

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ BATI SANATINDA FOTOĞRAFIN KULLANIMI
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Tezi Hazırlayan
Elçin URCAN

Tezi Yöneten
Yrd. Doç. Dilek TÜRKMENOĞLU

Resim Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Şubat 2010
Kayseri

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ BATI SANATINDA FOTOĞRAFIN KULLANIMI
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Tezi Hazırlayan
Elçin URCAN

Tezi Yöneten
Yrd. Doç. Dilek TÜRKMENOĞLU

Resim Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Şubat 2010
Kayseri

Yrd. Doç. Dilek TÜRKMENOĞLU danışmanlığında Elçin URCAN tarafından hazırlanan ‘‘Çağdaş Batı sanatında Fotoğrafın Kullanımı zerine Bir Araştırma’’ adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

05 / 03 / 2010

JÜRİ:

Danıřman : Yrd. Doç. Dilek TÜRKMENOĞLU

ye : Doç. Hakan PEHLİVAN

ye : Doç. Dr. Nilay KARAKAYA

ONAY:

Bu tezin kabul Enstitü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

..... / /

Doç. Dr. N.Oya LEVENDOĐLU NER
Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Bu Yüksek Lisans Tez çalışması sürecinde bilgi ve tecrübesini esirgemeyen tez danışmanım, Sayın Yrd. Doç. Dilek TÜRKMENOĞLU'na teşekkür ederim.

ÇAĞDAŞ BATI SANATINDA FOTOĞRAFIN KULLANIMI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Elçin URCAN

ÖZET

Bu yüksek lisans tez çalışması, “fotoğraf” olgusunun resim sanatı açısından anlam, önem ve kapsamını sorgulamaktadır. Bu çalışmada amaçlanan, resim sanatı ve fotoğraf ilişkisine biçimsel bir yaklaşımla, ilişkinin varlık nedenlerinin ortaya konmasıdır.

Bu araştırma yapılırken, birinci bölümde “Fotoğraf ve Sanat İlişkisi” ana başlığı altında “fotoğrafın tarihsel gelişimi, fotoğrafın gelişim sürecinde fotoğraf ve resim ilişkisine genel bakış, Fotoğrafta Pictorializm (Resimselcilik)” üzerinde durulmaktadır. Bu bağlamda, 1839 yılında gerçeği olduğu gibi yansıtan bir araç bulma ihtiyacıyla icat edilen Camera Obscura ile başlayıp günümüze kadar devam eden fotoğrafın, tarihsel gelişim serüveni içinde resim sanatı ile etkileşimi örneklerle incelenmektedir.

19. yüzyıl farklı sanat birliktelikleri bağlamında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Yaşanan kültürel, endüstriyel gelişmeler sürekliliği de tetiklemektedir. 19.yüzyılı tetikleyen en önemli güçlerden biri de fotoğraf endüstrisi olur. Fotoğrafın resim sanatı ile ilişkisi de bu dönemde başlar.

İkinci bölümde ise, “Yeniden Üretim Çağında Yapıtın Değişen Anlamı” ana başlığı ile “Yeniden Üretimde Walter Benjamin, Modernizm Sürecinde Fotoğraf ve Sanat; 20. Yüzyıl Sanatında Fotoğrafın Sanat Akımları İçinde Kullanımı; 1960’lı Yıllardan Sonra Sanatta Yapısal Dönüşümler” gibi alt başlıklar altında incelenmektedir. Bu bölümde farklı sanat akımları içerisinde fotoğrafın yeri ve önemi irdelenmektedir. Bu bağlamda ele alınan sanat akımları içerisinde fotoğrafın kullanım biçimi, fotoğrafın duruşu ve ifade biçimlerindeki çeşitlilik örnekler üzerinden somutlaştırılarak çözümlenmiştir.

Üçüncü bölümde de “Çağdaş Batı Sanatında Postmodern Dönem İçinde Yapıtlarında Fotoğraf Kullanımı ile Öne Çıkan Sanatçılar ve Yapıt Çözümlemeleri” ana başlığı altında sanatsal alanda çalışmalarında fotoğrafı kullanan, fotoğraf temelli işler üreten

sanatçılar ve yapıt çözümlemeleri incelenmiştir. Elde edilen veriler de belirlenen bu örneklem grubu üzerinde somut hale getirilerek aktarılmaya çalışılmıştır.

Bu alanı tez konusu olarak seçmemin nedeni; çağdaş sanat içinde kavramsal sanatın doğuşuyla birlikte disiplinler arası sınırların da kalkmasıyla, teknikler ve üsluplar arasında da sınırlar kalkmış ve bir dönüşüm yaşanmıştır. Çağdaş sanatta, fotoğrafın sergilenmesi ve eleştirel olarak algılanması giderek o kadar yaygınlaşmıştır ki artık fotoğraflar salt fotoğraf olarak görülmez. Bir aktarım aracı olarak çok farklı açılardan algılanmaktadır. Artık fotoğraf çağdaş sanat içerisinde yeni bir boyuta ulaşmıştır. Fotoğraf, görünenin ardındakini sorgulama hali ile karşımızdadır. Daha önce konu üzerinde yapılan çalışmaların azlığı da bizi konuya yönelten bir diğer etken olmuştur.

Bu araştırma sonuç bölümünde fotoğrafın resim sanatı ile etkileşimi göz önünde bulundurularak fotoğrafın çağdaş batı sanatındaki yerinin tanımlanması ile bitirilmiştir.

Bu çalışma kapsamında İnceleme öncelikle literatür taraması ve belgesel tarama yöntemi ile gerçekleşmiştir. Belgesel tarama yoluyla konu ile ilgili yazılı kaynaklar incelenmiş, yayınlanmış güzel sanatlar dergileri taranmış, yazı-söyleşi-makaleler gözden geçirilerek sanatçı kataloglarından yararlanılmıştır. Bütün bu kaynaklardan elde edilen verilerin anlamlı bir sonuca götürülecek biçimde sıralanması yapılmış ve anlam bütünlüğüne göre yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Resim Sanatı, Yapıbozumculuk, Temellük Sanatı

A RESEARCH ON THE USE OF PHOTOGRAPHY IN CONTEMPORARY WESTERN ART

Elçin URCAN

SUMMARY

This postgraduate thesis examines the meaning, significance and scope of the concept of “photograph” in terms of artistic painting. The aim of this study is to expose the reasons leading to the present relationship of artistic painting and photography with a stylistic approach.

While conducting this research, the first chapter analyzes “the historical development of photography, a survey of the relation of photography and painting in the development process of photography, and Pictorialism in photography” under the name “The Relation of Photography and Art”. In this context, the interaction between photography and artistic painting is studied with examples in the historical development process of photography, starting in 1839 with the invention of Camera Obscura which emanated from the need to develop a tool that would capture the images of real beings and reflect them as they are.

Nineteenth century is considered as a milestone of great importance in the context of the association of diverse art branches. Cultural and industrial improvements also trigger the continuity. The industry of photography is one of the powers that influences the nineteenth century. The relation of photography with artistic painting begins in that period.

In the second chapter, which is named as “The Changing Meaning of Work of Art in the Age of Reproduction”, is analyzed as sub topics “Walter Benjamin in Reproduction, Photography and Art in the Modern Era”, The Use of Photography in Art Movements in the 20th Century Art, and Structural Transformations in Art after the 1960s”. In this section, the position and significance of photography is studied in various art movements. The stylistic use of photography, the position of photography, and the

diversity of forms of expression in the framework of art movements that are subject to the thesis are analysed and concretised by giving examples.

The third chapter is titled as “The Leading Artists in the Use of Photography in the Postmodern Era in Contemporary Western Art, and Analyses of Works of Art” and it includes the artists that use photography in their artistic creations, the artists which have products that are based on photography, and analyses of works of art. The information which is gathered by research is projected and concretised by giving examples about the mentioned sample group.

The reasons for choosing this area of interest as postgraduate thesis would be regarded as the crossing of borders between disciplines that is caused by the birth of conceptual art in contemporary art, which causes a chain of reaction and results in the interaction of techniques and styles, and a transformation. In contemporary art, the representation of photographs and their critical perception is so common that they are not considered as mere photographs anymore. Photograph is perceived in numerous and diverse contexts as a tool of transmission. Thus, photography has reached to a new dimension in contemporary art. It stands out as a way of questioning the things that are hidden beneath what can be seen. One other reason which motivates a research on this subject is the minority of the studies in the mentioned area.

This research is concluded with the identification of the position of photography in contemporary western art regarding the interaction between photography and artistic painting.

The research that is conducted for this thesis consists of literature review and surveying documentary records. The written material about the subject is analysed through a research of documentary records, journals on fine arts, articles, interviews, and catalogues of artists. The gathered information is organised and interpreted so as to reach a meaningful and organic unity.

Keywords: Photography, Artistic Painting, Deconstructuralism, the Art of Appropriation

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
ÖZET.....	ii
SUMMARY	iv
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

FOTOĞRAF VE SANAT İLİŞKİSİ

1.1. Fotoğrafın Tarihsel Gelişimi	4
1.2. Fotoğrafın Tarihsel Gelişim Sürecinde Fotoğraf ve Resim İlişkisine Genel Bakış	13
1.3. Fotoğrafta Pictorializm (Resimselcilik)	22

II. BÖLÜM

YENİDEN ÜRETİM ÇAĞINDA YAPITIN DEĞİŞEN ANLAMI

2.1. Yeniden Üretimde Walter Benjamin.....	26
2.2. Modernizm Sürecinde Fotoğraf ve Sanat	28
2.2.1. 20. Yüzyıl Sanatında Fotoğrafın Sanat Akımları İçinde Kullanımı	29
2.2.1.1. Empresyonizm ve Fotoğraf.....	29
2.2.1.2. Kubizm ve Fotoğraf.....	32
2.2.1.3. Fütürizm ve Fotoğraf	35
2.2.1.4. Dadaizm ve Fotoğraf	38
2.2.1.5. Sürrealizm ve Fotoğraf	41
2.2.1.6. Pop Art ve Fotoğraf	47
2.3. Kültürel ve Düşünsel (İdeolojik) Açidan Sanatta Yeni Oluşumlar: Kavramsal Sanat Ve Uzantıları	52
2.4. 1960'lı Yıllardan Sonra Sanatta Yapısal Dönüşümler.....	55

III. BÖLÜM
ÇAĞDAŞ BATI SANATINDA POSTMODERN DÖNEM İÇİNDE
YAPITLARINDA FOTOĞRAF KULLANIMI İLE ÖNE ÇIKAN SANATÇILAR
VE YAPIT ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Cindy Sherman.....	63
3.2. Sherrie Levine	69
3.3. Shirin Neshat	75
3.4. Barbara Kruger.....	80
3.5. Ariane Lopez Huici	84
 SONUÇ.....	 87
KAYNAKÇA	89
ÖZGEÇMİŞ.....	94

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1.1. A. Ganot, Camera Obscura, Paris, 1855
- Resim 1.2. Athanasius Kirchner tarafından 1646 yılında yapılan Camera Obscura
- Resim 1.3. Joseph Nicephore Niepce “Pencereden Görünüm”, Heliogravür,
16,5×20,5cm, 1827, Londra Gennsheim Koleksiyonu
- Resim 1.4. William Henry Fox Talbot, Calotype, 1839
- Resim 1.5. William Henry Fox Talbot, Calotype, 1839
- Resim 1.6. William Henry Fox Talbot, Calotype, 1839
- Resim 1.7. Jean Auguste Dominique Ingres, “Büyük Odalık”, Tuval Üzerine Yağlıboya,
91×162 cm, 1814, Louvre Müzesi, Paris
- Resim 1.8. Jean Auguste Dominique Ingres, “Türk Hamamı”, Tuval Üzerine
Yağlıboya, Çap 108 cm.1862, Louvre Müzesi, Paris
- Resim 1.9. Jullen Vallou De Villeneuve, “Çıplak” Kağıt üzerine negatif, 12.3×16.1 cm
Metropolitan Müzesi New York, 1853
- Resim 1.10. Gustave Courbet, “İşlik”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75×95 cm, 1855, Özel
Koleksiyon, Londra
- Resim 1.11. Félix Nadar, “Pantomimci Debureau’nun Yüz İfadeleri Dizisi”, Fotoğraf,
1854-1855
- Resim 1.12. Margaret Cameron, “Aşk Tanrısı Dinleniyor”, Fotoğraf, 1872
- Resim 1.13. Eadward Muybridge, “Dört nala ve tırıs giden atlar”, Dizisel Fotoğraf,
1878
- Resim 1.14. Alfred Stieglitz “Equivalents” Serisinden, 1930
- Resim 1.15. Alfred Stieglitz, “Equivalents” Serisinden, 1930
- Resim 2.1. Claude Monet “Rouen Katedrali”, Tuval üzerine yağlıboya, 100×65cm,
1894
- Resim 2.2. Claude Monet “Rouen Katedrali”, Tuval üzerine Yağlıboya, 107×73cm,
1894
- Resim 2.3. Pablo Picasso “Pipo, Bass Şişesi, Zar”, Tuval üzerine kolaj, 24×32 cm,
1922, Özel Koleksiyon
- Resim 2.4. Pablo Picasso “Gitar”, Tuval Üzerine kolaj, 83×102.5cm, 1922 Rosengart
Galerisi, Luzern, İsviçre

Resim 2.5. Marcel Duchamp “Merdivenden İnen Çıplak”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 147.5×89 cm. 1912

Resim 2.6. Giacomo Balla, “Kuyruğunu Sallayan Bir Köpeğin Dinamizmi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50.8×71.12 cm, 1912

Resim 2.7. John Heartfield, “Baba ve Oğulları” Fotomontaj, 1924, Doğu Berlin sanat Akademisi

Resim 2.8. George Grosz ve John Heartfield, Dada-merika, Kolaj, Doğu Berlin sanat Akademisi, 1920

Resim 2.9. Wieland Herzfeld, “Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur; Sizi Aptal Eden Sargıları Çıkarın Kafanızdan!”, Fotomontaj, 1930.

Resim 2.10. Salvador Dali, “Coşkunun Fenomeni”, Kolaj

Resim 2.11. Raoul Hausmann “Tatlin Evde”, Fotoğraf, 1920

Resim 2.12. Man Ray “İngres Kemani”, Jelatin Gümüş Baskı, 1924

Resim 2.13. Hans Bellmer “Bebek”, Fotoğraf, 1934

Resim 2.14. Hans Bellmer “Bebek Serisi”, Fotoğraf, 1934

Resim 2.15. Hans Bellmer “Bebek Serisi”, Fotoğraf, 1934

Resim 2.16. Hans Bellmer “Bebek Serisi”, Fotoğraf, 1936

Resim 2.17. Robert Rauschenberg “Factum I”, Komne Resim, 157.5×90cm, 1957

Resim 2.18. Robert Rauschenberg “Factum II”, Kombine Resim, 157.5×90 cm, 1957

Resim 2.19. Andy Warhol “Marilyn Monroe”, Serigrafi, 1960

Resim 2.20. Joseph Beuys, “Bir ve Üç Sandalye”, Yerleştirme, 1965, Modern Sanat Müzesi, New York

Resim 2.21. Tiziano Urbino, “Venüs”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 119×165 cm, 1538

Resim 2.22. Manet, “Olympia”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130.5×190 cm, 1863

Resim 2.23. Robert Rauschenberg, “Persimmon”, Dijital Görüntü, 1964

Resim 2.24. Richard Prince, “Kovboy”, Dijital Görüntü, 1989

Resim 3.1. Cindy Sherman “İsimsiz Film Kareleri”, Fotoğraf, 1977-80

Resim 3.2. Cindy Sherman “İsimsiz Film Kareleri”, Fotoğraf, 1977-80

Resim 3.3. Cindy Sherman “İsimsiz Film Kareleri”, Fotoğraf, 1977-80

Resim 3.4. Cindy Sherman “İsimsiz Film Kareleri”, Fotoğraf, 1981

Resim 3.5. Cindy Sherman “Tarihi Portreler”, Fotoğraf, 1988-90

Resim 3.6. Cindy Sherman “Masal Resimleri”, Fotoğraf, 1988-90

Resim 3.7. Cindy Sherman “Seks Serisi”, Fotoğraf, 1992

Resim 3.8. Cindy Sherman “Seks Serisi”, Fotoğraf, 1994-96

Resim 3.9. Sherrie Levine, “After Walker Evans”, Fotoğraf, 1981

Resim 3.10. Sherrie Levine, “Walker Evans”, Fotoğraf, 1981

Resim 3.11. Sherrie Levine, “After Edward Weston, Niel”, Fotoğraf, 1981

Resim 3.12. Marchel Duchamp “Çeşme”, 1917

Resim 3.13. Sherrie Levine, “Çeşme, Duchamp’a Nazire” 1991

Resim 3.14. Sherrie Levine, Fotoğraf, 1991

Resim 3.15. Sherrie Levine, “Renk Kartları”, Modern Sanatlar Müzesi, New York 2008

Resim 3.16. Shirin Neshat, “Allah’ın Kadınları”, Fotoğraf, 1997.

Resim 3.17. Shirin Neshat, “Allah’ın Kadınları”, Fotoğraf, 1993-97

Resim 3.18. Shirin Neshat, “Allah’ın Kadınları”, Fotoğraf, 1993-97

Resim 3.19. Shirin Neshat, “Allah’ın Kadınları”, Fotoğraf, 1997

Resim 3.20. Shirin Neshat, “Allah’ın Kadınları”, Fotoğraf, 1997

Resim 3.21. Barbara Kruger, Fotoğraf, 1960

Resim 3.22. Barbara Kruger, Fotoğraf, 1960

Resim 3.23. Barbara Kruger, Fotoğraf, 1960

Resim 3.24. Barbara Kruger, Self-Mary Boone Galerisi’nden Görünüm, 1989-1991

Resim 3.25. Barbara Kruger, Self-Mary Boone Galerisi’nden Görünüm, 1989-1991

Resim 3.26. Ariane Lopez Huici, Fotoğraf, 2005

Resim 3.27. Edouard Manet, “Olympia”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130,5×190 cm,
1863

Resim 3.28. Ariane Lopez Huici, Fotoğraf, 2005

GİRİŞ

Fotoğraf, anıları kaydeder, fikirlerimizi ve düşüncelerimizi iletir, zamanın belli bir anını sonsuza dek dondurmak gibi eşsiz bir yeteneğe sahiptir. Fotoğraf yıllar boyunca gizemini ve çekiciliğini belki de buna borçludur.

Bu yüksek lisans tez çalışması, “fotoğraf” olgusunun resim sanatı açısından anlam, önem ve kapsamını sorgulamaktadır. Bu çalışmada amaçlanan, resim sanatı ve fotoğraf ilişkisine biçimsel bir yaklaşımla, ilişkinin varlık nedenlerinin ortaya konmasıdır.

Bu alanı tez konusu olarak seçmemin nedeni; çağdaş sanat içinde kavramsal sanatın doğuşuyla birlikte disiplinler arası sınırların da kalkmasıyla, teknikler ve üsluplar arasında da sınırlar kalkmış ve bir dönüşüm yaşanmıştır. Çağdaş sanatta, fotoğrafın sergilenmesi ve eleştirel olarak algılanması giderek o kadar yaygınlaşmıştır ki artık fotoğraflar salt fotoğraf olarak görülmez. Bir aktarım aracı olarak çok farklı açılardan algılanmaktadır. Artık fotoğraf günümüz sanatında yeni bir boyuta ulaşmıştır. Fotoğraf, görünenin ardındakini sorgulama hali ile karşımızdadır. Ayrıca bu bağlamda fotoğraf, gerçekliği yansıtmaya özelliğiyle anlamı kuvvetlendiren önemli bir eleman olarak tarihsel gelişim süreci içerisinde resim sanatı ile etkileşimini sürdürmektedir.

Fotoğrafçılık, günümüzde hayatın büyük bir parçasıdır. Günümüzde Amerika Birleşik Devletleri’nde bir kişi günde 1000’den fazla fotoğraf makinesi resmine rastlayabilir. Fotoğraflar kişisel hatıraları saklar ve bizi genel olaylarla ilgili bilgilendirirler. Susan Sontag’ın da ifade ettiği gibi

“Fotoğraflar kanıt oluşturur: Duyduğumuz ancak kuşkuyla karşıladığımız bir şey, bize onun bir fotoğrafı gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır. Fotoğraf makinesinin kaydı doğrulayıcıdır. Bir fotoğraf belli bir şeyin meydana geldiğinin değiştirilmez kanıtıdır.”¹

¹ Sontag, Susan; Fotoğraf Üzerine, (Çev; Osman Akinhay), Agora Kitaplığı Yayını, İstanbul 2008,s.5

Bize kimlik belirlemede yardımcı olurlar (nüfus cüzdanı ve ehliyet vs.), dünyadaki uzak yerler ve uzay manzaraları (seyahat fotoğrafları) yardım sağlar. Ve aynı zamanda insan vücudunun içinden mikroskobik sahnelerin kayıtlara geçirilmesi gibi tıbbi ve bilimsel açıdan da yardım sağlarlar ve kanıt oluştururlar. Belgeleme amacı ile soyut olarak karşımıza çıkan bir olayı somut hale getirerek kanıtlamış olurlar.

“Fotoğrafi, öğrenmeden sunmaya kadar süreçler zinciri olan bir estetik değer yaratmadır. Vesikalık fotoğraf bile, kullanımın dışında bir değer içerir. Fotoğrafi, kendi öğelerine kendi olanak dünyasına göre bir ‘gerçeklik’ üretir. Bu, gerçeğin kendisi olmayan, ama gerçeği geleceğe kendi dilinin nesnelliğine göre taşıyabilme, tek başına değiştirme ve müdahaledir. Çünkü olup biten her şimdi, geleceğe yapay bir dille taşıyorsa; insani bir yeniden üretim olarak bir yaratma çabasıdır”.²

Bu çalışma kapsamında “Çağdaş Batı Sanatında Fotoğrafın Kullanımı Üzerine Bir Araştırma” yapılmıştır. Bu araştırma yapılırken, birinci bölümde “Fotoğraf ve Sanat İlişkisi” ana başlığı altında “fotoğrafın tarihsel gelişimi, fotoğrafın gelişim sürecinde fotoğraf ve resim ilişkisine genel bakış, Fotoğrafta Pictorializm (Resimselcilik)” üzerinde durulmaktadır. Bu bölümde fotoğrafın icadından itibaren resim sanatı ile olan ilişkisi tarihsel açıdan ele alınmaktadır.

1839 yılında devrim niteliği taşıyan fotoğraf makinesinin bu icadının dünyaya duyurulması ile birlikte yüzyıllardır gerçeği olduğu gibi betimlemeye çalışan ressamlar kendi içinde ikiye bölünmüştür. Büyük çoğunluğu bu icadı şeytan aracı olarak ilan etmişlerdir. Çünkü bu icat onlar için büyük tehdit oluşturmuş ve mesleklerinin ellerinden alınması korkusunu ortaya çıkarmıştır. Fakat bütün bunlara rağmen Camera Obscura yıllarca resme yardımcı bir öğe olarak kullanılmıştır. Camera Obscura artık “fotoğraf” denilen icadın aracı olarak kullanılmaktadır.

İkinci bölümde ise, “Yeniden Üretim Çağında Yapıtın Değişen Anlamı” ana başlığı ile “Yeniden Üretimde Walter Benjamin, Modernizm Sürecinde Fotoğraf ve Sanat; 20. Yüzyıl Sanatında Fotoğrafın Sanat Akımları İçinde Kullanımı; 1960’lı Yıllardan Sonra Sanatta Yapısal Dönüşümler” gibi alt başlıklar altında incelenmektedir. Bu bölümde farklı sanat akımları içerisinde fotoğrafın yeri ve önemi irdelenmektedir.

² Ataley, Faruk; “Fotoğrafi, Yaratıcılık, Dil (I)”, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/f_atalayer/f> 28.12.2008 saat:11.10

Fotoğrafın icadından sonra, gerçekliği algılama, yorumlama ve resim sanatında kullanma biçimleri çeşitlilik göstermektedir. Bunlardan yola çıkarak fotoğrafın, resim sanatında bir dönüm noktası olduğu ve sanat tarihsel gelişim sürecinde fotoğraf resim ilişkisinin kendini şartlara göre yeniden biçimlendirdiği söylenebilir. Fotoğrafın salt kendisinin yapıt olarak sunulması 1950’lerin başında ortaya çıkar. Fotoğraf, bir sanat olarak sanatçının hayal gücünün dışında artık bireysel ifadesini de yansıtmaktadır. Fotoğraf, teknolojinin de yardımı ile sanatın yani çağdaş sanatın merkezinde önemli bir eleman olarak yerini alır.

Üçüncü bölümde de “Çağdaş Batı Sanatında Postmodern Dönem İçinde Yapıtlarında Fotoğraf Kullanımı ile Öne Çıkan Sanatçılar ve Yapıt Çözümlemeleri” ana başlığı ile sanatta yaşanan dönüşümler, belirlenen örneklem grubu üzerinde somut hale getirilerek aktarılmaya çalışılacaktır.

Bu araştırma sonuç bölümünde fotoğrafın resim sanatı ile etkileşimi göz önünde bulundurularak fotoğrafın çağdaş batı sanatındaki yerinin tanımlanması ile bitirilecektir.

I. BÖLÜM

FOTOĞRAF VE SANAT İLİŞKİSİ

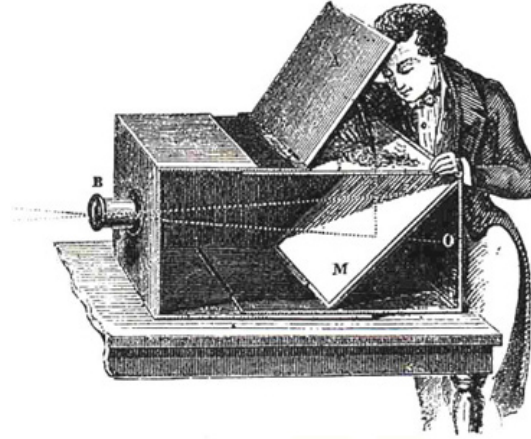
1.1. FOTOĞRAFIN TARİHSEL GELİŞİMİ

Fotoğrafın icat edilmesinin üzerinden yaklaşık olarak 170 yıl geçmiştir. Fotoğrafın sunumunu ve fotoğrafın toplumsal, kültürel etkilerini daha iyi anlayabilmek ve fotoğrafın bugün geldiği noktayı daha net görebilmek için fotoğraf üzerine yapılan çalışmaların tarihsel sürecine kısaca göz atmak gerekir.

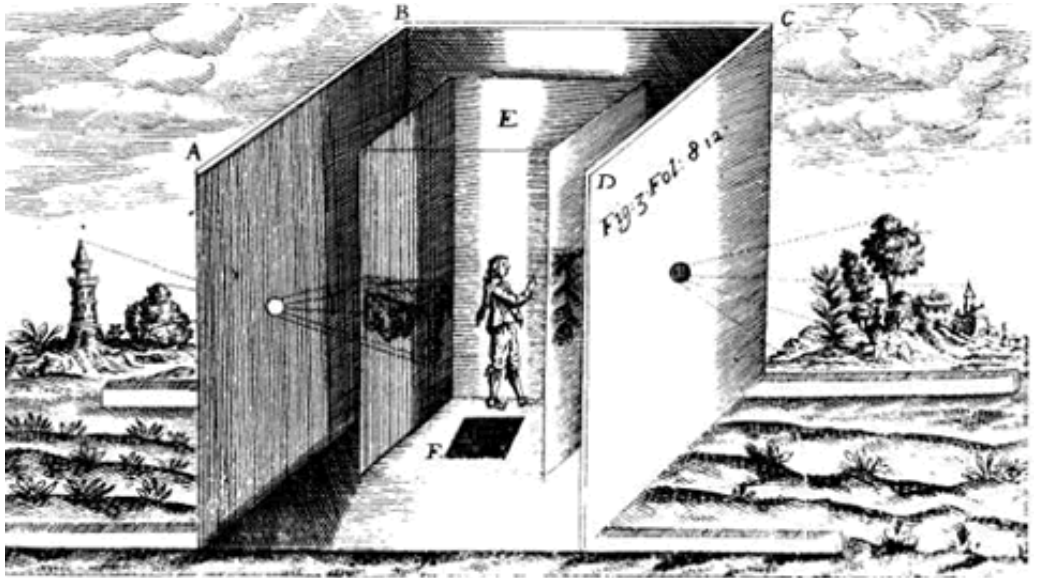
M.Ö.4. Yüzyılda Aristoteles, güneş tutulması sırasında, göze zarar vermeden güneş tutulmasını izlemeye yarayacak bir yöntemden söz eder. Uzun süre gözlemler yaptıktan sonra, metal bir plaka üzerine açılan küçük bir deliğin güneşe tutularak, güneşin iz düşümünün delikten geçerek yere düşeceğinden bahsetmektedir. Fakat bu yöntem Aristo' ya atfedilmemiştir. İşte bu basit optik prensip on üç yüzyıl sonra, ilk kez Camera Obscura olarak gün yüzüne çıkacaktır.

“Camera Obscura, (Latince Karanlık Oda) ucunda bir delik olan siyah bir kutu veya odaydı. Eğer delik yeterince küçükse görüntü karşı duvarda ters olarak görülebilmekteydi. İngiliz Roger Bacon (1214-1292) Arapça'dan yaptığı çevirilerde Camera Obscura'nın 13. yüzyılda keşfedildiğini yazmaktadır. Ancak bu bilgi akademisyenler tarafından pek kabul edilmez. Kabul edilen yaklaşım, Bacon' ın, Camera Obscura'ya benzer bir aleti güneş tutulmalarını gözlemede kullandığı yönündedir”.³ (Resim – 1.1- 1.2)

³ Modiano, Alberto; Fotoğraf Tarihine Giriş, (Çev.:Devrim Koç; Hüseyin Aşuroğlu), Art Studio Yayıncılık, Antalya 2007, s. 12



Resim 1.1. A. Ganot, Camera Obscura, Paris, 1855



Resim 1.2. Athanasius Kirchner Tarafından 1646 Yılında Yapılan Camera Obscura

Camera Obscura'ya ait en eski kayıt Londra'da özel bir arşivde bulunan bir el yazmasıdır. Bu kayıta, batı dünyasının “Alhazen” adıyla tanındığı Arap bilim adamı, Basralı Hasan İbnü'l Heysem; güneş tutulmasına direkt bakmadan izlemek için, bir odanın duvarına küçük bir delik açarak, karşı duvara güneşin görüntüsünü oluşturabileceğini, tutulma sırasında da güneşin hilal şeklini aldığını belirtmiştir. 11. Yüzyıl boyunca Arap bilim adamları ve filozoflar, çadırdan oluşan Camera Obscura ile uğraşmışlardır. 15. Yüzyılda ise Leonardo Da Vinci'nin (1452-1519) notlarında da “karanlık oda”yı tanımladığı ortaya çıkmıştır. Sanatçılar görüntüleri daha doğru bir

şekilde çizebilmek için birkaç yüzyıl taşınabilir olan Camera Obscura'yı kullanmışlardır. Artık Camera Obscura “fotoğraf” denilen buluşun aracı olmakta ve “fotoğrafik makinelerin” öncüsü olarak kabul edilmektedir.

Fotoğrafi sözcüğünü Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesi olan Prof. Güler Ertan şöyle açıklamaktadır: “Morötesi, görülebilir veya kızılötesi ışınımın etkisi ile taşıyıcılar üzerinde oluşan, fazla veya az kalıcı ve görülebilir biçimde görüntülere çevirmek için herhangi bir sistemdir”.⁴

Camera Obscura'nın tarihinin gerçekte nereye kadar gittiği yıllarca tartışma konusu olmuştur. Yapılan araştırmalarda gösteriyor ki birçok bilgi üst üste eklenerek Camera Obscura'ya oluşturmuştur.

Hollandalı hekim, astronom ve matematikçi Reiner Gemma Frisius'un 1544 yılında güneş tutulmasını izledikten sonra yayınladığı “Sınırsız Astronomi ve Geometri” adlı kitabında bunun ilk çizimini yapması, Camera Obscura'nın gelişimi konusunda önemli katkılar sağlamıştır. İtalyan hekim ve matematikçi ve astrolog Giralamo Cardano, 1550 yılında “İncelik” adlı kitabında bugünkü modern fotoğraf makinelerinde bulunan merceğe benzer fakat oldukça ilkel sayılabilecek bir tasarımı olan bir merceği Camera Obscura'ya yerleştirerek daha net görüntüler elde edilmesini sağlamıştır.

Camera Obscura'nın tarihsel gelişim evreleri içerisinde adından bahsetmemiz gereken diğer önemli bir isim de Camera Obscura'yı betimleyen bilim adamı, yazar Giovanni Battista della Porta'dır. “Doğal Sihirler IV” (Magiae Naturalis IV veya Natural Magic) adlı kitabında Camera Obscura'dan ayrıntılı bir şekilde bahseder. Kitabın 1558 tarihli baskısının dördüncü bölümünde düşüncelerini şu sözler ile ifade eder; “Kendi renkleri ve güneşle dışarıda aydınlanmış şeylerin karanlıkta algılanabilme yolu. Bu yol, herhangi bir objenin görüntüsünün kurşun kalemle çizilip, boyanması sanatını, bu konuda pek bir bilgiye sahip olmayan insanlar için de olanaklı hale getirecektir.” Napoli'li bilim adamı ve yazar olan Giovanni Battista della Porta 16. yüzyılın sonlarında Camera Obscura ile ilgili çalışmalarını yoğunlaştırarak dev bir kamera inşa eder. Ve bu gelişmelerin ardından Venedikli bir soylu olan Daniel Barbaro, 1568 yılında “ Perspektif Uygulamaları ” adlı kitabında; çizim yapmak ve perspektifi doğru kullanmak için Camera Obscura'dan yararlanabileceğini yazmıştır. 16. yüzyılda Daniel Barbaro' nun

⁴ Ertan, Güler; Fotoğraf Terimleri Sözlüğü, Afa Yayıncılık, İstanbul 1994, s.69

sanatçılara, doğa görüntüsü betimlemede yardımcı olabilmesi ve resimlerinde derinlik sorunu çözebilmeleri için bu yöntemi önermesi ile birlikte Camera Obscura' nın da kullanımı giderek yaygınlaşmıştır⁵.

Fotoğraf makinesinin icadını, görünümüleri bir yüzey üzerinde kalıcı kılmaya çalışan insanların girişimleri hızlandırmıştır. 1568 yıllarında kullanılmaya başlanan Camera Obscura yönteminin bazı ressamlar tarafından kullanıldığı da bir gerçektir. Ressamlar bu yöntemi kullanarak sanatçılıklarının daha az algılanacağından tedirgin oldukları için bu gerçeği pek az ressam kabul etmektedir. Resimlerinin yapım aşamasında fotoğraftan yararlanan ressamlar arasında; Antonio Canaletto (1697–1768), Jan Vermeer (1632–1675), Joshua Reynolds (1723–1792), Paul Sandby (1725–1809), Carel Fabritius (1622–1654) gibi önemli isimleri sayabiliriz. Hatta İtalyanların en iyi ressamı bile bu yöntemden yararlanmışlardır.

Bilim adamlarının, filozofların ve ressamların uzun süren bu çabalarının ardından 1823 yılında yine başka bir ressam tarafından fotoğraf deneylerine başlanmıştır. Bu önemli isim, Louis Jacques Mande Daguerre'dir.* Işık, Daguerre için yaşamının her zaman büyük tutkusu olmuştur. Daguerre operanın baş dekoratörü olarak, ışığı bilinçli bir biçimde kullanarak sahne efektlerini en üst dereceye taşımıştır. Optik, resim ve kimyanın kesiştiği noktada yer alan bu girişimin gerektirdiği bilgi birikiminden daha sonraki yıllarda Daguerreotype'ı geliştirirken de yararlanacaktır⁶.

“Daguerre ilk dönemlerinde, o çağın birçok ressam ve dekoratörü gibi, karanlık odaya başvurur. Bu aygıtta oluşan çizimler onu büyüler, ama tam anlamıyla tatmin etmez. Daguerre, 1820'lerden itibaren, bu görüntüleri, çizim aşamasından geçmeden, doğrudan sabitlemenin düşünü kurar. 1832'de son 'Diorama**' tablomdan bu yana, ışıktan elde edilebilecek sonuçlar üzerine büyük çalışmamdan başka bir şeyle ilgilenmedim' diye yazar.”⁷

⁵ Modiano, Alberto; Fotoğraf Tarihine Giriş, (Çev.:Devrim Koç; Hüseyin Aşuroğlu) Art Studio Yayıncılık, Antalya 2007, s. 13-14

* Louis Jacques Mandé Daguerre: 1787'de Fransa'da Corneilles-en-Parisis'de doğmuş ve 1851'de Fransa'da Bry-sur-Marne'da ölmüştür. Daguerre tasarımcı, ressam ve aynı zamanda da bir mucitti. Fotoğrafın icadına katkısı bulunan bütün mucitlerin arasında yalnızca Daguerre profesyonel bir sanatçıydı; çeşitli tabloları Paris salon sergilerinde sergilenmiştir. Vargı, N.Elif, “Louis Jacques Mandé Daguerre”, <<http://www.fotografya.gen.tr>> sayı:18, 28.12.2008 saat:13.18

⁶ Bajac, Quentin; Karanlık Odanın Sırları, (Çev.: Ali Berkay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.15

** Diorama, bir sahneye yerleştirilen yarı saydam panoramik bir perdedir. Modiano, Alberto; Fotoğraf Tarihine Giriş, (Çev.: Devrim Koç - Hüseyin Aşuroğlu) Art Studio Yayıncılık, Antalya 2007, s. 25

⁷ Bajac, Quentin; Karanlık Odanın Sırları, (Çev.: Ali Berkay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.15

1826 Yılınca Nicephore Niepce “Heliogravure”^{*} adıyla tanımladığı ilk fotoğrafik görüntüyü kaydetti. Niepce’ nin bu ilk fotoğrafik görüntülerinden en meşhuru “Saint Loup de Varenese” “Pencere Görünüm” dür. (Resim 1.3) Evinin penceresinden görünen kır manzarasını kaydetmek isteyerek, levhayı tüm gün orada bırakmıştır. Bu görüntü ışığa karşı duyarlı bir malzeme olan “Bitümen asfaltı” pozlanarak elde edilmiş, sabitleme işlemleri ise gravür baskı yöntemi ile gerçekleşmiştir. Niepce bu işlemi gerçekleştirirken, Camera Obscura’yı dikkatlice koyarak sekiz saat süreyle pozlandırmıştır. Elde edilen bu ilk görüntü malzeme yapısından dolayı resimsel özellikler taşımaktadır. 16,5 x 20,5 cm boyutlarında olan bu görüntü Londra Gennsheim koleksiyonunda saklanmaktadır.



Resim 1.3. Joseph Nicephore Niepce “Pencereden Görünüm”, Heliogravür, 16,5x20,5cm, 1827, Londra Gennsheim Koleksiyonu

Paris Rasathanesi müdürü François Arago’ya göre, Daguerreotype’lar ile gerçekleştirilen resimler ve manzaralar renkli olmasalar bile inanılmaz bir ayrıntı inceliğine sahiptir ve oldukça başarılıdır. Arago, Fransız İlimler Akademisi’ne sunduğu raporunda Daguerreotype’lerin sanat ve bilim alanında çok faydalı olacağını düşünerek

^{*} “Heliogravure, Joseph Nicephore Niepce adlı Fransız Mucit ve litograf tarafından yapılan ilk kalıcı görüntü, ilk fotoğraf da denebilir. Yapımında “gümüş” hiç rol oynamamıştır”.<Modiano, Alberto; Fotoğraf Tarihine Giriş, (Çev.: Devrim Koç; Hüseyin Aşuroğlu), Art Studio Yayıncılık, Antalya 2007, s. 21

bu buluşun hükümetçe desteklenmesini ister. Mucit, bu makinesine “Daguerreotype”^{*} adını vermiştir.

1839 Yılında Louis Jacques Mande Daguerre, bulunuşuna yardımcı olduğu fotoğrafı tanıtırken; herkesin herhangi bir resim çizme yeteneğine sahip olmadan konağının veya köşkünün resmini kolaylıkla çıkarabileceğinden bahsediyordu. Fakat bu tanıtımda hiçbir şekilde sanattan söz edilmemiştir. Doğanın gerçeğe uygun görüntülerini üretmede son derece başarılı olan bu buluş öncelikle ressamı şaşkına çevirmiştir. Ve ilk tepkiler gelmeye başlamıştır.

Bir resmin bir sanatçının varlığına gerek duyulmadan üretilebileceği düşüncesi o zamanlarda insanları hayretler içinde bırakmıştır. 1839 Yılında fotoğraf makinesinin icadı devrim niteliği taşımaktadır. Minyatür portreler yaparak geçimini sağlayan pek çok sanatçı bu icat karşısında gerçek ile yüzleşerek işlerinin ellerinden alınacağı korkusuna kapılırlar. Bu icadı destekleyenler ve karşı çıkanlar olarak ressamlar kendi aralarında ikiye bölünmeye başlar. Büyük çoğunluğu bu icadı, şeytanın bir aracı olarak niteleyerek sihir olduğuna inanır ve şiddetle karşı çıkarlar. Fakat aralarında kimileri de bu icadı Daguerre’den daha önce bulduklarını iddia ederler.

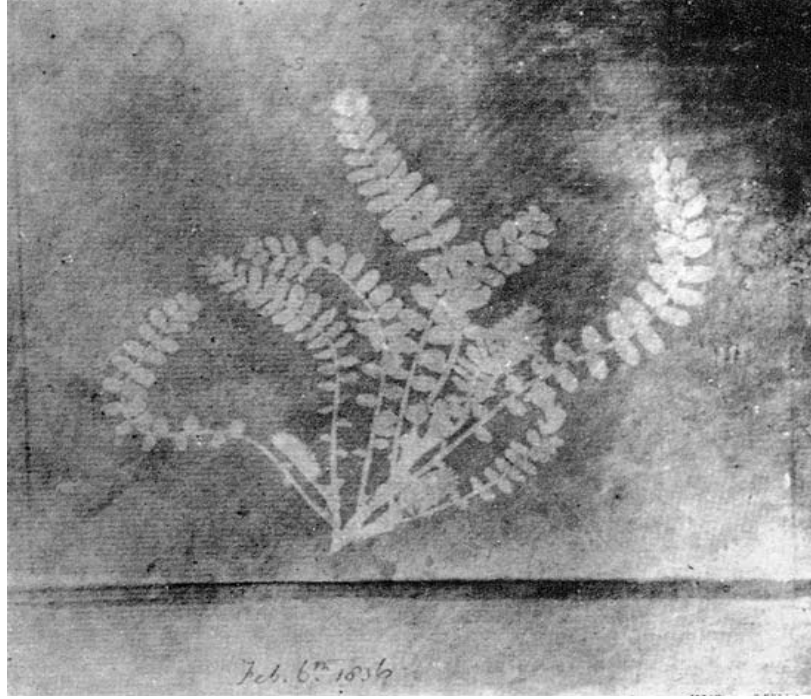
Bu itirazlar içinde en kayda değer olanı İngiltere’ den William Henry Fox Talbot’tan gelir. 1800-1877 yılları arasında yaşayan İngiliz William Henry Fox Talbot, profesyonel fotoğraf stüdyolarının oluşumunun temeli sayılan, bir negatiften arzu edilen sayıda pozitif baskı elde edilmesini sağlayan calotype adlı baskı yöntemini bulmuştur. Çok yönlü bir bilim adamı olan Talbot, fotoğrafçılığa yön vererek fotoğrafın daha geniş kitlelere yayılmasını sağlamıştır. “Talbot’un iki büyük başarısı vardır: Birincisi kağıt üzerinde negatif görüntü elde etmektir. İkincisi ise negatif görüntüyü kullanarak sayısız pozitif elde etmektir. Talbot’ un geliştirdiği bu teknikle birlikte fotoğraf artık bir çoğaltım aracı olmuştur”⁸.

Talbot, 1834 yılından beri ışık üzerine araştırmalar yapmaktadır. 1834 Yılında botaniğe tutkun bir bilim adamı olarak, bitkilerin klişelerini çıkarmıştır. Üzerine ışık verilerek

^{*} Daguerreotype: İlk fotoğrafik baskı yöntemidir. Yüzeyi gümüşlü levha ile kaplanmış bakır bir plakadan oluşan fotoğraf. (Güler Ertan- Bülent Erutku; Fotoğraf Terimleri Sözlüğü, Say Yayınları, İstanbul 2004, s. 48)

⁸ Kılıç, Levend; Fotoğrafa Başlarken, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 2002, s.23

yapılan bu çalışmada, kağıdın üzerine konan bu bitkiler orada negatif siluetlerini bırakmaktadır. (Resim 1.4 – 1.5)



Resim 1.4. William Henry Fox Talbot, Calotype, 1839



Resim 1.5. William Henry Fox Talbot, Calotype, 1839

Talbot, sürekli olarak denemelerine devam eder ve elde ettiği sonuç; siyah zemin üstünde beyaz silüet şeklinde nesnedir. Talbot, bu negatif silüet görüntülere “fotojenik çizimler ve gölge çizim” adını verir. Daha sonra ki çalışmalarında negatif görüntüdeki aydınlık ve karanlığın yeniden fotojenik çizimini yaparak negatiften birçok pozitif görüntü elde eder. Talbot, Şubat 1841’de yeni yöntemi olan Calotype’ın* patentini alır. Talbot daha sonraki yıllarda bu yöntemine yeni eklemeler de yapar. Talbot’un uyguladığı Calotype yönteminde ilk resimsel etkilerde görülmeye başlar. (Resim–1.6) 1843 Yılında, Talbot kitlesel üretimi için küçük bir imalathane açar. Aynı zamanda bir kimyager, arkeolog ve dilbilimci olan Talbot, 1844–1846 yılları arasında yayımlanan ve ilk fotoğraflı kitap olarak bilinen “Doğanın Kalem”i adlı kitabın da yazarıdır.



Resim 1.6. William Henry Fox Talbot, Calotype, 1839

* Calotype, gümüş tuzlarına batırılmış bir kağıt kullanarak elde edilen negatif görüntülerden, yine aynı teknikle hazırlanmış kağıtlara istenilen sayıda basılan pozitif fotoğraflar.

İngiltere dışında Fransa ve diğer ülkelerde Daguerreotype'lar hiçbir kısıtlamaya uğramadan hızla yayılmaya başlar. Artık herkes penceresinden görünen görüntüyü sabitleyebilmenin bu inanılmaz gerçeği ile birlikte Daguerreotype sahibi olmak ister. Bir süre sonra 1840'ta ABD'nin doğu sahilinde ilk ticari atölyeler açılmaya başlar. Wolcott ve Johnson 1840 yılında, New York'ta kendi buldukları bir sistem sayesinde on saniyede portre çekmeyi başarırlar. Büyük Avrupa başkentleri olan Londra ve Paris'te de benzer sistemler geliştirilerek portre çekimleri başlar. Sanayici olan Richard Beard Daguerre'den Daguerreotype'ın İngiltere' de ticari olarak işletilmesi için lisans alır ve Wolcott ve Johnson sistemini kullanmaya başlar. Londra' da, ilk portre stüdyosunu açar. Ve daha sonra bu gelişmelerin ardından çok sayıda yeni atölye açılmaya devam eder. Bu durumda fotoğraf büyük bir hızla yaygınlaşması ile birlikte dönemin portre ressamlarının da yerini alması kaçınılmaz olur. Bundan dolayı ressamlar fotoğrafı meslek edinmeye başlar ve böylece dönemin ilk fotoğrafçıları da yine ressamlar olur.

Giderek hızla artan dagerotip kullanımı ile ilgili düşüncelerini Quentin Bajac şöyle açıklamaktadır:

“ABD’de olduğu gibi, deri veya kalıplanmış plastik mahfazalarda korunan, Fransa ve Almanya’da olduğu gibi dikey durabilmesi için cam altında çerçevelenen, hatta bir mücevheri süslemek için kullanılan değerli taşlar gibi kakma çerçeveler içine oturtulan dagerotip, burjuva sınıflar nezdinde minyatür biçimli portre resimlerle hızla rekabete girer.”⁹

Daguerreotype'lar artık taşınabilme kolaylığı sayesinde sokaklara taşınmış ve gezici fotoğrafçılığın gelişmesini sağlamıştır. Büyük oranda kullanım alanı portre olmasına rağmen, mimari görünüm ve peyzaj da amatör fotoğrafçılar tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Fotoğrafın kullanım alanları her geçen gün hızla artmaktadır. Fotoğrafi, bilim adamları ve mimarlar da yapılan işleri belgelemek amacıyla kullanmaya başlar. Daguerreotype, en güçlü gelişimini Amerika Birleşik Devletleri'nde gösterir. Hareketliliğin büyük olduğu, sanatsal gelenekten yoksun, yeni doğan bir ülkede, bu genç, taşınabilir ve bilimsel olan yöntem özellikle portre alanında yeniliği ve netliğiyle öne çıkar. Bu yöntem aynı zamanda çok sayıda doğal yeteneğin ortaya çıkmasına ve

⁹ Bajac, Quentin; Karanlık Oda'nın Sırları, (Çev.: Ali Berkay), Yapı Kredi Yayınları İstanbul, 2005 s.33

lüks atölyelerin çoğalmasına yol açar. New York'ta üç milyondan fazla portre üreten yüzden fazla Degoratif (Daguerreotype) atölyesi vardır.¹⁰

Talbot'un geliştirdiği yöntemin hemen ardından daha geliştirilmiş olan başka bir yöntem de İngiliz Heykeltıraş Frederick Scott Archer'dan (1813–1857) gelir. Archer, yönteminde daha iyi duyarkatlı malzemelerden söz eder. Albüminle yapılan duyarkat yerine, alkol ve eter karışımı içinde pamuk-barut çözeltisi olan “kollodyum” maddesini keşfeder. Bu teknik ile beraber, banyo işlemi hızlı bir şekilde yapılmaktadır. Archer'ın buluşu olan bu teknik, Daguerreotype ve Calotype'ın yerini alarak 1880'e kadar çok yaygın olarak kullanılmıştır. Bu yeni teknik, sadece yeni bir teknik olmanın ötesinde Fotoğrafçılığa yeni bir anlayış getirmiştir. Talbot'un 1840'ların ilk yarısında İngiltere'de büyük yankı uyandıran icadı, giderek 1947'den itibaren kıta Avrupası'na yerleşmeye başlar.

1.2. Fotoğrafın Tarihsel Gelişim Sürecinde Fotoğraf Ve Resim İlişkisine Genel Bakış

Fotoğraf, icat edildiği ilk günden itibaren görsel sanatlardaki rolü ile tamamen bir tartışma konusu olmuştur. Başlangıçtan beri fotoğrafçının makinesi ressamın fırçasına meydan okuma olarak görünmüştür. Fotoğrafın giderek gösterdiği gelişmeler (tonlama, ayrıntı ve verimli perspektif), bazı resim çeşitlerine yani dönemin portre minyatürlerine son vermeye başlamıştır.

Susan Sontag, fotoğraf ve resim ile ilgili olarak yapılan karşılaştırmalar ve yorumlar hakkında kendi görüşlerini şu sözler ile ifade etmektedir:

“Fotoğrafın (resim karşısında akraba katili, halkın gözünde de yağmacı muamelesi görerek) geniş saldırılara maruz kaldığı çağ kısa sürmüştü. Resim sanatı elbette, bir Fransız ressamın aceleci bir öngörüyle iddia ettiği gibi, 1839'da sona ermedi; isim ve sıfat kondurmada kılı kırk yararak davranırlarsa fotoğrafı ‘adi kopyalama işlemi’nden ibaret saymaktan kısa sürede vazgeçtiler. 1854'teyse büyük bir ressam, Delacroix, böylesine hayranlık uyandıran bir icadın bu kadar geç kalmasına nasıl hayıflandığını samimiyetle dile getirmiştir. Bugün gerçekliğin fotoğraf vasıtasıyla yeniden kullanıma sokulmasından daha kabul edilebilir, fotoğrafın günlük faaliyet ve yüksek sanat dalı olarak benimsenmesinden daha doğal hiçbir şey yoktur”.¹¹

¹⁰ Bajac, Quentin; Karanlık Odanın Sırları, (Çev.: Ali Berkay), Yapı Kredi Yayınları İstanbul 2005 s. 38–39

¹¹ Sontag, Susan; Fotoğraf Üzerine, (Çev: Osman Akınhay), Agora Kitaplığı Yayını, İstanbul 2008, s.137-138

Böylece fotoğraf, gelişim sürecine resim sanatını taklit ederek başlarken, resim sanatıyla uğraşanlar da fotoğraftan çok şey öğrenmişlerdir. Zamanla fotoğrafın olanakları resme çok şey katmaya başlar. Bu bağlamda resimlerinde fotoğrafı eskiz olarak kullanan ressamların başında Delacroix gelmektedir. Yüzyılın son çeyreğinde Delacroix gibi Ingres, Monet, Corot, Millet, Turner, Courbet gibi ünlü ressamların ve tüm oryantalist* ressamların fotoğraftan resim yaptıkları bilinmektedir. Bu sanatçılar içinde Fransız ressam Jean Auguste Dominique Ingres, fotoğrafı en çok kullanan resamlardan birisidir. Ingres’in 1814’te yapmış olduğu “Büyük Odalık” (Resim-1.7) ve 1862 yılında yaptığı “Türk Hamamı” (Resim-1.8) adlı tablolarını yaparken modellerini görmeden, fotoğraftan çalıştığı bilinmektedir. Ayrıca bu iki tabloda bir Batılı için Doğu’nun gizemli güzelliğini, zenginliğini, harem hayatının şehvetini yansıtan tablolardır. Doğu kültürüne duyulan hayranlık, izlenim ressamları fotoğraf aracılığı ile Doğu’yu resmetmeye iter. Le Figaro Magazine tarafından yayınlanan bir değerlendirmede Ingres’in, “kendisini harem hayaline bıraktığı” belirtilmiştir. Ayrıca Ingres, resimlerini fotoğraflarla belgeleme gereği duymuş ilk sanatçıdır. Fotoğraftan çalışmasına bağlı olarak zamanla Ingres’in üslubunda değişiklikler olmuştur. “İmparator Maxmiller’in Kurşuna Dizilişi” adlı tabloyu yapan Monet’in de bir fotoğraftan yararlandığı ortaya çıkmıştır. Fakat Monet resimlerinde özgün bir düzenleme yapmıştır. Fotoğrafları kullanarak yaşamadığı bir olayı gerçekmiş gibi inandırıcı olarak betimlemeyi başarmıştır. Monet ve Delacroix fotoğraftan yararlanarak, özgün bir yoruma varabilmişlerdir.¹²

* Oryantalizm, Doğu’ya ilişkin ideolojik önyargılar ve perspektiflerin hakim olduğu, düzenlenmiş (veya Doğululaştırılmış-Orientalized) yazı, vizyon ve araştırma tarzıdır. O, tüm düşünce ve araştırma alanı tarafından ifade edilen Doğu imajıdır. <<http://tr.wikipedia.org/wiki/Oryantalist>>, 28.12.2008 saat:20.30

¹² Benmayor, Gila: “Türk Hamamını Dünyaya Tanıtan Ressam”, <<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr>>, 29.12.2008 saat:10.30



Resim 1.7. Jean Auguste Dominique Ingres, “Büyük Odalık”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91 x 162 cm, 1814, Louvre Müzesi, Paris



Resim 1.8. Jean Auguste Dominique Ingres, “Türk Hamamı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, Çap 108 cm.1862, Louvre Müzesi, Paris

Fotoğraftan yararlanarak çalışan diğer bir ressam da Gustave Courbet’tir. Bu gerçekçi ressam 1855 yılında yaptığı büyük boyutlu “İşlik” adlı tablosunun en önemli figüründe

canlı model tutma masrafından kurtularak Jullen Vallou De Villeneuve'in çıplak kadın fotoğrafı çalışmasını kullanmıştır. Örneğin bu çalışmada ressam fotoğraftaki anlatımı kullanmış ana modelin duruşunu, davranışını ve bakış açısını da kendine göre değiştirmiştir. (Resim 1.9 - 1.10)



Resimn 1.9. Jullen Vallou De Villeneuve, “Çıplak” Kağıt üzerine negatif, 12.3 x 16.1 cm Metropolitan Müzesi New York, 1853



Resim 1.10. Gustave Courbet, “İşlik”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75 x 95 cm, 1855, Özel Koleksiyon, Londra

1844 yılında Louis- Desire Blanquart Evrard, Talbot'un Calotype yöntemini daha çok geliştirmek için girişimlere başlar. Birkaç yıl içinde bu yöntemde bazı belirgin gelişmeler elde eder. Ve artık bu yöntemi, güzel sanatlar ile arasındaki benzerliklerden

dolayı kağıdı takdir ederek kullananlar arasında çok sayıda meslekten ressam ve gravürücü yer alır. Bu isimler içinde; Charles Negre, Henri Le Secq, Charles Marville, Gustave Le Gray aldıkları sanat eğitiminin ardından 1847 yılında fotoğrafa yönelirler.

Kağıt üzerine uygulanan fotoğrafçılığın en önemli isimlerinden biri Charles Negre* olmuştur. Ressam, romantik resimden esinlenerek halk yaşamından sahneleri ve mimariyi kullanarak; özellikle de gotik mimari görünümüleriyle oldukça beğeni toplamaktadır. Negre, o dönemin aranan fotoğrafçılarından biri haline gelmiştir. Giderek ressamlar tarafından da kabul görmeye başlayan fotoğraf, çok kısa sürede hızla yaygınlaşmaya başlar. Artık fotoğraflar alınıp-satılır metalar haline gelerek toplumsal yaşamda yerini alır.

Resim ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi Algan* şu sözler ile ifade eder:

“Fotoğrafın iki boyutu vardır. Bunlardan ilki, bir belgeleme veya kaydetme aracı olmasıdır. Fotoğrafın ortaya çıktığı yıllara dek belgeleme veya betimleme aracı resimdi. 1839 yılında fotoğrafın bulunuşu ilan edildiğinde resim sanatının artık öldüğü veya öleceği düşünülmüştü. [...] Fotoğrafın ikinci boyutu ise, onun sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılma biçimidir. Aynı bir ressamın tuval ve boyasını kullanarak kendisini ifade etmesi gibi, fotoğrafçı da makinesini kullanarak kendini ifade etmeye başlamıştır”.¹³

Fotoğraf, zamanla kullanım kolaylığı ve hızından dolayı önemli sanatsal etkinliklerin duyurulması ve tanıtımı gibi büyük organizasyonlarda yerini almaya başlar. 1850’lerin başından itibaren giderek atölyeler artar ve bir rekabet ortamı oluşmaya başlar. Amerika Birleşik Devletleri’nde tam anlamıyla bir fotoğraf patlaması yaşanır ve fotoğrafçılık artık zanaat aşamasından yarı sanayileşmiş bir sisteme geçer. Bu dönem içerisinde portre atölyelerinin sayısında gözlenen artış 1860’ların ortalarına kadar devam eder.

1854 yılında Brest’li fotoğrafçı Disderi’nin buluşu olan “Kartvizit” (Cartomania), formatı yaygınlaştıkça artık sokaktaki insan portreleri yerini ünlü yüzlerin portrelerine bırakır. Atölyelerin artmasında ve bu rekabet ortamının oluşmasındaki önemli etkilerin başında ünlü portreleri gelir. Çünkü ünlüler çekilen portreleri için para talep etmeye başlamışlardır. Portre fotoğrafçılığında Nadar, en önemli isimlerden biridir. Nadar çok sayıda ünlü fotoğrafı çekmiştir. Bunlar arasında; Baudelaire, Courbet, Delacroix, Corot,

* Charles Negre, (1820–1880) Fransız ressam-fotoğrafçıdır. Kral III. Napolyon tarafından görevlendirilerek ilk fotojurnalizm örneklerini vermiştir.

* Ertuğrul Algan, Doç. Dr. Anadolu Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Yüksekokulu Öğretim Üyesi

¹³ Algan, Ertuğrul, “Fotoğrafın İlk Yüz Yılı, Belgesel Fotoğrafçılık ve Sayısal Gelecek”, Anadolu Sanat-Sanat ve Kültür Dergisi, sayı:18, 2007, s.87- 88

Manet, Monet ve Daumier gibi ünlü ressamalarda yer alır. Ayrıca bu isimlerin her biri geleceğin önemli Empresyonist sanatçıları olacaktır.

Karikatürist olan Nadar yapay ışığı kullanarak, fotoğraflarında yakaladığı netlik ve ifadelerle portre fotoğrafçılığında farklı bir yer edinmiştir. Nadar, fotoğrafçılığa atıldığı ilk yıllarda yaptığı denemelerle de büyük ilgi toplamıştır. Kardeşi Adrien ile birlikte çektiği “Pantomimci Debureau’ nun yüz ifadeleri dizisi” 1855 Evrensel Sergisi’nde altın madalya kazandırmıştır. (Resim – 1.11)



Resim 1.11. Félix Nadar, “Pantomimci Debureau’nun Yüz İfadeleri Dizisi”, Fotoğraf, 1854-1855

Julia Margaret Cameron, Nadar’ın sanatçı duyarlılığı ile ortaya koyduğu netsiz, yumuşak tonlu fotoğraflarını mitolojik sahnelerle kurgulamıştır. Julia Margaret Cameron, 1815–1879 yılları arasında yaşamış İngiliz bir fotoğrafçıdır. Cameron, Tennyson’nın isteği ile “Kralın İdilleri” adlı kitabına fotoğraflarıyla katkıda bulunmuştur. “Kral Arthur’ un Ölümü” adlı fotoğrafı dönemin en iyi fotoğraflarındandır. Cameron’un “Aşk Tanrısı Dinleniyor” adlı fotoğrafı da önemli fotoğrafları arasındadır. (Resim–1.12) Cameron bu fotoğrafta ruhani bir aşk ilahı gibi giydirilmiş genç bir kız çocuğunu fotoğraflamıştır. Cameron, fotoğraflarını gizemli bir çekicilik içinde romantik bir havaya gömülüymüş gibi ortaya koyar. Ancak Cameron, fotoğraflarında teknik kusurları pek önemsememiş daha çok ruhsal derinlikle

ilgilenmiştir ve bu yüzden de fotoğrafları dönemin en iyi çalışmaları sayılmaktadır. Böylece bu fotoğraflardaki şiirsel anlatım, resim sanatının da bir yansıması niteliğindedir.¹⁴



Resim 1.12. Margaret Cameron, “Aşk Tanrısı Dinleniyor”, Fotoğraf, 1872

Fotoğrafın ilk icat edildiği yıllarda fotoğrafa karşı çıkanlar arasında olan Ingres, bir gün öğrencilerine; “Baylar, fotoğrafa bakın, hanginiz böylesine bir benzerliğe ulaşabileceğini, böylesine güvenli bir çizgiyi yakalayabileceğini, böylesine ince bir biçimlendirme yeteneğine sahip olduğunu söyleyebilir”.¹⁵

Resim ve fotoğraf ilk günden itibaren birbirini etkilemeye başlamışlardır. Fotoğraf, görsel argümanlarını resimden alırken; resim de fotoğrafı, gerçeklikle ilişkisi, görselliğe getirdiği yeni kadraj anlayışı ve resmi çabuk ve doğru çizme olanaklarına yardımcı olduğu için kullanıyordu. Vincent Van Gogh, “Ah, fotoğraf ve resmin yardımıyla ne güzel doğa görüntüleri yapılabilirdi” diyerek bu etkileşimin belki de en iyi ifadesini ortaya koymuştur.¹⁶

¹⁴ Bajac, Quentin; Karanlık Odanın Sırları, (Çev. Ali Berktay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005

¹⁵ Tüfekçi, Tunç, <http://www.msgsu.edu.tr/data/doc/temel_egitim_etkinlikler/6.rtf>, 30.12.2008, saat: 14.32

¹⁶ Tüfekçi, Tunç, <http://www.msgsu.edu.tr/data/doc/temel_egitim_etkinlikler/6.rtf>, 30.12.2008, saat: 16.32

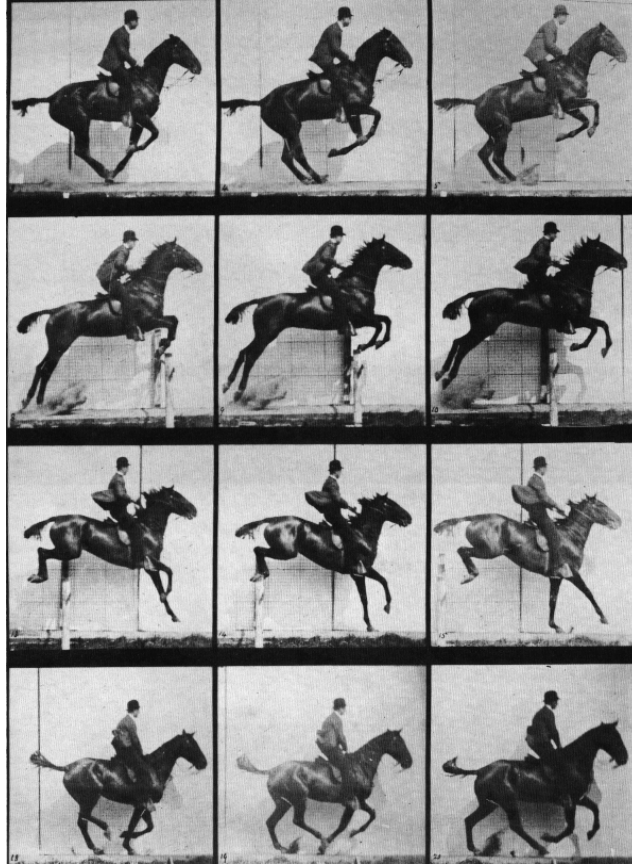
Gerçekliği olduğu gibi betimleme anlayışında olan resim sanatı, fotoğraf ile yollarının kesişmesiyle ve fotoğrafın büyük bir hızla ilerlemesi üzerine bundan etkilenecek kendi içerisinde önemli bir sorgulama sürecine girmiştir. Bu bağlamda resim sanatı yaşamış olduğu bu sarsıntıyı olumlu yönde kullanabilmiştir. Resim artık doğadan bire bir kesitler sunma görevini fotoğrafa bırakarak, kendi plastik sorunlarını çözme eğilimine girer. Bu durum resmin katı kurallardan kurtulmasına yardımcı olarak, sanat ile gerçek arasındaki ilişkide köklü bir değişimin temelini atmıştır. Bu bağlamda fotoğraf konusunun açılımları incelendiğinde; sanatla ilişkisi, kavramsal olarak ve teknik çoğaltım olanakları açısından, modernist ya da postmodernist anlamda zengin bir alan sunmaktadır. 19. yüzyılın sonunda fotoğraf-sanat ilişkisinin durumunu Başar kısaca şöyle ifade eder:

“Sanatçılar anlatım ve kendini dışa vurma aracı olarak fotoğrafı benimsemişlerdi. Fotoğrafçılar ise her geçen gün yeni bir ilerleme, aşama yaparak fotoğrafın olanaklarını genişletiyorlardı. Bunu yaparken de hem teknik bir başarı elde etme hem de sanatçıların gereksinimlerine yanıt verme kaygısını taşıyorlardı. Başka bir deyişle fotoğrafçılar da sanatın içinde yer alıyorlardı”.¹⁷

Kültürel yapıda büyük değişiklikler oluşturan fotoğraf, estetik ve sanat alanında büyük etkilenelemlere yol açmış ve uzun bir tartışma süreci başlatmıştır. Özellikle görsel anlamı nedeniyle fotoğraf; resim sanatının, 1800’lü yılların ortalarında büyük bir sarsıntı geçirmesine neden olmuştur. Aslında yaşanan bu sarsıntı ile 1870’li yıllarda fotoğraf makinelerinin yapılarında, duyarkatlarda ve optik teknolojisinde önemli gelişmeler olur. 1872 yılından itibaren Amerikalı Eadward Muybridge, canlıların hareketlerini izleyebilmek için seri fotoğraflar çekmeye başlar. 1878 yılında ise atın koşarken farklı evrelerini yakalayarak oluşturduğu karelerde gözün başaramadığı bir olguyu meydana getirmiştir. (Resim – 1.13) Bu fotoğraflardan etkilenen birçok ressam arasında kendisi de bir fotoğrafçı olan Degas, Muybridge’tın bu fotoğraflarından eskizler çizmiştir. Yine bu dönem içinde Avrupa’da Fransız Etienne Marey’de hareketi yakalamayı amaçlayan çalışmalar yapmıştır. Marey ise yakaladığı görüntüleri tek kare içinde başlayıp biten görüntüler olarak göstermiştir. Marey’in fotoğrafları hareketi soyut bir şekilde tek kare içinde ele alması ile ressamları etkilemiştir. Daha sonraki yıllarda ressamlar bu görüntülerden etkilenelemlerle sanatta, soyut ve farklı arayışlar içine girerek sanata yeniden yön vereceklerdir.¹⁸

¹⁷ Başar, M.Reşat, “Fotoğraf, Resim ve Modernizm”, Edebiyat Eleştirisi, Sayı:9, Güz 1995, s.99–100

¹⁸ Başar, M.Reşat, “Fotoğraf, Resim ve Modernizm”, Edebiyat Eleştirisi, Sayı:9, Güz 1995, s.97



Resim 1.13. Eadward Muybridge, “Dört nala ve tırıs giden atlar”, Dizisel Fotoğraf, 1878

1880’li yıllar ise fotoğraf için bir dönüm noktası olmuştur. George Eastman, Amerika Birleşik Devletleri’nde bugün kullanılan filmlere benzer filmleri üretmeyi başarmıştır. Eastman’ın kurduğu firma daha sonraki yıllarda ‘Kodak’ olarak tanınacaktır.

Fotoğraf, kuşkusuz resim sanatı alanında yeni ufuklar açılmasına yardımcı olmuştur. Bir bakıma resim tarihindeki sürekli yeniliklerin hareket noktası sayılır. Fotoğraf, empresyonist sanatçıların nesnelere bakış biçiminde önemli değişikliklere neden olmuştur. Empresyonizme göre, açık havada bulunan eşyaların renk görünüşleri günün her saatinde değişir. Ağaçların yeşil rengi öğleden sonra daha parlak, daha canlı görüldüğü halde, akşama doğru koyu renkte ve donuk görünür. Empresyonist ressamlar da atölyelerinden dışarı çıkarak aradıkları bu canlı ve temiz renkleri, gün ışığının parlaklığında bulmuşlardır.

1.3. Fotoğrafta Pictorializm (Resimselcilik)

20. yüzyılın ilk yarısında ABD’de Pictorializm (resimsellik) ortaya çıkar. Pictorializm estetiğin içerikten, fotoğraf içindeki uyum ve dengenin de gerçeklikten daha önemli olduğu, 1880’lerden 1930’lara kadar etkili olmuştur. Pictorializm, fotoğrafta resimsel ifadeyi ön plana çıkarmış bir akımdır. Fotoğraflarda yumuşak tonlamalar ve ışık oyunları ile elde edilen dramatik ve şiirsel çalışmalar bu anlayışın önemli bir özelliği olmuştur. Pictorialistler, yıllarca fotoğrafın kendi kuralları olduğunu ve güzel sanatların bir dalı olduğunu savunmuşlardır. Pictorializm, natüralizm ve empresyonizm gibi çeşitli kavram ve disiplinleri içeren kapsamlı bir akım olarak kendini ispat etmiştir.

“Resimdeki akımın enerjisi, yüz yıl sona erdiğinde henüz tükenmemişti. Bu akımı ileriye taşıyacak ve bu süreçte onun karakterinin değiştirecek olan kişi, Amerikalı Alfred Stieglitz’di. Fotoğrafik denemenin ve yeniliğin liderliği, Stieglitz’in eliyle ABD’ye geçti. Stieglitz, büyük bir yaratıcı fotoğrafçı olmasının yanı sıra, bir deha örgütleyicisiydi 1902’de fotoğrafın o zamana dek çıkardığı en militanca elitist kurumu olan Foto - Sezession Gurubu’nu kurdu [...] Bu dönemde Stieglitz’in sarıldığı ilkelerin birçoğu Sembolist ilkelerdi; Camera Work de sürekli görsel sanatlarla müzik arasındaki benzerliği vurgulamaktaydı. Fotoğraflar, bir ruh halini ya da durumu çağrıştıran yarı soyut imgeler haline gelmişti.”¹⁹

Foto-Sezession Grubu, Pictorialist akımın sanatçılarından etkilenecek fotoğrafın gerçekliğine müdahale edip, gerçekliğin yeniden kurgulanması yönünde çalışmalar ortaya koymuşlardır. Resimselsi fotoğrafçılar, yaptıkları çalışmalarla doğanın fotoğraf yoluyla yeniden farklı biçimlerde yorumlanabileceğini ve farklı okunabileceğini vurgulamışlardır.

Alfred Stieglitz, ABD’de bu akım içinde en önemli isimlerden biridir. 1864–1946 yılları arasında yaşayan Amerikalı Alfred Stieglitz, fotoğraf sanatına belki de bu alanda çalışan diğer sanatçılardan çok daha fazlasını vermiştir. Stieglitz’in arkadaşları ile beraber kurduğu “Photo-Sezession” grubu yüzyılın başında fotoğrafı bir sanat dalı olarak kabul ettirebilmek için büyük çaba sarf etmiştir. Resimselci akımın en önemli topluluğu olan Foto - Sezession Gurubu, 1917 yılına kadar düzenli olarak yayımladıkları ve bu akımın en önemli eserlerinin portfolyolar halinde yayımlandığı “Camera Work” adlı fotoğraf dergisinde bir araya getirmişlerdir. Bu grup içinde; Edward Steichen, Gertrude Kasebier, Clarence Hudson White ve Alvin Langdon Coburn gibi sanatçılar yer alır.

¹⁹ Smith, E.Lucie, 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar, (Çev.Ebru Kılıç; Begüm Kovulmaz; Osman Akınhay) Akbank Kültür Sanat Dizisi, İstanbul, 2004, s.73

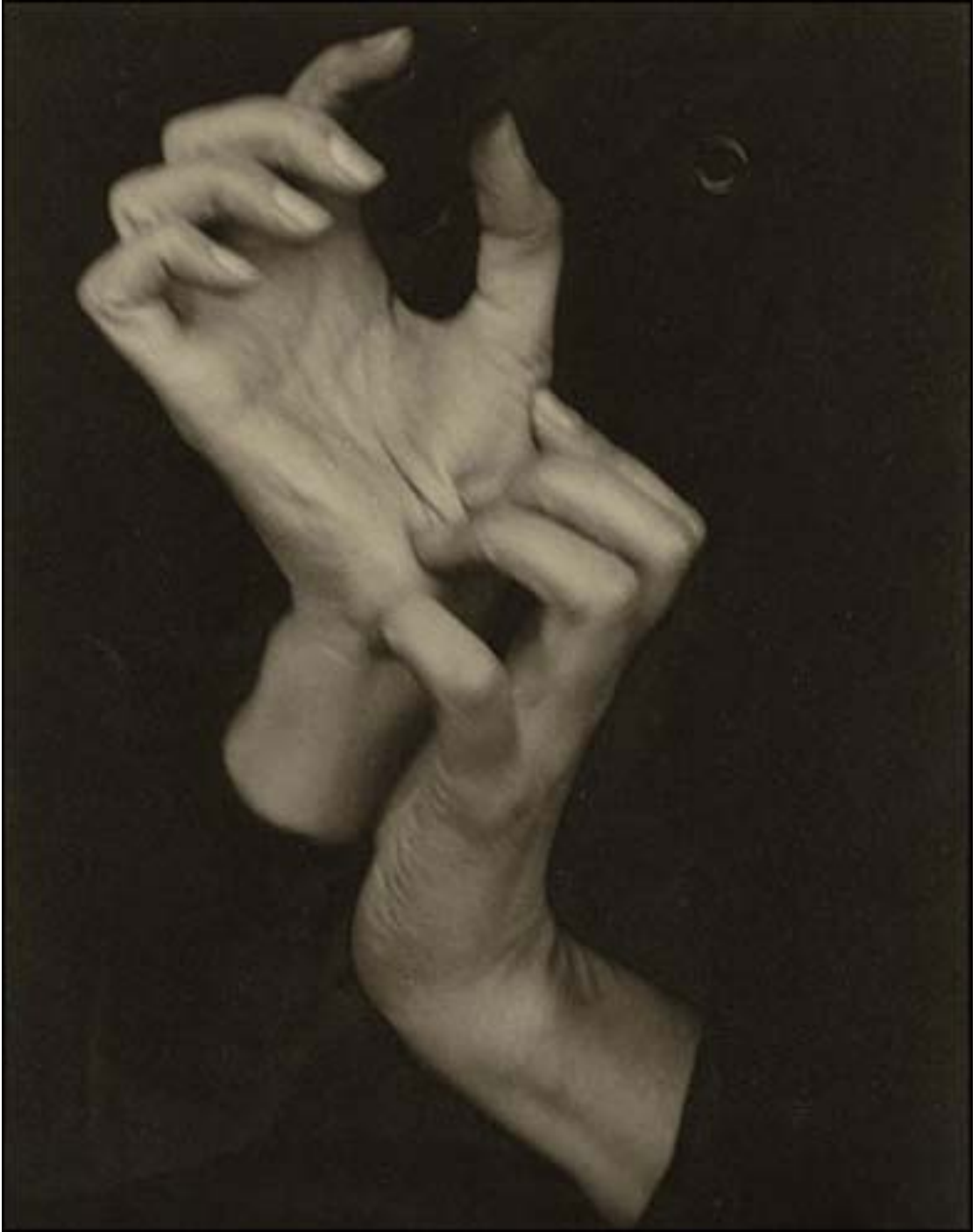
Stieglitz'in 1903 yılında çıkarmaya başladığı, "Camera Work" adlı fotoğraf dergisi, yayımladığı edebiyat ve fotoğrafçılık konusundaki yazılar ile giderek dünya çapında ünlenir. Bu dergi sayesinde Stieglitz, Amerikan Pictorialist fotoğraf akımını dünyaya duyurmayı başarır. Aynı zamanda New York'ta Beşinci Cadde, 291 numarada "291" adlı bir galeriyi yönetir. Stieglitz, bu galeride Matisse, Picasso, Cezanne, Braque ve Brancusi gibi çağdaş sanatçıların yapıtlarını sergileyerek Amerika'ya tanıtmıştır. Grup 1910 yılında Photo-Sezession üyelerinin ve başka fotoğrafçıların eserlerinden oluşan, 500'den fazla fotoğrafın yer aldığı uluslararası bir gösteri düzenledi. Gösteri büyük ses getirdi ve bu sayede fotoğrafın sanat olarak görülmesinde önemli bir adım atılmış olur.²⁰

Stieglitz, neredeyse bütün hayatını fotoğrafın bir sanat dalı olarak kabul edilmesi için çalışarak geçirmiştir. Önceleri temelini izlenimci resamlardan alan resimsel fotoğraflar yani pictorialist fotoğraflar yaparken daha sonraları gerçekçi fotoğraflar yapmaya başlamıştır. Son dönem fotoğraflarında ise "eşdeğerler" (equivalents) olarak adlandırıldığı bir dizi portre, manzara ve bulut fotoğraflarını üretmiştir. (Resim 1.14-1.15) Bu fotoğraflar arasında bulut fotoğrafları Pictorialist akımın en iyi örneklerini oluşturmaktadır. Alfred Stieglitz, ABD'de fotoğrafın öncüleri içinde en etkili isimlerinden biridir.



Resim 1.14. Alfred Stieglitz "Equivalents" Serisinden, 1930

²⁰ "Foto-Sezession Grubu", <<http://tr.wikipedia.org/wiki/Photo-Secession>> 6 Ocak 2009, saat:12.46



Resim 1.15. Alfred Stieglitz, “Equivalents” Serisinden, 1930

II. BÖLÜM

YENİDEN ÜRETİM ÇAĞINDA YAPITIN DEĞİŞEN ANLAMI

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hızla gelişen teknoloji, geniş halk kitlelerini endüstri merkezlerine toplayarak yeni toplum biçiminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Toplumsal değişimler, sosyal, kültürel gelişmeler ve teknik ilerlemeler, sanat alanındaki yenilikler fotoğraf sanatını da etkilemiştir. Bu etkileşim, fotoğrafın türlerini, konularını ve tekniklerini değişime uğratmıştır. Fotoğrafta uygulanan teknik ve estetik amaçlı müdahale yöntemleri fotoğrafın kendine özgü dilinin oluşmasını sağlamıştır. Böylece anlatım olanaklarının sınırsızlığının da farkına varılmıştır.

“Fotoğrafi ortaya çıkaranların, teknik olanaklarını araştıranların, fotoğrafa estetik açıdan yaklaşarak onu, tekniğin de ötesinde bir sanat biçimi olarak ele alanların, belgesel işlevinin yanında sanatsal bir dilinin de oluşmasını sağlayanların teknik, estetik ve ideolojik* yönden fotoğrafa bakışları, fotoğrafın bir sanat dalı olarak kabul edilmesinde önemli roller üstlenmiştir. Fotoğraf hem bir faaliyet, hem bir kitle iletişim aracı, hem de kendine özgü kuralları olan, toplumda ve sanat alanında geçerliliğini koruyabilen bir sanat olarak, çağdaş sanatların içinde yerini almıştır. Sanatların birbirinden bağımsız olmadığı ve sanatın artık tek başına ele alınmamaya başladığı günümüzde fotoğraf sanatı da diğer sanatlarla birlikte kullanılmaktadır. Çünkü fotoğraf, başlı başına bir materyaldir. Yani malzeme ve teknik olarak çeşitli biçimlerde kullanılabilme özelliğine sahiptir.”²¹

Bu bağlamda görüyoruz ki artık sanat dalları arasındaki sınırlar giderek yok olmaya başlamış ve aynı zamanda farklı sanat dallarının kaynaşmasından da yeni sanat alanları ortaya çıkmıştır. Fakat fotoğraf, sadece mekanik ve teknik bir işlem değildir, bütün bunların ötesinde diğer sanat dallarıyla bütünleşmeye en yatkın etkinliklerden birisidir. Fotoğrafa uygulanan müdahale burada rötuş, zihinsel ve estetik kaygılarla yapılan çalışmaların bütününe karşılık gelecek şekilde ele alınmaktadır. Diğer sanat dalları arasında bir ilişki vardır ve bu ilişki, farklı sanat dalları içerisinde kullanılan teknikler

* İdeoloji: Toplumun özdeksel altyapısının belirlenen siyasal, felsefesal, dinsel, sanatsal vb. gibi düşünce biçimlerinin tümü. Fransız düşünürü Destutt de Tracy tarafından idea (Görülen biçim) sözcüğüyle logos (Bilgi) sözcüğünün birleştirilmesiyle yapılmış ve düşünceyi inceleyen bilim dalıdır. (Hançerlioğlu, Orhan; Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1979, s. 200)

²¹ Özdemir, Beyhan, “Fotoğraf Sanatı” <<http://www.ifod.org/ifod>>, 8 Ocak 2009, saat:13.26

yoluyla her bir sanat dalının gelişimini, yaratılan eserleri ve birbirleri arasındaki bağları etkilemektedir.

2.1. Yeniden Üretimde Walter Benjamin

Walter Bendix Schönflies Benjamin (1892–1940), Alman edebiyat eleştirmeni, düşünür, kültür tarihçisi ve estetik kuramcısıdır. Yahudi bir aileden gelen Benjamin, felsefe öğrenimi görmüştür. Benjamin 1920 yılında Berlin’e yerleşerek edebiyat eleştirmenliği ve çevirmenlik yapmaya başlar.

1930’lu yıllarda giderek Marksizm’e^{22*} yaklaşan Benjamin, 1933’te Almanya’yı terk ederek Paris’e yerleşir. Burada edebiyat dergilerine yazmaya devam eder. Walter Benjamin 1936 yılında “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı” adıyla bir deneme yayımlamıştır. Benjamin burada ileri sürdüğü görüşleri ile 20. yüzyıl sanat ve estetiğini derinden etkilemiştir.

“Brian McLaren, 20 yy’ın mimari değişimini ele aldığı makalesinde sanayi devriminden sonra her hangi bir mimari objenin biricikliğinin, artık önemli olmadığını ve bununla beraber biricikliğin artık teknikle temsil edildiğini söylemektedir. Mimarının fotoğraflanarak ve basılmış binlerce fotoğraf üstünden algılandığını belirtmektedir. Walter Benjamin’in fotoğrafın işlevi üstüne söylediklerine gönderme yaparak; “fotoğrafın gerçeğin yeniden üretiminde sadece daha iyi bir teknik olarak görülmemesi gerektiğini, bunun yanı sıra ortaya çıkan ürün-üreten ilişkisini de değiştirdiğini, “Fotoğraf, orijinalin çıplak gözle görünmeyen yönlerini görünür kılarak yeni bir gerçeklik yaratır” sözüyle belirtmektedir.”²¹

Benjamin, fotoğrafın icadının sanatın doğasını tamamen değiştirdiği düşüncesiyle yola çıkarak fotoğrafı, geleneksel (klasik) sanattan daha farklı olarak tüketilebilir bir ürün olarak yorumlamaktadır. Bir kişi veya nesneye dair ayırt edici fakat doğrudan algılanamayan bir özellik ve atmosfer olan “Aura” kavramı, sanat bağlamında ilk olarak Walter Benjamin tarafından 1936’da “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri” isimli makalede; özgün, el yapımı sanat eserlerinin eşsizliğini dile getirmek için kullanılmıştır. Ayrıca Walter Benjamin “aura” kavramını eleştiri diline kazandırarak

* Marksizm: Bilimsel ve evrensel dünya görüşü... İnsanlık tarihinde ilk kez düşünme biçiminde kökten bir devrim meydana getiren ve doğru düşünmenin yöntemini keşfeden Alman düşünürleri Karl Marx (1818–1883) ve Friedrich Engels’in (1820–1895) tarihsel ve diyalektik özdeklilik öğretileri Marksizm (Marksçılık) adıyla anılır. 19. yüzyılda kendi açılarından zirveye ulaşmış olan üç düşünsel kaynaktan beslenmiştir: İngiliz ekonomi-politiği, Alman felsefesi ve Fransız sosyalizmi. Bu üç bileşen, Marx ve Engels tarafından yoğun bir entelektüel ve siyasal eleştiriden geçirilerek eşit ve özgür bir insanlık ütopyasının yaşama geçirilmesinin teorisi ve pratiği olarak Marksizm’de erimiş ve dönüştürülmüştür. (Hançerlioğlu, Orhan; Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1979, s. 274)

²² Kocabaylı, Duygu, “Benjamin Okumak”, <<http://limonluknet.blogspot.com/2008/09/benjamin-okumak-kaynak-metinler>>, 10 Ocak 2009, saat: 11.38

özgün sanat eserinin varlığına da açıklık getirmiştir. Douglas Crimp bu konudaki görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir:

“Yapıtın kimyasal analiz testine ya da bilirkişi görüşüne tabi tutulabildiği; sanat tarihi branşının onaylama ya da onay vermeme gücünü elinde tuttuğu, dolayısıyla sanat yapıtını ya müzeye kabul ettiği, ya da müzeden dışladığı yöndür bu. Çünkü müzenin sahtelerle, kopyalarla ya da röprodüksiyonlarla her hangi bir aliverişi yoktur. Benjamin’in belirttiği gibi, mekanik çoğaltma yoluyla kaçınılmaz olarak gözden düşen, kopyaların artması yoluyla değeri azalan, bu sahihliğin ta kendisidir. Benjamin şöyle dile getirir bunu: ‘Mekanik çoğaltma çağında yitip giden şey, sanat yapıtının aurasıdır.’ Ama elbette Benjamin’in kullandığı şekliyle aura ontolojik bir kategori değil, tarihsel bir kategoridir. El ürünü yapıtın sahip olup, mekanik yoldan üretilmiş yapıtın sahip olmadığı bir şey değildir. Benjamin’e göre, bazı fotoğrafların bir aurası vardır, buna karşılık Rembrandt’ın bir resmi bile mekanik çoğaltma çağında aurasını yitirmektedir. Auranın yitip gitmesi, yapıtın gelenek dokusundan kopması, mekanik çoğaltmanın kaçınılmaz sonucudur.”²³

Diane Waldman, Marksist eleştiri geleneği ve Eleştirel Teori açılarından yaklaşarak Benjamin’in, reproduksiyonun geleneksel sanat anlayışını ve işlevini değiştirdiğini savunmaktadır. Fakat bu bağlamda mekanik üretimin orijinalin “aura”sını yok ettiği üstüne paragraflarına atıfta bulunarak, kaybedilen “aura”nın pozitif etkilerinin de olabileceğini şu sözlerle belirtmektedir: “Sanat ilk kez dini ritüellere hizmetten kurtulmuştur; sinemanın devrimci potansiyeli, sanata ilişkin geleneksel tasarımlara yönelik devrimci bir eleştiriyi gerçekleştirmesinde saklıdır.”²⁴ Waldman bu argümanı ile kitlelerin sanata bakışını değiştirme, görsel ve duygulara hitap eden eğlence unsuru olma, kolektif deneyim şansı ve algılama alanlarımızı zenginleştirme alt başlıkları ile desteklemektedir.

Benjamin’e göre 19. yüzyıl Kapitalizm geliştikçe modern kent gerçekliği, endüstriyel üretim süreçleri aracılığıyla metalar ve yapılarla dolup taşan tüketim birimleri peyzajı haline gelmeye başlamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise yani bir kuşak içinde, geleneksel Paris’in yapısı hızla dönüşür ve bu kente doğan ikinci nesil çocuklar için artık bu taş binalar, yapılar gerçek doğa gibi görünmeye başlar. Benjamin bu yeni kentsel-endüstriyel peyzajı “düş-imgeleri dünyası” olarak tanımlamaktadır. Endüstriyel olarak üretilmiş olan binalardan bulvarlara, kitaplardan tuvalet malzemelerine kadar tüm maddi nesneler Benjamin için kitle kültürünün kendisidir.²⁵

²³ Crimp, Douglas; “Postmoderizmin Fotoğraf Etkinliği” Sanat Dünyamız Dergisi, İstanbul: YKY, sayı:84, s.122–123

²⁴ Kocabaylı, Duygu, <<http://limonluknet.blogspot.com/2008/09/benjamini-okumak-kaynak-metinler>> 11 Ocak 2009, saat:12.30

²⁵ Özbek, Meral, Walter Benjamin Okumak-III, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Sayı:55–4, s.85

Benjamin'in bu kitle kültürü dünyasını, Meral Özbek* şu sözlerle açıklamaktadır:

“Kitlelerin hem çarpıtılmış aldanım imajları hem de arzu imgeler (ütopik imajlar) olarak çift yönlü bir ideolojik ve siyasal anlam kazanır. Benjamin buna “düş gören kolektif” kuramı der. Dolayısıyla Benjamin metalar konusunda yalnızca eleştirel değildir; metalar dünyasının aynen rüyalarda olduğu gibi kolektif bilinçaltının arzu ve özlemlerinin işaretlerini de taşıdığını düşünür. Bugün eski ve tuhaf görünen geçmişin tüketim nesneleri ve modaları bugünün kolektif bilinçaltının kuşaklar arası iletişim kurmasını sağlayan düş-imgeleridir. Mülksüzlerin tüketime bolluk ve mutluluk attettikleri için yanılsayarak, metalar dünyasında düş görmeleri, ütopik boyutlar taşır. Benjamin'in düş-imgelerinin tarihsel kaynaklarını keşfetmek ve bunları siyasal bir aydınlanma yaratma gücü olan diyalektik imgelere dönüştürebilmektir.”²⁶

2.2. Modernizm Sürecinde Fotoğraf ve Sanat

19. yüzyıl tam olarak icatlar yüzyılı olmuştur. Birçok bilim adamı ve araştırmacı yaptıkları çalışmalarla insanların yaşamlarını değiştirecek buluşlar yapmışlardır. Bu yüzyıl içinde gerçekleşen Endüstriyel Devrim insanın artık makineye bağlı bir geçiş dönemi olarakta nitelendirilebilen bir süreçtir.

19 yüzyılın ilk yarısında gerçekleşen teknolojik gelişmeler ile ekonomik ve toplumsal değişimler, var olan sanat dallarının biçimlerinin değişmesine ve yeni formlar kazanarak yeni sanat dallarının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu anlamda bu icatlar içinde insan yaşamını değiştiren ve sanatı etkileyen bir araç olarak fotoğraf önemli bir yere sahiptir.

Fotoğrafın bir sanat dalı olarak değerlendirilmesinde ve görsel sanatlar içinde yer almasında 19. yüzyıl boyunca yapılan araştırmaların büyük rolü olmuştur. 1839 yılında fotoğrafın icadıyla başlayan, fotoğraf- resim sanatı ilişkisi, teknolojideki ilerlemeler ve sanatsal gelişmelerle beraber modern sanatın oluşum sürecinde önemli bir role sahiptir. Bu bağlamda fotoğraf, 20. yüzyılın başlarında ard arda ortaya çıkan sanat akımlarının içinde yer almıştır. Bu süreç içerisinde birçok deney ve araştırmalar yapılmıştır. Fotoğrafın çağdaş sanat akımlarıyla ilişkisi ve bu akımların ideolojilerinin fotoğrafa etkileri değerlendirilmiştir. Yapılan bu teknik denemeler ve incelemeler fotoğrafa müdahalenin temellerini oluşturmuştur.

“17.yüzyılda Avrupa’ da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder. Bu yaklaşım modernliği belirli bir zaman süreci ve coğrafi çıkış noktasıyla ilişkilendirir. 17. yüzyıla baktığımızda da tüm dünyayı etkileyen dönüşümlerin yaşandığını görebiliriz: Fransız Devrimi gerçekleşmiş ve endüstrileşme süreci başlamıştır [...] İletişim olanaklarını arttıran yeni buluşların yanında görsel imgelerin

* Yrd. Doç. Dr. Meral Özbek, Mimar Sinan Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi.

²⁶ Özbek, Meral, Walter Benjamin Okumak-III, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Sayı:55-4, s.85- 86

saptanmasında eşsiz bir buluş olan fotoğraf, artık doğanın derinliklerine inmede yeni bir boyut olarak ortaya çıkmıştır. Geçmişin süreksizliğini yaratan modernizm, belki de fotoğrafla süreklilik yüz yüze gelmiştir. Kültürel yapıda büyük değişiklikler oluşturan fotoğraf, estetik ve sanat alanında büyük etkilenmelere yol açmış ve uzun bir tartışma süreci başlatmıştır”.²⁷

2.2.1. 20. Yüzyıl Sanatında Fotoğrafın Sanat Akımları İçinde Kullanımı

20. yüzyılın başlarında yer alan Kübizm, Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm gibi akımlar içerisinde fotoğraf, çeşitli deney ve denemelerden geçirilerek kullanılmıştır. Ressamlar ve fotoğrafçılar, ideolojik olarak bağlı oldukları akımların amaçlarına uygun olarak yapıtlar ortaya koyuyorlardı. Sanatçılar bu amaçları doğrultusunda görsel deneyler yapma fikriyle fotogram, kolaj, florataj, solarizasyon, optik bozmalar ve fotomontaj gibi fotoğrafa müdahale teknikleri geliştirmişlerdir. Geliştirdikleri bu müdahale teknikleri ile geleneksel görüntülerin değiştirilmesinde etkili olmuşlardır. Geliştirdikleri bu fotoğrafa müdahale teknikleri ile sanatçıların ulaşmak istediği nokta, fotoğrafı resme benzetmek değil soyut ve yarı soyut fotoğraflar üretmeye yarayacak yeni bir kaynak oluşturmaktır.

2.2.1.1. Empresyonizm ve Fotoğraf

Empresyonizm (izlenimcilik), 19. yüzyılda Fransa’da ortaya çıkan ve bütün sanat dallarını, özellikle de resim sanatını etkileyen bir akım olmuştur. Empresyonizm, tam olarak doğadaki unsurların kişinin içinde yarattığı izlenimleri yani duygusal izleri yansıtmayı hedefler. Bu akım içerisinde yer alan sanatçılar, doğayı objektif bir gerçek olarak yansıtmazlar. Empresyonistlere, göre gerçek, kişisel izlenimlere göre değişir. Bu izlenimler de görecelidir, yani sanatçıdan sanatçıya değişebilen niteliktedir. Empresyonistler, dış dünyanın sanatçıda bıraktığı izlenimleri anlamayı amaçlamışlardır.

“Resimde izlenimcilik, özellikle ışık ve renkten kaynaklanan görsel izlenimleri yansıtmayı hedefler. Resmedilen nesnelere veya olaydan çok günün belirli bir zamanına özgü ışığın sanatçı üzerinde yarattığı izlenimlere önem verilir. Akımın öncüleri Claude Monet ve Camille Pissarro’dur”.²⁸

Işığın doğa üzerindeki etkileri ile ilgili bilgiler çok eskilere dayanır. Işık, sonuçları itibariyle illüzyon yaratıcı bir etkiye sahiptir ve bu toplumları yönetmekten, dinlerin etkilerini arttırmaya kadar birçok alanda kullanılmıştır. Işığın nesneler üzerinde yapmış

²⁷ Başar, M.Reşat, “Fotoğraf, Resim ve Modernizm”, Edebiyat Eleştirisi, Sayı:9, Güz 1995, s.94–96

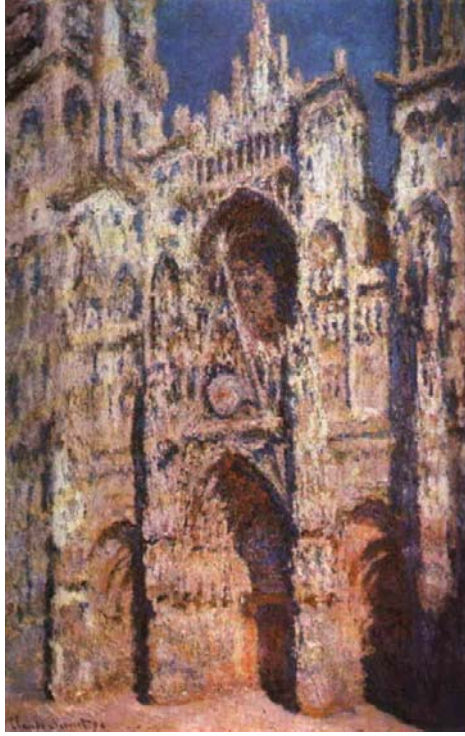
²⁸ “İzlenimcilik”, <<http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0izlenimcilik>>, 12 Ocak 2009, saat: 11.46

olduğu değişiklikler ve nesnelerin görünüşlerinin ışık ile sürekli değişikliğe uğradığı gerçeği, fotoğraf ile birlikte somut temellere oturmuştur. Empresyonizmin temelini oluşturan “ışık” kavramını, Empresyonist ressamlar çalışmalarına aktarırken; doğanın anlık görünümünü biçim ve rengi olması gerektiği gibi değil de ışığın çarpıcı etkisi ile birlikte gördükleri gibi resmetmişlerdir. Hem Empresyonizm hem de fotoğraf için ışık temel ve vazgeçilmez bir unsur olmuştur.

“Monet bir gözden ibarettir, ama ne göz” Cezanne’nın Monet için söylediği bu söz, binlerce yıllık resim geleneğinin değişime uğradığının göstergesidir. Monet’in yaşadığı 19. Yüzyıla kadar geçen zaman diliminde resim tarihi sadece “gördüğünü çizen” bir anlayıştan çok “bildiğini çizen” bir anlayışa sahiptir. Bu anlayış ister istemez geleneksel bir yapının oluşmasına ve resim ile uğraşan birçok sanatçının kendisinden önce yapılanları tekrar eder bir hale gelmesine neden olmuştur. Bu şekilde çalışma disiplini birçok kişi tarafından gelenek olarak adlandırılarak görünen hep göz ardı edilmiştir. Fakat Empresyonizm, tamamen görsel ağırlıklı, duyguların dile getirildiği bir sanat anlayışıdır. Işığın değişiminin peşinde koşan sanatçılar, sanat tarihinin o güne kadarki görünenle değil bilinenle yapılandırılması yerine, bilinen değil görünenin yapılandırılması peşinde koştular. Böylece doğadan izlenimlerini tuvale taşıdılar ve resimlerini bu düşünce ile oluşturdular.²⁹

Empresyonizm akımı içerisinde Empresyonist düşüncenin ışık özelliklerinin algılandığı en iyi örneklerden biri, Claude Monet’nin Rouen Katedralini yılın ve günün değişik zamanlarında resimlediği “Katedraller” serisidir. Sanatçı çalışmalarına 1893 yılında başlayarak iki yıl boyunca Rouen Katedralini gören üç farklı atölyede çalışmalarına devam etmiştir. (Resim.2.1- 2.2) Örnek olarak ele alınan Monet’in bu serisi, ışığın nesneler üzerinde yapmış olduğu değişimler ile günün her saatinde nesnelerin nasıl çok farklı göründüklerinin en iyi somut örneklerini oluşturmaktadır.

²⁹ Tüfekçi, Tunç, “Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri (V)”, Fotoğraf Dergisi, Sayı:28 Aralık-Ocak 2000, s.104



Resim 2.1. Claude Monet “Rouen Katedrali”, Tuval üzerine yağıboya, 100 x 65cm, 1894



Resim 2.2. Claude Monet “Rouen Katedrali”, Tuval üzerine yağıboya, 107x73cm, 1894

“Monet ve diğer izlenimciler için, olmazsa olmaz tek şart kuşkusuz katedral veya herhangi bir doğa parçası değil, şüphesiz fotoğraftaki gibi ışıktır. Işık olmadan bir izlenimci için asla resim olamayacağı gibi, bir fotoğrafçı için de fotoğraf çekilemez. 19. yüzyılın en önemli buluşlarından olan fotoğraf ve dönemin sanatsal ortamını bir arada değerlendirdiğimizde de, izlenimci ressamlarla fotoğrafçıların arasında sıkı bir bağ olduğu da dikkati çeker. İlk sergilerini fotoğrafçı Nadar’ın atölyesinde açmaları da buna iyi bir örnek olarak gösterilebilir.”³⁰

Bir izlenimci ressam için önemli olan, ışığın herhangi bir nesne üzerinde yaptığı değişimi, zamana karşı yarışarak, onda uyandırdığı izlenimleri, tuval üzerine “anında” kaydetmektir. Dolayısıyla nesne artık bir amaç olmaktan çıkar ve bir araç haline gelir. Bu düşünce doğrultusunda de görüyoruz ki Monet’nin “Rouen Katedrali” adlı çalışması bize iyi bir örnek oluşturmaktadır.

2.2.1.2. Kübizm ve Fotoğraf

Kübizm, I. Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda Paris'te gelişen bir resim akımını belirtir ve 20. yy. başlarında ortaya çıkmış bir akımdır. Kübizm özünde soyut bir sanat anlayışını getirir. Matisse kübik biçimleri özellikle dikkat, çeken evleri gördüğünde, “kübist” sözcüğünü alaya almak için kullanırdı. Kübizm adı da bu sanat anlayışına alay anlamı katması için tesadüf eseri verilmiştir. Kübizm 20. yy. sanatında büyük bir devrim hareketi olarak ortaya çıkar. Fakat bu devrim hareketi daha çok Latin Avrupa'da ortaya gerçekleşir. 20. yüzyılın ilk on yılında bu yeni sanat anlayışı çağın ruhunu yansıtmaktadır.

Sanatçılar, Empresyonizm'e egemen olan görme duygusunun hareket halinde olduğunu fark etmeye başladıklarında artık mekan algılamaları da değişiklik göstermiştir. Cezanne için amaç, doğayı ve nesneleri duysal görünüşlerinden sıyrarak onlara sağlam, biçimsel bir varlık sağlamaktır. İsmail Tunalı Felsefenin Işığında Modern Resim adlı yapıtında bu konu hakkındaki düşüncelerini şu sözler ile ifade etmektedir:

“Kübizmin meydana gelişi, o halde Cezanne tarafından uyarılmış teorik düşüncelere dayanıyordu. Bu düşüncelere göre, objeleri sağlam bir yapıya oturtmak gerekir ve objeler arasında ideal ilgileri canlı tutacak bir mahfazaya gerek vardır. Gelenekle gelen eski değerleri parçalamak için biçimler parçalanmalıydı [...] Böylece, kübizimde güzel görüntü dünyası parçalanır ve gerçekliğin, bir güzel renklendirilmesi olarak anlaşılması ortadan kalkar.”³¹

³⁰Elif Vargı;Uğur Okçu; “Claude Monet’nin Rouen Katedrali Serisi Üzerine Bir Deneme” <<http://www.fotografya.gen.tr>>, 14 Ocak 2009, saat: 11.50

³¹ Tunalı, İsmail; Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1989, s. 165

Bu bağlamda artık duyuşal görünüşlerinden kurtarılınca geriye sadece biçim kalmaktadır. Biçime ulaşma yolu da biçimi çözümlemekten geçmektedir. Bu şekilde nesnelerin iki boyutlu bir yüzey üzerinde biçimin üç boyut içinde analizi yapılarak biçim serbest bırakılarak ortaya çıkmaktadır. Burada meydana gelen biçimsel yapı, duyuşal ve yüzeysel bir varlık olmaktan kurtulmuştur. Cezanne ile başlayan bu biçimsel yöntem Picasso ve Braque'da olgunlaşır. Bu yöneme de “analitik kübizm” denilmektedir.

Kübizm’ler içinde aklın gücünü ortaya koyarak tablolarını sağlam temellere oturtmak isteyen Picasso ve Braque her ikisi de eş zamanlı olarak hacimlerin iç içe geçtiği portreler, manzaralar, natürmortlar çizmişlerdir. Onlar iki boyutlu olan tuvalin yüzüne doğada üç boyutlu olan nesneleri çizibilmenin çarelerini araştırmışlardır. Örnek olarak ele alacağımız “Pipo, Bass Şişesi ve Zar” adlı çalışmasında Picasso’nun yapmış olduğu zar oldukça sıra dışıdır. (Resim-2.3) Baktığımızda sadece üç yüzeyini görmeyi beklediğimiz küpün yanına Picasso dördüncü yüzü de ekleyerek ve siyaha boyayarak arkada kalan görünmez yüzünü vurgulamak istercesine zarın yanına koymuştur. Gördüğümüz natürmort, artık tek bir perspektif içinde görülmüş haliyle bize verilmiyor. Bunun tam tersi olarak aynı zaman içerisinde farklı perspektiflerden verilmektedir. Böylece Kübizm, ressamla heykeltıraş arasındaki ilişkiye yeni bir boyut kazandırmaktadır. Picasso’nun kübizm dönemindeki diğer çalışmalarında da olduğu gibi bu çalışmasında yine analitik kübizmin yansımalarını görmekteyiz.



Resim 2.3. Pablo Picasso “Pipo, Bass Şişesi, Zar”, Tuval Üzerine Kolaj, 24 x 32 cm, 1922, Özel Koleksiyon

Kübistler, sanatlarını geliştirirken gerçeği tamamen özgün bir biçimde resim sanatına sokmak amacını benimsemişlerdir. 20. yüzyılın başında resim sanatına yeni bir bakış açısı getirerek, önemli bir çıkış yapan Kübizm’de, sanatçıların fotoğrafla ilişkili çalışmalar ürettikleri görülür. Resme tamamen yabancı olan öğeleri; kâğıt, fotoğraf, gazete parçaları, kibrit çöpleri gibi objeleri tablolarına yapıştırmışlardır. Bu konudaki en iyi örneklerden birisi de Picasso’nun “Gitar” adlı çalışmasıdır. Picasso, 1913 yılında yaptığı bu çalışmada nesneleri resmine aktarırken parçalayıp dağıtma yöntemini kolaj tekniği ile birleştirerek daha da ileriye götürmektedir. (Resim- 2.4)



Resim 2.4. Pablo Picasso “Gitar”, Tuval Üzerine Kolaj, 83x102,5cm, 1922 Rosengart Galerisi, Luzern, İsviçre

“Gitar adlı resminde duvar kağıdı ve gazete parçaları ile çeşitli renkli kağıtları tuvaline yapıştıran Picasso, bunların üzerini karakalem, kurşunkalem ya da suluboya ile boyamıştı. Böylece nesne yalnızca parçalarına ayrılmakla kalmıyor, aynı zamanda gerçek yaşamdan alınma parçalarla betimlenmiş oluyordu.”³²

Kübizmin fotoğraftan etkilenme sürecini saptamak zor olsa da farklı objeler ile birlikte, üst üste yapılan uygulamalar bunları kanıtlar niteliktedir. Bütün bunlar günümüz resim sanatında sık sık rastlanan şeylerdir, fakat o dönem içinde bunlar hiç görülmemiştir. Kübistler bunu hem gerçek ile ilişkilerini yitirmediklerini göstermek, hem de resimde imtiyazlı madde diye bir şey olmadığını, bir tablonun herhangi bir şeyle yapılabileceğini göstermek için yapmışlardır.

³² Walter, Ingo F., Paplo Picasso Yüzyılın Dahisi, (Çev.: Ahu Antmen), ABC Taschen Kitabevi, İstanbul 1993, s.44

2.2.1.3. Fütürizm ve Fotoğraf

Fütürizm, 20. yüzyılın başında yeni yaşamı ve yeni yaşamın teknolojisini tanımlayan bir sanat akımı olarak doğmuştur. Fütürizm, geçmişi reddeden ve çağdaş dünyanın kavramları olan dinamizm, hız, hareket ve makineleşme gibi teknik gelişmenin benimsenmesine dayanan bir sanat akımı olmuştur. Bu akım 1909 yılında Paris'te Marinetti tarafından Figaro gazetesinde yayınlanan ilk manifesto ile doğmuştur. 1900'lü yılların başında hızlı teknolojik ve toplumsal değişim süreci ile başlayan bu akımın sanatçıları, konularını kentsel ve endüstriyel çevreden seçmişlerdir. Ayrıca yapıtlarında, devinim olarak yorumladıkları hız kavramı her zaman ön planda olmuştur. Yaşantılarını da çoğaltılmış ve parçalanmış bir biçimde betimlemişlerdir. Bu da üst üste ve saydam bir betimleme, uzak, yakın, hareket eden, duran, görünen ve anımsanan nesnelerin birbirine karışması demektir.

Fütüristler fotoğrafın bir kolu olan krono fotoğraf* tekniğinden etkilenecek çalışmalarını oluşturmuşlardır. Bu yöntem, aynı kare içinde, nesnenin birçok hareketinin üst üste yer alması esasına dayanmaktadır. Bu yöntem Fütürist akım ressamlarını oldukça etkilemiştir. Kavramsal sanatın öncülerinden sayılan ama aynı zamanda işleri Fütürist resim içinde de yer alan Marcel Duchamp uzun bir süre May Ray ile fotoğraf çalışmaları yapmıştır. Marcel Duchamp'ın "Merdivenden İnen Çıplak" resmi gerçek anlamda üst üste görüntülerden oluşan bir resimdir. Tüfekçi Duchamp'ın bu tablosunun sanat tarihindeki önemini ve yansımalarını şu şekilde dile getirmiştir:

"Duchamp 1912'de 'Merdivenden İnen Çıplak' tablosunu yaptığında sanat tarihinde ilk defa, kullandıkları ortamı bilimsel amaçlar için değerlendiren fotoğrafçıların işlerinden yararlanıyordu. İngiliz fotoğrafçı Eadweard Muybridge, Amerikalı Thomas Eakins ve Fransız Jules Etienne Marey kendilerini 19.yy.da fotoğrafın olanaklarını kullanarak hareketi incelemişlerdir. Bu çalışmalar Duchamp'ın resminin esin kaynağı olmuştur. 1913 yılında New York'ta Armory Show adlı sergide yer alan bu resim büyük bir skandala neden olmuş ama 20.yy sanatının da kilometre taşlarından biri konumuna gelmiştir. Fotoğraf olmasaydı bu resmi düşünmek olanaksızdır".³³ (Resim-2.5)

* Krono Fotoğraf: Bir hareketi incelemenin fotoğrafik yöntemidir. Hareket eden nesneyi hareketin süresi boyunca düzenli aralıklarla durduran fotoğraflar dizisinin çekimi ile elde edilir. <Modiano, Alberto; Fotoğraf Tarihine Giriş, (Çev.:Devrim Koç;Hüseyin Aşuroğlu), Art Studio Yayıncılık, Antalya 2007, s. 89>

³³ Tüfekçi, Tunç, "Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri (V)", Fotoğraf Dergisi, Sayı:28 Aralık-Ocak 2000, s.104



Resim 2.5. Marcel Duchamp “Merdivenden İnen Çıplak”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 147,5 x 89 cm. 1912

Fütürist resmin önemli isimlerinden biri olan Giacomo Balla, uzun süre fotoğrafla ilgilendikten sonra resim ile ilgilenmiş ve yaptığı resimlerle Fütürist hareket içinde yer almıştır. Balla yapıtlarında daha çok eylemin doğrudan doğruya sezgisel yanları üzerinde odaklanmaktadır. Uzun süre fotoğrafla uğraşan Balla, bir olayın art arda gelen evrelerini tek tek bir görüntüymüş gibi saptayarak hareketi çözümleyişini açıkça çalışmalarına yansıtmaktadır. Sanatçın 1912 yılında yapmış olduğu “Keman Yayının Ritimleri” adlı çalışmasında oluğu gibi her şey tıpkı fotoğrafta olduğu gibi görülür. “Kemancının sol eli, kemanın kendisi ve yay birçok konumdayken, geride sütun başlığı üzerindeki taş taban değişmez bir biçimdedir.”³⁴ Ayrıca Balla fotoğrafik hareket analizi çalışmalarından yola çıkarak yapıtlar vermiştir. Örneğin, “Kuyruğunu Sallayan Bir Köpeğin Dinamizmi” (1912) adlı tablosunda kuyruk sallayışın devinimsel evreleri

³⁴ Özdemir, Bayhan; “Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf”, < <http://www.fotografmag.com/?p=263> > 15 Ocak 2009, saat: 18.45

görsel olarak ifade edilmiştir. (Resim- 2.6) E.Lucie Smith bu durumu şu sözcükler ile açıklamaktadır:



Resim 2.6. Giacomo Balla, “Kuyruğunu Sallayan Bir Köpeğin Dinamizmi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50.8 x 71.12 cm, 1912

E. Lucie Smith bu durumu şu sözcükler ile açıklamaktadır:

“Fütürist sanat, genellikle hareketin aşamalarını kaydediyordu. Balla’nın ünlü Tasmalı Köpeğin Dinamizmi adlı tablosunda kavisli eğriler çizerek salınan tasmaya, açıkça 1980’lerde Fransız bilim adamı Etienne – Jules Marey’in çektiği deneysel fotoğraflar kaynaklık etmiştir.”³⁵

Fütürist sanatçılardan Bragaglia’nın, “Fotodinamizm” olarak adlandırdığı fotoğraf çalışmaları da bu dönem içindeki önemli çalışmalardandır. Bragaglia, çalışmalarında hareketin dinamik kaydını gerçekleştirmek amacıyla uzun poz süreleri kullanmıştır. Fütürizm, kısaca sanata dinamizm (hareket ve hız) getirmeyi amaçlamıştır. Fütüristlere göre, hareket ve ışık maddeyi yok edecek güçtedir.

³⁵ Smith , E.Lucie; 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar , (Çev.: Ebru Kılıç; Begüm Kovulmaz; Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Dizisi, İstanbul 2004, s.93

2.2.1.4. Dadaizm ve Fotoğraf

Dadaizm, I. Dünya Savaşı yıllarında başlamış kültürel ve sanatsal bir akımdır. I. Dünya Savaşı yıllarında savaş psikolojisinde olan sanatçıların yıkıcı tavrını yansıtan “Dada” karşıt bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. “Dada” Dünya Savaşına, sanat alanındaki ve gündelik hayattaki entelektüel katılığa bir protesto olmuştur. Dadaistlerin temel felsefesi, dünyanın, insanların yıkılışından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olmadığına inanan bir yapıdadır. Toplumda yerleşmiş anlam ve düzen kavramlarına karşı çıkarak din ve biçimde yeni deneylere girişmişlerdir. Var olan sanatsal düzenlerin reddedilmesi Dada’nın ana karakteri olmuştur.³⁶

John Heartfield ve George Grosz savaşa katılmış sanatçılar olarak, savaşın çirkin yüzünü göstermek amacıyla ayrı ayrı etkinlikler ve kültürel protestolarda bulunmuşlar hem de siyasal değişmeyi amaçlamışlardır. Bu iki sanatçı 1915 yılında tanıştıktan kısa bir süre sonra kolaj alanında işbirliği yapmaya başlamışlardır. Heartfield ile başlayan “fotomontaj” tekniğinin kullanımı ve gelişimi ile ilgili olarak Nobert Lynton “Modern Sanatın Öyküsü” adlı kitabında kısaca şöyle bahseder:

“Grosz ve Heartfield kolajlarında bazen fotoğraf görüntüleri de kullanılıyordu. UFA film şirketinde çalışan ve Piscator’a oldukça karmaşık sahne çalışmalarında yardım eden Heartfield, savaştan sonra propaganda amacıyla kullandığı fotoğraflarla ün yaptı. Rus film yönetmenleri gibi kamerayla elde ettiği görüntüleri, didaktik sanatında malzeme olarak kullandı. Yan yana ve üst üste getirilen görüntüler içeriklerinin gerçekliği yüzünden herhangi bir iletiyi büyük bir çarpıcılıkla aktarabiliyordu. Bugün, Heartfield’le başlayan bu tekniğe uluslararası dilde fotomontaj* denmektedir.”³⁷ (Resim- 2.7- 2.8)

Bu Yöntemde bir fotoğraftan kesilen parçalar, zemin olarak kullanmak ve yeni görsel imgeler elde etme amacı ile bir başka fotoğrafa yapıştırılır böylece yeni fotoğraf görüntüsü oluşturulur. Fotomontaj, izleyicinin ilgisini çekmenin dışında politik ve toplumsal değeri olan güçlü tepkiler yaratmak içinde kullanılmaktadır. Örneğin Heartfield, özenle yaptığı fotomontajlarıyla Nazi Almanya’sında tırmanan terörü kınarken alanın da ilk örneklerini vermiştir. “Baba ve Oğulları; Burjuva Gazetelerini

³⁶“Dada Hareketi” (Çev.: Turhan Ilgaz), < <http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari>> 12 Şubat 2009, saat: 18.45

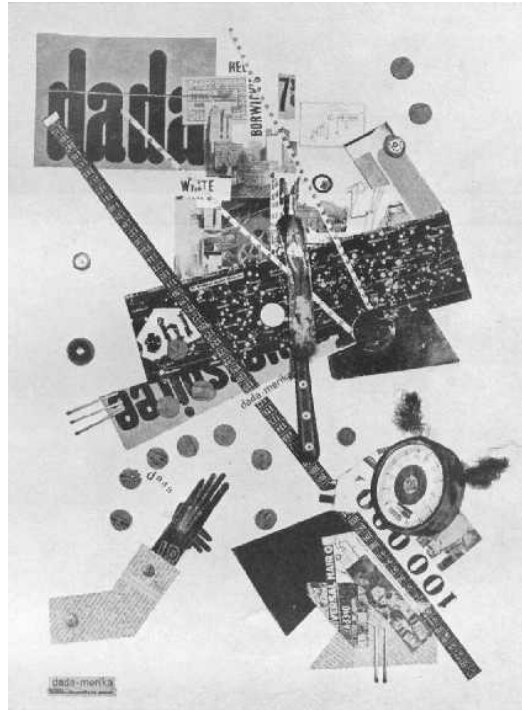
* Fotomontaj Tekniği; Fotoğraflardan alınan görüntülerin, görsel imgeler elde etme amacı ile bir araya getirilerek elde edilen yeni görüntüdür. < <http://en.wikipedia.org/wiki/Photomontage>> 12 Şubat 2009, saat: 20.30

³⁷ Lynton, Nobert; Modern Sanatın Öyküsü, (Çev.: Cevat Çapan; Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 2004 s. 138

Okuyanlar K r ve Sağır Olur; Sizi Aptal Eden Sargıları  ıkarın Kafanızdan!” (Resim-2.9) adlı yapıtları çarpıcı fotomontaj örneklerindendir.



Resim 2.7. John Heartfield, “Baba ve Oğulları”, Fotomontaj, 1924, Doğu Berlin sanat Akademisi



Resim 2.8. George Grosz ve John Heartfield, Dada-merika, Kolaj, Doğu Berlin sanat Akademisi, 1920



Resim 2.9. Wieland Herzfeld, “Burjuva Gazetelerini Okuyanlar Kör ve Sağır Olur; Sizi Aptal Eden Sargıları Çıkarın Kafanızdan!”, Fotomontaj, 1930

Dadaist sanat içinde uygulanan ve daha önceki fotomontajlardan farklı olarak denenen yöntemler fotomontaj ve yapıştırma resim (kolaj) teknikleridir. İlk uygulanan fotomontajlarda genellikle birden fazla negatif bir araya getirilerek montaj yapılırken, dadaist sanat içinde hem birden fazla negatif kullanmışlardır he de geleneksel resim sanatının aksine günlük yaşamda kullanılan nesneleri, mesela çeşitli dergi, gazete, reklam afişleri, kumaş parçaları ve fotoğrafı vs. gibi bir çok malzemeyi kes-yapıştır yöntemiyle kullanılarak fotomontaj uygulamışlardır. Bu tür malzemeler ile yapılan montajlar, kolaj tekniğini üç boyuta taşımaktadır. Böylece görüyoruz ki fotoğrafın hazır malzeme olarak kullanılması 1913'lere dayanmaktadır. Adnan Turani montaj ile ilgili görüşlerini şu sözler ile ifade etmektedir:

“Montaj, bildiğimiz gibi endüstride birbirinden farklı fakat birbiriyle ilişkili parçaların birleştirilip takılabilmesi ve istendiğinde herhangi birinin yedekleriyle değiştirilebilmesidir. Montaj olarak nitelendirilen sanat ise, nesnelerin parçalanılışından çıkarılan öğelerin birbirine yabancılaştırılmasından oluşan bir kompozisyona dayanmaktadır. Ancak nesnelerin parçalanışı ile ortaya çıkan öğelerin kompozisyonu sırasında onların gerçekteki fonksiyonlarının yitirilmesi söz konusudur. Sedlmayr’ın, ‘Sanat, montaj olarak organik bir bütünlük olan yaratmayı bilmez’ demesinin, fonksiyonsuzluğun ya da sanatçının değişen yeni sanat organizması anlayışının benimsenmemesinden ileri geldiği anlaşılmaktadır. Çünkü sanatçıların artık, nesnenin sanat ögesi olabilesi için gerçekteki fonksiyonunu yitirmesi gerektiğine değin görüşleri, Braque yanında, ‘Ready Made’ anlayışını getiren ressam ve heykelticiler de onaylamaktadırlar.”³⁸

Dada savaş ve savaş sonrası ortamın yarattığı bunalım içinde bir çılgınlık gibi görünmüş ve sanat tarihinde bir kargaşa ve anarşi olayı olarak nitelenerek kısa zamanda unutulmuştur. Dada akımı kısa bir aradan sonra Sürrealizm ile birlikte yeni etkinliklerle tekrar ortaya çıkmıştır. Sanatçıların çoğu daha sonra öncülüğünü yaptıkları soyut sanatın ve yeni bir akımın, Sürrealizm akımının ortaya çıkışının habercisi ve temsilcisi olmuşlardır. Fotoğrafın birçok sanatsal kompozisyona kolaylıkla montaj edilerek uygulanabilmesi, önemini giderek arttırmıştır. Örneğin Marcel Duchamp’ın hazır yapıtları, Marks Ernst’in ve Andre Breton’un kolajları, Picabia’nın mürekkep lekeleri, Schwitters’in hurda montajları gibi çalışmalar yenilik peşinde olan işler arasındadır.³⁹

2.2.1.5. Sürrealizm Ve Fotoğraf

“Sürrealizm, Avrupa’da I. ve II. Dünya Savaşları arasında gelişmiştir. Temelini, akılcılığı yadsıyan bir biçimde ilk dadaistlerin eserlerinden alır. 1924 yılında “Manifeste du Surrealisme”i (Sürrealizm Manifestosu) hazırlayan şair Andre Breton’a göre gerçeküstücülük, Bilinç ile Bilinç dışını birleştiren bir yoldur.”⁴⁰

Sürrealist sanatçılar, Sigmund Freud’un kuramlarından etkilenecek bilinçaltındaki seksüel elementleri açığa vurmuşlardır. Bu yüzden Sürrealistlerin eserlerinde her zaman ön plana çıkmış bir erotik karakter görülmektedir. Bunun diğer bir nedeni de yirmili yıllardaki cinsel tabulara karşı bir tepki olmuştur. Sonuçta Sürrealizm cinselliği o döneme kadar en çok ön plana çıkaran akımdır.

Sigmund Freud’un Psikoanalitik Kuramı şundan bahseder; toplum tarafından hoş karşılanmayan cinsellik ve saldırganlık duyguları bilinçaltına itilirler, çünkü bu tür düşünce ve istekleri sürekli bilinçte tutmak bireyde rahatsızlık yaratır. Bilinçaltına

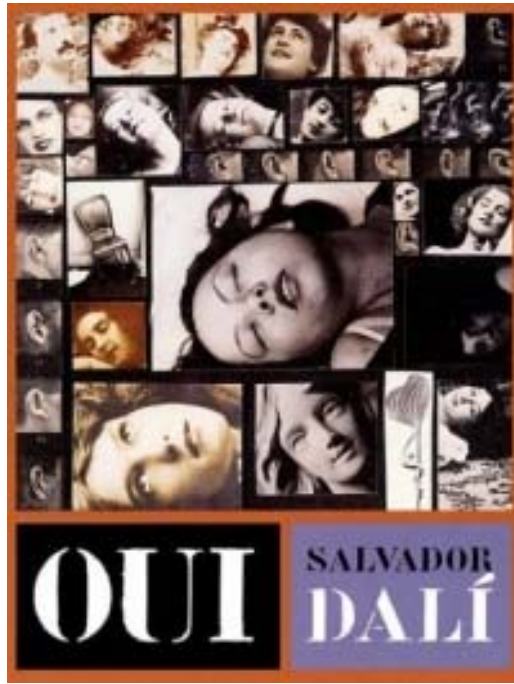
³⁸ Turani, Adnan; Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitapevi, İstanbul 2006, s. 137

³⁹“Dadaizm’in Tarihi”< <http://www.masters/movements/dadaism.html>> 13 Şubat 2009, saat: 10.11

⁴⁰ “Sürrealizm”, <<http://tr.wikipedia.org/wiki/S%C3%BCrrealizm>>, 14 Şubat 2009, saat:12.33

itilmiş arzuların farkında olmayız ve bu arzular bizim davranışlarımızı etkilemeye devam ederler.⁴¹

“Sürrealist fotoğrafçılardan başka ressamlar da fotoğrafla ilgilenmişlerdir. Magritte ve Dali fotoğrafı resimlerinin reproduksiyonlarını almak amacı dışında düşünsel anlamda çoğu kere kullanmışlardır. Dali ‘Coşkun Fenomeni’ adlı kolajında başkalarının çektiği fotoğrafları birleştirerek bu coşkuyu belirginleştirmiştir. Bu fotoğraflar çok farklı kontekstlerden alınmış ve farklı bir işlev yüklenmiştir. Her fotoğraf birbiriyle ilişkisi sonucunda farklı manalar taşır. Bu fotoğrafların çoğu Brassai tarafından çekilmiştir, fakat bize yansıyan Dali’nin ihtirasları ve cinsel açlığıdır.”⁴² (Resim- 2.10)



Resim 2.10. Salvador Dali, “Coşkun Fenomeni”, Kolaj,

Sürrealist fotoğrafçıların çalışmalarında genellikle gerçek ve fanteziyi birleştiren sürrealist nesneler bulunur. Bu bağlamda Sürrealizmde her şey mümkün gibi görülmektedir. Sürrealist fotoğraf, şiir ve oyunlarda olduğu gibi imkansız olanı gerçek yapmaktadır. Sürrealist fotoğrafçıların birçoğu sadece fotoğraf çekmekle kalmamışlardır, aynı zamanda resim, heykel ve şiir gibi sanat dallarıyla da ilgilenmişlerdir. Bu sanatçıların çoğunun diğer sanat dallarında da çok önemli eseri bulunmaktadır. Eserlerin çoğu resim ve fotoğrafın birlikte kullanılması ile ortaya

⁴¹ Dr. C. Boeree, George; “Freud ve Psikanaliz” <<http://webpace.ship.edu/cgboer/psychoanalysis.html>> 14 Şubat 2009, saat: 21.30

⁴² Urper, Osman; “Sürrealist Fotoğraf”, Sayı:2, Elektronik Dergi, <<http://www.fotografya.gen.tr/issue-2/surrealist.html>> 11 Ocak 2009, saat: 11.38

çıkıştır. Bu yüzden 20.yy fotoğrafı hem Sürrealizmden çok etkilenmiş, hem de Sürrealizm tekniklerini çok etkilemiş ve onun ayrılmaz bir parçası olmuştur.

Sürrealist sanatçılar çekim teknikleri ile görüntüye müdahale ettikleri gibi çoklu baskı, boyama ve montaj gibi teknikleri de kullanmışlardır. Bu akımın fotoğraf sanatçıları arasında Raoul Hausmann, John Heartfield, Man Ray, Lazslo Moholy-Naghy, Jerry Uelsmann, Paul Citroen gibi isimleri sayabiliriz. (Resim-2.11- 2.12)



Resim 2.11. Raoul Hausmann “Tatlin Evde”, Fotoğraf, 1920



Resim 2.12. Man Ray “Ingres Kemani”, Jelatin Gümüş Baskı, 1924

Sürrealist tarzda fotoğraf üreten sanatçılar arasında Hans Bellmer da önemli isimlerdendir. Bellmer, en önemli işlerini II. Dünya Savaşı’nın yaşandığı dönemlerde ve savaş sonrasında üretmiştir. 1902 yılında Kotowicz’de doğan sanatçı, fotoğrafçı ve aynı zamanda iyi bir grafik sanatçısıdır.⁴³

Bellmer’in en yaygın olarak bilinen ve benzeri bulunmayan işleri, kendisinin tasarladığı “taş bebek” (veya kukla) fotoğraflarıdır. Fotoğrafını çekmek için yaptığı bu bebekleri gerçekleştirirken ahşap, alçı, kağıt vb. gibi objeler kullanmıştır. Bu bekler genellikle bir kız çocuğu boyutlarındadır ve gerçekçi eklemelerle farklı pozlar verebilecek işlevselliktedirler. Fotoğraflarda nadiren bütün bir bebek görülür, genellikle kollar ve bazen de kafa eksiktir. (Resim - 2.13)

⁴³ “Hans Belmer Hakkında”, <<http://www.sosyomat.com/etiket/hans-bellmer>>, 14 Şubat 2009, saat:12.33

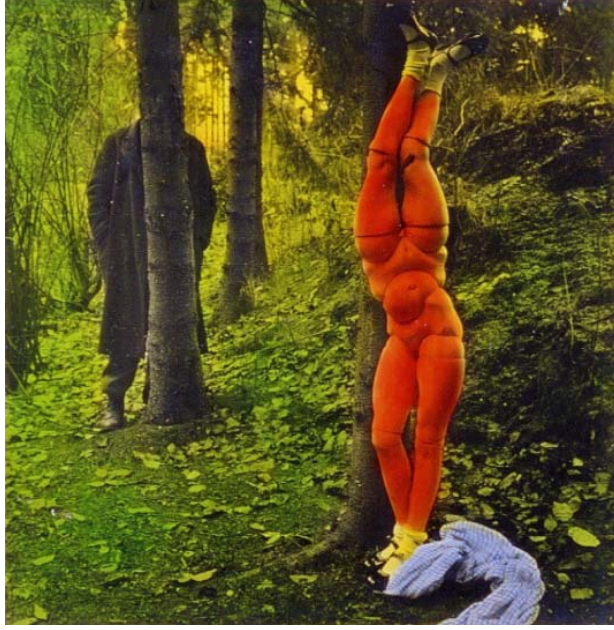


Resim 2.13. Hans Bellmer “Bebek”, Fotoğraf, 1934

“Bebeğin cinsel organıysa, yerli yerindedir. Bellmer, büyük bir bölümünü bebeklerin yapıldığı 1934–35 yıllarında Almanya’da çekmiş olduğu bu fotoğraflarla zaman içinde tekrar tekrar oynamış, yeni baskılar yapıp onları renklendirmiş, bunlardan çeşitli yerlerde yayınlamak üzere yeni gruplamalar yapmıştır. Bu bebekleri tasarlaması ve onlardan gerçek insan vücuduyla yapılamayacak düzenlemeler yaratması onun başarısıdır. Arada çektiği, genellikle kadın arkadaşlarının, kimi son derece ilginç fotoğraflarının yanı sıra, fotoğraf konusundaki haklı şöhreti esas olarak, benzerine pek rastlanmayan bu bebek fotoğraflarına dayanır. Atıl (pasif) çocuk görünümündeki bu bebekler, fotoğrafçının (erkeğin?) sınırsız derecede kontrol edip, her istediğini yaptırabileceği, ideal süjelerdir (çocuk/kadınlardır?).”⁴⁴

1902–1975 yılları arasında yaşamı Almanya doğumlu Hans Bellmer, sanat dünyası içerisindeki sürrealist fotoğrafçılardanır. En ünlü çalışması olan “Bebek Projesi”, 1933 yılında yükselişe geçen Nazi Partisi’ne karşı Bellmer’in bir tepkisi olarak ortaya çıkmıştır. Weimar Almanyası’nın ürünü olan Bellmer’in işlerinde, zamanın siyasi ve düşünsel karmaşasının izlerini arayan kolaylıkla bulabilmektedir. Sürrealist sanatçıların ürünleri ortaya koyduğu bu tarihin en dramatik evrelerinden birisi olan 1930’lar cinselliği o döneme kadar en çok ön plana çıkaran akım olarak bilinmektedir. Bu gerçeğin altında yatan nedenler olarak birçok sanatsal eylemin bir arada yer aldığı, sınırsız yaratıcılığa olanak veren geniş bir özgürlük ve kargaşa ortamı ile arkasından gelen ‘Hitler Faşizmi’nin yükselmesi olarak gösterilmektedir. Bebek Projesi’ni oluşturan fotoğraflardaki alışılmışın dışında pozlar ve deforme edilmiş vücutlar, sanatçının Almanya’da o dönemde yaygınlaşan “mükemmel vücut ve ırk” anlayışına yaptığı göndermeleri içermektedir. (Resim-2.14- 2.15- 2.16)

⁴⁴ Topçuoğlu, Nazif, “Optik Zamanlar”, Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi, İstanbul, Eylül-Kasım 2001, sayı:19, s.70



Resim 2.14. Hans Bellmer “Bebek Serisi”, Fotoğraf, 1934



Resim 2.15 Hans Bellmer “Bebek Serisi”, Fotoğraf, 1934



Resim 2.16. Hans Bellmer “Bebek Serisi”, Fotoğraf, 1936

2.2.1.6. Pop Art ve Fotoğraf

II. Dünya Savaşı sonrasında Batı sanat ortamında galeri duvarlarını dolduran, içgüdüsel hareketlerle oluşmuş boya akıtmaları ve hızla çizilmiş imgelerle yüklü soyut dışavurumcu yapıtlar, akımın ustalarınca bilinçaltını ortaya çıkaran ve özgürleştiren örnekler olarak tanıtılmıştır. Fakat bu dönem içerisinde İngiltere ve ABD’de çok sayıda genç sanatçı, savaş sonrasında düş kırıklıkları olarak niteledikleri bu tutumu benimsememişlerdir. Böylece bu soyutlamaya baş kaldıran gençlerin isyanı 1950’li yıllarda başlar ve daha sonra 1960’lı yıllarda “Pop Sanat” adıyla yeni bir akım olarak sanat dünyasına girmiştir.

Endüstrinin de gelişmesi ile birlikte artık hareket ve hız insan yaşamına egemen olmuştur. Ekonomik güç, sanatın günlük hayatın bir parçası olmasına neden olur. Bu dönem içinde sanatçılar giderek her şeyin hızlı tüketim nesnesine dönüşmesine tepki göstermiştir ve tüketim toplumuna ait olan Pop sanat akımı doğmuştur. Fotoğraf, pop sanatının en önemli malzemelerinden biri olmuştur. Dr. Zühal Özel* pop sanat akımının ortaya çıkışı ve fotoğraf arasındaki sıkı ilişki ile ilgili olarak görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

* Dr. Zühal Özel, Arş. Gör./Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Fotoğrafçılık ve Grafik Anabilim Dalı

“1950’lerin ortalarında meydana çıkan ve popüler olanı konu eden pop art, Richard Hamilton, David Hockney, Andy Warhol, Robert Rauschenberg gibi sanatçıların fotoğrafı kullanması nedeniyle fotoğraftan bağımsız olarak düşünülememektedir. Varlık nedenini sorgulayan pop art, sürrealizm gibi geleneklere karşı tavrıyla 20. yüzyıl sanatını şekillendirmiştir. Pop art, modern olan, sanayiye ve toplumbilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucaklayan bir akımdır. Bundan dolayı çok geniş bir kesime seslenmiş, batı sanatını etkilemiştir. Pop art akımı fotoğrafı, modern kültür hakkındaki duygularını ifade etmek için kullanırken onu sadeleştirmiş, basitleştirmiş, kesmiş, biçmiştir. Fotoğraf kesilerek, gerçekliğe rastlantısal bir yön verilmiş, gerçeklik parçalanmış ve bu özellikler, çağımız gerçeğini simgelemiştir. Pop art sanatçıları, gazete, dergi ve reklam kupürlerinden kolaj, montaj veya tekrarlarla günlük ve sıradan olayları ele almışlardır. Halk tarafından anlaşılabilen üretimler yaptıkları için yüksek sanatla aşağı sanat arasındaki uçurumun kapanmaya başladığı gözlenmiştir.”⁴⁵

Amerikan pop art akımının öncü isimlerinden Andy Warhol ve Robert Rauschenberg gibi sanatçılar ipek baskı tekniği ile fotoğrafları tuvale aktarmışlardır. Warhol günlük hayatı da tüketim aracı olarak görmüştür ve tüm yapıtlarını fotoğraftan yola çıkarak üretmiştir. Bu dönem içinde çoğu sanatçı fotoğrafı çoğaltım özelliğinden dolayı tercih etmiştir.

Warhol sanatsal yaratım ile maddesel üretimi birbirinden ayırmıştır, onun bu tavrı kavramsal sanat düşüncesinin habercisi olarak değerlendirilebilir. Zamanla tablolarında kullandığı imge dizilerine gösterdiği ilgi giderek Warhol’u sinemaya yakınlaştırmıştır. Andy Warhol’un “Pop” deyiminin tüm anlamlarını içeren karmaşık bir yaratma yolu izlediği açıkça görülmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çağdaş sanatın en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilen Robert Rauschenberg, ABD’li ressam, heykeltıraş, fotoğrafçı, performans ve baskı sanatçısıdır. Rauschenberg 1950’lerde, aralarında gazete ve dergilerden aldığı fotoğrafları da kullandığı bir kombine resimler dizisi yapar. 1958’de Castelle Galerisi’nde “Factum I ve Factum II” adlı resimlerinde farklı imgeler ile birlikte Soyut Ekspresyonizme özgü fırça vuruşlarını birleştirir. Ancak bu resimler belli bir tutumla ilgili herhangi bir şey açıklmazlar. bu resimlerin altında yatan nedenleri araştırdığımızda Rauschenberg’in Factum I’de kullandığı işaretleri Factum II’de tekrarladığını fark ederiz. İlk resmi anlamsız gibi görünse de sanatçı aynı şeyleri tekrarlamakla bize bunu kabul etmeye zorlamaktadır.⁴⁶ (Resim - 2.17- 2.18)

⁴⁵ Özel, Zühal, “Fotoğraf Akımları İçinde Gerçekliğin Sunumu”, < <http://www.golge-fanzin.com>>, 20 Mart 2009, saat: 12.20

⁴⁶ Lynton, Nobert; Modern Sanatın Öyküsü, (Çev.:Cevat Çapan; Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 2004 s. 283-284



Resim 2.17. Robert Rauschenberg “Factum I ”, Kombine Resim, 157,5 x 90 cm, 1957



Resim 2.18. Robert Rauschenberg, “Factum II ”, Kombine Resim, 157,5 x 90 cm, 1957

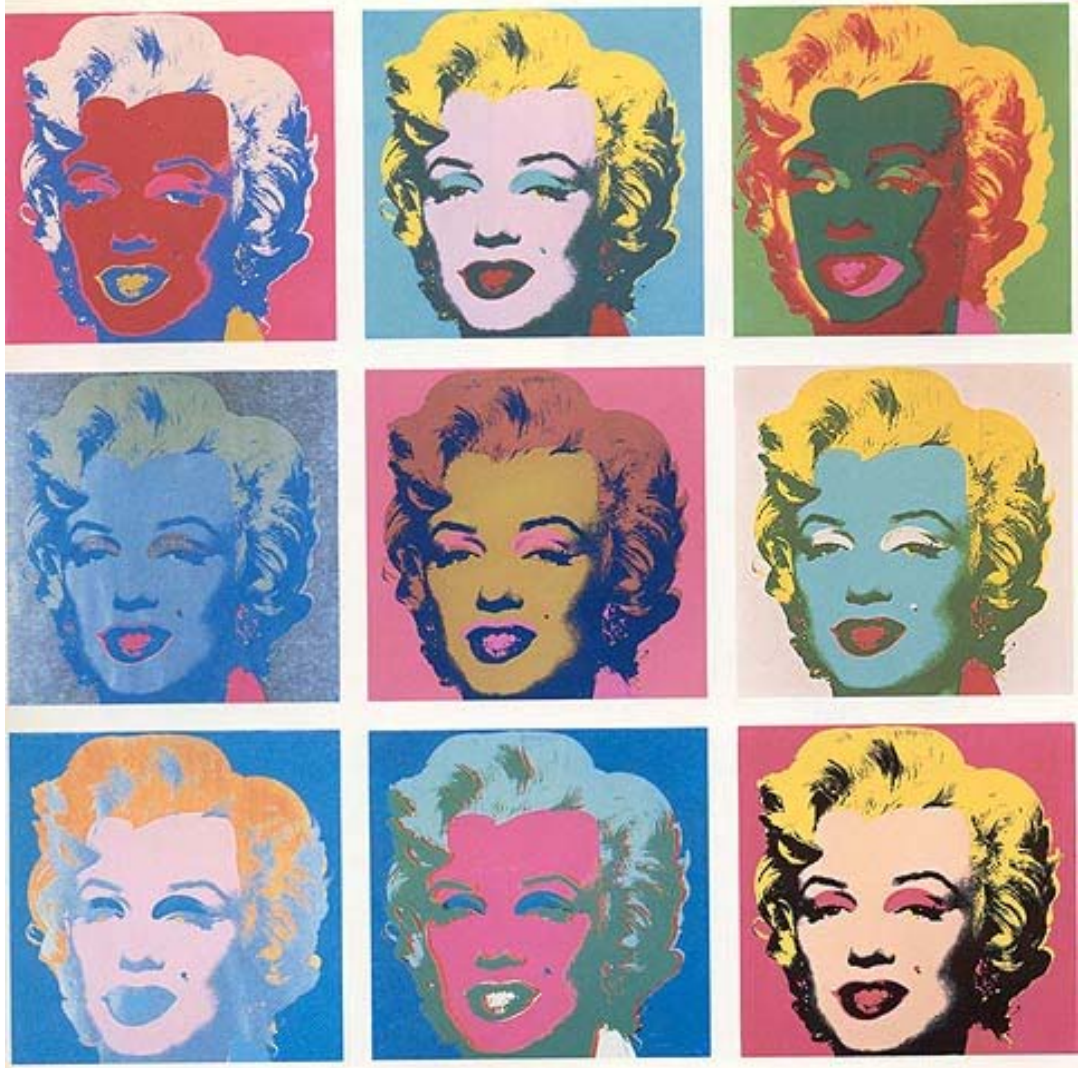
20. yüzyılın en çok sözü edilen sanat hareketi Pop Art'ın öncüsü sayabileceğimiz Andy Warhol, yapıtlarının hiçbir anlam taşımadıklarını ileri sürmektedir. 1968 Yılında yayınlanan bir demecinde şöyle der:

“Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır [...] Eğer Andy Warhol hakkında bir şey öğrenmek istiyorsanız, resimlerimin yüzeyine, filmlerime ve bana bakın. İşte ben. Ardında hiçbir şey yok.”⁴⁷

Warhol için fotoğraf, bir var olma biçimi, bir iletişim kurma aracı ve bir güç kaynağı olmuştur. Aynı zamanda fotoğraf, çevresindeki insanların yaşamını aktaran bir kayıt aracı olmuştur. Warhol, binlerce fotoğraf biriktirmiş hem de fotoğraf çekmiştir. Warhol için, yeni bir deseni yeniden yaratmaktansa medyada yaratılmış bir görüntüyü, bir “imajı” kullanmak ve bu imaj üzerinde oynamak daha etkili bir yol olmuştur. Sanatını oluşturma sürecinde her zaman fotoğraflar ve arşivler sanatçıya yeni amaçlar bulacağı bir yol oluşturmuştur. Sanatçı, dünyaya göstermek istediği görüntüyü yaratmak için fotoğrafı nasıl kullanması gerektiğini çok iyi bilerek kullanmaktadır. Ayrıca fotoğrafın, insanların gerçekliğe bakışını nasıl değiştirdiğinin de farkındadır. Bu sebeple onun seçtiği görüntüler gerçek insanlar değildir, ikonlara dönüşecek imajlardır.

Warhol, tek bir konuda seçtiği tek bir biçimi tuval üzerinde birçok kez tekrarlayarak, fotoğrafa özgü imgeleri de çalışmalarında kullanmıştır. Seçtiği temalar arasında, film yıldızları Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor) gibi ünlüler; kamuoyunun iyi bildiği başka kişiler (Jackie Kennedy, Warhol'un kendisi) sıkça yer almaktadır. (Resim-2.19)

⁴⁷ Lynton, Nobert; Modern Sanatın Öyküsü, (Çev.:Cevat Çapan; Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 2004 s. 258



Resim 2.19. Andy Warhol “Marilyn Monroe”, Serigrafi, 1960

Bu dönem içinde Warhol’un en ünlü çalışmalarından biri olan “Marilyn Monroe” portresi verilebilecek en iyi örneklerdendir. Burada Monroe’nun sıkça gündeme gelen bu fotoğrafı, Monroe’nun erken ölümünün üzerine, sonsuz gençliğin ve güzelliğin ikonu olmuştur.

İkinci dünya savaşından sonra ise siyasal parçalanmaların üzerine 1960’ların sonunda sanatta da disiplinler arası sınırlar kalkmıştır. Üretilen işlerde kavramın ortaya konulabilmesi için “fotoğraf” en önemli araç haline gelmiştir. Yapılan araştırmalarda gösteriyor ki; her çağda gerçekliği algılama ve yorumlama biçimleri endüstriyel ve kültürel anlamdaki gelişmelerin etkisiyle belirlenmiştir. 1962 yılında Andy Warhol ile

Robert Rauschenberg ayrı ayrı ama neredeyse eşzamanlı olarak fotoğrafları tuvale geçirmek için ipek baskı tekniğini kullanmaya başlamışlardır.

2.3. Kültürel ve Düşünsel (İdeolojik) Açıdan Sanatta Yeni Oluşumlar: Kavramsal Sanat Ve Uzantıları

1960'lı yılların ortalarına gelindiğinde artık yapıtın sanatçı için nasıl görüldüğü önemli değildir, önemli olan sanatçının düşüncesinin kavranmasıdır. Böylece “kavram” yapıtın nasıl olduğunun ve nasıl görüldüğünün önüne geçmektedir. Bu bağlamda devreye giren “Kavramsal Sanat” sanat nesnesine karşı bir tutum sergilemektedir. Bütün bu oluşumların altında yatan neden ise, modernist anlayıştaki bütün ideolojik ve kültürel oluşumlara karşı bir tavidir.

Sanat eserinin kavrama yaklaşması, yapıtın kuramsal yönünü ön plana çıkarırken; onun sanat yapıtı olup olmadığı da tartışılır duruma gelir. Sıradan bir nesnenin sanat eseri olarak sunulması ve bu bağlamda sanatçının özgünlüğü de nesnenin kendisinde aranmaktadır. Örneğin Joseph Kosuth'un “Bir ve Üç Sandalye” çalışmasında olduğu gibi sandalye, aynı sandalyenin yanılması olan fotoğrafı ve sözlük açıklaması yer alır. (Resim -2.20) Mehmet Yılmaz bu çalışmanın tasvirini şöyle yapar:

“Fotoğraftaki sandalye görüntüsü, ağaçtan sandalyenin iki boyutlu temsilidir, takliddir; ancak aynı fotoğraf, taklit ettiği sandalyeden bambaşka bir varlıktır; çünkü tıpkı gerçek denilen sandalye kadar gerçektir. O fotoğraf olsa olsa, kendisiyle aynı boyutta bir başka fotoğrafın kopyası olabilir ki, bu da bir şeyin aynı anda, hem gerçek, hem taklit, hem de kopya olabileceğini gösterir bize.”⁴⁸

Bu bağlamda kavramın aslında gerçek değil bir yanılsama olduğunu anlıyoruz. Burada gördüğümüz şey bir resim ya da heykel değildir. Fotoğraftaki sandalyenin gerçek sandalye ile aynı boyutta olması, bunun sağındaki metinle aynı hizaya asılması ve ayrıca ağaç sandalyeyi de ikisinin ortasına yerleştirmesi, sanatçının dengeli bir düzenlemeyi amaçladığını gösteriyor. Burada da görülüyor ki ortada bir kavramsallaştırma çabası vardır ve bu da sandalyeye bakışımızı estetik olarak değil düşünsel araç olarak bakmamızı sağlayan bir sunuştur.⁴⁹

⁴⁸ Yılmaz Mehmet; Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s. 227-228

⁴⁹ Söylemez, Meltem, “Kavrama Eklenen Estetizm”, rh+ Sanat ve Kültür Dergisi, Sayı:16, 2007, s.87

1965’lerden sonra çok sayıda sanatçı, yapıtın gerçekleştirilmesi üzerinde değil ama daha çok sanatın kendisi anlamı ve amacı üzerinde düşüncelerini yoğunlaştırmıştır.”⁵⁰

Szarkowski’nin ‘Bir Başka Sanat’ yazısında da bahsettiği gibi; ressam olarak başlayıp daha sonra resimsel olmayan sanat biçimlerine karşı yönlerini çeviren çağdaş sanatçılar arasında (happeningler, kavramsal sanat, vb.) insan deneyimlerinin sonsuz renkliliğini anında ve mükemmel bir şekilde kaydedebilen fotoğraf düşüncesi hemen kabul görmüştür.

“Fotoğraflar dahil olmak üzere çoğu sanat eseri artık fotoğraf kopyalarından bilindiği için, fotoğraf (ve fotoğraf modelinden gelen sanat faaliyetleri ile fotoğraf beğenisinden türeyen beğeni tarzı), geleneksel güzel sanatlar ile geleneksel beğeni normlarını (sanat eseri fikri dahil olmak üzere) kesin bir şekilde dönüştürmüş durumdadır. Sanat eserinin biricik bir nesne, tek bir sanatçının ürettiği tek bir asıl olma haline bağımlılığı gün geçtikçe azalmaktadır. Günümüzde üretilen resimlerin önemli bir kısmından, çoğaltılabilir nesneler niteliği taşımaları gözletilmiştir. Nihayet, fotoğraflar o ölçüde başat görsel deneyim haline gelmişlerdir ki, şimdilerde gördüğümüz sanat eserlerinin, fotoğraflanacak şekilde yapıldıklarını söyleyebiliriz.”⁵¹

Kavramsal sanat, sanatı anlam ve amaç açısından sorgulayarak, geleneksel sanatın sınırlarını zorlayan ve genişleten avant-garde bir akımdır. 1960’lı yıllarda sanat anlayışının yarattığı değişim ile sanatçılar artık sıradan olarak algıladığımız günlük yaşamdan alınan kesitleri ve olayları fotoğraflayarak çalışmalarına devam etmişlerdir. Fakat bu dönem içerisinde artık gerçek ve kurgu arasında sorgulanması gerekenler sanatçılar tarafından daha net bir biçimde açığa çıkmaya başlamıştır.

“1965 yılından sonra Kavramsal sanatçıların geliştirdiği eleştirinin ön koşulu işlevini gören dönüşümler yarattı. Resimselcilik-sonrası fotoğraf, yüzeyin duyumsallığından zaten büyük ölçüde vazgeçmiş olan resmin her türlü aleni kompozisyon hazırlama işleminden de vazgeçmesi yolundaki bir talebin işlenmesi içinde gelişmiştir.”⁵²

“1970’lerin ortalarında, medium geleneğinin dışında yer alan sanatçılar, saf imgelem aracı olarak değerlendirdikleri fotoğrafı yoğun bir şekilde kullanmışlardır. Bu sanatçılardan bazıları kurgusal hikayeler yaratmayı seçerken, bazıları fotoğrafik anlamı sözcükler ile genişletmeyi, kimileri de içinde bulundukları sanat ortamının belgesel açıdan eksiklerini fotoğraf ile kapatmaya çalışmışlardır. Fotoğrafla düşünceleri iletme konusundaki bu eğilim sadece Amerika ile sınırlı kalmamış Avrupa’daki sanatçılar da bu aracı modernist yaklaşımlar için kullanmaya başlamışlardır. Özellikle fotoğraftaki bu yeni arayışlar ve dönüşüm biçimleri Man Ray’de göze çarpmaktadır. Man Ray’e göre fotoğrafın amacı, rastlantısal olanı ve yaşamın doğaçlama yönlerini yakalamaktır.”⁵³

⁵⁰ Germaner, Semra; “1960 Sonrası Sanat”, Kabalcı Yayınevi, 1997, s.46

⁵¹ Sontag, Susan; Fotoğraf Üzerine, (Çev; Osm Akinhay), Agora Kitaplığı Yayını, İstanbul 2008, s.176-177

⁵² Wall, Jeff, “Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları”, (Çev.; Rana Öztürk), Sanat Dünyamız Dergisi, İstanbul: YKY, sayı:84, s.167

⁵³ Erkarıslan, Önder; “Görsel Yaratım Sürecinde Kavramsal Sanat ve Fotoğraf İlişkisi”, Edebiyat Eleştirisi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995, sayı: 8, s.30

1970’li yılların son yarısından bu tarafa fotoğraf temelli işler üreten sanatçılar arasında özellikle dikkat çeken isimler; Jhon Baldessari, Richard Prince, Cidy Sherman, Sherrie Levine, Bernd ve Hilla Becher, Thoma Struth, Katharina Sievrding, Thomas Ruff, Georgs Rousse, Clegg & Guttman, Thomas Demand, Andreas Gursky, Jeff Wall ve daha nicelerini sayabiliriz. Bu sanatçılar gündeme getirdikleri farklı konuların yanı sıra ifade aracının kendisini de sorgulayan bir yaklaşımı benimsemişlerdir. Bu yaklaşım, Antmen’e göre;

“Bir konunun sunumunda fotoğrafı salt bir malzeme olarak düşünmek ve kullanmak eğiliminden oldukça farklı bir sanatsal perspektif barındırıyor [...] Çağdaş ortamında fotoğraf kullanan sanatçılar, fotoğrafla dolaylı olarak ilişkili görünse de üretimlerini bu tür soruların sorulduğu bir alan üzerinde kurdukları ve meşrulaştırdıkları için görünen dünyadan kareler yakalayan fotoğrafçılardan oldukça farklı bir zeminde duruyorlar. Fotoğraf çeken sanatçılarla fotoğraf temelli iş üreten sanatçıları birbirinden ayıran en önemli nokta da belki bu; Victor Burgin’in getirdiği ayrımla ‘anlam bulmak’ ile ‘anlam kurmak’ arasındaki fark. Burgin’in Romantik geleneğin uzantısı olarak gördüğü ‘anlam bulmak’ arayışı ya da kendi deyimiyile, ‘fotoğrafçı fırsatçılığı’, bugün hala geniş bir çerçeve içinde fotoğraf pratiğinin özünü oluşturuyor.”⁵⁴

2.4. 1960’lı Yıllardan Sonra Sanatta Yapısal Dönüşümler

Tüketim toplumunun doğuşu, savaş sonrası yeni bir kuşağın toplumsal sahnede yerini alması ile birlikte aynı zamanda bilimdeki ilerlemeler ve bunların düşünce ve sanat olayları üstündeki yansımaları gibi farklı nedenlerden kaynaklanan etkiler sonucu sanat tarihi sürecinde 1960’lı yıllar, güçlü değişim hareketlerine sahne olmuştur. Yıllardır toplumsal ve kuramsal olayların etkilerini sanatsal etkinliklerde gördüğümüz gibi toplumsal hareketlerin sanatı ve sanatın da toplumsal hareketleri tetiklediğini ve bütün bunların paralel bir etkileşim içerisinde olduklarını gözlemlemekteyiz. Örneğin tarihsel açıdan bakıldığında 1900’lü yılların başında ortaya çıkan Sanayi Devrimi’nin* etkileri ile birlikte insanlar makineleşmeye yönelirken yaşanan bu yönelim, plastik sanat anlayışının değişmesinde de etkili rol oynamıştır.

⁵⁴ Antmen, Ahu, “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, Sanat Dünyamız Dergisi, İstanbul: YKY, sayı:84, s.132–133

* Sanayi Devrimi (Endüstri Devrimi) ; 18. ve 19 yüzyıllarda kitlesel üretimin ortaya çıkması, tekstil, demir, çelik ve kömürde devrim yaşanmasına neden oldu. Avrupa’da ve Kuzey Amerika’da tarım endüstrileşti ve insanlar kentlere göç etmeye başladı. Britanya bu devrime öncülük etti ve 18. yüzyılda uluslararası ticarete en büyük güç haline geldi. <Magee, Bryan; Felsefenin öyküsü, (Çev.: Bahadır Sina Şener), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2000, s.165 >

Bir çağın sanatını gerçek bir biçimde ve geniş bir çerçeveye ile görebilmek için Fischer’ın da deyimi ile “Her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşünceleri incelememiz gerekir”.⁵⁵

Tarihsel süreç içerisinde bakıldığında, 1960 sonrasındaki sanat içerisinde tabular giderek yıkılmaya başlamıştır ve sanatsal etkinlikler sosyolojik değişimlerin de etkisiyle yeni alanlara açılır. Bu bağlamda sanatçı da anlatım yollarını yeni sınırlara taşımaktadır. Avrupa’da olduğu kadar ABD’de de biçimsel olarak farklı olsa da sanatı, resim ve heykel gibi geleneksel alanların dışına çıkarma tutkusunu ortak bir biçimde paylaşan sanat akımları gelişmiştir. Bu durumda geleneksel estetik kavramı, sosyal değişimleri anlamlandırmada ve uluslararası kültür konusundaki yeni beklentileri tek başına dile getirmekte yetersiz kalmaktadır.⁵⁶

“Postmodernist düşünürlerin çoğu, enformasyonun ve bilginin üretimi, tahlili ve aktarılması açısından doğan yeni olanakların büyüğü altındadır. Örneğin Lyotard, iddialarını sağlam biçimde yeni iletişim teknolojileri bağlamına yerleştirir ve Bell ve Touraine’in bilgi temelli bir post-endüstriyel topluma geçişe ilişkin tezlerinden hareketle, postmodern düşüncüyü, ileri kapitalist ülkelerde iletişim dillerinde gerçekleştiğini düşündüğü çarpıcı bir toplumsal ve politik geçişin tam merkezine koyar. Bu bilginin üretimi, yayılması ve kullanımını sağlayan yeni teknolojilere, temel bir üretim gücü niteliği ile yakından bakar. Ama sorun bu gün bilginin çok çeşitli biçimlerde kodlaştırılmasının mümkün olmasıdır; bu biçimlerden bazılarına daha kolay erişilebilir, bazılarına daha zor. Dolayısıyla, Lyotard’ın yapıtında modernizmin değişmesinin ardında, iletişimin teknik ve toplumsal koşullarının değişmesinin yattığı yolunda epeyce açık bir görüş mevcuttur. Postmodernistler ayrıca dilin ve iletişimin doğası konusunda oldukça farklı bir teori benimseme eğilimindedirler. Modernistler söylenmekte olanla (gösterilen ya da mesaj) bunun nasıl söylendiği (gösteren ya da araç / medya) arasındaki sıkı ve tanımlanabilir bir ilişki olduğunu varsaymışlardır. Post-strüktüralist (yapısalcılık sonrası) düşünce ise bunların sürekli olarak birbirinden koparak yeni bileşimler içinde bir araya geldiğini ileri sürer. 60’lı yılların sonunda Derrida’nın Martin Heidegger’i yorumlaması ile başlayan bir akım olan yapı bozuculuk bu noktada postmodernist düşünce tarzlarına güçlü bir iletim kazandıracak biçimde işin içine girer..”⁵⁷

Bu bağlamda yapı bozumculuk felsefi bir konum olmaktan ziyade metinler hakkında düşünmeye ve bunları okumaya ilişkin bir tarzdır. Metinler yaratan ya da sözcükler kullanan yazarlar, bunu daha önce karşılaşmış oldukları başka metinler ve sözcükler temelinde yaparken, okuyucular da onların metinlerini benzer biçimde ele alırlar. David Harvey’in yukarıdaki sözlerinden de anladığımız gibi, bu metinler arası örüntünün kendine özgü bir yaşamı vardır. Yazdığımız şeyler kastetmediğimiz, hiçbir biçimde

⁵⁵ Fischer, Ernst, Sanatın Gerekliliği, (Çev: Cevat Çapan), Payel Yayınevi, İstanbul 2005, s. 148

⁵⁶ Turani, Adnan; Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 180

⁵⁷ Harvey, David; Postmodernliğin Durumu, (Çev: Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.65-67

kastetmiş olamayacağımız anlamlar aktarabilirler. Yapıbozumculuk, bunu kabullenerek bir metnin içinde başkasını aramak, bir metni bir başkası içinde eritmek ya da yeniden inşa etmek anlamı taşımaktadır.

Günümüzde postyapısalcı bir anlayışla, genel anlamda modernizmin kendine özgü stratejileri ve biçimleri olarak kolajla başlayan ve çeşitli ifade biçimleri ile devam eden (montaj, foto-montaj vs.) postmodern sanat da yeni bir iktidar söylemi oluşturma çabalarına girişmiştir. Kolaj ve montaj postmodern söylemin birincil biçimi olarak görülmeye başlar. Bu romantik direniş özünde, kökleri Sanayi Devrimi'ne kadar uzanan ve amacı bütün dünyayı fethederek, farklılıkları ortadan kaldırmak olan Batılı ekonomik ve kültürel düzeni yok edecek bir uyanış arzusu barındırır. Gerçeklik ve hakikat kavramlarının sorgulandığı, göreliliğin güç kazandığı postmodern toplumda ve sanatta, klasik estetik biçim değerini kaybetmiştir. Dünyanın zamansal düzeninin çöküşü, aynı zamanda geçmişin de tuhaf bir biçimde ele alınmasına yol açar. Harvey'e bu konudaki görüşlerini şu sözler ile ifade eder:

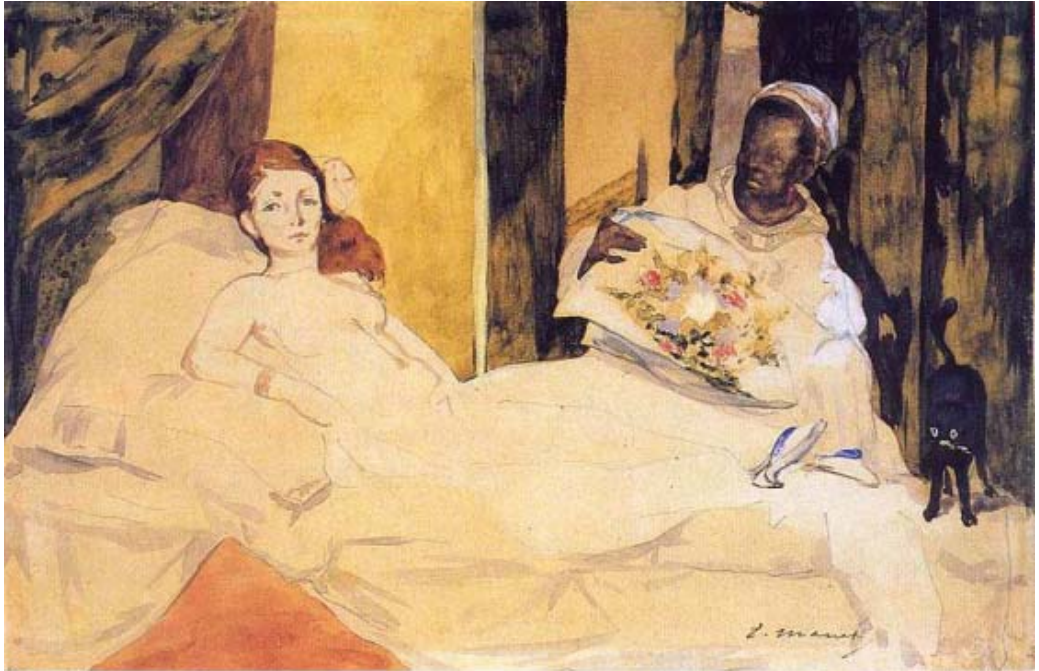
“Postmodernizm, bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan da tarihi yağmalama ve orada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu gibi masetme konusunda inanılmaz bir yetenek geliştirir. [...] Modernist hareketin erken döneminin ufuk açıcı resimlerinden biri olan, Manet'nin Olympia'sı Tiziano'nun Venüs'ü örnek alınarak yapılmıştır. Ama örnekten yararlanılış tarzı, modernite ile gelenek arasında bilinçli bir kopuşa ve sanatçının bu geçişte aktif bir müdahalesine işaret ediyordu. (Resim – 2.21- 2.22) Postmodernist hareketin öncülerinden Rauschenberg, 1960'lı yıllarda bir dizi resminde Velazquez'in Rokeby Venüsü'nden ve Rubens'in Süslenen Venüsü'nden imgeler kullanıyordu. (Resim-2.23) Ama sanatçı bu imgeleri çok farklı biçimde kullanmıştı: bir sürü başka görüntüyü içeren bir yüzeye, fotoğraflık bir orijinali ipek baskı tekniğiyle eklemiştir. Manet yalnızca üretiyordu. Rauschenberg ise yeniden üretiyordu*; Crimp'e göre, Rauschenberg'i postmodernist olarak düşünmemizi gerekli kılan işte bu adımdır. Modernizmde bir üretici olarak sanatçıya atfedilen ruh burada gözden çıkarılmaktadır. Yaratan özne efsanesi, burada yerini daha önceden var olan imgelerin açık yüreklilikle mülk edinilmesine, alıntılanmasına, parçalar halinde aktarılmasında, biriktirilmesine ve tekrarlanmasına bırakır.”⁵⁸

⁵⁸ Harvey, David; Postmodernliğin Durumu, (Çev: Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.71

*Metnin orijinalinde, “reproduce” sözcüğünün taşıdığı ikili anlam dolayısıyla Türkçe'ye çevrilemeyecek bir derinlik vardır: yazar burada hem “yeniden üretme” den söz ediyor hem de “röprodüksiyon” dan.



Resim 2.21. Tiziano Urbino, “Venüs”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 119×165 cm,1538



Resim 2.22. Manet, “Olympia”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130.5×190cm, 1863



Resim 2.23. Robert Rauschenberg, “Persimmon”, Dijital Görüntü, 1964

Princeton Üniversitesi’nde sanat ve arkeoloji profesörü, aynı zamanda günümüzün en önemli sanat eleştirmenlerinden olan Hal Foster “Geçeğin Geri Dönüşü” adlı yapıtında, Lacan’ın gerçek konusu üzerine yaptığı seminerine vurgu yaparak bu konudaki düşüncelerini şöyle ifade eder:

“Gerçek, süper-gerçekçilikle bastırılıyorsa geri de döner ve bu geri dönüş göstergelerin süperrealist yüzeyini dağıtır. Dağıtma kasıtlı yapılmadığından, kapitalist gösteride yarattığı rahatsızlık da çok azdır. Bu rahatsızlık, temellük sanatında, özellikle de Richard Prince’le birlikte anılan simülakral* versiyonunda pek kasıtlı değildir. Gösterge çokluğu, yüzeylerdeki akışkanlık ve izleyiciyi sarışı nedeniyle temellük sanatı, süper gerçekçiliği anlatır. Ancak, ikisi arasındaki farklılıklar, benzerliklerinden daha önemlidir. Her iki sanat da fotoğrafı kullanır; fakat süper-gerçekçilik, resimle ilgili bazı fotoğrafik değerleri (yanılsama gibi) kullanırken, resimle ilgili olmayan, aslında biricik imge olmak gibi resimsel değerleri tehdit eden diğer değerleri (örneğin yeniden üretilebilirlik) dışlar. Öteki tarafından temellük sanatı Sherrie Levine’ni modernist ustaların resimlerini kopyaladığı erken bir örnekte olduğu gibi, resimler biricikliği sorgularken fotoğrafik yeniden üretilebilirliği kullanır. Aynı zamanda fotoğrafik yanılsamacılığı ya Prince’in ilk yeniden fotoğraflarında olduğu gibi patlama noktasına kadar götürür ya da Barbara Kruger’ın ilk foto-metinlerinde olduğu gibi fotoğrafın belgesel gerçeğini, temsiliyetin göndergesel değerini sorgulamak için bu yanılsamacılığın çevresinde dolaşır. Böylece bu postmodern sanatta methedilen temsiliyet eleştirisi, sanatsal kategorileri ve belgesel türleri, medya efsanelerini ve cinsel prototipleri de eleştirir. Buna ek olarak, bu iki sanat izleyici farklı konumlandırır: Süper-

* Simülakral: Baudrillard’ın kuramı “simulasyon”, gerçekten ve fiili olarak var olmayan bir şeyi (durumu vs.) bütün bileşenleriyle birlikte gerçekmiş ve fiilen varmış gibi gösterme durumudur. “Simülakral” deyimini de imaj- idol anlamına geldiği gibi, Baudrillard’ın kastettiği anlamda, bir simulasyon olayının sonucunda ortaya çıkan bir görüntü nesnedir. (Baudrillard, Jean: Simülakral ve simulasyon, (Çev:Oğuz Adanır), Dokuz Eylül Yayınları,1998, s.77)

gerçekçilik izleyiciyi yanılsamayı ayrıntılandıran yüzeyinden neredeyse şizofrenik bir haz alırken, yanılsamayı ifşa eden temellük sanatı izleyiciden yüzeyine eleştirel bir bakışla bakmasını ister. Yine de bu iki sanat, temellük sanatının izleyiciyi süperrealist bir yöntemle sardığı kimi zamanlarda kesişir. Daha da önemlisi bu açıdan ikisi birbirine yaklaşır: Gerçeklik süper-gerçekçilikte dış görünüş tarafından ezilmişken, temellük sanatında temsil sürecinde yapılır. (örneğin Prince’ın resimdeki Marlboro imgeleri Kuzey Amerika doğasının gerçekliğini Vahşi Batı kovboyları miti üzerinden resimler. Resim – 2.24).⁵⁹



Resim 2.24. Richard Prince, “Kovboy”, Dijital Görüntü, 1989

Toplumları I.Dünya Savaşı’na götüren süreç incelendiğinde, Sanayi Devrimi ile başlayan kapitalist düşünce ile imparatorlukların hem hammadde hem de iş gücü elde etmek için yayılmacı politika izlemelerinin önemli rolü olduğu görülmektedir. Bu açıdan da Kapitalist toplumlar özünde, satın almayı hızlandırmak, sınıfsal ırksal ve cinsel zedelenmeleri uyuşturmak için de farklı bir kültür yaratmak zorundadır. Doğal kaynaklardan daha iyi yararlanmak, üretkenliği arttırmak, düzeni korumak, savaşlar açmak, bürokratlara iş yaratmak için sonsuz miktarda bilgi toplama gereksinmesi içindedirler. Sontag’a göre fotoğraf makinesinin iki yönlü yetisi vardır, gerçekliği hem öznelleştirebilmesi hem de nesnelleştirebilmesidir. Fotoğraf makinesi bu gereksinimleri ideal bir biçimde karşılar ve pekiştirir. Aynı zamanda fotoğraf makineleri, gerçekliği ileri sanayi toplumunun işleyişi açısından temel önem taşıyan iki yolla tanımlanır: (kitleler için) bir gösterim ve (yöneticiler için) bir gözetim nesnesi olarak. İmgelerin

⁵⁹ Foster, Hal; Gerçeğin Geri Dönüşü, (Çev: Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Mayıs 2009, s. 183-185

üretilmesi, aynı zamanda bir yönetim ideolojisi de sağlar. Toplumsal değişimin yerini imgelerin değişimi almıştır.⁶⁰

Yüzyılı aşkın bir süredir kapitalist dünya, toplumun tüm kesimlerinde içten, derin bir kültürel bunalım geçirmektedir ve bundan da fazlasıyla etkilenmiş görülmektedir. Bu durumun en belirgin olduğu ve kendini en iyi hissettirdiği alan sanattır. Geleneklerin reddedilmesi veya başka bir deyişle, en azından yumuşatılmaya çalışılmasıyla yeniye ve değişime tapınmaya başlanmasıyla, gelenekten kopuş ve süreksizlikten doğan yeni bir estetik anlayışı doğmuştur. Sonuçta gelişen farklı avangartların ortak noktası, gelenekten kopuş olmuştur.

1960'lı yıllardan itibaren başlayarak modernizm sonrası dönemi ifade eden postmodernizm, modernist dönemin önemli ve büyük buluşlarından olan fotoğrafın algılanış biçimlerinde de oldukça büyük değişikliklere neden olmuştur. Tıpkı bir tiyatro sahnesinin hazırlanışı gibi kurgulandırılarak yapılandırılan bu fotoğraflar tarihten aldığı deneyim ve geçmişle birlikte günümüzün sorunlarına, olaylarına farklı bir bakış açısı kazandırmaya çalışmaktadır. 1960'lı yıllardan sonra toplumların değer yargılarının ve algılayışlarının gösterdiği değişim, modernizmin çeşitli alanlarda yarattığı hayal kırıklıkları ile yerini yavaş yavaş postmodernizme ve onun dinamiklerine bırakmıştır. Bu köklü başkalaşım ve sanat hayatına yansırken, kuşkusuz ki fotoğrafı da etkisi altına alarak, fotoğrafın toplum ve sanat ile olan diyalogunu çok farklı bir zemine taşımıştır. Bu yeni dönem ile birlikte yüksek kültürün değerlerinin yerini popüler kültürün değerleri alırken, anlık ve gündelik olana gösterilen ilgi artmıştır. Bu bağlamda popüler kültürün en büyük ikonlarından biri olan, çabuk erişilebilirliği ve gerçeği yansıtma özelliğinden dolayı fotoğraf, sanatçılar tarafından bir sözcü gibi görülmektedir. Özellikle 1980'lerden sonra toplumlar kamerası yani teknolojiye bağımlı hale gelirken, fotoğraf da kültürün ve sanatın merkezinde olma yolunda hızlı bir şekilde ilerlemiştir.

⁶⁰ Sontag, Susan; Fotoğraf Üzerine, (Çev; Osman Akınhay), Agora Kitaplığı Yayını, İstanbul 2008, s.20–21

III. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ BATI SANATINDA POSTMODERN DÖNEM İÇİNDE YAPITLARINDA FOTOĞRAF KULLANIMI İLE ÖNE ÇIKAN SANATÇILAR VE YAPIT ÇÖZÜMLEMELERİ

Günümüzde fotoğraflar, artık küçük ya da büyük sanat etkinliklerinde, müze ve galerilerde o kadar sık yer almaktadırlar ki “fotoğraf sanattır ya da değildir” tartışmasının anlamı kalmamıştır. Önemli olan fotoğrafın, sahip olduğu olanaklar ile çağdaş bir yaratma ortamı sunmasıdır. Fotoğraf, bir sanat olarak sanatçının hayal gücünün dışında artık bireysel ifadesini de yansıtmaktadır. Fotoğraf, teknolojinin de yardımı ile sanatın yani çağdaş sanatın merkezinde önemli bir eleman olarak yerini alır.

Çağdaş sanat içerisinde fotoğraf kullanımı ile ilgili olarak Ahu Antmen görüşlerini şu sözlerle ifade eder:

“Çağdaş sanat pratiğinde fotoğraf kullanımı, fotoğrafik gerçekliği irdeleyerek temsil olgusunu gündeme getirdiği için ilginç bir konu ve zengin bir alan oluşturuyor; gerçek ile kurgu arasındaki sınır arayışında yaşanan sorgulama sürecinin kapılarını aralayacak bir üretime yol açıyor.”⁶¹

Bu sözlerden de anladığımız gibi çağdaş sanat içerisinde artık fotoğrafı, gerçeklik ve belgeleme misyonundan sıyrılmış bir şekilde ve farklı bir kimliğe bürünerek karşımızda görmekteyiz. Çağdaş sanatta yaratma çabası ile birçok sanatçının fotoğrafı bir araç olarak etkin bir biçimde kullandığını gözlemlemekteyiz. Günümüzün sürekli değişen ve hızla başkalaşan dinamikleri içerisinde farklı bireysel kaygıları ya da toplumsal sorunları fotoğrafik olarak ifade etme yöntemleri geniş bir konu yelpazesi doğurmaktadır. Fakat bu çalışma kapsamında fotoğrafın bu geniş yelpaze içerisinde kurguyu ön plana çıkaran, bir tiyatro sahnesini andıran kurgulanarak oluşmuş kompozisyonlar ile sanatçının zihnindeki aktaran “kurgulanmış fotoğraf” kavramı

⁶¹ Antmen, Ahu, “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, Sanat Dünyamız Dergisi, sayı: 84, YKY, İstanbul, s.131

etkin bir biçimde öne çıkmaktadır. Günümüzde pek çok sanatçı kurgulanmış fotoğraflar üreterek bu yolla günümüzün bazı meselelerine kendi bakış açıları ile ışık tutmaktadırlar.

3.1. Cindy Sherman

Her dönem ve her kültür içinde farklı algılanarak farklı yorumlanmaya devam eden cinsellik konusu günümüz sanatında da etkisini sürdürmektedir. Günümüz sanatın da cinsellik temalarını işleyerek sanatına yön veren, fotoğraf temelli işler üreten önemli isimlerden biri 1954 New Jersey doğumlu ABD’li sanat fotoğrafçısı ve film yönetmeni olan Cindy Sherman’dır. Cindy Sherman’ın çalışmalarında yüzlerce kendisini kullandığı kadın, hatta bazen de erkek canlandırması vardır, ancak bunların hiçbirisi Sherman’ın gerçek anlamda bir otoportresi değildir. Kendi ifadesine göre, Sherman fotoğrafları “kadın stereotipleri ile ilgilenir, ancak bu stereotipler onun kadınları nasıl gördüğünü değil, erkeklerin kadınları nasıl gördüğünü yansıtır”⁶². Sherman, 1977- 1980 döneminde, filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri sorgulayan, model olarak kendisini kullanarak fotoğrafladığı “İsimsiz Film Kareleri” serisi ile sanat çevrelerinde tanınır. (Resim-3.1- 3.2)



Resim 3.1. Cindy Sherman “İsimsiz Film Kareleri”, Fotoğraf, 1977-80

⁶²“ Cindy Sherman”<<http://www.cindysherman.com/art.shtml> >,20 Ekim 2009, saat: 15.30



Resim 3.2. Cindy Sherman “İsimsiz Film Kareleri”, Fotoğraf, 1977-80

Sherman’ın ilk çektiği fotoğraflarının niteliği siyah beyazdır. Bu fotoğraflar, moda ve sinema dergileri için oluşturulan setlerde rasgele çekilen fotoğraflara çok benzer ve hatta bunlar kurgudan uzak fotoğraflardır. Dolayısıyla, bunlarla hem fotoğrafın bir sanat olup olmadığını, hem gerçek ve taklit arasındaki ilişkiyi, hem de sanatçının rolünü masaya yatırmış oluyordu. (Resim-3.3)



Resim 3.3. Cindy Sherman “İsimsiz Film Kareleri”, Fotoğraf, 1977-80

Çağdaş sanat dünyasıyla fotoğrafçılık arasındaki köprünün kurulmasında ilk adımların atılmasını sağlayanlardan olan Sherman, fotoğraf temelli sanat yapanlar arasında önde gelen konumunu sürdürmektedir. Onun kavramsal ve içerik ağırlıklı fotoğraf kullanan sanatçı kimliğiyle tanınmasını 1970'lerin sonunda hazırladığı “İsimsiz Film Kareleri” adlı siyah beyaz kendi portrelerinden oluşan 1950’li ve 1960’lı yılların film karelerini hem teknik hem de içerik bakımından oluşturduğu fotoğraf serisi ile kavuşmuştur. Sherman kendi imgesini, kurguladığı bir mekân ve zaman içinde tanıdık gelen ama tam olarak teşhis edilemeyen bir kahramana dönüştürmektedir. Kendi yorumu ile belirsizliğin altını çizerek “böyle bir karakter seçmem, cinselliğe duyduğum kendi ikilemim ile ilişkilidir” sözleri ile açıklamaktadır. Bu bağlamda Sherman, cinselliğe yönelik bölünmüş bakış açısını bu kadın imgelerine taşımaktadır. Kendi varoluşu, kimliği ve cinselliği ile olan mücadelesini film yıldızlarının görüntü kalıpları ile temsil etme çabası içine giriyor. Bunun sonucunda da çalışmalarında gerilim içinde kalmış kadın imgeleri doğmaktadır.⁶³

“Cindy Sherman, 1977’den beri kendi fotoğraflarını standart Hollywood filmlerinden alınmış karelere benzeterek çekme işini sürdürür. Burada hem bu tür filmlerin klişeliği ortaya çıkar, hem de ‘her genç kızın gönlünde yatan’ artist olma hevesi vurgulanır. Sanatçıları etkileyen önemli bir teknolojik gelişme de, zaten imge bombardımanı altındaki çevrede bu imgeleri kolaylıkla, çabuk ve ucuza çoğaltma yöntemlerinin yaygınlaşmasıdır. Fotokopi, polaroid, video ve bir saatte renkli baskı yapan otomatik laboratuvarlar gibi olanaklar son beş-on yılda çok yaygınlaşmıştır. Bunların etkileri artık özgün kare yakalama çabasından çok, belli bir düşüncenin ürünlerini, var olan veya yeni imgeleri kullanarak, yaratmaya yönelmiş günümüz sanatçılarının fotoğrafik yapılarında izlenebilir.”⁶⁴

Sherman, fotoğrafı genellikle saf haliyle değil, bir kavramsal sanat malzemesi olarak kullanır. O sadece bir fotoğrafçı değil aynı zamanda kavramsal sanatçı ya da bir gösteri sanatçısıdır. Malzeme olarakta bulunduğu dönemin güncel fikir akımlarını ve objelerini kullanarak kurmacalar yaratmaktadır. Sanatçı 1981 yılında kavramsal çerçeve olarak oluşturduğu yatay dergi ve kapak fotoğrafları ile yeni bir seri oluşturur. (Resim- 3.4) Bu çalışmada Sherman genç kadın karakterlerini ekose etekler, ıslak tişört veya gecelik giydirerek, keçeleşmiş saç ile darmadağınık halde fotoğraflamıştır. Sherman’ın kışkırtıcı ve belirsiz bu anlatıları, duygusallığı ve karakterin içinde bulunduğu psikolojiyi vurgulamak ister.

⁶³ Sandler, Irving; Art Of The Postmodern Era, IconEditions Westview Press, 1996, s.411-413

⁶⁴ Topçuoğlu, Nazif; İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani? , YKY, İstanbul 1992, s. 78



Resim 3.4. Cindy Sherman “İsimsiz Film Kareleri”, Fotoğraf, 1981

“Tarihi Portreler”, “Masal Resimleri” ve “Klasik Resmin Ustaları” adlı serileri için çektiği fotoğraflar ise hem renkli hem de kurgusaldır. (Resim - 3.5- 3.6) Sherman, tarih görüntüleri serisi ile ilgili olarak kendi düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

“Tarihi Portreler, benim görüşüme göre bir sanatsal ve yaratıcılık temsil eder. Resimler biraz klasik ve sanatsal portrelerdir. Fakat kendini beğenmiş taklitleri daha fazla ve bunların izleyicinin iç keşif yapması için hiçbir duygusal bağlantısı yoktur. Burada siyasi mesaj, postmodernist şema, sonrası çekilen fotoğraflar açıktır: medeniyet ve tarih tamamen öznel bir şeydir”.⁶⁵



Resim 3.5. Cindy Sherman “Tarihi Portreler”, Fotoğraf, 1988-90

Ancak yine de işi birazcık bilen herkesin çekebileceği türden fotoğraflardır. Sherman’ın buradaki amacı görsel ve teknik mükemmelliğin, asıl düşüncesini gölgede bırakmasını önlemektir. Fotoğraf üzerinde teknik oyunlar yapmaksızın fotoğrafın yalan

⁶⁵ Flammarion Jeu de Paume, İstanbul Modern Sanatçı Katalogu, s.261

söyleyebileceğini ya da fotoğraftan alınan bilgilerin güvenilir olabileceğini de göstermek ister.



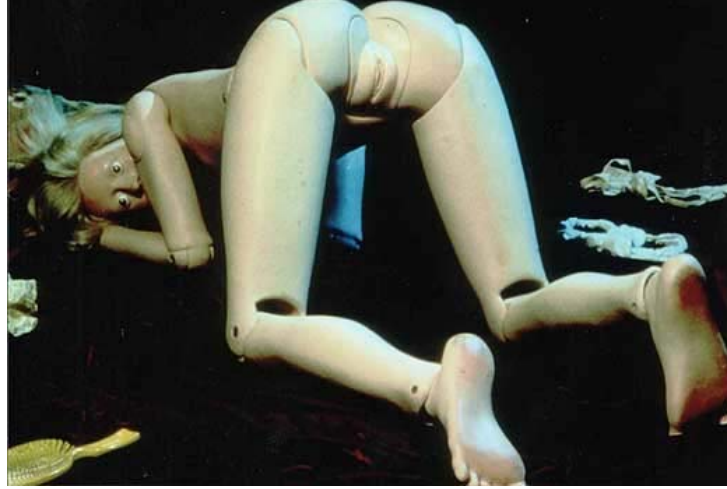
Resim 3.6. Cindy Sherman “Masal Resimleri”, Fotoğraf, 1988-90

“Sherman için 70’lerin ve 80’lerin kültürel ortamıyla biçimlenen bir uygulayıcıdır denilir. Gerçekten de yapıtlarında her zaman feminist bir söylemin varlığından bahsedebiliriz. Ancak herhangi bir dogmatik ideolojik tavra dayanan bir üretim sistemi yoktur, zira Sherman sanatının içeriğini sürekli olarak dönemin geçerli söylemlerine uydurarak güncel sanatın parçası olmayı bilmiştir. Dönemin moda kavramlarını ve akımlarını kullanmayı bilen Sherman, sürekli başvurduğu feminist izleğini feminizm anlayışındaki değişiklikler doğrultusunda yapıtlarına yansıttı. Cindy Sherman’a göre: “Cinsel organları kullanarak, sevimli ya da şok edici resimler elde etmek kolay. Zor olan acı keskin yine de açık seçik görüntü elde etmek”.⁶⁶

Sherman’ın bu ifadesinden de anladığımız gibi giderek son dönem çalışmalarında özellikle de oluşturduğu “Seks Serisi” ile oldukça tepki almış ve eleştirmenlerin dikkatini çekmiştir. Sherman bundan önceki işlerinde sürekli olarak kültür içinde klişeleşmiş kadın tanımlamalarından söz ederken oluşturduğu son seri ile farklı malzemeler kullanarak karşımıza çıkmaktadır. Bu serisinde, medya ve ticaretin oluşturduğu çocuk ve halk kültürünün simgesel resimli roman kahramanları ile cinsel alt kültürün önde gelen gay tiplerini karşımıza çıkmaktadır. Burada barbi bebekler, he-man, askerler, disney karakterleri, cinsel aksesuarlar, vs. gibi plastikten yapılmış nesneler ısı ile eritilip, kesilip parçalanarak, kolları bacakları, kafaları koparılıp

⁶⁶ “Cindy Sherman”, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Cindy_Sherman> 27 Ekim 2009, saat: 16.48

birbirlerine monte edilerek, değiştirilerek bir kurgu içinde ve özellikle fotoğrafları çekilmek üzere düzenlenmişlerdir. (Resim - 3.7)



Resim 3.7. Cindy Sherman “Seks Serisi”, Fotoğraf, 1992

Son zamanlarda bilgisayar ve montajla sık sık yapılan vücut deformasyonuna yönelik işleri de hatırlatmaktadır. Ancak buradakiler gerçek insanların değil, tanınmış plastik karakterlerin fotoğraflarıdır. Bu çeşitli bebeklerin parçalanıp birbirleriyle montajı, onların alışılmış, bilinen kimliklerini de yok etmiştir. Bu fotoğraflar yeniden yaratılmış kurgusal kişiliklerin sanki gerçekten var olan özel hayatlarından sahneler gibidir. Burada söz konusu olan bir tür üç boyutlu kolajlardır. Aslında Sherman’ın vurgulamak istediği de gerçekte bizlere bu kadar tanıdık olan bebek yüzleri ile özdeşleşerek gerçek cinselliği sorgulamaktır. Bu fotoğraflarda teknik olarak sanki 1970’lerin o ilk işlerine dönüş vardır. İlk olarak, bunlar da “İsimsiz Film Kareleri” gibi siyah beyaz fotoğraflardır. Düşük kontrast, yumuşak tonlar ve geniş gri skalası nostaljik bir hava vermektedir.

“Konuları gereği de, görünüşleri bakımından da, sanki 1950’li yılların gizli gizli satılan pornografik dergilerindeki fotoğraflarla benzeşiyorlar. Bunlar, en yalın ifadeyle, içlerinde oyuncak bebeklerin rol aldığı kurgulanmış sahnelerin fotoğrafları oldukları halde, aynı zamanda gerçekçi belgesel fotoğraflar gibi, birer yakalanmış enstantane izlenimini de uyandırıyorlar.”⁶⁷

1994-96 yıllarında son dönem çalışmalarına ek olarak tıpta kullanılan insan bebekleri dışında büyük boy renkli baskılarla vitrin mankenleri, tıbbi protezler, plastik vücut parçaları, maskelerle hazırlanmış cinsel ilişki mizansenleri gibi grotesk konulara yönelmiştir. (Resim - 3.8)

⁶⁷ Topçuoğlu, Nazif, Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor, YKY, İstanbul, 2002, s. 106



Resim 3.8. Cindy Sherman “Seks Serisi”, Fotoğraf, 1994-96

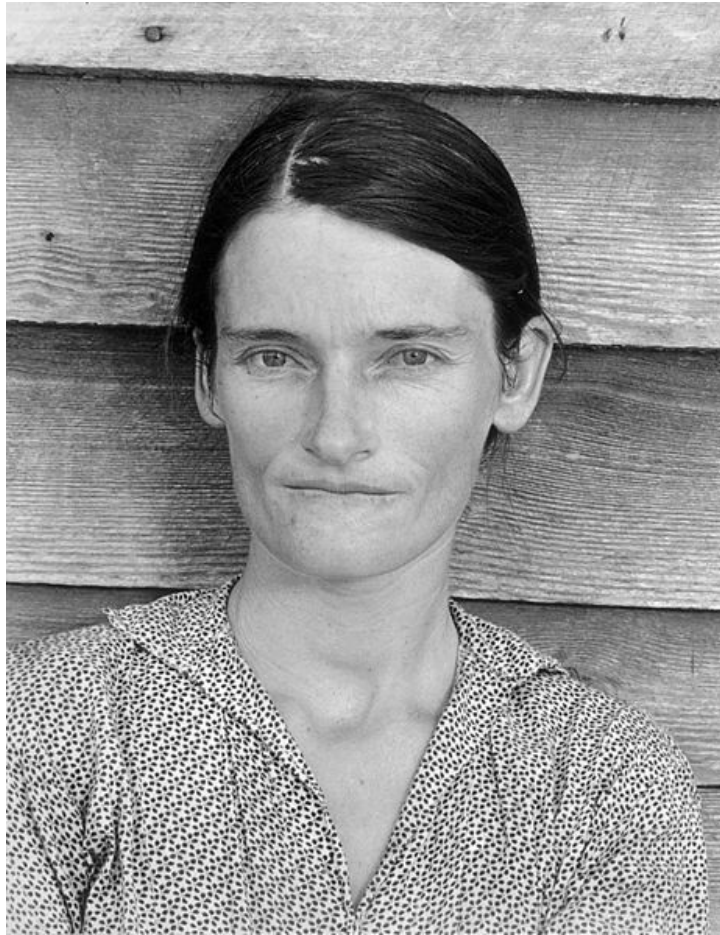
Alman Dadaist, sürrealist sanatçı Hans Bellmer ile de Sherman arasında benzerlikler bulunmaktadır. “1980’lerin ortalarından itibaren yaptığı tıbbi protezler, bebekler, cinsel yardım araçları vs. stil-life’ larında bu ilişki oldukça belirgindir. Bu sefer de Bellmer’ın kendi tasarladığı özel taşbebeklerinin fotoğraflarıyla Sherman’ın kiler arasındaki koşutluk taşıdıkları yoğun cinsel mesajlarla belirginleşiyor. Her ikisinde de güçlü bir seks- şiddet ilişkisinden söz etmek olası. Belki Bellmer’ın kiler oldukça içe dönüktür.”⁶⁸

3.2. Sherrie Levine

Amerikan fotoğrafçı ve kavramsal işler üreten Sherrie Levine 17 Nisan 1947 yılında doğmuştur. New York’ ta yaşayan sanatçı, farklı bir bakış açısı ile oluşturduğu imaj çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. 1980’li yıllarda, Sherrie Levine’in, Walker Evans’ın ve Edward Weston’ın başyapıtlarının fotoğraflarını çekerek kendi yapıtları olarak yeniden sergilemesi ile başlayan kopyalama dönemi Barbara Kruger, Cindy Sherman, David Salle gibi önemli sanatçılarla da sürmektedir. Bu çalışmalar başkalarından alınmış alıntılar dizisidir. Levine’in bu bakış açısının altında, tam olarak aslında sanatsal bir imge olarak fotoğrafın yeniden sunulabileceği görüşü yatar.⁶⁹ (Resim 3.9- 3.10)

⁶⁸ Topçuoğlu, Nazif, Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor, YKY, İstanbul, 2002, s. 109

⁶⁹ “Sherrie Levine”, <<http://www.askart.com/AskART/artists/biography.aspx?artist=86021>
<http://aftersherrielevine.com/>>30 Ekim 2009, saat: 16.48



Resim 3.9. Sherrie Levine, “After Walker Evans”, Fotoğraf, 1981



Resim 3.10. Sherrie Levine, “Walker Evans”, Fotoğraf, 1981

Sherrie Levine bir sergisine çıplak bir gencin bedenini gösteren altı fotoğraf asmıştır. Levine bu fotoğrafları, ünlü fotoğrafçı Edward Weston'ın küçük oğlu Niel'i 1925'te model olarak kullandığı bir dizi fotoğrafı yeniden çekerek meydana getirmiştir. Levine, Weston'ın fotoğraflarını bir galerinin yayımladığı bir katalogdan çekmiştir. Doğal olarak, imgelerin telif hakkı da Weston'a ve varislerine aittir. Levine'in anlattığına göre, çektiği bu fotoğrafları bir arkadaşına gösterdiğinde, arkadaşısı bu fotoğrafların onda asıllarını görme isteği uyandırdığını belirtmiştir. Anladığımız kadarıyla Levine'in arkadaşısı, Weston'un ünlü fotoğraflarından haberdar olduğu için Levine'in kopya çektiğini söylemiştir. Fakat Weston'un fotoğrafları da bir genç bedenden yani özgün nesneden kopyalanan şeylerdir. Fakat Weston bir fotoğrafı çekmeden önce zihninde önceden kompozisyonu tümüyle canlandırdığını ve tasarladığını belirtmektedir. Bu durumda farklı bir bakış açısı ile değerlendirirsek Weston'un çektiği fotoğraflar da zihnindeki imgenin kopyalarıdır.⁷⁰

Bu bağlamda Sherrie Levine'nin çalışmalarının postmodernist yapıyı ve postfeminist görüşleri destekler yönde olduğu görülebilir. Levine, Weston'un oğlu Niel'li Grek Torosları gibi yeniden fotoğraflayarak altlarına imza atmaktadır. (Resim - 3.11) Böyle yaparak kendine mal ettiği Öteki'nin imajlarını (kadınlar, çocuklar, vb.) kamulaştırdığı görülebilir. Aynı zamanda Sherrie Levine'in çalışmalarında olduğu gibi postmodernist süreçte psikanalizin Freud'un ve Lacan'ın görüşleri tartışmaların tam ortasında yer almaktadır.⁷¹

⁷⁰ Crimp, Douglas: "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", (Çev.: Kemal Atakay), Sanat Dünyamız Dergisi, sayı: 84, YKY, İstanbul, s.127-128

⁷¹ Kozlu, Duriye; Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, 2009, sayı:4, s.8



Resim 3.11. Sherrie Levine, “After Edward Weston, Niel”, Fotoğraf, 1981

Walker Evans ve Edward Weston gibi ünlü modern fotoğrafçılar tarafından çekilmiş fotoğrafları yeniden çeken, yani kopya eden biri olarak ün kazanan Levine, aslında eserlerin özgünlük ve değer konularını sorgulamaktadır. Bu bağlamda eserleri kendine mal etmenin mantığının özünde çağı eleştiren ve yeniden gözden geçirilmesine sevk eden bir olguyu yaratmaktadır. Levine’ın kopyalama döneminde seçtiği fotoğraflar, bilinen görüntüleri kurgulayarak yeniden temsil ederek oluşturulmuş fotoğraflardır.

Bir fotoğraf, konusunu ve deneyiminin nasıl olduğunu göstererek bize sunar. Bu anlamda kopya ya da taklit denilen noktada gerçek olan asıl fotoğrafın bize deneyimin deneyimini tekrar sunmasıdır. Bu gerçekte bir başka açıdan tasvir olarak tanımlanmaktadır. (Resim 3.12- 3.13)



Resim 3.12. Marchel Duchamp “Çeşme”, 1917



Resim 3.13. Sherrie Levine, “Çeşme, Duchamp’a Nazire” 1991

Jeff Wall' a göre;

“ Foto-Kavramsalcılık fotoğraf sanatının tarih öncesinin son uğrağıydı; Eski Rejimin sonuydu; fotoğrafı, sanatsal radikalizmle arasındaki mesafeli ilişkiler ve Batı Resmi ile arasındaki bağlardan kurtarmaya yönelik en kalıcı ve karmaşık girişimdi. Bunu yapmayı başaramasa bile, resim kavramında devrim yarattı ve 1974 yılı civarında söz konusu kavramın çağdaş sanatın merkezi kategorilerinden biri olarak tekrar gündeme gelmesinin koşullarını yarattı.”⁷² (Resim – 3.14)



Resim 3.14. Sherrie Levine, Fotoğraf, 1991

“Postmodernizm’in fotoğraf etkinliği, tahmin edebileceğimiz üzere, bu sanat olarak fotoğraf tarzlarıyla suç ortaklığı içinde iş görür, ama yalnızca onları bozmak ya da aşmak amacıyla. Ve bunu kesinlikle aura ile ilişkili olarak yapar, ne var ki aurayı yeniden ele geçirmek için değil, onu yerinden etmek, onun da asıl değil, kopyanın yalnızca bir yönü olduğunu göstermek için. Çalışmalarında fotoğraftan yararlanan bir gurup genç sanatçı fotoğrafın özgünlük iddialarını ele almış, bu iddiaların kurmaca yönünü ortaya koymuş, fotoğrafın her zaman bir temsil olduğunu, her zaman “zaten görülmüş” bir şey olduğunu göstermiştir. Bu sanatçıların imgeleri başkalarından alınmış, el koyulmuş, temellük edilmiş, çalınmıştır [...] Sherrie Levine’in fotoğrafları sanat olarak fotoğraf yelpazesinde bir yer kaplıyorsa, bu yer düz fotoğrafın en uç noktalarında olacaktır, yalnızca Levine’in kendine mal ettiği fotoğraflar o tarz içinde işlev kazandığı için değil, aynı zamanda sanatçı fotoğraflarını herhangi bir biçimde değiştirmedikleri için; Levine yalnızca ve sözcüğün gerçek anlamıyla kareler almaktadır. Yelpazenin karşıt ucunda bilinçli olarak oluşturulan, değiştirilen, kurmacılaştırılan, sanat fotoğrafı adını verdiğimiz fotoğraflar yer alır.”⁷³

Levine’nin son dönem çalışmaları yüksek ışıklı, dekoratif ve soyut resimler ile birlikte modernist yaklaşımları da içermektedir. Burada sanatçının amacı sadece yüzey süslemektir. Örneğin bir çalışma grubu olan kontraplak paneller üzerinde, farklı renk paletleri kullanarak bir düzen oluşturmaktadır.⁷⁴ (Resim 3.15)

⁷² Wall, Jeff, “Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları”, (Çev; Rana Öztürk), Sanat Dünyamız Dergisi, YKY, İstanbul, sayı:84, s.173

⁷³ Crimp, Douglas; “Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği” ”, (Çev.: Kemal Atakay), Sanat Dünyamız Dergisi, YKY, İstanbul, sayı:84, s.126-128

⁷⁴ Flammarion Jeu de Paume, İstanbul Modern Sanatçı Katalogu, s.186



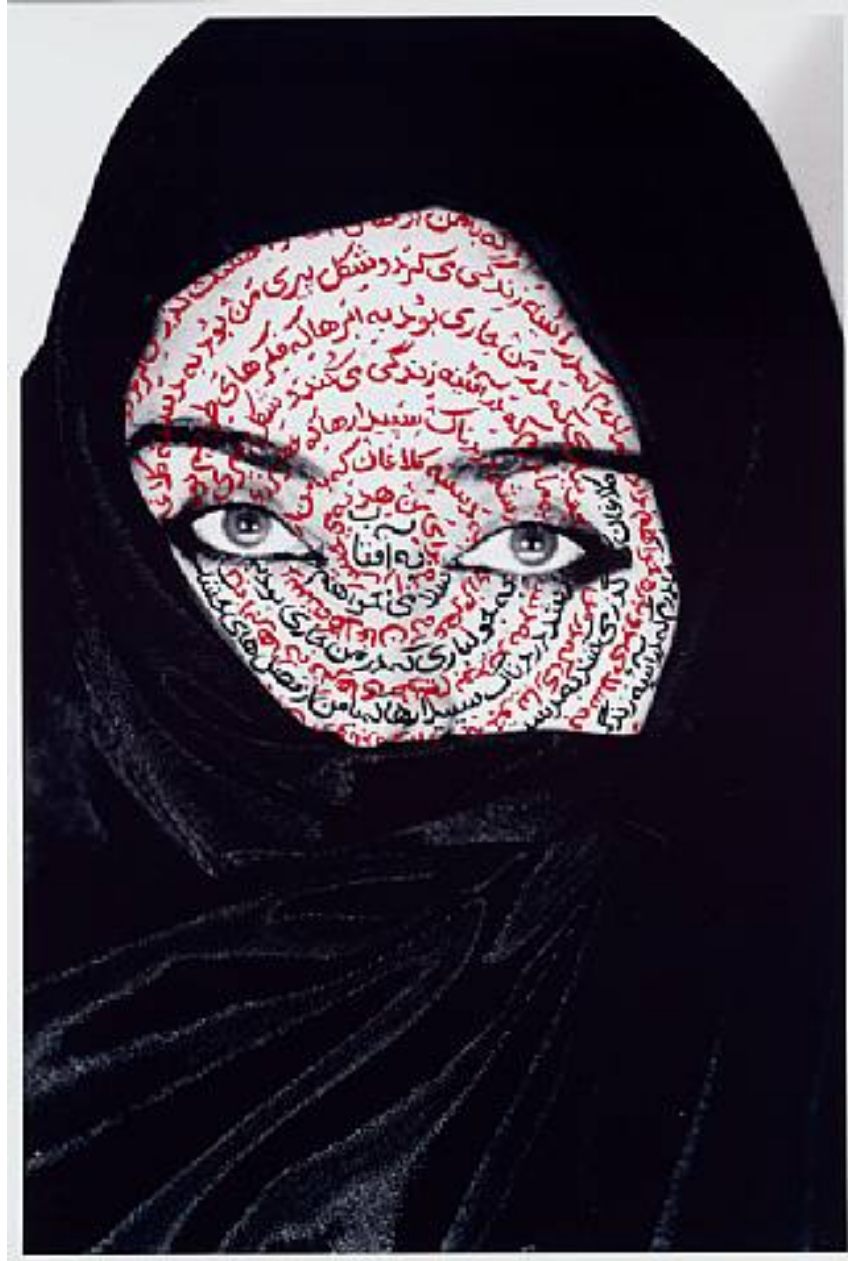
Resim 3.15. Sherrie Levine, “Renk Kartları”, Modern Sanatlar Müzesi, New York 2008

“Fotoğraflar, diğer güzel sanatların tersine, tasvire alternatif bulamaz. Olguları tasvir etmek bu mecranın fiziksel doğasında vardır. Fotoğraf, Modernist sanatın zorunlu hale getirdiği türden bir dönüşümselliğe 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 aşınmış ölçütlerin ötesine geçen bir bağ kurmayı umuyordu.”⁷⁵

3.3. Shirin Neshat

1957 Kezvin doğumlu ve İran asıllı olan Shirin Neshat 1980’lerde 17 yaşındayken İran’dan ayrılarak ABD’ye gelmiştir. New York’lu fotoğraf, enstalasyon ve film yapımcısı Shirin Neshat, çalışmalarına fotoğrafla başlamış ve son yıllarda da müze ve galeri sergileri için tasarladığı filmlerle uluslar arası başarıya ulaşmış bir sanatçıdır. (Resim-3.16)

⁷⁵ Wall, Jeff, “Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları”, ”, (Çev; Rana Öztürk), Sanat Dünyamız Dergisi, YKY, İstanbul, sayı:84, s.165



Resim 3.16. Shirin Neshat, “Allah’ın Kadınları”, Fotoğraf, 1997.

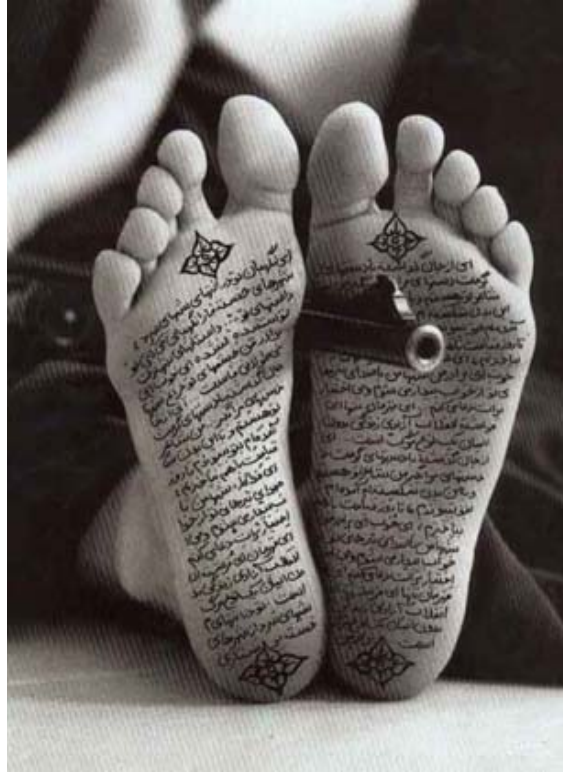
Neshat, yapıtlarında onda derin etkiler bırakan ve çalışmalarını deneyimsel bir alana dönüştüren “Din” olgusuna dikkat çekerek ortaya koymaktadır. Kendi dinini de sorgulayan çalışmalarıyla bedenini bir protesto sahnesi olarak sergileyerek temsil etmektedir. Cinsiyet ve kültürel farklılığın üzücü ve önemli noktalarından bakan serilerle karşımıza çıkmaktadır. İran’ın tanınmış sanatçılarından Shirin Neshat, uluslararası ününe 1994 yılında kavuşmuştur. “Allah’ın Kadınları Devrimin Bekçileri” birbirine karşıt ilişkilerden beslenerek oluşan bir fotoğraf dizisidir. (Resim 3.17- 3.18- 3.19)



Resim 3.17. Shirin Neshat, “Allah’ın Kadınları”, Fotoğraf, 1993-97.



Resim 3.18. Shirin Neshat, “Allah’ın Kadınları”, Fotoğraf, 1993-97.



Resim 3.19. Shirin Neshat, “Allah’ın Kadınları”, Fotoğraf, 1997

Neshat, “Allah’ın Kadınları” adlı fotoğraf dizisinde, İran’da şehit olmaya aday devrimci kadın militanların imgelerini kullandığı zaman, özellikle Batılı sanat dünyasında yankı uyandırmıştır. Büyük tepkiler alarak eleştirmenlerin ilgi odağı olmuş ve bu fotoğraf serisi ile şöhreti yakalamıştır. Neshat, sanat eğitimi Batı’da almıştır ve sanatını oluştururken de Batı ile Doğu kültürü arasında bir sentezleme yaparak bunun avantajlarını kullanmaktadır. Neshat, yaptığı işleri şöyle açıklamaktadır:

“Ben, bir sanatçının kendisini nasıl keşfedebileceği ve Doğu ile Batı gibi iki dünya arasında kendisine nasıl bir yön tayin edebileceği hususunda bir örnek sayılabilirim. İşlerin konusu, içeriği, anlamı ve malzemesi, iki ucada açılıyor. Kökenim, kültürüme yaslanırken, çalışma metodum oldukça Batılı kurallara yaslanıyor. Toplamda bu, benim gerçekliğimi oluşturuyor. [...] Ben köktendinciliğin çalışmalarında önemli bir yer tuttuğu kanısındayım. Örneğin ‘şahadet’ konusunu ele aldığım ‘Allah’ın Kadınları’ dizisinde taşıdım başat duygu, merak. İnsanların ‘aşırı durum’larda nasıl davranıp, nasıl düşündüklerini merak ediyordum. Çünkü ben kanımca laik bir inanca sahibim. Bu dizi, aslında ‘köktendinci’ ler üzerineydi. İnancı olan ve inancını bir yaşam felsefesine dönüştüren insanları işliyordum.”⁷⁶

Shirin Neshat, oluşturduğu fotoğraf ve film çalışmalarında genellikle, İslam dünyasındaki cinsiyet farklılıkları üzerinde durmaktadır. ‘Allah’ın Kadınları’ serisinde de gördüğümüz gibi İranlı genç kadınların yüzlerinde, el ve ayaklarında Arapça yazılar

⁷⁶ <<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=90298&tarih=29/09/2003>> 12 Aralık 2009, saat:09.15

bulunmaktadır. Bu kadınların büyük bir ciddiyetle izleyiciye doğrulttuğu namlular de devrim şehitleri hakkındaki izlenimleri tamamlamaktadır. (Resim-3.20)

“Kadının başına gelenleri bir yazgı gibi kabul edişyle, Devrimin Gardiyanı, uyumayan çocuğunu ayaklarında sallayıp yatırışı gibi, silahı ayaklarının üzerine yatırışı, Uyanık Sadakat göstericisi, siyah çarşafıyla, erkek egemen bir toplumda eşi için bile sır olduğu, mecbur kaldığında silah çekişyle Tanımsız, sevgilisiyle kaçtığı zaman, Teşhis Edilmiş kabul edildiğini, kadın gözüyle anlatır. Bu dramatik fotoğraflarda uçları görünen silahlar kadına yönelik şiddetin, kadını erkek mülkiyetinde gören zihniyetin ve bunu bir yazgı gibi kabul edişin göstergeleridir.”⁷⁷



Resim 3.20. Shirin Neshat, “Allah’ın Kadınları”, Fotoğraf, 1997

Neshat, devrim sonrası İran İslam Cumhuriyeti’nde oluşan durumu görmek için 1990 yılında İran’a tekrar gitmiştir. İran’da şeriatın, cinsiyet ayrımının izlerini taşıyan, sekiz yıl süren Irak Savaşı’nın doğurduğu sonuçların travmalarını yaşayan bir toplumla karşılaşmıştır. Tabii ki tüm bu gördükleri Neshat’ın üzerinde derin etkiler yaratarak sanatına da yansımıştır. Karşıtlıkların etkisini eserlerine yansıtmaktadır.

“Genelde fotoğraf ne denli iyi olursa, yaratılabilecek bağlam da o denli bütün olur. Bu bağlam fotoğrafta ki zamanın yerine geçer onun kendi özgün zamanının yerine değil, çünkü olanaksızdır bu o fotoğrafta öyküsü anlatılan zamanın yerine geçer. Anlatılan zaman, toplumsal bellek ve toplumsal eylem tarafından benimsendiğinde tarihsel zaman olur. Yeniden kurularak oluşturulan anlatı zamanı, başlatmayı amaçladığı anımsama sürecine saygılı olmak zorundadır. Anımsanan şeye karşı hiçbir zaman tek bir yaklaşım söz konusu olamaz. Anımsanan şey bir çizginin sonundaki noktaya benzemez. Sayısız yaklaşım ya da uyarıcı, anımsanan şeye doğru yönelerek onun üstünde toplanır. Sözcüklerin, karşılaştırmaların, işaretlerin de basılı bir fotoğraf için

⁷⁷ Başarır, G., “Bienal, Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman-2”, Artist Actual Dergisi, Şubat 2008, sayı:8, s.36

benzer bir biçimde bir bağlam yaratması gerekir; Başka bir deyişle bunlar çok çeşitli yaklaşımları belirlemeli ve açık bırakmalıdır. Fotoğrafın çevresinde, ışınlı bir dizge oluşturmalıdır ki o fotoğraf aynı anda hem kişisel, hem siyasal, hem ekonomik, hem dramatik, hem güncel, hem de tarihsel açıdan görülebilsin.”⁷⁸

Örneğin, 1960 öncesi resim alanlarında (Dadaistler ve Kübistlerin kolaj ve ready madeleri dikkate alınmazsa) sanatçılar yalnız yağlı ve suluboya olanaklarıyla uzun yıllar hatta yüzyıllar boyu yetinmişlerdir. Oysa günümüzde, resim alanında yeni sanat çalışmalarının yapımında yalnız boya değil, bunun yanında taş, metal, endüstri üretimi maddeler, ağaç ürünleri, hava, ışık, ses, sözcükler, yazılar, fotoğraflar, yiyecekler ve ambalaj malzemeleri gibi pek çok şey kullanılmaktadır. Ayrıca, 20. yüzyılın ilk yarısı içinde ressamların çalışmalarında fotoğraf görüntülerini de resim yüzeyinde montaj yoluyla sıkça kullanıldığını bilinmektedir. Artık günümüzün kimi uluslararası sergilerinde fotomontaj ve video çalışmalarının büyük yer aldığı gözlenmektedir. Örneğin, başta ABD olmak üzere, Basel, Venedik, Londra ve diğer bienallerde görüldüğü gibi. Bu konudaki şaşırtıcı sergilerin ve gösterilerin giderek arttığına artık daha sık tanık olmaktayız. Bu bağlamda Kavramsal Sanat adı altında sıradışı kimi nesnelerin kullanıldığı bile görülmektedir.⁷⁹

3.4. Barbara Kruger

Amerikalı grafik sanatçısı Barbara Kruger’ın postmodern dönem içinde yer alan yapıtları genellikle reklam sektörü için hazırlanmış, çarpıcı fotoğraf ve sloganların birlikteliğinden oluşur. İşlerinde feminist bir hava hakimdir. Genellikle çalışmalarında siyah, beyaz ve kırmızıyı ağırlıklı olarak kullanır.

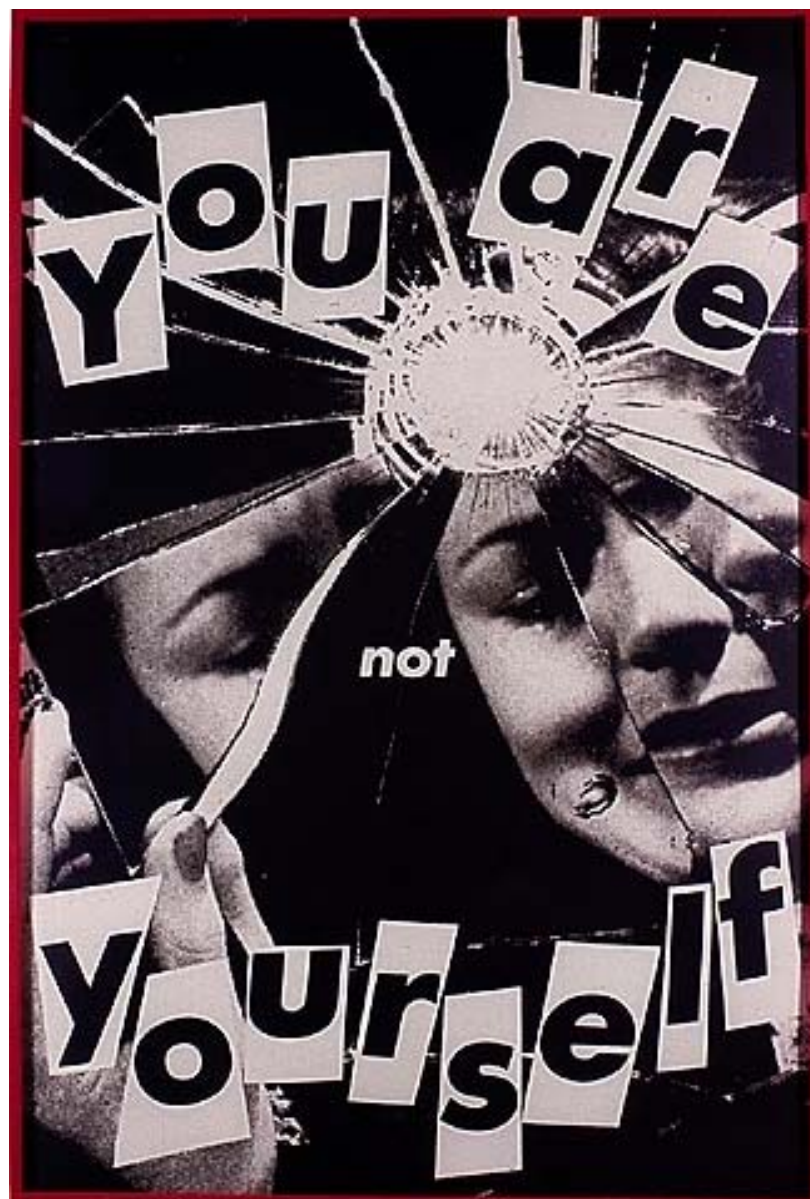
1960’lı yılların sonunda bir grafik tasarımcı olarak çalışmaya başlayan Kruger, çalışmalarında özellikle dikkat çekici görüntüleri seçer. Bu erken çalışma dönemi içinde başlayan çalışma serüveni ve deneyimi ona kariyeri boyunca eşlik edecek görüntüleri yakalamasında yardımcı olur. Kruger, çalışmalarında daha sonra sözcükler oluşturduğunda kışkırtıcı ve çok yönlü bir şekilde görüntüleri bir araya getirir. Fotoğraflar ve görüntüler üzerinde birden fazla anlam kurarak referans çerçeveleri, konu ve metin üzerinde güçlü grafik kompozisyonlar oluşturur. (Resim 3.21- 3.22)

⁷⁸ Berger, John, O Ana Adanmış, (Çev; Yurdanur Salman; Müge Gürsoy Sökmen), Metis Yayınları, İstanbul 2007, s.81

⁷⁹ Turani, Adnan; Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul 2006, s. 153



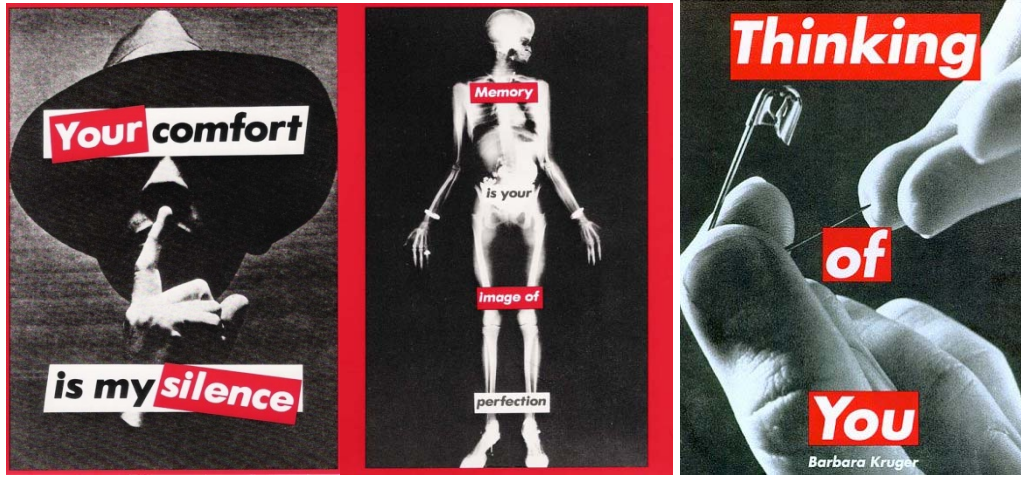
Resim 3.21. Barbara Kruger, Fotoğraf, 1960



Resim 3.22. Barbara Kruger, Fotoğraf, 1960

Kruger, meslek hayatının ilk yıllarında bazı kadın dergilerine sanat yönetmenliğini yapmış, görüntü ve gerçeklik konusunu da o yıllarda düşünmeye başlamıştır. Kruger’ın sanatsal düzlemde düşünmemizi istediği ise, sanatın en eski ama hala tartışılmakta olan özgünlük, temsil, doğalcı betimleme, ileti ya da modern ekonomiden sonra belirginleşen “sanat yapıtının değişim değeri” gibi konulardır.

Kruger bu çalışmalarında karakteristik bir şekilde metin ile resim arasında sessiz gibi görünen kelimeleri yerleştirerek izleyicinin merak duygusunu giderir. Burada kayıp kişiliklermiş gibi onları yeniden inşa ederek onlara bir ses verir. Kruger’ın yaptığı aslında sadece ima değildir, bu sessiz insanlara ya da sessiz kadınlara böyle yaparak onlara ses vermektir amacı. Kruger’a göre bu şekilde bunları konuşmanın ve bu sessizliğin başka bir şeklidir. Bu bağlamda Kruger dikkatle seçilmiş resim ve metinleri yan yana getirerek politik bir söylemle, yöneltilen sayısız soruları da yanıtlamaktadır.⁸⁰ (Resim -3.23)



Resim 3.23. Barbara Kruger, Fotoğraf, 1960

Barbara Kruger 1989 ve 1991 yılları arasında Self-Mary Boone Galerisi’nde üç büyük ölçekli galeri teçhizatları üretir. Bu çalışmalarında, sanatçı galerinin yüzeylerine doğrudan kelime ve görüntüleri aktarır. Her kurulum içinde metin, kırmızı zemin üzerine beyaz yazı tipindedir. (Resim 3.24- 3.25)

⁸⁰ Flammarion Jeu de Paume, İstanbul Modern Sanatçı Katalogu, s.178



Resim 3.24. Barbara Kruger, Self-Mary Boone Galerisi'nden Görünüm, 1989 - 1991



Resim 3.25. Barbara Kruger, Self-Mary Boone Galerisi'nden Görünüm, 1989-1991.

Artık her gün yüzlercesi gözlerimizin önünden kayıp geçerken bugün hiç yadırgamadığımız fotoğraflar, yüz yetmiş yıl öncesinde olduğu gibi şaşırtıcı ve imkansız değildir. Günümüzde fotoğrafın kuramsal oluşumlarını kavrayabilmek için sadece teknolojik açıklamalar yeterli değildir. Bu fotoğrafları anlamlandırabilmek kullanım alanları ile fotoğrafa yüklenen anlamlar bir araya getirilerek açığa çıkmaktadır.

Fotoğrafların kendi iç dinamiklerinden kaynaklanan boyutunu Nazif Topçuoğlu şu sözler ile açıklamaktadır:

“Fotoğraflar üzerinde eleştirisel düşüncenin başlamasıyla birlikte fark edilen onların anlatımındaki sefaletleri, modernist yaklaşımlara güç verdiği kadar günümüzdeki sanatsal kullanımların da arkasında yatan kuramsal bağlamanın oluşmasında ana rolü oynamıştır. Gerçekten de tek başlarına fotoğraflar bir hikayeyi, olayı, süreci anlatmakta son derece yetersizdirler. Biz ya önceki bilgilerimizden ya da fotoğrafların gösterildiği bağlamlardan yararlanarak onlara anlam yükleriz.”⁸¹

Çağdaş sanatta ortaya konulan fotoğraf temelli işler içinde de en temel ilgi alanlarından biri olan gündelik hayat ve onun politik yansımaları ortaya koyulmaktadır. Ayrıca bunların yanı sıra çağdaş sanatın temel sorunsallarından olan ve hatta ilgi alanlarının başında gelen “beden ve cinsellik konusu” her dönem ve her kültür içinde farklı algılanarak farklı yorumlanmaya devam eden cinsellik konusu günümüz sanatının fotoğraf temelli işler üzerinde de etkisini sürdürmektedir. Baynes cinselliğin sanatta, sinemada ve televizyonda kullanılması hakkında şunları söylemiştir:

“Cinsel fantezinin işlenişi, kitle basınının, sinemanın ve televizyonun gelişmesinin en önemli kültürel etkenlerinden biri olmuştur. Burada cinsel öğeler erişilebilir bir yaşantıyla doğrudan ilişkilerinden sık sık uzaklaştırılmışlar; bunun yerine eğlendirme, reklam ve propaganda amacıyla kullanılmışlardır. Bütünüde imgenin kendisi, düş’ün özü ve cinselliğin kaynağıdır. Sanayi toplumunda böyle gereçler halka seslenen, erotik görkemiyle üreten ve günlük yaşam içinde yaşanan bir imgelem dünyası yaratmıştır.”⁸²

3.5. Ariane Lopez Huici

Günümüz sanatında cinsellik temalarını işleyerek, sanatına yön veren bir başka isim de Ariane Lopez Huici’dir. Lopez-Huici’nin son dönem çalışmalarının özünde, erotizm, ten ve şehvet kavramları yer almaktadır. Şişman kadınları manken olarak kullandığı bu son dönem işlerinde sanatçı, kuvvetli bir şekilde modernliğin getirdiği güzel ve çekici tanımlarına eleştirel bir şekilde vurgu yapmaktadır. (Resim- 3.26)

⁸¹ Topçuoğlu, Nazif, “İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?”, YKY, İstanbul, 1992, s. 81

⁸² Baynes, Ken; Toplumda Sanat, (Çev.: Yusuf Atılğan), YKY, İstanbul, 2004, s. 151



Resim 3.26. Ariane Lopez Huici, Fotoğraf, 2005.

“Lopez Huici, klasik resimdeki erotizm ve şehvet sembolü kadın figürlerine ve en son basamakta da Manet’nin Olympia’sına (Resim 3.27- 3.28) gönderme yapıyor ve klasik anlamda güzel olmayanın erotizmini, çekiciliğini ve kendine güvenini izleyiciye okutuyor. Sam Samore ise insan bedeninin çeşitli parçalarının yakın plan fotoğraflarıyla, çok iyi bildiğimiz ama çok farklı şekilde ve eylemde bulunabilecek bedenin geri kalanını hayal etmemizi sağlıyor.”⁸³



Resim 3.27. Edouard Manet, “Olympia”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130.5 × 190 cm, 1863

⁸³ Dede, Volkan, “Son Dönem Çağdaş Sanat Sergilerinde Fotoğraf Kullanımı”, Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi, 2001, sayı:17, s.64



Resim 3.28. Ariane Lopez Huici, Fotograf, 2005

Günümüze ait sahnelenmiş fotoğrafların kimleri ise daha üstü kapalı ve anlamsal olarak ucu açık bırakılmış olabilir, ancak fotoğrafın oluşturuluş ve yapılandırılış biçimiyle bizim bildiğimiz ya da varlığından haberdar olduğumuz bir olguya, bir olaya işaret ettiği belirgindir. Bu tip fotoğrafların anlamı, izleyici ortaya konulan görüntüyü kendi belleğinin süzgecinden geçirdikten sonra olgunlaşarak kavranmaktadır. Bu tür fotoğraflar tamamıyla bilinçli bir şekilde yapılandırılmış yani her şeyiyle kurgulanmış fotoğraflardır. Böyle bir sahneyi yapılandırarak fotoğraflama eylemine harcanan emek ve bu bağlamda sergilenen performans ve süreçler ne kadar farklı olsa da bir ressamın stüdyosunda harcadıklarına eşdeğerdir.

Günümüzde çağdaş sanat içinde bu kadar sıklıkla kullanılan, kurgulanarak sunulan ve sergilenen bu fotoğraflar için Aral “Tablo Fotoğraf” deyimini kullanmaktadır. Çağdaş sanatın merkezinde duran bu fotoğrafların sarsıcı etkisini şu sözler ile ifade eder:

“Büyük boyutları renkli ve görkemli görünüşleri ile hikayelerinde saklı olan tinsel belirsizlik sayesinde, güven sarsıcı bir görsel haz oluşturmaktadır. Bu özellik anlatımcı tablo fotoğrafların hemen hemen hepsinde rastlanılan karakteristik bir özelliktir. Bir başka deyişle bu fotoğraflara hakim olan kavram tekinsizliktir. Bu fotoğraflar ile psikolojik ve sosyolojik açıdan yıkıcı ve kabullenilmesi çok zor olan olgular son derece çarpıcı ve izleyici için baştan çıkarıcı bir estetik ile sunulmaktadır. Gerçek anlamı çok daha sonra keşfeden izleyici, içine çekildiği hatta hoşlanarak ve takdir ederek izlediği görüntüler karşısında sarsılır. Tablo fotoğraflar tıpkı bir filmin kurgulanışı ve aşama aşama çekilişi gibi hiçbir anı rastlantıya bırakılmadan tasarlanırlar. Bütünüyle sanatçının kurgusuna sadık kalınarak ve onun kafasında yarattığı sahneyi hayata geçirmek adına oluşturulurlar. Bu fotoğrafların oluşturuluşunda genellikle bir grup kostümlü model, fotoğrafın çekilmesi için önceden belirlendiği şekilde özenle poz verir.”⁸⁴

⁸⁴ Aral, Nur, “Güncel Sanatta Tablo Fotoğraf Kavramı ve Kurgulanmış Melodram”, Hacettepe Üniversitesi GSF Sanat Yazıları, 2007, sayı:16, s.173

SONUÇ

Günümüzde, teknolojinin ulaştığı baş döndürücü gelişmeler göz önüne alındığında, yaşamsal gerçekliği fotoğrafla aktarma biçimi inandırıcı bir yol olmaktan çıkmıştır. Bu nedenle, artık geleneksel fotoğraf anlayışının terk edildiği yeni bir dönem içerisinde olduğumuzu rahatlıkla söyleyebiliriz. Çünkü fotoğraf görüntüleri üzerinde, her türlü müdahalenin yapıldığı bu yeni süreçte, fotoğraf yoluyla sanatçılar da kendi bakış açılarını yeniden sorgulayarak ortaya koymaktadırlar.

19. yüzyılın sonlarında Bu dönem içerisinde gerçekleşen teknolojik gelişmeler ile ekonomik ve toplumsal değişimler, var olan sanat dallarının biçimlerinin değişmesine ve yeni formlar kazanarak yeni sanat dallarının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu anlamda bu icatlar içinde insan yaşamını değiştiren bir icat olan fotoğraf, sanatı etkileyen bir araç olmaktan çok kendisi bir sanat olarak önemli bir yere sahip olur.

20. yüzyılın başlarında yer alan Kübizm, Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm gibi akımlar içerisinde fotoğraf, çeşitli deneylerden geçirilerek kullanılmıştır. Ressamlar ve fotoğrafçılar, ideolojik olarak bağlı oldukları akımların amaçlarına uygun olarak yapıtlar ortaya koymuşlardır. Bu hızla değişen teknoloji çağında farklı sanat akımları içinde yerini alan fotoğraf, özellikle geleneksel (klasik) resim sanatı açısından bir dönüm noktası olmuştur. Sanatçılar amaçları doğrultusunda görsel deneyler yapma fikriyle kolaj ve fotomontaj gibi fotoğrafa müdahale teknikleri geliştirmişlerdir. İki dünya savaşlarının yaşandığı yıllarda fotoğrafın sanat ile ilişkisi montaj ve kolajlarla sürerken savaştan sonraki dönemde ise kültür ve yaşantı medya egemenliğine geçmiştir. Bu bağlamda da sanatçılar görüntü dünyası ile farklı yönlerden bir bağ geliştirmişlerdir. Pop Sanatı ile günlük hayattan yapılan alımlamalar sanatın içine çekilmiştir. 1960'lı ve 1970'li yılların sanatsal yapılanmasındaki seri üretim ve tekrarlama eylemleri, sanatçıları sanat eserinin orijinalliği ve geleneksel "aura" kavramını test etmeye ve yeniden sorgulamaya yöneltmiştir.

Kavramsal sanatın doğuşuyla birlikte disiplinler arası sınırların kalkmasıyla, teknikler ve üsluplar arasında da sınırlar giderek yok olmaya başlar. Kavramsal sanat ile birlikte geleneksel resim sanatının kompozisyon anlayışından vazgeçilmiş ve fotoğraf çağdaş sanatın merkezinde önemli bir elaman olarak yerini almıştır. Çağdaş sanatta, fotoğrafın sergilenmesi ve eleştirel olarak algılanması giderek o kadar yaygınlaşmıştır ki artık fotoğraflar salt fotoğraf olarak görülmez. Bir aktarım aracı olarak çok farklı açılardan algılanmaktadır. 1960'lı yıllardan sonra özellikle toplumların değer yargılarının algılayışlarında görülen değişim, modernizmin çeşitli alanlarda yarattığı dinamikler ile birlikte kültür ve sanat hayatına yansımıştır. Bu köklü başkalaşım kültür ve sanat hayatına yansırken, fotoğrafı da etkisi altına alarak, fotoğrafın toplum ve sanat ile olan diyalogunu farklı bir yere taşımıştır. Yüksek kültürün değerlerinin yerini popüler kültürün değerlerinin aldığı bu dönem içerisinde anlık ve gündelik olana gösterilen ilgi giderek artmıştır. Bu bağlamda popüler kültürün en büyük ikonlarından biri olan, çabuk erişilebilirliği ve gerçeği yansıtma özelliğinden dolayı fotoğraf, sanatçılar tarafından bir sözcü gibi görülmektedir. Özellikle 1980'lerden sonra toplumlar kameraya yani teknolojiye bağımlı hale gelirken, fotoğraf da kültürün ve sanatın merkezinde olma yolunda hızlı bir şekilde ilerlemiştir.

Bugün gelinen noktada gerçek anlamda fotoğraf ve resim birbirinden ayrı iki sanat olarak varlığını kabul ettirmiştir. Fotoğraf kendi gerçekliğini biçim ve içeriğine uygun olarak bulurken, resim de fotoğrafın etkisi altından kurtulmuştur. Fakat araç farklı olsa da özde amaç tekdir. Fotoğraf hem bir faaliyet, hem bir kitle iletişim aracı olarak kendine özgü kuralları olan, toplumda ve sanat alanında geçerliliğini koruyabilen bir sanat olarak çağdaş sanatların içinde yerini almıştır. Sanatların birbirinden bağımsız olmadığı, sanatın artık tek başına ele alınmamaya başladığı günümüzde fotoğraf sanatı da diğer sanatlarla birlikte kullanılmaktadır. Çünkü fotoğraf, malzeme ve teknik olarak çeşitli biçimlerde kullanılabilme özelliğine sahiptir. Ancak fotoğraf, sadece mekanik ve teknik bir işlem değil, onun da ötesinde diğer sanat dallarıyla bütünleşmeye en yatkın etkinliklerden birisidir. Bütün sanatlar arasında bir ilişki vardır ve bu ilişki, farklı sanat alanlarında kullanılan teknikler yoluyla her bir sanat alanının gelişimini, yaratılan eserleri ve birbirleri arasındaki bağları etkilemektedir. Artık sanat dalları arasındaki sınırlar giderek yok olmaya başlamış, farklı sanat dallarının kaynaşmasından da yeni sanat alanları (video-klipler, bilgisayar animasyonları, mixed media...vs.) ortaya

çıkmiştir. Teknolojinin gelişimiyle birlikte yaşıtımızda da gittikçe artan bu hız, sayısal (dijital) fotoğrafın gelişmesini ve daha çok tercih edilmesini sağlamıştır. Alt yapısı teknolojik olan fotoğraf, günümüzde bilgisayar teknolojisinin gelişmesi ve sayısal (dijital) fotoğrafı da içine alarak gerçeğin kurgulanması için yeni bir durum yaratmıştır. Teknolojinin ve hız çağının gerekleri, gerçeğin bir kanıtı olarak fotoğrafı en hızlı ve en çok tüketilen nesnelerden biri yapmıştır. Çağdaş sanat içerisinde fotoğrafın nasıl üretildiğinden çok artık anlatılmak istenilen düşüncenin nasıl yansıtıldığı önem kazanmıştır.

Günümüzde fotoğraflar, artık küçük ya da büyük sanat etkinliklerinde, müze ve galerilerde sık sık karşımıza çıkmaktadır. Burada önemli olan fotoğrafın, sahip olduğu olanaklar ile çağdaş bir yaratma ortamı sunmasıdır. Fotoğraf, bir sanat olarak sanatçının hayal gücünün dışında artık bireysel ifadesini de yansıtır. Bu bağlamda görüyoruz ki fotoğraf, teknolojinin de yardımı ile sanatın yani çağdaş sanatın merkezinde önemli bir eleman olarak yerini almaktadır.

KAYNAKÇA

1. Algan, Ertuğrul, “Fotoğrafın İlk Yüz Yılı, Belgesel Fotoğrafçılık ve Sayısal Gelecek”, Anadolu Sanat-Sanat ve Kültür Dergisi, Sayı:18, 2007, s.87-88.
2. Antmen, Ahu, “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, Sanat Dünyamız Dergisi, İstanbul: YKY, sayı:84, s.132–133
3. Aral, Nur, “Güncel Sanatta Tablo Fotoğraf Kavramı ve Kurgulanmış Melodram”, Hacettepe Üniversitesi GSF Sanat Yazıları, 2007, Sayı:16, s.173
4. Ataley, F.; Fotoğrafi, Yaratıcılık, Dil (I), http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/f_atalayer/f, December 2008.
5. Bajac, Quentin; Karanlık Odanın Sırları, (Çev.: Ali Berktaş), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
6. Başar, M. Reşat, “Fotoğraf, Resim ve Modernizm”, Edebiyat Eleştirisi, Sayı: 9, Güz 1995, s.99–100
7. Başarır, G., “Bienal, Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman-2”, Artist Actual Dergisi, Şubat 2008, sayı:8, s.36
8. Baudrillard, Jean: Simülakral ve simulasyon, (Çev:Oğuz Adanır), Dokuz Eylül Yayınları, İstanbul 1998.
9. Baynes, Ken; Toplumda Sanat, (Çev.: Yusuf Atılgan), YKY, İstanbul, 2004
10. Berger, John, O Ana Adanmış, (Çev; Yurdanur Salman; Müge Gürsoy Sökmen), Metis Yayınları, İstanbul 2007, s.81
11. Crimp, Douglas; “Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği” Sanat Dünyamız Dergisi, İstanbul: YKY, sayı: 81-84, s.122–123
12. Dadaizm’in Tarihi,< <http://wwar.com/masters/movements/dadaism.html>, 13 Şubat 2009

13. Dede, Volkan, “Son Dönem Çağdaş Sanat Sergilerinde Fotoğraf Kullanımı”, Geniş Açılı Fotoğraf Sanatı Dergisi, 2001, sayı;17, s.64
14. Dr. C. Boeree, George; “Freud ve Psikanaliz”
<http://webspaceship.edu/cgboer/psychoanalysis.html> 14 Şubat 2009
15. Elif Vargı; Uğur Okçu; “Claude Monet’nin Rouen Katedrali Serisi Üzerine Bir Deneme” <<http://www.fotografya.gen.tr>>, 14 Ocak 2009
16. Erkarlan, Önder; “Görsel Yaratım Sürecinde Kavramsal Sanat ve Fotoğraf İlişkisi”, Edebiyat Eleştirisi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995, Sayı: 8, s.30
17. Ertan, Güler; Fotoğraf Terimleri Sözlüğü, Afa Yayıncılık, İstanbul 1994.
18. Fischer, Ernst, Sanatın Gerekliği, (Çev: Cevat Çapan), Payel Yayınevi, İstanbul 2005
19. Flammarion Jeu de Paume, İstanbul Modern Sanatçı Katalogu
20. Foster, Hal; Gerçeğin Geri Dönüşü, (Çev: Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Mayıs 2009
21. Germaner, Semra; 1960 Sonrası Sanat, Kabalcı Yayınevi, 1997
22. Güler, Ertan; Erutku, Bülent; Fotoğraf Terimleri Sözlüğü, Say Yayınları, İstanbul 2004.
23. Günay, Burcu, Günümüz Sanatında Postmodern Yaklaşımlar, Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu, 2005
24. Hançerlioğlu, Orhan; Felsefe Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1979.
25. Hans Belmer Hakkında, <http://www.sosyomat.com/etiket/hans-bellmer>, 14 Şubat 2009
26. Harvey, David; Postmodernliğin Durumu, (Çev: Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul, 2003
27. Kılıç, Levend; Fotoğrafa Başlarken, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara 2002.

28. Kocabaylı, Duygu, “Benjamini Okumak”,
<http://limonluknet.blogspot.com/2008/09/benjamini-okumak-kaynak-metinler>, 10 Ocak 2009
29. Kozlu, Duriye; Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, 2009, sayı:4, s.8
30. Lynton, Nobert; Modern Sanatın Öyküsü, (Çev.: Cevat Çapan; Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 2004.
31. Magee, Bryan; Felsefenin Öyküsü, (Çev.: Bahadır Sina Şener), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2000
32. Modiano, Alberto; Fotoğraf Tarihine Giriş, (Çev.: Devrim Koç; Hüseyin Aşuroğlu), Art Studio Yayıncılık, Antalya 2007.
33. Özbek, Meral, Walter Benjamin Okumak-III, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, Sayı: 55-4, s.85-86
34. Özdemir, Bayhan; “Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf”,
<http://www.fotografmag.com/?p=263>, 15 Ocak 2009
35. Özdemir, Beyhan, “Fotoğraf Sanatı”, <http://www.ifod.org/ifod>, 8 Ocak 2009,
36. Özel, Zühal, “Fotoğraf Akımları İçinde Gerçekliğin Sunumu”, <http://www.golge-fanzin.com>, 20 Mart 2009
37. Sandler, Irving; Art Of The Postmodern Era, IconEditions Westview Press, 1996
38. Smith , E.Lucie; 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar, (Çev.: Ebru Kılıç; Begüm Kovulmaz; Osman Akınhay), Akbank Kültür Sanat Dizisi, İstanbul 2004.
39. Sontag, Susan; Fotoğraf Üzerine, (Çev; Osman Akınhay), Agora Kitaplığı Yayını, İstanbul 2008
40. Topçuoğlu, Nazif, “İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?” , YKY, İstanbul, 1992

41. Topçuoğlu, Nazif, “Optik Zamanlar”, Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi, İstanbul, Eylül-Kasım 2001, sayı:19, s.70
42. Topçuoğlu, Nazif, Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor, YKY, İstanbul, 2002
43. Tunalı, İsmail; Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi, İstanbul 1989.
44. Turani, Adnan; Çağdaş Sanat Felsefesi, Remzi Kitapevi, İstanbul 2006
45. Tüfekçi, Tunç, “Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri (V)”, Fotoğraf Dergisi, Sayı: 28 Aralık-Ocak 2000, s.104
46. Urper, Osman; “Sürrealist Fotoğraf”, Sayı:2, Elektronik Dergi, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-2/surrealist.html>, 11 Ocak 2009
47. Vargı, N. Elif, “Louis Jacques Mandé Daguerre”, <<http://www.fotografya.gen.tr>> sayı:18, December 2008.
48. Wall, Jeff, “Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları”, (Çev.: Rana Öztürk), Sanat Dünyamız Dergisi, İstanbul: YKY, sayı:84, s.167
49. Walter, Ingo F., Paplo Picasso Yüzyılın Dahisi, (Çev.: Ahu Antmen), ABC Taschen Kitabevi, İstanbul 1993, s.44
50. <http://aftersherrielevine.com/>, 30 Ekim 2009
51. <http://en.wikipedia.org/wiki/Photomontage>, 12 Şubat 2009
52. <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr>, 29.12.2008
53. http://citd.scar.utoronto.ca/VPAB04/projects/Helen_Papagiannis/home.htm , 12 Ocak 2009
54. http://tr.wikipedia.org/wiki/Cindy_Sherman, 27 Ekim 2009
55. http://www.a_v_e_n_u_e.com/exhibitions, 28.12.2008
56. <http://www.askart.com/AskART/artists/biography.aspx?artist=86021>

57. <http://www.cindysherman.com/art.shtml>, 20 Ekim 2009
58. http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari, 22 Mart 2009
59. http://www.msgsu.edu.tr/data/doc/temel_egitim_etkinlikler/6.rtf, 30.12.2008
60. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=90298&tarih=29/09/2003>> 12
Aralık 2009

ÖZGEÇMİŞ

Elçin URCAN

1981 Uşak Doğumlu.

Lisans Eğitimi;

2003 Niğde Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Programı

Lise Eğitimi;

1999 Kütahya Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi (Resim Bölümü)

Kişisel sergiler;

2006 Kültür Merkezi, Niğde

2006 Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara

2005 Argeus Sanat Evi, Ürgüp

1997 Belediye kültür Sarayı Güzel Sanatlar Galerisi, Kütahya

GÖRSED Üyesidir.

Ödüller;

2005 Niğde Ticaret ve Sanayi Odası “Logo Tasarım Yarışması” Birincilik Ödülü

2002 “Doğa” Konulu Fotoğraf Yarışması, Niğde, Birincilik Ödülü

Karma Sergiler;

2008 “Plastik Sanatlar Buluşması” Acity Sanat Galerisi, Ankara

2008 “Genç Bakış” Grup Sergisi, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Sergi Salonu, Kayseri

2008 E.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü “ Yüksek Lisans Yıl Sonu” Sergisi, Zafer Bayburtoğlu Sergi Salonu, Kayseri

2008 “8 Mart Dünya Kadınlar Günü” Konulu Grup Resim Sergisi, GÖRSED Sanat Galerisi, Ankara

2006 T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı “Atatürk’ün Doğumunun 125. Yılında Türkiye Resimleniyor” Proje Sergisi, Ankara

2006 Akmedrese Kültür ve Sanat Evi grup Resim Sergisi, Niğde

2005 Akmedrese Kùltür ve Sanat Evi grup Fotoğraf Sergisi

2002 TEMA Vakfı “Resim Yarışması” sergisi

2002 “Doğa” konulu fotoğraf yarışması sergisi

Sempozyum, Seminer, Eğitim

2010 “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı” NİFAD Fotoğraf Derneği, Seminer

2007 Nitel Araştırmalar ve Nicel Araştırmalarda Bilgisayar Destekli Veri Analizi/Kayseri E.Ü. Güzel Sanatlar Fakùltesi-Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri (Kurs ve Çalıştay)

İletişim Bilgileri;

Adres: Başpınar Mah. Atatürk Bulvarı, Manolya Apartmanı, Bor/NİĞDE

Tel: 0533 542 05 68

e-mail: elcinurcan@gmail.com