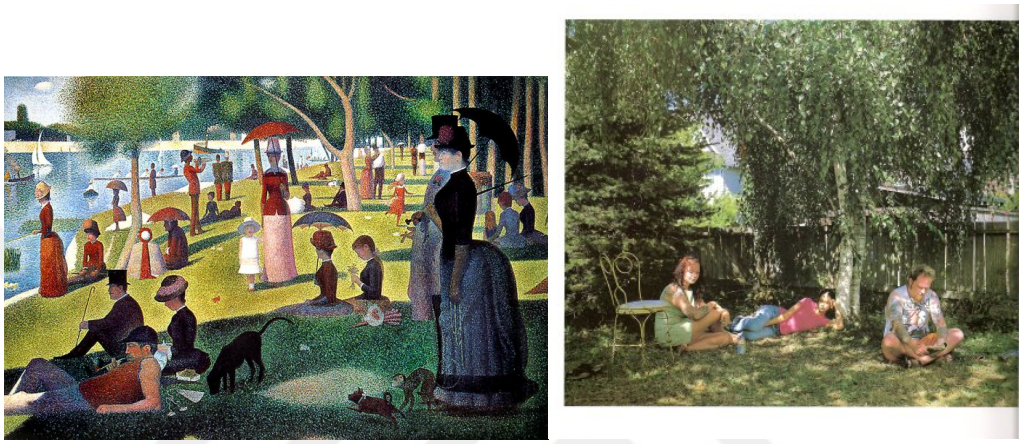
Mimik (Mimic)'teki mimik trajik bir öğe, çünkü bahsedildiği gibi mimesis aslında bir sanat terimi iken burada bir savaş aletine dönüşmüş durumda. Bunun gibi küçük nefret jestleri, aslında fotoğraf sanatçısı olan Wall'un öne çıkarmak, göstermek istediği alandır.

Wall'un çalışmasıyla ilgili kapsamı da önemlidir. Mimik 1982'de yapıldığında bu, tipik jestlerle –belki mikro-jestler ama küçük de olsa kesinlikle ırk nefretini gösteren jestler ile- ilgili yoğunlaştığı bir yapıt oldu. Bu jestler, tipoloji veya karakteristik mefhumu ile bağdaştırdığı başka bir problemlerle de bağlantılıdır. Bu insanların kimliğini, sosyal, ırksal veya ulusal tipolojiler arasından pek çok şeye bakarak tespit edilebilir veya edemeyiz, ancak yine de kim olduklarını sezinleyebiliriz. Buradakiler, öykünün, jestlerin sert kalıplarına sürüklediği bedenlerden ziyade bir enerji formu olarak dolaşıyorlar; ki bu öykü, sanatçının oluşturduğu bir dizi perspektiften referans almaktadır.

Ve Mimik'in etkisiyle sokak sanatçılığına başlamasını ise bir röportajında şu şekilde açıklar:

> Fotoğrafa bir tiyatro veya oyun formu getirmenin bir yolu olduğunu anlamam, bu teatralliğin belgesel tarzdaki sokak fotoğrafçılığı ile uyumlu olduğunu da anlamama yol açtı. Bu da beni oldukça hızlı bir şekilde 1981-82 yıllarında sokak fotoğrafçılığına yönlendirdi. 1977'den bu yana uzunca bir zamandan beri stüdyoda çalıştıktan sonra, tekrar sokaklara dönme fikri ilgimi çekti; biraz ekipman ve yeni yaklaşımlarla sokaklara çıkmak. Sokak fotoğrafçılığına benzeyen bir şeyler yapabileceğimi hissettim; ya da en azından sokak fotoğrafçılığının yapmaya çalıştığıyla bağlantısı bulunan bir şeyler.' der ve ekler, 'Mimik benim sokak fotoğrafçılığı ile sinema fotoğrafçılığını bir araya getirme hamlem oldu. 1972'de sinema fotoğrafçılığını Conrad Hall 'un üstlendiği 1972 yapımı John Huston'ın Fat City filmi veya

yine Owen Roizman'ın sinema fotoğrafçılığını yaptığı Ulu Grosbard'ın 1978 yapımı Straight Time filmindeki gibi çok sert bir şekilde aydınlatılmış bir belgesel havası vermek istedim. Bunu yapan sokak fotoğrafçıları var hala; Winogrand veya başkaları gibi. Ama ben 70'lerin kumlu ve grenli görüntüsünün değil, çok daha saf grenlerin peşindeydim; saf detayların. Eğer Mimik'i daha küçük bir filmle çekseydim –ki bu teknik olarak da daha kolay olurdu- alandaki bedenleri daha iyi görmemizi engelleyen grenli yüzeyler oluşurdu. Bu 8x10 ile çekildi. Yani, bir film projeksiyonundan, duvarda asılı büyük formatlı bir fotoğrafa bakmaya doğru giden böylesi bir uyarlama, bir melezleştirme gerekliydi. (Newman, 2007)



Şekil 5.23 : A Sunday on La Grande Jatte / Tattooes and Shadows, 2000.

Wall'un Şekil 5.23'teki *Dövmeler ve Gölgeler* 'Tattooes and Shadows' (2000) – [195.5 x 255 cm /San Francisco Museum of Modern Art] adlı çalışması Georges Seurat'nın Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonra 'A Sunday on La Grande Jatte' (1884-1886) – [207 x308 cm / Chicago Sanat Enstitüsü, Illinois] atıfta bulanarak gerçekleştirilmiştir.

19. yüzyılda ortaya çıkan Seurat'nın öncüsü olduğu renklerin optik olarak retinada birleşmesine dayalı olan teknik 'noktacılık' ile benzerliği çimenler üzerindeki gölgelerde yakalayan Wall, Mısırdaki tapınak resimlerindeki gibi figürlerini profilden vermiştir. Renk skalası da Seurat'nın izinden ilerleyerek yeşil-mavi ve kırmızı tonlarında ağırlık verilerek oluşturulmuştur. Konu olarak ise parkta zaman geçirme ritüelinin kültürel ve dönemsel değişimi gözlemlenmektedir (Lucie-Smith, 2004).

Referans eserdeki yorum ise Fransız sosyetesi üzerine ciddi ve resmi bir hava getirmektedir. Resimde bazı alegorik dokunuşlar da vardır. Sağdaki kadın figürünün

tuttuğu maymun gibi. Bu çalışmada özellikle durağan figürlerin birbirine orantısı doğru değildir. Bölmecilik tekniği ile bağlantısı ise nesnelerin görünen renklerinin, onların üstüne düşen farklı renklerde ışıklarla nasıl bir değişime uğradığıyla ilgilidir. Seurat, bu etkiyi, saf renkleri sonsuz sayıda küçük fırça darbesi kullanarak gösterirken Wall ise ışık-gölge ve fotoğrafın enstane ayarıyla oynamıştır.

Eserin temel kavramı; Gölge/Dövme (Geçici-kalıcılık)-Aile-Bahçede zaman geçirme kültürü (Vancouver Gündelik Yaşam çeşitlemesi)

Fotoğrafta kompozisyonu oluşturan diğer araçlara gelince; bir biçim kendi içinde parçalandığı gibi değişik biçimde de parçalanabilir. Ne kadar çok renkli parça varsa her parça diğerini yardıma çağırır.. Sıralama ise; ritmik bir şekilde olmalıdır. Aynı biçimler sıralandığı gibi ayrı biçimler de sıralanabilir. Üç figür, bir sandalye ve ağacın gölgesindeki çimenlik buradaki sıralanan şekillerdir. Tabakalaşma ile resme katılan derinlik fotoğrafa da kazandırılır. Figürlerin üzerindeki canlı renkler ve biçimler tabakalaşmayı sağlar. (uzaktaki biçimlerin açık, yakın renklerin koyu olması gibi) Titreşim, biçimlerin ve renklerin titreşmesiyle Empresyonizmin temel unsurlarından biri olarak Wall'un fotoğrafında da karşılık bulmuştur. Jeff Wall bu çalışmasını Dresden'de sergilediğinde 'Dövmeler kalıcı fakat gölgelerin geçiciliğini' vurguladığını belirtir.

6. SONUÇ

Kavramsal ve Kurgusal Fotoğraf bağlamında ortaya konan bulgular değerlendirilerek, Jeff Wall'un fotoğrafı kullanım biçimleri ve Kavramsal Sanat ile ilişkilendirilen fotoğrafik görüntüleri üzerinden öne sürülen tanımlamalara dayanarak, ustaların eserlerini yeniden görselleştiren bir dizi çalışması da incelenerek Çağdaş Sanat çerisindeki yerine ilişkin bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

Ana konusunun ve amacının da fotoğrafların ontolojisine dair onların doğallıklarını sorgulatma olduğunu hep yineleyen Wall'un eserlerindeki ortak noktaları sınıfladığımızda;

- Uyarlama (kurgusal, sinematografik fotoğraf)
- Tanık olunan anların yeniden sahnelenmesi (sokak fotoğrafçılığı)
- Hikaye anlatıcılığı ('narrativ'e atıf)
- İmgeleri kontrol etme tutkusu (katı-realizm)
- Haber ve savaş fotoğrafçılığı geleneğinin kırılması (kavramsal fotoğraf)
- Jestler, doğa, sınırlar, belirsizlik gibi kavram ve kategoriler karşımıza çıkar.

Wall'un 1980'lerden beri çağdaş fotoğraf sanatı içerisinde oynadığı etkin bir rol vardır. Günümüzde Jean-Marc Bustamante, Cindy Sherman ve Bernd Becher ile birlikte fotoğrafın görsel sanatlardak edindiği ayrıcalıklı pozisyonuna yükselmesini sağlamıştır. Sanatçı, kimi zaman ışıklı kutu içinde sergilenen etkileyici boyutlardaki sahnelerinde, fotoğrafın paradigmalarını özellikle "gerçeğin izlenimi" fikrini sorgulayarak yeniden tanımladı. Çalışmalarında sanat tarihinin başyapıtı olan tablolar ile fotoğrafları arasında ilişki kurar. Fotoğrafları çoğunlukla geleneksel ya da modern başyapıtlara göndermede bulunsa da bu etki ilk başta göze çarpmaz; görüntüler daha çok hayatta karşılaşılan gündelik karelere benzerler. Sanatçı, kavramsal sanata dayalı, önceliği eserin gerçekleşme süreci olan bir yol izlerken modern tuval resmi, sinema ve teorik referanslardan ilham alır. Böylece izleyicilere ve teorisyenlere fotoğrafta önemli kırılma noktalarını sunar.

Fotoğrafları, sokak fotoğrafçılığından ve yeniden sahnelemeden olduğu kadar sanat tarihinden de beslenir. Kendi teorik metinlerinin etkisiyle ortaya çıkan bu çok katmanlı-melez anlatılar bu çalışmada Jeff Wall'u seçme sebeplerindendir. Edouard Manet'nin yabancılaşma estetiği Wall'un çoğu fotoğrafında, tamamlayıcı bir unsurdur. Asıl keşfi olan ve ondan sonra gelecekleri büyük şekilde etkileyecek olan ışık kutusu kullanımı, postmodern gösteri biçimini izler. Bu sunum tekniği toplumsal travmalar ve onun sonucunda değişen düzene dair manzaralarla sinematografik bir sergileme biçimidir.

Fotoğrafı çağdaş sanatın ön sıralarına taşıyan Jeff Wall, çeşitli yorumlara açık olan anları yaratmak için pek çok farklı alandan yararlanır. Wall, resimsel olduğu kadar fotografik de olan görüntüler üretmek için geniş format fotoğraf makineleri kullanır. Çalışmalarında sanat tarihi geçmişinden çokça yararlanarak görüntüleri tuval boyutlarında olsa da, sergilemede ışıklı kutu kullanımı çok farklı ve şaşırtıcı bir etki oluşturur. Wall'un fotoğrafları, hikaye ve kompozisyonlarını resmin dilinden alır; çoğu kez belirli tarihsel görüntüleri yeniden kurar ve anlatı travmaları sinema evrenine uyar.

Bu çalışmaya asıl farklılığı, fotoğrafın diğer disiplinlerle ve sanat tarihinin kültleşmiş konularıyla olan ilişkisine, büyük prodüksiyonlara dair pratiklerine Jeff Wall ekseninde odaklanmak verir. Jeff Wall müdahaleyi sanat tarihinin ustaları üzerinden yeniden kurarken fotoğrafı kendi alanından dışarı çıkarır. Sanatın alanına ve kavramsal sanatın alanına ekler. Bu da çalışmanın konusunun başından beri Jeff Wall üzerine olmasını destekler.

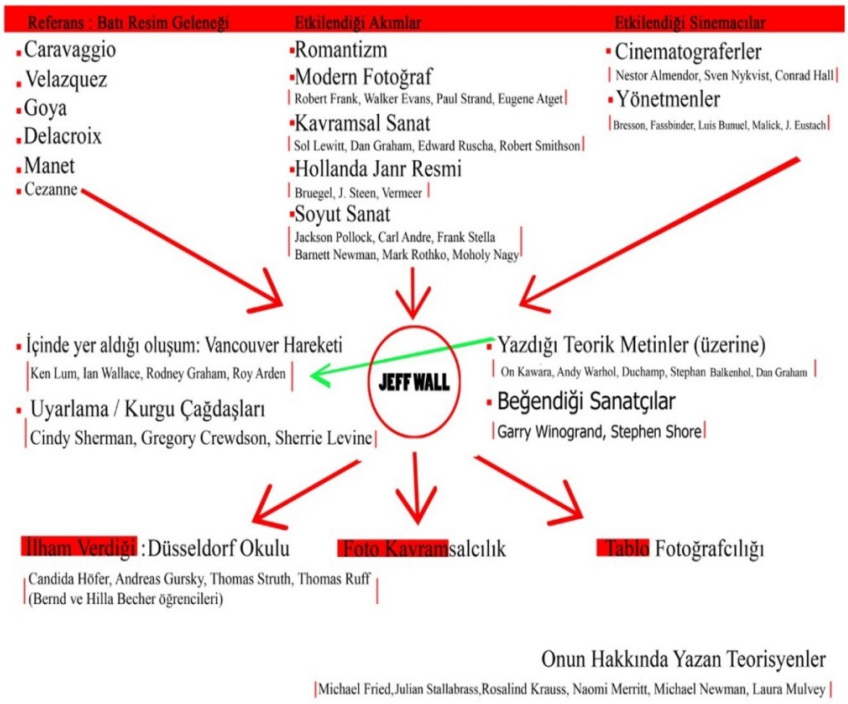
Fotoğrafın diğer alanlarla ve sanat tarihinin ustalarıyla olan ilişkisine, Jeff Wall çalışmaları ekseninde odaklanmak asıl ilgi çekici nokta olmuştur. Jeff Wall, çalışmalarında sanat tarihinin ustalarını ele alıp, sinematik dev kadrajlar eşliğinde yeni bir alan yaratır. Bireysel ve küresel çapta modern kentlinin psikolojisine ve dramalarına odaklanır. Özellikle kent yaşamının aktörlerinin karmaşık bir sosyokültür arkaplanındaki hayatından esinlenir.

Jeff Wall'un eserlerinin büyük bölümü önceki bölümlerde izlediğimiz gibi dolaylı ve dolaysız olarak sanat tarihinin tanınmış yapıtlarına atıf yapar. Wall'un fotoğrafları gündelik yaşamın resim ilkeleri ile fotografik olarak yeniden

yapılandırılması gibidir. Fotoğraflarının birçoğunda ne anlattığını bize gösteren bir konuşmacı yer alır. Bu yönüyle de yapıbozumcu postmodernistleri andırır.

Fotoğraftaki karar anının ötesindeki narrativ konusunda izleyiciye ipuçları veren kelimeler ya da hikayeler, yapıtlarının başlıca unsurlarından. Sanatçı, insanlar, onların doğal ve kentsel yaşam mekanları ile gündelik veya büyülü biçimde aralarındaki etkileşime dair birliktelikten konularını yaratır, bireysel ve ortak belleğe hitap eder. Wall, bize günümüz yaşamından hikayeler sunarken en önemlisi 'modern yaşamın ressamı' olarak yapıt vermeye devam eder. Baudelaire gibi katmanlıdır.

Burada çalışmanın asıl çıktısı olarak Jeff Wall'un referans kaynakları ve ilham verdiği isimler, ekoller, hareketler, gruplar ve dönemlere baktığımızda; Batı resim geleneği (Caravaggio, Velazquez, Goya, Delacroix, Manet, Cezanne), Etkilendiği akımlar (Romantizm, Modern Fotoğraf, Kavramsal Sanat, Hollanda-Janr Resmi, Soyut Sanat), Etkilendiği sinemacılar (Görüntü yönetmenleri), Beğendiği Sanatçılar, Foto-Kavramsalcılık üzerine yazdığı teorik metinler ile onunla ilgili yazılanlar, İçinde yer aldığı oluşumlar (Vancouver Hareketi), İlham verdiği hareket (Düsseldorf Ekolü) kategorilerinde şemalaştırılmıştır.



Şekil 6.1 : Jeff Wall'un İlham Kaynakları

KAYNAKLAR

Albayrak, Ahmet. (2008). *Çağdaş Sanatta Detourment Pratiğiyle Formların ve İmgelerim Yeniden Dolaşıma Sokulması* (Sanatta Yeterlik Tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Akay, Ali. *Jeff Wall"un Fotoğrafik Resimleri,* Plato Güncel Sanat Dergisi, Sayı:7, Ocak-Mayıs 2007, s.9.

Antmen, Ahu. (2002). *Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler, Sanat Dünyamız*, s.84, ss. 130-139.

Antmen, Ahu. (2009). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Aydemir, Ayfer. (2014). *Avangard Akımlar Sürecinde Deneysel Fotoğrafa Bakış (1930-1970)* (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Aydemir, Caner. (2013). *Fotoğraf Neyi Anlatır*, Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Bate, David. (2009). *Fotoğraf: Anahtar Kavramlar*, De Ki Basım Yayım, Ankara.

Barnes, Julian. (2018). *Gözünü Açık Tutmak: Sanat Üzerine Denemeler,* Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Barrett, Terry. (2012). *Fotoğrafı Eleştirmek*, Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Barthes, Roland. (2005). *Göstergebilimsel Serüven*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Barthes, Roland. (2011). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, AltıKırkbeş Yayınları, İstanbul.

Barthes, Roland. (2013). *Göstergeler İmparatorluğu,*Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Bellone, Roger. (2010). *Fotoğraf,* Dost Kitabevi, Çev. İsmail Yerguz, Ankara.

Benjamin, Walter. (2014). *Fotografinin Küçük Tarihi,* AltıKırkbeş Yayınları, İstanbul.

Benjamin, Walter. (2008). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,* Penguin Books, İngiltere.

Berger, John. (1990). *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul.

Berger, John. (1998). *O Ana Adanmış*, Metis Yayınları, İstanbul.

Bulduk, Bülent. (2017). Yeni Kavramsalcılık:, Damien Hirst, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Cilt 5, Sayı 18, Ulakbilge, ss. 1939-1947.

Bright, Susan. (2005). *Art Photography Now,* Thames and Hudson, London.

Brougher, Kerry. Jeff Wall, Los Angeles : Museum of ContemporaryArt ; Zurich ; New York: Scalo ; New York : Distributed in North America by D.A.P., 1997.

Burgin, Victor. (2013). *Fotoğrafı Düşünmek*, Espas Kuram Sanat Yayınları, İstanbul.

Burnett, Craig. (2005). *Jeff Wall*, Tate Publishing, London.

Bürger, Peter. 'On a Critique of the Neo–Avantgarde', s. 171. For Wall's earlier views on the neo–avant-garde and history, see 'Zinnebeeldige procedures van versterving. Dan Graham's Kammerspiel', in: *Museumjournaal,* no. 5 (1986), ss. 277–278.

Chevrier, Jean – François. *The Spectres of the Everyday,* Jeff Wall The Complete Edition, Ed. 2015, Phaidon, London.

Clark T. J. (1999). *The Painting of Modern Life,* Paris in the Art of Manet and His Followers Revised Edition.

Clarke, Graham. (2017). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf,* Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Cotton, Charlotte. (2009). The *Photography as Contemporary Art,* Thames and Hudson, London.

Couturier, Elisabeth. (2012). *Talk About Contemporary Photography,* Flammarion, Paris.

Crimp, Douglas. *Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği*, Çev: Kemal Atakay, Sanat Dünyamız, Sayı 84, Yaz 2002, s.121- 129.

Danto, Arthur C. (2016). *Brillo Kutusu: Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar,* Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Davis, Patrice. (2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

DeBolle, Leen. (2012). Jeff Wall and the Poetic Picture: With Bergson and Deleuze towards a Photo-theory beyond Representation, Issue 23, Rhizomes.

Deely, John. (1990). *Basics Of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington**.**

Demos, T. J. (2006). *New Perspectives in Photography,* Phaidon Press, London.

Derman, İhsan. (2009). Fotoğraf ve Gerçeklik, Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Dillon, George L. (1999). *Art and the Semiotics of Images: Three Questions About Visual Meaning*, University of Washington Press, Washington.

Durden, Mark. (2015). *Fotoğraf Bugün*, Akbank Sanat Yayınları, İstanbul.

Eco, Umberto. (1968). *La Struttura Assente*, Bompiani, Milan.

Eco, Umberto. (1984). *Semiotics and Tthe Philosophy of Language*, Indiana University Press, Bloomington.

Foucault, Michel. (2018). *Manet, Velázquez ve Estetik Modernizm,* İletişim Yayınları, İstanbul.

Fried, Michael. (2008). *Why Photography Matters as Art as Never Before,* Yale University Press, London. s. 340.

Fried, Michael. *Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday,* Critical Inquiry 33, no. 3 (Spring 2007), ss. 495-526.

Galassi, Peter. (2007). *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*, The Museum of Modern Art, New York.

Gibson, Stephanie. Jeff Wall and the Painter of Modern Life: Modernity, Contemporary Photography, and the Challenge of Postmodernism. A Thesis in The Department of Art History, Concordia University, Montreal, Quebec, Canada, September 2004.

Girgin, Figen. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim.*Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Gök, Kemal. (2016). Fotoğraf Sanatında Resimselliğin 1850-1900 Döneminde Empresyonist Hareketle Etkileşimi, Cilt 2 No.3, ss. 110-138.

Göktan, M. Çağatay. (2014). *Kavramsal Fotoğraf* (Sanatta Yeterlik Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Güray, Emel Erkan. (2017). *Cindy Sherman'ın Fotoğraflarında Gerçeklik Algısı*. Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Groys, Boris. (2015). Life without Shadows, Jeff Wall The Complete Edition (ed.Phaidon), London, Phaidon Press.

Hacking, Juliet. (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Harris, Jonathan. (2013). *Yeni Sanat Tarihi: Eleştirel Bir Giriş*, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Hanburoğlu, Özer. (2013). *A'dan Z'ye Fotoğraf*, Say Yayınları. İstanbul.

Higgins, Jackie. (2014). *Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir-Açıklamalı Modern Fotoğraf*, Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Holert, Tom. *Interview with a Vampire: Subjectivity and Visuality in the Works of Jeff Wall*, in: exhib.cat. Jeff Wall: Photographs, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2003, ss. 128–139.

Hockney, David ve Martin Gayford. (2017). *Resmin Tarihi,* çeviren: Mine Haydaroğlu, Yapı Kredi Yayınları, istanbul.

Kaptan, Ata Yakup. (2012). *Göstergebilimsel Çözümleme*. *İfsak,* s.147, ss. 30-35.

Karadağ, Çerkes. (2003). *Görme Kültürü 1-3*, Doruk Yayınları, İstanbul.

Karadağ, Çerkes. (2016). *Yaratıcı Fotoğraf Dizi 1-3*, Öteki Yayınları, İstanbul.

Krauss, Rosalind E. (2013). *Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek* (der. Caner Aydemir), (Çev. Kemal Atakay), Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Lewis, Mark. *Jeff Wall: Photographer*, Jeff Wall The Complete Edition, Ed. 2015 Phaidon, London.

Lucie-Smith, Edward. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, çev. Begüm Kovulmaz, Akbank Sanat Yayınları, İstanbul.

Lütticken, Sven. (2006). *The Story of Art According to Jeff Wall.* Secret Publicity: Essays on Contemporary Art. Rotterdam: NAi, ss. 68-81.

Harrison, Charles. (2003). *Art in Theory 1900-2000*, Blackwell Publishing, Oxford.

Heartney, Eleanor. (2011). *Sanat ve Bugün*, Akbank Sanat Yayınları, İstanbul.

Hicks, Alistair. (2015). *Küresel Sanat Pusulası - 21.Yüzyil Sanatinda Yeni Yönelimler,* Yapı Kredi Yayınları.

Merritt, Naomi. (2009). *Manet's Mirror and Jeff Wall's Picture for Women: Reflection or Refraction. Melbourne Art Journal, issue 4.*

Mocan, Ahmet Can. (2017). Jeff Wall Fotoğraflarında Gerçekçilik ve Kurgusallık İlişkisi Üzerine Bir İnceleme, Yüksek Lisans Derecesi, Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Mulvey, Laura. *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai): From after to before the Photograph,* Oxford Art Journal, Vol. 30, No. 1, Jeff Wall Special Issue (2007), ss. 29-37, Oxford University Press.

Newman, Michael. (2007). *Jeff Wall: Works and Collected Writings*, Poligrafa, New York.

Newman, Michael. (2007). Towards the Reinvigoration of the Western Tableau: Some Notes on Jeff Wall and Duchamp. Oxford Art Journal, Oxford University Press, ss. 83-100.

O'Brian, Melanie. Artspeak: Vancouver Art and Economies, Arsenal Pulp Press.

Oliver, Alexander. (2013). *Illuminating obscurity: An interpretation of the relationship between Jeff Wall and Édouard Manet,* Journal of Visual Art Practice-Intellect Ltd Article. Volume 12 Number 1.

Owens, Craig. (1998). *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, The Art of Art History: A Critical Anthology. New York: Oxford Press.

Özdemir, A. Beyhan. (2013). *Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf,* Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Palalı, A. Tufan. (2017). *Kış Bahçesinden Fotoğrafa: Bir Roland Barthes Yolculuğu,* AltıKırkbeş (Basın Yayın) Yayınları, İstanbul.

Palalı, A. Tufan. (2018). Fotoğraf, Zihinsel Şey: Bir Henri Cartier-Bresson Kavrayışı, AltıKırkbeş (Basın Yayın) Yayınları, İstanbul.

Parker, Judith. (2007). *Acting the Part: Photography as Theatre*, National Gallery of Canada, Ottawa, Ciel variable (75), ss. 32-33.

Pehlivan, Serdar. (2012). *Sahnelenmiş Fotoğrafta "Hüzün ve Yalnızlık,* Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara, ss. 39-51.

Philips, Jocelyn. (2012). *Collect Contemporary Photography,* Thames and Hudson, London.

Prakel, David. (2010). *Görsel Fotoğrafçılık Sözlüğü*, Literatür Yayıncılık, İstanbul.

Price, Mary. (2004). *Fotoğraf: Çerçevedeki Gizem,* Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Regis, Michel. (2007). *Jeff Wall's Uncle Tom on the Obscenity of Photopantomime,* Oxford Art Journal, Vol. 30, No. 1, Jeff Wall Special Issue, ss. 57-68, Oxford University Press.

Riemschneider, Burkhard. (2001). *Art Now,* Taschen, Köln.

Ritchin, Fred. (2012). *Fotoğraftan Sonra,* Espas Kuram Sanat Yayınları.

Sezer, Sezim. (2007). Jeff Wall'un Fotoğrafları: Modern Yaşam Hikayeleri. *rh+sanart*, s. 44, ss. 75-79.

Schwartz, Melissa, A. (2011). *Constructing The Real: The New Photography of Crewdson, Gursky And Wall* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kentucky Üniversitesi, Lexington.

Schwerfel, Heinz Peter. (2013). Sinema ve Sanat: Bir Aşk Hikayesi. RES Yayınları, İstanbul.

Sözen, Metin. Tanyeli, Uğur. (2005). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Sonesson, Göran. (1989). *Semiotics of Photography*, Lund University Press, Lund.

Sontag, Susan. (2005). *Fotoğraf Üzerine*, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Stepan, Peter. (2005). *Icons of Photography*, Prestel Verlag, Munich.

Stallabrass, Julian. (2012). *Jeff Wall, Museum Photography and Museum Prose.*

Tansuğ, Sezer. (1999). *Resim Sanatının Tarihi.* Remzi Kitabevi, İstanbul.

Topçuoğlu, Nazif. (2010). *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor,* YKY Yayıncılık, İstanbul.

Tumay, Sadık. (2013). *Kimliğin Hiber Gerçek Boyutu ve Fotoğraf*. Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Ünal, Mehmet. (2012). *Yaşamın Aynası: Fotoğraf*. Espas Kuram Sanat Yayınları

Yacavone, Kathrin. (2015). *Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği,* Hayalperest Yayınları, İstanbul.

Walden, Scott. (2018). *Fotoğraf Felsefesi-Doğanın Kalemi Üzerine Denemeler,* Espas Kuram Sanat Yayınları, İstanbul.

Wall, Jeff. (2002). Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları, *Sanat Dünyamız*, s. 84, ss. 164-173.

Wall, Jeff. (1984). *Unity and Fragmentation in Manet*, Selected Essays, s. 78. London, Phaidon.

Wall, Jeff. (2003). Frames of Reference, *Artforum,* vol. 42, no. 1, s. 189.

Wall, Jeff. (2007). Jeff Wall, New York : Museum of Modern Art : Distributed in the U.S. and Canada by D.A.P.

Wall, Jeff. (1993). *Monochrome and Photojournalism in On Kawara's Today* Paintings in: *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art* (eds. Lynne Cooke and Karen Kelly), New York, Dia Center for the Arts, 1996, ss. 135–156.

Wood, Paul. (2004). *Themes in Contemporary Art*, Yale University Press, New Haven.

Yayıntaş, Arzu. (2005). *Türkiye'de Çağaş Sanat İçinde Fotoğrafın Bugünkü Konumu* (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yücel, Tahsin. (2009). *Eleştiri Kuramları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

-

Murat Germen ve Orhan Cem Çetin. (2011). İstanbul Modern Çağdaş Fotoğraf Serisi, Kurgusal Mekanın Belgelenmesi Olarak Fotoğraf: Jeff Wall' adlı söyleşi kaydı.

Url-1 < *https://www.widewalls.ch/tv/lecture-jeff-wall-pinakothek-der-moderne-07-11-2013/*>,erişim tarihi 29.06.2015

Url-2 < *https://www.1843magazine.com/culture/the-daily/jeff-walls-invisible-hand*>,erişim tarihi 11.03.2016

Url-3 < *https://www.nytimes.com/2007/02/25/magazine/25Wall.t.html* >,erişim tarihi 4.10.2016

Url-4 < *https://www.americansuburbx.com/2016/06/evocations-of-the-everyday-the-street-pictures-of-jeff-wall-2009.html*>,erişim tarihi 27.02.2017

Url-5 < *https://www.theartstory.org/artist-wall-jeff-artworks.htm*>,erişim tarihi 15.07.2018

Url-6 < *http://www.e-skop.com/skopdergi/%E2%80%9Cduzene-cagri%E2%80%9D-rejimi-andr%C3%A9-lhote-ve-turkiyenin-sanat-tarihi/3760*>,erişim tarihi 03.12.2018

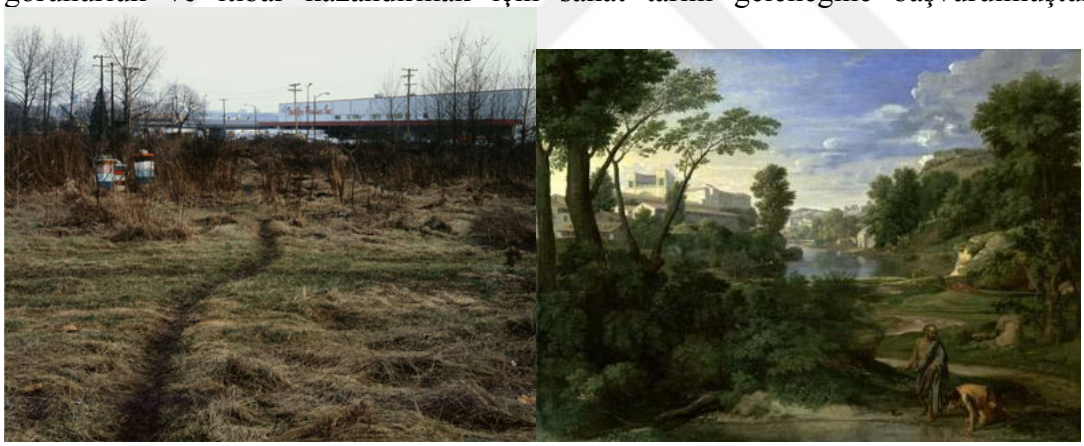
EKLER

EK A: Diğer Uyarlamalar

Şekil A.1 Hiciv (Diatribe), 1985.



Diatribe [Hiciv] (1985) adlı fotoğrafta, pejmürde bir banliyö dönemecinde farklı etnik kökenlerden iki yoksul genç anne arasındaki ateşli tartışma sahnesi Poussin'in klasik manzaralarına göndermeler içerir. Burada dışlanmış bir toplumsal gruba görünürlük ve itibar kazandırmak için sanat tarihi geleneğine başvurulmuştur.



.Landscape with Diogenes - Nicolas Poussin, 1647-48, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 221 cm.

Nesillerin sürekliliğini betimleyen bu tarih manzarası sakin görünümüyle Fransız sanatçı Poussin'in manzara anlayışı ile yakınlık gösterir.

Eserin temel kavramı; Nesillerin sürekliliğini betimleyen tarih manzarası-sakin görünüm – manzara anlayış

Şekil A.2 : Gitarist The Guitarist (sağdaki Jamie Wall, 16 yaşında), 1987.



Jean Auguste Dominique Ingres / Köle ile Cariye, 1840

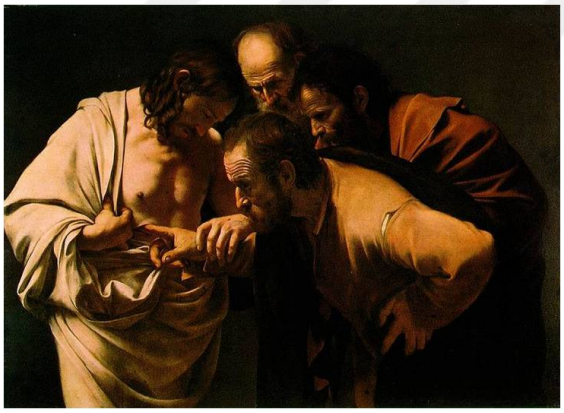
Eserin temel kavramı; Punk-underground kültürü

Şekil A.3 : Tutuklama (The Arrest) , 1989.





Caravaggio, The Flagellation of Christ, 1607, tuval üzerine yağlıboya, 134 x 174 cm.



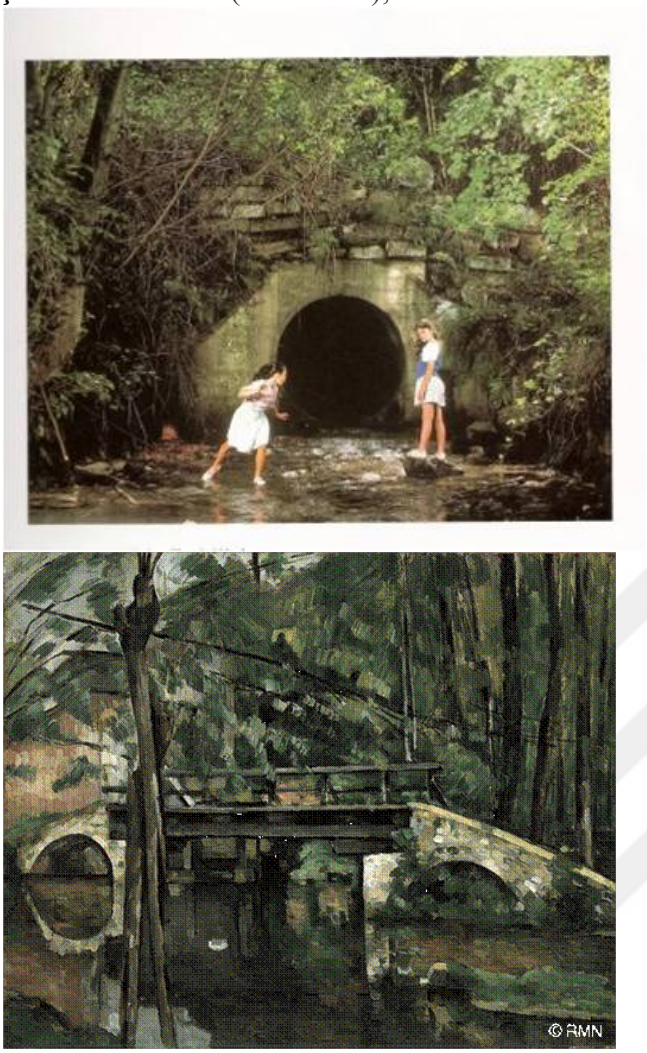


Caravaggio / St. Thomas'ın Şüpheciliği, 1601-1602
Caravaggio / İsa'nın Kırbaçlanması, 1607

Örneğin Caravaggio tablosundaki olgu, resmi tarih ya da dikte gibi ikna yoluyla değil; izleyeni etkileyerek hissetmesini sağlamak üzerinden aktarılmıştır. Tabloda, ressam ışığı o kadar da etkileyici kullanılmıştır ki, neredeyse siz de Aziz Thomas gibi parmağınızı resme dokundurmak istersiniz. Barthes buna 'deneysel kanıtlama ile gerçekliğe ulaşma' der. (Palalı, A. Tufan, syf. 28.)

Eserin temel kavramı; Tutuklama süreci-yasama/yürütme/yargı

Şekil A.4 : Kanal (The Drain), 1989.



Cezanne, Maincy Köprüsü (1879)



Gustave Courbet, The Source of the Loue (1864)

Eserin temel kavramı; Doğa-keşif-oyun

Şekil A.5 : Seyirciler (Movie Audience), 1979





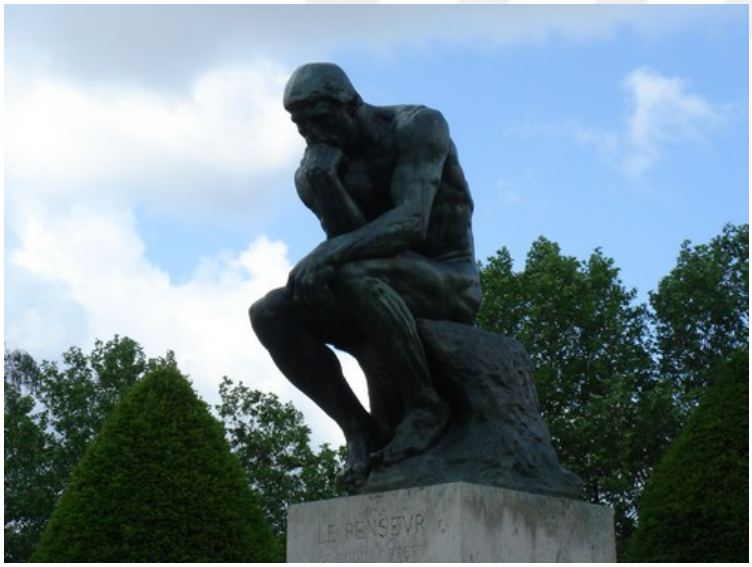
J. R. Eyerman, 3-D Movie Viewers , 1952

Bir şeyleri seyreden insanları tasvir eden tablolara resim geleneğinde sık rastlanır. Klasik resimde bir grup toplanmış insan bir şeye bakıyordur daha sonra ise bir şeyi izliyordur.

Eserin temel kavramı; Seyirciler- izleyenleri izleme- açı karşı açı tekniği

Şekil A.6 : The Thinker, 1986





Auguste Rodin, The Thinker, 1906

1906'da Rodin'in Düşünen Adam heykeli Paris'te Pantheon'un girişine yerleştirilmiştir.

Eserin temel kavramı; Düşünen Adam, kent travmaları

Şekil A.7: Jeff Wall "The Pine on the Corner", 1990.





Fotoğraftaki köşe William ile Salsbury kesen kuzey-batıdır.



Emily Carr, Scorned as Timber, Beloved of the Sky, 1931 tuval üzerine yağlıboya. Collection of the Vancouver Art Gallery, Emily Carr Trust

Eserin temel kavramı; Biçimsel banliyo - tekinsizlik

Şekil A.8 : Jeff Wall, Card Players (2006).





Paul Cezanne, The Card Players, 1890-92

Modern sanatçı ve post-empresyonistlerden Cezanne'ın Kart Oyuncuları eserinde kompozisyon ve masanın önemi sanat tarihi açısından bir dönüm noktasıdır. Jeff Wall da dörtlü figürü üçe indirerek erkekler yerine kadınlardan oluşan bir günümüz iç mekan gündelik oyununa dönüştürmüştür.

Eserlerin temel kavramı; Gündelik- iç mekan - zaman geçirme

EK B : Jeff Wall Teorik Yazıları (Sanat Tarihi Yazımı Üzerine)

Wall, Jeff, *Some Sources for Warhol in Duchamp and Others,* In Andy Warhol: Paintings 1960-1986 (Exh. cat. Kunstmuseum Luzern, Lucerne, 1995)

Warhol tarafından gerçekleştirilmiş 92 adet resim için hazırlanmış katalogta birinci bölüm, her biri Almanca ve İngilizce olmak üzere beş denemeden oluşur: "Doğru zamanda doğru sanatçı", Martin Schwander; Jean Baudrillard'ın "Mutlak eşya" Jeff Wall tarafından yazılmış olan Duchamp ve diğer Dada sanatçıların, Andy Warhol'un 1960-1986 yılları arasındaki resimlerine dair bazı kaynakları yer alır. 'Göstermenin görünen yüzü: Michael Lüthy'nin Warhol'un ilk çalışmasındaki kararsızlık yapıları' ve Andy Warhol'un yerleştirmeleri, Mark Francis. Katalogun ikinci bölümü, 92 adet sergilenen eserlerin bir listesini ve bunların çoğunun renkli görsellerini içerir.

Wall, Jeff, *Monochrome and Photojournalism in On Kawara's Today* Paintings (1993), in: *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art* (eds. Lynne Cooke and Karen Kelly), New York, Dia Center for the Arts, 1996, ss. 135–156.

Japon kavramsal sanatçı On Kawara üzerine olan bu makalede, On Kawara'nın Today series (1978 tarihli) çalışmalarını monochrome tekniği ve kavramsal olarak photomuhabirlik bağlamında incelemektedir.
Sanatçının siyah-beyaz çalışmalarını dönemin sanatındaki resimselliğe atıfları üzerinden tartışıyor. Fotoğrafçılık alanına yerleştirme eğiliminde olduğunu gösteriyor. Bununla birlikte, Wall On Kawaranın bu serisinde büyük resim geleneğinde Manet ve Goya gibi sanatçıların tarihi resimlerinde gördüğü fotoğrafı öne çıkarmaktadır.

Modernist resim ve fotoğraf-gazetecilik arasındaki ilişki ve altmışlı yılların sanatçılarının eserlerindeki etkileşimi, Wall'un "On Kawara'nınTodays Serisindeki Resimlerinde Tek Renklilik ve Fotoğraf Muhabirliği" ana teması çerçevesinde inceler.



On Kawara, Today serisine (Date Paintings) 4 Ocak 1966'da başladı. Yaklaşık 50 yıl boyunca bu seri üzerinde çalıştı. Tarih yazılarının fonu kırmızı, mavi veya gri renkte; yazılar ise beyaz renkli yazılı olan tek renkli bir tuvallerden oluşmaktadır. Boyutları, 8 x 10 inç ila 61 x 89 inç arasında değişir. Tarih yazısı, Kawara'nın tabloyu oluşturduğu yerin dil ve zamanına göre oluşmaktadır. Roman alfabesi kullanmayan

bir dile sahip bir ülkedeyse, Esperanto'yu kullandı. Her geçen gün bir resim yaratmadı, ancak iki- üç günde bir yaptı. Resimler asla değişmeyen bir düzene göre birçok saat boyunca titizlikle üretildi. Gece yarısı bitmediğinde, yaptıklarını yok etti. Onun rutininin öğesi, her resmin yapımını meditasyonda birer uygulama haline getirir. On Kawara, her Tarih Resmi için bir mukavva saklama kutusu imal etti. Çoğu kutu, yerel bir gazeteden kesilmiş olarak sıralanmıştır. Eserlere çoğu kez günlük basında çıkan altyazılar verildi. Kawara'nın seçtiği tarihler genel prensibe dahil değil gibi durur. Bazı tarihler şahsen veya tarihsel olarak anlamlı olabilir. Bununla birlikte, her şeyden önce, Today serisi, her geçen gün düzenli şekilde daha geniş kapsamda zamanı ele alır. Seri asıl olarak, takvimin insani bir yapı olduğu ve zamanın nicelemlerinin kültürel bağlamlar ve kişisel deneyimler tarafından şekillendirildiği fikrinden yola çıkar. Bu tip bir çalışma fotoğrafla ilgili krizleri fotomuhabirlik alanını etkiler.

1920'lerin avangardı ve Rus sanatçı – sosyal devrimci Rodchenko'dan temellediği On Kawara'nın sanatına etkilenimlerini sıralar; Burada Wall, Mark Rothko ve Frank Stella gibi sanatçıların klasik tek renkli resim ile modernist resim arasındaki bağları nasıl kurduklarını inceler. Bu sanatçıların eserlerinde, Manet'nin modern sanatçının çağdaş halefi olarak görüldüğü moderne, modern resme ve fotoğraf teknikleri bağlamında yeniden doğuşuna işaret eder. Warhol ve Barnett Newman gibi On Kawara da, Batı tuvalinin fiziksel boyutunu foto muhabirliğinden türetilen ya da foto muhabirliğe atıfta bulunan görüntülerle birleştirir. Richter'ın bulanık, gri fotoğraf temelli tabloları, Rönesans'tan on dokuzuncu yüzyıla kadar olan resimde bulunan zorlayıcı, hiyerarşik-organik bir kompozisyon yaratmanın imkansızlığına ilişkin düşünceleri; Wall'un aksine, bu geleneği ortaya koyar. Yaptığı işin kalitesidir, bu da fotoğrafın geçmiş görüntülerden ne kadar etkilendiğini gösterirken, "Batı geleneği" ne hitap ederse, Wall'un eserleri ile bu diyalog arasındaki diyalektik ilişkisi ön plana çıkar.

Wall, Jeff, An outline of a context for Stephan Balkenol's work (Stephan Balkenol Trans. Elisabeth Brockmann. Kunsthalle Basel, Basel, 1988, in German. Published in English in Stephan Balkenol, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, 1993)

Alman heykeltraş ile ilgili makalede; Sıradan insanlar, sıradan giysiler, sıradan görünüm, sıradan duruş. Olağanüstü olaylar, özel yüz ifadeleri, jestler veya pozlar yok ... Balkenhol'un heykellerinin özelliği nedir? 1957 doğumlu bir Alman sanatçı olan Stephan Balkenhol 1986'dan beri polikrom ahşap heykeller üretiyor - insan ya da hayvan figürleri, bazen melez, bugün erkekler ve kadınlar basit pozlarda, duran heykellerde ya da portre büstleriyle ünlendi. . Mecazi eser seçimi ve konu ve materyalleri Balkenhol'a mevcut sanat ortamında ayrı bir yer verdi. Bir esnaf gibi ahşap oyma ve gerçekçi görünümlü figürler ortaya çıkarmayı seçerek Balkenhol, belirli bir soyut ve minimal çağdaş heykel geleneği ile figürasyon ve insan vücudunun temsili olanaklarını keşfetti. Resim ve heykel arasındaki, heykel ile mimari arasındaki ilişkileri sorguladı.Jeff Wall "Şeffaf görüntüler" gibi basit tahta figürler, çağdaş sorunlara nasıl cevap verebilir? Burada sunulan makalede tanımlamaya çalıştığı şey budur.

- **Wall, Jeff, Tradition and counter-tradition in Vancouver Art: a deeper background to Ken Lum's work (Witte de With: The Lectures 1991 Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, 1991) on Four essays on Ken Lum.**

Wall bu yazısında, Vancouver sanatındaki öncü isimlerinden, 1930'ların başından beri yaptığı eserlere ve formun özüne erişmenin bir aracı olarak Kübizm ve Fütürizm varyasyonlarıyla başlayan birçok Kuzey Amerikalı sanatçının deneylerine yer verir. Örneğin Emily Carr, çoğunlukla 1930'lu yılların başlarından itibaren kömür taslaklarında soyutlamayla denedi, ancak onu daha fazla ifade tarzında yaptı ve hızlı bir şekilde reddetti. Hem Tobey hem Harris Carr'I Kuzey Avrupa kökenli Sembolist-Soyutlamacılık sanatına tanıtmışlar ve 1930'lu yıllarda ritim ve hareket üzerine yaptığı çalışmaların çoğunun temelleri bu öğretilere borçludur.

Modern sanatın ilk dalgasını temsil eden bu vizyon, Kanada'nın West Coast'undan çıkan önemli bir isim Ken Lum'dur. Çağdaş Kanadalı sanatçı Jeff Wall (b. 1946) Carr'ın öncüllüğünde modern sanatın Batı'daki "orijinal gücü" nden ibaret olan çağdaş Vancouver sanatına geçirir. Burada çalışan "burada hepimizin içinde bulunduğu geleneklerin temsilcisi"dir. Wall'un Carr'ın kişiselliğine olan itirafı, Carr'ın devamlı ilgisini doğruluyor. Ulusal sınırların dışındaki kavramsal yayılımı ve çağdaş sanatsal uygulamaların mirası Ken Lum'un fotoğraflarının en öne çıkan kısmıdır.



- **Wall, Jeff, La melancolie de la rue: idyll and monochrome in the work of Ian Wallace, Ian Wallace: selected works 1970-87 (The Vancouver Art Gallery, Vancouver, 1988)**

Wall, kendisi gibi Kanadalı sanatçı Ian Wallace'ın 1970-1987 yılları arasındaki üretimleri üzerine yaptığı çalışmada, Minimal sanatın sınırları, varoluşu gibi konuları tartışır. Wall'un yazısında Wallace'ın sanatı ile Yüksek Sanat'ın ölçeğini ele geçirmesine yardım etmekte olduğunu dile getirmiştir.

Ian Wallace, 1965 yılından bu yana resim ve fotoğraf sanatında ulusal ve uluslararası düzeyde sergilendi. Tek renkli resim ve fotoğrafçılığı iki mecra arasındaki farklılıkları sorunsallaştıran, stüdyo, müze ve sokak temaları aracılığıyla estetik ve sosyal konuları referans alan bir sanatçıdır. Wallace 1967'den 1970'e kadar British Columbia Üniversitesi'nde Art Now adlı çağdaş sanat dersini, ve daha sonra 1972'den 1998'e kadar ismi Emily Carr Sanat ve Tasarım Üniversitesi olan Vancouver Sanat Okulu'nda gene aynı dersi verdi. Jeff Wall, Ken Lum, Stan Douglas, Roy Arden ve Rodney Graham da dahil olmak üzere Vancouver'dan bir grup sanatçı olan 'Vancouver School'u doğururken, görev süresince fotoğraf gerçekçiliği ve film kullanımı kavramını geliştirdi.



- **Wall, Jeff, Dan Graham's Kammerspiel (The Art Gallery of Western Australia, Perth, 1984, also published as Kammerspiel de Dan Graham, Editions Daled/Goldscmidt, Brussels, 1988, reprinted in English by Art Metropole, Toronto, 1992)**

Jeff Wall ve Dan Graham, "The Children's Pavillon ", bir ütopik arena için olanakları araştıran bir eser şeklinde kurulmuş olup hayal gücünün nerede olduğu demokrasi ve özgürlük ilkelerine göre geliştirir.

WALL, Jeff ; 1994 An artist and his models : Roy Arden. La photographie d'art, expression parfaite du reportage

Yazar, Roy Arden'in fotoğraf tarihiyle paralel yaklaşımını izleyen makalede; negatifleri kamuya açık kayıtlardan çıkardığı ve tek renkli panellerle birleştirdiği 1980'li yapıtlar, kendilerini yoksun bırakma ve yabancılaştırmanın alegorileri olarak sundular. Wall, Arden'in sanatsal anlayışına karşı çıkan Neue

Sachlichkeit'e olan ilgisini inceliyor. 1990'dan bu yana, Arden fotoğraf baskısına geçti; bu dönemi için model seçiminde bir değişime işaret ediyordu.

Jeff Wall, 'Into the Forest: Two Sketches for Studies of Rodney Graham's Work', in Rodney Graham: Worlesfrom 1976 to 1994 (exh. cat.), Toronto, Brussels and Chi' cago: Art Gallery of York University, Yves Gevaert and The Renaissance Society at the University of Chicago, 1994, p.21.

Kanadalı çağdaş sanatçı Rodney Graham ile igili metin. Gerçekten de, Kavramsal sanatın diyalektik bir dönüşe (kısmen Wall'un kendisi nedeniyle) yol açtığı ve resmi sanatta merkezi bir yere geri getirdiği tartışılabilir. Bununla birlikte, Graham'ın bu gelişiminin parlak analizinde son derece eğilimli bir çizgi var: Kavramsal fotoğrafçılığın, mümkün kıldığı daha sonraki çalışmalarla, özellikle de kendi fotoğrafıyla ilgili özelliklerini göz ardı ediyor veya küçümser. Kavramsalcılık'ın fotoğrafın kurtuluşu bağlamından, resmin yeni bir görünümde eski durumuna getirildiği geleneksel Batı resmine kurtulma girişiminin başarısız olduğunu savunuyor. Kavramsal fotoğraf resmi resme yeniden dahil etti, ancak yine de onu sorgulamaya çalıştı. Bu avant-gardist sorun gidene kadar, klasik Batı resminin fotoğraf kılıklarında zafer yürüyüşünü nihayetinde temsil eleştirisini terk eden bir sanat dünyasına başlayabilirdi. Rodney Graham'ın ve kuşağının çalışması bir anlığına azaltılır, mümkün olan en kısa sürede geçirilmesi gereken bir dönüm noktası.

Jeff Wall, 'Unity and Fragmentation in Manet' (1984), in *Jeff Wall*, London, Phaidon, 1996, pp. 78–89.

Jeff Wall'un 1984 tarihli "Manet resminde Birlik ve Parçalanma" adlı makalesinde 19. yüzyıl Fransız ressamını tarihsel olarak inceliyor. Sanatçı rolünü yerine getirmek zorunda bırakılmanın arasında, "Bir resim konsepti" içinde arınmış uyum ve birlik kavramları yüzyıllar boyunca batı sanatının merkezinde yer almış ve onunla modernite oluşmuştur. Metine parçalanma, montaj ve soyutlama kavramları eşlik etmektedir.

Wall, Jeff, 2003. Frames of Reference, *Artforum,* vol. 42, no. 1 s. 189.

Wall, Walker Evans ve Robert Frank gibi fotoğrafçıları artan oranda modaya uygun hale getirmenin mirasçıları haline getiriyor ve 2003 Artforum evrakları 'Referans Çerçeveleri' ne Dan Graham'ı Evans'la - Graham fotoğrafçılığının cilasız karakterine rağmen - sanatçılar arasında sınıflandırıyor, fotoğrafın 'ciddi estetik sorunları' ile ilgilenmektedir. Wall, Graham'ı altmışların sonlarındaki Kavramsal sanat bağlamında değil, 'ciddi' fotoğraf geleneğine yerleştirir. Fakat fotoğrafçılık tarihine olan yaklaşımı, bir çok Kavramsal sanatçı, özellikle altmışların ve yetmişlerin film dergisi ile paylaştığı çıkarlardan ve filmin filminde Barthes'in dengesinden etkileniyor: "Bu, bana filmle normalde tanımladığımız teknikler aslında sadece fotoğraf teknikleridir ve bu nedenle en az teorik olarak herhangi bir fotoğrafçıya sunulabilir. "Buna göre, Wall, altmışlı ve yetmişli Avrupalı film yapımcılarının eserlerini paralel biçimde geliştirdi. Sahnelenen ve belgesel materyali birleştirir. Bununla birlikte, sonuç, görüntünün kendi başında bir eseri olduğu az çok geleneksel bir fotoğraf olması amaçlandı. Fotoğrafta enstalasyonlara ve multimedya çalışmalarına fotoğrafçılık yapan sanatçıların Wallı onaylamıyor: Ne yazık ki fotoğrafçılığın resim, baskı yapımcısı ya da üç boyutlu sanat biçimleri gibi başka

şeylerle harmanlanması, hemen hemen sanatın olağanüstü özünü gösteren inanılmaz hibritlere yol açtı. o zamandan beri. Dolayısıyla, "fotoğraf" ın sınırlarından kaçmanın, intermedia dünyasında geçerli bir kriter olmadığı için yıkılmanın bir yoluydu ve ne de olamazdı."Bu kadar sorunlu olabileceği gibi, meşru sanatsal etkinliğin bürokratik olarak kısıtlanması orta-spesifik bir uygulamaya dönüşüyor; Bu bakımdan Wall, Rosalind Krauss'a yakındır ve son yılların neo-modernizmi, sanatçılarından biri olmasa bile.
Başka bir 1960'lı Greenberger ile daha doğrudan bir ilişki var: Elbette Fried'in "tiyatralite" ve "anti-tiyatralite" arasındaki mücadeleye ilişkin olarak bulunduğu eseri hakkında bir yazı yazarak Wall'u onurlandıran Michael Fried. Wall, Fried'in Minimal sanatın tiyatralitesini, sanat eseri ve izleyicinin fiziki varlığına vurgu yaptığı eleştirilen 'mükemmel deneme' olan Fried'in 'Sanat ve Nesnellik'ü (1967) övüyor. Wall için önemli olan nokta, Fried'in, Greenberg'e göre modernist tabloların 'keyfi bir nesne' haline gelmesini engellediği 'yanılgıcılığın kökünü kazandıran' bir yanılgı ile savundu: 'Kızgınlık, illüzyonizm'i geleneksel değil perspektif illüzyonu, ancak zamanının en iyi soyut tablosu olduğu düşünülen şeyin "optik" nitelikleri olarak ortaya çıkıyor. Hem soyut resmin hem de Kızgın olarak tasarlanan, hem de resimsel illüzyonistliği ve bunun bir parçası olarak fotoğrafların optik karakterini ifade eden optikliği anladım. 60'lı yılların sonunda soyut sanattan on dokuzuncu yüzyıla tarihli resim sanatına odaklanmaya başlayan Fried'i seyretmek beni büyüledi. Onun menfaatleri ile benimkileri arasında önemli bir yakınlığın olduğunu anladım."Wall, resmini ve geleneklerini uydurmak istediği bir geleneği temsil ettiğinden, doğal olarak illüzyonunu savunur. Yirminci yüzyılda bu gelenek bir yandan temsil edilmeyi reddeden ressamlar tarafından devam ettirildi, ancak yine de mekanı önermek için ressamca kullanıldı; diğer yandan Walker Evans gibi fotoğrafçılar tarafından sanatın tarihine göre Graham aracılığıyla bağlandığı düşünülen fotoğrafçılar tarafından bu gelenek devam etti.

Wall, Jeff, 2002. Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları, *Sanat Dünyamız*, s. 84, ss. 164-173.

Fotoğrafın geçirmiş olduğu modern süreç, çağcıl bir anlayışla sanatın kavram, kavramın da sanat olarak ele alındığı güncel anlayışta, sanatın diğer dallarının yaşadığı sorunlara eşdeğer bir sonuç ortaya çıkarmıştır. Wall "Postmodern dönemde diğer sanat disiplinlerinin tersine fotoğraf tasvire alternatif bulamaz, fakat olguları tasvir etmek bu mecranın fiziksel doğasında vardır" demiştir.

WALL, Jeff ; 2003 'Marks of indifference' "Marks of indifference": aspects of photography in, or as, conceptual art in Reconsidering the object of art, 1965-1975.

Wall, "Marks of Indifference" ("Kayıtsızlık İşaretleri") ismini taşıyan denemesinde fotoğrafik görüntünün bu dönüşümünü iki faktöre bağlamıştır. İlki olay olmadan parodik bir haber sunan fotojurnalizm (haber fotoğrafçılığı) tarafından temsil edilmiştir. Bu anlamda Kavramsalcılar, profesyonel gazeteciliğe karşı bir yaklaşım sergilemişlerdir. Bunu da gazeteciliğin öyküye dayalı niteliğini ve bu doğrultuda oluşturulan kompozisyon anlayışını amatör fotoğrafçılığa benzer bir tarzda yadsıyarak gerçekleştirmişlerdir. İkincisi ise güzel sanatlar fotoğrafçılığının teknik ve üretim olarak yadsınmasıyla gerçekleşen amatör fotoğrafçılığın imgeleminin

yüceltilmesidir. Wall bu tür çalışmaları, entelektüel ciddiyetin yeni bir türüne dayanan ve görsel olarak “banal” olan fotoğraflar olarak tanımlamıştır (Wall, 1996: 247-267).

Wall, altmışları resim yapmayı ve Minimal sanat'ı kendi eserinin öncüsü olarak ekleyebiliyor olsa da, altmışların sonlarında ve yetmişli yılların çoğunda yeni avangard sanatına zorluk çıkarıyor. Sanatsal olmayan Artforum makalesinde, 'Kayıtsızlığın Markaları' gibi bir metnin tek taraflı fakat iddialı bir argümantasyonu, kandırılmış ideologların dayattığı kısıtlamalarla ilgili şikâyetlerin yolunu açması çarpıcı: 'Ben her zaman efendileri okudum ve saygı duydum. geçmişin sanatı. 60'lı yıllarda zor zamanlar yaşadım, çünkü yalnızca geçmişin sanatı "eski" (zamanın Leninist terminolojisini kullanmak için) olduğunu varsayan bir durumla ve koşullarla çalışmak zorundaydım ve tek ciddi olasılıkların "burjuva sanatı" nın ötesine geçen avant-garde projesini yeniden icat etmek için yatıyordu. Bu hesapta bastırılan şey, 1920 ve 1930'lardaki avant-garde fikir ve usullerin yeniden keşfinin, sanat için bir tekrarlamaya doğru yol - avant-gardism'in tamamen lineer olmayan bir eylemi. Devrimci patolarda 1927 ve 1967 yılları arasındaki farklılıkların bir analizi engellendiğinde, bu tekrarlar radikal retro şıklığın ötesine geçti; Bununla birlikte, altmışların sonundaki neo avangardın önemli sanatçıları, geçmiş ile şimdiki arasında güçlü bir diyalektik geliştirdi. Bunu reddetmekte olan Wall veers, Peter Bürger'in basit görüşüne tehlikeli bir şekilde yakındır: "Avangardlar, devrim fikrini sanat üzerine aktardılar. Onların prensibi, şimdiye kadar olan rüptür ile toplam bir kopuş olarak tanımlanır. '

Ortaçağın Ed Ruscha, Richard Long, Bruce Nauman, Robert Smithson, Dan Graham ve Douglas Huebler tarafından nasıl radikalleştirildiğini ve parçalandığına odaklanan Amerikalı kavramsal sanatçılar tarafından fotoğrafın kullanımını araştırıyor. (Aslında Ann Goldstein ve Anne Rorimer, sanat nesnesini yeniden düşünüyor, 1965-1975)

GOLDSTEIN, Ann ; RORIMER, Anne ; LIPPARD, Lucy R. ; MELVILLE, Stephen; WALL, Jeff

ABD, Kanada ve Batı Avrupa'daki 55 sanatçı / sanatçı grubunun eserlerinin sergilendiği katalog. Bu sanatçıların çoğu eseri Kavramsal sanat olarak sınıflandırılmaya başlandı. Sergide, dil, fotoğraf, yayınlar, video, film ve performansı kullanan ve / veya ifade etme sürecinde yaşanan durumun kurum içinde bulunduğu alanları eleştirmesi için kendi fiziksel bağlamını hesaba katan eserler bulunuyor. Günlük yaşam sözleşmelerinden ve antropoloji, felsefe ve edebiyat gibi farklı disiplinlerden gelen sanat dışı formları ve sistemleri kullanan eserler, geleneksel sanat nesnesinden uzaklaştırıldı. Yayın, başta seçilen eserlerin tasviriyle her bir sanatçı hakkında kısa bir makale ile oluşturulmuştur. Ayrıca üç deneme var: Lucy R. Lippard'ın "kaçma girişimleri"; Stephen Melville'in "Yönleri"; ve 'Kayıtsızlık işaretleri: Jeff Wall'ın fotoğrafçılığın içerisindeki veya kavramsal sanatın yönleri. Sergilenen eserlere ait bir liste de var.

EK C : Jeff Wall'un Kişisel Sergileri

2017

- Jeff Wall, The National Museum of Art (The Museum of Recent Art), Bucharest, Romania

2015

- Jeff Wall, White Cube, Hong Kong
- Jeff Wall, Canada House, London
- Jeff Wall: Tableaux, Pictures, Photographs 1996-2013. Louisiana Museum, Humlebaek
- Jeff Wall. Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris
- Jeff Wall. Marian Goodman Gallery, New York
- Jeff Wall. Marian Goodman Gallery, London
- Jeff Wall. Pérez Museum, Miami

2014

- Tableaux, Pictures, Photographs 1996-2013, Stedelijk Museum, Amsterdam, Kunsthaus Bregenz, Austria

2013

- Jeff Wall, Tel Aviv Museum of Art, Israel
- Jeff Wall Photographs, Museum of Contemporary Art, Sydney
- Actuality, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milan

2012

- Jeff Wall Photographs, Art Gallery of Western Australia, Perth; National Gallery of Victoria,

Melbourne

- Portraits, Lorcan O' Neill, Rome
- In Light, Black, Colour, White, and Dark, Pinchuk Arts Center, Kiev

2011

- White Cube Mason's Yard, London
- Jeff Wall, Marian Goodman Gallery, New York, NY

- The Crooked Path, Bozar, Palais des Beaux Arts, Brussels; CGAC, Santiago de Compostela

2010
- 'Transit', Staatliche Kunstsammlungen, Dresden

2009
- Jeff Wall, Marian Goodman Gallery, New York, NY

2008
- Jeff Wall, Galleria Lorcan O'Neill Roma, Rome
- Jeff Wall: Exposure, Guggenheim, Berlin
- Jeff Wall, Tamayo Museum, Mexico City, Mexico
- Marian Goodman Gallery, New York, NY
- Jeff Wall, Vancouver Art Gallery Collection, Vancouver, BC
- Jeff Wall, Works 1979 – 1990, Galerie Rüdiger Schottle, München

2007
- Jeff Wall, White Cube, London
- Jeff Wall, Johnen Galerie, Berlin
- Jeff Wall, The Museum of Modern Art, New York, NY touring to The Art Institute of Chicago, IL; SF MOMA, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA

2006
- Jeff Wall, Marian Goodman Gallery, Paris

2005
- Jeff Wall, Photographs 1978-2004, Schaulager, Münchenstein, Basel
- Photographs 1978-2004, Tate Modern, London, England

2004
- Astrup Fearnley Museum, Oslo, Norway
- Marian Goodman Gallery, New York, New York

2003
- UCLA Hammer Museum, Lobby Gallery, Los Angeles, California
- Jeff Wall: Landscapes, Norwich Castle Museum and Art Gallery, Norwich, England
- Jeff Wall, Photographs, MUMOK (Museum of Modern Art Ludwig Foundation), Vienna, Austria

2002

- Marian Goodman Gallery, New York, NY
- Hasselblad Center, Göteborg, Sweden
- Galerie Marian Goodman, Paris, France
- MUMOK (Museum of Modern Art Ludwig Foundation), Vienna, Austria

2001

- Marian Goodman Gallery, New York, NY
- Jeff Wall: Figures & Places, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Frankfurt, Germany

1999

- Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, Spain
- Jeff Wall: Oeuvres 1990 –1998, Musée d'Art Contemporain, Montreal, Quebec

1998

- Marian Goodman Gallery, New York, NY
- Here and Now II: Jeff Wall, Henry Moore Institute, Leeds, England
- Jeff Wall: Photographs of Modern Life, Museum für Gegenwartskunst, Basel, Switzerland

1997

- The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Washington, D.C.
- Art Tower Mito, Mito, Japan

1996

- Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finland
- Jeff Wall: Landscapes, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany
- Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, Germany

1995

- Marian Goodman Gallery, New York, NY
- Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois
- Jeu de Paume, Paris, France

1994

- Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofia, Madrid, Spain
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Galerie, Berlin, Germany
- Deichtorhallen, Hamburg, Germany

- De Pont Foundation for Contemporary Art, Tilburg, The Netherlands
- Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Germany

1993
- Kunstmuseum Luzern, Lucerne, Switzerland; Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland
- Fondation Cartier pour l'art contemporain, Jouy-en-Josas, France
- The Childrens' Pavilion (a collaborative project with Dan Graham), Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands

1992
- Louisiana Museum, Humlebaek, Denmark
- Marian Goodman Gallery, New York, NY
- Palais des Beaux-Arts, Brussels, Belgium

1991
- San Diego Museum of Contemporary Art, San Diego, CA

1990
- Jeff Wall 1990, Vancouver Art Gallery, Vancouver, British Columbia; Art Gallery of Ontario, Toronto, Ontario
- The Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto, Ontario
- The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania

1990-89
- The Children's Pavilion (collaborative project with Dan Graham), Marian Goodman Gallery, New York, NY
- Galerie Roger Pailhas, Marseilles, France; Fonds Regional d'Art Contemporain, Rhône Alpes, Lyons, France;
- Galerie Chantal Boulanger, Montreal, Quebec; Santa Barbara Contemporary Arts Forum, Santa Barbara, CA

1989
- Marian Goodman Gallery, New York, NY

1988
- Le Nouveau Musée, Villeurbanne, France
- Westfalischer Kunstverein, Münster, Germany

1987
- Young Workers, Museum für Gegenwartskunst, Basel, Switzerland

1984
- Jeff Wall: Transparencies, Institute of Contemporary Arts, London, England; Kunsthalle, Basel, Switzerland

1983

- The Renaissance Society, University of Chicago, Chicago, Illinois

1979

- Installation of Faking Death (1977), The Destroyed Room (1978), Young Workers (1978), Picture for Women (1979)," The Art Gallery of Greater Vancouver, Vancouver, British Columbia

Karma Sergileri

2017

- You Are Looking at Something That Never Occurred, Zabludowicz Collection, London

2015

- This Place. Tel Aviv Museum of Art
- Museu Coleção Berardo (1960-2010). Museu Coleção Berardo, Lisbon
- Elective Affinities, Julião Sarmento, collector. Museu da Eletricidade and Fundação Carmona e Costa, Lisbon
- Jeff Wall and Stephan Balkenhol, Figure on Display, Leopold Hoesch Museum, Duren
- Perfect Likeness: Photography & Composition, Hammer Museum, Los Angeles

2014

- This Place, DOX Centre for Contemporary Art, Prague
- Andreas Gursky | Neo Rauch | Jeff Wall, kestnergesellschaft, Hanover
- Jeff Wall, Richard Long, Enrico Castellani, Galleria Lorcan O'Neill, ROme
- Damage Control, Mudam Luxembourg
- Love Story, Anne & Wolfgang Titze Collection, Belvedere, Vienna
- Beneath the Ground: From Kafka to Kippenberger, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K21 Ständehaus, Düsseldorf
- Dan Graham, Giuseppe Penone, Danh Vo, and Jeff Wall, Marian Goodman Gallery, New York

2013

- Go! You sure? Yeah, LUMA/Westbau, Zurich
- Construction and individual mythology, Reina Sofia Museum, Madrid
- Jeff Wall / Andreas Gursky, Galerie Rüdiger Schöttle, Munich
- Photographic Eye, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand

- CONTINENTAL DRIFT Part 2, Badischer Kunstverein, Karlsruhe
- Waiting Tine. Selections from the Museum's Collection, Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, Rochechouart

2012
- Seduced by Art, National Gallery, London
- To Be With Art Is All We Ask, Astrup Fearnley Museum, Oslo
- A Blind Spot, Haus der Kulturen der Welt, Berlin
- The Studio. Places of production, Kunstmuseum Lucerne
- The Inverted Mirror: Art from the Collections of "la Caixa" Foundation and MACBA, Guggenheim Museum Bilbao

2011
- Structure and Absence, White Cube, London
- Street Life & Home Stories, Museum Villa Stuck, Munich

2010
- Art of the 1980s: A Dusseldorf Perspective, K21 Dusseldorf
- Triumphant Carrot: The Persistence of Still Life' Contemporary Art Gallery, Vancouver
- Conversation Pieces: A Chamber Play (Act Three), Johnen Galerie, Berlin

2009
- Barock, Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina, Naples
- Bad Habits, Albright Knox Gallery, New York
- Who's afraid of the artists?, Palais des Arts, Dinard
- Against the Grain: 15 Years of Collecting, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg
- SONIC YOUTH etc.: SENSATIONAL FIX, Kunsthaus Düsseldorf, Dusseldorf and Konsthall Malmö, Sweden

2008
- Ambition d'art, Institut d'art contemporain, Villeurbanne, France
- The Tree: From the Sublime to the Social, Vancouver Art Gallery, Vancouver, BC
- Held together with water, Art from the Sammlung Verbund, Istanbul Modern, Istanbul
- From nature, Carolina Nitsch Project Room, New York, NY
- SONIC YOUTH etc.: SENSATIONAL FIX, Museion / Bozen, Bolzano

2007

- Moscow Biennial, Moscow, Russia
- On History, Fundacion Santander Central Hispano, Madrid, Spain
- Past, Present, Future Perfect, H&R Block Artspace at Kansas City Art Institute, Kansas City, MO
- Artist's Choice: Roy Arden Selects From the Collection, Vancouver Art Gallery, Vancouver, BC
- Window | Interface, Mildred Lane Kemper Art Museum, Saint Louis, MO

2006

- Super Vision, The Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts
- The 1980's Topology, Museu Serralves, Porto, Portugal

2004

- Memory and Landscape, La Casa Encendida, Madrid, Spain
- Die Neue Kunsthalle III, Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Germany
- Die Neue Kunsthalle IV, Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Germany
- Art and Utopia, Action Restricted, Museum of Contemporary Art Barcelona, Barcelona, Spain
- Faces in the Crowd, Picturing Modern Life from Manet to Today, Whitechapel, London, England

2004-03

- BERLIN-MOSKAU, MOSKAU-BERLIN 1950-2000, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany
- The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota;
- UCLA Hammer Museum, Los Angeles, CA
- Saved! 100 Years of the National Art Collections Fund, Hayward Gallery, London, England
- Outlook, Athens, Greece

2003

- Faits et gestes, aux Ateliers SNCF, France
- Partners, Haus der Kunst, Munich, Germany

2002

- Documenta 11, Kassel, Germany
- Open City: Aspects of Street Photography 1950—2000, The Lowry, Salford Quays, England; Muuseo de Bellas Artes de Bilbao, Spain; Hirshhorn Museum and Sculptural Garden, Washington, D.C.

- Startkapital (from the Ackermans Collection), K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, Germany, inaugural installation
- Wallflowers, Kunsthaus Zurich, Zurich, Switzerland
- Comer o no Comer (To Eat or Not to Eat), Salamanca 2002, Centro de Arte Salamanca, Spain

2001

- Elusive Paradise, National Gallery of Canada, Ottawa, Canada
- Jeff Wall: Figures & Places, Museum fur Moderne Kunst, Frankfurt, Germany

2000

- Aspectos de la Collección, Fundació La Caixa, Madrid, Spain
- Inner Eye, Contemporary Art from the Marc and Livia Straus Collection, Neuberger Museum of Art, Purchase,
- New York, NY
- Mixing Memory and Desire Wunsch und Erinnerung, Kunstmuseum Luzern, Lucerne, Switzerland
- Encounters: New Art from Old, The National Gallery, London, England
- Sydney Biennial, Sydney, Australia
- Beauté in Fabula, Palais des Papes D'Avignon, Avignon, France
- Icon + Grid + Void: Art of the Americas from the Chase Manhattan Collection, The Americas Society, New York, NY
- Around 1984: A Look at Art in the Eighties, P.S.1/Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, NY
- Art at Work: Forty Years of The Chase Manhattan Collection, Queens Museum of Art, Queens, New York, NY
- Art Gallery of Western Australia, Perth, Australia
- Architecture Without Shadow, Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, Seville, Spain; Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, Spain

2000-98

- Inner Eye: Contemporary Art from the Marc and Livia Strauss Collection, The Harn Museum of Art, University of
- Florida, Gainesville, Florida; Neuberger Museum of Art, Purchase, New York, NY

1999

- Seeing Time: Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection of Media Art, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA
- Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania
- The Museum as Muse: Artists Reflect, The Museum of Modern Art, New York, NY
- Jeff Wall-Pepe Espaliú: Suspended Time, Castellon Contemporary Arts Centre (EAC), Castellón, Spain
- Warten, Kunst-Werke Berlin, Berlin, Germany
- Horizontabscheitunj, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, Germany
- The Time of Our Lives, The New Museum of Contemporary Art, New York, NY
- Gesammelte Werkel: Zeitgenössiche Kunst seit 1968, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany
- Flashes: Collection Fondation Cartier pour l'art contemporain, Centro Cultural de Belem, Belem, Portugal
- From Beuys to Cindy Sherman: The Lothar Schirmer Collection, Kunsthalle Bremen, Bremen, Germany
- Staatliche Galerie im Lenbachhaus, Munich, Germany
- So Faraway, So Close, Encore Bruxelles, Brussels, Belgium
- August Sander: Landschafts-photographien/Jeff Wall: Bilder von Landschaften, Die Photografische
- Sammlung/SK Stiftung Kultur, Cologne, Germany; Nederlands Foto Instituut, Rotterdam, The Netherlands
- Art at Work: Forty Years of the Chase Manhattan Collection, Museum of Fine Arts and Museum of Contemporary Art, Houston, Texas

1998

- Breaking Ground, Marian Goodman Gallery, New York, NY
- Auf der Spur, Kunst der 90er Jahre im Spiegel von Schweizer Sammlungen, Kunsthalle Zurich, Switzerland
- 24th São Paulo Biennial, São Paulo, Brazil
- Under/Exposed: The World's Greatest Photo Exhibition, Stockholm Metro, Stockholm, Sweden
- Aspen Museum of Art, Aspen, Colorado
- The Parkett Artists' Editions, Museum Ludwig, Cologne, Germany

- Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York
- Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finland
- The Art of the 80s, Culturgest, Lisbon, Portugal
- Tuning Up #5: Selections from the Permanent Collection, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Germany
- Extenuating Circumstances, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands

1997

- Documenta 10, Museum Fridericianum, Kassel, Germany
- Veronica's Revenge (Oeuvres photographiques de la Lambert Art Collection), Centre d'Art Contemporain, Geneva, Switzerland
- 20/20, Marian Goodman Gallery, New York, NY
- La Collection de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, Fondation Cartier, Paris, France
- Deslocaçõs/From Here to There, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal
- Bruit Secret, Association for Contemporary Arts/l'Albergueria, Vic, Spain
- Framed Area: Site-Specific Works in Haalemmermeer Hoofdorp, and Schiphol Airport, Framed Area Foundation, Amsterdam, The Netherlands
- Die Epoche der Moderne: Kunst in 20 Jahrhundert/The Age of Moderism: Art in the 20th Century, Zeitgeist-
- Gesellschaft zur Förderung der Künste in Berlin, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany
- Soweit der Erdkreis Reicht/Ein Museum für Keitgenössiche Kunst, Museum Kurhaus, Kleve, Germany
- Absolute Landscape: Between Illusion and Reality, Yokohama Museum of Art, Yokohama, Japan
- Contemporary Photography I: Absolute Landscape: Between Illusion and Reality, Yokohama Museum of Art, Yokohama, Japan

1996

- Face à l'Histoire 1933-1996: L'artiste moderne face à l'événement historique, Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris, France
- Hall of Mirrors: Art & Film Since 1945, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California; Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio; The Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois

- A Group Show, Marian Goodman Gallery, New York, NY
- a/drift, Center for Curatorial Studies, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York, NY
- Mathew Barney, Tony Oursler, Jeff Wall, Sammlung Goetz, Munich
- Tableaux de la Vie Moderne/Pictures of Modern Life, Galerie Rodolphe Janssen, Brussels, Belgium; Ecole des
- Beaux-Arts, Tours, France
- Portrait of the Artist, Anthony d'Offay Gallery, London, England
- Arrêt sur Images, Casino Luxembourg, Forum d'Art Contemporain, Luxembourg
- Prospect 96 "Photographie in der Gegenwartskunst," Frankfurter Kunstverein & Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Germany
- Consommation/Contemplation, La Carré-Musée Bonnat & The FRAC Collection, Aquitane, Bayonne, France

1995

- Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, NY
- Public Information: Desire, Disaster, Document, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA
- Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois
- Projections, Ydessa Hendeles Foundation, Toronto, Ontario
- Spirits on the Crossing, Travellers to/from Nowhere: Contemporary Art in Canada 1980-94, Setagaya Museum,
- Tokyo, Japan; Museum of Modern Art, Kyoto, Japan; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo, Japan
- Micromegas, The American Center, Paris, France; Israel Museum, Jerusalem, Israel
- Limmagine riflessa: a selection of contemporary photography from the LAC Collection, Switzerland, Centro per l'Arte
- Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Italy
- About Place: Recent Art of the Americas, Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois
- Projections: Alfred Stieglitz, Walker Evans, Brassaï, Weegee, Cindy Sherman, Jeff Wall, The Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto, Ontario
- Notion of Conflict: A Selection of Contemporary Canadian Art, Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands

- Kwangju Biennial, Kwangju Museum of Contemporary Art, Kwangju, Korea
- Le Domaine du Diaphane, Le Domaine de Kerguéhennec, Centre d'art contemporain, Kerguéhennec, France
- L'Effet Cinéma, Musée du Luxembourg, Paris, France
- féminin masculin: le sexe de l'art, Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris, France
- 4X1 im Albertinum: Golub, Huber, Julius, Wall, Gemäldegalerie Neue Meister, Albertinum, Dresden, Germany
- Passions Privées: Collections particulières d'art moderne et contemporain en France, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France

1995-94
- Foundation Cartier: A Collection, National Museum of Contemporary Art, Seoul, Korea; Fine Art Museum of Taipei, China

1994
- Prospect/Retrospect: Contemporary Art from the Collection, Kunstmuseum Luzern, Lucerne, Switzerland
- The Ghost in the Machine, List Visual Arts Center, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA
- Rodney Graham, Stephen Prina, Jeff Wall, Angles Gallery, Los Angeles, CA
- The Institute of Cultural Anxiety: Works form the Collection, Institute of Contemporary Arts, London
- Le Corps en Scène, Institut Français de Madrid, Madrid, Spain
- The Century of the Multiple: from Duchamp to the Present, Deichtorhallen, Hamburg, Germany
- The Epic and the Everyday: Contemporary Photographic Art, Hayward Gallery, London, England
- Ik + de Ander: dignity for all: reflections on humanity, The Artimo Foundation/The Netherlands Red Cross, Amsterdam, The Netherlands
- A Painting Show, Marian Goodman Gallery, New York, NY
- Urban Paradise: Gardens in the City, Public Art Fund/Paine Webber Art Gallery, New York, NY
- Arteleku, Bilbao & the Fond Regional d'Art Contemporain Aquitaine, Bordeaux, France
- Los Generos de la Pintura, Centro Nacional de Exposiciones, Madrid, Spain

1993
- A Summer Show, Marian Goodman Gallery, New York, NY

- Beneath the Paving Stones: Art, Architecture, City, Charles H. Scott Gallery, Emily Carr College of Art and
- Design, Vancouver, British Columbia
- Foundation Still/Archipel Apeldoorn, Rotterdam, The Netherlands
- Widerstand: Denkbilder für die Zukunft, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, Munich, Germany
- Le Magasin, Centre Nationale d'Art Contemporain, Grenoble, France
- Bestiarium/Endangered Species, Parachute Magazine, Montreal, Quebec
- Strange Hotel: International Art, Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Denmark
- Photoplay, Center for the Fine Arts, Miami, Florida
- Post-Human, Deichtorhallen, Hamburg, Germany
- Renegotiations: Class, Modernity, Photography, Norwich Gallery, Norfolk Institute of Art & Design, Norfolk
- Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire, Clisson, France
- The Sublime Void: An Exhibition on the Memory of the Imagination, Palais Royale des Beaux-Arts, Anwerp, Belgium
- Binera: 14 Interaktionen - Kunst und Technologie, Kunsthalle Wien, Vienna, Austria
- Canada: Une nouvelle generation, Fonds Régional d'Art Contemporain Pays de la Loire, Clisson, France; Musée
- des Beaux-Arts de Dole, Dole, France
- Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, The Netherlands

1992

- The Binary Era, Musée d'Ixelles, Brussels, Belgium
- Pour la suite du monde, Musée d'art contemporain de Montreal, Montreal, Quebec
- Queues, Rendezvous and Riots: Questioning the Public, Walter Phillips Gallery, Banff Centre for the Arts, Banff, Alberta
- Avantgarde & Kampagne, Stadtische Kunsthalle, Düsseldorf, Germany
- Images Métisses, Institut du Monde Arabe, Paris, France
- Territorium Artis, Kunst-und Austellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Germany
- What is Political Art Anyway?, Boras Konstmuseum, Boras, Sweden
- The Last Days, Salas del Arenal, Seville, Spain

- Cameres indiscretes, Centre d'Art Santa Monica, Barcelona, Spain; Circulo de Bellas Artes, Madrid, Spain

1991

- in anderen Räumen, Museum Haus Lange and Museum Haus Esters, Krefeld, Germany
- Lost Illusions: Recent Landscape Art, Vancouver Art Gallery, Vancouver, British Columbia
- Sguardo di Medusa, Castello di Rivoli, Turin, Italy
- This Land…, Marian Goodman Gallery, New York, NY
- Centre International d'Art Contemporian de Montréal, Montreal, Quebec
- Assessorato alla Cultura, Molteplici Culture: Itinerari dell'arte contemporanea in un mondo che cambia, Commune di Roma, Rome, Italy
- La Revanche de l'image, Galerie Pierre Huber, Geneva, Switzerland
- Sala de Arte La Recova, Santa Cruz de Tenerife, Centro de Fotografía, Isla de Tenerife, Spain

1990

- La Diaphane, Musee des Beaux-Arts/ Fonds Régional d'Art Contemporain Nord Pas de Calais, Tourcoing, France
- Weitersehen, Krefelder Kunstmuseen, Krefeld, Germany
- Life Size: A Sense of the Real in Recent Art, The Israel Museum, Jerusalem, Israel
- Passages de l'image, Centre Georges Pompidou, Paris, France;
- Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, Spain; Wexner Center for the Visual Arts, Columbus, Ohio; San
- Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA
- Culture and Commentary: An Eighties Perspective, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.
- The First Tyne International: A New Necessity, National Garden Festival, Gateshead, Newcastle, England
- Le Territoire de l'Art 1910-1990, Musée Russe, Leningrad, Russia
- La Guerre de Troie n'aura pas lieu: Oeuvres du Fond National d'Art Contemporain, Château d'Oiron, Oiron

1989

- Foto-Kunst, Staastgalerie, Stuttgart, Germany

- Vis a Vis Der Kamera: Aspekte Der Actuellen Portrait Fotografie, Galerie Grita Insam, Vienna, Austria; Museum of Contemporary Art, Hertogenbosch, The Netherlands
- Tenir l'Image à Distance, Musée d'art comtemporain, Montreal, Quebec
- What is Contemporary Art?, Rooseum, Malmö, Sweden
- Les Magiciens de la Terre, Musée National d'Art Moderne-Centre Georges Pompidou /La Grand Halle de la Villette, Paris, France
- Marian Goodman Gallery, New York, NY
- Une autre objectivité/Another Objectivity, Centre National des Arts Plastiques, Paris, France; Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Italy
- Ken Lum, Jeff Wall, Galerie Rüdiger Schöttle, Munich, Germany
- Images Critiques: J. Wall, D. Adams, A. Jaar, L. Jammes, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
- Arrangements I, Mai 36 Galerie, Lucerne, Switzerland
- The Children's Pavilion (a collaboration with Dan Graham), Galerie Roger Pailhas, Marseilles, France; Fonds Régional d'Art Contemporain Rhône Alpes, Villa Gillet, Lyons; Santa Barbara Contemporary Art Forum, Santa Barbara, California
- Theatergarden Bestiarium, P.S. 1/Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, New York; Casino des Exposicións del Teatro Lope de Vega, Seville, Spain; Entrepôt-Galerie du Confort Moderne, Poitiers, France

1988

- Utopia Post Utopia, Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts
- Bilanz/Balance, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, Germany
- Collections pour une region, CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, Bordeaux, France
- Krieg, Liebe, Geld [Money, Love, War]: Katharina Fritsch, Michel van Ofen, Jeff Wall, Galerie Johnen & Schöttle, Cologne, Germany
- Australian Biennial, Art Gallery of New South Wales and Pier 2/3, Walsh Bay, Sydney, Australia; National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia
- Rosc '88, The Guinness Hop Store and The Royal Hospital Kilmainham, Dublin, Ireland
- Presi Per Incantamento: L'Immagine Fotografica nelle Nuove Tendenze Internazionali, Padiglione d'Arte
- Contemporanea, Milan, Italy

- A l'Hôtel de la Region, Fonds Régional d'Art Contemporain de Champagne-Ardenne, Reims, France
- Carnegie International, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania

1988-87

- Zeitgeschichten/Blow-up, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Germany; Haus am Waldsee, Berlin,
- Germany; Kunstverein in Hamburg, Hamburg, Germany; Kunstverein Hannover, Hannover, Germany;
- Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main, Germany

1988-85

- Louis XIV Tanzt/Lous XIV Dances, Galerie der Künstler, Munich, Germany; Vereinkunsthalle, Zurich, Switzerland; Fonds Regional d'Art Contemporain Rhône Alpes, St. Etienne, France

1987

- L'Epoque, la mode, la morale, la passion: Aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987, Musée National d'Art
- Moderne-Centre Georges Pompidou, Paris, France
- Documenta 8, Museum Fridericianum, Kassel, Germany
- Theatergarten Bestiarium, Künstlerwerkstatt, Munich, Germany
- Nightfire, De Appel, Amsterdam, The Netherlands

1986

- Making History: Recent Art of the Pacific West, Vancouver Art Gallery, Vancouver, British Columbia
- Prospect 86, Frankfurter Kunstverein and Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Germany
- Focus: Kanadische Kunst 1960-85, Art Cologne, Rheinhallen Messegeländ, Cologne, Germany

1985

- Rodney Graham, Ken Lum, Jeff Wall, Ian Wallace, 49th Parallel Center for Contemporary Canadian Art, New York, NY
- Visual Facts: Photography and Video by Eight Artists in Canada, Third Eye Centre, Glasgow, Scotland; Graves
- Art Gallery, Sheffield, England; Canada House Cultural Centre Gallery, London, England
- La Nouvelle Biennale de Paris, Grand Halle du Parc de la Villette, Paris, France

- Subjects and Subject Matter, London Regional Art Gallery, London, Ontario; The Art Gallery at Harbourfront, Toronto, Ontario
- Laurentian University Museum and Arts Centre, Sudbury, Ontario

1985

- Aurora Borealis, Centre International d'Art Contemporain de Montréal, Montreal, Quebec
- Günther Förg & Jeff Wall: Photoworks, Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands
- Cover/Doppelgänger, Aorta, Amsterdam, The Netherlands

1985-84

- Difference: On Representation and Sexuality, New Museum of Contemporary Art, New York, New York; The
- Renaissance Society, Chicago, Illinois; Institute of Contemporary Art, London, England; The List Visual Arts
- Center, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts

1984

- A Different Climate: Aspects of Beauty in Contemporary Art, Städtisches Kunsthalle Düsseldorf, Dusseldorf, Germany
- Poco Rococo, Coquitlam Centre Mall, Port Coquitlam, British Columbia

1982

- Documenta 7, Museum Fridericanium, Kassel, Germany

1981

- Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939, Rheinhallen Messegëlande, Cologne, Germany
- Directions 1981, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.; Sarah Campbell Blaffer Gallery, University of Houston, Houston, Texas

1980

- Pluralities 1980, National Gallery of Canada, Ottawa
- Cibachrome, Photo Gallery, National Film Board of Canada, Ottawa, Ontario

1973

- Pacific Vibrations, Vancouver Art Gallery, Vancouver, British Columbia

1971

- 45° 30' N - 73° 36' W, Sir George Williams University and the Saidye Bronfman Centre, Montreal, Quebec
- Ecological Art, Bad Salzdetfurth, Germany
- New Art, Prague, Czechoslavakia

- Collage Show, Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver, British Columbia

1970

- Information, The Museum of Modern Art, New York, NY
- Art in the Mind, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio
- Four Artists: Tom Burrows, Duane Lunden, Jeff Wall, Ian Wallace, Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver

1970-69

- 557,087, Seattle Art Museum, Seattle, Washington; Vancouver Art Gallery, Vancouver, British Columbia

1969

- Photo Show, S.U.B. Art Gallery, University of British Columbia, Vancouver, British Columbia

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Selin Tuncer

Doğum Tarihi ve Yeri : 18.04.1988 İstanbul

E-posta : stuncer88@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lise :** 2006, Nişantaşı Anadolu Lisesi
- **Lisans :** 2010, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü.
- **Yüksek lisans :** İstanbul Teknik Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Sanat Tarihi Yüksek Lisans Programı (devam ediyor).

MESLEKİ DENEYİMİ

- **Ocak 2014-devam ediyor:** Portakal Sanat ve Kültür Evi / Koordinatör Yard.
- **11 Eylül-20 Ekim 2013:** İKSV 13. İstanbul Bienali / Tur Rehberliği