

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA FOTOGERÇEKÇİLİK VE METROPOL

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Yıldırım İNCE

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Hakan DALOĞLU

Bu çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri
kapsamında desteklenmiştir.

Proje No: SYL-2013-94

Çanakkale – 2014

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “ÇAĞDAŞ SANATTA FOTOGERÇEKÇİLİK VE METROPOL” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

05.08/2014

Yıldırım İNCE

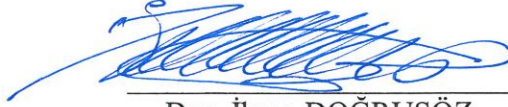
İmza

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne
Yıldırım İNCE'ye ait
ÇAĞDAŞ SANATTA FOTOGERÇEKÇİLİK VE METROPOL
adlı çalışma, jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalında
YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.



Yrd. Doç. Hakan DALOĞLU

Üye (Danışman)



Doç. İhsan DOĞRUSÖZ

Üye



Yrd. Doç. Dr. Solmaz BUNULDAY HASGÜLER

Üye

Tez No : 10046996
Tez Savunma Tarihi : 04/07/2014



ONAY

Doç. Dr. İbrahim Hakkı ÖZTÜRK

Enstitü Müdürü

06.08./2014

Babam
Yılmaz İNCE'ye

ÖZET

ÇAĞDAŞ SANATTA FOTOGERÇEKÇİLİK VE METROPOL

Fotoğraf, yüzey üzerinde yeni bir resmetme tekniğidir..., denildiğinde kuşkusuz geçmişten gelen başka resmetme tekniklerini ve eylemlerini hatıra getirmektedir. Çizmek, boyamak ve kazımak suretiyle bir gelenekten; resim yapmaktan söz edebiliriz. Gerçekten de belli dönemlerin resmetme teknikleri diğer olay ve olgular gibi yaşanan dönemlerden etkilenmiştir. XIX. yüzyılda fotoğrafın teknik bir icat olarak ortaya çıkışı, toplumsal yaşama ve alternatif yeni sanatsal hareketlere kucak açmasını sağlamıştı. Çünkü *toplumsal dönüşüm, teknolojik değişim ve sanattaki yenilikler* bağlam olarak birlikte düşünülmesi gereken bir olgular zincirini oluşturmaktadır. Fotoğrafla başlayan görsel dönüşüm, 1970'lerin New York Kentinde ivme kazanan ve 1980'lerde zirveleşen Foto-Gerçekçi oluşumun Amerikan Gerçekçiliği ve Popüler Sanat üzerinden paralel bir dönüşüm ve açılım gösterdiğini söyleyebiliriz. Amerikan sanatında soyutlamanın hegemonyasına karşı sanatta betimlemenin olasılıkları olarak başlayan bu yönelim ciddi bir tehdit olarak yeni bir dirilişi ifade etmektedir. Bu durum foto-realizm ve fotoğrafın ortak bir Rönesans'ının yükselen bir değerini ortaya koyar. Dış dünyanın fotoğraf ile belgelenmesi ve çoğaltılan bir imaja dönüştürülmesinin altında yatan *trompe-l'oeil* illüzyonizminin tarihsel üslubu aracılığıyla 1970'lerdeki foto-realist resim hayat bulmuştur: *Hiper-Realizm* ya da *Süper-Realizm* olarak zaman zaman adlandırılan Foto-Realizm, Pop Art'(Sanat)ın görünen mirası olan grafik tasarım, reklam, baskı sanatları ve fotoğraf teknikleri arasındaki iletişimden yararlanır. Ancak foto-realistler, pop sanatçıların imajları, kitle kültürü ve medyanın iletişimi için stilize etmeye ve onları iki boyutlu grafiklere dönüştürerek bir göstergeye indirgemeye ihtiyaç duymazlar. Cottingham, Bechtle ve Estes, Pop sanatçıların sıradan konularını foto-gerçekçi bir üsluba transfer ederek süper-gerçekçi bir tavır sergilediklerinde yeni bir teknik aşama için çağdaş imgelere uzanan bir yaklaşım belirdi: Pop Sanatta olduğu gibi foto-gerçekçilerin çalışmalarının da modern kentlerdeki sosyal mekanlarla ilgili görünümüleri içermesi (sonuçta yaşadıkları çevreden etkilenmeleri), kentsel nitelikler taşıyan yeni bir anlamın keşfini de beraberinde getirmiş oldu.

Anahtar Kelimeler: Foto-grafik İmge, Yansıma, Süper-Realizm, Hiper-Realizm, Foto-Realizm, Pop Art, Modernizm ve Kent.

ABSTRACT

PHOTO-REALISM AND METROPOLITAN IN CONTEMPORARY ART

On the surface, a new photo of her technique, which of course, makes other iconography techniques and actions from the past souvenir: Draw, paint and scrape a tradition; We can talk about making a picture. Indeed, in certain periods, such as those living in other event and iconography techniques influenced by periods. 19th century photo of a technical invention, as the emergence of new artistic movements, social life and ability to embrace the alternative. What's new in the Arts because of social transformation, technological change and the context should be considered together as a chain of facts. Starting with visual transformation, in the late 1970s, winning the acceleration and in New York City in the 1980s summits of Photo-Realistic formation through a parallel transformation of American Realism and Pop Art, and opening that. American art, abstraction, imagery in the art of possibilities against the hegemony of this orientation as a serious threat as a new resurrection. This photo-realism and a rising value of the photograph reveals a common Renaissance. Documenting with photography and the outside world should be converted in a replicated image underlying the *trompe-l'oeil* illusions through the historical style of the 1970s photo-realist images he found in life: *Hiper-realizm* or *Super-realism* as may, from time to time, called *Photo-realism*, Pop Art that appears in the legacy of graphic design, advertising, print takes advantage of the communication between the arts and photographic techniques. However, the photo realists, pop artists's images to the media of mass culture and communication for converting two-dimensional graphics, stylized and do not need to reduce an indicator. Cottingham, Bechtle and Estes, Pop Artists by ordinary issues photo-realistic film transfer Super-realistic attitude to contemporary images inside a new technical developers extending the approach phases appeared as Pop Art like as Photo-Realists studies: the modern urban social places to contain related views (as a result of their influences from the environment), and the discovery of a new significance with the urban qualities brought about.

Keywords: Photo-graphic Images, Mimesis: Imitation, Reflection, Super-realism, Hyper-realism, Photo-realism, Pop Art, Modernity and the city.

ÖNSÖZ

Bu çalışma; şehirleşme - kentleşme* ve metropolleşmenin yarattığı kültürel etkilerle birlikte -1970’de Birleşik Devletlerde, New York’ta başlayan- foto-gerçekçi resim hareketinin geçirdiği dönüşüm süreçlerini aktarmaktadır. Buna göre; fotoğrafın mekanik bir imge yaratıcısı, açıkcası bir kullanım pratiği olarak resim sanatı üzerindeki etkisine değinmek gerekti. Özellikle *Camera Obscura*’nın perspektif bilimine katkısı ve ressamların mekan algısında pozitif bir bakış kazanmaları Foto-grafik bir algılaya kazanımını doğurmuştur. Önceleri XIX. yüzyılda fotoğrafın resim sanatının bir rakibi olarak görülmesinden çok sonraları resme kattığı ışık-gölge, perspektif, kör alanlar, de-kadrajlar, valör, hız, hareket, mekan algısı ve benzeri açılardan yarattığı avantajlar doğrultusunda, konvansiyonel resim anlayışının bakışımına destekleyici boyutlar kazandırdığını görmekteyiz. Örneğin izlenimci ressam Degas’ın hareketli figürler içeren balerinler konusunu yerinde gözlemlemek ve resimlemek için fotoğraf makinesini adeta boynuna takarak anlık görünümleri yakalamaya çalıştığı söylenmektedir ki, ressamların mekanik bir imge üretim aracını çekinmeden kullandığına da tanık olmaktadır. Tüm bu resim - fotoğraf ilişkisini belirgin kılmak adına yaptığımız çalışma ile; Walter Benjamin’in *Fotoğrafın Kısa Tarihi* adlı çalışmasından yararlanarak, fotoğrafın tarihsel süreçleri üzerine bir takım temel bilgiler verilmek suretiyle söz konusu icadın ressamın elinde teknik bir yardımcıya dönüştüğünü söyleyebiliriz. Buna göre saygın kimi İngiliz

* **Şehirleşme – Kentleşme:** Latin kökenli dillerde urbs / urbis’e karşılık olarak Türkçede hem kent hem de şehir ifadesi kullanılır. Ancak bu iki kelime de Türkçe kökenli değildir. İngilizce’de ise; *Village*: köy, *Ville*: şehir, *City*: kent olarak aralarındaki farklar net bir şekilde tanımlanır. Şehir, Farsça’da *Şah* kelimesine bağlı olarak, şahın yaşadığı yer, büyük yerleşim, krallık, kent anlamlarına sahiptir. Kent, Soğdagca’da kale ve şehir anlamına gelse de, gene Farsçada köy demektir. Nişanyan gibi bazı etimologlar, kentin esasen *İrani kökenli bir sözcük* olduğunun ve Türkiye Türkçesinde 20. yy’a dek *köy*, *kırsal yerleşim* anlamında kullanıldığının altını çiziyorlar. Dil Devrimi esnasında yanlışlıkla Öztürkçe sanılarak canlandırıldığı ve *şehir* anlamı yüklendiği söyleniyor. *Kentleşme* dar anlamda, kent sayısının ve kentlerde yaşayan nüfusun artması demektir. Kentsel nüfus köyden kente göçlerle artar. Gelişmekte olan ülkelerde kentleşme bu şekilde nüfus akınları halinde gerçekleşir. Fakat kentleşme yalnızca nüfus hareketi bağlamında düşünülmemelidir. Kentleşme, aynı zamanda o toplumda ekonomik ve toplumsal yapıyla da ilintilidir. Bu nedenle kentleşmeyi tanımlarken o nüfus hareketini yaratan toplumsal ve ekonomik değişimlere de yer vermek gerekir. Bu şekilde düşünersek kentleşme, sanayileşmeye ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması bugünkü kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında artan oranda örgütlenme, işbölümü ve uzmanlaşma yaratan, insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikim süreci olarak tanımlanabilir. [Bknz. Didem Danış, *Demografi: Nüfus Meselelerine Sosyolojik Bir Bakış*, Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü, Şehirleşme Ders Notları < http://www.acikders.org.tr/pluginfile.php/4160/mod_resource/content/1/TUBA12.pdf>]

Portre Ressamlığı'nda ve diğer birçok resim disiplinin de söz konusu fotoğraf kullanımına şahit olmaktadır. Örneğin; 1843te İskoç kilisenin ilk genel *Sinoduna* çizdiği freskte David Octavius Hill, çok sayıda portre fotoğrafına yer verdiği gibi, çektiği fotoğrafların desen çizmekte kendisine faydası olacağını düşünmekteydi. Bu noktada diyebiliriz ki, fotoğrafın gerçek kurbanının manzara resmi değil, *minyatür portre* olduğu öğrenildi. Gerçekten de fotoğrafın tarihindeki bu hızlı gelişme sayesinde (1840 gibi erken tarihlerde bile) birçok minyatür ressamının çok geçmeden profesyonel fotoğrafçılara dönüştükleri de görülmüş oldu. Tıpkı-basım (röprodüksiyon) tekniğinin ilk örnekleri olan *bakır-gravür* baskı yöntemleri ile yeni fotoğraf tekniklerinin birleştirilmesi sayesinde teknik araçlarla yeniden üretim çağının süreçlerini aktaran diğer bir çalışma ise; Benjamin'in *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri* adlı önemli makalesidir. Bu esere göre; grafik sanatlarının baskı yoluyla çoğaltılmasının teknik bakımdan yeniden üretilebilirlik kazanmasının yazın alanına sağladığı muazzam değişiklikler gösterilmektedir. Özellikle Paris'te litografi tekniğinin gündelik hayatı resimlemeye imkan sağlaması (fotoğrafın litografiyi aşması ile) fotoğrafın resimle çoğaltma sürecinde sanatsal işlevlerin insan eline bağlı olmasına son verildiği görüldü. Bu işlevlerin tek bir kameradan bakana göre devredilmiş olduğunu böylelikle, litografinin resimli gazete yapma tekniğinde kullanılmasında, fotoğrafta sesli filmin önünü açması bakımından ufuk açıcı bir medyum olduğunu belirlemiş olduk. Tüm bu anlatılanlar ve üzerinde durulan tarihsel bilgiler tezin birinci bölümünde aktarılarak diğer yardımcı kaynakçalar olan Tunç Tüfekçi'nin *Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri* adlı makalesi, Nazif Topçuoğlu'nun, *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani*, Jacques Ranciere'in, *Özgürleşen Seyirci* adlı kitaplarından konunun desteklemesi için yararlanılmıştır. Elbette bu yardımcı kaynaklar temel kaynakçaların yerini tutmayacaktır. Ancak burada takdir edilebilirse tez, fotoğrafın kısa tarihini derinlemesine incelemek için yazılmaya el vermeyecek kadar sınırlı bir çerçeve içerisinde değerlendirilmiş olduğundan, söz konusu yardımcı kaynakların işlevi; genel bir bakış kazanmak açısından yeterli olacaktır. Burada amaç; tezin asıl yönelimi olan Çağdaş Sanatta *Foto-Gerçekçi Resim* hareketinin kültürel ve teknik etkilerine değinerek Foto-Gerçekçiliğin kent kültürünün bir parçası olduğu ve ondan ayrı ele alınamayacak bir sosyo-estet bir olgu olduğu hipotezini ortaya atmaktır.

Tüm çalışma boyunca Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Kütüphanesinin sayısız kitap koleksiyonunu ve nadir dokümanlarını kullanmama imkan veren zengin

ortamına müteşekkirim. Özellikle tezin yazılması sürecinde Bilkent Üniversitesi'nin Sanat Kütüphanesi'nde bulunan Foto-Realizm üzerine yazılmış birkaç kitabın ödünç getirilmesi hususunda Üniversitemizin *Kütüphaneler Arası Ödünç Verme ve Doküman Sağlama* hizmet ve olanaklarını yaratanlara bilhassa teşekkür ederim. Diyebiliriz ki, getirtilen kitaplar hem proje-eser çalışmalarının daha kaliteli ve bilinçli üretilmesinde, hem de tez metninin içeriğinin zenginleşmesine büyük katkıları olduğunu itiraf edebiliriz. Bu sürpriz katkıda bize gerçekten samimi anlamda yardımcı olan sayın kütüphane görevlisi ve Sekreteryası Merve ÖNOL'a özellikle teşekkür ederiz. Gerçekten verimli bir çalışma ortamı yakaladığım ve teşekkür edebileceğim diğer bir kütüphane ise; Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphanesi'dir.

Ç.O.M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı üzerine yazılan elinizdeki tezin maddi olarak Bilimsel Araştırma Projesi kapsamında desteklenmesi ile üniversitenin böylesi bir çalışma konusuna karşı göstermiş olduğu önem, şahsıma ve de dolayısıyla çalışmaya büyük bir şevk kazandırmıştır. Üstelik tezi bir proje olarak sunmak elbette ki daha büyük bir sorumluluğu ve görev bilincini beraberinde getirdi. Ancak bu görev bilinci, umut edilir ki, boş bir söz olmanın ötesinde bir anlam taşıyabilirse bu çok büyük bir mutluluğu beraberinde de getirecektir. Çalışma üzerine çok değerli eleştiri ve önerileriyle, elbette tezin uzun ve meşakkatli bir inceleme sürecine yönlendirilmesindeki zenginleştirici katkılarından dolayı danışmanım sayın öğretim üyesi Yrd. Doç. Hakan DALOĞLU'na teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca bu teze katkı veren değerli jüri üyelerime; Temel Eğitim Bölüm Başkanı ve Öğretim Üyesi sayın Yrd. Doç. Dr. Solmaz BUNULDAY HASGÜLER'e ve Resim Bölümü Öğretim Üyesi sayın Doç. İhsan DOĞRUSÖZ'e bilhassa teşekkür ederim.

Son olarak elinizdeki bu teze maddi/manevi destek veren babam Yılmaz İNCE'ye, annem Şenay İNCE'ye ve nişanlım Gizem FİÇİCI'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLER LİSTESİ	viii

GİRİŞ	1
Tezin Hipotezi.....	1
Tezin Amacı.....	2
Tezin Kapsamı.....	2
Tezin Yöntemi.....	4

BÖLÜM I

1.SANAT VE FOTOĞRAF	5
1.1.Fotoğrafın Tarihsel Gelişimi.....	6
1.2.Fotoğraf ve Resim Sanatı.....	11
1.2.1.1960 Sonrasında Fotogerçekçilik.....	17
1.2.2.1970 Sonrasında Hiper-Gerçekçilik ve Simülasyon.....	22

BÖLÜM II

2. KENT VE SANAT	26
2.1. Modernizm ve Kent.....	31
2.2. Teknolojik Yıkım, Avangardizm ve Kent.....	36

BÖLÜM III

3. ÇAĞDAŞ SANATTA FOTGERÇEKÇİLİK VE METROPOL	45
3.1. Pop Sanat ve Foto-Gerçekçiliğin Doğuşu.....	50
3.2. New York'ta Foto-Realizm ve Amerikan Yüzyılı.....	59
3.3. Fotogerçekçilik, Foto-Realistler ve Kent İmgeleri.....	61

BÖLÜM IV

4. UYGULAMA ÇALIŞMALARI.....	90
4.1. Metropol ve İtfaiye.....	90
4.2. New York Harbor.....	92
4.3. Metropolitan.....	93
4.4. Metro.....	94
4.5. Yeşil Volkswagen.....	96
5. SONUÇ.....	98
6. KAYNAKÇA.....	100
6.1. Kitaplar.....	100
6.2. Makaleler.....	103
6.3. Yayınlanmamış Tezler.....	104
6.4. İnternet Kaynakları.....	104
7. RESİMLER.....	106
8. EKLER.....	141

RESİMLER LİSTESİ

1. Resimler

- Resim: 1. 1.** Johannes Kepler'in 1611 Yılında Tasarladığı Çadır Biçimli *Camera Obscura*.....106
- Resim: 1. 2.** Johannes Kepler'in 17. Yüzyılın Başında Tasarladığı Karanlık Oda Tasarımı.....106
- Resim: 1. 3.** Johannes Vermeer, *Müzik Dersi*, 1662-1665, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74.6 cm x 64.1 cm, Londra St. James Sarayı Kraliyet Koleksiyonu.....106
- Resim: 1. 4.** J. N. Niepce, 1826, *Kulübe Çatısındaki Güvercin Evi*, Tarihteki İlk Fotoğraf.....107
- Resim: 1. 5.** Louis Jacques M. J. M. Daquerre'nin geliştirmiş olduğu camera obscura modeli.....107
- Resim: 1. 6.** Malcolm Morley, *Yarış Pisti*, 1970, Tuval Üzerine Akrilik, 177.5 x 233.3 cm, Budapeşte Ludwig Müzesi.....108
- Resim: 1. 7.** Epidiskop (Episkop), diğer adıyla Epidiaskop, 1951.....108
- Resim: 2. 8.** Peter Paul Rubens, *Süslenen Venüs*, 1615, Pano Üzerine Yağlı Boya, 123 x 98 cm, Vienna Liechtenstein Müzesi.....109
- Resim: 2. 9.** Robert Rauschenberg, *Persimmon*, 1964, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Serigrafi Mürekkebi, 167.64 x 127 cm, Chicago Sanat Enstitüsü.....109
- Resim: 2. 10.** Richard Hamilton, *Bugünün iç mekânlarını bu kadar farklı, bu kadar sempatik kılan nedir?*, Kolaj, 1956, 26 x 25 cm, Kunsthalle Tübinga, Almanya.....110
- Resim: 2. 11.** Ernst Ludwig Kirchner, *Potsdamer Platz*, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 150 cm, Berlin Neue Ulusal Galerisi.....110
- Resim: 2. 12.** Ernest Ludwig Kirchner, *Berlin Sokağı*, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120.6 x 91.1 cm, New York Modern Sanatlar Müzesi.....111
- Resim: 2. 13.** Max Beckmann, *Gece*, 1918-1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 133 x 154cm, Düsseldorf Nordrhein-Westfalen Sanat Koleksiyonu.....111

- Resim: 2. 14.** Otto Dix, *Prag Caddesi*, 1920,
Tuval Üzerine Kolaj ve Yağlı Boya, 101 x 81 cm,
Stuttgard Stadt Galerisi.....112
- Resim: 2. 15.** Honoré Daumier, *İzlenimler ve Şıkışmalar*, 1843-1844,
Kömür, Kalem Ve Fırça Ve Çini Mürekkebi, Suluboya ve Guaj Boya.....112
- Resim: 2. 16.** Otto Dix, *Metropolis*, 1928,
Ağaç Üzerine Karışık Teknik, Triptik, 300cm x 180cm,
Stuttgard Stadt Galerisi.....113
- Resim: 2. 17.** George Grosz, *Oskar Panizza Anısı*, 1917-18,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 110 cm,
Almanya Stuttgart Devlet Galerisi.....113
- Resim: 2. 18.** René Magritte, *Bu Bir Pipo Değildir*, 1928-1929,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 63.5 x 93.98 cm,
Los Angeles County Güzel Sanatlar Galerisi, California.....114
- Resim: 2. 19.** Marcel Duchamp, *Büyük Cam /
Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin*, 1915-1923,
İki Cam Panel Üzerinde Kurşun Tel, Kurşun Folyo, Yağ ve Vernik
277.5 cm x 175.9 cm, Philadelphia Sanat Müzesi.....114
- Resim: 3. 20.** Tom Wesselman, *Natürmort# 12*, 1962,
Sunta Üzerine Metal, Foto-Gravür, Kumaş Kolaj ve Akrilik Boya,
122 X 122.1 cm, New York Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi.....115
- Resim: 3. 21.** Andy Warhol, *Yeşil Coca-Cola Şişeleri*, 1962,
Tuval Üzerine Sentetik Polimer, Serigrafî Mürekkebi ve Grafiti,
209.2 x 144.8 cm, Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York.....115
- Resim: 3. 22.** Richard Estes, *Horatio*, 1979-1980,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76.2 x 152.4 cm,
Louis K. Meisel'in Özel Koleksiyonu.....116
- Resim: 3. 23.** Richard Estes, *Waverly Place*, 1980,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 121.92 x 213.36 cm,
Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi,
Smithsonian Enstitüsü, Washington, D.C.116
- Resim: 3. 24.** Richard Estes, *Union Meydanı*, 1985,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 96.22 x 226.11 cm,
Sanatçının Koleksiyonu.....116
- Resim: 3. 25.** Richard Estes, *Paris'den Görünüm*, 1986,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91.44 x 226.06 cm,
Louis K. Meisel'in Özel Koleksiyonu.....117
- Resim: 3. 26.** Chuck Close, *Büyük Oto-Portre*, 1967-1968,
Tuval Üzerine Akrilik Boya, 273 cm x 212.1 cm,
Ludwig Müzesi, Budapeşte.....117

- Resim: 3. 27.** Chuck Close, *Phil*, 2011-2012,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 275.6 cm x 213.4 cm,
Pace Galeri Özel Koleksiyonu.....118
- Resim: 3. 28.** Chuck Close, *Başkan William Jefferson Clinton*
(Detay), 2006, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 213.4 x 275.6 cm,
Smithsonian Ulusal Portre Galerisi Koleksiyonu, Washington, D.C.118
- Resim: 3. 29.** Robert Bechtle, *Berkeley Pinto*
(John De Andrea ve Ailesi Bechtles Arabaları ile), 1976,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 176 x 123 cm,
Ludwig Çağdaş Sanatlar Müzesi, Budapeşte.....119
- Resim: 3. 30.** Robert Cottingham, *Keen Kottons*, 1980,
Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 61.2 x 53.8 cm, Özel Koleksiyon.....119
- Resim: 3. 31.** Robert Cottingham, *The Spot*, 1979,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81.3 x 81.3 cm, Özel Koleksiyon.....119
- Resim: 3. 32.** Walker Evans, *Salon*, Batı Virginia, 1935,
Fotoğraf.....120
- Resim: 3. 33.** Robert Cottingham, *Orph*, 1972,
Litografi 60.9 x 86.3 cm, Özel Koleksiyon.....120
- Resim: 3. 34.** Ron Kleemann, *Poetic Plaka Serisi*, 1973,
Tuval Üzerine Akrilik Boya,
111.7 x 152.4 cm, Sarah Woolworth Kleemann Koleksiyonu,
New York.....120
- Resim: 3. 35.** Ron Kleemann, *XX on Xmas*, 1983,
Keten Üzerine Yağlı Boya, 38.1 x 50.8 cm,
Özel Koleksiyon, California.....120
- Resim: 3. 36.** Ron Kleemann, *230 Park Cadde*, 1983,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 38.1 x 55.8 cm,
Sarah Woolworth Kleemann Koleksiyonu, New York.....120
- Resim: 3. 37.** Ron Kleemann, *Boopsie*, 1993,
Keten Üzerine Yağlı Boya, 165.1 x 114.3cm,
Sarah Woolworth Kleemann Koleksiyonu, New York.....121
- Resim: 3. 38.** Ron Kleemann, *Bugsy*, 1992,
Ahşap Üzerine Akrilik Boya, 40.6 x 26.6cm,
Sarah Woolworth Kleemann Koleksiyonu, New York.....121
- Resim: 3. 39.** Ron Kleemann, *Panterin Geçışı*, 1993,
Ahşap Üzerine Akrilik Boya, 40.6 x 25.4 cm,
Sarah Woolworth Kleemann Koleksiyonu, New York..... 121
- Resim: 3. 40.** Ron Kleemann, *Woody's Turn*, 1993,
Ahşap Üzerine Akrilik Boya, 45 x 27.9 cm,
Sanatçının Koleksiyonu.....121

- Resim: 3. 41.** Ron Kleemann, *Dino*, 1983,
Ahşap Üzerine Akrilik Boya, 30.4 x 40.6 cm,
Louis K. And Susan Pear Meisel Koleksiyonu, New York.....122
- Resim: 3. 42.** Ron Kleemann, *Sarı Porsche*, 1980,
Tuval Üzerine Akrilik, 114.3 x 160 cm,
Özel Koleksiyon, New York.....122
- Resim: 3. 43.** Don Eddy, *Yeşil Volkswagen*, 1971,
Tuval Üzerine Akrilik Boya, 167.6 x 241.3 cm,
Duke Üniversitesi Nasher Sanat Müzesi Koleksiyonu,
Durham, New York A.B.D.123
- Resim: 3. 44.** Don Eddy, *Özel Park IV*, 1971,
Tuval Üzerine Akrilik, 48 x 66 cm,
Louis K. Meisel Galerisi Özel Koleksiyonu.....123
- Resim: 3. 45.** Don Eddy, *C/V/A*, 1981,
Tuval Üzerine Akrilik Boya, 91.4 x 91.4 cm,
William ve Susan Kleinman Özel Koleksiyonu, Hindistan.....124
- Resim: 3. 46.** Don Eddy, *Mevsimlik Şehir IV*, 2014,
Tuval Üzerine Akrilik Boya, 185.4 x 185.4 cm,
Sanatçının Koleksiyonu.....124
- Resim: 3. 47.** Tom Blackwell, *Triumph Trumpet*, 1977,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180.3 x 180.3 cm,
Louis K. Meisel Galerisi Özel Koleksiyonu.....125
- Resim: 3. 48.** Tom Blackwell, *Ana Cadde, Keene, NH*,
1973–1974, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 243.5 x 152 cm,
Özel Koleksiyon.....125
- Resim: 3. 49.** Tom Blackwell, *Takashimaya*, 1974,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 152.4 x 213.3 cm,
Chazen Sanat Müzesi Koleksiyonu, Madison, Wisconsin.....126
- Resim: 3. 50.** Tom Blackwell, *Gm Showroom*, 1975,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 127 x 182.8 cm,
Louis K. Meisel Galerisi Özel Koleksiyonu.....126
- Resim: 3. 51.** Tom Blackwell, *Bendel's*, 1980,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 198.1 x 243.8 cm,
Louis K. Meisel Galerisi Özel Koleksiyonu.....127
- Resim: 3. 52.** Tom Blackwell, *Harley Surf Klubü*,
Fort Meyers Beach, Florida, 2013, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
106.6 x 168.2 cm, Louis K. Meisel Galerisi Özel Koleksiyonu.....127
- Resim: 3. 53.** John Salt, *Albuquerque Wreck Yard*, 1972,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 121.9 x 182.8 cm,
Ateneum Helsinki Sanat Müzesi, New York.....128

- Resim: 3. 54.** John Salt, *Beyaz Vahşi Çiçeklerle Fairlane*, 1972,
Keten Üzerine Yağlı Boya, 121.9 x 182.8 cm,
Louis K. Meisel Galerisi Özel Koleksiyonu.....128
- Resim: 3. 55.** John Salt, *Mavi Karavan*, 1992-93,
Keten Üzerine Yağlı Boya, 110.4 x 165.1 cm,
Louis K. Meisel Galerisi Özel Koleksiyonu.....129
- Resim: 3. 56.** John Salt, *Çölde Enkaz*, 1972,
Keten Üzerine Airbrush tekniğiyle Yağlı Boya, 181.6 x 120.7 cm,
Louis K. Meisel ve Susan P. Meisel Özel Koleksiyonu.....129
- Resim: 3. 57.** John Salt, *Grain Elevators ile Cadde Profili*,
1990, Kağıt Üzerine Suluboya, 60.9 x 91.4 cm,
Louis K. Meisel Gallery, New York.....130
- Resim: 3. 58.** Ralph Goings, *Alex Güneşte*, 1968,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101.6 x 140 cm, Özel Koleksiyon.....130
- Resim: 3. 59.** Ralph Goings, *Dick's Union General*, 1971,
Keten Üzerine Yağlı Boya, 101.6 x 142.2 cm,
Louis K. Meisel Gallery, New York.....131
- Resim: 3. 60.** Ed Ruscha, *Standard İstasyonu, Amarillo, Texas*,
1963, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 162.5 x 307.3 cm,
Dartmouth Koleji Hood Sanat Müzesi,
Hanover, New Hampshire.....131
- Resim: 3. 61.** Ralph Goings, *Gaz Pompası (Charlottesville Store)*,
2003, Kağıt Üzerine Suluboya, 22.2 x 34.9 cm,
Louis K. Meisel Gallery, New York.....132
- Resim: 3. 62.** Ralph Goings, *Duke Diner*, 1999,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101.6 x 137.16 cm,
Özel Koleksiyon.....132
- Resim: 3. 63.** Ralph Goings, *Morning Paper - Ruby's Diner*, 1995,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60.9 x 66 cm Sanatçının Koleksiyonu.....133
- Resim: 3. 64.** Noel Mahaffey, *Zanaatçıların Ortam Kullanım Yeri*,
1973, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 154.5 x 183.5 cm,
Sanatçının Koleksiyonu.....133
- Resim: 3. 65.** Noel Mahaffey, *Mickey Finn's Billiard Palace*,
1974, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 182.8 x 182.8 cm, New York.....134
- Resim: 3. 66.** Noel Mahaffey, *Black Sunday*, 1977,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 183 x 183 cm,
Özel Koleksiyon, New York.....135
- Resim: 3. 67.** Paul Staiger, *Birleşmiş Milletler Plazası*, 1972,
Taş Baskı (Litografi), 60.96 x 86.36 cm, Özel Koleksiyon.....135

Resim: 3. 68. Paul Staiger, <i>Randolph Scott'ın Evi, 156 Copley Place</i> , 1970, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 162.56 x 243,84 cm.....	136
Resim: 3. 69. Paul Staiger, <i>Griffin Rasathanesinde Park Yeri</i> , 1971, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 152.4 x 198.1 cm, The Sidney Janis Galerisi Koleksiyonu, New York.....	136
Resim: 3. 70. Paul Staiger, <i>PSA</i> , 1969, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 172.7 x 259.1 cm, Kaliforniya Müzesi Koleksiyonu.....	137
Resim: 3. 71. Paul Staiger, <i>U.S: Air Force</i> , 1972, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 162.56 x 243,84 cm, Özel Koleksiyon.....	137
Resim: 3. 72. Howard Kanovitz, <i>New Yorkers I</i> , 1965, Tuval Üzerine Akrilik, 177.8 x 238.7, Whitney Amerikan Sanat Müzesi Koleksiyonu.....	138
Resim: 3. 73. Howard Kanovitz, <i>Akşam Yemeği</i> , 1965, 106.6 x 157.4 cm, Tuval Üzerine Akrilik, Özel Koleksiyon, ABD.....	138
Resim: 3. 74. Howard Kanovitz, <i>Icarus</i> , 1974, Tuval Üzerine Akrilik, 76.2 x 127 cm, Özel Koleksiyon, İsveç.....	139
Resim: 3. 75. Howard Kanovitz, <i>İnsanlar (Merkez)</i> , 1968, Tuval Üzerine Kesme-Yapıştırma ve Akrilik Boya, Çelik Taban, 172.7 x 175.2 cm, Wilhelm Lehmbruck Müzesi Duisburg, Almanya.....	139
Resim: 3. 76. Howard Kanovitz, <i>İnsanlar (Sol)</i> , 1968, Şekli Tuval Üzerine Akrilik Boya, 172.7 x 187.9 cm, Modern Sanat Müzesi, Utrecht, Hollanda.....	140
Resim: 3. 77. Howard Kanovitz, <i>Olsaydı</i> , 1981, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 198.1 x 292.1 cm, Sprengel Müzesi, Hannover, Almanya.....	140
2. Uygulama Çalışmaları	
Resim: 4. 1. <i>Metropol ve İtfaiye</i> , 2013, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 x 130 cm.....	91
Resim: 4. 2. <i>New York Harbor</i> , 2014, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90 x 146 cm.....	92
Resim: 4. 3. <i>Metropolitan</i> , 2013, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 x 130 cm.....	94
Resim: 4. 4. <i>Metro</i> , 2014, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50 x 70 cm.....	95
Resim: 4. 5. <i>Yeşil Volkswagen</i> , 2013, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 30 x 24 cm.....	97

GİRİŞ

Resimde 1969'dan sonraki Amerikan sergilerinde tutarlı bir hareket olarak ortaya çıkan ve ilk bakışta Op-Art'tan bambaşka bir dünya sunan ve bu yeni eğilime destek olan Pop-Art, fotoğraf gerçekçiliği adlı yeni bir resim hareketiyle birleşmektedir. Ve bu hareket altında toplanabilecek geniş bir sanatçı topluluğu vardır. 1960'ların ortalarından beri magazin dergilerindeki fotoğrafları dikkatle geniş tuvallere transfer eden bu sanatçılar; nesnel gerçekliği fotoğraf imgelerine dönüştüren resimlerinde, yaşadıkları kentin dokusunu, iç içe geçmiş çeşitli yüzeyler ve düzlemlerden oluşan zengin ayrıntılarıyla yansıtmışlardır. Böylelikle elindeki fotoğrafı yorumlayan sanatçı, yaptığı resme kendi kişiliğinden de bir şeyler katmış olur. Ancak burada ressam ışığa dayanarak oluşturduğu bir imajı, boyaya dayanarak sabitleştirme sorunu ile karşı karşıyadır. Ve foto-gerçekçi resimde bir başka sorun ise; “ticari amaçlarla düzenlenmiş sokaklardaki vitrinlerin uyumsuz üslubuyla, binaların gölgede kalmış ağır başlı klasik üslubu arasında toplumsal anlamda bir çelişkinin varlığı”¹ hissedilir. Ancak tüm bu çelişkiler, Foto-Gerçekçi ressamın yaşadığı ve gözlemlediği kentin ona sunduğu paradoksların yarattığı etkileşimlerden kaynaklanmaktadır. Burada Foto-Gerçekçi ressam, tanık olduğu metropol yaşamında sadece modernleşmenin nesneleri olmaktan öte, aynı zamanda söz konusu modernizmin öznelere de olmak zorundadır. Böylelikle modern kenti resmeden foto-realistler ve onların yapıtları, (tıpkı diğer modernistler gibi) bu dünyada kendilerini evlerinde hissetmek için giriştikleri çabalar olarak tanımlanabilir. Çünkü hayatlarını sürdürdükleri modernizmi bir beslenme kaynağı olarak görmektedirler. Foto-gerçekçi ressamlar modern kentin içerisindeki modernist kültürün görsel zenginliğini sokaktaki modern insana ulaştırmayı hedeflerken, hepimiz için modernizmin aslında gerçekçilik olduğunu göstermeyi de amaçlamaktadırlar.

Tezin Hipotezi: Foto-Gerçekçi sanat yöneliminin kent ve metropol kültürünün bir parçası olduğu ve ondan ayrı ele alınamayacak sosyo-estetik bir olgu olarak 1970'lerin

¹ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan- Sadi Özış), 1. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s. 314.

New York Kentinde ivme kazanan ve 1980'lerde zirveleşerek (fotoğrafın ortak bir rönesansının) kent kültüründen asla ayrı düşünülemez bir yükselen bir değeridir.

Tezin Amacı: Çağdaş Sanatta Foto-Gerçekçiliğin* kent ve metropol üzerindeki sosyal etkileşim çerçevesinde Foto-Gerçekçi ressamların sanatını incelemektir. Özellikle merkezi New York'ta oluşan foto-gerçekçi sanat hareketini kentin modernleşme süreçleriyle birlikte ele almayı da hedeflemesi ikincil bir amaç olarak da değerlendirilebilir. Uygulama çalışmalarının amacı açısından ise; kente ve modernist imgeleme yönelik Foto-Gerçekçi bir üslup ve teknik anlayışta bir dizi resim çalışmaları gerçekleştirmek ve oluşan eserleri akademik eleştiriye sunarak sergilemektir.

Tezin Kapsamı: 1960 - 1970'lerde Pop Sanat ve Amerikan Gerçekçiliği'nde Foto-Realist sanatçılar ile birlikte Foto-Realizm, Süper-Realizm, Hiper-Realizm ve diğer akımların çağdaş sanat içerisindeki yeri ve etkileri kent ve modernitenin getirdiği dinamikler bağlamında incelenmesini içerecektir.

Birinci bölümde; fotoğrafın tarihsel gelişiminde önemli bir icadın değer kazandığı *Camera Obscura* sistemini tanıtmaya çalışıldı. Buna göre Kepler'in tasarladığı sistemin resamlara ve dolayısıyla resim sanatına büyük kolaylıklar sağladığı üzerinde duruldu. Üstelik bu sistemin resimlerin alt yapısını oluşturmak için yardımcı bir araç olarak da kullanılması ve ardından (aslında en önemlisi) görme biçimini, bir başka deyişle bakış açısını değiştirmesinde çok önemli bir katkısı olduğu vurgulanmıştır. Söz konusu bölümde Fotoğraf ve Resim Sanatı arasındaki ilişkinin hem teknik, hem de sosyal boyutu üzerinde durularak 1960 sonrasında foto-gerçekçiliğin örnekleri irdelendi. Ardından 1970 sonrasında daha da ivme kazandığı vurgulanarak Hiper-Gerçekçilik ve Simülasyon konusunda bilgi vererek görüntünün imge ve gerçekçilik ilintisi sürecinde (Vietnam Savaşı v.b.) fotoğrafların savaş üzerindeki etkileri ve sanatın yanılsama arzusunu yitirilişinin trans-estetik özelliği belirtildi.

İkinci bölümde; *Modernizm ve Kent, Teknolojik Yıkım, Avangardizm ve Kent* gibi alt başlıklar altında temel konular üzerinden foto-grafik üretimin beslendiği sosyal, iktisadi altyapıdan ve kültürel üstyapıdan nasıl etkilendiği konusunda bir mekansal

* Bu yönelimin öncülleri; *Real Magic, Sharp Focus Realism Radikal Real, Romantik Real, Post-Pop, Inhumanisme* olarak adlandırılan *Hyper-Realism*'in ilk örnekleri ile ardılları olan *Hiper-Gerçekçilik, Süper-Gerçekçilik*.

araştırmayı şart koştu. Ayrıca Foto-Gerçekçi imgelem yaratmanın sermayenin mekanları açısından bir ön çalışmayı gerekli kılması neticesinde sosyolojik bir alan çalışmasının bilimsel koşullarının yerine getirilememesine rağmen söz konusu literatür'ün genel bir açılımı üzerine ancak gidilebildi.

Üçüncü bölümde; tezin temel konusu olan *Çağdaş Sanatta Fotogerçekçilik ve Metropol* üzerine temel kaynaklar olarak Richard Estes'in² 1966-1985 yılları arasında tüm resimlerini içeren kendi kitabı, Louis K. Meisel, Margaret Donovan ve Maria Teresa Vicens'in ortak yazdıkları *1980'den beri Foto-Gerçekçilik*³ ve yine Louis K. Meisel'in *Foto-Gerçekçiliğin Milenyum*⁴ adlı çalışmalar elimizdeki tezin en olmazsa olmaz kaynakçalarını teşkil etmektedir ve bu kaynakçalardan XX. yüzyılın metropol yaşantısı, onun tüketim ve sermaye mekanlarına dair görsel bilgiler sunmaları neticesinde çağdaş kapital yaşamın, steril mekanlarının foto-grafik bir üslupta nasıl yansıtılmış olduğunu görmekteyiz. Her şeyin pırıl pırıl parladığı neon ışıkların yanıp yanıp söndükleri, adeta batının ışıklı mabede dönüştüğü bir yüzyılın fotoğraf imgelemine sahip ancak fotoğraf olmayan bir Foto-Gerçekçilik hareketi ile karşı karşıya geliriz.

Sonuç bölümünde ise; foto-gerçekçi sanat çevresinin bir sınıflandırılması yapılarak öncelikli olarak metropol hayatını yansılayan sanatçıların bir iz düşümü verilmiştir. Böylelikle foto-gerçekçi sanatta bugün ve yakın çevremiz hakkındaki kavrayışlarımızın çerçevesini çizen özellikle reklam imgelerinin bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünyayı, (yani yeniden sunumun imgelerini) gösterdiği sonucunu çıkarırız. İmgelerin görüntüsü ile bunların toplumsal ve kültürel olarak nasıl kullanıldıkları arasındaki karmaşık ilişkiyi incelemeye çalıştığımızda foto-gerçekçilerin yarattığı görsel imgelerin bizim için taşıdıkları anlam üzerine düşüncelerimizi yoğunlaştırmamız gerekmektedir. Foto-gerçekçi resimde vaat edilme ama verilmeme arasındaki gerilim seyirciye görme ile arzu arasındaki bağı daha yalın bir biçimde algılamasına olanak verir. Buradaki temsil bizi şaşırtır ve yaratılan bu imgenin bir fotoğraf olmadığı yansımaları söz konusu sanatın en büyük amacı olduğu kadar aynı

² Louis K. Meisel, *Richard Estes The Complete Paintings, 1966-1985*, Harry N. Abrams. 1.Baskı, New York, 1986.

³ Louis K. Meisel, *Photorealism Since 1980*, Harry N. Abrams, 1.Baskı, New York, 1993.

⁴ Louis K. Meisel, *Photorealism At The Millennium*, Harry N. Abrams, 1.Baskı New York, 2002.

zamanda kendi varlığını hem ilan, hem de inkar eden, bir olmayan resmin resmidir. Çünkü burada imgeler fikirleri değil, tıpkı bir zamanların *Trompe l'oeil** tekniğinde olduğu gibi nesneleri kopyalar. Ayrıca bir yanılsamanın kandırmaca olarak ortaya çıktığı andan itibaren resmin konusu; sanatçının mükemmeliyetçi tekniği olacaktır.

Tezin Yöntemi: Araştırma tüm teorik ağırlığına rağmen her şeyden önce bir sanat araştırma-uygulama pratiğidir. Tezin literatür çalışma yöntemi: Belge toplama, verileri sınıflandırma, kavramsal ve mantıksal çözümlemeler yapmak suretiyle bölümlerde ele alınan konular arasında karşılaştırma, anlama, açıklama, tartışma, yorumlama ve değerlendirmeler konuların son tahlilleri ile tamamlanacaktır.

* **Trompe l'oeil (tromplöy):** Fransızca bir terim olarak 1893 yılında kullanılmıştır. Bu sözcük "gözü aldat" anlamına gelir. Bu öykünmecî biçimin en önemli özelliği, izleyicinin ilk bakışta imgeyi temsil ettiği şeyin ta kendisi olduğunu sanmasıdır. Trompe l'oeil etkileyici bir aldatma sanatıdır. Trompe l'oeil biçimiyle çalışan ustalar resimlerini fırça darbesi görülmeyecek bir biçimde oluşturuyorlardı. Bu resimler ancak tek bir açıdan bakıldığında bu etkiyi görkemli bir biçimde yaratırlardı. Bundan dolayı resmin konulacağı yer önemliydi.

BÖLÜM I

SANAT VE FOTOĞRAF

Sanayi Devrimi ile anılan 1800’lü yıllar insanlık tarihinde birçok yeni buluşun ve araçların üretildiği bir devrimsel dönemi simgeler. İşte fotoğrafın ortaya çıktığı bu temel değişim dönemi sanatın da paralel dönüşüm sürecini etkileyen 19. yüzyıldır. Söz konusu yüzyıl, sanat için sanat ve klasikçilerin idealizminin yanı sıra, hem toplumcu sanatın hem de burjuva sanatının yararcılığı ile savaşmak zorunda kaldığı bir yüzyıldır.⁵ 1830 ile 1848 yılları arasında doğal olarak yaşamın siyasallaşması bilimsel hareketlerin sadece sanatta değil edebiyatta da benzer siyasal eğilimlerin yoğunlaşmasını getirmiştir. Bu dönemde politika ile ilgili olmayan yapıt yok gibidir. Ve hatta *sanat için sanatın* suskunluğu bile (Romantizm) politik bir amaç taşımaktadır, ki kuşkusuz sanatın özgürlüğüne kavuşması için kullandığı silahlardan biridir. Ancak yeni yüzyılın 1. Dünya Savaşından, yani yirmili yıllardan sonra başlayan süreç; 20. yüzyılın, kısacası *Film Çağının* yüzyılıdır. Özellikle;

yeni yüzyılın sanatındaki üç temel eğilimin de önceki dönemde yaşamış öncülleri vardır. Bu dönemde Cezanne ve Neo-Klasikler Kübizmin; Van Gogh ve Strindberg Ekspresyonizmin; Rimbaud ve Lautreamont ise Sürrealizmin öncülleri sayılacaktır.⁶

Ayrıca hareketli fotoğraftan bir sanat dalı olarak karşımıza sinemanın çıktığını söyleyebiliriz ki buna göre fotoğrafın icadının yakın çekim ve kısa kesme gibi yeni birleştirme yöntemleriyle herhangi bir sanat dalında görülemeyecek etkiler yaratabilen, sinirsel ritimleri, çırpıntılı ruh durumlarını belirtebilen bir anlatım yolu yakalandı. Keskin bir tanımayla diyebiliriz ki; 1960’lı ve 70li yıllarda sanatın sırtında bir Matisse geleneği ve bir de Duchamp geleneği yer almaktaydı. Ancak kitle iletişim araçlarına yüklenen çabaların sanatın görsel temelleri üzerinde yepyeni keşifler yapılmasına yol açtığı da görülmektedir. Buna göre Op Art ve daha sonraları Pop Art’ın algılama süreçlerini kapsayan uyarlamaları göz önüne alındığında imge ve yöntem açısından fotoğrafa bağımlı olmakla birlikte zamanla Foto-Gerçekçilik adıyla yeni bir resim hareketi karşımıza çıkmaktadır. Bu akım altında toplanabilecek geniş bir sanatçı

⁵ Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev. Yıldız Gölönü), Remzi Kitabevi, 1. Basım, İstanbul 1984, s. 212.

⁶ Ibid, s. 402.

topluluğu vardır. Son olarak diyebiliriz ki Foto-Gerçekçi sanatçılardan Malcolm Morley, kendinden önceki birçok ressamın şu söylediklerini yineler: “*Her şey sanatın işine yarayabilir; Herşey sanata konu olabilir...*”⁷

1.1.Fotoğraf’ın Tarihsel Gelişimi

Fotoğrafın tarihsel gelişiminde *Camera Obscura* çok önemli bir gelişim olarak değer kazanmıştır. Bu araç hakkında ilk olarak Aristo, karanlık bir kutu içerisine açılmış küçük bir delik aracılığıyla ya da karanlık bir mekan da oluşturulan *iğne deliği görüntüsü* olarak adlandırılan görüntüden söz etmiştir. Bunun yanı sıra XIII. yüzyılın ikinci yarısında Roger Bacon’un X. yüzyılın Arap yazmalarından öğrenmiş olduğu karanlık kutunun ayrıntılı bir tanımını yapmıştır. XV. yüzyılda ise Leonardo da Vinci karanlık kutunun gizemiyle ilgilenmiştir. Ancak 1611 yılında portatif bir kamera tasarlayan Johannes Kepler, tasarladığı bu sisteme *camera obscura* (Res.1) adını vermiştir.

İlk uygulamalarda; araç karanlık bir odanın içerisine, bir delikten düşürülen ışığın yardımıyla dışarıda var olan görüntünün bir düzlem üzerinde yeniden oluşturulması mantığına (Res.2) dayanmaktaydı. Ancak görüntü kutunun arka iç yüzeyine ters olarak düşürüldüğünde bu prensibi bulmak yüzyıllar almıştır. Karanlık kutu resim sanatı dışında; mimari çizimde, iç ve dış reproduksiyonlarda ve teknik resim çizimlerinde de kullanılmıştır. Ünlü mimar, Venedikli Daniello Barbaro sanatçılara çalışmalara yardımcı olacak araç olarak önermiştir. Ressamlar XVII. yüzyılının ortalarında “büyük karanlık odalara girmeden resim yapabilmenin yollarını arayan teknik ressam, taşınabilir, *camera obscura*’lar yapmışlardır.”⁸ Nitekim Kepler’e göre; “bu araç yardımıyla yapılan çizimler hiçbir ressamın başaramayacağı bir titizliğe sahiptir.”⁹ Taşınabilen ve kullanımı daha kolay olan bu *karanlık kutulara* mercek objektif ve netleme düzeneği ekleyerek daha parlak ve keskin görüntüler elde etmeye başladılar. Böylece bu kutu gitgide küçülerek taşınabilir hale geldi. Böylelikle “Rahatlıkla taşınabilen bu *camera obscura*’lar buzlu camları ve üç boyutlu görüntülerin üzerine düşürüldüğü düzlemiyle

⁷ Norbert Lynton, *Modern Sanatın...*, s. 314.

⁸ Tunç Tüfekçi, “Tarihsel Süreç İçinde Resim – Fotoğraf Etkileşimleri”, *Fotoğraf Dergisi*, Sayı: 26, Ağustos-Eylül 1999, s. 48.

⁹ John Szarkowski, “Photography Until Now”, *Bufinch Press*, New York 1990, s. 13.

ressamlara büyük kolaylıklar sağlamışlardır”¹⁰ Söz konusu tekniği Jan Vermeer, Antonio Canaletto ve Corel Fabritius yapıtlarını gerçekleştirirken yararlanmışır. Fakat XVII. yüzyılın sanatçıları arasında *camera obscura*’yı yapıtlarında en yoğun kullanan ressam Johannes Vermeer olarak bilinmektedir. Özellikle;

Optik perspektif, (ön ve arka plan arasında optik kaynaklı yaklaştırma fluluklar) ışığın tek bir noktadan dağılışı, nesnelerin izdüşümü olan gölgelerin bu kadar başarılı ve gerçeğe uygun bir biçimde gerçekleştirilmiş olması Jan Vermeer’in *camera obscura* kullanımının açık kanıtıdır.¹¹

Vermeer’in resimlerinde doğa, (Res.3) optiğin getirmiş olduğu doğrusal bir perspektif içinde ele alınmıştır. Kendi resimlerinde özellikle perspektif sorunları üzerinde yoğunlaşmış ve bu nedenle *camera obscura*’nın yardımına başvurmuştur. Fotoğraf tarihçisi John Szarowski’ye göre;

Vermeer’in resimlerinde boşluğun sıkıştırılması, doğru ve beklenmedik bakış açıları gibi onun bulduğu bazı yöntemlerle ortaya koyduğu, bir noktaya gelen ışığın kalitesi, boş mekân betimlemeleri ve etkili anlatımları karşısında heyecan duymamak elde değildir. Eğer kameranın yardımına başvurmadıysa onun dehası şaşırtıcıdır.¹²

Ancak ressamların *Camera Obscura*’yı resimlerin alt yapısını oluşturmak için yardımcı bir araç olarak yararlanmış oldukları daha güçlü bir kanaat olarak varlığını sürdürmektedir. Üstelik ressamlar bu alt yapının üzerine kendi kişisel yorumlarını da katmayı ihmal etmemişlerdir. *Camera Obscura*, görüntülerin gerçeğe uygun bir biçimde bir araç yardımıyla çizilebilmesini mümkün kıldığı kadar fotoğrafın icadında da büyük rol oynamıştır. Fotoğraf deyimi ilk kez 25 Şubat 1839 yılında *Vossische Zeitung* dergisinde yayınlanan bir makalede Alman astronomu Johann Heinrich von Madler tarafından kullanılmıştır. Madler, yazısında kullandığı *photographe* sözcüğü o devrin modasına göre, eski Yunan diline uygun olarak (Fos, Fotos–Işık, Grafe) sözcüklerinin birleştirilmesi sonucundan türemiştir. Ancak *to photograph* (fotoğraf yapmak) fiilini ve *photographic* (fotografik) sıfatını İngiliz astronomu Sir John Herschel’in notlarında, Ocak 1839 yılında *On the Art of Photography* (Fotoğraf Sanatı Üzerine) adlı makalesinde ilk kez İngilizce olarak yazdığı tarihsel bir gerçektir. Özellikle fotoğraf, önceleri görsel sanatların yardımcısı ve doğanın incelenmesinde bir araç niteliği

¹⁰ Ibid, s. 13.

¹¹ Tunç Tüfekçi, *Tarihsel Süreç...*, s. 50.

¹² John Szarkowski, *Photography Until...*, s. 13.

kazanmıştır. Ancak gelişimi içinde, kendisi de bir görüntü üretme yöntemi olarak, insanların algı güçlerini ve dolayısıyla diğer sanatları etkiledi. Üstelik fotoğraf birçok ihtiyacı daha giderdi. O dönemde bazıları fotoğrafı sanat dalı olarak kabul ederken, bazıları da sanat olmadığı yönünde şiddetle reddetmişlerdir. Kabul görse de görmese de fotoğraf dönemin ressamı üzerinde etkili olmuştur. Özellikle çıplak figür ve at yarışı görüntülerinin çekimi, hızlı geçen anı yakalayan enstantane çekimi gibi fotoğraf teknikleri ressamı etkilemiştir. Fotoğraf, sanatçı ve modele zaman kazandırmıştır. Baudelaire başta olmak üzere fotoğrafı gerçek sanatın taklidinden başka bir şey olmadığını söyleyen eleştirmenlerin saldırılarıyla birlikte, zamanın sanatçıları uzun bir süre fotoğrafçılığa çok şey borçlu olduklarını itiraf edemediler. Bu görüşü savunanlar görsel yapıtlar üzerinde fikir yürütenler, fotoğrafı çok teknik, yapay ve sadece işlevsel bir araç olarak nitelendirdiler. Bu görüşe göre;

Camera obscura'nın yansıttığı görüntülere dayanarak yapılan tablolarla hiç değilse fırça darbeleri, el izleri, boyalar, renkler vardı. Bunların seçimindeki insan kararları resimlere bireysel nitelikler veriyor, resmi yapanın gören, düşünen, algılayan, fikir yürüten ve bu yaratıcı süreç içinde yarattığı şeyle kazançlı alışverişte bulunan bir gelişmiş organizma, bir kişilik olduğunu kanıtlıyordu. Hâlbuki fotoğrafı makine çekiyor ve teknoloji sabitleştiriyordu.¹³

Böylelikle XIX. yy.da fotoğrafın tamamen doğaya ait ve otomatik bir fenomen olarak görme şeklinde biçimlenen bu bakış açısı, fotoğrafın bir sanat dili olarak gelişimini ciddi anlamda engellemiştir. Sanatsal fotoğraf teorisi ve kritiği ancak fotoğrafın dünyayı direkt olarak kopyalama yerine onu transform (biçim değiştirme) etme, bir başka deyişle *dönüştürme* işlemi olduğu şeklindeki görüşün ancak XIX. yüzyıldaki doğuşu ile ilerleme kaydedebilmiştir. Fakat fotoğraf aslında resim sanatına yardımcı olmanın yanında ona rekabet eden bir yöntem de olmuştur. Sanatçılar bu yeni teknikten etkilenerken harekete geçmişlerdir. Fotoğrafın resim sanatıyla arasında var olan görsel benzerliklerini kavrayan sanatçılar, fotoğraf makinesinin içerisinde, resimsel gelenekleri ve bu gelenekleri oluşturan resimsel elemanların teknik bir kazanım olarak elde edilmesi için çalışmışlardır. Fotoğrafların tıpkı resim sanatında olduğu gibi müze ve sergi salonlarında yapıtların sergilenmesi için, resmin genel-geçer kurallara bağlı ve öykünmecici bir görsellik sergilemeyi tercih ettiğini belirleyebiliriz. Resme öykünmenin fotoğrafa kazandırdıklarının yanı sıra fotoğrafın basit bir kopyalama işlemi olmadığı, yoruma dayalı bir ifade aracı olduğunun pek çok çevre tarafından fark edilmiş olması da

¹³ Nazif Topçuoğlu, *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani*, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992, s. 13.

ayrıca önemlidir. Resimsi fotoğraf, bireysel bakış açılarıyla yorumlamak amacıyla kullanılan esnek bir araçtır. Bu aracı kullananlar kuskusuz *high-art** akımının temsilcileriydi. Bir grup İngiliz fotoğrafçı tarafından bu akım kamuoyuna lanse edilmiştir. Akımın özellikleri; akademik öğretilere bağlı kalınarak, konu, konunun yansıtılışı, kompozisyon kuralları, ayrıntı ve kusursuzluk çok önemli olup, fotoğrafın önceden kurgulanmasıdır. High-Art fotoğraf akımına dâhil olan fotoğrafçılar, resim yapar gibi fotoğraf çalışıyorlardı.

XIX. yüzyılda Film-Fotoğraf kimyasının icadına ilişkin ilk çalışmaları İngiliz porselen yapımcısı Thomas Wedgwood yapmıştır. Porselen için hazırladığı desenleri Wedgwood**, gümüş nitratla duyarlaştırılmış yüzeylerde optik görüntüyü kalıcı hale getirmeye çalışmıştır. Arkadaşı kimyacı Humpry Duvy 1802’de Wedgwood’un çalışmalarını yayınlamış ve ayrıca birlikte gümüş nitrat ya da klorürle kâğıt ve deri üstüne yaprak, böcek gibi cisimler koyup ışıklandırarak kopyalar elde ettiler. Wedgwood’un erken ölümü ve poz süresi kavramını geliştirememeleri ve sabitleştirme (fixation) işlemini yapamamaları neticesinde sonuca varmaları mümkün olmadı. Fransız donanmasında subay olan iki kardeş Joseph Niepchore Niepce ve Claude Niepce de benzer deneyler yapmıştır;

J.N. Niepce 1810’larda taş baskı çalışmalarını ve resimlerini fotokimyasal yolla elde etmeyi deneyerek 1816 yılının Nisan ayında ise gümüş klorürle duyarlaştırılmış kâğıt üzerine çiftlik avlusunun görüntüsünü düşürmeyi başarmıştır. Fakat bunun bir negatif olması nedeniyle pozitif kopyasını gerçekleştirmeyi başaramamıştır.¹⁴

Yıllar süren çalışmaları sonucunda ışıkla kararan yerine sertleşen maddeleri deneyerek başarıya ulaşan Niepce;

1826’da kurşun ve kalay karışımı bir metal üzerine lavanta yağında eritilmiş *yuda bitümü**** sürüp *camera obscura*’ya yerleştirerek pencereden avluya yoneltmiştir.

* **High-Art (Yüksek Sanat):** 1850 – 1870 yılları arasında fotoğrafçılık yaklaşımı, fotoğrafın diğer sanat dalları gibi kabul görmesini arzulayan bir grup İngiliz fotoğrafçı tarafından kuruldu. Bu yaklaşım, resim sanatının halkın ilgisini daha çok çektiği ve aynı zamanda fotoğrafın da çocukluk yıllarını yaşadığı 1850-1870 yılları arasında taraftar topladı. Elde taşınabilir ekipman ve malzemeler geliştirilip, yeni yetişen amatörler bu teknik malzeme yardımıyla eski düşünce biçimlerini zorlayınca, Yüksek Sanat etkisini yitirdi ve Pictorialist hareketin içinde gelişmesine devam etti.

** Thomas Wedgwood desenlerini camera obscura kullanarak gerçekleştirmiştir.

¹⁴ Mehmet Bayhan , “Fotoğraf”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1, İstanbul 1997, s. 602.

*** **Yuda Bitümü (Yahuda bitümü veya yersakızı):** Tabii termoplastik bir malzeme olan asfalt çok eskiden beri bilinen büyük molekül ağırlıklı hidrokarbon H-C bileşiğidir. Tabiatla kaya veya göl asfaltları

Saatlik pozlandırmadan sonra metal levhayı terebentinle yıkadığında, güneş ışığının etkilenmediği yerlerde bitüm erimiş ve altından siyah metal çıkmıştır.¹⁵

Sonuç pozitif bir görüntüdür ve tarihin ilk fotoğrafıdır (Res.4). Niepce, metal levhasını baskı için yumuşak bulduğundan gümüş kaplanmış ve bakır levha kullanmaya başlamış, açıkta kalan gümüş yüzeyi iyot buharıyla karartmıştır.

Niepce, 1829'da tiyatro dekoratörü Louis Jacques Monde Daquerre ile ortak olmuş ve onunla birlikte araştırmalarını titizlikle sürdüren Daquerre, geliştirilmiş bir camera obscura modeli üreterek (Res.5), söz konusu araçta;

pozlandırma sırasında görüntü oluşuncaya kadar beklemek gerekmediğini, gizli görüntünün civa buharıyla görünür hale getirilebileceğini ortaya çıkararak poz süresini 15–30 dakikaya kadar indirmiş ancak sofraya tuzu kullanarak sabitleştirme işlemini 1837 yılının mayıs ayında gerçekleştirebilmiştir.¹⁶

Fotoğrafın bulunuş sürecindeki yoğun ve başarılı çalışmaların sonucunda Daquerre 1839'da, Fransız Hükümeti tarafından *Legion d'Honneur* ünvanıyla onurlandırılmıştır.* Daquerre'in ardından arkeolog, kimyager, matematikçi ve bir dil uzmanı olan Henry Fox Talbot da ;

negatif pozitif yöntemiyle elde ettiği tekniğini 31 Ocak 1839'da İngiltere Kraliyet Akademisi'nde açıklayarak, 1841 yılının başlarında *Colotype* (kolotip) ya da *Talbotype* adıyla patentini almıştır.¹⁷

Gelişmeler devam ederken 1898'de Hanibal Godowin nitroselülozdan yapılan saydam bir film tabanı bulması neticesinde; saydam filmlerin kullanılması, bir Roll-Film üzerine çok sayıda çekim yapabilmesi, istenildiği zaman değiştirilebilmesi ve az malzeme ile zorlanmadan çok sayıda baskı alınabilmesi büyük ölçüde işi kolaylaştırdı. Teknolojinin gelişmesi buluşların devamını getirdi ve toplumun icadı benimsemesi fotoğrafın yaygınlaşmasını hızlandırdı. Hızları arttırılmış ve renk duyarlılıkları arttırılmış filmler

olarak bulunduğu gibi özellikle zamanımızda ham petrolden elde edilebilmektedir. Asfalt çimentosunun veya ziftin Karbon Tetra Klorür (CCl₄) veya karbon Sülfürde (CS₂) eriyen kısmıdır.

¹⁵ Mehmet Bayhan , “Fotoğraf...”, s. 602 .

¹⁶ Ibid, s. 603.

* Aynı yıl Fransız Hükümetinin Daquerre'in buluşunu açıklamasının ardından büyük yankılar oluşmuş, ertesi gün aynı çalışmaları yaptığını öne süren birçok kişi ortaya çıkmıştır. François Arago'nun himayesindeki Daquerre'e öncelik tanımak için engellediği Hippotyle Bayard ve İngiliz Henry Fox Talbot gibi önemli araştırmacılar da bu isimler arasındadır. Öncelik sırasını kaptırmanın düş kırıklığını yasayan ve 1837'lerden itibaren fotoğraf çalışmaları yapan Bayard, gümüş nitratla duyarlaştırdığı kâğıdı ışıktaki karartıp potasyum iyodürle yeniden duyarlı hale getirerek doğrudan pozitif görüntüye ulaşmış ve aslında Daquerretype'in ilanından bir ay kadar önce tarihteki ilk fotoğraf sergisini gerçekleştirmiştir. [Bknz. Ibid, s.603]

¹⁷ Ibid.

geliştirildi. Çok daha duyarlı kâğıtlar küçük boyutlu makinelerin yapılmasına ve baskıda büyümeye olanak verdi. Yeni cam türleri, optik tekniğini geliştirdi, makineler küçüldü ve nitelik kazandı. Teknolojik gelişmeler devam ederken, kuşkusuz bilgisayar teknolojisinin de ilerlemesi, fotoğraf makinelerine üstün özellikler kazandırdı. Mekanikten dijitale geçiş de bunun en güzel örneğidir. Çıplak gözle fark edilmeyen birçok ayrıntı fotoğraf karelerine takılıyor, gerçeği, objektif olarak hiçbir eleme yapmadan demokratik bir şekilde yansıtıyordu.

1.2.Fotoğraf ve Resim Sanatı

Fotoğrafın gelişiminde ressamların da oldukça büyük bir ivme kazandırdıklarını söyleyebiliriz. Nitekim Julia Margaret Cameron ve David Octavius Hill'in fotoğrafın gelişimindeki öncüler olmalarının yanı sıra ressam olarak da ürün veren sanatçılar olduğunu görmekteyiz. Özellikle Hill, doğa resimleriyle tanınan bir ressam olmasına rağmen bir öneri üzerine portre fotoğrafı çekmeye başladı.

Sanat tarihçisi Heinrich Schwartz'ın belirttiği üzere David Octavius Hill ve Robert Adamson ise fotoğraf tarihinin sanatsal anlamda ilk ciddi ve usta işi çalışmalarını ortaya koymalarının yanı sıra portreleriyle tanınan ressamlardı.¹⁸

Kameranın ardındaki (gören insan) Hill, tekniker de Adamson olduğu için ürünleri genellikle her ikisinin adıyla anılır.* Adamson'un ölümünden sonra, görev bölümünün bu kadar kesin sınırla çizilemeyeceği, Hill'in portrelerinin eski düzeylerini aratması üzerine daha belirgin olarak görüldü. Hill, Adamson'un genç yaşta ölmesinden sonra yeni partnerlerle gerçekleştirdiği, ancak kendisini tatmin etmeyen denemelerin ardından fotoğraf çekimlerini bırakıp tekrar resim yapmaya başladı. Cameron fotoğraf tarihinin ilk büyük kadın sanatçısı olup resimlerinde yumuşak tonlu, net olmayan, hafif ve esrarengiz karanlıklar içinde unsurlar vardı. Cameron'un keşfettiği geleneksel öğeleri günümüzde portre fotoğrafında hala kullanmaktayız. Cameron ve Nadar-Félix

¹⁸ David Haberstich, "The Hill-Adamson Calotypes by David Bruce; Hill and Adamson Photographs by Graham Ovenden," *The Mit Press*, Vol.10, No:2 (Spring, 1977), p.171 <<http://www.jstor.org/stable/1573742>> (26/02/2013-16:52)

* Lorne Campbell'in Edward Bonkil üzerine yeni bir makalesinde *The Burlington Magazine*, (XXVI [1984], Pp.265-74) Edinburg'daki Trinity Kolej Kilisesinin ve Hastahanesi yıkılmadan önceki arka planında Calton Tepesini görüldüğü fotoğraflarını Calotype yöntemiyle çeken Hill ve Adamson'un söz konusu yapıtı İskoçya Ulusal Portre Galerisinde sergilendiğini belirten makalesi için ayrıca bakınız Graham Smith, "A Calotype View of Trinity College Church, Edinburgh, by David Octavius Hill and Robert Adamson," *The Burlington Magazine*, Published by The Burlington Magazine Publications Ltd., Vol. 126, No. 981 (Dec., 1984), pp. 781-782+786, <<http://www.jstor.org/stable/881805>> (26/02/2013-16:40)

Tournachon, fotoğrafçılığın modern anlamıyla sanatsal kullanımında da geçerli olan iki tavrı örnekler. Nadar, çağının ilk büyük portre fotoğrafçısı ve yeryüzünün havadan çekilen ilk fotoğrafında sahibidir. Portrelerini çektiği ünlüler arasında Victor Hugo, Balzac, Liszt, Rossini, Monet, Wagner, Baudelaire, Doré, Proudhon, ve Bakunin gibi isimler bulunuyor. Karl Blossfeldt ise önce sanatsal dökümler yapan bir atölyede model öğrenimi görmesinin ardından müzik ve resim eğitimi almasının yanı sıra 1899'da bitki fotoğrafları çeken bir fotoğrafçı olarak bilinmektedir. Çalışmalarına hiç ara vermeden ölümüne dek devam ettirdi ve ardından bıraktığı büyük bitki arşivi, hem de objelere yaklaşımı ile yansıtmasındaki yaratıcılık ona fotoğraf tarihinde ayrıcalıklı bir yer sağladı. Arşivin tamamına yakını Karl Blossfeldt Vakfı'nda bulunmaktadır. Ressamların yanı sıra Egoné Atget gibi, sevdiği tiyatroyu bırakarak fotoğraf çekmeye başlayanlarda vardı. Konularını Paris'ten alan Atget aslında hayatı boyunca yalnızca İsviçre'ye seyahat etmesine rağmen Paris'in foto hikayesini görselleştiren ilk fotoğrafçı olarak ünlendi. Onun gibi August Sander yaşadığı yüzyılı portre fotoğraflarıyla anlatan bir fotoğraf büyüğüydü. Çünkü onun çalışmaları aynı zamanda "bir fotoğraf kitabı olmaktan öte, bir egzersizler kitabıdır."¹⁹ Sander, mola vermeden büyük bir inat ve özenle çoğunlukla sokakta ya da stüdyoda portre fotoğrafları çekti; fotoğrafladığı insanların objelere izleyenleri hayrete düşürecek kadar aynı ifadelerle bakmasını sağladı. Sander'in modelleriyle kurduğu diyalog hala merak konusudur. Fotoğraf üzerine yazı üreten pek çok düşünür için Sander fotoğrafın sosyologudur. Fotoğrafları ve tüm arşivi Köln'de adını taşıyan bir vakıfta saklanmaktadır.

19. yüzyılın ilk yarısında fotoğrafın keşfinin, resim sanatındaki bakış açısını değiştiren ya da yeniden dönüşüme uğratan başlıca etkenlerden biri olduğu kabul edilir. Fotoğrafın sanat üretimindeki teknik bakışının kazandırdıkları ile sanat ve doğa arasında bir teknik aracın girmesiyle geleneksel bağlamdaki ressamların genelde resmin kendisini sorgulama yoluna gittiğini gözlemleyebiliriz. Bunun yanı sıra fotoğraf cephesinde de fotoğrafın bir sanat olup olmadığı sorgulanmaya başlanır. Ancak fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışması sinemanın keşfinden sonra dikkatlerin fotoğraftan sinemaya yönelmesi itibarıyla cevaplanması lüzumu tarihi bir boşluk olarak halen durmaktadır. Çünkü sinema bir karma sanat olarak yapıtın içerisinde fotoğrafın

¹⁹ Walter Benjmain, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, (Çev. Osman Akınhay) Agora Kitaplığı, 2. Basım, İstanbul 2013, s. 30.

kullanımının yanı sıra resim, heykel, mimari, müzik, opera, tiyatro, dans ve benzeri farklı alanlardaki sanat disiplinlerinin bir arada olmasından dolayı fotoğrafın sinemaya eklenmesi, fotoğrafın resim sanatına göre yaratıcılık anlamında bir rakip olmasının yarattığı dualizmi (ikilemi) yitirtmiştir. Böylelikle sinema kuşatıcı, kapsayıcı bir sanatsal-yapısal kimlik sergileyerek resim ve fotoğrafı temel yardımcı elemanları olarak bünyesine katmıştır. Ayrıca o dönemde iz bırakan ressamların fotoğraf teknikleri ve genel anlamda fotoğraf sanatına yaklaşımları da ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Fotoğraf makinesini kullanmalarının ötesinde konuları ve bu konular üzerinden spesifik anlamda ele aldıkları objelere yaklaşımların bir kazanımı olarak fotoğrafın teknik anlamda ressamların yaratıcılıklarına büyük katkılar sağladığı görülmektedir. Nitekim “Sir William Newton’un görüşleri, fotoğrafın resim sanatına hizmet edebileceği yolundadır ve bunu da gerçeklik kavramı üzerinden düşünüp sorgular.”²⁰ Bu dönemde yine fotoğrafı destekleyen bir başka görüş, Joseph Mallord William Turner’ın (1775-1851) yakın arkadaşı ve Photographic Society of London’ın başkanı Sir Charles Eastlake’in eşi olan Elizabeth Eastlake’e (1809-1893) aittir. Eastlake’in temel argümanı da fotoğrafın resim sanatındaki estetiği değiştireceği, bundan böyle dokümanter görüntülerin, bir başka deyişle, mimetik sanatın yerini ekspresyona dayalı yeni bir estetiğin alacağıdır.²¹ 19. yüzyılın başında sahneye çıkan fotoğrafın, sanatla iki yönlü bir etkileşim içerisine girdiği görülür. Bunlardan ilki, yukarıda bahsettiğim Sir William Newton, Antoine Joseph Wiertz gibi isimlerin savunduğu gibi, fotoğrafın resim sanatına hizmet etmesi, zaten klasik-akademik bir üsluba sahip olan bu ressamların işini kolaylaştırması bağlamında bir etkileşimdir. Kuşkusuz tüm akademik ressamlar bu görüşe katılmazlar; onlar arasında fotoğraftan sonra ne yapacaklarına dair endişeye kapılanlarının da bulunduğu bir gerçektir. Fotoğraf ve sanatın diğer etkileşimi ise, bu yüzyılda artık mimesis’e dayalı bir estetikten vazgeçilmesiyle ilişkilidir. Bu konuda da yukarıda kısaca görüşlerine değindiğim Elizabeth Eastlake ve başlangıçta fotoğrafın sanat olup olmadığını sorgulayan Charles Baudelaire (1821-1867) gibi isimler dikkati çekerler. *Fotoğraf Sanat mı?* adlı makalesinde Baudelaire şöyle bir sorgulamaya girişir;

²⁰ Burcu Pelvanoğlu, *Türk Plastik Sanatları Tarihinde Fotoğraf-Resim İlişkisi Üzerine*, 2005, s. 2. <http://demlenmeler.blogspot.com.tr/2005_11_01_archive.html>sitede yayınlanmış makale (20.10.2012 / 04:02)

²¹ Lady Elizabeth Eastlake, “Photography”, *Art in Theory 1815-1900 An Anthology of Changing Ideas*, London, April 1857, s. 442 – 68, <http://www.photokaboom.com/photography/pdfs/Lady_Eastlake.pdf> (06.10.2013)

“Ben doğaya ve yalnızca doğaya inanıyorum (bunun için geçerli nedenler var). Sanatın tam bir doğanın yeniden üretimi olduğuna ve bundan başka bir şey olmadığına inanıyorum.”²² Diyerek Baudelaire nesnel gerçekliğin yeniden üretilmedi takdirde mimesizmi aşamayacağını belirterek taklide, kopyaya ve temsile dayalı estetikten vazgeçilmesi konusundaki görüşlerini ifade eder. Baudelaire’in bu ince eleştirisi, şüphesiz akademik sanattır ve artık doğanın *mimetik* ifadesinin eskilerde kaldığını; bilhassa yeni sanatın örtük, içrek ve gizemli olması gerektiğini savunmaktadır. Yine de hangi görüşü savunurlarsa savunsunlar ya da fotoğrafla nasıl bir ilişki içerisine girerlerse girsinler, eninde sonunda ressam ve fotoğraf sanatçıları birbirlerinden yararlanmaya başlarlar. Özellikle Adnan Çoker, *Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar* adlı makalesinde;

fotoğrafın sanatsal düzeye çıkarılmasında Akademik sanatın, özellikle de Jean-Auguste Dominique-Ingres’in (1780-1867) resim sanatına kazandırdığı değerlerin büyük etkisinin olduğu görüşünü savunur.²³

Nitekim başlangıçta dış dünyanın gerçekliğine odaklanan fotoğraf, resim sanatında da dış dünya gerçekçiliğinin doğru bir biçimde yansıtılması bağlamında bir aracı işlevi görmekte, deyiş yerindeyse ressamın işini kolaylaştırmaya yaramaktadır. Buna karşılık fotoğraf, başlangıçta da belirtildiği gibi, resmin de kendisini sorgulamasına neden olmuş ve resim sanatı, giderek apayrı bir yol çizmeye başlamıştır. Akademik sanatın karşısında yer alan İzlenimci sanat, bu bağlamda fotoğrafın da karşısında olan bir sanat olarak görülmüştür. Dolayısıyla resim tarihinde önemli akımların doğmasına neden olan ve bazen de onun ölümü olarak nitelendirilen fotoğraf, bir sanat olarak kabul edilmeye başlandığında aynı zamanda resmin başlıca rakiplerinden biri de olmuştur. Fotoğraf ve resim ilişkisi üzerine düşünen ve fotoğrafla birlikte resmin sonunun geldiği düşüncesine kapılan ilk isimlerden biri, döneminin ünlü ressamı arasında yer alan Paul Delaroche (1797-1859) olmuştur. İlk fotoğraf imgesini görüntülemeye kullanılan bir teknik olan *daguerreotype*’in tanınmasında etkili olan Delaroche, o gün itibarıyla resmin öldüğüne fakat yine de fotoğrafın sanata hizmet edeceğine inandığını belirtmiştir. Fotoğraf ve

²² Charles Baudelaire, “Fotoğraf Sanat mı?” (Çev. Turhan Ilgaz), *Modernizmin Serüveni*, 5. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 25.

²³ Adnan Çoker, “Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar”, *Yeni Boyut dergisi*, Sayı 2/9, Ocak, 1983, s. 4.

resim arasındaki ilişki, bir başka deyişle *ezeli savaş*²⁴, beraberinde resmin metalaşması sorununu da gündeme getirmiştir. Dellaloğlu;

kültür ve sanatın metalaşması sorununu da, kitlesel olarak üretilen lüks tüketim maddelerinin ucuzlamasıyla birlikte, sanat metalarının karakterinde önemli değişiklikler olduğunu belirtmiş ve burada yeni olanın, sanatın metalaşmasıyla değil; sanatın özerkliğinden vazgeçmesi ve tüketim metaları içindeki yerini almasıyla ilişkili olduğunu öne sürmüştür.²⁵

Dellaloğlu, Benjamin'in görüşleri doğrultusunda, yeniden üretilmiş bir sanat yapıtının, giderek yeniden-üretilebilirlik için tasarlanmış sanat yapıtına dönüşmesiyle fotoğrafın negatifinden çok sayıda baskı çıkarabilme olanağını görmektedir. Artık hangi baskının gerçek baskı olduğu sorusunu sormanın anlamsız bir soru olduğundan dem vurarak bunu Walter Benjamin'in *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*^{*} adlı yazısında vurguladığı, modern toplumun, özgün olan ile taklit olan arasındaki farkı anlamsızlaştıran bir toplum olduğu görüşüne bağlar. O halde, modern toplumun özgün olan ile taklit olan arasındaki farkı önemsizleştirmesiyle doğaldır ki, resim ve fotoğraf arasında, hatta bunu tuval resmiyle sınırlamak yanlış olacağından buna baskı resim de eklenebilir, günümüze dek uzanan bir rekabet doğmuş olmaktadır.²⁶ Sanat, yüzyıllar boyunca *mimetik* bir etkinlik olarak algılanmış fakat 19. yüzyılla birlikte fotoğraf ve sinema, sanatçıların yüzyıllardır başlıca amacı olan gerçeği, aslına sadık olarak ortaya koyma amacını, resim ya da heykelden çok daha hızlı ve çok daha kolay bir biçimde yerine getirmiştir. Dolayısıyla bu dönemde sanatın ve sanatçının bir bocalama devresine girmesi kaçınılmaz olmuştur. Aslında bu bocalama halen devam etmektedir de. Örneğin 20. yüzyıl düşünürlerinden biri olan Jean Baudrillard, gerçeğin üzerinin *simülasyon*^{**} katmanlarıyla örtülü olduğunu ve bu katmanların arasından gerçeğe ulaşmanın neredeyse olanaksız olduğunu belirtir. Yine Baudrillard'a göre, sanat artık reklama karışmış, reklamın içinde eriyerek gerçekliğini yitirmiştir. Aynı şekilde

²⁴ Hakkı Engin Giderer, *Resmin Sonu*, 3. Basım, Ütopya Yayınevi, Ankara 2003, s. 164.

²⁵ Besim F. Dellaloğlu, *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*, 2. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul 2001, s. 100.

^{*} Bknz. Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011, s.50-79.

²⁶ Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla...", s. 52.

^{**} **Baudrillard'a göre simülasyon;** taklit yapmak anlamına gelmez. Bunu da bir hasta örneği vererek açıklar. Ona göre, bir kişi, hasta taklidi yapıyorsa, yatağa yatarak karşısındakini inandırır. Ancak bu kişi, simülasyon yapıyorsa kendisinde hastalığa ilişkin belirtiler üretir. Böylelikle taklit ve simülasyon arasına belirgin bir çizgi çeker Baudrillard. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Jean Baudrillard, *Simülasyon ve Simülasyon*, (Çev. Oğuz Adanır), Dogu Batı Yayınları, İstanbul 2003, s.13.

sanat yaratıcısı da değişmiştir. Medya, bilgisayar, video gibi çeşitli teknolojiler sayesinde herkes yaratıcı, sanatçıdır. Simülasyon toplumunda, hali hazırda üretilmiş görüntülerle oynamaktan başka bir şey kalmamıştır ve sanat da böyle bir oyuna dönüşmüştür.²⁷

Sonuç olarak fotoğraf, bilimsel ve sanatsal çalışmalarda kullanılabilen ender görsel kayıt araçlarından biridir. Bu çift yönlü özelliği sayesinde disiplinler arası görsel, biçimsel ve anlam düzeyinde bağlantılar kurabilir. Fotoğraf gerçeğin kendisi gibi değerlendirilir, hatta o derece gerçektir ki, belli bir iletişim sisteminde araç olan fotoğrafın kendisi mesaja dönüşür. Gerçekliğe ilişkin bir görüntünün optik araçlarla elde edilmesi, görüntü ile gören göz arasında dolaysız bir ilişki kurulmasını sağlar genel olarak. Bu yaygın kanı, deklanşöre basan parmağın bu eylemi hangi şartlar altında, hangi yönlendirici unsurlar eşliğinde gerçekleştirdiğini öncelikli olarak düşünmez. Burada, saptanan görüntünün her durumda ve neyi içeriyor olursa olsun gerçekliğinden kuşku duyulamayacağını öne sürme yeteneğindeki bir teknolojiyi arkasına almasının payı büyüktür. Bu durumda, fotoğraf makinesinin arkasındaki gözün nereye baktığını sorgulama konusu yapmanın bir etki yaratması zordur. Bu bakımdan sanatçılar için fotoğraf, başlangıçta resim sanatı üzerinde yarattığı tüm sarsıcı etkiye karşın zaman içinde farklı kullanım olanaklarının önünü açmıştır. Sanat ve fotoğraf arasındaki ilişkinin tarihi, fotoğrafın tarihiyle bağıntılıdır. Empresyonizm, Fütürizm, Dadaizm gibi akımlar bu geçmişin en önemli evrelerini oluşturmaktadır. Ama, sanat 1960'lı yıllara gelinceye kadar hiçbir zaman bu çoğaltma aracının kendisini örnek almamıştır. “Gerçeğin sadık foto-grafik kopyasını amaç edinen Hiper-realizm’in doğuşu bu boşluğu doldurmuştur”²⁸. Audrey Flack, Foto-Gerçekçilik akımı üzerine şunları söylemiştir:

Gerçekçilik için bir içgüdü var, kendini yenileyebilecek güçlü bir güdü. Foto-gerçekçi resimlerin etkisi ise, hayatın yansımaları olmalarından gelir. Ama bunların hepsi yalnızca yansımalar değildir. Bu resimler daha çok hayat skalasının dışında, onun çok üzerinde ya da çizgi altında kalmış noktaları, parlak ve canlı renk dokunuşlarıyla ortaya çıkarırlar.²⁹

²⁷ Jean Baudrillard, *Sessiz Yığınların Gölgesinde-Toplumsalın Sonu*, (Çev. Oğuz Adanır), 4. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003, s. 27;36 - 37;41 - 44;57 - 64.

²⁸ Semra Germaner, *1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*, 1. Basım, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 1997, s. 65.

²⁹ Audrey Flack, *Fotorealizm (Hipergerçekçilik) Üzerine / artarticles*, (Çev. Serda Semerci) <<http://www.artimetre.com>> (03.13.2013)

Kısacası 1965'ten sonra resim sanatında fotoğraf kullanımı, Foto-Gerçekçilik akımı ile birlikte yeni bir alan yaratarak ortaya çıkmıştır. Fotoğraf makinesinin bulunmasından beri fotoğrafın resim sanatına etkisi, olumlu-olumsuz eleştirilerle devam etmiş olsa da, bu akımla birlikte gerçeklik algısı yeniden sorgulanmıştır.

1.2.1. 1960 Sonrasında Foto-Gerçekçilik

Non-Figüratif olan Soyut Sanat'ın gelişimine paralel olarak, pop sanatçıları tarafından yeniden gündeme getirilen *çağdaş figüratif eğilim*, 1960 sonrasında pek çok kola ayrılarak, gittikçe karmaşıklaşan verimli bir yol izlemiştir. 1960'lı yılların başında olanca güçleriyle resme girmiş ve sanatın temel konularını oluşturmuş bulunan *dış dünya, çevre ve nesne*, etkilerini günümüzde de sürdürmektedir. Kitle iletişim araçlarından alınmış imgeleri benimseyen Pop Sanat, bu yaklaşımıyla genç ressamların gözünden kaçmayan yeni bir araştırma yolu açmıştır. Bu genç sanatçılardan bazılarının fotoğrafın görsel mesajı üstünde yoğunlaştıkları görülmektedir. Sanat ve Fotoğraf arasındaki ilişkinin tarihi, fotoğrafın tarihiyle bağıntılıdır. Empresyonizm, Fütürizm, Dadaizm gibi akımlar bu geçmişin en önemli evrelerini oluşturmaktadır. 1950'den sonra *Londra'da Sanat Okulları**'nda yeni bir akım dikkat çekmeye başlar. İnsanın özel durumlarıyla ilgili konuları, dış dünya bağlamında yorumlayan Francis Bacon'un yapıtlarının genç sanatçıları etkilediği görülmektedir. Sanatta gönüllülük yaşama yeniden dönüş isteğinin bu sanatçıları çok yakından ilgilendirdiği izlenmektedir. TV, reklâm, çizgi film, sinema ve benzeri iletişim araçlarının çağdaş gerçekliğinin bilincine varan genç ressamlar, eğer istedikleri gerçekten yaşamın içine dalmaksa, ifade aracı olarak kitle iletişiminde kullanılan kişileri ve imgeleri kullanmaları gerektiğine karar vermişlerdir. Fotoğrafın pop eğilimli genç sanatçıları için çekiciliği farklı boyutlarda açıklanabilir. İngiltere'de pop sanatın ikinci evresi olan 1957-1961 yılları arasında figürün yerini soyutlamaya bıraktığı izlenmektedir. Bu dönemin en etkin isimlerinin birçoğu arasında yer alan Richard Smith, William Green, Peter Blake ve Roger Coleman** ; *Royal College of Art*'da öğrenci olmuş, hatta Hamilton ve Paolozzi aynı

* Kraliyet Sanat Kolej'i'nde (Royal College of Art), Kraliyet Akademi Okulları (Royal Academy Schools), Londra Şehir ve Loncalar Sanat Okulu (City and Guilds of London Art Schools), Slade Güzel Sanatlar Okulu, Gold Smiths Koleji, Glasgow Güzel Sanatlar Okulu, Londra Sanat Üniversitesi, Saint Martin Sanat ve Tasarım Koleji.

** Roger Coleman, 1956-1957 yıllarında A.R.C.'da (*Royal Art College Magazine*) yazı isleri müdürlüğü yapmış ve pop sanata olan ilgiyi canlı tutmaya çalışmıştı.

kurumda bir süre hocalık dahi yapmışlardı.³⁰ Pop sanat ile bağlantılı eserler üreten bu sanatçılar kitle iletişim araçları arasında olay ve mesajların iletilmesinde fotoğrafı olanaklı bir yetkin araç olarak kabul etmektedirler. Zaten fotoğraf sosyal açıdan her alana girer ve tüketim toplumlarında hemen hemen herkes bir fotoğraf makinesine sahip olmakla birlikte onun sayesinde yaşamın geçici anlarını sürekli bir biçimde kalıcı kılar. Yaygın kullanımı ve bilinçaltı şartlanmalar seyircinin gözünde fotoğrafa *doğru ve nesnel bir röprodüksiyon* olma niteliği kazandırmıştır. Halbuki burada *gerçek* çoğu kez foto-grafik özellikli görsel bir ekrandan (kart, slide v.b.) algılanmaktadır. Fotoğrafa objektif bir nitelik atfedilirken, her mekanizmanın olduğu gibi fotoğrafın uygulama mekanizmasının da çekiş açısı, aydınlatma, çevre düzeni, renk düzeni, konu seçimi ve benzeri etmenlere bağlı olarak işlediğini unutmamak gerekir. Tüm bu etmenlerin araya girmesi foto-grafik doğruluğun ve nesnelliğin göreceliğini apaçık ortaya koymaktadır. Bu nedenle fotoğrafın yanıltıcılığını aşmak ve gerçeğin betimlenmesinin sanatsal kodunu çözerek ona yeniden sahip çıkmak pek çok Hiperrealist'in endişesi olmuştur. Amerikalı sanatçılardan Don Eddy ve Franz Gertsch'in çalışmaları bu kaygıların ürünleridir. Bir ressam için fotoğrafı model almak özel bir biçimsel girişimi ifade etmektedir. İki boyutlu bir konudan yola çıkan sanatçı, bunu başka bir yüzey üstüne taşır ve böylece gerçeğin görüntüsünün görüntüsünü yaratmış olur. Tablo ve tabloda betimlenen nesne yani fotoğraf arasında var olan plan benzerliği hatta özdeşliği, nesne ile onun imgesi arasındaki farkı en aza indirir. Opak yansıtıcılar, slayt ve diğer mekanik yardımcılar aracılığıyla veya air brush kullanılarak fotoğrafın yeniden resmedilmesine dayalı tekniklerle yapılmış resimler olan Foto-Gerçekçi resimlerde her ne kadar bir makine kullanılmış olsa ve sanatçının müdahalesi yokmuş gibi görünse de seçilen kare bakan gözün seçimidir ve öznellik kendisini burada gösterir. Bu durumdan kaynaklanan eleştirileri aşmanın bir yolu olarak Hiper-Realist sanatçıların çoğu, genelde kendi çekmedikleri fotoğraflardan yararlanmışlardır. Burada her tür kişisel ve duygusallık belirtisinden kaçma isteği kendisini gösterir. Ama yine de seçilen kare bir tercih olduğundan, sanatçının izi buradan da bulunabilir. Bu tartışmalar içinde Foto-Gerçekçi sanatçılar;

fotoğraftaki görüntüden daha parlak, göz kamaştırıcı bir etki elde etmişlerdir. Böylece fotoğraf, resmin konusuna dönüşmüştür, fakat bu ressamlar foto-grafik

³⁰ Semra Germaner, *1960 Sonrası Sanat...*, s. 65.

imgeyle yetinmemektedirler. Fotoğrafa en sadık kalanlar da bile ressamın kattığı ayrıntılar bulunmaktadır.³¹

Konu seçiminde gündelik nesne ve mekanlardan yararlanılır. Pop Sanat'ta olduğu gibi, dönemin popüler yaşam tarzı ele alınır. Her ne kadar, gerek konu gerek teknik uygulama açısından Foto-Gerçekçi sanatçılar arasında bazı ayrımlar varsa da, bu sanatçıların fotoğraf kullanmanın yanında endüstri ötesi kapitalist ve tüketici toplum kültürünü ve çevresini simgeleyen nesnelere duydukları ilgi bakımından nesnellikleri, ayrıntıya ve somuta gösterdikleri dikkat açısından ortaklıkları vardır.³² Pek çok hiperrealist sanatçı, çalıştıkları tuval üzerine resmini yapacakları fotoğrafın dia pozitifini yansıtarak resmin doğruluğunu denetlerler. Çoğu kez fotoğraf kullanımıyla ya da üzerine ışığa duyarlı emülsiyon sürülmüş tuvallerden yararlanılarak *ince* ve *düz* bir yüzeye sahip resimler elde edilir. Yapıtların tamamlanması haftalar hatta aylar almaktadır. Ressamın mesleki becerisini ön plana çıkartan bu işler de, *klasik* fırça sürüşü yüceltilir, sanatçıların Jean Auguste Dominique Ingres hayranlık duymaları bu yüzdendir. Fotoğrafın tamamen nesnel bir yaklaşımla ele alınışı, duygusuz fırça sürüşleri ya da fotoğraf kullanımıyla boya püskürtülerek sağlanan parlak ve kontrast renkler, reklam fotoğraflarının ve sinema ekranının etkisiyle ortaya çıkmış büyük boyutlar, hiper-realist resimlerin başlıca özelliklerini oluşturmaktadır. *Photoréalisme*, *Super Post-Pop*, *Inhumanisme* olarak da adlandırılan hiper-realizm'in örnekleri ilk kez 1968 yılında galerilerde görülmeye başlanmış, ancak Foto-Gerçekçilik kelimesi 1970'te Ocak ayında New York, *Whitney Museum of Art*'da önemli bir sergi düzenlenen *22 Gerçekçi** isimli serginin katalog başlığı olarak kullanılmıştır. ABD'de *Sidney Janis* galerisinin düzenlediği *Sharp Focus Realism*** Sergisinde ve Avrupa'da *Kassel Documenta*'da önemli örnekleri tanıtılan akım 1970 sonrasında yaygınlaşmıştır. Londra doğumlu olan ama New York'ta yaşayan Malcolm Morley, Hiper-realizm'in

³¹ Hakkı Engin Giderer, *Resmin Sonu...*, s. 164.

³² *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1997, Yem Yayıncılık, s. 601.

* **22 Gerçekçi:** William Bailey, Jack Beal, Robert Bechtle, Harold Bruder, John Clem Clarke, Charles (Chuck) Close, Arthur Elias, Richard Estes, Audrey Flack, Maxwell Hendler, Richard Joseph, Howard Kanovitz, Gabriel Laderman, Alfred Leslie, Richard McLean, Malcolm Morley, Philip Pearlstein, Donald Perlis, Paul Staiger, Sidney Tillim, Paul Wiesenfeld ve Donald James Wynn'in eserlerinin yer aldığı serginin katalogu James K. Monte tarafından hazırlanmıştır.

** **Sharp Focus Realism:** 1972 yılında Sidney Janis Galerisi'nde düzenlenen Richard Estes, John De Andrea, Guy Johnson, Marilyn Levine, Malcolm Morley, Tom Blackwell, Claudio Bravo, Robert Cottingham, Don Eddy, Ralph Goings, Robert Graham, Duane Hanson, Jann Haworth, Howard Kanovit, Ron Kleemann, Noel Mahaffey, John Mandel, Richard Mc Lean, Willard Miggette, Lowell Nesbitt, David Parrish, Philip Pearlstein, Michelangelo Pistoletto, Stephen Posen, John Salt, Paul Sarkisian, Paul Staiger ve Evelyn Taylor'un eserlerinin yer aldığı serginin başlığıdır.

kurucularındandır. 1965'ten başlayarak kart postal ve afişlerin aynılarını kopya etmiştir. 1969'da bir hipodromu betimleyen *Yarış Pisti* (Res.6) adını verdiği bir afiş yapmış ve bu gerçekçi görüntüyü üzerine çizdiği çapraz iki kırmızı çizgi ile iptal etmiştir. Bu tavır sanatçının imgeyi değil aksine imgeyi doğrular ama ondaki gerçekçiliği yadsıdığı anlamını içermektedir. Sözcüleri Malcolm Morley, 1960'ların ortalarından beri magazin dergilerindeki fotoğrafları, dikkatle geniş tuvallere kopya etmiştir. Bu resimler, Warhol'un *Fotomekanik Yöntemi*yle* fotoğraf imgelerine dönüştürülen resimleriyle hem kıyaslanabilir, hem de karşıtlık oluşturabilir. Ancak Morley, kullandığı imgelere özgü konulardan herhangi birine özel bir ilgisi olduğu savını reddeder. Kopya ettiği renk ve ton değişimlerinin verdiği anlamlardan kaçabilmek ve yüzeysel özellikler üzerinde dikkatini yoğunlaştırabilmek için, resmini tersinden yaptığını ileri sürer. Yine de Yarış Atları gibi resimleri yüzeydeki biçimden çok, anlamda bir seçiciliği akla getirirler. Bu resimde, elimizde Güney Afrika'da güneşli bir günde düzenlenen parlak bir yarışın fotoğrafı vardır. Üzerine adeta tehdit edencesine kan kırmızısı renkte çapraz iki çizgi çizilmiştir. Hiper-realizm'in ilk örneklerini verdiği bir dönemde, teknik becerisini kanıtlamış olan Morley, daha sonra foto-grafik tarzını terk etmiş ve kalın boyalarla ve belirgin fırça darbeleriyle çalışmaya başlamıştır. Morley'in turistik reklam imgelerini kartpostal, afiş konu almasına karşın Richard Estes gibi bazı hiper-realist sanatçılar resimlerinin konusunu kent görünümlerinden seçmişlerdir. New York'lu bir sanatçı olan Estes, tablolarında vitrinlerin parlak yüzeylerini ve bu yüzeylerde yansıyan sayısız nesneyi betimlemiştir. Ralph Goings, Robert Bechtell ve Richard Mc Lean mesafeli ve soğuk bir biçimde tipik Amerikan yaşantısını resimlerinde yansıtırken, Robert Cottingham reklam panolarının büyütülmüş ayrıntıları üzerinde yoğunlaşmıştır.³³ Teknoloji ve makinelerin dünyası hiper-realistleri çeken bir diğer konu olmuştur. John Salt hiper-endüstriyel bir toplumun hızlı tüketiminin ürünleri olarak terk edilmiş arabaları ve onların içlerini, parıltılı ve krome yüzeyleriyle Don Eddy otomobilleri, David Parrish, Chris Cross ve Thomas Blackwell motorları resimlemişlerdir. Bu sanatçılar yapıtlarını gerçekleştirirken Amerikan halkının, yani büyük kitlenin nesneye bakış açısını kullanırlar. Parçalanmış, tek başına bırakılmış ya da belli bir düzene göre dizilmiş nesneler bazı hiper-realistlerin betimledikleri konular arasındadır. Janet Fish ve

* **Fotomekanik Yöntem (İpek Baskı):** Fotoğraftan baskı klişesi elde etmek için uygulanan her türlü yöntemdir.

³³ Louis K. Meisel, *Photorealism Since...*, s. 139.

Charles Bell'in yapıtları büyük bölümü tuvalin dışında kalmış, tuvale sığmamış bir bütünün küçük bir parçası gibidir. Çıplak insan vücudu ve portresi hiper-realist heykelticilerin konusu ise de, ressamlar da bunları ele almaktan geri kalmamışlardır. Çıplaklarını canlı modelden yararlanarak gerçekleştiren Philip Pearlstein tablolarında soğuk renklerin zıtlaşmasından, kesin çizgilerden, sert bir ışıktan yararlanır. Figür bütün tuvali doldurur ve gerçek boyuttan daha büyük etkisi yaratır. Pop sanatçılar tarafından daha önce tanımlanmış olan, erotik çağrışımlı nesne-kadın John C. Kacere'in vücut parçalarında olduğu gibi hiper-realistlerce de ele alınmıştır. 1970'lerde Kacere, erotik ikonların varyasyonlarını güçlü ifadelerle ortaya koyan Foto-Gerçekçi üslubuyla saf bir figüratif anlayışı adeta bir natürmorta dönüştürerek izleyicinin bakışını birebir boyutta yansıttığı kadın kalçalarına zımlar.³⁴ Kadının toplumsal eleştiri amaçlı kullanımı Roland Delcol* ve Peter Klasen'in yapıtlarında izlenmektedir. Alman sanatçı Gerhard Richter 1962'den beri duygusallıktan arındırılmış resimsel bir nesnellığe ulaşabilmek için fotoğraftan yararlanmaktadır. Titiz bir biçimde gerçek ve illüzyon, tuval ve fotoğraf arasındaki ilişkileri araştıran sanatçı, aileler, kentler, manzaralar, bulutlar, ormanlar gibi çeşitli konuları ele alır. 1971-1972 arasında, bir seri halinde tarihteki büyük adamların portrelerini yapmıştır. Eski fotoğraflardan elde edilmiş, siyah beyaz ve silik görünümlü bu resimler hiper-realist yapıtların net görünümleriyle çelişirler. Portreleri eş değerde ve tek bir bakış açısından ele alarak Richter, romantiklerin yaptıklarını tam tersine bir uygulamayla, bu portrelerdeki bireysel nitelikleri siler. Chuck Close'un dev portreleri, halk arasından seçilmiş kişilerin büyütülmüş fotoğraflarıdır.³⁵ Sanatçı bu fotoğrafları sade bir biçimde, titizlikle kopya ederek tuval üzerine geçirir. Heykel alanında ise John de Andrea'nın çıplakları ve Duane Hanson'un her biri gerçek büyüklükte Amerikan toplumunun prototip / insanlar'ı, hiperrealist yapıtların önde gelen örnekleri arasında sayılmaktadır.

³⁴ Ibid, s. 249.

* **Roland Delcol**; 1942 Brüksel doğumlu olan ve eğitimini Saint-Gilles Brüksel Güzel Sanatlar Akademisinde tamamlayan ve daha sonrada Milano ve Paris'te çalışan Delcol, Calder, Botero, Hockney, Miro, Magritte, Delvaux gibi çağdaş sanatçılarla birçok sergilere katılmış Hiper-Realist ressam. Filozof Gilles Deleuze, Delcol'un resimlerini keşfetmekten hayranlık duyduğunu belirtir.

³⁵ Ibid, s. 99.

1.2.2. 1970 Sonrasında Hiper-gerçekçilik ve Simülasyon

Hyper-Realisme kelimesi Avrupa’da ilk kez 1973 yılında Isy Brachet tarafından Belçika Brüksel’de kendi galerisinde açılan serginin ve büyük katalogunun başlığı olarak kullanılmıştır. Sergide Chuck Close, Don Eddy, Robert Bechtle, Ralph Goings ve Richard Mc Lean gibi Amerikan Foto-Gerçekçi ve Gnali, Richter, Klopchek, ve Delcal gibi önemli Avrupalı sanatçıların çalışmaları yer almıştır. Amerikan Hiper-Gerçekçiliğinin etkileri 1970’lerin başlarında Fransa’da görülmeye başlamadan önce, Fransız sanatçılar, fotokopi ile çoğaltılmış görselleri veya bunların dış hatlarını slayt gösterici veya Epidiskop* (Epidiascope) (Res.7) kullanarak tuval üzerine yansıtıyor ve genellikle foto-grafik efektler elde ediyorlardı. Hiper-gerçekçilik ressamların yanı sıra heykeltıraşlar arasında da ilgi uyandırmıştır. Heykeltıraş John De Andre** diğerlerinin arasından sıyrılıp adeta canlı gibi görünen muhteşem insan heykelleri yapmış, özellikle de saklayacak hiçbir şeyi olmayan *Nü* modelleri canlandırmıştır. Bu heykeller adeta geleneksel balmumundan yapılan müze heykellerinin oluşturduğu illüzyonu aşar gibi (onu bir üst noktaya taşır gibi) durmaktadır. Hiper-gerçekçilik heykelde daha başarılı olmuştur. Bunun nedeni üç boyutlu ortamın sağladığı imkanların resim ve fotoğraf gibi iki boyutlu düzlem üzerine çalışan sanatlarda yer almamasıdır. Fakat daha çok bunun nedeni yeni materyallerin sağladığı yeni fikirlerin heykeltıraşlar tarafından kullanılmasıdır. Hiper-gerçekçiler, Avrupalı figüratif anlatımcı sanatçıların eleştirici duruşuna karşıt bir tutum sergilemişlerdir.. Hatta John De Andre ve özellikle Duane Hanson’un işlerindeki sosyal çağrışım anlatımı; bazen imajı, fiziksel varlığa boyun eğdirip, kitschleştirerek yok olmayla tehdit eder, ayrıca görünümlere kolay anlaşılır bir bağlılığın sebep olduğu bir tanıma (kabul etme) şoku yaşatır.³⁶

Hiper-Gerçekçiliğin Jean Baudrillard’ın tanıma göre; “bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hiper-gerçeklik yani

* **Episkop Projektörü** (Opak projektör, Epidiskop): Saydam olmayan (opak) gereçlerin (resim, yazı, grafik, fotoğraf) perdeye yansıtılmasını sağlayan araca episkop (epidiskop) projektörü denir.

** **John De Andre**; 1941 Denver Colorado doğumlu olan Andre, Hiper-Realist ve Foto-Realist olarak insan figürlerinden oluşan heykeller yapan ve figürleri doğal pozlarıyla nü ve giyisili olarak realize eden bir Amerikan heykeltıraşıdır. Sanatta Verist (Gerçek) ve Süper-Realist sanat ekolünün önde gelen isimlerindendir. Vinil Polimer (Vinly Polymer) ve Polikrom Bronz (Polychromed Bronze) malzemeden insan figürlerini çok gerçekçi olarak heykele dönüştüren çağdaş sanatçıdır.

³⁶ David Britt, *Modern Art Impresionism to Post-Modernism*, Thames and Hudson, 1999, s. 385.

simülasyon* denilmektedir.”³⁷ Baudrillard aynı zamanda imgenin görüntü düzeninden simülasyon düzenine geçişinin dört aşama halinde oluştuğunu belirtmektedir. Bunlar;

Derin Bir Gerçekliğin Yansıması Olarak İmge, Derin Bir Gerçekliği Değiştiren ve Gizleyen İmge, Derin Bir Gerçekliğin Yokluğunu Gizleyen İmge ve son olarak Gerçekliğin Hiçbir Çeşidiyle İlişkisi Olmayan, Kendi Kendinin Saf Simülakr’ı** olan İmge³⁸

Kırılma noktasını bir şeyleri gizleyen göstergeler aşamasından gösterilecek bir şey kalmadığını gizleyen göstergeler aşamasına geçiş oluşturur. Çünkü birinciler ideolojilere özgü bir hakikat ve sır teolojisine gönderirken; ikinciler bir simülasyon ve simülakrlar çağına girilmiş olduğunu, artık ortada ne kendi kullarına sahip çıkabilecek bir Tanrı, ne de gerçekle-sahte ve gerçekle-yapay bir yönetime başvurarak *diriltilmiş gerçeğin* birbirinden ayrılmasını sağlayacak bir Kıyamet Günü olasılığı bulunmadığını söylemektedirler. Çünkü her şey zaten ölmüş ve Kıyamet Günü beklenmeden diriltilerek yaşama dönüştürülmüştür.³⁹ Baudrillard’a göre; çağdaş sanatla beraber her şeyin estetik bayağılık düzeyine yükseltilmesi yararına sanat, yanılsama arzusunu yitirmiş ve haliyle trans-estetik bir özelliğe bürünmüştür. Bu anlamda artık güzel ya da çirkine ulaşamadığımızdan ve değer yargısında bulunmamız olanaksız olduğundan içinde olduğumuz bu noktada umursamazlığa mahkum olduğumuzu vurgular. Ama bu umursamazlığın ötesinde, ayrıca estetik zevkin yerini alan başka bir büyülenmenin de doğduğunu belirtir. Buna göre; güzel ve çirkinin karşılıklı çelişkilerinden bir kez kurtuldular mı, güzelden daha güzel ya da çirkinden daha çirkin bir biçimden çoğaldıklarını örnekler. Örneğin, günümüzde resim tam olarak çirkinliği değil (çirkinlik hâlâ estetik bir değerdir), çirkinden daha çirkini; *kötü, daha kötü, nitelsiz sanat*, karşıtıyla ilişkisinden kurtulmuş olduğu için çirkinliğin kendisini geliştirmektedir. Çünkü Baudrillard, “*naiflerden kurtulunca, naiflerden daha naif olabilirsiniz*”⁴⁰ diyerek hakiki gerçeklikten kurtulunca, gerçeklikten daha reel olabileceğimiz bir Hiper-

* **Simülasyon:** Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir market ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi.

³⁷ Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, (Çev. Oğuz Adanır), 2. Basım, Dogu Batı Yayınları, İstanbul 2003, s. 14.

** **Simülakr:** Gerçeklik olarak algılanmak istenen görünüm, simüle görüntü, kopya görüntü gibi anlamları olan bu terim post-modern bir kavramdır.

³⁸ Ibid, s. 20.

³⁹ Ibid, s. 21.

⁴⁰ Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, (Çev. Işık Ergüden), 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1998, s. 24.

Gerçekçilikten söz eder. Sonuçta Hiper-Gerçekçilik (foto-gerçekçilikte olduğu gibi) temsilin uzağındadır. Çünkü; o, içinde açık bir biçimde simülasyonu barındırmaktadır ve Hiper-Realitenin sunduğu hakikat olarak gerçekçiliğin estetik halüsinasyonu kurgudan daha yabancıdır.

Foto-Gerçekçilikle 1960’larda başlayan görüntünün imge ve gerçeklik ilintisi sürecinde 1970’lerde bir devamlılık gösteren Hiper-Gerçekçiliğin başlarında politik gerçekliği eleştiren bir boyutta tıpkı Henri Cueco gibi Vietnam karşıtı görüntülerle karşımıza çıkmıştı. Ancak Post-Modernizm’in gerçeklik hakkındaki kuşkuları doğrultusunda hatta katlanılmaz kılan görüntüler dahi görüntüye acı veya öfke duymadan bakmamızı sağlamaları nedeniyle Hiper-Realitenin sunduğu gerçekliğin estetik halüsinasyonunu kanıtlamaktadır. Fotoğrafçı, görünüşün imgesinin karşısına gerçekliğin imgesini çıkarmaktaydı oysa Hiper-Gerçekçilik’te Post-Modernist reflekse bağlı olarak şüpheli durumuna düşen gerçekliğin imgesidir. Hiper-Realizm’de gerçeklikle aynı görünürlük benzer rejime ait olduğu için görüntünün gerçekliği eleştirmeye uygunsuz olduğu ilan edildiğinden hakiki ve çirkin aynı gösterinin bir parçasıdır. Buradan Hiper-Realizmin başlangıcındaki politik protestosunu ve oynadığı rolü etkileyen gerilimlerin artık gevşediğini öne sürebiliriz. Oysa “görüntü de katlanılmaz olandan görüntünün katlanılmazlığına geçiş, politik sanatı etkileyen gerilimlerin tam ortasında durmaktaydı.”⁴¹ Bu anlamda Vietnam Savaşı sırasında bazı fotoğrafların oynamış olduğu rolü; Martha Rosler’in *Savaşı Eve Getirmek* dizisinde ve dönemin benzeri kolajlarına rağmen, Post-Modernist süreçte politik bir etkinin iptalini onaylamakla sanat, yanılsama arzusunu yitirmiş ve haliyle trans-estetik bir özelliğe bürünmüştür. Bilhassa II. Dünya Savaşından sonra aklın ve bilimin baskıcılığında bambaşka bir toplum inşa etmek adına, ancak tamamen farklı bir düzlemde bu dönüşümü, sol ekonomi-politiğin yerine yapısalcı-gösterge bilim sağladı. Artık reklamcılık, medya, enformasyon ve iletişim ağları kendi alanlarını oluşturup kapitalin hizmetinde sanal bir dünyanın inşasına girişti. Ancak bu kurumlar toplumsal hareketliliği iyice hızlandırmasına rağmen değerlerin anlamsızlaşmasına hız vermiştir. Böylelikle taklit, aşırı gerçekçiliği (hiper-realizm) tüketim toplumunda yaygınlaştırdı.

⁴¹ Jacques Ranciere, *Özgürleşen Seyirci*, (Çev. E. Burak Şaman), 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 78.

Dış gerçeklikle olabildiğince az ilişkisi olan tüketici bireyler imgeler, simgeler, markalar evrenin de bir oyun oynamaya başlamışlardır.

Sonuç olarak 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Foto-Gerçekçilik akımı *Süper-Gerçekçilik* (Super-Realizm), *Sihirli-Gerçek* (Real-Magic), *Keskin Odak Gerçekçiliği* (Sharp Focus Gerçekçilği), *Hiper-Gerçekçilik* (Hyperrealizm), *Romantik-Gerçekçilik* (Romantic-Real) ve *Fotografik Gerçekçilik* (Photographic Realism) gibi tanımlamalar altında kullanılmaktadır ve bu tanımlamaların tümüne Foto-Gerçekçilik adı verilmesinin altında yatan neden; hiper-realizm ile paralel bir döngü içerisinde olan post-modernliğin üretim tabanlı değil, gösterge tabanlı olmasıdır.

BÖLÜM II

KENT VE SANAT

Foto-Realizm bir kent sanatıdır. Bu kesin tanımlama doğrultusunda foto-gerçekçi resimlerin yansıttığı tüm gerçeklik kırsal olanın değil, yerini kentin önceliğine terk eden bir estetik yanılsama sanatıdır. Öyleyse kent nedir ve kentin sanat ile olan ilişkisini ortaya koymadan kent ile özdeş olan bir sanatın açıklanması mümkün olamayacaktır. Bu bağlam da burjuvazinin yükselen bir değeri olarak sanat, burjuvaziye var eden kentten ayrı düşünülemez. Çünkü kent bir notasyon ve plana dair tasarım olarak bir yaşam ve kültür alanıdır. Yarattığı kültür kırsal olanın yerini kentin önceliğine terk etmesiyle oluşmuştur. Ve kent, Descartes'in rasyonalizmi ile doruk noktasına ulaşmasının neticesinde meydana gelen bir alt üst oluşun sonucudur. Eskiden beri, medeni olan; kentliliği, naif ve vahşi olan ise; köylülüğün bir ifadesi olagelmıştır. Şehrin ve ardından kentin özgün üslubunu kazanması ancak plan ile oluşmuştur. Fakat burada planlamayı daha çok alan ölçümünü anlamak olarak değerlendirmek gerekir. Anlamın net bir şekilde değiştiği süreçler 16. ve 17. yüzyıllarda Avrupa'da ve başta Paris olmak üzere ilk şehir planlarının ortaya çıkmasıyla gerçekleşmiştir. Ancak bu kentler henüz mekanın geometrik koordinatlara sahip bir mekana yansıtılmış soyut planlara sahip modern kent planları olmadığını görürüz. Söz konusu bu kentler vizyon ve tasarımın, sanat ve bilimin birer karması olarak planlanmıştır ve bu yönden "bir bütünü yönetmeyi ve inşa etmeyi sağlayan bilginin ve aklın bakışıdır."⁴²

Toplumsal gerçekliğin kente doğru evrilmesi konusunda birçok incelemenin yer aldığını biliyoruz, ancak bu çalışmada ortaya konulmak istenen nokta şehrin nasıl kente dönüştüğü üzerinde durularak endüstriyel sermayenin sanayi şehrini nasıl oluşturduğunu ki sanayi şehri genellikle şekilsiz bir şehirdir ve yeni kentleşmiş bir yığılma, yığışma yaratmaktadır. Böylelikle kentsel gerçekliğin ortadan kalktığı veya kesintiye uğradığı şehir-olmayan (non-ville) bir yerleşiklik ortaya çıkacaktır ve bu noktada enerji kaynakları, hammaddeler ve emek rezervleri yerleşerek kapitalin ve kapitalistlerin dolayısıyla pazarların ve ucuza çalıştırılacak bol emek gücünün yakınına

⁴² Henri Lefebvre, *Kentsel Devrim*, (Çev. Selim Sezer), 2. Basım, Sel Yayınları, İstanbul 2013, s. 17.

konuşlanacaklardır. Zaten tüm amaçta budur ya önceden var olan şehirleri kazanırlar ya da yeni şehirler inşa edilmesine zemin hazırlarlar. Böylelikle ortaya çıkan sanayi sonrası toplumu (sanayileşmeden doğan ve onu takip eden toplum) *kent toplumu* olarak ifade ederiz. Tarım üreticileri (köylüler) için eski köy ortadan kalkar ufukta köy kentler hayata geçer. Bu küresel süreç (sanayileşme ve/veya kentleşme) ilerlerken büyük şehir parçalanır ve onun uzantıları olan banliyöler, toplu konutlar veya sanayi kompleksleri ve kentleşmiş kasabalar olarak nitelendirebileceğimiz uydu kentler doğar ve bunlar metropollerden bağımsızlaşır veya onların yarı-sömürgeleri haline gelirler. Böylelikle artık güdümlü tüketim toplumunun bağrındaki kent toplumu oluşma süreci içerisine girmiş olur.⁴³ Nihayetinde Yunan şehir devleti, Doğu ve Akdeniz şehri, ticaret ve sanayi şehri, küçük şehir veya megalopolis* gibi her kent tipinin bağlı olduğu toplumsal ilişkiler birbirleriyle karşılaştırılmaz. Artık kent olgusu veya kent (*l'urbaine / Urban*) kelimesi şehir (*ville*) kelimesine tercih edilmesi gerekir, zira şehir kelimesi

tanımlı ve nihai bir nesneyi, bilimin sunduğu objektif bir nesneyi tanımlıyor gibidir, teorik çalışma ise öncelikle bu nesnenin eleştirilmesini ve virtüel ya da mümkün nesneden çok daha karmaşık bir kavramın oluşturulmasını gerektirir.⁴⁴

Bu nedenle kent; kent toplumun kısaltılması olarak tamamlanmış bir gerçeklik olarak değil aksine bir ufuk, aydınlık bir virtüellik olarak tanımlanır. Kısacası burada virtüellik, “gerçekliğin ve düşüncenin dünya çapındaki krizinin ötesinde, tarım egemenliği döneminde oluşan ve endüstriyel üretimin ve değişimin büyüme sürecinde de korunan eski sınırların ötesinde, dünya ölçeğindeki bir toplumdan ve bir *dünya şehrinde* başka bir şey değildir.”⁴⁵

Şehirden kent toplumuna evrilen tarihsel süreçte sanat genel kentleşmeyle birlikte dönüşüme uğramasını sokak ve caddenin yarattığı kültürel atmosfere çok şey borçludur. Çünkü sokak yalnız bir geçiş ve sirkülasyon yeri değil, bir buluşma mekanıdır ve o olmadan belirlenmiş yerlerde buluşmak imkansızdır. Kafeler, tiyatrolar, çeşitli salonlar ve benzeri ayrıcalıklı mekanlar sokağı canlandırır ve bu canlanmadan yaranılır: aksi

⁴³ Ibid, s. 10.

* **Megalopolis:** Birbirine zincirlemesine bitişik metropol alanlarına verilen isim. ABD’de Boston’dan Washington D.C. ‘ye kadar ki bölge Paris’in etrafını çeviren banliyölerle oluşan Île-de-France departmanı veya İstanbul çevresindeki Gebze, Kocaeli, Bursa, Yalova ve diğer şehirlerle oluşan bölge, megalopolis örnekleri olarak değerlendirilebilir.

⁴⁴ Henri Lefebvre, *Kentsel Devrim...*, s. 20.

⁴⁵ Ibid, s. 21.

halde var olamazlar. Hareket ve kaynaşma sadece kent yaşamını değil, onunla birlikte en üst bir iletişim biçimi olan sanatı da olumlu anlamda etkileyecektir. Sokak, cadde, meydan ve bulvar olmaksızın hareket ve kaynaşma; dolayısıyla iletişim ve iletişim gerçekleşemeyeceğinden toplumda bölünme, donuk bir parçalanma ve kopma olacaktır. Nitekim sokaklar ortadan kaldırıldığında (*Le Corbusier*'den beri *yeni kümeleşmeler* de) sonuçları görülmüştür: “tüm hayatın sönüp gitmesi, şehrin bir yatakhane indirgenmesi, varoluşun anlamsız bir tarzda işlevselleştirilmesi.”⁴⁶ Oysa sokaklar ve bulvarlar görmezden gelinemeyecek fonksiyonları içermekte ve bu anlamda *Le Corbusier*'nin nihilist bakışının anti-sosyal ve anti-politik bir toplum yaratmanın başlıca sorumlularından olduğunu görmekteyiz. Bugün anti-politik bir toplum yaratmanın üzerine gittiğimizde *Le Corbusier*'nin sol kanat öğrencileri olan Lucio Costa ve Oscar Niemeyer tarafından planlanmış başkent Brasilia'ya da söz konusu iletişimsizliğe dayalı nihilist yaklaşımı görmekteyiz. 1950 sonlarında ve 1960'ların başlarında hiç yoktan başkan Juscelino Kubitschek emriyle planlanan ve ilk görünüşte jet uçağına benzetilerek inşa edilen bu modern ucube dünyanın en kötü şehirlerinden biri haline getirilmiştir. Bu kent, “kişinin kendini aydaymışçasına yalnız kaybolmuş hissettiği muazzam boş alanların verdiği duyguyu veriyor insana; karşılaştığım her Brezilyalı'da bunu doğruladı.”⁴⁷ Kısacası kamusal alanların yokluğunun tasarlanmış bir durumu olarak kentin; insanların bir araya gelip konuşabileceği ya da basitçe birbirlerine bakıp ortalıkta salınacağı bir özgürlükler mekanı olmaktan uzaklaştığının göze çarptığını söyleyebiliriz. Oysa Latin dünyasının “büyük kentsel geleneği, kent yaşamının bir *Plaza Mayor* (Büyük Meydan) etrafında örgütlenmesine dayanan bu gelenek açıkça reddedilmiş”⁴⁸ tir. Tüm bu tasarım olayı askeri diktatörlüğün başkenti için yapılmış olmamasına rağmen insanları birbirinden uzakta tutmayı mükemmelen yerine oturtmuş anti-demokratik bir başkent olarak tam bir skandala yaratmıştır. Tam da bu nedenle;

insanların ülkenin her yerinden gelip özgürce toplantı yapabilecekleri, birbirleriyle konuşabilecekleri ve hükümete (...) seslenebilecekleri, gereksinim ve istemlerini tartışabilecekleri, iradelerini iletebilecekleri kamusal alanlara ihtiyacı olacaktır.⁴⁹

⁴⁶ Ibid, s. 22.

⁴⁷ Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (Çev. Ümit Altuğ - Bülent Peker), 14. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 13.

⁴⁸ Ibid, s. 13.

⁴⁹ Ibid, s. 14.

Sonuçta bu kent planı modernizmin en üst dışavurumlarından biri olarak inşa edilmişti ve tüm ironisine rağmen Brezilya halkın modernlik arzularını gerçekleştirmek için yapılmıştı. Ama bütün bu umutlara rağmen yaratılan bu anti-kamusal kent; “büyük bir değişimi isteyen ama başka hiçbir değişimi kabul etmeyen”⁵⁰ bir modernizm olarak kendini değişime kapatan ya da değişime düşman olan derin bir problemi yansıtmaktadır. Çünkü “modern insan için, bir saray inşa etmek, yaratıcı bir serüven olabilir; ama onun içinde yaşamak zorunda kalmak, yine de kabustur.”⁵¹ 1970’lerin sonlarında ve 1980’lerin başların da tüm halkı sessiz tutmak için tasarlanmış gibi görünen bir başkente Brezilyalıların hınç duymaları kaçınılmaz olacaktı. Maalesef konuşma, toplanma ve gereksinimleri iletme ihtiyaçlarından yoksun bırakan bir modernist bir kentin artık dünyanın her yerinde örnekleri bulunmaktadır. Oysa “iletişim ve uygarlık en az iki bin yıl önce peygamberler ve Sokrates tarafından en önde gelen insani değerler olarak kutsanmıştı.”⁵² Bugünde iletişim ve diyalogun modern zamanlarda da önem ve aciliyet kazandığını bilmekteyiz. Çünkü modern hayatı yaşamaya değer kılan konuşma, ulaşma ve anlama yolunda zengin fırsatlar yaratmasıdır. Bu zengin fırsatları yaratan kamusal mekanlar başta meydanlar, bulvarlar ve onları kesen sayısız caddeler ve sokaklardır. Aslında kentler ilerleme, uygarlık ve aydınlanmanın olumlu taşıyıcıları olarak tanımlanmakla beraber toplumsal hastalıklara, ahlaki çöküntüye ve toplumun yıkılmasına yol açtığı gibi, ilerleme ve düzensizliğin, toplumsal sorunların ve özgürleşmenin kentte bir arada var olabileceğini rahatlıkla görmekteyiz.⁵³ Biliyoruz ki, kent ancak sokaklarla hem bilgilendirici, hem sembolik ve hem de oyun fonksiyonu olarak görmezden gelinemeyecek olumlu yanları olan mekanları yaratmaktadır. Çünkü birey düzensizlik demek olan sokaklarda oynar ve öğrenir. Şüphesiz;

kent yaşamın başka yerlerde sabit ve kendini yenileyen bir düzen içinde donup kalmış olan tüm unsurları sokaklarda özgürleşir ve sokaklardan merkezlere doğru akar, bu unsurlar kendi barınaklarına doğru çekilirken birbirleriyle karşılaşır. Bu düzensizlik, yaşayan bir düzensizliktir. Bilgi verir. Şaşırtır. Bu düzensizlik bir anlamda daha yüksek bir düzen anlamına gelir.⁵⁴

⁵⁰ Ibid, s. 14.

⁵¹ Ibid, s. 14

⁵² Ibid, s. 16

⁵³ R.J. Holton, *Kentler Kapitalizm ve Uygarlık*, (Çev. Ruşen Keleş), 1. Basım, İmge Yayınları, Ankara 1999, s. 11.

⁵⁴ Henri Lefebvre, *Kentsel Devrim...*, s. 22, 23.

Özellikle *Jane Jacob*'un Birleşik Devletlerde yaptığı incelemelerde sokağın suç işleme amaçlı şiddete karşı tek mümkün güvenlik aracı olduğunu göstererek bunu şöyle ifade eder; “sokağın ortadan kalktığı her yerde suç örgütlenir ve suç oranı artar”⁵⁵ hatta sokakta gerçekleşen devrimci bile sokağın düzensizliğinin başka bir düzen doğurduğunu göstermektedir ki, kentsel mekanları oluşturan sokağın, sözün, kelimelerin, işaretlerin ve tüm diğer şeylerin mübadele yeri olarak bir karşılaşma aracıdır.

Peki sokak gerçekten bir karşılaşma yeri midir? Evet! bir karşılaşma yeridir, ancak yüzeysel bir karşılaşma yeri olarak! Tıpkı Foto-Gerçekçiliğin özünde yansıttığı gibi... Gerçekten de insanlar sokaklarda karşılaşmaktan çok birbirlerine yaklaşırlar. Elias Canetti'nin oldukça tartışmalı eseri olan *Kitle ve İktidar* da; kitle, yığın ve kalabalığın arasındaki ilişki ve ilişkisizliği masaya yatırdığında görülmektedir ki; “bütün hayat mesafe üzerine kuruludur: kendisini ve sahip olduklarını içine kapattığı ev, bulunduğu konum, arzuladığı mevkii, bunların hepsi mesafeler yaratmaya, mesafeleri korumaya ve genişletmeye hizmet eder.”⁵⁶ Oysa Canetti'ye göre;

insan yarattığı mesafelerle taşlaşır ve çoraklaşır. (...) İnsanlar mesafe yüklerinden ancak hep birlikte kurtulabilirler; kitle içinde olan da işte budur. Deşarj sırasında ayrımlar bir kenara atılır ve herkes kendini diğerleriyle eşit hisseder.⁵⁷

Kuşkusuz tüm bunlar kitlenin yarattığı yanılsamaya dayalı eşitlik hissiyatıdır ve gerçekten eşit olmamışlardır. Sonsuza kadar eşit olmayan kitleler yeniden mülklerini ve isimlerini korumak üzere kendi yataklarına dönerler. İşte bu mübadele yeri olarak sokaklar antik dönemden günümüze kadar kullanım üzerinde belirleyici olduğu kadar kültürel ve sanatsal faaliyetlerin de dolaylı olarak belirleyici olmuştur. Ancak meta dünyası sokakta açılınca özel yerlerle, pazarlarla, meydanlarla ve hallerle yetinemeyen meta, bütün şehri tarihsel süreçte istila edecektir. Nitekim,

antik dönemde sokaklar, ayrıcalıklı yerlerin -tapınak, stadyum, agora, bahçe- ilave birer parçasından başka bir şey değildi. Daha sonra, Ortaçağ'da, zanaat sokakları işgal ediyordu. Zanaatkar hem üretici hem de satıcıydı. Daha ileride ise yalnızca tüccar olan tüccarlar efendi haline geldiler. Sokak mı? Birer vitrin, mağazalar arasında birer geçit oldu. Provoke edici, iştah açıcı bir sergi malzemesi haline

⁵⁵ Ibid, s. 23.

⁵⁶ Elias Canetti, *Kitle ve İktidar*, (Çev. Gülşat Aygen), 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2006, s. 18.

⁵⁷ Ibid, s. 19.

getirdi. Burada mübadele ve mübadele değeri, hiçbir yerde olmadığı kadar, kullanımın üzerinde belirleyicidir, öyle ki, onu ancak bir atık haline getirir.⁵⁸

Son bir tahlil de denebilir ki, sokaklar; caddeler ve bulvarlar foto-gerçekçi sanatın beslendiği mekanlar olarak kentlerin estetik ve sosyo-kültürel düzeyini belirler. Özellikle New York kentini ana tema olarak sıklıkla işleyen foto-realizm bir iletişim mekanı olan sokaktan geçişi irdelemeyemez. Çoğunlukla sokaklar toplumsal bir hareketliliğe sahip değildir. Ve sokak, foto-realist resimde, sıklıkla işlenen vitrinlerden özce pek farklı olmayan bir işlevi yerine getirir. Bu bağlamda foto-realist sanatın eleştirel bakışı sınırlıdır.

Sokak, sanatı eleştirel anlamda zorunlu bir olanağa dönüştürdüğü kadar iktidarın baskısı altında da tutulan bir nesne durumunada getirilebilir. Çünkü “iktidardakilerin kendileri tehdit altında hissetmeleri durumunda ilk yapacakları şey sokaklarda gezinmeyi ve toplanmayı yasaklamak olacaktır.”⁵⁹ Sokak; kar ve verimlilik, alım, satım, zorunlu çalışma ve boş zaman, tüketim yeri ve ev arasında zorunlu bir geçiş noktasından başka bir şey değildir ki bu durum sokağı organize edilen bir şebekeye dönüştürür ve tüketimin neo-kapitalist tarzda örgütlenmesine olanak sağlar. Sonuçta bu da kentsel mekanın sömürgeleştirilmesini hızlandırır ve bu “sömürgeleştirme süreci imge yoluyla, reklam yoluyla, nesnelerin teşhiri yoluyla, yani semboller ve teşhir üzerine kurulu *nesneler sistemi* yoluyla sokakta hayata geçirilir.”⁶⁰ İşte günümüzde modern ve çağdaş sanat, foto-gerçekçilik olarak bilinen sanat-teknik bakış yoluyla modern mekanların oluşumunu belirleyen metropolün iştah kabartıcı ama buna rağmen tektipleştirilmiş nesnelerin etkili bir eylem sessizliğiyle görselleştirildiği bir sergileme yanılısamasıdır.

2.1. Modernizm ve Kent

Modernleşme ve *modernizasyon* kavramları, çoğunlukla sanayileşme ve teknolojik ilerlemeler ile değerlendirilen bir gelişim sürecini imlerken, modernizm kavramı ise; toplumsal, siyasal ve kültürel dönüşüm aşamalarını belirtmekte önemli bir ayrım gözeten bir düşünsel ayrışmayı beraberinde getirmektedir. Bunun yanı sıra,

⁵⁸ Henri Lefebvre, *Kentsel Devrim...*, s. 23.

⁵⁹ Ibid, s. 24.

⁶⁰ Ibid

modern kentler ve onların gelişmiş boyutu olan bugünkü metropoller* - megapoler**, sanayileşme sürecinin sonunda ulaşılmış olan bir zirveyi tanımlar. Başlangıçta 15. Yüzyılda Rönesans ve takip eden 16. yüzyıl Avrupa'sından beri varlık gösteren, yayılarak dünyayı dönüştüren-sömüren kapitalizm ise, sanayi devriminin doğal sonucu olarak kentleşme ile birlikte varlık gerekçelerini yeniden belirlemiştir. 19. yüzyılla birlikte sanayileşmeye ve teknolojiye olan yönelim (modernizasyon); aydınlanmayla birlikte başlayan modernite kavramlarıyla (akla, demokrasiye, özgürlüğe ve laikliğe) ilerleyen bir süreç olarak kentin yarattığı modernizm kavramı, kültürel varlık nedeni olarak modernlik ile gelenek arasında bir karşıtlık karşısında seçim hakkını geleneğin tasfiyesinden yana kullanır. Bu yolla tasarılan tasfiye süreci; *“genel olarak yaratıcı yıkım olmak üzere yeni oluşturulacak olan toplum modelinin eskisinin (geleneğin) yıkılarak yerine yeninin (modern olanın) yapılandırılması üzerine inşa edilir.”*⁶¹

Antik Yunan ve Ege kent devletlerinin mazgal-geometrik temellerine dayanan modern kentin mimari yapılanması, temelinde geçmişten bu yana karmaşadan uzak, makine düzeninde işleyen bir kent tasarımı anlayışını birlikte barındırır. Antik dünyanın matematik-arılıkta saflaşmış düzeni kadar, modern çağın mekanik dünyasından beslenen kentler giderek arılaşır ve kendi oluşum sürecini dışavuran bir anlatımı benimser. Modern düşünce sürekli kent ile oynar, bireyin yaşamını buradan değiştirmeyi düşünür. Kenti değiştirmek, yaşamı da değiştirmektir. Modern kentin biçimlendirilmesi; kübizm ile başlayan ve esas ağırlık noktasını Bauhaus, De Stijl gibi akımların oluşturduğu, Walter Gropius, Le Corbusier, Adolf Loos gibi mimarlar tarafından uygulama alanı bulan bir modernist projedir. Projenin önemli basamakları, yeni kent ve mimarının yeni malzemelerle oluşturulmasıdır. Yapıların Barok ve Neo-

* **Metropol:** (Gremeter: ana, polis: kent'ten metropolis. İng. Metropolis, Fr.Metropole, Alm. Weltstadt.Eski Yunan'da koloni kentlerden ayırmak için ona kentlere verilen ad. Roma dönemindeyse kırsal eyalet başkentleri *metropolis* adını almıştır. Günümüzde bir ülkenin ya da bölgenin çevresindeki tüm kentsel ve kırsal yerleşim yerlerine ekonomik ve toplumsal açıdan egemen olduğu gibi, ülkenin başka ülkelerle her türlü ilişkisini de sağlayan çok büyük boyutlu kentlerine bu ad verilir. Örneğin New York dünyanın belli başlı metropollerinden biridir. Bkz: Eczacıbaşı Sanat Ansk. Yapı Endüstri Merkez Yayınları 1.2.3. Cilt. İstanbul

** **Megapol:** Yunanca *megapolis*. dilimizde *nüfus artışı yüzünden şehirlerin yayılarak birbirine bitişmesiyle meydana gelen yerleşme alanı, birleşik şehir* anlamında kullanılan bu söz için kurulumuz, dev şehir sözünü önermektedir. şehir kelimesinin anadolu'da *şar* biçiminde kısaltıldığı ve çeşitli yerleşim yerlerinin adında da bulunduğu hatırlanırsa, dev şehir yanında dev şar sözünün de kullanılabileceği bazı kurul üyelerince ifade edilmiştir.

⁶¹ David Harvey, *Post Modernliğin Durumu*, (Çev: Sungur Savran), 1. Basım, Metis Yayınları / Tarih Toplum Felsefe Dizisi, İstanbul 2012, s. 29.

klasik gösterişi yerine modern işlevselliğinin yanı sıra tüm bir kentin fonksiyonel olarak bölümlere ayrılması söz konusudur. Yapı yeni ilkelere, yalnızca kendisini ifade eden öğelere indirgenir. Kentin modernist estetiğini bu indirgemeler ve yalınlaştırmalar oluşturacaktır. Geometri, yapıların biçimlendirilmesinde temel öğe olarak benimsendiği için binalar yan yana, üst üste modüler olarak ve kolay inşa edilebilecek bir yöntemle tasarlanmıştır. Kentin tıpkı makine parçaları gibi; çalışma, barınma ve sanayi gibi iş bölümlerine ayrılması sonucunda parçalar arasındaki bağlantı ve bütünlük, ulaşım araçlarının aracılığıyla sağlanmaya çalışılmıştır. Modernizm'in iş bölümünün getirdiği akılcılığın üretim açısından düşünülen hızlı üretim kapasitesi, modüler yapıların oluşturulmasında somutluk kazanmıştır. Fakat dikey ve yataylardan oluşan, birbirini tekrar eden geometrik yapılara, şehri parçalayan ve parçaları otoyollar ile birbirine bağlamaya çalışan süsten uzak, sade ve basit yapılara dayanan ve bir mekanik düzeni andıran bu kavramsal anlayışa, özellikle 1960'lardan sonra eleştiriler gelmeye başlar.

Modern sanat bir burjuva kent sanatı olarak görülürken, post-modernizm'de bu yargı biraz daha ileri götürülerek, artık her şeyin kentsel dönüşüme uğratıldığı ileri sürülür. Çünkü post-modernizm'in global gerçekliği kentsel dönüşümle biçimlenen söylemlerle birlikte geliştirdiğini görmekteyiz.⁶² Zaman-mekan olgusu açısından bakıldığında 19. yüzyılın, tarih çağı, 20. yüzyılın ise bir mekan çağı olduğu öne sürülmüştür. Bu nedenle de çoğunlukla tartışmaların mimari ve kent ölçeğinde ağırlık kazandığı görülmüştür. Özellikle 1960 ve sonrasında modernizm'in arılaşma, sadeleşme yolundaki pürist* tavrına, modernizm sonrası olarak adlandırılan *Ardıl-Modernizmin* (post-modernizm) karşı çıktığı görülmüştür. Post-modernist tavır, modernizm'in dışarıda bıraktığı her şeyi içeriye alarak, tek bakış açısıyla ortaya çıkarılan modernist kent olgusuna daha liberal ve küresel bir söylem geliştirerek modernizm'in katılmış kurumsal, akademik, mekanik ve bürokratik düzenini reddederek; popüler ve kitle kültürü ürünlerine, süslemeye, geleneğe, tarihselliğe geri döner ve ayrıca 1960 sonrası yeniden üretim mantığının olanaklarını sonuna kadar kullanarak kendi söylemini de gerçekleştirir. Dolayısıyla geçmiş dönemin tüm üslupları, foto-gerçekçi üslubun ve törel

⁶² Cüneyt Kurt, *Modernizm ve Post Modernizm Tartışmaları Ekseninde 20.Yüzyıl Batı Resminde Kent Olgusu*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, SBE, İzmir 2001, s. 65.

* **Pürizm (Artırcılık):** Ağırlıklı olarak Fransız ressam Amedee Ozenfant ve mimar Le Corbusier tarafından ortaya konmuş ve Kübizm'in bir parçası olan bir sanat akımıdır. Pürizm akımı kübizmde yagın olan süsleme trendini tamamen reddetmeyi ve temiz ve net biçimlere dönmeyi amaçlar.

özünün yansıtılması açısından ereği; gündelik yaşamın nesneleri, reklam imgeleri, eklektik bir düzenlemeyle tekrar gündeme gelir. Buradaki hedef tüm kentin seyirlik bir sanat nesnesi konumuna getirilmesi ve bu amaçla yaşam biçiminin estetize edilmesidir. Özetlersek hiper-gerçekçiliklerin ve paralel olarak post-modernizmin, kent yaşamına ve sanata ilişkin tüm sınırlamalara karşı çıkarak kentte oluşum gösteren her şeyi seyirlik - sanatsal bir nesneye dönüştürmeye çalıştığını ifade edebiliriz. Nitekim, tıpkı foto-realist ve hiper-realist sanatta olduğu gibi bir politik oluşum olan post-modernizm, en çok mimari ve buna bağlı olan kent olgusu üzerinden bir düşünsel çıkış sağlamasının temelinde yukarıda belirtilen hedefler ve süreçler yatmaktadır.

1970'lerden bu yana kentsel ürünlerin popüler beğeninin çağdaş sanatta mimarlık, resim, heykel, müzik gibi alanlarda içerik ve görünümü etkiler biçimde kullanılır olması (ör. Postmodernizm) sanatın kendine yeni bir uygulama gücü bulması olarak da yorumlanabilir. 21. yüzyılın sonlarına ise birçok kişi tarafından toplum bilimlerinin karşılık vermesi gereken ve modernliğin de ötesine götüren bir dönemin başında bulunduğu ileri sürülmektedir. Modern sonrası olarak adlandırılan bu geçiş dönemini tanımlamak adına çeşitli terimler kullanılmıştır. Bunlardan birkaç tanesi;

bilgi toplumu ya da tüketim toplumu gibi kesinlikle yeni bir toplumsal sistemin çıkışına işaret ederken, çoğunluğu ise (postmodernlik, postmodernizm, endüstri sonrası toplumu, kapitalizm-sonrası v.b.) daha çok önceki dönemin kapanmak üzere olduğu fikrini öne çıkarır.⁶³

Modernizm'in temel yönü, (Marx'ın tarihsel gelişme ve ilerleme felsefesiyle paralel olarak) kente ait kültürel yapıları dönüştürme amacı olan aydınlanma projesinin; eskinin yerine yeni olanı önerirken, bunun ancak akıl ve bilgiyle olacağını ve bilginin de sürekli biriktirilerek toplumu ileriye götüreceğini öne sürmüştür. Bu proje zaman içerisinde amacını gerçekleştirmiş bilim ve teknoloji temelli yeni bir kent kültürü olarak nitelenebilecek modern bir yaşam tarzı oluşturmuştur. Modernizm'in amacı her ne kadar insanın özgürleşmesi, daha iyi hayat standartlarına ulaşması da olsa; I. ve II. Dünya Savaşları, Nazi soykırımı, atom bombasının keşfi vb. olaylar göz önüne alındığında modernizm'in kurmayı hedeflediği ideal toplum modelinde, bilim ve teknolojinin aracılığıyla ortaya çıkan makineleşmenin tam tersi bir etki yarattığı görülmektedir. Böyle bir durumun nedeni olarak kent insanı, içinde bulunduğu kültürel

⁶³ Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, (Çev. Ersin Kuşdil), 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004, s. 12.

çevreyi biçimlendiren etkenleri sorgulamaya başlamıştır. Özellikle Frankfurt Okulu'ndan Walter Benjamin;

Tekniğin olanaklarıyla çoğaltım çağı, sanatı kült temelinden ayırdığında, sanatın özerklik görünümü de sonrasız ortadan kalkmış oldu. Sanatın böylece uğradığı işlevsel değişim ise çağın bakış açısının sınırları dışına taşı. ⁶⁴

Dolayısıyla, sanat üretimi koşullarının değiştiğini, geleneksel halesinden (aura) kopan sanat eserinin artık politik bir işleve sahip olduğunu söyleyen Benjamin, yeni gelişen kitle iletişim araçlarının sanat olup olmadığı tartışmasının anlamsız bir tartışma olduğunu ve bu tartışmanın sanatın artık bambaşka bir bağlamda, kentsel koşullar çerçevesinde üretiliyor olmasının anlaşılmasından kaynaklandığını belirtmektedir.

Postmodernizm içinde modernist kent sanatı ile kentsel popüler kültür ürünleri arasındaki sınırın erimesiyle, postmodernizm'in (Foto-Realizm de dahil olmak üzere) kitle üretim araçlarına açık oluşu bu alanda sıklıkla kullanılan yöntem ve anlayışların biçimsel eylemlerde (özellikle resim alanında) ağırlıklı olarak kullanılmalarını sağlamıştır. Böylelikle kolaj, fotoğraf, yeniden üretim gibi özellikler yapıtların biçimsel yapılarını oluşturmaktadır. David Salle'in yapıtlarında karşıt ve birbiriyle çelişen görüntüleri üst üste bindirdiği gibi Rauschenberg'de 1964 tarihli, Rubens'in *Süslenen Venüsü* (Res.8) tablosundaki çıplak kadın imgesini transfer ederek kombine ettiği *Persimmon* (Res.9) çalışması da kolaj tekniğinde üretilmiş foto-grafik bir çağdaş eserdir. Her iki eserinde ortak özelliği sanat tarihinin büyük ustalarının ikonlaşmış imgelerini, çağımızın kent dokusu içerisine eklektik olarak montajlamalarıdır. Özellikle Pop sanatı temsil eden Hamilton'un *Bugünün iç mekanlarını bu kadar farklı bu kadar sempatik kılan nedir?* (Res.10) adlı çok bilinen bu yapıtında olduğu gibi pop sanatçıların eserlerinde sıklıkla kamyon, helikopter, otomobil, motorsiklet vb. kente ait bir çok farklı imgelerin bir araya getirilerek çağdaş medyanın, reklam dünyasının ve popüler kültürün bir çok ikonunu kullanmışlardır. Rauschenberg de diğer pop sanatçıları gibi söz konusu eklektik üslubunu *sanat ile yaşam arasındaki boşlukta çalışmak* olarak açıklamaktadır. Rauschenberg yapıtlarında kente ait günlük kullanım nesnelerini bir araya getirerek eskiye ait her türlü gündelik yaşam nesneleri eş zamanlı bir tarihsellik içerisinde kompoze edilmektedir. Böylelikle sanat yapıtında yeniden üretilen nesneler, gerçeklerinin yerini alarak yeni bir kent imgelemi (simülasyonu) yaratılmıştır. Nitekim

⁶⁴ Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla...", s. 61.

Baudrillard de, simülasyon kültürünü post-modernizm olarak adlandırır. Çünkü; gündelik kent hayatının estetikleştirilmesinin ancak gerçekliğin imgelere dönüşmesiyle oluştuğunu dile getirir. Baudrillard, estetiğin her yerde hızla çoğalmasından ötürü gerçek anlamda sanattan söz etmenin olanaksız olduğunu ileri sürer. Bununla birlikte sanat varoluşundan bu yana birçok söylemle birlikte amaçlarını gerçekleştirmiştir. Bundan sonrasında Baudrillard geçmişe dönmek ve tekrar üretmekten başka bir yol kalmadığını ileri sürerek sanatın tıklandığını, ancak kendini kopyalayarak var olabileceğini ifade eder. Böylelikle medya, reklam, baskı, kolaj/montaj, fotoğraf vb. yöntemlerle sanat da kentler gibi endüstriyel bir durum sergilemektedir.

Post-modernizme dair yapılan tanımlamalar doğrultusunda post-modernizm’de; günlük kent yaşamı ve sanat arasındaki ayrım (sanat ile gündelik yaşam, sanat ile kitle kültürü, popüler kültür) tamamıyla silikleşir, hatta yok olur. Neyin sanat olup olmadığına dair ayrımlar öznelleşmiştir. Başta sanat da olmak üzere her alanda mutlaklık yerine yoruma açıklık vardır. Post-modernizm’de sanatçı, zanaatçı, endüstri üreticisi, reklamcı gibi gruplar arasındaki ayrım yok olmaktadır. Gelişen medya alanıyla sıkı bir ilişkiye girmesinin sonucunda ise sanat artık düşünsel ve duygusal değildir. Buna bağlı olarak yeniden üretim araçlarının kullanımına açık olması ile post-modernizm, tüm sanatsal yaratmalara (eylem sanatı, vücut sanatı, happening vs.) açık olarak kentlerin sanatı: Pop Art’dan Gerçeküstücülükten, Dadaizm’e ve Foto-Realizme kadar birçok sanat akımı için geçerli bir süreçtir.

2.2. Teknolojik Yıkım, Avangardizm ve Kent

Birinci Dünya Savaşı öncesi tekniğin getirdiği hız ve devinim gücü ile birlikte kent yaşamının hareketliliğini dışavurumcular Alman üslubunun sert mizaçlı grafiksel tasarımlarıyla görselleştirmişlerdir. “Yapıtlarında görülen sert ve katı çevre çizgileri, renklerdeki şiddet ve saldırganlık, özellikle yeni duyarlılığın en belirgin nitelikleri”⁶⁵ olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu duyarlılığın içsel ve tinsel niteliğini 1917’de Herwarth Walden vurgulayarak; dışavurumcu sanatın kısa, özlü bir tanımını yaparken; “*dışarıdan edinilen bir izlenim olmadığını, içeriden yapılan bir dışavurum*”⁶⁶ olduğunu

⁶⁵ Jean-Michel Palmier, “Dışavurumculuk ve Sanatlar,” (Çev. Mehmet Rifat), Derleyen: Enis Batur, *Modernizm Serüveni* (İçinde), 6. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 255.

⁶⁶ Norbert Wolf, *Dışavurumculuk*, (Çev. Mehmet Tahsin Yalım), 1. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 2003, s. 8.

söylemektedir. Var olan düzeni değiştirmek adına duygu yüklü resimleriyle insanların dikkatlerini çekmeyi amaçlayarak Dışavurumcular, Vincent van Gogh ve Gauguin gibi ardıl izlenimci ressamın çalışmalarından esinlenerek; insanların medeniyet görüntüsü altında yok olan duygularını ve sanayileşmenin olumsuz bir getirisi olarak kent yaşamının bireyi sosyal mana da nasıl yavaş yavaş yok eden bir makineye dönüştürdüğünü ifade etmek istemişlerdir. Çünkü onlara göre; insanın yükselişi, teknoloji ya da ekonomik olarak değil, içsel varlığın ispatıyla mümkün olacaktır. Bu açıdan dışavurumcu anlayışta kentsel yaşam imgelerine; öfke, nefret, gerilim, yabancılaşma vb. duygusal öğelerin yüklenmesiyle birlikte resimlere çarpıtma, biçim bozma ve enerjisi yüksek, parlak renkler olarak yansıtılmıştır. Özellikle dışavurumcu sanatçılardan Kirchner konularını içinde bulunduğu kentten almaktadır. Kentte sokaklar, dans salonları ve sirkler onun malzemeleridir. Sanatçının savaş öncesi 1913 ve savaş yıllarında 1915'te Berlin sokaklarını sayısız pastel, suluboya tekniğinden oluşan desenleriyle birlikte eş zamanlı olarak baskı-grafik çalışmalarını yaşamının sonuna kadar sürdürmüştür.

Onun *Potsdamer Platz* (Res.11) adlı eseri bu serinin doruğuna çıkan çalışmalarından biridir. Bu sembolik bir kör düğüme sahip çalışmada kent; bulvarın üzerinde trafik ışıklarının merkezinde yer alan iki fahişeden -biri yüzünü maskeleyen pembe eldivenli ve demir yoluna dönük- her iki figür devingen bir simgeye dönüşmüştür.⁶⁷

Tüm cadde sahnelerinde “grotesk ve karikatüresü biçimler, parlak ve canlı renklerle deforme edilmiş sert çizgili açılar sayesinde kentin içinde çıkılmaz yabani ortamında insanın yabancılaşmasına karşı bir protesto niteliği taşımaktadır.”⁶⁸ Hızlı yaşam, tempo, fazlasıyla kalabalık kaldırımlar, itiş kakış ve soğuk mimikler, insanın ayaklarını yerden kesen kitleler resmin diline tercüme edilmişlerdir. Benzer biçimde kentsoylularının yaşama karşı duruşlarının sergilendiği Kirchner'in *Sokak Sahnesi* (Res.12) adlı çalışmasında da; yapıtı, “dinamizmin, modernliğin ve heyecanlı bir yaşantının simgesi olduğu kadar yabancılaşmayı, kimliksizliği ve bireysellikten yoksunluğu da ifade etmektedir.”⁶⁹ Eserdeki soğuk mavi renk insanları bizden uzaklaştırır.

⁶⁷ Rosalyn Duetsche, “Alienation in Berlin: Kirchner's Street Scenes” *Art in America Dergisi*, Sayı: 1, Ocak, New York 1983, s. 65.

⁶⁸ Ibid

⁶⁹ Anna Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev. Dilek Zaptıoğlu), 2. Basım, Literatür Yayıncılık, İstanbul 2005, s. 88.

Derinliği olmayan bir sokağın ortasında insanlar balık istifi gibi yan yana yürümektedirler. Çerçeveyi patlatacak gibi bu rahatsız edici yığılmaya rağmen cadde de yürüyen kokoşlar ve züppeler, burnundan kıl aldırmayacak mesafeli tiplerle anlatılmıştır.⁷⁰

Kirchner'de olduğu gibi birçok Dışavurumcu sanatçı da kent ve kent yaşamına dair sahneleri grotesk bir üslupla ifade etmişlerdir. Çünkü birbirine yabancı farklı sosyo-kültürel-politik kesimlerden gelen insanların tek bir kültürel potada nötralize ve hatta asimile edildiklerini görebiliriz. Böylesi zengin bir göçmenler topluluğunun nötralizasyonu sonucu oluşan kentler *yabancıların dünyasına, modern bir rutin yabancılar dünyası*'na dönüşmüştür.* Ancak sadece Kirchner şık giysili kent soyluları resmederken, Otto Dix, George Grosz, Max Beckman ise savaş sonrası kent yaşamına ait yaşam kesitlerini; kalabalık kitleleri ve onların yabancılaşmış ilişkilerini; sakatlar, fahişeler, pezevenkler, kokoşlar ve işsizler aracılığıyla yoksulluğun, cehaletin ve sefaletin resmini yapmışlardır. Özellikle;

Sosyal tabanda yabancılaşma, kalabalığa rağmen yalnızlık çeken bireyin iç dünyasına çekilmesi olarak ele alınmaktadır. İnsan yüzleri ve edimleri anonimleştikçe birey kendi dünyasına dönük yaşam biçimini tercih eder hale gelmektedir. Yabancıların dünyasındaki insan, bir diğerine sadece yüzeydir ve bu yüzey bundan dolayı estetik kriterler üstünden değerlendirilen ve biçimlendirilen bir nesneye dönüşür.⁷¹

Birinci Dünya Savaşı deneyiminden sonra ruhsal çöküntünün eşiğine gelen Max Beckmann ise resimlerinde insanın varoluşunu ve içsel dünyalarına ait travmalarını konu edinir. Beckmann anlatımını güçlendirmek için figür, nesne ve mekanları abartarak çarpıtır. Kentsel imgelerle dolu resimlerinde bozguna uğramış gibi yapılar, çarpıtılmış nesneler, huzursuzluk, güvensizlik, endişe, oransızlık çarpıcı bir biçimde yer alır. Özellikle figürler üzerindeki biçim bozma şiddet duygusunu ön plana çıkarır. Resimlerinde binalar, pencereler, direkler, köprüler, sokaklar v.b. birçok öge eğik, çarpık, keskin ve açılı olarak çok katmanlı ve karşıt açılardan bakışumlu perspektiflerle yoğunlaştırılmıştır. İç mekanlar da ise; figürler ve mekan içindeki nesneler iç içe, üst üste çakıştırılmak suretiyle izleyenin algısında karmaşıklıkla birlikte *klastrofobi** ve

⁷⁰ Ibid

* Bknz. Henning Bech'in *Citsex* makalesi için Yasemin Erdin, *20.Yüzyılda Plastik Sanatlarda Kent Olgusuna Yaklaşımlar*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE, İstanbul 2006, s. 7-8.

⁷¹ Ibid, s. 8.

* **Klostrofobi**: kapalı yerde kalma fobisidir.

kaotik bir atmosfer yaratılmıştır. Beckmann'ın *Gece* (Res.13) yapıtında Krausse'in yorumuna göre; "gece, tam bir kabustur. Dar açılı ve perspektif yoksunluğu yüzünden tam olarak belirlenemeyen klastrofobik bir mekanın içinde korkunç bir sahne yaşanmaktadır."⁷² Bu sahne aslında Beckmann'ın 1918-1919 yıllarında Düsseldorf'da gerçekleştirdiği 1918 Kasım Devrimi ve 1919 Mart ayında Almanya'daki genel grevi ve bunu toplum üzerindeki etkilerini yansıtmaktadır. Resimde tüm görüş alanını dolduran ve keskin açılı biçimler oluşturan çizgiler, zemin döşemesi, masa, çatı kirişi ve figürlerin bedenleri üzerinde kesik çizgilerin oluşturduğu karmaşık ağ dar mekana genişlemiş bir atmosfer yaratmaktadır. Kentin hem iç hem de dış mekan açısından ele alınmasında Beckmann'ın yapıtlarında olağanüstü bir üslup birliği göstererek sıkıntı ve şiddet içine düşülen bu kaotik ortamı başarıyla yansıtmıştır. Beckmann'ın deyişiyle boşluk; "*ön planı korkunç derinliği gizlemek için her zaman saçma şeylerde doldurmak zorunda olandır.*"⁷³ Birinci Dünya Savaşı'nın etkilerini ve savaşta yaşadığı bireysel dramı resimlerinde ifade eden Otto Dix ise, savaş sonrası kent yaşamında gözlemlediği çöküşü, sakatları, fahişeleri, sonradan görme savaş zenginlerinin çelişik yaşamlarını çarpıcı bir grotesk anlayış içerisinde görselleştirmiştir. Özellikle, Dresden'deki kentsoylu zenginlerin gezdiği seçkin bir cadde olan 1920 yılında resimlediği *Prague Caddesi* (Res.14) yapıtı sakatları çarpıcı bir biçimde betimlemektedir. Bu cadde, resimdeki figürler belden aşağısı olmayanlar, ayaksızlar, kolsuzlar, körlerden oluşmaktadır. Resmin merkezinde yer alan iki sakat figür, caddeden geçen ama yalnızca ayakları, elleri, bastonları görülebilen, zenginlerden yardım beklemektedirler. Adeta tahta kuklalara benzeyen, ezilmiş insan tiplerinin resmin dışında bırakılması zenginlerin ilgisizliğini anlatmaktadır. Savaşın acımasızlığı adeta caddelerdedir. Takma kollu, takma bacaklı sakat figürlerin yer aldığı kompozisyonun arka planında vitrin mankenleri çelişki içindedir.⁷⁴ Kent mekanı, özünde kapitalist üretim biçiminin de bir sonucu olarak yaşamsal edimlerin göz ardı edildiği bir çevrenin oluşumunu gözler önüne serer. Balzac'da bu yeni toplumu ve onu yöneten gücün iplerini para sisteminin içinde bulur. Çünkü "*burjuva her şeyi parasal değerlendirmeye, hayali sermaye ve kar arayışının*

⁷² Ibid, s. 89.

⁷³ Arzu Uysal, "Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Max Beckmann'ın *Gece* Adlı Eserinin Analizi," *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 4, Güz 2007, s. 709.

⁷⁴ Cüneyt Kurt, *Modernizm Ve...*, s. 88.

soğuk hesabı ve egoizmine indirgemıştır.”⁷⁵ Bir anlamda bu yaşam biçimi birey için kaçınılmazdır. Kent mekanları bu değişimlerle koşullu olarak, bireyin kişilik özelliklerinin ortaya çıktığı alan olduğu gibi, kişilik özelliklerinin yok edildiği alana da dönüşmüştür. Nitekim zamanın ve mekanın yok oluşu Balzac’ın bütün yapıtlarında sık tekrarlanan bir olgudur. Zaman ve mekanın yok oluşu, zamanında yeterince bildik bir tema olarak kökenini Alexander Pope’un bir beyitinden alır: “Ey Tanrılar! Zamanı ve mekanı yok edin? Mutlu olsun iki aşık.”⁷⁶ Goethe, yapıtı Faust’ta, bu metaforu etkili bir biçimde kullandığında aynı kavramı ilginç biçimde Marx’ın hem Komünist Manifesto’da hem de Grundrisse’da kullandığı görmekteyiz. Bu deyiimi kapitalizmin coğrafi yayılma ve sermaye dolaşımında hıza olan düşkünlüğünün devrimci niteliklerini ifade etmek için kullanmıştı. Oysa bu deyim, yani, zaman-mekan sıkışması, kapitalizmin dönemsel nöbetlerine olan bir atıfsal niteleme yapmaktadır. Bu deyimden yarattığı arzu burjuvazinin uzamsal ve zamansal bütün engelleri azaltıp ortadan kaldırarak ticari uygulamalarının dünyevi yanlarının doğrultusunda olduğunu kanıtlar. Zamana daha fazlasıyla ihtiyaç duymalarına rağmen zaman onlardan kaçır ve bu durumda zaman ve mekanı yok etme güdüsü modernist yaşamda her yerde açıkça görülür. Örneğin, 1830’lar ve 1840’larda zamanı ve mekanı yok etme güdüsü demir yollarının gelişile yakından ilgiliydi. Bunu 1843-1844’de *İzlenimler ve Şıkışmalar* adıyla Daumier (Res.15) karikatürlerine konu edinmişti. Bireyin kent yaşamında hem özgürleşmesi hem de özgürlüğünü yitirmesi, bu çelişki merkezinde giderek iç dünyasına kapanıp karamsar, umutsuz, yalnız, korkak ve şiddet eğilimli olmasına sebep olmuştur. Otto Dix de benzer biçimde 1927’de ağaç üzerine karışık teknikle resmettiği *Metropolis* (Res.16) adlı triptik çalışmasında savaşın yol açtığı büyük ekonomik dengesizliğin getirdiği ahlaki çöküşü ve yoksulluğu çarpıcı bir biçimde anlatmaktadır. Triptiğin ortasında, 1920’li yılların gözde dansı çarliston yapılan bir eğlence mekanını, solda ve sağda ise savaş gazisi sakat ve yoksul dilencilerle eğlence dünyasından tiplerini karnavalesk bir üslupla bir arada betimler. Dix, bu poliptik üçlü panoda kullandığı transparan renklerle belirsiz ve düşsel bir etki yakalamayı başarmıştır. Resimlerinde kentin büyüleyici ve aynı zamanda nefret uyandıran yanını, savaş sonrası toplumsal yozlaşma, tüketme, yıpranma gibi içinden çıkılmaz çözümü zor sorunları

⁷⁵ David Harvey, *Paris, Modernitenin Başkenti*, (Çev. Berna Kılınçer), 2. Basım, Sel Yayıncılık / Düşünsel Dizisi, İstanbul 2012, s. 63.

⁷⁶ Ibid, s. 68.

vurgulamaktaydı. Dix, yaşlıları, yoksulları ve savaş sonrası kent yaşamının acılarını betimlerken aslında kimsenin söz konusu trajedilerle ilgilenmediği ve ilgisizliğin toplumsal bir körleşmeye delalet ettiğini biliyordu. Ancak tüm çelişkilerine rağmen bu tarz çalışmalarını sürdürdü.⁷⁷

George Grosz'da ise, haksızlığa ve açgözlülüğe duyduğu nefret, onda neredeyse tüm insanlıktan duyulan bir nefrete dönüşür ve bu durum görsel belleğinin yarattığı hayal gücüne kuruntularla dolu bir çarpıcılık kazandırır. Grosz'un genellikle ele aldığı konular sirk ve varyete gösterileri, suç ve cinayet olayları, savaş ve büyük kenttir. Özellikle büyük kent yaşamı onun için *çivisi çıkmış bir dünya* ile eş anlamlıdır. Grosz, Wolf'un tanımıyla, *Oskar Panizza'nın Anısı*'na (Res.17) isimli çalışmasında James Ensor'un etkisiyle, gelecekçilik ile kübizm deneyimini birleştirerek dadacılıkla dışavurumculuğu ayıran sınırın tam ortasında, endişeyle gerilmiş, kaynayan bir insan kitlesi yaratmıştır. Bu kaos ortamında minik bir kiliseyi saran gece kulüpleri, barlar, iş hanlarından oluşan kent çengeli, bir yandan da bol madalyalı bir eski subay kılıcını sallarken öte yanda ise ay yüzlü din adamı acınacak şekilde elindeki kilise haçı havalara kaldırırken betimlenmiştir. Onun önünde, soldaki koyun suratlı büro çalışanı, sürü içgüdüsünü örneklerken tabutun hemen yanındaki kapının üzerinde neonlarla yazılanlar her şeyi açıklamaktadır; "*Gece Boyu Dans**, bu modern bir ölüm dansı olacaktır."⁷⁸ Otto Dix, George Grosz ve Max Beckmann'ın kentlerin kalabalığını, insan ilişkilerini, kente hakim olan yeni figürleri (savaş, sakatlar, fahişeler) ve bu duyarlılığı gözler önüne seren resimlerinde konu olan insanları kentte yaşayan insanlar değil, acı çeken, acının, mutsuzluğun resmini, gösterişli malların satıldığı vitrinler gibi sergileyen kişilerdir. Kuşkusuz kentte, "mekan, günlük hayat ve kapitalist sosyal ilişkilerin yeniden üretimi olarak tanımlarken kapitalist gelişme içinde sermaye, mekan bir meta haline getirmiş"⁷⁹ Meta üretimi, işbölümü, nüfus artışı, kaynaşma, yabancılaşma ve tüketim kavramları kent günlük yaşamının vazgeçilmez özelliklerindendir. İhtiyaç fazlası üretim anlayışı kentin mekansal özelliğini belirlemiştir. Herhangi bir nesne kullanım özelliğinin dışına çıkarak, sadece alım gücüne Dayalı bir imaj özelliğine dönüşür. Cinselliğin de içinde

⁷⁷ Karl Ruhrberg, *Art of The 20th Century*, Ed. I.F. Walther, Taschen, Madrid, 2000, s. 188.

* Grosz'un da açıkladığı gibi, "*gece vakti, tuhaf bir sokakta insanlıktan çıkmış figürlerden oluşan bir cehennem korteji birbirini ezerek ilerliyor; yüzlerinde alkol, frengi, veba izleri var... Bu protestoyu, aklını kaçırmış bir insanlığa karşı durmak için yaptım.*" (Bkz. Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s.140.)

⁷⁸ Norbert Lynton, *Modern Sanatın...*, s. 140.

⁷⁹ Rana A. Aslanoğlu, *Kent, Kimlik ve Küreselleşme*, 1. Basım, Asa Yayınevi, Bursa 2000, s. 67.

yer aldığı tüketim kavramı, özünde birçok değeri de yok eder. Kentsel yaşam bu anlamda bireysel kimliği oluşturduğu oranda, onu ortadan kaldıran gücün de merkezidir. Bu olumsuzluk hem de olumlu olan bir çifte özellik bireyin modern kentte adeta bir uyurgezer gibi şuursuzca dolandığı bir muamma olarak karşımıza çıkar. Nitekim Benjamin modern kentteki modern bireyin tanımını yaparken onu bir uyur gezer olarak niteler. Çünkü;

Uyurgezer için arzular ve korkular maddeleştirilebilir. (...) Modern birey bütün ihtiyaçlar, istekler, korkular ve endişeler serisini inşa etmekte mükemmel yetidedir. Doğrusu, sonsuz mal üretimi, modern bireylerin bilinçli isteklerini direk olarak dürter. Ama ne yazık ki, insanların isteklerini karşılar gibi görünen bu mallar, onları saran korku ve arzulardan bağımsız kalır. Bu, modernlerin uykularında konuşmaları gibidir; konuşurlar, sorarlar, dilerler, ama bunların kelime anlamlarından haberdar değildirler.⁸⁰

Seyirlik vitrinler, reklam sektörü, medya vb. ile birey tüketim pazarında içsel ihtiyaçlarından değil imaj nedenselliği ile edindiği nesnelerle var olmaya çalışır. Bu tüketim ortamında içsel ihtiyaçlarına yabancılaşan birey, benzer nesnelerin tüketimi ve kullanımı ile benzer davranışlara itilerek anonim bir kişilik ve değerlerin sahibi haline gelir.

Alman Ekspresyonizminde olduğu gibi kübizm akımının anlatım dilinden etkilenen ve savaş sonrası resimlerinde Fernand Leger, kente ve sanayileşmiş yaşama ve onun getirdiklerine olumlu bir yaklaşım sergiler. Böylelikle I. Dünya Savaşı en büyük yıkımlarını teknolojik araçlarla gerçekleştirmesine karşın, teknolojiye olumlu yaklaşmasının nedeni olarak savaş maddi ve toplumsal ilerlemenin bir aracı olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. “Endüstrinin yarattığı kentlerin ve yeni yeni ortaya çıkmaya başlayan tren ve tramvayların gürültüsü ve büyük uygarlık sayılan yeni yaşantı biçimi, ilk toplumsal tepkilerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.”⁸¹ Bunlardan biri “insanın yarattığı bu endüstriyel düzen büyüyünce yaratanını kendine köle eden ve onun başına bir bakıma dert olan yeni ve daha sorunlu bir dünya yaratmıştır.”⁸² Oysa endüstriyel gelişmeye olumlu açılardan bakan sanatçılar da yok değildi: Kente sanat edimi açısından tutkuyla bağlı olan Leger, kentteki hareketli yaşamı, sürekli yeni

⁸⁰ James Donald, *The Immaterial City: Representation, Imagination, and Media Technologies*, A Companion to the City, ed. G. Bridge – S. Watson, Blackwell, London 2000, s. 49.

⁸¹ Murat Avcı, *Primitif Kültürlerin Dışavurumculuğa Etkileri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2009, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, SBE, Çanakkale, s. 101.

⁸² Ibid, s. 101.

nesnelerin yaşama katılmasını, camlardan yansıyan görüntüleri, mekanik harekete duyduğu hayranlığı resimlerine taşımaktadır. Sanatçının yapıtlarında kent, insanının yaşantısının her anını konstrüktif bir yapı içinde kurgulanmaktadır. Leger,

tüm kariyeri boyunca makinelerle yakın bir ilişki içinde olmuştur. İnsan ilişkilerini, en gerçek makineler ile, metalik sesler çıkaran hantal nesnelerle anlatmak istemiştir. Leger'in makine tabloları özellikle, dolaysızlığa yönelik oldukları için anlamlıdır.⁸³

Dolaysızlık, kullanılan bir şeyi görme duygusundan kaynaklanır. Bu kullanımın kanıtı nesnenin parçalı halidir; insan dünyasının bir parçası haline gelmiş, insan bedeni gibi değişime uğramış, ya da yıpranmış kırık bir boru parçası ya da eskimiş bir sübaptır. Leger;

nesne öznenin yerini almıştır ve soyut sanat tam bir özgürlüğe benzer, yahut daha ötesi, ister resim ister mimari, ister dekorasyon sistemi olsun, her nesnenin kendi içinde tam anlamıyla soyut, temsil ettiği şeyden bağımsız bir değer vardır,⁸⁴

derken mekanik-insansal nesneleri, gücün ve hakimiyetin simgesi olarak düşünmediğini ortaya koyar. Leger için resim, kendinin de dediği gibi; *kütlelerin savaşı*'dır.⁸⁵ Dev, robotvari figürlerin boru ağaçlar arasında hareket ettiği, soyut boru figürler arasında parlak renkli geniş alanlar kullanır. Paletinde parlak maviler, kırmızılar, sarılar ve yeşiller renk etkisinden çok yapısal olarak vardır. Tonları genelde metalik bir sertlik için kullanır. Kısaca Leger'in resimlediği her şey mekanik dünyada yerini alır. Kent isimli resminde Leger, kübist bir anlayışla şehrin parçalarını kolaj şeklinde çeşitli alan ve açılardan yan yana getirmiş, robotvari figürlerini kentin elamanlarından, afişlerden, neonlardan etkilenecek yapılandırdığı parçalı geniş alanların ortasında tırmanırken resmetmiştir. Resimde sanatçının kente olan hayranlığı ve kentin dinamiği açıkça okunur.

Modernleşmenin temelinde yatan geleneksel olanı yıkma ve yerine yenilikçi, aydın bir kent toplumu yaratma sürecinde yaşanan sanat ideali ise Avangardizm'i doğurmuştur. *İlerici sanat* anlamına gelen bu düşünceye göre, toplumun aydınlanmasına katkı sağlayacak en önemli kişiler öncü ve yenilikçi sanatçılar olmalıdır. Sanatın metalaştığı, başka bir anlamıyla değerini yitirmeye başladığı bir dönemde gerçek sanat

⁸³ Richard Sennett, *Gözün Vicdanı Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*, (Çev. S. Sertabiboğlu - C. Kurultay), 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999, s. 200.

⁸⁴ Ibid

⁸⁵ Ibid, s. 202.

eserlerinin yaratıcıları olan sanatçılarla halk arasında bir mesafe oluşmaya başlar. Bu mesafenin korunması, avangardların sürekli ileriye gitmesiyle; gelenekleri yıkıp yeni bir yaşam için farklı anlatım yollarını kullanmaları ile gerçekleşecektir. Bu anlamda alışılmış imge ve tanımların geçerliliklerini sorgulayan Dadaizm ise bilim ve teknoloji temelli değişen kent yaşamı ve bu yaşama ait olan siyasi, politik çıkar ve amaçların sonucunda ortaya çıkan I. Dünya Savaşı'nın ardından kent insanının yıkılan inanç ve değerlerini simgeleyecek farklı bir dil yaratma sürecine yönelmiştir. Bu tavrın en önemli örneklerinden biri Magritte ve Duchamp'tır. Magritte'in resimlerinde kullandığı şaşırtıcı sözcükler; bir pipo resminin altındaki, *bu bir pipo değildir* (Res.18) yazısı ya da Duchamp'ın soyut bir düzenlemeye verdiği *Büyük Cam* ya da *Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* (Res.19) adı, düşünce ve gerçekte davranışları yönlendiren değerlerin modern kent mantığının biçimlendirdiği mutlak doğrulardan çıkmadığına dikkati çekmektedir.

Sonuç olarak Alman Ekspresyonizminden, Duchamp'ın Dadaizminden Leger'nin Türist çalışmalarına kadar ortaya konan modernizm ve kent hakkındaki tespit üzerine denebilir ki; tıpkı Leger'in resimlerindeki figürlerin kentin konstrüksiyonun bir parçası olduğu göz önüne getirilebildiği gibi bir kentin modernleşmesinin, kentte yaşayan insanların da modernleşmesi anlamına geleceği düşünülebilir. Bu durumda sanatçılar kentin gelişim-dönüşüm dinamikleriyle beslenerek modern yaşam karşısındaki düşüncelerini sanatsal gerçekliklere dönüştürmüşlerdir. Nitekim Baudelaire'e göre; modern sanatçının, modern kentin içerisinde, kalabalıkla haşır neşir (epose: evli) olan bir sanattan yana olacağını belirtirken kastettiği de budur. İkinci bölümde bahsi geçen 19. yüzyılın bohem-avangard ve modernist sanatçıları, modern sanatın kent yaşamından ayrı tutulamayacağını fark etmişlerdi. Gelecek kuşaklar ise kent yaşamının metropol yaşamına dönüştüğü süreci tuvallerine fotoğraf gerçekçiliğinde aktaran yeni bir yaklaşım 20. yüzyıl da kendini göstermekte gecikmeyecekti.

BÖLÜM III

ÇAĞDAŞ SANATTA FOTOGERÇEKÇİLİK VE METROPOL

Modern sanatın, geçmiş sanatın yetkisini yıktığını ve bu yıkım sayesinde yeniden canlandığı imgeleri geçmişin koruyucu kabuklarından kurtardığını söyleyebiliriz. Çünkü “modernlik, bir *gelenek yıkma geleneği* (Harold Rosenberg), bir *karşıt kültür* (Lionel Trilling), bir *olumsuzlama kültürüdür*. (Renato Poggioli)”⁸⁶ Bunun sebebi yukarıdan aşağı modernleşmeye karşı kendi aşağıdan modernleşme tarzlarıyla direnen toplumsal kitle hareketlerinin sağlamlık ve istikrar dışında her şeye gücü yeten dünya pazarının yer aldığı bir zemindir. 19. yüzyılın büyük modernistleri bu ortama hızla saldırır, onu yerle bir etmek için uğraşır dururlar. Ve burada en kökten olumsuzlamalarında bile olumlayıcı, en karanlık ciddiyet ve derinlik anlarında bile ironik ve şendirler. Oysa çağdaş 20. yüzyıl sanatında bir *gelenek yıkma*, bir *karşıt kültür* ve *olumsuzlama* edimi görülmez. Dolayısıyla eleştirel bir bakışta zayıflama söz konusu olacaktır. Sanki artık, “sanatın zaferleri kişiliğin yitirilmesi pahasına elde edilir”⁸⁷ görünmektedir. İnsan duyarlılığının yitirildiği, neredeyse makinaların hayat bulduğu, en önemlisi bazı insani duyguların ölmekte olduğunu görmekteyiz. Özellikle I. Dünya Savaşından sonra makine estetiğinin rafine biçimlerinde; Bauhaus, Gropius ve Mies van der Rohe’nin, Le Corbusier ve Leger’nin, *Ballet Mecanique*’in *teknokratik* pastorellerinde rastlıyoruz. II. Dünya Savaşının ardından ise, makine estetiğine bu kez Buckminster Fuller ile Marshall McLuhan’ın *high-tech* (ileri teknoloji) rapsodilerinde ve Alvin Toffler’ın *Gelecek Şoku*’nda karşılaşıyoruz. Artık fotoğrafın yanı başındaki bilgisayar; kısaca teknoloji yardımıyla şölensi bir evrensel anlayış ve birlik koşulu vaat etmektedir. Ancak bu bir vaat olarak kalacaktır. Çünkü Weber’e göre çağdaşları sadece ruhsuz uzmanlar, kalpsiz sezgiciler olarak varlığı bile olmayan varlıklardır. Kısacası bir özne olarak dünya içinde ve üzerinde tepki, yargı ve eylem yetisine sahip canlı kimliğini yitiren modern insan, yok olup gitmiştir. En azından yok olmadıysa bile *Tek Boyutlu İnsan* (Herbert Marcuse) olması üzerine programlanmaktadır. Düşünceleri, ihtiyaçları hatta içsel yaşantıları kendilerine ait değildir, çünkü “insanlar kendilerini metalarda

⁸⁶ Marshall Berman, *Katı Olan Her...*, s. 49.

⁸⁷ Ibid, s. 33.

tanırlar; ruhlarını otomobillerinde, müzik setlerinde, dubleks evlerinde, mutfak araç gereçlerinde bulurlar.”⁸⁸ İşte pop sanatçılarınca paylaşılan, hem nefret hem sevgi içeren 20. yüzyıla özgü bildik bir nakaratı hatırlatmak gerekirse, foto-gerçekçilerin geçmişten aldıkları miras; 19. yüzyılın modern geleneği değil, 20. yüzyılın radikal modern geleneğinin Hegel ve Marx’ın eleştirel geleneğinden çokça saptığı çekimser bir nitelikten almaktadır. Bunun nedeni 50’li yıllarda komünizm, Amerikan toplumunun zihninde en büyük tehlike olarak Hitler’in yerini almıştı. 1947 Truman doktrini komünizme karşı olan herkese Amerika’nın ekonomik ve askeri yardımını sundu. Ardından gelen Eisenhower devri, (1953-60) Amerikan refahı ve dünya egemenliği açısından kışkırtılan ve uluslararası etkisine az çok içerlenen bir dönemdi. Aynı zaman da Amerika’nın Avrupa’nın savaş sonrası toparlanmasını finanse etmesi takdir görüyordu. Orta sınıfa refaha kavuşturmak hem eski dünyanın hem de yeni dünyanın ortak hedefiydi. 50’lilerin sanatı New York Okulu’nun iç gözlem odağından ve Dubuffet’in varoluşçuluğundan uzaklaştı. Onun yerine somut şeylere odaklanarak, çoğunlukla bu durumu yansıttı; figüratif resim konusu yeniden canlandı ve soyut ekspresyonist resmin jسته dayalı zenginliği, altta yatan metafiziğinden dolayı değil, duygusallığı ve resimselliği nedeniyle hem temsili hem de soyut sanat tarafından devam ettirildi.* Bunun yanı sıra Robert Frank’ın 1950’li yıllardaki fotoğrafları estetize etmekten bilinçli olarak kaçınan bir stil kullanarak Amerika’daki sıradan yaşamın basit, çekici hale getirilmemiş gerçekliğine bakışımızı yöneltti. Harold Rosenberg’in 1948’de yazdığı gibi;

kitle kültürünün yaratıcılarının mesajlarını ulaştırdığı anonim insan, en azından her gün materyal şeyler ve gerçek durumlarla (araçlar, iş koşulları, kişisel hırslar) uğraşmak zorunda bırakılmanın metafizik avantajına sahiptir.⁸⁹

1962 yılına gelindiğinde Amerika’da Tatyana Grosman, kolektif çalışmalarından hoşlanan Robert Rauschenberg’i kendisinin Long Island’da bulunan matbaası *Universal Limited Art Editions*’da taş baskıyı denemesi için ikna ettiğın de, litografi taşını Rauschenberg başarılı bir biçimde ışığa karşı daha duyarlı hale getirdi. Kısmen 1961’de Andy Warhol, görüntüleri tuval boyunca defalarca kopyalamak için foto-elek baskıları

⁸⁸ Ibid, s. 46.

* Fransa’da Hans Hartung, Pierre Soulages ve Nicolas de Stael resimsel soyutlama geleneğini devam ettirdiler.

⁸⁹ Jonathan Fineberg, *1940’tan Günümüze Sanat*, (Çev. Simber Atay Eskier - Göral Erınç Yılmaz), 1. Baskı, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014, s. 165.

kullanmaya başlamış ve 1962’de Rauschenberg’i ve Johns’u bu medyumla tanıştırmıştı. Tüm bunların bahsedilmesindeki neden, (Pop Sanatta foto-grafik nesnenin kombine edilmesi ve özerk bir şekilde çağrışımlar için çarpışmasına olanak tanınması açısından) foto-gerçekçiliğin mentalite olarak hazırlandığı bir yüzyılı kavramak açısından önemlidir. Bu resimler tıpkı televizyon ekranı gibi bir kanaldan diğerine sıçrayan bir görüntüler karmaşası yarattığı gibi, dünyanın yansımalarını da devşirmektedir. Hatta Rauschenberg’in kendisi; “*televizyon setleri ve dergiler tarafından dünyanın aşırılıklarıyla bombardımana tutulmuştum*”⁹⁰ diyerek güncel olayları yorumlayan *Modern Tarih Resimlerini* gerçekleştirmiştir. Ayrıca *Gerçek Junk: Asamblajları*,* görsel anlamda foto-gerçekçi sanatın öznelarını belirlemekte oldukça yakın deneyimlere sahip olduklarını söyleyebiliriz. Hatta Richard Stankiewicz; “*New York’ta bir sanatçının heykelinde çöp (junk) kullanmasının en az bir Güney Denizi ada sahili sakininin deniz kabukları kullanması kadar doğal olduğu*”⁹¹ yormunu yaptığıın da *Junk Heykel* terimi, atık metalin heykele kaynaklanmasını içeren özel bir asamblaj türüne işaret etmektedir. Aslında bu, söz konusu atıkların sık rastlandığı kent sokaklarının ortamını güçlü biçimde çağrıştıran bir tür *kent realizmidir*.** Bu sanat çalışmaları 1960’ların Pop-Art sanatçıları tarafından ele alınmış olan yaygın sanatsal endişeyi yansıtarak gündelik nesneler ve yüksek sanat arasındaki sınırı zorlamıştır. Gerçekten de Pop-Sanat sayesinde tarihte ilk kez sanat imgeleri gelip geçici, her yere taşınabilen, değeri maddesine bağlı olmayan, kolayca bulunabilen, değersiz bedava nesneler durumuna geldiler ve yaşamın genel akışına karıştılar. Böylelikle bu genel akış içerisinde kendi başlarına hiçbir etkileyici güçleri kalmadığı gibi bugün halk kitleleri söz konusu sanat karşısında ilgisiz ve kuşkuludur. Elbette bu durum anlaşılabilir birçok etkeni içerisinde barındırır. Diyebiliriz ki, geçmişin sanatı eskiden olduğu gibi değildir; yetkesini yitirmiştir ve bir imgeler dili oluşturmuştur. Geçmişte imge yaratmak (*eidolopoike*) iki temel yönelime sahipti: İlki, Platon’un yansıtma/mimetik’e anlayışına bağlı olarak nesnelerin salt kopyasını yapmak, (*eikastike*) diğeri ise; suret yapmak (*phantastike*)

⁹⁰ Ibid, s. 176.

* **Asamblaj** terimi, Kübistlerin yapıştırılmış kolajlarının ötesine geçen çalışmalarını ifade etmek için 1953’te Jean Dubuffet tarafından uydurulmuştur. Endüstriyel atık, Junk heykelciliği ve Rauschenberg’in kombinelerini de kapsar.

⁹¹ Ibid, s. 178

** Her ne kadar Picasso ve Gonzales’in kaynaklanmış heykelleri ve Alman Dadaist Kurt Schwitters’in savaş öncesi akümülayonlarında dikkate değer geçmiş örnekleri olsa da, Junk Heykelciliğın öncülüğü 1951-1952 yıllarında David Smith ve Stankiewicz yapmıştır.

olarak gerçeğin düş gücü ile at başı gitmesidir. Gerçeğin bir kopyası olmayan ve zihnin nesnel gerçekliğin sansürlerinden kurtulduğu, fantastik olanın evrenin de yer alan ve 20. yüzyılın başlarından birçok sanat akımına yol açan bir imge yaratmanın tarihsel sürecine tanık olundu. Artık yaşadığımız şu çağdaşlıkla beraber modernizmin siyasal ve kültürel manipülasyonu sayesinde gerçeğe ulaşmanın amaç dışı kalarak yalancı bir gerçeklik sanrısı oluşturan bir hiper-gerçekliğe dönüştüğünü söyleyebiliriz. Bu hiper-gerçeklik, gerçeklik olarak algılanmak isteyen sahte bir görünüm olarak *simüle* edilmiş kocaman bir yalandır. Artık bu yalan Platon'un bir görüngüler dünyası üzerinden, bir taklit düzeyinden gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan kendi kendinin saf simulakr'ı olan bir imgeye (simülasyon yaşamına) geçiş yapılmıştır. Artık geçmişin sanatındaki fantastik düşsellik, taklit, (senaryonun altında bir gerçekliğin yansıması olarak) imge kavramı yerini empatiden yoksun bir hiper-gerçekliğin (gerçeklikle hiçbir ilişkisinin kalmadığı) kendini gerçek olarak var etme gücü haline gelmiştir. Bu güç, bir imge tanrısı olarak imgeleri var etme, yok etme, yenilerini inşa etme, diriltme gibi sanal dönüşümler gerçekleştiren medyadır. Gerçekliğin kapitalizm ve kitle iletişim araçları tarafından emilerek başka bir gerçekliğe dönüşmesi gerçek olanla olmayan arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır. Artık sanatta ifade kavramı yerini salt nesnel görüntünün yorumsuz olarak sunulduğu foto-gerçekliğin yarattığı hiper-gerçekliğe bırakmıştır. Böylelikle gerçeğe saplantılı bir biçimde yaklaşma arzusunun neticesinde gerçek yok edilerek yerini simulakr'ı almıştır. Kültür dediğimiz şey; kitleliliğin, popülerliğin, tüketimin ve enformasyonun içine gömülüp kaybolmuştur. 1980'lerden sonraki yetişen genç kuşağın dünyada bir çok şeyin gerçeğini görmeden televizyondaki yansımasını sanal bir gerçek (olmayan bir gerçek) olarak gördüğünü belirtebiliriz. Bir reyting haline dönüşen simülasyon yaşantısı, bu kayıp kuşağı empatiden yoksun, salt nesnel gerçekliğin hiper boyutuna bakmanın (ancak algılayamamanın) talihsizliğini yaşatmaya devam edeceği ön görülebilmektedir. Tarihsel anlamda bir gerçekliğin yansıması olarak imgelem yerini derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imgeye ve ardından derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imaja dönüşmüş ve son olarak çağımızda gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilgisi olmayan kısacası kendi kendinin *saf simulakr*'ı olan imgeye yerini bırakmıştır. Çünkü medya, çağımızda bir *imge tanrısı* olarak sanatın gerçeklikle olan biçim-içerik ilişkisini sakatlamıştır. Bu sakatlamaya bir gerçekliğin yansıması olarak başlar, sonra gerçekliği çarpıtır, olmayan şeylere inandırır ve bir süre sonra kendi sanal gerçekliğini yaratarak gerçekliğin kendisini (*simulakr*'ı) bizlere simülatif yaşam olarak

benimsetir. Geçmişte sanat yapıtları gerçeği dönüştürerek bize dünya ve biz arasında bir *empati* aracı olma amacını kendi içinde saklı tutarken ifade önemli bir değerdi. Oysa çağımızda sanat adına yapılanlar salt görüntü nesnelerin ifadesiz çoğaltımına dönüşmüştür. Bundan böyle her türlü düşsel ve gerçek ayırımından yoksun (modellere dayalı ve farklılık *simülasyonu* üretiminden ibaret bir hiper-gerçeklikte) bir taklit, suret ya da parodiden oluşan (aslı yerine göstergeleri konulmuş) her türlü gerçek süreç yerine, işlemsel ikizini koyan bir caydırma olarak karşımıza çıkar.

Simülasyon gerçeğinin dışında kentin popüler araçların oluşumuna etkisinden bahsetmek, Pop-Art'ın modern olan sanayi ve toplum bilimine ilişkin, tarihsel anlamını kavramayı da gerektirmektedir. Buna göre Avrupa'nın tarihinde; İkinci Dünya Savaşı'ndan kentlerin sağ kurtulmayı başarması ve en modern kentsel tasarım örneklerinin inşa edilmesi beklenirken ulusal emperyalizm, sermaye ve tüketimin ideolojik merkezi olarak modern metropolün taşıdığı önem, müttefiklerin hava saldırılarıyla birlikte tarih olmuştu. Artık bundan böyle kentler ve şehirler birbirlerine benzer görünümlere bürünmeye başladıklarında gezegenin metropol nüfusu hiç bu kadar yüksek olmamıştı denebilir. 1840'larda kaplumbağaları yürüyüşe çıkarmak ve kentin ve de avarenin (flaneur) temposu hakkında edindiğimiz izlenim artık kitlesel üretimi hızlandırma ilkeleri doğrultusunda artık kentler arasındaki farkları görmek imkansız hale gelmiştir. Avareliğe karşı verilen bu savaş neticesinde insanlığın akışı nezaketini ve dinginliğini kaybetmiştir.

Artık sizi bir o yana bir bu yana fırlatan, itip kakan, geriye fırlatan bir sel mahiyetinde olduğuna şüphe yoktur. Söz konusu durumu otomobillerin baskın ve yırtıcı türler olduğu ve kentin aurasına o kadar rutin bir şekilde nüfus ederler ki kent kaynaştığından daha hızlı bir şekilde parçalanır.⁹²

Kentleşmeyle ortaya çıkan metropollerin popüler araçları paralelinde oluşan yüksek burjuvazinin yarattığı yeni kültürün kapitalist ekonomi anlayışı, ulaşım ilişkileri, mekansal bütünleşme ve sermayenin mekan anlayışı, öncelikle 19.yüzyılda filizlenen modernist sanatın ve onun tarihsel devamı olan çağdaş sanatın oluşum zeminini hazırlamıştır. Ancak elverişli zeminden kastedilen modernliğin kendi içerisindeki çeşitli dönüşüm süreçleridir. Marx'a göre; modernlik hem olumlu hem de olumsuz birçok niteliği bünyesinde taşımaktadır ve modernlik tarihsel bir fenomendir. Meta üretimine

⁹² David Frisby, *Modernlik Fragmanları*, (Çev. Akın Terzi), Metis Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2012, s. 27.

dayalı bir toplumun diyalektiğine ilişkin çözümlemeleriyle “kapitalist toplumun nesinin yeni olduğunu kavramaya uğraşmış, dahası dinamiklerini, peşine düştüğü oluşumun kendisinin de tarihsel açıdan geçici olduğunu idrak etmiştir.”⁹³ Ancak yine metropollerin popüler araçlarının ideolojisini barındıran pop-art, (modern olan, sanayi ve toplum bilimine ilişkin özellikler gösteren ve) kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucaklayacaktır. New York ortamı içinde kent folklorunun keşfedilmesi, kısa sürede beklenmedik bir aydınlanma çevresi yaratarak gerçek bir ortak bir üslup görünümü aldı. İşte “*pop corn* (patlamış mısır) ile *pop song* (ağızlardan düşmeyen moda şarkılar) arasındaki Amerika, hiçbir ayırım yapmaksızın her şeyin ve her işin içine Pop Art katmaya son derece gereksinim duyduğu bir anda”⁹⁴ söz konusu sanatın içerisinden foto-realizm kendiliğinden doğmuş oldu.

3.1. Pop Sanat ve Foto-Gerçekçiliğin Doğuşu

1945-1965 döneminde sanat dünyasında iki yeni olgunun kendini kabul ettirdiği görüldü: Bunlardan biri *Amerikan Resim Okulu*’nun ortaya çıkması, diğeri ise New York’un entelektüel ve sanatsal ortama büyük ölçüdeki katkısıdır. Bu yıllarda “Paris’in çağdaş deneysel araştırmalara katkısı azımsanmayacak düzeyde olmasına rağmen New York’un katkısı da kararlı bir hızlı yükseliş göstermekteydi.”⁹⁵ Bu nedenle dünyanın büyük metropollerin de ortaya çıkmış bütün önemli hareketler Paris - New York eksenindeki akımlara bağlanmaktaydı. Gene de New York, kilit noktası oluşturacak pek çok alanda kesin üstünlükler sunmuştur. Bu nedenle çağdaş sanattaki hiçbir genel terim, eğer ABD’de eleştirmenlerin, gazetelerin, galericilerin ve izleyicilerin onayından geçmemişse dünya çapında kabul göremez.

Sonuçta Batı’nın kültür merkezini birkaç yıllık bir sürede Paris’ten New York’a kaydırmayı başaran bir *Amerikan Avangard*’ının doğuşuna ve gelişmesine tanık olundu.* Ardından soğuk savaşın şiddetlenmesi neticesinde *Marshall Planı* en sonunda kongreden onay alınca avangard sanatta tıpkı müreffeh ve güçlü bir orta sınıf gibi

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Pierre Restany, “Pop Art,” (Çev. Sema Rifat), *Modernizmin Serüveni*, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 349.

⁹⁵ Ibid, s. 346.

* Bknz. Serge Guibault, Bir Amerikan Avangardının Yaratılması, 1945-1947 bölümü, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, s. 133.

konumunu iyice pekiştirdi. Meydana çıkan avangardın 1947 ve 1948’de yeni bir resimsel üretim tarzıyla birlikte yeni bir ideoloji geliştirdi. Süreci değerlendirdiğimizde soyut ve dışavurumcu bir üçüncü yol yaratıldığını da görmekteyiz. Elbette *Stalinist Estetiğe* karşıt olarak hem özgürleşmiş hem de özgürleştirici olduğu söylenen bu yeni biçim, avangard sanatçılara propaganda ve illüstrasyon sanatından kaçınmalarını salık vermektedir. Ve bir bakıma siyasal bir siyaset dışı kalma politikası olarak söz konusu estetik yaklaşım, pop art kültürünün eleştirilmesine kadar da etkili olmayı sürdürdü. Böylelikle;

Amerikan başkanı Truman, 4 Nisan günü günlüğüne modern sanatı dolaylı ama güçlü bir biçimde överek, sanatın masum olmadığına o yoğun psikolojik savaş döneminde siyasetle dopdolu olduğuna ilişkin inancını kaydediyordu.⁹⁶

Saflaştırılmış bir modern sanata doğru uzun yürüyüşün ardından gelen foto-gerçekçiliği düşündüğümüzde açılan modernist yolun nasıl bir foto-grafik gerçekliğe dönüştüğünü görmemizde önemli bir nirengi noktasını oluşturmaktadır. Aslında Foto-Gerçekçi sanatçıların azımsanmayacak kadar büyük bir kısmının sanatı apolitik bir çizgiye sahiptir. Ancak bu saflaştırılmış estetiğin içerisinde yol alan birkaç politik çalışmanın yer aldığı yapıtlar ve onların yaratıcıları da yok değildir. Bunlardan hatırlayabildiğimiz isimlerden en bilineni Denis Peterson’ın en azından sosyal eşitsizliğin getirisi olan toplumsal sorunları irdeleyen çalışmalar yapmıştır.

Pop Sanat, reklâm dünyasının şiddeti ve saldırganlığı ile ön plana çıkan nesnel değerlerini vurgulayarak insanlara tanıtmayı amaçlar. Bir başka deyişle çevreyi, kentleri ve insanları ezen ve kirleten reklâm dünyasına açılan bir penceredir. Foto-gerçekçilik de büyük bir hızla insanı nesnelleştiren tüketim ekonomisini en gerçek görünümüleriyle sunar. Bu yolla otomobilleri, evleri, turizm tanıtım afişleri, eşyaları ve sex dürtüsü oluşturan sunuşlarıyla reklâmları kapsamına alan tüketim ekonomisine açıkça saldırır. John Salt hurda otomobilleri, Ralph Goings Amerikan yaşamının vazgeçilmez nesneleri, Churck Close portreleri, Malcom Morley kartpostalları, Richard Estes kent yaşamı ve kent görünümünü yansıtan yapıtlarıyla bu akıma değer kazandırdıkları görülür. Nesnelleştirilen tüketim unsurlarını yansıtmaları bakımından Mel Ramos’un çalışmaları; “kolaj, homojen renklendirme, ölçek tutarsızlığı gibi soyut sanat

⁹⁶ Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*, (Çev. Elif Gökteke), 1. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 16.

özelliklerini içerse de çoğu kez fotoğraftan ve reklam sanatından yararlanması ve tüketim nesnelere duyduğu ilgi açısından Foto-Gerçekçilikle ortak bir yön gösterir.”⁹⁷

Popüler kültürü eleştiren sanatçıların gündelik konulardaki nesnelerin bayağılığı üzerinde toplumsal bir yargı geliştirdikleri bilinmektedir. Pop-Art yapıtında nesnelerden çok o nesnelere nasıl bakıldığı ilgilendirirken, foto-gerçekçi ressamın tavrının ise tam tersi olduğunu gözlemleyebiliriz; çünkü, foto-gerçekçi ressamlar seyirciye neler duyması gerektiğini açıkça söylemeyerek sadece bir erek belirtmeksiniz seçtiği konunun var olduğunu ve var olduğu için de bakılmaya değer olduğunu belirtmektedir. Sonuçta son elli yılda Avrupa’nın Amerika’dan önce geliştirdiği yeni bir sanat akımının da olmadığı görülmektedir. Hatta Pop Sanat gibi ilk ürünlerini İngiltere’de gördüğümüz bir anlayış bile kısa bir sürede Amerikanlaştırılmış ve sanat tarihine Amerika ile özdeşleşen bir anlayış olarak geçmiştir. Amerikan sanatçılarının Avrupa kökenli sanatçılara oranla çok daha keskin dönüşler yapma eğilimi gösterirler. Bu da Amerikan sanatının Avrupa sanatındaki gibi köklü bir geleneğinin olmayışı ile açıklanabilir. Nitekim Avrupa’da yüzyıllar boyu süregelen estetikleşme geleneği ve arındırılmış yetkin sonuçlar üretme tutkusu sanatçının ani ve çabuk değişimlerinin önündeki en büyük engeldir. Oysa Amerikalı sanatçının kendisini karşısında sinayacağı böyle bir geleneği yoktur. Dolayısı ile Amerikan resminin tarihini, Amerikan resminin kendi karakterini, yani ünlü Amerikan eleştirmeni Clement Greenberg’in deyiimiyle *Amerikan Tipi Resim*’i bulduktan sonra, Amerikan yaşamının gelgitleriyle özdeşleşmiş, hatta bu gelgitlerin en aşırı biçimlerini de içermiş bir tarihtir. Buna bağlı olarak da Avrupalı meslektaşlarına oranla güzel yerine doğruyu, estetik yerine yaşamı, arındırılmışlık yerine de gerçeği yeğleyen Amerikalı sanatçı, (soyut dışavurumculuğa bilinçaltının bedensel uzantısı anlamındaki) akıl denetiminden bağımsız otomatik hareketlere yönelmişken, Foto-gerçekçilikte gösterişli fırça oyunlarından kaçma, ayrıntı tutkusu, özenli işçilik, soğukkanlı bakış açısı gibi karşıt özelliklere doğru, keskin bir dönüş yapabilmektedir.⁹⁸

Pop Art (popüler sanat) ve karşısında yer alan Op Art (optik sanat)*, işte böylesi bir entelektüel çevrede ve New York’un başat önderliğinde ortaya çıktığında yeni

⁹⁷ Edward Lucie-Smith, *Super Realism*, Phaidon Press, First Edition, Oxford 1979, s. 7.

⁹⁸ Kıymet Giray, “1970’lerin Gözdesi Fotogerçekçilik Akımı”, *Thema Lorraine Ansiklopedisi*, Cilt:6, İstanbul 1993, s. 375.

* **Optik Sanat:** Optik resim olarak da bilinen 1960’ların bir resim akımıdır. Renk, çizgi gibi öğeler göz yanılsamaları yaratmak için kullanılır. Eserler genelde soyut olup, pek çok durumda siyah, beyazdır.

gerçekçilik ve yeni Dada arasında foto-gerçekçiliğinde filizlendiğini görmekteyiz. İktisadi açıdan baktığımızda II. Dünya savaşı sırasında zenginleşerek ulusal gelirini kat kat artıran ABD, endüstriyel gelişim ile birlikte endüstri ürünlerine çeşitlilik kazandırmış, endüstri toplumu insanı da isteklerini buna bağlı olarak artırmıştır. Bu artışın hızını tetikleyen en önemli araçlardan biri de görsel medya olmuştur. Reklâmı yapılan tüketim nesneleri; renkli, çarpıcı, en vurucu renklerle hazırlanıp sunulmuştur. Fotoğraf tekniklerinden yararlanılarak oluşturulan bu reklâm görüntüleri gündelik ve olağan nesneleri gerçek görünümünün en görkemli biçimlerine ulaştırdığı bir gerçektir. Bütün bu nesne yoğunluğu Pop Art bünyesinde sanata dönüşmüş; böylece Amerikan sanatı olarak bilinen Pop Art sanat dünyasındaki yerini almıştır. Ayrıca teknolojinin getirdiği hızlı ve sürekli gelişim karşısında ezilen ve kendilerince bunalımda çıkış yolu arayan gençler hem inanmak hem de durmadan yıkmak eğilimi içine girmiş, bireyci özgürlükte sınır tanımamışlardır. Amerika’da yeni seslerin yükselmeye başladığı bu dönem, önceleri *Yeni Gerçekçilik* ve *Yeni Dadacılık* gibi isimlerle tanımlanmış daha sonra ise *Pop* ismini almış ve Pop Sanat modern olan çağdaş gerçekliğin tümünü kapsayan bir anlayışa dönüşmüştür.⁹⁹ Soyut dışavurumcu resme bir karşı çıkış olarak da nitelenen Pop Art, tarihsel açıdan ele alındığında daha önce de belirtildiği gibi İngiltere’de ortaya çıktığı görülmektedir. Hatta Richard Hamilton’ın yaptığı *Bugünün iç mekânlarını bu kadar farklı, bu kadar sempatik kılan nedir?** adlı kolaj çalışması İngiliz Pop Sanatının ilk örneği olarak gösterilebilir. Hamilton’un bu kolajında mimaride iç mekanın cephelerinin, kitle iletişim araçlarından alınmış resimlerle kaplanmış olduğu görülmektedir. “Pop Sanat’a konu olan birçok malzeme ve aracın bir çerçeve içersinde bu eserde tasvir edilmesi tüketim toplumunun gerçek bir envanteri”¹⁰⁰ olarak değerlendirilebilir. Dolayısı ile genç Amerikalı ve İngiliz sanatçıların etkisiyle yeni bir akım olarak sanat dünyasına giren pop art, sanatta günlük yaşama dönüş isteği etkisinde kaldığı söylenebilir. Özellikle 1962 tarihli *Natürmort# 12* (Res.20) adlı çalışmasında Wesselman, iki kola şişesini alçak rölyefle betimleyen metal bir plakayı doğrudan tuvalin üzerine, dergilerden alınmış yemek ve fotoğraf makinesi illüstrasyonlarının yanına vidalamıştır. Böylelikle yaşamın içinden yola çıkan ancak genellikle bir kitle tüketim mantığını çağrıştıran çalışmaların da, Foto-Realizmin nesnel

⁹⁹ Nobert Lynton, *Modern Sanatın...*, s. 27.

* Bknz. Resim: 10. Richard Hamilton, *Bugünün iç mekânlarını bu kadar farklı, bu kadar sempatik kılan nedir?*, s. 112.

¹⁰⁰ Cahit Kınay, *Sanat Tarihi*, 1. Basım, Ankara Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1993, s. 324.

kurgularını çağrıştıran nitelikler, sanat çevresinde ilk aşinalıklarını yakalamıştır. “Pop Art, Soyut Dışavurumcuları çok kızdırır, yerli eleştirmenleri çileden çıkarır ama kitle iletişimi ve moda dünyasını bir anda heyecandan heyecana sürükler.”¹⁰¹

Pop Sanat’ın insan ve iletişim araçları medya tasvirleri arasındaki ilişkinin vurgulandığı bu dönemde pop sanatçıları toplumun çelişkilerini, bunalımlarını oluşturan mekanik ilişkileri bireysel bir tavırla protesto ettikleri görülür. 1960’lı yıllarda ise Pop Artın etkisi geniş bir alanda, özellikle genç kuşak üzerine hızla yayıldığı görülmektedir. Toplumsal sorunları resimlerine taşımalarıyla tanınan Pop Art sanatçıları R. B. Kitaj, Richard Smith, Allen Jones ve Peter Blake’in çalışmalarında figür ön plana çıkmaktadır. Özellikle Jones’un tabloları bu dönemin ağırlıklı konularında seksüelliği ve kadın imgesini içerir. Bu imgelerin (dönemin tekniği olarak görülen) gazete, dergi, afiş ve fotoğraflardan alındığı bilinmektedir.¹⁰²

Amerikalı Pop Art sanatçılarının ortak yönlerinden en önemlisi grafik açılımlara değer vermeleridir. Mekân ve figür ilişkisini bir hayli benimsemiş görünen bu sanatçılar, gündelik yaşam nesnelerini sanatsal kılmaya çalıştıkları düşünülebilir. Çizgi film, afiş, reklâm panoları, moda, gazete illüstrasyonlarından yararlanan Amerikalı Pop Art sanatçılarının, kavramsal sanatın açılımlarından yararlandıkları da bilinmektedir. Ani çıkışlarıyla tanınmaya başlayan bu sanatçılar resimde birleştirme olayına hayır diyememişler... Hatta Warhol, bu yönde sağlıklı olacağına inandığı Serigrafi tekniğini kullanmıştır. Lichtenstein ise çalışmalarında noktacı bir teknikle karşı karşıya kalmıştır. Sonuçta, Amerikan Pop Sanat’ı da medyanın yöntemleriyle etkileşim içine girmiştir. Pop Sanat, Amerika’daki gelişimini özellikle Jasper Johns ve Robert Rauschenberg’e borçlu olduğu düşünülebilir. Bu sanatçılar bir köprü görevi görerek kendilerinden önceki fırça vuruşları ve akıtmaları koruyarak günlük yaşamın imge ve nesneleriyle birleştirmişlerdir. Jasper Johns da günlük yaşamdan alınan bir konu için Amerikan bayrağından daha iyi tanınan bir nesne olamayacağını düşünerek, yapıta kalın, kabartmalı bir yüzey kazandırarak bayrağı gerçeğinden farklı göstermeye çalışmıştır. Böylelikle Johns’un toplum dilinde önceden var olan sıradan imge ve nesneleri eserlerinde kullanması yoluyla nesnenin gerçekten sanat eseri olup olmadığı fikrini seyircinin ayırım gücüne bıraktığı görülür. Tüm bu söylemlerin dışında; 1960’larda

¹⁰¹ Jonathan Fineberg, *1940’tan Günümüze...*, s. 239.

¹⁰² Semra Germaner, *1960 Sonrası Sanat...*, s. 12.

soyut çıkmazına ya da değinildiği gibi fotoğrafın resmin kaderini değiştirmesine bir tepki olarak da, fotoğrafın gerçekliğini el emeği ile gerçekleştirmeyi amaç edinen bir grup sanatçıyla karşılaşılır. Üstelik bu; yaratıcı ve tepkisel bir kuram üzerine oturabilmeyi, hem de geçmişe dönme isteğinin bir uzantısı olarak karşımıza çıkmayı başaran bir sanat hareketi olmuştur bu da foto-gerçekçiliğin ta kendisidir.

Pop Sanatın foto-gerçekçiliğe olan etkisinin kolayca yadsınamayacağını belirtmek gerekir ki, son otuz yıl içinde ortaya çıkıp gerçekçi eğilim sergileyen önemli sanat üsluplarından biri olan Foto-Gerçekçilik, Pop Sanat'ın konuları ve görüntüleri itibarıyla birbiriyle büyük oranda benzeşmektedir.¹⁰³ Ayrıca, pop sanatçılarının figüratif eğilim gösteren bir anlayışı geri getirerek, gündelik yaşam sahnelerini konu edindikleri de görülmektedir. Sinema afişi, moda fotoğrafları, çizgi romanlar gibi alıntı imgelere resimlerinde yer vererek foto-gerçekçilere önderlik ettikleri de düşünülebilir. Ancak bu gündelik yaşam olgularını foto-realist bir anlayışta olduğu kadar uç noktada; doğrudan betimleme yoluna gitmemişlerdir. Örneğin; Andy Warhol'un *Coca Cola Şişeleri*, (Res.21) aslında bir meşrubat şişesini göstermekten çok, markasını göstererek çağdaş paketleme teknolojisine bir gönderme yapmaktadır. Kısacası pop sanatçıların öncelikli olarak anlaşılacak istediği düşünülebilir ki, resimleri anlaşılır oldukları oranda gerçekçidir. Pop sanatçılar gündelik konulara el attıkları zaman, gündelik olanın bayağılığı üzerinde durdukları da kuşkusuz bilinmektedir. Foto-gerçekçilerin amacı ise, Pop sanatçılarından farklı olarak, seyirciye neler duyması gerektiğini açıkça söylememektedirler. Foto-realistler, sadece seçtiği konunun var olduğunu, var olduğu için de bakılmaya değdiğini belirtmek isteme eğilimindedirler. Pop sanatçıyı sanat yapısının ereğinde; izlenen nesnelerden çok, o nesnelere nasıl bakıldığı ilgilendirken, Foto-gerçekçi sanatçıyı ilgilendiren bakış açısında ise tam tersine anlaşılır kılmayı hedeflemeyen, bir salt yansıtma vardır.

Foto-gerçekçi ressamların ele aldıkları konular daha çok popüler kültürün veya saplantısal kişisel mitolojinin -motosikletler, restoranlar, barlar, otomobiller, neon tabelalar, insansız şehir manzaraları, bazen de natürmortlar- görüntülerinden oluşmaktadır. Işıklı reklam panoları, vitrinler, sıradan yapılar, nikelaj kaplı pırıltılı yüzeyler, değişik kent görüntüleri, mezarlıklarda çürümeye terk edilmiş otomobiller,

¹⁰³ Kıymet Giray, "Fetiş Nesneler Nesne Kadınlar", *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, Ocak - Şubat, Sayı: 17, İstanbul 1995, s. 63.

taşıtlar, metro istasyonları, dondurmacılar ve kafeteryalar foto-realistlerin sıklıkla ele aldığı konulardır. Foto-Gerçekçiler konu seçimleri ve üslub özellikleri bakımından aslında Amerikan sanat geleneğinin devamındırlar. Nitekim Edward Hopper'ın çalışmaları, Richard Estes'in resimlerine temel bir ışık sağlamaktadır ve neredeyse Estes'in kendi deyimiyle Hopper, onun sanat kahramanıdır. Ancak "Hopper'ın depresyon ve melankolik caddelerine yaklaşması nedeniyle, yalnız figürler, Estes'in resimlerinde bulunmaz."¹⁰⁴ Amerikan resminin tarihsel gelişimi aynı zamanda Amerikan yaşam şeklinin de gelişimini ortaya koymaktadır. Nitekim;

Estes, New York'un şiirsel ressamıdır. Venedik, Chicago ve Paris'i resimlemiştir fakat onun resimlerinin çoğunluğu yaşadığı mekan olan Manhattan'ı içermektedir. Ansonia Hotel, Lincoln Center, Batı yakasının büyük caddeleri, küçük yerleşim yerleri ve hatta Guggenheim müzesi bile en güzel konuları arasında sayılır. Fakat gerçekten New York kentinin ışıkları onun asıl konularının anahtarıdır. Estes, Manhattan şehrinin boş pazar günlerinin bozulmamış saf görünümünü resmederken, gece görünümünden kaçınmaktadır.¹⁰⁵

Tuval boyutlarının büyüdüğü, resimsel yüzeyin geniş düz bir alan olarak ele alınması, iki boyutluluğun sürekli vurgulanması, resme yalnızca resim olarak, yani bağımsız, fiziksel bir varlık olarak yaklaşma; tuval dokunuşunun bütünselliğini koruyuş, anlatımcı fırça izlerinden kaçınma, bütün bunlar Pop sanatta da görüldüğü gibi, Amerikan yaşantısı ile de örtüşmektedir.¹⁰⁶ Bugün gerçekçiliğe atfedilen birçok nitelik – şatafatlı fırça oyunlarından kaçınma, ayrıntıya olan tutku, soğukkanlı bakış açısı- Amerikan resim hayatında yüzyıllardır süregelen Foto-Gerçekçiliği çağdaş soyut resme yaklaştıran özelliklerdir.

Foto-gerçekçilikte ressamın kendi bireysel ifade özgürlüğünü fotoğraftan yorum yapmaksızın tuvale aktarmaya çalışması; "resimlerine simgesel ya da yoruma dair herhangi bir anlam yüklemekten ısrarla kaçınması; bu akımın sadece Soyut Dışavurumculuğa karşı geliştirilmiş bir yönelim olmadığını"¹⁰⁷ belirtebilme, aslında daha çok Pop Sanat'ın belli özelliklerini keskinleştirerek sürdüren bir anlayış olarak değerlendirilmek daha mümkün görünmektedir. Pop sanat, dekoratif alanı geri getirerek,

¹⁰⁴ Louis K. Meisel, *Richard Estes - The Complete Paintings 1966-1985*, 1. Basım, Harry N. Abrams Press, New York 1985, s. 10.

¹⁰⁵ Ibid

¹⁰⁶ Füsun Çağlayan, *Fotoğrafın Plastik Sanatlarda Kullanımı ve Getirdiği Etkiler*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi) Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi S.B.E. ,1998, İstanbul, s. 10.

¹⁰⁷ Kıymet Giray, "1970'lerin Gözdesi ...", s. 63.

gündelik yaşam sahnelerini konu edinen sinema afişi, moda fotoğrafları, çizgi romanlardan alıntı imgeler kullanarak, foto-gerçekçilere bir açıdan önderlik etmişlerdir. Nitekim Malcolm Morley ve Mel Ramos gibi ressamalar, kimi kaynaklarda Foto-Gerçekçi, kimi kaynaklarda ise; Pop sanatçısı olarak nitelendirilmektedirler. Bunun nedeni;

Pop Sanatın düzenleme yöntemlerinde, kolaj, homojen renklendirme, ölçek tutarsızlığı gibi soyut sanat özelliklerini içerse de çoğu kez fotoğraftan ve reklam sanatından yararlanması ve tüketim nesnelerine duyduğu ilgi açısından Foto-Gerçekçilikle ortak bir yön gösterir ve Foto-Gerçekçi resmin konusunu oluşturan reklam işaretleri, dükkân camekânları, otomobiller, seyahat acentelerinin broşürleri vb. Pop repertuarıyla oldukça yakından bağlantılıdır.¹⁰⁸

Pop sanatı, gündelik hayatı, ironik bir biçimde aktarırken, foto-gerçekçi resimde herhangi bir düşünce olmadığı izlenimi bırakan oldukça yansız bir taraf vardır. Bu yansızlık, bu akımın kişiliksizliğinden çok, görünen gerçeğe olanca çıplaklığıyla ve verili anlamları kullanmadan bakmamızı öneren bir boyut olarak değerlendirilebilir.

60'ların sonu ve 70'lerin tamamına kadar olan 10 yıllık bir süreçteki sanatçılar, çağdaş pop sanatından daha yüksek bir gerçekçiliği resimlerinde betimlemişler. Söz konusu sanatçılar, geçmiş sanat tarihinin illüzyonist ve realistik geçmişini yeniden canlandırmak eğilimine sahiptiler. Bu sanatçıların en önemli periyodik çabaları konu seçimi ve sanatın yeniden tanımlanması ya da yeni keşiflere bağlıdır.¹⁰⁹

Kısacası Robert Cottingham, Robert Bechtle ve Richard Estes, Pop sanatçıların sıradan konularını foto-gerçekçi bir üsluba transfer etmek suretiyle yapıtlarında süper-gerçekçi bir tavır sergilediler. Bu suretle yeni bir teknik aşama için çağdaş imgelere uzanan bir yaklaşım belirdi. Bu yaklaşım tıpkı Pop Art teriminde olduğu gibi modern olan, sanayiye ve toplum bilimine ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmıştır. Elbette Pop-Sanat, çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucaklar. Fakat foto-gerçekçiliğin oluşum tohumları Pop Sanatında yapıtlar ortaya koyan grafik ağırlıklı çalışma disiplinine sahip ressamalar arasından filizlenmiştir. Özellikle bilinmelidir ki; “bilinçlenmenin Avrupa’da ve Amerika’da aynı zamanlarda, uzun süre hiçbir akıma bağlanmayan ve soyut harekete karşı olan sanatçılarda başladığı görülür.”¹¹⁰

¹⁰⁸ Edward Lucie-Smith, *Super Realism...*, s. 7.

¹⁰⁹ Ibid, s. 8.

¹¹⁰ Pierre Restany, “Pop Art...”, s. 349.

1949'dan başlayarak Hains ve Villekly, yırtıklı ilk afişleriyle ilgili seçimlerini sunduklarında Rauschenberg, içgüdüsel anlatım dağarcığının yıprandığını sezmisti. Cesar, 1960'da sıkıştırılmış otomobillerini sergilediğinde gündelik kullanımdaki nesnenin çekiciliği ve estetik olarak işlenmesi ile New York ortamı içinde kent folklorunun keşfedilmesi kısa sürede beklenmedik bir aydınlanma ve gerçek bir üslup görünümü aldı. Böylelikle “Amerika’da hiçbir ayırım yapmaksızın, her işin içine Pop Art katmaya son derece gereksinim duyularak gündelik gerçekliğin”¹¹¹ sahneye koyucuları arasında Foto-gerçekçilerde tarihsel süreçte yerlerini almakta gecikmediler.

Foto-gerçekçi akım, dış görünüş ve görsel gerçekçi ayrıntının betimlenmesine bağımlı bir akımdır. Konu olarak resmine seçtiği fotoğrafın kadrajında yer alan tüm görünümeler rastlantısal tek bir bakış açısı ve bu açının katışıksız görsel etkileriyle sınırlarken, pop, gerçekte birbiri ile ilgisi olmayan imgelerin bir konu ya da bir içerik bağlamında bir araya getirilmesiyle bilinçli bir çağrışımsal harekete hizmet eder. Yani Pop Sanat, görüş oluşturmaya amaçlarken, foto-gerçekçiler sadece baktırmakla, izlettirmekle ilgilenmiştir, denilebilir. Foto-gerçekçi sanatçının kişisel, yorumlayıcı bakış açısını makinenin görsel bakış açısıyla değiştirerek sanatçının seçtiği konuyla ilişkisini de bütünüyle değiştirmiştir. Fotoğraf kullanımı hem bu değişikliği saptamış, hem de elde edilmesini sağlamıştır. Foto-gerçekçilerin konu edindikleri nesneleri yorumlamaya ihtiyacı yoktur. Dahası sanatçının bakış açısı foto-grafik yansımaya peşinen bağlıdır. Ama ressamın yorumunun betimlenen nesneye koşut olamayacağını da savunmuştur, denilebilir. Foto-gerçekçileri etkileyen *Yeni Roman*^{*} akımının ustalarından *Allain Robbe Grillet*, boş bir iskemlenin bir insanı anımsatabileceğini, ama onu böyle görmenin salt iskemle olarak görmemizi engellememesi gerektiğini belirtmiştir. Sanatta mecaz ve simgenin işlevini yadsımamak gereklidir; ancak, Foto-gerçekçiliğin karşı çıktığı problematik, tam olarak söz konusu sorunsal olmamıştır. Gerçeği her zaman insana uydurmak, her şeyi insan boyutlarında ele alma isteği, nesnelere *İnsan-Tanrıculuğun* romantik gözlükleriyle bakma eğilimi, çevredeki nesnelerin salt anlam depoları olarak görüldüğü sürece, her şeyi, her fırsatta kültür bulamacına batırdıkça,

¹¹¹ Ibid, s. 350.

^{*} **Yeni Roman** (Nouveau Roman): 1950'lerde Fransa'da oluşan roman akımıdır. Geleneksel anlamda konu, figür ve tutarlılığa önem vermeyen, henüz psikanaliz ve sosyolojinin egemenliğine girmemiş bir gerçeklik alanını sezgiler yoluyla fethetme eğilimidir. İnsanın dış dünya ile ilişkilerine ışık tutmaya çalışır.

gerçeklikler tam olarak algılanamayacaktır.¹¹² Burada söz konusu olan insanın yorumlama yetisi değil, bu yetinin dışında ve ondan bağımsız olarak gerçekliğin var olma durumu olduğu da söylenebilir. Bu durumda foto-gerçekçilerin yorumdan kaçınan tutumları ile sanatçının rolünü büsbütün küçümsemiş, sanki tüm sanatsal gelenekleri alt üst etmişlerdir. Ama onlar, çevremize yeniden ve daha dikkatli bakmamızı, sanatçı-sanat ürünü ilişkisini yeniden ve daha dikkatli sorgulamamızı önermiş görünmektedirler.

Foto-gerçekçiliğin ilk kez Amerika'da ortaya çıkmasının Amerikan yaşamı ile ilgili nedenlerine geçmeden önce; foto-gerçekçilerin özellikle kent kökeni, konu ve görüntülere yönelmesinin nedenleri üzerine durmak gerekmektedir. Bu anlamda reklamcılık, yeni ekonomilerin yarattığı, endüstri ürünlerinin tüketimini hızlandırma esasına dayanan yeni bir sektördür. En etkileyici görünüm, en *Stimulant** özelliğe sahip, tanıtım, en çarpıcı renk, başarılı bir reklamla eş anlamlı hale gelmiştir. Yeni sektör, gündelik sıradan nesneleri anıtlılaştırmak için her türlü sıra dışı stilizasyon tekniklerini, aşırı sayılabilecek renk uygulamalarını meşrulaştırmışlardır. Tek amaç, tüketimin baş aktörü konumundaki insanın belleğine bu imajları ve temsil ettiği ürünü kazıdır. Giyim eşyalarından hamburgere, sigaradan benzine kadar tüm tüketim ürünleri reklam dünyasının argümanları haline gelmiştir. Baskı tekniklerinin ve dönemin sanatçılarının baş araçlarından olan fotoğrafın yardımıyla gündelik olan her şey görkemli bir şekilde yeniden işlenmeye başlamıştır. Tüm bu meta değerler ya da metalaşan yeni dünya, foto-realist sanatçıların elinde foto-grafik bir sanata dönüşmüştür. Pop Art ve Foto-Gerçekçi sanat yapıtları arasındaki üslupsal birlikteliklerinin yanında, ele aldıkları konularda da birçok ortak özellik görülen (metropolün resmedilmesinde olduğu gibi) foto-gerçekçilerin temel anlamda içinde yaşadıkları sosyal çevrenin üzerlerindeki etkisi yoğun olmuştur.

3.2. New York'ta Foto-Realizm ve Amerikan Yüzyılı

Amerikan realizmi aslında Foto-gerçekçiliğin teknik açıdan kapsayıcı bir başlangıcı olarak görülmelidir. Pop Art ise, Amerikan Foto-gerçekçiliğinin tüketim

¹¹² Mavi Çakmakçı, *Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri ve Fotogerçekçilik*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi S.B.E., 2007, Eskişehir, s. 122.

* **Stimulant**: Uyarıcı veya muharrik şey.

kültürüne ait nesnelerinin yansıtılmasının içeriğe dönüşmüş bir biçimini temsil etmektedir. Charles Sheeler, Charles Demuth ve Edward Hopper, özellikle bu üç ressam Amerikan manzarası, kent mimarisini bir konu olarak kullandılar. Nitekim Amerikan Gerçekçiliğinin kültürel geçişinin bir süreci olarak, (kısacası Amerikan yaşamını ve mimarisini konu alan) Foto-gerçekçi resim; benzer biçimde metropolü ve diğer modern kentleri resmeder. Sheeler, Demuth ve Hopper'ın çalışmaları Amerikan manzara resminin dışında Amerika'nın ilk Endüstriyel Devrimi ve sonrasındaki büyük ekonomik krizi ifade eder. Sheeler ve Demuth, (tıpkı bazı foto-gerçekçi ressamalarda gördüğümüz kadarıyla) her ikisi de geleneksel natürmort konularını çalıştılar. Sheeler resimlerindeki iç mekanları foto-realistik ve sıra dışı açılarla gerçekleştirdi. Bu görünümelerde kamera lensinden esinlenmesine rağmen aslında yeteneğini ve eğitimini yapıtlarına yansıtmaktadır. Ayrıca Demuth'un suluboya tekniğindeki meyve natürmortlarını soyutlanmamasına rağmen Amerikan kübistlerinin düzlemlerinin harmanlandığı görünümlere sahiptir. Kent manzaraları ve natürmortların etkileri ve objelerin zapt edilemeyen duyumsal yapısı, Amerikan endüstriyel bölgelerin ve mimarisinin betimlenmesine bir geçiş sağlamıştır. Her iki ressamın form kullanma disiplinleri dikkatli bir doğruluğun peşinde olduklarını tanımlamaktadır. Onların resmetmesindeki biçim tecrübesi daha önemlidir. Fakat bu formların altındaki mesaj rahatlıkla algılanabilmektedir. Endüstriyel sahnelerin kullanımı sanatçılarca Amerikan anıtının bir sunumudur. Direksiyon simidi, fabrika bacası ve fabrika vb. kendisi olarak 1920'lerin Amerikasının değişimini simgelemektedir. Resimlerde görülen insan figürü resmetme düşüncesi, gereken bir erektir; çünkü artık günümüzde nesnelerin bizzat kendisi bir konuyu oluşturmaktadır.

Edward Hopper'ın soğuk ve kasvetli kent manzaralarının birçoğunda genel olarak insan figüründen yararlanılır. Onun resimlerinde bir ya da iki figürün azaltılarak veya uzaklaşan mekana göre orantılı olarak boyutlarının düzenlendiği bir varoluş sergiler. Işığın ve gölgenin etkilerinin yer aldığı temel kompozisyonlarındaki öncelikli unsur mimaridir.¹¹³ Bu manzaralar temsili ya da hikaye anlatıcı anlamında bir görev taşırlar. Hopper'ın resmi 17. ve 18. yüzyılda yapılan natürmortlardaki nesnelerin biçimsel açıdan benzer yönelimlerini amaçlamaktaydı. Fotoğraftan istifade etmek suretiyle bu

¹¹³ David A. Petit, *The Object as Subject in 20th Century American Art*, Art Education Dergisi, Cilt: 43, Sayı: 2, Mart 1990, s. 36-41. <<http://www.jstor.org/>> (10.04.2014)

gerçekçi ressam, zamanın bir anının dondurulmasına yöneldiler. Resimler hacim, çizgi, vurgulu değerler ve ışığın tuval üzerinde yapılan bir redaksiyonudur. Zaten boyanmış bir imgenin adeta bir fotoğraf imgesi olarak optik bir yanılsama yaratması, foto-gerçekçi resmin temel hedefidir. Bu hareketin en önemli gelişimi yalnızca objeli bir konu olarak dikkatimize sunulmasıdır.

Son bir tespitle diyebiliriz ki; foto-gerçekçilerin büyük bir çoğunluğunun sanat hayatına non-figüratif soyut resim ile başladığı görülürken, geç dönem çalışmalarında soyuta taban tabana zıt bir anlayışta oldukları görülür. Aslında ilk özgün Amerikan sanat hareketi olan Soyut Dışavurumculuk, hiçbir anlam ve kural tanımayan, sanatsal ifadeyi alabildiğine yücelten ve tuval üzerindeki fırça darbesini neredeyse kutsal sayan bir yaklaşımı temsil etmektedir. Bu yönüyle de bütünüyle öznel bir davranış akımı olarak değerlendirilebilir. Oysa Soyut Dışavurumcular, Sürrealizm'den devrıldıkları bir yaklaşımla, bilinçaltı akışa bağlı otomatik yöntem kullanarak, insanın oto-kontrolünü devre dışı bırakabileceği düşünülebilirdi...

3.3. Fotogerçekçilik, Foto-Realistler ve Kent İmgeleri

İlk foto-gerçekçileri belirlemek kolay değildir, ama yeni bir üslubun doğmasını sağlayan en önemli kararları Foto-gerçekçi ressam Malcom Morley'in aldığını öne sürmek yanlış olmaz. Morley, meslek yaşamına 1965'ten başlayarak turizm afişleri, kartpostallar, takvim görüntüleri, beyaz kenar payları, çerçeve süsleri ve alt yazılarıyla başlamış olduğu gibi, söz konusu çalışmaları (yansıtıran hiçbir öznellik katmadan kareleme metoduyla büyütürken tuvale aktarmasına rağmen) şaşmaz bir biçimde adeta ofset tekniğinde büyütülmüş röprodüksiyonlara benzemektedir. Bunlar, gerçek üç boyutlu nesnelere bakılarak yapılmış özgün plastik yaratılar değil; yani, yoktan var edilmemişler, zaten var olan, gerçeğin iki boyutlu röprodüksiyonundan yola çıkarak yapılmış resimlerdir. Morley, çalışmalarını fotoğrafı ters çevirip karelere böldükten sonra, her kareyi tek tek ele alıp büyük titizlik ve şaşmazlıkla büyüttüğü bilinmektedir. Bir kare üstünde çalışırken de, tarafsızca davranabilmek ve duygusallıktan kaçınmak için, diğer kareleri örtmeyi ihmal etmediğine de değinilmektedir.

Yeni Roman akımının yazarlarından olan Allain Robbe Grillet, nesnelere romantik bir bakışla bakıldığı sürece gerçekliklerin tam olarak algılanamayacağını belirtmesi

üzerine foto-gerçekçi ressamaların nesneleri sübjektif olarak yansıtmamaları (sanatta mecaz ve simgenin işlevini yadsımamak gerektiği) konusunda derin bir etki yaratmıştır;

İnsan-Tanrıculuğun romantik gözlükleriyle bakma eğilimi, çevredeki nesnelerin salt anlam depoları olarak görüldüğü sürece, her şeyi her fırsatta kültür bulamacına batırdıkça, gerçeklikler tam olarak algılanamayacaktır.¹¹⁴

Kısacası Grillet, boş bir iskemleyi salt iskemle olarak görmemiz gerektiğini ve bir iskemlenin dahi bir insanı anımsatabileceği gerçeğini belirterek salt anlam depoları olarak nesneleri görmememiz gerektiği görüşünü öne sürerek foto-realist ressamaların nesneleri neden objektif olarak yansıttıklarını belirginleştirmektedir. Zaten Malcolm Morley, “resim yaparken yararlanılan afiş ve kartların onlardan ayırt edilmemesini istediği için resimleri beyaz çerçevelemeleri, kenar süsleri, alt yazılarıyla yorumsuz olarak bire bir kopya etmiştir.”¹¹⁵ Sanatçı bu tutumu seyircinin dikkatini gerçeğin kendisinin değil kopyasını izlediklerini fark ettirmek istediğini göstermek için yapar. Bu durum, “içeriği ile ilgilenilmez ise ressamın soyut bir çalışma yapmayı amaçladığını, belki de fotoğrafın gerçek görüntüyü yansıtmaması, onunla soyut anlamlar üretmeye engel olamayacağının bir göstergesidir.”¹¹⁶ Morley’in dışında çok sonraları Simon Faibisovich, Morley gibi bir yaklaşımla seçtiği fotoğrafları pozlama hatalarıyla bire bir resimleyen foto-gerçekçiliğin bir diğer temsilcisi olmuştur. Foto-realizm kelimesiyle neredeyse özdeşleşmiş sanatçılar olan Robert Chase’in ve Richard Estes’in de ifade ettikleri gibi; fotoğrafı bir araç olarak kullansalar da, aynı zamanda fotoğraf bir dış bakışı, yeni bir görme yöntemini temsil etmektedir. Bir başka deyişle foto-gerçekçilerin amacı; dış dünyanın gerçekliğini değil, dış dünyanın fotoğraftaki gerçekliğini yakalamaktır. Dış dünyaya bakarken nedenleri kendi kişisel tercihlerini saf dışı bırakmak olsa da bu durum kişisellik ve duygusallık belirtisinden kaçma isteği olarak algılanmamalıdır; çünkü sanatçı ister kendi çektiği fotoğrafı, isterse bir başkasının çektiği fotoğrafı kullansın sonuçta fotoğraftaki obje, sanatçının tercihini zaten açıkça gözler önüne sermektedir. Kendi çektiği fotoğrafı kullanan sanatçının bir otomobili veya kent görünümünü tercih etmesi de sanatçının dünyaya bakış açısını oldukça net bir biçimde ortaya koymaktadır. Konular onların tuvallerinde sıradanlıktan çıkarlar ve özel bir anı yansıtırlar ve o zaman eserin izleyicide bıraktığı etki de sıra dışı bir izlenime

¹¹⁴ Louis K. Meisel, *Photorealism*, 1. Basım, Abradale/Abrams Press, New York 1989, s. 10.

¹¹⁵ Ibid, s. 68.

¹¹⁶ Ibid. s. 69.

dönüşür. Foto-Gerçekçi resimlerin biçimsel açıdan etkisi fotoğraftan daha çarpıcı görünümlere sahip olması bakımından hayatın yansımalarını daha çok hayat skalasının dışında, onun çok üzerinde ya da çizgi altında kalmış noktaları, parlak ve canlı renk dokunuşlarıyla ortaya çıkarmalarından kaynaklanır. Foto-gerçekçi üsluba dâhil olan sanatçıların hemen hepsi kent panoramaları, caddeleri resmederken hareketsiz duran insan yüzlerini de tuvallerine aktarmışlardır.

Richard Estes ve Robert Bechtle'in yapıtları; Amerika'nın kent görünümelerini yansıtmaları, Amerikan gerçekçilerinin yapıtlarıyla organik bir bağın bir sonucudur. Nitekim foto-gerçekçilerin yapıtlarında Hopper'ın sanatı, Demuth ve Sheeler'in resimlerini anımsatan (doğrudan insan varlığının minimize edildiği) etkiler barındırır. Estes gibi foto-gerçekçi tekniği kullanan ressamı Audrey Flack ve Chuck Close'dur. Her üç sanatçıda Foto-realizmin ayrı ayrı konularından birini temsil eder ki bu konular sırasıyla; *mekanlar*: Cadde; dört yol ağzı, çıkmaz sokak, meydanlar, yaya geçitleri, benzin istasyonları ve araba yıkama üniteleri, caddelerdeki çöp konteynırları, bulvar, cadde köşelerindeki büfeler, park yerleri, yangın merdivenleri, parklardaki banklar, metro ve metro kabinleri, yürüyen merdivenler, döner kapılar, neon tabelalı tiyatro, sinema, müze, kafeterya, restoran, dükkan girişleri ve diğer alışveriş merkezleri, vitrinler ve onları çevreleyen; *kullanım nesneleri*: Trafik lambaları, park sinyalleri, telefon direkleri, posta kutuları, kaldırım blokeleri, yer altı havalandırma ızgaraları, kafes örgüleri ve benzeri bir çok mekan ve kullanım nesneleri ustalıklı resmedilmiştir. Richard Estes'in "resimleri şehrin yansıtılmalı görünür materyaller içeren yüzeyleriyle doldurulmuştur. Bunlar dükkan önleri, parlayan krom materyaller ve sokak resimlerinden oluşmaktadır."¹¹⁷ Oysa Estes, çalışmalarında kinayeli bir şekilde kentsel bozulmayı değil de, bozulmanın aldığı değişik şekilleri, üslupları vurgulamaktadır. Estes'in *Dükkân vitrinleri* Jan Van Eyck'in *Aynaları* gibi seyircinin başka türlü fark edemeyeceği sahneleri ve nesneleri yansıtır. Sokakta vitrinlere baktığımızda içgüdüsel olarak camlara yansıyan imgeleri görmezlikten gelir, vitrinlerdeki sergilenenlerle ilgileniriz, Estes, vitrin camlarına bakarak önümüzdekilerle değil de arkamızdakilerle ilgilenmeye zorlar bizleri, bunu yaparken ayrıntıları atlamamak amacıyla aynı yerin birçok fotoğrafını çeker.¹¹⁸ Ayrıca gerçekte şehir sakinleri bir ya da

¹¹⁷ David A. Petit, *The Object as Subject...*, s. 36-41.

¹¹⁸ Louis K. Meisel, *Photorealism...*, s. 11-13.

iki imaj olarak pencerenin önünde yansımali olarak belirtilir ancak insanların gerçek suretleri varolmaz. Onlar hep bir refleksiyon suretleridir. The Sandy, Store, Food Shop, Cafeteria, Murano Class, Food City, Grand Luncheonette, People's Flowers, Drug's gibi vitrinlerin inanılmaz gerçeklikte parlak yüzeyleri ve bu yüzeylerde yansıyan sayısız nesneyi betimleyen resimleri, Estes'in sanatının en belirgin özelliklerini bizlere sunar.¹¹⁹ Nitekim Estes, vitrinlerdeki parlak nesnelerden yansıyan ışık oyunlarının yarattığı şekillerin, renklerin ve nesnelerin birbirlerine karışmasından oluşan yansımaları *görsel algılama açısından ilginç* bulunduğunu belirtmiştir; *“yansıma bir desenden ya da kompozisyonundan daha fazlasıdır, hatta soyut olmadan soyut olmanın bir yoludur.”*¹²⁰ Her zaman Estes'in resimlerinde birkaç şehir sakini sanatçının, sanki bir imzası gibi, araba plakaları ya da trafik levhalarının ve dükkan camekanlarının üzerine yansır. Estes, şakayla açıklar ki; *“aşlında insanları bulup çizmek çok güçtür.”*¹²¹ Foto-notlarla çalışma disiplini içerisinde resimlerini yaptığından beri ressam, yabancıları caddenin çok uzağından (insanların çekinmeleri ve utanmaları nedeniyle) onları görünüm olarak hızlıca fotoğrafa kaydeder. İnsanların yokluğunda sanatçı kentin görünümüne konsantre olur: Mimari, dükkan önleri, cadde mobilyaları, park eden arabalar, işaretler ve mekandan yansıyan yansımalar ve hava kirliliği olmayan tozsuz, kristalize bir biçiminde New York'un neredeyse hissedilebilir aşına görüntülerini sunar. Resimlerinde çok nadir olarak çöpler vardır; gerçekte onlar her yerdeler ancak çöpleri elimine ettiğini söylerken onları görünüm olarak doğru bir şekilde elde edemediğini açıklar;

benim için bu durum teknik bir eksiklikti. Gerçekten kirli görünümlü nesneleri resmetmeyi denedim fakat çok ilginçtir ki, fotoğrafta bile söz konusu olan bu kirli nesneler kirliymiş gibi görünmemektedirler.¹²²

Nesnelerin yansıyan yüzeyleri açısından modern bir kent olan New York'un, Estes için ideal bir şehir olduğuna Meisel değinirken şunları da eklemektedir; *“New York yaz, kış her zaman ne kirli ne de buzludur ve her şey mucizevi bir şekilde doğal bir görüntüye sahiptir.”*¹²³

¹¹⁹ Semra Germaner, *1960 Sonrasında Sanat...*, s. 67.

¹²⁰ Dick Kagan, “Sublime Wilderness”, *Art&Antiques Dergisi*, Cilt: 32, Sayı:6, Haziran 2009, s. 62.

¹²¹ Louis K. Meisel, *Richard Estes...*, s. 8.

¹²² Ibid, s. 9.

¹²³ Ibid, s. 10.

Estes, aslında çağdaş sanatın temel eğilimlerinden biri olan foto-gerçekçi hareketin ya da oluşumun merkezinde olmasına rağmen popüler bir sanatçı değildir; “Gerçekten de tahminlerin ötesinde Estes’in sanatı dergilerde ve magazinlerde makale olarak çok az yer aldığı kolaylıkla fark edilebilir.”¹²⁴ Bu ilgisizliğe ilişkin olarak yazar Ayn Rand’ın *Hayatın Kaynağı* (The Fountainhead)¹²⁵ adlı eserinde söz konusu ilgisizliği şöyle tanımlar; “büyük olan nadir, güçlü ve sıra dışıdır. Büyüklüğünü inkar etmez ve kendisiyle beraber tahrip eder. Standartların başarısı herkese açıktır.”¹²⁶ Ancak Rand’ın açıklaması Estes’in sanatına olan tanınmamışlığı açıklamak için tatmin edici bir nesnellik sergileyemez. Çünkü;

Ayn Rand’ın Estes üzerine dikkatleri çekme çabası, aynı zamanda onun duygusal açıdan subjektif ve reaksiyonel bir dil kullanarak savunmasıyla birlikte bir de üstüne üstlük popüler bir magazinde yazması, yazarın bile hayranlarını derinden sarsmıştır.¹²⁷

Bu noktada Rand’ın, Estes’i tanıtmaktan çok ona atfedilen karalamaları savunarak hem kendini hem de Estes’in sanatına olabilecek olan gerçek ilginin de sağlanmasını hem engellemiş hem de geciktirmiştir. Aynı yıllarda *New York Times*’da sanat kritikleri için yazılar yazan John Canaday, kendi köşesinde Fransa’dan dört çağdaş akademik ressamın tanıtımını yaptığında, (onları başarılı bularak bir kıyaslamayla) yükselen Amerikan foto-realizminin temsilcilerini karalayarak başarısızlıkla itham etmiştir. Fakat Foto-realizme yapılan karalamanın kasıt içermesi sebebiyle Estes’in etkili bir biçimde tepkisizliği yapılan eleştirilere karşı aldırmaçlığını da beraberinde getirdi. Neyse ki birkaç yazar sanatçının yapıtlarının artistik ve tarihsel değerini görebildiler. Onlardan biri olan Gregory Battcock, (kendisi yeni realizm üzerine de yazılı bir eser vermiştir.) Yeni realizmi (foto-gerçekçiliği) daha erken fark edenlerden biriydi. Diğer bir yazar ise Yeni Realistler hakkında çok önemli bir katalog hazırlayan John Perreault’du. Her ikisi de Estes’in sanatını Ayn Rand’e göre çok daha objektif ve nesnel bir akademik dil kullanarak, saygınlığını kanıtlamış sanat dergilerinde sanatçının gerçek değerini ortaya koyabilmişlerdir. Sonuç olarak söyleyebiliriz ki, Estes’i alışlagelen, klişeleşmiş klasik-modernist bir genel bakış içerisinde düşünmemek gerekir. 1984’deki muhteşem serginin katalogu Güney Caroline’da Greenville Sanat Müzesi’nde Andrew Wyeth, Estes’i bir

¹²⁴ Ibid, s. 7.

¹²⁵ Bknz. Ayn Rand, *Hayatın Kaynağı*, (Çev. Belkıs Dışbudak Çorakçı), 2. Basım, Plato Film Yayınları, İstanbul 2002.

¹²⁶ Louis K. Meisel, *Richard Estes ...*, s. 7.

¹²⁷ Ibid, s. 8.

modernist olarak literatüre geçirmek istedi. Wyeth'ın tanıtım çalışmaları arasında Kline, Rothko, Pollock, Leslie, Frankenthaler, Salle'ın yanında Estes'e de modernist sanatçılarla birlikte yer vermiştir. Gerçekte Richard Estes, zamanımızın en iyi ressamlarından biridir ve o bir Foto-Realist olarak aynı zamanda çağdaştır. Ayrıca fotoğrafı bir araç olarak kullanarak vizyon, davranış, tavır, teknik ve düş gücünü bir bireşim olarak üslubu içerisinde eritmektedir. Estes'in sanatı ayrıca çağdaş sanat üretimlerinin etkilerine de sahiptir.

Yapısal ilişkileri birleştiren kişisel kamera kayıtları, hareket halindeki arabalar ve binalar, eriyen ufuk çizgileri, perspektif oyunları v.b. Estes'in resimlerinde her parça ayrı bir duyarlılığa sahiptir. İllüzyonistlik icatlarının yarattığı gerçekçilik oyunlarını onun tarafından nasıl realize edildiğinin aslında hiç bir önemi yoktur; parçaların tümü eninde sonunda somutlaştırmak için gereklidir.¹²⁸

1980'li yıllardan itibaren Estes'in betimlemelerinde öne çıkan unsur; tüm kenti çevrelemiş gibi görünen şaşırtıcı panoramik manzaralardır. İlk panoramaları 1980'deki *Horatio* (Res.22) ve *Waverly Place* (Res.23)'tır. Fakat belirgin olarak üslubundaki gelişme 1985'te *Union Meydanı* (Res.24) ile gerçekleşmiştir. 1986'daki *Paris'den Görünüm* (Res.25), tüm kentin kuşbakışını veren ilk eserdir.¹²⁹ Ancak zaman içerisinde Estes, sınırlarını oldukça genişleterek Chicago, Floransa, Miami, Paris ve Viyana'nın ardından 1990'ların sonunda, Maine'nin kayalık sahillerini ve son olarak Alaska ve Antartika'nın buz kaplı ihtişamını da resmetmiştir.¹³⁰ Estes, kent görünümünün yanı sıra bir su yolunu gösteren manzaralarda suyun yansıma özelliğinden çok, sürekli hareket halinde olan bir yüzeyin ışığını resmetmeye yoğunlaşmıştır. Söz konusu çalışmalar neredeyse adeta hipnotik bir donmuşluk hissi uyandırmaktadır. Estes, bu konuda şunları söyler; “*konu alınan bir şeyi, gerçeğe daha çok yaklaştırmak için değişiklik yaparsınız*”¹³¹ diyerek göz aldanması arkasındaki gerçeği vurgular. Bilinen en ünlü foto-gerçekçi ressam olan Estes, modern dünyanın büyük Amerikan kent yaşamının görünümünü tuvaline yansıtmak için her ne kadar fotoğraf makinesinden bir medyum olarak yararlansa dahi onun çalışmaları için fotoğraf kullanımı, sadece işlevsel bir nitelik taşımaktadır. Çünkü fotoğraf makinesi bir medyum olarak onun panoramik sahneleri yakalamasına, dondurmasına ve akan yaşamdan alınan bu

¹²⁸ Louis K. Meisel, *Photorealism since 1980*, 1. Basım, Harry N. Abrams INC, New York 1993, s. 179.

¹²⁹ Ibid

¹³⁰ Dick Kagan, *Sublime Wilderness*. <<http://www.artandantiquesmag.com/2009/06/todays-masters-sublime-wilderness/>> (15.04.2014)

¹³¹ Kerstin Stremmel & Uta Grosenick, *Realism*, Taschen, New York 2006, s. 46.

sekansları stüdyosuna ve kuşkusuz tuvaline taşımasına yardımcı olur. Resim ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi aktardığında “*Belki de resim olmadan fotoğrafı yapabilirdim ama fotoğraf olmadan resmi yapamazdım,*”¹³² diyerek ayrıca şunları söyler:

Fikir, fotoğrafla ve onun yaratılışıyla neredeyse kaynaşmıştır ve resim fikrin sadece yansıtılmasının bir yoludur. Ama yine de ben bu resmi sadece fotoğrafla gerçekten daha öteye götüremezdim. (...) Bunu biraz abartırsanız ve baskının bunu yapmasına neden olursanız resim bir şeyler kaybeder. Resmin yüzeyi yoktur. Resimde daha fazla kontrole sahipsiniz. Temelde ben bir resim yapıyorum ve bunları sadece o resmi yapmak için kullanıyorum.¹³³

Resimlerindeki dondurulmuş an hissi, kompozisyonda yaratılan foto-grafik derinlikle birleştirildiğinde, duygusal bir harekete dönüşen görsel bir etki yaratır. Konularını kentte tesadüfen çektiği binlerce imgenin içinden seçen Estes, fotoğraftan yararlanma nedenini; “*Fotoğraf üzerinden yapmam ve yapmamam gerekenleri seçebilirim. Ekleyip çıkarabilirim... çok fotoğraf çekmemin nedeni tek bir fotoğrafın bana ihtiyacım olan bilgiyi sağlayamamasıdır.*”¹³⁴ diyerek fotoğraf çekme ve seçme süreci; Estes’e kayda değer bir özgürlük sağlar. Kısacası ele aldığı bir bölgenin birçok fotoğrafını çekerek resmine uyarlayan sanatçı, zamanda ya da mekânda fotoğraf makinesinin kaydedeceği bir tek anı yakalamaya çalışmamış, farklı açılardan çekilmiş fotoğraf karelerini birleştirerek oluşturduğu panoramik ve çakışan kompozisyonları tuvaline aktarmıştır.¹³⁵ Fotoğraf çekerken geniş-açılı kamera kullandığını ve bu kameranın görüntüsünün bozukluğunu arka plandaki nesneleri olması gerektiğinden daha geniş çizerek düzeltmeye ve dengeli bir kompozisyon oluşturmaya çalıştığını belirten Estes, amacını; “*Bir resme bakıldığında her şey bir kere de görülmemeli, bu yüzden her şeyin tek bir yerde mahsur kalmasını istemem.*”¹³⁶ diyerek dile getirmiştir. İlk bakışta onun çevresini foto-grafik bir gerçekçilikle tuvaline yansıttığını düşünülse de o fotoğrafın nesnelliğini kullanarak vitrinlerin camkanlarına yansıyan saydam manzaralarla camın ardındaki görüntüyü birleştirerek başlı başına bir yanılsama oluşturmuştur.

¹³² Linda Chase, *Hyperrealism*, Rizzoli Uluslararası Yayınlar, New York 1975, s. 9.

¹³³ Ibid

¹³⁴ John Arthur, “A Conversation with Richard Estes,” *Richard Estes: The Urban Landscape* Boston/Museum of Fine Arts 1978, s. 27.

¹³⁵ Linda Chase, *Hyperrealism...*, s. 9.

¹³⁶ Dick Kagan, “Sublime Wilderness...”, s. 64.

Foto-Gerçekçi sanatçıların çoğu gibi Estes'de resimlerinin konusunu kent görünümlerinden seçerek otobüsleri, apartmanlarıyla kenti ve banliyölerini aktararak,¹³⁷ reklam panoları, telefon kabinleri, metrolar ve yürüyen merdivenler gibi hem tüketim toplumunun hem de kent yaşamının özelliklerini yansıtan öğeleri vurgulamasına rağmen New York'un keskin hatlı yapıları ve caddeleri Estes'in öncelikli temasını oluşturmuştur.¹³⁸ Foto-Gerçekçiler her ne kadar amaçlarının gerçek dünyayı yansılamak olduğunu söyleseler de Estes, resimlerinde gerçek dünyayı foto-realist bir hiper-gerçek olarak aktarırken aynı zamanda yansıttığı bu sosyal dünyayı sorgulamaktan da geri kalmamıştır. Bu sorgulayıcı ve yahut yorumsal özellikler barındıran nitelik, Estes'i Pop Sanat'a ve bir bakımdan da Amerikan gerçekçiliğinin tipik bir temsilcisi olan Edward Hopper'ın üslubuna yaklaştırmaktadır.¹³⁹ Estes'in resimleri çarpıcılık, canlılık ve berraklık yönünden fotoğraf yüzeyinin niteliklerini hatırlatsa da, perspektif ve detaylara gösterilen özen yönünden hiçbir kameranın isabetli bir şekilde aktaramayacağı teknik ustalığa sahiptirler. Kısacası Estes'in foto-gerçekçi kent görünümleri asla fotoğrafın moto-mod taklidi değildirler, bilakis onlar, kendi kendilerinin hiper-gerçeğini yaratmışlardır.¹⁴⁰

Sonuç olarak Richard Estes'in foto-gerçekçi resimlerinde konu olarak sıradan bir kent görüntüsü ele alındığı halde, seçilen görüntünün algıyı yönlendirmedeki önemi söz konusu olduğunda, kompozisyonun tasarımı olağan ve gelişmiş güzel olmanın ötesine geçmektedir. Estes'in foto-realist kent sanatı; caddenin bir tarafında perspektifin açılı ve dar alan görünümleri, bir vitrinin saydam camekanları, sokağın öteki kenarında park etmiş olan otobüs ve uzakta kent binalarının yarattığı silüetler ve reklam panoları ve daha bir çok zengin görselliğin içindeki atmosferik kompozisyonlar, insan gözünün çok daha karmaşık bir algısal ve duyumsal yaşantıya girdiğini kanıtlamaktadır. Ayrıca afiş estetiğinde ancak gerçek boyutundan devasa nitelikte portreler üzerinde (bir takım mercek altına alıncasına büyüteç bakışimler ya da tam tersine detaydan bütüne doğru uzaklaştırmalar yaparak) optik düzenlemelerle insan yüzlerini yansıtır. Özellikle ressam Chuck Close, önceleri siyah beyaz (Res.26) sonraları çok renkli devasa portreler (Res.27) yaptığında insan figürü ve bilhassa portre, foto-gerçekçilerin sıkça işledikleri

¹³⁷ Jale Erzen, "Yeni Gerçekçiler", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 3, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997, s. 601.

¹³⁸ Kıymet Giray "Fetiş Nesneler ...", s. 66.

¹³⁹ Anna Carola Krausse, *Rönesanstan ...*, s. 117.

¹⁴⁰ Dick Kagan, "Sublime Wilderness...", s. 62.

konular değildirler. Poz veren kişiler hakkında psikolojik, sosyal, ekonomik... v.b. bilgiler iletmeyen, yalnızca fotoğraf makinesinin dondurduğu bir anlık pozu yakalayan, seçtiği konudan bütünüyle soyutlayan sanatçı, yüzleri insancıl bir açıdan değil de harita inceleyen bir coğrafyacı gibi ele almıştır. Bunun nedeni olarak Close; “*Fotoğraf makinesi, burnun yanaktan daha önde olduğu gibi hiyerarşik kararlar veremez.*”¹⁴¹ diyerek portre de alın, burun, dudaklar, çene eşit oranda ilginç tepeler, düzlükler ya da çukurlar oluşturmakta ve de resimlerin anıtsal boyutları izleyicinin yüzlerin ifadelerini ve genel fizyonomisini yavaş yavaş keşfetmesine neden olmaktadır. Dikkatli bir bakışla fark edileceği üzere yüzlerdeki bazı gölgeleri yok ettiğini, bazı ayrıntıları ise keskinleştirdiğini fark edebiliriz (Res.28). Bu noktada Close’un resimlerine baktığımızda ilk olarak yaşadığımız şaşkınlığın sebebini kendi kendimize sorduğumuzda duyulan şaşkınlığın; Ay yüzey kraterlerinin çok büyütülmüş fotoğrafları karşısında hissettiklerimizin bir benzeri olarak duyular elde ettiğimizi fark ederiz. New York’ta bilinen ilk önemli foto-gerçekçilerden olan Robert Bechtle da Close gibi Fotoğraf kadrajlarında kendine özel seçtiği ayrıntılarla komşularını ve evlerini, arkadaşlarını, sokağını, yaşadığı San Francisco çevresini yağlıboya ve akrilikle tamamladığı resimleri ile tanınmıştır. Resimlerinde dikkati çeken en önemli husus ise çizimlerinin perspektiflerini onlara nasıl bakılmasını istiyorsa öyle resmetmesidir. Özellikle; Bechtle’in, resimlerinde bir aile albümünün tıpkı bir şipşak çekilmiş imgelerini tercih eder (Res.29). Onun çalışmalarında fotoğraf teknik bir benzerlik olarak simüle bir anlam teşkil etmez ayrıca kompozisyon içinde önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bechtle resimlerini enstantane fotoğraflar ile karşılaştırmaktan hoşlanır. Resimlerinde fotoğraftan yararlanan ama ona sınımsız bağlı kalmayan başka bir sanatçı da Robert Cottingham’dır. Cottingham’ın konuları reklam tabelaları üzerinedir.* Seçtiği konularla neredeyse sosyal bir olguyu aktarmayı dener. Foto-gerçekçi imgeleri dramatik açılardan izleyiciyle karşı karşıya bırakarak, yeni bir bakış açısı sunar. Bu dönemde günlük yaşamın karmaşık görüntülerinden yola çıkarak yaptığı çalışmalar onun için bir keşif süreci olmuş ve bu süreç onun New York Broadway ve Los Angeles’ın ticari merkezlerinden esinlenerek çektiği fotoğraflardan yararlanarak meydana getirdiği altı

¹⁴¹ Louis K. Meisel, *Photorealism...*, s. 13.

* Brooklyn’de doğan Robert Cottingham, sanat eğitimini New York Pratt Enstitüsü’nde tamamladıktan Young and Rubicam adlı bir reklam firmasında sanat yönetmeni, Los Angeles’ın çarpıcı dünyasına transfer olunca Reklam dünyasında dört yıl çalıştıktan sonra, 1968 yılında resim yapmayı tam zamanlı olarak sürdürmek için başarılı grafik çizimi kariyerini sonlandırmıştır.

resimlik seri çalışmasının temelini oluşturmuştur.¹⁴² Esasen 1971 yılında, Los Angeles'ta yaşarken, New York'taki çıkışını O. K. Harris Galeri'de yapan Cottingham, o dönemde Robert Bechtle, Ralph Goings, Richard McLean, Malcom Morley ve John Salt'ın çalışmalarının da sergilenmesi nedeniyle diğer sanatçılar gibi Foto-Gerçekçi olarak nitelendirilmiştir. Sanatçı Londra'yı çok sevmesine rağmen resimlerinde kullandığı imajlar Amerika'ya aittir. Hatta bu süreçte yaptığı *Facades* başlıklı çalışmaları için gerekli görselleri kaydetmek amacıyla Amerika'ya sadece bu amaçla fotoğraf gezileri dahi yapmıştı.¹⁴³ Cottingham'ın bu dönemdeki çalışmalarında yer alan reklam tabelalarından alınan harf, kelimeler ve neon yazılar gerçekte ticarî bir amaca sahip olsalar da sanatçının çalışmalarında sanatsal bir form için temel oluştururlar (Res.30-31). Ressamın bu resimlerinde konu edilen şey binalardan ve mimariden çok bunların üzerinde bulunan enerjik yazıların, harflerin kendisidir.¹⁴⁴ Sanatçı popüler kültürün reklam ve kelimelerle büyülenmiş bir versiyonunu sunarak tabelalar alanında uzmanlaşmıştır.¹⁴⁵ Sinema salonlarının süslü afişlerinin, New York mağazalarının tabelalarının kelime ve harflerini tasvir ederek, reklam panolarının büyütülmüş ayrıntıları üzerinde yoğunlaşan Cottingham¹⁴⁶ düzenlenmiş ve özenle meydana getirilmiş işaretlerin de ironiyi de ortaya koymuştur. Çünkü o resmetmeyi tercih ettiği tabelaları fotoğraflarken bazı kelimeleri keyfi olarak kesmiş ve bu nedenle sözcükler gerçek anlamlarının dışında bir başka anlama da dönüşmüşlerdir.¹⁴⁷ Kendisi harfleri sembol olarak görmekte ve hatta bu nedenle Cottingham, *Facades*'e eklemek için sözcükler veya ifadelerden bir günlük tutmaya başlamıştır. Sanatçının ifade ettiği gibi; bir kelimenin veya harfin tek başına kullanımı ya da bir başka kelime veya harfle birlikteliği resme ayrıca bir anlam kazandırmaktadır.¹⁴⁸ Cottingham'ın kırpma ve seçme

¹⁴² Richard Klein, "Cottingham, quoted in Richard Klein", *Robert Cottingham: An American Alphabet*, (Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Conn., exhibition brochure), 1997; <<http://americanart.si.edu/exhibitions/online/cottingham/essay-noframe.html?/exhibitions/online/cottingham/essay-main.html>> (02.05.2014)

¹⁴³ Jacquelyn Days Serwer, "Heroic Relics: The Art of Robert Cottingham," *American Art*, The University of Chicago Press, Cilt: 12, Sayı: 2, 1998, s. 10. <<http://www.jstor.org/stable/3109269>> (20.10.2012)

¹⁴⁴ Edward Lucie-Smith, *Art Today*, Phaidon Press, 8. Baskı, Oxford 2005, s. 208.

¹⁴⁵ Harold Rosenberg, "Art on the edge: creators and situations," *ABD: University of Chicago Press*, Chicago 1983, s. 243.

¹⁴⁶ Semra Germaner, *1960 Sonrası...*, s. 67.

¹⁴⁷ Edward Lucie-Smith, *Art Now From Abstract Expressionism To Superrealism*, William Morrow And Company INC, New York 1981, s. 466.

¹⁴⁸ Frank H. Goodyear Jr., "Robert Cottingham's Fiercely American Imagery," *Robert Cottingham: New Works* (Coe Kerr Gallery, New York, N.Y., 1982, exhibition brochure); and *Art Now: New York 3*, Aralık 1971

meselerinde reklam dünyasındaki deneyimlerinin söz konusu çalışmalarında oldukça etkili olduğu düşünülebilir. Bu yaklaşımla oluşturduğu tablolar Walker Evans'ın bazı fotoğraflarındaki (Res.32) tabela görüntülerini çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda stiliyle resimlerine daha yalın bir biçim vererek Pop sanatın üslup özelliklerine yaklaşması nedeniyle Edward Ruscha'nın çalışmalarına da benzerlik gösterdiği söylenebilir.¹⁴⁹ Cottingham'ın çalışmalarında biçimsel kompozisyon ve estetik; abartılı biçimde büyütülüp detaylarla zenginleştirilmiş neon harfler ve dekoratif tenteler dolayısıyla soyut ve gerçeküstü etki yaratarak çizgi ışık ve gölgenin başyapıtları haline gelmiştir.

1970'lerin sonları 1980'lerin başlarında mağaza cepheleri ve geniş manzaralar resmetmeye başlayan Cottingham'ın 1980'lere gelindiğinde konu olarak demiryolu araçlarına ilgi duymaya başladığı görülür. Cottingham, bu resimlerde şekilleri, biçimleri, renkleri, yapıları ve sunulan tüm işaretleriyle alışılmış kurallarına meydan okusa da yeni sanatsal fikirleriyle öncekilerini bağlayan ortak bir yön vardır. Cottingham'ın 70'lerdeki köşeli, yukarı dönük, kumaşsız/dokunuşsuz vitrinleri zamanla yerini dokulu, kapalı vagonlara benzeyen hoyrat ve pütürlü yüzeye bırakmıştır. Önceki yılların çok renkli neon, plastik ve metal işaretleri tek ya da iki çizgisiyle demir yolu logolarını betimleyen tek renkli işaretlere dönüşmüştür. Logoların açık grafik basitliklerine rağmen Cottingham eski ve yeni resimlerini birleştiren bir yön bulmuştur. 1980'lerin sonuna geldikçe Cottingham'ın işaretlere ve logolara olan büyük merakının sona erdiği görülür. Bu yılların son eserlerinde hala vagonlara odaklansa da tek renkli, yumuşatılmış yüzeylerdeki ilgi; tekerleklerle, merdivenlere, çıkıntı ve aksesuarlara yönelmiştir. Cottingham'ın dokulu boya ve gölgelendirme kullanmasından dolayı, bu eserler rölyeflerin ve heykellerin görüntüleriyle boy ölçüşecek niteliktedir ve neredeyse gerçek gibidir.¹⁵⁰

Eserlerinde Edward Hopper ve Piet Mondrian'ın ama özellikle Roy Lichtenstein'in (Robert Indiana da düşünülebilir) etkilerinin olduğunu kabul eden Cottingham özellikle foto-grafik olarak algılanan görsel elementler arasında güçlü bir gerilim kuran konularla ilgilenmiştir. Foto-grafik becerisi ve malzemeleri geliştikçe resminin de geliştiğini ifade eden sanatçının “*çevremizin parçaları ve detayları, baskı*

<<http://americanart.si.edu/exhibitions/online/cottingham/essay-noframe.html?/exhibitions/online/cottingham/essay-main2.html>> (31.01.2014)

¹⁴⁹ Edward Lucie-Smith, *Art Now From...*, s. 466.

¹⁵⁰ Louis K. Meisel, *Photorealism since...*, s. 139.

biçimleri, kelimeler, daha çok insanlardan bahseden insan yapımı şeyler”¹⁵¹ diye bahsettiği konuları radikal bir şekilde kırpılmıştır ve yakın çekimden görünmektedir. Çünkü; “o konunun onu en çok anlatan elementiyle bilinmesini, tüm konu dışı meselelerin ortadan kaldırılmasını ve dünyamızdan bir parçanın bağlantısız ve gerçekçi bir gözlem olarak sonuçlanmasını savunur.”¹⁵² Güçlü foto-grafik bağımlılığına rağmen fotoğraf makinesinin sınırlılığının farkındadır ve fotoğrafın hiç bir zaman sağlayamayacağı bilgiyi sanatçının işlemek zorunda olduğunu söyler. Başarılı bir resmin iyi tasarlanmış, ayrıca esprili, uğursuz, duygusal ve ilgisiz olması gerektiğine inanıyor.

Cottingham *Süper Gerçekçilik* ve *Pop Art* arasındaki yakın bağlantının altını çizen bir ressamdır ve Richard Estes’de olduğu gibi, kent kültürünü yansıtmaktadır.¹⁵³ Biçimsel açıdan incelendiğinde resimleri çok renkli Kübist yapıların ve Soyut Dışavurumcu toplulukların özelliklerini paylaşır.¹⁵⁴ Özellikle;

Binalar üzerine asılmış floresan reklam yazılarının resimleriyle tanınmış olan Robert Cottingham ise ilk anda son derece olağan bir gerçeği banal bir biçimde sunuyormuş gibi görünse de birçok resmi incelendiğinde, çok daha soyut biçim ilişkileri, renkler ve kompozisyon ile ilgilendiği anlaşılır. Cottingham genellikle bu reklamların oldukça açılı görünen bir noktadan fotoğraflarını çeker ve genellikle reklamların bir kısmını resminde sunar.¹⁵⁵

Cottingham’ın bu tavrı gündelik yaşama katılan popüler kültür nesnelerinin başka bir bakışla yeni bir görme biçimine taşınabileceğini ima eder. Çevreyi biçimleyen bildik nesneleri kendi yapılış amaçlarından bağımsız bir görüş alanı içinde yeniden yaratır. Bu tutum daha çok söz konusu materyalin hayattan kovulması anlamına gelmez, tersine yeni bir bakışla estetize edilmesi anlamını taşır.

Kleemann 1968-1969 yıllarında çalışmalarında fotoğrafı kullanmaya başlamış çeşitli fotoğrafları yan yana koyarak sürrealist çalışmalar yapmıştır. Esasen 1937 yılında Michigan’da doğan Ron Kleemann, 1961 yılında Michigan Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi’nden mezun olduktan sonra profesyonel kariyerine altmışlı yılların

¹⁵¹ Jane Cottingham, “Techniques of Three Photo-Realist Painters,” *American Artist* 44, Şubat 1980, s. 62.

¹⁵² M. Stephen Doherty, “Robert Cottingham: An Unabashed Realist,” *American Artist* 43, Temmuz 1979, s. 51.

¹⁵³ Edward Lucie-Smith, *Art Today...*, s. 208.

¹⁵⁴ John Arthur, *Realism Photorealism*. USA: Philbrook Art Center, Tulsa/Oklahoma 1980, s. 68.

¹⁵⁵ Görsel 20. yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi, Görsel Yayınları, Sayı:6, İstanbul 1984, s. 1441.

başlarında soyut çalışmalar yapan bir heykeltıraş olarak başlayan Ron Kleemann 1967'den itibaren resme yönelmiştir. İlk çalışmalarında bir heykeltıraş kaygısıyla yaptığı resimlerde heykel formlarına olan ilgisi ve resimde bunları oluşturma çabaları nedeniyle keskin bir stil ve tekniğe sahiptir.¹⁵⁶ Başından beri soyut resme aykırı olarak resmin yüzeyinde kırılmalar, yuvarlama ve şekillendirmelere yer veren Kleemann'ın bu çalışmaları realist değildi ama sürrealizmin bir biçimi olarak görülebilecek nitelikteydi. Bu dönemin en tanınmış resimlerinden biri *The Lex*'tir.¹⁵⁷

Kleemann'ın Foto-Gerçekçi dönemi 1971'de yarış arabaları serisiyle başlar. O bu konu ile uluslararası üne kavuşmuş ve yarış arabaları sonraları en çok bilinen Foto-Gerçekçi imgelerden biri hâline gelmiştir.¹⁵⁸ Bu çalışmalarında çeşitli işaretlerin, sembollerin izini sürdüğünü ifade eden Kleemann'ın yarış arabaları onun *formal grafiti* dediği isimler, kelimeler, logolar ve çıkartmalarla kaplıdır. O yarış arabaları vasıtasıyla izleyiciye her şeyin, her yerde bir etiket veya işaret taşıdığı iddiasını fark ettirmeye çalışmaktadır. Hatta Kleemann'ın *Poetic Plaka* (Res.34) adlı serisi sadece plakalara ayrılmıştır.¹⁵⁹ 1971 yılında yaptığı beş eserlik *Xmas Tree* (Res.35-36) serisini ise *Dragracing* terminolojisindeki ışıklara göre isimlendirmiştir. *Xmas Tree* her yarış başlatmak için kullanılan beş ışık sistemidir. Işıklar sırasıyla kırmızı, sarı 1, sarı 2 sarı 3 ve yeşildir. Kleemann bu seri çalışmasında beş eserine de tam olarak aynı çizim ile başlamış ancak sırayla her resmi teker teker yarıda bırakmış ve sadece beşinci resmi tamamlamıştır ki, bu seri, çalışmalarının bir dokümanı gibidir.¹⁶⁰ Eserlerinde konu seçimi bağlamında ikinci sırayı kamyonlar alır. Kleemann yarış arabalarından sonra kamyonları çizmeye başlamış ve onları da Foto-Gerçekçi diğer bir konu haline getirmiştir.¹⁶¹ 1970'lerin sonlarında yarış arabaları ve kamyonlara, en başarılısı itfaiye aracı olan şehir ve kasaba arabalarını da eklemiştir.¹⁶² Kleemann 1980'lerin ortalarında Meisel'in tabiriyle teknik olarak iyi ancak diğer yönlerden hayal kırıcı olan çalışmalar yapmış ve 1990'ların başında onu klasik yaklaşımına tekrar ulaştıracak olan yeni bir

¹⁵⁶ Şafak Güneş Gökdoğan, "Hız, Tutku ve Renk: Ron Kleemann," *rh+ artmagazine*, Sayı. 86, İstanbul Aralık 2011-Ocak 2012, s. 56.

¹⁵⁷ Louis K. Meisel, *Photorealism...*, s. 303.

¹⁵⁸ Louis K. Meisel & Linda Chase, *Photorealism at the Millennium*, Harry N. Abrams INC, New York 2002, s. 7.

¹⁵⁹ Louis K. Meisel, *Photorealism...*, s. 304.

¹⁶⁰ Ibid, s. 305.

¹⁶¹ Louis K. Meisel, *Photorealism since...*, s. 267.

¹⁶² Louis K. Meisel & Linda Chase, *Photorealism at the...*, s. 7.

konu keşfetmiştir. Bu çalışmalar da “Macy’nin *Şükran Günü* Geçidi’nin dev balonuna odaklanır ve arka planda gökdelenler yer almaktadır.(Res.37-38-39-40)”¹⁶³

Foto-Gerçekçilik ile yakından bağlantılı olarak görülse de Kleemann’a göre; resimlerinde konu olarak kullandığı araçlar kesinlikle sıradan ya da banal değildir, her biri *Zeitgeist**’in birer ifadesidir. Sanatçı bu çalışmalarıyla “çağımızın görsel ikonlarını ve onların sosyal önemlerini kayıt altına almaya çalıştığını” ifade eder.¹⁶⁴ Sanatseverler Foto-Gerçekçi resmin nesnel gerçeğin Foto-Grafik iz düşümünden yapıldığını biliyordu. Sanatçı, tabloda olmayan ancak resmin önerisi ile yaratılan bir gerçeklik oluşturarak söz konusu imgenin resmini yapmaya karar verdi. Onun amacı *Scull’s Angels* taksilerini krom egzoz boruları olan yarış arabası gibi boyamaktır(Res.41-42). Ressam konusu ne olursa olsun her zaman resimlerini ön plandaki objelerle oluşturmuştur. Resimlerinde görüntü, genellikle tuvalin sınırlarından taşacakmış gibi kırılmıştır. Araç asla hareket halinde tasvir edilmemesine rağmen her zaman hareket edecekmiş gibi görünmektedir ve bu resimlerle izleyicinin dikkatini ve tepkisini çekmeye çalışmıştır. Onun resim tekniğinde yakından bakıldığında fırça izleri belirgindir ancak iki üç adım uzaktan bakıldığında görülen keskin, temiz foto-grafik görüntülerdir. Ayrıca Kleemann, bir resim için aylarca düşündüğünü ve resimlerine isim bulmak için çok zaman harcadığını belirtmiştir.**

Foto-Gerçekçiler arasında farklı bir yeri olan diğer sanatçı da Don Eddy’dır. 1944 yılında Güney Kaliforniya’da doğan Eddy, akademik eğitimini Hawaii Üniversitesi ve California Üniversitesi’nde tamamlayarak New York’ta foto-realist üslupta eserler

¹⁶³ Ibid

* **Zeitgeist** (Anlam Ayrımı): bir çağın düşünce ve duygu biçimidir. Bu kavram belirli bir dönemin özelliğini göstermekte, daha doğrusu bu özelliği gözümüzde canlandırmayı denemektedir. Almanca bir kelime olan Zeitgeist birçok dilde de aynı anlamda kullanılmaktadır. Bu kavramın yaratıcısı olarak, ilk defa 1769 yılında Riga’da yayınlanan *Güzel Bilim ve Sanat Üzerine, Yeni Yazılara Göre, Eleştirel Ormanlar veya Yansımalar* (Kritische Wälder oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend, nach Maßgabe neuerer Schriften) başlıklı yazısında Zeitgeist’den bahseden, şair ve filozof Johann Gottfried Herder kabul edilir.

¹⁶⁴ Louis K. Meisel & Linde Chase, *Photorealism at the...*, s. 7.

** Diğer Foto-Gerçekçilerin aksine Kleemann isimle çok ilgilenir çünkü onun kullandığı isimlerin gizli anlamları vardır ve eserlerin isimleri çalışmalarının önemli bir parçasını oluşturur. Onlar genelde mizahi ve çift anlam içeren sözcüklerden oluşmuştur. Örneğin; SoHo cehennem için kullanılır, burada yangına olan duyarlılığını göstermek istemiştir. SoHo Saint her zaman kurtarıcı gibi olmuştur.

veren bir diğer sanatçıdır.¹⁶⁵ Hawaii Üniversitesi'ndeki öğrencilik yılları onun sanat hayatındaki yönünü belirlemede oldukça etkili olmuştur.

*1962'de Hawaii'deyken güneşin batışını izlerken düşündüklerim buna iyi bir örnek olabilir. Bu manzaranın bir fotoğraf gibi görüldüğünü düşündüğümü hatırlıyorum. Benim ilk sanat tecrübem kartpostallardaki gün batımıydı, gerçek bir şey değildi,”*¹⁶⁶

diyerek sanat yönelimi konusundaki öznel düşüncelerini ortaya koyar. İki yıllık temel derslerden sonra kendi eserlerini üretmesini sağlayacak olan dersleri almaya başlayan Eddy, burada Rene Magritte ve James Rosenquist'e yatkın olduğunun farkına varmış ve bu doğrultuda çalışmalar yapmıştır. Bir süre sonra resimlerinde boşluğu kullandığı hâlde onun üstünde yetki ve kontrol sahibi olmadığının farkına vararak bir süreliğine bu psikolojik temelli eserleri bırakmaya ve resimdeki boşluğun doğasına yoğunlaşmaya karar vermiş, resimdeki yanıltıcı boşluğun geleneksel versiyonlarını incelemeye başlamıştır. Çünkü o bir taraftan resim yüzeyinin durgunluğunu kabul ederken diğer taraftan illüzyon izlenimini uyandırmak istemiştir. Öğrencilik yıllarında harçlığını çıkarmak için ticari fotoğrafçılık yaptığından bu noktada fotoğrafı referans noktası olarak kullanmanın mükemmel bir çözüm olduğuna karar vermiştir. Don Eddy için fotoğraf bir araç olmaktan çok daha fazla bir anlam ihtiva eder. Eddy, resimlerinde fotoğrafı kullanmasının önemini kamera ışığı, kaydetme yöntemi onun fotoğrafsal özelliğini artırıyordu ve resimde kullanılırsa ilgi düz yüzeye çekilecekti. Aynı zamanda geleneksel perspektife de referansta bulunuyordu ve Foto-Gerçekçi olarak adlandırılacak olan çalışmalarının ortaya çıkışını şu cümlelerle anlatır: “*Bu yöntemlerin, resimde boşluğun doğası üzerinde hâkimiyet kazanmam için gerekli olduğunu hissettim. Benim ilgi alanım realizm değil boşluktu.*”¹⁶⁷

Çocukken müziği sadece radyodan veya plaklardan dinlediğini ama hiç konsere gitmediğini, 18 yaşına kadar hiç müzeye gitmediğini, sanat eserlerini ve türevlerini sadece dergilerde gördüğünü ve dünyasının reproduksiyonların çeşitli biçimleriyle derinleştiğini söyleyen Don Eddy, kendi kuşağının dünyayı foto-grafik olarak gören ilk kuşak olduğunu düşünmektedir. Bu düşüncesini; “*Fotoğraf direkt, aracasız dünya tecrübesine meydan okumaya başladı. Bu zamanın ruhunun, hâlihazırdaki sanatı derinden*

¹⁶⁵ Şafak Güneş Gökduman, “Don Eddy ile Sanatı ve Foto-Realizm Üzerine Görüşme,” *Artist Modern*, Nisan Sayısı, İstanbul 2010, s. 38.

¹⁶⁶ Ibid, s. 43.

¹⁶⁷ Ibid, s. 38.

*etkilediğini iddia ediyorum.*¹⁶⁸ sözleriyle dile getiren Don Eddy için “Sanal dünya bazı durumlarda gerçek dünyadan daha gerçektir.”¹⁶⁹

Fotoğraf makinesi, kısıtlamaları ve özellikleri neredeyse bilinçaltı düzeyde fark edilebilen bir kaydedicidir. Fotoğrafı bir araç olarak görenler ile kendisinin fotoğrafı kullanma biçimine ilişkin farklılığa dikkatimizi çeker;

Fotoğraf makineleri değişim, gelişim ve bizim sanatla olan dinamik ve aktif alakamız hakkında hiçbir şey bilmez. Fotoğraf makinesinin sensörünün ve objektifinin gözün karmaşık optiği ile ilgisi yoktur. Ayrıca fotoğraf düz bir kâğıt parçasıdır (ya da en azından son dönemlere kadar öyleydi) ve perspektif, ışık ve gölge oyunu gibi modernite öncesi kavramlara uyan bir şeydir. Fotoğrafı resimde kapsamlı bir biçimde kullanmak, gerçekliğin doğasıyla ilgili yoğun bir gerilim yaratır,¹⁷⁰

Diyerek Don Eddy eserlerinde bir objenin bir tek fotoğrafına bağlı kalmaktansa birçok fotoğrafını kullanıp bunları değişik renk ve boyutlarda basarak istediği görüntüyü yakaladıktan sonra resmetmenin daha nitelikli bir sonuç yaratacağını vurgular.¹⁷¹ Sanatçının eserlerinin içeriği yıllar içinde dramatik bir değişim göstermiştir. (Onun içerikten kastı eserlerinin entelektüel maddesidir.) Kimi zaman birbirinin içine geçen dört kategoriye ayrılabilceğini söyleyen sanatçıya göre; ilk resimleri doğası bakımından gelenekseldir ve bunlar baskın bir şekilde resimdeki boşluğun doğasını araştırmaktadır. İkinci dönem resimleri algının doğasını anlamaya yöneliktir. Üçüncü dönemde ise sanatçı, “algının doğasını anlamaktan ziyade tecrübenin doğasıyla meşgul”¹⁷² olduğunu söyler. Ve dördüncü aşamada ise geniş felsefi ve ruhsal meselelere yönelmiştir. Ancak ona göre bu dönemler birer dönem olmaktan ziyade uzun, gelişimci ve evrimsel bir çizgidir. Don Eddy’nin eserlerindeki içeriğin değişimi beraberinde imajların da değişmesine yol açmıştır. Ancak o, imajları ne kadar değişirse değişsin imaja yaklaşımının aynı kaldığını söyler. Ona göre imaj hem sanatçının hayatının içeriğinden gelişmek zorundadır hem de resmin teorik ihtiyaçlarını yeterince karşılamak zorundadır. Sadece yeni bir imajın bunu yapamayacağını düşünen Eddy, 1970’lerin başındaki resimlerinde imaj olarak John Salt ve Robert Bechtle gibi otomobilleri ve

¹⁶⁸ Ibid, s. 43.

¹⁶⁹ Ibid

¹⁷⁰ Ibid

¹⁷¹ Don Eddy, Çalışma Süreci; < <http://www.doneddyart.com>> (25.03.2014)

¹⁷² Şafak Güneş Gökdoğan, “Don Eddy...”, s. 44.

onların çevrelerini (Res.43-44) kullanmıştır.¹⁷³ Bu imajı seçme nedeni ise arabaların onun yetiştiği ortamın nesnesi olmasıdır. Öznel yaşamında;

*çocukluğumun geçtiği Güney Kaliforniya da araba imajına geri döndüm ve modernite öncesi lineer perspektifi (doğrusal perspektif) eserlerime monte ettim. Daha sonra yavaş yavaş Foto-Gerçekçi olarak adlandırılan eserlerimi ortaya çıkarmaya başladım,*¹⁷⁴

diyerek Eddy, yapıtları aracılığıyla çocukluğunu yeniden hatırlar. Çünkü çocukluğunda hatırladığı en önemli kayda değer anı; babasının bir oto tamirhanesinin olması ve sanatçının gençliğini orada çalışmakla geçirmesiydi.

1970'lerin sonlarında ve seksenlerde vitrinlerdeki cam ve gümüş eşyaları ve oyuncakları imaj olarak kullanan Eddy'nin bu çalışmalarında vitrin camı hem önündekileri yansıtarak ve hem de arka plandaki nesnelerin görünmesine izin vererek üç farklı uzamsal düzlem (Res.45) kurmaktadır. Bu konuda Frank H. Goodyear; insan gözünün bu üç düzleme bir defada odaklanmasının imkânsız olması nedeniyle, yansıtılmış imgelerin tek bir düzlemde birleştirilse bile, Eddy'nin resimlerinin gerçeği inkar ettiğini söylemiştir. Ona göre bu resimlerdeki gerçeklik yanılsaması aslen resmin gerçekliği hakkındadır.¹⁷⁵

Don Eddy sonraki resimlerindeyse dış dünyayı gözlemlemiş ve bu gözlemleri içselleştirerek eserlerine yansıtmıştır. Onun konu ve içerik olarak huzur ve barış temalarını kullandığı, birbiriyle şiirsel bir ilişkisi olan imajları sıraladığı çoklu levha halindeki bu resimlerinde yeryüzünün değişiklik ve zenginliklerinin manevi havasını yansıtmıştır. Eddy, bazılarında yatay veya dikey bitişik olan triptikler kullandığı, bazılarını ise dördü ya da beşli ahşap panellerden oluşturduğu ve *echoing ecosystems* olarak adlandırdığı¹⁷⁶ bu çalışmalarında geleneksel natürmort ve manzara imgelerine dönmüş olsa da formalist resimsel stili aynı kalmıştır. Bu yüzden Eddy'nin son dönem

¹⁷³ Edward Lucie-Smith, *Art Now From Abstract Expressionism To Superrealism*, William Morrow & Company INC, New York 1981, s. 471.

¹⁷⁴ Şafak Güneş Gökdoğan, "Don Eddy...", s. 38.

¹⁷⁵ Frank H. Goodyear Jr., *Contemporary American Realism since 1960*, 2. Basım, New York Graphic Society, New York 1984, s. 149.

¹⁷⁶ Don Eddy, Biyografi; <<http://www.nancyhoffmangallery.com/artist/display/15/Don-Eddy>> (02.03.2014)

resimleri hem duygusal hem de ruhsal elementleri birleştiren görsel deneyimlere (Res.46) dönüşmektedir.¹⁷⁷

1938'de Chicago'da doğan Tom Blackwell, kariyerine soyut ressam olarak başlayıp, (ilk dönem çalışmalarında Pop Art akımından etkilenen) Foto-Gerçekçi resmin önde gelen isimleri arasında yer almış ve bu alanda otomobil, kamyonet, motosiklet ve benzeri araçları yansıttığı resimleriyle (Res.47) tanınmıştır.¹⁷⁸ Blackwell çoğunlukla motosiklet resimleriyle tanınsa da 1970'lerin sonunda başka bir imgeyi; mağaza vitrinlerini keşfetmeye başlamıştır. Bu konuya 1973'te *Ana Cadde* (Res.48) 1974'te *Takashimaya* (Res.49) ve 1975'te *GM Showroom* (Res.50) ile değinmesine rağmen vitrin mankenlerini içeren ilk resmini yani *Bendel's*'ı (Res.51) 1980'lerde yapmıştır. *Bendel's* ile Blackwell hem vitrin mankenlerini içeren hem de sokaktaki insanları yansıtan vitrin serilerine başlamıştır.¹⁷⁹ 1980 ve 1990'larda mağaza vitrinleri üzerine çalışmalar yapan sanatçı 2000'lerde vitrinlerle beraber motosikletlere de dönüş yapar. Motosikletler, araba ve kamyonlar Blackwell tarafından sadece Amerikan manzaralarında her yerde bulunabilme özelliklerinden dolayı değil, aynı zamanda sahip oldukları parlak boyalar ve krom yüzeyler nedeniyle de ana konu olarak kullanılmıştır.¹⁸⁰ Blackwell ayrıca zamanda foto-grafik ışık kırılmasını resme dökme sorunuyla da ilgilenmiştir. Her türlü parlak krom yüzeyi, çelik, plastik, düz cam ışığı zengin bir çeşitlilikle yansıtır. Bu maddeler üzerinde yansıyan ışık türü ve çevresi sayesinde renk ve değer de çeşitlilik gösterir. Fotoğraf makinesi, bu yansımaları zamanın donmuş bir anı olarak kaydeder, onu kendi kanunlarına göre yorumlar. Blackwell'in ilk Foto-Gerçekçi resimlerinin konusunu dergi fotoğraflarından alınmış bisikletler oluşturmuştur. Blackwell dikkatini parıltılı yüzeyli makinelere, uçaklardaki ve motosikletlerdeki metal ve cam gibi geniş ölçekli çalışmalara verse de motosiklet üzerine daha yoğun çalışmıştır.¹⁸¹ Motosiklet resmine bakarken çeşitli boruların, dişlilerin ve çubukların, vb. karmaşıklığın kendisine soyut bir resmi çağrıştırdığını, ışığın krom yüzeyler üzerindeki oyunlarının kendisini büyülediğini ve bir yandan da ışığın, şekilleri ve metali algılayışını değiştirdiğini ifade eden Blackwell, bir süre sonra dergi resimlerinin ihtiyaçlarını karşılamadığını fark ettiğini söylemiştir. Ve gerçek

¹⁷⁷ Louis K. Meisel, *Photorealism since...*, s. 161.

¹⁷⁸ Louis K. Meisel, *Photorealism...*, s. 83.

¹⁷⁹ Louis K. Meisel, *Photorealism since...*, s. 77.

¹⁸⁰ Linda Chase, *Hyperrealism...*, s. 9.

¹⁸¹ Louis K. Meisel, *Photorealism...*, s. 83.

kromlar görmek için birçok bisiklet ve arabanın sergilendiği New York Coliseum'da *Rod and Cycle Show*'a gitmiş ve saatlerce fotoğraf çekmiştir. Sonraları uçakların fotoğrafını çekmeye başlamasına rağmen resimlerinin birçoğu aslında araba penceresinden çekilmiş fotoğraflara dayanmaktadır.¹⁸² Bu kompozisyonlar hem filmin hem de aracın gerçeği çerçevelemesiyle belirlenmiştir. Bu resimlerdeki illüzyon şekillerden ve gözlerimiz bu tür kırpmayı anında algılamak için eğitilmedikçe *okunabilir* olmayan formlardan yapılmıştır. Ona göre resim ne kadar çok foto-grafik olursa - her ne kadar fotoğrafın kendisi gerçek olmasa da- o kadar gerçek görünmektedir. Blackwell için hiçbir imge anlamsız değildir, bir motosiklet, bir mağaza vitrini, bir yarış arabası ya da bir uçak resmi bir bakıma nesnel olsa da onları resmetme deneyimi oldukça kişisel ve öznedir. Çünkü ona göre bir objektif aracılığıyla elde edilen bilgi tuvale aktarıldığında kendi gerçekliğini kazanır; bu gerçeklik üç ayrı gerçekliğin birleşimidir: *orijinal nesne, onun fotoğrafı ve ressamın bakışı...*

Foto-Gerçekçi çalışmasındaki amacın, gerçek dünya hakkında bir şeyler ortaya çıkarmaktan ve bizim fotoğrafla ilgili algılarımızı keşfetmekten oluştuğunu söyleyen Blackwell, yoruma açık çalışmalarında gerçekçilik; konu nesnesi ve sanat/hayat *Dikotomileriyle** ilgili modernist ve post-modernist beklentilere de meydan okumak için yapısal elemanlar ve gerçek nesnelerle harmanlanmış; yan yana, üst üste bindirilmiş ve birbirine bitleştirilmiş imgeler (Res.52) kullandığını ifade eder. Amacı, geçmiş ve şimdi arasında bir iletişim kurarak tarihle olan diyalogumuza katkıda bulunmaktır.

1937'de Birmingham, İngiltere'de doğan John Salt, eğitimi *Londra Slade School of Fine Arts*'ta ve 1969 yılında Maryland Institute College'de tamamlayan, hem Amerika'nın en önemli Foto-Gerçekçi ressamlarından olup hem de doğduğu ve 1970'e kadar yaşadığı İngiltere'nin Birmingham kentinin de önde gelen Foto-Gerçekçi ressamıdır. Salt, İngiltere'deyken boyama makineleri ile yarı soyut resimler yapmaya başlamıştır. 1970'te New York'a taşınmış ve burada Foto-Gerçekçi resme yönelmiştir. New York'a taşındıktan kısa bir süre sonra hiper-endüstriyel bir toplumun hızlı tüketiminin ürünleri olarak terk edilmiş arabaları ve onların içlerini çizerek¹⁸³ ilk Foto-

¹⁸² Tom Blackwell, Dünya Görüşü; <<http://www.tomblackwell.com>> (14.02.2014)

* **Dikotomi** (Yun. dichia: ikili; temnein: kesmek): İki eşit parçaya ayrılmak üzere büyüme noktasından ikiye bölünerek yapılan incelemedir. Bu incelemede bazı unsurlar dışarda bırakılarak önemli kabul edilen olay ya da olgu incelenir.

¹⁸³ Semra Germaner, *1960 Sonrası...*, s. 68.

Gerçekçi serisini tamamlamıştır (Res.53). Ancak Salt bu konuyu kendisinin seçmediğini konunun kendisini dayattığını şu şekilde ifade eder;

*“Buraya geldiğimde konu seçimim çok açık bir biçimde belirdi: Otomobiller ilgimi çekecek kadar çok çirkin ve çok büyüktüler. İngiltere’de asla araba resimleri yapmazdım. Orada onlar bu kadar önemli değildi.”*¹⁸⁴

Fakat Taylor onun ifadelerini çürütecek bir saptamayla Salt’ın arabalara olan tutkusunun çocukluk günlerine dayandığını iddia eder ve bu tutkunun Salt’ın babasının araba tamirci dükkânı olması ve babasının arabaların üstüne ince çizgiler çizen bir tabelacı olmasıyla açıklanabileceğini belirtir. Taylor’a göre arabalar John Salt’ın bilinçaltına sanat yapma isteğinden önce yerleştiğini öne sürer.

John Salt, arabaları hangi nedenle tercih etmiş olursa olsun ona göre arabalar doğal Amerikan konularıdır. Blackwell ya da Kleemann ya da Goings’den farklı olarak o hiçbir zaman arabaların parlak yüzeyleriyle ya da bir Amerikan ikonu olarak özgürlük ve gücü temsil etmeleriyle ilgilenmemiş, bunun yerine kıvrılmış metal ve lekeli yüzeylerle ilgilenmeyi tercih etmiştir.¹⁸⁵ Salt’ın hemen hemen tüm otomobilleri, hasarlı, paslı, sahipsiz ve terk edilmiştir (Res.54). Muhtemelen o dokunun ve detayların çeşitliliğinden dolayı bu hurda ve terk edilmiş araçları boyamayı tercih etmiştir. Sonraları karavanları boyamaya (Res.55) başlamıştır.¹⁸⁶ E. Lucie-Smith, onun resimlerinde kullandığı otomobillerin hurda deposundaki enkazlardan oluştuğu için garip bir şekilde melankolik bir hava yaydığını söyler.

Salt’ın, 1978’de İngiltere’ye dönene kadar New York’ta geçirdiği yedi yıllık süreç onun sanatının gelişimi için oldukça önemlidir. Çünkü o New York’ta oldukça farklı konu ve fikirler bulmuş, yöntem ve teknikler geliştirmiştir.¹⁸⁷ Salt’ın resimlerinin ayırıcı bir özelliği de airbrush tekniğini kullanmış olmasıdır. Meisel, bu tekniği öğrenene kadar Salt’ın resimlerinin renklerinin biraz bulanık ve donuk olduğunu ifade eder. Diğer airbrush ressamı kenarları belirlemek için maske bantlar kullanırken veya hiçbir şey kullanmazlarken, John Salt şablonlar kullanmış ve bu teknikle resimlerini son derece

¹⁸⁴ Louis K. Meisel, *Photorealism...*, s. 367.

¹⁸⁵ Louis K. Meisel, Linda Chase, *Photorealism at the...*, s. 7.

¹⁸⁶ Linda Chase, Ted McBurnett, “Robert Cottingham in The Photo-Realists: Twelve Interviews,” *Art in America* 60, Kasım-Aralık, New York 1972, s. 88.

¹⁸⁷ Louis K. Meisel, *Photorealism...*, s. 367.

keskin ve net bir hale getirmiştir (Res.56).¹⁸⁸ Bir fotoğraf çektikten ya da seçtikten sonra birçok ressamın yaptığı gibi imgeyi aydınlık ve karanlık, tonlamaya göre bölümlere ayırır. Sonra bu şekilleri, yüzlerce parçaya ayırmak için bir rehber olarak kullanır ki bunlar onun air brushla yapılmış resmin ince yüzeylerinin uygulamasında matriksini oluşturur. Bu yaklaşım en romantik Foto-Gerçekçi resimlerden bazılarının yapılmasını sağlar. Bu ressamlardan bazıları keskin odakların peşindeyken John Salt, tamamen yumuşak bir odak elde etme amacındadır. Salt, resimleriyle herhangi bir mesaj vermez ve onun çalışmalarında kesinlikle öğretici bir yan yoktur: Tüketim kültürü ya da ekolojik savurganlık hakkında bir ders vermez. Salt, bize modern dünyanın kırıntılarını verir.¹⁸⁹ (Ralph Goings de kendi çalışmalarından bazılarını böyle tanımlar.) “*Fotoğraf çekmekten hoşlanmıyorum. Kamerayı doğrultup bir kompozisyon oluşturmam gerekip gerekmediğini hiçbir zaman bilemedim.*”¹⁹⁰ diyen Salt, diğer Foto-Gerçekçiler gibi, çalışmalarında fotoğraf ve slaytlardan yararlanmıştır. Meisel, onun üç boyutlu objeden iki boyutlu görüntüye geçişte fotoğrafın önemine değinen tek kişi olduğunu belirtir.¹⁹¹ Sanatçı resimlerinde fotoğrafı, genellikle bir objeden farklı noktalardan çeşitli görüntüler olarak kullanmıştır. O tamamlanmış kompozisyonlardan yararlanmaktan hoşlanmaz. Şans eseri tuhaf bir şekilde kesilmiş görüntülerden daha iyi resimler elde edebileceği için bu yolla resim yapmayı sevdiğini söyleyen John Salt, istediği görüntüyü elde etmek için yüzlerce slaytı incelemiş ve resimlerinin çoğunu bu yolla yapmıştır.¹⁹² Meisel, bu tarz resim yapanlar arasında suluboyayı en iyi kullanan ressamın John Salt olduğunu söylemiştir (Res.57).¹⁹³

9 Mayıs 1928’de Kaliforniya’da doğan Ralph Goings, 1953’te Soyut Dışavurumculuk akımının altın çağını yaşadığı bir dönemde *California College of Arts and Crafts*’ tan mezun olduktan sonra bir süre söz konusu akımın etkisinde kalmıştır. Fakat 1960’lı yılların başında kendini soyut resimle ifade edemeyeceğinin farkına varmıştır ve fotoğrafın konu için önemli bir kaynak olduğunu keşfetmiştir.¹⁹⁴ Goings’in

¹⁸⁸ Ibid

¹⁸⁹ Louis K. Meisel, *Photorealism at the ...*, s. 7.

¹⁹⁰ Linda Chase, Ted McBurnett, “Robert Cottingham...”, s. 87.

¹⁹¹ Louis K. Meisel, *Photorealism...*, s. 369.

¹⁹² Ibid

¹⁹³ Ibid

¹⁹⁴ Virginia Anne Bonito, “by Virginia Anne Bonito, Ph.D., Goings essay,” *Get Real, Contemporary Realism from the Seavest Colledtion* [Duke University Museum of Art, 1998], revised April 30, 2000 for the Seavest Collection Webpages <http://ralphgoings.com/?page_id=425> (03.12.2014)

sanatını geliştirmesinde fotoğraf'ın çok önemli rolü olmuş ve günlük yaşamın sıradan deneyimlerini kaydetmek için araç olarak kullanmıştır. Goings fotoğraftan yararlanma nedenini şöyle açıklamıştır; “*Fotoğraflar yaşamımıza öylesine sızdı ki, sanki kendi gerçekliği var. Onlara alıştık, onları artık normal görüyoruz.*”¹⁹⁵ Pop Art akımının da sanatçı üzerinde olumlu bir etkisi olmasının yanı sıra Amerikan kültürünü yansıtan reklam, çizgi roman ve gazetelerden aldığı görüntüleri çalışmalarında kullanmıştır. Ancak bu kullanım biçimi diğer Foto-Gerçekçilerdeki gibi tahvil ederek gerçekleştirmiştir.

1967-1968 yıllarında, *Kalifornialı Kızlar* (Res.58) başlıklı bir dizi kadın figürlerini çalışsa da ancak 1969'da *Views of Sacramento* adlı bir şova katılması onun asıl ilgisini ortaya çıkarmasının sonucunda kendisini bir otoparkta kamyonları fotoğraflarken bulur. Böylece kamyon serisi ortaya çıkmaya başlar ve Estes'in New York'u resmetmesi gibi Goings'de Kaliforniya'nın kentsel peyzajlarını resmetmiştir, ancak onun resimlerinde kamyonetler ön plana çıkar ve genellikle arka planda büyük Kaliforniya otobanındaki kafe, restoran ve mağazalar yer alır (Res.59). Goings'in 1972'ye kadar yaptığı resimlerde pick-up ve kamyonetlere yer vermiş olmasının nedeni kamyonetlerin batılıların simgesi haline geldiğini ve onlar için önemli olduğunu düşünmesidir.¹⁹⁶ Bir ölçüde sanatçının çalışmaları Amerikan benzin istasyonlarını resimleyen Kaliforniyalı Pop-Art sanatçısı Ed Ruscha'nın çalışmalarıyla benzerlik gösterir (Res.60-61).¹⁹⁷ Bu nokta da Goings'in dikkatini çeken sadece kamyonlar değil aynı zamanda onların aşınmış yüzeyleridir ve kendi kişisel tarzını işaret eden bir özellik olarak resimlerinde yer alırken zaman zaman da, kamyonların arkasındaki ticari binaların kırılmış cam ve metal yüzeylerinde de bu özellik kendisini gösterir.¹⁹⁸

1974 yılında Goings, Kaliforniya'dan New York Eyaletine taşınır. Bu değişiklikte birlikte sanatçının resimlerinde de değişiklik gözlemlenir. Kaliforniya banliyöleri yerini mağazalar, fast-food restoranlar, lokanta ve kafelere bırakır.¹⁹⁹ Sanatçı önemli bir ana

¹⁹⁵ Edward Lucie-Smith, *Art Today...*, s. 206.

¹⁹⁶ Ibid

¹⁹⁷ Edward Lucie-Smith, *Art Now From...*, s. 470.

¹⁹⁸ Pickup serisi Goings'in suluboya ve yağlıboya tekniğini geliştirmesini de sağlamıştır. Bknz. Virginia Anne Bonito, by Virginia Anne Bonito, Ph.D., Goings essay, Get Real, Contemporary Realism from the Seavest Colledtion [Duke University Museum of Art, 1998], revised April 30, 2000 for the Seavest Collection Webpages.

¹⁹⁹ Virginia Anne Bonito, “by Virginia Anne...

konu haline getirdiği restoranlarda figürler de formika ya da diğer krom öğeler kadar mekânın birer parçasıymış hissini yansıtır. *Konuların arasında bir hiyerarşi*'nin olmadığına inanan Goings, diğer Fotorealistler gibi geleneksel ilgi odağından kaçınma yöntemi olarak foto-grafik kaynağa tam bağlılık gösterir. Bu restoranların çalışanları ya da patronlarını resmederken onları mekânın bir parçasıymış gibi algılar resimlerdeki insanlar farklı olsa da anonimdirler. Goings bu iç mekânların alt-serisi tezgâhlarda ve masalarda bulunan nesnelere yani ketçap ve hardal şişelerine, peçeteliklere, sütlüklere, şekerliklere, küllüklere ve muhtelif yemek araç gereçlerine yer vermiştir. Klasik Avrupa geleneksel yaşamını hatırlatan peçetelikler, objeler ve gıdaları konu olarak işlemiştir.²⁰⁰ Örneğin Duke Diner'da ileriye doğru bakan üç adam vardır. Kırmızı ceketli adam figürü resmin tam ortasındadır ve profili ilginç bir şekilde kırmızı Coca Cola işaretini kapatmıştır (Res.62). Blackwell gibi, Goings de gerçek dünyada bulunan, muhteşem, doğal ve kamera tarafından yakalanmış kompozisyonlardan bahseder ve bu resimde de bu adamlar bu tarz bir kompozisyonu temsil ederler. Ancak sanatçının Andy Warhol ve Wayne Theibaud'nun çalışmalarını anımsatan vagon restoranların parlak yüzeylerini, dairesel pasta kaplarını konu alan resimleri Thiebaud'un mükemmel ve ayrıntılı biçimde işlenmiş örneklerinin aksine, öylesine bir yemek masasına gündelik görünümü veren üstün körü dahil edilen nesnelerden oluşan bir *art alan* yaratır.²⁰¹ Goings'in bu resimlerinde özellikle teknik düzeyde gerçekliğe yönelmiş usta fırça darbeleri ve renk oyunları ile oluşan parlak bir görüntü elde etmeyi başarmıştır.²⁰² Richard Estes ve Robert Cottingham gibi Foto-Gerçekçi ressamlarla birlikte Goings'de 1970'lerde modernizmin dokusunu yakalamış ancak onların aksine kent dışı Amerikan banliyölerini (Res.63) resmetmiştir.²⁰³ Estes'le kıyaslandığında Goings'in kendinden önceki avangard sanatçılar gibi belirgin özellikleri olmayan, daha sıradan konuları tema olarak seçtiği görülür. Çünkü; betimlemeyi, kopyalamayı sevdiğini belirttiği için önemli olan resmettiği imgenin anlamından çok resmetme sürecidir.²⁰⁴ Ralph Goings de Foto-Gerçekçi sanatçıların çoğunluğu gibi reklam sektöründe kullanılan airbrush tekniğini kullanmıştır. Meisel onun görüş açısının, kompozisyon yeteneğinin ve olağandışı teknik kamera becerisinin onun önde gelen bir Foto-Gerçekçi sanatçıları arasında olmasını

²⁰⁰ Editors of Phaidon Press, *The Amerikan Art Book*. 2. Basım, Phaidon Press, New York 2001, s. 162.

²⁰¹ Bartholomew F. Bland, Michael Botwinick, *I WANT Candy: The Sweet Stuff in American Art*, Hudson River Museum Press, New York 2007, s. 8.

²⁰² Virginia Anne Bonito, "by Virginia Anne..."

²⁰³ Editors of Phaidon Press, *The Amerikan Art...*, s. 162.

²⁰⁴ M. Stephen Doherty, "Robert Cottingham...", s. 87.

sağladığını belirtir.²⁰⁵ Goings'ın resimleri aslında sıradan olan ama görsel öğelerle renklendirilmiş konularıyla Foto-Gerçekçi resmin önemli temsilcileri arasında yer almıştır. Fakat konu edindiklerini güzel olduğu için değil “*resmi yapılacak kadar güzel*” olduğu için seçtiğini ve “*Beni asıl etkileyen şey, bu görsellerin normalde es geçtiğimiz ve hatta görsel bir deneyim olarak kabul etmediğimiz günlük şeyler olmalarıdır.*”²⁰⁶ diyerek birçok Foto-Gerçekçilerin düşüncesini de dile getirmiş olur.

Foto-Gerçekçi resmin önemli temsilcileri arasında olan bir diğer sanatçı da Noel Mahaffey, 1944 yılında St. Augustine, Florida’da doğmuş, 1959- 1966 yılları arasında sanat eğitimlerini almıştır.²⁰⁷ Sanatçının resimleri Chuck Close ve Ralph Goings gibi Amerikan kentlerinin büyük ölçekli kartpostallarına benzeyen resimlerinde Teksas Waco’daki bir cadde (Res.64) ya da Mickey Finn’s Bilardo Sarayı (Res.65) gibi mekânların görüntüsünü ayrıntılarıyla görmekteyiz. Biçimci estetiği önemseyen sanatçının eserleri Atlanta ve Georgia kentsel peyzajının panoramik görüntülerini kapsamaktadır.²⁰⁸ Noel Mahaffey tarafından yapılan Amerikan kentlerinin panoramik manzaraları, klasik Amerikan resminde rastlanan topografik* sahnelerden farklıdır. Çünkü; kenti resmederken topografik panorama şeklinde geniş, açıklayıcı coğrafi anlatım üzerinde durmuş, kenti standartlaştıran aynı zamanda da nesneleştiren bir anlayışta ve renkleriyle gece yanan sokak lambalarının ışıklarıyla yansıttığı estetik biçimcilikten de ödün vermeden fotoğrafın gösterdiğinden daha fazla gerçeği yansıtmaktadır (Res.66). Örneğin; motosikletlerin motorlarını ve otomobillerin içlerini detaylı olarak gösteren fotoğraflardan yararlanarak ve opak projektör yardımıyla görüntüleri tuvale aktarıp serbestçe boyayarak resmetmiştir.

1941’de Portland’da doğan, 1960’lı yılların sonlarındaki ilk Foto-Gerçekçi resimlerinde günlük hayatın içinden kesitlerin yer aldığı Paul Staiger’in konularını, kent görünümlerinden pasajlar, vitrinlerin parlak yüzeyleri ve bu yüzeylerde yansıyan görüntüler oluşturmaktadır. Sanatçının ilk dönem resimlerinde Hiper-Realist bir sanat anlayışla *Santa Cruz* plajlarının ve *Birleşmiş Milletler Binası*’nın (Res.67) önünde

²⁰⁵ Louis K. Meisel, Linda Chase, *Photorealism at the...*, s. 7.

²⁰⁶ Edward Lucie-Smith, *Art Now From...*, s. 470.

²⁰⁷ Joan M. Marter, *Contemporary American Art at The Academy*; <<http://www.tfaoi.com/aa/8aa/8aa153.htm>> (17/02./2014)

²⁰⁸ Ibid.

* **Topoğrafi:** bir arazi yüzeyinin tabii veya suni ayrıntılarının meydana getirdiği şekil. Bu şeklin kâğıt üzerinde harita ve tablo şeklinde gösterilmesiyle ilgili ölçme, hesap ve çizim işlerinin hepsi.

güneşli havada fotoğraf makinesine gülümseyen turist ailelere odaklanıyordu. Staiger erken dönemini 1970'lerin Los Angeles'ında geçirdiği dönemdeki resimlerinin çoğunu Güney Kaliforniya'nın görsel zenginliğinden yararlanarak oluşturdu. *Film Yıldızlarının evleri* (Res.68), *Malibu plajı ve Griffith Rasathanesi* (Res.69) gibi konular resimlerindeki ışık değerlerini vurguluyordu.²⁰⁹ Paul Staiger'in resimlerinde modernist anlayışta yapılan Amerikan evleri, sokak manzaraları, otoparklar, otomobiller ve uçaklar (Res.70-71). Foto-Gerçekçi bir tarzda tasvir edilir. Staiger'ın sanat anlayışına göre sanatın görevi, anlamını ortaya çıkarabilecek biçimsel simgeler kullanarak gerçeği dolaylı yollardan açıklamak yerine bilgiyi doğrudan aktarmak olması sebebiyle gerçeği hissedilir kılan bir araç olarak değil dolaylı bir şekilde, bilgi aktaran bir üretim olarak görür. Bu nedenle, onun resimlerinden söz ederken bilgi aktaran gerçekçilik ya da nesnel gerçekçiliğin temeline oturtmakla birlikte, sanat yapıtına özgü bir uzamın, gerçek uzamı elden geldiğince yansıtabilmesi için aşırı gerçekçi bir yaklaşım kullanan fotoğrafçıların ya da sinemacıların çerçeveleme tekniğini kullanarak reklâmcıların yararlandıkları tekniklere başvurur. Görüntünün tuval üstüne fotoğraf biçiminde aktarılması; *aeroğraf** kullanımını gerektiren bir teknik söz konusudur.

Staiger için fotoğrafı model almak biçimsel bir yaklaşımdan ibaret ve iki boyutlu bir konudan yola çıkarak, üç boyutluluğa ulaşma isteği aslında gerçeğin görüntüsünün görüntüsünü yaratmaktır. Foto-Gerçekçi resimlerinde betimlediği nesne yani görüntünün gerçeğe özdeşliği, nesne ile onun imgesi arasındaki farkı en aza indirip, bunu sağlayabilmek için aeroğraf kullanımıyla ya da üzerine ışığa duyarlı emülsiyon sürülmüş tuvallerden yararlanarak *ince* ve *düz* bir yüzeye sahip resimler yapmayı tercih eder. Ressamın yeteneğini ön plana çıkartan bu yöntemde *klasik* fırça sürüşü söz konusudur. Ancak resimlerinde çağdaş bir gerçeklik kaygısı da göze çarpar; yaşadığı dönemin modelleri, gösterileri yapıtlarına yansımış, modern stil çerçevesi içinde kendini göstermiştir. Gerçekliği süslemenin, estetik ya da romantik hale dönüştürmenin bir anlamı yoktur. Burada sanatçı ham gerçeği olduğu gibi yansıtır ve yeni bir yaratma yöntemine ilgi duymaz teknolojinin her şeyi belirlediği günümüzde hayatın mekanikleştiğini göstermek ister. Anlatımın yapısal ögesi olarak ele alınan *gerçeklik*,

²⁰⁹ Thomas Albright, "The Object Reaffirmed: Photorealism an New Abstraction," *Art in the San Francisco Bay area, 1945-1980: an illustrated history*, University of California Press, California 1985, s. 315.

* **Aeroğraf:** basınçlı havayla işleyen boya püskürtme tabancasıdır.

yaşam ve yaratıcılık arasındaki sıkı ve sürekli ilişkiyi belirtir. Burada gerçekliğin yalın dolayimsız olduğuna dikkat çeker, yapıt ise gerçeğin somutlaştırılmasının görsel bir sonucudur. İsteddiği gösterişli etkiyi sağlamak için neon lambalarından ve floresan boyalardan yararlanmışır. Resimlerinde modernizmin görsel varlığından yansımalar reklamlardan, reklam dünyasının aldatıcı parlaklığından görüntüler yer alır. Foto-Gerçekçilerin ekolüne yerleştirilecek yarı soyut bir nitelik taşıyan ve resimlerinde ışık değerlerini vurgulamayı seven sanatçı, yapıtlarında modernizmin karakteristik yapılarını keskin bir geometri üzerinde gösterir. Amerika’da Foto-Gerçekçilik akımının takipçilerinden olan sanatçı, resimlerinde yer alan yalınlığa indirgenmiş formları ne romantik bir bakış açısıyla ne de ironik modernist anlayışla ele alır. Modernizmin mimari yapılarını ve yaşam biçimini duygusuz bir yaklaşım içinde tarafsız bir gözlemci bakışıyla resmeder ve sessiz, sakin, yatıştırıcı bir aurası vardır. Günlük hayatın içinde yer alan görüntüler fotoğraf tadında hatta bir grafik stili içinde kendine has bir kombinasyon da yer alır. Staiger bilindik görüntülerin bir repertuarını istihdam ederek yeni bir kavramsal düzeye taşımak ister. Tasvir ettiği yapıların çoğu sanatçının kompozisyon hedeflerini gerçekleştirmek için değişmiş çeşitli formlarda karşımıza çıkar ve resimlerde yer alan doğal öğelerin, bir gölge veya örneğin bir ufuk çizgisi ya da parlak renkleri eklenmesi ya da kaldırılması ile görsel tanıma sınırlarını test eder gibidir.

1929’da Fall River, Massachusetts’de doğan, 1945-51 yılları arasında sanat eğitimini tamamlayıp 1952’de New York’a taşınan Howard Kanovitz, 1959-62 yılları arasında New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü’nde okumuştur. Burada mağaza vitrinleri için tasarımlar da yapan sanatçı 1951-1952 yılları arasında Franz Kline’la olan özel çalışmasından sonra Soyut İzlenimci bir ressam olmuştur.²¹⁰ İlk kişisel sergisini 1962’de New York Stable Galerisi’de açan ve 1963’ten sonra figür kullanarak foto-grafik illüzyonla çalışmaya koyulan sanatçı, Foto-Gerçekçi bir tarzda Amerikan kent sakinlerinin ironik temsillerini resmetmeye başlamış olup (Res.72-73) 1967’den sonra da daha geleneksel sanatçıların araçlarından farklı olarak airbrush kullanmaya başlamıştır.²¹¹ Kanovitz’in çalışmaları, çağdaş sanat hayatına gerçekçilikle geleneğin bütünleşmesi yönünde öncülük etmiş ve sanatçının realizm anlayışı Philip Pearlstein, Alfred Leslie, Richard Estes, Malcolm Morley gibi Foto-Gerçekçi

²¹⁰ Kanovitz, Haword. Biyografi; <http://rogallery.com/Kanovitz_Howard/Kanovitz-bio.htm> (04.02.2014)

²¹¹ Sam Hunter, Haword Kanovitz’s New Paintings; <www.howardkanovitz.com> (25.04.2014)

sanatçılarla benzerlik gösterse de onlardan farklılık kılmaktadır. Kanovitz'in gerçekçiliği 1970'lerin kentsel çevresinin yeni bir değerlendirmesi birlikte kendinden önceki gerçekçi resimlerden farklı olup bu yaklaşımı yenilikleri arasında temel konu halka mal etmedir (Res.74). Sanatçı arkadaşlarının portrelerini, New York sanat sahnesinden önemli figürleri, sanatçıların günlük ortamından alınmış sıradan nesneleri, popüler medya imgeleri ve reklam dünyasından alınan objeleri kullandığı resimlerinde gerçek bir yaşamı yansıtmaya çalışmıştır. Böylelikle Kanovitz, Masaccio, Andrea del Castagno ve Uccello gibi Floransalı 15. Yüzyılın ressamlarının kendi çağlarında yaptıkları gibi karmaşık bir kültürel çevreyi görsel olarak anlamayı ve sunmayı mümkün kılan yöntemler geliştirmiştir. Fotoğrafçılık, serigraf yöntemleri, opak projeksiyonu ve ipek ekran (silk screen) dahil olmak üzere belirli bir teknik geliştirerek New York'un çok katmanlı kentsel sahnelerini gerçeğe uygun bir şekilde anlatmayı başarmıştır. 1968 *İnsanları* (Res.75-76) gibi çalışmalarında *Trompe L'oeil* resim geleneğini canlandırıcı, yeni ve karmaşık bir yaklaşım oluşturan Kanovitz, 1972'den itibaren illüzyonun gelişmiş biçimlerini kullandığı bu dönemdeki resimlerinde yeni optik belirsizlikler ve insansı imalar açığa vurulurken, Londra yıllarında da oldukça gösterişli, renk cümbüşü olan coşkulu halk öğelerini terk etmiştir.²¹² Sanki foto-grafik imgenin görsel değerleri tamamen insan duyularına dayanmıyormuşçasına kesinlikle hissedilir bir hüznü iletirler. Bu durum sanatçının geçmişteki çalışmaları için de geçerli olmasının yanı sıra bunlara bir de tonal bir zenginlik ve dizayn karmaşıklığı eklenmiştir. Kısacası sanatçının çalışmalarında illüzyonu kullanması realizmin geleneksel-tarihsel görüşünü sorgulayan felsefi bir başkaldırı olarak görünür.²¹³ Ressamın 1980'den sonraki çalışmalarındaki karmaşık formal ve ikonografik yapı daha da ilerlemiş ve edebi analogi* imgelerinin kültürel çevresiyle detaylarını çevrelemiştir (Res.77).²¹⁴

Kanovitz'in son yıllardaki çalışmaları arasında bulunan manzara resimleri, natürmortlar ve figürler genelde bir kombinasyon halindedir. Kanovitz görmenin gerçekliğiyle ilgilenmesinin ardında görmek, bilmek, algının sorunlu ve insansı yanı

²¹² Ibid.

²¹³ Udo Kultermann, The Work Of Howard Kanovitz by Udo Kultermann; <<http://www.howardkanovitz.com/kult01.htm>> (24.04.2014)

* **Analoji:** iki farklı şey arasındaki benzerlik veya benzerliklerden hareket edilerek birincisi için dile getirilenlerin diğeri için de söz konusu olduğunu ileri sürmektir (çıkartım).

²¹⁴ Udo Kultermann, The Work Of Howard Kanovitz by Udo Kultermann; <<http://www.howardkanovitz.com/kult01.htm>> (24.04.2014)

sanatçının temel ilgi alanını oluşturmaktadır. Kanovitz'in sanatı resmin sürecine ve özüne, hem göz hem de akıl için yeni bakış açısı getirerek yansır ve bu yüzden sanatı çağımızın yansıtılan genel bilinciyle aynı çizgidedir. Ressamın çalışmalarında gerçeğin nasıl algılanabileceğine yönelik sonu gelmeyen soru; gerçek nedir? gibi çözülemeyen başka bir sorunun yaratıcı ve görsel bir ifadesine dönüşmesi konusunda²¹⁵ Kanovitz;

Benim eserlerimde gerçek olmayan hiçbir şey yoktur ama benim eserlerimde kanvas, boya ve strecherdan başka gerçek olan bir şey de yoktur. Gerçek gibi görünen çok şey var aslında ve bu benzerlik benim endişemi yatıştırır. Bana göre, çalışmalarımı oldukça modern ve otantik yapan şey bu bastırılmış ama çok da boş olmayan endişedir. Kimileri bunu illüzyonist geleneğin bazı muhteşem isimleriyle ilişkilendirebilirler: Van Eyck, Vermeer, Velasquez ya da Manet of The Bafat the Folios-Bergere. Bu sanatçıların hepsi günlük yaşamın gerçekliğini görünür ve önemsiz hale getirmeyi başarmıştır.²¹⁶

Diyerek görsel algının sadece izleyici için değil, aynı zaman da üreten ressam için de önemine değinir. Sanatçılar günlük yaşamın gerçekliğini görünür hale getirmeyi başarmıştır. Çünkü;

“gözlenen gerçek, algılamada büyülü güce erdiğinde bizim söylemimiz de nesnel gerçekten öznel görüşe geçiş yapar. Oysa görünürlerin dünyası hakkındaki varsayımlarımızın her biri, optik olarak filozofik olmasa da, çarpıklaştır.”²¹⁷

Kanovitz, Foto-Gerçekçiliğin kuzey Avrupa resim geleneğinin sembolik natürmortları ile arasında biçimsel bağlantı kurarak, non-figüratif konular arasında bir bağlantıyı sağlamakla beşeri duyum, ihtiyaçlar ve değerler arasında bir seçim ortaya koyar. Avrupa'dan beşeri konulardaki değişiklikler ahlaki bir rol oynayarak natürmortun gelişiminde bir anahtar olarak benzer mesajları içerisinde barındırır. Daha fazla ticari ve daha fazla yüzeysel objelerin yerine konulan çeşitli nesneler gelişimin doğal bir sonucudur.

Sonuç olarak Foto-Gerçekçi yapıtları geçerli ve tutarlı kılan; resimler yapılırken sanatçılara özgü verilen yargıların zenginliğidir. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak verilen bu yargılar, tuale aktarılan imgenin yardımıyla karmaşıklığı korunan görsel verilerle birleştirilmiştir. Bir fotoğraf makinası elbette teknik değişkenlerle sınırlı bir nesnellikle çevreye yöneltilir. Oysa en nesnel sanatçı bile duygusunu devre dışı bırakarak hareket edemez. Çünkü elindeki fotoğrafı yorumlayan sanatçı yaptığı resime kendi kişiliğinden

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Sam Hunter, Haword Kanovitz's New Paintings; <www.howardkanovitz.com> (25.04.2014)

²¹⁷ Ibid.

de bir şeyler katar. Ayrıca ressam elindeki fotoğrafı tuvale aktarırken resmini dilediği boyutlarda da yapmakta serbesttir.

Foto-Gerçekçilik hakkında son olarak söylenebilecek bir şey kalmışsa oda şu olabilir: Foto-Gerçekçiliğin fotoğraf makinasına çok şey borçlu olmasına karşın bu resim anlayışı, yarattığı büyülü ortamla ve aşırı gerçekçi anlayışı doğrultusunda Op Art yapıtlarından ayrı tutulamayacak nesnel düzeyi çok yüksek bir optik sanattır.

BÖLÜM IV

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Uygulama çalışmaları; foto-gerçekçi üslubun tarihsel geleneklerine (kent ve metropol yaşamının geçtiği konulara) bağlı kalmaya çalışarak, tıpkı Richard Estes ve diğer Foto-Realistler gibi tuval üzerine yağlı boya tekniği ile gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte gelişen çağdaş boya teknolojisinin kazandırdığı fırsatlardan biri olarak akrilik boyalar, uygulama çalışmalarındaki bazı tuvaler de kullanılmıştır.

İçerik olarak ise; ne Pop sanatçıları gibi ne de bazı Foto-Realist ressamı gibi gündelik olanın bayağılı üzerinde vurgulama yapılmamıştır. Yerine, kentin popüler kültürü içerisindeki mitolojinin: motosikletler, restoranlar, barlar, otomobiller, neon tabelalardan oluşan görüntüler kullanılmıştır.

4.1. Metropol ve İtfaiye

Tabloda yer alan metalik parçaların (itfaiyenin üst aksamı ve jantları, yangın merdivenleri, trafik levhaları...) bulunduğu alanlar soğuk gri tonlamalarla ve itfaiyenin ve diğer çevredeki (tıpkı Estes'in resimlerinde olduğu gibi) kirden arınmış olarak steril bir ortamı yansıtmaktadır. Ron Kleemann'ın foto-gerçekçi resimlerinin birçoğunda itfaiye arabaları, kamyonlar ve yarış arabaları kullandığını biliyoruz. Nitekim uygulama çalışmasındaki kompozisyonda da benzer bir yaklaşımın sergilenmesine çalışılmıştır. Kleemann'ın resimlerinde *formal grafiti* dediği isimler, kelimeler, logolar ve çıkartmalarla kaplıdır ve resimlediği yarış arabaları vasıtasıyla izleyiciye her şeyin, her yerde bir etiket veya işaret taşıdığı iddiasını fark ettirmeye çalışmaktadır. İşte bu nedenle *Metropol ve İtfaiye* çalışmasında *Squad 18*, *One Way*, *Perry ST*, *No Trucks Light Local Deliveries*, *F. D. N. Y.* ve benzeri tabela işaretlerinin kompozisyon içerisindeki dağılımı ve kent kullanımındaki işlevsel noktalardaki varlığı tıpkı Kleemann'ın resimlerinde olduğu gibi her şeyin bir işaret değeri taşıdığını gösterir.

Resimde fotoğraftan alınmış bir estantene görünüm tuvale yansıtılmıştır. Dolayısıyla resmin bütününden ziyade bir atmosferi vardır. Aslında bu anlık kadraj sorunsalının fotoğrafın icadıyla beraber izlenimci sanatta da yansımalarını görmekteyiz.

Yaşlı adamın karşıdan karşıya geçişi, arkadan görünen şemsiyeli kadının vücudunun yarısından kesim alınması ve itfaiye arabasının kadrajdan çıkması neticesinde caddedeki konumu adeta dondurulmuş bir sekansı ifade etmektedir. Ancak bu dondurulmuş karede asla fütüristik hız kavramı mevcut değildir. Çünkü incelediğimiz birçok foto-gerçekçi resimde de fütüristik devinim görünmemektedir. Kuşkusuz teknik olarak da mümkün olmadığı sürece, ne yavaş hareket (slow-motion) ya da hızlı hareket (fast-motion) resmedilmemiştir. İtfaiye resmine bakarken çeşitli boruların, çubukların ve trafik



Resim: 4. 1. *Metropol ve İtfaiye*, 2013, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 x 130 cm.

tabelalarının karmaşıklığının kendisine soyut bir resmi çağrıştırdığını fakat ışığın krom yüzeyler üzerindeki oyunlarının kendisini büyülediğini ve bir yandan da ışığı, şekilleri ve metali algılayışını değiştirdiğini gözlemlemekteyiz. Her türlü parlak krom yüzeyi, çelik, plastik, düz cam ışığı değişik şekilde yansıtılmıştır. Bu değişiklik, yansıyan ışık türü ve çevresi sayesinde renk ve değer de çeşitlilik gösterir. Fotoğraf makinesi, bu yansımaları zamanın donmuş bir anı olarak kaydeder, onu kendi kanunlarına göre yorumlar.

4.2. New York Harbor

George Nolfi'nin yönetmenliğini yaptığı *The Adjustment Bureau* adlı 2011 yapımı filmde geçen sahnelerden birini görmekteyiz. Burada yakın planda sırtı dönük bir adam sol tarafa bakarken hemen onun karşısında yer alan sırtını kolona yaslamış tek ayak üzerinde kitap okurken betimlenmiştir ve onun ardında taksi için elini kaldıran uzakta ki bir figüre doğru bir linear koridor oluşturmuştur. Buna göre çok yakından çok uzaklara kadar nesneler ve figürler arasındaki zaman-mekansal yaklaşım ve uzaklaşım sağlanmış oldu. Çünkü bir nesneyi uzam içinde görmek, onu bağlam içinde görmek demektir.



Resim: 4. 2. *New York Harbor*, 2014, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90 x 146 cm

Nesneyi görmek, nesnenin kendi özelliklerini, ortamının, gözlemcinin ona dayattığı özelliklerden ayırmak demektir. Kısacası görmek tıpkı bu foto-realist çalışmada olduğu gibi; ilişki içinde görmek anlamına gelir. Tüm bu gördüğümüz ilişkiler kompozisyonu simetrik bir yapının tuzağından korumaktadır. Resmin ufuk çizgisine tekamül eden sarı taksilerin flu görünümeleri resmin tek hareket algısını doğuran noktayı belirlemektedir. Resmin sol köşesindeki son derece dar bir açıdan algılanan stop levhası resmin mavi tonlarıyla bir ilişki içerisine girmektedir. Benzer biçimde foto-realist ressamlardan Robert Cottingham da bu benzer özellik görülmektedir. Tabelaların sağ ya da sol, üst ya da alt kompozisyon kadrarlarından taşması yeni bir gelenek değildir aslında bunu çok eski ustaların yapıtlarında dahi

görebiliriz örneğin 16. Yüzyılda İtalyan usta caravaggio'nun tenebrist tekniğindeki çalışmalarından biri olan *Aziz Thomas'ın kuşkusu*'nda da bu görülebilir. Ancak gerçek ve en yakın benzerliği izlenimci sanatın resmedeceği konuyu kadrajlama anlayışında buluruz. Ressamların dünyayı yeni bir gözle görmesine yardımcı olan fotoğraf makinesini gelişimi olmasaydı belki de beklenmedik açılardan çekilmiş raslantısal görünümlerin güzelliği asla bulgulanamayacaktı. Eskiden fotoğraf için uzun duruşlar gerekiyordu ve fotoğrafını çekirmek isteyen herkes uzun süre kıvıldamadan durabilmek için katı bir tavır içerisine girmek zorunda kalıyordu. Onu olarak New York Harbor resmi, fotoğrafın raslantısal bir görünüm yakalama avantajı ve olanakları kullanılarak kompoze edilmiştir. Bunu resmin arka planındaki hareket bulanıklığı ile en ön plandaki nesnelerin keskin ve netleştirilmiş görünümü arasındaki karşıtlıktan kavrayabiliriz.

4.3. Metropolitan

Resim, New York şehrinin Manhattan bölgesindeki Times Meydanı'nın (Square) en popüler açıdan çekilmiş fotoğraflarından biri üzerinden çalışılmıştır. Bu çalışmada sarı taksi foto-gerçekçi teknikte çalışılmıştır. Ancak arka plandaki yoğun kalabalık ve iki linear sokak açısı, soğuk gri renk ve tonlamalarla boyanarak grafik bir etkiye kavuşturulmuştur. Bu nedenle bu resimde karma bir teknik uygulanmıştır. Kısacası hem foto-gerçekçi teknik, hem de grafik art-form etkileri teknik olarak birlikte kompoze edilmiştir. Fakat tüm proje çalışmalarının geneli düşünüldüğünde söz konusu çalışma tekil bir nitelik göstermektedir. Resmin merkezinde ve arka planda yer alan sütun biçiminde yükselen bina yüzeyi; Times Meydanı'nın en dikkat çekici açısına sahip olduğundan, tüm sosyal kutlamalarda bir geriye sayım niteliğinde hem bir saat kulesi işlevini yerine getirirken aynı zamanda tüketim kültürünün en başat ürünlerinin sergilendiği popüler bir iletişim mekanıdır. Dolayısıyla Times Meydanı çağdaş yaşamın ve sanatın unutulmaz bir ikonudur. Bu nedenle foto-gerçekçi sanatçıların oldukça rağbet ettikleri ve hemen hemen aynı açıdan yapılmış birçok örneğe sahip olduğunu söyleyebiliriz.

1960'lı yıllardan bu yana New York Times Meydanı ve bahsettiğimiz çevresinin birçok versiyonundan elde ettiğimiz bir tespite göre; foto-gerçekçi yapıtlar sayesinde meydanın (ve dolayısıyla kentin mazisi hakkında) tarihsel dönüşümü ve modernizasyonu konusunda bilgi sahibi olmaktayız. Örnek verebilirsek; Richard Estes,

Robert Cottingham ve Robert Gniwewek'in çalışmaları Times Square Meydanı'nın mevsimsel ve hatta saat olarak zamansal konumunu dahi yansıtmaktadırlar. Özellikle Gniwewek'in çalışmaları arasında yer alan Times Meydanı'nın gece neon ışıklarla yıkandığı caddelerinin asfalta yansıyan reflektif ışık huzmelerinin yarattığı atmosferik



Resim: 4. 3. *Metropolitan*, 2013, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81 x 130 cm

ustalık görülmeye değer bir başyapıtın niteliklerine sahiptir. Ayrıca Richard Estes'in resimlerinde de olduğu gibi konu; Metroplitan resminde, kent ve meydan görünümlerinden, geniş bulvarların caddelerle kesişen noktaları, kısa süreli park alanları, taksiler, reklam panoları, telefon kabinleri gibi hem iletişim hem de ulaşım göstergelerinin yanısıra tüketim toplumunun özelliklerini yansıtan öğelerin yer almasına çalışıldığını söyleyebiliriz. Son olarak diyebiliriz ki; New York kentinin keskin hatlı gökdelenleri ve *Time Square* Meydanı'nın yoğun kalabalığı *Metropolitan* adlı çalışmada diğer foto-gerçekçi külliyat içerisindeki biçimsel paralelliklerinin oluşturulmaya çalışıldığını söyleyebiliriz.

4.4. Metro

Metro, adlı çalışma tipik olarak Amerikan film endüstrisinde sıklıkla kullanılan bir imge olarak ikonlaşmış bir özelliğe sahiptir. Dolayısıyla modern kentin tipik bir ulaşım aracı olarak karşımıza çıkması nedeniyle sadece sinema endüstrisinde değil aynı

zamanda foto-realist sanatında icralarında sıklıkla karşımıza çıkan bir temadır. Foto-gerçekçi resimlerin işlediği Metro ve Subway’lerdeki mekana dair materyallerin ve alışımın parlak niteliklerini metalik boyalar ile icra etmeleri nedeniyle de foto-gerçekçilerin eserlerine sıklıkla konu olmuştur. Örnek vermek gerekirse metroya iniş yürüyen merdivenlerin, döner aksamları, mazgalları ve parlayan yansıtıcı metalik levhalarını resmeden Richard Estes’in *Escalator* serisi ve 1969 yılında yaptığı metro



Resim: 4. 4. Metro, 2014, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50 x 70 cm

trenini iç mekan olarak gösteren çalışmasında yansıyan metalik yüzeyler ve değişik alışım tonları yetkin bir perfeksiyon tekniği kullanılarak yansıtılmıştır. Özellikle metro ve subwayleri konu olan foto-gerçekçi çalışmalarda uzaklaşan ufuk çizgisi sıklıkla kullanılmak zorunda kalınmıştır. Çünkü mekan olarak olmazsa olmaz bir kullanım zorunluluğu getirdiği şüphesiz gözden kaçmayacaktır. Hem tren bekleme istasyonları hem de metronun içindeki kaybolan merkezi ufuk çizgisi (centered vanishing point) her zaman ki gibi subway’de de tıpkı bulvarlardaki göstergesel işaretler vazgeçilmez estetik nesneler olarak karşımıza çıkmaya devam etmektedir. Örneğin *Up-Town*, *Mid-Town*, *Down-Town*, *M-Metro* ve benzeri gösterge levhaları ve reklam panolarını (Billboard) gösteren foto-gerçekçi resimler, Estes’in çalışmalarında metrodan yansıyan köprü

altından görünen Manhattan silüetleri oldukça yetkin çalışmalardır. Dolayısıyla *Metro* adlı uygulama çalışması Estes'in çalışmalarının esin gücünü içinde barındırmaktadır.

4.5. Yeşil Volkswagen

Foto-gerçekçi sanatçıların resimlerde tren, metro, otomobil, kamyon, kamyonet, motorsiklet, yarış arabaları ve benzeri araçlar kullanılmasını ötesinde hizmet açısından yaşamımızda her zaman karşılaştığımız itfaiye, ambulans, taksi, polis arabaları, iş makinaları, uçaklar, gemiler ve benzeri kamusal kullanım amaçlı araçlar foto-gerçekçi resim alanında sıklıkla resmedilen konular arasındadır. Modernizm yaşamın getirisi olarak foto-gerçekçi sanatta söz konusu araçlar asla hareket halinde tasvir edilmemesine rağmen, her zaman hareket edecekmiş gibi bir algıyı da içinde barındırmaktadır.

Yeşil Volkswagen adlı esere yakından bakıldığında fırça izleri belirgindir, ancak iki üç adım gerileyerek uzaktan bakıldığında görülen keskin, temiz foto-grafik bir görüntüdür. Aslında bu algılama süreci ya da yanılsama durumu temel anlamda büyük ustaların resimlerindeki fırça oyunlarında da vardır. Bu fırça oyunlarına 16. yüzyılda Velazquez'in yapıtlarında daha kesin bir örnekleme olarak Camon Aznar, *Instantizm* olarak, söz konusu yanılsamayı isimlendirir. Velazquez'in resimlerindeki instantizm resme yakından bakıldığında fırça izleri ve boya katmanları görülürken resimden uzaklaşıldığında bu sefer tam tersi olarak fırça izleri ve boya katmanlarının parlak, keskin, belirgin, hacimli ve ışık-gölge oyunlarının birden ortaya çıktığı foto-grafik derecede gerçekçi bir atmosferin yakalandığı görülmektedir. Dolayısıyla böylesi geçmiş yüz yıllara tekabül eden bir tekniğin ister istemez devamlılığı kendiliğinden sürecelecektir. Nitekim burada da benzer bir algıma sürprizi ile karşılaşıldığını görebiliriz.

Foto-gerçekçi sanatın geçmiş yapıtlarına baktığımızda görebiliriz ki, Amerikan endüstrisinin ürettiği devasa boyutlardaki geniş Amerikan arabalarında her türlü parlak krom yüzeyler, boyalı kaportalar ve onların üzerine yansıyan imgeler benzer algılama süreçlerini izleyiciye yaşatırlar. Söz konusu arabaların nikelajlı ve metalik yüzeylerine düşen ve yansıyan düzlemlerle birlikte aynalar, bombeli oto camlarından kırılarak ya da yassılarak gelen yansımalar, gerçekçi bir atmosferin yaratılmasında olmazsa olmaz bir kural olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Blackwell ya da Kleemann ve yahut Goings'in çalışmalarında da olduğu gibi, yansıyan ışık türü ve yoğunluğunun yarattığı

Çevresel faktörler sayesinde renk ve değerlerdeki yansılmalı tonlardaki zengin çeşitlilik göstermektedir ki, yukarıda verdiğimiz örnekte olduğu üzere *Yeşil Volkswagen* tüm bu özellikleri içerisinde barındırmaktadır. Özellikle Don Eddy'nin *Yeşil Volkswagen* adlı eserinden yola çıkılarak yapılan bu eser-çalışması, elbetteki stadın yüksek tekniğini kazanma açısından bir cesur girişim olarak takdir edilmelidir.



Resim: 4. 5. *Yeşil Volkswagen*, 2013, Tuval zerine Akrilik Boya, 30 x 24 cm

5. SONUÇ

XIX. yüzyıldan itibaren fotoğraf tekniğinin gelişiminin yanı sıra XX. yüzyılın günümüz sanatında 1970'lerde New York'da ivme kazanan Foto-Gerçekçi (Photo-Realist) akımın Amerikan Gerçekçiliği ve Pop Sanat üzerinden paralel bir dönüşüm ve açılım gösterdiği bulgulandı. Özellikle vurgulamak gerekir ki Robert Cottingham, Robert Bechtle ve Richard Estes, Pop sanatçıların sıradan konularını foto-gerçekçi bir üsluba transfer etmek suretiyle yapıtlarında süper-gerçekçi bir tavır sergilediler. Bu suretle yeni bir teknik aşama için çağdaş imgelere uzanan bir yaklaşım belirdi. Bu yaklaşım, tıpkı Pop Art teriminde olduğu gibi modern olan, (Bu nokta da foto-gerçekçilerin modern kentlerde yaşarken çevrelerinden etkilenmeleri ve çalışmalarının söz konusu sosyal mekanlarla ilgili görünümüleri içermesi kuşkusuz olağan bir tespittir.) sanayiye ve toplum bilimine ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmıştır. Ancak foto-gerçekçi bir sanatçı modern dünyaya ait hiçbir ögenin yer almadığı bir doğa manzarasını yaparsa, ne kadar foto-gerçekçi bir teknik uygularsa uygulasin, konvansiyonel olmaktan ya da eskil görünümünün natüralist üslubundan ayrılamayacaktır. Çünkü sanat tarihinde natüralist ve gerçekçi bir peyzajı bu açıdan foto-realist resmin manzaralarından ayırt etmek hiç de zannedildiği kadar kolay olmayacaktır. Dolayısı ile geçmişte örnekleri görülmemiş kent yaşamına ait konulara ve modernizme yönelmek, bu eski görünme monotonluğunu ortadan kaldıracak ve kendiliğinden çağdaş bir sonuç üretecektir ve bu noktada foto-gerçekçiliğin yeni gerçekçilik iddialarının önüne geçen bir engel oluşturmayacaktır. Çünkü tezin ana başlığının da vurguladığı gibi Foto-Gerçekçilik bir metropol kültürüdür ve çağdaş yaşamın sanatı olma doğrultusunda hak ettiği yeri almıştır. Elbette Pop Sanat, çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucaklar. Fakat foto-gerçekçiliğin oluşum tohumları Pop Sanat'ta yapıtlar ortaya koyan grafik ağırlıklı çalışma disiplinine sahip ressamlar arasından filizlenmiştir. Özellikle bilinmelidir ki; bilinçlenmenin Avrupa'da ve Amerika'da aynı zamanlarda, uzun süre hiçbir akıma bağlanmayan ve soyut harekete karşı olan sanatçılarda başladığı görülür. 1949'dan başlayarak Hains ve Vilekly, yırtıklı ilk afişleriyle ilgili seçimlerini sunduklarında Rauschenberg, içgüdüsel anlatım dağarcığının yıprandığını sezmişti. Cesar 1960'da sıkıştırılmış otomobillerini sergilediğinde gündelik kullanımdaki nesnenin çekiciliği ve estetik olarak işlenmesi ile New York ortamı içinde kent folklorunu keşfedilmesi kısa süre beklenmedik bir

aydınlanma ve gerçek bir üslup görünümü aldı. Böylelikle Amerika’da hiçbir ayırım yapmaksızın, her işin içine Pop Art katmaya son derece gereksinim duyularak gündelik gerçekliğin sahneye koyucuları arasında Foto-gerçekçilerde tarihsel süreçte yerlerini aldılar. Özellikle reklam imgelerinin bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünyayı! yani yeniden sunumun simulasyona dair imgelerini gösterdiği sonucunu çıkarırız. İmgelerin görüntüsü ile bunların toplumsal ve kültürel olarak nasıl kullanıldıkları arasındaki karmaşık ilişkiyi incelemeye çalıştığımızda foto-gerçekçilerin yarattığı görsel imgelerin bizim için taşıdıkları anlam üzerine kafa yormak gerekmektedir. Foto-gerçekçi resimde vaat edilme ama verilmeme arasındaki gerilim, seyirciye görme ile arzu arasındaki bağı daha yalın bir biçimde fark etmelerini, bir nevi farkındalıklarını arttırmayı sağlar. Foto-gerçekçi sanatta tuvaldeki temsil bizi şaşırtır ve yaratılan bu imgenin bir fotoğraf olmadığı yanılması bu sanatın en büyük amacı olduğu kadar aynı zamanda kendi varlığını hem ilan hem de inkar eden *bir olmayan resmin resmidir*. Çünkü burada imgeler fikirleri değil, tıpkı bir zamanların *Trompe l'oeil* tekniğinde olduğu gibi nesneleri kopyalar. Ayrıca bir yanılmanın kandırmaca olarak ortaya çıktığı andan itibaren resmin konusu kuşkusuz sanatçının mükemmeliyetçi tekniğine odaklanacaktır.

Nedenselliği açısından baktığımızda görülebilir ki, Amerikan Pop Sanat’ının medyanın yöntemleriyle etkileşim içine girmesinin yanı sıra Pop Sanat’ın, Amerika’daki gelişimini özellikle Jasper Johns ve Robert Rauschenberg’e borçlu olduğu düşünülebilir. Bu sanatçılar bir köprü görevi görerek kendilerinden önceki teknikleri (fırça vuruşları ve akıtmaları) koruyarak günlük yaşamın imge ve nesneleriyle birleştirmişlerdir. Jasper Johns da günlük yaşamdan alınan bir konu için bayraktan daha iyi tanınan bir nesne olamayacağını düşünerek, yapıta kalın, kabartmalı bir yüzey kazandırarak gerçeğinden farklı göstermeye çalışmıştır. Toplum dilinde önceden var olan sıradan imge ve nesnelerin eserlerinde kullanması yoluyla nesnenin gerçekten sanat eseri olup olmadığı fikrini seyircinin ayırım gücüne bıraktığı görülür. Tüm bu söylemlerin dışında; 1960’larda Soyut Dışavurumcu sanatın çıkmazına ya da değinildiği gibi fotoğrafın resmin kaderini değiştirmesine bir tepki olarak da, fotoğrafın gerçekliğini el emeği ile gerçekleştirmeyi amaç edinen bir grup sanatçıyla karşılaşılır. Üstelik bu; yaratıcı ve tepkisel bir kuram üzerine oturabilmeyi, hem de geçmişe dönme isteğinin bir uzantısı olarak karşımıza çıkmayı başaran bir sanat hareketi olmuştur, bu ise foto-gerçekçiliğin ta kendisidir.

6. KAYNAKÇA

6.1. Kitaplar

Albright, Thomas. "The Object Reaffirmed: Photorealism an New Abstraction," *Art in the San Francisco Bay area, 1945-1980: an illustrated history*, University of California Press, California 1985.

Anonim, *The Amerikan Art Book*. 2. Basım, Phaidon Press, New York 2001.

Arthur, John. "A Conversation with Richard Estes," *Richard Estes: The Urban Landscape* Boston/Museum of Fine Arts 1978.

Arthur, John. *Realism Photorealism*. USA: Philbrook Art Center, Tulsa/Oklahoma 1980.

Aslanoğlu, Rana A.. *Kent, Kimlik ve Küreselleşme*, 1. Basım, Asa Yayınevi, Bursa 2000.

Baudelaire, Charles. "Fotoğraf Sanat Mı?", (Çev. Turhan Ilgaz), *Modernizmin Serüveni*, Haz. Enis Batur, 5. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.

Baudrillard, Jean. *Kötülüğün Şeffaflığı*, (Çev. Işık Ergüden), 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1998.

Baudrillard, Jean. *Sessiz Yığınların Gölgesinde-Toplumsalın Sonu*, (Çev. Oğuz Adanır), 4. Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003.

Baudrillard, Jean. *Simülakrlar ve Simülasyon*, (Çev. Oğuz Adanır), 2. Basım, Dogu Batı Yayınları, İstanbul 2003.

Bayhan, Mehmet. "Fotoğraf", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1, İstanbul 1997.

Benjamin, Walter. "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları, 8. Basım, İstanbul 2011.

Benjamin, Walter. *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, (Çev. Osman Akınhay), 2. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul 2013.

Berman, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (Çev. Ümit Altuğ - Bülent Peker), 14. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.

Bland, Bartholomew F.; Michael Botwinick. *I WANT Candy: The Sweet Stuff in American Art*, Hudson River Museum Press, New York 2007.

Britt, David. *Modern Art Impresionism to Post-Modernism*, Thames and Hudson, 1999.

Canetti, Elias. *Kitle ve İktidar*, (Çev. Gülşat Aygen), 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2006.

- Chase, Linda. *Hyperrealism*, Rizzoli Uluslararası Yayınlar, New York 1975.
- Chase, Linda; Ted McBurnett. "Robert Cottingham in The Photo-Realists: Twelve Interviews," *Art in America* 60, Kasım-Aralık, New York 1972.
- Cottingham, Jane. "Techniques of Three Photo-Realist Painters," *American Artist* 44, Şubat 1980.
- Dellaloğlu, Besim F.. *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*, 2. Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul 2001.
- Donald, James. *The Immaterial City: Representation, Imagination, and Media Technologies*, A Companion to the City, ed. G. Bridge – S.Watson, Blackwell, London 2000.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayıncılık, İstanbul 1997.
- Eczacıbaşı Sanat Ansk. Yapı Endüstri Merkez Yayınları 1.2.3. Cilt. İstanbul 1997.
- Erzen, Jale. "Yeni Gerçekçiler", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt: 3, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1997.
- Fineberg, Jonathan. *1940'tan Günümüze Sanat*, (Çev. Simber Atay Eskier - Göral Erinç Yılmaz), 1. Baskı, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014.
- Frisby, David. *Modernlik Fragmanları*, (Çev. Akın Terzi), Metis Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2012.
- Germaner, Semra. *1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*, 1. Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997.
- Giddens, Anthony. *Modernliğin Sonuçları*, (Çev. Ersin Kuşdil), 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004.
- Giderer, Hakkı Engin. *Resmin Sonu*, 3. Basım, Ütopya Yayınevi, Ankara 2003.
- Giray, Kıymet. "1970'lerin Gözdesi Fotogerçekçilik Akımı", *Thema Lorraine Ansiklopedisi*, Cilt:6, İstanbul 1993.
- Giray, Kıymet. "Fetiş Nesneler Nesne Kadınlar", *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, Ocak -Şubat, Sayı: 17, İstanbul 1995.
- Goodyear, Frank H.. *Contemporary American Realism since 1960*, 2. Basım, New York Graphic Society, New York 1984.
- Görsel 20. yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi, Görsel Yayınları, Sayı:6, İstanbul 1984.
- Guilbaut, Serge. *New York Modern Sanata Düşüncesini Nasıl Çaldı*, (Çev. Elif Gökteke), Sel Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul 2009.
- Harvey, David. *Paris, Modernitenin Başkenti*, (Çev. Berna Kılınçer), 2. Basım, Sel Yayıncılık / Düşünsel Dizisi, İstanbul 2012..

- Harvey, David. *Post Modernliğin Durumu*, (Çev. Sungur Savran), 1. Basım, Metis Yayınları / Tarih Toplum Felsefe Dizisi, İstanbul 2012.
- Hauser, Arnold. *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev. Yıldız Gölönü), 1. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.
- Holton, R. J.. *Kentler Kapitalizm ve Uygarlık*, (Çev. Ruşen Keleş), İmge Yayınları, Ankara 1999.
- Kınay, Cahit. *Sanat Tarihi*, 1. Basım, Ankara Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1993.
- Krausse, Anna Carola. *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (Çev. Dilek Zaptçioğlu), 2. Basım, Literatür Yayıncılık, İstanbul 2005.
- Lefebvre, Henri. *Kentsel Devrim*, (Çev. Selim Sezer), 2. Basım, Sel Yayınları, İstanbul 2013.
- Lucie-Smith, Edward. *Art Now From Abstract Expressionism To Superrealism*, William Morrow And Company INC, New York 1981.
- Lucie-Smith, Edward. *Art Today*, Phaidon Press, 8. Baskı, Oxford 2005.
- Lucie-Smith, Edward. *Super Realism*, Phaidon Press, 1. Baskı, Oxford 1979.
- Lynton, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan- Sadi Öziş), 1. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004.
- Meisel, Louis K.. "Photorealism," *Abradale Press*, Harry N. Abrams, New York 1989.
- Meisel, Louis K.. *Photorealism At The Millennium*, Harry N. Abrams, 1.Basım New York, 2002.
- Meisel, Louis K.. *Photorealism Since 1980*, Harry N. Abrams, 1.Basım, New York, 1993.
- Meisel, Louis K.. *Richard Estes The Complete Paintings, 1966-1985*, Harry N. Abrams, 1.Baskı, New York, 1986.
- Palmier, Jean-Michel. "Dışavurumculuk ve Sanatlar", (Çev. Mehmet Rifat), Derleyen: Enis Batur, *Modernizm Serüveni* (İçinde), 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- Ranciere, Jacques. *Özgürleşen Seyirci*, (Çev. E. Burak Şaman), 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010.
- Restany, Pierre. "Pop Art", (Çev. Sema Rifat), *Modernizmin Serüveni*, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.
- Rosenberg, Harold. "Art on the edge: creators and situations," *ABD: University of Chicago Press*, Chicago 1983.

- Ruhrberg, Karl. *Art of The 20th Century*, Ed. I.F. Walther, Taschen, Madrid, 2000.
- Sennett, Richard. *Gözüñ Vicdanı Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*, (Çev. S. Sertabiboğlu - C. Kurultay), 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.
- Stremmel, Kerstin; Uta Grosenick. *Realism*, Taschen, New York 2006..
- Szarkowski, John. *Photography Until Now*, Bufinch Press, New York 1990, s.13.
- Topçuoğlu, Nazif. *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani*, 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992.
- Wolf, Norbert. *Dışavurumculuk*, (Çev. Mehmet Tahsin Yalım), 1. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 2003.

6.2. Makaleler

- Çoker, Adnan. "Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar", *Yeni Boyut dergisi*, Sayı 2/9, Ocak, 1983.
- Doherty, M. Stephen. "Robert Cottingham: An Unabashed Realist," *American Artist* 43, Temmuz 1979.
- Duetsche, Rosalyn. "Alienation in Berlin: Kirchner's Street Scenes" *Art in America Dergisi*, Sayı: 1, New York, Ocak, 1983.
- Eastlake, Lady Elizabeth. "Photography", *Art in Theory*, London, April 1857, An Anthology of Changing Ideas;
<http://www.photokaboom.com/photography/pdfs/Lady_Eastlake.pdf> (06.10.2013)
- Gökdoğan, Şafak Güneş. "Don Eddy ile Sanatı ve Foto-Realizm Üzerine Görüşme," *Artist Modern*, Nisan Sayısı, İstanbul 2010.
- Gökdoğan, Şafak Güneş. "Hız, Tutku ve Renk: Ron Kleemann," *rh+ artmagazine*, Sayı. 86, İstanbul Aralık 2011-Ocak 2012.
- Haberstich, David. "The Hill-Adamson Calotypes by David Bruce; Hill and Adamson Photographsby Graham Ovenden," *The Mit Press*, Vol.10, No:2 (Spring, 1977), p.171 <<http://www.jstor.org/stable/1573742>>(26/02/2013-16:52)
- Kagan, Dick. "Sublime Wilderness", *Art&Antiques Dergisi*, Cilt: 32, Sayı:6, Haziran 2009. <<http://www.artandantiquesmag.com/2009/06/todays-masters-sublime-wilderness/>> (15.04.2014)
- Pelvanoğlu, Burcu. *Türk Plastik Sanatları Tarihinde Fotoğraf-Resim İlişkisi Üzerine*, 2005 <http://demlenmeler.blogspot.com.tr/2005_11_01_archive.html> sitede yayınlanmış makale (20.10.2012 / 04:02)
- Petit, David A.. *The Object as Subject in 20th Century American Art*, *Art Education Dergisi*, Cilt: 43, Sayı: 2, Mart 1990.<<http://www.jstor.org/>> (10.04.2014)

Serwer, Jacquelyn Days. "Heroic Relics: The Art of Robert Cottingham," *American Art*, The University of Chicago Press, Cilt: 12, Sayı: 2, 1998. <<http://www.jstor.org/stable/3109269>> (20.10.2012)

Tüfekçi, Tunç. "Tarihsel Süreç İçinde Resim – Fotoğraf Etkileşimleri", *Fotoğraf Dergisi*, Sayı: 26, Ağustos-Eylül 1999.

Uysal, Arzu. "Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Max Beckmann'ın Gece Adlı Eserinin Analizi," *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 4, Güz 2007.

6.3. Yayınlanmamış Tezler

Avcı, Murat. Primitif Kültürlerin Dışavurumculuğa Etkileri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, SBE, Çanakkale 2009.

Bağcı, Yahya. *Hiperrealizm ve Fotogerçekçilik Bağlamında Chuck Close'un Sanatı*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE, İstanbul 2008.

Çağlayan, Füsun. *Fotoğrafın Plastik Sanatlarda Kullanımı ve Getirdiği Etkiler*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi) Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi S.B.E., İstanbul 1998.

Çakmakçı, Mavi. *Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri ve Fotogerçekçilik*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi S.B.E., Eskişehir 2007.

Erdin, Yasemin. *20.Yüzyılda Plastik Sanatlarda Kent Olgusuna Yaklaşımlar*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE, İstanbul 2006.

Kurt, Cüneyt. *Modernizm ve Post Modernizm Tartışmaları Ekseninde 20.Yüzyıl Batı Resminde Kent Olgusu*, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, SBE, İzmir 2001

6.4. İnternet Kaynakları

Blackwell, Tom. Dünya Görüşü; <www.tomblackwell.com> (14.02.2014)

Bonito, Virginia Anne. "by Virginia Anne Bonito, Ph.D., Goings essay," *Get Real, Contemporary Realism from the Seavest Colledtion* [Duke University Museum of Art, 1998], revised April 30, 2000 for the Seavest Collection Webpages <http://ralphlgoings.com/?page_id=425> (03.12.2014)

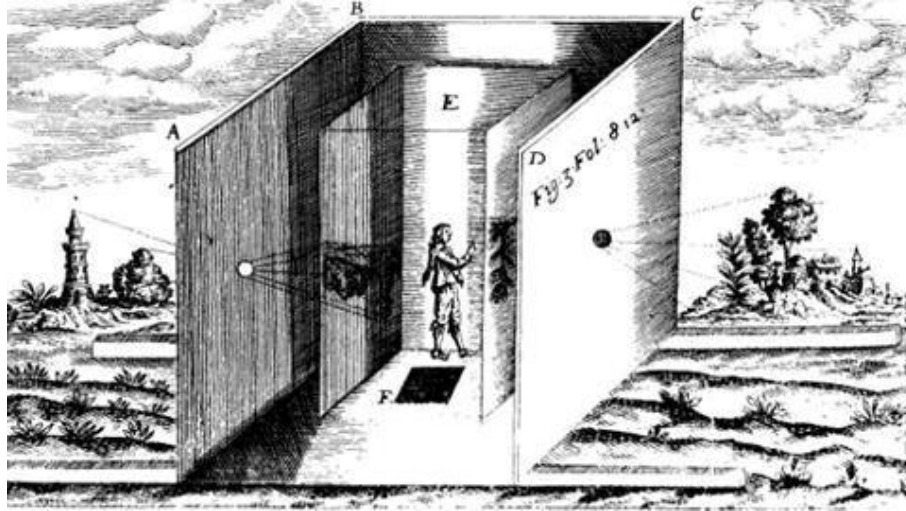
Danış, Didem. *Demografi: Nüfus Meselelerine Sosyolojik Bir Bakış*, Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü, Şehirleşme Ders Notları: <http://www.acikders.org.tr/pluginfile.php/4160/mod_resource/content/1/TUBA12.pdf>

- Eddy, Don. Biyografi; <<http://www.nancyhoffmangallery.com/artist/display/15/Don-Eddy>> (02.03.2014)
- Eddy, Don. Çalışma Süreci; <<http://www.doneddyart.com>> (25.03.2014)
- Flack, Audrey. *Fotorealizm (Hipergerçekçilik) Üzerine / artarticles*, (Çev. Serda Semerci) <<http://www.artimetre.com>> (03.13.2013)
- Goodyear, Frank H.. “Robert Cottingham's Fiercely American Imagery,” *Robert Cottingham: New Works* (Coe Kerr Gallery, New York, N.Y., 1982, exhibition brochure); and *Art Now: New York 3*, Aralık 1971 <<http://americanart.si.edu/exhibitions/online/cottingham/essay-noframe.html?/exhibitions/online/cottingham/essay-main2.html>> (31.01.2014)
- Hunter, Sam. “Howard Kanovitz’s New Paintings” *Arts Magne*, April 1975; <www.howardkanovitz.com> (25.04.2014)
- Kanovitz, Howard. Biyografi, <http://rogallery.com/Kanovitz_Howard/Kanovitz-bio.htm> (04.02.2014)
- Klein, Richard. “Cottingham, quoted in Richard Klein”, *Robert Cottingham: An American Alphabet*, (Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Conn., exhibition brochure), 1997, <<http://americanart.si.edu/exhibitions/online/cottingham/essay-noframe.html?/exhibitions/online/cottingham/essay-main.html>> (02.05.2014)
- Kultermann, Udo. *The Work Of Howard Kanovitz by Udo Kultermann*; <<http://www.howardkanovitz.com/kult01.htm>> (24.04.2014)
- Marter, Joan M.. *Contemporary American Art at The Academy*, <<http://www.tfaoi.com/aa/8aa/8aa153.htm>> (17/02/2014)

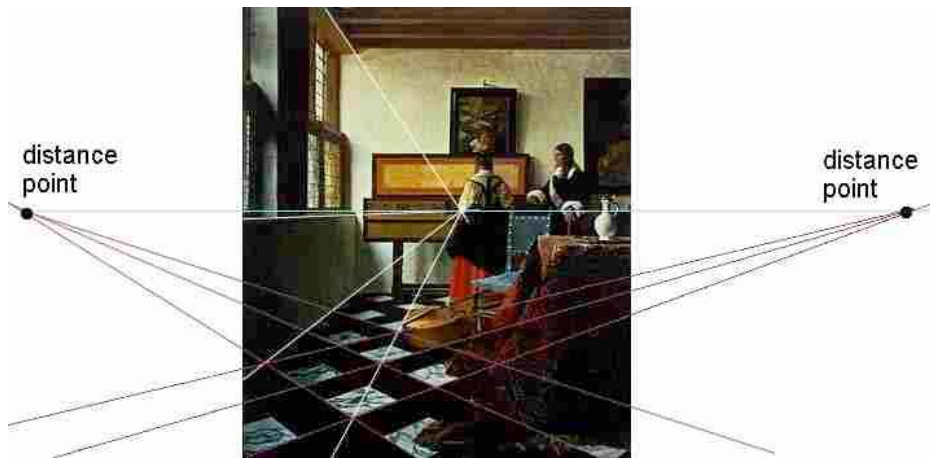
7. RESİMLER



Resim: 1. Johannes Kepler, 1611 Yılında Tasarladığı Çadır Biçimli *Camera Obscura*



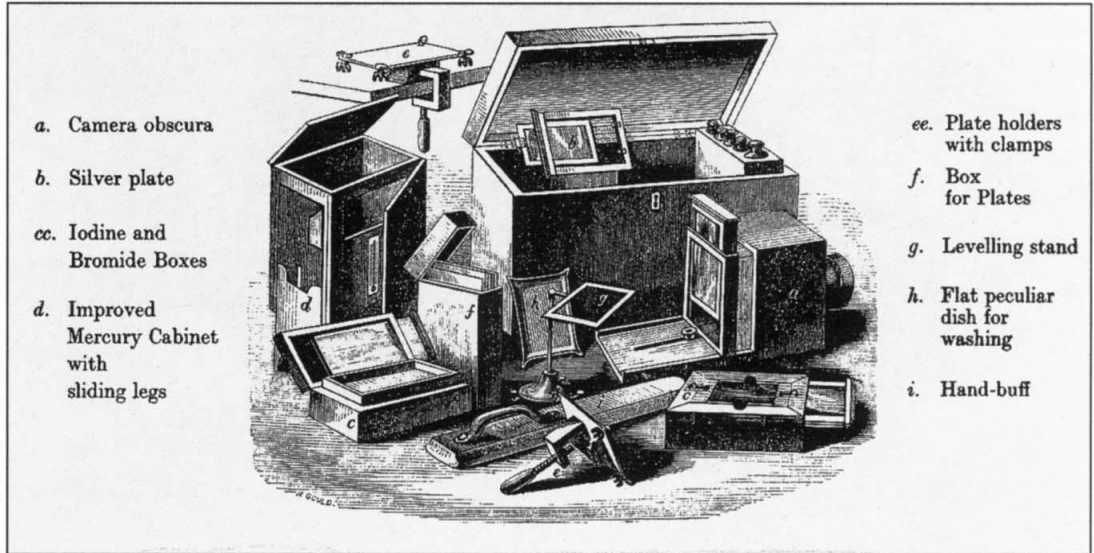
Resim: 2. Johannes Kepler, 17. Yüzyılın Başında Tasarladığı *Karanlık Oda Tasarımı*



Resim: 3. Johannes Vermeer, *Müzik Dersi*, 1662-1665, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74.6 cm x 64.1 cm, Londra St. James Sarayı Kraliyet Koleksiyonu



Resim: 4. J. N. Niepce, 1926, Kulübe Çatısındaki Güvercin Evi, Tarihteki İlk Fotoğraf



Resim: 5. Louis Jacques Monde Daquerre'nin geliştirmiş olduğu camera obscura modeli



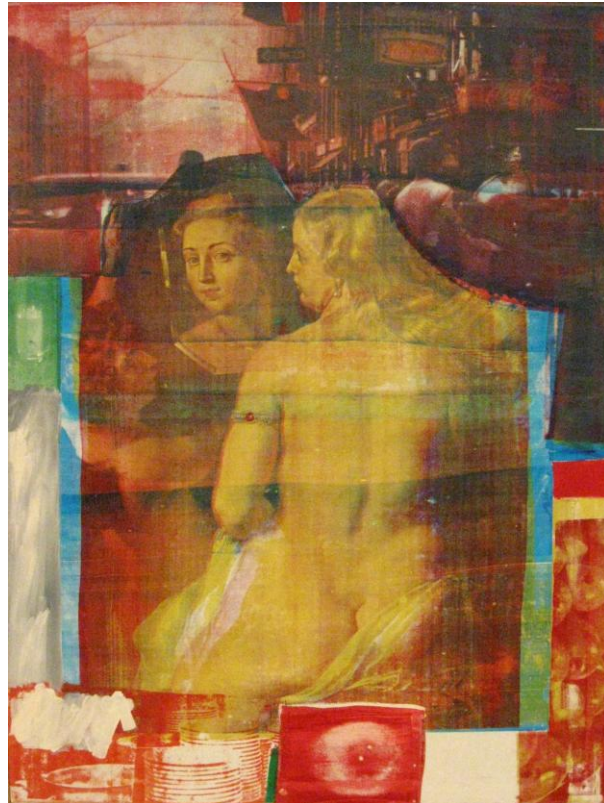
Resim: 6. Malcolm Morley, *Yarış Pisti*, 1970,
Tuval Üzerine Akrilik, 177.5 x 233.3 cm, Budapeşte Ludwig Müzesi



Resim: 7. Epidiskop (Episkop), diğer adıyla Epidiaskop, 1951



Resim: 8. Peter Paul Rubens, *Süslenen Venüs*, 1615,
Pano Üzerine Yağlı Boya, 123 x 98 cm, Vienna Liechtenstein Müzesi



Resim: 9. Robert Rauschenberg, *Persimmon*, 1964,
Tuval Üzerine Yağlıboya ve Serigrafi Mürekkebi, 167.64 x 127 cm,
Chicago Sanat Enstitüsü



Resim: 10. Richard Hamilton, *Bugünün iç mekânlarını bu kadar farklı, bu kadar sempatik kılan nedir?*, Kolaj, 1956, 26 x 25 cm, Kunsthalle Tübinga, Almanya



Resim: 11. Ernst Ludwig Kirchner, *Potsdamer Platz*, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 150 cm, Berlin Yeni Ulusal Galerisi



Resim: 12. Ernest Ludwig Kirchner, *Berlin Sokağı*, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120.6 x 91.1 cm, New York Modern Sanatlar Müzesi



Resim: 13. Max Beckmann, *Gece*, 1918-1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 133 x 154cm, Düsseldorf Nordrhein-Westfalen Sanat Koleksiyonu



Resim: 14. Otto Dix, *Prag Caddesi*, 1920,
Tuval Üzerine Kolaj ve Yağlı Boya, 101 x 81 cm, Stuttgart Stadt Galerisi



Resim: 15. Honoré Daumier, *İzlenimler ve Şikâyetler*, 1843-1844,
Kömür, Kalem Ve Fırça Ve Çini Mürekkebi, Suluboya ve Guaj Boya



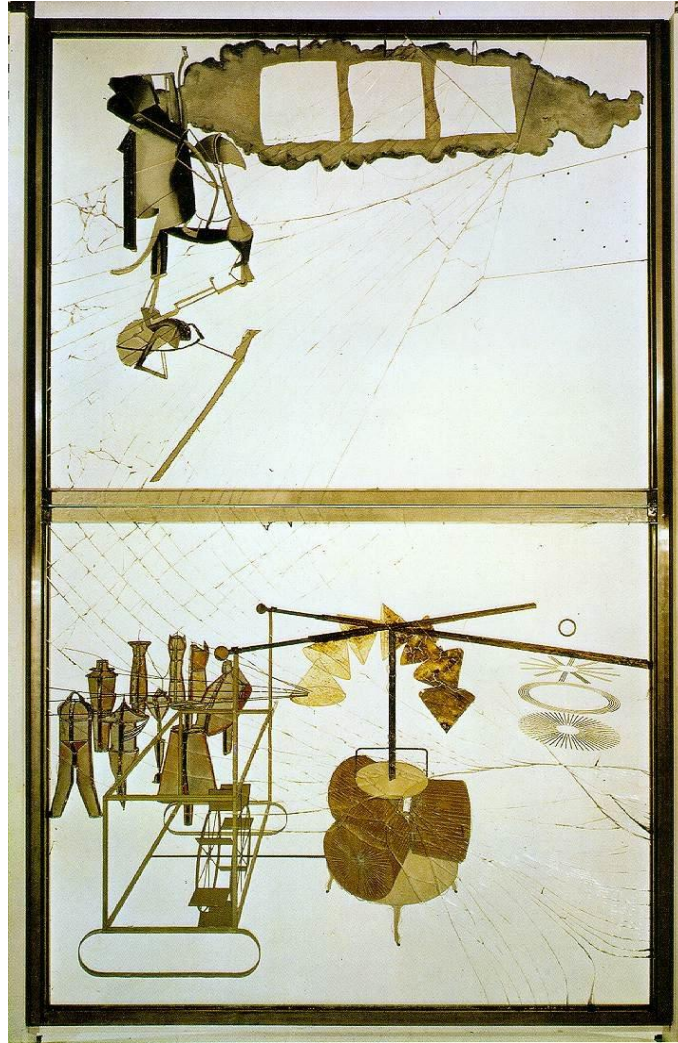
Resim: 16. Otto Dix, *Metropolis*, 1928,
Ağaç Üzerine Karışık Teknik, Triptik, 180 x 300cm cm, Stuttgart Stadt Galeri



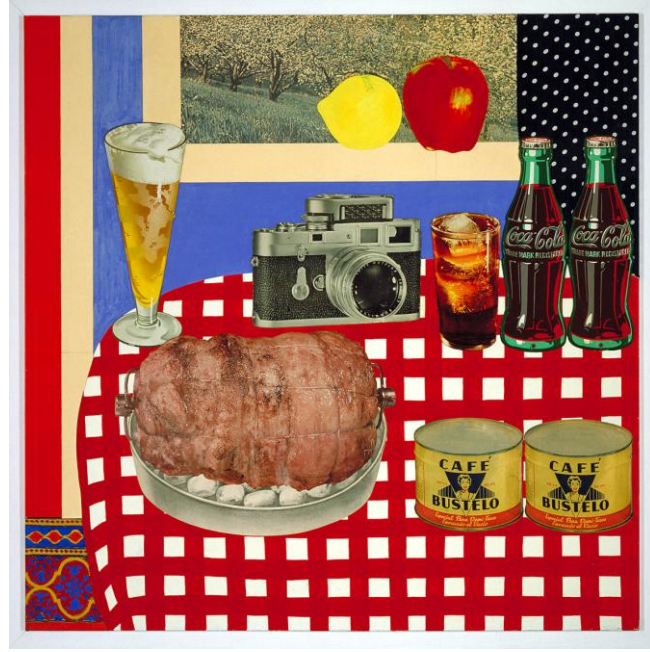
Resim: 17. George Grosz, *Oskar Panizza Anısı*, 1917-18,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 110 cm, Almanya Stuttgart Devlet Galerisi



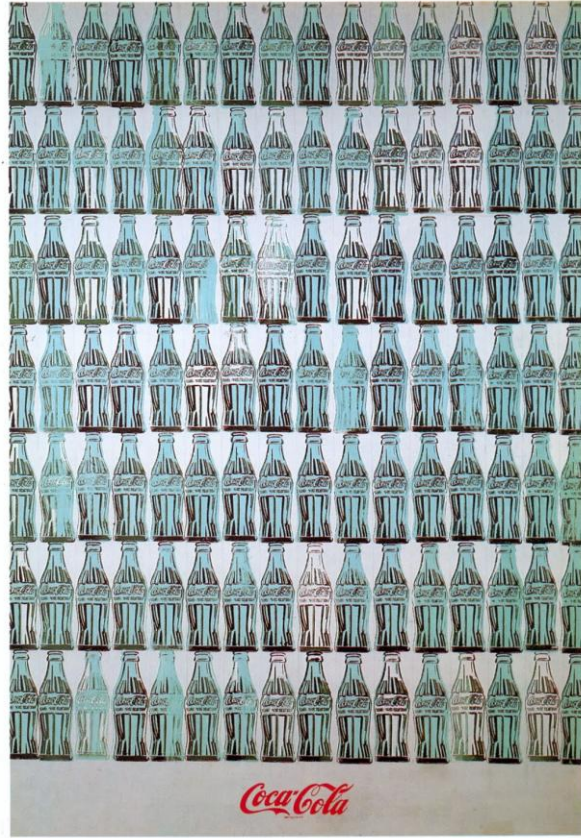
Resim: 18. René Magritte, *Bu Bir Pipo Değildir*, 1928-1929, Tuval Üzerine Yağlıboya, 63.5 x 93.98 cm, Los Angeles County Güzel Sanatlar Galerisi, California



Resim: 19. Marcel Duchamp, *Büyük Cam / Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin*, 1915-1923, İki Cam Panel Üzerinde Kurşun Tel, Kurşun Folyo, Yağ ve Vernik, 277.5 cm x 175.9 cm, Philadelphia Sanat Müzesi



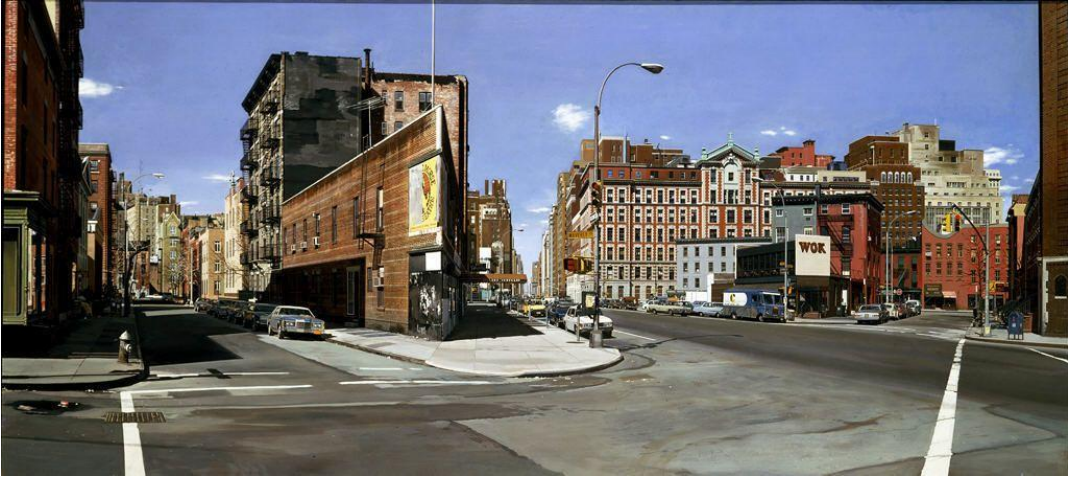
Resim: 20. Tom Wesselman, *Natürmort# 12*, 1962,
Sunta Üzerine Metal, Foto-Gravür, Kumaş Kolaj ve Akrilik Boya,
122 X 122.1 cm, New York Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi



Resim: 21. Andy Warhol, *Yeşil Coca-Cola Şişeleri*, 1962,
Tuval Üzerine Sentetik Polimer, Serigrafi Mürekkebi ve Grafiti, 209.2 x 144.8 cm,
Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York



Resim: 22. Richard Estes, *Horatio*, 1979-1980, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76.2 x 152.4 cm, Louis K. Meisel'in Özel Koleksiyonu



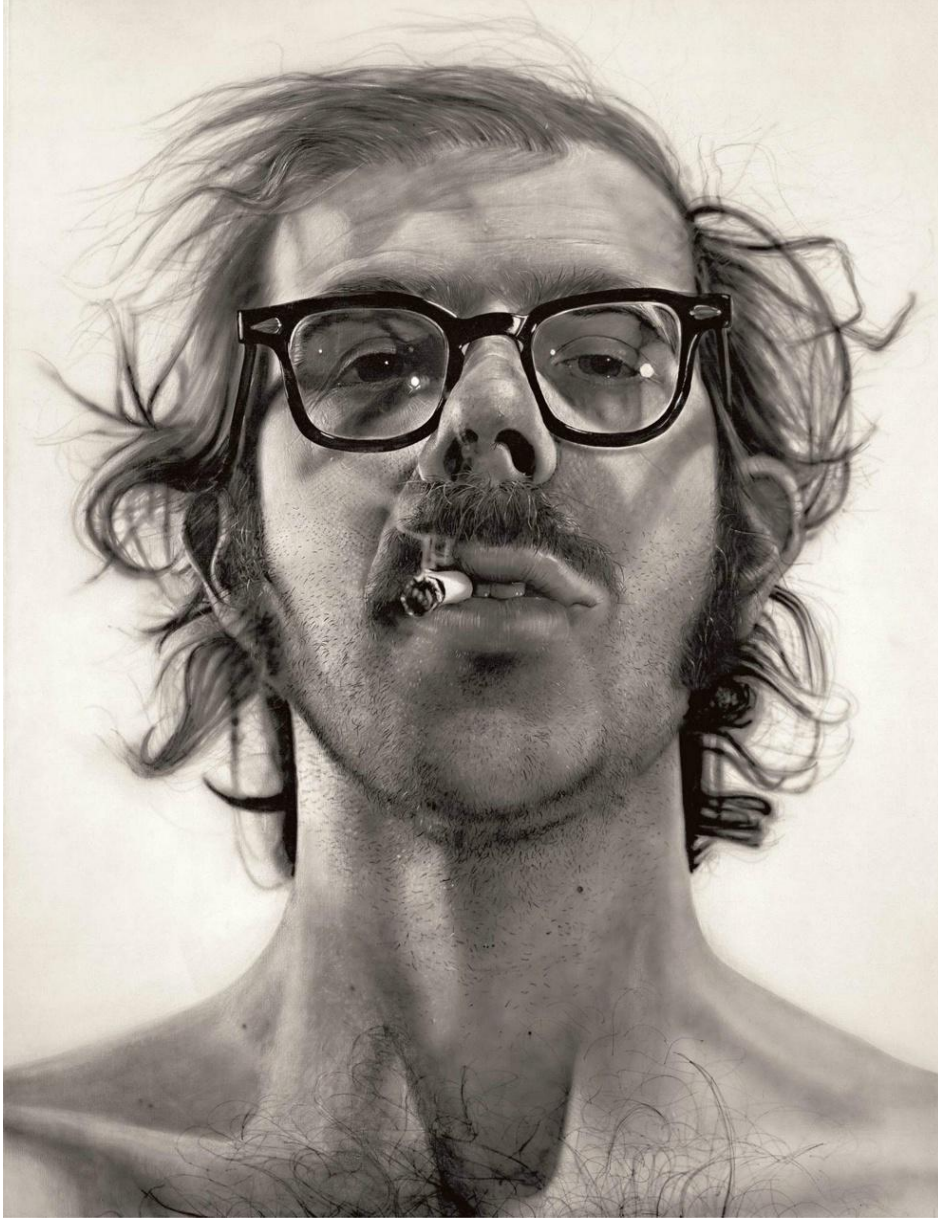
Resim: 23. Richard Estes, *Waverly Place*, 1980, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 121.92 x 213.36 cm, Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, Smithsonian Enstitüsü, Washington, D.C.



Resim: 24. Richard Estes, *Union Meydanı*, 1985, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 96.22 x 226.11 cm, Sanatçının Koleksiyonu



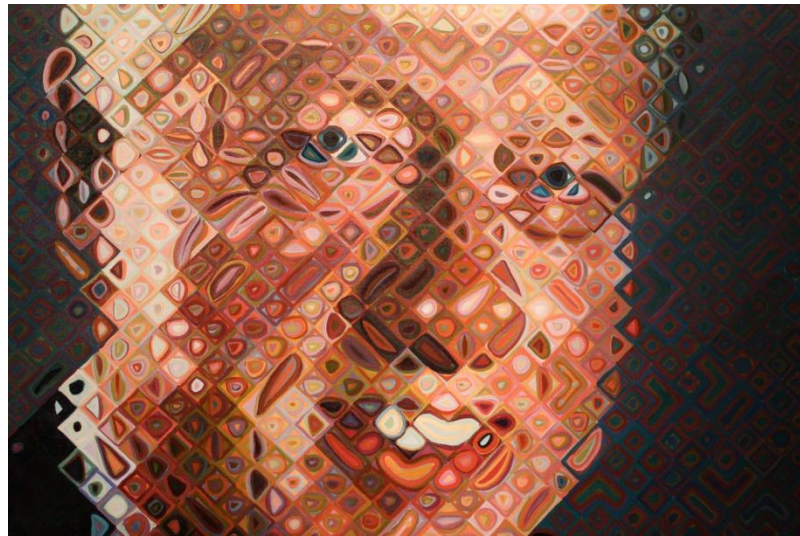
Resim: 25. Richard Estes, *Paris'den Görünüm*, 1986,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 91.44 x 226.06 cm, Louis K. Meisel'in Özel Koleksiyonu



Resim: 26. Chuck Close, *Büyük Oto-Portre*, 1967-1968,
Tuval Üzerine Akrilik Boya, 273 cm x 212.1 cm, Ludwig Müzesi, Budapeşte



Resim: 27. Chuck Close, *Phil*, 2011-2012,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 275.6 cm x 213.4 cm, Pace Galeri Özel Koleksiyonu



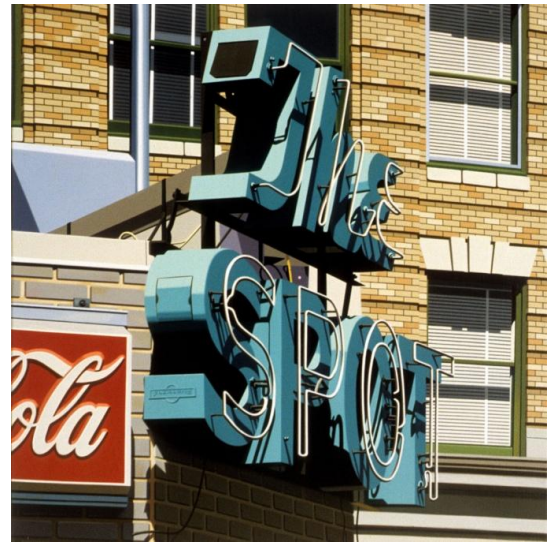
Resim: 28. Chuck Close, *Başkan William Jefferson Clinton* (Detay), 2006,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 213.4 x 275.6 cm, Smithsonian Ulusal Portre Galerisi Koleksiyonu,
Washington, D.C.



Resim: 29. Robert Bechtle, *Berkeley Pinto* (John De Andrea ve Ailesi Bechtles Arabaları ile), 1976, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 176 x 123 cm, Ludwig Çağdaş Sanatlar Müzesi, Budapeşte



Resim: 30. Robert Cottingham, *Keen Kottons*, 1980, Kağıt Üzerine Akrilik Boya, 61.2 x 53.8 cm, Özel Koleksiyon



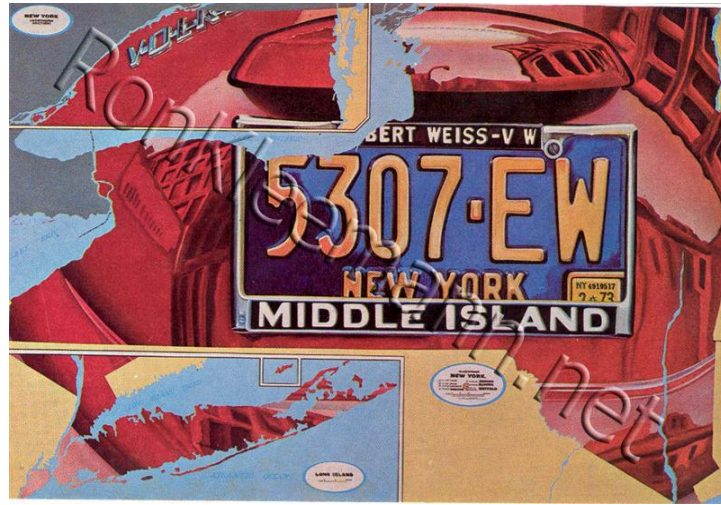
Resim: 31. Robert Cottingham, *The Spot*, 1979, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 81.3 x 81.3 cm, Özel Koleksiyon



Resim: 32. Walker Evans, *Salon*,
Batı Virginia, 1935, Fotoğraf
Özel Koleksiyon



Resim: 33. Robert Cottingham, *Orph*,
1972, Litografi 60.9 x 86.3 cm,



Resim: 34. Ron Kleemann, *Poetic Plaka Serisi*, 1973,
Tuval Üzerine Akrilik Boya, 111.7 x 152.4 cm, Sarah Woolworth Kleemann Koleksiyonu, N. Y.



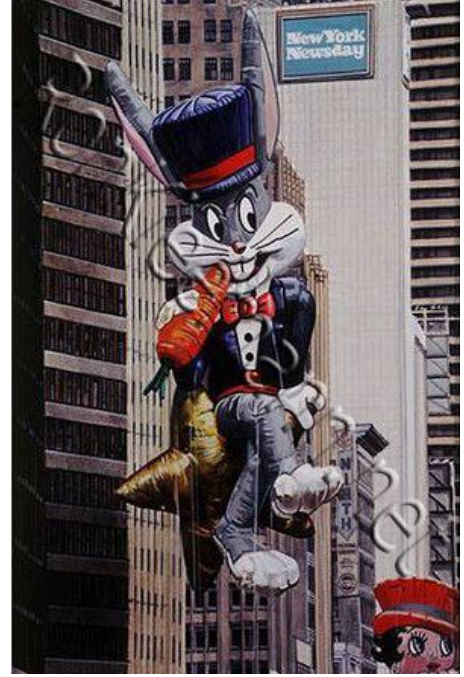
Resim: 35. Ron Kleemann,
XX on Xmas,
1983, Keten Üzerine Yağlı Boya,
38.1 x 50.8 cm, Özel Koleksiyon
California,



Resim: 36. Ron Kleemann,
230 Park Cadde,
1983, Tuval Üzerine Yağlı Boya,
38.1 x 55.8 cm,
Sarah Woolworth Kleemann Koleksiyonu,
New York



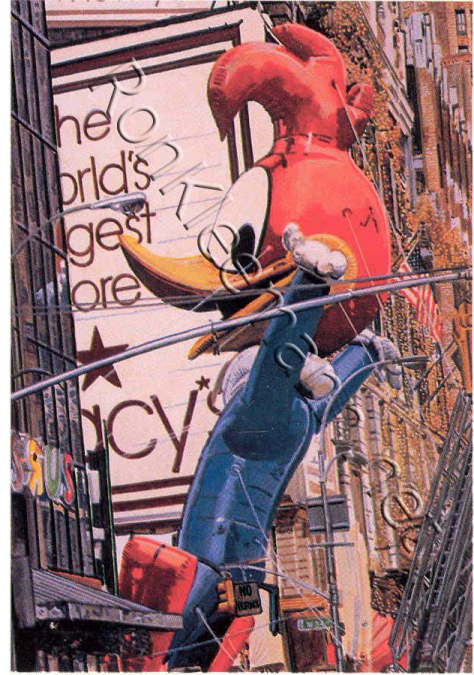
Resim: 37. Ron Kleemann, *Boopsie*, 1993, Keten Üzerine Yağlı Boya, 165.1 x 114.3cm, Sarah Woolworth Kleemann Koleksiyonu, New York



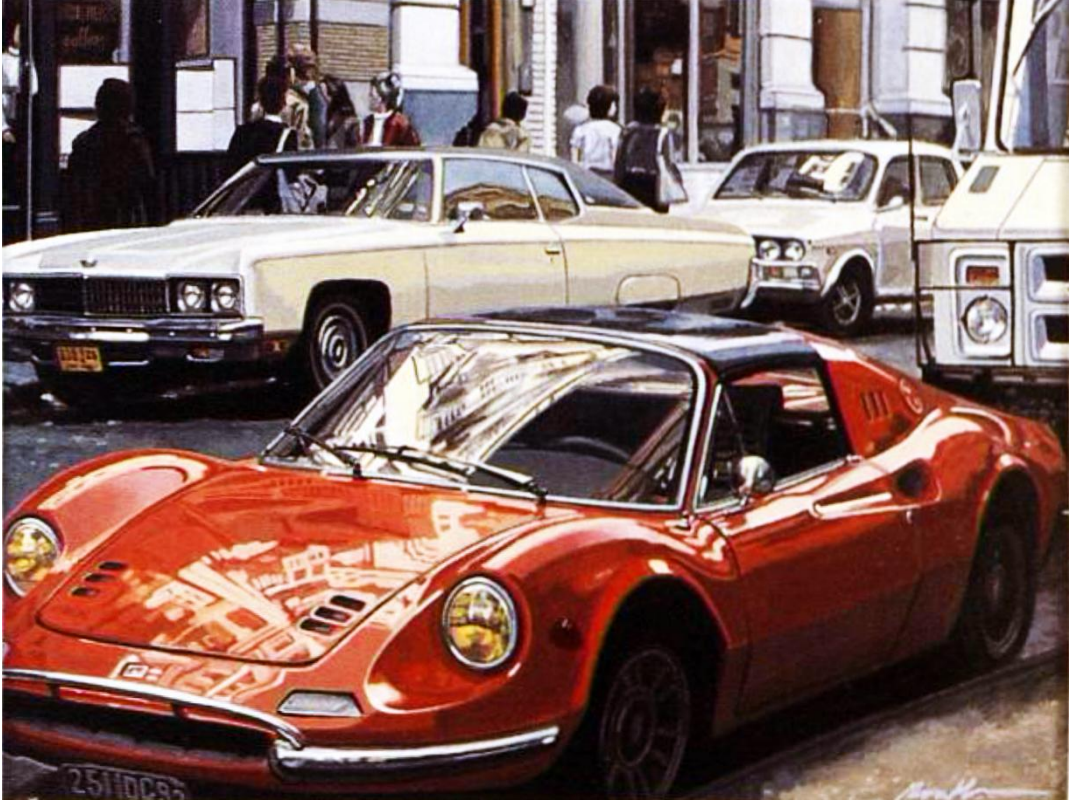
Resim: 38. Ron Kleemann, *Bugsy*, 1992, Ahşap Üzerine Akrilik Boya, 40.6 x 26.6cm, Sarah Woolworth Kleemann Koleksiyonu, New York



Resim:39. Ron Kleemann, *Panterin Geçiş*, 1993, Ahşap Üzerine Akrilik Boya, 40.6 x 25.4 cm, Sarah Woolworth Kleemann Koleksiyonu, New York



Resim:40. Ron Kleemann, *Woody's Turn*, 1993, Ahşap Üzerine Akrilik Boya, 45 x 27.9 cm Sanatçının Koleksiyonu



Resim: 41. Ron Kleemann, *Dino*, 1983,
Ahşap Üzerine Akrilik Boya, 30.4 x 40.6 cm, Louis K. And Susan Pear Meisel Koleksiyonu,
New York



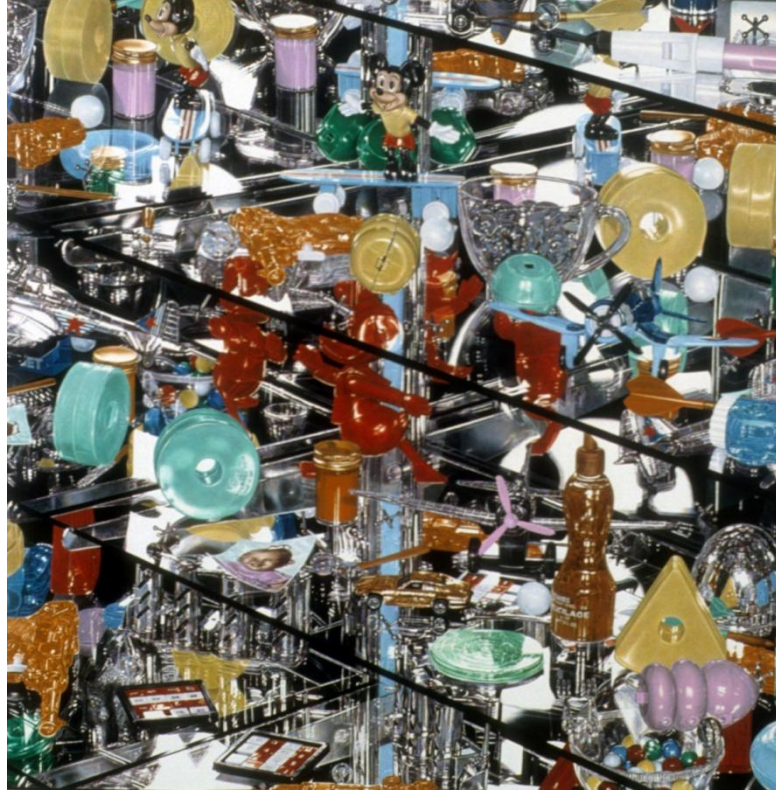
Resim: 42. Ron Kleemann, *Sarı Porsche*, 1980,
Tuval Üzerine Akrilik, 114.3 x 160 cm, Özel Koleksiyon, New York



Resim: 43. Don Eddy, *Yeşil Volkswagen*, 1971, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 167.6 x 241.3 cm, Duke Üniversitesi Nasher Sanat Müzesi Koleksiyonu, Durham, New York A.B.D.



Resim: 44. Don Eddy, *Özel Park IV*, 1971, Tuval Üzerine Akrilik, 48 x 66 cm, Louis K. Meisel Galerisi Özel Koleksiyonu



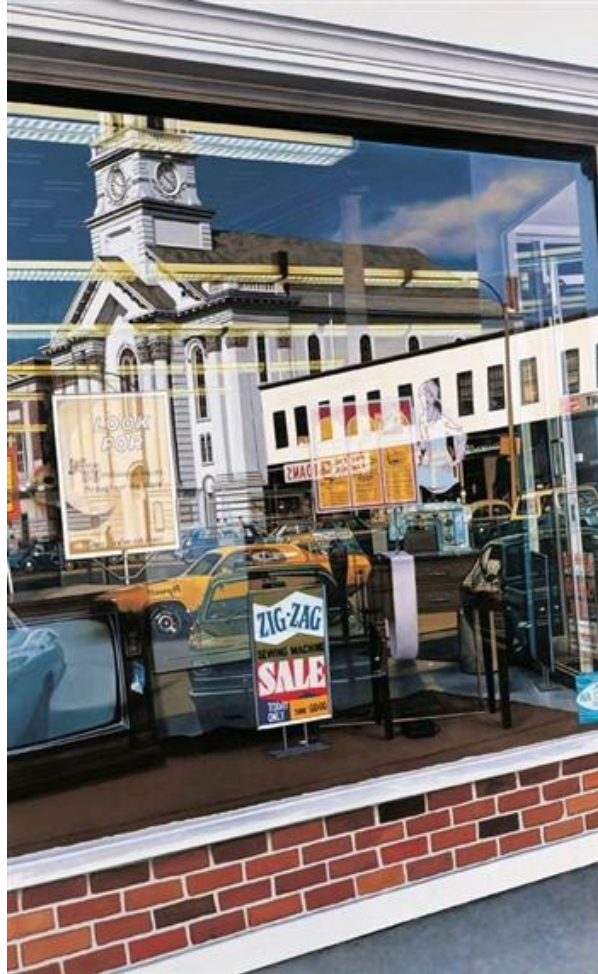
Resim: 45. Don Eddy, *C/V/A*, 1981, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 91.4 x 91.4 cm, William ve Susan Kleinman Özel Koleksiyonu, Hindistan



Resim: 46. Don Eddy, *Mevsimlik Şehir IV*, 2014, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 185.4 x 185.4 cm, Sanatçının Koleksiyonu



Resim: 47. Tom Blackwell, *Triumph Trumpet*, 1977,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180.3 x 180.3 cm,
Louis K. Meisel Galerisi Özel Koleksiyonu



Resim: 48. Tom Blackwell, *Ana Cadde, Keene, NH*, 1973–1974,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 243.5 x 152 cm, Özel Koleksiyon



Resim: 49. Tom Blackwell, *Takashimaya*, 1974,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 152.4 x 213.3 cm, Chazen Sanat Müzesi Koleksiyonu,
Madison, Wisconsin



Resim: 50. Tom Blackwell, *Gm Showroom*, 1975,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 127 x 182.8 cm, Louis K. Meisel Galerisi Özel Koleksiyonu



Resim: 51. Tom Blackwell, *Bendel's*, 1980,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 198.1 x 243.8 cm, Louis K. Meisel Galerisi Özel Koleksiyonu



Resim: 52. Tom Blackwell, *Harley Surf Klubü*, Fort Meyers Beach, Florida, 2013,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 106.6 x 168.2 cm, Louis K. Meisel Galerisi Özel Koleksiyonu



Resim: 53. John Salt, *Albuquerque Wreck Yard*, 1972,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 121.9 x 182.8 cm, Ateneum Helsinki Sanat Müzesi, New York



Resim: 54. John Salt, *Beyaz Vahşi Çiçeklerle Fairlane*, 1972,
Keten Üzerine Yağlı Boya, 121.9 x 182.8 cm, Louis K. Meisel Galerisi Özel Koleksiyonu



Resim: 55. John Salt, *Mavi Karavan*, 1992-93,
Keten Üzerine Yağlı Boya, 110.4 x 165.1 cm, Louis K. Meisel Galerisi Özel Koleksiyonu



Resim: 56. John Salt, *Çölde Enkaz*, 1972, Keten Üzerine Airbrush tekniğiyle Yağlı Boya, 181.6 x 120.7 cm, Louis K. Meisel ve Susan P. Meisel Özel Koleksiyonu



Resim: 57. John Salt, *Grain Elevators ile Cadde Profili*, 1990,
Kağıt Üzerine Suluboya, 60.9 x 91.4 cm, Louis K. Meisel Gallery, New York



Resim: 58. Ralph Goings, *Alex Güneşte*, 1968,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101.6 x 140 cm, Özel Koleksiyon



Resim: 59. Ralph Goings, *Dick's Union General*, 1971,
Keten Üzerine Yağlı Boya, 101.6 x 142.2 cm, Louis K. Meisel Gallery, New York



Resim: 60. Ed Ruscha, *Standard İstasyonu, Amarillo, Texas*, 1963,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 162.5 x 307.3 cm,
Dartmouth Koleji Hood Sanat Müzesi, Hanover, New Hampshire



Resim: 61. Ralph Goings, *Gaz Pompası (Charlottesville Store)*, 2003, Kağıt Üzerine Suluboya, 22.2 x 34.9 cm, Louis K. Meisel Gallery, New York



Resim: 62. Ralph Goings, *Duke Diner*, 1999, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 101.6 x 137.16 cm, Özel Koleksiyon



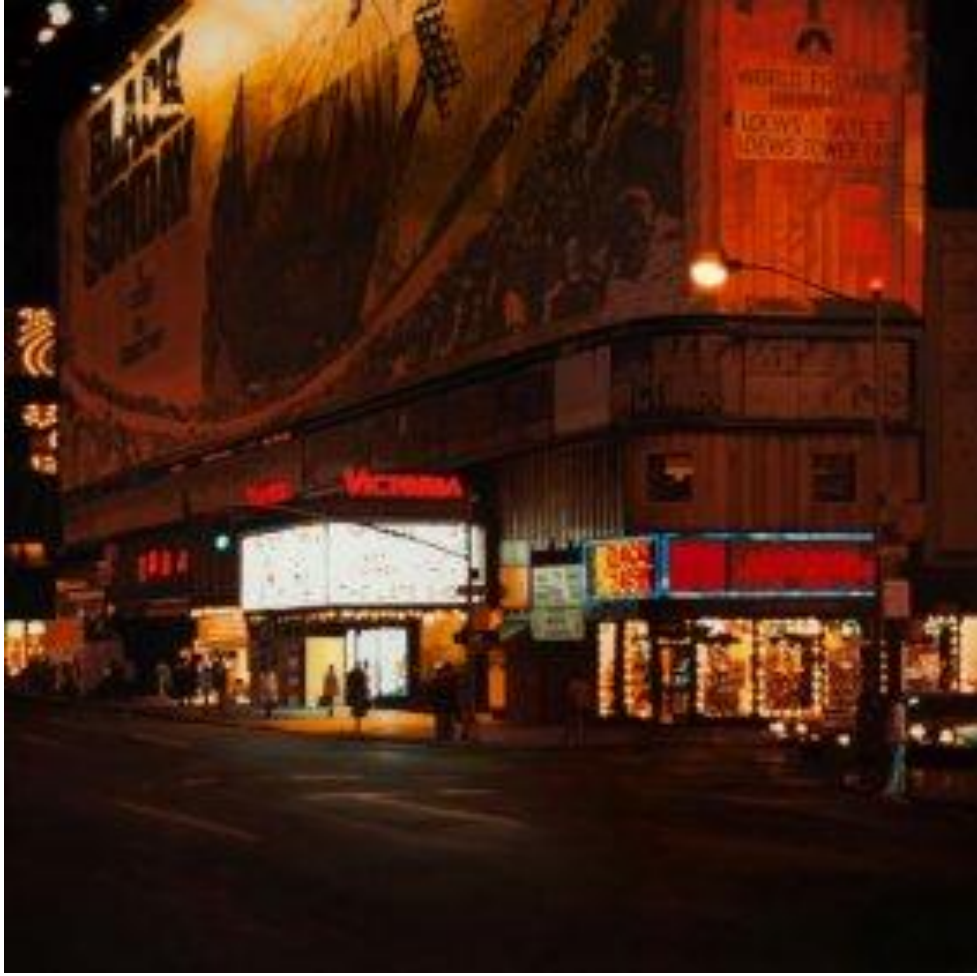
Resim: 63. Ralph Goings, *Morning Paper - Ruby's Diner*, 1995, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60.9 x 66 cm Sanatçının Koleksiyonu



Resim: 64. Noel Mahaffey, *Zanaatçıların Ortam Kullanım Yeri*, 1973, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 154.5 x 183.5 cm, Sanatçının Koleksiyonu



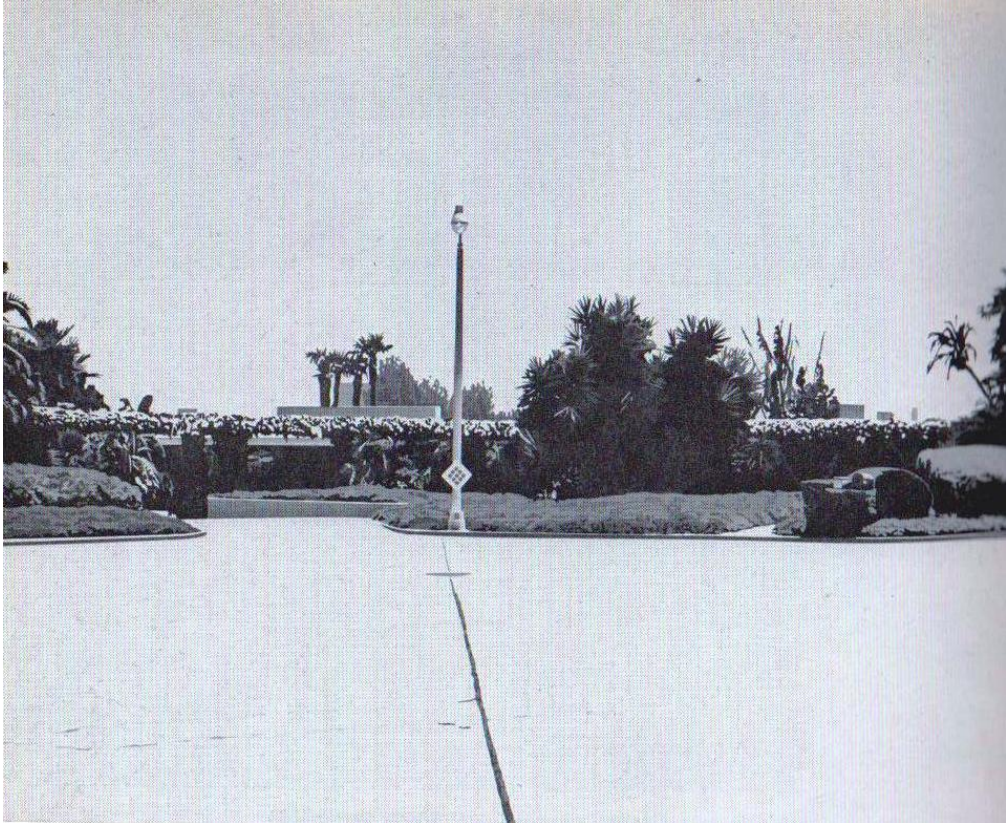
Resim: 65. Noel Mahaffey, *Mickey Finn's Billiard Palace*, 1974, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 182.8 x 182.8 cm, New York



Resim: 66. Noel Mahaffey, *Black Sunday*, 1977,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 183 x 183 cm, New York



Resim: 67. Paul Staiger, *Birleşmiş Millerler Plazası*, 1972,
Taş Baskı (Litografi), 60.96 x 86.36 cm, Özel Koleksiyon



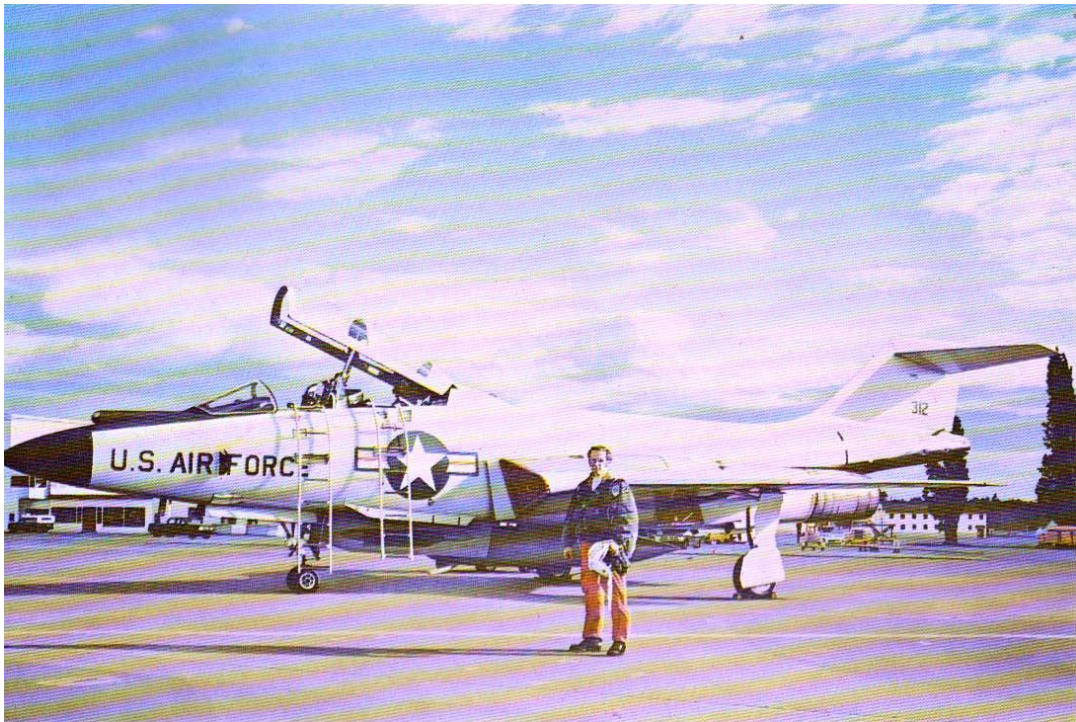
Resim: 68. Paul Staiger, *Randolph Scott'in Evi*, 156 Copley Place, 1970,
Tuval Üzerine Akrilik Boya, 162.56 x 243,84 cm



Resim: 69. Paul Staiger, *Griffin Rasathanesinde Park Yeri*, 1971,
Tuval Üzerine Akrilik Boya, 152.4 x 198.1 cm, The Sidney Janis Galerisi Koleksiyonu, New York



Resim: 70. Paul Staiger, *PSA*, 1969,
Tuval Üzerine Akrilik Boya, 172.7 x 259.1 cm, Kaliforniya Müzesi Koleksiyonu



Resim: 71. Paul Staiger, *U.S. Air Force*, 1972,
Tuval Üzerine Akrilik Boya, 162.56 x 243.84 cm, Özel Koleksiyon



Resim: 72. Howard Kanovitz, *New Yorkers I*, 1965, 177.8 x 238.7, Tuval Üzerine Akrilik, Whitney Amerikan Sanat Müzesi Koleksiyonu



Resim: 73. Howard Kanovitz, *Akşam Yemeği*, 1965, 106.6 x 157.4 cm, Tuval Üzerine Akrilik, Özel Koleksiyon, ABD



Resim: 74. Howard Kanovitz, *Icarus*, Tuval Üzerine Akrilik, 1974, 76.2 x 127 cm, Özel Koleksiyon, İsveç



Resim: 75. Howard Kanovitz, *İnsanlar (Merkez)*, 1968, Tuval Üzerine Kesme-Yapıştırma ve Akrilik Boya, Çelik Taban, 172.7 x 175.2 cm, Wilhelm Lehmbruck Müzesi, Duisburg, Almanya



Resim: 76. Howard Kanovitz, *İnsanlar (Sol)*, 1968, Şekli Tuval Üzerine Akrilik Boya, 172.7 x 187.9 cm, Modern Sanat Müzesi, Utrecht, Hollanda



Resim: 77. Howard Kanovitz, *Olsaydı*, 1981, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 198.1 x 292.1 cm, Sprengel Müzesi, Hannover, Almanya

EKLER

II. Bölüm

*Modernist sanatın, bir kent sanatı olduğu konusunda tüm kuramcılar hemfikirdir. Bu sadece kentlerde yaşayan ve kentten etkilenecek sanat yapan insanların bir süre sonra kenti güzelleştirdiklerinden, oraya bir ruh ve duygu yüklediklerindendir. Sanatçıların kentteki etkilerini, sıradan kentli günlük rutininde yakalayamayabilir. Ancak kentte yaşamının tadına varan ya da dikkatli bir göz veya bir gezginin gözü bu detayları fark edebilir. Kentin ve kentsel yaşamın getirdikleri, kentsel imgeler, öğeler ve renklerin resim sanatına ve sanatçıya olumlu ya da olumsuz etkileri veya katkıları ile resim sanatının ve sanatçının kente etki ve katkıları bağlamında irdelenmesi, 20. yüzyıl kentsel gelişiminin ve resim sanatının sanat akımları çerçevesinde incelenerek bir senteze varılmasıdır. 20. yüzyıla kadar olan kentsel süreçlere değinilerek, 20. Yüzyıldan günümüze kentin ve kent yaşamının, resim sanatı ve sanatçısı ile karşılıklı etkileşimlerinin tarihsel olarak irdelenmesi, kentleşme politikaları ve sanat akımları çerçevesinde ele alınmasına koşut olarak kentsel yaşamdan esinlerle üretilen resimler, çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır.

*Otto Dix

1891 yılında, Almanya'da şu anda Gera şehrinin bir parçası olan Untermhaus'ta Franz ve Louise Dix'in en büyük çocukları olarak dünyaya geldi. 1906 ile 1910 yılları arasında ressam Carl Senff'in çırağı oldu ve ilk manzara resimlerini o senelerde çizdi. 1910 yılında ise Dresden Güzel Sanatlar Akademisi'ne girdi 1914'de Dresden el sanatları okulundan mezun oldu. 1913 Avusturya ve İtalya'ya inceleme gezisinde bulundu. 1914-1918 Fransa, Polonya ve Rusya'da askerlik görevini tamamladı. Dışavurumcu ilk yapıtlardan sonra, fütürizmin etkisi altında savaş tasvirleri yaptı. 1919-1922 Dresden'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim, Max Feldbauer ve Otto Gussmann'ın öğrencisi, 1922-1925 arasında Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde Heinrich Nauen ve Wilhelm Herberholz'un öğrencisi oldu. Johanna Ey çevresindeki sanatçı grubu ile ve *Genç Rheinland* (Das junge Rheinland) sanatçı grubu ile ilişki içerisindeydi. 1923-24 arasında *Savaş* başlıklı serisini yaptı. (50 gravür) 1924-25 arasında İtalya ve Paris'e inceleme gezilerinde bulundu. 1927-1933 arasında Dresden Güzel Sanatlar Akademisi'nde hocalık ve 1933'te hocalıktan çıkartıldı. Singen yakınında Randegg'e taşındı. 1936'da Konstans Gölü kıyısında Hemmenhofen'e taşındı. 1945-46 arası Colmar'da Fransızların elinde savaş tutsağı oldu. 1946'da Hemmenhofen'e döndü. 1947'den itibaren Dresden'i her yıl ziyaret ve burada resim çalışması yaptı. 1953'tensonra Güney Fransa'ya, Güney İtalya'ya, Alsas'a ve Yunanistan'a yolculuklar yaptı. 1969 yılında Almanya'nın Singen kentinde öldü.

*Max Beckmann

Beckmann, orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak Leipzig'de 1884'dünyaya geldi. 1899-1903 arası Weimar Sanat Akademisinde resim öğrenimi gördü. 1903'te Paris'e ilk yolculuğuna çıktı. 1904'te Cenevre'ye yolculuk ve Berlin'e ilk ziyaretini gerçekleştirdi. 1910'da Berlin Bağımsızlar Grubu yönetim kurulu üyesi oldu. 1913'te Hans Kaiser'in hazırladığı Beckmann monografisi yayınlandı. 1913'te sıhhiye askeri olarak Belçika'ya gitti. 1920'lerde Weimar Cumhuriyeti sırasında ressam büyük başarılar ve ödüller kazandı. 1925-1933 Stadel Sanat Okulu'nda profesör oldu. 1926-1932 arası Paris'e yolculuklar yaptı. 1927'de Alman Sanatı'na yaptığı katkılardan ötürü İmparatorluk Onur Ödülü'nü ve Düsseldorf şehrinin altın madalyasını aldı. 1933'te işinden atıldıktan sonra Berlin'e taşındı. 1937'de Amsterdam'a göç etti. Saint Louis, Washington Üniversitesi'ndeki Güzel Sanatlar okulu'nda hocalık yaptı. 1949'da New York'a taşındı. Brooklyn Müzesi'ne bağlı Sanat Okulu'nda hocalık yaptı. 1950'de New York'ta öldü.

**George Grosz*

George Grosz, *Georg Ehrenfried Groß* olarak Berlin’de dünyaya geldi. 1916 yılında Amerika’ya karşı duyduğu romantik hayranlığı sebebiyle ismini George Grosz olarak değiştirdi.. 1909’da Dresden Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenim gördü. 1910’da ULK dergisinde ilk karikatürü yayınlandı. 1912’den itibaren Berlin el sanatları okulunda 1916’ya kadar Emil Orlik’in öğrencisi oldu. 1913’te Paris’e ilk yolculuğunu yaptı. 1914 yılında Grosz gönüllü olarak askere yazıldı. Birçok diğer sanatçı gibi Birinci Dünya Savaşı’nı “tüm savaşları sona erdirecek savaş” olarak görüyordu. Fakat kısa bir süre sonra gözleri açılan ressam 1915 yılında hastaneye yatırıldıktan sonra görevinden alındı. Ocak 1917’de tekrar göreve çağrıldı. Aynı senenin Mayıs ayında ise temelli olarak orduya uygun olmadığına karar verildi. *Berlin Dada Grubu* kurucuları arasında yer aldı. Ressam, Ocak 1919’da Spartaküs ayaklanması sırasında tutuklandı fakat sahte kimlik belgeleriyle kaçmayı başardı. Aynı yıl Alman Komünist Partisi’ne katıldı. 1924’te *Kızıl Grup* (Rotte Gruppe) adlı komünist sanatçılar grubunun başkanı oldu. 1924-25 arası Paris’e yolculuklarda bulundu. 1933’te New York’a taşındı. 1935’te Fransa, Hollanda ve Danimarka’ya yolculuklar yaptı. 1941-42 arası Columbia Üniversitesine bağlı sanat yüksek okulunda hocalık görevinde bulundu. ABD vatandaşı olarak döndüğü Berlin’de 6 Temmuz 1959’da içkili bir akşamdan sonra merdivenden düşerek vefat etti.

**Ernst Ludwig Kirchner*

Kirchner, Almanya’nın Aschaffenburg kentinde 1880’de dünyaya geldi. 1901 yılında, Dresden’de bir teknik üniversite olan Königliche Technische Hochschule’a öğrenimi görmeye başladı. 1905’te Dresden’de Die Brücke sanatçı grubunun arasında yer aldı. 1911’de Berlin’e taşındı. 1915’te Halle’de kısa süreli askerlik yaptı. Bedenen ve ruhen çöküntü geçirmesi üzerine 1915-16 tarihlerinde Taunus, Königstein sanatoryumunda istirahat iznine çıktı. 1917-18 arasında Davos’ta ve Konstans Gölü kıyısında Kreuzlingen’de bir klinikte tedavi gördü. 1918’de Davos yakınındaki Frauenkirch’e taşındı. 1923’te Frauenkirch-Wildboden’e taşındı. Kirchner, Almanya’ya son ziyaretini 1925-1926 yıllarında yaptı. 1928 yılında Venedik Bienali’ne katıldı. 1931 yılında ise Prusya Sanat Akademisi’nin bir üyesi oldu. Ressam, 1938 yılında, Almanlar’ın Avusturya’yı işgali ve evini kapatmaları sonucunda yaşadığı psikolojik travma sonrası intihar etti.

III. Bölüm

* Hiper-gerçekliğin oluştuğu kültürel ortam elbette ki artık bir makine tarafından çok kolay elde edilebilen ve görüntünün gittikçe çoğalması ve yaygınlaşması neticesinde geleneksel imge üreticisinin iktidarını sarmaya başlamıştır. Bu makine fotoğraf teknolojisini modern dönemde icat edilmiş bir *görüntü üretme teknolojisi*dir. Zamanın ruhu başka bir sanatı doğurmaya yazgılı olarak fotoğraf bir görüntüsel gerçeklik olarak foto-realist resmin ileriye dönük üretimini muştular. Mimesis gibi bir tarihsel teknik yükü devralan bu sanat, fotoğraf makinesinin yarattığı özgürlük fırsatının nesnel yansıtma açısından reklam dünyasının görüntü estetiğinin de gelişiminin bir neticesi olarak yorumlanabilir. Artık bir giysi mağazasının vitrinini gösteren bir fotoğraf ile vitrinin kendisinin arasında neredeyse hiçbir fark kalmadığını gözlemleyebiliriz. Oysa böyle bir mekanik aygıtın ilk kullanım yıllarında ressamlar doğal görüntülerden kısacası gözle görülen dünyadan kopya konusunda ağız birliği etmişlerdi oysa fotoğraf gibi olan ve hatta fotoğraftan da fotoğraf olan foto-gerçekçi resim, doğası gereği gözle görülen dünyayı yansıtmakta karar kılmış görülmekteydi. Ancak söz konusu sanal görüntüler içeren bu dünyanın sanatı bir reklam estetiğini barındıran simülakr düzenlerin iç içe geçmiş olduğu kusursuz bir model yaratmıştır.

**Malcolm Morley*

Malcolm Morley, 1931 yılında Londra’da doğmuştur. Küçük çaplı bir hırsızlıktan dolayı üç yıl hapis yattığı Wormwood Scrubs Hapishanesi’nde sanatla tanışmıştır. 1952-53 yıllarında

Camberwell Sanat Okuluna devam etmiş, 1954-56 yılları arasında da Londra Kraliyet Sanat Akademisinde öğrenim görmüştür. Morley 1958'de New York'a gitmek için Londra'dan ayrılmıştır. 1956'da Tate'deki bir Soyut-Dışavurumculuk sergisi önderlik etmiş ve *New York Ressamları Ekolü*'ne daha yakın olmak için Manhattan'a taşınmıştır. 1967-69 yılları arasında New York'ta Görsel Sanatlar Okulu'nda, 1972'den başlayarak da Long Island'daki Stony Brook Üniversitesi'nde ders vermiştir.

**John Mandel*

1941 doğumlu John Mandel, yağlıboya ve akrilik olarak ve çoğunlukla monokrom ürettiği işlerinde, günlük yaşam olgularının temsili üzerinden hareket eder. Çalışmaları, sıkıştırılmış alanlarda beden hareket olgusu ile yakından ilgilidir. Mandel'in şu ana kadar katıldığı sergilerden bazılarını göz attığımızda karşımıza, Max Hutchinson Gallery (SoHo, New York), Whitney Museum, Los Angeles Çağdaş Sanat Enstitüsü, Santa Monica Sanat Müzesi gibi alanlar çıkmaktadır. Aynı zamanda eğitimci kimliğini taşıyan Mandel, Pratt Enstitüsü'nde dersler veren Mandel, Otis Sanay Enstitüsü ve Art Center College of Design'da da dersler vermektedir.

**Philip Pearlstein*

24 Mayıs 1924'te Pittsburgh'da doğan Philip Pearlstein, sanatla çok genç yaşta lise döneminde tanışmış, 1941 yaptığı yaptığı iki resim ulusal düzeyde ödüller kazanmış ve bu resimleri Life dergisine basılmıştır. Philip Pearlstein askerdeyken Florida'da teknik çizim dairesinde çalışmış, ardından İtalya'ya gönderilmiş ve orada ordu için grafik çalışmalar yapmıştır. Askerden sonra ülkesine dönen Pearlstein, 1949'da Pittsburgh Carnegie Teknoloji Enstitüsünden mezun olmuş, ardından New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde Sanat Tarihi bölümünde yüksek lisans yapmak için Newyork'a gitmiş ve 1955'te Picabia üzerine hazırladığı bir tezle lisansüstü diplomasını almıştır. Pearlstein çalışmalarını New York Üniversitesi'ndeki sanat tarihi çalışmaları ile birleştirmiştir. 1958'de İtalya'daki Fulbright Grant'ta eğitimini tamamlamıştır. 1959-63 yılları arasında Brooklyn Pratt Enstitüsünde ve 1963-1988'de Brooklyn Koleji'nde ders vermiştir.

**Duane Hanson*

Duane Hanson 17 Ocak 1925 Alexandria, Minnesota'da doğmuştur. Hanson 1946'da Michigan'daki Cranbrook Güzel Sanatlar Akademisi'nde heykel dalında yüksek lisansa kabul edilmiş, daha sonra bir ortaokulda ders vermiştir. 1960 yılında Amerika'ya geri dönen sanatçı 1962 – 1965 yılları arasında Atlanta Üniversitesinde profesör olarak çalışmıştır. Hanson, 1969 yılında New York'a taşınmıştır. 1983 yılında Florida sanat elçisi seçilen Hanson 6 Ocak 1996 tarihinde hayata veda etmiştir.

**Stephen Posen*

1939 yılında St. Louis'de doğmuştur. Lisans eğitimini Washington Üniversitesi'nde, Yüksek Lisans eğitimini Yale Üniversitesi'nde tamamlamıştır. Posen 1962-1964 yıllarında Yale'de öğrenciyken Gorky ve de Kooning'den etkilenmiş ve çalışmalarında tuvalin nesnellğine vurgu yapmıştır.

**David Buchanan Parrish*

1939 Birmingham doğumlu David Buchanan Parrish 1957 - 58 yılları arasında Washington and Lee Üniversitesinde ve 1958 - 61 yılları arasında Alabama Üniversitesi'nde okumuştur. İlk kişisel sergisini 1971'de Memphis'te Brooks Memorial Art Galerisi'nde açan Parrish 1971'den bu yana, ABD'nin çeşitli eyaletleri ve Fransa dâhil 14 solo sergiye ve sayısız karma sergiye katılmıştır. Parrish'in, çalışmaları başta Foto-Gerçekçi ile ilgili kaynaklar olmak üzere birçok

yayında çalışmaları yer almış ve sanatçının çalışmalarına sayısız katalog ve kitapta atıflarda bulunulmuştur. Sanatçının eserleri ABD’de birçok eyaletteki müzelerde, koleksiyonlarda ve üniversite koleksiyonlarında yer aldığı gibi, ayrıca Danimarka ve Avustralya’da da koleksiyonlarda yer almaktadır.

**Lowell Nesbitt*

4 Ekim, 1933’te Baltimore, Maryland’de doğan Lowell Nesbitt realizmle uğraşan en önemli Amerikan ressamlarından biridir. Filedelfiya’da Temple Üniversitesi Tyler Sanat Okulu’ndan mezun olan Nesbitt, ardından lekeli cam (stained glass) ve asitle (etching) çalıştığı Londra’daki Royal College’a devam etmiştir. 1976’da New York’ta West 14th Street’teki küçük bir stüdyodan bir polis binası olan ve The Old Stable (Eski Ahır) olarak adlandırdığı ve hem ev hem de stüdyo olarak kullandığı evine taşınır, bu ev onun *larger than life* sanatına temel oluşturmuştur.

**Willard Franklin Midgette*

1937 yılında Baltimor’da doğan Willard Midgette, Skowhegan Resim ve Heykeltçilik Okulunda, Harvard Üniversitesinde, Boston Güzel Sanatlar Akademisinde, Pratt Enstitüsünde ve Indiana Üniversitesi’nde eğitim almıştır. Midgette, 1963’ten 1971’e kadar Reed Üniversitesinde yardımcı doçent olarak çalışmıştır. 1969 yazında, üniversiteden Roswell’de fresk işini tamamlamak üzere bir yıllık izin ve burs almıştır. 1971’den ölümüne kadar St. Ann’s School’un sanat bölümü yöneticiliğini yapan ve burada misafir sanatçı olarak çalışan Midgette 1976 ve 1977 yazında Skowhegan Resim ve Heykeltçilik Okulunda ders vermiştir. Midgette 40 yaşındayken beyin tümöründen ölmüştür.

**Marilyn Levine*

22 Aralık 1935 tarihinde Alberta, Kanada’da doğan Levine 1950’lerde Alberta Üniversitesi’nde okumak üzere Edmonton’a taşınmıştır. 1957’de Alberta Üniversitesi Kimya bölümünden mezun olan sanatçı 1959’da aynı üniversitenin kimya bölümünde yüksek lisansını tamamlamıştır. 1961 yılında Regina’ya taşınmıştır. Ailesinden gelen sanat sevgisi ve mezun olduğu alanda iş bulamaması onun sanata olan ilgisinin daha net biçimde ortaya çıkmasına olanak sağlamış ve Levine Saskatchewan Üniversitesi Regina Kampüsünde çizim ve seramik, resim ve sanat tarihi dersleri almıştır. Bir süre kimya öğretmenliği yapan Levine sanatla daha profesyonel şekilde uğraşmaya başladıktan sonra 1964’te öğretmenlikten ayrılmış ve hayatının bundan sonraki kısmını hem kişisel hem de akademik anlamda sanatla uğraşarak geçirmeye karar vermiştir. 1966 yılında Regina’da küçük bir dükkânda ilk solo sergisini açan sanatçı devamında pek çok kişisel sergi açmış ve 1969 yılında Amerika’ya taşınmıştır. 1971’de Kaliforniya Üniversitesi (Berkeley) heykel bölümünde yüksek lisansını tamamlayan Levine bu dönemde deriden yaptığı çalışmalarıyla kendine has üslubunu oluşturmaya başlamıştır. 1971’de Saskatchewan Üniversitesi’nde seramik dersi vermek üzere Regina’ya dönen Levine 1973 yılında Utah Üniversitesi Heykel Bölümü’ne yardımcı doçent olarak atanınca kalıcı olarak Amerika’ya taşınmış ve 29 Mart 2005 tarihinde Oakland, Kaliforniya’da vefat etmiştir.

**Guy Johnson*

1927’de Chicago yakınlarındaki Fort Wayne, Indiana’da doğan Johnson, macera romanlarından ve çizgi romanlardan esinlenerek çok küçük yaşlardan itibaren resimle uğraşmaya başlamıştır. 18 yaşındayken Amerikan Deniz Kuvvetleri’ne katılmış orda 15 ay askerlik yapmıştır. Florida’daki Sarasota Sanat Okulunda beş yıl okuduktan sonra resim öğretmeni olmaya karar vermiştir. Florida State Üniversitesi’nde master yapmıştır. 1967’de sadece resimle uğraşmaya karar vermiştir. 1970’lerde Foto-Gerçekçi resimle ilgilenmeye başlamış olan Johnson, birçok foto-gerçekçi sergide yer almıştır. İlk kişisel sergisini New York’taki Hundred Acres Galerisinde açan Johnson, ardından İsveç’in önemli koleksiyoncularından olan ve resimlerini

satmak isteyen Bo Alveryd'le tanışmıştır.1976'da Bo Alveryd'le sözleşmesi sona erince 1979,1983, 1987, 1988'de kişisel sergiler açacağı New York'taki Meisel galerisiyle çalışmaya başlamıştır. 1975'te New York'un gürültüsünden ve karmaşasından uzaklaşmak için Hollanda'ya gitmiştir.

**Claudio Bravo*

Valparaiso, Şili'de doğan Bravo resim yapmaya 11 yaşındayken sanat tarihi kitaplarından tanıdığı Pierro della Francesca, Leonardo, Caravaggio, Vermeer, Velázquez ve Zurbarán gibi ressamların resimlerini kopyalayarak başlamıştır. İlk sergisini 18 yaşındayken açan Bravo, 21 yaşında profesyonel bir porte ressamı olmuştur. 25 yaşına geldiğinde Santiago'dan ayrılarak. İspanya'ya giden Bravo yaptığı portrelerde benzerliği en üst noktada yakalamaya çalışmış ve bu teknikle yaptığı resimler onun elit, kültürel ve politik çevrelere girişini sağlamıştır. Böylece Bravo 1960'larda Barok ve Rönesans ressamlarının eserlerini yakından görme fırsatı bulmuş aynı zamanda Picasso, Matisse, Dali, de Chirico ve Morandi gibi döneminin modern resminin ustalarıyla tanışmıştır. Bu kaynaklardan esinlenerek, gelenek ve yeniliği kaynaştırarak farklı bir senteze ulaşan Bravo kendini ilk olarak 1960'larda Madrit'te profesyonel bir sanatçı olarak kanıtlamıştır. 1972'de daha kavramsal olarak resim yapmaya devam ettiği Tangier, Fas'da yaşamıştır.