

53997

T. C.  
ONDOKUZMAYIS ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANASANAT DALI

**FOTOĞRAFİN GÜNÜMÜZ  
SANATINDA KULLANIMI**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

HAZIRLAYAN  
MUSTAFA IŞIK

DANIŞMAN  
Prof. Dr. YÜKSEL BİNGÖL

**SAMSUN 1996**

ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,  
SAMSUN

İşbu çalışma, jürimiz tarafından Resim-İş Eğitimi Anasanat Dalında  
Sanatta Yeterlilik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. M. İsmail Bingöl - M. Bingöl

Üye : Y. Doç. Dr. Adnan Çelik - A. Çelik

Üye : Yrd. Doç. A. Ayhan Çapraz - A. Çapraz

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu  
onaylarım.

20./09/1996

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Akbulut AKBULUT



## ÖNSÖZ

Ülkemizde akademik ve sanat çevrelerinin fotoğraf üzerindeki ilgi ve araştırmaları batı ülkeleri ile karşılaştırıldığında yetersiz kalmaktadır. Öncelikle ülkemizde, fotoğraf için kuramsal bir zemin oluşturulduğu da söylenemez. Fotoğraf üzerinde konuşmak, tartışmak bile belli ortak hareket noktaları gerektirmektedir. Bunu başarabilmek için kuramsal eleştirel bir dilin geliştirilmesi zorunludur.

Bu bakımdan bu çalışma, hem kavramların yerli yerine oturtulması, hem de akademik ve sanat çevrelerden gereken ilgiyi henüz görmemiş olan fotoğrafın bulunuşundan itibaren günümüze kadar olan süreçte her dönemin sanat anlayışı ile olan etkileşimlerini ele alarak sağlıklı bir düşünme ve tartışma ortamının hazırlanmasında alçakgönüllü bir girişim olmayı amaçlıyor.

Bu araştırma kapsamında tez danışmanlığımı üstlenen, referans ve katkılarıyla, her türlü yardımı esirgemeyen sayın Prof.Dr. Yüksel BİNGÖL'e, Sayın Doç. Memduh ERKİN ve Sayın Yrd.Doç.Dr. Adnan TEPECİK, Sayın Yrd.Doç. A. Aydın KAPTAN ve Sayın Yrd.Doç. Ali BOĞA'ya, ayrıca görüş ve önerilerini aldığım Sayın Prof.Dr. Adem GENÇ ve Doç.Dr. İsmail KAYA ve emeği geçen tüm hocalarıma en içten teşekkürlerimi iletirim.

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖNSÖZ</b> .....	III
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	IV
<b>GİRİŞ</b> .....	1

**I. BÖLÜM**

I.	Fotoğraf.....	1
I.1.1	Tanım.....	1
I.2.	Fotoğrafçılığın Gelişimi .....	7

**II. BÖLÜM**

II.1.	Sanat ve Fotoğraf.....	11
II.2.	Romantizm ve Fotoğraf.....	12
II.3.	Empresyonizm ve Fotoğraf .....	13
II.3.1.	Fotoğrafçılıkta Hareket İzleri .....	16
II.4.	Kübizm ve Fotoğraf .....	17
II.5.	Dadaizm .....	20
II.6.	Fütürizm .....	23
II.7.	Surrealizm .....	26

**III. BÖLÜM**

III.1.	Sanat Dalı Olarak Fotoğraf .....	36
III.2.	Bauhaus .....	38
III.2.1.	László-Moholy-Nagy .....	40
III.2.2.	Fotoğrafik Soyutlama .....	46
III.3.	Photopjournalizm .....	48
III.4.1.	Popart.....	49
III.4.2.	Hiperrealizm .....	53
III.4.3.	Happening Art .....	55

III.4.4	Dekolaj .....	56
III.4.5.	Postmodern.....	56

#### IV. BÖLÜM

IV.1.	Fotoğrafi'de Görsel Anlatım .....	69
IV.2.	İmge .....	70
IV.2.1.	Fotomekanik Teknik ile İmge Üretimi .....	72

#### V. BÖLÜM

V.1.	Experimental Fotoğraf Yöntemleri.....	76
V.2.1.	Solarizasyon.....	77
V.2.2	Schulzegravie .....	78
V.2.3.	Rölyef.....	78
V.2.4.	Bindirme .....	78
V.3.1.	Fotomontaj .....	79
V.3.2.	Niçin Montaj? .....	80
V.4.	Kolaj .....	82

<b>BULGULAR</b> .....	92
-----------------------	----

<b>SONUÇ ve ÖNERİLER</b> .....	94
--------------------------------	----

<b>ÖZET</b> .....	97
-------------------	----

<b>SUMMARY</b> .....	99
----------------------	----

<b>BİBLİYOGRAFYA</b> .....	101
----------------------------	-----

<b>FOTOĞRAF VE RESİMLERİN KAYNAKÇASI</b> .....	106
--	-----

## GİRİŞ

19. yüzyılda pozitif bilimlerin öne çıkması, teknolojik gelişmeler ve fotoğraf makinesinin görünen gerçeği yakalaması, gördüğünü ustalıklı aslına benzetme kaygısı taşıyan ressamı başka arayışlara zorluyordu. Sanatçı optik görüntüyü ustalıklı aktarma yerine salt resmin sorunlarıyla uğraşmak zorunda kaldı. Empresyonist sanatçılar doğaya açıldılar, renk ve diğer konular ön plana çıkmaya başladı.

Fotoğrafla sanat arasındaki ilişki günümüzde anlaşıldığı biçimiyle 1860 sonlarında Avrupa'da başlamıştır.

Fotoğraf, önceleri görsel sanatların yardımcısı, onların incelenmesi için bir araç konumundaydı. Gelişimi içinde bir görüntü üretme yöntemi olarak, diğer sanatları ve insanların algı güçlerini etkiledi.

Gerçeğin seçilmiş görüntülerini sabitleştirebildiğini gören insanlar kısa zamanda bundan sıkılmaya başladılar. Görsel yapıtlar üzerinde fikir yürütenler, fotoğrafları teknik yönüyle yapay ve sadece işlevsel olarak niteler oldular.

Fotoğrafın bir sanat dalı olarak kendini kabul ettirmesi uzunca bir zaman aldı. Bunun sağlanmasında başlıca rolü, kendi zamanındaki sanatsal diyaloglardan haberdar olan, fotoğraf tekniğini ve yöntemlerini kendi bireysel yorumlamalarına katabilecek sanatçı kişilikler oynadı. Bazıları fotoğraf makinesi ve teknolojisini kullanarak, zamanın gözde resimlerine yüzeysel benzerlik taşıyan, günün geçerli estetik ve ideolojik havasına uyan işler yaptılar. Negatif üzerinde fırça darbeleri, emülsiyonu çizme, boyama, fotomontaj gibi müdahaleler o günün ressamlarını korkutur nitelikteydi. Fotoğrafın resmi bu

yakın takibi 20. yüzyılın diğer araştırmacı akımlarının ortaya çıkmasına, resmin özgürlüğünü kazanmasına neden olmuştur. Resim gerçeğin görüntüsünü yakalama işini fotoğrafa devredince salt kendi sorunlarıyla ilgilenmeye başlamıştır.

I. Dünya Savaşı öncesi, her şeyin çözümünü büyük bir saflıkla bilim ve teknolojiden bekleyen insanların fotoğrafa kolaylıkla kaçmaları şaşırtıcı değildir.

Buna karşılık, tepkici ve savaşsever kuramlarıyla, fütüristler salt rasyonel ve representasyonel yöntemleri kullanarak görsellikte son derece çarpıcı, kışkırtıcı ürünler ortaya çıkarmışlardır. Gerçek anlamda ilk deneysel fotoğraf üretmeleri de rastlantı sayılmaz. Tabii, buradaki dönüm noktası, gerçekten "modern" (1920-30'lara ait) bir sanat dalı olarak düşünülebilecek fotoğrafın, sonunda resmin örneklerinden değil, düşünce şeklinden faydalanarak kendi felsefesini, yaklaşım biçimini ortaya çıkarması, gelişimi için bunlardan faydalanarak araştırma stratejisini ortaya koyması gerekmiştir.

Fotoğrafın yapabildiği sadece belgeleme ve tasvirle sınırlanmaz; aynı zamanda izleyiciye yepyeni bir algılama ve bir deneyim sağlar. Öyleki; bu deneyim, fotoğrafı çekilen konu karşısında izleyicinin geçireceği deneyimden çok farklı olabilir, hatta hiç bir benzerlik taşımayabilir. Fotoğraflar seçilmiş görüntüleri sabitleyebildikleri gibi, gerçek bir sanat eseri olarak da izleyicide görüntülerin dışında değişik duygu ve düşüncelere dayalı bir izlenim uyandırabilirler. Bu genel kuramsal tavrın, sanatçı-fotoğrafçılar arasında yaygınlaşmasından sonra yapılan işlerde, kendini nasıl farklı biçimlerde gösterdiğini ve günümüz sanatındaki yansımalarını araştırma konumuz içerisinde inceleyeceğiz.

## **Araştırmanın Evreni**

Sanat tarihi kitaplarının hemen hepsi sanatı belli bir noktadan başlatıp günümüze kadar getirir. Her dönemin geçirdiği biçim değişikliklerini, dönemin toplumsal, politik, ekonomik ve düşünsel koşullarında değerlendirerek sıra ile açıklamaya çalışır.

Araştırmaya temel oluşturması bakımından fotoğrafın bulunuşundan itibaren günümüze dek yüzelli yılı aşkın bir sürede geçirdiği değişimleri inceleme zorunluluğu duyulmuştur.

Araştırmanın birinci bölümünde fotoğrafın tanımı ve gelişimi açıklanmaktadır.

İkinci bölümde; her dönemdeki sanat akımlarının fotoğrafla olan ilişkisinin (Romantizm, Empresyonizm, Kübizm, Dada, Fütürizm, Sürrealizm) çift yönlü etkileşimleri incelenmektedir.

Üçüncü bölümde; fotoğrafın bir sanat dalı olarak deneysel yaklaşımlarla sınırlarının zorlanması ve bugüne değin geçerliliğini koruyan temel prensipleri açıklanmaktadır. Ayrıca, fotoğrafın günümüz sanatı içinde kullanımları örnek çalışmalarla ifade edilmeye çalışılmıştır.

Dördüncü bölümde; fotoğrafın görsel anlatımı, fotomekanik yöntemler aracılığı ile işlevsel ya da sanatsal amaçlı imge üretimi ve imgelerin sanatsal anlatıya katkıları örnek resimlerle açıklanmıştır.

Beşinci bölümde; deneysel fotografi yöntemleri üzerinde açıklamalarda bulunulmuştur.

Sonuç bölümünde konunun önemi belirtilirken konuya ilişkin bulgular verilerek araştırmacının yaptığı deneysel örnekler sunulmuştur.

### **Araştırmada İzlenen Yöntem**

Fotoğrafın bulunuşundan günümüze kadar geçen sürede konu ile ilgili kaynak taramaları yapılmış ve her dönem sanatının kronolojik bir sıralaması yapılarak fotoğraf ve sanat arasında ilişkiler kurulmaya çalışılmıştır.

Fotoğrafın başlı başına bir sanat ortamı sayılmasında önemli rol üstlenen deneysel fotografi örnekleri, çeşitli kaynaklardan alıntılanmıştır. Ayrıca fotoğrafın günümüz sanatı içinde deneysel yöntem ve uygulamaları üzerinde durulmuştur

Araştırmacı fotoğraf tekniğini kullanarak kendine özgü bireysel bir anlatım dili oluşturmaya gayret etmiştir.

## I. BÖLÜM

### I. FOTOĞRAF

#### I.1.1 TANIM

Fotoğraf, en basit tanımıyla; bir karanlık kutu (fotoğraf makinesi) yardımıyla, ışığa karşı duyarlı malzemenin (film) üzerine optik görüntülerin kaydedildiği mekanik bir sürecin ürünüdür. Nesnelere yansıyan ışık, optik mercekler vasıtasıyla ışığa karşı duyarlı yüzey üzerine düşerek gizli bir görüntü meydana getirir. Daha sonra karanlık odada çeşitli kimyasal ve fiziksel süreçler sonunda görüntü kalıcı hale gelir.

Fotoğraf görüntüsü ile modeli arasındaki fiziksel neden sonuç ilişkisi, onun bugüne kadar değerlendirilişinde çok önemli bir etken olmuştur.

Fransız göstergebilimci Roland Barthes, fotoğrafın, konusu olan nesne ile ilişkisini şöyle tanımlar; «Fotoğraf nesnenin kendisini gösterir. Ancak nesne ile onun görüntüsü arasında bir indirgeme sözkonusu olsa bile, bu hiç bir zaman bir dönüşüm değildir. Fotografik görüntüyü anlamlandırmak için hiç bir zaman onu bir imgeler bütünü olarak değerlendirmek gerekmemektedir. Dolayısıyla alımlama süreci içinde «kod açımı» gibi herhangi bir aşamaya da gerek yoktur.»<sup>1</sup>

Barthes fotoğrafı teknik niteliğinden ötürü, varoluş bakımından, hiç bir zaman tekrarlanamayacak olguların mekanik bir tekrarı olarak görmüştür.

İhsan Derman Fotoğraf ve Gerçeklik adlı kitabında, sinema kuramcısı Andre Bazin'in fotoğraf ve nesne arasındaki benzerlik hakkında şu yorumu yapar:

«Fotoğraf görüntüsü, konu aldığı gerçek nesnelerin kendisidir. Ancak nesne

---

(1) Barthes, Roland, **Camera Lucida**, Çev. Richard Howard, Fantone Press., London, 1980. s. 77.

fotoğraf görüntüsünde, içinde bulunduğu gerçek zaman ve mekandan soyutlanmış olarak yer alır. Görüntü ne kadar bulanık, ne kadar renksiz, ne kadar çarpıtılmış olursa olsun, isterse hiç bir belgesel nitelik taşımasın, onu meydana getiren sürecin özelliklerinden dolayı aslında yeniden sunumu olduğu modelin kendisidir.»<sup>2</sup>

Suzanne Sontag ise fotoğraf görüntüsünü gerçekle aynı algı düzeyinde değerlendirmemiş, fotoğrafın niteliğinin öznel olmaktan çok nesnel olduğunu söylemiştir.

«Herşeyden önce fotoğraf resim gibi yalnızca bir görüntü değildir. Fotoğraf gerçekliğin bir yorumu, izi'dir. Bu iz kardaki ayak izleri gibi doğrudan doğruya fiziksel bir sürecin sonucudur. Resim, benzerlik açısından fotografik standartlara ne kadar yaklaşırsa yaklaşırsın, öznel bir yorumun görünümünü olmaktan öteye geçemez. Fakat fotoğraf görüntüsü direkt olarak nesnelere yansıyan ışığın bıraktığı izlerdir. Ne kadar çarpıtılmış olursa olsun fotoğraf, görüntüde bulunanların bir zaman gerçekten var olduklarına doğrudan bir atıftır.»<sup>3</sup>

Fotoğraflar optik kuramı görüntüye dönüştürerek sözkonusu kurama büyüsellik katarlar. Böylece fotoğraf makinası simge üreten bir aygıt olarak nitelenebilir. Üretilen her somut fotoğraf makinayı programlayan sanatçının yetenek ve duyarlılığının bir sonucudur. Sanatçı, konunun seçiminde, düzenlenmesinde, ışık açısının belirleniminde ve makinanın programlanmasında bireysel müdahaleleriyle aktif bir düzenleyici konumundadır. Fotoğraf makinası sonsuz programlarla donatılmış fotoğraf üretme kapasitesine sahiptir. Fotoğrafçı, makinayı denetimi altına almaya çalışırken, aygıtın program özelliklerine bağımlı kalarak çalışmalarını sürdürür.

---

(2) Derman, İhsan, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, Ağaç Yayınları, İstanbul 1991, s. 66.

(3) Sontag, Suzanne, **Fotoğraf Üzerine**, (Çev. Reha Akçakaya), Altıkırkbeş Yay., İst. 1993 s.40.

## I.2 FOTOĞRAFÇILIĞIN GELİŞİMİ

Fotoğrafın bulunuşu iki bağımsız alanın gelişmesiyle olmuştur. Bunlardan birincisi optik sahadaki gelişmelerdir. Fotoğrafın optik tarihi binlerce yıl geriye gider. Camera Obscura M.Ö. 4. yüzyıldan başlayarak astronomi ve daha bir çok alanda kullanıldı. Kepler ve Galile'nin çalışmaları ile mercek, dürbün ve teleskop gelişti. Fotoğrafçılık alanında ikinci gelişme ise kimya sahasında yapılan çalışmalardır. Sekizinci yüzyılda Cabir İbn'i Hayyam adında bir İslâm bilgin gümüş nitratın karardığını keşfetmiş fakat nedenleri üzerinde yeterli kuramsal bilgiler geliştirememiştir. Kararmanın nedeni 1800 yılına kadar tam olarak anlaşılamamıştır.<sup>4</sup> Bu tarihte Johan Henrich Schulze gümüşteki kararmanın ışık tesiriyle olduğunu farketmiştir. Alman Henrich Schulze'un bu tespiti, daha sonra fotoğrafın keşfiyle uğraşanlara bir ilham kaynağı olmuştur. O'nun bilgilerinden yararlanan İngiliz Thomas Wedgewood ve Humpry Davy 1810 yılında makine kullanmak suretiyle gümüş kloritli yüzey üzerine görüntü teşekkül ettirmiş, fakat görüntüler kalıcı hale getirilememiştir. Görüntünün kalıcı hale getirilmesi 1827 yılında Fransız Joseph Nicephore Niepce tarafından sağlanmıştır. Niepce, asıl mesleği tiyatro dekoratörlüğü olan, fotoğrafın keşfedilmesi ile ilgili araştırmalar yapan Jacques Monde Daguerre ile birlikte 4 Aralık 1829'de bir ortaklık kurup, elde ettikleri bilgileri birbirlerine aktardılar. Üç yıl sonra 68 yaşında Niepce öldü. Daguerre ise elindeki bilgilere dayanarak buluşun temel prensiplerini ortaya koydu.

Niepce'nin ölümünden sonra yeğeni Isiodre mevcut bilgileri değerlendirerek görüntünün kalıcı hale getirilmesinde uygulamalarda bulundu. Gümüşlü bir bakır plaka üzerinde ters duran, ancak başka bir yere geçirilemeyen, şaşırtıcı nitelikte güçlü bir imaj elde etmeyi başardı. Yıllar sonra bu buluşu Daguerre geliştirecektir. Diaroma çalışmaları ile ışığın etkilerini araştıran Daguerre, bu buluşu nasıl pazarlayacağını bi-

---

(4) Eryılmaz, Sümer, **Pratik Fotoğrafçılık**, İnkılap ve Aka Kitabevi, İstanbul 1976, s. 6.

liyordu. Konuyu, toplantıların, sosyete konuşmalarının başkonusu yapmakta başarı kazandı.<sup>5</sup>

Cumhuriyetçi partinin başkanı Francois Arago, iyi bir politikacı olduğu kadar üstün bir fizikçiydi. Bütün Avrupa'nın tanıdığı bu bilim adamı, toplum özgürlüğünün ve halkın çıkarlarının ateşli bir savunucusu, gelişme belirtisi gösteren herşeyi destekleyen bir aydıydı. Devlet'in buluşu satın alması için büyük baskılar yaparak meclisten yasa çıkarılmasını sağladı. Buluşa "Daguerreotype" adı verilerek. Daguerre ve Niepce'nin oğluna maaş bağlandı. Buluş toplumun kullanımına açık bırakıldı.

19 Ağustos 1939'da bu buluş, Bilimler Akademisi'nde açıklandığında Arago şunları söyledi, «düşünün, sadece arkeoloji bu buluşla neler kazanacak. Hiyeroglifleri kopya etmek için düzinelerle becerikli adamın aylarca çalışması yerine, bir kişi kısa zamanda işi bitirecek. Sanat, iyi bir malzeme kazanacak ve demokratikleşecek. Astronomi de nasibini alacak. Gezegenimizin fotografik haritasını yapmayı bile umabiliriz.»<sup>6</sup> Arago, fotoğrafın bilim ve sanattaki önemine işaret ederken bir yandan da fotoğrafın araştırmaya yönelik sınırları araştırmacılar tarafından zorlanıyordu.

«1839'da John Herschel cam üzerine ilk fotoğrafı tespit etmeyi başardı. Bu arada negatifi kağıt yerine, cam üzerine tesbit etme yolu açıldı. Daha sonraları Maddox tarafından gümüş bromürlü plakalar kullanıldı.»<sup>7</sup> Fotoğrafçılık gittikçe yayılıyordu.

Müteakip günlerde Paris'i bir fotoğraf tutkusu sarmıştı. Meydanlar, anıtlar, fotoğraflara konu oluyordu. Başlangıçta malzemeler ağır ve pahalı, fotoğraf çekme işi zordu. Artan talebi karşılamak üzere optikçiler kolay taşınabilir optik kameralar üretmeye koyuldular. Gelişmeler fiyatları düşürdü. 1846'da Paris'te yıllık kamera satışı 2 bin, Daguerreotype (levha) satışı 500 bin idi.

---

(5) Çizgen, Engin, "150 yılda dünyayı etkileyen fotoğraflar" Milliyet Sanat Der., sayı 217, Haz.1989, s. 10-15.

(6) Bayhan, Mehmet, **Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını**, H.Ü. G.S.F. Sanat Yayınları-1, Ankara, 1985.

(7) Tansuğ, Sezer, **Sanatın Görsel Dili**, Remzi Kitabevi, 3. Baskı, 1988, s.101.

1839'da portre için güneş altında 15 dakika pozlandırma yapılıyordu. 1841'de 2 dakika, 1842'de 20 saniye süren pozlandırma işlemi, 1843'de sorun olmaktan çıkmıştı. Optik gelişmeye koşut olarak duyarlı yüzeylerde de belirgin bir ilerleme kaydedilmişti.

O günün fotoğrafçılığında ilkel teknikle uygulanmasına rağmen fotoğraflarda artistik kalite yüksekti. Teknolojik gelişmeler ilerledikçe fotoğrafta artistik nitelikler düştü, geniş halk kitleleri stüdyolara akın etmesi sonucu stüdyolar çoğaldı. 1850'lerde artistik fotoğraf çağı kapanıp, ticari fotoğraf dönemi başlamış oldu.

1852'de Adolph Disderi fotoğrafı Carte de-visite boyutuna indirerek orta ve alt tabakaların fotoğrafa sahip olmasını sağladı.

1856 yılında John B. Dancer "Steroscope" makinenin telif hakkını aldı. Çift olarak çekilen görüntüler seyredildiğinde, üç boyutlu bir derinlik etkisi veriyordu.

«1872'de Eadweard Muybridge çok sayıda makina setiyle dörtnala koşan atın ayak hareketlerini saptadı.»<sup>8</sup>

1888 yılında George Eastman küçük, elde taşınabilir fotoğraf makineleri üreterek toplum içinde yaygınlaşmasını sağladı. Artık isteyen herkes fotoğraf makinesine sahip olabiliyordu.

Fotografik portrenin gelişimi, 19. yüzyıl başlarında Avrupa'nın sosyal değişiminde önemli bir aşamadır. Orta sınıfın güçlenmesi ile beraber ilk defa toplumun geniş bir kesimi ekonomik ve politik alanda söz sahibi oldular. Portre yaptırmak, bireylerin kendileri ve çevreleri için yeni sosyal durumlarının bir göstergesi oldu. Alıcı kitlelerin fotoğraftaki estetik ve sanatsal kişiliği önemsemez tutumu, ticari fotoğraf zihniyetini öne çıkarmış, para kazanma uğruna sanatsal yetenekten yoksun kişileri de fotoğrafçı olmaya zorlamıştır. Kazanma tutkusu fotoğraftaki sanatçı kişiliği yok ediyor, onun yerine basmakalıp tarzlar uygulanıyordu.

---

(8) Tansuğ Sezer, a.g.e., s. 102.

1860'lara gelindiğinde ABD'de fotoğraf saygın bir yer kazandı ve sanayi haline dönüştü. Seri üretim kanalları ile yan sanayi ürünleri üretimde çeşitlilik ve hız kazandı.

Fotoğraf endüstrisinin bu hızlı gelişimi, toplumdaki sanatçı kişiliklerin eğilimlerinde ve çalışma alanlarında bir değişimi getirdi. Yetenekli gravürcüler, portre ressamları fotoğrafçı olmak zorunda kaldılar.

«1851'de New York'ta 101 tane fotoğraf stüdyosunun olması bunu gösteriyor.»<sup>9</sup>

Fotoğrafın bulunuşundan yirmibeş yıl sonra değişik ülkelerde dernekleşmeler başladı, dergiler yayınlanırdı oldu. 1888'de her kentte fotoğraf malzemecileri açıldı.

Gazete ve dergi fotoğrafçılığının gelişimi, okuyucu kitlenin dünyaya bakışını değiştirdi. Fotoğraf her dönemin sanat anlayışına uygun olarak sanatçıların ilgisini çekmiştir. Bu bölüm içinde fotoğrafın sanatla olan ilişkilerine değinmemiz gerekmektedir.

---

(9) Tansuğ, Sezer, a.g.e., s.101.

## II. BÖLÜM

### II.1. SANAT VE FOTOĞRAF

Fotoğraf makinesi 1840'larda bulunduğu zaman, bazıları fotoğrafçılığın resmin yerini alacağına inanıyorlardı. Oysa ressamlar fotoğrafı yardımcı bir araç gibi kullandılar; düzenleme, ışık ve mekan etkileri elde etmek için ondan yararlandılar. Ancak fotoğrafçılık, resim sanatını öldürmemekle birlikte, ilk işlevi görünüşü olduğu gibi kaydetmek olan resim türlerinin değerini azalttı. Portre resmi, bu türlerin ilk akla gelen örneğidir. Bu resim türü bugün de yaşamaktadır, ama canlılığından çok şey yitirmiştir.

Fotoğrafçılığın sanatın gelişiminde oynadığı rol sanıldığından çok daha karmaşıktır. Gazete fotoğrafçısı, ondokuzuncu yüzyılın ortalarındaki resimli dergileri süsleyen granür 'sanatçı'sından çok daha iyi iş görmektedir. Rönesans Sanatının en üstün başarı alanı ve akademik ölçülerinin doruğu olan tarihsel resim, hemen hemen ortadan kalkmıştır. Başka bir deyişle; bir zamanlar tarihsel resme yönelen yaratıcı yetenek ve düşünsel eğilimler, bugün film sanatını seçmekte, anlatı sanatı da seyircisini film meraklıları arasında bulmaktadır.

Fotoğrafçılık, ayrıca görme biçimimizi, gözün ağ tabakasından beyne giden uyarıları da değiştirmiştir. Çevremizde gördüğümüz yığınlarla fotoğrafa kendisinde bir değer bulduğumuz, doğaüstü bir güce sahip sandığımız görüntü kavramını da büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır.

Bu görüntüler, aynı zamanda bizim görsel gerçekliği değerlendirmemiz için bilinçaltı bir ölçüt niteliği kazanmıştır. İnsanın iki gözüyle bakıp gördüğü şeyler arasında bir seçme yapmamasına rağmen, bu böyle olmuştur.

Kaldı ki, seçip değerlendiremeyen, bu tek gözlü bakış, sadece görsel bir sonuç alır. İnsan gözü ise algıladığı şeylerle her türlü önbilgiyi birleştirir. Başka bir ifadeyle insan, hem uzağı, hem yakını, görsel verilerle, bunların kavramsal yorumları arasında bir ayırım yapmadan görür. İnsan gözünün özellikle dokunma duyusuyla yakın bir bağı vardır; sanatçının gördüğünü resmetmesi, gözüyle elinin yakın bir işbirliğini gerektirir. Duyularımız arasındaki bu işbirliği sürekli olarak fotoğrafçılıktan yararlanmamız yüzünden zayıflamıştır. Bu da, doğrudan doğruya yaşantıyla kendi aramıza sadece fotoğraf makinesi ve sinema kamerası değil, ses kayıt aygıtları, ışık, enerji, makineler vs. gibi araçları sokma eğiliminin bir sonucudur.

Böylece bu araçlar, sanatta yaşantıyı doğrudan doğruya dile getirme gibi öznel bir işlevi yüklenmişlerdir. Öyle ki, bu araçlar yüzünden bazı sanatçılar görünen dünyayla ilgisi olmayan nesnelere yaratırlarken, bazı başka sanatçılar da gene bu araçların etkisiyle görünen dünyayı o araçlardan çok daha güçlü ve aslına bağlı bir biçimde betimlemeyi başarmışlardır.

Fotoğrafın başlı başına bir sanat ortamı oluşturması 1920'li yılların ilk yarısında başlamıştır. Bu zamana kadar geçen sürede fotoğrafın çeşitli sanat etkinlikleri içinde kullanımını gözden geçirmekte yarar olduğu kanısındayız. Romantizmin son dönemlerine rastlayan fotoğrafın bulunuş tarihi (1840) konumuz açısından bir hareket noktası oluşturmaktadır.

## **II.2. ROMANTİZM VE FOTOĞRAF**

XVIII. yüzyılın sonundan itibaren İngiltere ve Almanya'da doğan, ardından da Fransa, İtalya ve İspanya'da esen romantizm rüzgarı, duygu ve hayal gücünün eleştirel çözümlere karşısında üstünlüğünü savunan bir sanat akımıydı.

«Kökeni İngilizce olan 'romantik'; romansı, pitoresk ve etkileyici bir manzarayı niteler. Almanya'da klasik estetiği yadsıyan romantizm, ulusal kültür kaynaklarına dönüşü savundu. Düşünen aklın yerini heyecan ve duygu aldı.»<sup>10</sup>

Romantizm, fantastik imgelere elverişli olan eski dönemleri, özellikle de ortaçağı ve özelemlerini gerçekleştirecek olan geleceği yeğler. Bu anlamda romantizm bir arayıştır. Romantik kişi kendini arar ve çözümler, gizemleri ve sırları öğrenmekten hoşlanır.

«Fransa'da resim sanatında romantizm Théodore Géricault (1791-1824) ve Eugène Delacroix (1798-1863) ile çok ileri bir düzeye ulaşmıştır.»<sup>11</sup>

Romantizmin son dönemlerinde ortaya çıkan fotoğraf, o dönemde romantiklerin yaşam felsefesine uygun anlatım biçimleri ortaya koymakta yetersizdi.

Romantikler, fotoğrafın mekanik süreci içinde bilincin yer almadığı sanısıyla, sözkonusu ortamı ruhsuz, kişiliksiz (sanatçı egosundan yoksun) olarak değerlendiriyorlardı. Aynı doğrultuda fotoğrafın kökeninin bilimsel ve gerçek nedenlere dayanması sebebiyle, Baudelaire tarafından anti-sanat olarak değerlendiriliyordu. Baudelaire'in deyişiyle; «resmin ideal hizmetkârı» olan fotoğraf, ressamlar için bir ikonografi kaynağı, figür ya da manzarayı incelemekte temel araç durumuna geldi.

### II.3. EMPRESYONİZM VE FOTOĞRAF

Empresyonist resim hareketi Fransa'da XIX yüzyılın son çeyreğinde doğdu. Özellikle 1874 ile 1886 yılları arasında Paris'te açılan sekiz sergiyle adını duyuran Fransız resim okulu; sanatta nesnelere durağanlığından ve kavramsal yanından zi-

(10) Kınay, Cahit, **Sanat Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları - 1443, Ankara, 1993, s.157.

(11) Fisher, Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, (Çev. Cevat Çapan), V. Yayınları, İmge Kitabevi, 6. Basım, Ankara, Ocak 1990, s. 46-54.

yade geçici izlenimleri, olayların değişkenliğini yakalamaya yönelik bir eğilimi temsil eder. Bu akım geçici bir anı yakalamaya çalışarak, resim anlayışına köklü bir değişiklik getirmeyi başarmıştır.

Empresyonistlerin başlıca ortak özellikleri akademizme karşı çıkmalarıydı. Bunların başında Fransız Manet ile Amerikalı, Whistler geliyordu.<sup>12</sup>

Empresyonist resim anlayışı, modern resim çağının başlangıç noktasını teşkil eder. Işığın çözümlenmesi, Chevreul yasaları, Delacroix'in yansıma kuramları ve açıkavada çalışmanın yasaları üzerine giriştikleri tartışmalarla estetik anlayışlarını ortaya koydular.

Fotoğrafın gelişmesiyle izlenimciler, geleneksel yöntemlerin yanısıra fotoğraf tekniğinden yararlandılar. Fotoğraf makinası ressamın obje karşısında çalışma süresini kısaltan bir araç olmuştur. Artık sanatçı saatlerce bir manzara karşısında durmak zorunda kalmıyacaktı. Fotoğraf makinasının bulunmasıyla portre resimlerine ilgi azalmış, bu durumdan sanatçılar tedirginlik duymaya başlamışlardır.

Artık sanatçı kendi konumunu güçlendirmek için fotoğraf makinasıyla yapılamayan, sırf sanatın kendi iç dinamiklerinden kaynaklanan sorunlarına eğilmek zorunda kaldı.

Sanatçıyı bu değişime zorlayan başka bir neden de, ileride değinilecek olan endüstriyel, teknolojik ve bilimsel gelişmeler sürecinde toplumsal değişimlerle koşutluk içinden olan sanattaki değişimin de kaçınılmaz oluşudur.

Fotoğraf görüntüsünün bilimsel olarak incelenmesi, Avrupa resminde Georges Seurat'ın (1859-1891) noktacılık (pointizm) yöntemiyle boyama ve biçimlendirmeye matematiksel bir esas getirmek istemesiyle başlamıştır. Renk noktacılarının yan yana gelişinde meydana gelen iç etkileşim (interaction), insan gözünde gerçek karışımdan

---

(12) Fischer, Ernst, a.g.e., s.63-66.

daha canlı renk karışımları elde edilebileceğini kanıtlıyordu.

Günümüzde bu yöntem, offset baskı tekniğinde dört kalıp alınarak her bir kalıp ana renklerin (sarı+kırmızı+mavi) nokta yoğunluğuna göre birbiriyle etkileşimi sonucunda çok renkli basım elde edilmektedir (Offset baskılara büyüteçle bakıldığında renk noktacıkları ayrı ayrı farkedilir.). Renkli pozitif filmlerin yapısı da ilke olarak aynı olmasına rağmen teknik yönden farklılık gösterir. Bu nedenle pointilizmin renk noktacıklarını yanyana getirmesinin temelinde optik ve fotomekanik gerçeklik vardır.<sup>13</sup>

«Fotoğrafın bulunuşu ve ayrıca endüstri devrimiyle gerçekleştirilen teknolojik gelişmeler sanatta da kendisini gösterme zorunluluğu içerisindeydi. Robert Hughes'in deyimiyle; 19. yüzyılda yapılan görkemli tren istasyonları Avrupa kentlerinde modern çağın katedralleri haline gelmişlerdi. Bu arada Turner (1844) ve Monet'in (1877) tren resimleri yapmaları rastlantı değildi. Böylece emprestyonistlerin pastel renkli manzaralarında insan yapısı makinelerin izleri görülmeye başlanmıştır.»<sup>14</sup>

Fotoğraf tekniğinin gelişmesi sayesinde, Le Gray, deniz manzaralarındaki ışık oyunlarını tablolarına ressam gözüyle aktardı. Corot, büyük bir olasılıkla fotoğraftan esinlenmişti; Courbert'in fotoğraf gerçekliğine ne kadar değer verdiği bilinir. Delacroix, Eugène Durieu'den (1800-1874) çıplak fotoğrafları istemişti, izlenimciler fotoğraf çerçevelemesinin getirdiği yeniliğe karşı duyarsız değillerdi. Degas, fotoğraftan ancak 1890'a doğru yararlanmasına rağmen fotoğraf sayesinde o güne kadar hareketleri doğru olarak algıladığını anladı.

Bu koşullarda ortaya çıkan «fotoğrafçılığın gerçeğin görüntüsünü olduğu gibi saptaması ve bunu son derece demokratik bir şekilde hiç bir elemeye ve seçime

---

(13) Genç, Adem, **Dada**, yayınlanmış doktora tezi, İzmir 1993, s.38-39.

(14) Topçu, Nazif, **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor, Yani?** Yapı Kredi Yayınları, 1. baskı, İstanbul, Aralık 1992, s. 42.

başvurmadan, tamamen tarafsız bir biçimde yapması herkesi şaşırtıyordu. Çıplak gözle bakıldığında farkedilmeyen veya ihmal edilen birçok ayrıntı –ikinci unsur– bu objektif ve teknolojik yöntemle kağıda geçtiği zaman görenlerde hayret uyandırıyor. Elinizde tuttuğunuz bir fotoğrafa bakınca, orada gördüğünüz sabit görüntü, gerçek dünyadan daha zengin bir veri hazinesi oluşturuyordu. Bu, zamanı durdurma, herşeyi olduğu gibi saptama, netlik, detay, ışığın kendi kendini resme dönüştürmesi olayı en son teknolojik yöntemlerle yapılıyor ve Rönesans'tan kalma perspektif anlayışına uyan resimler ortaya çıkıyordu.»<sup>15</sup>

Natüralist sanat akımı da fotoğrafı gerçekliğe yakınlık konusunda değerlendirebilecekleri önemli bir kıstas olarak görüyordu. Aslında bu güvenilirlik, sözkonusu ortamın anlatım dilinin yeterince tanınmamış olmasından doğuyordu. Çok geçmeden bu yargının istikrarlı olmadığı anlaşıldı. Nedeni ise değişik tekniklerin farklı sonuçlar veriyor olmasıydı. Örneğin; aynı konunun Daguerreotype ve Colotype'a çekilmiş görüntülerin birbirinden çok farklı sonuçlar verivermesi gibi.<sup>16</sup>

### **II.3.1. Fotoğrafçılıkta Hareket İzleri**

Hareket, görsel anlatım tarihinden günümüze dek sanatçının gözlemlediği bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ressam hareket halindeki şeylerin resimlerini yapar, fotoğrafçı hareketli konuları çeker. Hareketin görsel anlatımı her zaman için üzerinde durulan ve tartışılan bir konu olmuştur.

«Fotoğrafçılık gelişmekteydi ama henüz bir hareketin bir tek anı ya da birini izleyen anlarını yakalayan enstantene sorunu çözülememişti. Bunu ilk deneyen Muybridge adlı bir Amerikalı fotoğrafçı oldu. 1874'te Muybridge, bir pist üzerine

---

(15) Topçu, Nazif, a.g.e., s. 14.

(16) Derman, İhsan, a.g.e., s. 13-14.

yerleştirdiği 24 objektifle dörtnala koşan bir atın hareket tahlilini elde etmiş oldu (Resim 1). Koşan bir atın fotoğraflanmasında geliştirdiği teknoloji daha sonra sinemanın doğuşunda ilk adımı oluşturdu. Bunu Alman Ottomer Anschütz'ün ve Fransız fizyolojisti Etienné 'Jules Maréy'in deneyleri izledi. Marey önce sürekli hareketleri bir levha üzerine tesbit etti (Resim 2). Maréy'nin araştırmaları bilimsel ve nesnel özelliği farklı bir yöntemi kapsamaktadır. Onun, özellikle insan hareketlerinin sayısız türlerini parçalara bölerek fotoğraflaması sonunda elde ettiği binlerce kare, hem zamanın bilimadamları hem de ressamlar için zengin bir kaynak oluşturdu. Muybridge tek tek karelerden oluşan film şeritleri gibi sekans fotoğrafları üretirken, Maréy; tek kare içinde başlayıp biten hareket görüntülerinin grafiğini üretiyor gibiydi.»<sup>17</sup>

Dolayısıyla ressamlar durağan tek boyutlu görme yerine nesnelere analitik olarak bir çok yönden bakmayı yeğlediler. Somut ve soyut herşeyin didik-didik incelenmesi biçimi sanatsal düzeyde görsel hale getirilmeye çalışıldı. Jules Etienné Maréy'nin bu çalışmaları kübist usluptan etkilendiğini gösterir. Özellikle kübizmde Rönesanstaki tek boyutlu bakış açısı kırılarak objelerin bütün yüzeyleri görülecek şekilde (önden, arkadan, yandan) kompoze edilmiştir.<sup>18</sup> Böylece sanatçının üç boyutlu mekanda, objenin etrafında dolanıyormuş izlenimi uyandırmasından etkilenen Maréy hareketin grafini ortaya çıkarmıştır.

#### II.4. KÜBİZM VE FOTOĞRAF

Kübizm, görsel sanatlarda Pablo Picasso ile Georges Braque'ın 1907-1914 yılları arasında Paris'te gerçekteştirdiği sanat akımıdır. Doğayı temel almakla birlikte doğadaki biçim, renk, doku ve mekanları taklit etmek yerine, parçalara ayrılmış nes-

---

(17) Topçu, Nazif, a.g.e., s. 41-42.

(18) Kinay, Cahit, a.g.e., s. 234.

neleri çeşitli yönlerden aynı anda algılanabilecek biçimde yan yana getirerek yeni bir gerçeklik yaratır.

Kübizm'in 1909'a değin süren ilk evresi Paul Cézanne'ın yapıtlarını anımsatır. Cézanne'in doğayı silindir, küre, koni, biçimindeki geometrik ilkelere göre resmedebileceğini söylemesiyle, Rönesanstan beri uygulanan perspektif anlayışı terk edilmiştir. Cézanne, bir tablonun düşünülerek, tasarlanarak yapılandırılması düşüncesindedir. Cézanne'ın bu zihinsel değerlendirmeleri kendinden sonrakilere, yepyeni bir yol açmıştır.<sup>19</sup>

Kübizm üç aşamada değerlendirilmektedir.

1- Başlangıç aşamasının en önemli yapıtı Picasso'nun modern sanatta bir devir açan Les Demoiselles d' Avignon (Avignonlu Kızlar) konulu büyük boyutlardaki tablosudur. (eser 233x244cm), tabloda Cezanne resmi ile zenci maskelerinin etkileri özgün bir kompozisyonla birleştirilmiştir.

Kübizmin 1910-1912 arasındaki evresi Çözümsel (Analitik) kübizm olarak bilinir. Bu dönemde resimlerin parçalandığı, çözümlendiği görülür.

20. yüzyılın başındaki sanat ve tasarım etkinliklerinin en belirgin özelliklerinden biri, yeni bir yapısal düzen arayışıydı.

Kübist anlayışın doğmasında, dünyada her alanda yapılan büyük değişimlerin yanı sıra, fotoğrafın da dolaylı katkısı olmuştur. Somut görüntünün büyük bir netlikle fotoğraf kartı üzerinde belirmesi, sanatçıları gördüğünü resmetmek yerine başka arayışlara yöneltti.

"Picasso ve yakın çalışma arkadaşı ressam Georges Braque'ın 1881-1963), 1910-12 yılları arasında gerçekleştirdikleri yapıtlarına 'Analitik Kübizm' adı verilmiştir.

---

(19) İpşiroğlu, Nazan, İpşiroğlu, Mazhar, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 24-29.

Bu dönemde sanatçılar, işleyecekleri konunun planlarını çeşitli açılardan ele alarak analiz etmiş, bu parçaları ritmik geometrik planlardan oluşan bir resim düzeni kurmak için yeniden biraraya getirmişlerdir.<sup>20</sup>

Sanatçılar bitmiş ürünler yerine oluşum süreciyle ilgilenmeye başladılar. «Sanat yapıtları olarak objelerin tasarlanması kadar onların yapılış ve yıkılış süreçlerinin analizi gündeme geldi. Bu analitik yaklaşım, somutta ve soyutta herşeyin iyice incelenip didiklenmesi biçiminde kendini gösterdi. Düşünsel düzeyde kavramlar, sanatsal düzeyde de resmin öğeleri ve görsel algı bu bakımdan paylarını aldılar.»<sup>21</sup>

Braque'ın ve (Resim 3) Juan Gris'ın resimleri (Resim 4) daha ileriki dönemlerde göreceğimiz üstüste çakıştırma ve montaj yöntemleriyle elde edilen sanatta yeni kavram yaratımına örnek oluşturabilecek önemli yapıtlardır.

1912'den sonra Bireşimsel (sentetik) Kübizm döneminde de konular aynı olmasına rağmen renk öne çıkar; biçimler parçalanmış ve iki boyutlu olmakla birlikte daha büyük ve yüzeyseldir. Düzgün ve kaba yüzeyler karşıtlık oluşturacak biçimde kullanılır ve sık sık kolaj yöntemine başvurulur. Kolaj, hem bu karşıtlık duygusunu pekiştirmeye, hem de doğada ve resimde dikkati gerçekte yanılısama ayırımına çekmeye yarar.

Picasso ve Braque 1912'de çalışmalarında ahşap veya mermer gibi malzemeleri temsil eden, afiş parçaları veya yazı parçalarından oluşan kağıt kolaj elemanları kullanmaya başladılar.

Kübizmin yeni bir görsel dil yaratma yolunda ortaya koyduğu yenilikler, özellikle kolaj tekniğini bulması, 20. yüzyılda fotoğrafın çağdaş sanat dili olarak kullanılmasında önemli bir katkı sağlamıştır.

---

(20) Pektaş, Dilek, **Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi**, Sanat Dizisi 2, İstanbul, 1992, s. 41.

(21) Topçu, Nazif, a.g.e., s. 45.

Fotoğraf ve kolaj türü (yapıştırırmaca) imgelerin kübist resimlerde kullanılmasıdaki amaç, genellikle belli bir içeriği ve özel bir anlamı kuvvetle vurgulamak düşüncesinden kaynaklanır. Örneğin; gazete yazıları, gazete başlıkları gibi yapıştırırmaca imgelerinin kullanıldığı kübist resimlerde olduğu gibi.

«Picasso çalışmalarında bazı abartılı perspektife sahip fotoğraflardan yararlandığını açıklamıştır. Geniş açılı objektiflerin yarattığı perspektif bozukluğuna, Picasso'nun 1918 ve 1920 yıllarında yaptığı «Balıkçı» ve «Deniz Kenarında» gibi resimlerde rastlanabilir.»<sup>22</sup>

Picasso ve Braque'ın yarattığı bu yeni görsel dil Fernand Léger, Robert ve Sonia Delaunay, Juan Gris, Roger de la Fresnaye, Marchel Duchamp, Albert Gleizen ve Jean Metzinger tarafından da benimsenmiştir.

John Berger'in ifadesiyle; "Yağlıboya resimdeki geleneksel görme biçimi izlenimcilikle sarsılmış, kübizmle yıkılmıştır. Bütün bunlar olurken fotoğraf görsel imgelerin başlıca kaynağı olarak, yağlıboya resmin yerine geçmiştir."

Fotoğraf makinaları, yalnızca somut nesneyi algılamaktan ziyade, görme düşüncesini besleyerek görmenin kendisini değiştirmiştir.

## II.5. DADAİZM

1916 yılında Zurich'de bir grup sanatçı ve yazar Cabaret Voltaire'i kurmuşlar ve Dada adını verdikleri sanat hareketini başlatmışlardır. Dada hareketinin Zurich grubu denilen sanatçıları, savaş sebebiyle İsviçre'ye sığınan Jean Arp, Rumen Tristan Tzara ve Alman Huga Ball'dir. Dada hareketi Amerika, Almanya ve savaş sonrası Fransa'da sanatçı ve yazarlar arasında geçerli olan bir akımdır. New York'da Marchel

---

(22) Fulusser, Vilhelm, (Çev. İhsan Derman), **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, Ağaç Yayınları, İstanbul, 1991, s. 22.

Duchamp, Fransa'da Picabia ve Man Ray, Almanya'da Hanover'de Kurt Schwitters, Köln'de Max Ernst hareketi içtenlikle temsil eden sanatçılardır.<sup>23</sup>

Akım olarak Dada, Paris'te doruğuna ulaştı fakat 1920'de Tzará'nın Littérature adlı dergi çevresinde toplanan André Breton, Philippe Soupault ve Louis Aragon adlı sanatçıların tepkileriyle karşılaştı. Bunlar, büyük skandallara yolaçan gösteriler düzenlediler. Geleceğin gerçek üstücülerince kışkırtılan ya da belirlenleştirilen anlaşmazlıklar (1921) ortaya çıktı. 1922'de Breton'un toplamak istediği ama Tzará'nın karşı çıktığı, çağdaş düşüncenin yönelişleri ve bakış açıları üzerine bir kongre hakkındaki polemikle tartışmalar büyüdü ve dadacılarla, sonunda kazanan taraf olan geleceğin gerçek üstücülerini karşı karşıya getiren "Coeur á barbe" (1923) gecesinde dada sona erdi. Gerçi, yapısı gereği ve 'sanata karşı' sert tutumuyla Dada'nın uzun ömürlü olması beklenemezdi; buna rağmen, bütün yerleşik değerleri silip süpürmesiyle, önce gerçeküstücülüğe, daha sonra da, öncü akımlar çerçevesinde (happening, pop art, yeni gerçeklik, kavramsal sanat vb.), onun mirasını, zaman zaman ihanet ederek de olsa sürdüren çeşitli sanat akımlarına zemin hazırladı.

Bizi burada ilgilendiren, Dada'nın ortaya koyduğu biçimsel analizler ve bunların fotoğraf tekniği ile olan ilişkilerinin tespit edilmesidir.

Dada'nın hemen hemen her şeyi inkar etmesi, yeni ve güçlü iletişim yöntemleri yaratmıştır; bunlar, şiirde yeni biçimlerin kullanılması, görsel iletişimde de kolaj ve fotomontaj gibi teknikler olmuştur. Bu tekniklerde, resimli dergilerden, eski mektuplardan, basın ilanı ve etiketlerden kesilen fotoğraflar (Resim 5-6) yeni bir düzenlemeyle yapıştırılmış ve birbiriyle ilgisi olmayan bu resim ve işaret parçalarından, yeni anlamlar yaratan bağlantılar kurulmuş, genellikle kışkırtıcı ni-

---

(23) Kinay, Cahit, a.g.e., s. 284.

telikte düzenlemeler oluşturulmuştur. Bu çalışmaların örneklerini Hannah Hoch (1889-1978) ve Roul Hausmann (1886-1977) daha 1918'lerde yapmış oldukları çalışmalarda görmek mümkündür.

George Grosz (1893-1959) fotomontaj alanındaki etkinliklerinin çoğunu görsel iletişime yöneltmiş, John Heartfield ise fotomontajın çarpıcı nitelikteki aykırı unsurları bir araya getirme özelliğini güçlü bir propaganda silahı olarak kullanmıştır.<sup>24</sup>

Grosz ve Heartfield kolajlarında bazen fotoğraf görüntülerinden yararlanmışlar, Rus film yönetmenleri gibi kamerayla elde ettikleri görüntüleri görsel iletişimde bir ifade unsuru olarak kullanmışlardır. Yanyana ya da üstüste getirilen görüntüler, içeriklerinin gerçekliği yüzünden herhangi bir iletiyi büyük bir çarpıcılıkla aktarabiliyordu. Bugün, Heartfield'le başlayan bu tekniğe uluslararası dilde fotomontaj denmektedir. «1921'in Eylül'ünde resim sanatının öldüğünü açıklayan Rodckhenko görsel imgeler elde etmek istediği zaman fotomontaja, daha sonra da fotoğrafçılığa döndü.»<sup>25</sup>

Dada akımıyla modern sanat kendine yeni iletişim yolları, dolayısıyla yeni işlevler bulmuştur. Siyasal bir eylem olarak Dada'yı bir yana bırakacak olursak, geriye her türlü sanat duyarlılığımızı, her türlü görsel iletişimi, bu arada kitle iletişim araçlarını ve sonunda da gerçeğin ne olup ne olmadığı konusundaki bütün görüşleri kuşkuyla karşılayan ve tehlikeye düşüren sanat yapıtları kalır. Bu sonuca varmak için kullanılan teknik, bulup değiştirmeye değil, dünyadan çalınan parçaları yan yana getirmeye dayanıyordu. Özünde bu yöntemin kübizmle hiçbir ilgisi yoktur, fakat gene de Braque ile Picasso'nun buluşları bu yöntemin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu, daha çok sokakta konuşulan sözleri ya da gazetelerden rasgele seçilmiş parçaları alıp, onları kendi sözcükleri yerine kullanan modern şairlerin bir yöntemidir.

---

(24) Lynton, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, (Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Özış), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 140-141.

(25) Lynton, Norbert, a.g.e., s. 140-141.

«Yapıştırırmaca tekniğini Max Ernst yanında "frottage" diye adlandırılan, sürterek ya da ovarak **iz çıkarma** tekniğinde yaptığı grafik çalışmalarının en belirleyici özelliklerinden biri de, rastlantı sonucu elde ettiği iz ve işaretlerle fotoğraf imgelerinin kullanımınıdır.»<sup>26</sup> Aralarında mekan ve anlam berzerliği bulunmayan gazete, fotoğraf, yazı çarpıcı ifadeler oluşturuyordu.

«Yayın organlarının şaşırtıcı ve anlamsız baskı özellikleri, irkiltici görünüşü, anlaşılmaz resimleri, sözcükler aracılığıyla dile getirilmesi olanaksız olan dada ruhu'nu tüm boyutlarıyla yansıtmaktaydı. Basılı malzemenin kitle iletişimindeki rolünü çok iyi bilen bu sanatçılar, kendi dada gösterilerinin geniş halk yığınlarına yayılması için en sağlıklı yöntemi bulmuşlardı. Yazılar, çizimler, baskı-resim türleri fotoğraf, dadacı düşüncüyü yaygınlaştıran bu dergilere malzeme oluşturmaktadır.»<sup>27</sup>

Yeni-Dada olarak nitelenen birçok pop yapıtında, Picabia, Arp ve diğer dadacıların çalışmalarında olduğu gibi mekanik imgelere, endüstri fotoğraflarına ve tanıtım amacıyla tasarlanmış grafik, tıpkı basım (reproduction) resimlerine rastlanmaktadır. Dadacılar popüler fotoğraf, illüstrasyon ve baskı resim imgelerini taklit etmişler ve yapıştırırmaca-fotomontaj teknikleriyle belli konuları betimlemişlerdir. Raushenberg, John, Lichtenstein, Worholl gibi sanatçılar Yeni Dada akımının temsilcileridir.

## II.6. FÜTÜRİZM

1909 yılında Paris'te Şair Marinetti'nin yayımladığı ilk manifesto ile doğan bu akım, İtalya'da, daha sonra Rusya'da ortaya çıkmış, geçmişin reddi ve çağdaş dünyanın dinamizm, hız, makineleşme gibi anahtar kavramlarla sanata önemli bir atılım kazandırmıştır.

«Fütürisler, görsel anlatım dili olarak, Fransa'da tanıştıkları kübizmi be-

---

(26) Genç, Adem, a.g.e., s. 103.

(27) Genç, Adem, a.g.e., s. 114.

nimsemişler ve kübizmin, sanat tarihinde kaptığı baş köşeyi almasına önyak olmuşlardı.»<sup>28</sup>

1920-1921 yıllarında anarşist bir başkaldırı anlayışı içinde, ahlak kurallarıyla kültür miraslarını reddeden fütüristler, gerçeği yeniden kurmak amacıyla geleneksel ölçüyü yıktılar.

Ressamlar her türlü popülizmi ve simgeciliği bir yana iterek, konularını kent uygarlığından aldılar. Yeni izlenimcilikten miras kalan bölmece teknik ve kübizmden esinlenen biçimsel yapıları benimsediler. Bu ilk yaklaşımlardan hareketle, devinim, hız, eşzamanlılık ve 'kuvvet çizgileri' arayışıyla ortaya Delaunay'ın, Duchamp'ın Picabia ve Leger'in bazı çalışmalarına hiç de yabancı olmayan sentetik bir soyut sanat ortaya çıktı.

Özellikle yeni bir hareket anlayışıyla, Duchamp'ta gerçekliğin aşılması için bir çıkış noktası oluşturdu. Duchamp hareketi tanımlayan ve sorgulayan ünlü resimlerini yarı bilimsel kaygılarla ortaya koyuyordu. Hemen arkasından çıkan fütüristler ise bütün ideolojilerini teknoloji ve makineleşme üzerine yoğunlaştırarak yeni dünya düzenine bağlıyorlardı. Çünkü bu çağda teknoloji hızla gelişmekteydi. Motorlu taşıtlar ve demiryolu gibi ulaşım alanındaki teknolojik gelişmeler sanatçıların yapıtlarında değişimlere yol açtı.

Bu değişim İtalya'da da görülmüş, başta Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) ile kardeşi Arturo (1893-1962) olmak üzere, bir çok yetenek ortaya çıkmıştır.

Bir fütürist fotoğrafçı olan Bragaglia'dan bugüne kalan birkaç adet "fotodinamizm" adını verdiği ilginç fotoğraflar kalmıştır. Onun amacı da zamanındaki birçok sanatçı gibi, hareketin karmaşıklığını, ritmini, gerçeğini ve maddeleşmekten

---

(28) **Bilim ve Teknik Aylık Pülpüler Bilim Dergisi**, Sayı 345, Ankara, Ağustos 1996, s. 20.

ayrılmayı yansıtan resimler üretmekti. Marey'nin analitik yaklaşımına hareket kesin zaman dilimlerine bölünüp dondurulduğu için karşı çıkılıyordu. Maréy'in fotoğraflarında insanlar, iç mekanlarda basit hareketler yaparlar. Siyah fon önünde tek bir figür vardır. Onun hareketi farklı aşamalar ve düzenli aralıklarla gösterilir, arada da hareketin oluşturduğu netsizlik örnekleriyle karşılaşırız. Bragaglia'nın esrarengiz ruhbilimsel düşünceleri; "İnsan ayağa kalktığı zaman koltuğu halâ kendisinin ruhuyla doludur." sözleriyle özetlenebilir. Bu etkinin benzeri resim sanatı içinde de yaşanmaktaydı.

«1911-12 yıllarında Marchel Duchamp'ın gerçekleştirdiği "Merdivenden İnen Çıplak" adlı yapıtında Maréy ve Muybridge'in belli hareketlerin süregelen aşamalarının yüksek değerdeki örtücü hızlarıyla aynı çerçeve içine üst üste kaydedilmesinden oluşan stroboskopik fotoğrafların etkisi (Resim 2'de) açıkça görülmektedir.»<sup>29</sup>

Artık fotoğrafın da ressamın yarattığı görüntüler gibi bireysel müdahaleye elverişli bir ortam olduğu görüşü yaygınlık kazandı. Fotoğraf, bir düşüncüyü, bir bakış açısını veya fotoğrafı çeken kimsenin kendisi veya çekilen konu hakkındaki duygularını yansıtılabileceği zengin anlatım özelliklerine sahip bir ortam olarak görülüyordu.

---

(29) Derman, İhsan, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, Ağaç Yayınları, İst. 1991, s. 14.

## II.7. SURREALİZM

Kökleri Dada'ya dayanan sürrealizm (gerçeküstücülük) 1924 yılında Fransız yazar ve şairler tarafından Paris'te kurulmuştur. Rodchenko, el Lissitzky, Mohol-Nagy gibi sürrealist anlayışına bağlı fotoğraf estetiğinden, 1879'ların renkli fotoğraf olgusuna geçişte, fotoğraf tekniğinin artistik bir kullanma sürecine girdiğini, başta ressamlar ve heykeltıraşlar olmak üzere sanatçıların fotoğraf malzemesini irdelediklerini görüyoruz. Deneysel eğilimlerin ağır bastığı bu tür çalışmalarda, sınıflandırma kabul etmeyen farklı farklı eğilimlerin gündeme gelmesi sözkonusudur.

«Birbiriyle mantıksal ilişkisi olmayan nesnelere biraraya getirerek, çakıştırarak gizli, ya da çok yönlü anlam kıvılcımları yaratan veya şok etkisi yapan görüntüler yaratmak için bu yönetime başvurmuşlardır. Bu yöntemle mantığı kaldırıp, somut dünyanın görüntülerini keyfi bir biçimde biraraya getirerek, gerçekliğin yeni bir boyutunu ortaya çıkarıp, bilinçaltının karanlık dünyasını, sürekli gerilim içerisinde yaşayan günümüz insanının korkulu rüyalarını görselleştirmişlerdir.»<sup>30</sup>

Yerleşmiş resim kurallarına karşı bilinçaltı özgürlüğünü ve bunun düşleri hatırlatan garip biçimsel sonuçlarını amaçlamıştır.

«Sürrealist sanatçıların büyük bir bölümü, görsel iletişimi ve özellikle fotoğraf ve illüstrasyonu önemli oranda etkilemiştir. Dadaist sanatçı Max Ernst sürrealizme katıldıktan sonra resimlerinde fotoğraf makinesinin kaydettiği hava akımlarından, tuval üzerinde sallanan bir tekneden sızan boyaların oluşturduğu çizgilere kadar değişik kaynaklar ve yöntemler kullanmıştır.»<sup>31</sup>

Ortak bir üslup oluşturmaktan uzak olan sürrealist ressamlar arasında büyük farklılıklar vardı; ancak aynı şiirsel coşkuyu taşıdılar, rastlantısal durumlardan ya-

---

(30) Bektaş, Dilek, a.g.e., s. 49-50.

(31) Lynton, Norbert, a.g.e., s. 182.

rarlanmaya yönelik teknikler uygulayarak arzuyu ve özneliği biçimlendirmekte aynı büyük yaratıcılığı gösterdiler. Ernst'in kolaj ve sürtmeleri, Masson, Miró ve Tanguy'nın desenleri ve anatomik resimleri, Man Ray'ın "rayogramları" Arp'ın soyut çok renkli ka-  
bartmaları 1920'li yılların sanat anlayışlarının başlıca özelliğidir.

«1920 yılında Max Ernst en sevdiği çalışma yöntemlerinden birini buldu. Bu yöntem basılı reklamlardan, kataloglardan seçtiği görüntüleri bir araya getirip değiştirmeye dayanıyordu. Birbiriyle aynı türden olmayan bu görüntülerin bir araya getirilişi, şaşırtıcı sonuçlar vermekle kalmıyor, aynı zamanda gerçekleştirdiği anlık çarpıtmalarla, başdöndürücü bir duygu ve yoğun bir kimlik ortaya koyuyordu. Ernst bu kolajlarla ilgili şöyle konuşmuştur: «Bunlar birbiriyle uzlaşmayacak iki gerçekliğin bu amaç için uygun olmayan bir yüzeyde, bilinçli bir zorlamayla biraraya getirilişidir, bunun yarattığı etki de bu iki gerçekliğin bir araya gelmesiyle aradaki boşlukta par-layan şiir kıvılcımıdır.»<sup>32</sup> Ernst yapıştırırmaca türünden yapıtlarına da çıkış noktası oluşturan başka bir anısını da şöyle anlatıyor.

«Kendimi Rhine kasabalarından birinde bulduğum yağmurlu bir günde, içinde antropolojik, mikroskobik, psikolojik, mineralojik ve paleontolojik görüntülerin yer aldığı resimli bir kataloğun sayfalarına bakıyordum. Bu katalogda yanyana getirilmiş re-simlerin o denli uzak ilişkiler içinde olduklarını gördüm ki, bu ilişkiler görsel du-yularımda ani bir yoğunlaşma yarattı; uyku ile uyanıklık arasında olduğu gibi bu çelişkili imgelerin yanılısamalı görünüşleri, ikili üçlü ve çoklu imgeler halinde birbirleri üzerine yığılıyordu.»<sup>33</sup>

Sürrealist sanatçılardan İspanyol ressam Salvador Dali (1904-1988), düşlerini farklı zaman ve mekan kavramlarıyla birleştirerek (Resim 8-9) birbiriyle

---

(32) Genç, Adem, a.g.e., s. 148.

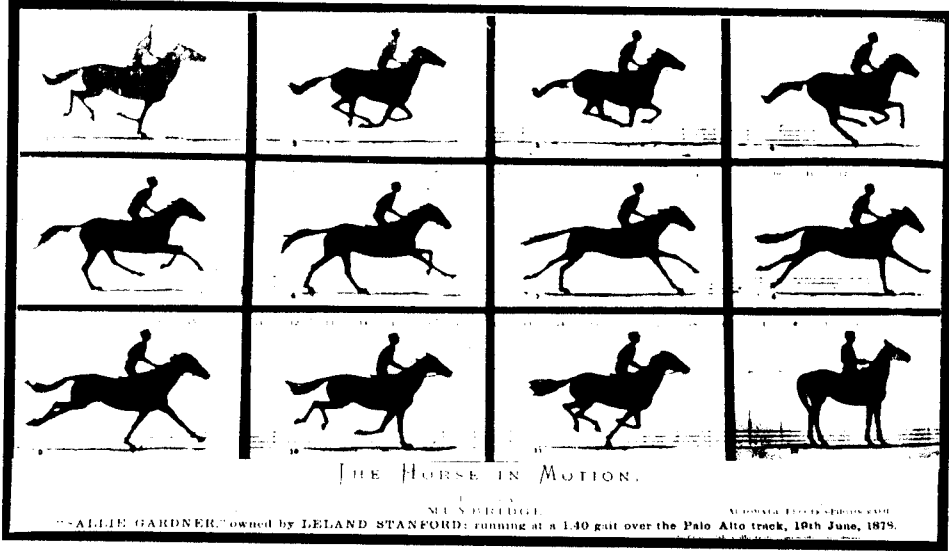
(33) Genç, Adem, a.g.e., s. 38.

hiç ilgisi olmayan imgeleri fantastik kurgu modelleriyle görselleştirmiştir.

1930'lu yıllarda gerçeküstücü filmler yönetmiş olan ve paranoyak eleştiri yöntemini icat eden Dali'nin bilinçaltı görselliğe dönüştürmesi gerçeküstü sinema alanına büyük katkı sağlamıştır.

Yirminci yüzyıl insanının kendisini aşan gerçeklerle çarpışan anlayışına özgün bir örnek oluşturan bu açıklamada görüldüğü gibi çağımız sanatında, bilimsel bir kanıt göstermeden yapılan bu tür gözbağcı (hallucinatory) bireysel çıkışlar adeta bir gurur gösterisi ya da insanın kendisini aşan gerçeklerle hesaplaşmasının göstergesi olmuştur.

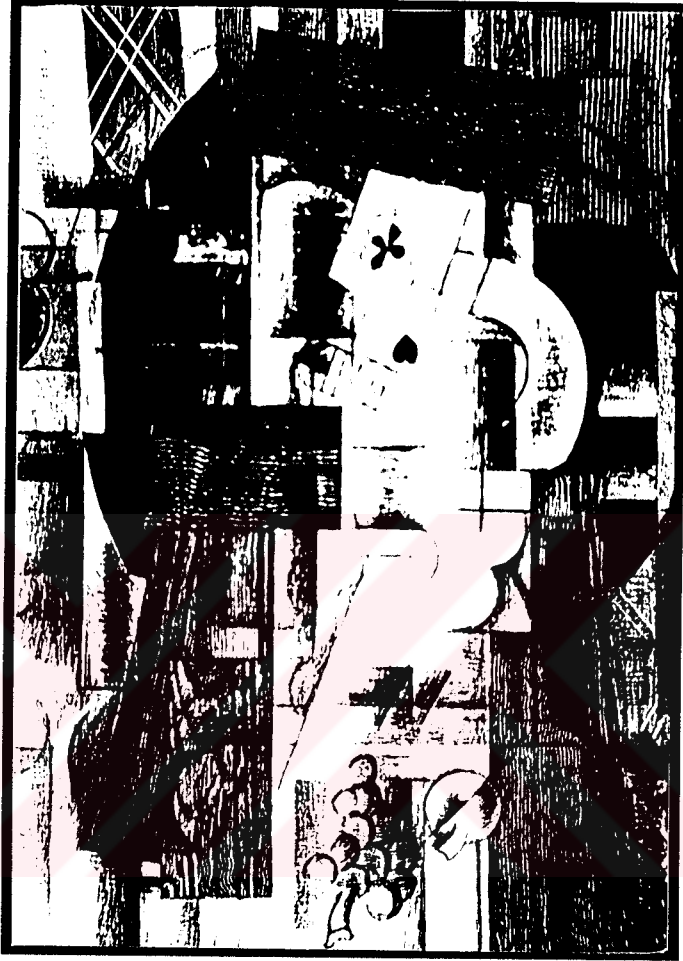
1960'lı yıllarda akıma yeni katılan sanatçılar (Toyen, Svanberg, Jean-Claude Silberman vb.), gerçeküstücü resmin görünümünü yenilediler. Olağanüstü ve fantastik boyutlar gelişti. Gerçeküstüçülük çok yönlü ve çapraşık etkisini bu tarihten sonra da duyurdu: Nesnelere ve yaşanmış olanın önemini kabul edilmesi, bakışın fantastik ve şiirsel bir dünya üzerinde yoğunlaşması, kendiliğindenliğin ve özneliğin vurgulanması gibi yönelimler, kısmen de olsa Pop art'ı, yeni gerçekçiliği, yeni figürasyonu, belirli bir soyutlama anlayışını etkiledi.



Resim 1: Muybridge, Dört Nala Koşan At.



Resim 2: Etienne Julies Maréy: Balyoz Darbesi, 1885.



Resim 3: Georges Braque, Still Life With Playing Cards  
İskanbil Kağıtlı Ölü Doğa, 1912



Resim 4: Juan Gris, Natürmort, 1912  
Petrol Lambası



Resim 5: Hannah Hoch, Da-Dandy, Fotomontaj. 1919



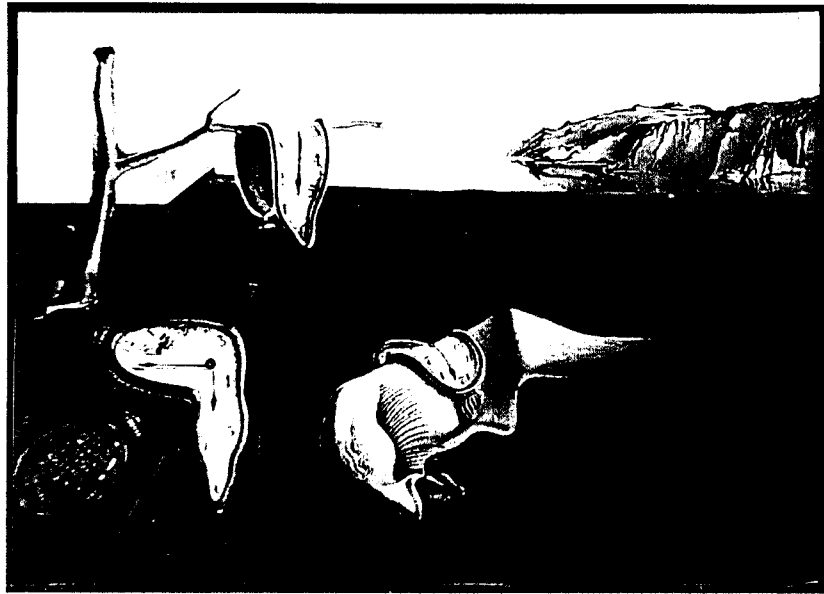
Resim 6: Raoul Hausman, Tatlin Almanya'da, 1920  
Guaj boya ve fotomontaj.



Resim 7: George Grosz, Dadamerica, Fotomontaj.



Resim 8: Salvador Dali, Construction Malle Ovec Haricots Bouillis  
Haşlanmış Fasulyeyle Yumuşak Konstrüksiyon, 1936



Resim 9: Salvador Dali, The Percistance of Memory, 1931  
Belleğin Dayanıklılığı.

## III. BÖLÜM

### III.1 SANAT DALI OLARAK FOTOĞRAF

Birinci bölümdeki teknolojik açıklamanın yanı sıra konunun bir de fotoğrafçılığın kendi iç dinamiklerinden kaynaklanan sanatsal boyutu vardır. Fotoğraflar üzerinde eleştirel düşüncenin başlamasıyla birlikte fotoğrafın sanatsal boyutu ön plana çıkmıştır.

19. yüzyılda resim sanatı ve fotoğraf arasında, çift yönlü olduğu sonra ortaya çıkacak bir ilişki başladı. İlki, fotoğraf makinasının dış gerçekliği oluşturan görüntüleri kaydetmek olduğunu savunan görüş "haber fotoğrafçılığı", "belge fotoğrafçılığı" gibi günümüze dek uzanan bir özelliği yansıtmaktadır. Diğerleri ise; fotoğrafın bireysel yaratıcılık için de elverişli bir ortam olduğu ve fotoğrafın sadece optik görme ile sınırlı olmadığı, karanlık oda çalışmaları ve çeşitli film expoze, montaj vs. yöntemleriyle çok değişik fotografik ürünler ortaya konulabilir olmasıydı. Bu doğrultuda sözkonusu sürece, konunun seçimi, düzenlenmesi, pozlama teknikleri, özel etkiler ve karanlık oda teknikleri ile müdahale edilmeye başlandı. Ortamın sınırları zorlanarak resim sanatına yaklaşılmasına neden olundu. Fotoğrafi yağlıboya resme benzetmek için (Carbon process, gub bichromat, bromil vs.) araştırmalar yapıldı. Empresyonist akımdan etkilenerek soft focus kullanıldı. Objektif ve duyarlı yüzey arasına konan süzücüler, duyarlı malzemenin resim kağıdı gibi kaba dokulu bir zemin üzerine sürülmesi, saydam olarak hazırlanmış bir fotoğraf görüntüsünün elle çizilmiş resimlerle üstüste getirilmesi, o zamana değin yalnızca mekanik bir süreç olarak görülen fotoğrafa bireysellik katma ve bir anlatım dili kazandırma çabalarından kaynaklanıyordu.<sup>34</sup>

(34) Derman, İhsan, a.g.e., s. 13-14.

Fotoğrafın, resmi bu yakın takibi, resmin özgürlüğünü kazanmasına, soyut resmin ve 20. yüzyılın diğer araştırmacı akımlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Resim, gerçeğin görüntüsünü tasvir etme işlevini fotoğrafa devredince, salt kendi sorunlarıyla ilgilenmeye başlamış ve bunların irdelenmesiyle de modernist yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Aslında önde gelen ressamlar –örneğin Turner–, fotoğrafçılıktan önce soyutluğa doğru yönelmişler ve resmin sınırlarını zorlamaya başlamışlardır.

Günümüzdeki sanatsal anlatımların arkasında yatan kuramsal düşüncenin oluşmasında fotoğrafın da bir rolü olmuştur.

«Fotoğrafta konu, izleyicinin tercihlerini biçimlendirmekte en büyük paya sahiptir. Çekilmesine neden olan kullanım bağlamından yalıtılıp bir sanat eseri olarak bakıldığında bile, bir fotoğrafın bir başkasına yeğlenmesi, hernen hiçbir zaman o fotoğrafın yalnızca biçimsel olarak üstün görüldüğü anlamına gelmez; bu hemen her zaman –daha rahat tavırlı bakma türlerinde olduğu gibi– izleyicinin bu tür bir ruh durumunu yeğlediğini, o iradeye saygı duyulduğunu, ya da o konu ile ilgilendiğini gösterir. Biçimci fotoğraf yaklaşımları, fotoğraflanan şeyin gücünün ve fotoğrafa duyduğumuz ilginin zamandaki uzaklıkla ve o fotoğrafa olan kültürel uzaklıkla nasıl arttığını açıklayamaz.»<sup>35</sup> diyerek Suzanne Sontag günümüz sanatının düşünsel bir etkinliğin sonucunda ortaya konulabileceğini vurgulamıştır.

Çağdaş sanat, fotoğraf tekniğinin; hem materyal hem de resimsel özelliklerinden yola çıkarak, yeni bütünlüklere varmak isteyen bir yaklaşım içindedir. Çağdaş dünya sanatının fotoğraf söylemini kullanarak oluşturduğu çalışmalarla artık neyin fotoğraf, neyin fotoğraf olmadığını kavramayı güçleştirdi. Çağdaş sanat, 'başka bir anlatım' dilini temellendirme için fotoğraf tekniğini 'araç' olarak ele aldığı gibi,

---

(35) Sontag, Suzanne, **Fotoğraf Üzerine**, (Çev. Reha Akçakaya), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1993, s. 144-

fotoğrafın bütünselliğini, resimselliğini sanat yapıtının bir ögesi olarak da yorumluyor.

Fotoğraf sadece tasvir ve belgesel nitelik taşımaz. Fotoğraf herhangi bir sanat yapıtı gibi karmaşık bir bütündür. Semboller, benzetmeler, çağrışımsal imgeleri bünyesinde barındırabilir. Sanatçının duygu ve düşüncesini ifade edebilir. Biçimsel özellikleri bireysel ifade gücü, her sanatçı gibi fotoğrafçıdan da beklenir. Fotoğrafın izleyiciye verdiği, yepyeni bir algılama ve bir deneyim biçimidir. Bu, fotoğrafı çekilen konu karşısında izleyicinin geçireceği deneyimden çok farklı olabilir, hatta hiçbir benzerlik taşımayabilir.

Fotoğraflar, gerçek objelerin görüntülerinin uyandırmadığı duygu, düşünce ve deneyimleri de izleyicide herhangi bir sanat eseri gibi uyandırabilir. O halde bir fotoğraf izleyiciye yepyeni bir algılama ve bir deneyim kazandırır. Bu genel kuramsal tavrın, sanatçı fotoğrafçılar arasında uzlaşma oluşturmasından sonra, kendini nasıl farklı biçimlerde gösterdiğine ve günümüz fotoğrafındaki yansımalarına ileride değinilecektir.

### **III.2 BAUHAUS**

Yirminci yüzyılın başında endüstriyel tasarım niteliğini yükseltmek üzere (1907) "Der Deutsche Werkbund" hareketinin bir sonucu olan Bauhaus kurulmuştur. Bu kurumla sanayi ürünlerine işlevsellik yanı sıra estetik değerler de kazandırma amaçlanmıştır.

Bauhaus'un sanat ve endüstriyi birleştirme felsefesini öne çıkarması, özellikle de 1923 yılında Bauhaus'da ders vermeye başlayan Moholy Nagy'ın fotoğrafçılığa olan yakın ilgisi nedeniyle, fotoğrafçılık, Bauhaus "Müfredatında" önemli bir yer kazandı. Giderek, özellikle Bauhaus'un ABD'ye taşınmasından sonra, bu okul dünya

çapında tanınan, tek ve üstün bir öğretim kurumu haline gelmiştir. <sup>36</sup>

«Bauhaus 1925'te Weimar'dan Dessau'ya taşındığı zaman Moholy-Nagy iki yıldır temel tasarım dersi veriyordu ve Sanat ile Teknolojinin birleşmesi, okulun geçerli sloganı haline gelmişti.

Moholy'nin o zamanki sanat felsefesi ise şöyle özetlenebilir. Sanat her ne kadar bir yetenek işi ise de herkese görsel ve biçimsel öğeler, bunların ilişkileri ve bunlardan faydalanarak problem çözme yöntemleri öğretilir. Böylece yetişecek tasarımcılar arasında üstün "deha" sahibi olanlar, ilerde "sanat" da yapabilirler. Görsel problemlerin çözümünü öğrenmek ise ancak bunu yaparken kullanılacak malzeme ile doğrudan deneyimde bulunarak gerçekleştirilebilir. Çağdaş malzemeler ve tekniklerden faydalanacak bu yeni tasarımcılar geleceğin yeni çevrelerini biçimlendireceklerdir. Bu bağlamda deneysellik ise, tasarım ve eğitim sürecine bir bilimsel yöntem niteliği kazandırılması çabasıyla açıklanabilir. Malzemeyle doğrudan, deneysel bir ilişki kurma sonunda ortaya çıkacak yapıtlardan (yani "keşiflerden") yola çıkılarak "hipotezler" ve kuramlar geliştirilecektir.»<sup>37</sup>

Bu yıllarda, fotoğrafçılık "Tasarım Sentezinin" en önemli unsurlarından biri haline gelmiş, fotoğrafçılık esasta bir imge üretim yöntemi olduğu için, herkesin tasarımcı olmasını isteyen, sosyal eşitlik yanlısı Bauhaus düşüncesine uymuştu.

Bauhaus tasarımcılarını hayran bırakan şey, endüstriyel ve bilimsel fotoğraftaki biçimlerin güzelliği olmuş, gerçekten de fotoğraf makinası bilimsel olarak metalojistlerin ve kristaloğrafların çektiklerinden daha ilginç görüntüleri pek az saptayabilmiştir.

Bauhaus geleneğinden bugün alınacak dersler, o an yapılanların yenilenmesi

---

(36) Topçu, Nazif, a.g.e., s. 60-61.

(37) Topçu, Nazif, a.g.e., s. 60-61

değil, yapılan çalışmaların arkasındaki düşüncelerin değişen koşullarda yeni bir yere oturmasını sağlamak olmalıdır.<sup>38</sup> Bauhaus anlayışında fotoğraf sanatı, gerçekliğin nesnel bir görünümü olmaktan çok, dünyanın kişisel bir yorumu niteliğindedir.

Gerçekten de son zamanlarda batı ülkelerindeki fotoğraf sanatçılarının yaptıkları eserlerin arkasında, düşünen bir beyin ve nefes alan bir insan olduğunu kanıtlama çabasının olduğu görülmektedir.

Bauhaus isimli ünlü dergi 1926'da yayın hayatına başlamış, Moholy-Nagy'nin sanat ve teorilerinin yayma konusunda önemli bir medyatik özellik kazanmıştır (Resim 10).

A. Stieglitz'in dergisinde ve galerisinde resmin ikiz kardeşi kabul edilen fotoğraf, dadacılarla (FOTOMONTAJ) ve Man Ray'de yeni bir dilin işlenip ortaya konması için bir malzeme oluşturdu. Deneysel fotoğrafının ilk uygulayıcısı olan Man Ray fotogram, fotomontaj, gölge grafiği, deforme etme gibi çalışmaların uygulayıcısıdır. 1923-1935 yılları arasında dört Man Ray fotoğrafı müdahale edilmiş halleriyle, gelişen estetik düşüncenin en yetkin örneğidir. Gerek Bauhaus (Moholy-Nagy), gerekse Man Ray düşündüğü anlamda modern estetiği tamamladı.

### III.2.1 LASZLO-MOHOLY-NAGY

Macar konstrüktivist sanatçı genç yaşta Rus öncü sanatına ilgi duydu. Konstrüktivizm'in izlerini taşıyan, büyük bir plastik kesinliğe sahip soyut arayışlara yöneldi. Bauhaus'ta verdiği derslerde (1923-1928) biçim devrim ve ışığın çok yönlü ilişkilerinin altını çizmeye ve sanatla toplum arasındaki ilişkiye yeni bir tanım getirmeye çalıştı. Çok yönlü kişiliğiyle resim, fotoğraf, film, fotomontaj ve fotogram gibi teknikleri çalışmalarında kullanmıştır. Bauhaus öğretiminde fotoğrafı ile tipografiyi birleştirerek mesajı görselleştirmiştir.

---

(38) Topçu, Nazif, a.g.e., s. 60-61.

«Bir nesne fotoğrafçısı olan Moholy-Nagy fotoğraf makinasını tasarım aracı gibi kullanmıştır. Bilinen kompozisyonlar, onun elinde, mekan tasarımı için ışığı (ve bazen de gölgeyi) kullanma tarzıyla yepyeni düzenlemelere dönüşmüştür. Normal bakış açısını kullanmayarak, daha çok, kuş bakışı, yerden bakış (wormis eye), aşırı yakın çekim ve özel bir açıdan bakışı yeğlemiştir. Yeni görüşünün mevcut biçimlere uygulanmasını fotoğraf çalışmalarında izlemek mümkündür. Doku ışık ve gölge oyunları ve bunların yinelemesi, (Chairs at Margate) gibi fotoğraflarında yer alan özelliklerdir. Moholy-Nagy, daha sonra fotoğrafın gösterdiği ilerleme sonucunda, resim sanatını aştığını ileri sürerek, Bauhaus ressamlarıyla sürtüşmeye girmiştir.

1922'de başladığı fotoğraf çalışmalarını bir yıl sonra "fotoplastik" çalışmaları takip etmiştir. Moholy-Nagy, fotoğraf makinası olmadan, ışık ve gölgenin motifler meydana getiren karşılıklı oyunlarını ışığa duyarlı bir kağıt üzerine kaydedilebilme özelliği nedeniyle fotogramda fotoğrafın özünü görmüştür. Fotoplastikleri, bir kolaj niteliği olarak ele almış, onları doğrudan fotoğraf çekmekten çok daha yaratıcı, işlevsel ve yeni bir ifadeye ulaşmak için yapılan bir biçimlendirme süreci olarak görmüş, daha önce yapılan kolaj çalışmalarındaki planların üst üste gelmesinden oluşan soyut kompozisyonlardan farklı olarak elemanlar arasında belli bir anlamsal bağkurup ilk defa kolaja bir dinamizm duygusu getirmiştir.»<sup>39</sup>

Maholy-Nagy'nin 1939 yılında açtığı "Chicago Tasarım Okulu" 1944 yılında üniversite eşitliğini aldı. Okulun eğitim anlayışı tamamen Bauhausçu düşünceleri yansıtmaktaydı. Teknoloji ve uygulamaya yönelik okulda fotoğrafçılığın özel bir yeri vardı. Moholy ilk kez fotoğrafçılığı kendi başına ayrı bir akademik disiplin olarak diğer sanat dalları karşısında ezilmeden kendi gelişimini tamamlayabilmiş ve altmışlı yıllarda onlarla eşdeğer olarak karşılıklı etkileşime girmeyi başarmıştır.

Enstitünün öğreticileri Henry Holmes Smith, Gyrogy Kepes ve Arthur Siegel gibi ünleri günümüze dek uzanan isimler vardır.<sup>40</sup>

(39) Bektaş, Dilek, a.g.e., s. 74-75,

(40) Topçu, Nazif, a.g.e., s. 69.

Bunlar, değişik zamanlarda "ışık atölyesi" biriminde fotoğraf dersleri veriyorlar, soyut anlayış'a yakın fotoğraflar üretiyorlardı. Fotoğraf dersleri önce siyah-beyaz, ışık gölge daha sonra renkli objeler ve renkli ışıklar deneysel biçimde uygulanıyordu. Bu proğram günümüzde de uygulanmakta olan okullar bulunmaktadır.<sup>41</sup>

«Moholy-Nagy, fotoğrafçılığı zamanındaki bütün kullanım alanlarını içeren bir haritaya benzetilebilecek kapsamlı bir tanımlamasını yapmıştır.

Onun, bugün de geçerliğini yitirmemiş olan bu ünlü "Fotoğrafik Görüşün Sekiz Varyasyonu" listesi, bir eğitici olarak yaptığı çalışmaların bir özeti niteliğini taşır.

- 1- Soyut Görme; Salt ışığın oluşturduğu biçimlerin saptanması.
- 2- Tam Görme; Nesnelerin görüntülerini oldukları gibi belgeleme.
- 3- Çabuk Görme; Hareketli nesnelerin dondurulması.
- 4- Yavaş Görme; Hareketli nesnelerin yer değiştirmeleri olayının zaman içinde saptanması.
- 5- Artırılmış Görme,
  - a. Mikro fotoğrafçılık
  - b. Filtrelerle veya başka yöntemlerle gözle görülmeyen şeylerin saptanması.
- 6- Delici Görme ; Röntgen ışınları ile
- 7- Aynı Anda (farklı şeyleri) Görme; Üst üste çekme, buna otomatik fotomontaj da denebilir.
- 8- Bozulmuş Görme; Çekerken prizmalar veya aynalar kullanarak, yahut karanlık odada negatife (veya kağıda) fiziksel ve kimyasal müdahaleler yaparak... Bu çalışmalar neticesinde Bauhaus'çu fotoğrafik değerler sistemi ortaya çıkar.»<sup>42</sup>

Moholy-Nagy'ın bu fotoğraf anlayışı aslında savaş sonrası Almanya'sındaki

---

(41) Topçu, Nazif, a.g.e., s. 67.

(42) Topçu, Nazif, a.g.e., s. 62.

birçok isimsiz fotoğrafçının araştırı ve buluşlarının etkisiyle oluşmuştur.

Picasso nasıl Afrika masklarından, çocuk resimlerinden etkilenerek resmi yeni baştan keşfettiye, Moholy'de fotoğrafı işlevsel amaçla veya amatörce kullanılanların yaptıklarına bakarak yeni iletişim ortamı hakkındaki en yansız ve koşullandırılmış bilgileri toplayabileceğini biliyordu.

Moholy-Nagy romantik "sanatçı" kavramına karşı çıkar, teknolojinin saf ve bozulmamış imgelerini çağdaş bir yaklaşımla kullanan araştırma ve yaratma sürecinin üzerinde duran, tasarım sentezinin bir eri olarak görsel çevreyi düzeltecek yeni bakış açılarına sahip olan sanatçıları arar. Bauhaustaki eğitim sürecinde de fotoğrafçılığa yaklaşım bu açılardan olmuştur. Zaten yeni bir sanat dalı olan fotoğrafçılığın kendine özgü standartlarının araştırılması ve sınırlarının zorlanması ana ilke olarak kabullenilmiştir. O zamana kadar yerleşmiş "modern" fotoğraf anlayışını, Alfred Stieglitz, Paul Strand ve Edward Weston gibi ABD fotoğrafçılığının üç ustasının yapıtlarında olduğu gibi, bireysel esine dayanan, dışavurumcu, kişinin konuya olan yaklaşımından kaynaklanan net ve açık fotoğraflar en iyi biçimde örnekler. Moholy ise fotoğrafçılığı hala araştırılması gereken, kendine özgü biçimsel sorunları olan katılımcı bir toplum sanatı olma potansiyelini içeren bir iletişim ortamı olarak görüyordu. Aynı zamanda bazı fotoğrafçıları birer "prima-donna" düzeyine yükseltmekten çok, amatörlerin yaptığı işlere bile aynı merak ve heyecanla yaklaşıyordu. Onun, "Yeni-Görüşü" sanat yapmak veya acil toplumsal işlev sağlamak yerine süreç ve ışık - mekan ilişkileriyle ilgileniyor, dışavurumculuk yerine, deneyselliği koyuyordu.

Toplumunu değiştirme ve yeni bir kültür yaratma yolundaki önerisi ise herkesin aydınlanmış yeni görme biçimleri geliştirmesini sağlamak için eğitilerek "bilinçlendirilmesinden" geçiyordu. Sanat ve teknolojinin çağdaş bileşimine ancak bu yolla ulaşılabilirdi.

Man Ray'in «Fotoğraf\*» adını verdiği çalışmaları, nesnel dünya gerçekliğinden uzak olup birtakım fantastik görünümünün kompozisyonlarıdır. Bu çalışmalar bir ölçüde Man Ray'in 1922'de gerçekleştirdiği «Rayogram»ları anımsatmaktadır. Fotoğraf kartı üzerin doğrudan doğruya kayıt tekniği ile gerçekleştirilen bu çalışmaların, ışık-gölge üzerine deneyimlerden öte bir şey olmadığı ileri sürülmektedir.» Maholy-Nagy'nin fotomontajları ya da kendi deyimiyle "fotoplastik"lerinin bir çok türleri vardır; sanatçı, bu alandaki geniş olanakların bilincindeydi. "Resim-Fotoğraf Film" adlı bir yapıtında sanatçı kendi fotomontajlarını şöyle açıklıyor.

«Onlar, değişik fotoğrafların parçalarının bir araya gelmesiyle oluşturulmuş ve eşzamanlı resmin (similtaneous) representation deneysel yöntemleriyle tamamlanmışlardır. Ussal ve görsel yaratıcılığın yoğunlaştırılmış anlatımını içeren bu çalışmalar, imgelem dünyasına giren hayali öğelerle en gerçek olan görünümünün gizemli bir biresimidir. Bu yapıtlar, doğru (açık, içten) olabilmekte ve bu yolla bir anlatıma gidilebilmektedir.»<sup>43</sup>

Fotomontaj'ın uzamsal olasılıklarına da değinen sanatçı "Uzam, zaman ve Fotoğrafçı" konulu bir yazıda şunları söylüyor:

«Çizgisel öğeler, yapısal şekil «closeup» (yakın-çekim) ve soyutlanmış figürler bu teknikte uzam bitişirme (düzenleme-articulation)'lerinin öğeleridir. Beyaz bir yüzeye yapıştırılan bu öğeler, sonsuz boşluk içinde gömülmüş gibi dururlar. Bunların etkilerini açıklamak için en iyi tanımlama, bu öğelerin, ard arda dizilmiş dikey durumdaki cam levhalar üzerine yapıştırılmış gibi bir etki yaptığını belirtmektedir.»<sup>44</sup>

Maholy'nin fotomontajlarında fotoğrafik dizin ya da sekans düşüncesinin, fotoğrafın mekaniksel yeniden-üretimiyle belirli bir ilişkisi vardır. Bir motifin zaman

---

\* Fotoğraf: Moholy - Nagy, makina ve film kullanmadan fotoğraf çekme işine fotoğraf adı vermektedir.

(43) Genç, Adem, a.g.e., s. 172-180.

(44) Genç, Adem, a.g.e., s. 172-180.

zaman uzam organizasyonu olarak tekrarlanması, onun yapıtlarında, çağımızın yeniden üretim olgusuyla kendini belli eden sanayileşmiş sistemleri ve teknik araçlarıyla, refah ve üretkenliğini vurgulamaktadır. Bir imgenin tekrarlanması, Maholy'ye göre o imgenin bir şeyi simgeleme ya da temsil etme özelliğini en az düzeye indirir ve ona bir tasarım ögesi "overall" tasarımın bir ünitesi niteliği kazandırır. Sanatçı "Görme'nin Yeni araçları" adlı yapıtında aynı konunun şu özelliğini vurgulamaktadır.

«Fotoğrafik dizin artık bir "resim" değildir ve resimsel estetik'in hiç bir kuralı buna uygulanamaz. Burada bir birlerinden ayrılmış resimlerin her biri kimliğini yitirir, montajın bir ayrıntısı, bütünün kaçınılmaz bir paçası olur. Bu, birbirinden ayrı ve aynı zamanda birbirlerinden ayrılmaz sıralama, belli bir amaca yönelen fotoğrafik dizin hep birlikte en güçlü bir silah ve en irkitici bir şiir haline gelir»<sup>45</sup>

Maholy- Nagy'nin fotoğram'ları basit bir fotoğraf baskı niteliğindedir. Işığa karşı duyarlı olan fotoğraf kartları üzerine çeşitli nesnelere koyup ışığa tutmakla elde edilen bu görüntüler rastgele biçimlenmekteydi. Sanatçı pozlandırıp geliştirilen bir fotoğraf kartı üzerinde sonradan aynı teknikle bir müdahale yapmıyordu. Bu nedenle fotomontaj sanatçıları bu tekniği başlı başına bir yöntem olarak değil, fotomontaj tekniği içinde belli görsel gereçlerin oluşturulmasında bir araştırma biçimi olarak değerlendirmişlerdir.<sup>46</sup>

1946 yılında Maholy-Nagy'nin ölümünden sonra 1950 den sonra dünya da ilk Lisansüstü fotoğrafçılık programının açılmasıyla Enstitüden yetişen öğrenciler Bauhaus anlayışını yaymaya başlamışlardır. Böylece farklı ortamların ve malzemenin birlikte kullanılmasına ağırlık veren, teknolojinin yeni buluşları karşısında eziklik duymadan, onları deneysel biçimlerde olduğu kadar içerik yönünden de konuya kuramsal olarak yaklaşabilen genç fotoğraf sanatçıları ortaya çıkmıştır.

---

(45) Genç, Adem, a.g.e., s. 179.

(46) Genç, Adem, a.g.e., s. 180.

### III.2.2. FOTOĞRAFİK SOYUTLAMA

Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna doğru, resimselciliğinin halâ çok etkili olduğu bir dönemde ortaya çıktı. A.L. Coburn «Vortograph»larını (1917), Christian Schad'da <Schadography>lerini (1918) gerçekleştirdiler. Daha sonra L. Moholy-Nagy «fotogramlar» hazırladı.

Dadacıların ustaca gerçekleştirdikleri ışık oyunları, bir yandan Man Ray'ın o tatlı ve mizah dolu görüntülerine, öte yandan da fotomontaj tekniğine açıldı.

«1920'lerde Man Ray'in solarize fotoğrafları ve rayografları, László Moholy-nagy'nin fotoğramları, Bragaglia'nın üstüste çekimleri, John Heartfield ve Alexander Rodchenko'nun fotomontajları fotoğraf tarihinin en uç noktadaki örnekleri olarak kabul edilirler. Dikkatlerini fotoğrafın yüzeysel olduğu varsayılan gerçekliğine müdahale etmeye yoğunlaştıran fotoğrafçılar aynı zamanda fotoğrafın gerçeküstü, kurgucu yöntemleri üzerinde deneyler gerçekleştiriyorlardı.

Moholy-nagy The New Vision'da «fotoğrafın tekniği ve ruhu doğrudan ya da dolaylı olarak kübizmi etkilemiştir.» diyerek yerinde bir saptama yapmıştır. Ancak 1840'lardan bu yana ressamlar ve fotoğrafçılar birbirlerini karşılıklı olarak ne biçimde etkilemiş ya da soyutlamış olurlarsa olsunlar, uyguladıkları yöntemler temel olarak birbirlerine koşuttur.»<sup>47</sup>

Soyutlamanın sınırlarında fotoğraf tekniklerini, özel banyo ve pozlandırma ile zorlayarak deneyselliğin ve biçimsel araştırıcılığın doğasında özgün biçimleri bozmak, vücut ve objeler üzerinde dia projeksiyonu yaparak özgün form arayışları yapma gayretleri sürdürülmekte resmin semantik yapısına müdahale edilmekte. Bu yönde başlayan bir gelişmenin nereye kadar gideceğini kestirmek pek güç değildir. Varlığını yoruma borçlu olan biçim, içerik karşısında sınırsız bir özgürlüğe kavuşmuştur.

---

(47) Sontag, Suzanne, **Fotoğraf Üstüne**, (Çev. Reha Akçakaya), Altıkırkbeş Yay., İstanbul, 1993, s. 66.

Alımlama sürecinde kullanılan yoruma bağlı biçim kavramı, aslında belirli sınırlar içinde zorunlu ve halâ semantik yoruma açık olarak ele alınmaktadır.

İçinde bulunduğumuz yüzyılın ikinci on yılına kadar bazı fotoğraf sanatçıları öncü bir sanatın rethoriğini güvenle kendilerine mal etmişlerdi. Onlar, fotoğraf makinelerini kuşanarak konformist duyarlıklara karşı şiddetli bir savaşa girişiyorlardı.<sup>48</sup>

Çekilen her fotoğraf yeni bir fotoğrafın doğuşuna zemin hazırlayacağı gibi tek bir fotoğrafın hiç bir zaman bir konunun en iyi en doğru anlatım yolunu oluşturamaz. Sanatçının farklı yolları araştırması, kendine göre daha doğrusunu bulmaya çalışması; böylece kişisel "üsluplaşma" sağlaması gereklidir. Bir düşüncenin işlenmesi ve sınanmasına dayanan bu yöntem, bir fotoğraftan esinlenerek aynı fikir çevresinde farklı gelişmeyi davet eder. Bu etkinin en önemli niteliği ise, biçimsel benzerlik peşinde koşmak yerine, yaratıcı sürece olan bir yaklaşım biçimini içermesidir. Böylece fotoğraflar çekiliş amaçları ve gösterdikleri şeyler ne olursa olsun sadece görsel ve teknik nitelikleriyle incelenip değerlendirilmeye başladılar.

«Fotoğraf gördüğümüz gerçeğin yüzeye aktarılması olarak aldığımızda doğru yer ve zamanda mükemmel bir teknik ile yapıldığında sanat gündeme gelebilir. Ancak fotoğrafta başarı sadece görülenin ustalıklarla aktarılmasında değil düşüncelerin ve iç dünyanın yorumlanabilmesindedir. Düşünceleri fantezileri hatta düşleri fotoğraf dili ile aktarma çabası giderek güç kazanmaktadır.»<sup>49</sup> Kritik an estitiği yanında şimdi fotoğrafçılar bir çok anın toplamını yansıtabilmektedirler. Karanlık odada kimya ve fiziksel yolla yapılmaya çalışılanların çok fazlası elektronik görüntülere dönüştürülerek fotoğraf gerçeğe bağımlı olmaktan kurtulmuştur.

---

(48) Topçu, Nazif, a.g.e., s. 82.

(49) Bayhan, Mehmet, "Fotoğraf Teknolojisi", Afsad. 3. Fotoğraf Sempozyumu AFSAD Yay. No. 20, Ankara, 1989, s. 137.

### III.3. PHOTOJOURNALİZM

1920 almanya'da Wiemar Cumhuriyeti dönemi photopjournalism doğdu, artık fotoğraf kendi kendini anlatabilir oldu. Gazetelerde çizimler yerine fotoğraflar kullanıldı. Bu dönemde fotoğrafçılar iyi eğitilmiş, nitelikli kişilerdi. alman gazeteleri ünlü fotoğrafçıları barındırıyordu. Dr. Erich Salomon, Felix H. Man, Maholy Nagy, Alfred Eisenstaedt, Andre Kertesz, Martin Muncasi... Hitler dönemiyle Almanya'daki bu gelişmeler durdurulmuş, gazeteler baskı altına alınmış, bir çok kişi ABD ve İngiltere'ye kaçmıştır.

Teknik gelişmeler ve Almanya'dan kaçan pek çok fotoğrafçı (1936) ABD "Life" adlı yeni bir dergide görev alırlar. Bu sıralarda siyah beyaz TV yayınlara başlaması gazete ve dergilerde renkli baskı rekabet zorunluluğunu doğurdu.

1930'ların ortalarına geldiğimizde zaten bu tek boyutlu avcılıktan bıkan önde gelen fotoğrafçılar, kendi öznel yaklaşımlarını ortaya koymaya ve fotoğrafçılığın sınırlarını zorlayan işler yapmaya başlamışlardı.

Andre Kertesz, yakalanmış enstanteneye ve güneşinde büyük boy makineyle yakalayabildiği anlık ifadeye dayanan bir kaç portre fotoğrafı (1922-1925) yerlerini, dakikalarca süren uzun pozlar ve mutlak tonal kontrol ve kompozisyon özelliklerinin egemen olduğu natürmortlara bırakmıştı.

«Henri Cartier,Bresson küçük Leica'sıyla en ilginç ve yarı sürrealist fotoğraflarını 1930'ların başında çektikten sonra, sevecenlikle ironi arasında gidip gelen kararsız yerini "decisive moment" (tanımlayıcı, kararlı an) gibi teknik kokan bir formülün arkasına gizlenerek tanımlamaya çalışmıştı.»<sup>50</sup>

1960'lı yılların sonunda Batı Avrupa ve Amerika'da birçok moda fotoğrafçısı türedi. Moda, fotoğraf estetiğini başka bir yöne çevirdi. Kadın bedenini ironik bir yaklaşımla yüceltirken bir yandan da metalaşması gibi onanması güç bir sorun ya-

---

(50) Tansuğ, Sezer, **Sanatın Görsel Dili**, Remzi Kitabevi, 3. baskı, İstanbul, 1988, s. 49.

rattı. Moda fotoğrafının tüm unsurlarının bulunduğu bu güncel eğilim, sanat ve reklam arasındaki sınır çizgisinin kaldırılmasına katkıda bulunmuştur.<sup>51</sup>

Dergi 1972'de 8 milyonun üzerinde satış gerçekleştirdi. Life dergisinin başarısı biraz da reklam sistemine bağlıdır. 1960'larda ABD'de dergilerin aldığı reklamın %40'ı Life dergisi kapsamındadır. TV rekabeti sayesinde 1972'de dergi kaptı.

### III.4.1. POPART

1950'li yılların sonunda ortaya çıkan bu akım, kentsel ve gündelik yaşam görüntülerinin kullanılmasıyla, sıradan nesnelere sanat formuna dönüştürür. Bu nesnelere bazı fotoğraflar, çizgi filmler ve reklamlardan alınmış, çok tanınmış imajlardan oluşur. Kitle kültürünün taşıyıcılığını yapan görüntü gerçeğin biçimi olur. Dadacı çizgide yer alan popart, fotoğraf görüntülerinden (basın, reklamcılık vb.) büyük ölçüde yararlandı. Bu yapıtlarda, tual üzerine serigrafi, transfer baskı gibi çeşitli aktarma yöntemleriyle, resim ve fotoğraf imgeleri birleştirilir. «Dada ve gerçeküstü öğeleri harmanlayan bir anlayış içinde, önceleri nesneye dönüş gelişmiş, bu arada canlandırma sorunu da gözardı edilmemiştir. J. John'un "ulusal bayrağı" Rauschenberg'in "Combine paintings", kaliforniya'lı sanatçıların ve hatta happeninglerin "Canlı assemblajları kişisel özelliklerden arındırılmış sanayi nesnelere kitle iletişim araçlarına başvurarak, Amerikan kültürün ayırdedici simgeleri oldular.»<sup>52</sup> Görsel olarak, benzer imgelerin ilk örnekleri arasında kübist kolajları, dadaist yapıtları gazete ve dergilerden (Mass-media) sık sık alıntılar yapılmış olan popart ürünleri sayılabilir. Popüler iletişim kaynakları arasındaki fotoromanlar ve çeşitli tanıtım ilanları günümüz

---

(51) Avand Garde, **Sanat Dünyamız**, Yapı Kredi Yayınları, Sayı 59, Bahar 1995.

(52) Lynnton, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, (Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 292-293.

fotoğrafçılarının açıkça esinlendikleri, bazen aynen kopye ettikleri "hammaddeler" arasındadır.

Günümüzde tanıtım ve habercilik biçimi olan fotoğraf + alt yazı çok sık kullanılmaktadır. Bu etkileşim, kitle iletişim araçları gazete, dergi, TV ve grafik sanatlar içinde yeni bir üsluba kaynaklık etti.

Popart'ın felsefesi sanatla yaşam arasındaki farkı ortadan kaldırmaktır. Popart, özellikle ABD de başka hiçbir yerde olmadığı kadar günlük yaşama girmiştir. Kitle iletişim araçlarındaki imgelerin uyandırdığı çekiciliği, yapıtlarında kullanan sanatçılar, Roy Lichtenstein ve Andy Warholl'dur. Lichtenstein, resimli dergilerin görsel dilini (Resim 11), konularını ve tekniklerini, Warholl ise, reklamcılığı ele almıştır. Her iki sanatçı da kendi kişiliklerine özgü grafik düzenleme kaynaklarını kitle iletişim araçları ve popüler kişiliklerin fotoğraflarıyla oluşturmuşlardır.

Warholl'un ilk dönem eserleri ikinci dünya savaşı sıralarında mitolojik ve dini imgelerle ortaçağdan kalan betimlemeleri üzerine müdahale ederek tual üzerine ipek baskı tekniğiyle bir anlatım dili kazandırıyor. Einstein, Picasso resimlerinde ise kolaj yöntemiyle özgün bir arayışla yapıtlarını oluşturuyordu. Rock Starı Mick Jagger'i betimleyen 1975 serileri çizgi ve fotoğrafı kolajla birleştiren ilk seriydi.

Mick Jagger'i tanımlayan on baskı, resimle ilgili duyguları harekete geçirmek için sanatçının yoğun mücadelesini ve tutkusunu sergiler.

Warholl tanınmış kişiliklerin resmini yaptıktan sonra yıldız ve Moda dünyasına döndü. Warholl bir serisinde fotoğraf ve kolajı birleştirdi. Bu siyah geçişli portrelerin boyanmış bazı versiyonlarında rastgele boyanmış çok renkli bir yüzeye yerleştirilmiştir. İpek baskılarındaki kolaj her bir yüzeyde kahverengi, bej veya renkleri görülecek şekilde rasgele ama kararlı bir şekilde kompoze etmiştir.

Beethoven'in (Resim 12) ve Boksör Muhammed Ali'nin küçük portre serileri orjinal fotoğraftan alınan detaylar, gölgeler, kontüral ilaveler yapılmıştır.

Vote Mc Govern'in vesikalik fotoğrafında (Resim 13) ise belli bölümleri farklı renk kalıplarıyla tuval üzerine baskı yaparak özgün bir sanatsal ifade kazandırmıştır.<sup>53</sup>

Warholl, bu kolaj metodunu, 1975-80'li yıllarda baskı projelerinde kullandı.

Bu metod;

1- Film tonlaması - Fotokopi çoğaltmalar

2- Fotoğraftan taslak çizimler

3- Bunları birleştirmek

Warholl fotokopi yöntemiyle büyüttüğü fotoğraflarda belli deformasyon etkileri oluşturuyor, (Resim 14) daha sonra parçalar halinde bunları ipek kalıplara geçiriyordu. İmgenin bütünlüğünü ve çarpıcı olmasını sağlamak üzere kolaj ve kontürlerle öne çıkarmaya çalışmıştır.

Andy Warholl'un çalışmaları da metalaşma üzerinde odaklaşır. (Resim 15-16) Çorba konserveleri, Coca Colla şişeleri, çiçekler estetik nesnelere dönüşüyorlar. Böylece sanayi sonrası tüketim toplumunun özelliklerini yansıyor.<sup>54</sup>

Kitle iletişim araçları imgeler sunuyor. Sanatçı bu imgeleri yapıtına katıyor. Warholl tek bir biçimi tuval üzerinde yineleyerek fotoğrafa özgü imgeleri resme katıyor (Resim 15-16).<sup>55</sup> Warholl; Marilyn Monreo resmi çoğaltmak suretiyle mobilize edilmiş kompozisyonları serigrafî baskı tekniğiyle sanat yapıtına dönüştürmüştür. Bu resimlerde tüm duygular, öznellik siliniyor. Marilyn Monroe kendi imgesinde metalaşıyor. Warholl, Marilyn Monroe adlı tabloda "özne"nin parçalandığını anlatıyor.

---

(53) Warholl, Andy, The Prints of Andy Warholl Fondation Cartier Flammarion Copyriht by the Museum of Modern Art, New York, 1990, s. 11-38.

(54) Lynton, Norbert, a.g.e., s. 293-295.

(55) Lynton, Norbert, a.g.e., s. 294.

İngiltere'de ilk popart sanatçısı Richard Hamilton'dur. Richard Hamilton'un yapıtlarının birçoğunda görülen imgeler, batı dünyasında her insanın yaşamına girmiş motiflerdir. Televizyon, teyp, sinema yıldızlarının afişleri, kaşları aşırı biçimde gelişmiş erkek güzeli Marilyn Monroe posterleri, parlak tüketim eşyaları otomobiller, boyalı bir kadın dudağı, tenis raketi vb. Hamilton'un pop sanata örnek sayılan önemli yapıtı "İşte Yarın" sergisinin afişi olarak (Resim 17) Hamilton sanat dışı objelerden seçilen film ve televizyon, konserve ve yiyecekler ev gereçleri, çıplak kadın fotoğrafları, Young Romance kapağı.<sup>56</sup>

Richard Hamilton'un bu afişinde görülen fotoğrafik imgeler seçilerek bir araya getirildiği ve yapıtın oluşumunda betimleyici, çağın ve toplumun yaşam tarzının bir göstergesi olmuştur. Fotoğraf imgeleri başlı başına araç olarak kullanılmıştır. Bunların dışında dekoratif elemanlar ve fotoğrafî tekniğinin kapsamında reproduksiyon tekniğiyle tipografik yazı elemanları yapıtın içeriğini oluşturmada önemli bir etkindir.

Fotoğraf ya da kolaj niteliğindeki çalışmalar grafik iletişim ve moda alanlarına da yansımıştır. «Öte yandan montaj olgusunun sanata teknolojik bir yaklaşım sağladığı da ileri sürülmektedir. Christopher Finch, Paolozzi'nin çalışmalarını montaj olgusuna bağlamakta ve bu konudaki bir yorumunda şöyle demektedir.

Paolozzi'ye göre; teknolojinin anonim güzelliği sanata bir model oluşturur. Bununla birlikte teknoloji ile yarışmanın bir anlamı yoktur; yöntemleri ve zorunluysa ekonomisi dışında sanatın teknolojiyle yarışması onun herşeyini yitirmesine neden olur. Paolozzi, heykellerinde teknolojinin inceliklerini vurguluyor. Sanatçı, teknolojik imge ve yöntemleri kullanırken, onların tam anlamıyla farklı bir dilde harekete geçmesini amaçlıyor»<sup>57</sup>

«Paolozzi'nin, teknolojik yöntem ve makine imgelerini kullanarak geliştirdiği bu yeni anlatım biçimi, Yeni Dada hareketleri içinde de giderek önemsenen bir sanat

---

(56) Kınay, Cahit, a.g.e., s. 323.

(57) Genç, Adem, a.g.e., s. 189.

dili olmuştur. O, bu dil yapısına, sezgisel (intuitive) bir çevirmen olarak değil, teknolojik toplumda programlanmış fonksiyon (görev-işlev) düşüncesini sorgulamak için sarılmıştı. Yapıtlarında kullandığı mekanik imgelerin işlevselliğini altüst etmesine karşın, onları, teknolojik toplumun ütopyik imgeleri olarak yorumlamak düşüncesinde değildi; Daha 1952 yılında «institute of Contemporary Arts» ın salonlarında, Richard Hamilton, Laurence Alloway ve Rayner Banham'la birlikte gerçekleştirdiği gösteri ve seminerlerde, halka ait (demotic) imgeler ve tanıtım (reklam) araçlarının sanata kaynak olabileceği konusunu irdelerken tüketim toplumu insanını tehdit eden mekanik yeniden-üretim (reproduction) olgusuna bu açıdan yaklaşmaktaydı. Sanatçı-Christopher Finch gibi pop sanat akımı üzerindeki araştırmaları'yla tanınmış bir eleştirmenin deyişiyle «Media Landscape» niteliğindeki, kitle iletişim araçlarındaki görüntülerin kullanıldığı yapıtlarında mekanik yeniden-üretim çağı'nın eleştirisini yapmakta, fotomontaj tekniğinin yeni olanaklarından büyük ölçüde yararlanmaktadır.»<sup>58</sup>

Popart sanatçıları estetik üretim ile meta üretimini birleştirip bütünleştirmişlerdir. Bu yapıtlardaki 'Hazır Eşya' türünden objeler çağın değerlerini ortaya koyan birer fenomen olarak ifade bulmaktadırlar.

#### II.4.2. HİPERREALİZM

Popart, "hiper realizm" ya da "foto-gerçekliği" adlı bu yeni resim hareketiyle birleşmektedir. 1960-70 yıllarında özellikle ABD'de yapılan hiperrealizm gözün görme yeteneklerinin ötesindedir ve bu nedenle fotoğrafa başvurur. Hiperrealizm gerçeğin fotoğrafik vizyonunu verir. Bir anlamda fotogerçekçiliktir.

Malcom Morley, Monory, Klasen, Franz Gertsch, Gerard Schosser, vb. gibi Avrupa'daki yeni figürasyon ressamalarında özellikle episkop aracılığıyla fotoğraf kullanımına dayalı nesnel bir bakış gözlemlenir. Yaratma sürecinde düşsel öge ağır bastığında ya da resim çalışması görüntüyü tam anlamıyla yeniden kurmaya

---

(58) Genç, Adem, a.g.e., s. 190.

yöneldiğinde (Adami, Erró, v.b) de bu durum değişmez.

Optik sanatın"ın yaşayan en önemli temsilcisi olan Victor Vasarely'nin 1938 tarihli foto-kolaj'ı deneye dayalı fotoğraf estetiğinin güçlü örneklerinden biridir.

Avrupa'da fotoğrafın aktarma yöntemi makeart yandaşları tarafından da kullanıldı. Ama fotoğrafı en kişilik dışı ve en mekanik biçimde kullanarak en uç noktasına götüren hiperrealizmdir.<sup>59</sup> Malcom Marley, 1960'ların ortalarından beri magazin dergilerindeki fotoğrafları dikkatle geniş tuvallere kopya etmiştir.

Norbert Lynton, Resim sanatının bu duruma gelişi ve fotoğrafa olan bağımlılığını şöyle dile getirmektedir.

«Popart, resimde 1969'dan sonraki Amerikan sergilerinde tutarlı bir hareket olarak ortaya çıkan ve ilk bakışta Op Art'tan bambaşka bir dünya sunan yeni bir eğilime destek olmuştur. imge ve yöntem açısından fotoğrafa bağımlı olmakla birlikte Popart, "Fotoğraf-Gerçekliği" adlı bu yeni resim hareketiyle birleşmektedir.»<sup>60</sup> Yine burada da aynı başlık altında toplanabilecek geniş bir sanatçı topluluğu vardır. (Gerçekten 19. yy. ortalarından beri bir çok ressam doğrudan doğruya fotoğraftan çalışmıştır.) Sözgelisi Ralph Gogins (Resim 18), Malcom Morley, 1960'ların ortalarından beri magazin dergilerindeki fotoğrafları, dikkatle geniş tuallere kopya etmiştir. Bu resimler, Warhol'un fotomekanik yöntemiyle kıyaslanabilir, hem de karşıtlık oluşturabilir. Ancak Morley, kullandığı imgelere özgü konulardan herhangi birine özel bir ilgisi olduğu savını reddeder. Kopya ettiği renk ve ton değişimlerinin verdiği anlamlardan kaçabilmek ve yüzeysel özelliklerin üzerinde dikkatini yoğunlaştırabilmek için, resmini tersinden yaptığını ileri sürer. Kendinden önce gelmiş birçok ressamın şu söylediklerini Malcom Morley de yineler: "Herşey sanatın işine yarayabilir; herşey sanata konu ola-

---

(59) Sanat Dünyamız, Avand-Garde, 1945-1995, sayı 59, İstanbul, bahar 1995, s. 74.

(60) Lynton, Norbert, a.g.e., s. 312.

bilir." Yine de "Yarış Atları" gibi resimleri yüzeydeki biçimden çok anlamda bir seçiciliği akla getirirler.<sup>61</sup>

«Bu resimde, elimizde Güney Afrika'da (Resim 19) güneşli bir günde düzenlenen parlak bir yarışın fotoğrafı vardır. Üzerine adeta tehdit edercesine kan kırmızısı renkte çapraz bir çizgi çizilmiştir. Fotoğraf-Gerçekçiliği akımına giren pek çok resim, bu yapıyla kıyaslandığında soğuk ve yansız dururlar. Akımı benimseyen sanatçıların çoğu, çevrelerindeki dünyaya ait fotoğrafların bir parçasını alıp tuale aktarırlar ve oluşan imgenin denetimi altında resmi tamamlarlar.»<sup>62</sup> Hiperrealizm'de betimlenen nesnenin fotoğrafik yani önem taşır. Onlar için konu bahanedir. Asıl amaç betimlenen nesnenin fotoğrafla ilgili yanıdır. Bir fotoğraf makinesi teknik değişkenlerle sınırlı bir nesnellikle çevreye yöneltilir. Oysa en nesnel sanatçı bile, belli duygusuyla hareket etmez. Üstelik elindeki fotoğrafı yorumlayan sanatçı yaptığı resme kendi kişiliğinden birşeyler katar.

### III.4.3 HAPPENİNG ART

Gerçekliği yakalama aracı olarak fotoğraf, bazı öncü sanatçılar için bir iletişim aracı, ya da bir zihinsel süreci görüntüleme aracı olmak yolundadır. Yapıt resimsel ya da grafik olmaktan çıkar; tanıklık belgeleme ve haber verme işlevini fotoğraftan alır. Fotoğraf happeninglerin (Resim 20) gövdesel sanat ürünlerinin ya da "land art"ın (Resim 21) kalıcı olmayan yapıtların temel unsurudur; kavramsal sanattaysa çoğunlukla yapıtın kurucu ögesidir; ayrıca Boltanski ya da Le Gac, Arnulf Rainer ya da Urs Lüthi, Edward Ruscha, Victor Burgin, Gilbert and George ya da J. Dibbet, gibi sanatçıların birbirinden çok farklı yapıtlarının malzemesidir.<sup>63</sup>

---

(61) Lynton, Norbert, a.g.e., s. 312.

(62) Lynton, Norbert, a.g.e., s. 314.

(63) **Sanat Dünyamız**, Avant-Garde, s. 14-15.

#### III.4.4. DEKOLAJ

Reprodüksiyon yoluyla fotomekanik yöntemler kullanarak elde edilen kalıpların tuval veya pentüral yüzeyler üzerine (Resim 22) baskı yapılarak sanat yapıtına dönüştürülmesidir.<sup>64</sup>

#### III.4.5. POSTMODERN

Günümüzde hızlı değişimin sonucu olarak Post sözcüğü sık sık kullanılmaktadır. Bu sözcüğün iki anlamından birisini hem önemli bir değişme hem de süreklilik. İkincisi ise bir çok şeyin bittiğini ilan ediyor, tarih bitiyor, ideoloji bitiyor, temsil bitiyor. Bu bitişlerde de kimi tükenişler anlatılmak isteniyor. Barbara kruger, (Resim 23) afişinde öznenin parçalandığını ifade etmektedir. Tüm bu sözcükler önemli bir dönüm noktasına gelindiğini göstermek için kullanılıyor.

«Post modernizm tartışmalarının değirmenine üç farklı kaynaktan su taşıyor. Bunlardan; birincisi gelecek bilim çalışmaları. Bu çalışmalar genellikle teknolojinin nasıl gelişeceği bu teknolojik gelişmelerin ne tür bir toplum ve kapital birikim biçimleri yaratacağını ele alırken, bu postendüstriyel toplumların kültürlerinin nasıl olacağı üzerinde kestirimlerde bulunmaya çalışıyorlar.

İkinci tür yaklaşımlar ise sanat ve düşünce alanındaki yaşanmakta olan oluşumları gözleyip bu gözlemlerden giderek postmodernizmin ne olduğu üzerinde genellemelere gidiliyor. Üçüncü gruptakiler ise doğrudan modernizmin bilgiye ve bilime yaklaşımını sorguluyor.<sup>65</sup>

Ancak tez konusunun içeriğini oluşturması bakımından fotoğraf ve sanat bağlamında ele alınacaktır. Günümüzde yaygınlaşan "Postmodern" estetiğin kuramcıları kendilerinden önceki bütün akımlardan rahat alıntılar yaparken, özellikle da-

---

(64) **Sanat Dünyamız**, Avand-Garde, Yapı Kredi Yay., sayı 59, İstanbul, Bahar 1995, s. 59.

(65) Hürriyet Gösteri, Mayıs 1992, Sayı 138, s. 5

daist, kavramsal ve pop-artçıların bazı stratejilerini de benimsemişlerdir.

Aslında hiçbir şey yeni değil, ama herşey yeni bir düzenleme içinde. Günümüz sanatçısının en önemli deneyimi içinde bulunduğu anın farkında olmasından kaynaklanır. "Yerel ve çağdaş olan ve bu ana bağlı bulunan herşey günümüz insanı açısından özel bir öneme ve değere sahiptir. Bu düşünceyle dolu olan günümüz insanının gözünde eşzamanlılık gerçeği, yeni bir anlamda kazanır." Böyle bir sanatçı içinde yaşadığı çevreyi iyi tanıyan düşüncelerindeki zenginlikle düşlem gücü ve ruhsal durumun gizli derinliklerinde olaylarla nesnelere arasındaki ilişkileri ve bunların bitiş noktalarını görüp ayırabilir. "Eşzamanlılık" büyüünün keşfiyle, aynı insan bir yandan çok farklı, birbiriyle ilintisiz bir çok şeyin birden aynı anda karşısında kalır.<sup>66</sup>

Farklı zaman ve mekanlardan oluşturulan fotoğraflar postmodern anlayışı doğrultusunda iç içe, yan yana sergilendiği günümüzde farklı bir anlamlandırma yaratabilmek amacıyla farklı müdahalelerle yeniden kullanıma sık sık baş vurmaya başlamıştır.

Doğal olarak bu anlayış işlevsel özelliği olan fotoğrafın yadırgatıcı bir kullanımla sanatsal içeriğin gelişmesine neden oldu. Henri Cartier-Bresson, Robert Frank, William Klein'in haber niteliği taşıyan fotoğrafları (Müze-Galeri) orijinal bağlamlarından kopararak, yeni anlam boyutları kazandırılınca eski anlamlarını kaybedip değişime uğradılar. Bu anlayışla herşeyi yeniden anlatma (re-presantasyon) yoluna gidilmiştir.

«Bu durumda "post-modern" adı verilen ve geçmişteki bolluk ve kaynaklardan yararlanıp özgün ve görsel zenginlik kazandırma ile teknolojik kusursuzluğun yarattığı tekdüzelikle mücadele özelliği insanın yaratıcılığına önem kazandıran deneysel nitelikli alışılmadık işler ilgi çekmektedir. Sanat yapıtı artık "ayrıcalıklı" "biricik" bir nesne değil. Onun belirgin kendine özgü bir biçemi de yok. Sanatta çok çeşitlilik dönemi başladı. Biçemde çeşitlilik, yöntemde çeşitlilik. Artık yeni bileşimler dönemi başladı. Biçemsel

---

(66) Hauser, Arnold, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, (Çev.Yıldız Gölünü), Remzi Kitabevi, 2. Basım 1995, İst., s. 416.

arayışın bittiği yerde yapılacak tek şey önceki biçimleri öykünmek. Post modern sanatçı sadece eski biçimleri öykünmüyor. Kitsch diye nitelenen şeyleri, reklamları, ikinci sınıf Hollywood filmlerini, artistleri çekici bulmakla kalmıyor, onları özüne katıyor. Tecimsel olanla sanatsal olanı birleştiriyor yeni bir anlatım dili oluşturuyor.

«1970'lerde Heinedcen'in dergilerde yayınlanan reklam fotoğraflarının olduğu sayfaların doğrudan kontak baskılarını yapması, daha sonra gerek bu tür fotoğraflar ve gerek "aile, hatıra resmi" özelliğindeki Polaroidleri yanyana dizip altlarına da genellikle cinsel imarla dolu bir diyalog yazarak kısa öyküler haline getirmesi, post-modernist yaklaşımın bir çok unsurunu içermesi bakımından bu akımın ilk habercileri arasında yer alır.»<sup>67</sup>

«Barbara Kruger 1930'ların Alman grafik yapıtlarını anımsatan ve neredeyse neopunkçu denilebilecek feminist ağırlıklı ürünlerinde çok büyük boyda "bulunmuş" yalın fotoğrafları, şiirsel özellikte, veciz ve kışkırtıcı sloganlarla birlikte kullanarak hem tanıtım pankartlarının biçimini yineler hem de bunların eksi bir eleştirisini yapar.

Başkalarının çekmiş olduğu fotoğrafları medyadan ayıklayarak kullanıyor olmasında postmodern tavrın yaygın bir örneği olarak dikkat çekmektedir.»<sup>68</sup>

Postmodern anlayış A.B.D. de de büyük yankı uyandırmıştır. A.B.D. kültürünün de eklettik bir yapıda olması postmodernizmin özüne çok uyuyordu. Bilgisayar teknolojisinin gelişimiyle bu süreç daha da hızlanmıştır.

«Greiman, fotoğrafçı Jayme Odgers'le (1939) yaptığı işbirliği sonucu fotoğraflık illüstrasyonda da yeni bir dinamik mekan oluşturmuştur.»<sup>69</sup> Fotoğraflık görüntüyü iki boyutlu sayfayla birlikte kompoze ederek, iki boyutlu sayfaya sürrealist nitelikli bir derinlik getirmiştir. Odgers'in geniş açılı objektifle çektiği aşırı netlik-derinliğe sahip elemanları, yerleştiriliş biçimleriyle resim ortasından uzaya yayılırcasına bir izlenim uyandırırılar.

---

(67) Topçu, Nazif, a.g.e., s. 77.

(68) Topçu, Nazif, a.g.e., s. 77.

(69) Topçu, Nazif, a.g.e., s. 77.



Resim 10: Herbert Bayer, Hochschule für Gestaltung, 1921.  
Tasarım Yüksek Okulu Dergi Kapağı.



Resim 11: Roy Lichtenstein, M-Maybe (B. Belki) 1965  
152.4x152.4cm, Köln, Wallraf-Richartz Müzesi.



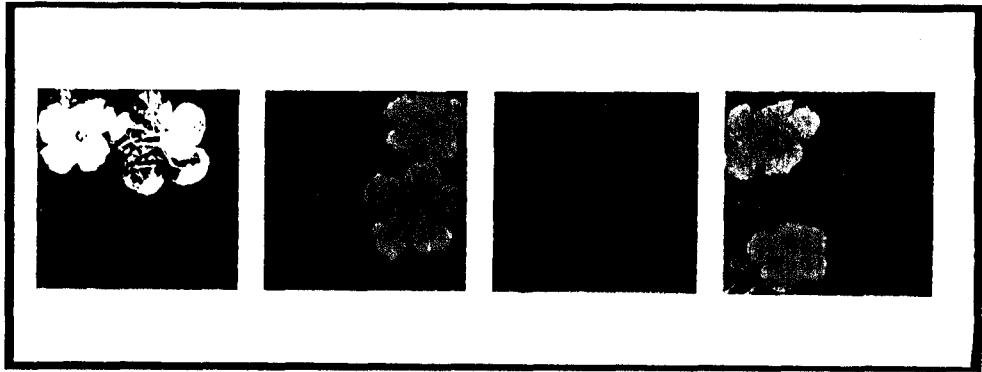
Resim 12: Andy Warhol, Beethoven, 1987.  
101.6x101.6cm Collection Herman Wünsche.



Resim 13: Andy Warholl, Wote Mc Govern, 1972.  
106.7x106.7cm, Courtesy Ronald Feldman Fine Arts. inc.



Resim 14: Andy Warholl, Bald Eagle from Endangered Species, 1983. 96.5x96.5cm, Courtesy Ronald Feldman.



Resim 15: Andy Warhol, Flowers, 1970.  
91.5x91.5cm, The Museum of Modern Art, New York, Gift of Davit Whitney.



Resim 16: Andy Warhol, Campbell's Soup 1, 1968  
88.9x58.4cm, The Museum of Modern Art, New York, Gift of Philip Johnson.



Resim 17: Richard Hamilton, 1956, Tübingen, Kunsthalle  
(Dr. Georg Zundel koleksiyonu)  
Kağıt üzerine kolaj



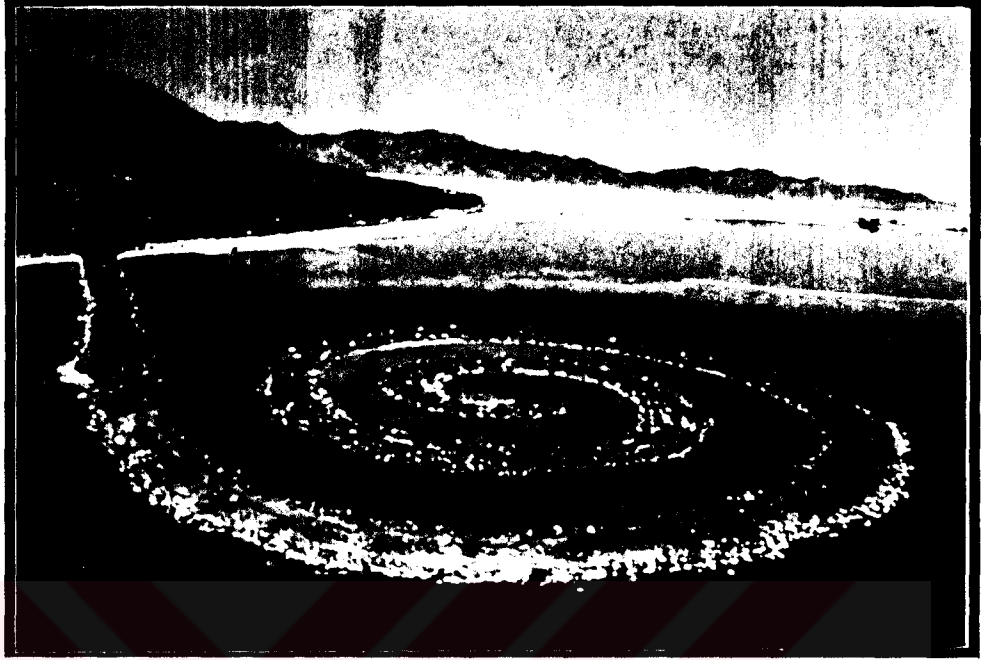
Resim 18: Ralph Gogins, Paul'un Köşesi, 1970.  
120x189,4cm, New York, O.K. Harris Galerisi.



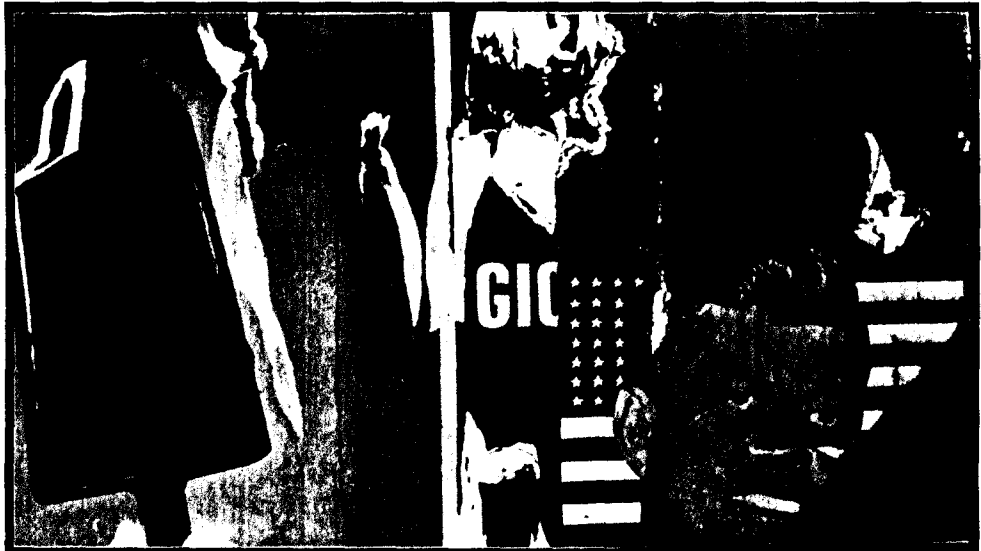
Resim 19: Malcolm Morley, Yarış Alanı, 1970  
Tual Üzerine Akrilit, 175x220cm, Aachen, Yeni Galeri Ludwig Koleksiyonu



Resim 20: Allan Kaprow, Kollektif gas happening'inden bir bölüm, 1966, Southampton, Long Island, New York.



Resim 21:



Resim 22: Mimmo Rotella, Başkanaya Saygı, 1963.  
82x175cm, Paris, Mathias Fels Galerisi.



Resim 23: Barbara Kruger, You are not Your Self, 1984.  
(Sen kendin değilsin) Fotomontaj.

## IV. BÖLÜM

### IV.1 FOTOGRAFİ'DE GÖRSEL ANLATIM

Çağdaş anlamda görsel anlatım yolları kuramsal olarak incelenmeden, özgün ve yaratıcı ürünler verilebileceği düşünülemez. Fotoğrafta ifade gücünün artırılması için görsel dilin gelişmesi gerekir. «Çünkü görsel dil ve ifade öğrenilmeden görsel düşünce gelişmez. Ayrıca görsel dil, görsel düşüncenin yerleşmesi için olduğu kadar, görsel diyalogun kurulması için de gerekmektedir.»<sup>70</sup>

Görsel diyalog sanatçı yapıt ile izleyici arasında varolan bir iletişimdir. Bir fotoğraf veya yapıt gözlemlendiğinde bitmiş, tamamlanmış bir fiziki varlık ortaya çıkmaktadır.

Fotoğraf veya yapıtta, «verilmek istenen ifadeyi kendi kişisel iletişim formunda bizzat kendisi deneyerek biçimlendirecek olan yine gözlemcidir. Genel olarak tüm eserler onunla edilgen veya etken biçimde ilgilenecek kişilere hitabeder ve gerçekte, bir görsel diyalogun parçası olduklarında en tatminkar ve etkili ifadeler haline gelirler.»<sup>71</sup>

Görsel imgelerle dolu bir dünyada yaşamaktayız. Görsel anlatım imge ya da betimleme yoluyla ifade gücüne erişir. Günlük yaşantımızın büyük bir bölümü imgelerle haşır neşir olmakla geçiyor. «Günümüz insanı fotoğraf gazete, sergi, afiş, TV ve sinema araçları tarafından sürekli olarak üretilen bir görüntü bolluğu altında yaşamını sürdürmek durumunda kalıyor.»<sup>72</sup>

---

(70) Gürer, Latife, **Temel Tasarım**, İ.T.Ü. Mim. Fak. Teknik Üni. Matb., İst., 1990, s. 21.

(71) Gürer, a.g.e., s. 21.

(72) Genç, Adem - Sipahioğlu, Ahmet, **Görsel Algılama**, Sergi Yayınevi, İzmir, 1990, s. 30-31.

Tüm dünyada olduğu gibi, ülkemizde de sanat dilinin yazı olduğu ve görselliğin yazılı mesajlar halinde hazırlandığı varsayılan içerikleri üzerinde taşıyan bir "aktarıcı" olduğu görüşü hala egemenliğini sürdürüyor. Ancak; görsel imgelerin de bir dil ya da dile benzer bir şey oluşturdukları ve anlatım araçlarının en az anlattıkları şey kadar, hatta ondan daha fazla önem taşıdıkları anlaşılmaya başlanıyor.

## IV.2. İMGE

İmge kavramını epistemolojik açıdan ele aldığımızda; "daha önceki bir algılamadan zihinde oluşan ve bir sözcükle, görülen bir şeyle ya da bir kimseyle çağrıştırılan zihinsel betimleme"<sup>73</sup> olarak tanımlanmaktadır. İmgeler başlangıçta büyüsel bir amaçla yaratılırken, daha sonra dinsel ve şimdi ise tamamen bireysel endişelerin, arzuların dışı vurum aracı olabilmektedirler.

John Berger'in imgeyi tanımlaması; «Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan –birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için– kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, nedenli (Resim 24) az olursa olsun fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasında o görünümü seçtiğini fark ederiz.<sup>74</sup>

İmgelem, duygu ve düşüncüyü açık anlatımla, yüreğin sesiyle değil de düşgücünün ürünleri olan imge ve simgelerle yansıtır. «Nitekim sembolizmin kurucusu sayılan Mallarmé de Jules Huret'nin kendisiyle yaptığı bir konuşmada imge'nin düşgücü ürünü olduğunu vurgular; "Bence iyi anlatım doğrudan değil dolaylı

(73) **Büyük Larousse**, Milliyet Yayınları, Cilt 11, s. 5660.

(74) Berger, John, **Görme Biçimleri**, (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yay. 3. bas., İst., 1988, s. 9.

anlatımdır. Nesnelere gözlemi ve onların uyandırdığı düşlerden havalanan imge şarkıdır."»<sup>75</sup>

Sembolizm Mallarmé'nin de ifade ettiği gibi; imgenin imgelemde yarattığı dolaylı anlatımlar sonucu insanın iç duyarlılığında canlandırdığı düşlemlerdir. Onların fotografik tekniği ile sanat yapıtı oluşturmada kullanımına ileride değinilecektir.

Gerçeküstüçüler Sembolizm'in imge anlayışına biraz daha genişlik getirirler. André Breton şiirde imge konusunda şunları söyler; «Gerçeküstüçü imgeler afyonun imgeleri gibidir, çağrışım yoluyla gelmez, kendiliğinden despotça gelir, çünkü Baudelaire'in de güncelerinde söylediği gibi, 'istem güçsüzdür artık ve yeteneklerimizi yöneltmez.' İmgenin gücü parlattığı kıvılcımlarla ölçülür. Bilinçaltından sökülp gelen imgelerin, izlenimlerin büyük çoğunluğu çocukluk dönemlerimizdendir. Çünkü 'gerçek yaşam' en çok yaklaşan çocukluğumuzdur.»<sup>76</sup>

Eleştirel ya da toplumcu gerçekçiler dünyayı Sembolizm gibi imgeleme, gerçeküstüçüler gibi bilinçaltıyla değil, bilinçle algırlarlar. Bu nedenle de imge nesnel dünyanın öznel tasarımıdır, gerçekliğin çağrışımıdır.

Erdoğan Alkan, Rus şairi Maiakovski'nin "Şiir Nasıl Yazılır?" adlı kitabından alıntısında Maiakovski imge konusunda şunları söyler; «Anlatımın büyük devinim araçlarından biridir imge. Ancak amaç değildir. İmgeyi amaç edinenler şiirin teknik yanlarından yalnızca biri üstünde çalışıp şiiri de tek yanlı bir çalışmaya tutsak ederler. İmgeye değgin sonsuz çalışma araçları vardır. İlk araçlardan biri karşılaştırmadır.»<sup>77</sup>

Şiir'de olduğu gibi görsel sanatlarda da imge tek başına amaç olamaz, ancak; sanatçının teknik yeterliği, duyarlılığı, sanatsal fantazileri, yeti ve yetenekleriyle imgeleri yapıtlarında kararınca kullanabilme becerisi doğrultusunda

---

(75) Alkan, Erdoğan, **Şiir Sanatı**, Yön Yayıncılık, İstanbul, Ocak 1995, s. 548.

(76) Alkan, Erdoğan, a.g.e., s. 549.

(77) Alkan, Erdoğan, a.g.e., s. 549.

amacına ulaşır. Yapıtın bütünü içinde imge anlatımın ya da kodlamanın bir parçasıdır.

Modern düşüncede "imgelem" bilgi ve eylem ilkesi olarak benimsenmiştir. O yalnızca düş kurma yetisi değildir. İmgelen insanın geleceğine dönük özlemleri dile getiren Ütopya'nın anasıdır. Teknik buluşların bilimsel yaratımın, sanat kıvılcıklarının kaynağıdır.

#### **IV.2.1. Fotomekanik Teknik ile İmge Üretimi**

20. yüzyılda baskı teknolojilerinin çeşitliliği ve bu alandaki gelişmeler günümüz sanat anlayışında önemli mesafeler katederek sanatçının görsel düşünce ve duyarlılığını artırmış, sanatın anlamını değiştirmiştir. Fotomekanik yöntemlerle ya da gelişen video-kamera ve bilgisayar teknolojilerinden yararlanarak oluşturulan imgeler ve onların imgelemede yarattığı çağrışımlar, bilinçli ya da bilinçsiz olarak bugünün insanının, yaşadığı zaman sürecinin boyutlarını ortadan kaldıran bir imge bombardımanı altına itmektedir.

Sanatçıları etkileyen önemli bir neden de zaten imge bombardımanı altındaki çevrede bu imgeleri kolaylıkla, çabuk ve ucuza çoğaltma yöntemlerinin yaygınlaşmasıdır. Bunların etkileri de; belli bir düşüncenin ürünlerini var olan veya yeni imgeleri kullanarak, yaratmaya yönelmiş günümüz sanatçılarının fotografik yapıtlarında izlenebilir.(Resim 25)

"Gözlerini ve kulaklarını dışarıdan gelen her türlü etkiye karşı kapamak" yerine Picasso'nun işaret ettiği gibi, beslenebileceği her türlü kaynağı yeri geldiğinde kullanabilmek için bir "depo" olmak yeğlenmiştir. Sanatçı sürekli bir değişim, farklı bir anlatım dili oluşturma çabasıyla anlatım biçimine uygun her türlü teknik ve yöntemi kullanmak zorunluluğundadır.

Wölflin, bunu «her sanatçı kendisinin bağlı bulunduğu belirli optik olanakları hazır bulur»<sup>78</sup> şeklinde ifade etmektedir. «Sanatçının hazır bulduğu bu optik olanaklar (görme ve anlatım biçimi) sanatçının öznelliğinden bağımsız ve daha önceden var olduğundan, dönemin nesnel görüşünden başka bir şey değildir.»<sup>79</sup> Sanatçı bu imkanlarla öznel yaklaşımları, biçim anlayışı, egosu, yorumlayış yeti ve yetenekleriyle geçmiş ve gelecek arasında ironik bir yaklaşımla içinde bulunduğu anın tutku ve heyecanıyla yapıtını üretir.

«New York fotoğraf ve sanat çevrelerinin son keşfi Starn ikizlerine gelince, bunlar aynı fotoğrafı (ki genellikle bu önemsiz bir kare, bazen bir tablonun detayı bile olabiliyor), değişik müdahalelerle tekrar tekrar basıp ya da ayrı kareler halinde, ya da birbirinin arasına karışmış şeritler olarak bir arada sergileyerek tek imgenin kutsallığını da sınıyorlar.»<sup>80</sup>

Fotomontaj ve fotogram niteliğindeki yapıtlarda, fotoğraf imgeleri kendi içinde bütünlüğü ve yapısal niteliği olan imgeler toplamından oluşur. Belli düzeyde parçalara ayrılıncaya dek yapısal niteliklerini yitirmeyen bu imgelerin oluşturduğu düzenlemelerde üç boyutlu devinim ve gerilim olasılıkları güçlü bir biçimde algılanır. Barbara Kruger'in afişinde (Resim 24) imge parçalanarak negatif ve pozitif bölüme ayrılarak tipografik elemanlarla konstrüktif bir bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır.

İmgeler genelde somut olan varlıkların, tanıyıp bildiğimiz şeylerin, görüntüleri olarak karşımıza çıkarlar. Onlara baktığımızda sadece bu şeyleri görme alışkanlığımızı yenip sanatsal ilişki içinde bu şeylerin anlamsal, biçimsel ve kavramsal özelliklerini sorgulamamız gerekir.

Sanatçıyı fotomekanik yöntemlerle imge üretmeye iten neden; en sıradan bir

---

(78) Heinrich, Wölflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, (Çev. Abdullah Örs), Remzi Kitabevi, İst., 1985, s. 22.

(79) Heinrich, Wölflin, a.g.e., s. 22.

(80) Topçu Nazif, a.g.e., s. 79.

fotoğrafı bile karanlık oda süreçlerinde bir dizi işlemde sonra çeşitli müdahalelerle gerçeküstücü, gizemli bir görünüm kazandırma arzusudur. Nazan İpşiroğlu George Bruge'tan alıntısında; «Sanatta geçerli olan tek şey açıklanamaz olandır.» Giz yoksa, sanatta çok değer verdiğim şiirsellikte yoktur<sup>81</sup> diyerek gizemin önemini vurgulamıştır.

Fotomekanik yöntemlerle imge yaratımı sanatçının görsel düşünme ve duyarlılığı içinde tercih ettiği teknolojik verilerle gerçekleşir.

Sanatçı ya çekim aşamasında kamera vasıtasıyla imgelerini oluşturur ya da gazete, dergi gibi (mass media) basılmış yayınlardaki fotografik görüntülerinin resimlerin en sıradan olanını bile karanlıkoda işlemleriyle (hatalı yırtık pırtık, çizik olarak bile bir dizi müdahale sonucunda gizemli hale getirilir. Fotoğraf bu haliyle somut bir varlığın temsili olmaktan çıkmış yepyeni bir görünüm kazanmıştır. Bu fotoğrafların oluşturduğu görsel düşünceler, onların imgelemde yarattığı çağrışımlar insanın yaşadığı zaman sürecinin boyutlarını aşar, imge karmaşıklığı yaratır. Başka bir deyişle izleyici imgelerle karşılaştığında imgelemde birçok imgenin canlandığını farkeder.

Bu imgelerin imgelemde yarattığı çağrışımlar alışılmış nesnel boyutları ortadan kaldıran bir imge bombardımanı altında görsel düşünceler oluşturmaktadır. Fotoğraf imgeleri yapısal bir bütünlük taşır, imge parçalara ayrılıp yeniden düzenleme yapıldığında da görsel bütünlük oluşturabilir.

Tasarım sürecinde yapıttaki imge izleyicinin anlığında bir çok imgelem uyandırdığı ve bu imgeler kişiden kişiye bireysel farklılıklar gösterebileceği gibi sanatçının imgelemde canlandığı ile izleyicinin imgelemi hiç bir zaman örtüşmeyebilir. Salt sanatsal kaygılardan doğan bu tür sanatsal ürünler zorunluluk ilkesi ve kurallara bağımlı değildir.

---

(81) İpşiroğlu, Nazan, **Resim ve Müziğin Etkisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994, s. 113.

Kompozisyonda yapısal bütünlük imgenin güçlülüğünü uyumlu bir kaynaşma ile duygusal yükün ağırlığı sarar. Sanatçı dünyada hazır bulunan nesnelerin ve evrenin her bir noktasını (Resim 25) kendi isteğine göre düzenleyip neyin nerede olmasını istiyorsa ona göre yeniden biçimlendirmeye giden yolda önceden bilinmeyen bir dünyanın kapılarını aralamaya çalışmakta. İzleyici yapıtın içeriğini oluşturan imgelerden aldığı duyumla kendi öznel yapısına uygun estetik bir haza ulaşır. Böylece izleyici gündelik monoton yaşamın sıkıcılığından, zaman mekan sınırlamalarından kurtularak tinsel bir dünyada estetik doyuma ulaşır.



## V. BÖLÜM

### V.1 EXPERIMENTAL FOTOĞRAF YÖNTEMLERİ

Nesnelerin doğal görünümü biçim bozma, yeniden düzenleme, üst üste çakıştırma, baskı müdahaleleri, film etkileri, solarizasyon, fofigrafik vs. optik ve karanlıkta yöntemleriyle deformasyona uğratarak çeşitli sanat yapıtları üretilir. «Bu yöntemler; Teknik/yapım, estetik, öz ve biçim betimleme, içerik, pragmatik-bildirişim»<sup>82</sup> gibi sanatçının öznel duyarlılığı ve konuya olan yaklaşımı bireysel bir olgudur.

### V.2. UYGULAMA YÖNTEMLERİ

#### 1. Çekim anında;

a- Görünümlerin farklı bir biçime kavuşturma amacıyla uzamsal sınırlılıklar içinde, yayılma, daralma, kısalma gibi deformasyona uğrattılır.

b- Konu ile mercek arasına yerleştirilen filtreler, prizmatik mercekler v.s. ile yapılan deformasyon ve iç içe geçmeler.

c- Üst üste çekim; bir görüntünün üzerine başka bir görüntü çekilmesi suretiyle şaşırtıcı etkiler.

#### 2- Karanlık oda çalışmaları

a- Film üzerine özel müdahaleler, dekopaj, maskeleyme aşındırma, yeniden pozlandırma, solarizasyon, rölief etkileri. Filmleri üst üste çakıştırma, montaj-bindirme v.s. müdahaleler

b- Agrandizman esnasında yapılan müdahaleler

---

(82) Gezgin, Ahmet, "Deneysel Fotografiye Kuramsal bir yaklaşım", H.Ü. G.S.F. Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını, Ankara, 1985, s.379.

### V.2.1. SOLARİZASYON

Fotografinin deneysel yöntemlerle sanat yapıtı haline dönüşmesi Man Ray ve Moholy-Nagy ile (1922) başlar. Dada akımı öncülerinden Man Ray (1925) yılında pozlanmış bir fotoğrafı ışık altında yeniden banyo işleminden geçirerek solarizasyonu bulur.

Sürrealistlerin resim sanatında gerçeküstü evren yaratma çabaları gibi fotografide de solarizasyon yöntemiyle alışlagelmiş optik görme ve karanlık oda tekniklerinin dışına çıkarak fantastik bir evren yaratma bu teknik yoluyla aralanmış oldu. Işığa karşı duyarlı olan fotografik materyallerin pozlandırma, developman işlemleri karanlık oda şartlarına göre yapılır. Şimdi bu kuralların dışına çıkıyor ve pozlandırılmış bir negatif kısa bir zaman aralığında ışığa tutarak yeniden expose ettiğimizde film yüzeyinde önceden ışık görmeyen gümüş bromür tuzları kararmaya başlar.

«Ara pozlandırmadan sonra developing daha da hızlanır. İlk developpe ile ikinci developpe arasında kararmalardan dolayı bir sınır çizgisi oluşur. Sınır çizgisi boşluğunda oluşan brom kalyum, ince bir aralığa sıkışmış gibi olur.

Solarizasyon oluşumunda başlıca etkenler

- a- Filmin pozlandırma süresi
- b- Developpe işleminden sonraki expose süresi
- c- Işık şiddeti
- d- İkinci expose'dan sonraki banyo süresi, banyonun yoğunluk derecesi, banyo ısı, pozlandırma müddeti.»<sup>83</sup>

Normal şartlarda solarize edilmiş bir film benzer şekilde tekrar uygulamalar sonucunda grafiksel kompozisyonlar, (Resim 26) çizgiler her yeni uygulama ev-

---

(83) Ertan, Güler, **Çağdaş Fotoğrafi Sanatı**, Fotoğraf Kataloğu, İstanbul, 1977.

resinde çizgisel kompozisyonlara ulaşılır. Bu süreçte aynı konu ile ilgili birbirinden farklı aşamalarda birçok negatifler elde edilir. Bu araştırma tatmin edici sonuç ortaya çıkana dek sürer.

### **V.2.2. SCHULZEGRAFİE**

«Işığa duyarlı fotoğraf malzemeleriyle objelerin süliet olarak kağıda ya da filme aktarıldığı, sanatçının özgün kişiliği ve yorumlarıyla anlatım biçimine dönüşmesidir. uygulama esnasında kamera kullanılmaz obje doğrudan baskıda kullanılarak istenilen tekstür, valör ve biçimlendirmeye ulaşılabilir.»<sup>84</sup>

### **V.2.3. RÖLYEF**

«Negatif film karesinin kontakt baskı (üst üste çakıştırma) yöntemiyle elde edilen negatif ve pozitif filmleri üstüste çakıştırıp sonra da az kaydırmalar sonucu elde edilen kabartma (rolief) etkiler görüntünün sıradanlığını aşar ve özgün bir anlatım biçimine dönüşür.»<sup>85</sup>

### **V.2.4. BİNDİRME**

İki çekim üst üste konarak aynı film kart üzerine basıldığında birbiriyle hiç ilgisi olmayan nesnelere yan yana gelebilir. Ayrıca iki çekim üst üste geldiğinde perspektif yok olur. Bu tür bir görüntüde üçüncü boyut yoktur. Bu durumda bindirmenin nesnelere gerçekliği çok iyi bozduğunu söyleyebiliriz. Bundan dolayı bindirme gerçeküstücü eğretiler yaratmak için çok uygundur.

---

(84) Ertan, Güler, a.g.e.

(85) Ertan, Güler, a.g.e.

Sergey M. Eisenstein ise film ya da projeksiyon görüntülerinin üst üste çakıştırılmasını şöyle yorumlamaktadır. «Aynı boyuttaki iki ögenin üst üste bindirilmesinden her zaman yeni, daha yüksek bir boyut doğar. Üç boyutluluk olayında da birbirinin özdeşi olmayan bir çift iki boyutluluğun bindirilmesinden üç boyutluluk doğmaktadır.»<sup>86</sup>

İki filmin üst üste çakıştırılması sonucu oluşan görüntü gerçeküstü bir imge yaratır. Matthew Rolston (Resim 27) imgeyi yapıtın kurgusu içinde üst üste bindirilmesiyle gerçek üstü fantastik bir ifadeye kavuşturmuştur.

Gerçeküstücülere göre; «"imge birbirinden az çok uzak iki gerçeğin yaklaştırılmasından doğar." Yaklaştırılan gerçekler birbirinden ne denli uzak olursa, imge o denli güçlü olur. Gerçeküstücü eğretileme nesnel arasındaki bağlantıları kopararak nesnel gerçekliği bozar.»<sup>87</sup>

Birbiriyle kontrast ya da uyum içeren iki ya da daha çok sembol ya da betimlemeler montaj kurgusundan oluşan kompozisyonel anlatımda birbirini kesen iki çizgi egemendir. Burada zıt eylemlerin eşzamanlılığı ve gelişmelerine ait karakterlerin iki yanlılığı söz konusudur. Günümüz sanatçılarının yapıtlarında bu tür yöntemler sıklıkla kullanılmaktadır. Ayrıca tez konusu kapsamında bu tür kullanım örnekleri yer almaktadır.

### V.3.1. FOTOMONTAJ

Montaj çekilmiş görüntüleri birleştirerek yapılan bir müdahaledir, çağdaş yaşamı anlatan yapıtlarda yaygın olarak kullanılır. Böylece görüntülere yeni bir yaşam kazandırılır. Kendine özgü bir dil yaratması sağlanmış olur. Montaj esnasında

---

(86) Eisenstein, S.M. **The Film Sense Film Form and The Film**, (Çev: J. Leyda), Meridian Books, New York, 1957.

(87) Büker, Seçil, **Sinemada Anlam Yaratma**, İmge Kitabevi, Ankara, 1991, s. 152.

sanatçı yaratıcı gücünü harekete geçirerek anlamlar yaratır. Arnheim «kimi kez aralarında gerçekçi bir ilişkiden çok, kavramsal ve şiirsel ilişki olan iki görüntü birleştiriliyor»<sup>85</sup> diyerek kesme ve montajın önemini vurguluyor.

### V.3.2. Niçin Montaj?

Montaj ve kolaj çağdaş yaşamı anlatmanın dilini oluşturur. Betimlemeler yan yana ya da üst üste çakıştırılarak kavramlar oluşturulur. Belli bir anlatımı olan bir görüntü, aralarında hiçbir bağlantı olmayan başka bir görüntü ile birleştirildiğinde, yepyeni bir anlam ya da anlamlar evreni oluştururlar. Montaj ya da üstüste yırtma yapıştırma mantıksal açıdan doğrulanması olanaksız bir birleşim de oluşturabilir. Böylece gerçek yaşamda yan yana olmaları olanaksız nesnelere bir araya gelerek eğretilmeler oluştururlar. Örneğin; normal şartlarda tilki ve insanın birlikte olduğu düşünülmez insanın resimsel etkilerle tilkiye benzetilmesi ise kurnazlık kavramını oluşturur.

Sanatçı kendi anlatım diline uygun imgeleri bulguladıktan sonra kendi yaşam gerçeğini bu imgeleri yan yana, üst üste çakıştırarak yapay bir dil yaratır. Abraham Moles'e göre bu çağımız insanına özgü bir olgudur diyor. Yazar «Information Theory and Aesthetic Perception» adlı kitabında; «Modern insanın en önemli özelliği, kendi bulunduğu yapay bildirişim kanallarını kullanarak haberleşmesidir» demektedir.<sup>89</sup>

Kesme-yapıştırma; (Resim 28) yaşam gerçeğini bozarak yaratıcı gücüyle yeni anlamlar üretmek için başvurulan bir yöntemdir.

Bazen de montaj gerçeği nesnel bir biçimde göstermek içindir. Bu durumda gerçeğin bozulması değil, tersine gerçeği daha iyi ortaya koymak içindir.

Montaj yapımına zorlayan başka bazı nedenler, ritim yaratmak, gerilim, yaşam gerçeğini bozmadan eğretilme yaratmak, görsel şölen yaratmak vs.<sup>90</sup>

---

(88) Büker, Seçil, a.g.e., s. 146.

(89) Genç, Adem, a.g.e., s. 265.

(90) Büker, Seçil, a.g.e., s. 152.

Geothe'nin montaj konusuna yaklaşımı ise; «Doğadaki hiç bir şeyi tek başına göremeyiz, ama her şeyi önündeki, ardındaki, altındaki, üstündeki, bir başka şeyle bağlantılı olarak görürüz.»<sup>91</sup>

Eisenstein da Geothe gibi herşeyi önündeki, ardındaki, altındaki, üstündeki bir başka şeyle bağlantılı olarak gördüğümüzü vurgular. Motajın en güçlü anlatım aracı olduğunu vurgular, düzenlemenin ne olduğunu bilmeyenler için montajın film parçalarını birleştirmeye yarayan bir tür sözdizimi olduğunu söyler.<sup>92</sup>

Pudovkin'e göre «montaj bir düşüncenin tek tek çekimler aracılığıyla ortaya konmasıdır.»<sup>93</sup> Eisenstein göre ise; "birbirinden bağımsız çekimlerin dahası birbirine karşıt çekimlerin çatışmasından doğan bir düşüncedir."<sup>94</sup>

Çatışma her tür sanat biçiminin var oluşunda temel ilkedir. Bireşim sav ile karşı sav arasındaki karşıtlıktan doğar.

O, sinemada tek tek anlamlı, betimleyici çekimleri birleştirerek kavramlar oluşturur. Nesnel anlatımlı iki çekim birleşerek bir kavramın oluşmasını sağlar.<sup>95</sup>

İzleyici birbiriyle temelde hiç bir ilgisi bulunmayan betimlemeleri anlıksal çağrışımla bağladığı sürece yapıtın dilini anlayabilir.

Eisenstein, iki nesnenin karşılığı olan resim ve yazının birleşerek yeni bir kavram oluşturduğunu vurgular. Örneğin su resmi ile göz resmi ağlamayı, bıçak resmi ile kalp resmi acımayı gösterir. resimle gösterilebilen iki ögenin birleşmesiyle resimle gösterilmesi olanaksız bir kavram gösterilir.<sup>96</sup>

Fotomontaj tekniklerinde nesnel dünya görünüşlerinin bu tür saçmalığı, fotomontaj tekniğinin ilişkisiz çakıştırma ve yanyana getirme yöntemlerine bağlanabilir. André Breton'un belirttiği gibi «eğer bir kimse, koldan koparılmış bir el sergilerse, o el

---

(91) Büker, Seçil, a.g.e., s. 138.

(92) Büker, Seçil, a.g.e., s. 139.

(93) Büker, Seçil, a.g.e., s. 139.

(94) Eisenstein, Sergey M., **Film Duyumu**, (Çev: Nijat Özön), Payel Yay., İst., 1984, s.

(95) Büker, Seçil, a.g.e., s. 139.

(96) Büker, Seçil, a.g.e., s. 139.

bir el olarak harika olur.»<sup>97</sup> Bu tür soyutlanmanın en çarpıcı örneklerine, Ernst'in yapıtlarında rastlanmaktadır. «Sanatçının "Burada Her Şey Halâ Yüzüyor" adlı fotomontajında, ters dönmüş bir hamam böceğinden oluşan bir gemi ve iskeleti görülebilen saydam bir balık, uzayda yüzmektedir. imgelerin dönüştürülmesinde gösterilen ustalık nesnelere kapladığı yerin us'a aykırılığı, bu yapıta kışkırtıcı bir özellik katmaktadır.»<sup>98</sup>

Fotomontajın sezgisel ve gizemli kurgu olasılıklarının çağımız sanatına yansımaları sanat eğilimleri olarak ortaya çıkmaktadır. Sınırsız malzeme (multi media) kullanımı, belli bir biçime bağlı olmamak ve anlatım özgürlüğü gibi ilkeler, belli dogmalara dayalı sanat okullarına ya da öğretilerine karşı bir tepki niteliğine dönüşmüştür. Öte yandan algılanan nesnelere içsel yapısının ele geçirilmesi sanatçılar arasında büyük bir tutku haline gelmiştir.

#### **V.4. KOLAJ**

Tasarlanan tasarımların büyük bir bölümü yapıştırımaca ve fotomontaj niteliğinde olduğundan, bu yapıtların fotomekanik yöntemlerin dışında çoğaltılmaları düşünülemez. Görüntü ile düşünce arasındaki bu dolaylı ilişkinin akla uygunluğu belli bir kanının geliştirilmesinde yardımcı olur. Ayrıca, bu saçmalığın, gerçeküstülikle olduğu gibi psişik bir ruh durumundan ya da ruhsal özdevinimden yola çıkılarak ortaya konulmadığı, tersine gerçek olay veya yaşamsal görüngülerden alınan belli kesitler, çağrışımlar ve bu olayların özünü oluşturan belgelerle yaratılmaya çalışılmıştır.

Çalışmaların büyük bir bölümü «foto-colloge» (foto-yapıştırımaca) teknikleriyle tamamlanmışlardır. Bunları, yapıştırımaca ya da fotomontaj olarak nitelemek de olasıdır. Ancak yapıştırımaca ve fotomontaj teknikleri, bu yayın organlarında görülen kompozisyonların oluşum süreçlerinden daha farklı süreçleri içermektedir.

---

(97) Genç, Adem, a.g.e., s. 137.

(98) Genç, Adem, a.g.e., s. 187.

Fotomontaj tekniğiyle yapılan bir çalışma, herşeyden önce «karanlık oda» süreçleriyle tamamlanmaktadır. Oysa foto yapıştırımacada böyle bir zorunluluk yoktur.

Pastiche hazır iletileri, biçemleri, nesnelere bir araya getiriyor. Seçtiğini bağlamından ayırıp başka bir bağlama taşıyor. Bir bağlamdan öbür bağlama taşıma «kolaj» olarak adlandırılıyor. Yeni bir düzenleme yapmak ise montajdır. Gregory Ulme'e göre Jacques Derrida montaj kuramının Aristoteles'idir. Bağlamdan koparılan her parça artık değişen bir bütünün parçası konumundadır. Aynı biçimde yapıştırımaca tekniğinin birbirlerinden farklı malzeme ya da renkli kağıt yapıştırma süreçlerini içeren genel bir tanımı olduğu ve sadece fotoğraf imgelerinin yapıştırılması yoluyla elde edilen bir kompozisyonun, «yapıştırımaca» sayılmıyacağı ileri sürülebilir.

Afişler, dergiler, kitap resimleri, gazete ve diğer yayın organlarında yer alan fotoğraf imgelerinden kopyalar alınıyor ve bu imgelerin belli bölümleri karanlık oda süreçlerinde monte ediliyordu.<sup>99</sup>

«David Hockney 1975-85 arasında yaptığı ve «joiners» diye adlandırdığı fotoğraf kolajlarında hem kendisine göre fotoğrafçılığın bu en büyük eksikliğine çare bulmuş, hem de kübist görüşün hareketliliğini fotoğrafik materyallerle gerçekleştirmeyi başarmıştır. Onun aslında bir ressam olması, görüntü üretmeye yaklaşımının ve bakışının biçimlenmesindeki önde gelen etmendir. Bu yapıtlarında aynı konunun farklı zaman aralıklarıyla, farklı noktalardan çekilmiş birçok fotoğrafın bir araya getirilerek yanyana bir bütün oluşturacak biçimde yapıştırıldıklarına şahit oluyoruz.»<sup>100</sup>

David Hockney'in başarısı «ressamların aşağı yukarı bir yüzyıldır uğraştıkları sorunları çözümlenmek için bu sorunları en belirgin biçimde içinde taşıyan bir yöntemi, yani fotoğrafçılığı, kullanabilirmiş olmasıdır. Onun foto-kolajları uzun süreli yoğun bir

---

(99) Genç, Adem, a.g.e., s. 222.

(100) Topçu, Nazif, a.g.e., s. 55.

kuramsal araştırma ile birlikte ortaya çıkıp gelişen bir grup iş olarak görsel anlatım yöntemleri arasında özel bir konumdadır.»<sup>101</sup>

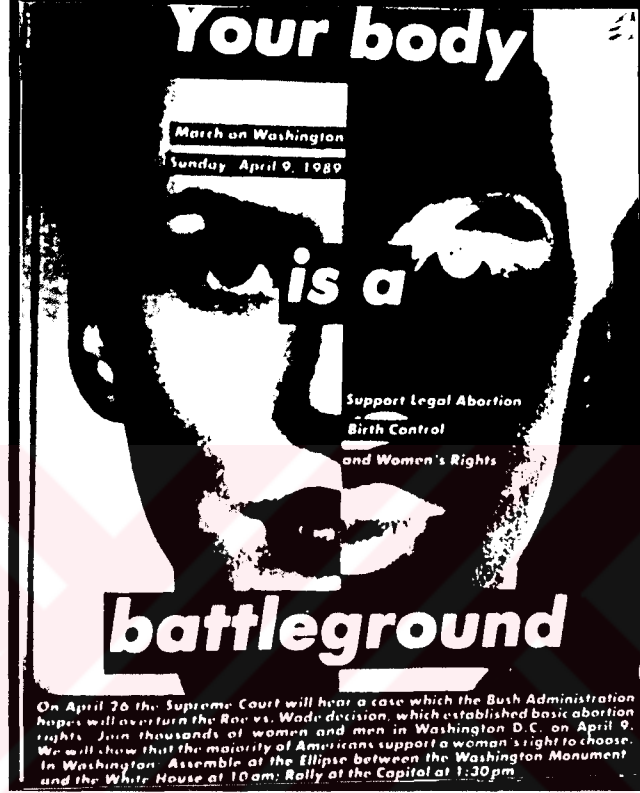
Günümüzde Sherman'dan Klauke'ye, Stor Twins'lerden Kruger'e kadar birçok çağdaş sanatçının ilgilendiği teknik olarak ilginçliğini koruyan fotoğrafın aldığı bu yeni yüz, sonu gelmeyen biçim arayışları sanatın klasik söylemleri karşısında kuşkusuz ki daha ilginç ve çarpıcı olma özelliğine sahip.<sup>102</sup>



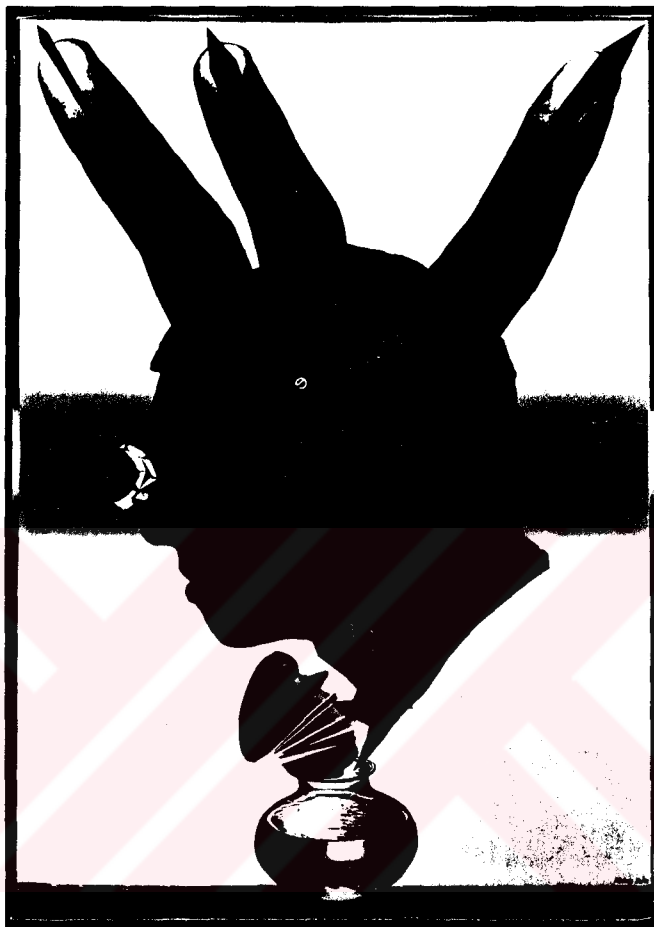
---

(101) Topçu, Nazif, a.g.e., s. 55.

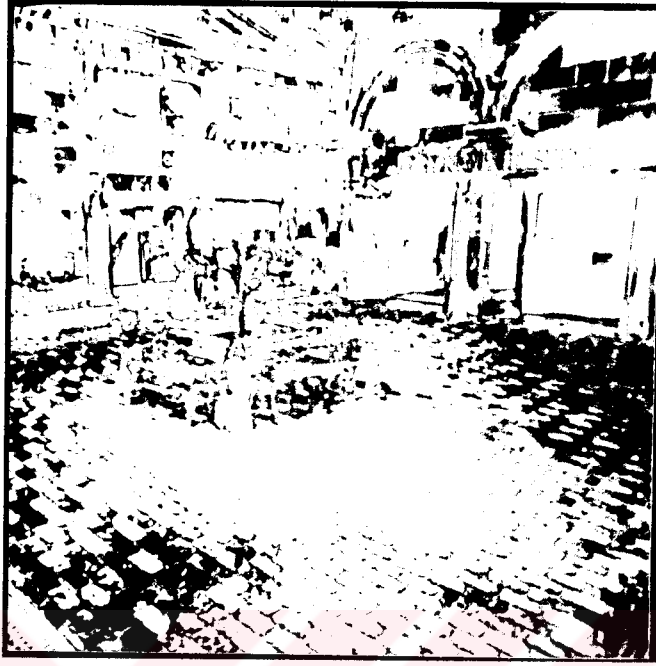
(102) Sönmez, Necmi, "Geçmiş On Yılın Sorgulanması", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 240, 15 Mayıs 1990, s. 18.



Resim 24: Barbara Kruger, Vücudün Bir Savaş Alanıdır, afiş, 1989



Resim 25: Art Director & Designer, Makoto Saito.  
Client The National Museum of Modern Art.



Resim 26: İsimsiz.



Resim 27: Matthew Rolston: Sophia, "ekose" yüz, 1988.



Resim 28. Mustafa Işık - İsimsiz - 40x56 cm - 1995  
Tre film üzerine ekolin uygulaması



Resim 29. Mustafa Işık - İsimsiz - 18x25 cm - 1994  
Tre film üzerine ekolin uygulaması.



Resim 30. Mustafa Işık - İsimsiz - 33.5x33.5 cm - 1994  
Pleksiglas üzerine floresan ışıklı tre film uygulaması.



Resim 31. Mustafa Işık - İsimsiz - 30x40 cm - 1994  
Tre film üzerine yağlıboya uygulaması



Resim 32. Mustafa Işık - İsimsiz - 20x34 cm - 1993  
Tre film üzerine yağlıbaya uygulaması



Resim 33. Mustafa Işık - İsimsiz - 30x40 cm - 1994  
Tre film üzerine yağlıbaya uygulaması



Resim 34. Mustafa Işık - İsimsiz - 40x55 cm - 1994  
Tre film üzerine ekolin boya uygulaması

## BULGULAR

Araştırmacı, fotografik görüntüleri reprodüksiyon tekniği ile matbaacılıkta kullanılan tre film üzerine pozlandırır. Film karanlık oda işlemlerinden sonra, siyanür bileşimli kimyasal banyoda kararan bölümlerdeki emülsiyonlar asetat yüzeyden ayrıştırılır. Film tabakası üzerinde renksiz emülsiyon üzerine transparan boyalar (Articolor-Ekolin v.s.) sürülerek görüntülerin renklendirilmesi sağlanır.

Aynı işlem kompozisyonun kuruluş ilkelerine bağımlı kalarak birden çok film tabakalarında yinelenebilir. Farklı renklerdeki film tabakaları üstüste çakıştırıldığında gerçeküstü ifadelerle yapıt oluşturulur.

Resim 28, 29, 30, bahsedilen yöntemlerle gerçekleştirilmiştir.

Resim 31, 32, 33, 34'de aynı yöntemin kullanılmasıyla birlikte, yağlıboya kullanılarak pentüral etkiler verilmeye çalışılmıştır.

Ülkemizde, 1970'li yılların ortasından bu yana, müdahale edilmiş bir fotoğraf üslup ve çabalarını temsil eden sanatçıların belli bir eğilim grubu oluşturduklarını görüyoruz. Ancak; bu alanda bir kaç sanatçının dışında ileri teknolojik düzey ortamlarında gerçekleştirilen işlere ulaşılabilirdiğini göremiyoruz.

Eğer bu eğilimi temsil eden sanatçılar, fotoğraf görüntüsünün müdahale edilmeye yatkın mahiyeti hakkında, batıda olduğundan farklı görüş, anlayış ve duyuş açıları geliştirebilselerdi, elde ettikleri sonuçlar taklit sınırlarının dışına taşabilirdi. Çünkü fotoğrafı algılama sorununun içerdiiği farklı yaklaşım açılarıyla,

gerçekliğin kesin ve net gözlemine dayanan algılama ve duyuş biçimleri arasında çok sıkı bir ilişki olduğundan şüphe etmiyoruz. Man Ray'ın 1924'de gerçekleştirdiği müdahale edilmiş fotoğraf görüntülerinden fotoğrafın, bugüne kadarki aşamalar sonucunda başlı başına bir sanat dalı olduğu ispatlanmıştır. Ülkemiz şartlarında pahalı bir uğraş alanı olan fotoğraf, bireysel imkanları zorlamakta ve sanatsal amaçlı araştırmaların son derece sınırlı tutulmasını zorunlu kılmaktadır. Tecimsel amaçlı reklam, dergi ve yayıncılıkta kullanılanların dışında sanatsal fotoğraflara yeterince ilgi gösterilmemesi bir fotoğraf müzesinin bulunmaması ve sanat fotoğrafları piyasasının olmaması araştırmaların sınırlı olmasında önemli bir etkidir. Araştırmacılara çalışmalarını finanse edecek yeterli düzeyde kurumsal destek olmaması yanında, alıcısının da bulunmaması sanatsal amaçlı fotoğrafların beklenen düzeyde gelişmesinde önemli bir engel teşkil etmektedir.

Sorun, eğitim kurumları açısından incelendiğinde; yeterli teknolojik altyapının bulunmadığı, sanat eğitimi veren kurumlarda fotoğraf derslerine ayrılan sürenin yetersiz olduğu görülmektedir. Fotoğraf orta dereceli okullarda seçmeli ders olmalı, sanat eğitimi veren okullarda fotoğraf anasanat dalı kurulması, Yüksek Lisans, Doktora programlarının açılmasıyla fotoğrafçılığın gelişip, yaygınlaştırılarak bu eksikliğin giderilmesi gerekmektedir.

Yukarıda kısaca bahsedilen sorunlar çözüme kavuşturulmadan bu alanda verimli çalışmalar beklemek boş bir temenniden ibarettir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Çağımızda teknolojik gelişmeye ve imge bolluğuna bağlı olarak iki çelişik eğilim göze çarpıyor.

1. Sanat yapanlar daha çok kendileri ve yakın çevreleri için yapıyorlar. Bunlar arasında salt sanatsal kaygı taşıyanlar ise daha ilkel teknikleri seçiyorlar.

2. Kullanıma yönelik fotoğraflar arasında sanatsal özellik taşıyanlar çoğalıyor ve bir tür moda ve teknoloji ürünü anonim "yaratıcı" fotoğrafçılık belirliyor. Görüntüsel benzerlikler ise sürekli bir taklit olayı sonunda iyice yaygınlaşıyor. Başkalarının yaptıklarının taklit edilmesi karşısında çok kolay olan fotoğrafçılıkta, günümüzün postmodern kargaşasında her çağdaki resimlere rahat ve sık gönderme yapılabiliyor. Bu yüzden, günümüzde sanat yapma amacıyla fotoğraf çekmeyi tasarlayan herkesin ilk yapacağı iş, günün geçerli estetik değerlerini tanıyıp, kendi bireysel anlatımlarını fotoğrafik yöntemlerle tespit etmek olmalıdır.

Ne yazık ki, ülkemizde fotoğrafın piyasası reklamcılıkla sınırlıdır. Eğer, yağlıboya resim (sanat) ve mobilyacılık (zanaat) gibi nisbeten özgür bir fotoğraf piyasası olsaydı, bu, hem fotoğrafçıların deneysellik yönlerini daha serbestçe geliştirmelerine yolaçar, hem de fotoğraf sanatçılarının piyasada yaptıkları işlerde daha yürekli bir şekilde risk alabilmelerini sağlardı.

Fotoğrafçılığı yaygınlaştıran ve bir meslek alanı haline getiren başka bir saha da yayıncılıktır. 1870'lerden itibaren temeli fotoğraf olan resimlerin yazıyla

birlikte basılması, gazete ve dergileri ucuz resimli iletişim aracı olarak yaygınlaştırmıştır.

Günümüze dek reproduksiyon kalitesi giderek artmış ve bir çok başka teknolojinin de başına geldiği gibi, fotoğrafçılık nerede ise kusursuz hale gelince tamamen farklı bir teknoloji, yani video-TV, bilgisayar tarafından yerinin kapılması tehlikesiyle karşılaşmıştır. Günümüzde artık klasik gümüş bromürlü y.a da gümüş klorürlü fotoğraf baskı teknolojisinin kısa zaman sonra yok olacağından kuşkumuz kalmamıştır. Yakında fotoğrafçılık, geleneksel yöntemleriyle dokumacılık gibi bir elsanatı durumuna düşüp işlevsel özelliklerini tamamen yitirebilir. O zaman fotoğrafçılık sadece nostaljik bir sanat konumunda kalacaktır. Öte yandan geçmişe bakarsak, fotoğrafçılık gelişim süreci içinde saf sanat olmaktan çok, zaman zaman sanatsal özellikler taşıyabilen bir zanaat ve ustalık işi olarak izlenebilir. Nasıl ki bazı Hollandalı ressamlarının sipariş üzerine yaptıkları burjuva portrelerini diğerlerinden daha "sanatlı" bulunuyorsa, yayın için çekilmiş moda fotoğraflarının da diğerlerinden daha çok kalıcı sanat değeri taşıdıkları söylenebilir.

Fotoğrafçılık masraflı bir uğraş alanı olduğundan, Batı'da yaratıcı fotoğrafçılığın gelişmesinde, galeri çevresi dışında, malzeme üreticileri, ithalatçılar, akademik çevreler, doğrudan doğruya devlet, yerel yönetimler, bankalar ve benzeri kurumlarca sağlanan mali kaynakların büyük katkısı olmuştur. Böylesi bir karşılıklı ilişkiden fotoğrafçıların olduğu kadar yatırımcı kuruluşların da kazançlı çıktığı görülüyor. Joseph Albers, Moholy-Nagy'nin Chicago'da "Yeni Bauhaus" okulunu kurması, büyük ölçüde ABD'de savaş sonrası tüketim toplumunun gereksinme duyacağı ürünlerin tasarımı ile bunların tanıtımında rol ala-

çak fotoğrafçı ve grafikerlerin yetişmesi zorunluluğunun yatırımcı özel girişimcilerce hissedilmesi sayesinde olmuştur.

Günümüzde de Polaroid firmasının promosyon çalışmaları ünlü fotoğrafçılara sınırsız malzeme yardımı ve bunların basılıp yayımlanması, sergiler hazırlanması biçiminde olmaktadır.

Görüldüğü gibi, eğitim, üretilen yapıtların serbest ve yaygın dağılımı, sergiler, yayıncılık gibi destekleyici servisler olmadan bir sanatsal uğraşı olarak, Türkiye'de fotoğrafçılığın bir sanat dalı olarak gelişmesinin önünde bazı sorunlar bulunmaktadır. Araştırmacıların çalışmalarında yeterli destek ve finans sorunları çözülerek, yeterli altyapı-teknik donanım ve kararlı çalışmalar sonucunda özgür bir çalışma ortamının yaratılması sağlanmalıdır. Galeri ve koleksiyoncuların fotoğrafik sanat yapıtlarını pazarlama ortamı yaratması sağlanmalı, fotoğraf piyasasının geliştirilmesini teşvik etmelidir. Sanatçılarda yeterli birikim ve düşünce alışverişi olmadan, sabah doğan, akşam batan güneşin renk cümbüşlerini onlarca yıldan beri tekrar etmektense, düşünsel ve kuramsal tarafın geliştirilmesi özgün bir arayışa yönelen sanatçıların fotoğraf estetiğinin sorunlarının çözüme kavuşturulması gerekir.

## ÖZET

Fotoğrafın bulunuşu 1834 yılında gerçekleşebilmiştir. O zamana kadar asıl amaçları dış gerçekliği yansıtmak olan sanatçılar, fotoğrafın bu görevi kulsuzca yerine getirmesi karşısında kendilerine yeni uğraşı alanları oluşturmaya çalıştılar.

Sanatçı, gerçeğin nesnel görüntüsünün betimlemesi yerine, resmin kendi sorunlarıyla ilgilenmeye başladı. Empresyonizm akımı içinde yer alan sanatçılar doğaya açılarak ışığın anlık değişimleri ve renk titreşimlerini yakalamaya çalıştılar. Bu dönemde bilimsel, endüstriyel, teknolojik gelişmeler sanatta da değişimin gerekliliğinin kaçınılmaz bir başlangıcını oluşturmuştur. Cézanne'ın bu dönem sonunda kübist resimler yapması, bilim ile sanat arasındaki bu koşutluğu çarpıcı bir şekilde gösterir. Örneğin aynı tarihlerde atomun bulunması ve objenin parçalanması... gibi. Bu anlayış modern sanatın kapılarını aralamaya neden oldu.

Kübizm ile başlayan üst üste çakıştırmalar daha sonra kolaj tekniğinin uygulanmasında kendini göstermiştir. I. Dünya Savaşı sonrasında bir tepki niteliğinde ortaya çıkan Dada, fotoğraf ile yazıyı birleştirmiş, ayrıca fotoğraf görüntülerini kolaj yöntemiyle bütünleştirerek yeni bir anlatım dili geliştirmiştir.

Negatif filmi kaydırma suretiyle fotoğraf kartı üzerinde üst üste pozlandırma suretiyle ritmik bir hareket yakalanması Marcel Duchamp'ın aynı esirideki "Merdivenden İnen Çıplak" resminin yapılmasında etken olmuştur.

Bauhaus okulunun müfredatında fotoğrafçılık dersi konulmasıyla Man Ray ile Moholly-Nagy'nin deneysel yaklaşımları ve foto-montaj, solarizasyon gibi

çalışmaları, fotoğrafın yetkin bir sanat dalı olarak bugün de geçerliliğini yitirmeyen önemli bir aşama kaydetmiştir.

II. Dünya Savaşı sonrasında ABD'de tüketime yönelik toplumsal özelemler Popart'ın doğmasına ve her türlü tüketim nesnesinin sanatın objesi olarak yapıt içinde yer alması anlayışına yol açmıştır.

Günümüzde postmodern anlayışta geçmiş ile bugünü birleştiren fotoğrafların yapıt içinde kullanılması ve bireysel sanat anlayışları içinde fotoğrafın yaygınlık kazanması onun önemini gösterir.

Fotoğrafçılığın geçmişte olduğu gibi bugün ve gelecekte de farklı teknolojilerle sanatsal bir ortamın içinde önemli bir yer alacağı kuşkusuzdur.

## SUMMARY

The discovery of photograph was made in 1839. The artists, whose main intention had been to reflect the outside reality, tried to find new interest fields since the photograph could do what they wanted to.

Then the artist began to be interested in the problems of the picture itself instead of the description of the objective appearance of the reality. Those within the impressionism movement tried to analyze the sudden change of light and to detect its color flickering through nature. In this period it can be said that the scientific, industrial and technological developments became the inevitable onset of the necessity in the change of art. That Cézanne made cubic drawings by the end of this period has remarkably proved the parallelism between the science and art; for instance, the invention of atom and fragmentation paves the way for modern art.

Being congruent one upon the other by cubism was represented in the application of the collage technique later on. Dada which was regarded as a reaction after the World War I both joined the photograph and letters and developed a new interpretation language by the appearance of the photograph in the collage technique.

The detection of a rhythmic motion by over and over posing on the photograph by the slide of a negative film caused the outcome of the picture called "The Naked Going down the Stairs" by Marcel Duchamp.

By the course on photography in the curriculum of Bauhaus school, experimental approaches of Man Ray and Moholy - Nagy, Photo - Fitting, so-

larization showed the notable importance of photography as an effective art branch.

After the World War II in the U.S.A. Social desires for consumption, and the born of popart and various objects for consumption were clearly observed within the work of art.

Today the use of the photographs which link the past to the present in a postmodern way and the widespread of photograph within individual art understanding indicate the importance of photograph.

It is supposed that photograph will take an important place in art with various technologies today and in future as it was in the past.

## BİBLİYOGRAFYA

- Arnheim, R., **Film As Art**, Faber and Faber, London, 1983.
- Aktuğ, Salim M., **Kozmik Çözülme İnsan ve İzler**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, H.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Temmuz 1992, s. 10.
- Alkan, Erdoğan, **Şiir Sanatı**, Yön Yayıncılık, İstanbul, Ocak 1995.
- Bartes, Roland, **Camera Lucida**, Fotoğraf Üzerine Düşünceler, Türkçesi: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1992.
- Bektaş, Dilek, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Sanat Dizisi 2. İstanbul, 1992.
- Berger, John, **Görme Biçimleri** (Çev: Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul, 1988.
- Büker, Seçil, **Sinemada Anlam Yaratma**, İmge Kitabevi, Ankara, 1991.
- Derman, İhsan, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, Ağaç Yayınları, İstanbul, 1991.
- Eco, Umberto, **Açıkyapıt** (Çev: Yakup Şahan), Kabalıcı Yayınları, İstanbul, 1992.
- Eliade, Mircea, **İmgeler Simgeler**, (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay), Gece Yayınları, Ankara, Aralık 1991.
- Eisenstein, S.M., **The Film Sense Film Form And The Film**. (Çev: J. Leyda), Meridian Books, New York, 1957.
- Eisenstein, S.M., **Film Duyumu**, (Çev: Nijat Özön), Payel Yayınları, İstanbul, 1984.

Ergüven, Mehmet, **Yoruma Doğru**, Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Erhan, İlhan, **Endüstri Tasarımında Görsel Bildirişim**, DGS Akademisi, İstanbul, 1978.

Ernst, Ficsher, **Sanatın Gerekliliği** (Çev: Cevat Çapan), V. Yayınları, İmge Kitabevi, 6. basım, Ankara, 1990.

Ertan, Güler, **Çağdağ Fotoğrafik Sanatı**, Sayılı Matbaa, İstanbul, 1977.

Fulusser, Vilen, **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru** (Çev: İhsan Derman), Ağaç Yayınları, İstanbul, 1991.

Genç, Adem, **Dada**, Yayınlanmış Doktora Tezi, İzmir, 1983.

Genç, Adem, Sipahioğlu, Ahmet, **Görsel Algılama**, Sergi Yayınevi, 1990.

Gombrich, **Sanatın Öyküsü** (Çev: Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976.

Gombrich, E. H., **Sanat ve Yanıltama** (Çev: Ahmet Cemal), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

Güner, Latife, **Temel Tasarım**, İTÜ Teknik Üni. Matbaası, İstanbul, 1990.

Havzer, Arnold, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Remzi Kitabevi, (Çev: Yıldız Gölönü), 2. Basım, İstanbul, 1995.

Heinrich, Wölfın, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, (Çev: Abdullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.

İpşiroğlu, Nazan, İpşiroğlu, Mazhar, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.

İpşiroğlu, Nazan, **Resimde Müziğin Etkisi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994.

Kınay, Cahit, **Sanat Tarihi**, Kùltür Bakanlığı Yayınları 1443, Ankara, 1993.

Lynton, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, (Çev: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982.

Moles, Abraham, **Information Theory and Aesthetic Percetion**, University of Illions Prens. Urbana Chicago, s. 42.

Sanat Dünyamız, **Avand-Garde 1945-1995**, Yapı Kredi Yay., İst., Bahar 1995.

Sontag, Suzanne, **Fotoğraf Üzerine** (Çev: Reha Akçakaya), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1993.

Sontag, Suzanne, **Sanatçı Örnek Bir Çilekeş**, Yay. Hazırlayanlar; Yurdanur Salman, Müge Gürsoy, Metis Yayınları, 1. Basım, 1991.

Topçu, Nazif, **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?**, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1992.

Tansuğ, Sezer, **Sanatın Görsel Dili**, Remzi Kitabevi, 3. Baskı, İstanbul, 1988.

## MAKALELER

- Ak, Seyit Ali, **Fotoğraf Dergilerimiz ya da Bitmemiş Senfoni**, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 217, s. 10-15.
- Bayhan, Mehmet, **Fotoğrafın Başlangıcı ve Gelişimi, Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını**, H.Ü. Yayınları, Ankara, 1985, s. 351.
- Bayhan, Mehmet, **Fotoğraf Teknolojidir**, Afsad 3. Fotoğraf Sempozyumu Bildirisi, Afsad No: 20, Ankara, 1989.
- Bayhan, Mehmet, **Fotoğrafın Doğuşu, Gelişmesi, Akımlar ve Temsilcileri**, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 217, Haziran 1989, s. 4-9.
- Bayhan, Mehmet, **Günümüz Türk Fotoğrafı**, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 236, s. 133.
- Bayhan, Mehmet, **Türkiyede Fotoğraf Dernekleri**, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 217, s. 10-15.
- Çizgen, Gültekin, **Deneysel Fotografi Sergisini Gezerken**, Hürriyet Gösteri, sayı: 138, Mart 1992, s. 55.
- Çizgen, Engin, **150 Yılda Dünyayı Etkileyen Fotoğraflar**, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 217, s. 10-15.
- Genç, Adem, **Grafik Sanatlar Lisans Eğitiminde Yatay (Lateral) Düşünme ve Tasarlama Süreçleri**, Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını, H.Ü.G.S.F. Yayınları, Ankara 1985, s. 55.
- Gezgin, Ahmet, **Deneysel Fotografiye Kuramsal Bir Yaklaşım**, Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını, H.Ü.G.S.F. Yayınları, Ankara 1985, s. 373.

Gezgin, Güner, **Türkiye'de Fotografi Eğitimi**, Milliyet Sanat Dergisi, sayı: 217,  
s. 23-25.

Rıfat, Semih, **Türkiye Fotoğraf ve Sanatçı Üstüne...**, Milliyet Sanat Dergisi,  
sayı: 217, s. 26.

Sönmez, Necmi, **Geçmiş On Yılın Sorgulanması**, Milliyet Sanat Dergisi, sayı:  
240, 15 Mayıs 1990, s. 18

Sönmez, Necmi, **Sıcak İlişkiler Üzerine Çağdaş Sanat - Fotoğraf**, Milliyet  
Sanat Dergisi, sayı: 233, Şubat 1990, s. 30.



## FOTOĞRAF VE RESİMLERİN KAYNAKÇASI

- Resim 1 : Topçu Nazif, **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Nani?**, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1992, s. 41.
- Resim 2 : Topçu Nazif, **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Nani?**, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1992, s. 42.
- Resim 3 : Bektaş, Dilek, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Sanat Dizisi, 2. İstanbul, 1992, s. 41.
- Resim 4 : Bektaş, Dilek, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Sanat Dizisi, 2. İstanbul, 1992, s. 42.
- Resim 5 : Bektaş, Dilek, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Sanat Dizisi, 2. İstanbul, 1992, s. 47.
- Resim 6 : Bektaş, Dilek, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Sanat Dizisi, 2. İstanbul, 1992, s. 47.
- Resim 7 : Bektaş, Dilek, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Sanat Dizisi, 2. İstanbul, 1992, s. 48.
- Resim 8 : Bektaş, Dilek, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Sanat Dizisi, 2. İstanbul, 1992, s. 50.
- Resim 9 : Bektaş, Dilek, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Sanat Dizisi, 2. İstanbul, 1992, s. 51.
- Resim 10 : Bektaş, Dilek, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, Sanat Dizisi, 2. İstanbul, 1992, s. 76.

Resim 11 : **Sanat Dünyamız**, Avand-Garde 1945-1995, Yapı Kredi Yay.,  
İstanbul, s. 67.

Resim 12 : The Prints of Andy Warholl, s. 103.

Resim 13 : The Prints of Andy Warholl, s. 72.

Resim 14 : The Prints of Andy Warholl, s. 92.

Resim 15 : The Prints of Andy Warholl, s. 76.

Resim 16 : The Prints of Andy Warholl, s. 68.

Resim 17 : Lynton, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, (Çev. Prof.Dr. Cevat  
Çapan, Prof. Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 295.

Resim 18 : **Sanat Dünyamız**, Avand-Garde 1945-1995, Yapı Kredi Yay.,  
İstanbul, s. 74.

Resim 19 : Lynton, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, (Çev. Prof.Dr. Cevat  
Çapan, Prof. Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 312.

Resim 20 : **Sanat Dünyamız**, Avand-Garde 1945-1995, Yapı Kredi Yay.,  
İstanbul, s. 71.

Resim 21 : **Sanat Dünyamız**, Avand-Garde 1945-1995, Yapı Kredi Yay.,  
İstanbul, s. 83.

Resim 22 : **Sanat Dünyamız**, Avand-Garde 1945-1995, Yapı Kredi Yay.,  
İstanbul, s. 59.

Resim 23 : Topçu Nazif, **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Nani?**, Yapı Kredi Yayınları,  
1. Baskı, İstanbul, 1992, s. 23.

Resim 24 : Anonim.

Resim 25

: **Poster**, Selected from the Graphis Annuals s. 7.

Resim 26 : **Index'92**, Profesional Photographer s. 68.

Resim 27 : Topçu Nazif, **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Nani?**, Yapı Kredi Yayınları,  
1. Baskı, İstanbul, 1992, s. 80.

Resim 28 : Araştırmacının Kendi Çalışmaları.

Resim 29 : Araştırmacının Kendi Çalışmaları.

Resim 30 : Araştırmacının Kendi Çalışmaları.

Resim 31 : Araştırmacının Kendi Çalışmaları.

Resim 32 : Araştırmacının Kendi Çalışmaları.

Resim 33 : Araştırmacının Kendi Çalışmaları.

Resim 34 : Araştırmacının Kendi Çalışmaları.

Resim 35 : Araştırmacının Kendi Çalışmaları.