



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA
YETERLİLİK
TEZİ**

**BİR GÜNCEL SANAT PRATİĞİ
OLARAK FOTOĞRAF**

MEHMET ALİ AKSAKAL

RESİM ANASANAT DALI

TEMMUZ 2017



BİR GÜNCEL SANAT PRATİĞİ OLARAK FOTOĞRAF

Mehmet Ali AKSAKAL

DANIŞMAN Prof. Emine Yıldız DOYRAN

**SANATTA YETERLİK TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

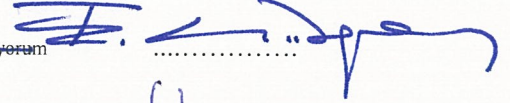
TEMMUZ 2017

MEHMET ALİ AKSAKAL tarafından hazırlanan “BİR GÜNCEL SANAT PRATİĞİ OLARAK FOTOĞRAF” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / ~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Gazi Üniversitesi Resim Anasanat Dalında SANATTA YETERLİLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Emine Yıldız DOYRAN

Resim Anasanat Dalı, Düzce Üniversitesi

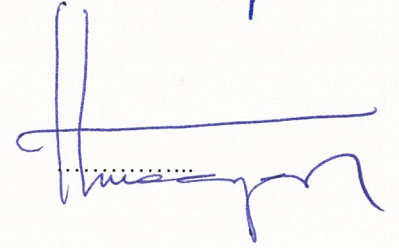
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlilik Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Başkan : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlilik Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Üye : Doç. Dr. Fulya BAYRAKTAR

Temel Sanat Bilimleri Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlilik Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Üye : Doç. Zuhale BAYSAR BOERESCU

Resim Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlilik Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Üye : Yrd. Doç. Şansal ERDİNÇ

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlilik Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Tez Savunma Tarihi: 05/07/2017

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Sanatta Yeterlilik Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.


Mehmet Ali AKSAKAL
05/07/2017

BİR GÜNCEL SANAT PRATİĞİ OLARAK FOTOĞRAF
(Sanatta Yeterlilik Tezi)

Mehmet Ali AKSAKAL

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2017

ÖZET

Sanat ve yaşam ayrılmaz iki kavramdır. Sanat, insanlığın varoluşundan günümüze hayatın vazgeçilmezlerinden birisidir. İnsanoğlu tarihi boyunca sanatla hep içi içe olmuş, bulduğu birçok malzemeyi kullanarak kendini ifade etmeye çalışmıştır. Sürekli bir malzeme arayışında olan sanat üreticisi, bilimsel gelişmeleri de çok yakından takip etmiştir. Sanatla ilgilenen birçok insanın bilimle de ilgilenmesinin nedenlerinden biride budur. Bu bağlamda özellikle endüstrileşme sonrası hız kazanan teknik ilerlemelerle birlikte sanat üretiminde kullanılan malzemelerde de büyük gelişmeler yaşanmıştır. Görsel sanatlar bağlamındaki en büyük gelişme belki de fotoğrafın bulunmasıdır. Kısa tarihi boyunca teknik bağlamda oldukça hızlı gelişim gösteren fotoğraf, sanat üretiminde kullanımı itibarıyla de çok hızlı bir değişim/dönüşüm geçirmiştir. Bu çalışmada, fotoğrafın keşfedilmesinden günümüze kadar geçirdiği evreler, önemli dönemler dikkate alınarak incelenmeye çalışılmıştır. Günümüz sanatında fotoğraf kullanım pratiklerinin oluşmasındaki süreç ve geldiği konum birçok kaynak taranarak, elde edilen bilgiler ışığında değerlendirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca araştırma çalışmasının içeriği birçok görsel öğeyle desteklenerek, araştırmanın konusunun temel dinamiğini oluşturan ‘fotoğrafın’ bir bağlamda tarihsel görsel dokümantasyonu oluşturulmaya çalışılmıştır.

Bilim Kodu : 404 / 7.005
Anahtar Kelimeler : Fotoğraf, güncel sanat, postmodern, yeniden üretim
Sayfa Adedi : 214
Danışman : Prof. Emine Yıldız DOYRAN

PHOTOGRAPHY AS A CONTEMPORARY ART PRACTICE

(Proficiency in Art Thesis)

Mehmet Ali AKSAKAL

GAZİ UNIVERSITY

ENSTITUTE OF FINE ARTS

July 2017

ABSTRACT

Art and life are two inseparable concepts. Art is one of the indispensable of daily life from the existence of mankind. Throughout its history, human beings have always been inside and tried to express themselves by using many of the materials they find. The artistic producer, who is in search of a continuous material, closely followed scientific developments. This is one of the reasons why many people interested in art are interested in science. In this context, especially after the industrialization, the technological advances that have accelerated and the materials used in the art production have also undergone major developments. Perhaps the greatest development in the context of visual arts is the presence of photographs. During the short history, the photograph, which developed very rapidly in the technical context, has also undergone a very rapid change / transformation in terms of its use in art production. In this study, the stages that the photograph was spent from the discovery to the daylight were tried to be examined by considering the important periods. In today's art, the process and the position of the use of photography practices have been searched through many sources and tried to be evaluated in the light of information obtained. In addition, the content of the research work was supported by many visual elements and tried to create historical visual documentation in a context of 'photography' which constitutes the basic dynamics of the research subject.

Science Code : 404 / 7.005

Key Words : Photography, contemporaryart, postmodern, Reproduction

Number of Pages : 214

Advisor : Prof. Emine Yıldız DOYRAN

TEŞEKKÜR

Öncelikle gerek ders aşamasında gerekse bu çalışmanın oluşturulması sürecinde danışmanlık yaparak benden engin tecrübe ve bilgilerini esirgemeyerek her türlü desteği sunan çok kıymetli danışman hocam Sayın Prof. Emine Yıldız DOYRAN' a minnet ve şükranlarımı sunarım.

Çok kıymetli sayın hocam Prof. Tansel TÜRKDOĞAN'a, engin bilgi ve tecrübesini öğrencilerinden sakınmadığı için tekrar, tekrar teşekkür ederim. Ayrıca lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlilik eğitimim sırasında gösterdikleri rehberlik ve verdikleri destekler için tüm hocalarıma minnetlerimi sunarım.

Bu çalışmanın hazırlanması sürecinde çok açılı günler de geçirdim. Benim için çok önemli bir insan olan babam Mehmet Enver AKSAKAL' ı bir dizi hastalık sonucu kaybettim. Hayata gözlerimi açtığımdan bu yana hep yanımda olan, benden hiç bir zaman sevgisini, desteğini, emeğini esirgemeyen babamı rahmetle anıyor, bu sanatta yeterlilik tez çalışmamı ona atfediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	x
RESİMLERİN LİSTESİ	xii
1. GİRİŞ	1
2. FOTOĞRAFIN GELİŞİMİ	5
2.1. Camera Obscura ve Fotoğrafın Bulunuşu	5
2.2. Fotoğraf Nedir? Tartışmaları	13
2.3. Belgesel Yaklaşım	18
2.4. Portre Fotoğrafçılığı	23
2.5. Resim Sanatında Fotoğrafın Kullanılması	25
3. FOTOĞRAF VE SANAT	31
3.1. High-Art Dönemi (Yüksek Sanat) 1850 – 1870	31
3.2. Pictorializm: Fotoğrafta Resimsellik 1880’lerden 1930’lara	36
3.3. Fotoğrafın Tanımlayıcıları ve Sosyal Anlamı	39
3.3.1. Biriciklik	41
3.3.2. Fotoğrafik görüntü ve kitle iletişim	43
3.3.3. Gelişen teknolojiyle birlikte imge yapısının değişimi	46
3.3.4. Gerçeklik ve sanallık arasında fotoğraf	48
3.3.5. Fotoğraf ve zaman kavramı	52
4. YENİ BİR DİL OLARAK FOTOĞRAF	55
4.1. Fotoğrafın Resim Diline Dönüşmesi	55
4.2. ‘Modernizm’ İle Birlikte Fotoğraf	57

4.3. Yalın Fotoğraf / Yeni Gerçekçilik	59
4.4. Avangard Anlayış ve Bauhaus Okulu	62
4.5. Yeni nesnellik	66
4.6. Fotoğraf ve 20. Yüzyıl sanat akımları	67
4.7. Fotoğraf ve Video Sanatının İlişkisi	93
4.8. Postmodernizme Evinim	97
4.9. Feminist Sanat	103
4.10. Güncel Sanat Çalışmalarında Fotoğrafın Kullanım Biçimleri	107
4.10.1. Performans, beden sanatı ve fotoğrafik belgeleme	108
4.10.2. Sıradan hayatın kavramsallaşması	112
4.10.3. Fotoğraf-kolaj	115
4.10.4. Göstergelerarasılık ve yeniden üretim	117
4.11. Sanatta Dönüm Noktası (Milestone) 1980	126
4.12. Temsil Krizi	127
5. BİR GÜNCEL SANAT PRATİĞİ OLARAK FOTOĞRAF	135
6. UYGULAMALARA İLİŞKİN	175
7. YÖNTEM	195
7.1. Araştırmanın Modeli	195
7.2. Evren ve Örneklem	195
7.3. Veri Toplama Teknikleri	195
8. SONUÇ	197
KAYNAKLAR	201
ÖZGEÇMİŞ	213

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2.1. Camera obscura modeli.....	5
Resim 2.2. Kepler'in aynalı camera obscura örnekleri	6
Resim 2.3. Netliği ayarlanabilir mercekli karanlık kutu	6
Resim 2.4. Nicephore Niepce “pencereden görünüş” 1826	7
Resim 2.5. L.J. M. Daguerre “Nature Morte Daguerreotype” 1837	9
Resim 2.6. Pozlama süresince kıpırdamamayı sağlayan araçlar.....	9
Resim 2.7. William Henry Fox Talbot “The pencil of nature” 1844	10
Resim 2.8. Adolph Eugene “Disderi” 1858	11
Resim 2.9. Eadweard J. Muybridge “The Horse in Motion” 1874	12
Resim 2.10. Étienne Jules Mare “kameralı tüfek” 1882	12
Resim 2.11. George Eastman, “kodak kamera” 1888	13
Resim 2.12. Samuel Adam Salomon “Bir centilmenin portresi” 1850.....	16
Resim 2.13. “Roger Fenton’un seyyar laboratuvarı” 1855	19
Resim 2.14. Jacob Riis, Children Sleeping on the New York Streets, 1888	20
Resim 2.15. Lewis Hine “Çocuk işçiler” 1910	21
Resim 2.16. Eddie Adams “Vietnam” 1968	22
Resim 2.17. Félix Nadar “Sarah Bernhardt” (detay), 1864	24
Resim 2.18. Félix Nadar “Claude Monet’in portresi” 1887	25
Resim 2.19. Delacroix Odalisque “Odaklık” 1857 / yararlanılan fotoğraf.....	26
Resim 2.20. Gustave Courbet “Ressamın atölyesi” 1930 / yararlanılan fotoğraf.....	27
Resim 2.21. Gustave Courbet “Yıkılanlar” 1853	27
Resim 2.22. H. Toulouse Lautrec “a la mie” 1891 / Suzanne Vallodon ile Maurice Guibert.....	28
Resim 2.23. Edgar Degas “Banyodan sonra adlı üç eser” 1896 / yararlanılan fotoğraf.....	28

Resim 2.24. Edvard Munch “Ağlayan genç kız” 1907 / yararlanılan fotoğraf.....	29
Resim 2.25. Paul Cezanne “Fontainbleu’da eriyen karlar” 1879 / yararlanılan fotoğraf.....	29
Resim 3.1. William Lake Price “Don quixote in his study” 1855	33
Resim 3.2. Oscar Gustave Rejlander “Two ways of life” 1857.....	33
Resim 3.3. Henry Peach Robinson “Fading Away” (1858).....	35
Resim 3.4. Julia Margaret Cameron “Angel of the Nativity” 1872.....	35
Resim 3.5. Alfred Stieglitz “Beşinci caddede kış” 1893	37
Resim 3.6. Walker Evans “Alabama tenant farmer” 1936 / Sherrie Levine “After walker evans” 1980	43
Resim 3.7. Alberto Korda “Ernesto Che Guevara” 1960 / Che guerrillero heroico	45
Resim 3.8. Nick Ut “Vietnam napalm bombası atılması sonrası” 1972	46
Resim 3.9. Amerikan askerlerinin Irak askerine su verışı	51
Resim 3.10. Murat Germen “Aura” 2009	52
Resim 3.11. Douglas Huebler “New York Central Park” 1969.....	54
Resim 4.1. Paul Strand “Young boy” 1951	60
Resim 4.2. Alfred Stieglitz “Georgia O’Keeffe’nin portresi” 1918	61
Resim 4.4. Moholy Nagy “From the radio tower” Berlin, 1928.....	65
Resim 4.5. August Sander “Köln” 1922 / “handlanger”1928.....	67
Resim 4.6. Pablo Picasso “Avingon’lu kızlar” 1907	68
Resim 4.7. Georges Braque ve Pablo Picasso’nun yarattığı ilk kağıt kolaj, 1912	69
Resim 4.8. Etienne-Jules Marey “Bir çocuğun yürüyüşü”	70
Resim 4.9. Harold Edgerton “Kartın parçalanışı” 1964.....	71
Resim 4.10. Anton Giulio Bragaglia “Violoncellist” 1913	72
Resim 4.11. Alvin Langdon Coburn “Vortograf” 1917.....	73
Resim 4.12. George Grosz-John Heartfield “Leben und treiben in universal city” 1919.....	75

Resim 4.13. John Heartfield “Milyonlar arkamda” 1932 / “yaşasın tereyağı hepsi bitmiş”1935	76
Resim 4.14. Hannah Höch “Dada panorama” fotomontaj, 1919	77
Resim 4.15. Kurt Schwitters “Merz resimleri” 1921	78
Resim 4.16. Marcel Duchamp “Bekarları tarafından çırılçıplak soyulan gelin” 1915-23	79
Resim 4.17. Hans Belmer “Doll”1935.....	80
Resim 4.18. Philippe Halsman “Dali atomicus”1948	81
Resim 4.19. Richard Hamilton “Bugünün evlerini bu denli farklı, bu denli çekici kılan nedir?” 1956	82
Resim 4.20. Andy Warhol “Mick Jagger potfolyo” 1975.....	84
Resim 4.21. Richard Estes “Tkts line” 2005.....	85
Resim 4.22. Chuck Close “Leslie”1973.....	85
Resim 4.23. Ralph Goings “Mcdonalds pickup” 1970	86
Resim 4.24. Bernd and Hilla Becher “Su kuleleri, Almanya, Amerika, Fransa, Belçika, Luxemburg” 1963-1995.....	87
Resim 4.25. Bruce Nauman “Çeşme olarak sanatçı”1966”	89
Resim 4.26. Giuseppe Penone “Gözlerini ters çevirmek”1970	89
Resim 4.27. Valie Export “Body configuration” 1970	90
Resim 4.28. Jan Dibbets “Perspective Corrections” 1967-1969.....	91
Resim 4.29. Eleanor Antin “Carving a traditional sculpture” 1972.....	91
Resim 4.30. Andres Serrano “Çişli İsa” 1989.....	92
Resim 4.31. Bruce Nauman “Wall-floor positions” 1968	94
Resim 4.32. Nam June Paik “Opera sextronique” 1967	95
Resim 4.33. Vito Acconci “Centers” 1971	96
Resim 4.34. Nam June Paik “Piyano Parçası” 1983	97
Resim 4.35. William Eggleston” Tricycle” 1970	100
Resim 4.36. Gerhard Richter “S. with child” 1995.....	101

Resim 4.37. Christian Boltanski “Monument canada” 1988	103
Resim 4.38. Mary Beth Edelson “Some living american women artists last supper” 1970	104
Resim 4.39. Ana Mendieta “Glass on body imprints” 1972	105
Resim 4.40. Natalia LL “Postconsumer art” 1975	106
Resim 4.41. Nan Goldin “Dövdükten Bir Ay Sonra Nan” 1984	107
Resim 4.42. Yves Klein “Antropometri” 1960	109
Resim 4.43. Piero Manzoni “Yaşayan Heykeller” 1961	109
Resim 4.44. Marina Abramoviç - Ulay “Imponderabilia” 1977	110
Resim 4.45. Hermann Nitsch “80th Action” 1984	111
Resim 4.46. Robin Rhode, He Got Game, 2000	112
Resim 4.47. Yves Klein “Boşluğa Sıçrayış” 1960	113
Resim 4.48. Ralph Eugene Meatyard “The Family Album of Lucybelle Crater”	113
Resim 4.49. Diane Arbus, 1970 / Edward Steichen “Family of Man” 1925	114
Resim 4.50. Varvara Stepanova “Be Ready!” 1932	116
Resim 4.51. Jerry Uelsmann “Moth and Bonelight” 2010	117
Resim 4.52. Richard Prince “Untitled (cowboy)” 1989	121
Resim 4.53. Titian “Venus of Urbino” 1538 / Jack Crockett, “Titan’s Venüs of Urbino” 2012	122
Resim 4.54. Marchel Duchamp “L.H.O.O.Q” 1919	123
Resim 4.55. Henri Cartier-Bresson “Gare Saint Lazare” 1932 / David Edger, “Clone Photos” 2012	124
Resim 4.56. Gerard Rancinan “The Big Supper” 2008	125
Resim 4.57. Marcel Duchamp “Çeşme” 1964	127
Resim 4.58. Joseph Kosuth “Bir ve Üç Sandalye” 1965	128
Resim 4.59. Otto Dix “Stormtroopers Advancing Under Gas” 1924	129
Resim 4.60. Hans Haake “Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings” 1971	131

Resim 5.1. Cindy Sherman, “Untitled Film Still” 1978.....	137
Resim 5.2. Cindy Sherman “Untitled 96” 1981	138
Resim 5.3. Cindy Sherman. “Untitled 146” 1985	138
Resim 5.4. Cindy Sherman “Untitled 344” 1999	139
Resim 5.5. Yasumasa Morimura “Daughter of Art History” (Theater B) 1990	140
Resim 5.6. Yasumasa Morimura ”To my Little Sister for Cindy Sherman”1990	140
Resim 5.7. Walker Evans “Alabama Tenant Farmer Wife” 1938/ Sherrie Levine “After Walker Evans” 1981	141
Resim 5.8. Barbara Kruger “I Shop Therefore I Am (II)” 1987	142
Resim 5.9. Nir Arieli “Tension” 2014	143
Resim 5.10. Duane Michals “Violent Women, Violent Man” 1982.....	144
Resim 5.11. Wearing Gillian “Can you handle?” 1992-93.....	145
Resim 5.12. Fatih Balci “Art Today” 2002.....	146
Resim 5.13. Ahmet Öğüt Mutual Issues, Inventive Acts: One Scarf Act 2008	146
Resim 5.14. Halil Altındere “Tabularla Dans I”1997	147
Resim 5.15. Halil Altındere, Tabularla Dans II, 1997	148
Resim 5.16. Shadi Ghadirian “Like Everyday” 2002	148
Resim 5.17. Sarah Lucas “Get Off Your Horse and DrinkYour Milk” 1994	149
Resim 5.18. Cengiz Tekin “En entegre 2” 2007	150
Resim 5.19. Şener Özmen “Optical Propaganda” 2012.....	150
Resim 5.20. Şener Özmen “Günaydın Bay Courbet” 2004 video	151
Resim 5.21. Les Krims “A Marxist View” 1985	152
Resim 5.22. Spencer Tunick “Dusseldorf Sanat Sarayı” 2006	153
Resim 5.23. Jonathan Ducix “Metamorphosis” 2011	154
Resim 5.24. Daniel Joseph Martinez “Self Portrait #9B” 2004	156

Resim 5.25. Inez Van Lamsweerde “Thank You Thighmaster: Kim, Pam, Joan, Britt” 1993	157
Resim 5.26. Ahmet Elhan “Mürekkep II” 2013.....	158
Resim 5.27. Azız & Cucher “Distopya” 1994-95.....	159
Resim 5.28. Joel Peter Witkin “Daphne and Apollo” 1990.....	160
Resim 5.29. Joel Peter Witkin “Poussin in hell” 1999.....	161
Resim 5.30. Nazif Topçuoğlu “Sakatat” 1999	162
Resim 5.31. Nazif Topçuoğlu “Two Anxious Ladies” 2012	163
Resim 5.32. Arno Rafael Minkkinen “Petrin Hills” 1989 / “Freshwater Bay” 2002	163
Resim 5.33. Gül Ilgaz “Ölüme Doğmak/Doğurmak” 2001	164
Resim 5.34. Gül Ilgaz “Düşüş” 2005.....	165
Resim 5.35. Thomas Kellner “Washington, Capitol I” 2004.....	165
Resim 5.36. Brno Del Zou “Autopotrait 3” 2012	166
Resim 5.37. Chris Jordan “Gyre” / “Ayrıntı” 2009	167
Resim 5.38. Hendrik Kerstens “Bag” 2007	168
Resim 5.39. María Aparicio Puentes “Photo by Rachel Hudson” 2013	169
Resim 5.40. Mehmet Yılmaz “Düşan ve naşüD-1” 2011	170
Resim 5.41. Mehmet Yılmaz “Mehmet ve temheM-2” 2012	171
Resim 5.42. Andreas Gursky “Montparnasse, Paris” 1993	171
Resim 5.43. Michael Wolf “Architecture of Density #119” 2013	172
Resim 5.44. Michael Wesely “Potsdamer platz, Berlin” (5.4.1997-24.9.1998).....	173
Resim 5.45. Murat Germen “Muta-Morphosis - İstanbul, Zincirlikuyu #01” 2013	174
Resim 6.1. Alfredo Jaar, “Gutete Emireta’nın Gözleri” 1996	177
Resim 6.2. M. Ali Aksakal “American Dream”/ “Detay” 2004	178
Resim 6.3. M. Ali Aksakal “Scream” 2014	179

Resim 6.4. Fadi al-Hamwi “CheckPoint” 2012	179
Resim 6.5. Fadi al-Hamwi “To Whom It May Concern” 2013	180
Resim 6.6. Tammam Azzam “Freedom Graffiti” 2012	181
Resim 6.7. Tammam Azzam “Özgürlük heykeli” 2012	182
Resim 6.8. M. Ali Aksakal “GH-473A” 2016	185
Resim 6.9. M. Ali Aksakal “GH-3Q12” 2016	186
Resim 6.10. M. Ali Aksakal “67-Y97” 2016	186
Resim 6.11. M. Ali Aksakal “HTW-98S” 2016	187
Resim 6.12. M. Ali Aksakal “FU-73” 2016	187
Resim 6.13. M. Ali Aksakal “EG-ZW5” 2016	188
Resim 6.14. M. Ali Aksakal “QS-Y6” 2016	188
Resim 6.15. M. Ali Aksakal “KU-797” 2016	189
Resim 6.16. M. Ali Aksakal “DG-75” 2016	189
Resim 6.17. M. Ali Aksakal “JY-807” 2016	190
Resim 6.18. M. Ali Aksakal “RS-67” 2016	190
Resim 6.19. M. Ali Aksakal “QRS-97C” 2016	191
Resim 6.20. M. Ali Aksakal “PR-WF9” 2016	191
Resim 6.21. M. Ali Aksakal “BT-WT5” 2016	192
Resim 6.22. M. Ali Aksakal “WU-864” 2016	192
Resim 6.23. M. Ali Aksakal “PS-68” 2016	193
Resim 6.24. M. Ali Aksakal “GH-67Z” 2016	193
Resim 6.25. M. Ali Aksakal “CS-74” 2016	194
Resim 6.26. M. Ali Aksakal “CE-8R3” 2016	194

1. GİRİŞ

İnsanoğlunun varlığının bilindiği en eski dönemlerden beri bir ifade ve iletişim aracı olarak kullanılan sanatın yapısı da, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte değişim göstermiştir. Görüntünün yüzey üzerine aktarımı sanat için en baştan beri en temel amaçlardan biri olmuştur. Bu yöndeki arayışlar içeren sanat alanları gelişmiş, 19. yüzyılla beraber fizik ve kimya alanlarındaki ilerlemelerle de birlikte görüntünün mekanik yolla bir yüzey üzerine aktarılıp sabitlemesi için çalışmalar yapılmış, bunun sonucu olarak ta "fotoğraf makinesi" keşfedilmiştir.

Fotoğrafın ilk bulunduğu yıllarda, ressamlardan bir kısmı fotoğrafa hayranlık duyarken bir kısmı da tepki gösterip fotoğrafı dışlamışlardır. Fotoğrafın resim sanatını öldürdüğünü, doğayı resmetmenin artık fotoğrafın işi olduğunu düşünmüşlerdir. Mademki fotoğraf kullandığı mekanik yöntemlerle görüntüyü daha gerçekçi üretip sunabiliyorsa, o zaman sanatçının başka bir şeyler yapması gereği oluşmuştur. Fotoğraf, temelinde anı yakalanması ve belgelenmesi prensibine dayansa da, fotoğrafla ilgilenen sanatçılar ilk uygulamalardan günümüze bu tekniğin anlatım olanaklarından çok farklı biçimlerde yararlanmışlar, yepyeni yöntemler geliştirmişlerdir (Yücel, 2012, s. 32).

İnsanın öznel dünyasının sanat eserinin gerçekleşmesindeki önemi kadar, toplumsal yaşamın yapısı ve toplumsal koşullar da sanatı etkiler, dönemin sanat anlayışını oluşturur. Gelişen teknoloji toplumun yaşam biçimini değiştirmiş ve bu değişim her alana nüfuz etmiştir. Fotoğraf, toplum ve insanla iç içe olması, düşünsel ve estetik yapısı nedeniyle bir belge, kanıt ve iletişim aracı olmasının yanı sıra sanatsal bir ifade aracıdır da. Bu değişim süreci sanatçının algılayış biçimin de ve uygulama alanlarında çeşitliliği de beraberinde getirmiştir.

Bilim ve sanat ilişkisinde, 19. ve 20. yüzyıllarda çok hızlı bir gelişim ve değişim süreci yaşanmıştır. Özellikle 20. yüzyıl sanatı, değişik söylemlerin aynı anlarda, hatta aynı söylemlerin birbirinden ilişkisiz bir biçimde farklı yerlerde geliştiği karmaşık bir süreci temsil eder. Bu süreçte ‘Fotoğraf Sanatı’ kendinden önce var olan sanat ortamından etkilenmekten ziyade, yeni sanat anlayışının temellerinin oluşturulmasına

katkıda bulunmuştur. Fotoğrafın yapısı itibariyle, sanatın özünün; sanat eserinin yaratılmasındaki fiziksel süreçte değil, sanatçı algısının ve yaratım çabasının ortaya çıktığı zihinsel süreçte yattığını ispatlar bir alan gibidir. Bu bağlamda, sanatın temelini oluşturan zihinsel tasarım ve yaratıcılık olgularının sanat kavramı içindeki yerini almasında rol oynamıştır. Geçmiş algıları ezerek kendisinin optik bir temele dayanmasına rağmen, nesnenin görüntüsü yerine, görüntünün altında yatan gerçeğe inmeye çalışan ‘düşünce resmi’ çağını açmıştır. Böylece, sanatın sadece beceri işi olmadığını aynı zamanda ‘zekâ’ barındırması gerektiğini, “düşünce ürününü olmayan hiçbir şeyin asla sanat olamayacağı” görüşünü gündeme taşıyarak yepyeni bir bakış açısının sanata yerleşmesin de katkıda bulunmuştur (Gençaydın, 2012).

Sanatın özünde gerilim vardır, karşılıklı çatışma vardır. Sanatın yoğun ve gerçek bir yaşamdan doğması yetmez, ayrıca kurulması, nesnellik kazanarak bir biçim alması gerekir. Fotoğraf tarihi boyunca resim ve heykel gibi sanat uygulamalarını destekleyen bir sanat formu ve aracı olarak sürekli kullanılmıştır. Fakat artık bugün birçok sanatçı tarafından tercih edilen “vokal sanat alanı” olarak tanımlanabilir. Günümüzde gelişen teknolojinin de etkisiyle, fotoğrafın hem işlevsel hem de sanatsal amaçlarla birçok farklı kullanım alanı mevcuttur. Fotoğrafın 1960 ve 1970'lerde kavramsal sanat performansları belgelemek amacıyla kullanılması günümüz sanatının dinamiklerinin oluşmasına yardımcı olmuştur.

1980'lere doğru gelişen postmodern bakış açısının sanata kattığı en büyük özellik, sanat disiplinleri arasındaki sınırları eritmek olmuştur, ‘interdisipliner’ ya da ‘disiplinlerarası’ olarak adlandırılan sanatsal üretim süreçlerinde, çok sayıda sanat disiplininin birlikte kullanıldığını görülür. Birçok sanat dalı birbiriyle iç içe geçmiş, birbiriyle iletişim içindedir, birbirini desteklemekte ve beslemektedir. Bu çalışma biçimleri arasında fotoğrafın en çok kullanılan araçlardan biri olduğu da bir gerçektir. Fotoğraf bu ifade biçimlerini bazen kayıt altına almış bazen de bizzat dâhil olmuştur. Bazen bir hazır nesne, bazen de özgün bir üretim biçimi olmuştur.

Kısa tarihi içinde kendine sanatsal bir kimlik oluşturmayı başaran fotoğraf, bu kimliği kullanarak birçok önemli sanat pratiğinin oluşmasına katkı sağlamıştır.

Fotoğraf dilinin günümüz sanat argümanlarıyla ilişkisi hem çok ilginç hem de bir o kadar eğlenceli görünmektedir. Bu bağlamdan yola çıkılarak hazırlanan bu tez çalışmasında fotoğrafın dâhil olduğu sanat pratikleri seçilen örneklerle açıklanarak, günümüz sanatındaki konumu tespit edilmeye çalışılacaktır.





2. FOTOĞRAFIN GELİŞİMİ

Fotoğraf, en basit tanımıyla; bir karanlık kutu yardımıyla, ışığa karşı duyarlı yüzeyin üzerine optik görüntülerin kaydedildiği mekanik bir süreç ürünüdür. Nesnelerden yansıyan ışık, optik mercekler aracılığıyla ışığa karşı duyarlı yüzey üzerine düşerek gizli bir görüntü oluşturur. Daha sonra çeşitli kimyasal ve fiziksel süreçler sonunda görüntü kalıcı hale getirilir. Günümüzde dijital teknolojiler sayesinde bu işlemler çok daha kolayca sensörler, chipler ve bellekler aracılığıyla yapılmaktadır.

2.1. Camera Obscura ve Fotoğrafın Bulunuşu

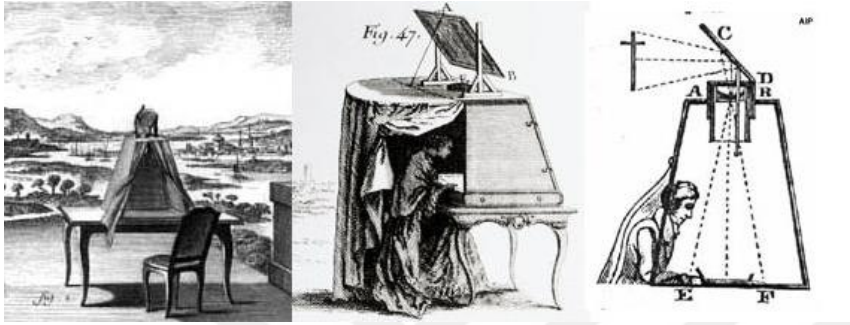
Camera obscura'nın tarihinin gerçekte nereye kadar gittiği tam olarak bilinmemekle birlikte onun mucitliğini bir tek kişiye mal etmek mümkün değildir. Birçok bilgi üst üste eklenerek camera obscura'yı oluşturmuştur. Çinli filozof Mo Ti (M.Ö.470-390) çok küçük bir delikten geçen ışığın karşı yüzeyde ters bir görüntü oluşturduğunu ilk söyleyenlerdendir. Obscura en basit şekliyle bir duvarında küçük bir delik bulunan karartılmış bir odadır. Leonardo da Vinci ise bu işleyişe bilimsel olarak yaklaşmış, hatta insan gözünün işleyişinin de böyle olduğunu açıklamaya çalışmıştır.



Resim 2.1. Camera obscura modeli

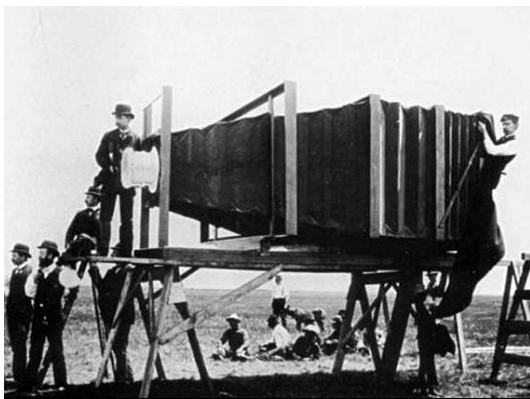
Camera obscura şu şekilde çalışır: Güneşli bir havada her tarafı kapalı, içine ışık almayan bir kutunun bir yüzeyine iğneyle bir delik açılır. Bu deliğin olduğu yüzeyin karşısına gelen yüzeye doğru beyaz bir kâğıt veya tuval yerleştirildiği zaman, küçük delikten giren güneş ışığı kâğıt üzerine yansyarak deliğinin önündeki nesnelerin görüntüsü ters olarak yansıtacaktır. Karanlık kutuya mercek ekleme düşüncesi ilk kez 1550 yılında Girolamo Cardano'nun 'De subtilitate libri' adlı eserinde ortaya atılmıştır.

Mercekler arası uzaklıkta ayarlanabilir bir duruma gelince, görüntünün odaklanması da sağlanmış olacaktır. Bu dönemde pek çok sanatçı, doğanın birebir aynısını çizmek için karanlık kutudan yararlanmaya başlar. Karanlık kutuya “Camera Obscura” adını ise Astronom Johannes Kepler kullanır. Kepler, 1620’lerde taşınabilir bir camera obscura yapar. Bu görüntünün ters değil de doğru görünmesi için aygıtı ayna sistemini ekler.



Resim 2.2. Kepler’in aynalı camera obscura örnekleri

Fotoğrafın bulunuşu iki bağımsız alanın gelişmesiyle olmuştur. Bunlardan birincisi optik sahadaki gelişmeler, İkinci gelişme ise kimya alanında yapılan çalışmalardır (Eryılmaz, 1976, s. 6). 17. yüzyılda görüntünün netleşmesi için merceğin ileri geri hareketini sağlayan körük sistemi oluşturulup, ışığın şiddetini ayarlamak amacıyla diyafram yerleştirilmiştir.



Resim 2.3. Netliği ayarlanabilir mercekli karanlık kutu

1727 yılında, Johann Heinrich Schulze, gümüş tuzlarının güneş ışınlarından etkilenecek değişikliğe uğradığını tespit etmişti. 1802’de Thomas Wedgwood, gümüş nitratlı bir kâğıt kullanarak camera obscura ile ilk görüntüleri elde etti.

Görüntülerin camera obscura sayesinde ele geçirme çalışmaları çok öncelere dayansa bile bunu ilk başaran Fransız Nicephore Niepce (1765-1833) olmuştur. Niepce, kimya, fizik ve resimden anlayan çok yönlü biriydi. Uzunca bir zaman taşbaskı tekniğiyle resimler yapmış, bir yandan da daha kolay ve doğrudan bir baskı yöntemi bulmaya çalışmıştı. Niepce 1816'da gümüş klorürlü kâğıt üstüne çiftlik avlusunun negatif görüntüsünü düşürmeyi başarır. Fakat bu onu tatmin etmez, çünkü değerler tersine dönmüştür, (bugün “negatif” dediğimiz şey) oysa o pozitif oluşturmak için çabalamaktadır. Sonuç olarak, bu yöntemden vazgeçer ve başka kimyasallara yönelir (Bellone, 2010, s. 9).

Nihayet 1826 Haziran ayında Niepce, ilk fotoğrafı (ilk kalıcı görüntüyü) oluşturmayı başarır (Bkz. Resim 2.4). Bu bir cins asfalt olan “Judea bitümü emülsiyonunu” kurşun kalay alaşımından bir levha üzerine sürerek ve Camera obscura içinde, 8 saat pozlayarak elde ettiği, evinin penceresinden bir görüntüdür (Dizdaroğlu, 2012, s. 17).



Resim 2.4. Nicephore Niepce “pencereden görünüş” 1826

O dönemde birçok insan birbirlerinden bağımsız olarak aynı amaca ulaşmaya en azından Leonardo’dan beri bilinmekte olan karanlık kutu tarafından elde edilen görüntüleri sabitlemeye uğraşıyorlardı (Benjamin, 2013, s. 3). Bu amaç için çalışanlardan biride Lous Jacques Mande Daguerre’idi (1787-1851). Daguerre aslında bir manzara ressamıdır. Paris operasında sahne ressamı olarak çalışırken Camera Obscura’yı kullanmaya başlamıştır. Sonraları bu görüntünün kimyasal yolla sabitlenmesi ile ilgilenmiş ve Niepce’nin bu konudaki çalışmalarını duyarak onunla görüşmek istemiştir. 1827’de Niepce ile tanışırlar. Niepce, Daguerre ile birlikte 4

Aralık 1829'de bir ortaklık kurup, ulaştıkları bilgileri birbirlerine aktarırlar. Üç yıl sonra Niepce 68 yaşında iken hayatını kaybeder. Daguerre ise elindeki tüm bilgileri birleştirerek buluşun temel prensiplerini ortaya koyar.

Daguerre, 1837'de metal plakalar üzerine görüntünün düşürülmesiyle oluşan yöntemini uygular. Daguerre tarafından bulunan “Daguerreotype” adı verilen yöntem, fotoğraf iyot buharlarına duyarlılaştırılmış gümüşlü levhalar kullanılmıştır. Daguerre’den birkaç yıl önce İngiliz William Fox Talbot, (1800-1877) ‘Calotype’ ya da “Talbotype” diye adlandırılan sodyum klorür solüsyonu içinde tespit ettiği gümüş klorür ve gümüş nitrata duyarlı kâğıt üstünde görüntüler elde etmişti. Her iki sistemde uzun süren optik ve kimyasal süreçleri içeriyordu. Bazı nedenlerden dolayı Daguerre’nin metal üzerine aldığı fotoğraflar Talbot’a göre daha çok popüler olur. Ancak Talbot’un negatif-pozitif uygulamaları fotoğrafçılık sisteminin gelişimi için temel oluşturmuştur.

Fotoğraf sözcüğü, 2 Şubat 1839’da, Fox Talbot’a gönderdiği bir mektupta Charles Wheatstone tarafından kullanılmıştır. Tanım bu tekniklerin sonucudur: Yunanca ışık anlamındaki ‘phâtos’ ve yazmak anlamındaki ‘graphein’ den gelen fotoğraf, objelerin görüntüsünü ışık etkisiyle üretme ve bazı maddeler üzerinde sabitleme sürecini ifade eder (Bellone, 2010, s. 10).

Daguerre’nin yöntemi 7 Ocak 1839’da Gazette de France’ da yayınlanır. Bir fizikçi ve Bilimler Akademisi sekreteri olan François Arago, bu buluşu, 19 Ağustos 1839’da, Fransız Bilimler Akademisi ve Güzel Sanatlar Akademisinin ortak toplantısında dünyaya duyurur. Daguerre, Fransız hükümetine başvurarak patent haklarının hükümet tarafından satın alınmasını ister. Fransız hükümeti patent hakkını satın alır ve Daguerre’e yılda altı bin Frank ve Niepce’in oğlu Isidore Niepce’e de yılda dört bin Frank ödemeye karar verir. Daguerre bu yöntemin ayrıntılarını açıklayan “Elistorique et Description des Precedes et du Diaroma” adlı kitabını 1839’da yayınlar. Daguerre’in ilk fotoğrafları natürmortlardan oluşmaktadır(Bkz. Resim 2.5). Sonraki dönemlerde Paris görüntüleri ve çevresindekilerin portrelerini çekmeye başlar (Dizdaroğlu, 2012, s. 19).



Resim 2.5. L.J. M. Daguerre “Nature Morte Daguerreotype” 1837

1840 gibi erken bir tarihte bile birçok minyatür ressamı ilk başta yan bir uğraş olarak, çok geçmeden sadece fotoğrafla uğraşarak profesyonel fotoğrafçıya dönüşmüşlerdir. Önceki uğraşlarından edindikleri tecrübeler de bu fotoğrafçılara yeni işlerinde kolaylık sağlamıştır. Daguerreotype sayesinde orta halli kişiler de maddi açıdan zorlanmadan portrelerini yaptırmaya başlarlar. Bol ışık alan fotoğraf stüdyoları hızla açılır, uzun poz süreleri nedeniyle, insanların kıpırdamadan durmalarına sağlayan çeşitli araçlar geliştirilir (Bkz. Resim 2.6).



Resim 2.6. Pozlama süresince kıpırdamamayı sağlayan araçlar

Daguerre’in Amerika’daki temsilcisi François Gourand, 1840 yılında belli başlı şehirlere düzenlediği turlar aracılığıyla Daguerreotype’in icadının faydalarını bizzat kendisini göstererek tanıtır. 1840 itibarıyla Daguerreotype işleminin nasıl çalıştığını açıklayan kullanma kılavuzları sekiz dilde erişilebilir hale gelmiş ve fotoğraf

makineleri satılmıştı (Bate, 2013, s. 222). Bu gelişmeler fotoğrafın son derece hızla yayılmasını sağlarken çok geçmeden Henry Fox Talbot negatif bir görüntüden pozitif görüntüler elde ederek çoğaltmanın önündeki engeli de aşmayı başardı.

Talbot bulduğu bu yönteme ilk başta “Calotype” adını verir. Daha sonraları “Talbotype” adını vermiştir. Talbot bu buluşunun hemen patentini alarak korumaya çalışmıştır ve böylelikle fotoğraf tarihi ilk kez ‘fotoğrafın çoğaltılabilmesi’ ile tanışmış olur. Bu gelişmeler sonucunda poz süreside iyice de azalmıştı. Fotoğraf icadının duyurulduğu 1839 yılında, plakanın güneş ışığı altında tutulma süresi on beş dakikaydı. Bir sene sonra, gölgede on üç dakika yeterli oluyordu. 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.

Fotoğraf sadece üretim teknikleri açısından gelişmiyordu. Bir yandan da insanlar fotoğrafın dünyasını keşfetmeye çalışıyordu. Talbot, 1844 tarihli ‘The Pencil of Nature’ (Doğanın Kalem) adlı kitabında fotoğrafı yeni bir sanat aracı olarak tanımlamıştır. Kitabının giriş bölümünde Talbot, görüntülerin kendi çalışması olduğunu, sadece ışık etkisiyle basıldıklarını, ressamın fırçasının hiçbir şekilde müdahale etmediğini belirterek, bu görüntülerin, bazı kişilerin düşünebileceği gibi orijinal gravür kopyaları değil de, güneş yardımıyla gerçekleştirilmiş fotoğraflar olduğunu belirtmiştir.



Resim 2.7. William Henry Fox Talbot “The pencil of nature” 1844

İlerleyen günlerde Paris'i bir fotoğraf sevdası sarmıştı. Caddeler, anıtlar, fotoğraflara konu oluyordu. İlk başlarda fotoğraf gereçleri hem ağır hem de pahalıydı, fotoğraf çekme işi oldukça zordu. Talebin artması optikçilerin kolay taşınabilir optik kameralar üretmeye zorladı. 1846'da Paris'te bir yıllık kamera satışı 2 bin adet, Daguerreotype (levha) satışı ise 500 bin adet idi.

Fotoğraf ilk dönemlerinde ilkel teknikle üretilmesine rağmen artistik kalitesi oldukça yüksekti. Teknoloji ilerledikçe fotoğrafın artistik kalitesi de düştü, geniş halk kitlelerinin taleplerini karşılamak için stüdyolar çoğaldı. 1850'lerde artistik fotoğraf dönemi kapanıp, ticari fotoğraf dönemi başlamış oldu. 1852'de Adolph Eugene Disderi, (1819-1889) portre çekimini kolaylaştırma amacıyla, 6,5 X 8,5 inç boyutlarında, birbirinden bağımsız ayarlanabilen, birden çok mercekli fotoğrafik levha üzerine 8 tane fotoğraf çekebilen bir kamera geliştirdi (Bkz. Resim 2.8). Disderi'nin fotoğrafı bu boyuta indirmesi, orta ve alt tabakaların fotoğrafa sahip olmasını sağladı.

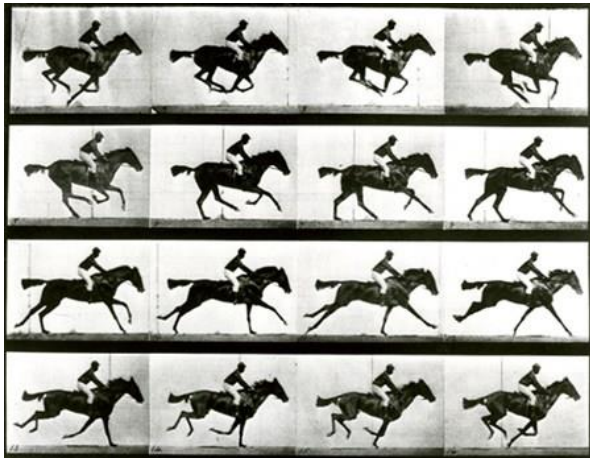


Resim 2.8. Adolph Eugene “Disderi” 1858

1856 yılında John Benjamin Dancer (1812-1887) ‘Stereoscope’ adını verdiği makinenin telif hakkını aldı. Çift olarak çekilen fotoğraflar seyredildiğinde, üç boyutluymuş gibi derinlik hissi veriyordu.

Fotoğrafın icadından itibaren en büyüleyici şey yayılma hızı olmuştur. 1839 Avrupası’ndan dünyanın her köşesine yayılması yaklaşık yirmi yıl sürmüştür. 1860'lara gelindiğinde ABD'de fotoğraf oldukça saygın bir yer kazandı ve bir sanayi haline dönüştü. Bu kadar hızlı yayılan ve farklı arayışları içinde barındıran fotoğraf

akla gelebilecek her alana girmeye başlamıştı. Amerikalı Eadweard Muybridge (1830-1904), fotoğraf alanında gerçekleştirdiği farklı deneylerle tanınan bir sanatçıydı. 1872’de Kaliforniya valisi ile bir dostu arasında, atın koşarken dört ayağının da toprakla temasının kesilip kesilmediği konusunda görüş farklılığı çıkmıştı. Meraklarını gidermek için Muybridge’i çağırdılar. Sanatçı, hipodromda atın koşacağı yol boyunca 12 adet fotoğraf makinesini sırayla yerleştirdi. Atın koştuğu sırada her an değişen seri görüntülerini çekmeyi başardı (Bkz. Resim 2.9). Sonuç Muybridge’yi çok etkilediği için, bu deneyi insan devinimlerinde de uyguladı (Yılmaz, 2013, s. 32).



Resim 2.9. Eadweard J. Muybridge “The Horse in Motion” 1874

Muybridge gibi fotoğraf alanında farklı şeyler üretmeye çalışan birçok insan vardı. Bu meraklılardan biride, Fransız bilim adamı Étienne Jules Mare idi (1830-1904). Mare, Muybridge’in basında çıkan imgelerini gördükten sonra hareket halindeki kuşları, böcekleri ve insanları fotoğraflayarak incelemek amacıyla, 1882 yılında saniyede 12 fotoğraf çeken kamera takılmış bir tüfek geliştirdi.



Resim 2.10. Étienne Jules Mare “kameralı tüfek” 1882

Her geçen gün fotoğraf alanında yeni gelişmeler oluyordu. Günümüzde kullanılan filmlerin mucidi George Eastman'dır (1854-1932). 1888'de Eastman, ilk rulo film kamerasını geliştirir ve buna 'Kodak' adını verir. "Siz düğmeye basın gerisini biz hallederiz" sloganı ile bu kameralar satılmaya başlanır. 25 dolara satılan kameraların içinde 100 pozluk rulo film vardır. 100 poz çekildikten sonra Rochester'deki fabrikaya gönderilir ve 10 dolar karşılığında film banyo edilip, baskıları yapıp yeni bir film takılarak geri yollanır.



Resim 2.11. George Eastman, "kodak kamera" 1888

Oldukça hızlı yaşanan bu gelişmelerle fotoğraf, sanat tarihi için devrim yaratacak bir süreci başlatmış oldu. 1860'larda eleştirmenler ve sanatçıların öncelikli konularından birini 'sanat ve fotoğraf ilişkisi' oluşturuyordu. Fotoğrafın önceleri sanatçı için bir ön çalışma aracı olduğu fikri yayginken, ilerleyen dönemlerde kendi evrimini gerçekleştirdikçe başlı başına bir sanat formu olarak kabul edilmeye başlandı. 1862'de fotoğraf sanatı, bir telif hakkı davasında hukuksal statüsünü kabul ettirdi.

2.2. Fotoğraf Nedir? Tartışmaları

Fotoğrafın keşfinin, resim tarihinde resme yön veren gidişatını değiştiren en önemli etkenlerden biri olduğu varsayılır. Fotoğrafın kullanılmaya başlanması, sanat ve doğa arasına bir aracının eklenmesi anlamına gelir ve bundan sonra, hem resim kendisini sorgularken hem de fotoğrafın bir sanat olup olmadığı tartışılmaya başlanır (Pelvanoğlu, 2009).

Fotoğrafın icadının, bilimsel çalışmalar sonucunda olması, ilk yıllarda fotoğrafa tamamen ‘teknik bir icat’ gözüyle bakılmasına yol açmıştır. Daha sonraki yıllarda gelişerek gerçeği görüntülemeye başarılı sonuçlar ortaya koymasından dolayı, sanatçılar, özellikle de ressamlar tarafından resmi yok edeceği düşünülerek büyük bir tepki almıştır.

Resmin sonundan ilk söz eden dönemin ünlü ressamlarından biri olan Paul Delaroche’dur (1797-1856). Fransız hükümeti Delaroche’tan 1839 Haziran’ında, Louis Daguerre’nin icadı ile ilgili kurulacak bir komiteye başkanlık etmesi istenmiştir. Çalışmalar sonunda hazırlanan raporda, Delaroche "Bugünden itibaren artık resim ölüdür" dediği söylenir. Fotoğraf Fransa’da halka duyurulduktan hemen sonra çok büyük bir ilgi görmüş, 1849’lar da üretilen Daguerreotype’lerin sayısı yüzbinleri bulmuştu. Bu hızda artan talep birçok kişiyi rahatsız etmişti. Charles Baudelaire “Fotoğraf sanat mı?” adlı makalesinde oldukça sert bir üslupla eleştiride bulunmuş, şöyle demiştir;

Eğer sanatın işlevlerinden herhangi birini üstlenmede fotoğrafa izin varsa, yığınların ahmaklığında bulacağı doğal ittifak sayesinde, çok geçmeden sanatın yerini alacak ya da onu tümüyle yozlaştıracaktır. Şu halde gerçek ödevinin sınırları içine girmesi gerekiyor, bu da bilimlerin ve sanatların hizmetkârı, ama fevkalâde alçakgönüllü hizmetkârı olmaktır (Baudelaire, 1998, s. 27).

Baudelaire’e göre fotoğraf, asıl yerine geri dönerek sanata ve sanatçıya hizmet etmelidir.

Fotoğraf tekniğindeki her gelişme, basında görsel sanatlarla ilgili endişelerin dillendirilmesine neden oluyordu. Bu gelişmelerden sonra dönemin Sanat Birliği, Portre ressamlarının kameraya oranla üstünlüğü ifade eden açıklamalarda bulundular (Rosemblum, 1997, s. 4). 19 yüzyıl boyunca, fotoğrafın değerlendirilmesinde en önemli mesele, resimle olan ilişkisidir. Görüntüleri kâğıt üzerinde sabitlemeyi ilk kez başaran Fox Talbot, “The Pencil of Nature” adlı kitabında, fotoğrafın resim çizmekle olan benzerliği üzerinde durmuştur. İlk kez fotoğraf üzerine yazılmış olan bu kitapta sıkça yer alan ‘sanat’ sözcüğü, Talbot’un fotoğrafın resimle ilişkili sanat anlayışını betimler.

Bu dönemin kendini en iyi dışa vurduğu alan pozitif felsefeydi. Sanat yapıtında bilimsel kesinlik, gerçek görüntüyü yakalama istenilen bir durumdu. Resim ile fotoğraf arasındaki ilişkide atlanan başka bir önemli noktada, bazı fotoğrafçıların ressamların baş edemeyeceği kadar gerçekçi çalışmalar üretmesi ve günden güne bu alanı genişletmesidir. 1855 yılında, "Gerçekçilik" diye adlandırılan yeni bir sanat akımından söz ediliyordu. Bu yeni anlayış 'fotoğraf ve sanat ilişkisi' bağlamında nitelikli tartışmaların başlamasını sağlamıştı. Yeni icat sayesinde sanatçının yakalamak arzusunda olduğu doğanın nesnelliğini bir anda elde etmek mümkün olamaz mıydı? Yani fotoğraf da yeni bir sanat biçimi değil miydi? Bu düşüncenin savunucuları, fotoğraf makinesini paletle bir tutarak, fotoğrafı çekme işinin makine tarafından yapılmasına rağmen, aslında fotoğrafı çeken kişinin sanatsal yorumunun özgünlük, kompozisyon ve aydınlatma bakımından çok etkili olduğunu ileri sürüyorlardı (Freund, 2008, s. 68).

Karşıt görüşün savunucuları, fotoğrafın sadece mekanik i bir iş olduğunu ve sanatla hiçbir bağlantısının bulunamayacağını söylüyorlardı. Şair Alphonse de Lamartine (1790-1869), 1858 yılında fotoğrafı "Hiçbir zaman bir sanat olamayacak, her zaman doğanın optik aracılığıyla üretilen bir sahte kopya olarak kalacak bir buluş" olarak nitelendiriyordu.

Fotoğrafın icadından bir süre sonra çeşitli fotoğraf dernekleri kurulmaya başlanır. Bunlardan biri 1853 yılında Londra'da kurulan ve Londra Kraliyet Akademisi'nin başkanı olan Sir Charles Eastlake'in (1793-1865) başına geldiği Photographic Society of London' dur. Dernek; fotoğrafın bir sanat olarak düşünülmesi gerektiğini savunmuştur. Eastlake'in bu derneğe yine kendisi gibi akademik ressamları davet etmiştir. Bu resamlardan biri olan Sir William Newton (1785-1869), derneğin ilk toplantısında, manifesto niteliğindeki görüşlerini açıklar. Newton'ın düşüncesi, fotoğrafın gerçeklik kavramı üzerinden sorgulanarak resim sanatına hizmet edebileceği yönündedir.

Bir süre sonra Lamartine, heykeltıraş Adam Salomon'un (1818-1881) çektiği fotoğraflarını görüp fikrini değiştirdi. Salomon, heykeltıraş olarak kazandığı tecrübe sayesinde, farklı bir sanat anlayışı sergiliyordu. Fotoğraflarında özellikle bulanık bir

görünüm etmeyi amaçlıyordu. Salomon, portrelerinde ışığın doğru kullanılmasının ne kadar önemli olduğunu gösteriyordu. Fotoğraflarında ortaya çıkan sanatsal etki, La martine'nin fotoğraf hakkındaki görüşünde büyük bir değişikliğe yol açmıştı. La martine bu süreçten sonra fotoğrafla ilgili şu cümleleri kullanır;

Daha önceleri, suretleri çoğaltarak fotoğrafın saygınlığını zedeleyen şarlatanlığın etkisinde kaldığımız için fotoğrafı aforoz etmiştik. Ama fotoğraf, fotoğraf sanatçısının eseridir aslında. Adam Salomon'un güneş ışığını kullanarak yakaladığı olağanüstü portreleri gördükten sonra fotoğrafın sadece bir meslek olduğunu söylemek mümkün değil; fotoğraf, bir sanattır; sanattan da ötedir, sanatçının güneşle birlikte işlediği bir ışık olayıdır (Freund, 2008, s. 74).



Resim 2.12. Samuel Adam Salomon “Bir centilmenin portresi” 1850

Fotoğrafın, diğer sanat dalları gibi sanatsal bir üretim alanı olduğunu düşünen ilk dönem fotoğrafçılarından bazıları, daha çok estetik endişenin ön planda olduğu, resme öykünen ‘resimselcilik’ üslubu ile hazırlanmış, fotoğraflar hazırlayarak, fotoğrafın, resim gibi ayrı bir sanat dalı olduğunu ispatlamaya çalışmışlardı (Kılıç L. , 2010, s. 22). Bunun yanında Edward Steichen (1879-1973) gibi bazı resimselci anlayışta olan fotoğrafçılar kendilerinin ressamlarla eşit olduğunu göstermek için çektikleri fotoğrafların üzerine boyalarla fırça izleri bile koyuyorlardı.

Resimselci anlayışta çalışan fotoğrafçılar, fotoğrafın sanat olarak kabul edilmesi için sadece çalışmalarıyla değil söylemleriyle de çabalarlar. Natüralist fotoğrafın

savunuculuğunda adeta bir devrim yaratacak kampanyaya girişen Peter Henry Emerson (1803-1887), fotoğrafın kendi başına bir sanat biçimi olduğunu ilk kez belirten, duygu ve düşünceleri diğer sanat biçimlerinden farklı olarak aktarabileceğini söyleyendir. 1888’de Emerson “Naturalistic Photograph” adlı bir kitap yazar. Fotoğrafın kendi özellikleriyle bağımsız bir sanat biçimi olduğunu, duygusal ve psikolojik unsurları barındırdığını, kompozisyonun bir seçim meselesi olduğunu, her sanatçının kendi kompozisyonunu özel olarak hazırlayacağına dair düşüncelerini ileri sürer. Julia Margaret Cameron (1815-1879), “Fotoğrafın bir sanat vasfını taşıdığı, çünkü resim sanatı gibi güzeli aradığı” ifade eder. Ardından İngiliz fotoğrafçı Henry Peach Robinson’un (1830-1901), fotoğrafın bir sanat olduğunun çünkü yalan söyleyebildiği yolundaki iddiası gelmiştir (Sontag, 2008, s. 153).

Başlangıç yıllarında çekilen fotoğraflar, ilk, tek ve özgün olmaları nedeniyle birer sanat eseri olarak görülebiliyordu. Ancak fotoğrafta çoğaltılma teknolojisinin gelişmesi ile fotoğrafa değer vermeyen sanatçıların, onu daha da küçümsemelerine, karşı yeni teoriler geliştirmelerine neden olmuştur. Bunlardan biride yapıtın aurasının tehlikeye girmesi meselesiydi. Eskiden özgün yapıtlar yalnızca müze ve özel alanlarda görülebiliyordu, bu ‘Bir Tane Olma’ ayrıcalığı da onların kutsal birer varlık gibi algılanmasını sağlıyordu. Oysa şimdi bu yapıtlar, fotoğrafik kopyaları aracılığıyla durmaksızın kitap, gazete, ev ve bürolara giriyordu (Yılmaz, 2013, s. 41). Bu durum sanat eserlerinin bir tane olma özelliğini yitirmesine neden olmaktaydı.

1900 sonrası, fotoğraf sanat hareketi olarak kabul görülmesiyle hem teknolojik hem de yararlı, üzerinde düşünülebilir fikirleri yansıtmak için estetik eserler ortaya koyuldu (Roseblum, 1997, s. 9). Yirminci Yüzyılın ilk yarısında, modern sanattaki gelişmelerle birlikte ressamlar ve fotoğrafçılar, kabul etmek istemeseler de aynı amaçları takip etmiş ve birbirlerini karşılıklı olarak etkilemişlerdir. Bu tartışmalara hem nokta koymak hem de durum tespiti yapmak için Moholy Nagy (1895-1946) şöyle demiştir:

Sanatçılarla fotoğrafçıların sürekli tartıştıkları, fotoğrafın sanat olup olmadığı sorusu yanlış bir sorudur. Fotoğrafın resmin yerini alması söz konusu değildir, önemli olan bugünün resim anlayışıyla fotoğrafın nasıl bir ilişki içinde olduğunu belirlemek ve sanayi devrimi sonucunda oluşan yeni tekniklerin optik yaratımda yeni biçimlerin doğmasına nasıl katkıda bulunduğunu göstermektir (Freund, 2008, s. 175).

Fotoğrafçılığa yönelik eleştirel ilgi, özellikle Susan Sontag'ın 1973'de başlayıp 1978'de yayınlanan "On Photography" (Fotoğrafçılık Üzerine) adlı makalesiyle artmaya başladı. Jean Baudrillard (1929-2007), Roland Barthes (1915-1980), Walter Benjamin (1892-1940) ve Michel Foucault (1926-1984) gibi yazarların fotoğraf üzerine yazdıkları yazılar farklı dillere çevrilerek, fotoğrafın günümüz pratikleri kapsamında tartışılmasının önü açılmış oldu. 19. Yüzyıl boyunca özellikle resim ve fotoğraf sanatları arasında baş gösteren, hangisinin ürünlerinin sanat değeri taşıdığı konu alan tartışma, bugün artık amaçsız ve geride kalmış gibi gözükmemektedir. Artık sanat müzelerinin çoğu fotoğraf koleksiyonlara ev sahipliği yapmaktadır. Dünyanın belli başlı sanat festivalleri ve bienallerindeki birçok çalışma fotoğrafın çağdaş sanattaki önemini ve hâkimiyetini gözler önüne sermektedir.

2.3. Belgesel Yaklaşım

19. yüzyılda fotoğraf keşfinden sonra kullanılabileceği iki ortamdaki gelişimi oldukça hızlı oldu. Bunlardan birincisi, fotoğrafın bireysel yaratıcılık için de uygun bir ortam olduğu, sadece optik görme ile sınırlı olmadığı ve birtakım müdahalelerle çok değişik fotoğraflık ürünler ortaya çıkabileceğiydi. İkincisi ise; fotoğraf makinasının dış gerçeklik görüntülerini kaydetmede kullanılabileceği 'Haber Fotoğrafçılığı', 'Belge Fotoğrafçılığı' gibi alanlardır. Fotoğrafın kendine has teknik sürecinin getirdiği nesnel olma varsayımı, gerçekliğin görüntüsü olarak kabul edilmesi anlayışını ortaya çıkarmış ve fotoğrafın belgeleme niteliği kazanmasını sağlamıştır.

Fotoğrafların kanıt teşkil ettiği varsayılır. Hakkında bir şey işitilip de şüpheyle bakılan şey, fotoğrafı gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır. Fiziksel bakımdan var olan, gerçekleşen, ama duyu yetersizliğinden dolayı farkına varılmayan pek çok nesne veya olayı fotoğraf sayesinde tespit edilip, saklama ve çoğaltma olanağına kavuşmuştur (Çakmakçı, 2007, s. 19).

Bu döneme kadar halkı bilgilendirmek ve kayıt tutmak amacıyla üretim yapan sanatsal disiplinler, fotoğrafın keşfi ile bu alanı fotoğrafa bırakmış, kendine özgü üretim yöntemlerini kullanarak kimliklerini yeniden tanımlamışlardır. Buna en büyük örnek;

kayıt tutma ve bilgilendirme görevlerini fotoğrafa devreden resim sanatının sonraki dönemlerde farklı ifade biçimleri geliştirmeye çalışmasıdır (Uysal, 2013, s. 2).

Sanayi devrimi sonrasında ilerleyen dönemde fotoğraftaki en sıradışı değişiklik 1955’lerde Roger Fenton’un (1819-1869), Osmanlı-Rus devletleri arasındaki “Kırım Savaşı” görüntülerini çekmesiyle gerçekleşmiştir.

1855 yılında 3 yardımcısı ile birlikte cepheye giden Fenton'un yanında hem laboratuvar hem de yatak odası olarak kullandıkları bir at arabası da bulunmaktaydı. Islak levha yöntemini kullandığı için eski bir şarap taşıma aracı olankapalı olan bu arabadan yararlanıyor ve karanlık oda olarak kullanıyordu. Ekipmanı beş fotoğraf makinesi, 700 cam levha, kimyasal maddeler ve muhtelif araç-gereçten oluşmaktaydı. Fenton üç ay dolmadan elindeki imkânlar ve aşırı sıcak nedeniyle saatlerce çalışması mümkün olmasada subay, asker, kamp bölgeleri, savaş yüzünden yanmış, yıkılmış yerlere ait 300 den fazla negatif elde etti.



Resim 2.13. “Roger Fenton’un seyyar labaratuvarı” 1855

Fotoğrafın belge olarak kullanılmasının gücü, ilk olarak 1871’de, Paris polisinin eylem yapan kömür işçilerinin kimliklerini tespit etmek için fotoğrafı kullanmasıyla farkına varılmıştı. Yine ilk kez fotoğrafın toplumsal şartları değiştirmede nasıl bir etken olduğu 19.yy.ın sonlarında ortaya çıktı. New York’ta polis muhabiri olarak görev yapan Jacop Riis (1849-1914) fakir kesimleri ve gecekondu bölgelerini fotoğraflamıştı

(Bkz. Resim 2.14). Çektiği fotoğraflardan oluşan kitapları, “How the Other Lives” (1890) ve “Children of the Poor” (1892) yayınlanınca toplumda sarsıcı bir etki oluşturdu. Arkasından sosyal reformlar yapıldı ve yeni yasalar çıkarılırdı (Dora, 2003, s. 112).



Resim 2.14. Jacob Riis, Children Sleeping on the New York Streets, 1888

Bu günkü belgesel fotoğrafçılık anlayışı, Jacop Riis ve 20. yy.ın başlarında kötü koşullarda çalıştırılan çocuk işçileri ve göçmenleri fotoğraflayan Lewis Hine’a dayanmaktadır.

Kendisi de bir dönemler çocuk işçi olan, Lewis Wickes Hine (1874-1949) çocuk işçileri belgelediği fotoğrafları küçük yaşlarda çalıştırılmaya başlanan çocuk işçileri korumaya yönelik bir ‘Çocuk-Emeği’ kanununun çıkarılmasında çok etkili olmuştur (Ökten, 2012, s. 90). Fabrikalarda çalışan çocukları iş başında fotoğraflamakla kalmayarak tüm detayları da not eden Hine, bu belgeleri dergilerde yayınlayarak çocuk işçiliğine dair yasalara duyulan ihtiyacı belgelemiştir. Aktif bir siyasal isim olan Hine, fotoğrafı toplumsal eleştirinin aracı olarak ve daha özelde iş başındaki insanların temsiline duyulan ihtiyaç bağlamında yüceltmıştır.

"Eğer hikâyeyi sözcüklerle anlatabilseydim, yanımda sürekli bir fotoğraf makinesi taşımaya ihtiyaç duymazdım."

Lewis Wickes Hine



Resim 2.15. Lewis Hine “Çocuk işçiler” 1910

Fotoğraf sayesinde insanlık, çevresini ve kendi varoluşunu yepyeni gözlerle görmeye başlamıştır. Fotoğrafçılık işi, her gün yaşanan olayları, çarpıtmaksızın ve birbirine karıştırmaksızın birebir yeniden üretmektir. Fotoğrafın basın alanına girmesi çok büyük bir olaydır. Kitlelerin dünya görüşünü değiştirmiştir. O güne kadar sokaktaki insan, ancak yakınında yani kendi sokağında, mahallesinde gerçekleşen olayları gözünde canlandırabiliyordu. Fotoğrafla birlikte bu alanı büyüttü, dünyayı görmeye başladı. Kamuya mal olmuş kişilerin yüzleri, ülkenin farklı bölgelerinde hatta sınır dışında gerçekleşen olaylar, herkesin görebileceği kadar yakına taşındı (Freund, 2008, s. 96). İlk foto muhabirlerinin görevi, hikâyeleri resimlendirmek için birbirinden bağımsız fotoğraflar çekmekti. Fakat bu alan o kadar gelişti ki; görüntü, hikâyenin kendisine dönüştüğü ve neredeyse kenar notu olarak ilişitirilen metnin yer aldığı güçlü üretimler ortaya çıkarıldı.

Fotoğraf, kısa tarihi boyunca bu anlamdaki görevini fazlasıyla yapmıştır. Toplama kamplarından savaş alanlarına, maden ocaklarından sefalet ve vahşetin inanılmaz boyutta olduğu her yere, gösterdikleri cesaretle dudak ısırtan birçok fotoğrafçı girmiştir. Eddie Adams (1989–2004), ulusal polisin Güney Vietnam’da bir tutukluyu öldürmek için nişan aldığı sırada çektiği fotoğraf ertesi gün New York Times’ın ön sayfasında yayınlanır (Bkz. Resim 2.16). Ardından tüm dünya basınında yayılır. Fotoğraf ilerleyen günlerde Birçok savaş karşıtı kampanyanın temsili imgesi olur. Amerika’da Vietnam’da neler olduğuna ilişkin kamuoyunda tartışmaların yapılmaya başlanır. Bu olay tek başına bir fotoğrafın toplumsal hayatı değiştirmede ne kadar güçlü bir etmen olduğunun ispatıdır. Fotoğraf, Adams’ı mesleki bir şöhret ulaştırır,

hatta 1969'da Pulitzer ödülünü almasını sağlar. Fotoğraftaki hayat sonlandıran, karakter ulusal polis Nguyen Ngoc Loan'ın hayatı da bir anlamda fotoğrafla birlikte sonlanır. Fotoğraf çekildikten birkaç ay sonra, vurularak bacağını kaybeder. 1975'te Vietnam'ı terk edip, Amerika'da bir pizza salonu açar. Ancak 1991'de kimliği ortaya çıkar ve işyerini kapatmak zorunda kalır.



Resim 2.16. Eddie Adams “Vietnam” 1968

Eddie Adams, Pulitzer ödülünden sonra fotoğrafı hakkında şunları söyler:

General, Viet Kong'luyu öldürdü, ben de kameramla generali öldürdüm. Fotoğraf hala dünyadaki en güçlü silah. İçinde manipölasyon olmadan fotoğraf yalan söylese bile, insanlar o fotoğrafa inanır. Aslında onlar yarı gerçekliktir. Fotoğrafım söyleyemediği şudur: Eğer o sıcak günde, o yerde, o zamanda ve bir, iki veya üç Amerikan askerini öldürmüş çok kötü bir adamı yakalayan generalin yerinde olsaydınız siz ne yapardınız? (Nur, 2011).

Haber fotoğrafı niteliği kazanıp da kamuoyu oluşturan bazı fotoğraflar, zamanı aşarak günümüzde belge niteliğini kazanmışlardır. İspanya iç savaşında vurularak düşen asker, napalm bombası altında çırılçıplak kaçan küçük kız çocuğu, kafasına kursun sıkılan Vietkonglu, tepesinde akbaba bekleyen siyahi çocuk, çocuğu Muhammed'i mermilerden korumaya çalışırken onla birlikte ölen Filistinli baba, Avrupa'ya kaçak yollardan geçmeye çalışırken boğularak sahile vuran Aylan bebek gibi daha birçok fotoğraf, çok önemli kabul edilen ve gelecek zamanlarda da üzerinde çok konuşulacak olan belgeler arasında yerini almıştır. İnsanı dehşete düşüren görüntülerdir bunlar. Sadece görüntüler değil, hikâyeleri de şok edicidir (Ertuğ, 2011, s. 55).

2.4. Portre Fotoğrafçılığı

Fotoğrafın keşfinden önce, ‘Resim Sanatı’ hem sanatsal hem belgesel hem de ticari alanlarda görev yapıyordu. Birçok ressam para kazanmak için portre çalışmaları yapıyordu. Özellikle Avrupa da bazı toplumsal sınıfların yükselişe geçmesi, portrelerin büyük miktarlarda üretilmesini sağlamıştı. ‘Portresini yaptırmak’ simgesel bir eylem halini almış, kendini yükselmekte sayan sınıf mensupları, portrelerini yaptırarak yükselişlerini kendileri ve diğerleri için görünür kılmaya çalışmışlardır. Portre ressamı fotoğrafın doğmasıyla zor durumda kaldılar. Artık portreler makine aracılığıyla, gerçeği daha iyi temsil ederek, çok daha uygun fiyata yapılabilirdi. Oluşan talebi gören bazı ressamlar portre fotoğrafçılığına el attılar. Hem ticari olarak geçimlerini bu işten sağladılar hem de resmin kurallarını portre fotoğrafçılığında uygulayarak fotoğrafın gelişmesine katkıda bulundular.

Bu sürecin sonucunda ‘Portre minyatürçüsü’ adlı büyük bir meslek dalı yok olmayla karşı karşıya geldi. 1850 yılına doğru Marsilya’da sadece dört ya da beş minyatür portre ressamı vardı, bunlar arasında çok ünlü olan iki ressam yılda ortalama elli portre yapıyorlardı. Bu sanatçılar, minyatür portre üreterek kendileri ve aileleri için gerekli parayı kazanabiliyorlardı. Birkaç yıl sonra, aynı şehirde kırk elli kadar fotoğrafçı vardı ve hepsi portre fotoğrafçılığıyla uğraşıyordu, uygun fiyatlara portre fotoğrafı çekmelerine rağmen talebin yüksek olmasından dolayı minyatür portreler yapan tanınmış resamlardan çok daha fazla para kazanıyorlardı (Freund, 2008, s. 13). Fotoğrafa olan talep sadece ekonomik sebeplerden olmamıştır. Erken dönem portre fotoğrafı sanat açısından portre minyatürlerinden çok daha üstündü. Portresi yapılan kişinin uzun süreler dikkatini toplayarak poz vermesi gerekirken, fotoğrafta çok daha kısa sürede sonuca ulaşılabiliyordu. Ayrıca, portre fotoğrafı, toplumsal evrim süreci içinde özel bir eşige işaret etmektedir; bu evrede toplumdaki geniş tabakalar, politik ve toplumsal açıdan yukarı çıkmaktadırlar.

Bu dönemde, fotoğrafçıların çok süslü dekorlarla hazırladıkları stüdyolarda, binlerce portre fotoğrafı çekilmiştir. 1840’ların ortalarında Fox Talbot’un negatif-pozitif işleminin ‘Daguerrotipin’ yerini almasından on yıl kadar sonra, bir Alman fotoğrafçı ilk negatif üzerine rötuş yapma tekniğini bulmuştu. Bu fotoğrafçının aynı portrenin iki

(biri rötuşlu, diğeri rötuşsuz) versiyonunu çıkarması, 1855'te Paris'te düzenlenen bir fotoğraf sergisinin yer aldığı fuara gelen insanları hayrete sürüklemişti (Sontag, 2008, s. 104).

Bu dönemin en seçkin fotoğraf sanatçılarından arasında 1853 yılında Saint-Lazare sokağında bir fotoğraf stüdyosu açan çizer, karikatürist, yazar ve baloncu Felix Tournachon Nadar, (1820-1910) yer alır. Nadar, bu rötuşlara önceleri karşı çıkarak mükemmel ve tiksinti verici olarak nitelemiş, fakat daha sonra piyasanın talepleri doğrultusunda kendisi de uygulamıştır. Paris'te açtığı stüdyosunda, zamanın ünlü kişilerinin, doğal ışıktaki çekilmiş portreleri onun kompozisyonundaki dehasını gösterir (Bajac, 2012, s. 68).



Resim 2.17. Félix Nadar “Sarah Bernhardt” (detay), 1864

Nadar'ın plakalar üzerinde sabitlediği ilk fotoğraflar, görenleri büyüüyordu. Bu yüzler, neredeyse gerçekten yaşıyormuşçasına bakıyor ve bir şeyler söylüyorlardı. Bu görüntülerin estetik üstünlükleri, fizyonominin¹ son derece önemli olmasından kaynaklanıyordu; bedeninin duruşu, anlatımı pekiştiriyordu (Freund, 2008, s. 40). Nadar'ı fotoğrafları sayesinde kısa zamanda tüm Paris tanımaktaydı. Sanat, edebiyat ve politika alanında önde gelen kim varsa hepsi onun stüdyosuna akın ediyordu. Nadar'ın portresini çektiği isimleri arasında; Ressam Claude Monet, besteci Giacomo

¹ Fizyonomi, vücutta bulunan kusurları uzmanca incelemeyi ifade etmektedir. Genellikle yüz okuma olarak bilinir.

Meyerbeer, yazar Champfleury, şair Baudelaire ve dönemin başka büyük isimleri vardır.



Resim 2.18. Félix Nadar “Claude Monet’in portresi” 1887

2.5. Resim Sanatında Fotoğrafın Kullanılması

Fotoğraf makinesi keşfiyle birlikte birçok kişi fotoğrafın resmi yerinden edeceğini, fotoğrafın resmi tahtından edeceğini savunuyorlardı. Oysa durum böyle olmadı. Zaman içinde fotoğrafın kendi yerine oturmasıyla bazı ressamlar fotoğrafı yardımcı bir araç gibi kullanmaya başladılar; kompozisyon, ışık ve mekân etkilerine ulaşmak için ondan yararlandılar. Resim sanatında da gerçekliği hatasız yansıtmada bir araç görevi üstlenmiş, bir anlamda ressamın işini kolaylaştırmıştı. Buna ek olarak resmin de kendini sorgulayarak yolunu çizmesini sağlamıştı. Doğal olarak bu sürecin bazı zorlukları da vardı (Gray, 2004, s. 14). Fotoğraftan yararlanan ressamlar dönem dönem oldukça sert eleştirilere de maruz kaldılar. Özellikle; ‘fotoğraftan kopya çekmek ve yararlanmak’ eleştirildiğinden bir çeşit tedirginlik yaşadıklarını da söylenebilir.

Auguste Dominique Ingres (1780-1867), fotoğraf makinesini ilk kullanan ressamlardanır. Yaptığı resimlerin fotoğrafa benzemesinden dolayı yazar Emile Zola’nın (1840-1902) eleştirisine hedef olmuştur. Fotoğrafın sanatsal algısının oluşturulmasında özellikle de Ingres’in resim sanatına kazandırdığı değerlerin büyük bir etkisi vardır (Çoker, 1983). Ingres’in 1841’den sonraki resimlerinde fotoğrafı

kullanmasından dolayı daha önceki çalışmalarına göre önemli bir üslup farkı oluşmuştur. Ingres aynı zamanda resimlerini fotoğraflarla belgeleyen ilk ressamdır. Eugene Delacroix, Gustave Courbet, Henri de Toulouse Lautrec, Edgar Degas, Edward Munch, Paul Cezanne gibi pek çok sanatçının, elden ele dolaşmaya başlayan siyah beyaz fotoğrafları, kendilerinin ya da fotoğrafçının çektiği fotoğrafları resimleri için bir bellek olarak kullandığı bilinir.

Eugene Delacroix (1798-1863), insan anatomisi ile ilgili çalışmaları yapmak için fotoğraftan ciddi bir şekilde faydalanmıştır. Bir fotoğrafçı arkadaşının stüdyosunda modelden fotoğraflar çektiriyordu. Işığı istediği gibi ayarlayarak, kendi arzuladığı biçimde poz verdirdiği modellerin fotoğraflarını fotoğrafçı arkadaşına çektiriyordu. Ancak, ortaya çıkan sonuçlar, kendi söylemiyle ‘gerçeğin bir yansıması, bir kopyası’ idi. Delacroix’nin çalışmalarına bakarsak, fotoğrafları kompozisyon oluşturmak için bir desen gibi kullandığını belirgin bir şekilde görürüz. Fotoğrafları asla birebir kopya etmemiş, çeşitli değişimlerle resimlerine aktarmıştır (Şen, 2000, s. 7). Eugene Delacroix, “Odalık” isimli 1857 tarihli eserinde fotoğraftan yararlanmış, mekân ve kostümde doğuya özgü bir atmosfer yaratmış, oryantalist bir çalışma sunmuştur.



Resim 2.19. Delacroix Odalique “Odalık” 1857 / yararlanılan fotoğraf

Realizm akımının öncüsü Gustave Courbet (1819-1877) ve çevresindeki bir grup ressam eski temaların kullanılması yerine artık günlük yaşamda sıradan olayların olduğu konulara yönelmeye başladılar. Geleneksel konulardan feragat ettikleri için doğal ve gerçekçi tasvirler için yeni yöntemler aradılar. Courbet’in 1855 tarihli, “Ressamın Atölyesi” isimli çalışmasındaki çıplak kadın figüründe, arkadaşı Alfred

Bruyas'dan ödünç aldığı, arka yüzüne 'Sandalyemin arkasında resmin ortasında yer alacak' şeklinde not düştüğü bir fotoğraftan yararlandığı bilinmektedir. Bu fotoğraf, o dönemde, sanatçılar için fotoğraf albümü hazırlayıp sattığı bilinen fotoğrafçı Julien Vallou de Villeneuve tarafından çekilmiştir (Eyigör, 2003).



Resim 2.20. Gustave Courbet “Ressamın atölyesi” 1930 / yararlanılan fotoğraf

Courbet, birçok çalışmasında Villeneuve'nin fotoğraflarını kullanmıştır. Özellikle çıplaklarında bu belirgindir. Ayrıca fotoğrafın gerçekçiliğini antik geleneğin öğeleriyle birleştirerek ilginç bir üslup oluşturmuştur. Courbet'in 1853 tarihli “Yıkılanlar” tablosundaki figürün de bu albümden seçilmiş olması ihtimaldir. Resim fotoğrafın mükemmel bir röprodüksiyonudur.



Resim 2.21. Gustave Courbet “Yıkılanlar” 1853

Fotoğraf tekniğinin gelişmesi ile birlikte gerçeklik artık resimden çok fotoğrafın alanı içindedir. Bunun sonucunda, realizmin sonu gelmiş, doğanın anlık izlenimlerine dayanan empresyonizm ve onun söylemleri hâkim olmuştur (Yazıcı, 2007, s. 36). Işığın saatlere göre değişen etkileri, ışığın rengi ve hava perspektifi, ağaç yaprakları arasından sızan

ışığın fotoğrafta oluşturduğu halelenme etkisi, fotoğrafın flu havası ve hareketin yakalanamamasından kaynaklanan etkiler izlenimcileri oldukça büyülemişti (Şen, 2000, s. 8). H. Toulouse Lautrec (1864-1901), çektiği fotoğrafları resimlerinde bellek desteği olarak kullanmıştır. Sanatçının 1891 tarihli “La Mie” tablosu fotoğrafçı Paul Sescou’nun çektiği, bir kafede oturan ünlü model Suzanne Vallodon ile Chandon şampanya şirketi temsilcisi Maurice Guibert’in fotoğrafına dayanmaktadır.



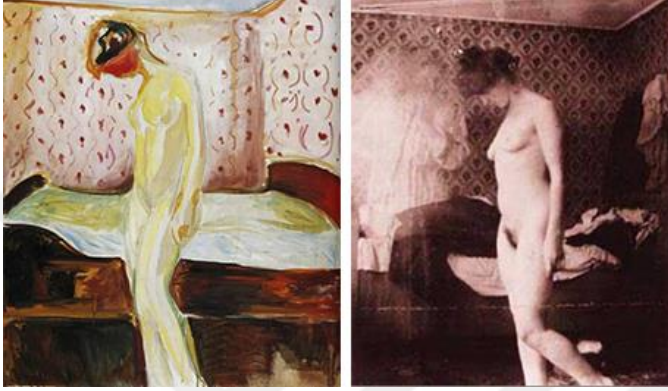
Resim 2.22. H. Toulouse Lautrec “a la mie” 1891 / Suzanne Vallodon ile Maurice Guibert

Pek bilinmiyordu ama Edgar Degas’ın (1834-1917) kendisi de fotoğraf çekiyordu. Öldüğünde atölyesinden çıkan fotoğraflardan yaklaşık yüz tanesi Degas’ın kendisine aitti. 1998 yılında New York Metropolitan Müzesi’nde açılan “Edgar Degas, Photographer” sergisinde, Degas’ın çektiği fotoğraflarla birlikte çizimleri de sergilendi. Fotoğrafların çizimlerindeki yansımaları bariz bir şekilde hissediliyordu. Degas’ın fotoğraflarının konularını, nüder, manzaralar, ütü yapan kadınlar ve çevresindeki insanların portreleri oluşturuyordu. Edgar Degas’ın çekmiş olduğu bir fotoğraftan esinlenerek yaptığı “Banyodan Sonra” adlı üç eseri bilinmektedir. Aynı fotoğraftan yola çıkılmasına rağmen her üç resmin de kendine has kompozisyonu, form ve renk öğeleri farklıdır. Degas’ın ne fotoğrafı nede resimlerini tekrar etmediği anlaşılmaktadır (Eyigör, 2003).



Resim 2.23. Edgar Degas “Banyodan sonra adlı üç eser” 1896 / yararlanılan fotoğraf

Edward Munch (1863-1944) ise amatör olarak fotoğrafla ilgilenen bir ressamdır, ölümünün sonrasında eşyaları arasında kendi çektiği fotoğraflar ortaya çıkmış, bunların birçoğu ailesi tarafından sansüre uğramıştır, araştırmacıların ele geçirdiği fotoğraflardan biri, 1907 da yaptığı ağlayan genç kız adlı resmine model olmuştur. Fotoğraftaki genç kadının yüzü, ağlamaktan kızarmış, mutsuz, narin bir genç kıza dönüştürmüştür (Nemezcek, 1988, s. 62).



Resim 2.24. Edvard Munch “Ağlayan genç kız” 1907 / yararlanılan fotoğraf

Paul Cezanne (1839-1906) “Fontainbleu’da Eriyen Karlar” isimli 1879 tarihli resmi için kimin tarafından ve ne zaman çekildiği bilinmeyen bir fotoğraftan yararlanmıştır. Sanatçı, sert doğa koşullarında kısa sürede gözlemlenebilecek bir anı resmetmek için fotoğrafın anı durdurma özelliğinden faydalanmakta bir sakınca görmemiştir.



Resim 2.25. Paul Cezanne “Fontainbleu’da eriyen karlar” 1879 / yararlanılan fotoğraf



3. FOTOĞRAF VE SANAT

Bilimin gelişmesi ve yeni sanatsal anlatım yollarına olan arayışın sonucunda ortaya çıkan fotoğraf, ilk andan itibaren oldukça sert tartışmalara konu oldu. Fotoğraf makinesi, sadece görüntüleri mekanik yolla çoğaltmayı sağlayan teknik bir araç mı? Yoksa bireyin sanatsal algısını şekillendirmede bir yöntem mi? Karmaşası eleştirmenlerin, sanatçıların ve fotoğrafçıların cevap aradığı öncelikli soruydu. Bu anlamda uzunca bir süre tartışmalar yaşandı. Bir yandan bu tartışmalar yaşanırken bir yandan da fotoğraf kullanıldığı alanları sağlam temeller üzerine oturtmayı başardı. Fotoğrafın kullanım alanlarına bakıldığında genel olarak işlevsel ve sanatsal olarak ikiye ayırmak mümkündür.

İşlevsel fotoğrafın esas görevi nesnenin gerçekliğini başarılı bir biçimde yansıtmak iken sanat amaçlı çekilen fotoğraflarda ise nesnenin yanı sıra sanatçının dünyayı görüşünü de yansıtmaktır (Göksungur, 2006, s. 37). Fotoğrafın sanatsal anlamda olgunluğa ulaşması için, kendi yöntemlerini, materyallerini, sorunlarını, özgün olarak yapabileceklerini tartışması ve bunları tanımlayabilme çabası içine girmesiyle oluşacaktır.

Fotoğrafın kısa zamanda toplumda oldukça etkin bir rol oynamaya başlaması ve sanat yolunda kendini kabul ettirme girişimleri bir döneme damgasını vurmuştur. Bu girişimlerinden bir sonucu olarak 1850-1870 yılları arasında İngiliz sanatının etkisiyle yaşanan “High Art” dönemi fotoğraf tarihindeki en önemli süreçlerden biridir.

"Fotoğraf, sanatsal anlatımın biçimsel olarak yüksek bir tarzıdır ki bu onun resim, şiir ve heykel sanatları arasında yer almasını sağlar. Fotoğraf özel bir sezgisel yaratıcılık yeteneğini işin içinde kullanır."

Misha Gordin

3.1. High-Art Dönemi (Yüksek Sanat) 1850 – 1870

Fotoğrafın, halk tabakasına inmesi ve günlük kullanımın artması, bir anlamda sanatsal statüsünün ticari statüye devredilmesi manasına da geliyordu. 1850'lerin ortalarından itibaren bir grup İngiliz fotoğrafçı, fotoğrafın günün geçerli değer sanatları ile aynı

statüye sahip olmasını, fotoğrafik görüntünün de bir sanat yapıtı olarak kabul edilebilmesi ve fotoğrafı yüksek sanat sınıfına çıkartmak için adına resimsel nitelikli fotoğraf çalışmalarıyla mücadele vermeye başladılar. Pre Raphealist'lerin² çalışmalarından etkilenen bu dönem fotoğrafçıları, “High-Art Photography” (Yüksek Sanat Fotoğrafı) adı verilen bu akımın bünyesinde bir araya geldiler. Bu akımın kurucuları; Oscar Rejlander, William Lake Price (1813-1875), Julia Margaret Cameron (1815-1879), Henry Peach Robinson (1830-1901) ve Fred Holland Day'dir (1864-1933).

High-Art Akımı mensubu fotoğrafçılar Pre Raphealist Resmin kurallarını fotoğrafta denemeye çalışırlar. Fotoğrafçılar, dönemin ressamlarının ürettiği büyük boyutlu ve ayrıntılı eserler gibi fotoğraflar çekebilmek için stüdyolarında mükemmel sahne dekorları hazırladılar. Bu dönemdeki resim ve fotoğraflar çok detaylı ve büyük boyuta ise daha başarılı sayılmaktadır. Aynı sıralarda ressamalarda, zengin detay elde etmek için fotoğraftan yararlanmaya başladılar. Konuları, günlük olaylar yerine, şiir, roman gibi edebi eserler ya da tiyatro, opera ve İncil'den alınan, resme benzeyen, dinsel, tarihsel ya da alegorik fotoğraf çalışmaları, “Fotoğrafın bir teknik icat mı? Yoksa sanat mı?” tartışmalarının sürdüğü bu yıllarda oldukça ilgi görmekteydi.

High-Art Akımı fotoğrafçıları arasında, ‘Multiple Printing’ (çoklu baskı) yöntemi yaygın bir biçimde kullanıldı. Çoklu baskıda örüntüdeki bütün unsurlar tek tek fotoğraflanıp, baskı aşamasında tek bir kâğıt yüzeyinde birleştirilirdi. Çoklu baskı tekniğinin kullanılmasının sebeplerinin başında, o dönemde kısık diyafram açıklıklarından dolayı yüksek alan derinliğine ulaşamaması geliyordu. William Lake Price, “The Baron's Feast” ve “Don Quixote” gibi (Bkz. Resim 3.1) başarılı çalışmalarının yanı sıra stüdyoda oluşturulmuş fotoğraflarıyla büyük bir ün sağlamıştır ve birçok negatifi birleştirerek fotoğraf çalışmaları üreten ilk İngiliz fotoğrafçıdır (Çetin, 2013, s. 50).

² Pre Raphealist (Ön Raffaeloculuk akımı): 1848'de bir grup İngiliz ressam, heykeltıraş, şair ve sanat kritiğinin ortaya çıkarıp geliştirdikleri bir sanat akımıdır. Bu akımın ilk kurucuları William Holman Hunt ve John Everett Millais ile Dante Gabriel Rossetti'dir.



Resim 3.1. William Lake Price “Don quixote in his study” 1855

Fotoğrafçılar da sık sık şiir, efsane ve İncil gibi kaynaklardan alıntılar yaparak betimlenen sahneyi fotoğraflamışlardır. Oscar Rejlander’ın birleşik fotoğrafı “Two Ways of Life” çalışması bu alegorik³ konulara iyi bir örnektir (Bkz. Resim 3.2). Fotoğraf Rejlander tarafından otuz iki negatif birleştirilerek basılmıştır.



Resim 3.2. Oscar Gustave Rejlander “Two ways of life” 1857

³ Alegori; bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme sanatıdır.

Çalışma bütünüyle bir ressamın bakış açısıyla değerlendirilen ve duvar resmini anımsatan bir fotoğraftır. Çalışmada temsil edilen “İki Yol” tecrübesiz bir gencin hayatında önüne çıkabilecek birbiriyle çelişen seçenekler karşısında yapacağı tercihlerin sonuçları yer almaktadır. Birisi, iyilik, doğruluk, çalışkanlık, vs. diğeri ise, şehvet, tembellik, yalancılık, kumar vs. 1857’de Manchester’daki Art Treasures Exhibition’da sergilenen, Rejlander’in fotoğraflık alegorisini Kraliçe Victoria, eşi Albert için satın alır (Bajac, 2012, s. 105). Bu nedenle tarihte satılmış ilk fotoğraf olma özelliğini de taşır.

Oscar Rejlander bu çalışmayı yaparak günümüze kadar sürecektir bir tartışmayı da başlatmış oldu. Tekniği Fransa’da görülmezden gelindi. Fotoğraf Kurumu, üyelerinin bu teknikle yapılmış fotoğraflarını sergilemeye yasak koydu. Fotoğraf çalışmalarının kritikten yoksun kullanılmalarının fotoğrafın biçimsel görüntüsünü tehlikeye attığı gibi görüşlerle parçalı kompozisyon reddedildi. Öte yandan. Viktorya Dönemi’nin toplumsal yapısı incelendiğinde, ağır ahlaksal yapının ve romantizm akımının yoğun etkisinin baskın olduğu bir yaşam biçimi ortaya çıkar. Kadın erkek ilişkilerindeki sert sınırlar, zaten var olan ahlakçı yapıyı daha radikal hale getirmiştir. Bilhassa dini içerikli resimler insanları erdemli olmaya teşvik edilmeye çalışılan bir dönemdir. Rejlander çalışmasında birbirine zıt uç noktada hayatların aynı fotoğrafta yer alması, izleyicilerin tüm fotoğraftan rahatsız olmalarına sebep olur. Bazı eleştirmenler çıplaklığın kabul edilemez bulurlar. Ertesi yıl Edinburg’daki sergide çalışmanın çıplak bölümleri perdeyle kapatılır.

Viktorya döneminin önde gelenlerinin arasında yoğun talep gören çalışma, sahibinin ve kendisinin ön plana çıkmasına zemin yaratmakla birlikte, aynı zamanda fotoğrafın sanat olduğu yönündeki görüşlerin uygulamaya dönüşmesine de zemin hazırlamıştır.

Bu dönemde sıkça işlenen ölüm teması Yüksek Sanat fotoğraflarında da görülür. Henry Peach Robinson dönemi temsil eden önemli isimlerden biridir. Henry Peach Robinson’un 1850 lerin sonlarında çok sayıda negatifi tek bir baskıda birleştirerek hazırladığı “Fading Away” (Solup Gidiş) isimli çoklu baskı eseri de pek çok sergiye katılmıştır (Bkz. Resim 3.3). Fotoğrafta, yakınlarının acı içerisinde seyrettiği, bir kızın ölüm yatağında ki son nefesini verisi kurgulanmıştır. Çalışma 5 ayrı negatiftan oluşan bir fotomontajdır. Robinson’un fotoğraflarında fotomontaj tekniğini kullanarak yarattığı eserler kurgusal fotoğrafın aynı zamanda fotoğraf tarihinin ikon görselleri haline gelmiştir.



Resim 3.3. Henry Peach Robinson “Fading Away” (1858)

Robinson teknik ve teori hakkında pek çok kitap yazmış, 1884 den sonraları ise akademik resim kurallarına uygun, tek negatifle pictorial konuları çalışmaya başlamıştır (Dizdaroğlu, 2012, s. 30).

Aynı dönemde yaşamış olan Julia Margaret Cameron da kendi kurguladığı konularını efsanelerden, William Shakespeare’den ve Alfred Tennyson’dan ilham alan masalımsı ve lirik fotoğraflarını, evinin bahçesinde hazırladığı dekorlarla gerçekleştirmiştir. Birçok fotoğrafı görsel anlamda hep “resim gibi” diye tanımlanmıştır. Dönemin çok az sayıdaki kadın fotoğrafçıları arasındadır.



Resim 3.4. Julia Margaret Cameron “Angel of the Nativity” 1872

Cameron hafif sisli, yumuşak tonlu fotoğraflarında, esrarengiz karanlıklar içinde, zaman ötesi, edebi, mitolojik tiplerle sanki fotoğrafın anı dondurma özelliğine karşı çıkıyordu. Cameron çekimlerinin teknik bakımdan zayıf olması sıklıkla

eleştirildi. Çalışmalarındaki odak ayarsızlıkları, filmlerdeki parmak izleri ve kırılmalar bu eleştirilere neden oldu. Ancak o, fotoğraflarındaki teknik eksiklikleri önemsememiş, çalışmalarında daha çok ruhsal derinliğe odaklanmıştı. Bu yüzden fotoğrafları o dönemin en başarılı yapıtları arasına girdi.

Fotoğrafta Yüksek Sanat dönemi 1870’lerde etkisini yitirmeye başlamış, 1880’lerde fotoğrafın bir sanat aracı olarak kabul edilebilmesi adına yine resimselliği savunan başka bir hareket olan Pictorializm fotoğrafa egemen olmuştur.

3.2. Pictorializm: Fotoğrafta Resimsellik 1880’lerden 1930’lara

“Pictorializm” (Resimsellik) diye adlandırılan bu yeni hareket, fotoğrafın resim dilini kullanarak 'Sanat' alanına yerleşme çabasını gözler önüne serer. Fotoğrafın farklı yönlü kullanımları, hem teknik açıdan hızlı gelişmelere yol açmış, hem de ifade biçimini geliştirip sanatsal faaliyetler oluşturmasını sağlamıştır. Fotoğrafta resimselliğe ilgi Pictorialistler bünyesinde iyice somutlaşmıştır. Geçmişi, Henry Beach Robinson’un 1869 yılında yayınlanan ‘Fotoğrafta Resimsel Etki’ adlı kitabına kadar uzanmasına rağmen, etkin olarak 1890’lerden 1920’lere kadar sürmüştür.

Fotoğrafta resimsellik akımı, Empresyonizm sanat dönemi içine rastlar. Tarihsel süreç içinde fotoğraf ve resim birbirinden sürekli etkilenmiştir. İzlenimci ressamalar ışığın değişen etkileri ve ışık ile nesnelerin görünüşlerinin değişikliğe uğradığını fotoğraf sayesinde keşfetmişler, bu sayede ışığı kullanarak çalışmalarına farklı bir bakış açısı geliştirmişlerdir. İzlenimcilerin ışığı ve fotoğrafı kullanma şekilleri fotoğrafta da Pictorializm döneminin oluşumuna ortam hazırlamıştır. Pictorialist fotoğrafçılar, çalışmalarında toplum tarafından kabul görmüş resimlerin estetik biçimlerini uygulamaya çalışmışlardır.

İzlenimci ressamalar nasıl stüdyolarından çıkıp, yumuşak ışığın peşine düştülerse, fotoğraf sanatçıları da aynı şekilde ‘portre fotoğrafçılığı’ ve ‘düzenlenmiş sahnelerden’ vazgeçip, sokağı, gerçek yaşamı ve sıradan nesneleri, resimsel bir üslupla, fotoğraflamaya başlamışlardır (Dizdaroğlu, 2012, s. 32).

Pictorialistler 1890'dan 1900'e kadar Avrupa ve Amerika'da birçok kişisel sergi açarlar. 1892'de İngiltere'de The Linked Ring Brotherhood grubu kurulur. Grup kurulduktan bir yıl sonra ilk izlenimci sergisini açar. Pictorialistler, fotoğrafın, kendi kuralları olan, bir sanat dalı olduğunu ispatlamayı amaçlarlar. Pictorialist hareket, izlenimci hafif flu ve estetize çalışmalarıyla fotoğrafçılığın bir güzel sanat aracı ve fotoğrafçının da bir sanatçı olduğu iddialarına saygınlık kazandırmada en başarılı olan akımdır (Shiner, 2010, s. 310).

Bu dönemin en önde gelen fotoğrafçıları arasında Alfred Stieglitz'i (1864-1946) sayabiliriz. Alfred Stieglitz resimsel fotoğraf alanında ünlenen, ancak daha sonra bu eğiliminden vazgeçen ustalardandır. Stieglitz, fotoğrafının o dönem bilinen sanat akımlarına görünürde benzemesiyle fotoğrafı sanatlaştıran adam olarak anılmaktadır. ABD'den Berlin'e mühendislik eğitimi için geldiğinde fotoğrafla tanışmış, 1880'lerde neredeyse tüm Avrupa'yı gezerek fotoğraflar çekmişti. "Beşinci Caddede Kış" adlı fotoğrafı gerçekten de izlenimci bir tablo gibidir (Yılmaz, 2013, s. 33).



Resim 3.5. Alfred Stieglitz "Beşinci caddede kış" 1893

Stieglitz 1902'de arkadaşları ile birlikte Photo-Secession grubunu kurar. Grubun kurucuları arasında Edward Steichen, Gertrude Kasebier, Clarence Hudson White, Alvin Langdon Coburn Frank Eugene, Joseph T. Keiley, gibi fotoğrafçılar vardır. Grubun ismi, o yıllarda Avusturya ve Almanya'da modern sanatçıların kendilerine

verdikleri "Secessionst"⁴ ismine gönderme yapmaktadır. Photo Secession grubu, "Fotoğrafi sadece kaydetme ve teknik bakımdan sınırlardan kurtarmak ve fotoğraf makinesini bir ressamın fırça, boya ve tuvalini kullandığı gibi esnek bir malzeme olarak kullanıp güçlü bir sanatsal ifade yöntemi oluşturmak" sözleriyle amaçlarını anlatmaya çalışmışlardır (Öztürk, 2002, s. 174). Aynı yıl, Stieglitz'in fotoğrafın bir sanat olduğunu göstermek üzere düzenlediği, New York National Arts Club'da açılan sergi, Photo Secession sergilerinden ilkidir. Bu sergideki fotoğraflar büyük bir özenle seçilmiş ve fotoğraf sergilerinde pek görülmeyen bir zevk ve titizlikle asılmışlardır. Sanat eleştirmenlerinin sergiye tepkisi oldukça olumlu olur.

"Fotoğraflarım daima içsel bir ihtiyaçtan doğarlar. Ruhsal bir deneyimdir. Ben resim yapmam. Hayata bir bakışım vardır ve kimi zaman fotoğraf formunda bunun eşdeğerlerini bulmaya çalışırım."

Alfred Stieglitz

Stieglitz 1903'de "Camera Works" dergisini çıkarmış, 1917 ye kadar 50 sayı yayınlayan bu dergi, dünyaca ünlenmiştir. Dergide sadece Stieglitz'in önemli bulduğu fotoğrafçıların çalışmaları değil, sergiler üzerine yazılar, fotoğraf ve sanat üzerine bugün bile okunabilecek tartışmalar da yayımlanmaktadır. Dergi başta Picasso, Van Gogh ve Cezanne çalışmalarına yer vermiştir. 1908 yılından itibaren 291 adlı galerisinde Matisse, Cezanne, Rodin, Braque ve O'Keeffe gibi dönemin önemli sanatçıların eserlerini sergilemeye başlar. Stieglitz 1. Dünya Savaşından kaçarak New York'a gelen Duchamp'ın da en büyük destekçilerinden olmuştur (Yılmaz, 2013, s. 35).

Camera Work'un son iki sayısında Paul Strand'a (1890-1976) yer verilmesi bir anlamda resimsel anlayışın sonu olur. Çünkü Strand'ın fotoğrafları resimsel fotoğraflardaki yumuşak dokunun aksine, hiçbir fotoğrafik hileyi barındırmayan, doğrudan, saf, keskin fotoğraflardır.

Photo-Secession, 1910 yılında kendi üyeleri ve başka fotoğrafçıların 500'den fazla çalışmasının yer aldığı, uluslararası bir sergi düzenler. Serginin büyük ses

⁴Secessionst: ayrılıkçı, ayrılma yanlısı

getirmesiyle, fotoğrafın sanat olarak kanıtlanmasında başarılı bir adım atılmış olur. Stieglitz 1910'ların sonlarına doğru, “fotoğrafa daha çok benzeyen, resme ya da gravüre benzemeyen” fotoğraflar çekmek düşüncesiyle resimsel fotoğraftan vazgeçti. Ancak ne olursa olsun, fotoğrafın özgün ve yeni bir görme biçimi olduğu görüşünden asla ayrılmadı (Yılmaz, 2013, s. 34).

3.3. Fotoğrafın Tanımlayıcıları ve Sosyal Anlamı

Sanat ve bilim, insanoğlunun yaşamında önemini koruyan, onu etkileyen ve sürekli iletişimde olduğu iki unsurdur. Bilim ve sanattaki gelişmeler insanı sadece maddi olarak değil, manevi olarak da özgürleştirmiştir. Bilimdeki gelişmeler hayatı kolaylaştırırken, sanattaki gelişmeler insanın düşünsel ve yaşamsal yapısını özgürleştirmektedir. Bilimdeki gelişmelerle, teknolojinin sunduğu olanaklar artmış, bu olanaklar sayesinde sanat üretme biçimlerinde de farklılaşmalar meydana gelmiştir. Bu doğrultuda düşünce hayatında da değişiklikleri kullanan sanatçılar konu ve biçim açısından yapıtlarını zenginleştirmişlerdir (Kranz, 1974, s. 191).

Toplumsal yaşamın bir parçası olan sanat, toplumsal gerçekleri yansıtmak zorundadır. Yaşamla iç içe olan sanatın görevi, André Malraux'a göre, “Dünyanın en karanlık köşesini” bulup çıkarmak ve bize göstermektir. Çünkü toplumsal inanışlar ve alışkanlıklarımız, var olan güncel yaşamın farklı sorunları, görmemizi engellemektedir. Oysaki sanat, gerçeğin görünmeyen yönünü ortaya çıkarmak gibi önemli bir sorumluluğu yerine getiren toplumsal bir olgudur. Georg Lukacs biraz daha ileri giderek sanatı, toplum içerisindeki aksaklıkları ve çelişkileri aşmaya yarayan bir araç olarak ifade etmiştir. Lukacs'a göre, sanatla yaşam her daim iç içedir (Akt: Armağan, 1982, s. 189). Sanatı üreten sanatçı ile sanat tüketicisi aynı toplumsal yapı içerisinde bulunduklarından, sanat eserinin toplum üzerindeki etkilerini ve izlerini görmek olası bir durumdur. Fotoğraf, keşfiyle birlikte toplumun yaşam biçimine de çok hızlı nüfuz eden ender icatlardandır.

Fotoğrafın, toplumun geniş kesimlerini kapsayan yaygın serüveni; resmi belgeler için çekilen “vesikalık” lar, aile albümlerine giren “hatıra” fotoğrafları ve “portre” fotoğrafları ile başlar ve yine toplumun geniş kesimleri için önemli bir görsel şölen

şeklinde kartpostal ve takvim fotoğrafları ile devam eder (Ertuğ, 2010, s. 111). Gündelik yaşamımızda önemli bir yere sahip olan fotografik görüntüler; gittikçe değişip, gelişen üretim ve dolaşım biçimleriyle, düşüncelerimizi, arzularımızı, eylemlerimizi yönlendiren araçlar olarak topluma ait önemli kodlar taşırlar. Günümüzde modern toplumları anlama bağlamında sosyal bilimlere farklı olanaklar sunmaktadırlar. Fotoğraflar, fotoğrafçının çekim koşullarınca belirlenmektedir. Bu döngüsel mantık içinde fotoğrafçı, ilgisini çeken şeyi amacına uygun biçimde görselleştirir. Dolayısıyla fotoğraftaki anlamın kodladığı görüntüde olduğu söylenebilir. Fotoğrafçılık ayrıca görme biçimimizi, gözün ağ tabakasından beyine giden uyarıları da değiştirmiştir. Etrafı saran yığınlarla fotografik görüntü, görsel gerçekliği değerlendirmek için bilinçaltı bir ölçüt niteliği kazanmıştır. Başka bir deyişle fotoğrafın önemi, sadece bir yaratım olmasından değil, insanın düşüncelerini yönetmek ve davranışlarımızı düzenlemek amacıyla kullanılacak etkili yöntem olmasıdır. İzleyici gördüğü fotografik imgeyi görsel algı depolarında ve toplumsal birikimlerinde işler ve anlamlandırır.

Roland Barthes'in söylediği gibi: “Fotoğraf okuması, gerçek bir dilde olduğu gibi okurun bilgisine bağlıdır ve bu anlamda sadece işaretleri öğrenen kişi için anlaşılır olabilir.” Böylece, sanat yapıtı, salt estetik kaygıları gidermeye çalışan bir unsur olarak değil, aynı zamanda onu bir bilgi nesnesi olarak da deşifre etmeye çalışan göstergebilim, alternatif bir yöntem olarak belirir. Gisèle Freund, bu ilişkiyi birbirinden farklı şekillerde kullanan iki eğilimin ortaya çıktığını söyler. Birinci grup fotoğrafı insani ve toplumsal sorunlar konusundaki duyarlılıkları için bir araç olarak ikinci grup ise sanat alanındaki kişisel yönelimlerini hayata geçirmek için kullanmaktadır.

Fotoğraf özellikle 1960'tan sonra tarihsel ve estetik nesne kimliğini geride bırakıp, kuramsal nesne haline gelmiştir. Fotoğrafın sanatla örtüşmesi ve kendi pazarında patlama yaşaması sonucu sanat kurumları (Müzeler, koleksiyoncular, tarihçiler, eleştirmenler) fotoğrafın sanat alanındaki uygulamalarını, kuramsal bir form ve bir aktarım aracı olarak görmeye başladılar.

3.3.1. Biriciklik

Fotoğraf, kopyalanabilme özelliği bakımından resim ve heykelden her zaman bir adım önde olmuştur. Reprodüksiyonlarının alınabilmesi veya çoğaltılabilmeleri olanağı nedeniyle sanat yapıtında ‘tek’ lik, yahut ‘biricik’ lik kavramı üzerinde de ciddi tartışmalara yol açmıştır. Sanatsal fotoğraf üretimindeki teknik koşullardan ötürü fotoğrafı resimden ayıran unsurların resim kurallarına göre irdelenmesi yanlıştı ama 19. yüzyıl koşullarında bu pek mümkün değildi. Aslında Fotoğraf teknolojisinin çoğaltıma yapısı, diğer sanat dallarının çoğaltımlarından farklıdır. Fotoğraf ile üretilmiş çalışmalar her an, hatta üretim aşamasında bile çoğaltılabilir yapıda sanat eserleridir. Diğer alanlarda üretilen sanat eserinin yeniden üretilmesinin genellikle sanatçının eserde bıraktığı kendi izlerinin yok olması manası çıkarılabilir. Oysa Fotoğraf ta ise, artık dijital ortamda üretilip çoğaltıldıklarından kopyalanan eserle kopya arasında hiçbir fark yoktur. Üretilen her eser aslında orijinalmiş gibi düşünülebilir.

Fotoğrafı resimden saymayanların gerekçelerinden biri de Fotoğrafın mekanik olarak üretilme şeklidir. Bu durumda akla ilk gelen soru; “İyi ama Picasso’nun 100 kopyalık gravürlerine, Dali’nin 500 kopyalık ipek baskılarına ne demeli?” Doğrusunu söylemek gerekirse, işinin ehli bir metal ya da ipek baskı ustası aynı kalıpla aynı etkide yüzlerce kopya üretebilir. O halde, biriciklik ve aura denen değer “sözde” delinmesi tek başına fotoğrafın marifeti değildir. Bir baskı resim türü olarak fotoğrafın yaptığı şey, tıpkıbasım işinde yeni bir dönemi başlatmak olmuştur (Yılmaz, 2013, s. 46). Sözgelimi, bir fotoğraf negatifinden yola çıkarak çok sayıda baskı yapmak artık mümkündür; bu baskılara bakarken hangisinin “asıl baskı” olduğunun bir anlamı kalmamıştır.

İnsan teknik bir dünya da varlığını devam ettirmeye çalışırken, sanatta da teknik gelişmelere yabancı durmaktan söz edilemez. Fotoğrafın çalıştığı teknoloji, mekanik olarak çoğaltan bir teknolojidir. Yani bu teknolojileri kullanan kişi aynı zamanda yeniden-üretmek çoğaltan kişidir. Artık sanatçının fikirleri de, üretimi de teknik hale gelmiştir. Bir sanat eserinin teknik araçlarla yeniden-üretilmesinin farklı yöntemleri ortaya çıktıkça, o eserin sergilenme imkânı da o denli artar. Üretimdeki nicel

değişiklik, doğası gereği nitel bir dönüşüm halini alır. Teknik yolla yeniden-üretim, özgün yapının kopyasını yapının aslı için düşünölemeyecek konumlara getirebilir. Berger (2012, s. 19)'in dediğı gibi;

Her resmin biricikliği bir zamanlar bulunduğı yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görölemezdi. Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü (Berger, 2012, s. 19).

Bu açıdan bakıldığında, üretilmiş olanın eserin yeniden üretilenlere kaynaklık etmesi, çağın sanatının sınırlarının belirsizliğini vurgulamaktadır. Yani sanat, artık biriciklik ve sonsuzluk iddiasını yitirip, bambaşka bir oluş biçimine doğru yol almıştır. Walter Benjamin, biriciklik niteliğine sahip yapıtla ilgili 'haleye sahip olmayı' şart koşmuştur. Modern teknoloji çağına gelinceye kadar, sanat eserinin bir halesinin olduğunu kabul eder. Orta çağ ve Rönesans dönemindeki hale dinsel bir haledir. Modern çağda ise sanat eserinin ucuz kopyalama yöntemine maruz kalması sonucu, tekil olan halesi küçölmek zorunda kalmıştır. Benjamin'e göre bu çoğaltma araçları 20. yüzyıl sanat biçimleridir. Sanat artık günlük yaşamda, politik ve iletişimsel görev üstlenmektedir.

Üretim ve paylaşım biçimlerindeki değişim, Walter Benjamin'in dediğı gibi "sanat eserinin biricikliğini" kaybetmeye başlamasını ve metalaşmasını getirmiştir. Belirli bir göstergeler dizgesi olma düşüncesi bünyesinde izlenen eserler kavramsallaşmış, bu ortamda popüler sanatın imgelem yığınıyla buluşan geleneksel sanat üretimi, modern'den postmodern'e doğru yol almaya başlamıştır. Yeni çoğaltım teknolojileriyle beraber sanatçının üretim sürecinde, ne ürettiğı, nasıl ürettiğı gibi olguların yanında birde, ürettiğinin hangi yolla sunacağı düşüncesi de önemli olmaya başlamıştır. Çünkü sanatçının sanatın özü olan yaratıcılık eylemiş içinde kendi estetik anlayışını da ortaya koyduğu bir süreçtir. Bu geniş alan, sanat pratiğini ilgilendirdiğı kadar, sanat kuramı alanını da ilgilendirmektedir.

Rosalind Epstein Krauss, fotoğrafın kuramsal konumunu, alıntılama olgusu bağlamındaki durumunu ve orijinal-kopya bağlamındaki ilişkisini şöyle yorumlar;

Fotoğraf, 1960lı yıllarda tarihsel ya da estetik nesne kimliğini ardında bırakıp

kuramsal bir nesne hâline gelmiştir. Kopyanın hızla gelişmesi aslın alıntılanmasını kolaylaştırmakla kalmadı, aslın “kendisi” sözde birliğini de bir alıntılar dizisine ayrıştırdı. Eskinin yaratıcı yazarının yerine, bu alıntılar derleyicisi bir devşirmeci olarak yeniden tanımlanıp, şizofrenik bir biçimde okur kitlesine katılmak üzere modernist estetiğin numlandırıldı (Krauss, 2013, s. 46).

Bir nesne asıl yapılış mantığından ve mekânından uzaklaştırıldığında her zaman bir anlam ve işlev kaymasına zaten uğrar. Bunu Krauss ve Benjamin’den önce Duchamp da görmüştü. Onlara göre böyle bir tartışma anlamsızdı, çünkü geleneksel özgünlük ölçütü fotoğrafa uygulanamazdı. Eski ölçüt geçerli değilse yenisi neydi? Bu konuda, Duchamp, Benjamin ve Krauss den beri sanat dünyası artık şunu kabul etmiş görünüyor: Hakiki (özgün) olan şey, görüntüyü taşıyan nesne (yani fotoğraf) değil, o görüntünün ortaya çıkmasına kaynaklık eden düşüncedir (Yılmaz, 2013, s. 43). Belki de bu durumu, başka bir sanatçının eserlerine hiçbir şey eklemeden fotoğraflayan, Sherrie Levine’in sanatsal anlayışıyla doldurmak mümkündür. Levine, Walker Evans’ın (1903-1975) fakir köylü fotoğrafını kendine mal ederek, yeni hiçbir şey eklemeden kopyalayıp, üzerine kendi imzasını atıp sahiplenmiştir (Bkz. Resim 3.6). Bu çalışmasıyla, teknik olarak çoğaltılabilirliğin bu kadar mümkün olduğu çağda bile fotoğrafta biriciklik ya da orijinallik aranmasını eleştirmiştir.



Resim 3.6. Walker Evans “Alabama tenant farmer” 1936 / Sherrie Levine “After walker evans” 1980

3.3.2. Fotoğrafik görüntü ve kitle iletişim

Endüstri devrimi toplumsal her alana getirdiği yeniliklerden biride kitle iletişim araçlarının da ortaya çıkmasıdır. 19. Yüzyıl ile beraber gelişen yeni teknolojiler, kitle

iletişim kavramı ile birlikte kullanılmaya başlamıştır. Teknolojik çoğaltım araçlarının getirdiği yeni üretim biçimleri sanat eserlerinin estetik değerlerine ek olarak bir de iletişim işlevi dâhil etmiştir. Sanat eserinin gerçekleşmesi bir süreçtir. Sanatın üç temel unsuru vardır; Eser, izleyicisi ile buluştuğunda “sanatçı-sanat eseri-alımlayıcı” zinciri şeklinde gelişen ve karşılıklı etkileşimi barındıran, bu unsurlar iletişimi de sağlayan bir yapı sunar.

Fotoğraf, icat edildiği tariften itibaren hem sanat hem bilim hem de sanayi için vazgeçilmez bir araç olmuştu. Kitle iletişiminin, örneğin sinemanın, televizyonun ve video kasetlerinin temelini oluşturmuştu. Fotoğrafın ve sinemanın modern basın yayın araçları içinde kilit pozisyonu oluşturduğu 1920’ler ve 1930’larda, kitle demokrasi anlayışının ortaya çıkmasıyla, kitle iletişim araçları içerisinde fotoğrafın yeniden üretimi, birbirine bağlı srelerdi. Fotoğraf o güne kadarki kullanılan tüm sanatsal ifade biçimlerinden ve iletişim araçlarından daha demokratik bir ortamdı. Kısa zaman içinde giderek artan bir şekilde dünyanın görsellerini insanlığın izlenimine sundu. İnsanlar, kentler, okyanuslar, savaşlar, zenginler, fakirler, erkekler, kadınlar, çocuklar ve tüm dünya içindekileri ile birlikte objektifin karşısında duruyor ve birer görüntüye dnşuyorlardı (şimşek, 2009, s. 41).

Bu retim ve paylaşım kolaylığı, kitle iletişimine ait her türlü imgenin elden ele paylaşılmasını sağlamıştır. Walter Benjamin’in belirttiği gibi “sanat eserinin biricikliğini” kaybetmeye başlamasını ve ardından metalaşmasını getirmiştir. Belirli bir göstergeler dizesi olma kapsamında izlenen yapıtlar kavramsallaşmış, bu ortamda Pop Art’ın imgelem ağıyla kuşatılan geleneksel sanat üretimi, modern üretimlerden postmodern üretimlere doğru yol almıştır. şüphesiz ki, endüstriyel toplumlarda kültürü belirleyenler; reklamcılık, moda, pazarlama ve sinema gibi medya ve iletişim endüstrilerinde yaşanan btnleşmelerdir. Susan Sontag, fotoğrafın keskin bir kitle iletişim aracı olarak kullanımı üzerine şöyle demiştir;

Kapitalist bir toplum kültüre dayanan imgeleri gereksinir. Her yeri eğlenceyle donatarak alışverişi teşvik etmeye ve sınıf, ırk, cinsiyet yaralarını uyuşturmaya çalışır ve doğal kaynakları daha iyi smrp verimliliği artırabilmek, düzeni sağlamak, savaşa girişmek ve bürokratlara iş vermek için sınırsız bilgi toplaması gerekir (Sontag, 2008, s. 45).

Roland Bartes, fotoğraf kodsuz bir mesaj olduğunu iddia eder, ancak fotoğrafın içinde barındırdığı anlaşmazlık, araştırma ve deneyler gösterir ki, fotoğrafın kültürel bir nesne olması dolayısı ile anlaşılabilirliği ve gerçek görüntü olarak adlandırabilmesi kültürlere de bağlıdır. Farklı imgelerin farklı kültürlerdeki karşılıkları da birbirinden çok bağımsız olabilir. Toplunun kültürel yapısındaki alt nüanslar imgenin alımlayışını yönetir. Aynı toplum içinde olsa dahi farklı görüşler, farklı alımlama yapar. Alberto Korda'nın 1960'ta Havana'da çekmiş olduğu bir fotoğraftan kadrajlanarak elde edilen “Che Guerrillero Heroico” (Che Kahraman Gerilla) imajı isyanın sembolü olarak farklı birçok disiplin tarafından, farklı biçimlerde tekrar tekrar kullanılmıştır. Fotoğraf artık Che'nin anısı olmaktan uzaklaşmış, çoğaltıma dayalı olarak, isyanın sembolü haline gelerek tüm dünyaya yayılmıştır.



Resim 3.7. Alberto Korda “Ernesto Che Guevara” 1960 / Che guerrillero heroico

Fotoğrafik görüntü, birçok eylemi tıpkı yanında olmuş hissiyle yüklendiği mesajı da içine kodlayarak izleyiciye güçlü bir şekilde aktaran bir medyumdur. 1972'de fotoğrafçı Nick Ut'un çektiği, Amerikan napalmına maruz kalmış, kolları açık vaziyette ve acıyla feryat ederek anayolda fotoğraf makinesine doğru koşan çıplak Güney Vietnamlı çocuğun fotoğrafı gibi benzer türdeki fotoğraflar, halkın savaştan tiksinsmesine, televizyonda gösterilen yüzlerce saatlik barbarlık manzaralarından çok daha fazla katkıda bulunmuştur (Sontag, 2008, s. 22).



Resim 3.8. Nick Ut “Vietnam napalm bombası atılması sonrası” 1972

3.3.3. Gelişen teknolojiyle birlikte imge yapısının değişimi

Sanat ve teknoloji, insanoğlu için önemini kaybetmeyen ve devamlı iletişim içinde olduğu iki unsurdur. Bu birliktelik insan yaşamın da sürekli var olmuştur. Onu etkilemiş ve şekillendirmiştir. 20. yüzyılda baskı teknolojilerindeki çeşitlilik ve gelişmeler günümüz sanat anlayışında önemli mesafeler aşılarak, sanatçının görsel algı ve düşüncelerini ve buna bağlı olarak sanatın anlamını değiştirmiştir. İletişim teknolojileri ile sanat, herkesin kolaylıkla ulaşabileceği duruma gelmekle kalmamış, bireylerin sanat ürününü algılama biçiminin değişmesine de yol açmıştır.

Algılama, karmaşık bir süreçtir. Her ‘bilgi edinme’ veya yeni bir şey öğrenme algılama sürecinin kapsamında farklılıklar oluşturur. Böylece, kişisel bilgi deposu oluşur. Her yeni algı, bu bilgi deposuna göre yeniden şekillenir (Yazıcı, 2007). Nesneye benzeyen “kavram” olarak imge, temelinde bir göstergedir. İmge, örnekseme yoluyla dünyadaki bir nesneyi belirten biçimlerin kullanıldığı bir gösterge türüdür. İmge, temsil ettiği nesneyi daha duyarlı ya da daha etkili ve güzel bir biçimde işleyerek gerçeği gösterge olarak yeniden yaratır. Ron Burnett’e göre sanatsal bir ifadeyi içersin ya da içermesin imge bir deneyim aktarma aracıdır. İç dünyayı dışarıya aktarma, kişiliği ve düşünceleri dışavurma, nefes alma kadar hayati ihtiyaçlar dizesinin bir parçasıdır.

Genel olarak imgelerin düşünmeyle yakın bir irtibatı olduğu kabul edilir ve bir sözcüğün anlamını kavramanın yolunun zihne sözcükle ilişkili uygun imgeyi düşürmekle olduğu söylenir. Sanat yapıtında imge bir iletiye dönüşür. Kendine özgü durumuyla, işleviyle, alımlayıcıyı ikna etmeye, ona bilgi vermeye onu yönlendirmeye,

ya da onu bir şeyden uzaklaştırmaya yardımcı olur (Cevizci, 2011, s. 235). Burada bahsi geçen “İmge” kavramına karşılık olarak ilk akla fotoğraf ve resim gelmektedir. Sanayi devriminin ortaya çıkardığı ürünlerinden biri olan fotoğraf, görsel imge üretiminde büyük bir devrime yol açmıştır. Çünkü imgenin teknolojik bir alet aracılığıyla oluşturulması, çoğaltılması ve yaygınlaşmasına imkân sağlanmıştır. İmge, kavramsal olarak anlamını yazınsal alandan almış gibi gözükse de zihinsel yaratım ve üretim sürecini ifade etmektedir. Hayal kurmakla örtüşen kelimeler aslında imgenin tamamını oluşturan bir bütünün parçasıdır. İmgeler betimleme, anlama ve analiz ile simetrik bir ilişki içinde değildir. Görselleştirmek, varlığa getirmek, varlık kazandırmak anlamına gelir (Burnet, 2007, s. 44).

Görsel dilin yazılı anlatıma göre bazı üstünlükleri vardır. Görsellik insanlar için kolay ve yüksek kapasiteli algılama yollarındandır. Fotoğraf örneksemeci yapısı ile, görsel bir kod kullanarak iletisini yaratır ve ulaştırır. Alımlayıcı o kodları algılayarak fotoğrafı çözümleme yoluna gider. Fotoğrafın çekildiği andan itibaren, fotoğrafçı ve alımlayıcı tarafından kodların anlamlandırması sorgulanır. Roland Barthes, fotoğrafın ilk gösterdiği anlam ve çağrışımsal anlamı üzerine tartışırken, kodlama ve anlamlandırma kavramı üzerinde ilginç bir yaklaşım oluşturur. Ona göre; Her imge öncelikli olarak düzanlamsal okunur. Düzanlamsal okuma, basitçe bir betimleme ve öğelerin sıralanması ile gerçekleşir. Düzanlamsal okuma biçiminin derinleştirilmesi üzerine ikinci okuma biçimi olan yananlamsal okuma yani ‘arkasındaki söylemi de okuma’ eklenir. Bu aşama öznel bir okuma sürecidir ve göstergenin yananlamı oluşturulduğu bağlama göre değişebilir (Günay, 2008, s. 13).

Fotoğraflara yüklenen anlamların izleyicinin kültürel donanımına da bağlı olduğu tezi, fotoğrafın tarihsel kullanımı açısından hayati önem arz etmektedir. Roland Barthes’in söylediği gibi; Fotoğraftaki yananlam ilkesi fotoğraf okumasını tarihsel olmaya zorlar: Fotoğraf okuması, gerçek bir dilde olduğu gibi okurun bilgisine bağlıdır ve bu anlamda sadece işaretleri öğrenen kişi için anlaşılır olabilir.

Barthes’in üzerinde durduğu “işaretleri öğrenen kişi” kavramı, bireyin gelişimi evresinde maruz kaldığı veya kendi isteğiyle geliştirdiği görsel bilgi dağarcığıdır. İmge bombardımanı altındaki ortamda imgeleri kolaylıkla, çabuk ve ucuza çoğaltma yöntemleri olan video, polaroid, fotokopi gibi olanaklar yaygınlaşmıştır. İmgelerin

gelecekteki sanatsal üretimler içerisinde nasıl bir konumda olacakları konusu da şimdiden bazı işaretler vermektedir. Günümüz sanatında çok sık kullanılan “yeni medya” olarak tanımlanan ortama baktığımızda bilgisayar teknolojisi ile resim, fotoğraf ve video v.b. sanatsal ifade biçimleri arasındaki yakınlaşma görülmektedir. Jean Baudrillard imgeleri ayrıştırırken, ‘simülasyon’ ve ‘simulakr’lara değinerek günümüz postmodern ortamına kendine has bakış açısıyla vurgu yapmaktadır. (Baudrillard, 1998, s. 17). Baudrillard bahsi geçen “simülasyon evreninde” imgelerin artık gerçekliğin temsili olmadığını, gerçekliğin kuşattığını ve onu artık hipergerçekliğe dönüştürdüğünü, bir ekrandan diğerine, her imgenin tek çabasının imge’leşmek olduğunu belirtmektedir (Baudrillard, 2010, s. 37).

3.3.4. Gerçeklik ve sanallık arasında fotoğraf

Bilimin ilerlemesiyle birlikte teknoloji ve sanayideki büyük gelişmeler doğanın temsil edilme biçiminin değiştirmesi gerekliliğini getirdi. Bununla birlikte yeni bir gerçeklik bilinci yeşerip, doğanın değerlerine daha önceden verilmediği kadar değer verilmeye başlandı. Sonuç olarak sanatta nesnellığe doğru bir yönelim baş gösterdi ve fotoğrafın temelleri de bu yönelimle örtüştürdü. 1839 yılında fotoğraf topluma ilk kez tanıtıldığı zaman onun gerçeği görüntüleme özelliğine “tıpkıbasım” (faksimile) adı verilmiştir. Gerçeklik var olduğuna inandığımız şeyler bütünü olup, ‘gerçekçilik’ bir gerçekliği desteklemesi beklenen temsil biçimleridir. Fotoğrafın gerçeğin mühürlenmesi ya da nakli olarak tanımlanabilecek bu özelliği için Mary Warner Marien (2011, s. 41) şunları söyler; “Fotoğraf, tıpkı cam masa üzerinde kalan parmak izleri ya da ıslak bardağın oluşturduğu su lekeleri gibi gerçek dünyadaki görüntüsüne sıkı sıkıya bağlı fotokimyasal bir süreçtir.” Fotoğraf doğanın görüntüsünün bir yüzey üzerine sabitlenmesini sağlayarak gerçeklik ile başka hiçbir disiplinin kuramadığı gerilim dolu bir ilişki kurmuştur.

On dokuzuncu yüzyıl Empresyonist, Puantilist, Expresyonist ve hatta Kübist ressamların daha ‘öznel’ bakış açıları bulmak adına keşif ya da deney arayışına girdiği sıralarda fotoğraf, yağlı boyanın görsel temsil işlevini ve tabi ki ‘gerçeği’ temsil etme süreçlerini yerinden etmiştir. Örneğin, portre sanatının figüratif sanatı hızla fotoğraf endüstrisine dönüşmüştür. Fotoğraf, gerçekçiliğin yeni resimsel sunumu olmuştur.

Daha sonraki dönemlerde, fotoğrafın içeriğinin, simgesel olan karmaşık teknolojik, düşünsel, kültürel ve ruhsal süreçlerin bir sonucu olarak gerçekleşen bir unsur olduğu anlaşılmıştır. Fotoğraf hem gerçekliğe duyulan arzuya cevap olurken, hem de kendi dilini inşa etme yolunda gerçeklikten kendi yararına faydalanmıştır.

Fotoğrafın, gerçeğin bir yansıması olduğu düşüncesi çok uzun sürmemiştir ve gerçek, yanlış izlenimler oluşturacak şekilde manipüle edilmiştir. Roland Bartes, fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisini irdelerken, fotoğraf ile ‘nesnel gerçekliğe’ ulaşamadığını fakat fotoğrafın özsel kökeninin dış gerçeklikte bulunduğu ve bu yüzden resme göre ön planda olduğunu dillendirir (Akt: Koca Gökçe, 2014, s. 40). Çoğu insan fotoğrafı, sırf mekanik bir kopya olduğu için sanat kapsamına almayı doğru bulmuyor. Ama Henry Peach Robinson’a göre bal gibi de sanattı fotoğraf. Çünkü hayran duyduğu ve bizzat yaptığı resim gibi bir fotoğraf da yalan söyleyebilirdi. 1858 yılında oluşturduğu “Solup Gidiş” (Bkz. Resim 3.3.) onun yalanlarından güzel bir örnekti. İmge ve tekniği o kadar gerçekti ki, görenler onun kurgu olduğunu akıllarına bile getirmemişlerdi. Beş ayrı negatifin birleştirilmesinden oluşmuş olan bu yapıt ölmek üzere olan hasta bir genç kızı ve çevresinde toplanmış aile fertlerini betimler.

Alfred Stieglitz ve çalıştığı diğer sanatçılar 20. Yüzyıl başında resimselciliğin üstünde daha gerçekçi bir temsil pratiğine, hatta sosyal belgencilğe yönelmelerinin altında modernitenin getirdiği akıl almaz bir değişim sonucunda fotoğrafın diline olan beklentiler yatmaktadır (Hepdinçler, 2013, s. 5). Fotoğrafçılık plastik sanatların tarihinde gerçekten önemli bir gelişme olarak ortaya çıkmıştır. Hem kurtuluş hem de olgunlaştırma olgusuyla fotoğrafçılık kendi dilini oluştururken, bir yandan da batı resminin gerçekçi tutkudan kesinlikle kurtulmasını ve kendi özerk estetiğini yeniden bulmasını sağlamıştır (Bazin, 2013, s. 39).

Fotoğrafla gerçekliğin en doğrudan biçiminin tespit edilip edilmediği kuşku bir durumdur. Özne yani insan, kendisine sunulan gerçekliği algılamak, zaman-mekân gibi kalıpların yanı sıra, önceden oluşmuş imge depolarındaki bilgilerini de zihinsel algılamasına katar. Bütün imgesel dağarcığa rağmen, algılamalarında da yanılabilir, hataya düşebilir, yanılsama yaşayabilir. Fotoğrafçının, gerçekliğe bakışı ve yönlendirme yeteneği bu yanılsamaya neden olabilir.

Kevin Robins, “İmaj” isimli kitabında, dolaşımdaki imajların gerçek dünyadaki anlamlarının dışında üretildiği bir dünyada yaşadığımızı savunur. Robins’e göre modern yaşamda imajlar, gerçekliğin sunumu olmaktan çıkmıştır. Gerçeğin tartışılması üzerine kurulu postmodern dönemde, her görsel malzeme bir tuzak potansiyeli taşımaktadır. Bu bağlamda, fotoğrafın belgeleme özelliğinde ciddi sapmalar gözlenir (Akt: Bıçakçı, 2012).

Barthes’a göre, fotoğraflar ilk gösterdiği anlam düzeyinde herhangi bir uyarı yapmaksızın oluşurlar, fotoğrafa ait “inandırıcılıktan” faydalanırlar. Aslında ilk gördüğümüz, ‘güçlü bir şekilde vurgulanmış basit bir düzanlamın sıra dışı gücüdür’. Bir fotoğraf her zaman bize bir şeyi “bir şey” olarak gösterir. En basit anlamda bir adam portresi bize “bir adamı” resim olarak gösterir, yani üzerindeki ışığa karşı duyarlı tabaka sayesinde oluşan ton farklılıklarını içeren bir kâğıt parçası. Bir başka basit anlamda ise “fotoğraf bize bir şeyin belli bir yanını gösterir”

Fotoğrafın mevcut gerçeklik algılamasına karşılık gelebilmesi kısmen de olsa hazırda “gerçekliğe” dair inançlarla arasında paralellik olması gerekir. Görsel yapıtların üretilmesinde kullanılan toplumsal anlamlar, üretim yaklaşımları kadar, onların yayımlanmasını kontrol eden ideolojik mekanizmaların da kontrolündedir. Tonny Barret’in (2012, s. 204) ifade ettiği gibi;

Fotoğraf görsel sanatlar içinde stilistik bakımdan en şeffaf olanıdır. Bu yüzden bir düşüncüyü sonsuz ayrıntıyla ve ikna edici bir perspektiften temsil edebilir. Ne yapalım ki fotoğrafın ne şahane bir dalavereci olabileceğini bizlere reklamcılık öğretti: fotoğrafta görülen şey genellikle yanlış yere gerçek sanılır.

Gerçekliğin yansıtılışı, dış dünyanın algısı ile sanatçı tarafından yaratılmış olan imgede bütünleşir. Sanatçı çevresini kuşatan görsel dünya içerisinden seçtiği bir nesneyi biçimlendirerek sanatsal ifadesini oluşturur. Bu oluşturma süreci sonunda imge kaynağın başındaki ilk hali ile değil, sanatçı eliyle dönüşmüş belki de taraf olmuş hali ile alımlayıcıya ulaşır (Çağlar, 2013, s. 27). Tarafsız olduğu sanılan mercek, aslında gerçekliği sayısız değişikliğe uğratma yeteneğine sahiptir; çünkü görüntünün özellikleri, her seferinde, fotoğrafı çeken kişinin görme biçimi ve ortaklarının istekleri tarafından belirlenir (Bkz. Resim 3.9.).



Resim 3.9. Amerikan askerlerinin Irak askerine su verışı

Fotoğrafa baskı aşmasına kadar farklı müdahaleler gerektirdiği için, görünümle asla fotoğrafçının ilk çıkış noktasında göründükleri olarak sabitlenemezler. Fotoğrafa her müdahale, aynı zamanda gerçekliğinin birtakım müdahalelerle karşı karşıya gelmesine demektir. Bu nedenle hiçbir fotoğraf, gerçek ve doğru niteliğine kesin bir karşılık olamaz (Karadağ, 2004, s. 25). Gerçek ile kurgu arasındaki sınırların tartışılma sürecine girilmesiyle fotoğraf üreten sanatçılarla fotoğraf çeken sanatçılar birbirinden ayrılmıştır. Victor Burgin'in getirdiği ayrımla 'anlam kurmak' ve 'anlam bulmak' arasındaki fark, günümüz fotoğraf pratiğinin özünü oluşturmaktadır.

Günümüz yeni imaj teknolojileri ile fotoğraf, gerçekliği kaydetme sorumluluğundan kurtulmaya başlamış, imaj ve gerçeklik kavramlarına yeni bir bakış getirmiştir. Fotoğrafı sadece tanıklık yapma ve temsil etme görevlerinden kurtaran bu yeni teknolojiler, yeni kuramsal yaklaşımlar, yeni bir imaj devrimi, yeni bir görme kültürü, gerçekliğin yeni tanımlamalarını gündeme getirmiştir (Kılıç L. , 2010, s. 19). Fotoğrafın uzun dönemler boyunca 'görünen gerçeği kopyalama aracı' olarak kabul görmesi alışkanlığı, fotoğrafın sayısallaşmasıyla birlikte tamamen geride kalmıştır (İkizler, 2012, s. 7).

Murat Germen'in farklı şehirleri, mekânları ve orada yaşayan insanları konu aldığı Aura serisi, sanat eserinin dış etkenler ile değil, her şeyden bağımsız kalarak değer kazanması ve onu devam ettirmesine ilişkin arzusu temel alınarak üretilmiş bir çalışma

olarak algılanabilir (Bkz. Resim 3.10). Germen, seride sürreal olarak duygu, enerji ve aurayı yansıtmak için dijital manipölasyonlar, fotomontaj, blur görüntüler, ışık oyunları gibi farklı deneysel ve kurgusal teknikler kullanmıştır.



Resim 3.10. Murat Germen “Aura” 2009

Sanatta gerçekçilik kavramı, maalesef esnek ve belirsizdir. Gerçekçilik bazen nesnel bir gerçekliği ifade eden bir tutum, bazen de bir anlatım biçimi ya da bir yöntem olarak tanımlanır. Çağdaş sanat pratiğinde fotoğraf, işte tamda bu fotoğrafik ‘gerçekliği’ derinleştirerek ve bir yandan da temsiliyet olgusu ekleyerek için ilginç, zengin ve geniş bir alanda çalışır. Günümüz fotoğrafik üretimleri gerçek ile kurgu arasındaki sınırları umursamayacakrneklerle karşımıza çıkmaktadır.

3.3.5. Fotoğraf ve zaman kavramı

Çağdaş sanatın amaçlarından biri olan “sanat ile hayat ayrımını ortadan kaldırma” fikri ile fotoğraf kendini ağdaş sanat iindenemli bir araç konumuna getirmiştir. Böylece hayatın sanata teneffüs ettiği ennemli alanlardan biri de fotoğraf olmuştur. Fotoğraf artık gündelik yaşantının her an içinde yer almaktadır. Toplumsal hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Ennemlizelliklerinden biri de, tüm toplumsal sınıflarda aynı şekilde kabul görmesidir. Fotoğrafın keşfi ile birlikte ilk başlarda görüntünün sabitlenmesi eylemi resim sanatındaki gibi algılanıp fotoğraf resme rakip sayılmıştı. İlerleyen yıllarda resimdeki görüntünün sabitlenmesiyle fotoğraftaki görüntünün sabitlenmesinin aynı şeyler olmadığı anlaşıldı. Resimde sabitlenen bir şey yoktu aslında. Oysa fotoğrafta durum başkaydı. Bu yüzden fotoğrafın anlamı tartışılırken zaman kavramı üzerinden bir yaklaşım da söz konusu olmaya başladı.

Sanatsal üretim alanının da zaman kavramının plastik biçimle olan ilişkisi Kübizm'in ortaya çıkış zemininin hazırlığı sürecinde başlamıştır. Bu olgunun resim alanında sonuçlarını görmek daha kolaydır, ancak plastik sanat alanında oldukça önemli bir yere yerleşen fotoğrafta da etkileri net olarak görülmektedir. Zaman kavramı üzerinden oldukça şiddetli tartışmalar geliştiren modernizm'e karşı uzam tartışmalarının postmodernizm bünyesinde devam etmesi ve yaşadığımız anı kuşatan zaman ve uzam kavramlarının resim, fotoğraf, sinema gibi disiplinlerce konu edilmesi bu meseleye duyulan ilginin çağdaş sanat alanındaki üretimlerle birlikte artığının bir göstergesidir.

Zaman ve mekânı bir anlık olarak da olsa yakalayabilme yeteneğiyle fotoğraf, kopyalanabilir, çoğaltılabilir özellikleri sebebiyle pek çok teorisyen tarafından tartışılmıştır. Gerçekliğin içindeki bir bölüm zaman ve mekân açısından seçilerek fotoğraf görüntüsünün konusunu oluşturur. Zaman artık geri dönülmeyecek bir şekilde akmaya devam eder. Ancak fotoğraf ile mekân, yani temsil edilen nesnenin kendisi ve onu kuşatan uzam, temsilin gerçekleştiği anda sıkışıp kalmıştır. Daha sonra bu fotoğraflık görüntü, farklı zaman ve mekânlarda karşımıza çıkar. Görüntünün oluştuğu anki zaman ve mekân ile izlendiği zaman ve mekân arasında farklar vardır. Bu bağlamsal farklılık fotoğraf görüntüsü hakkındaki en belirgin yanılsamaya neden olur ve görüntünün kendi içindeki gerçekçiliği arttıkça söz konusu yanılsama da (iç içe izlenen zaman ve mekânlar) artar (Derman, 2009, s. 83).

Görüntüyü ana sabitleyen kişi, kurgusunun ve tüm mühendisliğinin kendisine ait olduğu “an” larla baş başa kalır. Henüz anın içindeyken, çoktan bir anı yaratmış olur. Şimdi, daha şimdinin içindeyken geçmiş kılınır. Fotoğraf, olmuş olanın izini gösterir, ancak hâlen olanın değil. Barthes (2000, s. 104)'e göre; “fotoğrafın neyin artık olmadığını söylemesi gerekmez; o yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söyler.” Zaman kavramı birçok fotoğraf tabanlı özellikle kavramsal çalışmaya ilham olmuştur. Douglas Huebler, 1969'da hazırladığı seride zamanı etkin bir öge olarak kullanmaya çalışmıştır. Serinin fotoğrafları, New York, Central Park'ta çekilmiştir (Bkz. Resim 3.11). Huebler, parkta yürüdüğü on dakika boyunca on siyah beyaz fotoğraf çekmiş, bir kuş öttüğünde veya bir ses duyduğunda sesin geldiği yöne doğru fotoğraf makinesiyle çevirerek deklanşöre basmıştır.



Resim 3.11. Douglas Huebler “New York Central Park” 1969

Öte yandan fotoğraf konu edilen nesne her ne kadar gerçekte var olmuş bir deneyimi aktarsa bile, asla gerçeğin doğrudan bir temsili değildir. Temsil edilen nesne aynı kalmış görünse bile, zamansal bir akış ile birlikte fotoğrafın taşımakta olduğu gerçeklik dönüşür. O artık geçmiştir. Geçmiş olanın gerçekliği anın gerçekliği değildir artık. Akıp giden bir dereden alınan bir fotoğraf karesini düşünelim. Derede, suda o an için gerçektir ama fotoğraf çekildikten sonraki birinci saniyede bile akan su aynı su değildir. Bu bağlamda fotoğraf karesinin bir saniye sonrasının gerçekliğinin ne kadar temsili olduğu sorgulanma konusudur. Doğal olarak görüntünün sabitlenmesi bir yandan da insanların gerçekdışı bir geçmişe sahip olmalarına imkân tanıyıp, kendilerini güvenli hissetmelerine yardımcı olur.

4. YENİ BİR DİL OLARAK FOTOĞRAF

Günümüz sanat anlayışında önemli bir role sahip olan fotoğraf, birçok zorlu sürecin atlatılmasıyla konumunu oluşturmuştur. Fotoğraf bir yandan kendi çağdaş pratiklerini oluştururken bir yandan da sanatın günümüz anlayışına sahip olmasına büyük katkı sunmuştur.

4.1. Fotoğrafın Resim Diline Dönüşmesi

XIX. yüzyılda, modern kapitalizmin ve makinelerin hüküm sürdüğü dönemde, sanat yapıtının üretilme biçimleri de değişti. Sanatın, anlatım biçimlerini, o güne kadar bilinmeyen bir şekilde değiştirmeye başladı. Bunun en büyük örneği fotoğrafın bulunması sonrasında yaşanan gelişmelerde görülebilir.

Fotoğraf bulunduktan sonra tüm söylemini, resim üzerine kurmuştu. Çünkü fotoğraf için insanların düşüncesi, mekanik yolla elde edilen resim idi. Fotoğrafla birlikte geleneksel resmetme yöntemlerinden farklı, yeni bir resmetme şekli ortaya çıkmıştı. El işçiliği olmadan doğrudan makineler aracılığıyla yapılır hâle gelmişti. Dış dünyanın gerçekliğini bir yüzeye olabildiğince aktarmaya çalışan sanatçılar, fotoğrafın bu alanı ele geçirmesinden dolayı kendilerine yeni uğraşlar aramaya başladılar. Fotoğraf sanatçıları, yaratıcı ürünler ortaya çıkarmak arzusuyla hem çekim, hem de baskı aşamasında estetik yönü ön plana çıkaran alternatif teknikler uygulamaya başladılar. Bütün amaç fotoğrafa sanat formu kazandırmaktı. 19. yüzyılın ortalarında fotoğrafçılar, fotoğrafı bir sanat formu haline getirmeleri ve bazı sanatçıların (ressamlar ve heykeltıraşlar), kamerayı kendi sanatsal faaliyetlerine yardımcı bir alet olarak görmelerinden dolayı, fotoğraf için birbirine paralel iki ayrı görüşün tarihi de başlamış oldu. Bu görüşlerin ilki, fotoğraf makinasının dış gerçekliği oluşturan görüntüleri kaydetmek olduğunu savunan görüş ‘haber fotoğrafçılığı’, ‘belge fotoğrafçılığı’ gibi günümüze dek uzanan bir özelliği yansıtmak. Diğeri 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 (Derman, 2009, s. 13).

Zaman ilerledikçe taşlar yerine oturur. Gelişen tekniklerle fotoğraf resme, resim de fotoğrafa benzemeye, sanatçı-fotoğrafçı ayırımı ortadan kalkmaya başlar. Fotoğraf kendi başına bir sanatsal ifade aracı olarak üretimler yaparak elde ettiği anlatım gücünün ortaya koyar. (Bate, 2013)‘e göre: Fotoğrafik sanat üzerinde hüküm süren belli paradigmaların ortaya çıktıkları ve pratik bağlamında kategorize edilebileceği, işlevsel olabilecek beş dönem oluşturulabilir. Bunlar:

- 1870-1910’lar: Resimselcilik
- 1920-1930’lar: Avangart / Modernist [Biçimcilik]
- 1945-1960’lar: Yeni Gerçekçilik / Hümanist Fotoğrafçılık
- 1960-1979’lar: Minimalizm, Kavramsalılık / Geç Modernizm
- 1980-1990’lar: Postmodernizm / Yeni Kavramsalılık

Fotoğrafa görülen gerçeğin yüzeye aktarılması olarak bakılırsa doğru yer ve zamanda ustaca bir teknik ile oluşturulduğunda sanat gündeme gelebilir. Fakat fotoğrafta başarı sadece dış dünyanın ustalıkla aktarılmasında değil düşüncelerin ve iç dünyanın da yorumlanabilmesindedir. Bahsi geçen dönemlerin oluşumları incelendiğinde fotoğraf sanat dinamiklerinin resim sanatıyla paralel bir değişim gösterdiği dikkati çeker. Baştan beri fotoğraf-resim etkileşimleri kaçınılmaz bir şekilde süregelmiştir. Bundan dolayı fotoğrafik görüntünün en yakını resimdir. Sanatsal alanda fotoğraf yapmak isteyenler farklı arayışlara girmişler ve sanat akımları içinde fotoğrafçılar da yer almaya başlamıştır. Bu fotoğrafçılar çok çeşitli yöntemler kullanmışlar, zaman zaman resim gibi fotoğraflar değerli olurken, bazen de kavram yüklenmiş fotoğraflar değer kazanmıştır (Dizdaroğlu, 2012, s. 11). Artık, bu uygulamaların çoğunda fotoğraf kullanılarak yakalanmak istenen gerçeklik, nesnel gerçekliğin ötesine geçmektedir. Sanatçı fotoğraf müdahalelerinde dışsal hiçbir etki uygulamadan salt sanat objesi dizgesini değiştirerek, fotoğrafı resim malzemesine dönüştürebilmektedir. Ya da fotoğrafa ne dışsal ne de dizgesini değiştiren bir müdahale yapmadan, olduğu gibi kullanıp başka anlamlar yüklenmektedir. Bu yönde başlayan gelişmelerin nereye kadar gideceğini kestirmek oldukça güçtür. Varlığını yoruma dayandıran biçim, sınırsız bir özgürlüğe kavuşmuştur.

4.2. ‘Modernizm’ İle Birlikte Fotoğraf

‘Modern’ kelimesi ilk defa 5. yüzyılda, Latince ‘Modernus’ biçimiyle Romalıların resmen Hristiyanlığı kabul edişinden sonra olan pagan inancından ayırmak için kullanılmıştır. İçeriği sürekli değişmiş uğramış olsa da, ‘modern’ terimi hep, eskiden yeniye geçişin bir ifadesi olarak kullanılmıştır (Habermas, 1994, s. 32). Tanımlardan biride geleneksel tarımsal üretimin olduğu ve küçük çaplı el sanatlarına dayalı monoton bir yapıdan şehirleşmiş, sanayileşmiş, kitle iletişim ve ulaşım araçlarının geliştiği, hareketli bir yapıya geçiş sürecini ifade eder.

Modenitenin başlıca dönüşümleri, demokrasi, kapitalizm, sanayileşme, bilim ve kentleşme alanlarındadır. Sanayileşmenin sonucu olarak gelişen sanatsal teknik imkânların toplum ile etkileşimi sonucunda ortaya çıkan ürünler modernizmin toplumsal yansımalarıdır. Modernizm, dünyayı ve toplumu anlamada alışılmış yollarının çökmüş olduğu, insanlığı baştan tanımlayabilecek felsefi, kültürel ya da politik değerlerin yenilenmesi gereğini savunur.

Modernizmin gelişimi ile birlikte farklı disiplinler eskilerinden bağımsız yeni bilgiler keşfetmeye başlamış, sanatta ve bilimde yeni anlayışlar üretmenin ana mekanizması olmuşlardır. Biyokimya, kimya mühendisliği, mikrobiyoloji, sosyoloji, iktisat ve fotoğraf ortak ilgi alanlarını barındıran birbirinden ayrı disiplinlerin sınırlarının kesiştiği düzlemlerde, doğmuş disiplinlerarası oluşumlardır.

Oldukça sancılı ve karmaşık bu süreçte ‘Modern Sanat’ doğmuştur. Gombrich (1992, s. 442) ’e göre, “Modern Sanat, geçmişin gelenekleriyle tüm bağlarını ayırmış ve o ana dek hiçbir sanatçının yapmayı bile hayal etmediği şeyler yapmaya çalışan bir sanat olmuştur.” Modern anlayışta sanatsal üretimde özgürlük ve bireysellik yükselen değerlerdir. Fotoğraf, modern sanatın doğuşunda çok önemli bir rol oynamış; özellikle de resmin işlev ve anlamına dair görüşleri dönüştürmüştür. Resmin bir yanılsama, iletişim ve temsil aracı olduğuna ilişkin düşüncenin yıkılmasında etkili olmuştur (Graf, 2013, s. 89).

Modernizm ile modern sanatın olgusunun bir arada ilerlemesi ve bu sırada kendi yolunu bulmaya çalışan fotoğrafın yaygınlaşmasında makina teknolojisinin ve

kimyasalların gelişmesinin büyük önemi vardır. Hızlı bir biçimde yaşanan gelişmelerle, fotoğraf teknolojisine ulaşım ve kullanım kolaylaşır. Fotoğrafik ürünler yapısı gereği diğer sanat eserlerine göre anlamı çoğaltma bağlamında, çok fazla sayıda insana ulaşabilmekte, kolayca elden ele gezebilmekte, istenildiği şekilde çoğaltılıp kullanılabilir. Bu sayede Fotoğraf, toplumsal kriz dönemlerinin arkasında canlanan, politik, kültür ve toplum eleştirisi amaçlayan sanatsal üretim ortamlarının merkezinde yer alır.

Modern düşüncenin fotoğraf disiplini üzerindeki beklentileri, fotoğrafın sınırlarını araştıran ve kurallarını belirleyen fotoğrafçıları içeriyordu. Modern sanat anlayışı bağlamında fotoğraf disiplininin karakteri ustalık, orijinallik, betimleyicilik, nesnellik, netlik gibi kavramlar üzerinden tanımlanmaktaydı. Alfred Stieglitz (1864-1946), Paul Strand (1890-1976), Edward Weston (1886-1958), Imogen Cunningham (1883-1976), Minor White (1908-1976) ve Ansel Adams (1902-1984) fotoğrafçılığın en bilinen modernistleridir. Yirminci yüzyılın ilk yarısını şekillendiren modernist sanat akımları ise sembolizm, ekspresyonizm, soyut ekspresyonizm, kübizm, fütürizm, konstrüktivizm ve modernizmin doruk noktası olarak sayılan sürrealizm ve dadaizm'dir (Bal, 2015, s. 122).

Modernistlerin fotoğrafta aracın saflığını gözetme arzusu, fotoğrafçılık tarihi boyunca birçok tartışmaya neden olmuştur. Örneğin Edward Weston emülsiyon üzerine elle açıkça müdahale eden fotoğrafçıların çalışmalarını 'sözde resimler' diyerek aşağılıyordu. Modernistler yalın fotoğrafın, fotoğrafçılığın yaptığı en doğru şey olduğunu düşünürler. Modernist baskılar değerlidir, imzalıdır, numaralandırılmış ve arşiv sürecinden geçirilmiştir.

Michael Köhler'in editlediği ve 1989'da yayınlanan "Constructed Realities: The Art of Staged Photography" modern fotoğraf pratikleriyle ilgili şu ilkeleri sunar;

"Modern Fotoğrafçılığın Basit Estetik İlkeleri

1. Kamera sanatçısı konuları bulmalı, icat etmemeli.
2. Seçtiği gerçeklik parçasını hiç bir şekilde değiştirmemeli.
3. Fotoğraf çekerken şeyleri nesnel olarak betimlemeli, başka bir deyişle biçim ve detaylar net, keskin ve sahici olmalı.
4. Karanlık odada pozlanmış negatif üzerinde hiç bir değişiklik yapılmamalı.

5. Baskılar teknik açıdan mükemmel olmalı ve grinin pek çok tonunu içermeli. Baskılar üzerinde oynama yapılmamalı.
6. Kamera sanatçısının yaratıcı başarısı; öğelerin seçimine, kamera açısının belirlediği fotoğraflık betimlemeye, odak uzaklığına ve pozlanma süresine bağlıdır. Resimsel ve grafik efektler fotoğrafın gerçekçi niteliğini zayıflatır ve bu nedenle bunlardan kaçınılmalıdır (Akt: Barrett, 2012, s. 228).

Modernistler sanat fotoğrafçılığının ticari fotoğrafçılığa göre daha üstün ve farklı olduğuna inanırlar. Kitlesele dolaşımda popüler olan renkli fotoğraflar, Modernist sanat fotoğrafçıları tarafından uzun zaman boyunca önemsiz sayılmış, sadece siyah beyaz fotoğraflar değerlendirmeye alınmıştır.

Bazıları İçin Modernizm Geçmişe Ait Bir Şey Değil, Aksine Tam da Şimdiye Dair Bir Olgudur.

Terry Barrett

4.3. Yalın Fotoğraf / Yeni Gerçekçilik

20. Yüzyıl fotoğrafında ‘Biçim’ ve ‘İşlev’ arasındaki sorgulama ‘Doğrudan Fotoğrafın’ ortaya çıkışına zemin hazırlamış ve bu anlayışta işlevsel estetik temel anlayış olmuştur. Fotoğrafın kavramsallaşma sürecinde önemli yer tutan ‘Yalın Fotoğraf’ (Straight Photography) anlayışı, 1910’lardan itibaren kullanılmaya başlanan 35mm film formatının yaygınlaşması ve fotoğrafın sokağa ve gündelik hayata inmesi sonucu ortaya çıkmıştır (Uysal, 2013, s. 7). 1910-1930 yılları arasında Avrupa’da ve Amerika’da resme benzemeyen, yalın fotoğraflar çekilmeye başlanır ve fotoğraf resmin etkisinden kurtulur. Yalın fotoğrafın çekim ya da baskı aşamasında, hiçbir müdahale yapılmaz, elde bulunan film ve kâğıtlar en ideal şekliyle kullanılır.

Paul Strand, Stieglitz’in öncüğünü yaptığı, resimsel görünümlü fotoğraftan, sosyal belge özellikli fotoğrafa geçişi simgeleyen önemli isimlerden biridir. Photo Secession grubunun on dört yıl boyunca yayınladığı Camera Work dergisinin son sayısının Strand’in sosyal belge özellikli fotoğraflarına ayrılması, Strand’ın görüşlerinin desteklemesi anlamındadır.

Paul Strand’e göre, ressamın fırçasıyla daha etkili bir şekilde elde edilebilecek etkilere ulaşmak için fotoğrafta yapılan manipölasyon fotoğrafın kendine özgü saf tonlarını yok ediyordu. Strand, Stieglitz’in “291” adlı galerisine yaptığı ziyaretlerde, fotoğrafın

belgesel amaçlar kadar estetik amaçlar için de kullanılabileceği görüşünü geliştirmişti. Strand'ın bu anlayışı, fotoğraflarının sanatsal üretimin önemli bir parçası olmasına olanak sağlarken, dokümanter alanda da varlığını korumasına sağlamıştır. 1913 yılından itibaren çalışmaları resimsel fotoğrafın yumuşak odaklı tarzından, kentsel sokak görüntüleri ve güçlü karakterize portrelerin olduğu fotoğraflara dönüşmüştür.



Resim 4.1. Paul Strand “Young boy” 1915

Alfred Stieglitz'in “resimselcilik” ile başlayan, fakat Paul Strand'ın fotoğrafı resmin etkisinden kurtarıp kendine özgü estetiği olduğunu kabul eden anlayışının etkisiyle doğrudan fotoğrafa uzanan çalışmaları, fotoğrafın bir anlatım aracı olarak kendi dinamiklerini de belirlemeye başladığının bir göstergesidir (Eser, 2010, s. 20). Stieglitz, çok etkilendiği bu fotoğraf anlayışının önceden ateşli savunucusu olduğu resimsel fotoğrafın tam zıddı olmasına karşın, inandığı yeni fikirleri de coşkulu bir şekilde ortaya koymaktan asla çekinmez, sanatı bu fotoğraflarda yeniden bulur ve kendini bu yönde çalışmaya verir. İlk yıllarında çektiği fotoğraflardaki saflık ve doğallığı daha da vurgulayan “keskin ve doğrudan” fotoğraflar çeker. Stieglitz'e göre, resim nasıl artık doğa, din, aşk gibi konularla sınırlı değilse, fotoğraf da sınırlı olmamalıdır. Modern resmin biçimci, soyut, kübist eğilimlerini fotoğraflarında uygular. 1917-1933 yılları arasında çektiği, önce sevgilisi sonra karısı olan ressam Georgia O'Keefe nin portreleri, bu açıdan dikkat çekicidir (Bkz. Resim 4.2).



Resim 4.2. Alfred Stieglitz “Georgia O'Keeffe'nin portresi” 1918

Yalın fotoğraf akımından bahsederken F/64 grubunun çalışmalarına mutlaka değinmek gerekir 1932 yılında Amerika'nın batı kıyısında (San Francisco'da) keskin detaylar, yalınlığı gözetken tarzda fotoğrafların üretilmesini ön plana çıkarmak isteyen resimsi fotoğrafa karşı bir yol arayan fotoğrafçılar tarafından kurulmuştur. 15 Kasım 1932'de grup ilk grup sergisi açar. Bu sergiyi takiben f/64 manifestosu yayınlanır.

Grubun kurucu üyeleri arasında Ansel Adams, Edward Weston, Henry Swift, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Sonia Noskowiak, Willard Van Dyke vardır. Sergilerine zaman zaman benzer tarzlarda çalışan diğer fotoğrafçıların çalışmalarına da yer verilir. Üyelerinin büyük çoğunluğu 20. Yüzyıl'ı oldukça etkileyen sanatçılar arasındadır. Grup için fotoğrafik görüntünün netliği ve anlaşılabilirliği önemlidir. Bu nedenle fotoğrafın her aşamasında mükemmel bir teknik hedeflenir.



Resim 4.3. Ansel Adams “Mount Williamson Clearing Storm” 1944

Ansel Adams'ın (1902-1984) çalışmaları özellikle de bu açıdan incelenmeye değerdir. Adams yaklaşım olarak baskısı tamamlanmış fotoğrafın tüm sürecini önceden planlar. Kendi geliştirdiği uygulama olan Zone System yani; bir ışık ölçer kullanarak negatifler üzerinde siyah beyaz tonların hesaplanması, günümüzde fotoğraf makinelerinde kullanılan pozlamanın da mantığını oluşturmaktadır.

1935 yılına gelindiğinde, grup dağılırken fikirleri fotoğrafın yönü üzerinde etkiler bıraktı. bu etkiler Dorothea Lange ve Walker Evans gibi fotoğrafçıların çalışmalarında özellikle belirgindi.

4.4. Avangard Anlayış ve Bauhaus Okulu

Avangard, öncü, ilerici gibi anlamlar taşıyan “Rönesans’ın askeri teorisinden devşirilmiş bir metafordur. Bu terimi sanat alanında kullanan ilk kişi Saint Simon’dur, devrimci siyasi hareketlerin, özellikle komünist hareketin jargonuna bundan sonra girer. (Artun, 2009, s. 37). Avangard kavramı ise; geleneksel olan, toplumda yerleşen ve egemen olan tüm fikir ve düşüncelere karşı siyasi, felsefi ve sosyal bir duruşu temsil eder. Temsil ettiği akımdan öncekini tanımaz, sürekli olarak keşfedilmemiş olanı bulmaya çalışır.

Toplumda var olan ve kültür ile çizilen tüm sınırların aşılması gerektiğini anlatır. Avangard bir stil ya da bir sanat stili değildir. Böylelikle yaşamın her alanında bir kültür felsefesi olarak karşımızda durmaktadır. bugün bilinen aksine, sadece sanatı özgürleştirmek için siyasetten arınmış, siyasetin kendisi olan bir kavram olarak değil, aynı zamanda savaşın teknolojik acımasızlığının içine romantizm iksirini katarak onu meşrulaştırma ve siyaseti sanatla estetize etmek maksadıyla da kullanılmış bir kavramdır.

Foster’a (2009: 31) göre avangardın şimdiye kadarki sorunlarını: ilerleme ideolojisi, özgünlük varsayımı, seçkin bir inzivacılık, tarihsel dışa kapalılık, kültür edüstrisi tarafından sahiplenilme vb. oluşturmaktadır. Ayrıca avangard, sanat ve politik biçimlerin önemli bir ortak ifadesidir. Avangart sanat incelemelerinin pek çoğunun aynı tarihsel şemayı izlemekte olduğu gözlemlenmiştir. Tarihsel şemaya göre, avangard 1848 öncesinde, romantizmin isyanıyla ortaya çıkmıştır. Bu tarihteki

kırılmanın ardından yükselen sanatın özerkleşmesine koşut olarak modernist bir mahiyet almış ve modernizmle ortak bir evrime girmiştir; adeta onunla özdeşleşmiştir (Bürger, 2007, s. 14).

Sanatın modernizm sonrası yüklendiği ve icra ettiği yeni gramerin dinamikleri onu tamamen farklı bir noktada konumlandırmış görünmektedir. Bu sadece gramer ile de ilgili değildir. Kullandığı malzemeden estetik parametrelere, yöntem ve normları itibari ile de tamamen farklı bir yapıdır bu. Modernist sanatçı olarak Picasso'nun Guernica'sı bile bugün Hannah Arendt'in saptamasıyla insanlığın içerisinde bulunduğu durum karşısında yetersizliğe düşmüştür. (Türkdoğan, 2014, s. 20). Arendt, İnsanlığın en büyük vahşetlerinden biri olarak tarihte yerini alacak olan Hitler Rejiminin sonuçlarını, siyaset ve etik görüşlerinin ana sorunsalı olarak yapıtlarında kaleme almıştır. 20. yüzyılın yüzünü belirleyen şeylerin savaşlar ve devrimler olduğunu söyler.

Modernizmin ortaya çıkışı tepkisel bir hareket gibi algılansa da aslında 'Endüstriyel Estetik' in ortaya çıktığı bir harekettir. Bu dönemlerde Ruskin ve Morris'in endüstri ürünlerine olan estetik değeri kazandırma amacıyla yön verdikleri Arts and Crafts hareketini el sanatlarına yeniden dönüş sloganı, Avrupa'da hızlı bir etkileşim ile Jugendstil, Art Nouveau, Secessionstile gibi akımlara yön vermiştir. Aynı temelde endüstriye karşı duran birçok akım, "Edebiyat, sosyal bilimler, teknolojik süreçlerin kurduğu standartlar artık sanatçılarla tanışmalı" sloganıyla, geçmişi ve geleceği birleştiren bir anlayışa dönüşmüştür.

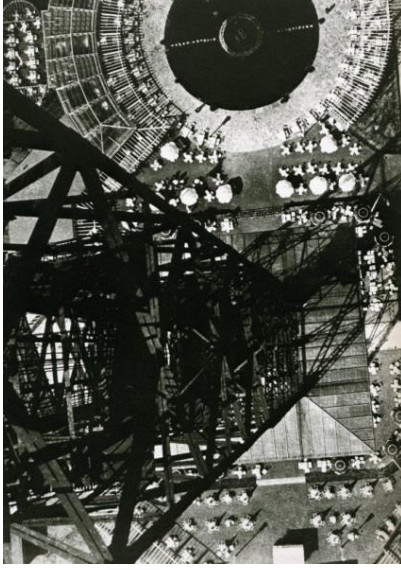
Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan üsluplar ve anlayışlar, kendilerini birer avangard akım olarak lanse ederken birbirleriyle olan iletişimleri göz ardı edilemez. Avangart anlayış temelde yeniliği bir temel kültür ve sanat kategorisi yaparak, geleneksel duygu ve düşünce formlarına karşı çıkmak ve başkaldırmaktır (Tunalı, 1996, s. 193). İlk keşif yıllarının sonra sanat çevreleri tarafından kabul görülmesi sonucunda kopyalama görevinden sıyrılan fotoğraf bu aşamada bünyesinde barındırdığı iletişim yeteneği sayesinde kimliğini yeniden tanımlar. Bugünkü çağdaş sanat biçimlerinin formülünü belirleyen avangardist akımlar köklerini şüphesiz ki dadaist bakıştan almışlardır. Bu akımların ortak çabası, sanatsal disiplinleri birbirine

eklemek ve sanatsal üretim tekniklerinin arasındaki sınırları eritmektir. Bu bağlamda, manifestoları, ses efektleri ile birlikte verilen şiirleri, kolajları ve fotomontajları aynı çatı altında toplamış, geleneksel sanata yabancı olan bütün malzemeleri kullanmışlardır (Kıyar, 2010, s. 58).

20. yüzyılın başında endüstriyel tasarım kalitesini yükseltmek için 1907'deki "Deutscher Werkbund"⁵ hareketinin bir yansıması olarak 1919'da Bauhaus Okulu kurulmuştur. Bauhaus la sanayi ürünlerine işlevsellik kazandırmanın yanı sıra estetik değerler de kazandırma hedeflenmiştir. Bu besleyici atmosfer içinde sanatçılar tetikleniyordu. Alman "Bauhaus Okulu" Avangard fotoğraf anlayışının akademik boyuttaki yansımasıdır Modern dünyaya ilişkin sanat yaparken yeni teknikler ve değişik deneyler uygulanabiliyordu. Bauhaus Okulu, dönemin sanat ve tasarım anlayışının gelişiminde bir dönüm noktasıdır. Mimari, görsel sanatlar, uygulamalı sanatlar ve tasarım, alanlarında yeni akımların çıkış noktası olmuştur. Oldukça seçkin ve çağdaş sanatçıları bir araya getiren Bauhaus Okulu, sadece bir eğitim kurumu olmamış, aynı zamanda hem zanaat hem de sanatsal üretim merkezi hâline gelmiştir (Altunay, 2009, s. 88). Bauhaus, Amerika'ya taşınmasından sonra, dünya çapında bilinen, saygı duyulan, bir öğretim kurumu haline gelmiştir.

Fotoğraf yapısından dolayı, Bauhaus'un sanat ve endüstriyi birleştirme anlayışı ile yakınlık içinde olmuştur. Fotoğrafta biçime önem veren Bauhaus üyeleri, montaj, aşırı pozlama ve kolaj gibi teknikleri denediler. Portrelerde "Yeni Görüş" adını verdikleri bir konsept ortaya atarak fotoğraf sanatına bambaşka bir bakış açısı kazandırdılar. Özellikle de 1923 yılında Bauhaus Okulunda ders vermeye başlayan Moholy Nagy'in fotoğrafçılığa olan ilgisi nedeniyle, Bauhaus müfredatında fotoğrafçılık önemli bir yer kazanmıştır. Bir nesne fotoğrafçısı olan Nagy, fotoğraf makinasını tıpkı bir tasarım aracı gibi kullanmıştır. Bilindik kompozisyonlar, onun çalışmalarında, mekân tasarımı için ışığı kullanma tarzıyla bambaşka düzenlemelere dönüşmüştür.

⁵ Deutscher Werkbund : "Alman mimarlar, tasarımcılar ve sanayiciler birliği" 1907'de Hermann Muthesius (1861 -1927), öncülüğünde mimarlar, sanatçılar, yazarlar, tasarımcılar bir araya gelerek el sanatlarını çoğaltmak ve Alman ekonomisini kalkındırmak amacıyla kurulmuştur.



Resim 4.4. Moholy Nagy “From the radio tower” Berlin, 1928

Moholy Nagy fotoğrafçılığı, irdelenmesi gereken, kendine has biçimsel sorunları olan, katılımcı bir toplum sanatı potansiyelini taşıyan demokrat bir iletişim ortamı olarak kabul etmiştir. Nagy, 1939 yılında Amerika Chicago kentinde “Chicago Tasarım Okulu” nu kurarak, fotoğrafın sınır barındırmayan materyalleri ile kavramsal aktarımlar gerçekleştirmesini sağlayan yaklaşımların ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur.

Moholy Nagy '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” olanlar, ileriki yıllarda “sanat” da yapabilirler (Topçuoğlu, 1992, s. 60). Nagy'nin fotoğrafa en büyük katkısı, fotoğrafçılığın diğer sanat disiplinleri tarafından ezilmeden ayrı bir akademik disiplin olarak kendini koruyabilmesi ve gelişimini tamamlayabilmesini yolunda ilk adımların atılmasını sağlamak olmuştur.

Bauhaus okulu Avangard Sanatın arkasından ortaya çıkacak “Yeni Nesnellik” akımına zemin hazırlamıştır. ‘Biçim’ ve ‘İşlev’ konularında tartışma zeminini oluşturduğu gibi, 1960 sonrası hız kazanan sanat fotoğrafı ve fotoğrafın kavramsallaşmasının da temellerini atar.

4.5. Yeni Nesnellik

Yeni Nesnellik (Neue Sachlichkeit) ya da “Yeni Yansızlık” sanat akımı, Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya’da George Grosz (1893-1959) ve Otto Dix (1891-1969) tarafından başlatılan bir akım olmayı amaçlamasa da, çeşitli dönemlerdeki benzer arayışlar la oluşturulmuş çalışmaları bünyesinde toplayan bir başka modern fotoğraf ekolüdür. 1920’lerde Almanya’da dışavurumculuğa tepki niteliğinde ortaya çıkan bu akım, Weimar Cumhuriyeti’nin sonlanması ve Nazi güçlerinin yükselişi ile 1933’den sonra etkilerini kaybetmeye başlar. Soyutlama ve dışavurumculuğun yaygın türlerine karşı çıkan ekolün temel yaklaşım özellikleri, işlenen konunun detayları üzerinde dikkatli bir çalışma, yalın, hareketsiz, ifadesiz, duygusuz ve dolayısıyla yorum içermeyen, tarafsız bir kompozisyon anlayışı ayrıca konuya müdahale edilmeden olduğu şekliyle yansıtılması olarak sıralanabilir.

Yeni Nesnellik akımı öncülerinden August Sander (1876-1964), “Weimar Dönemi” Alman toplum yapısının fotoğrafik bir topoğrafyasını oluşturmuştur. Sander, Alman toplumunun profilini tespit etmek için, toplumunun entellektüellerini, din adamlarını, zanaatkarlarını, köylülerini, askerlerini, işçilerini ve farklı iş alanlarında çalışanlarını oldukça naif, içten ve samimi bir bakış açısıyla fotoğraflamıştır (Wall, 2002, s. 170).

August Sander, başlatmış olduğu bu yöntemi 1920’ler Almanya’sında sistematik bir fotoğrafik gözetleme yöntemi olan “Yeni Nesnellik”in bir parçası olarak geliştirmiş ve kusursuzlaştırmıştır. Sander, objektifin karşısında duran kişinin kimliğinin, toplumsal rollerin standart koşulları ve fotoğraf tekniği aracılığıyla tanımlandığı portre fotoğraflarına özgü bir sınıflandırma modeli geliştirmişti (Bkz. Resim 4.5). Fotoğrafi çekilen kişi kim olursa olsun, toplumsal kimliği ne olursa olsun ya da ne anlama gelirse gelsin, herhangi bir çekince taşımadan belli bir özsaygıyla doğrudan kameraya bakıyordu (Bate, 2013, s. 84). Sander’in fotoğrafları günümüzde birçok fotoğraf sanatçısı için ilham kaynağıdır.



Resim 4.5. August Sander “Köln” 1922 / “handlanger”1928

4.6. Fotoğraf ve 20. Yüzyıl sanat akımları

20. yüzyılla birlikte ortaya çıkan bilimsel ve endüstriyel gelişim, insanoğlunun o güne kadar oluşturduğu dünya görüşünü ve davranışlarını değiştirecek biçimde olmuştur. Bu gelişmelerden sanat üretimi de payına düşeni almıştır. Dönemin toplumsal pratikleri, ekonomisi, bilim ve teknolojiadaki değişim ve gelişmelerin sanata bakış açısını etkilemesi sonucu, sanatta yeni akımlar ve anlayışlar oluşmuştur. 1910-30 yılları arasında, sanatta natüralizm etkisi bitmiş ve sanat yeni bir yöne doğru evrilmiştir. Bir anlamda, sanat doğayla olan geleneksel bağlarını koparmış, yaratma özgürlüğüne kavuşarak, artık sadece gördüğünü değil, bildiğini ya da düşündüğünü işlemeye başlamıştır. 20. yüzyıl’da oldukça etkili olan fotoğraf, sinema gibi bir takım teknik aygıtlar aracılığıyla gerçekleştirilen sanatları da gündeme sokmuştur. Bu, klasik sanatları sarsmış, bir anlamda fotoğraf batı kökenli resim sanatının temel argümanını, oturduğu alandan yoksun bırakmıştır (Türkdoğan, 2014, s. 8).

Kübizm, Dinamizm, Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm gibi 20. yüzyıl sanat akımları fotoğrafı en önemli araçlarından biri haline getirmiş, gelişen fotoğrafa müdahale teknikleri, o güne kadar kabul görmüş görüntülerin değiştirilmesinde etkin olmuştur. Bu amaçla fotoğrafla ilgilenen sanatçılar, ‘görsel deney’ yapmak fikrinden yola çıkarak fotogram, optik bozmalar, solarizasyon, kolaj, frotaj, fotomontaj yöntemleri gibi fotoğrafa müdahale tekniklerini geliştirdiler (Özdemir, 2013, s. 65). Bu anlayışın savunucuları, fotoğrafın bir sanat biçimi olarak kabul edilebilmesinin yolunun resme

benzetilmeye çalışılmasında değil, fotoğraflık görüntünün hiçbir sınırlama olmaksızın kullanılması gerektiğini savunmuşlardı.

20. Yüzyılın başlarındaki modern akımlar, gerçekliğin görüntülenmesini yadsıyarak, onun yerine iki boyutlu ve kendine özgü kuralları olan eserler ortaya çıkarırlar. Bu dönemdeki en önemli akım “Kübizm”dir. Pablo Picasso’nun, 1909 da Paris’te yapmış olduğu “Avingon’lu Kızlar” adlı eseri ile kübizm kendinden söz ettirmeye başlar (Bkz. Resim 4.6). Kübizm, Pablo Picasso (1881-1973) ve arkadaşı ressam Georges Braque (1882-1963) tarafından 1907 yılında ortaya çıkarılmıştır. Kübistlere göre, görünenler gözün tek bir noktadan bakarken gördüğü şeyler değildir, bir nesnenin (ya da canlının) çevresindeki bütün noktalardan alınabilecek görünümünün toplamıdır (Durmaz, 2009, s. 73).

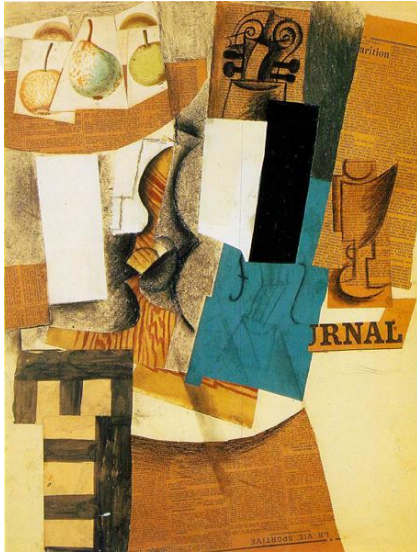


Resim 4.6. Pablo Picasso “Avingon’lu kızlar” 1907

20. yüzyıla gelinceye kadar geçen süreçte pek çok sanat yaklaşımı değişmeden korunmuştu. Yirminci yüzyılın başlarında Picasso ile birlikte artık sanatın yeni bir yüzü ortaya çıkmış, o zamana değin hiç görülmemiş şekilde estetik biçimlerle oynanır olmuştu. Alışlagelmiş tüm biçimsel estetikler ters düz edilmeye başlanmıştı (Türkdoğan, 2014, s. 21). Picasso ve Braque’in, 1909-12 yılları arasında gerçekleştirdikleri yapıtlarına “Analitik Kübizm” adı verilmiştir. “Analitik Dönem” sürekli birinin diğeriyle oynadığı modelleşmiş biçimler ve tamamlanmamış, yönlü çizgilerden oluşan daha çok monokrom yüzeylerin ağırlıklı olarak desene hâkim olduğu bir tarzı yansıtır.

Kübitler, analitik dönemde objeyi iyi analiz edebilmek ve resme dördüncü boyutu eklemek için nesneyi parçalara ayırıp, aynı anda birden çok bakış açısıyla resmetmişlerdir. Bunu yaparken de, fotoğrafın bilinçli biçim bozmalarından faydalanmışlardır (Şahin , 2012, s. 45).

1911-14 arasındaki döneme ise bireşimsel (sentetik) kübizm adı verilir. Bu dönemde Picasso ve Braque, farklı malzemeleri resme dâhil etmeye başlamışlardır. Tuvale boyanın dışında farklı malzemeler ekleyerek “yapıştırma resim” olarak da bilinen kolaj tekniği ilk defa bu dönemde kullanılmaya başlanmıştır.



Resim 4.7. Georges Braque ve Pablo Picasso’nun yarattığı ilk kağıt kolaj, 1912

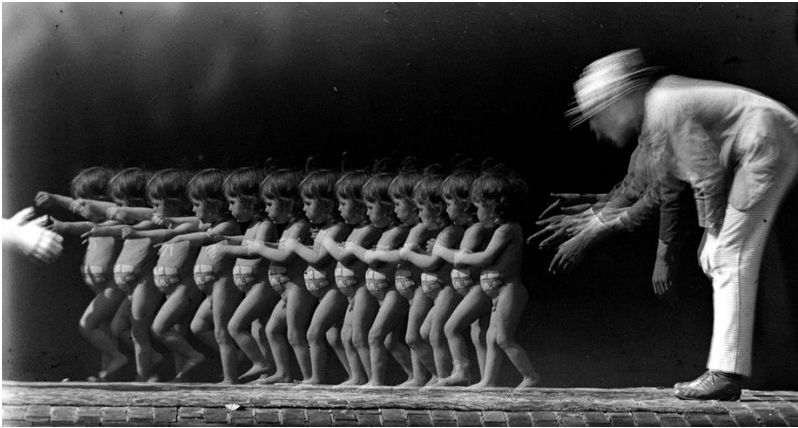
Bu tekniğe “yapıştırılmış kâğıtlar” adını veren Braque’dir. Picasso ve Braque, resimlerine yapıştırmak için kullandıkları gazete küpürleri ve reklam fotoğraflarını seçerken, onların sadece biçimsel öğelerleriyle değil, aynı zamanda yaşanan toplumsal olaylara olan bakış açılarını da yansıtmaları durumlarını dikkate almışlardır (Kaplanoğlu, 2008, s. 167).

Kübizmin yeni bir görsel dil yaratma üzerine ortaya koyduğu yenilikler, bunlardan en önemlisi de kolaj tekniğini bulması, 20. yüzyılda fotoğrafın bir çağdaş sanat dili olarak kullanılmasında büyük ölçüde katkı sağlamıştır. Fotoğraf ve kolaj türü imgelerin, kübit resimlere dâhil edilmesindeki amaç, genellikle belli bir içeriği ve özel bir anlamı kuvvetle vurgulamak düşüncesinden kaynaklanır. Özellikle Picasso'nun

çalışmalarında kavramsal boyutunun irdelendiği görsel kodların varlığı görülür. Picasso, mekânsal yanılısma oluşturmaz, yanılısmanın kavramsal kodlarını verir.

Kübist kolaj ayrıca neyin sanat nesnesi olup neyin olmadığını da sorgulatmıştır. Çünkü kübist kolajla birlikte sıradan, gündelik malzemeler sanat yapıtının bir parçası olarak, sanatla yaşam arasındaki sınırları da eritmiştir. Kübizmin tuvale dâhil ettiği yabancı malzeme, bu malzemenin zamanla yüzeyden koparak kendi başına var olması, hatta sonra tüm mekânı kaplaması arasında geçen süreç; sanattaki, boyut ve malzeme geleneklerinin tümünün yıkılışını gösterir (Yazıcı, 2007, s. 37). Sanat nesnesinin malzemesi ve yöntemiyle ilgili birçok sorgulamayı gündeme getiren bu yaklaşım, fotomontajlara, dada kolajlarına, pop kolajlarına hatta günümüzdeki dijital kolajlara öncü niteliğindedir. Kübizm, aynı zamanda dinamizm ile ilgili İtalyan Fütürizm ve İngiliz Vortisizm gibi birçok akımın da kaynağı olmuştur.

Fotoğrafta dinamizm, ilk yıllarda özellikle hayvan hareketlerini incelemek amacıyla kullanılmıştır. 1878’de Eadweard Muybridge’nin (1830-1904) “Dörtnala Giden At” adlı fotoğraf serisi o güne kadar bilinmeyen “atın tüm ayaklarının tamamen yerden kesildiği bir an olduğu” gerçeğini, ortaya çıkarmıştı.



Resim 4.8. Etienne-Jules Marey “Bir çocuğun yürüyüşü”

Yine Muybridge’nin, koşan bir adamın hareketlerini farklı açılardan görüntüleyen seri fotoğrafları, Etienne Jules Marey’in (1830-1904) “Bir Çocuğun Yürüyüşü” (Bkz. Resim 4.8) ve “Balyoz Darbesi” isimli fotoğrafları, Harold E. Edgerton’un (1903-1990) “Tennis oyuncularını” ve “Süt Damlası” isimli fotoğrafları, bir hareketin farklı

evrelerini aynı kare içerisinde göstermesi bakımından, dinamizme örnek sayılabilir (Dizdaroğlu, 2012, s. 38).

Daha sonraki yıllarda gelişen fotoğraf teknolojisiyle, geometrik dokular elde etmek için çeşitli aynalar, prizmalar, stroskopik lambalar, elektronik flaşlar ile fotoğrafta dinamizm olanakları arttı. Harold Edgerton'un bir damla sütün yüzeye çarpma anını, bir merminin iskambil kâğıdını parçalama anını saptayan kareleri (Bkz. Resim 4.9) dinamik fotoğrafa güçlü örnekler olarak gösterilebilir (Gök, 2010, s. 46).

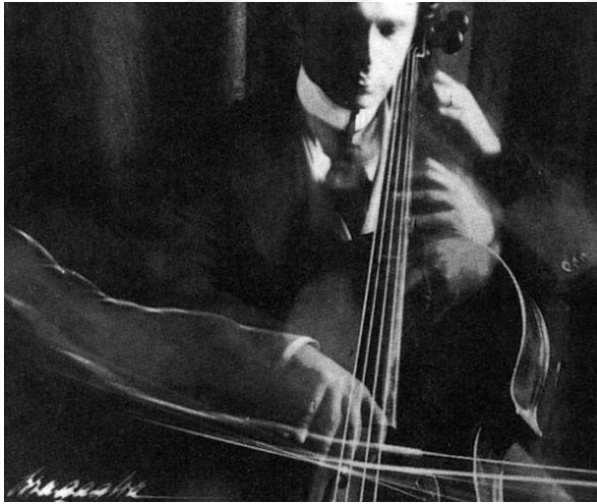


Resim 4.9. Harold Edgerton “Kartın parçalanışı” 1964

Dinamizmi köken alan bir diğer akım fütürizmdir. Fütürizm, 1909 yılında Avrupa’da bir grup sanatçının sundukları bir manifesto ile başlamıştır. Manifestoyu sunan şair Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) her türlü insan davranışının sanat olarak sunulabileceğini düşünmektedir. Marinetti bir anti-tarihselcidir ve geçmişi yok edilmesi gereken bir durum olarak görür (Dizdaroğlu, 2012, s. 39). Fransızca kökenli ‘Fütür’ sözcüğü ‘gelecek’ anlamındadır. Fütürist akım mensubu fotoğraf sanatçıları çalışmalarında anı değil, bir anlamda o anın geleceğini ifade etmeye çalışmışlardır. Fütüristler, kendilerinden önceki akımları hareketten yoksun ve tarzsız bulduklarından, içinde hareket içeren konuları seçerek, hız ve heyecanı katarak, çalışmalarını bu doğrultuda uygun renklerle hazırlamışlardır. Fütürizm teknolojiye, hıza, dinamizme yönelik ilgisini biçimsel düzeyde yepyeni bir görsel anlayışa değil, ancak kentsel ve endüstriyel temalara, uçak, araba, tren gibi hareketli konulara aktardıkları görülür. Hareketin an an görüntülendiği devrim fotoğraflarını betimleyici

bir yaklaşım içinde olmaları ise, mimetik görsel temsilden tam anlamıyla kopamadıklarının bir göstergesidir (Antmen, 2012, s. 66).

Anton Giulio Bragaglia, (1890-1960) fütürizm akımı bünyesinde fotoğraf çalışmaları üreten bir sanatçıdır. Bragaglia, adı ve yöntemi kendisine ait olan, “blur tekniği” ile hareketin dinamik kaydını almak amacıyla uzun poz süreleri kullanılarak izli görüntüler fütürizm ilkelerine uygun fotoğraflar üretmiştir. Bragaglia, hareketin mekân içindeki sürekliliğini, hareket arası aşamaların tanımlandığı yapay hacimler olarak kaydetmek istemektedir. Ona göre, fotoğraflarda hareketlerinden dolayı netsiz çıkan aydınlık yüzeyler ışığın hareket olarak rol almasının sonucudur denebilir (Topçuoğlu, 1992, s. 47). Bragaglia’nın fotoğraflarındaki insanlar, iç mekânlarda Siyah fon önünde günlük hayatta karşılaşılacak sıradan hareketler yaparlar. Tek bir figür vardır. Onun hareketinin farklı aşamaları ve düzensiz aralıklarla gösterilir, hareket geçişlerinde de hareketin oluşturduğu netsizlikler görülür. Bragaglia’nın esrarengiz ruhbilimsel düşünceleri, O’nun “insan ayağa kalktığı zaman koltuğu hâlâ kendisinin ruhuyla doludur” sözleriyle özetlenebilir.



Resim 4.10. Anton Giulio Bragaglia “Violoncellist” 1913

Fütürizmin ortaya koyduğu çalışmalarla birlikte, fotoğrafın da ressamın oluşturduğu görüntüler gibi kişisel müdahaleye elverişli bir ortam olduğu düşüncesi yaygınlık kazanmıştır. Fütürizm, özetle sanata dinamizm (hareket ve hız) getirmeyi amaçlamıştır. Hareket ve ışık, maddeyi yok edecek güçlerdir. Sanatın estetik öğeleri

olan “ahenk” ve “güzel” gereksiz sayılmışlardır. Ancak fütüristler, kendilerine özgü yeni bir biçim dili yaratamamışlardır (Özdemir, 2013, s. 68).

Yine aynı dönemde, Fütürizm ve Kübizmden etkilenen Vortisizm akımı gelişmiştir. Vortistler, 1912’de İngiltere’de bir araya gelen, yazarlar, ressam ve heykeltıraşlardan oluşan küçük bir gruptur. Vortistler, fütüristler gibi kendilerinden önceki akımları yadsımazlar. fütüristlere göre daha soyut çalışmalar üretirler. İlk kez modern, multi media yöntemlerini kullanan ve soyutlamayı içinde barındıran bir harekettir. Temel geometrik biçimler, sert köşeler ve çapraz çizgilerin egemen olduğu kompozisyonlar Vortisizmin temel özelliğidir. Hareketin öncüsünün ressam Wyndham Lewis (1882-1957) olmasına karşın, “Vortisizm” adı yazar Ezra Pound (1885-1972) tarafından verilmiştir. Bu akımın en bilinen fotoğrafçısı Alvin Langdon Coburn’dur (1882-1966). Coburn objektifini belli açılarla küçük cam parçalarına ya da aynalara doğru çevirerek dinamik-soyut fotoğraflar oluşturmuştur. Ezra Pound, Coburn’un bu fotoğraflarına “Vortograph” adını vermiştir.



Resim 4.11. Alvin Langdon Coburn “Vortograf” 1917

20. yüzyılın en etkili akımlarından biri ise, Dadaizm olmuştur. Dadaizm, I. Dünya savaşının olduğu yıllarda ortaya çıkan bir sanat akımıdır. 1914 yılında patlak veren büyük savaş bütün bir Avrupa’yı içine alması ve İsviçre’nin savaşın uzağında olması, Avrupa’nın diğer ülkelerindeki barış yanlılarının bu ülkede toplanmalarını sağlamıştır (Breton, 1998, s. 319). 1916 yılında aralarında Hans Arp (1886-1966), Tristan Tzara (1896-1963), Marcel Janco (1895-1984), Richard Hülsenbeck (1892-1974) ve Hugo

Ball'ın (1886-1927) bulunduğu sanatçı ve savaş karşıtları Zürih te toplanarak düşüncelerini dünyaya duyurmu lar ve “DADA” ismini benimsemişlerdir. Dadaistler, nesnelerin tasvirini reddedip, nesnelerin kendilerini sanatta direkt olarak katılarak, temsil etmesini istemişler; böylece nesnelerin görüntüleri ile değil, kendilerini dâhil etmekle sanata somut bir anlay   olu turmu lardır. Dadaistler, geleneksel burjuva resim sanatını ve hizmetçilerini öldürmek, bilinen sınırların d  ına çıkmak istemiştir. K bizmi takip eden dada akımı, ba kaldırıcı, yıkıcı yapısıyla, yaşamın içindeki malzemeleri birleştirerek, kolaj ve fotomontaj tekniği ile birçok çalışma örnekleri vermiştir (Bektaş, 1992, s. 47).

Böyle hareketli ve değişken bir ortamda hareket eden dadaist sanatçılar, medyada var olan optik görüntü bollu undan faydalanarak ve bu görüntülerin bazılarını farklı bağlamlarda kullanarak oluşturdukları i ler “ellenmi  görüntülerin” ilk ve belki de en ilgi çekici örneklerini oluştururlar. Savaşın bitmesinden sonra makinelerin ürettiği fotoğraflardan, “hazır bulunmuş görüntüler” olarak yararlanmaya ba ladılar. Dadaistler magazine dayalı burjuva kültürünü sert bir şekilde eleştirirken, aynı zamanda bu kültürün yayımlanan görsel malzemelerini de kullanmaktaydı. Fotoğraf ile yazıyı kolaj yöntemiyle birle irmi , yeni bir anlatım dili olu turmu lardı. Sentetik kübizm döneminde kolaj, genellikle bir nesnenin boya ile betimlenmesi yerine fotoğrafik görüntüsünün kullanılmasıyla, temelde betimleme olgusunu reddetmek amacında ger ekle mi ti. Dada da ise, kolaj daha ön plandaydı ve rastlantısal kullanımı sebebiyle daha anar ik bir yapıdaydı. Böylece, yağlıboya resim ve akademik sanat karşıtı anarşist tavrılarına uygun bir teknik geli irmi  oldular (Topçuoğlu, 2010, s. 132). Dadaist kolaj üretimleri denilince akla ilk gelen isim; George Grosz (1893-1959) ve John Heartfield (1891-1968) yani gerçek adıyla Helmut Herzfeld'dir.

George Grosz ve John Heartfield tanışır tanışmaz kolaj alanında işbirliği yapmaya ba larlar. Kısa bir zaman sonra kardeşi Wieland Herzfelde'nin yayımladığı kitaplar ve dergi kapaklarında Grosz ve Heartfield  alı maları yer alır. George Grosz ve John Heartfield kolajlarında sık sık fotoğraflardan yararlanıp, kamerayla elde ettikleri görüntüleri görsel iletişimde bir ifade unsuru olarak kullanarak, yan yana ya da üst üste getirilen görüntüler ile bir iletiyi güçlü bir şekilde dile getirirler. Bugün, Heartfield'le ba layan bu tekniğe uluslararası dilde fotomontaj denmektedir. Fotomontajı ilk kez

Alman askerleri kullandığı, askerlerin dergilerden kestikleri görüntülerle kendilerine ait fotoğrafları birleştirerek oluşturdukları kartpostalları ailelerine gönderdikleri söylenir. (Clark, 2011, s. 47). George Grosz fotomontaj tekniğindeki çalışmalarını daha çok görsel iletişime aracı olarak kullanmış, John Heartfield ise fotomontajın dikkat çekici, aykırı unsurları bir araya getirme özelliğini kullanarak güçlü bir propaganda malzemesi haline getirmiştir.



Resim 4.12. George Grosz-John Heartfield “Leben und treiben in universal city” 1919

John Heartfield, 1920'den itibaren, sol görüşün aşırı uçlarına yerleşti. Fotomontajları, Berlin'de bulunan Malik Yayınevi'nin bastığı kitapların kapaklarında ve işçi duyuruları afişlerinde yer aldı. Heartfield'in işlerinin tasarımında mekanik çoğaltılma öngörülmüştü. Bu montajlarda kullanılan fotoğraflar sayesinde kişileri ve nesneleri tanınabilir kılarak, gerçekçilik duygusunu artırıyor, propaganda etkisini güçlendiriyordu. Heartfield'in çalışmaları yalnızca bazı fotoğrafları, ya da bir fotoğrafın bir bölümünü yazıyla tamamlayarak anlatmak olmamıştır. Aksine bazen bir fotoğrafı çok kısıtlı sözcüklerle tamamlayarak, mesajının arttırılması için çalışmıştır. 1932 yılında yaptığı bir afişe bir göz gezdirip ve o zamanın Almanya'sını bir anımsamaya çalışılırsa, Heartfield'in, Hitler'in bir cümlesini kendisine karşı nasıl kullandığını daha iyi anlaşılabilir. Hitler o dönemde “Milyonlar arkamda” diye iki sözcük kullanır. Heartfield yaptığı bu fotomontaj çalışma da (Bkz. Resim 4.13) kullandığı fotoğrafların yanısıra: “Hitler selamının anlamı: “Milyonlar Arkamda” cümlesini ekleyerek, bu fotomontaja gereken aktiviteyi verdiği gibi, bir bakışta,

gerçekte Hitler'in arkasında hangi milyonların olduğunu açıkça ortaya koyar (Ünal, 2012, s. 58).



Resim 4.13. John Heartfield “Milyonlar arkamda” 1932 / “yaşasın tereyağı hepsi bitmiş”1935

1935’de oluşturduğu “Yaşasın, Tereyağının Hepsi Bitmiş” adlı fotomontajı, anti-faşist içerikli bir çalışmadır. Sofralarında demir malzemeleri yemekte olan bir aileyi imgeleyen bu çalışmada; dönemin Alman politikacıların “Demir bir ülkeyi güçlendirir, tereyağı ve domuz ise sadece insanları şişmanlatır” ifadelerine gönderme yapılmaktadır.

Aynı sıralarda dadaist söylemlerle hazırladığı fotomontajlarıyla ses getiren bir başka sanatçı da Hannah Höch’tür (1889-1978). Birinci Dünya Savaşı sonrasında Almanya da siyasal çalkantılarla birlikte kadının toplumdaki sosyal yapısı da sorgulanıyordu. Höch’ün işlerinde de bir tür naif-feminist farkındalığın ortaya çıktığından söz edebilir. Toplumda kadına verilen roller ve cinsellik, işlenen konular arasında ilk kez ortaya çıkmaktadır. Höch, 1919’da “Dada Panorama” adlı fotomontaj çalışmasını 1918’de Alman kadınlarının oy verme hakkını almaları ve meclise ilk defa kadın politikacıları gönderilmelerini kutlamak amacıyla yapmıştır. Hannah Höch yapıtlarında, fotomontajın, tahrip etme ve komikleştirme gücünü kullanmıştır (Clark, 2011, s. 43). Höch’ün fotomontaja başlamasının nedenlerinden birisi, resimleri kesme, birleştirme, yapıştırmayla birlikte yeni bir bağlama sokma esnasında imajın uğradığı yabancılaşma

ve oluşturduğu gülünç etkiydi. fotomontajın etkisi bundan kaynaklanıyordu (Dillon, 2014).



Resim 4.14. Hannah Höch “Dada panorama” fotomontaj, 1919

1920’den itibaren Höch’ün yaptığı montajlar, Heartfield’in eserlerini hatırlatan bir çizgide, açıkça politik içeriklidir. Neredeyse her kolajının bir köşesinde çıplak bir kadın bacağı vardır. 1920’lerin sonlarına doğru Höch, Berlin’deki diğer dadacılarla yolunu tamamen ayırır ve Avrupa’nın Avangard sanatçılarıyla iletişime geçer (Balkaya , 2015). Tristan Tzara Moholy-Nagy ve Kurt Schwitters’la hem arkadaşır, hem de birlikte çalışır.

Kurt Schwitters (1887-1948), sanat tarihinde adını “kolaj sanatçısı” olarak yazdırmış bir sanatçıdır. Dada’nın Avangart düşünce sisteminin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Schwitters sokaktan topladığı atık malzemelerle kolaj da kullanılan obje çeşitliliğini büyük ölçüde genişletmiştir. Parçalanmış ya da bütün halinde fotoğraflar, ambalaj kâğıtları, gazetelerden alınmış sloganlar, otobüs biletleri, pullar, paralar, düğmeler, çiviler gibi birçok farklı malzeme onun sanatını zenginleştiren elemanlar olmuşlardır.

Schwitters’ın kolajları, hurda montajları tuval yüzeyine egemenlik kurduğu örneklerdir. İzleyicide bu hurdalarla oynarken birdenbire oluşuvermiş etkisi

bırakmaktadır. Sanatçıya göre bu kolajlar, rastlantıların dolu yaşamın bir parçasıdır. Bu çalışmaların, yaşamın parçaları olduğunu vurgulayabilmek için, tek bir isim altında toplayarak numaralamıştır. Bunlara “Merz Resimleri” adını vermiştir (Bkz. Resim 4.15). (Şahin, 2015, s. 85). Daha sonraları ise sadece tuval ile yetinmeyip kolajı üç boyutlu malzemelere taşımıştır.



Resim 4.15. Kurt Schwitters “Merz resimleri” 1921

Marcel Duchamp da (1887-1968) bazı çalışmalarında fotoğraftan faydalanmıştır. Duchamp, 1912 ile 1915 yılları arasında her zaman başyapıtı sayılacak bir çalışması olan “Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin” i tasarlamış, 1915 ile 1923 yılları arasında titiz bir çalışmayla tamamlamıştır (Bkz. Resim 4.16). Bu çalışma daha kolay bir ad olan “Büyük Cam” diye bilinir. Çalışma oldukça karmaşık teorik altyapıya sahiptir. Saydam iki cam arasına hava geçirmez şekilde yerleştirilen objelerden meydana gelir. Çalışmada bulunan ‘çiçek açan bulut’ üç ağ pistonundan meydana gelmektedir. Dikdörtgeni andıran bu şekiller, kare biçimindeki bir “ağ” fotoğrafının üs üste üç kez fotoğraflanmasıyla oluşturulmuştur.



Resim 4.16. Marcel Duchamp “Bekarları tarafından çınlıçıplak soyulan gelin” 1915-23

Avrupa’da gelişen Dadaist akım daha sonraki yıllarda dönemin en önemli fotoğrafçısı sayılan Alfred Stieglitz aracılığıyla Amerika’ya sıçramıştır. New York’ta kurulan Photo Secession ve 291 fotoğraf galerileri, Camera Work ve Camera Notes dergileri bu yeni anlayışa uygun örnekler yer vermiştir. Dadaist akım, ilk “Uluslararası” sanat akımıdır. 1915-1922’de gelişen süreçte Dada, Avrupa ve Amerika’daki sanat etkinliklerinden başka 1950’de ve sonraki dönemlerde “Happening” olarak adlandırılan oluşumların kaynağı olarak kabul edilmektedir.

Dadaizm’in hemen arkasından gelen sürrealizm de fotoğrafla etkileşim içinde olan bir diğer akımdır. Sürrealistler fotoğrafı modern görüntünün gerçekçi bir yansıması olarak kabul etmişlerdir.

Gerçeküstücülüğün babası olarak tanınan Andre Breton (1896-1966), yeni bir dünya kurulması ihtimalinin tamamen göz ardı edildiği düşüncesiyle dadacılıktan uzaklaşmaya başlamış ve 1924 yılında “Manifesto Du Surrealisme” ile sürrealizm akımının manifestosunu yayınlamıştır. Sürrealizm adı, şair Guillaume Apollinaire’in (1880-1918) ‘Tiresias’ın Memeleri’ adlı oyunu tanımlamak için kullandığı ‘Sürrealist Dram’ ifadesinden ilham bulmuştur (Özdemir, 2013, s. 74). Sürrealizmde, fotoğraf resimle her zaman iç içe olmuş, Duchamp’ın çalışmalarından büyük destek almıştır.

Sürrealistler gündelik hayatın sorunlarından uzaklaşıp, cinsellik, fetişizm, karabasan gibi duruma göre hayal gücünü zorlayan şiirsel konuları da kolaj teknikleriyle bilinçaltı ve rüyaları temel alarak yorumladılar. Hans Bellmer, (1902-1975) daha çok deforme edilmiş bebek fotoğraflarıyla tanınmıştır (Bkz. Resim 4.17). 1933 yılında Nazi partisine karşı Bellmer'in bir tepkisi olarak gelişen bu proje fotoğraflardaki sıra dışı pozlar ve deforme edilmiş vücutlardan oluşur. Almanya'da o süreçte kabul gören 'mükemmel vücut ve ırk' anlayışına net bir karşı duruş olduğu apaçık ortada olmasına rağmen, ötesini de barındırır. Fotoğraf çalışmalarında hem sürrealist hem de ekspresyonist boyutu birlikte görülür. Bellmer, "La Poupee" (Bebek), adlı 1936 da oluşturduğu 10 adet fotoğrafının yer aldığı bir fotoğraf albümü çıkarmıştır.



Resim 4.17. Hans Belmer "Doll"1935

Sürrealist fotoğrafçılar çalışmalarında çok ileri fotoğraf teknikleri kullandılar. Çoğunlukla slaytları sandviç yapmış ya da bir perde üzerine projeksiyonla iki ayrı görüntüyü örtüştürmüşlerdi. Karanlık odada üst üste baskılar (çoklu baskı) yaparak ya da pozitif ve negatif görüntüleri aynı anda kullandılar. Philippe Halsman, (1906-1979) 1948'de çekilen, fikirlerin havada asılı kaldığı ünlü fotoğraf "Dali Atomicus"da Salvador Dali, havadaki sandalye, bir kova fırlatılmış su ve uçan üç kedi, betimlenmişti (Bkz. Resim 4.18). Halsman'ın söylediğine göre doyurucu sonucu alabilmek için 5 saat boyunca 28 deneme yapmışlar. Halsman 4'e kadar saydığında Dali zıplamış bir asistan kovayla suyu atmış, üç asistan kedileri fırlatmış, ve Halsman'ın karısı da kadraj dışından sandalyeyi tutmuş.



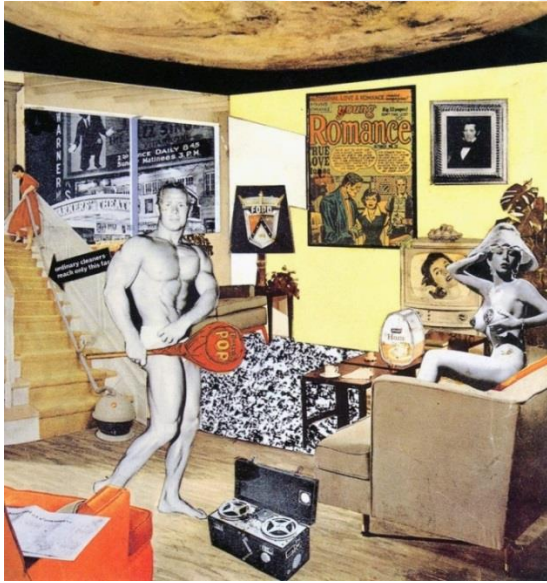
Resim 4.18. Philippe Halsman “Dali atomicus”1948

1950'li yılların sonunda İkinci Dünya Savaşından sonra birçok sanatçı, savaşın getirdiği olumsuzluklardan etkilenmesinin yanı sıra, o dönemde etkili olan soyut sanat çalışmalarına da tepki oluşturarak, yeni bir hareketin etrafında bir araya gelip pop sanat adıyla bir akım oluşturdular. Pop art, kentsel ve gündelik yaşam imajlarının kullanılmasıyla, sıradan nesneleri sanat formuna dönüştürür. Bu nesneler film ve müzik dünyasının yıldızlarının fotoğrafları, çizgi filmler ve reklamlar, modern dünyanın teknolojik aletleri ve toplumda yer etmiş imgelerden oluşur. Pop art ilk örneklerini İngiltere’de vermiş ve Fransa ve Amerika’da yeni bir sanat türü olarak gelişmiştir. Kitle iletişim araçlarının insanların dünya görüşlerini nasıl değiştirdiklerini kanıtlamaya çalışır.

Tüketim kültürünü ve reklâmı yücelten imgeleri yüksek ya da alt kültür olarak sınıflandırmayan pop anlayış, Amerikan sanat ortamındaki eleştirmenler tarafından kolay kolay onaylanmasa da çok kısa sürede Amerika ve Avrupa’da 1960’lara damgasını vurmuş, sanat piyasasının onayını almıştır (Antmen, 2012, s. 161). Pop-Art’ta fotoğraf en çok kullanılan materyaller arasında yer alır. Sanatçılar fotoğrafta özgün kareler çekme derdine düşmeden, vermek istedikleri düşüncüyü bilinen ya da kendi ürettikleri imgeler yoluyla vermeye çalışırlar.

İngiltere’de ilk pop art sanatçısı Richard Hamilton’dur (1922-2011). Richard Hamilton çalışmaları, tüketim kültürünün birey üzerindeki etkisine işaret ederken, dönemin sosyolojik durumunu da açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu dönem teknolojik

simgelerin hâkim olduğu insan-iletişim araçları arasındaki ilişki vurgulanır (Turani, 1983, s. 441). 1956 yılında Londra’da yapılan “This is Tomorrow” (Bu Yarındır) adlı panayır tasarımı bir sergi düzenlenir. Burada Richard Hamilton “Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir” isimli bir kolâj sergiler. Bu yapıtta “POP” sözcüğü belirgin bir şekilde yer alır (Germaner, 1996, s. 7). Bu çalışmayı bazı sanat tarihçileri Pop Sanat akımının ilk örneği olarak kabul eder. Çalışmasında Richard Hamilton, âdeta tüketim kültürünün fotoğrafını çekmişti (Bkz. Resim 4.19). Kolaj her ne kadar yapay olsa da sanatçının yaklaşımı bir o kadar gerçekçiydi. Hamilton, günlük yaşamın sıradan bir parçası hâline gelen; Marilyn Monroe posterleri, sinema yıldızlarının afişleri, kasları aşırı biçimde gelişmiş erkek, parlak tüketim eşyaları, televizyon, teyp, cinsel öğeleri ön planda bir kadın, tenis raketi gibi imgelerle çağdaş dünyanın tüketim kültürüne göndermelerde bulunuyordu.



Resim 4.19. Richard Hamilton “Bugünün evlerini bu denli farklı, bu denli çekici kılan nedir?” 1956

Bu çalışmanın bize sunduğu dikkat çekici noktalardan biri de kadın bedeninden sonra erkek bedeninin de vitrinde yerini almaya başladığı gerçeğiydi. Çünkü bu, kadın vücutundan sonra erkek vücutunun da metalaştığına işaret etti.

Amerika’da Pop Sanat’ın yaygınlaşmasının nedenlerinden biri de I. ve II. Dünya savaşları sonrası Amerikan savaş sanayisindeki gelişmeler sonucunda ülkenin zenginleşmesidir. Bu olay, kültür ve sanat alanına yansımıştır. Popüler kültür, ‘çabuk

kullanım ve hızlı tüketim' kültürüdür. Bu tür kullanım ve tüketim popülerin üretiminin ilk safhasından son kullanım ve atma safhasına kadar her aşamasında vardır (Türkdoğan, 2014, s. 4). Yeni oluşan tüketici karakteri Pop Art'ın başka hiçbir yerde olmadığı kadar ABD de günlük yaşama girmesini sağlamıştır. Kitle iletişim araçlarındaki imgelerin yarattığı çekiciliği, yapıtlarında aktaran sanatçılardan, Roy Lichtenstein Fox (1923-1997) ve daha önceleri reklamcı iken Pop Sanatıyla ilgilenmeye başlayan Andy Warhol 'u (1928-1987) sayabiliriz.

Lichtenstein çalışmalarında popüler reklam ve çizgi roman öğeleri kullanmasıyla bilinir. Warhol ise belli bir konudaki tek bir biçimi tual üzerinde birçok kez yineleyerek, fotoğrafa has imgeleri de çalışmalarına katmıştır. Seçtiği temalar arasında; Çorba kutuları, CocaCola, Brillo, Presley, Marilyn Monroe gibi film yıldızları suikaste uğrayan kişilerin fotoğrafları, araba kazaları, elektrikli sandalye gibi konuları izleyicide doğrudan heyecan yaratan konulardır (Lynton, 1991, s. 302).

Andy Warhol'un reklâm imgelerinin üzerinden geçtiği pop art çalışmaları, sanatın tüketim kültürünün aracı olmasına ve kapitalizme bir protesto niteliğindedir. Ama işin tuhafı aynı imgenin tekrarıyla oluşturulan bu süreç sonunda, Warhol'un suretini çıkardığı olguları eleştirmek bir yana, estetize ettiği işleriyle, alıntılardığı metaları ikonikleştirdiği hisside uyandırmaktadır. Nitekim bunun bir örneği; Marilyn Monroe'nun 1962'de intihar etmesi sonucu, kitle iletişim araçlarında oluşan geniş reklam kampanyaları verilebilir. Pop Sanatçıları, tüketim dünyasına yönelik eserlerle zenginliği ön plana çıkarmışlar, fakat bir süre sonra eleştiriye amaçtan uzaklaşmışlardır. Belki de Pop art akımına mensup bu eleştirel olmayan tavır sebebi ile akım 1964'lerden sonra etkinliğini kaybetmeye başlamıştır. Yankıları ise 1970'lere kadar uzanır. 1960-1970'li yıllar "Pop Yıllar" olarak anılır.

Warhol'un, 1975 te Rock Starı Mick Jagger'i betimleyen çalışmaları 'Pop Yıllar' kavramını en iyi anlatan, belki de ikonikleştirme hizmeti ile yapılan, çizgi ve fotoğrafı kolajla estetize eden bir seriydi (Bkz. Resim 4.20). Warhol, kendi çektiği polaroidlerden yola çıkarak hazırladığı çalışmalar, tüketim kültürünü eleştirmek bir yana, daha da işlemlerini sağlayacak bir reklam malzemesi, bir katalizör görevindeydi.



Resim 4.20. Andy Warhol “Mick Jagger potfolyo” 1975

1960’lı yıllarda çekim ve baskı aşamasında yapılan müdahaleler ile fotoğrafın her zaman gerçeği göstermediği bilinmekteydi. Fotoğrafın bu yanıltıcılığını aşmak ve ona yeniden sahip çıkmak hiperrealist sanatçıların amacı olmuştur. Kişisellikten kurtulmak amacıyla özellikle kendi çektikleri değil de başkalarının çektikleri fotoğrafların birebir kopyasını yapmaya çalışmışlardır (Dizdaroğlu, 2012, s. 59). Amerika da 1960’lar da başlayıp 1970’lerde gündeme gelen akım, ‘Hiperrealizm, Süperrealizm, Fotorealizm’ gibi adlarla anıldı. Fotoğraftan çalışan bu sanatçıların başlıcaları; Richard Estes, Chuck Close, Ralph Goings, Richard McLean, Don Eddy, Robert Gottingham, Malcoum Marley gibi isimlerdir.

Hiperrealist ürünler 1969 larla birlikte galerilerde yer almaya başlar. 1970 de, New York’ta Whitney Museum of Art, bir sergi oluşturarak 22 hipergerçekçi Sanatçı’yı tanıtmıştır. Fotorealistler, konularını genellikle kent ve yaşam konularından seçmişler, büyük boyutlarda insan portreleri yapmışlardır. Hiperrealist resimlerin üretim sürecinde genellikle fotoğraf kullanılmıştır. Sanatçılar, fotoğrafı çoğu zaman, projeksiyon cihazı, opak yansıtıcılar, slaytlar ve başka mekanik yardımcılar aracılığıyla tuval üzerine yansıtarak üzerinden boyama tekniğini kullanmışlardır. Fotoğrafı yorum sürecinden geçirmeden, aslına çok yakın bir biçimde tuvale aktarma çabası, sanatçıyı resim üstünde sıkı bir şekilde çalışmaya zorlar. Hiperrealistler bir bildirisi olmadan çalışmalarına rağmen çalışma süreci kendiliğinden bir bildiriye dönüşür.



Resim 4.21. Richard Estes “Tkts line” 2005

Richard Estes’in (1932), resimlerinde kentsel bozulmanın oluşturduğu karmaşayı tuval yüzeyinde görsel bir şölene dönüştürür. Çalışmalarında, camlara yansıyan imgeler, vitrinlerde sergilenenler kadar net hissedilmektedir (Bkz. Resim 4.21). Chuck Close (1940), ise Hiperrealistler arasında fotoğrafa oldukça sadık kalan, bu nedenle de Ertes’ in tam karşısına yerleştirilmesi gereken bir isimdir (Koçak, 1983, s. 27).

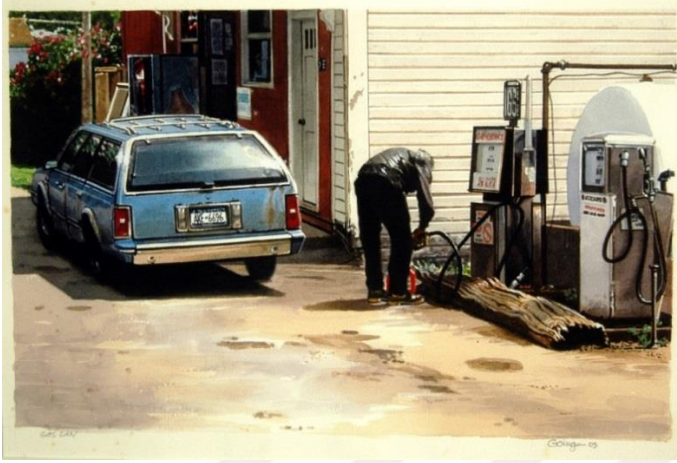


Resim 4.22. Chuck Close “Leslie”1973

Close, çok renkli, yalnız fotoğraf makinasının sabitlediği bir anlık pozunu veren, kendisi hakkında psikolojik, sosyal vb. mesajlar iletmeyen, büyük ölçülü portreler yapmıştır.

Close, çalışmaların da “asıl amacının, fotoğrafı kopyalamak değil fotografik veriyi, resim verisine dönüştürebilmek” olduğunu ifade eder.

İmgeye tarafsız yaklaşan bir başka fotorealist ressam da Ralph Goings’tir (1928). Parlak yüzeyli eşyaları, vitrin görüntülerini, metalik yüzeyleri, ışıklı reklam panolarını konu olarak alırken, görsel estetiği ön plana çıkarır. Bu çalışmalar zamanın Amerikan yaşam biçimini ve coğrafyasını da belgeleyici bir yapıdadır.



Resim 4.23. Ralph Goings “McDonalds pickup” 1970

1950’lerde ‘Alman Düsseldorf Okulu’ kurucularından olan Bernd Becher (1931-2007) ve Hilla Becher (1961-2007) çifti yerel formları kullanma biçimleriyle, ilk kavramsal ve sanatsal fotoğrafçılığın temellerini attıkları söylenebilir (Bkz. Resim 4.24). Becherler çalışmalarında Tipoloji yöntemi⁶ kullanarak konularını endüstriyel ve mimari yapılardan seçmişlerdir. Becher çiftinin birbirine benzer tasarımdaki endüstriyel yapı ve binalar üzerine gerçekleştirdikleri tipolojik çalışmaları farklı kılan şey fotoğraflarının sistematik bir sırayla ve birlikte sunulmuş olmasıdır.

Becher’lerin çalışmaları, kurgusal fotoğraflardan uzaktır. Ancak seçtikleri görsel biçimler, fotoğraf ile kavramsal olguların anlatılabileceğine ve bu bakışla oluşturulan eserlerin bir hikâye içerebileceğine dair önemli bir ispattır. Becher çiftinin çalışmaları

⁶ Tipoloji, aynı katman içinde birbiriyle ilişkili olduğu tespit edilen buluntuların şekil özelliklerine göre sınıflandırılmasıdır. Gustav Oscar Mantelius tarafından geliştirilmiş olup arkeoloji, antropoloji, dil bilimleri, görsel tasarım, mimari, psikoloji ve sosyoloji gibi alanlarda farklı kullanımları vardır. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Tipoloji>)

sonraki yıllarda öğrencileri olan; Thomas Struth, Andreas Gursky, Jorg Sasse ve Pedra Wunderlich, gibi önemli çağdaş fotoğraf sanatçılarının çalışmalarını etkilemiştir.



Resim 4.24. Bernd and Hilla Becher “Su kuleleri, Almanya, Amerika, Fransa, Belçika, Luxemburg” 1963-1995

1960’lı yıllarda ortaya çıkan “Kavramsal Sanat” Sol LeWitt, Joseph Kosuth, ve Sanat ve Dil Grubunun düşünceleriyle şekillenmiştir. Özellikle minimalizmin kişisellikten uzak tavrına tepki gösteren kavramsal sanat 1960’lı yıllarda sanatın ticarileşmesine ve savaş sonrası sanatın biçimci yaklaşımına tepki olarak doğmuştur. İlk olarak 1961 ’de Henry Flynt tarafından bir fluxus yayınında kavram sanatı olarak anılmıştır. Flynt, Kavramsal Sanatı “malzemesi kavram olan bir sanat” olarak tanımlamıştır. Kimi açılardan Minimalist yapıtların doğal bir sonucu olarak da algılanabilir. Henry Flynt ve “kavramsal sanat” terimini daha önceden kullanmış olsa da, terime yeni bir anlam kazandıran Sol LeWitt’in “Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler” ve “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” başlıklı iki makalesidir. LeWitt sanatın, duygusal dışavurum, estetik, biçim, rastlantı, keyfi karar, kapris ve beğeni olduğu düşüncesini reddetmiştir (Atakan, 1998, s. 54).

Uluslararası sanat ortamında etkin olan kavramsal sanat terimi sanatta fikir veya kavramın önemine dikkat çeker. Kavramsal sanat yirminci yüzyıl Dada, Fluxus, Happenningler, Somut Şiir ve Sitüasyonizm gibi akımların düzen bozucu düşüncelerine odaklandı. Göstergebilim, feminizim ve popüler kültürden yararlandı. Kavramsal Sanat akımı nesnenin değil, düşüncenin önemli olduğunu savunur ve bu amaç doğrultusunda fikirler üretmek yerine, geleneksel gereçlerin ve biçimlerin ötesinde düşünüp, fikirleri uygun malzemeler ile ifade etmeye yönelir.

Kavramsal sanat, sanatın özel bir türe veya özel bir yere ait olamayacağı fikrini getirmektedir. Söz konusu sınırlayıcı tür sanat alanları olan resim, heykel; sınırlayıcı mekânlar ise galeriler ve müzelerdir. Geleneksel anlamda resim veya heykel gibi nesneler, ticari olarak kullanılmaya elverişli olduklarından, büyük ölçüde kavramsal sanat oluşumun dışında tutulur. Geleneksel yapının ötesine geçerek farklı tarzda malzemelerle fikrî sanatı ortaya çıkarmak amacıyla algılanabilir. Günümüz sanatı içerisinde yer alan, bakış açısı ve oluşumuyla güncel sanatın bir ifade ediş biçimi de denilebilir. 1966’ da Londra’da düzenlenen “Sanatta Yıkım” konulu sempozyumdan sonra, Kavramsal sanat hızla gelişip yayılmıştır. Fotoğraflar, haritalar, afişler, taslaklar ve videolar gibi pek çok çeşit nesne kullanılmıştır.

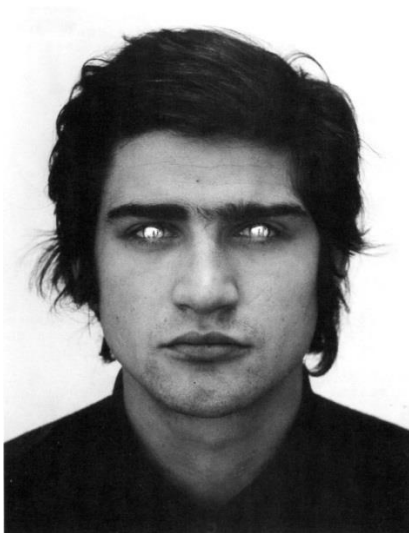
1960’lı yılların sonlarına doğru başlayan Kavramsal sanat-fotoğraf örtüşmesi, fotoğrafın kendi pazarındaki ani yükselişiyle eşzamanlıdır. Kavramsal sanatın dile önem vermesi, sanatçıların amaçlarının doğrudan iletilmesini sağlayacak ek bir sunum olarak metin ve doküman kullanımının yanında özellikle fotoğrafı, kavramlar üzerinde durmak, sanat kavramını ve biçimlerini sorgulamak için kullanmışlardır. Gerçek ile kurgu arasında gelgitlerin yaşanmasına neden olan fotoğraf, farklı üretimlere de zemin oluşturmaktaydı. Fotoğraf, bu yıllarda tarihsel ya da estetik nesne kimliğini ardında bırakıp kuramsal bir nesne haline gelmiştir. Çünkü fotoğraf tekniği, yalnızca estetik bir görüntü yaratmanın dışında direkt olarak düşüncüyü yansıtmaya bakımından oldukça elverişliydi. Kavramsal sanatın sorguladığı sanat, sözelimi yazınsal ya da müziksel olmaktan çok, görseldir ve fotoğraf görsel alana bağlı kalmanın bir yoluydu (Krauss, 2013, s. 46).

1966’da ABD’li sanatçı Bruce Nauman (1941), ‘Çeşme’ vurgusuyla Marcel Duchamp’a gönderme yaptığı, sanatçıdan istendiğinde yapıtları bir çeşme gibi akıtacak bir kaynak olmadığını belirtip, bu beklentiyi eleştirdiği, “Çeşme Olarak Sanatçı” adlı çalışmasında, kendi kendiyi dalga geçercesine, çektiği bir dizi fotoğrafla sözcük oyunlarını görsel oyunlara dönüştürmüştür (Bkz. Resim 4.25).



Resim 4.25. Bruce Nauman “Çeşme olarak sanatçı”1966”

İtalyan sanatçı Giuseppe Penone (1947), heykel, desen, fotoğraf ve yerleştirme gibi farklı disiplinlerle gerçekleştirdiği işlerinde tabiat ile insan arasındaki etkileşimi ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Penone’nin bu anlamda fotoğraftan yararlanarak yaptığı en ünlü işlerinden birisi, 1970 yılında hazırladığı “Reverse Your Eyes” (Gözlerini ters çevirmek) adını taşıyan çalışması olmuştur (Bkz. Resim 4.26). Sanatçı, kendisi için özel olarak hazırlanan aynalı kontakt lenslerini takarak Paolo Mussat Sartor’a çektiirdiği portre fotoğrafında; görme duyusunu engelleyerek, çevresi ile arasındaki görsel bilgi bağlantısını kesmiş, görme duyarlılığı ya da duyarsızlığı üzerinden sanatçının dünya kültürü içerisindeki içsel ve dışsal karmaşık rolünü sorgulamıştır.



Resim 4.26. Giuseppe Penone “Gözlerini ters çevirmek”1970

Düşüncenin ifadesinde fotoğraf, kavramsal sanat çalışmaları için farklı bir kapı aralar. Kavramsal işlerde fotoğraf kullanılarak imge oluşturulmasında, yeteneğe atfedilen değer taşıyacağı değeri belirlediği sanat fotoğraflarının aksine, belgelenmiş edinimlerle, yerleştirme çalışmalarıyla, performanslarla ve etkinliklerle ya da sanat eserinin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan fotoğraf Kavramsal yapı için önemli bir malzemedir. Avusturyalı sanatçı Valie Export'un (1940) bir kadın olarak kendi bedeninin sınırlarını araştırdığı politik içerikli işlerinde de fotoğrafik görüntüyü önemli ölçüde kullanmıştır. 1970'li yıllarda gerçekleştirdiği "Body Configuration" (Beden Düzenlemeleri) başlıklı fotoğraf serisinde, bedenini bina ve kaldırım gibi kamusal alanlardaki mimari unsurlara hizmet eden geometrik şekiller olarak kullanmıştır. Sanatçı, eğerek, bükerek, vb. mekâna uygun hale getirdiği bedeniyle kendisini kentsel dokunun bir parçası haline getirmiştir.

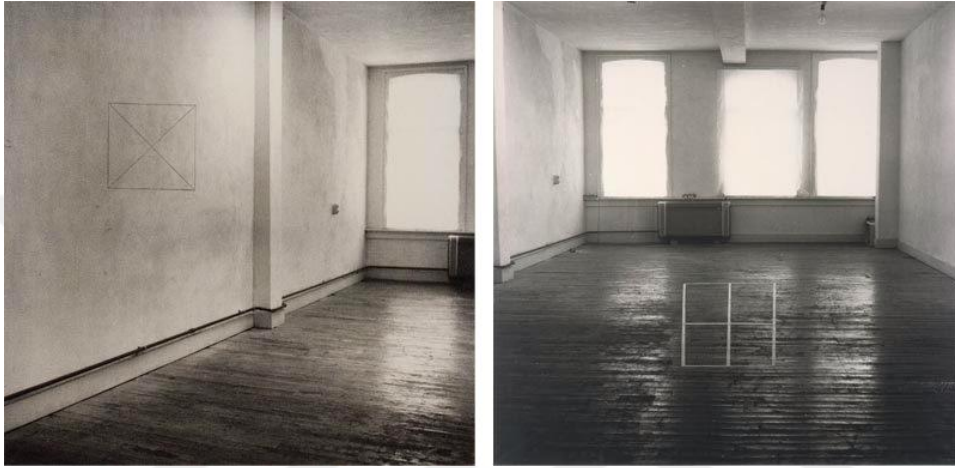


Resim 4.27. Valie Export "Body configuration" 1970

Fotoğrafik görüntünün matbaa makinesine benzer bir yeniden üretim aracı olarak sanat nesnesinin biricikliğini tepetaklak eden doğası, iletmek istenilen düşüncüyü sanat yapıtının nesnel değerinden daha değerli kılmaya çalışan, kavramsalcular için önemli bir özellik arz etmiştir. Kavramsal sanat, sanat dünyasının bağrına bastığı bir sanat üretme türü değildir. Ancak, kavramsal sanatçılar sanat dünyasının kemikleşmiş adetlerine ve yöntemlerine büyük oranda esneklik kazandırmışlardır.

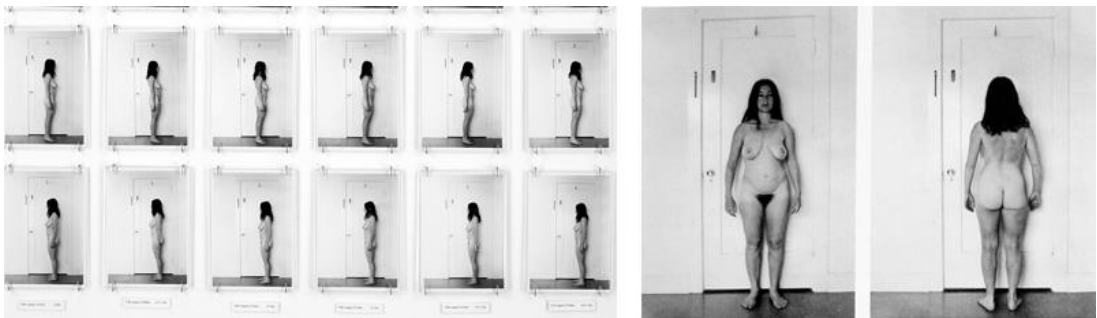
Post-Minimalist sanatçılardan Jan Dibbets (1941), 1969'da Perspektif Düzeltme başlıklı, kavramsal sanatın bir mihenk taşı olan bir dizi eser yarattı. Seride kareler, şeritler ya da zemine kazınmış olan kareler, duvarlar, zeminler ve çimlerin

fotoğraflarından oluşuyordu. Aslında, ‘kareler’ yamuklardı, ancak fotoğraflarda objektif bakış açıları figürleri kareler gibi göründü (Bkz. Resim 4.28). Kesin geometrik formlar üç boyutlu yansıma yoluyla elde edilerek, gerçek kareler veya daireler olarak göründüler. Çalışma, resim ve fotoğrafçılıkta üç boyutlu illüzyon rolü, fotoğrafın doğruluğunu, sanat nesnesinin niteliğini ve kısa ömürlü eylemlerin belgelendirilmesinde fotoğrafın rolünü de içeren bir dizi konuyu irdeledi.



Resim 4.28. Jan Dibbets “Perspective Corrections” 1967-1969

Kavramsal sanatın fotoğrafı bu kadar çok kullanmasının önemli sebeplerinden biri de, birçok nesnenin gerçek hayatta olduğu gibi fotoğrafa yansıtılmış olmasıdır. Gerçekte olduğu gibi gösterilen nesneler görselliklerinden başka özellikleri ile sanat üretimlerine dâhil edilmişlerdir. Eleanor Antin (1935), 1972 tarihli “Carving A Traditional Sculpture” (Yontma geleneksel bir heykel) başlıklı çalışmada, otuz altı gün boyunca gerçekleştirdiği diyetini, diyet süresince, çıplak olarak 4 farklı bakış açısından çektiği 144 adet fotoğrafla belgeleyerek sergilemiştir (Bkz. Resim 4.29).



Resim 4.29. Eleanor Antin “Carving a traditional sculpture” 1972

Çalışmasında Antin, kadınların güzellik modellerine karşı göstermiş oldukları yaklaşımı eleştirel olarak yaklaşmıştır. Bu işiyle, diyet yapmayla bir heykeltıraşın malzemesini yontması arasında ilişki kurmuştur.

Avrupa ve Amerika'daki müzeler, Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Süreç Sanatı, Yoksul Sanat ve başka Karşı-Biçimci çalışmaları sergileyebilmek için, geleneksel sergileme yöntemlerinden vazgeçmişlerdir. Ancak Kosuth, 1975'e gelindiğinde, ürünlerin müze ve galeriler tarafından kabul edilmesi ve sanat dergilerinde yazılan yanlış yorumlar nedeniyle zamanını doldurduğuna inanmıştır (Atakan, 2009, s. 26).

Andres Serrano da uçlarda dolaşan kavramsal bir sanatçıdır. Serrano, tabu olan konuları tartışmalara sebep olacak içerikleri fotoğraflarında kullanmaktadır. Katolik geçmişiyle bağlantılı olarak, hayat, ölüm, günah, merhamet gibi kavramları yansıttığı fotoğrafları, saf kompozisyon anlayışına bağlı kalmakla birlikte, aşağılık olarak görülen vücut sıvıları gibi maddeleri içerir. Büyük tartışmalara yol açan, "1984'deki 'Çişli İsa' fotoğrafı politika ve din kurumlarıyla başının derde girmesine neden olmuştu (Bkz. Resim 4.30).



Resim 4.30. Andres Serrano "Çişli İsa" 1989

Görüntünün adını bilinmezse, sarı puslu esrareniz bir sıvı içinde tipik çarmıha gerilmiş Hz. İsa pozundan kolaylıkla klasik-dinsel anlamda etkilenilebilir. Aslında "Çişli İsa", 1988-89'da yapılan 7. Görsel Sanatlar Ödülleri gezici sergisinin önemli bir parçasıdır. Serginin sponsorluğu, "National Endowment for the Arts" aracılığıyla Amerikan hükümetinden fon almış olan "Southeastern Centre for Contemporary Art" tarafından yapılmıştır ve sergi, son durağı olan USA Virginia Richmond'daki yerinde,

muhafazakâr Senatör Alphonse D'Amoto'nun tepkisi üzerine kapatılmıştır. Serrano, 18 Mayıs 1989'da "Çişli İsa" fotoğrafı dolayısıyla Amerika Birleşik Devletleri Senatosu tarafından kınanmış ve suçlu bulunmuştur.

Aslında bazı Avrupa Kiliseleri'nden ve sanat çevrelerinden alkış alan bu çalışma, Ulusal Sanat Vakfı'nda Bush dönemi boyunca hararetli tartışmalara sebep olduğunu, hatta seçim kampanyaları için bile kullanıldığını görürüz. Serrano daha sonra bu tartışmalardan kendini korumaya çalışmıştır. Fakat idrarı kullanmadaki amacının kızdırmak olmadığını söylerken bile farklı bir üslup kullanmayı tercih etmiş; kahkaha atarak "bana iyi bir sarı verirmiş gibi gelmişti" demiştir. Arkasından da "çiş atığı temsil etmesinin yanı sıra elzem bir bedensel ihtiyaç, belki de çiş, İsa'yı insanlaştırarak silik bir ilaha dönüşmesini engellemiştir" diye de eklemiştir.

4.7. Fotoğraf ve Video Sanatının İlişkisi

Teknolojideki gelişmelerle birlikte fotoğrafla başlayıp film ile devam eden ve hemen arkasından elektronik sistemlerin bulunmasıyla ortaya çıkan televizyon ile ilerleyen bu süreç kolay taşınabilir kameraların üretilmesiyle video sanatının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Aksu, 2011, s. 78). Yaşamın değişkenliğiyle sürekli iç içe kalan sanatçı üretimlerinde bu yeni araçları sorgulamaya ve yeni anlatım yöntemleri için kullanmaya çalışmıştır.

Özellikle 1960'lardaki sanat hareketleri ve akımları irdelendiğinde video sanatı ile fotoğrafın bağlantıları açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Sürekli iletişim içinde olan ve bir diğer yeni akımın oluşmasının sağlayan bu hareketler video sanatının temellerini oluşturan kavramsal hareketler olarak gerçekleşmişlerdir. Video sanatının, o güne kadar işlev gören diğer sanat disiplinlerinden farklı bir şekilde etkileşimli özellikler içermesi ve bunun yanında izleyiciyi sergilemenin bir parçası haline getiren sunuş yöntemi kullanması da, eserle izleyici arasındaki mesafeyi düşüren bir yaklaşımın gelişmesini sağlamıştır. Sanatsal mecranın sınırlarını olabildiğince eriterek düşüncenin önünü açma bağlamında oldukça etkili bir rol üstlenmiştir. Video sanatı, video performans, video film ve video yerleştirme gibi farklı biçimlerde üretimler yaparak kullanım alanını genişletmiştir.

1963'te ilk kez Nam June Paik (1932-2006), video/müzik/oyun bağlantısıyla ilk video sanatının tanım olarak örneğini vermiştir. Paik, 1965 yılında Papa VI. Paul'un New York'taki geçiş törenini kaydedip, daha sonra da bu görüntüleri Greenwich Village Cafe'de göstermesi ile videonun sanatsal amaçlarla kullanımını gündeme getirmiştir. Paik ile birlikte, Kavramsal Sanata yakın sanatçılar arasında olan Vito Acconci, Bruce Nauman, Dan Graham, Howard Fried gibi isimler, video sanatının Amerika, Kanada, Avustralya ve Batı Avrupa'daki ilk temsilcileri olmuşlardır (Küçükcan, 2002, s. 63).

Video teknolojisi aynı fotoğraf gibi kayıt imkânları sayesinde farklı disiplinlerde çalışan sanatçılar için yeni olanaklar getirmiştir. Görüntünün bir takım cihazlarla özel bir eğitim almadan kayıt edilebiliyor olması, özellikle Performans, Land-art ve Happening gibi sanat disiplinleriyle uğraşan sanatçıların etkinliklerini belgelemek ve sonra izleyiciye iletmek için video teknolojisinden faydalanmalarını sağlamıştır. (Yücel, 2012, s. 34). Daha sonraki dönemlerde videonun kapasitesini ve elektronik doğasının sınırlarının keşfeden sanatçılar oluşturdukları görüntülerle tıpkı fotoğraf gibi imge üretmeye başlamışlardır. Konu bütünlüğü ve dolaylı mesaj endişesi taşımayan hepsi birer imge bombardımanı olan görüntüler video sanatının dilini oluşturmuştur.

Kavramsal sanata yakın performansın da doğrudan öncüsü olan "Body Art" (Beden Sanatı), sanatçının vücudunu kullanarak gerçekleştirdiği bir eylemi fotoğraf ya da video bandına kaydettiği bir sanat hareketidir. Bu bağlamda çekilen video kayıtları bazen fotoğraflara dönüştürülerek izleyiciye sekanslar halinde iletilmektedir.



Resim 4.31. Bruce Nauman "Wall-floor positions" 1968

1960’larda Bruce Nauman, kendi stüdyosunda gerçekleştirdiği ve beden etkileşimleri irdeleyen performans dizisiyle, kavramsal çalışmalar ve heykellerle birlikte videoya yönelmiştir (Bkz. Resim 4.31). Nauman, bu video çalışmalarının birinde zemin ve tavan arasında iki adet top sektirmekte, bir başkasında ise ellerini ensesinin birleştirerek dar bir koridorda bir ileri bir geri yürümektedir. “Wall Floor Positions” adlı videoda ise, zemin ve duvarı kullanarak farklı pozisyonlar denemektedir.

Nauman, 1965’te gerçekleştirdiği isimsiz bir dizi performansla ilgili şöyle der;

Sırtım duvara dayalı olarak 45 saniye ya da bir dakika civarı durmak, öne doğru sarkmak, ardından belimi bükmek, çömelmek, oturmak ve nihayet yere uzanmak. Duvar ve zeminle bağlantılı yedi farklı duruş vardı. Tüm diziyi sırasıyla önce duvardan uzakta, sonra duvara bakarak, en son da sola ve sağa bakarak tekrarladım. Toplamda 28 duruş vardı ve performansın tamamı bir saat sürdü (Soley, 2014).

Nam June Paik'in 1967’de New York’da ünlü çello sanatçısı Charlotte Moorman ile birlikte gerçekleştirdiği “Opera Sextronique” performansı aynı zamanda bir “video Sanatı” örneğidir. Çellonun üzerine yerleştirdiği iki küçük televizyon ve Moorman'ın kıyafetlerini çıkarması performansın ‘halkın terbiyesine tecavüz eden bir sanat’ eleştirilerine maruz kalmasını sağlamıştır.



Resim 4.32. Nam June Paik “Opera sextronique” 1967

Dönemin bir başka video sanatçısı Vito Acconci (1940), 1971 yılında gerçekleştirdiği “Centers” adlı çalışmasında bedenini monitörün karşısına odaklayıp, görüntünün ham

malzemesi olarak kendi bedenini kullanarak, geleneksel sanat gereçlerine eleştirel bir bakış açısı oluşturmaya çalışmıştır.



Resim 4.33. Vito Acconci “Centers” 1971

1980 sonrasında video teknolojisi aynı fotoğraf teknolojisi gibi bilgisayar teknolojisi ile birleşerek daha geniş ve yeni sanatsal ifade biçimleri oluşturmuştur. Sanatçılar, videoyu sadece basit bir kayıt aracı olarak değil, iki boyutlu ve üç boyutlu materyallere dönüştürebilecekleri, karışık yöntem ve biçimlerle birlikte kullanabilecekleri sanatsal ifade aracı olarak görmeye başlamışlardır. Heykel ve yerleştirme ile birleştirerek “video-heykel” ve “video-yerleştirme” gibi teknik yeni anlatım biçimleri ortaya çıkarmışlardır.

Paik’in, John Cage hayranlığını yansıttığı “Piyano Parçası” isimli çalışması, farklı disiplinlerin eklektik bir bağla bir araya getirilmesi açısından önemli bir örnek olarak kabul edilir (Bkz. Resim 4.34). “Piyano Parçası” sanatın her malzemedan oluşturulabileceğini gösteren sıra dışı bir çalışmadır. Paik, piyano, televizyon, tabure, tripodlar, video kameraları ve bilgisayarlardan meydana gelen, hem duyabileceğimiz hem de izleyebileceğimiz bir heykel yaratmıştır.

Bazı ekranlarda Paik’in elleri ve kafası görüntülenmekte, aynı anda başka ekranlarda John Cage’in müziğiyle farklı bir dans gösterisi yapan Merce Cunningham’ın görüntüleri de yer almaktadır.



Resim 4.34. Nam June Paik “Piyano Parçası” 1983

Her ne kadar fotoğrafın zorlandığı kadar zorlanmasa da video sanatı da fotoğrafın açtığı yoldan yürüyerek kendi dilini oluşturmuştur. Video sanatı örnekleri, özellikle 1980’lerden sonra çağdaş sanat eserlerine adanmış müzelerin koleksiyonlarına eklenmiştir. Keşfedilen her teknoloji sanatta yeni anlatım biçimini de oluşturmaktadır. Fotoğraf teknolojisinin bulunması ile fotoğraf sanatı, video teknolojisinin bulunması ile de video sanatı ortaya çıkmıştır. Belki de gelecekte, yeni teknolojiler bulunacak ve bu gelişmeler de yeni sanat dalları ortaya çıkaracaktır. Sonuç olarak video sanatı, bir tarz ya da eğilim olarak değil teknik bir imkândır. Sanatçılar videoyu çok farklı amaçlarla kullanmışlar, özellikle medyanın toplumlardaki rolü konusuyla ilgili eleştirel düşünceleri ifade etmede video belirgin bir araç olmuştur. Kûratör Rene Block’ un belirttiği gibi, “video ne televizyondur, ne hareketli tablo, ne belgeseldir, ne renk biçim şenidir. Video, elektronik araçlarla elde edilmiş bir ifade olanağı, önemli bir sanatsal çağrışım alanıdır.

4.8. Postmodernizme Evinim

Avrupa merkezli diyebileceğimiz modern sanatın, II. Dünya savaşıdan sonra New York / Amerika’ya kaymasıyla yeni bir dönemin başladığı bilinmektedir. Bu yeni dönemle birlikte sanat ‘modern’ ön-sözcüğünü bırakmış ‘çağdaş’ı almıştır. 1950’lere gelindiğinde bir tıkanma noktasına girilmiştir. Postmodern olarak adlandırılan bu yeni sürecin başlangıcı ile yeni, avangart, öncü arayışlar sona ermiş, başka bir deyişle

‘neo’larla ‘yenilerin yenisi’ olarak adlandırılan bir dönem başlamıştır. (Antmen, 2012, s. 263). Postmodern kavramı 1960’lı yıllardan itibaren kullanılmasına rağmen, Jean François Lyotard’ın “Postmodern Durum” adlı kitabının 1979 yılında basılmasıyla tartışma genişlemiştir. ‘Postmodern’ terimi sanat tarihi sözlüklerine ancak bu yıllarda girebilmiştir (Fırıncı, 2012, s. 27). Çoklu yapısı ve karmaşık içeriği nedeniyle, Postmodernizm nedir? sorusuna tam olarak cevap vermek mümkün değildir. Kimilerine göre, Postmodernizm, 1980’lerin başlarında özellikle kültür ve sanat alanında başlayan hareketlenmeyi dönemselleştirmeyi ifade eder. Aynı zamanda yeni bir felsefi içeriğin, yeni bir üslubun, düşüncenin, ya da modern aklı aşan yeni bir akılın, yeni bir söylemin adıdır. Bu, kültürel, düşünsel ve maddi nitelikler bakımından bir dönemin bitmesi ve “kendi içinden ötesine geçilmesi” durumu için ileri sürülen kavramlaştırmadır.

Postmodernizm tartışmaları Amerika da başlamış olsa da, daha önceki Fransız kültürel ve toplumsal teorisinden yararlanılarak hazırlanan, ‘Postmodern Toplumsal Teori’ olarak sunulan ilk çalışmalar 1970’lerin sonuna doğru Fransa’da ortaya çıktı. Jean François Lyotard, Jean Baudrillard, Roland Barthes gibi isimler postmodernizm düşüncenin savunucuları olarak kabul edilir (Aslan ve Yılmaz, 2001, s. 102). Fredric Jameson ve Jürgen Habermas ise postmodernizm düşünceye eleştiri getiren isimlerdir.

Postmodernizmin özelliklerini modernizm den ayırmak pek kolay değildir. Bunun sebebi modern hareketin ancak 1950’li yıllarda akademik kurumsallık kazanması ve modernizmin başlaması ve bitmesi ile postmodernizmin ortaya çıkışı arasında uzun zaman farkı olmamasıdır. Herşeye rağmen postmodernizm bir ‘isyan’ olarak görülebilir. Bu isyan modernizmin vardığı eleştirel nokta olarak da kabul edilebilir (Bal, 2015, s. 122).

Lyotard (2009, s. 12)’a göre “Postmodernizm, belli bir tarihsel dönem ya da modernizmden sonraki süreç değildir. Modernizmin içinde yer alan, belirli dönemlerde yeniden ortaya çıkan eleştirel bir söylem tarzıdır.” Söz konusu olan, modernizm’in dışlanması değil, sadece onun bir türevidir. Lyotard postmodern durumu tanımlamakta ‘bilgiyi’ temel alır. Postmodernizm insan yaşantısının şimdisi, şu anı ile ilgilenir ve bu durumlar sonucunda ortaya çıkan kültürel koşullar üstünde durur.

Postmodern bakış açısıyla çalışan bir sanatçının, ürettiği yapıt, önceden yerleşmiş normlar tarafından yönetilmemektedir. Postmodernizm, biricik, değişmez, evrensel, yansız aklın egemenliğine, temelciliğe, özcülüğe, gerçekçiliğe karşı koyar. Kategorileştirmelerinin modernliğin bir kalıntısı olduğunu öne sürer ve disiplinlerarasılığın önemini vurgular.

Modernizmin savunduğu kalıplaşmış, kural niteliğindeki doğrular, kesin yargı ve genel-geçer anlam bütünlüğü, postmodernizmde yerini bireyselliğe bırakmıştır. Bazı sanatçılara göre normsuzdur. Normsuzluğun toplumsal kültüre zarar verdiğini ileri süren Fredric Jameson, Postmodernizm ile birlikte toplumun kendi geçmişini tanıma yetisini kaybettiğini, devamlı olarak anın yaşandığını, derin anlamlar ve etkin yorumlar yerine, küresel medyanın dolaşıma soktuğu sığ merkezless ve çok uluslu imge yığınlarının aldığını savunur. Bu tür araçların keskin özellikler taşımasından dolayı dilin gücüne meydan okuduklarını söyler. Ona göre video, geç kapitalizmin bir ürünüdür. Postmodern gündelik kültür, bir üslup karmaşası, göndergenin ya da gerçeklik duygusunun kaybedilmesine yol açan imge ve simülasyon aşırılığı kültürüdür.

Normsuzluk üzerine bu saptamalardan sonra şu soru sorulabilir; yeni sanat için hiçbir analitik tavır geliştirilemez mi? Kuşkusuz geliştirilebilir ve bu zaten mevcuttur. Bu noktada önemli olan yeni sanatın dinamiklerinin takip edilmesi ve onun yeni gramerini anlamaya çalışılması anahtar sözcük olarak görünür. Modernizmin analizlerinin değişmez komponentleri, doku, leke, kompozisyon, bütünlük v.b: dinamikler yerine, önceki ile ilgisi olmayan daha ilişkisel, daha bağlama yaslanan yepyeni bir gramerden bahsetmek gereklidir (Türkdoğan, 2014, s. 18).

Postmodernizmin bir başka özelliği de, Marx'ın "Büyük Özgürleşme Anlatısı", Darwin'in "Evrin Teorisi", Freud'un "Psikanalitik Terapi"si ve gibi kuramsal anlatılara ve yasalara karşı gelmesidir. James N. Rosenau'ya göre postmodernizm; ister politik ister dinsel ya da toplumsal nitelikli olsun küresel ve şeyi kapsayıcı dünya görüşlerine karşı meydan okur (Aslan ve Yılmaz, 2001, s. 99). Modernizm'in biçimci estetik yönelimlerini kabul gören bir perspektiften baktığımızda, fotoğrafın bir ortam, üslup ve malzeme olarak kullanıldığı tavrın tamamıyla ayrı bir ifade ortamına dönüştüğü fark ediyoruz. İronik olan; fotoğrafın başta Modernizm'in sanatsal kurallarını kabullenirken, zaman geçtikçe onun yapı sökümüne yönelmesidir. Sanatta yeni sunum biçimlerinin gelişmesi, malzemedeki sınır tanımazlık birçok sanat

disiplininde benzer durumları ortaya çıkmıştır. Modern fotoğraftaki teknik unsurların ve baskının mükemmeliyeti, fotoğrafçının konusunu kendisinin bulması gibi unsurlar postmodernist yapıda yer almamıştır. Modernizdeki esere olan nesnel yaklaşım, Postmodernizm’de yerini tamamen kişiselleştirmeye bırakmıştır. Postmodern fotoğrafta manipölasyonların yaratıcılığı önemli unsurdur. Çalışmalarda çeşitli biçimsel bozulmalar, doku, detay, ışık oyunları ve renk varyasyonları gibi deneysel yaklaşımlar benimsenmiş, aynı zamanda kolaj, montaj, alıntı, gibi teknikler sıklıkla kullanılan yöntemler olmuşlardır.

Modernizm fotoğrafın gücüne bir karşı dirençten doğarken, Postmodernizmde fotoğraf çağdaş sanatın geleneksel kategorilere direnç gösterebilmesi için bir araç olur. Böylece Postmodernistler fotoğrafı söylemlerini aktarmanın en önde gelen aracı olarak kullanmalarıyla karşımızda dururken, fotoğraf da bağımsızlığını elde etmek için Postmodernizmden güç almıştır.

1950’li yıllar koleksiyonerlerin çağdaş sanat fotoğrafçıların eserlerini satın alması veya sergiler oluşturması bir hayaldi. 1960’lardan itibaren, çağdaş sanat fotoğrafçılığının ekolleri haline gelmiş William Eggleston (1939) ve Stephen Shore’un (1947) çalışmaları sanatının dâhil olduğu alanın sınırlarını hızla genişleterek fotoğrafın alışılmış beklentilerin dışına çıkmasını sağladılar.



Resim 4.35. William Eggleston” Tricycle” 1970

Bu sanatçılar 1960 ve 1970’lerde çağdaş fotoğrafçılıkta temel araç olarak siyah ve beyaz yerine renkli fotoğraf kullanmaları çok önemli bir zemin oluşturmuştur (Cotton,

2004, s. 11). Gerçekleştirdikleri çalışmalar, çağdaş fotoğrafçılık tarihinde önemli referans noktaları olduğu kabul edilir.

Postmodernizmin fotoğrafik teoriye kattığı bir diğer unsur ise; modern fotoğraf tarafından uzunca bir süre sorgulanan “kopyalama ile dönüştürme” eylemlerinin oluşturduğu tartışmaları bir kenara itmiş olmasıdır. Postmodernizm ve fotoğraf arasındaki bu ilişki, Postmodernizmin fotoğrafın en çok yeniden üretilebilirlik özelliğini kullanarak dile gelmesiyle daha da güçlenir. Son zamanlarda sanat dünyasında adından sıkça söz edilen Gerhard Richter (1932) modernizmden postmodernizme geçiş sürecini bizzat test etmiş ve teknolojiyi çalışmalarında etkin biçimde kullanmış bir sanatçıdır. Richter, sıklıkla kullandığı fotoğrafın hem sanatçı, hem de izleyici tarafından neden bu denli cezp edici olduğuna ilişkin şöyle der: “Bir cinayetin resmi kimseyi ilgilendirmez; ama bir cinayet fotoğrafı herkesi cezp eder. Bunun bir biçimde resim sanatına dâhil edilmesi gerek” (Bayrak, 2008, s. 21).

Richter, 1961’de eşiyle Berlin Göttingen’deki mülteci kampında sekiz gün kalıp Oldenburg’a geçer ve ilk ‘Foto-Painting’ çalışmasını burada üretir. Richter’in çalışmasıyla ilgili şöyle demiştir; “İlk kez fotoğraf kopyaladığım zaman ilk kez hepsinin üzerinde özel bir şeyler yaptığımı hissettim, kendimden olan bir şeyler.”



Resim 4.36. Gerhard Richter “S. with child” 1995

Richter’in çalışmalarında kullandığı, aile üyelerini gösteren anı fotoğrafları ya da gazetelerdeki görüntülere benzeyen fotoğraflar oldukça sıradandır. Sanatçı, bunları

daha gösterişsiz ve doğrudan bulduğundan daha güçlü oldukları düşüncesiyle tercih etmiştir. Dolayısıyla rastgele kullanılmış izlenimi veren bu fotoğrafları bulabilmek ya da çekebilmek için özen gösterir (Yılmaz, 2006, s. 351). Richter elde ettiği fotoğraflardan resimler yapar.

Değişen ekonomik, toplumsal, siyasal durumlar ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak farklılaşan sanatsal yaratı biçimleri, fotoğrafın çağdaş sanat ortamında üstlendiği görevin öneminin daha kolay anlaşılmasını sağlamaktadır. Kısaca bu süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir mecra ya bağlı olmaksızın, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf, video gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının egemenliğine son vererek, disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir (Antmen, 2012, s. 277). 1970’li yıllardan günümüze çok tercih edilen sanatsal ifade biçimlerinden biride enstalasyon yani yerleştirmelerdir. Enstalasyonlar izleyicinin yapıtın sunumuna aktif katılımını hedefleyen, sadece bir mekâna veya birçok mekânda yeniden kurulabilir nitelikte tasarlanabilen üç boyutlu çalışmalardır. Enstalasyonlarda “Mekan-Sanat Yapıtı-İzleyici” etkileşimi esnasında ses, müzik, ışık, fotoğraf, video gibi başka disiplinler de yapıtın bir parçası olarak eklenilebilmektedir. 1970’lerden sonra Christian Boltanski, Robert Gober ve Mona Hatoum enstalasyonlar üreten sanatçılardır.

Christian Boltanski (1944), hazırladığı yerleştirmelerinde başkalarının hayatlarının anılarını toplayarak ortak ritüellere ve paylaşılan kültürel hatıralara tanıklık etmek amacıyla kullanılmıştır. Çalışmalarda kullanılan nesneler ve fotoğraflar tek başlarına insan deneyimlerine ve acılarına ilişkin herhangi bir tecrübeyi ifade etmezler. Çalışmaların örtülü ifadesine, ancak sanatçının yaşadığı toplumun deneyimleri araştırılması ile ulaşılır. Bu anlamda Boltanski’nin çalışmalarında Barthes’ın ‘yananlam’ tanımlaması akla gelir.

Kullanılan nesneler biçimsel olarak bir değişim geçirmemelerine rağmen, içeriksel olarak yeni bir bağlam boyutuna taşınarak yananlam kazanır. Boltanski’nin “Personnes” serisinin ilk çalışmalarından olan “Monument Canada” isimli yerleştirmede; spot ışıklarla aydınlatılmış elbise yığını üzerine konumlandırılan kimliği belirsiz insanların siyah beyaz fotoğrafları yer almaktadır (Bkz. Resim 4.37).

Tek tek yansıtılan spot ışık, bir yandan odaklanma hissini arttırırken öte taraftan ‘Yahudi Soykırımı’ kurbanlarının katlanmak zorunda kaldıkları sorgulama ve işkenceleri temsil etmektedir (Aytekin & Tokdil, 2017, s. 77).



Resim 4.37. Christian Boltanski “Monument Canada” 1988

Sonuç itibarıyla postmodern kültür ve sanatın, bireyin kimlik ve özelliğinin değişimini, bilimin aklın sınırlarını ve temsilliyet olgusunu en temel irdeleme konuları olarak ele alır. Postmodernizm de fotoğrafların sergilenmesi ve eleştirel olarak algılanışı o denli geniş bir alandır ki, fotoğraflar çoğunlukla fotoğraf olarak değil de düşünceyi ortaya koyan araçlar olarak görülmesinin yanında yepyeni bir sanat dili oluşu, kolayca ulaşılıp çoğaltılması ve nesnel gerçeklikle kurduğu doğrudan ilişki ve günümüz kültürel yapılanmasında baskın bir yere sahip olma özellikleri ile postmodern söylemin en önemli yaratı alanlarından biri haline gelmesini sağlamıştır.

4.9. Feminist Sanat

1960’lı yıllardan itibaren yerleşmiş kurumlara karşı başlayan politik başkaldırı, kadınlar arasında ses getirmiş ve kadınlar yüzyıllardır maruz kaldıkları haksızlıkları yüksek sesle ifade etmeye başlamışlardır. Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin’in (1931), 1971’de yayımlanan “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok” isimli makalesi

bu hareketin başlamasında adeta bir katalizör görevi görmüştür. Bu dönemden itibaren birçok feminist kadın sanatçı, performans, video, fotoğrafı da içeren çok geniş bir teknik havuzdan yararlanarak bir yandan resim geleneğini sorgulamaya bir yandan da bu başkaldırıyı toplumun birçok kademesine yaymaya başladılar.

Fotoğraf, basitçe “temel” birkaç medya biçimi bağlamıyla sınırlı kalmayarak dünyanın farklı yerlerindeki toplumsal temsil biçimleriyle ilişkiyi mümkün kılması sebebiyle feminist akım üretimlerinde sanatsal “alet çantasının” vazgeçilmez bir aracı olmuştur.

Mary Beth Edelson (1933), 1970 de fotoğraflar kullanarak “Ataerkilliğin Ölümü” başlıklı bir dizi afiş hazırlamıştır. Bu afişler arasında en ilgi çekici “Some Living American Women Artists” (Bazı Yaşayan Amerikalı Kadın Sanatçılar) adlı çalışmadır (Bkz. Resim 4.38). Edelson afiş çalışmasında, Leonardo da Vinci'nin Son Akşam Yemeği yapıtındaki erkekleri çıkarıp yerine dönemin Amerikalı kadın sanatçılarını yerleştirerek, erkeklerin işgali altındaki sanat üretimine ve dinsel temalara birlikte meydan okuma yapmıştır. Dinsel temalarda cinsiyetlerinden dolayı kadınların kutsal kişilere doğrudan erişimi yoktur. Afiş bu kuralı çiğneyerek ataerkil dinlerde erkeklerin ve kadınların belirtildiği görevler de dâhil olmak üzere birden fazla konuyu ve soruyu gündeme getirmektedir.

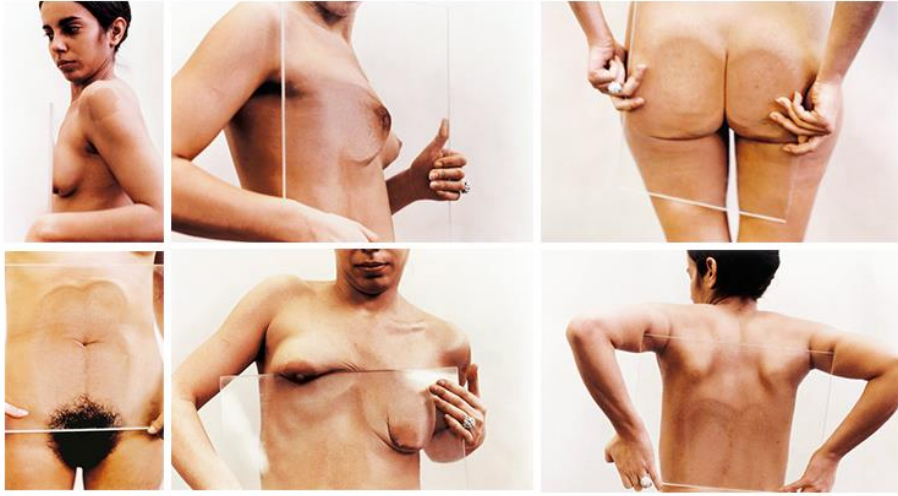


Resim 4.38. Mary Beth Edelson “Some living american women artists last supper” 1970

Resim geleneğinde sıkça kullanılan konulardan biri olan kadını, özellikle de ‘çıplak kadını’ irdelleyen feminist sanat hareketi, çıplak erkek ve çıplak kadın betimlemelerini

kullanmaya devam etti. Ancak bunu yaparken erkekler tarafından, erkek bakış açısıyla, erkekler için, üretilen kadın figürlerinin yerine kadınlar tarafından, kadın bakış açısıyla üretilen figürleri kullanarak sanat tarihindeki geleneği tersine çevirdiler. Böylece feminist sanatçılar kadın bedenini ve cinselliğini ifade etmenin yeni yollarını araştırdılar (Keser ve Nimet, 2015, s. 138). Küba asıllı Amerikalı performans sanatçısı olan Ana Mendieta (1948-1985), kimlik, cinsiyet, aidiyet ve erkeklik kavramlarını sorgulayan çalışmalar üretmiştir. 1972’de oluşturduğu “Glass on Body Imprints” (Beden İzlenimleri Üzerinde Cam) başlıklı çalışmasında tıpkı Vito Acconci gibi sanatının malzemesi olarak kendi vücudunu kullanmıştır (Bkz. Resim 4.39).

Çalışmasında bedeninin farklı bölümlerini şeffaf cam üzerine bastırarak çıkan sıkışmış etkiyi görselleştirmiştir. Mendieta, kadınının erkeğin egemen olduğu bir toplum tarafından nesne olarak görülmesini sert şekilde eleştiren çalışmasını fotoğraflar aracılığıyla seyirciye sunmuştur.



Resim 4.39. Ana Mendieta “Glass on body imprints” 1972

Bir başka feminist sanatçı Natalia LL (1937), pek çok projesinde yine kendi bedenini kullanmıştır. Natalia LL’ nin 1975 yılında gerçekleştirdiği “Postconsumer Art” adlı bir tür fotoğraf performansı olarak sunduğu çalışmasında; kadın bedeninin cinsel çağrışımlarını kullanan tüketim kültürüne gönderme yapılmıştır (Bkz. Resim 4.40).



Resim 4.40. Natalia LL “Postconsumer art” 1975

Fotoğraflar, ilk bakışta pornografi sınırında çarpıcı erotik tonlamalarına sahip, basit mesajlar içeren bir görüntüye sahiptir. Fotoğraf serilerinde özellikle muz, çırpılmış krema, süt gibi akıllıca seçilmiş gıdaların tüketimi ve tüketme biçimi kadın cinselliğinin toplumdaki karşılığını sorgulamayı esas almaktadır.

Bugün güncel sanat uygulamalarında, postmodernist fotoğrafik anlayışta beden, özellikle ortaya çıkarılan, gösterilen, ifşa edilen ve bu şekilde ‘araçsallaşan’ bir tavrın aksine genellikle daha önceden üretilmiş olanı yeniden sorunsallaştırarak gerçekleştirilmektedir. Çünkü bu yaklaşımlara göre, cinsiyet belasına el atmak, erkek hâkim tavrın kadrajlama yöntemi ifşa edilerek gerçekleştirilebilir. Bu açıdan bakıldığında güncel sanat ortamında fotoğrafın uzunca bir zamandır bir tür ‘hayatta kalma savaşı’ sürdürdüğü söylenebilir. Çalışmalarıyal gündem yaratan önemli bir kadın sanatçının, Nan Goldin’in (1953) “Dövüldükten Bir Ay Sonra Nan” (Nan One Month After Being Beaten) isimli otoportre çalışması, dövülen kadınların varlığını ve onların dişil bir maskenin ardındaki karmaşık iç dünyalarını ön plana çıkaran güçlü bir yorum olarak değerlendirilmiş ve kadına yönelik şiddet konusunda önemli bir örnek olarak irdelenmiştir. Çalışmada erkek arkadaşı tarafından dövülen goldin yüzündeki olaya ait izler ve bu izleri yere yer kapatmak için keskin tonlarda makyaj malzemeleri kullanmıştır (Şahiner, 2014, s. 21). Gözündeki kanlanma ile dudağına sürdüğü oldukça kırmızı tondaki ruj örtüşmektedir (Bkz. Resim 4.41). Dövüldükten Bir Ay Sonra Nan’da, kadın biyografisindeki cinsiyet maskesinin rolü ve bunun feminist sanat

pratiğinde güzellik ve kozmetik üzerine söylemleri nasıl şekillendirdiği ayrıntılı bir şekilde ortaya koymaktadır.



Resim 4.41. Nan Goldin “Dövüldükten Bir Ay Sonra Nan” 1984

Feminist kadın sanatçıların fotoğraf aracılığıyla 1980’lerin postmodern çağına akın edi i, sosyal ve özel hayatına dair yeni bakış açıları, bir dizi maske ve ideolojik  emsiye altında ürettikleri, sanat galerilerine hızlıca girmiştir (Bate, 2013, s. 216). Bunlardan Cindy Sherman’ın “United Film Stills” ( simsiz Film Kareleri) adlı serisi ön plana çıkan  alı malardandır. Sherrie Levine sanatsal fotoğrafın, tümü erkeklerden oluşan ustalarının eserlerini kendine mal eden “Atıf” adlı çalışmasıyla  le dikkati çekmiştir. Nancy Spero ise kadına yönelik şiddeti, baskıyı ve Vietnam savaşını protesto eden yapıtlar oluşturmuştur.

4.10. Güncel Sanat  alı malarında Fotoğrafın Kullanım Biçimleri

Modern sanat söyleminde temel şartları oluşturan ve onu tanımlayan (M ze, Sanat tarihi, biriciklik v.b) normlardan kopmayı temsil eden ve postmodernizm ile ortaya çıkan sanata eklenen ‘ oğulluk’ kavramı günümüz sanatının en önemli özelliği oldu. Fotoğraf bu çoklu yapı içinde birbirinden çok farklı ifade biçimleri tarafından kullanıldı. En çok kullanılan bu formlarının bazılarını aşağıdaki gibi gruplayabiliriz.

4.10.1. Performans, beden sanatı ve fotoğrafik belgeleme

Modernist üretimlerden postmodern üretime geçiş sırasında, fotoğrafın yakalama ve paylaşma gücünden yola çıkarak gelişen farklı fikirler, yeni düşünme şekilleri, çağdaş sanatın evriminde çok önemli bir rol oynar. Fotoğraf, bazı sanatçılar için bir iletişim aracı veya düşünsel bir süreci görüntüleme aracı olarak kabul edilir. Ortaya çıkan ürün resimsel ya da grafiksel olmaktan çıkar, belgeleme, tanıklık etme ve haber verme işlevini üstlenir.

Özellikle Performans, Body Art (Beden sanatı), Happening (Oluşum) gibi geçici durumları kaydedip daha sonra sanatsal belge olarak seyirciye tekrar sunulması amacıyla fotoğraf sıkça kullanıldı. Böylelikle bu çalışmalar geçerliliğini fotoğraf sayesinde korudu. Aslında anlık hazırlanan bu sanatsal pratikler fotoğraf sayesinde yineyenden var edildi. Marcel Duchamp'ın 'Çeşme' çalışmasının Alfred Stieglitz tarafından fotoğraflanarak 'Sanatsal Belge' oluşturmasıyla bu yöntemin başladığı söylenebilir. Duchamp hazır nesne kavramıyla bir objenin yerini ve işlevini değiştirerek de sanat yapılabileceğini ileri sürmüş, pisuar ile Kavramsal Sanatın ilk adımlarını atmıştır. Alfred Stieglitz'de bu çalışmayı fotoğraflayarak çalışmanın dökümantasyonunu yapmıştır.

Beden Sanatı ile başlayan performans sanatı izleyicinin zihninde kalıcı olan bir "gösteri" türüdür. İzleyici önünde çoğu kez doğaçlama olarak gerçekleştirilen bu sanat, birkaç dakika ya da birkaç saat sürebilir ya da fotoğraf veya video kaydı olarak sunulabilir (Dizdaroğlu, 2012, s. 63). Performans sanatında, bedenin bu şekilde araçsal hale getirilmesi sanatçılara cinsiyetlerle oynama ya da onlara verilen tanımlanmış kimliklerin ötesine geçip aslında bedenlerinin çok daha farklı eğilimlerde olduğunu ortaya koyma imkânı verdiği için eşcinsel ve feminist kimliklerin sorgulandığı ve ifade edildiği sanatsal etkinlikler içinde de oldukça etkili olmuştur. 'Beden Sanatı' olarak adlandırılan bu yeni eğilimin türü tıpkı performans gibi izleyici ile bir araya gelmek zorunluluktan dolayı iki ayrı yönde gelişti. Biri izleyicinin olduğu ortamda gerçekleştirilmesi diğeri ise kamera karşısında gerçekleştirilirken fotoğraflanarak sonradan izleyiciye sunulmasıydı.

Yves Klein (1928-1963), İnsan bedenini, boyayı tuvale aktaran bir malzeme olarak kullandığı çalışmaları ile bilinmektedir. Klein, Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi'nde Anthropometrie⁷ adını verdiği çalışmasında kullandığı canlı modelleri kâğıtlara bastırarak ve şablon gibi çevresine boya püskürterek ya da canlı fırçalar gibi yerdeki kanvaslar üzerinde sürükleyerek desenler oluşturmuştur. Bu performans çalışmaları bugün fotoğraflar sayesinde bize ulaşmaktadır.



Resim 4.42. Yves Klein “Antropometri” 1960

Performans sanatının ilk örnekler arasında bir başka sanatçı Piero Manzoni'nin (1933-1963) “Yaşayan Heykeller”i sayılabilir (Bkz. Resim 4.43). Manzoni bu çalışmasında modellerinin çıplak vücutlarına imza atarak bedeninin sanat nesnesi olarak konumlanmasını sağlamıştır.

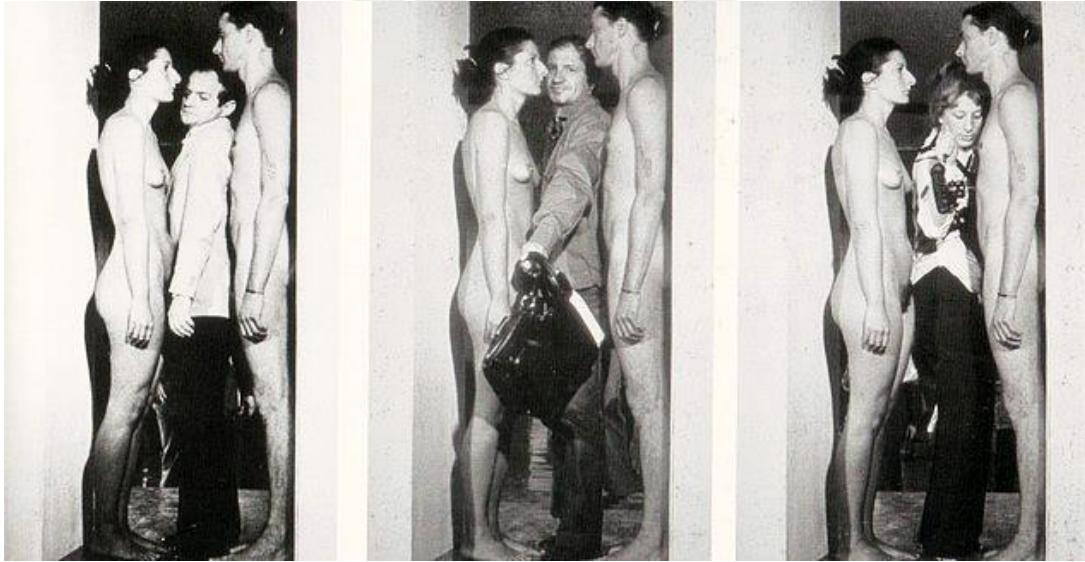


Resim 4.43. Piero Manzoni “Yaşayan Heykeller” 1961

⁷ Anthropometrie: İnsan vücudunun çeşitli organlarını ölçme bilimi.

Manzoni'nin Marcel Duchamp tan etkilendiği açıktır. Her şeyin sanat nesnesi olabileceği hatta insan bedeninin bu anlamda en elverişli malzemelerden birisi olduğunu ifade eder.

Marina Abramoviç (1946), acı, şiddet, korku ve cinselliğin fiziksel sınırlarını ve zihinsel olanaklarını beden yoluyla başarıyla anlatımını gerçekleştirerek beden sanatında önemli bir yere sahip olan, gerek performanslarında gerekse bu performanslarını kitlelere ulaştırmada fotoğraftan yararlanan sanatçılardandır (İlkyaz & Şahin, 2014, s. 166). Abramoviç 1976-1988 yılları arasında Ulay adlı erkek arkadaşıyla çok sayıda performans gerçekleştirmiştir (Bkz. Resim 4.44). 1977 yılında "Imponderabilia" adlı performanslarında galeri girişindeki kapının eşğinde çıplaklık karşılıklı olarak konumlanmışlardı.



Resim 4.44. Marina Abramoviç - Ulay "Imponderabilia" 1977

Galeri içerisine girmek isteyen ziyaretçiler onlara temas ederek bu eşikten geçmek zorundaydılar. Bu çıplak eşğin, çiftin birbirlerinin hayatında oluşturduğu bir eşik mi yoksa galeri ziyaretçilerinin hayatları boyunca hep hatırlayacakları bir eşik mi olduğu halen tartışılır. Abramovic ve Ulay'ın bu performansı video ve fotoğraf yoluyla kayıt altına alınır.

Sıra dışı performanslarıyla tanınan bir başka sanatçı da Herman Nitsch'dir. (1938), Herman Nitsch'in belki de en ilgi uyandıran performansı "80th Action" (80. Eylem)

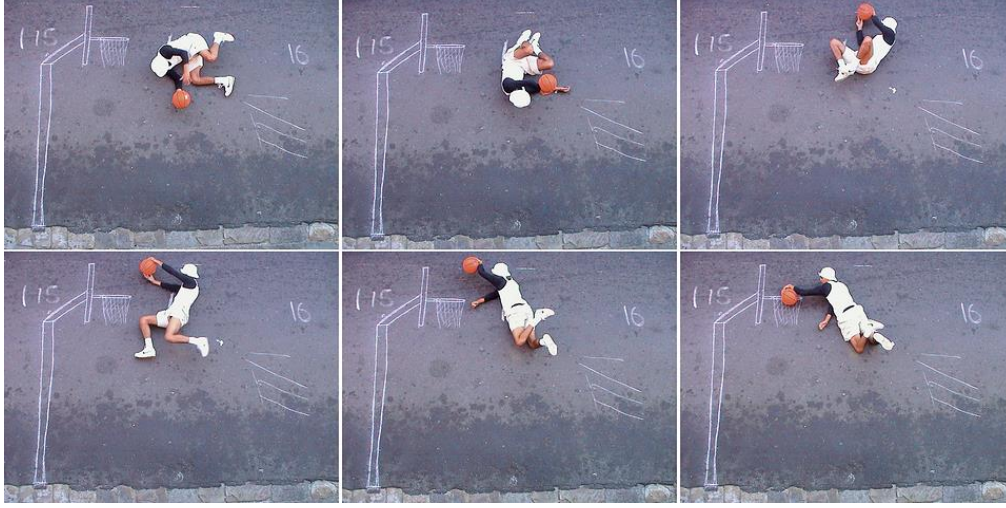
adını verdiği çalışmasıdır (Bkz. Resim 4.45) Performans bir bedenın kurban edilerek saldırganlıktan arınma seremonisidir. Üç gün boyunca devam eden bu gösteri insanın bencilliğini, ikiyüzlülüğünü ve gaddarlığını kendine gösteren bir ayna olarak tanımlanmıştır. Performansta kullanılan öğeler şiddet çağrışımları yaptığı için oldukça tepki toplamıştır.



Resim 4.45. Hermann Nitsch “80th Action” 1984

Fotoğraf ve video ile alışan Güney Afrikalı sanatçı Robin Rhode’un (1976) yapıtlarında da performans, desen ve fotoğrafın araç/ortam/yöntem özellikleri bir arayagelir. Rhode tebeşirle tebeşir beton kaldırımlar ve asfalt üzerine çizdiği desenlerini, bedeninin hareketlerini eklemleyerek anlam kazandırır. Rhode, desen araç/ortam/yönteminin durağan yapısına hareket katar.

Rhode, bu durumun ya da kavramın izleyici tarafından algılanabilmesi için kullanılabilecek en uygun medyum olan fotoğraf tekniği ile çalışmıştır. Oluşturduğu fotoğraflar süreç ve mekan farklılığını anlatması bakımından Her bir hareket, ayrı ayrı fotoğraflandırılarak birbiri ardısıra konumlandırılarak sekans ‘storyboard’ halinde (sekans) sergilenir (Bayrak, 2008, s. 64). Rhode, yapıt üretimine aslında bir performans gerçekleştirmek üzere başlar; izleyene sekans biçiminde sunduğu fotoğrafları, performanslarının sonunda geride kalan birer belge niteliği de taşır. Robin Rhode’un kullandığı basit materyaller, Afrika’nın olanaksızlıkları ve bu olanaksızlıkların başlıca nedenlerinden biri olan Batı’nın tarihsel geçmişte istilası altında olması bağlamında yapıtlarının politik duruşunun da bir parçasıdır.



Resim 4.46. Robin Rhode, He Got Game, 2000

4.10.2. Sıradan hayatın kavramsallaşması

Postmodern anlayışta sıradan günlük yaşam ile sanatın iç içe geçmiş halini görmek mümkün olabilmektedir. Bu her şeyi kabullenen anlayış toplumun en sıra dışı olduğu alanlarda dahi sorgulamalara ve sanatsal üretimlere de sonuna kadar kucak açar. (Cebrailoğlu, 2013, s. 115). Postmodern sanatçı üretiminde adeta felsefeci konumundadır. Ürettiği çalışma prensip olarak daha önceden yerleşmiş hiçbir kural tarafından yönetilemez; benzer kategorilerin çalışmaya uygulanmasıyla yönlendirici bir yargıya göre yargılanamazlar (Lyotard, 1997, s. 158). Bu yeni durumda sınırların kalkmasıyla, Modernist fotoğrafın çıkış unsurlarından biri olan “Teknik Yeterlilik” artık önemsizleşmiştir. Bununla birlikte yeni teknik yöntemler uygulamalara dâhil edilmiştir. 1960 sonrası üretilen fotoğraf temelli kavramsal çalışmaları incelediğimizde, bu yeni üretim biçimlerini kullanan dönemin sanatçılarının alışlagelmiş sanat formlarını nasıl tepetaklak etmeye başladıkları açık bir şekilde görülür.

1960’da Yves Klein fotoğrafla belgelediği takım elbiseli bir şekilde pencereden atladığı “The Leap into the Void” (Boşluğa Sıçrayış), gösterisinde arkadaşlarının tuttuğu brandanın üzerine düşmüştü (Bkz. Resim 4.47). Ancak fotoğraf çekildiği esnada henüz brandanın üzerine düşmeyen Klein, bu sahneyi daha etkileyici kılmak için brandayı tutanları fotoğraftan kaldırdı.



Resim 4.47. Yves Klein “Boşluğa Sıçrayış” 1960

1970 yılında, Amerikalı fotoğrafçı Ralph Eugene Meatyard, (1925-1972) “The Family Album of Lucybelle Crater” adlı bir dizi yarattı (Bkz. Resim 4.48). Albümdeki karakterlere farklı farklı maskeler takılmıştı. Albümdeki bu karakterlerin pozları, elbiseleri ve bulundukları ortam görüntüleri çok az değişikliğe uğramasına rağmen, oluşturulan bu sıradanlık giyilen garip maskeler ve modellerin farklı yaşlardan seçilmiş olmalarıyla bozulur (Cotton, 2004, s. 19).



Resim 4.48. Ralph Eugene Meatyard “The Family Album of Lucybelle Crater”

Meatyard'ın fotoğraflarında daima karanlık alanlar vardır. Çalışmalarında geleneksel portreye gönderme niteliğindeki garip, ürkütücü, bazen kâbus bazen de kaygı

uyandırıcı görüntüler yaratmıştır. Çoğunlukla acımasız ve kasvetli bir maneviyat içerir. Çalışmalarının bazılarında deklanşörün basıldığı andaki kameranın istem dışı titreştiği etkisi vardır. Meatyard, bu fotoğrafları genellikle daha etkili bulur. Kullandığı bu maskeleri veya maskeli karakterleri olduklarından başka bir şey olarak sunmaya çalışmadan grotesk'in⁸ bir başka unsurunu çerçeveye sokmaktadır.

1972'de Diane Arbus, (1923-1971) Edward Steichen'in "The Family of Man" (İnsanlık Ailesi) adlı çalışmasına bir gönderme niteliğinde hazırladığı fotoğraf serisinde, güzel görünüşleri ve insana özgü davranışlarıyla dikkat çeken kişiler yerine, sıra sıra canavarı ve onların sınırda olma hallerini yan yana koymaktaydı (Bkz. Reim 4.49). fotoğrafları çekilenlerin hepsi çirkindi, grotesk ya da göze gelmeyen giysiler içindeydiler, durdukları yerler soluk ve tenha ortamlardı poz vermek ve genellikle de kendini seyredecek olan kişiye samimiyetle ve güvenli bir bakış fırlatmak amacıyla bir an duraksayıp kameraya bakmış kişilerden oluşuyordu (Sontag, 2008, s. 38). Steichen' in hazırladığı fotoğraflar, çoğu insanın ortak kanaatinin birleştiği bir insanlık durumunu ya da bir insani doğayı temsil eder. Birey olarak insanların her yerde aynı şekilde doğduğu, çalıştığı, güdüğü ve öldüğünü amaçlayan "İnsanlık Ailesi" sergisi, tarihin (gerçek olan ve tarihe kabul ettirilmiş farklılıklar, adaletsizlikler ve çatışmaların) belirleyici ağırlığını yadsıyan bir özelliğe sahiptir.



Resim 4.49. Diane Arbus, 1970 / Edward Steichen "Family of Man" 1925

⁸ Grotesk: Varlıkların absürt (sıra dışı) özelliklerle yeniden tasviri ile dünyaya ait olmayan bir olgu haline getirilme sanatıdır.

Arbus'un fotoğraflarıysa, birçok kişinin yabancı, umutsuz derecede tecrit edilmiş, dışlanmış, farklı kimlikler ve ilişkiler ağı içerisinde yüzleşilen bir dünya görünümü ortaya atarak, siyaseti Steichen'in sergisiyle kesinlikle aynı ölçüde kulvar dışına atmaktadır (Sontag, 2008, s. 39). Gerek Arbus gerekse diğer sanatçıların yaklaşımlarının ortaya koyduğu temel bakış postmodern kültürün çıkış pratiklerini hazırlamaktadır.

4.10.3. Fotoğraf-kolaj

19. ve 20.Yüzyıllarda iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte sanat alanlarında birbirinden oldukça farklı yöntemler ve kavramlar ortaya çıkmış, hızlı gelişmeler hem bireyler hem de toplum üzerinde kültürel değişimler yaratmıştır. Fotoğrafın plastik sanatlarda yapı olarak yer edinmesi bizleri, fotoğraf ve plastik sanatların etkileşiminin sonuçlarından biri olan “Fotoğraf-Kolaj” çalışmalarına yaklaştırmıştır (Öztütüncü , 2015, s. 87).

Sanatsal bir ifade yöntem olan kolaj ile, ayrışık ve birbirine zıt unsurlar bir araya getirilerek anlam açısından kopuk yapıtların üretimi sağlanmaktadır. Kolaj işleminde bir bütünden alınan bir unsur, başka bir unsurun içine eklenmektedir. Yani bir kesme ve birleştirme işlemi gerçekleşmektedir. Daha önceden var edilmiş olan unsurlar çıkarılıp yeni bir yapıta dâhil edilerek yeni bir anlama dönüştürülmektedir. Başka yapıtlara ait elemanların yeni bir yapıta sokulması ile yeniden-üretim süreci oluşturulmaktadır.

Kolaj, Sanata 20. Yüzyıl başlarında kübizm ile dâhil olmuştur. Kübizm kolaj ile yeni bir biçim dili ortaya koyarak, sanatçıları ve söylemleri ile ileriki yıllarda ortaya çıkacak yeni akımların öncüsü olmuştur. Daha çok gazete, dergi v.b basılı kaynaklar veya başka fotoğraflar kullanılarak oluşturulan kolajlar fotoğraftan yararlanan ifade biçimleridir. (Bayraktaroğlu ve Çetin, 2013, s. 67). Özellikle fotomontaj, oldukça fazla miktarda kullanılmaktadır. Dada akımıyla birlikte başlayan fotomontaj, genellikle toplumsal sorunlara dikkati çekmek ve bu konularda imgesel bellek oluşturma amacıyla hazırlanmıştır. Kolaj, hazırdaki materyallerin birleştirilmesi esasına dayanırken, fotomontaj, belli bir amaca ulaşmak için, genellikle sanatçının kendisi

tarafından çekilmiş fotoğraflardan meydana gelir. Fotomontaj kavramı, ilk olarak 1928 yılında, fotomontaj sanatçısı Varvara Stepanova (1894-1958), tarafından tanımlanmıştır.



Resim 4.50. Varvara Stepanova “Be Ready!” 1932

Stepanova’ ya göre Fotomontaj, “her biri, ayrı bir anlatım gücüne sahip anlık görüntülerin, tek bir fotoğraf üzerindeki birleşimi ve bileşkesidir.”

Farklı sanat akımlarını da içine alarak beslenen bu teknik, aynı zamanda birçok sanat akımının gelişimine de katkı sağlamıştır. Diğer disiplinlerle etkileşerek gelişen teknik, sanata ve sanatçıya farklı bakış açıları sunmuştur. Fotoğrafın içerik ve temsil anlayışına oldukça eleştirel yaklaşarak dadaist avangardı eksen almış ve bütün bir yüzyıl boyunca sanatı ve sanatçıyı etkilemiştir. İdeolojik bağlamda fotoğrafı bir propaganda aracına dönüştüren fotomontaj çalışmalarıyla dikkat çeken dadaistler; John Heartfield, Hannah Höch, Raoul Hausmann ve Kurt Schwitters’tir.

1920’lerden sonra, fotoğraf tekniklerinin gelişmesiyle, üzerinde durulan gerçekçi hissi oluşturma çabalarına rağmen, montaj özelliği olan çalışmalar, zor da olsa gerçeğinden ayrılabilmekte idi. Ancak gelişmeler son bulmadı ve günümüze kadar sürdü. Günümüz teknolojileri sayesinde, bir bilgisayar ve bir görüntü işleme yazılımı ile gerçek ile

sanalın birbirinden ayırt edilmesi neredeyse imkânsız olan ‘gerçekçi’ fotomontajlar yapılabilmektedir.

Bu bağlamda fotoğraf sanatında kolaj alanında ele alacağımız yakın döneme ait bir örnek, Jerry Uelsmann'ın (1934) ürettiği çalışmalardır.



Resim 4.51. Jerry Uelsmann “Moth and Bonelight” 2010

Hayal dünyasında olup bitenleri aktaran izleyeni içsel bir yolculuğa çıkaran Uelsmann birçok disiplini de içiçe almıştır, fakat hiçbir zaman kuralcı ve şekilci olmamıştır özgün kalmaya devam etmiştir. Belli bir döneme ait olan kalıpları kırmayı başarak kendi izlenimlerini yaratmıştır. Fotomontaj tekniğini oldukça başarılı kullanan sanatçı bilinç altını besleyerek alışılmışın dışında dikkat çeken çalışmalar üretmiştir. Uelsmann çalışmalarında genellikle gerçek ve fantezinin birleştiği gerçeküstü fotomontajlar oluşturmaktadır. bir araya gelmesi imkânsız sayılabilecek imajları aynı yüzey üzerinde birleştirmektedir.

4.10.4. Göstergelerarasılık ve yeniden üretim

Göstergelerarasılık ve yeniden üretim gibi güncel çalışma biçimlerinin, yeni yaklaşımların önünü açması ve bu sayede yeni oluşumların varlığına imkân sağlaması açısından oldukça önemlidir. Fotoğraf da bu öğreti içerisinde kendine oldukça geniş

bir çalışma alanı yaratmıştır. Resim, sinema, grafik, tasarım tiyatrosu, edebiyat gibi birçok sanat disipliniyle etkileşime girip multidisipliner ortama olanak sağlayarak bir yandan da kendine özgü yeni ve çeşitli diller geliştirmektedir.

Yeniden üretim, kendine mal etme çalışma biçimlerinden söz edebilmek için öncelikle göstergebilim ve göstergelerarasılık kavramlarını incelemek gerekir.

Göstergebilim

Göstergebilim öncelikli olarak anlamla somut bir ilişki kurmayı ve anlamı olan her şeye dikkatle yönelmeyi amaçlar. Jean-Marie Floch'un da ifade ettiğı gibi, göstergebilim farklı türden göstergelerin aralarındaki ilişkileri ve anlamsal boyutlarını araştırır (Yağmur, 2015, s. 99).

Her türlü imge göstergebilimin incelenme alanı içindedir. Bu imge dünyasının içine sanatsal imgelerde girmektedir. Göstergebilim, bir anlamda sanatı masaya yatırarak, dâhilindeki göstergeler arasındaki ilişkileri toplayıp, çıkarıp deşifre etmeye çalışmaktadır. Bu demektir ki; göstergeler, izleyicinin sanat eseri ile iletişim kurmasında temel yapıtaşdır. Göstergelerin psikolojik, tarihsel, toplumsal anlamları da katarak, sanat eserlerinin çözümlenmesini kalıplaşmış bir bakıştan çıkarıp, bilimsel ve analitik bir düzleme çekmeye çalışmaktadır.

Göstergelerarasılık

Göstergelerarasılık kavramı, sanatsal biçimlerin birbirleriyle olan alışverişleri olarak ortaya çıkmaktadır. postmodern dönem içerisinde bu alışverişler başta resim olmak üzere video, sinema ve fotoğraf gibi birçok alanda sıklıkla kullanılmaktadır. Daha açık bir şekilde ifade edilirse göstergelerarasılık, bir sanat formunun başka bir sanat formundan alıntılacağı unsurların kullanılarak başka anlamlar ve yaklaşımlar kazanmasıdır.

Yeniden üretim

Modernizim için ana kurallardan biri olan ‘özgün yaratma’ postmodernizmde geçerli değildir. Tam tersine bu dönemde, geçmişte yaratılan ürünler veya görüntüler ‘kendine mal ederek’ yeniden kullanılmaya açılmıştır. İletişim teknolojisindeki gelişmelerin toplumdaki yansımaları, kültür, eğitim ve sanat gibi tüm alanlarda kendini gösterirken, işte tam bu noktada, fotoğraf sanatı, eskiden üretilmiş olan fotoğraf ve diğer sanat eserlerini malzeme olarak kullanmaya başlamış ve “yeniden üretim” ve “kendine mal etme” anlayışı yaygınlaşmıştır (Dizdaroğlu, 2012, s. 69). Bu tarz çalışmalar özellikle biriciklik kavramını ters düz ederek büyük tartışmalara yol açmıştır. Kullanılan imgeler yeni bağlamlara dayandırılarak kendi anlamlarından koparılmaktadırlar. Yani yapısökümcü bir anlayışla yeniden-üretilmektedirler.

Walter Benjamin, postmodernist pratiklere, özellikle fotoğrafın postmodernizm için merkeziliğine katkıda bulunmuş etkili bir kuramcıdır. Benjamin’in 1930’larda fotoğraf üzerine kaleme aldığı iki makale bugün birçok araştırmacı tarafından, özellikle postmodernistler tarafından sık sık alıntılanmaktadır. Benjamin, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesinde fotoğrafın resimden farklı olarak sonsuzca tekrar, tekrar üretilbilir olmasına değinmektedir. Benjamin’e (2002, s. 55) göre; “Yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden üretilmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, bu kez kitlesel varlığını hazırlamaktadır. Ve yeniden üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir.”

Walter Benjamin, makalesinde, sanatın iki yönüne dikkati çeker: Bunlardan ilki sanatın ‘kült’ değeri, diğeri ise ‘sergileme’ değeridir. Kült değerinin sanatsal üretimi kontrol ettiğini belirten Benjamin, tekniğin yeni getirileriyle bu ‘kült’ün artık bir ‘mahrem’ olmaktan çıkıp sergilenebilir nitelik kazandığına vurgu yapar (Avcı, 2012, s. 2). Benjamin buradan yola çıkarak, fotoğraf ve filmin, bu anlamda, en kullanışlı araçlar olduğu ileri sürer. Çünkü ona göre fotoğraf alanında sergileme değeri, kült değerini bütünüyle geri plana itmeye koyulmuştur (Benjamin, 2002, s. 59). Doğal olarak bu anlayış işlevsel özelliği olan fotoğrafın yadırgatıcı bir kullanımıyla sanatsal içeriğin

gelişmesine neden oldu. Geçmişteki imgeler orijinal bağlamlarından koparılarak, yeni anlam boyutları kazandırılıp değişime uğradılar. Bu anlayışla mevcut imgeleri re-presentation (yeniden sunma) yoluna gidildi.

Kendine mal etme

Modernist sanat yapıtlarının biriciklik ya da bir orijinal olma aurasına tepki olarak doğan ‘kendine mal etme’ anlayışı, sanatsal üretimlerde yeni bir şeyler üretmenin imkânsızlığını savunmak amacıyla geliştirilmiştir. Postmodern sanatta Robert Rauschenberg, Andy Warhol ve Robert Heinecken gibi sanatçılar tarafından öne sürülmüştür. Postmodern sanatçılar önceden yapılmış, var olmuş sanat eserlerini, kaynağını gizlemeden yeniden üretme yoluna giderek, yapıtın özünde çok katmanlılığı ve heterojenliği barındırmışlardır (Özel, 2006, s. 165).

1977’de New York’ta “Resimler” adlı bir grup sergisi oluşturulur. Sergide çalışmaları yer alan fotoğrafçılardan Richard Prince (1949) ve Sherrie Levine (1947) ve diğer dergilerden topladıkları imgeleri ve bazı röprodüksiyonları “yeniden üretme” yöntemi ile kendilerine mal ederek sergilerler. Sergideki çalışmaların hepsi birtakım dönüştürmelere uğramış medyadan toplanmış fotoğraflardır. Yapılan dönüştürümlere bakıldığında biçimin ve içeriğin taklit edildiği, ancak figürlerin bazen olduğu gibi, bazen ise belli bir amaç doğrultusunda başkalaştırılarak yinelendiği, yapıtlardan arka plan, figür ve mekân gibi kimi öğelerin atıldığı, yerine yine belli bir amaç doğrultusunda başka eklemeler yapıldığı görülür (Bayraktaroğlu ve Çalış, 2010, s. 9).

Richard Prince, yeniden fotoğraflama tekniğini kullanarak daha çok reklâm görüntüleri üzerine çalışır. Dergi ya da gazetelerden kestiği fotoğrafları kendine uygun bulduğu şekilde yeniden fotoğraflamış ve bu yolla da reklâm fotoğrafının kendine özgü dilini irdelemiş ve aynı zamanda içinde yaşadığımız bu görüntüler yığının içinde tükenişe de dikkat çekmiştir. Bu noktada Prince’in çalışmaları postmodern sanatın artık yeni görüntü üretme kaygısının anlamsızlığına ait genel söylemi ile örtüşmektedir. Prince, yeni herhangi bir görüntü üretmek gibi bir arzusunun ve çabasının olmadığını da vurgulamaktadır.



Resim 4.52. Richard Prince “Untitled (cowboy)” 1989

İletişim teknolojilerindeki gelişmeler sayesinde imgelerin hızlı bir şekilde dolaşıma sokulması sonucunda görüntülerin hızla yaygınlaşması ayrıca kolay çoğaltılabilirliği nedeniyle yeni bir dil yetisi geliştiren sanat, anlamsal yapıyı meydana getiren elemanların birbirini negatif hale getirip yeni anlamlarla sunmaktadır. Kendine mal etme, pastiş ve alıntılama eylemleri, kültürün neredeyse tüm alanlarında görülmekte, artık pek çok sanatçının çalışmalarını gerçekleştirdiği postmodernist fotoğrafın önemli yöntemlerinden biri olmuştur.

Çalışmalarında medyadan seçtiği imgeleri kullanan Barbara Kruger, Hollywood filmlerindeki görüntüleri kendini model olarak kullanarak yeniden fotoğraflayan Cindy Sherman, fotoğraf sanatçılarının fotoğraflarının kopyalarını oluşturarak kendi yapıtları olarak sergileyen Sherrie Levine, Yasamusa Morimura ve Richard Prince, gibi isimler var olan imgeleri kullanarak birçok yapıt oluşturmuşlardır.

Alıntılama (Citation)

Alıntılama, postmodernizm ile birlikte daha çok 1980 sonrasında sıklıkla kullanılan bir yöntem olmakla birlikte, aslında sanat tarihi içindeki birçok eserde karşımıza çıkan, oldukça bilindik bir eylemdir.

Alıntı, iki farklı yapıt arasında ilişki kurmanın yanı sıra birden çok sanat biçimini de bir araya getirerek birbirleriyle disiplinlerarası bir ilişki kurmalarını sağlamaktadır. modernizm döneminden postprodüksiyon dönemine kadar yapılan alıntılamalarda,

alıntılama çeşitleri arasında en çok kullanılan alıntılama biçimi olarak “Biçim Bazında Alıntılama” lar görülür.

Bir örnek olarak; Jack Crockett’in (1923) “Titan’s Venus of Urbino” adlı çalışması alınabilir. Crockett, Titian’ın “Urbino Venüsü” adını verdiği çalışmasından yola çıkarak, tablodaki kompozisyonu fotoğraf tekniği ile kurgulamaya çalışmıştır (Bkz. Resim 4.53). Tablodaki detayları ve anlatım dilini birebir alıntılamaaya çalışan Crockett, oldukça başarılı bir kurgu oluşturmuştur (Çetin, 2013, s. 28).



Resim 4.53. Titian “Venus of Urbino” 1538 / Jack Crockett, “Titan’s Venüs of Urbino” 2012

Aktulum (2011, s. 44)’ göre; “Alıntının en temel özelliklerinden birisi de devingen olmasıdır. Yani geçmişteki bilgileri tekrar dolaşıma sokarak yazınsal ya da resimsel bir mirası tekrardan güncellemesidir.”

Yansılama (Parodie);

Parodi genel olarak alayı ve mizahi taklidi içermektedir. Çok ciddi bir yapıt parodiye konu olduğunda, sahip olduğu biçim ile alay edilip, mizahi bir dille taklidi yapılır.

Çıkış noktası olarak aldığı yapıtın, zayıf yönlerini ortaya çıkarmak, onu gülünç duruma düşürmek, oldukça basit bir yapıyı yüksek kalite bir üslupla yaratmak ya da tam tersine ciddi bir yapıtın komik bir versiyonunu üretmek gibi çeşitli biçimlerde ortaya çıkan bir alıntılama biçimidir (Yamaner, 2007, s. 30). Hutcheon (2000, s. 1)’a göre; “Bu bir şey söylerken aynı anda söylenen şeyin etrafına tırnak işareti koymak gibi bir şeydir.

Bunun yarattığı etki, bir şeyin altını çizmek veya ‘altını çizmek’, altüst etmek veya ‘altüst etmek’, ironik hatta ‘ironik’tir.”



Resim 4.54. Marchel Duchamp “L.H.O.O.Q” 1919

Parodi ile bir yapıt farklı bir amaç için kullanılarak, ona yeni bir anlam yüklenir. Başka bir ifadeyle parodi bir yapıtın görünümünü taklit ederken konusu üzerinde değişikliğe giderek anlamsal bir dönüşüm yaratır. Parodiye bir örnek olarak Duchamp’ ın 1919’da sanat tarihindeki simgesel yapıt olma özelliği taşıyan Leonardo da Vincinin, Mona Lisa eserinin röprodüksiyonu üzerine yaptığı kalemle müdahale ile yapıtı başka bir bağlama taşımasını verebiliriz (Bkz. Resim 4.54). Duchamp eserin orijinaline küçük bir eklenti yaparak eseri yeniden üretmektedir. Yaptığı eklenti aracılığıyla dönüştürdüğü yapıtı “L.H.O.O.Q” olarak tekrar adlandırmaktadır.

Günümüze ait bir örnek olarak da; David Edger’in “Cloned Photos” isimli projesinde, Star Wars filmindeki karakterleri kullanarak fotoğraf tarihinin en önemli örneklerini yeniden kurguladığı çalışmaları ele alabiliriz. Bu çalışmalarda siyasi ve sosyal öneme sahip fotoğraflar yapılan alıntılarla alaycı bir dönüştürümle taklit edilmiş ve yeni bir anlam kazanmıştır. Edger, Henri Cartier-Bresson'un, 1932 tarihli bir fotoğrafını Star Wars filmindeki karakterlerin maketleriyle yeniden kurgulamıştır (Çetin, 2013, s. 30).



Resim 4.55. Henri Cartier-Bresson “Gare Saint Lazare” 1932 / David Edger, “Clone Photos” 2012

Öykünme (Pastiş)

Modernizmin son dönemlerinden itibaren parodi postmodernizm ile birlikte pastiş kavramları ön plana çıkmıştır. Postmodernizm özünde bir alıntı(lama) kültürüdür. Postmodernizmin ilerleyen dönemlerinde, parodi azalmaya başlamış ve ilginçtir ki, pastiş giderek onun yerini almaya başlamıştır (Zeka, 1990, s. 78). Sanatın tanımı, özgünlük kavramının sanatın tanımı içindeki konumunun kaybedilmesiyle birlikte yeni üretim biçimleri ‘pastiş’ lehine değişmiştir. Pastiş, bir sanatçının ürettiği biçimlerden hareketle, sanatçının tarzını, düşüncesini taklit edip yeni bir eser oluşturma şeklidir. Ya da kendinden önceki bir sanatçıyı anımsatan, çağrıştıran yeni eserler ortaya koyma halidir. “Stil öykünmesi” olarak tanımlanabilen pastiş yöntemi; parodi yapmak, saygı göstermek, yermek ya da yüceltmek gibi amaçlar içinde kullanılabilmektedir (Gürel ve Alem, 2010, s. 336). Daha genel bir tanım yapacak olursak; Pastiş, başka sanatçıların eserlerinin tümünden ya da bir kısmından imgeler, görüntüler, sözcük grupları, almak yoluyla gerçekleşmektedir.

Fredric Jameson’a göre, bireysel öznenin kaybolması ve bunun biçimsel sonucu olarak, kişisel üslubun giderek daha zor bulunur hale gelmesi, bugün pastiş diye adlandıracağımız neredeyse evrensel hale gelmiş uygulamayı ortaya çıkarmaktadır (Günay, 2008, s. 45).

Pastiş uygulamalarına bir örnek oluşturması açısından, fotoğraf sanatçısı Gerard Rancinan'ın (1953), “Metamorphoses” çalışmasını ele alabiliriz. Rancinan, özellikle toplumsal bilinci ilgilendiren olumsuz durumlara karşı olan duyarlılığını ortaya koymak amacıyla hazırladığı çalışmalarını “Metamorphoses” başlığı adı altında, sanat tarihindeki önemli sekiz başyapıtı göndermeler yaparak yorumlamıştır. Bunlardan biri de “The Big Supper” adıyla, Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" adlı yapıtının fotoğrafik yöntemlerle yeniden üretilmesidir (Bkz. Resim 4.56).



Resim 4.56. Gerard Rancinan “The Big Supper” 2008

Bu çalışmada karakterlerin kıyafetlerinin ve kimliklerinin çok renkli oluşu izleyiciyi eğlendiren bir atmosfer oluştururken, bir yandan da günümüzde önemli bir hastalık olan obeziteye ve bu hastalığın önemli sorunlardan biri haline dönüştüğü Amerikan toplumuna keskin bir gönderme yapmaktadır (Bayraktaroğlu ve Çalış, 2010, s. 12). Bu bağlamda tarihi ve dini bir temayı barındıran Son Akşam Yemeği yapıtının güncel bir sorun olan obeziteye uyarlanması açısından ortaya çıkan anlamsal dönüşüm, pastiş yönteminin özelliklerini taşımaktadır.

4.11. Sanatta Dönüm Noktası (Milestone) 1980

1980’ e gelindiğinde genç sanatçılar için kompozisyon ve tasarım öğeleri gibi biçimsel kaygıların yerine artık bilgi ve sistemleri kullanmak anlamlıydı. Postmodern kuramların yaygınlaştığı bu geçiş dönemi, bitmiş nesnenin yerine süreç, düşünce ve eylemi ön plana çıkarmaktaydı. Bu dönem, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığı, ırk ayrımcılığı ve medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, bir takım kültürel kodları irdeleyen, yeni kavramsal sanatçıların pratikleriyle şekillendi (Antmen, 2012, s. 277). Bu hızlı değişim sürecinde, geleneksel farklılıklar yerini kitsch, popülerlik ve çok kültürlülüğe bırakıp, her şey herhangi bir sentezin konusu olmaksızın iç içe, bir arada durabilmesi için uygun ortam ortaya çıkmıştır. Gerçek ve hayal gücünün birbirine karıştırıldığı postmodern deneyim, kendi imgelerini yaratabilmek için geçmişi altüst eden bir eşzamanlılık deneyimi sunmuştur (Doyran, 2013).

Tam zamanında fotoğraf, bu postmodern pratiklerin merkezinde yer aldı. 1980’ li yıllarda fotoğraf sanatından yararlanan sanatçılar gerçeklik sorunundan çok fotoğrafın tekniğinden yararlanarak postmodern bir biçim dili oluşturmak üzere kullandılar. Göstergebilim ve dilbilimsel felsefe araştırmalarını takip eden bu sanatçılar, gerçek, imge ve sözcükler arasındaki hassas ilişkilerin farkında olarak üretimlerini gerçekleştirdiler. Artık fotoğrafçılık üretimleri müzelere iki şekilde giriyordu: Birincisi kendine özgü saf “fotoğrafik” benzersizliğe ve başyapıt misyonuna sahip bir ortam olma vasfıyla fotoğrafçılık olarak: İkincisi ise “Güncel Sanat” diye adlandırılan dijital resimleme ve bilgisayar desteğini kullanarak düz fotoğrafçılığın kurallarını alt üst etmekte bir engel görmeyen sanatçıların yaptıkları eleştiren, irdeleyen, biçim yerine anlama göre şekillenen postmodern multimedya deneylerinin bir parçası olarak (Shiner, 2010, s. 375). 1980’ li yıllarda, sanat veya film dünyasından birebir alıntılarda bulunan ve görsel kültürün şekillenme süreçlerini irdeleyen Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince gibi isimler bu yeni anlayışın öne çıkan isimleri olmuşlardır.

4.12. Temsil Krizi

Duchamp, bu kavramı “Kastedilen ama ifade edilmeyen ile kastedilmeden ifade edilen arasındaki aritmetik ilişki” diye tanımlar. Duchamp burada eseri ortaya çıkaran maddenin önemsizliğinden daha doğrusu sanatçı-eser-izleyici sürecindeki konumundan, işlevinden bahseder ki hazır nesnenin ne olduğundan ziyade eserde ne işe yaradığına dikkat çekmek ister. Eğer eserin felsefesine odaklanılacaksa, eserin malzemesinin ne olduğunun pek bir önemi olmadığını vurgular. 1917’de Marcel Duchamp’ın Çeşme’si ‘Hazır-Nesne’ kavramından yola çıkarak (R.Mutt) imzası ile katılım ücretini ödeyerek sergiye yolladığı bir pisuardan ibarettir (Bkz. Resim 4.57). Bu davranışı ile Duchamp, sıradan bir nesnenin ‘Sanat formu’ olarak nitelenmesini sağlamıştır. Esere bir anlam yükleme meselesi konusunda Duchamp’ın pisuvarı güncel sanatın miladı olarak kabul edilebilir. Eseri alıntılaman açısından Duchamp daha da ileri gider: Sanat eserinin hiçbir estetik’ çekiciliği olmamalıdır der (Türkdoğan2014, s. 23).



Resim 4.57. Marcel Duchamp “Çeşme” 1964

Joseph Kosuth’a göre, sanatın doğasını gerçekten sorgulayan ilk sanatçı, hazır-nesneleri ile yeni bir dil konuşan Marcel Duchamp’tır. Hazır-nesnelerin yeni dili, odak noktasını, biçimden söyleme kaydırmıştır. Kosuth, Kavramsal Sanatın 1960’larda ortaya çıkmasını ve sanatın doğasına ilişkin yeni önermeler sunarak, sanatın doğası-sorgulamaya başlamalarını, Duchamp’ın getirdiği ‘Hazır-Nesne’ düşüncesine bağlar

(Atakan, 1998, s. 54). Kavramsal Sanatın en önemli temsilcisi Joseph Kosuth'un (1945) "Bir ve Üç Sandalye" isimli çalışması üç unsurdan oluşturmuştur, bir sandalye, sandalye fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımından oluşmaktadır (Germaner, 1996, s. 19). Sandalye, bir 'gösterge nesne' olarak konumlandırılırken, arkada duvara asılı olarak duran fotoğraf ve sözlük tanımı, nesneyle ilgili farklı çağrışım noktalarını açıklamaktadır (Bkz. Resim 4.58). Nesnenin kendisi, fotoğrafik imgesi ve tanımıyla, onu farklı açılardan irdeleyen bir gösterge dizgesidir. Görme, algılamada okumadan önce gelen bir süreçtir. Bu nedenle Kosuth, önce nesnenin kendisini, sonra fotoğrafını ve son olarak da anlamsallığını içerimleyen bir metinle kodlama yoluna gitmiş, böylece düzenlemenin nasıl okunacağını da imlemiştir (Şahiner, 2013, s. 137).



Resim 4.58. Joseph Kosuth "Bir ve Üç Sandalye" 1965

Sanatın temsil boyutu hiçbir zaman güncelliğini yitirmeyen günümüzde de en çok tartışılan konular arasında olmuştur. Temsil, kavramına tarihsel olarak bakıldığında "gerçeklik" ile "anlatım" arasında kurulan ilişkiden söz edilebilir. Temsil edilen ile temsil eden arasındaki bu ilişki sanat tarihinin farklı dönemleri boyunca ekonomik, bilimsel, felsefi ve kültürel normlara göre değişiklikler göstermiştir.

Geleneksel sanatta gerçekliğin temsili, modern sanatta sadece gerçekliğin değil duygu ve düşüncenin de temsili, postmodern sanatta ise her malzeme ve düşüncenin sanat olabileceği fikri ve gündelik ile güncel olanın temsili vardır. Günümüz sanatında nesnenin ve tasvir ilişkisinin geleneksel modları artık geçerli sayılmayacağından, bu

durum bir temsil krizine neden olmuştur. Bu bakımdan sanatsal temsil belki de daha önce hiç olmadığı kadar, muğlak, aşınmış ve eklektik yapısıyla tartışılmayı zorlamıştır.

Modernizmle birlikte geleneksel temsil anlayışının yıkılıp, yeni temsil anlayışını gelişmesini dönemin tarihsel koşulları sayesinde. Bu dönemde gelişen fotoğraf makinesi ile birlikte, gerçekçi temsil anlayışının aşılması modern sanatçıyı bir taraftan rahatlatırken, diğer taraftan gerçekliğin nasıl temsil edileceği sorununu da beraberinde getirmiştir. Bu gerilim, modern sanatçının gerçekliğe hem içsel hem de dışsal olarak tekrar dönüp bakmasını sağlamıştır. Bu bakış nesnenin bozulmasına, parçalanmasına ve soyutlanmasına kadar ulaşmıştır.

Donald Kuspit, fotoğraf makinesiyle üretilenin sanatsal temsilde hileye başvurulmasının bir sonucu olarak görür. Kuspit (2010, s. 29)' e göre; “Modern sanat sıradan gerçekliğin, yani modern zamanlarda her gün karşımıza çıkan insanların, yerlerin ve şeylerin yeni bir temsili olarak görülmektedir. Yani aslında şarap yine o eski şaraptır ama bu kez pırıl pırıl parlayan yeni bir şişede sunulmaktadır.” Kuspit, Otto Dix'in korkunç savaş imgelerinin, ölümü ve yıkımı tuhaf bir biçimde estetik açıdan güzel bir sahneye dönüştürmesinin bize olaya daha etkili ve arındırıcı bir bakış açısı ile sunduğunu ve bu hissiyatı hiçbir fotoğrafın yaratamayacağını iddia eder.



Resim 4.59. Otto Dix “Stormtroopers Advancing Under Gas” 1924

Oysa durum bu kadarda basit değildir. Fotoğrafın ifade gücünün ne denli etkiler yarattığının en büyük kanıtı savaş fotoğrafçılığıdır. Huynh Cong Ut'un 1972 de Vietnam da çektiği napalm saldırısı sonrası fotoğraf (Bkz. Resim 3.8) günümüzde dahi savaş karşıtı birçok oluşumun kullandığı semboller arasına yerleşmiştir. Belki

Kuspit'in aradığı geleneksel sanat normlarından yoksundur ama yarattığı hissiyat ta bambaşkadır. Çünkü imgeleşmiştir.

Postmodern söylem, modernizmin getirdiği sanat ve estetik anlayışını 1960'lı yıllardan itibaren sorgulamaya başlamıştı. Postmodern söylemin pek çok bileşeni sanat ve estetik anlayışını sadece tanımlamakla kalmayıp, aynı zamanda bu anlayışı dönüştürmeye başlayan pratiklere de sahne olmuştur. Örneğin; klasik bir yapıt, üzerine yeni eklemeler yapılarak yapıt, kendi zaman-mekan ve gerçeklik bağlamından koparılır. Böylece yapıt bazen bir mizahın içine çekilir, bazen yüzeyselleşir, tarihselliğini ve anlamını yitirir. Duchamp'ın, Mona Lisa baskısına yaptığı bıyık müdahalesi (Bkz. Resim 4.54) buna iyi bir örnektir. (Alp, 2013, s. 54).

Duchampın, pisuarı sanat yapıtı bağlamında sergilemesi bir yandan resmin tuval ve boyadan kopuşunu ifade ederken, öte yandan, yazı ve sınırsız malzemenin kullanılması temsil biçiminde disiplinlerarası bir özgürleşmeyi de getiridi. René Magritte'in (1898-1967), pipo resmi ile altına yazdığı "bu bir pipo değildir" çalışması, artık imajların hiç bir şeyi tam olarak anlatmaya yetmediği vurgular niteliktedir. Bu bir pipo resmidir, bir pipo değil! Yani hakikatin kendisi değildir, sadece temsildir.

Postmodern sanatın temsil anlayışı, postmodern durumun kendini belirleyen ana hatları ile ilintilidir. Küreselleşme, eklektizm, melezleşme, parçalanma, parodi, pastiş, ironi, gibi ana unsurlar temsil anlayışında belirleyici olmuştur.

Öncelikle gerçeklik algısının dönüşümü ve şimdiye yapılan vurgu, postmodern sanatta gündelik ve güncel olanın temsilini öne çıkarmıştır. Şimdi, sorgulanmayan ve kritiği olmayan bir süreçtir. Pek çok postmodern sanat pratiği kritik etmekten çok yaşanana eklemlenir. Temsil, tuval yüzeyinin verili zaman-mekânından çıkmış, sanatçı, zaman-mekân ve nesneyi yeniden yaratılmış bir temsil alanına dönüştürmüştür. Temsilin mekânı, tuval, galeri, müze olmaktan çıkıp sokak ve yeniden yaratılmış etkileşimli mekânlara dönüşmüştür. Artık mekân temsilin bir aracı değil, yapıtla etkileşimli ve hatta çoğu zaman kendisi de bir yapıt olarak amaçlanmıştır (Alp, 2013, s. 54).

Bu durum sanatın siyasetin sanatla daha çok ilgilenmesini sağladı ve dolayısıyla temsilin etrafındaki tartışmalara da katkıda bulundu. Örneğin, feminizm tarafından sorulan sorulardan yola çıkan sanatçılar ve kuramcıların ortaya çıkışı ile ortalık karıştı. Barbara Kruger (1945) çalışmalarında kurulu, ikna edici imgelemle tasvirin yeni bir

şemasını tasvir etti. Özünde, amaçlarını ve sonuçlarını eleştiren anlaşılmış bir temsil yöntemi kullandı. Kruger, “sanatın sunumunda siyasi gündem ne temsil ediyor?” kendi ürettiği çalışma serileri aracılığıyla eleştirerek sanatın yeni, yönetsel bir sosyal ve politik gündeme hizmet edebileceğini gösterdi. Bir başka sanatçı Hans Haacke’ de (1936), 1971’de “Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings” adlı çalışmasıyla, sanat dünyası ile servet arasında olması gereken uyumsuzluğa dikkati çekerek, sanat eserinin ticari yapıya bağlanmasına ve modernizmin estetik anlayışına meydan okundu (Bkz. Resim 4.60).



Resim 4.60. Hans Haacke “Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings” 1971

Postmodern estetik anlayışı, gerçekliğin yerine geçirdiği medya, reklam, sinema ve hatta televizyon imgeleri ile bireyin hayatını şekillendirir. Devingen ve değişken olan gerçekliğin sanatsal pratikle başka türlü yansıtılması olanaksızdır. Kitlel imgeleri taklit etmek, sanatın yaşamı yansıtmasına yardımcı olacaktır.

Duchamp estetiğin akıldışı sanatı akılcı bir toplumsal olgu olarak anladığını, böylece ironik biçimde, bünyesi gereği durağan olmayan bir şeyi durağanlaştırdığını estetiğin gerçek sanat eseri ile hiçbir ilgisi olmadığı düşünür. Ona göre, estetik, maddesellik içinde ya da madde aracılığıyla olan bir şey değildir. (Kuspit, 2010, s. 42). Postmodernizmin alanında yeniden üretim, parodi, pastiş ve kolaj kaçınılmaz olarak sanatın hammadde olmuştur. Sanat günümüzde pisuara veya bıyıklı Mona Lisa’ya “sanat” deme olgunluğuna erişmiştir diyebiliriz, bunu derken de cümlemin “olgunluk” kısmına geldiğimizde içimizde bir tereddüt duyabiliriz. Duchamp’ın da zaten bizde yaratmak istediği etki budur.

Temsil krizine ve özellikle de 1970'lerin ve 1980'ler arasındaki dönem yani; batı sanayileşmiş toplumun, özellikle de televizyonun ve genişleyen bir tüketici kültürünün ürünlerinin toplu iletişim ve kitlesel imgelerinin yaygın biçimde kabul görmesi ile damgasını vurdu. Kabul edilen temsil modeli, bir zamanlar gerçeğin temsil edildiği nesne veya nesne yanında imge üretme araçlarının önem taşıyabileceği fikri kriz belirtileri olarak ortaya çıkmaya başladı.

Pahalı işleriyle tanınan sanatçı Damien Hirst'ün (1965), 2001 yılında May fair galerisinin vitrinine konumlandığı enstalasyon çalışması, galerinin kapanışından sonra, çalışmayı çöp sandığını söyleyen bir temizlik görevlisi tarafından süpürülüp çöpe atılmıştı. Yarı dolu kahve fincanları, sigara izmaritleriyle dolu kül tablaları, boş bira şişeleri, üzerinde boya bulaşığı olan bir palet, şövale, merdiven, fırçalar, şeker ambalajları ve yere yayılmış gazetelerden oluşan eser Eystorm Galerisi'nin sergi açılışı öncesinde düzenlediği V.I.P galasında tanıttığı sınırlı sayıdaki eserin temel parçasıydı. (Kuspit, 2010s s. 24). Çalışmayı çöpe atan temizlik görevlisi yaptığı açıklamada, “Onu görür görmez bir ah çektim, çünkü her şey darmadağınktı. Bu bana pek de sanat eseriymiş gibi gelmedi. Bu yüzden de her şeyi toplayıp attım,” dedi.” Gerçekten de postmodern dönemle birlikte günlük sıradan olanı kullanması bir başka deyişle çok az kişinin ulaşabildiği yüksek sanattan vazgeçmesi, öte taraftan sermayenin kendi stratejilerini uygulamak için çok kişiye ulaşan günlük ve sıradan olanı kullanmasıyla içinden çıkılmaz bir hal aldı. Temsilin neyi temsil ettiği tartışmaları büyüdü.

Allan Kaprow, yüksek sanata ve özgün sanatçılara ihtiyaç olmadığını savunur. Ona göre Postsanatçı çok daha popülerdir, bu yüzden de günümüzde herkes postsanatçı olmak ister zaten farkında olsa da olmasa da günlük yaşamı olan herkes postsanatçıdır. Kaprow'un popüler postsanatçıya verdiği örnek Andy Warhol' dur. Warhol deneyim pazarlaması olarak adlandırılmaya başlanan konunun uzmanıydı. Warhol'un kendisi de ürünlerini temsil ettiği markalar, yani Campbell Çorbaları ve Coca-Cola gibi bir marka olmuştu.

Global ve yerel politikalar, savaşlar, tüketim mekanizmaları gibi etiketler postmodern sanatın temsil niteliğini oluşturmakta oldukça belirleyici kavramlardır. Sermayenin

sanata müdahil olması ve ticarileştirmesi, sanatı kendi dinamiklerinden ve sanatçıların kontrolünden çıkarmıştır. Bu durumda temsil ticari denetimli uluslararası bir düzen üzerinden yapılanmaktadır. Bu anlamda postmodernizm'in sergi kültürü de uluslararası düzeyde seyretmektedir. Örneğin “bienaller ve bu bienallerin düzenlendiği kentler, yeni ekonomik ve politik güçlerin kültürel düzeyde geliştirilmesidir. Baudrillard'ın deyişiyle sanat, bir gösteri olarak her zamankinden daha çok sermayeye bağımlı hale geldi. Sanatın pazara bu denli bağımlılaşması, bütçeleri giderek artan dev organizasyonların belli sponsorlar aracılığıyla gerçekleştirilebilir olması bile, sanat kurumunun içine sürüklendiği tuzaklı durumu göstermeye yetiyor (Şahiner, 2006). Sonuç olarak günümüzde sanatın dünyayı tasvir etme kapasitesi değişti. Kuspit (2010, s. 161)' e göre; “Kapitalizm büyük bir simyasal mucize gerçekleştirmiştir, çünkü sanatı paraya dönüştürerek sanatın, sonsuzluk adı verilen o nihai maddenin dünya üzerindeki temsilcisi olma rolünü geçersiz kılmıştır.” Durum Kuspit'in ifade ettiği kadar vahim olmasa da gerçeklik payı vardır.



5. BİR GÜNCEL SANAT PRATİĞİ OLARAK FOTOĞRAF

Sanatın eserinin oluşturulma süreçleri, özellikle de günümüzde çok hızlı bir şekilde dönüşüme uğramış gözükmetedir. 1980'lerden sonra özellikle 1990'ların ikinci yarısından itibaren “Güncel Sanat” diye tabir edilen bu yeni eğilim genç sanatçıların uygulamaları ile büyük bir ivme kazandı ve bugün bu ivme daha da artarak devam etmektedir (Türkdoğan, 2013). Günümüzde sanat mecralarında sıkça karşılaştığımız ‘Güncel Sanat’ terimi tanımlanmaya çalışıldığında, güncel sanatı oluşturan zenginliğin ve kural tanımaz yaklaşımın çağdaş sanata dayandığı düşüncesi varsayılmaktadır. Aslında Güncel Sanat kavramının tam olarak da yerine oturduğu söylenememekle birlikte, amacının tekniği değil, düşüncüyü taban alan kavramları, düşünceleri, gerçeklikleri, ya da düşleri sade bir biçimde ifade etmektir (Giderer, 2003, s. 145).

Ali Akay’ a göre; “Çağdaş Sanat” II. Dünya Savaşı sonrasında özellikle 1960'larda Pop Art döneminde kullanılan bir tanımdı. Asıl amacı o günün sanatını 19. yüzyılda başlayan modern sanatlardan ayırmaktı. Güncel sanat terimi ise “Art Actuel” anlamında kullanılmakta ve yaşanan zaman içinde kullanılan malzemelerle yeni bir estetik olguya göndermede bulunmaktadır. Çağdaş sanatlardaki geniş kullanımlı anlam ve işaret merkezli imaj kullanımına karşı Güncel Sanat imajları yüzeyindeki söylenen ve görüneni aynı anda gösterir. Güncel sanat karakterinden dolayı modern sanatın ilgi alanı dışında kalan her konuyu ve kavramı irdelerken, sosyoloji, psikoloji, antropoloji, sosyal politikalar vb. gibi farklı disiplin alanları içeriğindeki konular ile de bağlar kurmasını sağlar. Günümüzde bu ilgi alanları o kadar zenginleşti ki, yaşama ait her şey sanatın temel konusu olma potansiyeli taşımaktadır (Türkdoğan, 2013, s. 7).

Beral Madra’ ya göre; İngilizce kökenli ‘Comtemporary Art’ sözcüğünün bizdeki tam karşılığı ‘hemzaman’. Bu durumda ‘hemzaman sanat’ gibi bir kavram kullanmamız gerekir. Bunun yerine güncel ve çağdaş kavramları kullanıldı. Bu nedenle bir anlam kayması oluşmaktadır. ‘Hemzaman sanat’ denildiğinde yaşanan zaman içinde tanık olunan sanat anlamı çıkmaktadır. Günümüzdeki düşünce anlayışı ile birlikte giden sanat. Fakat ‘Güncel Sanat’ kavramı günümüze ait ve içinde geçicilik çağrışımı barındırmakta. Yani ‘bugün var, yarın yok’.

Levent Çalıkoğlu'na göre; Güncel sanat, şu an, şimdi, kendi zamanına ilişen, hızlı tepkiler gösteren, kendi zamanının sosyo-politik sorunlarını açık bir anlatım yolu ve tepkisel bir tavırla görünür kılan her türlü alternatif ifade biçimidir. Çağdaş sanat kavramı ise, modernizm ve geç modernizme ait durumlar üzerine düşünen, sanatın tekrar edilen imajlar olarak değil de, dönüştürülen imgeler olduğuna inanan bir sanat anlayışıdır. Daha doğrusu bizdeki görünümü bu şekildedir. Sadece güncel sanatın özellikle politikliği, ve biçim sorunlarına takılmadan toplumsal sorunları konuştuğu düşünülmeye rağmen pek çok çağdaş sanatçının çalışmalarında da de aynı düşünceler mevcuttur (Yazıcı, 2007). Günümüzde fotoğraf, güncel sanatın konuştuğu dillerden birisidir ve sanatçıların ifade etme anlamında oldukça sık kullandıkları önemli bir araçtır.

1970'lerde fotoğraflar modernist geleneğin en gelişmiş ürünleriyle sanat piyasasında yerini almıştı. Aynı sıralarda kavramsal sanatçılar da fotoğraftan yaygın biçimde faydalanmaya başladılar. Cindy Sherman feminist sanat tarihçisi Linda Nochlin'in 1971 yılında yayınlanan "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesinden etkilenerek tam da zamanında var olan zengin ortamın iki farklı yaklaşımının postmodern bir sentezi olarak ortaya çıktı. Cindy Sherman, New York Artists Space'te sergilediği "Untitled Film Stills" (İsimsiz Film Kareleri) adlı çalışmasıyla feminist sanat eleştirmenleri arasında bir krizin gelişmesine yol açarak sanat dünyasında adı sıkça kullanılmaya başlar. İsimsiz Film Kareleri serisi 69 adet siyah beyaz fotoğraftan oluşmuş toplumdaki kadın kimliğine ilişkin arayış ve sorgulamadır (Tumay, 2013, s. 124). Bu fotoğraflarda Sherman, kendisini model olarak kullanıp 1950'lerin Amerika'sına ve Hollywood B sınıfı filmlerine göndermeler yapar. Fotoğraflar, Yeni Gerçekçiliği taklit eden, aslında hiç çekilmemiş film karelerinden oluşur. Sherman, ürettiği çalışmalarını isimlendirmek yerine onlara numara vermeyi tercih etmiştir. Bu uygulamadaki amacının izleyiciyi hiçbir düşünce kalıbına bağlamadan tamamen fotoğrafla baş başa bırakmak olduğunu ifade eder.

Sherman'ın fotoğraflarda kılıklarına girdiği kahramanlar genellikle kararsız, tehlike altında, şüpheli ifadeler taşırlar. Sherman'ın hazırladığı kompozisyonlar rastlantısal gibidir, önemli bir olay anını tespit etmez. Dramatik bir durumdan çok karakteri anlatan simgesel bilgiler verir. Bu fotoğraflarda Sherman toplumda kadının yerini kontrol ve tarif eden geçerli ideolojiyi sorgulamaktadır. Kimliklerin

göreceliğini vurgularken, kadınlara toplumca verilen rolleri ve kültürel koşullanmaları ortaya çıkarıp, fark etmemizi sağlar (Topçuoğlu, 2010, s. 48).

Bir yandan da bu çalışmalar kadınların, film, dergi, resim gibi kültürel ürünlerde, özellikle de erkek prodüktörler, yönetmenler, ressamlar ve fotoğrafçılar tarafından nasıl temsil edildiklerini gösteren fotoğraflardır.



Resim 5.1. Cindy Sherman, “Untitled Film Still” 1978

Sherman’ın fotoğraflarının sinema temelli olması izleyicinin kolay algılanmasının dışında, belleğinde biriktirdiği daha önceki imajlarla da eşleştirmeye çalışır. Anlam, kullanılan materyallerde özellikle gösterge ve gelenekler yardımıyla oluşturulur. Bu oluşturma eylemi, sanatçı kadar izleyicilerin de gerçekleştirdiği bir şeydir (Graeme, 1995, s. 46).

1981’de Sherman’ın tarzı değişme uğrar. Yine kendisini model olarak kullanır, ama bu seferki fotoğraflar erotik dergi tarzı fakat giyinik katlanmış orta sayfa boyutlarında büyük boy ve renklidir. Yakın plan çekilmiş olan bu fotoğraflarda mekân duygusu yoktur ve psikolojik gerilim hâkimdir. Kadının ‘arzu objesi’ olma durumunu tartışan fotoğraflardır. Sherman’ın yüzündeki ifadeler, aldığı duruş ve biçimsel yaklaşımı, hem tahrik eden hem mücadele eden, önceki seri fotoğraflarındaki gibi pasif ve ‘kurban’ konumunda olmayan, kişilik sahibi, yeni bir kadın tipini canlandırır (Bkz. Resim 5.2).



Resim 5.2. Cindy Sherman “Untitled 96” 1981

Cindy Sherman’ın çalışmalarındaki asıl dönüm noktası, 1985’ te hazırladığı masal fotoğraflarıdır. Bu yeni seride popüler güncel medya yerine, kültürel yapılar barındıran mitolojik kadın figürleri yer alır. Bu çalışmalarda Sherman ilk defa günlük hayatta karşılaşmadığımız türden yapay aksesuarlar, takma göğüsler vs. kullanır (Bkz. Resim 5.3). Fotoğraflardaki kadınlar güçlü aynı zamanda çirkin ve korkunçtur.



Resim 5.3. Cindy Sherman. “Untitled 146” 1985

Sherman, tek bir ideolojik tavra bağlı kalmasa da, feminist içerik çalışmalarında sürekli yer almaktadır. Feminist düşüncede zamanla gelişen farklı bakışlar, cinsellik ve ‘yeniden üretim’ üzerinde yapılan tartışmalar, Sherman’ın değişik dönemlerdeki fotoğraflarında açıkça görülür. 1987 yılında yaptığı “History Portraits” (Tarihsel

Portreler) adlı serisinde resim tarihinde yer etmiş tabloları canlandırarak yeniden üretmiştir. Sherman'ın 1999 Haziranındaki sergisi önceki yıllardaki çalışmalarından çok farklı bir boyutta, oldukça şaşırtıcı, sert ve uyarıcı nitelikler taşıyordu. Bu yeni çalışmalarda Alman dadaist sanatçı Hans Bellmer ile de (Bkz. Resim 4.17) Sherman arasında benzerlikler bulmak olasıdır.



Resim 5.4. Cindy Sherman “Untitled 344” 1999

Sherman'ın 1980'lerin ortalarından itibaren kullandığı tıbbi protezler, bu yeni dizinde; bebekler, cinsel yardım araçları vs. eklenerek Bellmer yapıtlarını hissettiren bir atmosfere kavuşmuştur. Sherman şöyle söyler:

Belli bir mesafeden baktığınızda baştan çıkarıcı, renkli, çekici, merak uyandırıcı görünen görseller üretmeyi ve sonrasında baktığınız şeyin aslında tamamıyla farklı bir şey olduğunun fark edilmesini seviyorum. Tipik güzellik ideasını takip etmek bana sıkıcı görünüyor, çünkü bu dünyayı görmenin en kolay ve garantili yolu (Barrett, 2012, s. 45).

Cindy Sherman gibi model olarak kendi bedenini kullanıp sanat başyapıtlarını ve pop yıldızlarını kendi bakış açısı ile yorumlayarak fotoğraflayan Japon sanatçı Yasumasa Morimura' nın (1951) yarattığı eserlerini de bu bağlamda örneklemek mümkündür (Ertuğ, 2011, s. 48). Morimura 'kendine mal etme' yöntemini kullanarak popüler kişileri genellikle de kadınları kendi erkek bedeninde yeniden canlandırarak fotoğraflamıştır. “Doublonnage 1988” serisinden Marilyn Monroe, Lisa Minelli, Marcel Duchamp gibi isimleri konu almış, “Daughter of Art History” adlı çalışmasında ise sanat tarihindeki bilinen sanat yapıtlarını yeniden yorumlayarak fotoğraflamıştır (Bkz. Resim 5.5). Édouard Manet'in “Folies Bergère'de Bir Bar” adlı

eserinin yeniden üretimi bu seri çalışmanın bir parçasıdır. Bu çalışmalar gerçeklerinin ironisinin yapıldığı çağın değerlendirmeleridir.



Resim 5.5. Yasumasa Morimura “Daughter of Art History” (Theater B) 1990

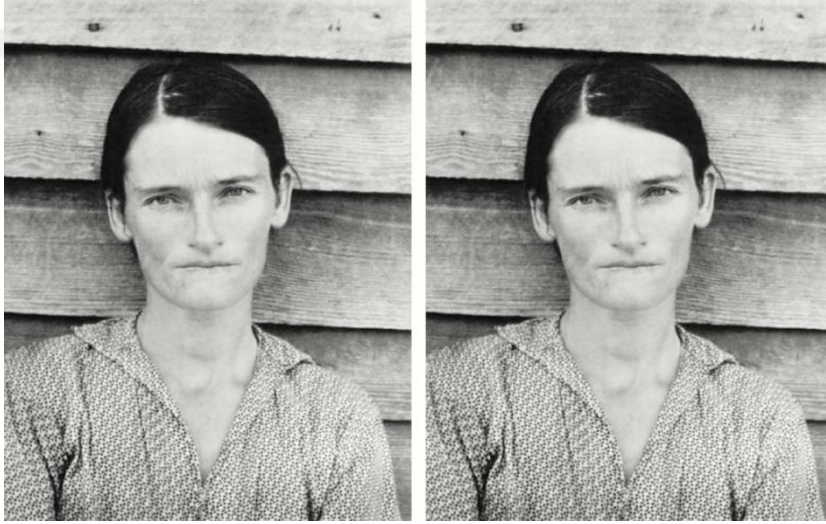
Farklı kimliklere bürünerek fotoğraflar oluşturan Morimura’nın farklı boyutlarda anlamları bulunan en ilginç çalışmalarından birisi de, “Actrees” (Aktrist) adlı çalışmasıdır. Birçoğu renkli fotoğraflardan oluşan bu seride Cindy Sherman’a ait bir karakteri de kendi bedeninde yeniden üretmiştir (Bkz. Rwsim 5.6).



Resim 5.6. Yasumasa Morimura ”To my Little Sister for Cindy Sherman”1990

Morimura, zaten Sherman’ın yarattığı var olmayan kimliği kendi üzerinden bir kez daha kurgulamış, zaten kurmaca olan bir mizansenin bir de Yasumasa Morimura türevini oluşturmuştur (Dede, 2002, s. 216).

Yeniden üretime bir başka örnek, Sherrie Levine’in, orijinal kavramına yönelttiği radikal eleştirel çalışmalardır. Levine, çalışmalarında; Walker Evans, Edward Weston ve Franz Marc gibi bilinen sanatçıların çalışmalarını yeniden fotoğraflayıp sonrasında altlarına imzasını atıp kendine mal etmektedir (Bkz. Resim 5.7). Levine’in çalışmalarının tam olarak anlaşılıp değerlendirilmesi için Walker Evans ve diğer alıntı yaptığı sanatçıların fotoğraf tarihindeki, yerini bilmek gereklidir, ama öncelikle postmodernist kuramın orijinallik, biriciklik gibi kavramlara ilişkin yaklaşımının bilinmesi gerekmektedir. Levine’in imgeleri bir önceki sanat kuramına karşı itaatsiz bir meydan okumadır (Barrett, 2012, s. 133).



Resim 5.7. Walker Evans “Alabama Tenant Farmer Wife” 1938/ Sherrie Levine “After Walker Evans” 1981

Levine, imgeler yoluyla tüm aidiyet ilişkilerini tartışmalı hale getirir. Ona göre imgelerin sahibi kamuoyudur. Bu yaklaşımı Levine’ı telif yasalarıyla karşı karşıya getirmektedir. Ayrıca Levine’in başka sanatçıların işlerini kullanması, kopya ve orijinallik tartışmalarını yeniden gündeme taşımıştır. Aslında bu, Marcel Duchamp’ın sadece mekanik üretim sürecine bağlı olmayan aynı zamanda bir nesnenin sanat nesnesi olarak sergilenmesi düşüncesine dayalı hazır yapım sunumunun bir tezahürü gibidir (Şahiner, 2013, s. 186) .

Kendine mal etme stratejilerini kullanarak kavramsal temelli çalışmalarını gerçekleştiren bir başka sanatçı da Barbara Kruger’dır. Kruger, 1930’lardaki Alman

grafik yapıtlarını anımsatan kolajlarını hazırlarken, mekanik üretim kaynaklarından ulaştığı hazır imajları yeniden üretip bu imajlara kimi metinler eklemektedir. Kruger'in medyatik kültüre dayalı işleri, kitle iletişim ve yüksek sanat arasındaki birleşme noktasında yer alır. Kruger'in çalışmaları, o güne dek büyük ölçüde erkek egemenliğine dikkati çeken, onu ajite eden ve kalıplaşmış bu temsil yöntemlerini yıkıcı bir nitelik taşımaktadır. Barbara Kruger feminist bir sanatçı olarak bilinir ve feminist olduğunu kendisi de kabul eder.

Kruger, fotoğraf ve metin kullanarak oluşturduğu yapıtlarının “Belli temsilleri yıkmak için bir girişimler dizisi” olduğunu söyler. Çalışmalarıyla, reklamcılığı ve tüm medya kültürünü kaplayan klişeleri, streotipleri⁹ ortaya döküp eleştirmeyi istemektedir (Barrett, 2012, s. 145). “I Shop Therefore I Am” (Alışveriş Yapıyorum, Öyleyse Varım) adlı çalışması da bu eleştirel anlayışı yansıttığı kolajlarından bir tanesidir (Bkz. Resim 5.8). Kruger bu çalışmasıyla bir yandan kapitalizm ve mevcut ideolojinin cinsiyet ve sınıf politikaları üzerinden işleyip işlemediğiyle ilgili sorular sormaya çalışırken, diğer yandan da erkeklerin egemen olduğu medya akımının yarattığı ortamda kadın olmanın anlamını sorgulamaktadır (Selvi, 2015).



Resim 5.8. Barbara Kruger “I Shop Therefore I Am (II)” 1987

⁹ Streotip: Önyargısal kategorize edilmiş basmakalıp düşünce.

Ali Akay, ‘malzemelerle yapılan bir refleksiyon’¹⁰ oluşunun güncel sanatı belirlediğini söyler. Güncel sanat uygulamaları bünyesinde her türlü malzeme iç içedir. Malzeme kullanırken, video ile fotoğrafı kullanmak, tuvali fotoğrafla yeniden üretmek, fotoğrafın üzerine desenle, desenin tekrar fotoğraflayarak çalışmak, ya da bunları bir düzenlemede birleştirmek ve bir de videosunu yapmak, ses eklemek ışık eklemek, kamusal alan içinde veya dışında kendi bedenini sanat malzemesi yapmak, vb. her türlü sınır tanımayan durumlar oluşturulabilir.

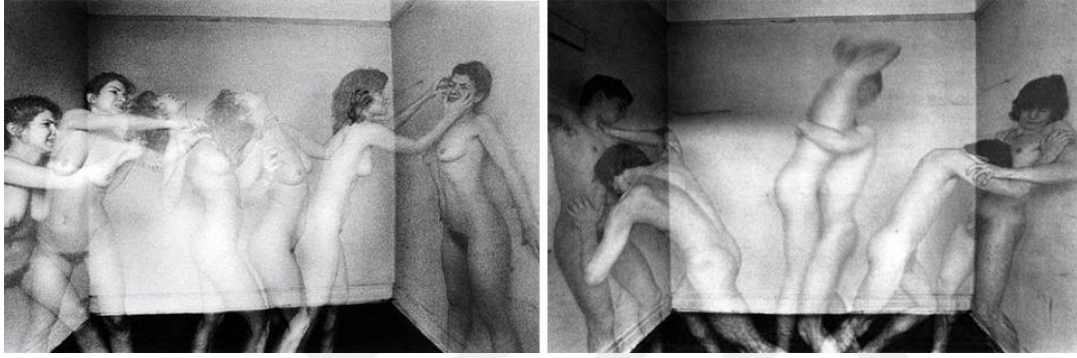
Performans çalışmalarının gerçekleşme eylemi sırasında normalde gözün göremediği hassasiyetlerdeki hareketlerin yakalanması ve belgelenmesi amacıyla video ya da fotoğraf kullanımı gelişen teknolojiyle sayesinde oldukça yaygınlaşmıştır. Bu bağlamı merkeze alarak çalışmalarını gerçekleştiren günümüz sanatçılarından biri olarak fotoğrafçı Nir Arieli (1986) gösterilebilir. Arieli, hareketin birkaç farklı fotoğrafını çekip daha sonra bu katmanları üst üste örtüştürerek düşünme biçimini görselleştirmektedir (Bkz. Resim 5.9). Gerçekte gözün algılayamayacağı soyut formları bir bakıma ortaya koymaktadır. Arieli, bu uygulamaları gerçekleştirirken birçok farklı hareketin bir araya gelmesiyle çalışmaya konu olan dansçı veya dansçıların, sürekli olarak kendisi ile karşılıklı söz diyalogu olduğunu ve bu diyalog sonucunda ortaya çıkan yeni bir iletişim formu olduğunu ifade etmektedir. Arieli, bu sayede kendisinin de çalışmasındaki bedenlerle birlikte orada olduğunu ifade eder (Martinez ve Demiral, 2014, s. 196).



Resim 5.9. Nir Arieli “Tension” 2014

¹⁰ Refleksiyon: kendi üzerine derin düşünme eylemidir

Arieli'nin çalışmalarını incelerken Amerikan kavramsal fotoğraf öncülerinden Duane Michals'ın (1932) işlerinin etkisi hissedilmektedir (Bkz. Resim 5.10). Michals, doğaüstünün araştırılmasıyla ilgili çeşitli deneme yapmıştır. Michals, fotoğraf sanatına story sequences (öykü sekansları) tekniğini katmıştır. Duane Michals, görüntüleri sinematik dizilere benzer bir biçimde metin ile harmanlayan bir dizi içinde anlatılar yaratan bir fotoğrafçıdır. Michals'ın çalışmaları için; "Hayal gücüne inanıyorum. Görmediğim şey, görebildiğimden son derece daha önemlidir" diye söyler.



Resim 5.10. Duane Michals "Violent Women, Violent Man" 1982

Güncel sanatın gündelik yaşama inmesi, konularını malzemelerini gündelik yaşamdan toplaması, postmodern duruşun çıkış noktasını oluşturan sanatın sıradanlaşmasının üretime dönmüş halidir. Postmodern gardıroptan yararlanan Güncel sanat, nesnesini üretirken her türlü konvansiyonel veya güncel üretim biçimi ve malzemesine açık olduğu gibi, ortaya çıkan sanat eserinin niteliğini de normsuz bir alana taşımıştır (Türkdoğan, 2013). İngiliz sanatçı Gillian Wearing (1963) "Can you handle?" (Üstesinden gelebilir misin?) adlı çalışmasında gündelik hayattaki basit eylemler yoluyla foto-kavramsal kapasiteyi ortaya çıkarmaya çalışmaktadır (Bkz. Resim 5.11). Wearing'ın çalışması için, Londra sokaklarında gezinip, tanımadığı insanlardan beyaz bir kart parçası üzerinde kendileri hakkında bir şeyler yazmalarını ister. Sonrasında onları yazdıkları metinleri tutarak fotoğraflarını çeker. Wearing'e göre ortaya çıkan fotoğraflar kişilerin içinde bulunduğu duygusal durumların ve zihinlerindeki kişisel sorunların ortaya çıkarıldığı bir eyleme dönüşür (Cotton, 2004, s. 30).



Resim 5.11. Wearing Gillian “Can you handle?” 1992-93

Günümüzde sanat ve yaşam bu denli iç içe geçmişken sanat yapma eylemini de sınırlı mekânlara hapsetmenin imkânı yoktur. Kamusal mekânın iş üretme ve sergileme alanı olarak kullanılması ve kamusal mekânla izleyici arasında interaktif çok özel bir iletişim oluşturur. Kamusal alandaki sanat eseri bize, kentin sosyal, ekonomik, coğrafi, siyasi bilgisini kentin dokusuyla birleştirerek aktarır. Bir şehrin duvarları bile bize o şehirle ilgili birçok ipuçlarını verir. Günümüzde ortaya konan, düşünce ve bağlamın sağlamlığı plastik becerilerin önüne geçmiştir. Bu nedenle de eser her aşamasında sınırlı sayıdaki insanın çok ötesinde, farklı kültür ve toplulukların önüne çıkarak özgürleşme ihtiyacı hisseder. Kamusal sanat ani, samimi ve etkileşime açıktır (Türkdoğan, 2014, s. 44).

Fatih Balcı da tıpkı Wearing gibi şehrin sokaklarında, ama o bu sefer başka bir durumu organize etmişti. Şehrin sokaklarındaki insanların eline uluslararası çağdaş sanat kitabı olan ‘Art Today’i verip sonrada fotoğraflarını çekmişti; aslında sorunun en doğru biçimde gösterildiği işlerden birisi budur (Ertuğ, 2011, s. 46). Fotoğraflarda kitap seyyar satıcı arabasında, terlikçi tezgâhında veya çocukların oyun oynadığı bir sokakta fotoğraflanır. Balcının “Art Today” çalışması günümüz sanatının gerçekliğini sorgular (Bkz. Resim 5.12). Kısa bir süre önce hayatın kendisi olmayı dert edinen avangardın, günümüzde hegemonik¹¹ diliyle merkeze dönüşmesinin yarattığı paradoksu ve yerel olanın öznesine, mekânına ve hatta zamanına yabancılaşmasını gözler önüne sermektedir.

¹¹ Hegemonik: Kapitalist kuralların, finans egemenliğinde ortaya çıkardığı güç



Resim 5.12. Fatih Balcı “Art Today” 2002

Balcı’ya (2012) göre; “Klasik anlamda sanatsal etkinlik gerçeklik ve sahne ayrımıyla çalışmaktadır. Sanatsal sahne ile gerçeklik düzlemi karşılıklı olarak birbirilerini tanımlamakta ve anlamlandırmaktadırlar. Günümüzde ise bu ayrım yerini bu ikili yapının birbiri içinde eridiği başka bir yapıya bırakmıştır. Modern sanatın konu olarak dünyayı yansıtmaktan vazgeçmesi ve kendini konu alması gibi yeni bir dönüşümdür bu. Sanatsal yapı kendini konu alabilmekte, ilişkiler ağı kendini yansıtmaktan başka bir şey yapmakta zorlanmaktadır. Bugün en gerçek ve etkileyici sanat eseri sanatsal bu yapının kendisidir.”

Güncel sanat pratikleri içinde fotoğraf kullanımının bir başka gerekçesi de alternatif gerçeklikler yaratma çabasıdır. Ahmet Öğüt’ün (1981) yapmış olduğu “Mutual Issues Inventive Acts” (Sorun çözen buluşlar) adlı çalışması bu alternatif gerçeklikler üzerine inşa edilmiştir. Öğüt, İstanbul sokaklarında ki günlük gözlemleri sonucunda elde ettiği imajları farklı mekânlarda yeniden kurgulayıp başka bir gerçeklik yaratmaktadır (Bkz. Resim 5.13). Çalışmalarında mizahi bir dil kullanan öğüt, politik göndermelerini ironik bir anlayışla sunmaktadır.



Resim 5.13. Ahmet Öğüt Mutual Issues, Inventive Acts: One Scarf Act 2008

Güncel sanatın, çok sayıdaki materyali bir arada kullanabilme imkânı sayesinde belki de daha vurucu, daha düşündürücü, doğrudan söylemek yerine ima ederek ve tamda yerinden yakalayarak ‘muhalif’ olma gücü vardır. İma etme doğru yerde kullanıldığında doğrudan söylemeden çok daha etkili olabilmektedir. Halil Altındere (1971), özellikle 1990 sonrasında çalışmalarında fotoğrafı sık kullanan isimlerden biridir. Altındere, ulus, devlet, alt kültürler ve gündelik yaşam döngüsünde sıklıkla meydana gelen durumlara karşı ürettiği işleriyle ironik bir dil oluşturmaktadır. Çalışmalarında pasaportlar, bayraklar, banknotlar ve çeşitli devlet belgeleri gibi resmi vasfı olan nesneler kullanan sanatçı, devlet güç kontrol sitemlerine karşı mizah yaratarak izleyiciyi bu tartışmaya dâhil etmektedir.

Altındere, 1997 yılında iki işli olarak ortaya çıkardığı “Tabularla Dans” isimli çalışmasında bir adet ‘1 milyon Türk Lirası’ ve ‘kimlik’ yer almaktaydı. Dijital ortamda özel olarak hazırlanan 1 milyon Türk Lirasının üzerinde Atatürk’ün elleri ile yüzünü kapattığı bir resmi bulunmaktadır (Bkz. Resim 5.14).



Resim 5.14. Halil Altındere “Tabularla Dans I”1997

Çalışmanın diğer parçası olan kimlik çalışmasında ise Altındere’nin nüfus cüzdanının üzerindeki fotoğraf bölümünde farklı davranışlarda çekilmiş vesikalıklar yer almaktadır (Bkz. Resim 5.15). Altındere, kimlik belgelerindeki belli normlara uygun olması gereken vesikalıkların devlet sisteminde kişisel temsil aracı olarak kullanımına gönderme yapmıştır (Şimşek, 2009, s. 63).

Altındere bu çalışmasında genel ya da özel bir kimliğe bürünmeden kendi kimliğini temsil etmektedir. Altındere’nin çalışmaları, toplumu nasıl tanımladığımızı, onu bir

arada tutan sistemlerin nasıl işlediği ve siyasetin bu düzendeki rolünü, tabu ya da geleneklerin bu sırada hangi rolü üstlendiği sorularıyla haşır neşir olmamızı sağlar.



Resim 5.15. Halil Altındere, Tabularla Dans II, 1997

Kimlik eksenini etrafında çalışmalar yapan sanatçılara bir başka örnek olarak İranlı Shadi Ghadirian'ı (1974) verebiliriz. Ghadirian, “Like Everyday” (Hergünkü Gibi) isimli seride geleneği, kadınları ve moderniteyi tartışmaya açar (Bkz. Resim 5.16). Çalışmadaki fotoğraflarda yüzlerinin yerinde çeşitli ev aletleri bulunan çarşafılar içindeki kadınlar kodlanır. Ghadirian, ev aletlerinin imgesel çözümlemeleri ile İranlı kadınların kişisel kimlikleri arasındaki ilişkiyi sorgulayarak kadın kimliğinin toplumsal yansımasına vurgu yapmaktadır.



Resim 5.16. Shadi Ghadirian “Like Everyday” 2002

Güncel sanat malzemesini seçerken hiçbir sınırlamayı kabul etmez. Onun için amaç sadece üretimin anlamlandırılmasındaki sonuç değildir. Bunun yanında malzeme seçimindeki davranışın da anlamlandırılması gerekmektedir. Malzeme aynı zamanda dilin bir parçasıdır. Sık sık bilinçli, alaycı ve kara mizah kullanan sanatçı Sarah Lucas (1962), “Get Off Your Horse and Drink Your Milk” (Atını bırak ve sütünü iç) adlı foto performans çalışmasında, fotoroman ile popüler mizah dilini bir araya getiren, komik edepsizlik kullanmıştır (Bkz. Resim 5.17).



Resim 5.17. Sarah Lucas “Get Off Your Horse and DrinkYour Milk” 1994

Lucas'ın çalışmasına, günlük hayatta magazin dergilerinde ya da gazetelerde sürekli gösterilen insan bedenini ve cinsel çağrışımlarını, günlük kullanılan sıradan bir nesneyle iliştirerek, nesnenin anlamlandırılması dönüşüme uğratmış ve artık bir sinyalizasyon aracı olarak kullanmıştır. Çalışmada, bedeninin tüketim kültürünü desteklemek için reklam aracı olarak metalaştırılmasına ve insan bedenini süt şişesi ile bir arada kullanarak sert hicivsel bir üslupla eleştirel bir bakış yaratılmaya çalışılmıştır.

Bedeni mizahi, bir dille kullanan Cengiz Tekin (1977), birçok çalışmasında fotoğraf kullanır. Tekin'in çalışmalarına geçmişten gelen imge birikiminin munzip bir anlayışıyla fotoğraf imajına dönüşümü olarak bakılabilir. İçinde barındırdığı ironi, bölge, kültür, toplumsal bellek kavramlarıyla karşılıklı devinim içerisinde. “En Entegre” adlı çalışmasında gizemini bir mezbahada tavandan asılı duran etlerin

arasında saklanırken göze çarpmaktadır (Bkz. Resim 5.18). ‘En Entegre’ ile kamufle olma, gizlenme halini kendine özgü ironisiyle yansıtmaktadır.

Tekin’in ürettiği fotoğraf temelli çalışmalarda, içinde yaşadığı bölgenin politik gerçekleriyle ilintili saklanma, saklama, oyun ve tedirgin bir bekleme, durma hali hüküm sürer. Çalışmalardaki bu duruş aslında sanatsal bir direniş stratejisidir.



Resim 5.18. Cengiz Tekin “En entegre 2” 2007

Alaycı sert mizahi dilin bir başka örneği için Şener Özmen’ in (1971) çalışmalarına bakılabilir. “Optik Propaganda” adlı çalışmasında, Özmen takım elbisesinden gömleğine kravatından ayakkabısına kadar, poşu deseni ile kaplı bir kıyafet giymektedir. Aynı desenden örtüyle kaplı bir kanepede gücü elinde tutmanın verdiği ‘özgüveni yüksek’ tavrıyla uzanmaktadır (Bkz. Resim 5.19).



Resim 5.19. Şener Özmen “Optical Propaganda” 2012

Özmen’in, Cengiz Tekin ile benzer bir anlayışla ürettiği çalışmalarında keskin mizah, net bir estetik dil, kendine özgü eleştirel, tahrik edici ve yıkıcı bir üslup vardır. İçinde bulunulan mevcut koşul ve durumların, otoriter mekanizmalar ve hâlihazırda hayatımızda hâkim duran tabular sorgulamaktadır.

Sanat disiplinleri arasında erimeye başlayan sınırlar, ‘Güncel Sanat üretimleri’ ile tamamen yok olmuştur. Önemli olan, ‘Nasıl anlatıldığı değil ne anlatıldığıdır’. Sanatçının ifade biçimleri farklı farklı olabilir. Farklı disiplinlerin tek başına ya da bir arada kullanılmasının bir sınırı yoktur. Anlam hangi malzeme kullanılırsa kullanılsın değişmez. Özmen ve Cengiz Tekin’in ile birlikte ürettikleri “Günaydın Bay Courbet” adlı video çalışmasında Gustave Courbet’in 1854 tarihli ‘Günaydın Mösyö Courbet’ resmini mizahi bir anlatımla Güneydoğu Anadolu’nun ovalarında yeniden canlandırmıştır, Bölge halkının karşılıklı diyalogdan sonra oradan geçen gezgine ‘realizm ve terörizm aynı baktır’ diyerek saldırılarıyla sonlanır.



Resim 5.20. Şener Özmen “Günaydın Bay Courbet” 2004 video

Politik anlayışın ifadesi ya da toplumun yaşadığı durumları ifadede şüphesiz ki en temel anlatım malzemesi yine insandır. Bu nedenle güncel sanat insan bedenini bir ifade aracı olarak sıklıkla kullanır. Beden sanatının, ifadede açmış olduğu güç güncel sanat çalışmalarında da sıklıkla boy gösterir.

Les Krims’in (1942) A Marxist View (Marxist bakış) adlı eserine bakan kişi onun neyle alay ettiğine dair bir fikri yoksa ona saçma bir mizah gibi görünecektir. Ancak Fotoğraflarındaki rahatsız edici ve iğneleyici bir şekilde hazırlanmış sahnelerde gündelik insan davranışlarına yer vermesi, toplumun alışkanlıklarını, önyargılarını ve

ikiyüzlülüğüne dikkat çekmek için kullandığı bir stratejidir. Diğer yandan Krims'in, zekâ, espri ve hınzırlıkta üstüne yoktur. Fotoğrafçılığı fikrin görüntü ile somutlaştırmasını sağlayan bir araç olarak niteleyen Krims'in, öncelikli amacı; Amerikan toplumunun hiciv yoluyla da olsa, sosyo-politik eleştirisini yapmaktır (Topçuoğlu, 2010, s. 46).



Resim 5.21. Les Krims “A Marxist View” 1985

Politik bakımdan kendini muhafazakâr olarak nitelendiren Krims'e göre modern fotoğrafçılık anlayışı, doğu sahili ile batı sahili solcuları arasındaki ortaklaşmadan ibarettir. Bu anlayışta üretim yapan fotoğrafçıları liberal medya ya da hükümet finanse ettiği için, “marksist dezenformasyona” katkı sağlamış ve Amerika'ya zarar vermişlerdir. Krims, 90'lı yıllarda gelişen bilgisayar teknolojileriyle birlikte, hayatının en verimli dönemini yaşadığını söyler. Bazı eleştirmenlerin çalışmalarını pornografik bulmalarına karşın, aslında pornografiyi kınadığını ve çalışmalarında asla pornografiden yola çıkmadığını, asıl meselesinin New York liberal katmanına gönderme olduğunu belirtir (Krims, 2010).

Sanatın yapılış esnasının aslında sanat olduğunu ifade eden performans sanatçıları, gerçekleştirdikleri performanslarıyla görsel sanatlarda ifade ve malzeme kullanımına sıra dışı bir bakış açısı getirmişlerdir. Günümüzde sanatçılar ürettikleri eserlerde farklı disiplinleri birleştirerek ifadelerini zenginleşmeye ve kalıpların dışına çıkmaya başlamıştır. Bu yeni sanat yapma şekilleri arasında Beden hala günümüz sanatı içerisinde kendisini en iyi kendisiyle ortaya koyan elamandır. Bir bakıma sanatın bir parçası, beden

tüm deneyimlerine odaklanan bir eylem biçimi halini almıştır. Konunun malzemesi, konudan ayrıdır. Konu, genellikle tema veya anlamla denktir. Betimlemedeki ifade değil yorumlamadaki sonuçtur. Amerikalı sanatçı Spencer Tunick in (1967) çalışmaları ‘konu malzemesinin konudan farklılığına iyi bir örnektir. Tunick, üretimleriyle günümüz sanatında kendini önemli bir yere taşımıştır. Tunick bir performans sanatçısı ve aynı zamanda fotoğrafçıdır. Kamusal alanlarda çıplak insanlardan oluşan büyük grupları fotoğrafladığı “Nude Adrift” serisiyle bilinir. Fotoğraflarında kullandığı insan sayısının fazlalığı nedeniyle çıplak bedenler tek tek algılanmaz, birlikte soyut bir desene, dokuya dönüşür.

Tunick dünyanın birçok yerinde performanslar gerçekleştirip, bu performansların video ve fotoğrafını çekmiştir. Performanslar, büyük bütçeli Hollywood yapımlarını anımsatsa da aslında tamamen gönüllü katılımcıların iştirakiyle Tunick’in belirlediği mekânlarda, hiçbir sermaye girişi olmadan gerçekleştirilir. Tunick çalışmalarıyla kamusal alanda sanatı sınırlayan sosyal, siyasi ve hukuki meseleleri sorgular.



Resim 5.22. Spencer Tunick “Dusseldorf Sanat Sarayı” 2006

Performanslarda, kitleler içerisinde yer alan bedenin bireysel özellikleri kaybolmaktadır. Bedenler, artık, metafiziksel boyutta insani olmayan güçler bileşkesinin parçalarıdır. Çekim merkezine doğru yoğunlaşan bedenler, birbirlerinin içinde erirler. Cinsiyet, ırk, kimlik, gibi sınıfsal değerler, eklemlenen bedenlerin arasında anlamsızlaşıp yok olur. Her türlü toplumsal yaşamın oluşturduğu sınırlar ve tanımlar Tunick’in çalışmalarında muhalif bir eylemle ele geçirilir.

Günümüzdeki teknolojik ilerleme sanatın, sanatçının, sanat mekânlarının, izleyicinin tanımlarını ve algılanış durumlarını değiştirmiştir. Sanatta yeni biçimler ile birlikte sanatçı aynı anda hem üreten hem de tüketen insan haline gelmiştir (Çalıkoglu, 2005, s. 14). Güncel sanat, fotoğrafı konvansiyonel fotoğrafçılarla aynı malzemeleri kullansa bile, yepyeni bir bağlam ve teknik ve taktik manipülasyonlar sayesinde, fotoğraf tanımlanan fotoğraf olmaktan çıkarılmaktadır. Temel sorun da burada başlar (Türkdoğan, 2013). Ortaya çıkan durumun sanatsal bileşkesine tanım bulmak zorlaşır. Günümüzün sanat dünyasına ilişkin keskin tartışmalarından biride budur. Sanatın bir disiplini olmalı mıdır, olmamalı mıdır?

Çalışmalarında dijital manipülasyonlar kullanan sanatçı Jonathan Ducrix yapıtlarında sınırsız bir değişim ve dönüşümü konu almaktadır. Ducrix, eserlerinde insanın fiziksel ve ruhsal bakımdan yaşadığı yerle arasındaki uyum sağlama sürecini sorgular. Ona göre insan bedeni adeta bir bukalemun gibi ortama uyum sağlayan, hayatta kalabilmek amacıyla dönüşüm geçiren ve kişisel özellikleri devamlı değişebilen kompleks bir organizmadır.



Resim 5.23. Jonathan Ducrix “Metamorphosis” 2011

Bugün elimizde postmodern durumun yarattığı sonuçlardan biri olarak, aralarındaki sınırların erimiş olduğu birer “gerçek” ve “düş” kavramı vardır. Doğal olarak bu

durum “gerçeğin yansıtılması zorunluluğu” olarak kabul edilen fotoğrafa irdelenecek zengin bir alan yaratır (Bayrak, 2008, s. 21).

Daniel Joseph Martinez (1957), 1990’larda yaşanan kültür savaşları sırasında çalışmalarından söz ettiren bir isim olmuştur. Martinez, toplumsal şiddeti güncel sanatın eleştirel tavrıyla, izleyiciye iletmeye çalışırken, bu diyalogları korkunç, estetize edilmiş görüntülerle kısmen güvenli tüketime sunar. Martinez, çalışmalarda şok ve provoke etmeyi hedeflerken sunduğu imgelerden bazıları şunlardır: kısa bir mesafeden ateşlenen bir mermi bir adamın kafasından geçer, kanı ve beyin parçalarını dışarı doğru püskürtülür. Göz kapakları zımbalanması, ayrılmış bir dil, İç organların bedenden dışarıya doğru çıkartılması, Martinez’in kendi kafasını, gümüş bir tepsi üzerinde yerleştirilmesi vb. Martinez’in oluşturduğu konsept fotoğraflarda, temiz, keskin kontrast renklerin kullanımı nesnenin agresif şiddet etkisini artırır. Bu şiddet içerikli yakın çekim temaları genellikle düz arka planlarla sunulmakta ve model ya da kurban olarak sanatçının kendisi Martinez yer almaktadır.

Martinez, “Anestezi Olmadan Bu Güzel Bir Mahalle Değildir” başlıklı sergisine ilişkin bir bildiride, acı ve şiddetten söz eder. Ona göre, bu gibi şiddet barındıran imgelerin fotoğrafik yöntemlerle gerçekliğin etkisini bir dizi estetik simülasyona dönüştürdüğü sonucu çıkarılabilir, ancak bu tür durumlar gitgide artan bir biçimde, televizyon seyrederken veya internet taranırken sıkça karşılaşılan bir durum haline gelmiştir.

Bu nedenle Martinez, sanatla ilgili bu türden eleştirilerin ötesine geçmek ister, hatta yaşanan toplumsal gerçekleri insanoğlunun yüzüne çarpmanın bir yolu da budur belki de. Bir yarayı iyileştirmek için, bazen hastalıklı dokuyu dışarı çıkarmak gerekir. Ve bazen bunu anestezi olmadan yapma zorunluluğu vardır (Buuck, 2002).

Martinez, ırk, sosyal sınıf mücadeleleri, sınır ilişkileri ve yaratma ve yıkım arasındaki dengeyi ele alan son derece politik çalışmalar yapar. “Self Portrait #9B” (Öz-portre # 9B), Martinez’in film yapım sanatçılarının yardımıyla kendine zarar veren pozlarda tasvir edildiği bir dizi fotoğraftan oluşur (Bkz. Resim 524). Çalışmadaki referans noktası Gustave Moreau’nun Prometheus’una dayanıyor. Yunan efsanesine göre, Prometheus başkaldırarak insanları ateşe verip ömürlerini uzatmıştır. Bunun

sonucunda bir dağa zincirlenerek cezalandırılır ve burada bir kartalın saldırısına uğrar. Referans, Martinez'in insanlığın iyiliği için kendisini feda ettiği ve kendi acılarının ötesine geçtiğini ima eder.



Resim 5.24. Daniel Joseph Martinez “Self Portrait #9B” 2004

Martinez'in bazı çalışmaları ünlü resimlere, fotoğraflara ve filmlere dayanan yeniden üretilen belgeler olarak düşünülebilir. Çalışmalara bakıldığında her birinin sanat tarihi ya da pop kültür referansından geldiği kolayca anlaşılmaktadır. Ayrıca Martinez, bu çalışmalarda, bu tür referansları sağlayan dipnotlar vermiştir. Çünkü çalışmalar bir anlamda, foto muhabirliği imgeleridir. Eddie Adams'ın ‘Vietkong Cinayeti’ gibi ‘ikonik’ tirler. Daha önemlisi, üretilen görüntüler ortak hayal gücümüzde toplanan kalıntıların sorgulanması gibidirler.

Martinez gerçek ve yapay arasındaki köprünün hangi tarafında durduğunu ortaya koyarken, teknolojik illüzyon konusunda kolaydan kaçınır. Nitekim amacı, Benjamin'in ‘aura’ olarak adlandırdığı sanat gücünü, öncelikle aura büyüsünden kurtulması gereken mekanik yeniden üretim araçlarını kullanarak yeniden ele geçirmektir. Saf simülasyon çağında, ‘gerçek’ yalnızca yapay yöntemlerle kavranabilir. Bu nedenle Martinez yeni fotoğraf serilerinde Hollywood'un özel efekt ikilisi Bari Dreiband Burman ve Tom Burman'ın ile işbirliğiyle, klonlama, simülakra, gerçeklik ve sanallık, teknolojik ve insani gelişmeler arasındaki dinamikler üzerine üretimler yapmaktadır.

Dijital teknoloji temelli sanat üretimleri, günümüzde hayatın ve sanatın birçok alanına girmiş, çağdaş sanat üretimlerinin sadece bir aracı değil aynı zamanda ortamı ve medyası haline gelmiştir. Dijital teknolojiler Güncel sanat çalışmalarında, yeni anlatım yöntemleri ortaya çıkarmakta devrim niteliği taşıırken, bu yeni biçimlerle anlatımı güçlenen sanatta melez, yapay organizma ve gibi kavramlar sanatçıların daha sık meşgul olduğu alanlar olmaya başlamıştır (Sağlamtimur, 2010).

Güncel sanatta dijital görüntülemenin devreye girmesi ile öncelikli olarak gerçeğin anlamı, içeriği, konumu neredeyse tamamıyla değişmiştir. Gerçeklik ve sanallık arasındaki sınırların eridiği sanatsal üretimler çoğalmaya başlamıştır. Fotoğraf sanatçısı Inez Van Lamsweerde (1963), dijital grafik sanatçısı Vinoodh Matadin'in (1961) birlikte oluşturdukları işlerde, çağdaş teknolojilerden yoğun bir biçimde yararlanmaktadır. Van ve Lamsweerde hazırladıkları fotoğraflarda kusursuz görünümlü insanları dijital yöntemlerle, ya cinsler ya da yaşlar arası birleşime tabi tutmaktadırlar (Bkz. Resim 5.25). Olgun bir kadının gözleri ve dudaklarını küçük bir kız çocuğunun yüzüne yerleştirerek ya da, cinsel organların, silinmesi vb. Daha önceleri iyice karmaşıklaşan kimlik kavramının belki de cinsellik boyutuyla birlikte yok edilışinin simgesel tasviri olmaktadır (Topçuoğlu, 2010, s. 34).

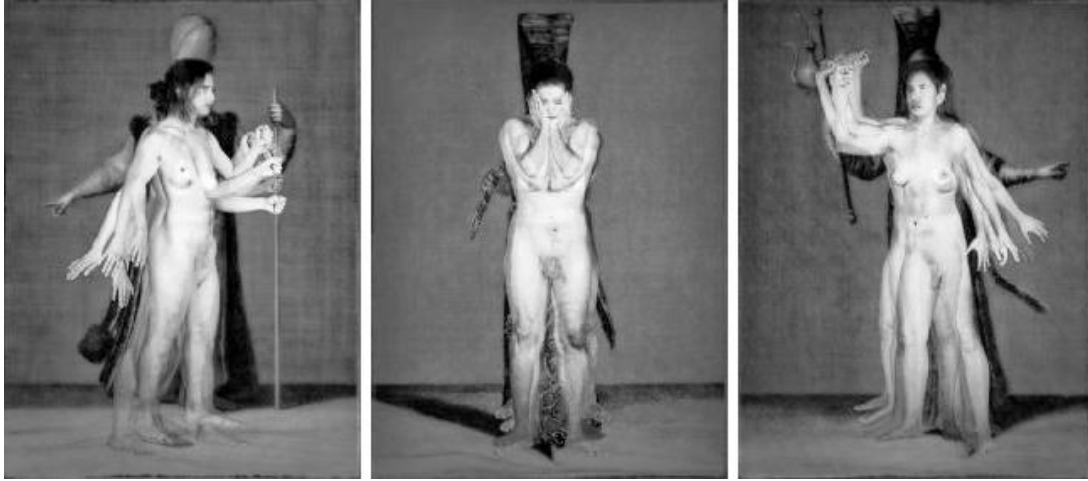


Resim 5.25. Inez Van Lamsweerde “Thank You Thighmaster: Kim, Pam, Joan, Britt” 1993

İmgelerle yüzleşme deneyimi, çalışma katmanları ile gerçekliğin arasında geçişin bir parçası haline gelir. model, makyaj ve performans, fotoğraf, manipülasyon vb. bir yandan gerçekliği bozmasına rağmen diğer yandan güçlenmesini sağladığından temsilin yeniden sunumu oluşur.

Kategorik olarak değerlendirilemeyen sanatçılardan biri olarak Ahmet Elhan (1959) örnek gösterebilir. Elhan 1990'lı yıllardan günümüze gerçekleştirdiği fotoğraf temelli çalışmalarda fotoğrafı sadece bir malzeme ya da ifade biçimi olarak değil, anlatımı gerçekleştiren göstergelerden biri olarak kullanır. Toplumdaki yerleşik algı ve güç ilişkileri arasındaki uyumluluğa dikkat çeken Elhan, fotoğrafik görüntüde sapmalar yaratarak sosyal kodları bozar

Elhan'ın gerçekleştirdiği “Mürekkep” adlı sergide önceden mekân eksenli olarak oluşturduğu zamansal bütünlüğü, çift cinsiyetli figürlerle özdeşleştirir (Bkz. Rersim 5.26). Çalışmalardaki erkek ve kadın bedeneler üst üste pozlanarak, Farklı anların aynı karede birleşmesiyle Inez Van Lamsweerde’deki gibi benzeri bir anlatımla cinsiyetsizleşen figürler, bu sefer bulundukları mekânla iç içe geçerler.

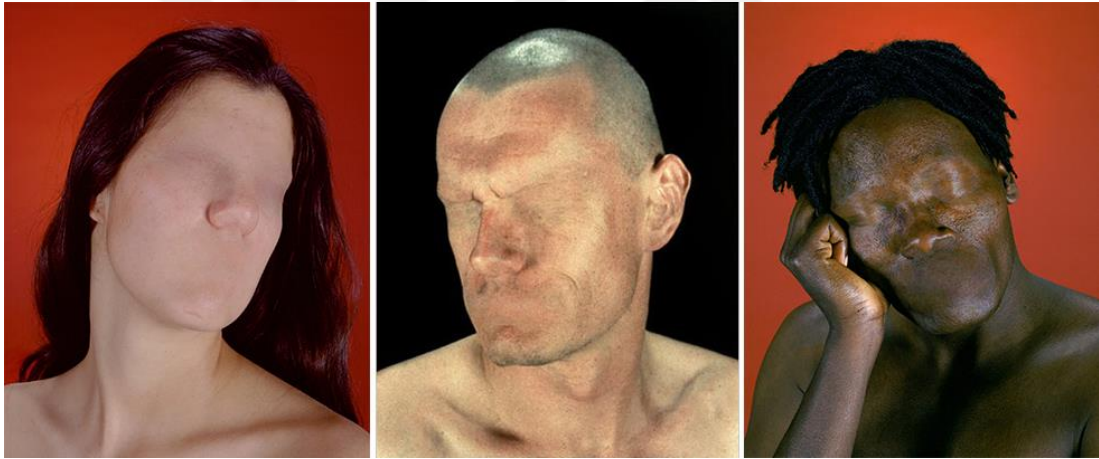


Resim 5.26.Ahmet Elhan “Mürekkep II” 2013

Teknolojik ilerlemenin merkezinde bulunan bilgisayar, günümüz sanatı ve sanat eseri üretme yöntemlerinde de yenilikler getirmiştir. Dijital teknolojiler, resim, fotoğraf, video, heykel ve müzik gibi geleneksel sanat formlarını dönüştürmenin yanı sıra, yeni

sanat formlarının ve kavramsal düşüncenin de sanatsal çalışmalara dâhil edilmesini kolaylaştırmıştır.

İngiliz sanatçılar Anthony Aziz ve Sammy Cucher'in (1958), "Distopya" serisindeki fotoğraflarında kişiliğin yansıması olan gözler, ağız, vs. silinerek kimlik sorununa gönderme yapmaktadırlar. Aziz ve Cucher'in işlerinde insanlar fotoğrafik kategoriler haricinde bir kimlik sahibi değillerdir, bireysellik yoktur. Onlar sadece, siyah, beyaz, erkek, kadın gibi sınıflandırılabilen vatandaşlardır (Bkz. Resim 5.27). Bunlar günümüzün sanal dünyasının, ütopyanın tersi bir yönde yol almakta olduğunun belgeleridir (Topçuoğlu, 2010, s. 34). Bir yandan da fotoğrafların kimliğimizi ne kadar yakaladığının bir sorgulamasını yaparlar. Üzerinde oynanmış bir fotoğrafı kendi pasaportumuza yapıştırırsak başka birisi olabilir miyiz? Yaşanmayan bir gerçek hayatın kaydı, belgesi böylesi bir sanal boyutta değil midir?



Resim 5.27. Aziz & Cucher "Distopya" 1994-95

Artık fotoğrafçıların ve içinde çalıştıkları endüstrilerin tasarımlarındaki rolü ve konumu, eski sanattan çok farklıdır. Charlotte Cotton'un 2004 yılında yayınlanan yüzyılın dönüm noktası olarak fotoğrafçılık araştırmasında gördüğümüz üzere: Sanat'ı, kendi imgeleri için tercih edilesi yer yurt olarak tanımlamak günümüzde pek çok fotoğrafçının temel hedefidir (Bate, 2013, s. 209).

Joel Peter Witkin'in (1939) tarihi resimler ve heykelleri konu alarak ürettiği fotoğrafları açıkça sanat hakkında sanattır. Bunlara sanat eleştirisinin sözcükler yerine fotoğrafik yoldan yapılışı gözüyle de bakılabilir (Barrett, 2012, s. 126).

Witkin, insan bedenindeki biçimsel anormalliklerini üzerinden cinselliği farklı bir biçimde yorumlayan günümüz fotoğrafının değerli temsilcilerinden birisidir. Cinsellik konusunda pornografi ile erotizm arasındaki geçişi sağlayan, aradaki ince sınırı ortadan kaldıran bir sanatçıdır. Çalışmalarını hazırlarken kullandığı dekorlar, ışıklar, nesneler, transseksüeller ve bedensel bozuklukları olan özürlü modeller vb. özellikleri nedeniyle sanki Paris'teki “Korku Tiyatrosu” nun bir temsiliymiş izlenimi doğurmaktadır.

Witkin'in çalışmaları tamamen fantastik öğeler içermektedir. Bunun yanında hem sürrealist hem de ekspresyonist nitelikler taşımaktadır. Günümüz sanatının en belirgin özelliklerinden biri olan bireysellik veya alanında bir ekol olma, Witkin'in çalışmalarında görülür. Fotoğraflarındaki kurgulamalardaki özgülük, kâbuslarla dolu bir düşsellik, Witkin'in yaratıcılık konusunda dünyasının ne derece geniş olduğunu ispatıdır (Özdemir).



Resim 5.28. Joel Peter Witkin “Daphne and Apollo” 1990

Witkin'in bazı fotoğrafları ise açıkça karmaşık konulara sahiptir. Witkin'in konularını deşifre etmek genellikle zordur ve çoğu zaman şok edici olduklarından dikkat isterler. Witkin, çalışmalarını isimsiz cesetleri ve vücut parçalarını, çoğunlukla Mexico City'deki hastanelerle sanatsal çalışmalarında kullanmasına izin veren anlaşmalar yaparak, ayrıca gazete ilanlarıyla siyam ikizleri veya sıradışı vücut özelliği olan insanlarla iletişim kurarak gerçekleştirmiştir. Cynthia Chris bir makalesinde Witkin'in

konusunu cinsel, vahşi ve sapkın olarak nitelendiriyor ve şöyle bir döküm yapıyor. “fetüs, çocuk, erkek, dişi, hermafrodit¹², ceset, iskelet biçimsiz, obez, canlı hayvan ve doldurulmuş insan” fotoğraflardaki kişiler bazen, negatifler basılmadan önce çizilerek veya çeşitli şekillerde manipüle edilerek daha da ilginç bir hal almışlardır. Pek çok fotoğrafın oluşturulmasında birden çok negatif kullanılmıştır (Barrett, 2012, s. 46).

Witkin, çalışmalarında başka sanat nesnelere ya da parçalarına da yer vermektedir. Bunlardan biri ressam Nicholas Poussin’e gönderme yaptığı, Poussin’in çalışmalarındaki klasik üslubu, titizliği ve kusursuzluğu kastederek “Cehennemde Poussin” i kurgulamıştır. Poussin çalışmada bir cesettir ama hala çalışmaya devam etmektedir (Bkz. Resim 5.29).



Resim 5.29. Joel Peter Witkin “Poussin in hell” 1999

Fotoğrafta yataкта uzanmış klasik dönem pozu veren bir kadın model kameraya bakmakta ve Poussin’i temsil eden kişide bu kadını resmetmektedir.

Fotoğrafın sanatsal anlamda olgunluk kazanması için kendi materyallerini, potansiyelini, sorunlarını, politikasını ve özgün olarak neler yapabileceğini irdelemesi ve bunları tanımlama çabası içine girmesi gerekmektedir. Nazif Topçuoğlu (1953) çalışmalarında bu çabayı sarf eden önemli isimlerden birisidir. 1990’lı yıllardan günümüze kadar zaman, bellek, yaşam ve ölüm, cinsellik ve mücadele kavramları

¹² Hermafrodit: Hem erkek hem de dişi üreme organı bulunduran canlılara verilen addır.

merkezli, hikâyelere, masallara ve sanat tarihine çeşitli göndermeler barındıran tematik çalışmalar üretmiştir.

Topçuoğlu, İlk dönem fotoğraflarında farklı nesneleri bir araya getirerek sıra dışı kompozisyonlar tasarlamıştır. Nazif Topçuoğlu, Sakatat projesinde, hayvan sakatatlarını farklı ışık düzenlemeleriyle, altın varaklı çerçeve, aynalar ve kitsch objelerle tamamlayarak oluşturduğu kompozisyonları fotoğraflamıştır. Topçuoğlu, bu çalışmalarda sanatsal portre geleneğine, kitsch olgusuna, başyapıt ve müzecilik pratiklerine göndermede bulunmaktadır (Antmen, 2002, s. 133).



Resim 5.30. Nazif Topçuoğlu “Sakatat” 1999

Nazif Topçuoğlu (1992: 22)’na göre; bir fotoğraf bir başka sanat eseri gibi karmaşık bir bütündür. İçinde çeşitli semboller, metaforlar, çağrışımlar ve benzetmeler, bulundurabilmektedir. Farklı oranlarda hem dünyevi gerçekleri hem de sanatçının kişisel duygu, düşünce ve algılama biçimini ifade etmektedir.

Topçuoğlu, son dönemde bir yönetmen gibi daha çok genç kızların evcil figürler olarak bulunduğu teatral kompozisyonlar oluşturmaktadır. Kullandığı genç kız modelleri ile gerçeküstücü bir etki uyandıran resimsel iç mekân görüntüleri üzerine yoğunlaşmıştır (Bkz. Resim 5.31). Bu kızların dünyası üzerinde kurgulanan ve yaşam, tutku, cinsellik gibi temaları simgesel bir biçimde anlatan ikonografik içerik vardır.



Resim 5.31. Nazif Topçuoğlu “Two Anxious Ladies” 2012

Birçok fotoğrafçı yaşamları boyunca çalışmalarında kendilerini tasvir etmişlerdir. Ancak fotoğrafçı Arno Rafael Minkinen (1945), bu alanda çok daha farklı bir konuma oturmuştur. İnsan bedenini doğal dünya ile sorunsuz bir şekilde entegre ettiği çalışmalarında son derece farklı bir yaklaşım sergiler.

Tek başına veya başkaları ile birlikte bedenlerini veya uzuvlarını manzaralı alanlara yerleştirmeden daha fazlasını yapan Minkinen, bedeni bukalemun gibi bulunduğu mekâna birleştirir ve dünyanın devinimi ve insan vücudu arasındaki çizgiyi bulanıklaştırır.



Resim 5.32. Arno Rafael Minkinen “Petrin Hills” 1989 / “Freshwater Bay” 2002

Bu sınırlamasız çekimleri oluştururken kendini fotoğraflara yerleştirmek için bilgisayar programları kullanmaktan çok kendine hızlı bir şekilde poz vermeye yetecek kadar basit bir dokuz saniyelik deklanşör bekleme süresi verir. Sıra dışı bir

zamanlamayla basitçe hazırlanmış bir fotoğraf olarak görünen şey genellikle Minkkinen'in tehlikeli riskleri almasının, güçlü akıntılara dalıp, buza kendisini gömmesinin veya kayalıklarla uçurumun kenarında durduğu anların sonucudur.

Gül Ilgaz (1962) da bedeni benzer bir tavırla kullanarak, kendi çocukluğunun ya da deneyimlediği, gördüğü mekânların görüntülerinden hareketle mizansenler kurup ya da fotografik imgeye müdahalede bulunarak yapıtlarını belli kavramlar dâhilinde sunmaktadır. Fotoğrafı belgesel yönüyle kullanıp bunun yanında bir düşünceyi ön plana çıkarmak için fotografik görüntülerden metinlerle desteklenen hikâyeler oluşturmaktadır (Antmen, 2013, s. 140). Ilgaz, kadın kimliğinin farklı hallerini kişisel bir bakış açısıyla irdeler. Temelinde birçok kişinin paylaştığı ruh hallerinin dökümünü yapar. Kendi deneyimlerinde yola çıkarak bedeniyle şekillendirdiği çalışmaları, alımlayıcının tanımlayamadığı bilinçaltı duygularını dolaşıma sokarak, gündelik yaşamda bastırılan hüznü ve melankoliyi ortaya çıkarır.

Ilgaz, Ölümüne Doğmak/Doğurmak adını verdiği çalışmasında doğum eylemini ölümün başlangıcı olarak kabul eder. Fotoğrafta doğumun meydana gelmesi gösteriminden çok bebeğin doğum sonrasında annesinden ayrılışı ile birlikte bütünü iki parçaya ayrılması işlenir (Bkz. Resim 5.33). Kendisi var olmayan ama karşıdan fotoğrafı görünen bebeğe annesi doğumla birlikte gerçekleşen ayrılmayı ve ölümün başladığını göstermektedir.



Resim 5.33. Gül Ilgaz “Ölümüne Doğmak/Doğurmak” 2001

Ilgaz, düşüş adını verdiği bir başka çalışmasında ise doğu ve batı arasında olduğu kabul edilen kültürel ve politik ayrımların sadece bir boğaz ile oluşamayacağını hatırlatır

(Bkz. Resim 5.34). Çalışmada, kendisini İstanbul boğazının sularına bırakan bir bedenin, İstanbul’la oluşturduğu çelişkilerle dolu etkileşim yansıtılmaktadır. Yaşamın ve İstanbul’un kendi dinamiği içerisinde, bireyin maruz kaldığı inişler ve çıkışlar, kaldırılamayacak yüklerin karşısında hafifleme isteği ve bir huzur dengesi bulma isteği hissedilmektedir.



Resim 5.34. Gül Ilgaz “Düşüş” 2005

Alman fotoğrafçı Thomas Kellner’in (1966) çalışmalarında ikonik mimari yerleri ve şehir manzaralarını bozarak kendine özgü bir anlayışla montajlayarak yeni bir görüntü yaratmaktadır.



Resim 5.35. Thomas Kellner “Washington, Capitol I” 2004

Kellner, montajlamada kullandığı kareleri arka arkaya farklı açılardan farklı uzaklıklardan çekmektedir. Daha sonra şeritler kesilip film tam sırasıyla birbirine birleştirir. Herhangi bir atlama ya da dijital manipülasyon kullanmaz. Çalışmanın büyüklüğü Kellner'in ne kadar film kullandığıyla ilgilidir.

Brno Del Zou (1963) çalışmalarında, farklı açılardan çektiği portre ayrıntılarından oluşan fotoğrafları üst üste yerleştirerek bir çeşit fotoğraftan heykeller yaratmaktadır. Bu foto-heykeller aklımızın kaotik tarafını gizlemeyen açık bir estetik tercihi önermektedir. “Fotoğraf heykeller” dizisinde Zou, fotoğraflarını stilize ederek portrenin parçalanmasını sunmaktadır. Bu çalışmalarda Zou özellikle siyah beyaz fotoğrafları kullanarak derinlik hissi bakımından daha başarılı sonuçlar çıkarmaktadır. Modelin portresinin bazı bölümleri farklı açılardan çektikten sonra, heykel formunda bir araya getirerek nihai ürünün üretir. Heykelin her bir bölümü için bir bölüme odaklanılır. Bu nedenle bu bölge geniş bir alan derinliğine sahipken, diğer kısımları da daha küçük derinliklerle farklı bir hacimleme yaratılmaya çalışılır. Ona göre, imgeler yaşayan kaosun bir parçasını temsil etmektedir. Bir bütünün parçası olabilen imgeler bütünü oluştururken aslında kaçınılmaz kaosu simgeleyen sahneler oluşmaktadır.



Resim 5.36. Brno Del Zou “Autopotrait 3” 2012

Güncel sanat çalışmalarında toplumsal sorunların işlenmesi sanatın sırf estetik kaygılarla yapılan bir iş değil, aynı zamanda topluma karşı görevlerinin olduğunun hatırlanması açısından önemlidir. Çevre kirliliği, doğal yaşamın tehlikeye girmesi vb. konularla ilgilenen Chris Jordan (1963) “Gyre” (Girdap) adında farklı bir fotoğraf üretmiştir (Bkz. Resim 5.37). Jordan, Hokusai’nin meşhur yapıtı “Wave off Kanagawa” dan ilham alarak çektiği bu fotoğrafta, dünya çapında bir saatte denize atılan plastik miktarıyla eşit sayıda olacak şekilde Pasifik Okyanusu’ndan toplanan 2,4 milyon plastik parça kullanmıştır. Gyre, kurgulanması güç bir fotoğraf örneğidir. Denizden çıkarılan atıklar arasında diş fırçaları, düğmeler, taraklar ve pet şişe kapakları vardır. Jordan atıklar nedeniyle okyanuslarda meydana gelen kirliliğine dikkati çekmiştir.



Resim 5.37. Chris Jordan “Gyre” / “Ayrıntı” 2009

Postmodernizm ile birlikte bireyin ve teknolojinin önem kazanması, kurallara başkaldırı, anlatım biçimlerinin serbestlik kazanması, geçmiş üretimlerin yeniden ele alınarak farklı stillerle bir araya getirilmesi ön plana çıkmıştır. Modernizm ile başlayan bilginin parçalanması süreci, Postmodernizm ile bütünleşme ve alanlar arasında geçiş sürecine girmiş ve disiplinler arasındaki sınırlar erimeye başlamıştır (Eser, 2010, s. 22).

Hollandalı fotoğrafçı Hendrik Kerstens (1956) önceleri kızının hayatını fotoğraflamak için günlük pozlarından meydana gelen bir seri hazırlamış sonrasında Hollandalı başyapıtlara eğlenceli bir şekilde uyarlanmış portreler oluşturmak üzere çalışmalarının alanını genişletmiştir.

17. yüzyıl resimlerinin bir yüzey olarak gören Kerstens, genelde çalışmalarını bir hikaye anlatan İtalyan Rönesans resimlerinin aksine günlük yaşamın etkilerinin hissedildiği öğelerle kurgular. Kerstens, çalışmalarında, poşetler, bulaşık bezleri, peçeteler gibi günlük eşyalar kullanmaktadır. Şapkalı plastik bir torbaya sahip Paula'yı içeren "Bag" Johannes Vermeer'i açıkça anımsatmaktadır (Bkz. Resim 5.38). Fotoğraftaki duruş, netlik, genç kızın yüzündeki sakin ifadeler ve karakteristik 'Hollanda' ışığı, hepsi bu izlenimi yaratmak için bir araya gelmektedir.



Resim 5.38. Hendrik Kerstens "Bag" 2007

Kerstens'in fotoğraflarda 17. yüzyıl kıyafetlerini taklit etmek için herhangi bir iddiası yoktur; ancak Paula'nın yüzü ve Kerstens'in ışığı klasik ve zamansız bir giysinin içine tamamen modern bir inci küpeli kız'a dönüşür. Kavramsal olarak, Kerstens'in fotoğrafları, resim ve fotoğraf arasında disiplinlerarası ve zamanlar arası bir geçiş yaratmaktadır. Bununla birlikte, Kerstens sadece resimleri yeniden üretmekle kalmaz, geçmiş ile şimdiki zaman arasında kavramsal ve mizahi bir diyalog kurar.

Yeniden üretim fotoğraf temelli işler, çok farklı biçimlerde gerçekleştirilebilir. Maria Aparicio Puentes (1981), ilginç karışık medya görüntüleri yaratmak için çok çeşitli fotoğraflara iğne ve iplik aracılığıyla çeşitli geometrik desenler ve şekiller oluşturarak yeniden üretmektedir. 2011 yılından itibaren bu teknikle üretim yapan Puentes, ilk çalışmalarını Nisan 2011'de üretmiştir.

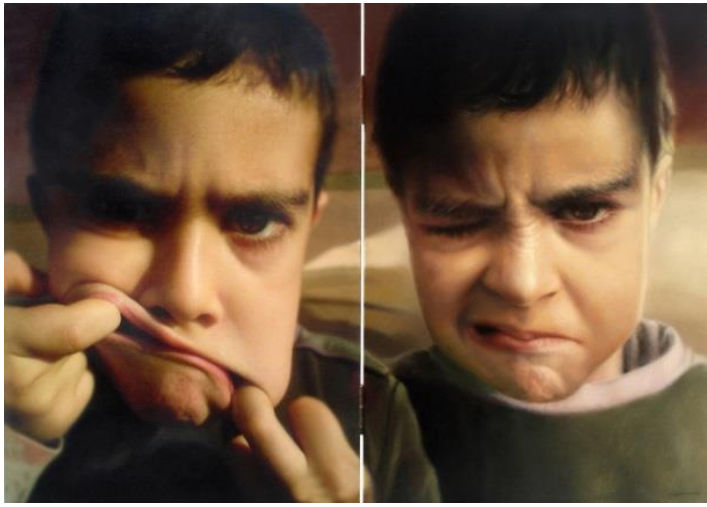
Çalışmalarını oluştururken, nesneler, yerler ve insanlar arasında var olan görünmez bağlantıları ve ilişkileri çizmek ve ortaya çıkarmak için ipleri kullanır. Beğendiği fotoğrafların bir kısmını Flickr’da seçtikten sonra, fotoğraflarını kullanmak için onların sahipleriyle görüşür. Ardından onları siyah beyaz baskılarını alıp belirlediği yerlerden iplikleri geçirmek için bir iğne ile delikler açar. Daha sonra seçtiği iplerle fotoğraflardaki üstü kapalı ilişkileri vurgulamak için nakış işlemeye başlar. Oluşturduğu desenlerde fotoğraflardaki görünenin altında yatan yan anlamların geometrik dökümleri vardır.



Resim 5.39. María Aparicio Puentes “Photo by Rachel Hudson” 2013

Yaptığı çalışmaların niteliğiyle olduğu kadar fotoğraf üzerine söylemleriyle de dikkatleri üzerine toplayan Mehmet Yılmaz, 2001 den bu yana üzerinde çalıştığı “İkizler” adlı resim dizisi birçok bağlama gönderme yapmaktadır. Başlık olarak İkizler adının kullanılmasının nedeni, çalışmaları oluşturan ikili tuvalerde yer alan ilk bakışta aynıymış gibi duran; fakat aslında farklı iki imgenin olmasındandır. Çalışmalar teknik olarak menteşeyle birbirine tutturulmuş ikili tuvallerden sol taraftaki dijital baskı, sağ taraftaki ise yağlıboya çalışmasından meydana gelmektedir. Her iki imgenin bir arada olması resmin kompozisyonunu tamamlama hissi oluşturmaktadır. Sağdaki imge, soldaki imgenin sanki kopyası değil, ikizidir.

Çalışmalarında böyle bir yöntem izlemesi; Yılmaz'ın da belirttiği gibi, ilk amacı dikkatleri yağlı boya ile yapılandırarak çok, dijital baskılı olana çekerek “resmin içliğini sorgulayıp resim kavramının anlamını genişletmek.” Buradan yola çıkarak diğer amacı ise kendisinin de sürekli dile getirdiği “fotoğraf resimdir” düşüncesini pekiştirmeye yöneliktir. Yılmaz, İkizler dizisinde fotoğraf ve resim arasındaki üstünlük mücadelesinin ve sınırların eridiği söylemine, fotoğraf ve resmi bir arada sunarak daha doğrusu, kendi söylemiyle, boyasal resim ile mekanik /dijital resmi bir araya getirerek dâhil olmaktadır.



Resim 5.40. Mehmet Yılmaz “Düşün ve naşuD-1” 2011

Yılmaz, dijital baskı ve yağlı boya resmi birlikte gösterime açarak, birini diğerine üstün kılmak yerine, durumu eşitlemeye çalışmaktadır. Bu iki tür arasında hem benzerlikler hem farklılıklar vardır (Ötğün, 2013, s. 77-82). Yılmaz, çalışmalarıyla ilgili şu yorumda bulunur;

Bazı resimler elle, bazıları makineyle yapılır. Tıpkı bazı kazakların tığla bazılarının da makineyle örüldüğü gibi. Nihayetinde, fırça da, tığ da, makine de birer araçtır. İmgelerin hangilerinin daha değerli olduğu, nasıl bir ruh taşıdığı, nasıl ve ne kadar zamanda meydana getirildiği tümel değil, tikel meselelerdir.”

Yılmaz 2012’den itibaren bu eliptiklerin sağ taraftakilerinin bazı kısımlarını yarım bırakarak boyasal süreci ifşa etmeye başladı. Belli ki sağ kanadın boyayla oluşturulduğunun ilk bakışta anlaşılmasını, fotoğraf gibi algılanmamasını, istemişti. Ayrıca izleyici yarım bırakılan figürü zihninde bir nevi biçimlendirip tamamlayarak

pasif bir alımlayıcı olmaktan çıkıp aktif bir katılımcı ve yaratıcı konumuna geçiyordu (Graf, 2013, s. 95).



Resim 5.41. Mehmet Yılmaz “Mehmet ve temheM-2” 2012

Güncel sanat pratikleri bakımından en çok ele alınan konulardan biride ‘kentleşme’ konusudur. Bernd - Hilla Becher’lerin öğrencisi Andreas Gursky (1955) 1990’ların başlarından beri dijital manipölasyonlarla desteklediği çalışmalarında, insan ve kent hayatı ilişkisini irdeleyen bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır.

Gursky, konu aldığı nesneleri tek bir fotoğraf görüntüsü içerisinde bir araya getirerek, sanatsal bir formda tekrar düzenlemiş imge aileleri oluşturmuştur.



Resim 5.42. Andreas Gursky “Montparnasse, Paris” 1993

Birçok teknik olanaktan faydalanan Gursky, zaman kavramı, mekân kullanımı, yaşam süreci, insanın modern hayatla ilişkilerini dolaylı olarak sorgulamaktadır. Ana tema olarak; kentlerin kimliği, şehir hayatıyla birlikte insan doğasında ki değişim, İnsanın kentle mücadelesi, insanın kendi eliyle yarattığı alanlar aracılığı ile doğadan uzaklaşma tartışılmaktadır. Fotoğrafların ait olduğu kentleri özelinde değil, her kentte karşılaşılabilecek sıradan yaşam alanlarını yansıtarak bu alanları kullanan ortak insan yaklaşımına vurgu yapmaktadır (Özdağ, 2013, s. 11).

Kenti ve kent yaşamını malzeme edinen sanatçılar, bazen kentin yarattığı olanaklar ve olanaksızlıklarından yola çıkarak işler üretirken bazen de kentin biçimsel durumlarını araştıran işleri merkeze aldılar. Bu konular aslında modernizmin sosyoloji, şehircilik, sosyal politikalar başlıkları altında tanımlanmıştır. Bu disiplinlerle ilgilenmesi bile, günümüz sanatının modernist saldırılara hedef olmasının sebeplerinden biri olabilir. Ama bütün bu saldırılara rağmen yaşamın her alanında güncel sanat pratikleri de var olmaya kodlanmış durumdadır (Türkdoğan, 2013, s. 8).

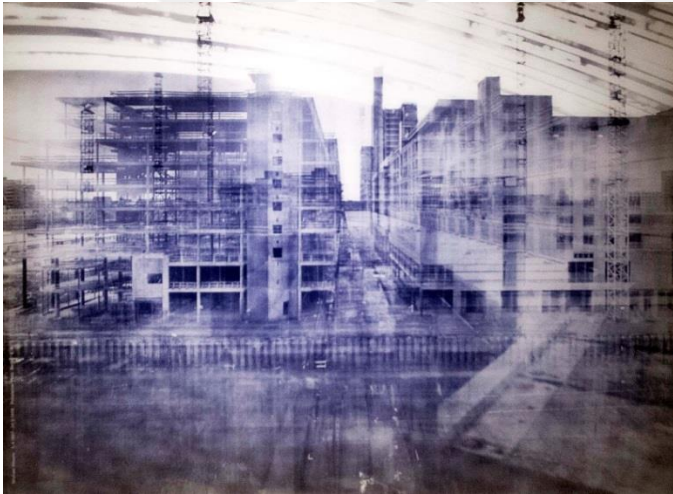
Michael Wolf (1954), Hong Kong’u konu aldığı bir dizi çalışmasından biri olan “Architecture Of Compression” (Yoğunluğun Mimarisi) adlı çalışmasında ufuk çizgisini ve gökyüzünü görüntülere dâhil etmeyerek binaları sonsuza uzanan iki boyutlu yüzeylere dönüştürür (Bkz. Resim 5.43).



Resim 5.43. Michael Wolf “Architecture of Density #119” 2013

Bu dev beton k t leler, insanların yaşamadığı alanlar gibi g r n rl r ancak balkonlarda asılı duran çamaşırlar gibi k    k detaylar, fotoğraf karelerinin içinde devam eden yaşamların işaretidir (Acar S. , 2013, s. 51). Wolf, Kenti ve içindeki yaşamı, insanın imal etme, biçimlendirme, uzlaşma, kendini gerçekleştirme gücünün altını çizen bir yaklaşımla çok katmanlı bir yapıda belgelemektedir.

Kentsel yaşamın getirdikleri üzerine odaklanana bir başka sanatçı Michael Wesely (1963), uzun çekim zamanlarıyla bilinir. Fotoğraf makinesinin shutter speedini ‘   yıl’ gibi uzun bir zamana ayarlayıp üç yılın sonunda sadece bir tane fotoğraf elde ettiği çalışmaları hayranlık uyandıracak seviyededir. Wesely’nin fotoğrafları zamanı durdurmaz tam tersine zamanın akışını izleyiciyle paylaşır.  alışmalarında kentin devingen yapısına ve bu devingenlik içinde doğanın ve insanın yok oluşuna gönderme yapar.



Resim 5.44. Michael Wesely “Potsdamer platz, Berlin” (5.4.1997-24.9.1998)

Modernist dönemde, kentin eşitlikçi, düzenli yaşam vaat ettiğini anlatan hayallerdi ancak modernizm sonrası ortaya çıkan görüntüler bu hayallerin tam tersine, eşitliksiz, düzensiz ve adaletsiz kent fragmanlarını yarattı. Sanatçı bu çarpık kent imajını bir toplumbilimci duyarlılığı ile ele alarak sanat malzemesi yaptı (Türkdoğan, 2013, s. 8).

Günümüzde teknolojiye ve bilgisayara yakınlık duyan sanatçının çalışma alanının sınırlarını genişletmiş, algılayışını, düşünce yapısını ve davranışını değiştirmiştir. Geçmiş dönemlerde teknolojik gelişmelerin sanatsal yaratıyı bu kadar doğrudan ve

derinden etkilediğini söylemek mümkün değildir. Fotoğraflarında kent yaşantısı olgusunu betimlemek amacının ötesinde biçim ve renk özellikleri ile yorumlayan Murat Germen’de (1965) bu alanda çalışan bir sanatçıdır. Farklı açı ve kadrajlarla saptanan fotoğraflar kimi zaman simetrik olarak tekrarlanmaktadır. Murat Germen işlerini sürreal bir yaklaşımla ve dijital tekniklerle kurgulasa da, alt metin ve konu doğrudan gerçeklik ve realizm tabanlıdır. Çalışmalarında şehirler, mimari yapılar, şehir yaşamı, insan gibi konular yoğunluktadır.

Germen, Muta-morfoz serisinde normalde gözün tek bir bakışta göremeyeceği içeriği tek bakışa sığdırmaktadır. Bu fotoğraflarda çekim sonrası bilinçli uygulanan herhangi bir ekleme veya çıkarma yoktur, sadece görüntünün sıkıştırılması sonucu yok olan bazı bileşenler vardır. Germen’in kentleri bu anlatımı adeta içinden kareler çıkarılmış ve pürüzsüz bir sürekliliği olmayan, stop-motion tekniğindeki kırık geçişler içeren bir video metrajı gibidir. Kent olgusunun insanın üzerinde oluşturduğu psikolojik sıkıştırmanın içiçe geçmiş baskılamanın bir yansıması olan bu çalışmalar dijital müdahalenin bilinçli etkilerin görselleştirilmesidir. Panoramik görselleştirmenin oluşturduğu çok perspektifli görünüm hali ise, Osmanlı minyatürlerindeki görsel yapıyı hatırlatmaktadır.



Resim 5.45. Murat Germen “Muta-Morphosis - İstanbul, Zincirlikuyu #01” 2013

6. UYGULAMALARA İLİŞKİN

XIX. yüzyılın sonlarında fotoğrafın güzel sanatların bir alanı olduğunu savunanların çoğunun kullandığı kilit argüman, ifade ve özgünlüktü. Stieglitz, “Mesele ne söylemek istediğiniz ve bunu nasıl söylediğiniz”dir diyordu. “İster şiirde, ister fotoğrafçılıkta, isterse de resimde olsun bir sanat eserinin özgünlüğü, İfade edilen şeyin ve ifade ediş tarzının özgünlüğüyle ilgilidir” (Shiner, 2010, s. 311).

Özellikle 1980 sonrasında dünyada ve Türkiye’de sanat üretimlerine bakıldığında her türlü teknolojik meteryalin kullanımının arttığı gözlenmektedir. Teknolojinin ilerlemesinin bir yansıması olarak, görüntülerin hızlıca yaygınlaşması ve kolay çoğaltılabilmesi, fotoğrafta yeni çalışma ortamlarının ve yeni yöntemlerin var olmasına, bu sayede yeni olanaklarla da fotoğrafa müdahale anlayışında yeni bir sürece girilmiştir.

Yaşanan bu gelişmelerle birlikte teknik sürecin yanında kavramsal biçimlerde değişime uğramıştır. Kavramsallaşmanın getirdiği göstergeler dizgesi yaratma eğilimi, fotoğrafın iletişimsel gücünü tekrar ön plana çıkartmış, bu sayede fotoğraf anlatısı da postmodernizm’in çıkışı ile birlikte, fotoğrafın üretme alanına dâhil edilmiştir (Uysal, 2013, s. 16). Geline nokta, fotoğraf sanatının bu gelişmelerden etkilenen bir disiplin olduğu kadar bu dönüşümün içinde rol alan temel etkenlerden biri olduğuna da işaret eder.

Güncel sanatın yapısı nedeniyle modern sanatın ilgi alanı dışında kalan her konu ve kavramı kucaklaması sonucunda, sosyoloji, psikoloji, antropoloji, sosyal politikalar v.b. diğer disiplin alanları ile bağlar kurması ile birlikte yaşama dair her şey sanatın temel konusu olmaya başlamıştır. Aslında sanatın yaşamı kucaklaması, bir anlamda onun “normalleşme”sidir.

Sanatı etkileyen önemli bir etken de imge kuşatması altındaki ortamda bu imgeleri rahatlıkla, hızlı ve ucuza çoğaltma yöntemlerinin yaygınlaşmasıdır. Bunun sonuçları var olan veya yeni imgeleri kullanılarak belli bir düşünceden yola çıkarak üreten günümüz sanatçılarının fotoğrafik yapıtlarında izlenebilir. Toplumsal olaylar, sosyal,

kültürel değişimler, savaşlar ve korkunç trajediler sanatın her dalı gibi fotoğraf sanatını da farklı yansımalarla ortaya çıkar. Bugünün sanatçısı bu olguları bir yandan gündelik yaşamı sanat nesnesi olarak gösterme uğraşı içindeyken bir yandan da sahnenin arkasında olanı, betimlemeye çalışmaktadır.

Her yüzyılda olduğu gibi, 21. Yüzyılda da var olan şiddeti en az kanıksayan kesim sanatçılardır. Siyasetin insan hayatı üzerindeki tahribatının kanıksatılması çalışmalarına karşı sanatçı toplumun önünde yer alarak, yaratıcı bir biçimde şiddetin sıradanlaşmasına karşı gelmekte ve direnmektedir. Aydınlanma Çağı'nın ve Modernite'nin birçok düşünürü/felsefecisi bu dönemde şiddet-iktidar, hukuk-iktidar ilişkisini sorgulamıştır. Mimar, ressam ve filozof Paul Virilio, bilimsel ilerlemenin şiddeti ve dolayısıyla savaşları doğurduğunu söylemekte ve hayatın savaşlarla, soykırımla, tekno nükleer güçle mahvedildiğini iddia etmektedir.

Hannah Arendt, Virilio gibi bilimsel ilerlemenin insanlığın sonunu getirebilir görüşünde olmakla beraber, ilerlemenin kesintiye uğramasının tek nedeninin de şiddet olmadığı görüşündedir. Bilim adamlarının şiddeti derinlemesine araştırmamasına vurgu yapan Arendt, bunun nedeni olarak da şiddet ve keyfiliğin yaşamın gerçekleri gibi görüldüğünden söz etmektedir. Arendt'e göre bu ihmalin başlıca nedeni, herkesin açıklıkla gördüğü bir şeyi hiç kimsenin sorgulayıp, incelememesidir (Arendt, 2009, s. 14).

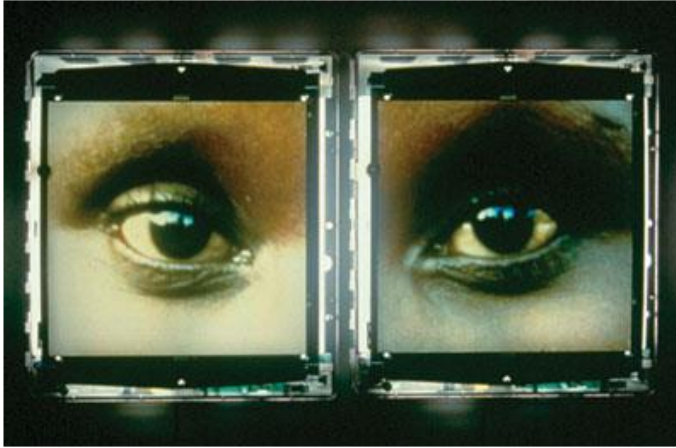
Arendt savaşın yerine başka bir çözüm geliştirilmedikçe durumun böylece devam edeceğini savunur:

“Savaşın hala bizimle olmasının başlıca nedeni ne insanoğlunun gizli ölüm istenci, ne bastırmaya gelmeyen bir saldırganlık dürtüsü ne de daha inandırıcı olsa da silahsızlanmanın içerdiği ciddi toplumsal ve iktisadi tehlikelerdir. Savaşların hala var olmasının nedenini, uluslararası ilişkilerde savaşın yerine siyasal sahnede başka bir nihai hakemin ortaya çıkmamış olmasında aramak gerekir.” (Arendt, 2009, s. 11)

Benjamin'e göre: “Politikanın estetize edilmesine yönelik bütün çabalar, tek bir noktada doruğuna varır. Bu nokta savaştır. En büyük boyutlardaki kitle hareketlerini geleneksel mülkiyet ilişkilerini değiştirmeden koruyarak belli bir hedefe yöneltmeyi, yalnızca ve yalnızca savaş sağlayabilir.” (Benjamin, 2007, s. 78).

İnsanoğlunun yaşanan iki büyük dünya savaşıyla küresel şiddetin korkunçluğunun farkına varmasına rağmen, günümüzde bölgesel, etnik savaşlarla, terör olayları ile her geçen gün olağan hale gelen şiddeti kanıksamaktadır. Böylesine vahşet dolu bir dünyada sanatçılar savaşı, tuval üzerinde, heykelde, performans sanatlarında, fotoğrafta, video ve beyaz perdede kurgulamaktan vazgeçmemektedirler.

Alfredo Jaar'ın (1956), Ruanda Katliamı sonrasında Ruanda'ya giderek burada katliamın en yakın tanıklarından biri olan Gutete Emerita adındaki kadınla tanışmıştır. Kadın ona, katliam esnasında eşinin ve oğullarının öldürülüşüne tanık olduğunu, ardından kızıyla kaçmayı başarabildiğini anlatır. Jaar, bir çalışma serisi üretir. Çalışmasında Önce sokaklarda çürümeye bırakılmış cesetlerle dolu görüntüyü birebir aktarmamaya karar verir. Sonra sadece yazıyla anlatmayı tercih eder. Daha sonra bakışları bir türlü aklından çıkmayan Gutete'nin gözlerini de fotoğraflayarak gösterir (Bkz. Resim 6.1).



Resim 6.1. Alfredo Jaar, “Gutete Emireta’nın Gözleri” 1996

“Bu enstalasyon, ailesinin katledildiğin görmüş bir kadının gözlerini gösteren bir tek fotoğraf üzerine kuruludur: yani neden yerine sonuç, katledilen bir milyon beden yerine iki göz (Ranciere, 2009, s. 90).”

Araştırmacı M. Ali Aksakal'ın farklı tekniklerde ürettiği birçok çalışmasında çoğunlukla ana tema ‘savaş, insan hakları’ ekseninde gerçekleşmektedir. Güncel sanat ve insan hakları günümüzün en çok tartışılan konuları arasındadır. Aksakal'ın 2004 yılında olduğu “American Dream” adlı foto mozaik çalışmasında da bu yaklaşım söz konusudur (Bkz. Resim 6.2). Aksakal, çalışması için Irak savaşı esnasında özellikle

Irak halkının maruz kaldıkları durumları belgeleyen şiddet içerikli fotoğrafları toplamıştır. Daha sonra bu fotoğrafları bir araya getirerek sömürgeci anlayışın ‘özgürleştirme’ söylemine gönderme niteliğinde ‘Özgürlük Heykeli’ temalı foto mozaik çalışmasını oluşturmuştur. Çalışmaya “American Dream” (Amerikan rüyası) adının verilmesi, var olan kandırmaca vaatlerin içeriğinin eleştirisi. Kavramının çekiciliği, kullanılan şiddet içerikli fotoğraflarla ters-düz edilmeye çalışılmıştır.



Resim 6.2. M. Ali Aksakal “American Dream”/ “Detay” 2004

Sanatı anlamak için günümüz değişim ve dönüşümlerini sağlıklı biçimde anlamak gerekir. Geleneksel normların uygulanamayacağı güncel sanat pratikleri, yeni bakış alanlarının gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bir sanat insanını herhangi bir sanat dalıyla sınırlı görmeyi istemek de aynı derecede akla uygun değildir. Bu duruma Picasso en önemli örnektir. Picasso neredeyse bütün ifade yollarını kullanmış bir sanatçıdır: Resim, yontu, yerleştirme, yazı, kolaj, film, dekor her şeye el attığı söylenebilir.

Araştırmacı M. Ali Aksakal’ın 2014 yılında hazırladığı “scream” (çığlık) adındaki video çalışmasında dünyaya mümkün olduğunca dışardan ‘uzaydan’ bakılmaktadır (Bkz. Resim 6.3). Evrenin sınırsız büyüklüğü karşısındaki beynin çaresizliğine karşın, var olan savaşlar, çatışmalar, insanların katledilmesini ve sayısız şiddetin anlamsızlığı sorgulanır. Video çalışmasında dünya kendi eksenini etrafında dönerken altan bazı rahatsız edici sesler yükselmektedir. Bu sesler; dünyanın uzayda dönerken çıkardığı sesler, Ortadoğuda oluşturulmak istenen din ekseni terör eylemlerine ait bir takım

kayıtlar ve mediadan toplanan başka ürkütücü çıgılıklar mixlenerek izleyicide kapitalizm'in ve getirilmek istenen taraflı küreselleşme anlayışının şiddete dönüşmesinin rahatsızlığı yaratılamya çalışılmıştır.



Resim 6.3. M. Ali Aksakal "Scream" 2014

Günümüzde özellikle insan hakları ve savaşın etkileri üzerine çalışan iki isim dikkat çekicidir. Bunlar; Fadi Al-Hamwi ve Tammam Azzam'dır. Fadi Al-Hamwi (1986) savaştan kaçarak Lübnan'a sığınan Suriyeli bir sanatçıdır. Hamwi Suriye savaş başlamadan önce ülkesindeki kemikleşmiş gelenek anlayışını eleştiren çalışmalar yaparken, savaştan sonra konularının çoğunluğunu insanların öldürme eğilimleri, şiddet ve yıkım gibi konular almaktadır. Hamwi, ülkesinde başlayan savaşın ardından çalışmalarında hayvanlarla insanların öldürme ve şiddet davranışlarını karşılaştırmaya çalışmaktadır.



Resim 6.4. Fadi al-Hamwi "CheckPoint" 2012

Hamwi çalışmalarında farklı teknikler uygulayarak figürlerini x ray cihazından görüyormuşçasına resmetmektedir (Bkz. Resim 6.4). Sanatçının en önemli çalışmalarından biri de yine bu teknikle yarattığı valize saklanmış bir çocuk bedeni ve kafatasında beyin yerine el bombası bulunan ve miğfer giymiş bir insan figürünün olduğu resimdir. Hamwi, çalışmasında mülteci kavramı ve insanların içindeki şiddet duygusunun savaşıla ilişkisine dikkat çekmeye çalışmıştır (Şahindoğan, 2015).

Sanatsal üretim düşüncesini farklı yöntemlerle yansıtan Hamwi, 2013 yılında Beyrut'ta hazırladığı bir yerleştirmede, kırık beton blokları ve bu bloklar arasında duran bir monitör yer almaktadır (Bkz. Resim 6.5).



Resim 6.5. Fadi al-Hamwi “To Whom It May Concern” 2013

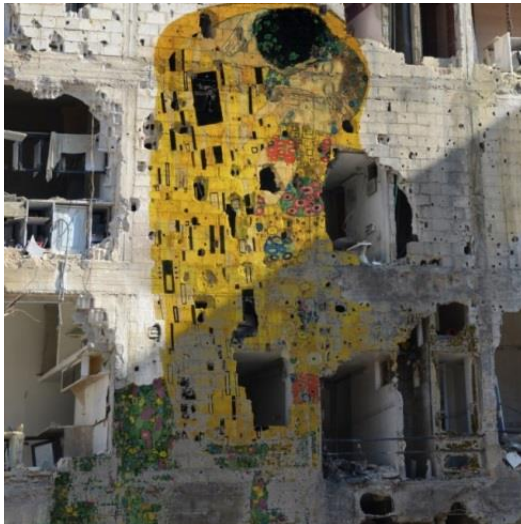
Ziyaretçiler, monitörde neyin gösterildiğine bakmak için blokları tırmanmak zorundadırlar. İzleyici oraya vardığında, yerleştirilmiş bir gizli kamera aracılığıyla monitörde enkaz yığını arasında ayakta duran kendi canlı görüntüsünü görür. Hamwi, amacının ziyaretçilerin bir an için Suriye dehşetinin kurbanları olacağını hissettirmek olduğunu belirtmektedir.

Günümüz sanatçısı, algılarını dışarıdan gelen uyarıcılara karşı kapatmak yerine tıpkı Picasso'nun işaret ettiği gibi, onu besleyecek tüm kaynakları sırası geldikçe kullanmalıdır. Bu nedenle sanatçı, anlatım biçimine uygun her türlü teknik ve yöntemi kullanmak zorunluluğundadır. Medya çerçeve içine alınan şiddet görüntülerini izleyene dolaylı olarak aktarır. Seyirci ise buna katıksız bir gerçekmiş gibi bakarak bir yanılsama içine girer. Sanatın eleştirel ve sorgulayıcı bakış açısı bu yanılsamayı bir ölçüde düzeltir ve dönüştürür.

Günümüz küreselleşme politikaları kültürel ve eşitlikçi anlayış yerine genellikle kapitalist güç özelinde küreselleşmesi müdahalelerde genellikle savaşın kullanılmasını da meşru hale getirmektedir. Bu durumda şiddet bazıları için bir skorken bazıları için trajedidir.

Suriyeli sanatçı Tammam Azzam 2012 yılında gerçekleştirdiği bir dizi çalışmayla Suriye'deki iç savaşı sanatçı bakışıyla irdelemiştir. Azzam, sanat tarihindeki önemli eserlerle Suriye'deki savaş görüntülerini bir araya getirerek savaşın yarattığı tahribi farklı bir açıdan bakılmasını sağlamıştır. Azzam, çalışmalarında seçtiği sanat eserlerinin naifliğiyle savaşın şiddetini vurucu bir şekilde birleştirerek Suriye savaşını hafızalardan silinmeyecek bir biçimde gözler önüne sermektedir.

Azzam, popüler çalışmalarından biri olan “Freedom Graffiti” (Özgürlük Grafitisi), Gustav Klimt'e ait “The Kiss” çalışmasını Suriye'de savaşı tahribe uğrattığı bir bina üzerine uygulamıştır. Binanın yüzeyindeki savaş kalıntılarıyla Klimt'in çalışması arasında kurduğu dokusal bağ aracılığıyla savaş ile yaşam arasındaki ilişkiye dikkati çekmeye çalışmaktadır (Bkz. Resim 6.6). Azzam'ın yorumladığı diğer eserler arasında Paul Gauguin'in Tahitian Women'ı, Andy Warhol'un Elvis, Salvador Dali'nin Sleep, Matisse'in La Danse çalışmaları da bulunmaktadır.



Resim 6.6. Tammam Azzam “Freedom Graffiti” 2012

Azzam, bir başka çalışmasında yıkılmış binaların kalıntılarından oluşmuş bir özgürlük heykeli çalışmıştır (Bkz. Resim 6.7). Azam eserinde Suriye'ye ‘özgürlük’ getirmek

bahanesiyle başlayan bu trajediyi Amerika'ya Fransızlar'ın hediye ettiği imgeleşmiş bir yapıt olan 'Özgürlük Heykeli' üzerinden anlatmaktadır. Heykelin benzerini savaşın yıktığı yapıların molozlarından dijital yolla tasarlayan sanatçı bu şekilde ülkesindeki iç savaşın dinamiklerine ilişkin hislerini sanatı aracılığıyla ortaya koymaktadır.



Resim 6.7. Tammam Azzam “Özgürlük heykeli” 2012

Topçuoğlu'na göre; sanatçının fotoğrafı kullanım biçimleri ve yerleri, bu fotoğrafların dolaşıma sokulmasındaki bağlamlar ve oluşturdukları anlamlar yani nasıl algılandıklarıyla ilgilidir (2010, s. 125). Uygulama çalışmalarında seçilen fotoğraflar derin medya taraması yapılarak araştırmacı tarafından seçilmiş, istenildiği gibi dönüştürülerek bazen bir bütün olarak bazen de bütünün parçaları olarak kurgulanmıştır. Bu fotoğrafların genellikle medya taramalarından elde edilerek kullanması ise zaten dolaşımda yeterince imaj bulunduğuna ve bunların farklı bakış açılarıyla yorumlanması gerektiği yönündeki inanca dayanmaktadır.

Seçilen imajların Dünyanın farklı bölgelerinde meydana gelen savaşlar sonucu tahrip olan kentlerden seçilmesindeki niyet, insan yaşamının bir parçası olan barınma ihtiyacının temsil olan yapılarla imajlarda olamayan insan yaşantısı arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktır.

Fotoğraflar, günlük deneyimlere ait öğeleri tekrar tanımlamaktan daha öte bir işlev görürler ve normalde asla göremeyeceğimiz yüksek miktardaki malzemeyi çoğaltırlar. Bunun sonucu olarak ta gerçeklik, sergilenecek bir görüntü, dikkatlice incelenmesi gereken bir kayıt, ya da bir durumun anlamlandırılması gibi yeniden tanımlanmış olurlar (Sontag, 2008, s. 184). Uygulamalarda kullanılan fotoğraflar da yeniden tanımlanarak, farklı biçimlere büründürülmüştür.

Uygulama çalışmalarında, yeniden üretim anlayışından hareketle tercihli yüzey olarak seçilen fotoğrafik imgelerin önce dijital sonra manuel müdahalelerle yeni bir ontolojik yapıyla sunulması çalışmaların temel prensibini oluşturur. Ortaya çıkan ürünler, fotoğrafik görüntünün kendi bağlamından koparılmadan farklı malzemeler eklemlenerek yeni bir sunumla resimsel ifadesidir. Bir anlamda hem fotoğraftır hem resimdir. Uygulama çalışmalarına hâkim olan bu tavır, yapı bozum olarak değerlendirilebiliriz.

1960'lı yılların sonlarına doğru Derrida'nın Martin Heidegger'ii ile ilgili yorumlarıyla başlayan bir akım olan “yapıbozumculuk”, postmodernist bakış açısına güçlü bir ivme kazandırmıştır. Deconstruction eylemi ve dilbilgisi terimi olarak bir anlatımdaki sözcüklerin yapılarını düzensizleştirme ya da sökme, çözme, bozma, yıkma gibi anlamlara da gelebilmektedir.

Derrida'nın savunusunu anlamak için, ilk kavranması gereken kavram İngilizce'ye “under erasure” (bozuma sokmak) diye çevrilen fransızca “sous rature” terimidir. Bir terime “sous rature” kavramını yüklemek demek, ilk önce bir sözcük yazmak sonra sözcüğün üzerini karalamak ve en son hem sözcüğü hem de üzerindeki karalamayı baskıya vermek demektir. Buradaki mantık şudur; Sözcük çok yetersiz ya da eksik olduğundan üzeri karalanır. Çünkü sözcüğün okunabilirliğinin korunması gerekmektedir. Derrida stratejik önemi yüksek bu işlemi, Martin Heidegger'in “varlık” sözcüğünü sık sık karalamasından etkilenecek fikirleştirmiştir. İzlenen bu süreç sayesinde hem sözcüğün kendisi hem de üzerindeki karalaması bir arada durur. Tek başına sözcük yetersizdir ama aynı zamanda onsuz yapamayacağımızdan da olması zorunludur.

Yapıbozum felsefesine göre çevrenin bizde oluşturduğu etki sadece bizim algılayışımızla bağlantılıdır. Doğru ve gerçek koşullara karşılık gelmemektedir. Bu bağlamda tek ve değişmez bir anlama sahip hiçbir şey bulunmamaktadır. Anlam her zaman azda olsa kendi içinde gizlidir (Özel, 2006). Derrida'ya göre alıntılanan her unsur “söylemin sürekliliğini ya da doğrusallığını kırarak zorunlu bir ikili okumaya götürür: ilki, alıntılananın, kaynaklandığı metinle olan ilişkisi içinde algılanması, diğeri, alıntılananın, yeni bir bütünsellik içinde yer aldığı biçimiyle okunmasıdır (Harvey, 2010, s. 67).

Jacques Derrida'nın (1930-2004) “Yapısöküm” başlıklı makalesinde tarihsel anlamda yapısökümü iki şekilde ifade eder, birincisi geçmişi tamamen yok sayan ve yok edici bir formatta bakma pratiği, İkincisi var olanı yıkarak daha ama yapıcı ve yeniden kurgulayan ve kuran formattaki pratik. İkinci okuma pratiği bu gün postmodern üretimin daha fazlaca kullandığı bir yapıyı oluşturmaktadır. Yapısökümde, gösteren-gösterilen-gösterge ilişkisi sonucu oluşan kodlar, ideogramlar, piktogramlar, işaretler, diller, insan gelenek ve yaşantısıyla ilgili daha birçok alan değişime (karşıt anlamım bile barındırabilecek ölçüde) açıktır ve kesin değildir. Çünkü gözleyen de bu ilişkiye dâhil olmaktadır (Türkdoğan, 2014, s. 49-59).

Uygulama çalışmalarda, kullanılan görüntüler bir yandan kendilerini gösterme eğilimindeyken diğer taraftan müdahalelerle sınırlandırılarak yeni bir dille yan anlamlar yüklenerek konuşturulmaktadır.

Uygulama çalışmalarında, kullanılan fotoğraflar dijital manipülasyonlara uğratıldıktan sonra, tuval bezine transfer teknikleri kullanılarak aktarılıp baskı sonucu çeşitli tıraşlama, kazıma, sökme, boyama yöntemleriyle müdahalelerde bulunularak farklı, alternatif bir sunum yaratılmaya çalışılmaktadır. Böylelikle hem alttaki fotoğrafik görüntü kaybolmamakta, hem de dönüşüme uğratılarak farklı okumalar sağlanmaktadır. Hem geleneksel hem de yeni medya formları kullanıldığı için, çalışmalar multimedia art tabanlı olarak nitelendirilebilir. Tuval resminin bazı teknik yapılarının da kullanılmasıyla düşüncenin farklı plastik dışavurma biçimleri arasında bağ oluşturulmaya çalışılan uygulama çalışmalarında, hazır nesne görevi üstlenen fotoğraf, yer yer boya ile ilişkilendirilerek anlam kaymalarına da uğratılmaktadır. Alt

zemini oluşturan tek boyutlu fotoğraflar üzerlerine resimsel müdahalelerin yapılması sonucu, yeni boyutlar kazanmaktadırlar. Ayrıca çalışmalara eklenen kodlamalar devlet sistemlerinin durumlara karşı olan arşivleme sistemlerine bir göndermedir. Durumlarla ilgili hissiyatlar kaybolur, geride sadece numara ve harflerden oluşan bir temsiliyet kalır. Bu nedenle arşivleme bir bakıma da gözlerden uzaklaştırmadır.



Resim 6.8. M. Ali Aksakal “GH-473A” 2016



Resim 6.9. M. Ali Aksakal “GH-3Q12” 2016



Resim 6.10. M. Ali Aksakal “67-Y97” 2016



Resim 6.11. M. Ali Aksakal "HTW-98S" 2016



Resim 6.12. M. Ali Aksakal "FU-73" 2016



Resim 6.13. M. Ali Aksakal “EG-ZW5” 2016



Resim 6.14. M. Ali Aksakal “QS-Y6” 2016



Resim 6.15. M. Ali Aksakal "KU-797" 2016



Resim 6.16. M. Ali Aksakal "DG-75" 2016



Resim 6.17. M. Ali Aksakal "JY-807" 2016



Resim 6.18. M. Ali Aksakal "RS-67" 2016



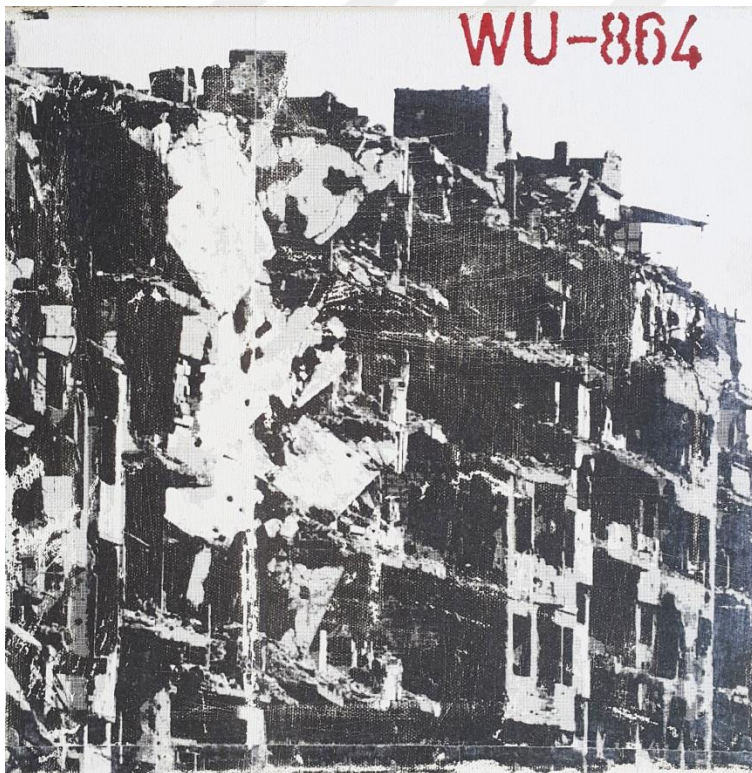
Resim 6.19. M. Ali Aksakal “QRS-97C” 2016



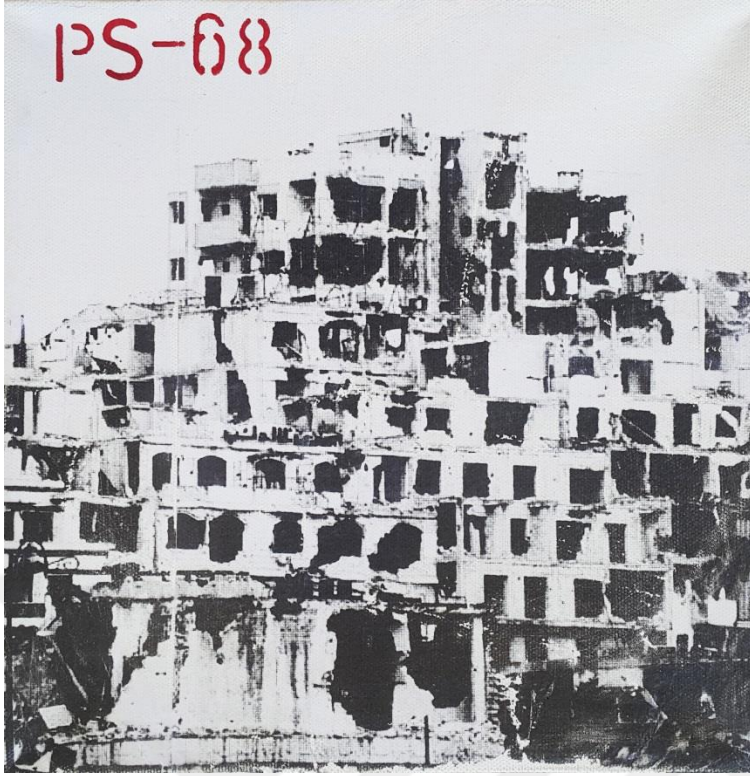
Resim 6.20. M. Ali Aksakal “PR-WF9” 2016



Resim 6.21. M. Ali Aksakal “BT-WT5” 2016



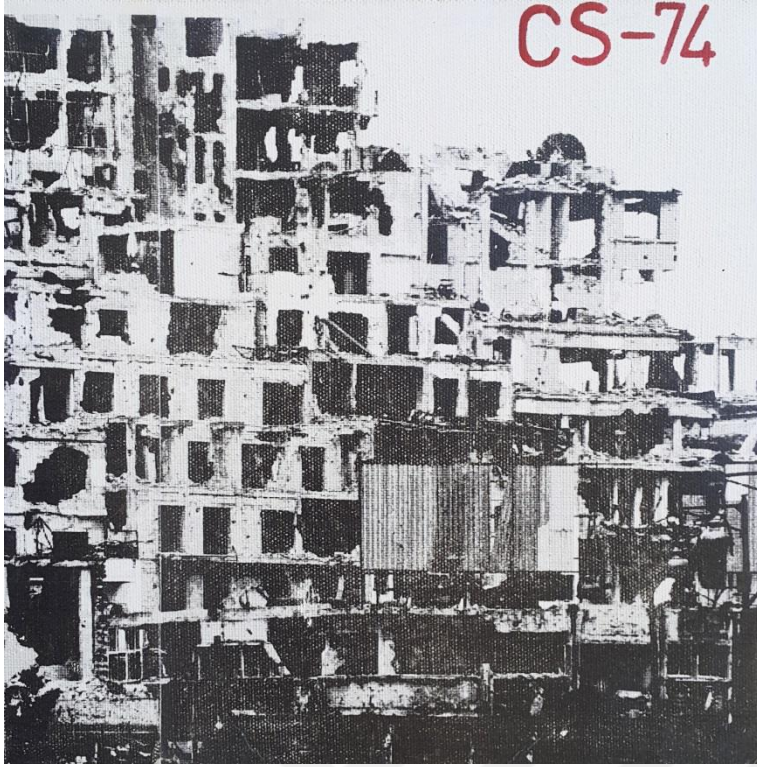
Resim 6.22. M. Ali Aksakal “WU-864” 2016



Resim 6.23. M. Ali Aksakal "PS-68" 2016



Resim 6.24. M. Ali Aksakal "GH-67Z" 2016



Resim 6.25. M. Ali Aksakal "CS-74" 2016



Resim 6.26. M. Ali Aksakal "CE-8R3" 2016

7. YÖNTEM

7.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmada kullanılan veriler nitel araştırma yöntemlerinden gözlem ve genel tarama modeli çerçevesinde kaynak incelemesi olarak gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda fotoğrafa ait kavramlar birçok farklı kaynaklardan (kitap, dergi, makale vb yayınlar) taranarak açıklanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda bu çalışma, tarama araştırma metodu ile ulaşılan kaynakların, sanatçılar ve yapıt örneklerinin çözümlenmesine ilişkin olarak modellenmiştir. Aynı zamanda araştırmada yer alan sanatçı çalışmaları ile araştırmacı/sanatçı tarafından hazırlanan uygulama çalışmaları araştırmayı görsel örneklerle desteklenmiştir.

7.2. Evren ve Örneklem

Fotoğraf kullanımı güncel sanatta sıklıkla kullanılan bir ifade biçimidir bu bağlamda güncel sanat pratiği olarak fotoğrafın kullanım alanlarının incelenmesi hedeflenmiştir. Görsel ve yazılı kaynak olarak ulaşılabilen, konunun içerisinde kalan her örnek, konuya yönelik evreni teşkil etmektedir. Bu çalışmada özellikle günümüz sanatında üretilen yapıtlar esas alınarak günümüzde disiplinler arası alanda sanatsal bir malzeme olarak kullanılan fotoğraf örneklem olarak yer almıştır.

7.3. Veri Toplama Teknikleri

Bu araştırma hazırlanırken veri toplama tekniği olarak literatür taraması, eser inceleme, betimleme ve analiz teknikleri kullanılmıştır. Konuyla ilgili olarak fotoğrafın tarihsel gelişimi ve resim - fotoğraf ilişkisi ve günümüz sanatında fotoğrafın kullanım alanları hakkında sanat tarihi, sanat teorileri alanlarında bilgi toplanarak ve güncel sanat pratiği olarak fotoğraf üretimine ilişkin yazılı ve görsel kaynaklar taranmıştır.



8. SONUÇ

Hazırlanan bu sanatta yeterlik araştırma çalışmasının teorik ve pratik odağında, fotoğrafın günümüze kadar olan serüveni, geçirdiği evrimler, sanatsal düzleme yerleşmesindeki etkenler ve güncel sanat pratiği olarak kullanımına ilişkin bazı örneklerle desteklenerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu kapsamda çalışmada ele alınan meseleye dört ana eksenle yaklaşılmaya çalışılmıştır.

1. *Fotoğrafın keşfi ve gelişiminde geçirdiği evreler.*
2. *Güncel sanat pratiklerinin ortaya çıkması için fotoğrafın yarattığı ortam.*
3. *Modern ve postmodern dönemlerde fotoğrafın kapsamı ve rolü.*
4. *Fotoğrafın güncel sanat pratikleri bakımından geçerliliği.*

Tez araştırma çalışmasının bol miktarda örnekler verilerek hazırlanmasındaki amaç güncel sanat pratikleri bakımından fotoğrafın dâhil olduğu zengin alanı gözler önüne sermektir. Araştırmacının çalışmalarından da yararlanılarak hazırlanan bu metinde mümkün olduğunca farklı üretimler ele alınmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda sonuçlandırılan çalışmada varılan yargılar kısaca şöyle özetlenebilir;

Sanat tarihi sanat eserlerinin oldukça farklı malzemelerden üretildiği bir süreci kapsamaktadır. İnsanlar birçok nesneyi sanat malzemesi olarak kullanmış ve bu malzemeleri sanat ortamı içine dâhil etmişlerdir. Çamurla, taş ya da mermerle, bronzla, sözle, yazıyla, seslerle, fırça-boya ve tuvalle ve daha diğer birçok şeyle yaratıcılıklarını ortaya koyabiliyor, sanat eseri yapabiliyor ve tarihe kaydedilmiş başyapıtlar oluşturabiliyorlarsa, neden başka insanlar aynı şeyi fotoğraf aracılığıyla yapmasınlar (Ertuğ, 2011, s. 126). Mekanik bir alet olan Fotoğraf makinesinin bu özelliği, onun bir sanat ortamı olmasını engel teşkil etmemekte birçok şeyin üstesinden gelen insan zekâsı ve yaratıcılığı, bu mekanik aletle da sanat yapılabileceğini kanıtlamaktadır.

1838 yılından günümüze kadar hayatımızın içinde bulunan, teknolojik yapısından dolayı sorgulanan disiplinlerarası bir sanat formu olan fotoğraf; kimyasal üretim

yöntemleri yerine dijital üretim yöntemleriyle üretilmesine karşın günümüz sanatı içindeki popülaritesini azaltmak bir yana oldukça artıran, yoğun ontolojik sorgulama içinde olan bir sanat formudur. Sanatta hiçbir araçtan fotoğraf kadar farklı şekillerde yararlanılmamaktadır. Sanatçının öznel yorumuyla ortaya çıkan fotoğraf başka alanlara yansıdığından yeniden yorumlanarak bağlamını değiştirilmektedir.

Günümüze gelinceye değin meydana gelen toplumsal değişimler, kültürel, sosyal gelişmeler, teknolojinin ilerlemesi ve sanat alanındaki yeni anlayışlar, fotoğrafın sanatın içindeki durumunu da etkilemiştir. Teknolojinin ilerlemesinin bir sonucu olarak, kaydedilen görüntülerin hızlı bir şekilde yaygınlaşması ve kolay çoğaltılabilmesi, sanat ortamında fotoğrafın hareket ettiği sınırsız çalışma alanları ve yeni yöntemlerin var olmasına olanak sağlamıştır.

Yaşanan bu değişimleri sadece teknik süreç olarak kabul etmek doğru olmaz. Çünkü kavramsal biçimlerinde değişiminin yolu açılmıştır. Sanat eseri üretimin de el becerisinin yanında düşünceye de ön plana çıkararak sanat kavramının kendi özüne dönmesi sağlamıştır. Kavramsallaşmanın yansıması olarak ortaya çıkan göstergeler dizgesi oluşturma çabası, fotoğrafın iletişimsel yeteneğini yeniden gündeme taşımıştır.

Günümüzde fotoğraf; belgeleme, kopyalama, çoğaltılma özelliklerinden dolayı farklı amaçlarla ifade dili olarak araçsallaştırılmış, ya da günümüzün teknik olanaklarıyla müdahaleler yapılarak yeni bir boyut kazanmıştır. Bu müdahaleler bazen fotoğrafı gösterdiğinden uzaklaştırmakta, yeni bağlamların oluşması sağlanmaktadır. Bu yaklaşım biçimi dikkatleri kullanılan malzemeden çok anlatıya yoğunlaştırabilmektedir.

Fotoğraf, postmodern dönem ve sonrasında birçok özelliği ile sanatçılar için önemli bir malzeme kaynağı olmuştur. Zamandan tasarrufu, kolay ulaşılabilirliği, tekrar yorumlanabilmesi ve farklı üretim imkanları sunmasıyla bir tercih sebebi olmuştur. Bu kadar özellik içerisinde postmodern dönemin en çok öne çıkardığı yeniden üretme özelliği olmuştur. Postmodernizm, fotoğrafın yeniden üretme olanağı ile orjinal sanat eserinin tekrar ele alınması üzerine özellikle ‘temsilin temsili’ bağlamında üretimler ortaya koymaktadır. Bu bağlamda fotoğraf postmodernizm içindeki konumunu bu

biçimde oluşturmakta, aynı zamanda orjinallik, biriciklik kavramlarından uzaklaşmaya da başlamaktadır.

Günümüz sanat ortamında fotoğrafın geniş yaratma olanaklarına sahip bir ortam oluşturabileceğinin farkında olmak ve bu anlamda doğru yerlerde kullanmak son derece önemlidir. Postmodernizmin özüne çoğulculuk hâkimdir. Moder mimarideki öncü isimlerden Mies van Rohe modernizm'i tanımlarken kısaca 'az çoktur' derken, postmodern yaklaşıma sahip mimar Venturi ise postmodernizm için 'az sıkıcıdır' diyerek, postmodern anlayışın zenginliğine işaret etmektedir (Tunalı, 2008, s. 208).

Bir sanat dalının diğerinden bağımsız olmadığı günümüzde fotoğrafta diğer sanat dalları ile sıkı ilişkileri olan bir yapıya sahiptir. Çünkü fotoğraf malzeme ve teknik olarak bakımından farklı biçimlerde kullanılabilme özelliğinde bir materyaldir. Giderek sanat dalları arasındaki sınırlar erimeye başlamış, bir birinden oldukça farklı sanat alanlarının buluşmasından yeni sanat formları (video, yerleştirme, animasyon, mixed media, vb.) oluşmuştur (Özdemir, 2010, s. 25).

Ancak şunun da üzerinde durmak gerekir ki; bu durum mevcut sanat disiplinlerinin geçerliliğini, olgunluğunu, tutarlılığını önemsizleştirmemiş, tam aksine sanatçının bu sanat disiplinlerine hem hâkim olması hem de bu sanat disiplinleri ile sınırsız bir düzlemde özgün üretimlerde bulunma şansı vermiştir. Fotoğraf, bazen bir hazır nesne olarak, bazen de özgün bir üretim yöntemi olarak diğer sanat dalları ile sıkı bir şekilde kaynaşmış ve bunun sonucu olarak sanatçının kendini daha özgür ifade edebileceği birçok alan yaratmıştır.

Fotoğraf bu zengin ortam içinde başka disiplinlerle arasındaki alışverişin yanı sıra aynı sanat alanı içerisinde de farklı kavramlara göre şekillenmiştir. Birbirinden Farklı alanlar olan, fotoğraf ve resmin kaynaşmasından aynı zamanda çatışmasından ortaya çıkan dışavurumlara, geçmiş dönemlerde farklı yaklaşılrken, günümüzde birçok başka okumayı da beraberinde getirmektedir. Bugünkü konumdan hareketle gelecekte bu etkileşim biçiminin yepyeni boyutlara ulaşabileceği söylenebilir.

Kesin olan bir şey var ki günümüzde üretilen işlerin artık geçmişle ne estetik ne de felsefi olarak bir bağının olmadığıdır. Bugünün sanatı kendi ilişkisel dinamiklerini

kurmuştur. Eserler artık galerilerde değil, galerilerin dışında her yerde sergileniyor (Türkdoğan, 2014, s. 15). Güncel sanat, fotoğrafın hem materyal hem de resimsel özelliklerinden yararlanarak yeni alanlar oluşturmak isteyen bir yaklaşım içindedir. Fotoğraf söylemi kullanılarak oluşturulan çalışmalarla artık neyin fotoğraf olduğu, neyin fotoğraf olmadığını kavramak önemsizleşmiştir.

Sonuç olarak geldiğimiz noktada fotoğraf güncel sanat pratikleri içinde sıklıkla kullanılan bir alan haline gelmiştir. Fotoğrafın sanat dünyasındaki birçok alana açık olması, kolay ulaşılabilirliği, hızlı tüketilebilmesi ve yeniden üretilebilirlik özelliği, birçok sanatçının ifade aracı olarak fotoğraftan yararlanmasını sağlamıştır. Sanat disiplinleri arasında yok olmaya başlayan sınırlar, fotoğrafın da dâhil olduğu güncel sanat pratikleri ile birlikte tamamen kaybolmuştur. Fotoğraf tuval ile boya ile sanatın dışında objelerle, nesnelerle, videolarla, dijital malzemelerle ve elektronik sanat diye sınıflandırılan tüm yapılarla güncel sanat ortamında yan yana gelmeye başlamıştır.

Sanatçı, hangi aracı ve tekniği kullanırsa kullansın, asıl önemli olan kendini en açık biçimde dışa vurma olanağı sağlayan araçları bularak özgün bir dil geliştirebilmesidir (Gençaydın, 2012).

KAYNAKLAR

- Acar, E. (1994). *Sanatta Teknoloji Video Sanatı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Acar, S. (2013). Michael Wolf. *Kontrast*, (12), s. 50-54.
- Akdeniz, H. (1995). Plastik Sanatlarda Günümüz Sanat Eğilimlerinin Düşünsel Dayanakları ve Bunun Çağdaş Türk Sanatına Yansıması Üzerine Bir Değerlendirme. *Anadolu Sanat*, (3), 6-30.
- Akman, K. (2006). Orlan: Kırılan Ten. *Cogito*, (44), 89-95.
- Akoğlu, M. (2013). Şehirde Olmanın Kısa Tarihi. *Kontrast*, (36), 30-33.
- Aksu, Y. (2011). *Video Sanatının Varoluş Süreci ve Nam June Paik*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası ilişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Allan, R., Nemezcek, A. (1988). Fotoğraf Yoksa Resim de Yok. *Adam Sanat*, (28), 53-71.
- Alp, K. Ö. (2013). Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*. (12), 40-61.
- Alptürk, O. (2013). Baudrillard ve Fotoğraf., C. Aydemir. (Editör). *Fotoğraf Neyi Anlatır*. Üçüncü Baskı. İstanbul. Hayalperest Yayınevi, s. 107-116.
- Altunay, A. (2009). Görsel Algı, Altunay, A. (Editör). *Görsel Estetik*. Eskişehir. Anadolu Üniversitesi Yayınları, s. 75-87.
- Antmen, A. (2002). Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler. *Sanat Dünyamız*, (84), 130-139
- Antmen, A. (2012). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (Dördüncü Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2013). Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler., C. Aydemir. (Editör). *Fotoğraf Neyi Anlatır*. Üçüncü Baskı. İstanbul. Hayalperest Yayınevi, s. 133-146.
- Arendt, H. (2009). *Şiddet Üzerine* (Çev. B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 2003’de yayımlandı).
- Artun, A. (2009). *Sanat/Siyaset kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- ARTUN, Ali (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslan, S., Yılmaz, A. (2001). Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm. *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 2(2), 93-108.
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi yayınları.
- Atakan, N. (2009). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aytekin, A., Tokdil, E. (2017). Antroposofik Bağlamda Çağdaş Sanatta Otoetnografik Yöntem ve Otobiyoğrafik Olgular. *Ulakbilge*, 5(9), 67-85.
- Bajac, Q. (2011). *Fotoğraftan Sonra Analog Fotoğraftan Dijital Devrime*. (Çev. M. Franco). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 2010'da yayımlandı).
- Bajac, Q. (2012). *Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı*. (Çev. A. Berktaş). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 2001 'de yayımlandı).
- Bal, M. (2015). Postmodernizmin Düşünce ve Sanat Dünyasında Tanımı. *Mavi Atlas*, (4), 120-135.
- Barnard, M. (2010). *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*. (Çev. G. Korkmaz). Ankara: Ütopya Yayınları. (Eserin orijinali 1998 'de yayımlandı).
- Barrett, T. (2012). *Fotoğrafı Eleştirmek*. (Çev. Y. Harcanoğlu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Eserin orijinali 1990 'da yayımlandı).
- Barthes, R. (2000). *Camera Lucida- Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (Çev. R. Akçakaya). İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınları. (Eserin orijinali 1990'da yayımlandı).
- Bate, D. (2013). *Fotoğraf Anahtar Kavramlar*. (Çev. B. Şimşek). Ankara: De Ki Basım Yayın. (Eserin orijinali 2009'da yayımlandı).
- Batur, E. (1997). *Modernizmin serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudelaire, C. (1998). Fotoğrafı Sanat mı?., E. Batur. (Editör). *Modernizmin Serüveni*. İkinci Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 25-27.
- Baudrillard, J. (1998). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. O. Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Eserin orijinali 1982'de yayımlandı).
- Baudrillard, J. (2010). *Sanat Komplosu*. (Çev. E. Gen ve I. Ergüden). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1996'da yayımlandı).
- Bayhan, M. (1996). *Yazılarla Fotoğraf*. İstanbul: Ege Yayınları.

- Bayrak, B. (2008). *Fotoğraf, Resim, Sinema ve Video Sanatının Devinimli İlişkisi Alıntılama ve Anlamlandırma*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Bayraktaroğlu, A. M. (2013). Amerika’da Fotoğraf Eğitimi Üzerine Bir İnceleme. *Kontrast*, (35), 21-24.
- Bayraktaroğlu, M. A., Çalış, E. (2010). Gerard Rancinan'ın Methamorphoses Adlı Fotoğraflarında Yeniden Üretim. *Art-e Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 3(6), 1-23.
- Bayraktaroğlu, M. A., Çetin, M. (2013). Fotoğrafta Göstergelerarasılık ve Yeniden Üretim. *Art-e Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 6(11), 50-74.
- Bazin, A. (2013). Fotoğraf görüntüsünün Varlıkbilimi., C. Aydemir. (Editör). *Fotoğraf Neyi Anlatır*. İkinci Baskı. İstanbul. Hayalperest Yayınevi, s. 35-44.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul: Yapı kredi yayınları.
- Bellone, R. (2010). *Fotoğraf*. Ankara: Dost Yayınevi.
- Belton, J. (1996). Looking Through Video. M. Renov içinde, *The Pssychology of Video and Film*. Minnesota: University of Minnesota Pres.
- Benjamin, W. (1998). Paris XIX. Yüzyılın Başkenti., E. Batur. (Editör). *Modernizmin Serüveni*. İkinci Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 32-41.
- Benjamin, W. (2002). *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı / Pasajlar*. (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1982 ‘de yayımlandı).
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. (Çev. O. Akınbay). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Eserin orijinali 1970’da yayımlandı).
- Benjamin, W. (2013). Fotoğrafın Küçük Tarihi., C. Aydemir. (Editör). *Fotoğraf Neyi Anlatır*. Üçüncü Baskı. İstanbul. Hayalperest Yayınevi, s. 1-30.
- Berger, J. (2012). *Görme biçimleri*. (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1972’de yayımlandı).
- Bıçakçı, H. (2012). Tarlabası’nda Son Gece. *Kontrast*, (29), 8-9.
- Bolla, P. d. (2012). *Sanat ve Estetik*. (Çev. K. Koş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2001’de yayımlandı).
- Breton, A. (1998). İki Dada Bildirisi., E. Batur. (Editör). *Modernizmin Serüveni*. İkinci Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 319-320.
- Burnet, R. (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür?*. (Çev. G. Pusar). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2004’de yayımlandı).

- Bürger, Peter (2007). *Avangard Kuramı*. (Çev. E. Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Caudwell, C. (1988). *Yanılsama ve Gerçeklik*. (Çev. M. H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınevi Yayınları. (Eserin orijinali 1937’de yayımlandı).
- Cauquelin, A. (2005). *Çağdaş sanat*. (Çev.Ö. Avcı). Ankara: Dost Kitapevi yayınları. (Eserin orijinali 1992’de yayımlandı).
- Cebraioğlu, O. (2013). Modernizm-Postmodernizm Kıskaçında Sıradışı Bir Sanatçı;Gerhard Richter. *Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi*,(32), 115-126.
- Cevizci, A. (2011). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda*. (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1997’de yayımlandı).
- Cotton, C. (2004). *The Photograph As Contemporary Art*. London: Thames and Hudson.
- Crary, J. (2010). *Gözlemcinin Teknikleri*. (Çev. E. Daldeniz). İstanbul: Metis Yayıncılık. (Eserin orijinali 1990’da yayımlandı).
- Çağlar, F. C. (2013). *Güncel Sanatta İmge Dönüşümleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Çakır, T. D. (2011). Zamansız Fotoğraf. *Kontrast*, (23), s. 4.
- Çakmakçı, M. (2007). *Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri ve Fotogerçekçilik*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Çalikoğlu, L. (2005). *Çağdaş sanat Konuşmaları*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Çetin, M. (2013). Göstergelerarası Bir Yaklaşım Olarak Fotoğrafta Yenidenüretim, Örneklem; Fütürist Fotoğrafçı Anton G. Bragaglia Fotoğraflarının Yeniden Üretimi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Isparta.
- Çoker, A. (1983). Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar. *Yeni Boyut*, 2(9), 4-12.
- Dede, V. (2002). Uzakdoğuda Çağdaş Fotoğraf. *Sanat Dünyamız*, (84), 212-217.
- Dede, V. (2005). Sınır Deneyimleri. *Akbank Sanat*, (11).
- Demirkan, T. (1996). Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları Kentler. *Cogito*, (8), 17-22.
- Derman, İ. (2009). *Fotoğraf ve Gerçeklik*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Dizdaroğlu, T. (2012). *Alternatif Fotoğraf*. İstanbul: Sokak Kitapları Yayınları.

- Dora, S. (2003). *Büyüyen Fotoğraf Küçülen Sosyoloji*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Durmaz, B. (2009). Fotoğraf, Gerçeklik ve Gerçeğin Temsili. *Görsel Estetik*, 50-75. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Postmodernizmin Yansımaları*. (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1996'da yayımlandı).
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.
- Ellis, C. J. (1979). *A History of Film*. New Jersey: Englewood Cliffs Boks.
- Ergüven, M. (2002). Fotoğraf: Gizemli Kayıt. *Sanat Dünyamız*, (84), 184 -192.
- Ergüven, M. (2007). *Görmece*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ersen, L. (2010). Türkiye'de 1990 Sonrası Güncel Sanat ve Kültürel Kimlik Kavramı. *Sanat ve Tasarım*, (6), 47-53.
- Ertuğ, T. (2010). *Fotoğraf Sanatı Üzerine (Kıtık Eşik)*. Ankara: Alter Yayıncılık.
- Ertuğ, T. (2010). *Fotoğraf sanatı Üzerine*. Ankara: Alter Yayıncılık.
- Ertuğ, T. (2011). *Fotoğraf Sanatı Üzerine*. Ankara: Alter Yayıncılık.
- Eryılmaz, S. (1976). *Pratik Fotoğrafçılık*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi.
- Eser, Ö. (2010). Disiplinlerarası Bir Disiplin Olarak. *Afsad*, (20), 16-24.
- Farago, F. (2006). *Sanat*. (Çev. Ö. Doğan,) Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Eserin orijinali 2003'de yayımlandı).
- Faucault, M. (2008). *Bu Bir Pipo Değildir*. (Çev. S. Hilav). İstanbul: Yapı Kredi yayınları. (Eserin orijinali 1973'de yayımlandı).
- Fırıncı, M. (2012). Postmodern Süreçte Sanatın Değişen Anlamı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (10), 25-38.
- Fischer, E. (1990). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. C. Çapan). Ankara: Verso Yayıncılık. (Eserin orijinali 1963'de yayımlandı).
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*. (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2009'da yayımlandı).
- Freeland, C. (2008). *Sanat Kuramı*. (Çev.F. Demi). Ankara: Dost Kitapevi Yayınları. (Eserin orijinali 2001'de yayımlandı).
- Freund, G. (2008). *Fotoğraf ve Toplum*. (Çev. Ş. Demirkol). İstanbul: Sel yayıncılık. (Eserin orijinali 1980'de yayımlandı).
- Gençaydın, Z. (2012). Fotoğraf: Objektifle Düşünmek. *Kontrast*, (30), 14 -15.

- Germaner, S. (1996). *1960 Sonrası sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Giderer, H. E. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. B. Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Eserin orijinali 1985’de yayımlandı).
- Gök, K. (2010). *Fotoğraf Sanatında Resimsellik*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Göksungur, İ. (2006). *Fotoğrafın Sanatsal Özellikleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Graeme, B. (1995). *Görünenden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Graf, M. (2013). Her Şey Yanılsama: Mehmet Yılmaz’ın İkizler Dizisi Hakkında Bazı Düşünceler. *Fotoğraf Resimdir*. Birinci Baskı. Ankara. Ütopya Yayınları, s. 89-96.
- Gray, J. (2004). Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Grundberg, A. (2002). Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat. *Sanat Dünyamız*, (84), 119.
- Günay, D. (2008). Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması. *Art-e Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, (1), 1-29.
- Gürel, E., Alem, J. (2010). Postmodern Bir Durum Komedi Üzerine İçerik Analizi: Simpsonlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(10), 332-347.
- Habermas, J. (1994). Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje., N. Ziya. (Editör). *Postmodernizm*. İkinci Baskı. İstanbul: Kıyı Yayınları. s. 32-44.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu*. (Çev.S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1989’da yayımlandı).
- Hepdinçler, T. (2013, Kasım-Aralık). Fotoğraf ve Gerçek. *Kontrast*, (38), 4-5.
- Hutcheon, L. (2000). *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge.
- İkizler, E. (2012). Bilgisayar Destekli Fotografik Tasarım. *Kontrast*, (27), 6-8.
- İlkyaz, A., Şahin, D. (2014). Fotoğrafın Sanat Serüveni. *İdil*, 3(14), 159-172.
- İnternet: Avcı, B. (2012). Fotoğrafın İmge Değeri ve İnternet ya da Yitirilen Hakikat. Web: <http://www.webcitation.org/6qfXuzdtA> adresinden 17 Haziran 2016’da alınmıştır.

İnternet: Balcı, F. (2012). Sanatınnesnesisanatnesnesi. Web: <http://www.webcitation.org/6qfjJmse2> adresinden 03 Mart 2017' de alınmıştır.

İnternet: Balkaya , B. (2015). Berlin'in Unutulmayan Dadacı Kadını: Hannah Höch. Web: <http://www.webcitation.org/6qfZbuekg> adresinden 14 Ocak 2017' de alınmıştır.

İnternet: Buuck, D. (2002). Shock Treatment. Web: <http://www.webcitation.org/6qfXKxhFg> adresinden 20 Mayıs 2016' da alınmıştır.

İnternet: Dillon, B. (2014). Berlin Dadacıları Arasında Bir Kadın: Hannah Höch. Web: <http://www.webcitation.org/6qaD5GngM> adresinden 13 Nisan 2016' da alınmıştır.

İnternet: Doyran, E. Y. (2013). Gerçekliğin Maskelenmesi ve Simülasyon. Web: <http://www.webcitation.org/6qfZo5Ake> adresinden 20 Mart 2016' da alınmıştır.

İnternet: Eyigör, F. (2003). Fotoğraf - Resim İlişkisi. Web: <http://www.webcitation.org/6qfa7DnCx> adresinden 20 Mart 2016' da alınmıştır.

İnternet: Krims, L. (2010). This Long Century. Web: <http://www.webcitation.org/6qfgdXm2I> adresinden 01 Kasım 2017' de alınmıştır.

İnternet: Nur, M. T. (2011). Tarihten Bir Fotoğraf 2: Vietnam'da İnfaz (Execution in Saigon), 1968. Web: <http://www.webcitation.org/6qfIZlsl4> adresinden 04 Mart 2017' da alınmıştır.

İnternet: Özdemir, A. B. (tarih yok). Fotoğraf ve Fantazya. Web: <http://www.webcitation.org/6qfhLjnnD> adresinden 15 Nisan2016' da alınmıştır.

İnternet: Soley, U. (2014, 03 06). İnsan/İhtiyaç/Arzu: Bruce Nauman. Web: <http://www.webcitation.org/6qfiDqNb8> adresinden 03 Mart 2017' de alınmıştır.

İnternet: Şahindoğan, B. (2015, 11 29). Savaşın Yıkıntısından Doğan Sanat. Web: <http://www.webcitation.org/6qfinbXqv> adresinden 02 Ekim 2017' de alınmıştır.

İnternet: Uysal, T. (2013). Modernizmden Postmodernizme Fotoğraf Sanatı. Web: <http://www.webcitation.org/6qfZNRmUH> adresinden 03 Eylül 2015' de alınmıştır.

İnternet: Yazıcı, M. (2007). Sanat Çağdaş mı, Güncel mi?. Web: <http://www.webcitation.org/6qffpLqqT> adresinden 04 Mart 2016' da alınmıştır.

- Kahraman, H. B. (2004). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kanburoğlu, Ö. (2007). *A 'dan Z'ye kadar Fotoğraf*. İstanbul: Sal yayınları.
- Kaplanoğlu, L. (2008). *Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada*, Yayınlanmamış Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Karadağ, Ç. (2004). *Görme Kültürü 1 - Görüntüler Evreni*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Kearney, R. (2012) *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*. (Çev. B. Özkul). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2012'de yayımlandı).
- Keser, İ., Nimet, K. (2015). Kadın Tarihi İçin Bir Anıt: Akşam Yemeği Partisi. *Humanitas*, 3(5), 137-152.
- Kıyar, N. (2010). *20. Yüzyıl Sanatını Algılama Sorunsalı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Klee, P. (2011). *Modern Sanat Üzerine*. (Çev. K. Çaydamalı). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları. (Eserin orijinali 1948'de yayımlandı).
- Koca Gökçe, B. (2014). *Güncel Sanatta Teknolojik Manipülasyonlar-Özel Yaşam Hıkâyeleri*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara.
- Koçak, N. (1983). Foto Gerçekçilik. *Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, (9), 27-32.
- Kranz, S. (1974). *Science And Technology In The Arts*. New York: Litton Educational Publishing.
- Krauss, R. (2013). Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek., C. Aydemir. (Editör). *Fotoğraf Neyi Anlatır*. Üçüncü Baskı. İstanbul. Hayalperest Yayınevi, s. 45-58.
- Krauss, R. (2013). Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek., C. Aydemir. (Editör). *Fotoğraf Neyi Anlatır*. Üçüncü Baskı. İstanbul. Hayalperest Yayınevi, s. 45-58.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. (Çev.Y. Tezgiden). İstanbul: Metis Yayıncılık. (Eserin orijinali 2004'de yayımlandı).
- Küçükcan, U. (2002). Modernizm Sonrası 20. Yüzyıl Sanatında Video Sanatının Konumu. *Kurgu Dergisi*, (19), 53-66.
- Lynch, K. (1996). Çevrenin İmgesi. *Cogito*, (8), 153-162.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. C. Çapan, s. Özış). İstanbul: Remzi Kitapevi. (Eserin orijinali 1980'de yayımlandı).
- Lynton, N. (1998). Postmodernizm ve Sanat., E. Batur. (Editör). *Modernizmin serüveni*. İkinci Baskı. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları, s. 42-52

- Lyotard, J. F. (1994). Postmodern Nedir Sorusuna Cevap., N. Zeka. (Editör). içinde, *Postmodernizm*. İkinci Baskı. İstanbul: Kıyı Yayınları, s. 45-58.
- Lyotard, J. F. (1997). *Postmodern Durum*. (Çev. A. Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları. (Eserin orijinali 1979'de yayımlandı).
- Lyotard, J. F. (2009). *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor*. (Çev. A. Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları. (Eserin orijinali 1984'de yayımlandı).
- Marien, M. (2011). *Photography and Its Critics-A Cultural History 1839-1900*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martinez, E. H., Demiral, A. (2014). 20. ve 21. YY. da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(6), 180-200.
- Modiano, A. (2007). *Fotoğraf Tarihine Giriş*. İstanbul: Art Studio Yayıncılık.
- Muammer, B. (2005). *Video Sanatı Enstalasyon/Film/Performans*. İstanbul: Bileşim Yayınevi.
- Nemezcek, A. (1988). Fotoğraf Yoksa Resim de Yok. *Adam Sanat Dergisi*, (28), 58-65.
- Ökten, A. (2012). Görme, Görsel Algılama ve Fotoğraf. *Kontrast*, (30), 23-24.
- Ötgün, C. (2013). Mehmet Yılmaz' dan İkizler: Aynı, ama Farklı, Bir Arada. *Fotoğraf Resimdir*. Birinci Baskı. Ankara. Ütopya Yayınları, s. 77-88.
- Özdal, I. (2013). Kent Fotoğrafına Geçmişten Bugüne Bakış. *Kontrast*, (36), 10-11.
- Özdemir, A. B. (2010). Disiplinlerarası Bir Disiplin Olarak Fotoğraf. *Afsad*, (20), 24-26.
- Özdemir, A. B. (2013). Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf., C. Aydemir. (Editör). *Fotoğraf Neyi Anlatır*. Üçüncü Baskı. İstanbul. Hayalperest Yayınevi, s. 65-76.
- Özel, Z. (2006). Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme: Sherman, Morimura, Ungun. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 4(2), 158-174.
- Öztürk, R. (2002). Fotoğrafı Sanatlaştıran Adam: Alfred Stieglitz. *Sanat Dünyamız*, (84), 174-179.
- Öztütüncü, S. (2015). Fotoğraf ve Kolaj Etkileşimine Robert Rauschenberg ve Richard Hamilton Yaklaşımı. *Ulakbilge*, 5(5), 87-102.
- Pelvanoğlu, B. (2009). Fotoğraf ve İlk Ressamlarımızdan Bir Kesit. Web: <http://www.webcitation.org/6qfi0gjOB> adresinden 01 Ekim, 2017' de alınmıştır.

- Polat, H. H. (2012). Sanatta Yabancılaşma: Avangard'ın Tutumu mu?. *SBArD*. (20), 147-152.
- Ranciere, J. (2009). *Özgürleşen Seyirci*. (Çev. E. B. Şaman). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2010'da yayımlandı).
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). Dijital Sanat. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(3), 213-238.
- Scharf, A. (1968). *Art And Photography*. London: Penguin Books Ltd.
- Selvi, Y. (2014). Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum. *İdil Dergisi*, 3(11), 79-98.
- Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı*. (Çev. İ. Türkmen,) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2001'de yayımlandı).
- Sokal, A., Bricmont, J. (2002). *Son Moda Saçmalar*. (Çev. M. Baydur ve O. Onaran). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1997'de yayımlandı).
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Eserin orijinali 1997'de yayımlandı).
- Şahin, D. (2012). *Günümüzde Fotoğraf-Resim İlişkisine Düşünsel Yaklaşımlar ve Görsel Çözümlemeler*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara.
- Şahin, D. (2015). Dada'nın Fotoğraf Anlayışı. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(2), 83-92.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. Yeni İnsan Yayınevi: İstanbul.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Şahiner, R. (2014). Nan Goldin'in Fotoğraflarında Öznel Varoluş Stratejileri. *Konrast*, (40) 20-23
- Şakar, C. (2012). *İmge, Gerçeklik ve Kültür*. İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık.
- Şen, Y. M. (2000). *Fotoğraf-Resim İlişkisi İçinde Kimlik Arayışı*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şimşek, Ö. (2009). *1980 Sonrası Türkiyede Bir ifade Olanağı Olarak Fotoğraf*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir.
- Tansuğ, S. (1991). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi kitapevi.

- Topçuoğlu, N. (1992). *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Topçuoğlu, N. (2010). *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tumay, S. (2013). Kimliğin Hiper Gerçek Boyutu ve Fotoğraf., C. Aydemir. (Editör). *Fotoğraf Neyi Anlatır*. Üçüncü Baskı. İstanbul. Hayalperest Yayınevi, s. 117-132.
- Tunalı, İ. (1996). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turan, E. (2011). Yeni Bir İmge Üretim Biçimi: Fotoğraf. *Kontrast*, (22), 18-20.
- Turani, A. (1983). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Turani, A. (2011). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkdoğan, T. (2013). Bir Bağlam Olarak Kent. *Kontrast*, (36), 7-9.
- Türkdoğan, T. (2013). Güncel Sanat Eğitimi İçerisinde Yeni Teknik Olanaklarıyla Güncel Sanat Yapıtı Olarak Fotoğraf. *Kontrast*, (35), 18-20.
- Türkdoğan, T. (2014). Bir Bağlam Olarak Politika ve Sanat. *Kontrast*, (40), 19-20.
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Ünal, M. (2012). *Yaşamın Aynası Fotoğraf*. İstanbul: Espas Yayınları.
- Wall, J. (2002, 06). Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları. *SanatDünyamız*, (84), s. 164-173.
- Wands, B. (2006). *Digital Çağın Sanatı*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Yağmur, Ö. (2015). Minimal Sanatı Gösterge Bilimsel Anlamlandırma: Richard Serra "Circuit II". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (9), 98-103.
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve Sanat*. Ankara: Algı Yayıncılık.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2013). *Fotoğraf Resimdir*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yücel, D. (2012). *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müzecilik*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.
- Zeka, N. (1990). *Postmodernizm*. İstanbul: Kıyı Yayınları.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı : AKSAKAL, Mehmet Ali
Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti
Doğum tarihi ve yeri : 20.03.1975
Medeni hali : Evli
Telefon : 5052234849
E-mail : aliaksakal657@hotmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Sanatta Yeterlilik	Gazi Üniversitesi Güz San. Enst. Resim Anasanat Dalı	Devam ediyor
Yüksek Lisans	Dicle Üniversitesi Güz. San. Eğt. Resim-iş Öğrt. Böl.	2011
Lisans	Dicle Üniversitesi Güz. San. Eğt. Resim-iş Eğt Böl.	1996
Lise	Diyarbakır Melik Ahmet Lisesi	1992

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2004 -	Diyarbakır Güzel Sanatlar Lisesi	Resim Öğretmeni
2003 - 2004	Güler Şevki Özbek Lisesi	Resim Öğretmeni
2000 - 2003	Diyarbakır Melik Ahmet Lisesi	Resim Öğretmeni
1998 - 2000	Gaziantep Şahinbey Mustafa Necati İ.Ö.O.	Resim Öğretmeni
1996 - 1998	Gaziantep Araban Akbudak İlköğretim O.	Resim Öğretmeni

Yabancı Dil: İngilizce

Yayınlar

Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Grafik Tasarım derslerinde Dijital Ortam Kullanımına İlişkin Öğretmen ve Öğrenci Görüşleri (*Diyarbakır Örneği*) Marmara Üniversitesi Güzel sanatlar eğitimi Kongresi (2012)

Türkiye deki Güzel Sanatlar Eğitimi Araştırmalarında Kullanılan Bilimsel Kaynak Sınırlılıkları ve Araştırmacıların Dil Sorunu I. Uluslararası Eğitim Araştırmaları Kongresi (2009)

Hobiler

Bilgisayar teknik donanım, Belgesel sinema, Bisiklet.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

