T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ ESTETİK KÜLTÜRDE SANAT FOTOĞRAFI

Sanatta Yeterlik Eser Metni

HALİME AYŞE ÖZAYDIN

İstanbul, 2023

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ ESTETİK KÜLTÜRDE SANAT FOTOĞRAFI

Sanatta Yeterlik Eser Metni

HALİME AYŞE ÖZAYDIN

Danışman: Prof. EMRE İKİZLER

İstanbul, 2023

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı : Halime Ayşe ÖZAYDIN

Anasanat Dalı : Fotoğraf

Programı : Sanatta Yeterlik

Tez Danışmanı : Prof. Emre İKİZLER

Tez Türü ve Tarihi : Eser Metni – Aralık 2023

Anahtar Kelimeler : Sanat, Estetik, Estetik Deneyim, Sanat Fotoğrafı, Nöroestetik, Piktoryalizm, 21. Yüzyıl, Kapitalizm, Denis Dutton, Byung-Chul Han, Yaratıcılık, İçgüdü, Çağdaş Sanat, Kavramsal Sanat, Felsefe.

ÖZET

ÇAĞDAŞ ESTETİK KÜLTÜRDE SANAT FOTOĞRAFI

İnsan soyut düşünebilme, iletişim kurabilme ve yaratıcı kurgular üretebilme becerisi nedeniyle var olduğundan beri içgüdüsel olarak sanat eserleri üretmiş ve onlar aracılığıyla birbiriyle ilişki kurmuştur. Dünya üzerinde var olan tüm kültürlerin vazgeçilmez bir parçası olan sanat, bireyler arasında anlamlı bir diyalog yaratarak toplum birlikteliğinin güçlenmesini sağlamış, dolayısıyla bireysel ve kolektif değişim ve gelişim için etkin bir katalizör olmuştur.

İnsanın var olduğu her yerde var olan sanat olgusunu daha iyi anlamak, ondan neden etkilendiğimizi ve zevk aldığımızı açıklamak, hangi temel sezgilerimizin bizi sanata ve güzele yönlendirdiğinin analizini yapabilmek adına estetik kuramlar ortaya çıkar. Çünkü estetik deneyim, herhangi bir sanat eseriyle karşı karşıya geldiğimizde oldukça öznel olarak kendiliğinden gerçekleşir. Sanatçının hayal gücü ortaya çıkardığı eser aracılığıyla bizimle iletişim kurar ve eserin içimizde uyandırdığı duygular, çağrışımlar, etkiler su yüzüne çıkar. Bu ilişki bizleri sadece duygusal olarak değil, aynı zamanda entelektüel olarak da etkiler. Nöroestetik de

görsel sanatlarla ve estetikle kurduğumuz ilişkiyi fizyolojimiz ve beyin yapımız açısından inceleyerek, bu ilişkiler bütününe bilimsel çözümlemeler getirmeyi amaçlar.

Toplumsal bilincin bir yansıması olan sanatın kapitalist yapıya hizmet eden diğer etkinlikler gibi tüketim adına araçsallaştırılması, işlevinin giderek amacından uzaklaşmasına ve ortaya çıkan sanatsal üretimin sıradanlaşmasına, yüzeyselleşmesine ve niteliksizleşmesine neden olur. Sanatı bir meta yapımına indirgemek; sanatın, estetiğin ve güzelin gizemine ihtiyaç duyulmadan üretilmesine yol açar.

Günümüzde çağdaş sanatın merkezinde konumlanan fotografik imge, çağdaş kültürü besleyen ana unsurlardan biri haline gelmiştir. Fotografik görüntü yaratımının kolaylaşması, herkes tarafından üretilebilirliği, görünebilirliği ve dolaşımının uluslararası boyutta anlık olarak gerçekleşebilmesi nedeniyle bugün fotoğraf daha önce hiçbir evrede olmadığı kadar çok günlük yaşamda karşımıza çıkmaktadır. Ancak, farklı kurumlar tarafından farklı işlevleri nedeniyle kullanılan fotografik görüntünün çok yönlülüğü, sanat fotoğrafının kendine özgü bir işlevi olduğu gerçeğini değiştirmez.

Önemli bir sanatsal ifade ve iletişim biçimi olan sanat fotoğrafı insanın bilincinde farklı bir akış yaratabilecek kadar güçlü duygular uyandırabildiğinden, beynin plastik yapısında değişikliğe yol açabilecek bir potansiyel etkiye sahiptir. Bu gücün kişisel ve toplumsal bazda yarattığı değişim göz önüne alınarak sanat fotoğrafı üretimi gerçekleştirilmelidir. Teknolojik gelişmelere paralel olarak görsel formların yeniden şekillendiği 21. yüzyılda, fotoğrafik imgenin etik ve estetik normlar olarak kabul ettiklerimizi etkileme gücünün farkında olunmalıdır. Sanat fotoğrafı, sanatçının içselleştirdiği tüm deneyimlerinin bir dışavurumu olarak, dile getirmek istediklerini emek sarf ederek ortaya koyduğu estetik ve özgün bir yaratı olmalıdır. Tıpkı sanat gibi sanat fotoğrafı da tikellikten beslenerek çoğalır ve zenginleşir. Büyük sanat piyasasının tüketim estetiğine uyumlanarak metalaşmayı reddeden; insan aklının, yeteneğinin ve duyarlılığının ürünü ve özgün bir yaratım olarak sanat fotoğrafı anlayışını benimsemek bireyleri ve toplumları ileri taşıyacaktır. Böylece fotoğrafinin sanat ve diğer kültürel alanlardaki yükselişi, çağdaş sanat ve estetikteki değişimlere yön vermeye devam edecektir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Halime Ayşe ÖZAYDIN

Field : Photography

Programme : Proficiency in Art

Supervisor : Professor Emre İKİZLER

Degree Awarded and Date : Proficiency in Art – December 2023

Keywords : Photography, Aesthetics, Aesthetic Experience, Art Photography, Neuroaesthetics, Pictorialism, 21st Century, Capitalism, Denis Dutton, Byung-Chul Han, Creativity, Instinct, Contemporary Art, Conceptual Art, Philosophy.

ABSTRACT
ART PHOTOGRAPHY IN CONTEMPORARY AESTHETIC CULTURE

Due to its ability to think abstractly, communicate and produce creative constructs mankind has always instinctively produced works of art since its existence, and interacted with each other through them. As an indispensable part of all cultures that exist in the world, art has created a meaningful dialogue between individuals and strengthened the unity of society, therefore it has been an effective catalyst for individual and collective change and development.

Aesthetic theories emerge in order to better understand the phenomenon of art, which exists wherever human beings exist, to explain why we are affected and enjoy it, and to analyse which of our basic intuitions lead us to art and beauty. Because aesthetic experience occurs spontaneously, quite subjectively, when we are confronted with a work of art. The artist's imagination communicates with us through the work and the emotions, associations and effects that the work evokes in us come to the surface. This relationship affects us not only emotionally but also intellectually. Neuroaesthetics aims to bring scientific analyses to these

relationships by examining our relationship with visual arts and aesthetics in terms of our physiology and brain structure.

The instrumentalisation of art, which is a reflection of social consciousness, in the name of consumption like other activities serving the capitalist structure, causes its function to gradually move away from its purpose and the resulting artistic production to become ordinary, superficial and unqualified. Reducing art to commodity production leads to the production of art without the need for the mystery of art, aesthetics and beauty.

Today, the photographic image, which is at the centre of contemporary art, has become one of the main elements that feed contemporary culture. Due to the ease of photographic image creation, its ability to be produced by everyone, its visibility and instantaneous circulation on a global scale, today photography is encountered in daily life more than ever before. However, the versatility of the photographic image used by different institutions for different functions does not change the fact that art photography has a unique function.

Art photography, which is an important form of artistic expression and communication, has a potential effect that can cause changes in the plastic structure of the brain, as it can evoke strong emotions that can create a different flow in human consciousness. Art photography should be produced by taking into consideration the change created by this power on a personal and social basis. In the 21st century, where visual forms are reshaped in parallel with technological developments, one should be aware of the power of the photographic image to influence what we accept as ethical and aesthetic norms. Art photography, as an expression of all the experiences internalised by the artist, should be an aesthetic and original creation in which the artist puts forth what he wants to express with effort. Just like art, art photography multiplies and enriches by feeding on particularity. Adopting the understanding of art photography as a product of the human mind, talent and sensitivity and as an original creation that rejects commodification by adapting to the consumption aesthetics of the big art market will carry individuals and societies forward. Thus, the rise of photography in art and other cultural fields will continue to shape the changes in contemporary art and aesthetics.

ÖNSÖZ

Bu eser metni çalışmasında insanın sanat, estetik ve sanat fotoğrafı ile olan ilişkisi incelenmiş, toplumsal değişimler ve tarihsel süreçlerin sanat fotoğrafının üretim biçimlerini nasıl etkilediği araştırılmış ve bugün çağdaş sanatın merkezinde yer alan fotoğrafın üretim biçimleri sorgulanarak; eseri oluşturmanın ardında yatan düşünceye, biçime ve estetiğe eşit oranda önem atfedilmeye çalışılarak Kimera (Yeni Tanrıların Kadim Ateşi) fotoğraf serisi ortaya konmuştur.

Öncelikle eser metnimin her aşamasında beni özgür bıraktığı kadar engin bilgi ve tecrübeleriyle yol gösteren, ilgi ve desteğini esirgemeyerek bana ışık olan danışmanım Prof. Emre İKİZLER'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bu zorlu süreçte çalışmamı eleştirerek geliştiren ve önerileriyle zenginleştiren Prof. Dr. Osman ÜRPER ve Prof. Burak BUYAN'a, değerli fikirlerini ve yardımlarını paylaşan Doç. Bülent Ümit ERUTKU'ya çok teşekkür ederim. Hayatımın zorlu her evresinde olduğu gibi çalışmalarım süresince de beni destekleyen aileme, yanımda olup bana güç veren dostlarıma ve eser fotoğraflarında yer alan tüm arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul, 2023 *H. Ayşe ÖZAYDIN*

İÇİNDEKİLER **Sayfa No**

GENEL BİLGİLER VE ÖZET I
GENERAL KNOWLEDGE AND ABSTRACT III
ÖNSÖZ V
İÇİNDEKİLER VI
RESİM LİSTESİ VIII
FOTOĞRAF LİSTESİ IX
ESER LİSTESİ XIII
1. İNSAN 1
1.1 HOMO SAPİENS 1
1.2 İNSAN DOĞASI, HAYAL GÜCÜ VE YARATICI KURGULAR 2
1.3 HİKÂYE ANLATICILIĞI, YENİLİK DÜRTÜSÜ 3
2. SANAT 6
2.1 SANAT OLGUSU 6
2.2 SANAT İÇGÜDÜSÜ VE DENIS DUTTON 6
2.2.1 EVRİMSEL SÜREÇ VE İNSAN DOĞASININ SANAT VE ESTETİKLE İLİŞKİSİ 8
2.2.2 SANATI TANIMLAMAK 13
3. ESTETİK 24
3.1 ESTETİK: SÖZCÜĞÜN KÖKENİNDEN ESTETİK FENOMENİNE 24
3.2 ESTETİK DENEYİM 27
3.3 KAOSA KARŞI İNSAN: FELSEFE, SANAT, KAVRAM VE DUYUM ÜZERİNE 29
3.4 GÜNÜMÜZ SANATI VE ESTETİĞİNE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ 30
3.5 NÖROESTETİK FOTOĞRAF 34
4. SANAT FOTOĞRAFI 43
4.1 FOTOGRAFİK GÖRÜNTÜ VE TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE GELİŞEN ÇOK YÖNLÜLÜĞÜ 43
4.2 SANAT OLARAK FOTOĞRAF FİKRİNİN İLK DURAĞI: PİKTORYALİZM 48
4.2.1 NEO-PİKTORYALİST FOTOĞRAF 56
4.3 BELGE ESTETİĞİ 61
4.3.1 SOSYAL BELGE 66
4.3.2 SOKAK FOTOĞRAFÇILIĞI 72

4.3.3 TOPLUMSAL DÖNÜŞÜMÜN DIŞAVURUMLARI: BELGESEL FOTOĞRAFIN MELEZLEŞMESİ VE SANATSAL İFADEYE YER VERİŞİ 75
4.4 KAVRAMSAL SANAT VE FOTOĞRAF 80
4.4.1 POST-KAVRAMSAL SANAT FOTOĞRAFI 87
4.5 SANAT FOTOĞRAFI, BELLEK VE ARŞİV 88
4.6 SANAT FOTOĞRAFI NASIL OLMAMALIDIR? 91
5. ESER ÇALIŞMASI 103
5.1 ESER ÇALIŞMASININ OLUŞUM SÜRECİ 103
6. SONUÇ 107
6.1 SONUÇ 107
6.2 ESER ÇALIŞMASI: KİMERA (YENİ TANRILARIN KADİM ATEŞİ) SERİSİ 108
KAYNAKÇA 123

RESİM LİSTESİ **Sayfa No**

Resim 1: Jan Vermeer, Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız (Girl Reading a Letter at an Open Window), 1657-9. 45
Resim 2: Katsushika Hokusai, Suruga Bölgesinde Ejiri (Ejiri in Suruga Province (Sunshū Ejiri)), 1830-32. 58
Resim 3: Sir John Everett Millais, Ofelya (Ophelia), 1851-52. 60
Resim 4: Grant Wood, Gotik Amerikan (American Gothic), 1930. 68
Resim 5: Çekilecek fotoğrafların eskiz örnekleri. 104

FOTOĞRAF LİSTESİ **Sayfa No**

Fotoğraf 1: Bilinmeyen Sanatçı, Kör Adam ve Okuyucusu (Blind Man and His Reader), 1850. 46
Fotoğraf 2: William Henry Fox Talbot, Saman Yığını (The Haystack), 1844. 47
Fotoğraf 3: Henry Peach Robinson, Günün İşi Bittiğinde (When The Day's Work Is Done), 1877. 49
Fotoğraf 4: Oscar Gustave Rejlander, Hayatın İki Yolu (The Two Ways of Life), 1857. 50
Fotoğraf 5: Peter Henry Emerson, Nilüfer Toplama -Norfolk Dağlarında Yaşam ve Manzara- (Gathering Water-Lilies from Life and Landscape on the Norfolk Broads), 1885. 51
Fotoğraf 6: Anne Brigman, Fırtınanın Kalbi (The Heart of the Storm), 1902. 53
Fotoğraf 7: Anne Brigman, Çam Perisi (The Pine Sprite), 1911. 53
Fotoğraf 8: Gertrude Kasebier, Ağacın Altında Oturan Kadın (Woman Seated Under A Tree), 1910. 54
Fotoğraf 9: Sarah Choate Sears, Mary 1907. 54
Fotoğraf 10: Julia Margaret Cameron, Dua (Prayer), 1866. 55
Fotoğraf 11: Olive Cotton, Gün Batımında Çim (Grass at Sundown), 1939. 55
Fotoğraf 12: Deborah Turbeville, Cephe (Façade) / Mary Martz & Isabelle Weingarten, Normandy, 1978. 56
Fotoğraf 13: Sarah Moon, Martı (La mouette), 1998. 57
Fotoğraf 14: Thomas Struth, Chicago Sanat Enstitüsü 2 (Art Institute of Chicago 2), 1990. 57
Fotoğraf 15: Jeff Wall, Ani Bir Rüzgâr (Hokusai'nin Ardından) (A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)), 1993. 58
Fotoğraf 16: Gertrude Kasebier, Roma'ya Giden Yol (The Road to Rome), 1902. 59
Fotoğraf 17: Hannah Starkey, İsimsiz (Untitled), 2004. 59
Fotoğraf 18: Gregory Crewdson, İsimsiz (Untitled), 2000-2001. 60
Fotoğraf 19: Alejandro Chaskielberg, Paraguaylılar - La Creciente Serisi'nden (Los Paraguayos from the series La Creciente), 2007. 61
Fotoğraf 20: Eugene Atget, Luxembourg Bahçesi (Jardin du Luxembourg), 1902. 63

Fotoğraf 21: Walker Evans, Adak Mumları New York
(Votive Candles New York), 1929-30. 63
Fotoğraf 22: Berenice Abbott, New York Merkez Tren İstasyonu
(Grand Central Station New York), 1910. 64
Fotoğraf 23: August Sander, Duvar Ustası (Bricklayer), 1928. 65
Fotoğraf 24: Arthur Rothstein, Cimarron İlçesi'nde Toz Fırtınası, Oklahoma
(Dust Bowl Cimarron County, Oklahoma), 1936. 67
Fotoğraf 25: Gordon Parks, Gotik Amerikan (American Gothic), 1942. 68
Fotoğraf 26: Marion Post Wolcott, Zenci Cumartesi Öğleden Sonra Sinemanın Renkli Girişine Giriyor, Belzoni, Mississippi Deltası, Mississippi (Negro Going in Colored Entrance of Movie House on Saturday Afternoon, Belzoni, Mississippi Delta, Mississippi), 1942. 69
Fotoğraf 27: Walker Evans, Alabama Kiracı Pamuk İşçisinin Eşi
(Alabama Cotton Tenant Farmer's Wife), 1936. 69
Fotoğraf 28: Henri Cartier-Bresson, Valencia, Spain, 1933. 70
Fotoğraf 29: Dorothea Lange, Göçmen Anne (Migrant Mother), 1936. 71
Fotoğraf 30: Robert Frank, Tramvay – New Orleans (Amerikalılar Serisinden)
(Trolly – New Orleans (From The Americans)), 1955. 72
Fotoğraf 31: William Klein, Silah 2 (Gun 2), 1955. 72
Fotoğraf 32: Daido Moriyama. 73
Fotoğraf 33: Lee Friedlander, New York Şehri (New York City), 1963. 73
Fotoğraf 34: Doug Rickard, #82.948842, Detroit, MI (2009), 2010. 74
Fotoğraf 35: Nan Goldin, Greer ve Robert Yatakta
(Greer and Robert on the bed), 1982. 75
Fotoğraf 36: Nobuyoshi Araki, Fotoğrafta Kişisel Duygusallık (Shashin Shijo Shugi (Personal Sentimentalism in Photography)), ca. 1985. 75
Fotoğraf 37: Larry Clark, Tulsa, 1971. 76
Fotoğraf 38: Boris Mikhailov, Vaka Geçmişi #991
(Case History #991), 1997-1998. 76
Fotoğraf 39: Jeff Wall, Mimik (Mimic), 1982. 77
Fotoğraf 40: Mike Mandel, Kırmızılı Kadınlar (Women in Red). 78
Fotoğraf 41: Mike Mandel, Çocuklar Masaları Temizliyor (Kids Clean Desks), 1986. 78

Fotoğraf 42: Larry Sultan, İsimsiz (Annem Yeşil Duvarın Önünde Poza Veriyor) – Evden Resimler (Untitled (Mom Posing in Front of a Green Wall) – Pictures from Home), 1984-89. 79
Fotoğraf 43: Thomas Ruff, Portre (Portrait), 1986. 79
Fotoğraf 44: Alfred Stieglitz, Marcel Duchamp'ın Çeşmesi (Fountain by Marcel Duchamp), 1917. 81
Fotoğraf 45: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Tırmık (One and three Rakes), 1965. 82
Fotoğraf 46: Keith Arnatt, Sanatçının Yokluğu (The Absence of the Artist), 1968. 82
Fotoğraf 47: Victor Burgin, UK 76 (detay) (UK 76 (detail)), 1976. 83
Fotoğraf 48: John Hilliard, Aynaya Bakmak (Üç Parça Halinde) (Gazing at the Mirror (in 3 parts)), 1976. 83
Fotoğraf 49: Lorna Simpson, Beş Günlük Tahmin (Five Day Forecast), 1991. 84
Fotoğraf 50: Cindy Sherman, İsimsiz Film Karesi #45 (Untitled Film Still #45), 1979. 85
Fotoğraf 51: Richard Prince, İsimsiz (Değiştirilebilir geri planlara sahip sağa bakan dört bekar erkek) (Untitled (four single men with interchangeable backgrounds looking to the right)), 1977. 85
Fotoğraf 52: Ed Ruscha, 1323 Bronson, 1965. 86
Fotoğraf 53: Chris de Bode, Libya'dan Göç (Exodus from Libya), 2011. 87
Fotoğraf 54: William Henry Fox Talbot, Porselen Nesneler 1843/4, (Articles of China c.1843/4), (1844-5). 89
Fotoğraf 55: Sophie Calle, Otel, 47. Oda (L'Hôtel, Chambre 47), 1981. 90
Fotoğraf 56: Daniel Stier. 93
Fotoğraf 57: Daniel Stier. 93
Fotoğraf 58: Djeneba Aduayom. 93
Fotoğraf 59: Djeneba Aduayom. 93
Fotoğraf 60: Amalia Ulman, "Muhteşemlikler & Mükemmellikler #3" ("Excellencies & Perfections #3"). 96
Fotoğraf 61: Amalia Ulman, "Muhteşemlikler & Mükemmellikler #4" ("Excellencies & Perfections #4"). 96
Fotoğraf 62: Amalia Ulman, "Muhteşemlikler & Mükemmellikler #5" ("Excellencies & Perfections #5"). 97

Fotoğraf 63: Joachim Schmid, Göğüs Dekoltesi, Başkalarının Fotoğrafları Serisi'nden (Cleavage, Other People's Photographs), 2008-2011. 99
Fotoğraf 64: Joachim Schmid, Havayolu Yemekleri, Başkalarının Fotoğrafları Serisi'nden (Airline Meals, Other People's Photographs), 2008-2011. 99
Fotoğraf 65: Joachim Schmid, Büyük Balık, Başkalarının Fotoğrafları Serisi'nden (Big Fish, Other People's Photographs), 2008-2011. 100
Fotoğraf 66: Richard Prince -"Yeni Portreler" ("New Portraits"). 100
Fotoğraf 67: Richard Prince - "Yeni Portreler" ("New Portraits"). 101
Fotoğraf 68: Richard Prince - "Yeni Portreler" ("New Portraits"). 101

ESER LİSTESİ **Sayfa No**

Eser 1: H. Ayşe Özaydın, 2023. 108
Eser 2: H. Ayşe Özaydın, 2023. 109
Eser 3: H. Ayşe Özaydın, 2023. 109
Eser 4: H. Ayşe Özaydın, 2023. 110
Eser 5: H. Ayşe Özaydın, 2023. 110
Eser 6: H. Ayşe Özaydın, 2023. 111
Eser 7: H. Ayşe Özaydın, 2023. 112
Eser 8: H. Ayşe Özaydın, 2023. 113
Eser 9: H. Ayşe Özaydın, 2023. 113
Eser 10: H. Ayşe Özaydın, 2023. 114
Eser 11: H. Ayşe Özaydın, 2023. 114
Eser 12: H. Ayşe Özaydın, 2023. 115
Eser 13: H. Ayşe Özaydın, 2023. 115
Eser 14: H. Ayşe Özaydın, 2023. 116
Eser 15: H. Ayşe Özaydın, 2023. 117
Eser 16: H. Ayşe Özaydın, 2023. 117
Eser 17: H. Ayşe Özaydın, 2023. 118
Eser 18: H. Ayşe Özaydın, 2023. 118
Eser 19: H. Ayşe Özaydın, 2023. 119
Eser 20: H. Ayşe Özaydın, 2023. 120
Eser 21: H. Ayşe Özaydın, 2023. 121
Eser 22: H. Ayşe Özaydın, 2023. 121
Eser 23: H. Ayşe Özaydın, 2023. 122

1. İNSAN

1.1 HOMO SAPİENS

Arkaik insan (*Homo*) türleri arasından sıyrılmayı başaran zeki (*Sapiens*) insan türü *Homo Sapiens*, gezegenimizde var olup evrimleşerek bugüne gelmeyi başarabilmiş diğer tüm türlerden farklıdır. Onu böylesine kendine özgü kılan özelliği düşünme ve dillerle iletişim kurabilme yetisidir. En çok kabul edilen teori bunu Sapiens'in yaşadığı bilişsel devrime bağlar. Evrimleşme sürecinde uğradığı genetik mutasyonlar Sapiens'in beyin yapısının değişmesine neden olmuş ve bu da insan türünün daha önce olası olamayan yeni düşünce ve iletişim biçimleri geliştirmesini sağlamıştır. Bu düşünce ve iletişim biçimleri de daha karmaşık yapılar olan insan kültürlerinin oluşmasına ve bu kültürlerin gelişim süreçleri olan tarihin akışına yön vermesine yol açmıştır.[1]

Sapiens'in yaşadığı bilişsel devrimin en önemli getirilerinden biri bilişsel esnekliktir. İnsanın her yeni duruma kolayca adapte olabilmesi, her türlü değişimle baş edebilmesi ve yaşadıklarından yola çıkarak geçmiş ile gelecek arasında bağ kurabilmesi bilişsel esneklik sayesinde olur.

> "*Beyin plastik, yani esnek özelliktedir; değişmez bir kalıba bağlı olmak yerine, kendi devrelerini sürekli yeniden yapılandırır. Yaşımız ilerlerken bile yenilik, süregiden plastisiteye itki sağlar ve yaşadığımız her sürprizle beynimizde yeni bir yol kazınır. Devrelerin yeniden tasarlanması, sonu olmayan bir süreçtir; gelişmekte olan birer ürün olarak yaşayıp gideriz. Yaratıcılıkla sürmüş bir yaşam, bu esnekliğin korunmasına yardımcı olur. Çevremizdeki dünyaya yeni bir biçim verirken, aslında kendimize de yeni bir biçim veririz.*"[2]

---

[1] Yuval Noah Harari, **Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens – İnsan Türünün Bir Kısa Tarihi**, Ertuğrul Genç (çev.), İstanbul, Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım Ltd. Şti., 2017, s. 45-47.
[2] David Eagleman - Anthony Brandt, **Yaratıcı Tür: Fikirler Dünyayı Nasıl Yeniden Yaratıyor**, Zeynep Arık Tozar (çev.), İstanbul: Domingo, Bkz Yayıncılık Ticaret ve Sanayi Ltd. Şti., 2019, s. 185.

1.2 İNSAN DOĞASI, HAYAL GÜCÜ VE YARATICI KURGULAR

Deneyimleyerek öğrenen insan yaşadıklarını içselleştirerek kavrar ve dolayısıyla geleceğe dair olasılıkları düşleyerek çeşitli kurgular üretebilir. Kurgu, durmadan değişen dünyada kendini sürekli yenilemesi gereken insanın, etrafında olan biteni anlamasına ve ona göre kendini yeniden yapılandırmasına yardım eden kolaylaştırıcı bir unsurdur. Yaratıcı düşünebilme yetisinin bir sonucu olarak kurgu, insanın hayali gerçeklikler yaratmasına, üstelik sosyal varlıklar olduğumuz için bunu kolektif olarak gerçekleştirmemize olanak tanır.

Soyut düşünebilme becerisi insanın en özgün yanlarından biridir. Yeryüzünde başka hiçbir tür nesnel olarak var olmayan şeylerle ilgilenmez. Oysa insan var olmayan şeyleri düşünmenin, onlarla ilgili konuşmanın yanı sıra kendi yarattığı hayali düzenleri benimseyecek ve hatta onlara göre yaşamayı seçecek kadar ileri gider. Mitler, dinler, kanunlar, politika, demokrasi, insan hakları, bilim ya da sanat insanın hayal gücünün ürünleri olarak ortaya çıkan ve yaratıcı düşünce yapımızın ne denli sınırsız olduğunu net bir biçimde gösteren örneklerdendir. Bu örnekler kurgunun hayatımızdaki yerine dikkati çekmek adına önemlidir. Alet kullanmaktan uzay yolculuğuna, insanlık tarihine damga vuran en büyük atılımlar yaratıcı insanların hayal güçlerini kullanarak risk alıp en beklenmedik fikirleri hayata geçiren kurguları tasarlamaları ve uygulamaya geçirmeleri sonucunda gerçekleşmiştir. Bu durum beraberinde bir çelişkiyi de getirir. Kurgu insanı geleceğe taşıyan bir itici güç olabileceği gibi dikkat dağıtan, yanlış yönlendiren ya da zarar veren bir tehlike olma potansiyeline de sahiptir: Dünya savaşları, çevresel felaketler gibi. Ürettiğimiz bu yaratıcı çıktılar büyük gruplar halinde insanları ortak bir amaç, ideal ve inanış için bir araya getirerek birbirleriyle iş birliği yapabilmelerini sağlar. Ortaya çıkan sinerji her bir bireyin beyinsel ve fiziksel yetilerinin ötesine geçebilir.[3]

[3] Yuval Noah Harari, **Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens – İnsan Türünün Bir Kısa Tarihi**, Ertuğrul Genç (çev.), İstanbul, Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım Ltd. Şti., 2017, s. 37-41.

1.3 HİKÂYE ANLATICILIĞI, YENİLİK DÜRTÜSÜ

Yaratıcı kurguların gücünü keşfeden insanın sözlü hikâye anlatıcılığına başvurması rastlantısal değildir. Toplumsal yaşantı insanların birbirleriyle iletişim kurarken sıkı ve karmaşık iş birliği yöntemleri geliştirmesini sağlayarak sürekli bir fikir alışverişi ve etkileşim içerisinde olmalarına neden olmuş, böylece bireyleri birbirlerine bağlamıştır. Bu açıdan bakıldığında beynin çalışma sistemi ile toplumun işleyişi arasında bir benzerlik kurulabilir. Beynin farklı bölgeleri farklı işlevleri üstlense de nöronlar bu bölgeler arasında bağlantılar kurarak beynin tüm bölgeleri arasında sıkı bir iletişim ağı oluşmasını ve bu iş birliği ile beynin bütününün kullanılmasını sağlar. İnsan da düş kurabilme yetisi sayesinde yaratıcılığı stratejik bir biçimde kullanarak nesnel gerçekliğin ötesine uzanan çıkarsamalarda bulunabilir ve bunları deneyimleriyle birleştirerek yeni fikirlere, sonuçlara, davranışlara ulaşır. Bu bilgilerin paylaşımı ve DNA aracılığıyla nesilden nesile aktarımı da oluşan ortak ağlar sayesinde iş birliği içinde olan toplumu bütünleştirebilir.[4]

Yazının keşfinden çok daha önce ortaya çıkan hikâye anlatıcılığı geleneği tüm insan kültürleri kadar eskidir. Dünyanın farklı coğrafyalarından, farklı toplumlarda, çağlar boyu süregelen ve günümüzde de biçim değiştirerek sanatın ve başka disiplinlerin de kullandığı bir araç haline gelen hikâye anlatıcılığı, kültürler üstü ve evrensel bir olgu olarak yaratıcılığımızı körüklemeye devam eder.[5]

Kendi içinde çelişkiler barındıran insan doğası idealler ile gereksinimler, değişim ve stabilite arasındaki kutuplaşmanın esiridir. İnsan bir taraftan macera, keşif, yenilik, değişim ve gizem diğer taraftan da düzen, köklülük, güvenlik, aidiyet ve öngörülebilirlik arar. Bunlar arasında hassas bir denge kurabilmek için yaratıcılığa gereksinimi vardır. Etrafındaki her şeyin sürekli bir değişim içinde olduğunun bilincinde olduğu halde insan, çoğu zaman alışkanlıklarına ve rutinlerine sıkı sıkıya bağlı yaşarken rahattır. Kendini rahatsız hissettireceğini düşündüğü tüm etkinliklerden ya da unsurlardan olabildiğince kaçmak ister, çünkü rahatını bozmak demek nöronlar arasında yeni sinir bağlantıları yaratmak ve anayoldan ayrılmak

[4] Yuval Noah Harari, **Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens – İnsan Türünün Bir Kısa Tarihi**, Ertuğrul Genç (çev.), İstanbul, Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım Ltd. Şti., 2017, s. 44-51.
[5] National Geographic Society, **"Storytelling and Cultural Traditions"**, 2023. https://education.nationalgeographic.org/resource/storytelling-and-cultural-traditions/

demektir ki bu da beynimiz için epey yorucu bir süreçtir. Buna rağmen monotonluktan sıyrılmak için pek çok kez çabalayarak yeniliklerin peşinden de gideriz çünkü hayatın bizi şaşırtmasına, stabiliteyle birlikte değişime de gereksinim duyarız.

> *"Yeniliğe duyduğumuz açlık, onu zorunlu hale getirir. Bu yalnızca birkaç kişiye özgü bir şey değildir. Yenilik dürtüsü, bütün insanların beyninde yaşar; bu durumun bir sonucu olarak tekrarlayan şeylere açılan savaş da bir kuşağı diğerinden, bir on yılı diğerinden, bir seneyi diğerinden ayıran muazzam değişimlere güç veren etkendir. Yeniyi yaratma dürtüsü, biyolojimizin bir bileşenidir. Yüzlerce kültür, milyonlarca yeni öykü inşa etmişizdir. Kendimizi daha önce hiç var olmamış şeylerle kuşatmışızdır. Oysa domuzlar ve lamalar yapmaz bunu."*[6]

Türümüzü ayrıcalıklı kılan, uyaranla eylem arasındaki boşlukta olasılıkları düşleme gücünü devreye sokarak alternatif gerçeklikleri ve olası geleceğe dair simülasyonları kurgulayabilme becerisidir. Beklenmeyenin, şaşırtıcı olanın, sürprizlerin sihri yeniliğe aç beyinlerimizi yaratıcı olmaya iten güçtür. Sanatların temeline ve gelişmesine ön ayak olan bir unsur olarak konumlandırabileceğimiz hikâye anlatıcılığı da, düş kurmanın ve yaratıcılığın önemini keşfeden insanın sözlü tarihi dokumasını sağlar. Elbette insan hikâye anlatıcılığına sadece yaratma dürtüsüyle başvurmamıştır. Tarihin, efsanelerin ve geleneklerin iç içe geçtiği hikâye anlatıcılığı eğlendirmenin yanı sıra davranış biçimleri ile kültürel âdetler ve değerlerle ilgili bilgi aktarmak, aktarılan bilgilerin yayılmasını kolaylaştırmak, toplumun kültürel birlikteliğine katkıda bulunmak ve genç kuşakları eğitmek işlevi de görür. Öyküleri anlatma biçimleri toplumdan topluma değişkenlik gösterir. Bazı toplumlar öykülerini hayvanları kişileştirerek anlatmış bazıları ise bunu şarkılarla, şiirlerle ya da tekerlemelerle yapmıştır. Bazıları birlikte yemek yemeyi işin içine katarken, bazıları dansa başvurmuştur. Bazı hikâye anlatıcıları da öykülerini yaymak için köyden köye seyahat etmeyi seçmiştir. Burada önemli olan anlatıcılığın nasıl yapıldığı değil, öykülerin ve onları aktarma eyleminin sosyal canlılar olan insanlar arasında toplumsal bir ağ yaratması ve aralarındaki bağı güçlendirmesi gerçeğidir.[7]

[6] Eagleman - Brandt, s. 32.
[7] a.g.e., s. 27-32.

İyi anlatılan bir öykünün bizleri etkilemesinin birden çok nedeni olabilir ama temelde bir öykünün içine çekilmemizin nedeni içimizde uyandırdığı güçlü duygulardır. Öykülerin kahramanlarıyla empati kurarak onların yaşadıklarıyla kendi dünyamız arasında kurduğumuz bağ, daha önce bakmadığımız bir perspektiften bakmamızı sağlayarak içimizde güçlü duygular yükselmesine neden olur. İyi anlatılan öyküler toplumun birlikteliğini güçlendiren, bireyler arasındaki diyaloğu sağlamlaştıran ve onları harekete geçiren bir çeşit katalizör olması açısından sanatın işlevi ile benzerlik gösterir. Dolayısıyla hikâye anlatıcılığının ilk örneklerinin sanatın temellerinin atılmasına öncülük ettiğini ve bugün farklı disiplinlerdeki yaygın kullanımıyla da sanatın etkin bir aracı haline geldiğini düşünebiliriz.

2. SANAT

2.1 SANAT OLGUSU

Sanat birbirimizle ilişki kurmamızı, aramızdaki bağı güçlendirerek bizi birleştirmeyi, anlam yaratmamızı ya da bakış açımızı değiştirerek bazı şeylere yüklediğimiz anlamları yeniden biçimlendirmemizi sağlayarak anlamlı bir diyalog yaratır. Onun bu gücü insanlık için azımsanamayacak ölçüde değerlidir çünkü tüm kültürlerin ayrılmaz bir parçası olan sanat hem bireysel hem de kolektif olarak değişim ve gelişim için etkin bir katalizördür. Sanat eseriyle kurduğumuz ilişki bize bir dizi duygu hissettirerek hayal gücümüzün sınırlarını genişletmemize olanak tanır. Sanatçının hayal gücü ortaya çıkardığı eser aracılığıyla bizimle iletişim kurar ve eserin içimizde uyandırdığı duygular, çağrışımlar, etkiler su yüzüne çıkar. Bu ilişki bizleri sadece duygusal olarak değil, aynı zamanda entelektüel olarak da etkiler. Alışık olmadığımız bir bağlamda üretilmiş, bizi şaşırtarak düşündüren bir sanat eseriyle karşılaştığımızda zihnimizi, düşüncelerimizi ve algımızı genişletme potansiyeline sahip oluruz.

Sanat test edilip ölçülebilen bir şey değildir. Onu tanımlamayı böylesine karmaşık hale getiren kendi doğasına içkin çeşitliliğidir. Sanatçının -*doğuştan gelen ilgileri, yaşam deneyimleri, geleneksel, kültürel ve sosyal etkenlerle olan etkileşimi, eğilimleri, hayal gücü, yaşam felsefesi ve duyguları gibi*- tüm birikimlerinin bir bileşeni olarak ona ait özgün ifade biçimi bilincin ve dolayısıyla estetik imgelemin de devreye sokulmasıyla birlikte sanat eserine yaşam verir. Sanat bu tikellikten beslenerek çoğalır, zenginleşir. İlişki kurabildiğimiz her sanat eseri, sanat sözcüğünün tanımına eklenerek anlamını genişletir.

2.2 SANAT İÇGÜDÜSÜ VE DENIS DUTTON

Özellikle sanat alanında yaptığı çalışmalarla tanınan Amerikalı filozof Denis Dutton, sanatın karmaşık yapısını, zamansızlığını ve evrenselliğini daha iyi kavrayabilmek adına alışılagelmedik bir yaklaşımla odağına Homo Sapiens'i ve Darwinci evrim teorisini alır. Ona göre sanat Sapiens'in yaşadığı bilişsel devrim sonucu doğal olarak ortaya çıkan, insan doğasıyla bütünleşmiş evrimsel bir adaptasyon,

içgüdüsel ve kültürler üstü bir olgudur. Son derece kişisel olan sanat, kişisel ifadenin bir ürünü olsa da Homo Sapiens'in son bir milyon yıl içinde geçirdiği evrim yolculuğu sonucunda insanlığın ortak inşası ve bitmek tükenmek bilmeyen yaratma gereksinimi ile birlikte bugünkü biçimini almıştır.

Dutton, sanatın bir üst düzey kültürel eylem olduğunu ama farklı coğrafyalarda farklı kültürlere ait sanat formlarının kültürel geleneklere değil içgüdüsel köklere dayandığını düşünür. Sanat üretimlerinde gördüğümüz bu yüzeysel farklılıklar, onların birbirlerinden tamamen kopuk tek başına soyut birimler oldukları anlamına gelmez çünkü dünyanın bir ucunda üretilmiş sanat eserleri dünyanın başka bir ucunda kendi yerel kültürlerine ait bağlamlarından koparıldığında bile aynı biçimde kabul ve beğeni görebilirler. Ona göre Darwinci evrimsel bilimin adaptasyonu sonucu insanın gelişen düşünsel yetileri ve hayal gücü sayesinde sanat, kendiliğinden tüm kültürlerde benzer biçimde oluşmuş doğal bir olgudur. Sanatın biçimlenmesinin değişik kültürlerde bütünsel ve kendi içinde tutarlı bir teorik sisteme dayanmamasının bir başka nedeni de insanın evirilmiş fiziksel ve zihinsel kapasitelerinin sınırlarıyla ilgilidir. Yaşamımızın seyrinde büyük ölçüde belirleyici olan çevre ve koşullar, fiziksel ve zihinsel kapasitelerimizi etkilediği gibi sanat içgüdümüzün ve estetik tepkilerimizin de o koşullar doğrultusunda yönlenmesine yol açar.

İnsanın hayatta kalmayı başarmasını sağlayan evrimsel sürecin hayati önem taşıyan bir bölümü olmasa da, hayal gücünün ürünü kurgular yaratmak ve sanatsal deneyimin özündeki zevk arayışı bu evrimsel süreç akışında yer alır. Dutton'a göre insanlarda doğal seçilim kadar üreme içgüdüsünün getirisi olan cinsel seçilim de sanatsal ifadede belirleyici rol oynayan bir güdüdür. Dolayısıyla sanat içgüdüsü tek başına ayrı bir güdü değil, insanın hayatı boyunca karşılaşabileceği her türlü şeye verdiği tepkilerin tümü sonucu ortaya çıkan, bu nedenle akılcı bir sistem oluşturmasını beklemenin anlamsız olduğu, kompleks ve rastlantısal bir güdüler bütünüdür.

Dutton, başyapıtlar olarak nitelendirilen sanat eserlerinin bazılarının üretildikleri zaman dilimi içerisinde geniş kitlelere ulaşamamış olsalar da yaratıldıkları zamanın çok ötesine geçerek ve nesiller atlayarak tüm insanlığı etkilemeye devam ettiğinden söz eder. İnsanın sanat eseriyle girdiği etkileşim sonucu yaşadığı estetik

deneyimi biricik kılan, sanat eserinin insanın içindeki en derin duyguları ortaya çıkarabilme ve temelinde insanın içgüdülerine seslenebilme yetisi ile ilintilidir. İnsan ve içgüdüleri var oldukça sanat eserleri de zamansız bir biçimde bizleri etkilemeye devam edeceklerdir.

2.2.1 Evrimsel Süreç ve İnsan Doğasının Sanat ve Estetikle İlişkisi

İnsanın bulunduğu her yerde sanat da vardır. Farklı kültürlere ait her sanat formundan her zaman aynı ölçüde etkilenmediğimiz halde sanatı evrensel kılan nedir sorusunu araştıran Amerikalı filozof Denis Dutton, milattan önce ikinci yüzyılda yaşamış olan Romalı oyun yazarı Terentius'un: *"Homo sum: humani nil a me alienum puto – Ben bir insanım ve insanca olan hiçbir şey bana yabancı değildir."*[8] sözüne değinerek aslında yüzyıllardan beri hepimizin insan doğasına özgü bir takım ortak davranışlar sergilediğini vurgular ve bu ortak davranışların özünü insan psikolojisinin evrenselliği ile açıklar. Diğer davranışlar gibi sanatla ilgili davranışlar ve dolayısıyla sanat da bu nedenle evrensel niteliktedir. Elbette insan doğasına özgü doğuştan gelen zihinsel mekanizmaların benzerliği kişisel farklılıkları ortadan kaldırmaz. *"Başarılı bir sanat felsefesi sanatın ne doğal kaynaklarını ne de kültürel karakterini görmezden gelebilir."*[9] Tarihsel ve kültürel çerçeve doğamıza özgü doğal kaynaklarla sürekli etkileşim içindedir. Bu etkileşim sanat üretiminde sonsuz çeşitlilik yaratarak onu zenginleştirir.

İnsan doğasının sanat ve estetikle ilgili bağlantılarının araştırılması Antik Yunan'dan beri süregelen bir uğraştır. Platon *Devlet*'te ve Aristoteles de *Poetika*'da bambaşka bakış açılarıyla sanat felsefesi ve insan doğası ilişkisine değinerek kendi kuramlarını oluşturmuşlardır. Platon'un *Devlet* diyaloğunda ideal devleti oluşturan unsurlar arasında en tepede bulunan unsur ahlâkken; sanat en alt düzeyde konumlandırılır. Bir bilgi kaynağı olarak sanata önem verilmeyişi sanatın *mimesis* yani taklit olarak ele alınmasıyla ilgilidir. Daima idealların yani gerçekliğin peşinde olan Platon, görünüşlerin yüzeysel ve kusurlu birer yansımadan oluştuğunu düşünür. İdealar bilgiyle, görünüşlerse sanıyla ilişkilendirilir; dolayısıyla duyumsal

[8] Denis Dutton, **Sanat İçgüdüsü – Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi**, Murat Turan (çev.), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017, s. 40.
[9] Dutton, s. 43.

etkinlikler zihinsel etkinliklerin önüne geçemez çünkü gerçeklikten uzaklaşırlar. Duyumsal etkinliklerin bir uzantısı olan *mimesis* kopyanın da kopyasıdır, bu nedenle gerçeklikten iyice uzaklaşmış olur.

> *"Dolayısıyla sanat sistematik olarak yanlış yönlendiricidir. Gerçekliğin çekici ve eğlenceli bir görünümünü sunmak suretiyle insanları en iyi ihtimalle gerçekliğin doğasına dair kafa karışıklığına en kötü ihtimalle de ahlaken yozlaşmaya iter. Platon'a göre sanat her türlü yanlış insan duygusunu harekete geçirir. Diyaloglarında tekrar tekrar sanatın tehlikeli olduğunu düşündüğünü hissederiz."*[10]

Aslında Dutton'ın Platon'un sanat felsefesine dair yaptığı bu saptama, Platon'un estetik duyarlılıktan çok da uzak olmadığını gösterebilir. *"Platon'a göre en kötü haliyle sanat ruh için zararlıdır çünkü ruhun en temel unsurlarını harekete geçirerek ödüllendirir."*[11] Ancak estetik duyarlılığa sahip biri sanat eseriyle ilişki kurarak yaşadığı estetik deneyim sonucunda duyumsallığın da zihinsellik kadar insan doğasını etkilediği çıkarımında bulunabilir ve bu nedenle sanatı tehlikeli bulabilir.

Platon'un öğrencisi olan Aristoteles için de sanat bir çeşit *mimesis*tir ama onun sanat felsefesine yaklaşımı oldukça farklıdır. Aristoteles doğacıdır. *Mimesis*e olan ilginin insan doğasına özgü bir özellik olduğunu; temsillerden, görsel üretmekten ve onlarla kurulan ilişkiden hoşlanma eğiliminin doğuştan geldiğini düşünür. Sanatı bilginin temel kaynaklarından biri olarak kabul eder. *"Sanatın bağımsız bütünlüğüne, çeşitliliğine ve bize insanlık hallerine dair iç görü sağlama kapasitesine saygı duyar."*[12] Aristoteles Platon'dan farklı olarak sanat ile ilgili sorgulamalarına kültürel boyutu da katmıştır. Ona göre insan duygusunu taklit eden sanatın yaratıcılık boyutu, bireyin kültürle karşılıklı ilişkisi sonucu ortaya çıkar. Taklidin deneyimle ilgili boyutu ise taklit etme eyleminden alınan zevkle ilintilidir. Dünya üzerinde birbirinden bağımsız toplumlarda var olan kültür farklılıklarının bilincinde olan Aristoteles, buna rağmen psikolojik doğamızın tüm insanlığı ortak bir paydada buluşturduğundan yola çıkarak farklı coğrafyalarda benzer sanat formlarıyla karşılaşmamız gerektiğini ve sanatın her yerde benzer

[10] Dutton, s. 43.
[11] Dutton, s. 44.
[12] Dutton, s. 44.

tarihsel süreçler izleyeceğini savunur. Bu savını örneklerken tragedyaları ele alır. Tragedyalarda işlenen, genellikle aile ve aşk ilişkilerinin bozulması gibi ana temalar sadece Antik Yunan kültürüne özgü değildir tüm insanlığa seslenen ortak bir ilgi uyandırmalarının nedeni insan psikolojisi ile ilgilidir.

Ayrıca sanat eserlerinin boyutları ve biçimleri hakkında belirleyici birtakım kriterlerden bahsediyor gibi görünse de aslında Aristoteles'e göre sanatı kavramada esas olan insan algısının sınırları, psikolojik koşullar ve zihnimizin doğasıdır.

> *"Öte yandan, nasıl bir şeyin güzel olabilmesi için (ister canlı bir varlık, ister parçalarla düzenlenmiş bir nesne olsun) yalnızca ögelerinin iyi düzenlenmiş olması yetmiyor, uzunluğunun da rastgele olmaması gerekiyorsa -çünkü güzellik, boyutlarda ve düzende yatar; bu yüzden de güzel bir yaratık ne çok küçük olmalıdır (bu durumda görme yetimiz, algılama sınırlarımızın altında bulanıklaşır) ne de çok büyük (o zaman da bakışlarımızla kavrayamayız onu; bütünlüğünü ve birliğini algılayamayız; birkaç stadion büyüklüğünde bir hayvan düşünün örneğin…)- tıpkı bedenlerinin ve canlı varlıkların belirli bir boyutta olması ama bunun gözle kavranabilir bir boyutta olması gerektiği gibi, öykülerin de belirli bir uzunluğu olması ama belleğin bunu kolayca kavrayabilmesi gereklidir."*[13]

Estetik tarihinde Arkaik dönemden 18. Yüzyıla bir sıçrama yaparsak, Aristoteles'e benzer bir yaklaşımla kültürler üstü bir insan doğası olduğunu varsayarak çalışmalar yapan diğer iki önemli filozof David Hume ve Immanuel Kant'a değinmek yerinde olur. "On the Standard of Taste" [Beğeni Standardı Üzerine] adlı 1757 tarihli denemesinde Hume, ""*Beğeninin genel ilkelerinin şekli tüm insan doğasında aynıdır" der. Hatta "sanatın tüm genel kurallarının temeli, sadece insan doğasının ortak duygularının yaşanması ve gözlemindedir.""*[14] diye ekleyerek Homeros'u örnekler. Ona göre Atina'dan Roma'ya kadar beğeni toplayan Homeros'un eserlerinin Paris'ten Londra'ya kadar ulaşmasının, her çağa seslenebilmesinin ve zaman içinde değerini yitirmeden insanları etkilemeye devam

[13] Dutton, s. 47.
[14] Dutton, s. 47, 48.

etmesinin nedeni insanlığın hoşuna giden ortak duyguları harekete geçirme özelliği ile ilgilidir.

Ancak Hume, ortak insan doğasının her zaman nesnel estetik yargılara ulaşmak gerekliliği demek olmadığı düşüncesine de saygı duyar. Örneğin müzik kulağının olmaması veya renk körü olmak gibi doğamıza özgü birtakım zayıflıklar, fiziksel kapasitemiz nedeniyle sanat eserini aktif bir biçimde deneyimleyemeyeceğimiz ve estetik yargıya ulaşırken doğru bir değerlendirme yapamayacağımız anlamına gelir. Bir konu hakkında yeterli alt yapıya sahip olmamak o konuyla ilgili karşılaştırma yapma olanağımızı kısıtlayacağından, yanlış değerlendirmeler yapmamıza yol açabilir. Kültürel arka planına dair bir fikrimiz olmadığında sanatçıya veya esere karşı önyargılı olabiliriz. Tüm bunlar insan doğasının hataya açık olmasıyla ilintilidir. Ayrıca kişisel eğilim ve tercihler insanları farklı estetik beğenilere yönlendirebildiği gibi kültür kaynaklı estetik beğeniler de önyargılı değerlendirmeler yapmamıza neden olabilir.

Tıpkı bedensel beğeniler gibi zihinsel beğeniler de öznel deneyimler olmaları bakımından birbirlerinden farklı değildirler.

> *"Deneyimdeki apaçık öznelliklerine rağmen, "nesnelerin bazı özellikleri vardır" ki bunlar, bu deneyimleri öngörülebilir bir şekilde üreten kelimenin tam anlamıyla nesnel özelliklerdir. Güzellik söz konusu olduğunda bunları algılamak, deneyimlilik ve ince bir hassasiyet gerektirir. Hume'un iddiasına göre estetik değerlendirmelerdeki farklılıkları üreten etkenlerden biri olan hatalılık özelliğini bir kenara koyarsak, geriye kalan mükemmel bir estetik yargı olurdu."*[15]

Immanuel Kant güzelliği değerlendirebilme yetisini "*beğeni yargısı"* olarak niteler. Beğeni yargısında bulunabilmenin *sensus communis*e yani ortak bir insan doğasına dayanması gerektiğini düşünür. Güzelle ilgili bir değerlendirme yaparken yaşanan estetik deneyim kişisel tercihlerle ilişkili olduğundan özneldir ama güzeli yargılama yetisi için bu öznelliğin yanında estetik deneyim dışında zaten var olan, kurulu bir

[15] Dutton, s. 49.

düzen, düzenleyici bir ideal olan ve dolayısıyla estetik deneyimi önceleyen bir ortak insan doğası *sensus communis* olması şarttır.

> *"Güzellik hakkındaki yargılar sıradan kişisel, bireysel tercihlerden, sanat eserlerinin tarafsız tefekkürüne dayandıkları için mantıken ayrılırlar. Kant, bu yargıların bize estetik deneyimin hazzını yaşatmak için hayal gücünün serbestliğinin rasyonel anlayışla nasıl birleştiğiyle ilgili olduğunu düşünür. Altında yatan insan doğası olmadan güzellikle ilgili yargılar sadece birer kişisel tercih ifadesi haline düşer."*[16]

Sanatı daha iyi anlamak, ondan neden etkilendiğimizi ve zevk aldığımızı açıklamak, hangi temel sezgilerimizin bizi sanata ve güzele yönlendirdiğinin analizini yapabilmek adına estetik kuramlara başvururuz. Dutton'ın değindiği estetik kuramlar da sanat felsefesinin insan doğası ilişkisiyle ilgilenen ve aralarındaki bağın öneminin altını çizen bağlantıları kurmamıza yardımcı olacak niteliktedirler.

Sanat felsefesi, tarihi ve eleştirisi genellikle temel sezgilerle ilgilenmemiş, sanatsal ve estetik değerlerin kültürlerden türediğini varsaymışlardır. Kurumsal sanat teorisi de, sanat eserinin ancak bir sanat kurumu tarafından tanınmasıyla sanat eseri olarak tanımlanabileceği ve dolayısıyla kültüre ait bir ürün olduğu düşüncesiyle bu savı desteklemiştir. Denis Dutton ise kültürlerden önce insan doğası olduğunu, fiziksel ve zihinsel evrim sonucunda sınırsız sayıda evrensel eğilimler ve davranış örüntüleri geliştirerek, bu doğa üzerine kültürleri inşa ettiğimizi söyler. Bu eğilimler ve davranış örüntüleri ağı ile Darwinci yaklaşım, kültürel bir yaşam formu olan insanın sanata olan ilgisini daha iyi kavrayabilmek adına önemli ipuçları verir.

Jeolojik çağlardan Pleistosen çağ dünyanın en son tekrarlanan buzullaşma dönemidir ve modern insanın zihinsel yapısı büyük bir olasılıkla Pleistosen çağda oluşmuştur. Evrimsel süreç ile paralel olarak gelişen evrensel insan davranış örüntüleri ve eğilimleri ilk kez bu çağda ortaya çıkmış ve devamlılıklarını sürdürmüştür. Dolayısıyla kültürel bir varlık olan insanın doğasını tanımak adına Pleistosen çağ önemlidir. 1.6 milyon yıl süren bu uzun çağda binlerce nesil boyunca

[16] Dutton, s. 50.

devam eden seçilim baskıları fiziki ve psikolojik niteliklerimizi şekillendirmiş ve bizleri genetik olarak bugüne taşımıştır.

Doğal seçilim türümüzün sağ kalımı için hayati önem taşır. Evrimleştiği ortamda hayatta kalabilmek ve üreyebilmek için onu avantajlı kılacak genetik özelliklerin bireylere işlenmesi, türümüzün doğal seçilim açısından ayrıcalıklı olanlarını sistematik olarak evrimsel hesaba katar ve böylece genlerimiz bir sonraki nesillere aktarılır. Genlerimiz tarafından şekillendirilen beyinlerimiz de, *akıl yürütme motorları*nı devreye sokarak Pleistosen dönemde atalarımızın hayatta kalabilmelerini sağlamış olan kapasitelerine ulaştırarak türümüzün devamlılığına katkıda bulunmuştur. *Akıl yürütme motorları* hayatta kalmayla en uyumlu ilgi ve kapasitelere denk geldiğinden doğuştan gelen yeteneklerimizdeki farklılıkları açıklayabilir. Bireye özgü yetenekler, doğuştan gelen eğilimler ve dürtüler evrimsel süreçte insanın bulunduğu ortama göre karşısına çıkan farklı fırsat ve tehditlere paralel olarak gelişmiş ve türümüzün yapısal çeşitliliğini artırmıştır. Bu çeşitlilik aramızda anlaşmazlıkların ortaya çıkmasına yol açsa da birbirimizle ilişki kurmak üzere evirilmiş varlıklarızdır ve Pleistosen çağ sona erdiğinde toplumsallığımız türümüz için belirleyici bir özellik haline gelmiştir. Toplumsal yaşam kültüre bağlı bir olgu gibi görünse de aslında refleksiftir. Yoğun toplumsallığımız en avantajlı biçimde türümüzün devamlılığını sağlamak adına birbirimizle doğal olarak yaptığımız iş birliğinin sonucudur. Toplumlar arasındaki kültürel farklılıklar, insan doğasının özündeki evrenselliği etkilemez. Yaşam mücadelesi verirken karşılaştığı her türlü zorluk ve çatışmaya rağmen, bunlarla baş edebilmek üzere evirilmiş Homo Sapiens'in hikayesinde bu kaotik düzenin uzantısı olarak sanat da ortaya çıkmıştır.[17]

2.2.2 Sanatı Tanımlamak

Çağdaş Amerikalı felsefeci Julius Moravcsik sanatın tanımının ne olduğu sorgulamaları çerçevesinde, evrensel bir kategori olarak sanat olgusunun sıklıkla kültürel bağlamlarla birlikte düşünüldüğünden bahseder. Oysa "sanat" kelimesinin

[17] Dutton, s. 52-58.

tanımını yapma girişimi ile sanatın kültürlerle olan ilişkisinin araştırılması arasındaki ayrım göz önünde bulundurulmalıdır.

Evrensel iki kategori olarak "sanat" ve "dil" sözcüklerine semantik açıdan yaklaşmak ve aralarındaki benzeşimden yola çıkmak, Moravcsik'in sanatın anlamını temellendirmek adına çizdiği yolu daha net anlayabilmek adına iyi bir örnek olabilir. Düşüncenin ses örüntüleri aracılığıyla dışa aktarımı sayesinde insanların birbirleriyle doğal olarak anlaşmasını ve iletişim kurmasını sağlayan dil, nesiller arası bağ kurulmasını sağlayan kültürel bir taşıyıcı ve tarihi şekillendiren toplumsal bir olgudur. Balinaların birbirleriyle iletişim kurmak için söyledikleri şarkıların, fotoğrafın ya da bilgisayar programlama dilinin gerçekten bir dil olup olmadığı, insanların ortak paydada buluşacağı bir dil tanımına sığıp sığmayacağı veya farklı alanlara uygulandığında dil kelimesinin anlamının sınırlarının değişip değişmeyeceği sorusu halen tartışmaya açık olabilir; ama bu olası anlaşmazlıklar Fransızca'nın, Japonca'nın ya da Svahili'nin somut birer dünya dili olduğunun genel geçer kabulünü etkilemez. Dolayısıyla ancak dünya dillerinin tartışmaya açık olmadan doğal olarak evrensel bir kategori oluşturduğu gerçeği kabul edildikten sonra dil kavramının başka alanlara uygulanması üzerine kuramlar geliştirme sorunsalı ele alınmalıdır.

Moravcsik, dilin ve sanatın evrenselliğinin araştırılması sırasında keskin çizgilere sahip rastlantısal tanımlamalar ile kanunsu genellemeler yapmamak gerektiğini düşünür. Keskin çizgilere sahip tanımlamalar her zaman anlamın bütününü görmeyi sağlayacak veriler içermeyebilir. Dolayısıyla kısmen doğru tanımlamalar olurlar. Bu tür tanımlamaların içerikleri bizler için pek çok şey ifade ediyor ve kafamızda anlamların şekillenmesine yol açıyor olsa bile, yetersiz birer genellemeden ileri gidemezler. Moravcsik'e göre dil ve sanat gibi toplumsal olguların deneysel incelemesinde istisnaları da düşünerek varsayımlarda bulunmak, tanımsal ya da rastlantısal olmayan nitelikleri ortaya çıkarmaya çalışmak yararlıdır.

Estetik üzerine geliştirilmiş kuramlar evrensel oldukları savını öne sürebilirler ama bu kuramlar ister istemez geliştirildikleri döneme özgü olurlar ve o zaman dilimine ait sorunsal ve görüşlerden türerler. Sanatın uygulanma biçimi ve o döneme özgü

akımlar üretildikleri çağa ayak uydurarak değiştikçe, sanat kuramları ve felsefesi de değişir ve gelişir.

Kuramlarda evrensellik boyutuna ulaşılmasının önündeki bir diğer engel de kişisellik unsurudur. Sınırlı deneyim, bireysel tercihler ve hislerden yola çıkılarak üretilen kuramlar kendi çizdikleri sınırlar içerisinde mantıklı, ilginç, zengin ve ikna edici örneklerle donatılmışsalar bile; sanatın geneline yayarak uygulanmaya çalışıldığında başarısız hatta absürt olabilirler.

Kişisel unsur ve kültürel önyargıların yarattığı bozulmalara eşlik eden bir diğer öge de felsefi retoriğin doğasıdır.

> *"Felsefenin en güçlü ve heyecan verici, açıkça söylemek gerekirse en eğlenceli olduğu zamanlar tek doğru konumda yalnız başına durup akla yatkın diğer alternatifleri çürütmeye çalıştığı zamanlardır. Bu sanat felsefesi tarihinde anlayışın önünde bir engel olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Örneğin, Kant, estetik deneyimin birincil duyusal bileşenlerini, düşünsel bileşenlerinden ayırmakla kalmaz, Critique of Judgement'ın (Yargı Yetisinin Eleştirisi) bazı bölümlerinde herhangi bir değerlerinin olduğunu tamamen reddeder. Tolstoy, samimiyetin sanat için merkezi bir ölçüt olduğu ısrarında o kadar dogmatiktir ki kendi en önemli eserlerinin çoğu dahil olmak üzere edebi geleneğin büyük bir kısmını kenara atar. Bell, mükemmel estetikçi, soyut resimde biçim deneyimini yüceltmekle kalmaz, resmin gösterdiği şeyin estetik açısından önemli olmadığında ısrar eder. Estetikte böyle aşırı konumlanmalar, daha makul olan kuramların aksine retorik olarak tutuk kalırlar… Böyle kuramsallaştırmalar, sanatın kendi tarihsel gelişimiyle birlikte tartışmayı çözüme değil daha derin anlaşmazlıklara doğru yönlendirir."*[18]

Günümüzde dünyanın farklı konumlarında üretilen her türlü sanata erişim olanağı oldukça kolay olmasına rağmen sanat felsefesi düşüncesinin halen sanatın uç noktalarda üretilen ve sınırları zorlayan örnekler üzerinden şekilleniyor olması, kuramsal literatürün bu örnekleri baz alarak estetik kuramlar üretmesi ve bu

[18] Dutton, s. 61, 62.

sayede daha iyi bir sanat tanımına ulaşılabileceği düşüncesi; estetiği de paradoksal bir konuma sokar. "…Duchamp'ın hazır nesneleri, Sherrie Levine'ın temellük ettiği fotoğrafları ve John Cage'in 4'33'' ü…"[19] gibi sınırları zorlayan örnekler iyi bir tartışma konusu zemini ve zihinsel egzersiz örnekleri olabilirler ama sanatın en temel doğasını anlamak üzere yola çıkarken en tartışmalı örneklerden başlamak sanatın tartışmasız değerlerini görmezden gelmek demek olur. Tartışmasız bir merkezi temel alarak sınırları zorlayan farklı örneklere bu merkez yardımıyla ulaşmaya çalışmak *doğalcı* bir yaklaşımdır. Sanat insan yaşamında tüm kültürlerde doğal olarak ortaya çıkar, eyleme dökülerek üretilir, nesne olarak değerlendirilir ve deneyimlenerek davranış ile söylem örüntülerine dökülür. Sanatı deneyimlemek, üzerine düşünmek ve yaşamak; sanat eleştirmenlerinden, küratörlerden, akademisyenlerden, kuramcılardan, sanat felsefecilerinden bağımsız olarak gerçekleşir. Sanat herhangi bir otoritenin onun için sınırlar çizmesine gerek duymayan, kültürel sınırların ötesine geçerek küresel çapta anlaşılabilen ve insan yaşamında zaten doğal olarak var olan bir olgudur. Dolayısıyla sanat felsefesi sanatı bu yaklaşımla ele almalı, kuramlar da bu yaklaşım üzerine kurularak yol alınmalıdır.

Sanatı daha net tanımlayabilmek adına, sanatın bir dizi özelliğini bir *küme kavram*lar bütünü altında toplayarak açıklamaya çalışan bazı felsefeciler John Searle (1958), E.J. Bond (1975), H. Gene Blocker (1994), Berys Gaut (2000/2005) ve Stephen Davies (2004)' dir. Denis Dutton da (2000/2001) daha önce yapılan çalışmalar ışığında, küme kavram uygulamasını kullanarak sanatın kültürler üstü bir tanımına ulaşmak üzere on iki maddeden oluşan bir küme ölçüt listesi önerir. Hem sanat eserinin nitelikleri hem de deneyimlenmeleriyle ilgili olan bu maddeler, belirli bir kurama hizmet etmek üzere değil tarafsız bir temel oluşturabilmek üzere şekillendirilmiştir. Daha geniş kapsamlı olmaları açısından belirli bir çağa ya da tarihsel sürece bağlı kalmazlar. Kesin formüller de sunmazlar çünkü bu sanatın doğasına ve doğasından kaynaklanan çeşitliliğine aykırıdır. Yine de sanatın çok yönlülüğü belirsizlik içinde yol almak demek değildir. Tartışmaya açık bazı niteliklerin belirlenebilmesi kültürler üstü bir estetik literatür oluşturmak adına önemlidir. Listede yer alan maddelerin her biri sanatın evrensel ve kültürler üstü

[19] Dutton, s. 62.

bir kategori olarak belirleyici özellikleri üzerine düşünülmüştür ve "Bu sanat mıdır?" sorusunu cevaplamamızı kolaylaştırmak üzere tasarlanmıştır:

I. Doğrudan haz

Herhangi bir sanat nesnesi deneyimlenirken onunla kurduğumuz ilişki sonucu ortaya çıkan anlık haz, altında yatan başka bir yarar olup olmadığını sorgulamaksızın kendi başına değerlidir. Güzellik hazzı ya da estetik haz olarak adlandırılan bu nitelik, sanatın çok katmanlı ama ayırt edilebilir farklı kaynaklarının çözümlenmesiyle oluşur. Karmaşık bir olay örgüsüne ve farklı çekim tekniklerine sahip bir film izlemek, zengin müzikal cümleler ve nitelikli enstrümantal performanslar içeren bir parça dinlemek, güçlü bir koreografik dile ve teknik altyapıya sahip bir dans performansı seyretmek, doygun renklere sahip bir tabloya ya da çarpıcı bir ışık kullanımına ve görsel dile sahip bir fotoğrafa bakmak zevkli olabilir. Burada önemli olan sanat eseriyle girdiğimiz etkileşimden doğan yoğun hazzın çok katmanlı sanat eserinin farklı haz kaynaklarından türeyip aynı anda gerçekleşerek bizi uyarması, dolayısıyla oluşan bu anlamlı bütünün ortaya çıkardığı hazzı en üst noktada deneyimleyebilmemize olanak tanımasıdır. Denis Dutton bunu *sanat eserinin organik bütünlüğü* ve *çeşitlilik içinde birlik* olarak adlandırır.

II. Beceri ve Ustalık

Sanat eserinin üretiminde ya da performansın uygulamasında belirli bir düzeye ulaşmış teknik ve sanatsal becerilerin ortaya konması gerekir. Bu beceriler bazen usta çırak ilişkisi ile bazen de belli bir konuda yeteneği olduğunu keşfeden kişinin kendini geliştirmek üzere harcadığı çaba ile edinilir. Bazı becerilerin neredeyse o toplumda yaşayan herkes tarafından edinildiği kültürlerde bile, yetenekleri ya da konularındaki ustalıklarıyla göze çarpan bireyler bulunur. Yüksek düzeyde ortaya konan beceri ve ustalık; takdir gören, hayranlık uyandıran, haz veren ve derinden etkileyebilen bir eylemdir.

III. Tarz

Her türlü sanat formunda sanatçının kendini ifade etmek üzere geliştirdiği kendine özgü bir bakış açısı, imgelemi vardır. Eserine yansıyan bakış açısı kullandığı biçim,

kompozisyon gibi karakteristik özellikleri ortaya çıkaran ona özgü bir ifade biçimi, bir tarzdır. Bu tarzın kaynağı kültürel de olabilir, sanatçının kendi yaratımı da olabilir. Sanatçı öykündüğü başka sanatçıların eserlerinden ödünç aldığı bazı unsurları kullanarak kendi tarzını oluşturabileceği gibi, zaman içinde evrimleşen ya da aniden ortaya çıkan bir tarza da sahip olabilir. Sonsuz çeşitlilik gösteren tarzlar özgür, öznel yorumlara açık veya geleneklere bağlı olabilir. Tarzlar hem sanatçı hem de izleyici için bir zemin, bir altyapı oluşturarak eserleri içselleştirmeyi kolaylaştırır. Zaman zaman kısıtlayıcı bir baskı unsuru gibi görünse de, kişiye özgü nitelikleri hayata geçirmeye olanak tanıdığından tarz aslında bağımsızlaştıran ve özgürleştiren bir elementtir.

IV. Yenilik ve Yaratıcılık

Sanatta yaratıcılık, toplumsal normlara uyma zorunluluğu hissetmeden sıradan ya da monoton olanın dışına çıkma cesareti gösterirken bireyselliği ortaya koyarak hayal gücü yeteneğini orijinal bir şekilde kullanabilmekle ilgilidir. Yaratıcılık unsuru, şaşırtabilme yetisi ve öngörülemezliği nedeniyle sanatta geleneksel olan tarz ve formlara bir kontrast oluşturur. Yaratıcı sanat eserinin dikkat çekme potansiyeli yüksektir ve beraberinde yeniliği getirir. Yeniliğe duyulan açlık ve yeniyi yaratma dürtüsü yaşamımızın pek çok alanında olduğu gibi sanatta da takdir görür ve hayranlık uyandırır.

V. Eleştiri

İnsan olmanın önemli bir parçası olan sanat, çok çeşitli formlara ve ifadelere sahip, kültürden ve zamandan bağımsız olarak yaşamımıza eşlik eden temel bir insan içgüdüsüdür. Farklı sanat formlarının ortaya çıkışı sanat eleştirisini de beraberinde getirir. Sanatçılar, eleştirmenler akademisyenler ve izleyicilerin değerlendirmeleri bu tür eleştirinin temel kitlesidir. Ancak sanat eleştirisi karmaşık ve açık uçludur çünkü kişinin herhangi bir sanat eseriyle ilgili yargı oluşturmasını sağlayan estetik, biliş veya algı gibi farklı değişkenler vardır. Dolayısıyla eleştiri tasarımın unsurlarına, ilkesine, zaman içinde gelişen sanat teorilerine, sosyal ve kültürel kabule dayalı nesnel bir yapıya ya da estetik ve biçime yönelik kişisel tercihlere bağlı öznel bir yapıya sahip olabilir. Bu öznel yapı, profesyonel eleştirmenlerin de sıklıkla birbirlerini eleştirmelerine neden olur. Yapılan değerlendirmeler aynı kültür

içinde değişkenlik gösterdiği gibi farklı kültürler arasında da değişkenlik gösterir. Bu açıdan sanat eleştirisi, kendi başarı ölçütlerinin karmaşık olduğu din, siyaset gibi farklı alanlardaki eleştirel söylemlerle benzerlik gösterir.

VI. Temsil

Taklit ve temsillerden, görsel üretmekten ve onlarla kurulan ilişkiden hoşlanmak çağlar boyu süregelen bir eğilimdir. Aristoteles'in de değindiği gibi insan temsilden keyif alır. Bu, temsil edilen nesnenin temsilin öznesine benzerliğindeki gerçekçiliğe yapılan vurgudan kaynaklanabilir. Temsilden keyif almamızın başka bir nedeni temsilin ne kadar iyi gerçekleştirildiğiyle, yani becerinin takdir edilmesiyle ilgilidir. Bir diğer nedeni ise temsil edilen nesnenin kendisinin beğenilmesiyle ilgilidir.

VII. Özel Odak

Sanat kuramcısı Ellen Dissanayake *"The Core of Art: Making Special"(1992) "Sanatın Özü: Özel Kılmak"* adlı makalesinde sanat kuramlarının Batı kültürü etkisi altında oluşturuldukları için sanatın evrenselliğini açıklamada yetersiz kaldıklarından, oysa tüm zaman ve kültürlerde böylesine yaygın, zevkli ve sanat yapanlar tarafından açıkça önemi olan sanatın bu kadar anlaşılmaz olmaması gerektiğini savunur. Bir şeyleri özel kılma arzusunun insanlara biyolojik olarak bahşedilmiş olduğundan, özel kılmak için seçilenlerin bir nedene dayandığı için özel olduğundan ve sanatın da bu arzuya dair bir etkinlik olduğundan bahseder. İnsanlığın kaydedilmiş tarihi ve edilmemiş evrimsel tarihi boyunca bir şeyi özel kılmaya iten davranış ya da etkinliğin itici gücü olan nedenler; bugün sanayileşmiş, modern, Batı etkisindeki dünyada bir şeyi özel hale getirmeye iten nedenlerden farklıdır. Sanatı özel kılan; günümüz dünya düzeni içinde hangi sanat eserinin önemli ya da değerli olduğunu belirleyen kriterler, eserlerin sergileniş biçimleri, izleyiciyle buluştukları anların törenselliği ya da sergilendikleri alanlarla ilgili değildir. Sanat farklı ve dramatik deneyimlere olanak tanıdığından gündelik yaşam akışından ayrılmış, özel bir odak haline gelmiştir. Özel ilgi talep ederek ön plana çıkması sanatın doğasına özgüdür.

VIII. Bireysellik İfadesi

Sanat, potansiyel olarak bireyselliğimizi ifade etmemize olanak tanıyan bir olgudur. İnsana özgü, üretimle sonuçlanan her türlü etkinlikte bireysel ifade aranmaz ancak bir sanat eserinin başarılı olmasına katkıda bulunan en önemli ögelerden biri sanatçının öznel ifade biçimindeki özgünlüktür. Yaygın bir şekilde yanlış yerleşmiş görüşlerden biri de sanatta bireyselliğin Batı'ya özel olduğu kanısıdır. Oysa Batı dışındaki kültürler ile kabile kültürlerinde de bireysel yetenek ve ifade önemsenir, değerlidir, saygı görür.

IX. Duygusal Doygunluk

Kişinin yaşam biçimine, dünya görüşüne, deneyimlerine, altyapısına ve bu tür başka kişisel ögelere bağlı olarak sanat eserleriyle kurduğu ilişki, farklı yoğunlukta duygular deneyimlemesine neden olur. Sanatta iki tür duygu deneyiminden bahsedilebilir. İlki, bugün deneysel psikolojinin yedi temel duygu olarak sınıflandırdığı (korku, neşe, öfke, iğrenme, üzüntü, şaşırma, küçümseme) gündelik yaşamda herkes tarafından sıklıkla hissedilen duyguların sanat eserinin içeriği tarafından provoke edilmesiyle açığa çıkan duygu deneyimidir. İkinci tür duygu deneyimi ise elbette ilk tür deneyimde açığa çıkan duygularla bağlantılıdır ama direkt bir duygu türünü yansıtmazlar. İkinci tür deneyim daha çok sanat eserinin kendine özgü duygusal sınırları ve duygusal perspektifiyle ilgilidir. Temsil edilen içeriğin açığa çıkardığı duygulardan ayrı olarak sanat eserinin kendine özgü duygusal tonunun eserin özüne işlemesiyle bağlantılıdır.

X. Düşünsel Meydan Okuma

Düşünsel yetilerimizi tam olarak kullanmamızı gerektiren sanat eserleri, algılarımızı ve zihnimizin sınırlarını zorladıklarında iyi tasarlanmış olurlar. Düşünsel yetilerin tam anlamıyla uygulanabilmesi de kendi başına bir estetik haz sağlar. Karmaşık sanat eserlerini çözümlemenin verdiği haz, düşünsel engellerin üstesinden gelebilmekle ilintilidir. Basit gibi görünen ancak tarihsel boyutları ve farklı yorumlanmaya açık olmaları nedeniyle kompleks olan (Duchamp'ın hazır nesneleri gibi) sanat eserlerini araştırmak da zevk verebilir.

XI. Sanat Gelenekleri ve Kurumları

Ortaya çıkan sanat eserleri ister sözlü kültürlerde ister yazılı medeniyetlerde üretilmiş olsun, üretildikleri zaman dilimine ait sanat tarihi ve gelenekleri çerçevesinde değerlendirilirler. Bu çerçeve dahilinde anlam kazanır ve önemsenirler. Felsefeci Jerrold Levinson, "… sanat eserleri kimliklerini tarihi gelenekler içinde, teamüller doğrultusunda bulurlar."[20] der. Arthur Danto, George Dickie, Terry Diffey gibi diğer felsefeciler de bu konuda benzer görüşler ortaya atmışlardır. İnsanların toplumsal olarak inşa ettiği sanat kurumu olan sanat dünyasına ister istemez bağlı olarak üretilen eserler, bu yapı içinde anlam kazanırlar. Kurumsal teorisyenlerin kavramsal sanata ve hazır nesnelere odaklanma nedeni bu işlerin üretimlerinin tarihsel konumlarının önemi kadar olmasından ileri gelir. Öte yandan tüm dünyada geniş kitlelerce ve tüm zamanlarda beğenilerek bir önem atfedilen sanat eserleri de, kurumsal ve tarihsel analizlere açık olmalarına rağmen, izleyicilerinin herhangi bir şekilde eserin kurumsal bağlamı hakkında bir fikri olmasına gerek kalmadan kitlelerce kabul görerek bir zıtlık oluştururlar. Duchamp'ın hazır nesnelerini doğru okuyabilmek için çağdaş sanat tarihine hâkim olmak gerekir ama Beethoven'ın Dokuzuncu senfonisini tarihsel veya kurumsal bağlamıyla birlikte düşünerek dinlemeyiz.

XII. Hayal Gücü Deneyimi

Sanat eserleri hem izleyici hem de üretici için hayali bir deneyim sağlayan, hayal gücünün ürünü olan nesnelerdirler.

> *"Aynı şey ister mitoloji ister kişisel bir anı olsun, iyi anlatılmış her hikâye için söylenebilir. Ateş etrafında kostümlü dans etmek, hayata geçirenlerin yoğun amaç birliği duygusuyla, fabrika çalışanlarının yaptıklarının çok daha ötesinde bir hayal gücü unsuru barındırır. Kant'ın, sanat eserinin temsil edilen bir nesnenin varlığına bağlı olmadan onu kavrayabilecek bir muhayyileye yapılmış bir "sunum" olduğunda ısrar ederek söylediği buydu. Kant'a göre sanat eserleri tarafsız tefekküre tabi hayal gücü ürünleridir. Böylece, tüm sanat hayali bir dünyada*

[20] Dutton, s. 70.

gerçekleşir. Bu taklide dayalı olmayan, soyut sanatlar için de en az temsile dayalı sanatlar için olduğu kadar geçerlidir. Sanatsal deneyim hayal gücü sahnesinde yer alır. …Sanat deneyimi, hayal gücünü pratiklik kaygısından ayrıştırması, Kant'ın söylediği gibi mantığın ve rasyonel anlayışın bağlarından kurtarmasıyla kendini gösterir."[21]

Dutton'ın oluşturduğu bu liste yaygın bir biçimde kuramcıların ve eleştirmenlerin kullandığı *biçim* ve *içerik* gibi teknik ögeler üzerinde özellikle durmaz; çünkü Dutton'ın amacı sanatın kültürler üstü, kolay kavranabilen ve tüm dünyada gözlenebilen kuramsallık öncesi karakteristiklerini ortaya koyan bir tanımına ulaşmaya çalışmaktır. Bir şeyin sanat olup olmadığını sorgularken aklımıza gelen ilk sorular bizim için ne anlam ifade ettiği, hangi duyguları uyandırdığı, beceri sergileyip sergilemediği, herhangi bir akıma ya da geleneğe ait diğer sanat eserlerine benzeyip benzemediği, tatmin edici olup olmadığıyla ilgilidir. Uzmanlık gerektiren teknik sorular, "Bu sanat mıdır?" kararını vermeye çalışırken ilk aklımıza gelen sorular arasında yer almaz. Küme ölçütü oluşturan bu maddeler sanat hakkında zaten doğal olarak bildiklerimizle ilgilidir, bir formül oluşturmazlar; sanat eserlerinin belli bir ölçüde paylaşması gereken ortak ve temel özelliklerini araştıran bir rehberdirler.

Bir şeyin sanat olabilmesi için insan yapımı olması ve bir izleyici kitlesine yönelik üretilmiş olması, sanatın tanımına dair genel geçer söylemlerin neredeyse hepsinde bulunan bir varsayımdır. İzleyici kitlesi için üretilmiş olmak, sanatta yapıtsallığı artırır ve onu çözümleyebilmek adına önemlidir ancak Dutton'a göre bu zayıf bir söylemdir çünkü sanat dışındaki toplumsal ya da iletişimsel diğer etkinlikler de bir izleyici kitlesi için yapılır.

Özellikle akademik çevrelerde sanatın tanımının temel ölçütlerinden biri olarak kabul edilen, *kültürel kimliği temsil veya ifade ediyor olmak* özelliği de Dutton'ın listesinde yer almaz. Sanat eserleri belirli bir kültür içinde üretildiklerinden o kültüre ait ürünlerdir ama her sanat ürünü kültürel kimliği desteklemek adına üretilmez ve izleyiciler de her seferinde bu sonuca ulaşmak amacıyla sanatı deneyimlemezler.

[21] Dutton, s. 72.

"Doğal, yerel izleyicilere hitap eden yerel sanatsal biçimler nadiren kültürel kimliği desteklemek düşüncesi taşır. Böyle sanat, en yakınındaki, en doğal izleyicisine sadece güzellik ve eğlence sunar. Bugünden geriye dönüp baktığımızda Shakespeare'i Elizabeth dönemi kültürel değerlerini destekliyor diye değerlendirebiliriz ama bu bizim, onun üzerine yüklediğimiz bir kurgudur. Onun amacı Globe seyircisi için teatral bir eğlence yaratmaktı. Ne kadar önemli olursa olsun, kültürel kimliği desteklemek sanat örneklerini ayırt etmek için bir ölçüt değildir."[22]

Matematik veya fizik gibi bazı alanlarda belirli düşüncelerin kavranması kuramların yükselişiyle paralellik gösterir ancak sanat, kuramlar üzerine uzun uzun kafa yormaktan çok daha önce zaten yaratılıyor ve takdir görüyordu.

"Sanat eserleri uzman analizine ihtiyaç duyan teknik ürünler değil, insan pratiğinin ve deneyiminin felsefeciler ve kuramcılardan çok önce var olmuş zengin, dağınık ve rengarenk alemleridirler. Bu açıdan sanat; din, aile, arkadaşlık, toplum veya savaş gibi, insan yaşamının gerçek ve sürekli diğer yönlerine benzer. Tartışmalı ve sınırlardaki durumlara rağmen çoğu zaman tüm kültürlerde ve tarihsel dönemlerde kolayca fark edilebilirler. …Sanat neyse odur ve öyle kalacaktır. Estetik kuram sadece bir hizmetçidir. Tonunu mükemmelleştirmek zorunda olan odur."[23]

[22] Dutton, s. 75.
[23] Dutton, s. 77.

3. ESTETİK

3.1 ESTETİK: SÖZCÜĞÜN KÖKENİNDEN ESTETİK FENOMENİNE

Sanat tarihçisi Ernst H. Gombrich, sanat olgusunu açımlamak üzere yazdığı Sanatın Öyküsü adlı yapıtına "*"Sanat"* adı verilen bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır…"[24] diyerek başlar. Henüz kitabın giriş cümlesinde söyledikleriyle Gombrich, sanatın genel geçer, basmakalıp, derinliksiz tanımlamalara sığamayacak ve aslında oldukça öznel bir olgu olduğunun altını çizer. Güçlü bir ifade biçimi olan sanatın dili de konuşma dili gibi dinamik olmalıdır, kendini ifade ederken çağa ve insana ayak uydurarak farklı anlamlar ve kullanımlar aramalıdır. Zamanın ruhunu yakalayabilmeli, direnç göstermeli, cesur olmalı, risk almalı, kural tanımadan kalıpları kırarak toplumsal anlayışı değiştirebilecek nitelikte olmalıdır. Fransız yazar ve sanat teorisyeni André Malraux'ya göre sanat, "*özgürlüğün bilincine varılması*dır ve … *insanın kurtuluşunu amaç edinen her tür etkinlikte doğal olarak yer alır*."[25]

Günlük yaşamda sıklıkla sanat eserinin kendisi veya anlamı ile yanlış bir biçimde özdeşleştirilebilen ve sanat tarihi boyunca sanatın ne olduğu sorgulamasına paralel olarak insanın karşısına çıkan *güzel* sözcüğü, Gombrich'in sanatın öyküsünü anlattığı yapıtının ilk paragrafında da karşımıza çıkar. *"Bir sanatçıyı, ona göre güzel olmasına karşın, yaptığının "Sanat" olmadığını söyleyerek, yıkıma sürükleyebilirsiniz. Aynı biçimde, bir tabloyu güzel bulan herhangi bir kimsenin, bu tabloda Sanat değil de başka bir şey söz konusu olduğu söylenerek, kafası pekâlâ karıştırılabilir."*[26] Gombrich'in *güzel* ve *sanat* kavramlarına yüklenen anlamların belirsizliği ve giriftliğine ilişkin yaptığı bu saptama, aslında tarih boyunca onların defalarca farklı biçimde ele alınmaları ile ilişkilidir. Sanata dair sözcüklerden biri olan güzel, tek bir tanıma indirgenemez. Güzelin tanımı, öznelliği ve paradoksallığı kendi içinde barındırır; tıpkı doğası gereği öznel ve paradoksal olan sanat olgusunun tek bir tanıma indirgenemeyeceği gibi.

[24] E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Bedrettin Cömert (çev.), Remzi Kitabevi Yayınları, Ankara C. 93 İstanbul, Evrim matbaacılık Limited, 1986, s. 4.
[25] Dominique Jameux, Gönen Güzey (çev.), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, 1990, s. 14.
[26] E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, Bedrettin Cömert (çev.), Remzi Kitabevi Yayınları, Ankara C. 93 İstanbul, Evrim matbaacılık Limited, 1986, s. 4.

Sanat olgusu ve güzel kavramının basit bir şekilde açıklanamaması; tarihsel süreç içinde zaman zaman sanatın güzelde, güzelin de *estetik düşünüm ve deneyim*de konumlandırılmasıyla netleştirilmek istenmiştir. Özellikle modernizm öncesi dönemlerde, her ikisi de duyumsal kavrama ile ilgili olduğu için olsa gerek; *güzel* ve *estetik* aynı bağlamda kullanılmıştır. Sanatsal yaratının özünü; onu algılama, yorumlama ve deneyimleme biçimimizi bir temele oturtmak üzere başvurulan estetik, dolayısıyla güzelin dışavurumlarında da kendini göstermiştir.

Duyum, duyulur algı, duyu ile algılamak anlamlarına gelen estetik sözcüğünün kökeni, Grekçe *aisthesis* veya *aisthanesthai* sözcüklerine dayanır.[27] Estetik üzerine düşünme ediminin antik çağdan beri Platon, Aristoteles ve Plotinus gibi filozoflarca gerçekleştirildiği ve Platon felsefesinin sanat ve estetik üzerindeki etkilerinin ondan sonra gelenler için oldukça belirleyici olduğu bilinse de, *estetik* sözcüğü estetik bilimine ait bir terim olarak ilk defa 18. yüzyılda Alman bir düşünür olan Alexander G. Baumgarten tarafından tanımlanarak literatüre girmiştir. *"Aesthetica'nın daha ilk sözlerinde Baumgarten, estetiği şöyle tanımlar: "Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analoji rationis = özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi teorisi, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi) est scientia cognitionis sensitivae (Estetik, duyusal bilginin bilimidir)"."*[28] Başlangıcından günümüze estetik adına yapılan birçok tanımlama, sözcüğün kökeninde var olan duyusallık dolayısıyla estetiğin güzelle ilişkilendirilmesine neden olmuştur. Baumgarten'ın tanımladığı anlamıyla güzelliği araştıran bir bilim dalı olarak estetik sanat felsefesine özgüdür, güzelliğin bilimidir, nedenselliğe dayalı pozitif bilimlere ait ölçümlenebilir bir fenomen değildir.

Estetik üzerine düşünceler, insan düşünmeye başladığından beri var olmuş ve birtakım evrelerden geçerek günümüze kadar gelmiştir. Platon'un felsefesinin gelecek yüzyıllar boyunca sanatı dolayısıyla da estetiği etkilemesi ve bu iki olgu söz konusu olduğunda güzelin vurgulanması tesadüf değildir. Mağara Alegorisi ile Platon, gerçek dünya ile görüntüler dünyası arasında kalan insanın ikilemine dikkati çeker. Duyularımız ve algılarımız izin verdiği ölçüde dünyayı ve yaşamlarımızı anlamlandırabildiğimiz ve dolayısıyla bunu kendi gerçekliklerimiz üzerinden yaptığımızdan söz eden bu spesifik anlatı, insan olma durumunu ve çelişkilerini

[27] İsmail Tunalı, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul, Eylül 2019, s. 13.
[28] a.g.e., s. 14.

duyular üzerinden aktarır. Bu düşünce biçiminin bir uzantısı olan Platon estetiğinin hakikati, kendini güzelde bulur.

> *"Platon'a göre, aesthesis'i ortaya koyan algılanabilir gerçek asıl gerçeğin bozulmuş bir yansımasıdır, asıl gerçek ruhun bir zamanlar tanıyıp sonradan özlemini çektiği idealardır. İdealar dünyasına yeniden kavuşmak için gözle görülür elle tutulur biçimlerden yola çıkarak duygular alemine, bilgiye ve sonunda güzelliğe ulaşan bir çileye katlanmak gerekir. Buna karşılık ideaları sezmek duyularla algılanabilen nesnelerde güzelliğin izlerini ve ruhun varlığını görmeyi sağlar. …"Güzellik doğrunun parlaklığıdır"."*[29]

Platon gibi A. G. Baumgarten da estetiği araştırırken aslında doğruluğun (hakikat) peşinde güzele ulaşmıştır.

> *""Aesthetices finis est perfectio sognitionis sensitivae qua talis (Estetik'in ereği, duyulur bilginin böyle bir bilgi olarak yetkinliğidir). Haec autem est pulcritudo. (Bu da aynı zamanda güzelliktir)". Estetik bilginin yetkinliği de yine doğruluktur ama doğruluk estetik bilgi alanına girince, artık, güzellik adını alır. Güzellik (pulcritudo), o halde cognitio sensitiva'nın yetkinliğidir (perfectio). Mantığın "küçük kız kardeşi" olan estetik, güzelliği, yani sensitiv (duyusal) yetkinliği kendine konu olarak alır, güzellik üzerine düşünür, onun ne olduğunu araştırır. Bu anlamda estetik, bir ars pulcre cogitandi (güzel üzerine düşünme sanatı)" olur."*[30]

Tarihsel süreç içinde estetik üzerine düşünceler de, sürekli değişen ve dönüşen insan gibi evrilir. Güzeli, estetik değer ve duyarlık yargısının tek ölçütü olarak ele almaya karşı görüşler de ortaya atılacaktır. Belirleyici bir anlam yükleyen bir sıfat olarak güzelin, estetik problemlere dar bir açıdan bakarak estetiğin varlık alanını sınırladığı görüşünde; I. Kant, Fr. Schiller, K. Rosenkranz ve L. Wittgenstein gibi pek çok düşünür hemfikirdir. Estetik değer olarak; hoş, çekici, iyi, naif, yüce, komik, trajik, deha, erdem, zarif, soylu ve hatta çirkin gibi tanımlamalar da

[29] Dominique Jameux, Gönen Güzey (çev.), **Sanat Estetik**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını, 1990, s. 18.
[30] İsmail Tunalı, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul, Eylül 2019, s. 16.

gündeme gelir. Zamanla estetik üzerine yapılan çeşitli önermelerle estetiğe dair farklı anlayışlar türemiş ama estetik gerçekliği felsefeden çok sanata dair, daha bütüncül bir yapı içine yerleştirebilmek günümüzde bile gerçekleşememiştir. Bu, estetik fenomeninin karmaşık yapısından kaynaklanır. Felsefe bu fenomeni psikolojinin, sanat felsefesinin, güzel felsefesinin ve estetik yargılar mantığının bir dalı olarak, çeşitli savlarla açıklamaya çalışsa da yetersiz kalmıştır. Çünkü bu savların hepsi sonunda, sanat adına estetiği indirgeyici ve mutlakçı görüşlerdir.

3.2 ESTETİK DENEYİM

Oysa estetiği sanat bağlamında ele aldığımızda "duyumsal bilgi" ile ilgili olması dışında, tam olarak açıklayamadığımız, gizemli denebilecek bir süreçten de söz etmemiz gerekir. Bu süreç estetik deneyim ile ilgilidir. Oldukça öznel ve soyut olan güzel ve sanat olgularıyla ilişkimizi, rasyonel ve somut bilgiler çerçevesinde tanımlamaya çalışmak, özünde çelişkilidir. Sanatı, felsefenin nesnesi yapmadan başlı başına bir olgu olarak ele almak ve estetiğe de bu ilişkiler bütününde yaklaşmak daha yerinde olur. Tüm sanatlar hayal gücüyle ilgilidir ve nitelikli yapıldıklarında deneyimleyene bir tür haz verirler. Filozof R.G. Collingwood *Sanatın İlkeleri (The Principles of Art)* adlı yapıtında şöyle der: *"Kendimiz adına hayali bir deneyim veya etkinlik yaratarak duygularımızı ifade ederiz ve bu da, sanat dediğimiz şeydir."*[31] Hayal gücünün ürünü olan sanat, kendi hayal gücümüzle birleştiğinde bizleri gerçekliği bambaşka deneyimleyebildiğimiz paralel evrenlere götürebilir. Sıradan, rutin günlük yaşamlarımızdan kopabilmeye; sanatsal etkinlik ya da deneyimler aracılığıyla başka türlü gerçeklikleri yaşayabilmeye olanak tanır. Hayatta kalmaya programlandığı için sürekli mücadele halinde olan insanın var olma durumuna fantezi boyutunu ekleyen sanat, tüm çabalara rağmen ulaşılamayan arzulara, günlük tatminsizliklere ve düş kırıklıklarına ara verdiğimiz kaçış yolları sunar.

> *"Hayal dünyasını algıladığımız gerçeklikten ayıran keskin bir çizgi yoktur, çünkü ne zaman geçmiş olayları düşünsek veya geleceği planlasak hayal gücümüzü kullanırız. Hatta Kant bize şunu öğretecektir ki, duyularımızla elde ettiğimiz verileri tercüme etmemize imkân veren kavramlar, içinde*

[31] Patrick Doorly, **Sanatta Hakikat**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019, s. 61.

bulunduğumuz gerçek zaman içinde de hayal gücümüzü kullanır. Yine de zor zamanlar geçirdiğimiz dünya ile hayal gücümüzün can bulduğu alan arasında, yani hayatın en ağırbaşlı yaşandığı yerle yansıması arasında her zaman bir körfez bulunacaktır."[32]

Bu körfezde sanatı konumlandırmak, sanatın algıyı ve bakış açısını değiştirebilmek adına ne kadar güçlü ve dönüştürücü bir olgu olduğunun yanı sıra ne kadar öznel bir deneyimler bütünü olduğunun da altını çizer.

Sanat eseriyle yaşadığımız estetik deneyimde, sanat eserinin gerçek hayattan kaçış alanına olanak tanıdığı o anda üzerimizde bıraktığı etki bize bir tür haz verir. Bu tür hazzın ölçülebilirliğini sorgulayan isimlerden Fransız edebiyatçı Baron de Montesquieu, *"…düzenin, farklılığın, simetrinin, zıtlıkların, sürprizlerin ve yalnızca "je ne sais quoi (ne olduğunu bilmiyorum)" diyebileceği şeylerin görünmez büyüsünün ve ihtişamının verdiği hazlardan bahseder…"*[33] ken, duyguları ön plana çıkarır. Sanatı estetik bir deneyim olarak yaşarken işte bu görünmez büyü ve ihtişam devreye girer ve sanatı diğer tüm etkinliklerden ayıran eşsiz bir olgu haline getirir. Bu duyguları bu bağlamda *güzel duygular* olarak tanımlamak olasıdır.
Güzelin yarı mistik, büyüleyici ve salt bilgi ile ilişkilendirilemeyen bu tarafı, estetik deneyim sonucu yaşanan hazla benzerdir. İnsan nedenini tam olarak sözcüklere dökemese de her zaman güzele ilgi duymuş, ondan hoşlanmış ve onunla kurduğu ilişkiden zevk almıştır. Dolayısıyla belki de bu nedenle tarih boyu güzel olan, aynı zamanda estetik olanla ilişkilendirilmiştir. Steven Shaviro'nun düşünceleri de bu ilişkiyi doğrular niteliktedir:

"Güzellik, bir durum ya da koşuldan ziyade bir olay, bir süreçtir. Çiçek kendinde güzel değildir, daha ziyade güzellik, onunla karşılaştığımız zaman meydana gelen şeydir. Güzellik uçup gider ve daima öteki ile telkinde bulunur. Çünkü güzellik duyusu, 'öznel' olmasına rağmen, onu istediğimiz zaman deneyimleyemeyiz. Güzelliği, yalnızca nesne üzerimde ısrarcı olduğu zaman ya da bir şekilde güzellik duyularımı uyandırdığında bulabiliyorum. Ayrıca güzellik, yaratıldığı yerde karşılaşılmayla ayakta kalmaz. Bir kere geçti mi, tekrar ele geçirilemez.

[32] Patrick Doorly, **Sanatta Hakikat**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019, s. 65.
[33] Patrick Doorly, **Sanatta Hakikat**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019, s. 73.

Yalnızca bir başka yolda ya da yeni bir karşılaşmada yeniden doğabilir. Bir özne, bir nesnenin güzelliğini kavramaya yeterli değildir. Daha ziyade nesne kayıtsız kaldığı için özneyi cezbeder ve özne nesneyi bilmeksizin, sahip olmaksızın ya da ona dair bir sempati duymaksızın hisseder. Nesne bana dokunur, fakat kendi adıma onu ne ele geçirebilirim ne tutabilirim ne de onu sonlandırabilirim."[34]

3.3 KAOSA KARŞI İNSAN: FELSEFE, SANAT, KAVRAM VE DUYUM ÜZERİNE

Toplumsal bilincin oluşmasına katkı sağlayan felsefe ve sanat, estetik ile ilgilenen iki önemli yapıdır. Yeryüzündeki var oluşunu anlamlandırma çabası sonucu yaptığı sorgulamalarla; ancak kendini sürekli olarak yeniden yapılandırarak özgürleşebilen insan, entropik uzay zaman sürekliliği içinde karşılaştığı geçici fenomenlerin bir bütünü olarak gerçekliği deneyimlerken, sürekli bir mücadele halindedir. Fransız düşünür Gilles Deleuze, bu mücadeleyi insanın kaosla ilişkisi sonucunda biriktirdiği deneyimler bütünü üzerinden değerlendirir. Ona göre, insanın kaosa karşı aldığı tavır sonucu üç *otonom* etkinlik olan *bilim, sanat ve felsefe* ortaya çıkar. *"Deleuze'ün tüm felsefesini 'kavram ve duyum çerçevesinde gelişen bir metafizik' olarak adlandırmak mümkündür. Çünkü, Deleuze, her şeyden önce düşünce kavramının kapsamını yalnızca felsefeyi değil, sanatı da içine alacak şekilde genişleterek, düşünmeyi yeniden tanımlar."*[35] Yaptığı saptamaların ışığında *felsefe ve sanat*, *kavram ve duyum* arasındaki ilişki ve çelişkiye değinmek, estetik düşünüm ve deneyimle ilgili belirsizliklerin bütünsel bir kavrayışa ulaşmasında yol gösterici olacaktır.

Sanat ve felsefe etkinlikleri arasındaki bu diyalektiği çelişkili hale getiren; insanın sanatı irrasyonel ve tikel bir duyumsama etkinliği; felsefeyi ise rasyonel ve tümel bir kavrama etkinliği olarak düşünmeye yönelik eğiliminden ileri gelir. Deleuze bu noktada felsefenin uğraşısının kavram yaratma, sanatın uğraşısının da duyum yaratma süreci ile ilgili olduğuna değinir; ancak ona göre bütünsel düşünmek

[34] Özcan Yılmaz Sütçü, **Felsefe ve Sanat Arasında: Estetik Düşünüm**, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 2018 Bahar, sayı 25, s. 476.
[35] Özcan Yılmaz Sütçü, **Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**, Es Yayınları, İstanbul, 2005, s. 28.

gerekir. Aslında birbirleriyle son derece ilişkili olan bu her iki düşünce edimi de, sürekli olarak bilinmezliğe ve kaosa karşı durmaya çalışan insanın çabasının kaçınılmaz sonucu olan üretim ve yaratım ile ilgilidir. Her ikisi de kendi yöntemleriyle bunu gerçekleştirseler de, bir bütünün birbirinden ayrılamaz etkileşimli süreçleridirler.

Bu açıdan bakıldığında felsefenin; yaşamın kendisinden kopuk, kavramlar yaratmaya dayanan, soyut, kendi içine kapalı, salt eleştirel ve rasyonel bir sistem olmanın ötesine geçmesini varlığıyla destekleyecek olan sanattır. Sanat, sanat yapıtı aracılığıyla soyut düşünceyi görü ve duyum yoluyla deneyimlenebilen, yaşamın içinden, somut bir gerçekliğe dönüştürerek felsefeyi de duyumsamaya davet eder. Felsefe de sanatın kendini kavramlar aracılığı ile daha çok anlamasına alan açar. Bu bütüncül bakış açısı, rasyonel ve irrasyonel ögeleri aynı anda içeren düşüncenin bütüncül doğası ile paralellik gösterir.

> *"Bu zemin üzerinde sanat artık, görüyü ve duyumu veren kaosun bir kompozisyonu durumundadır. Sanat, kaotik ortamda insanın varoluşsal pratiğini dışa vurma imkânı verdiği zamandan beri felsefe ile yakın ilişkide olmuştur ve insan ile kaos arasındaki 'bağı' yorumladığı, imlediği ve duyumsadığı sürece de yakın olmaya devam edecektir. Çünkü, sanat da bu kaotik ortamda bir düzlem sunar; fakat bu düzlem, kavramsal değil duyusaldır. Dolayısıyla sanat, kendi sınırı ve içeriğini oluşturan 'insan – kaos' ilişkisine felsefenin ele aldığı şekilde eğilmez. Bu ilişki sanatta 'duyusal tasarıma elverişli bir dünya' 'estetik figür', 'duyum' noktalarında seyreder…"*[36]

3.4 GÜNÜMÜZ SANATI VE ESTETİĞİNE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

Sanatın, toplumsal bilincin bir yansıması olduğu açıktır. Kapitalist yapıya hizmet eden diğer etkinlikler gibi günümüz sanatı da popüler kültürün bir uzantısı gibi davranarak, çoğunlukla tüketilmek üzere üretilen bir meta yapımına indirgenmiştir. Bu durum kuşkusuz tarihin izlerini taşır. Sanayi devrimi sonrası yaşanan toplumsal krizlerle onun zincirleme uzantıları olan dünya savaşları ve

[36] a.g.e., s. 40.

ekonomik bunalımların etkilediği yaşama kültürüne sistem aracılığıyla entegre edilen tüketim; sanatın öz pratiğinde, anlatım ve sergileniş biçimlerinde de kendini gösterir. Sanatın tüketim adına araçsallaştırılması, işlevinin giderek amacından uzaklaşmasına ve ortaya çıkan sanatsal üretimin sıradanlaşmasına, yüzeyselleşmesine ve niteliksizleşmesine neden olur.

Çağımızın estetiği, toplumsal varoluşumuzun ve yaşamın sanatta çözümlenmesiyle açığa çıkar.

> *"…Toplumsal bilincin bir biçimi olarak sanatın tanımı da kendi öz pratiğinden çıkar. İnsanlar kendi öz yaşamlarının, kendilerini çevreleyen dünya karşısındaki tavırlarının ve toplumsal çalışmalarının bilincine sanat yoluyla varır; öte yandan bu bilinçlenme de daha iyi bir toplum uğruna, toplumsal adaletin ve insanlık ilkelerinin zaferi uğruna verdikleri savaşımda onlara yardımcı olur."*[37]

Son derece soyut ve karmaşık bir fenomen olmasının yanında estetik, toplumların sanatsal yaratı aracılığıyla bilinci dışa vurdukları somut bir deneyim biçimi olarak da kendini gösterir. Günümüz sanatının sıradanlaşmasının nedenlerinden biri de; sanatın, estetiğin ve güzelin gizemine ihtiyaç duyulmadan üretiliyor olmasından ileri gelir. İnsanın güzellik karşısında kayıtsız kalamama hali değişmese de, güzeli kavrayışı ve yorumlayışı değişmiştir. Dolayısıyla sanatı deneyimleme biçimi de bu sürecin bir parçası haline gelmiştir. Tüketmek için var olmak, yaşamın her alanına yayıldığı gibi sanata bakışı da yüzeyselleştirmiştir.

İhtiyacımız olmayan şeylere gereksinim duymamızı sağlayan sistem, kendi yarattığı kısır döngüden beslenirken tüketimi bir tür arınma mertebesine yükseltir. İyi hissetmek ve negatif tüm duygulardan arınmak için tüketmemiz gerektiği empoze edilir. Günlük yaşamın monotonluğundan sıyrılmayı ve mücadeleye ara vermeyi düşleyen bireye; sıra dışı olmayı, mutlu olmayı, en iyisi ve en güzeli olmayı vaat eden yine tüketimdir. Yaşamında eksikliğini çektiği her şeyin, en ulaşılmaz arzularının yerini sözde tüketerek dolduracak olan birey, böylece tüm olumsuzluklardan arınacaktır.

---

[37] Avner Ziss, **Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi - Estetik**, De Yayınları, İstanbul, 1984, s. 30.

Günümüz düşünürlerinden ve Berlin Sanat Üniversitesi (UdK) akademisyenlerinden Byung-Chul Han, *Güzeli Kurtarmak* adlı eserinde çağımızda *güzel*in *pürüzsüz*e dönüştüğünü düşünür. Her türlü olumsuzluktan arınmaya davet eden tüketimin günlük yaşamımıza olan etkisi, toplumların dönüşümünü beraberinde getirir. Dolayısıyla, sadece pürüzsüz olanı güzel bulmak kaçınılmaz hale gelir. Çünkü *"Pürüzsüz olan yaralamaz. Ne de direnç gösterir. Beklediği Likedır (Beğen). Pürüzsüz nesne zıddını iptal eder. Her negatiflik def edilir."*[38]

Han'a göre pürüzsüzlük yaşamın her alanına yayılmış durumdadır. Sosyal medyanın günlük yaşamın vazgeçilmez bir parçası haline gelmesiyle birlikte, akıllı telefonlar da adeta insanın bir uzvu gibi olmuştur. Mükemmel derecede pürüzsüz ekranlara sahip akıllı telefonlar, Han'ın pürüzsüzün istilasına yaptığı vurguya dair verdiği örneklerden biridir.

> *"Roland Barthes için dokunma hissi "en büyülü olan görme hissinin aksine hislerin en gizem bozucu olanıdır." Görme hissi mesafeyi muhafaza ederken dokunma hissi bunu iptal eder. Mesafe olmadan gizem olmaz. Gizemin bozulması her şeyi eğlenilebilir ve tüketilebilir kılar. Dokunma hissi ötekinin negatifliğine zarar verir. Dokunduğu şeyi sekülerleştirir. Görme hissinin aksine, dokunma şaşırtmaya muktedir değildir. İşte bu yüzden pürüzsüz dokunmatik ekran gizemin bozulmasının ve tüm tüketimin mekanıdır. Neyi beğendiysen onu ortaya çıkarır. …Hiçbir şeyi gizlemez. Pürüzsüz yüzeyinin arkasında saklayacağı içselliği yoktur."*[39]

Kant, güzeli *oto-erotik* bir his olarak tanımlar. Yani güzel tamamen özneyle ilgilidir, nesneyle bağı dolaylıdır. Çünkü özne nesneyi algılarken kendi benliğinden sıyrılamaz. Kantçı güzel estetiğini Byung-Chul Han şöyle yorumlar: *"Özne güzeli beğenir çünkü bilişsel güçlerin ahenkli etkileşimini uyarır. Güzelin hissi "bilişsel melekelerin ahengindeki keyif"ten, "bilişsel güçlerin ahenkli duyuş"undan başka bir şey değildir… Güzelin kendisi bir bilgi üretmez fakat bilginin hareketini yürütür.*

[38] Byung-Chul Han, **Güzeli Kurtarmak**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2019, s. 3.
[39] Byung-Chul Han, **Güzeli Kurtarmak**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2019, s. 6-7.

Özne güzelin karşısında kendi kendisini beğenir."[40] Güzel ve estetik tanımları; kişiden kişiye, çeşitli yaş grupları dahilinde, değişik kültürlerde, sosyo-kültürel yapılarda ve tarihsel bağlamda da farklılık gösterebilirken son derece öznel konumlanırlar. Çünkü benliğin ve insan olma durumunun sınırları içerisindedirler.

Ben merkezci günümüz dünyasında sistem, tüketime aracı olan her şeyi yüceltirken otonominin önemini vurgular. Çünkü birlikte hareket eden toplumlar her zaman sistemin aleyhine işler. Toplumları birbirinden koparmak, ayrıştırmak ve insanları bencilleştirmek ise sisteme hizmet eder. İdeal düzende, ilerleyen teknolojinin de yardımıyla bağımsızlaşan birey gün geçtikçe özgürleşecektir ancak bu sırada doğaya ve kendisine giderek yabancılaştığının, uğradığı değişimin ve verdiği ödünlerin ayırdına varabilecek midir? Bireyin bugün geldiği bu nokta yaşamın her alanını ve içinde yaşadığımız dünyayı etkilerken, bu durum günümüz sanatına da yansır. Güzelin pürüzsüze dönüşmesi estetik büyülenmeye olanak tanımaz.

Kültürel olarak bireyselliğe yönelme, günümüz toplumunun negatif olan her şeyden kaçma eğilimiyle ilgilidir.

> *"Yaralanmaya sevk edebilecek yüksek her bağlılıktan sakınılır. Libidinal enerjiler tıpkı sermaye yatırımları gibi çeşitli nesnelere yayılır, böylece tam kayıp önlenir. Algı da artan bir biçimde negatiflikten kaçınır. Like algıya hükmeder. Fakat empatik anlamda görme her zaman başkayı görmektir, buna tecrübe denir. Kişi kendisini yaralanmaya maruz bırakmadan başkasını göremez. Görmek incinebilir olmayı gerektirir."*[41]

Yaşama kültüründen fazlasıyla etkilenen sanatçı da bugün üretiminde incinebilir yönlerini göstermekten kaçınır. Bu nedenle öznelliğinden ve derinliğinden arınmış, pürüzsüze seslenen işler üretir. Tüketim kalıpları için pürüzsüzleştirilen sanat sıradanlaşmaya mahkumdur. Dolayısıyla izleyici de empatik anlamda görmeyi deneyimleyemez ve sanat eseriyle estetik büyülenmeden yoksun bir ilişkiye girmek durumunda kalır.

---

[40] a.g.e., s. 21.
[41] Byung-Chul Han, **Güzeli Kurtarmak**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2019, s. 35-36.

Bugün üretilen sanatın estetik büyülenmeden böylesine uzak durması ve sanatın daha çok kavramsallık üzerinden işlemesi, toplumsal durumun sanatın özüne yansımasıdır. Adorno'ya atıfla, *"kavramın erişemediği, soyutlama mekanizmasının saf dışı bıraktığı, halihazırda bir kavram örneği olmayan şey, [yani sanat][42] kavramın en önemli meselesi…"*[43] olmuştur. Oysa Deleuze'ün önermesini göz önünde bulundurarak bütüncül düşünmek gerekir. Varoluşsal mücadeleyi katlanabilir hale getirmek, yaşamı üreterek anlamlı kılmaya çalışmakla olur. Bunu sağlayan üretim biçimlerinden biri olan sanat da; kavram ve duyum, tümel ve tikel, özne ve nesne, birey ve toplumun birbirleriyle olan etkileşimleri sonucu bütüncül bir kavrayışa ulaşarak eşsizleşir. Çünkü *"… Sanat ancak karşıtların diyalektik birliği içinde gerçekten var olur…"*[44]

> *"…Estetik deneyim, dış baskılara ve içsel korkulara karşı eleştirel düşünce özgürlüğünün kavgasını anlık ve coşkusal olarak veren pratik bir düşünüm biçimidir. Bu pratik süreç, bireyin varoluşunun ve bireyselliğinin her an farkında olmasına işaret eder. Bu imleme, deneyimleme sonucunda ortaya çıkan eleştirel özgürlüğün tadının kısa süreliğine de olsa tadılmasıdır. Eleştirel özgürlük anı, sanat eseri dolayımıyla insanın yaşadığını gerçek anlamda fark etmesini ve hissetmesini sağlayan sağaltıcı "yaratıcı kavrama"nın mutluluk verici deneyimidir. Bu deneyim, yabancılaşmayı her zaman özgürlüğe, muhalifliği ise eleştirelliğe çevirme gücüne sahiptir."*[45]

3.5 NÖROESTETİK FOTOĞRAF

Bugün, nörobilim dalındaki çalışmalar sayesinde beynimizin yapısı, bölümleri ve işleyişiyle ilgili daha fazla somut veriye sahibiz. Beynin ve dolayısıyla zihnin nasıl çalıştığını inceleyen bu bilim dalının nöroestetiğe eğilen kolu ise, insanın sanatla ilişkisini ve sanata yönelik eğilimlerini daha iyi kavramak adına önemli ipuçları sunar. Sanat felsefesi yüzyıllarca insanın güzel, sanat ve estetikle kurduğu ilişkiyi

[42] Parantez içi bana ait.
[43] Özcan Yılmaz Sütçü**, Felsefe ve Sanat Arasında: Estetik Düşünüm**, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 2018 Bahar, sayı 25, s. 476.
[44] Avner Ziss, **Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi - Estetik**, De Yayınları, İstanbul, 1984, s. 28.
[45] Özcan Yılmaz Sütçü, **Felsefe ve Sanat Arasında: Estetik Düşünüm**, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, 2018 Bahar, sayı 25, s. 483-484.

tarihi ve kültürel bağlamda geleneksel yöntemlerle çözümlemeye çalışmıştır ve bunu doğal olarak düşünürlerin yaşadıkları zaman ve coğrafyanın koşullarıyla paralellik gösteren bireysel gözlemleri, fikirleri, duyguları ve deneyimleri üzerinden gerçekleştirmiştir. Nöroestetik ise görsel sanatlarla ve estetikle kurduğumuz ilişkiyi fizyolojimiz ve beyin yapımızın katkısı açısından inceleyerek, bu ilişkiler bütününe bilimsel çözümlemeler getirmeyi amaçlar.

Görsel algının nasıl gerçekleştiğini anlamaya yönelik çalışmalar 1960'larda nörofizyolojist David Hubel ve Torsten Wiesel'ın görsel sistem ile görsel süreçler üzerine deneysel çalışmaları sonucu yaptıkları keşiflerle şekillenmiş ve onlara Nobel ödülü kazandırmıştır. Bu keşifler yapılmadan önce bilim adamları, insan gözünün fotoğraf makinesinin işleyişine benzer yapıda olduğunu düşünüyorlardı. Görsel gerçekliğimizin tıpkı bir fotoğrafı oluşturan film grenleri ya da pikseller gibi düzenlenmiş ışık noktalarından oluştuğunu, gözümüzün de yansıyan ışığın iki boyutlu bir temsilini sorunsuz bir biçimde beyne ilettiğini varsayıyorlardı. Ancak Hubel ve Wiesel'ın bulguları, beynin yapısına bağlı olarak görme sürecinin bundan daha karmaşık olduğunu ortaya koyar. Nesnel gerçekliğin nasıl göründüğünü algılamadan önce, zihnimiz görme duyumuzu yaratırken görsel kortekse başvurur. Buradaki hücreler noktasal ışıklar yerine düz çizgilere ve ışığın açılarına tepki gösterirler. Nöronlar kontrastı parlaklığa, düz kenarları eğrilere tercih ederler çünkü kontrastlar ve düz kenarlar nesneleri ayırt etmemizi kolaylaştırır.

21. Yüzyılda, gün geçtikçe gelişen nörobilimin ortaya koyduğu bu tür somut veriler ışığında görsel algımızın biyolojik kapasitemizle ve beynimizin yapısıyla doğrudan ilişkili olduğunu artık daha net biliyoruz. Görsel sanatların bir dalı olan fotoğraftan neden etkileniriz, bir fotoğrafla etkileşime girdiğimizde zihnimizde neler olur, onunla kurduğumuz ilişki sonucu nasıl duygular oluşur, bilinç ve bilinçaltımızın bu duygular üzerindeki etkisi nedir; gibi sorulara açıklık getirmek üzere yola çıktığımızda estetik bakışa bilimsel çözümlemelerle yaklaşan nöroestetiğe değinmek yerinde olacaktır.

Etrafımızdaki görüntüleri ve fotoğrafı algılama, onlara ilgi duyma ve onlarla ilgili bir beğeni yargısı oluşturma sürecinde; fizyonomimizin kapasitelerinin sınırlarıyla ilişkili birtakım biyolojik ve psikolojik temellerden bahsetmek gerekir.

Işığın Uygun Kullanımı biyolojik temellerden ilkidir. Etrafımıza bakarken çevredeki nesnelerin üzerine düşen fotonlar cisimlere çarpar ve yansıyarak gözümüze ulaşırlar. Optik sinirler aracılığıyla beynin görsel kabuğuna iletilirler ve burada işlenerek çalışma hafızası bölümüne aktarılırlar. Bu bölümde cismin renk, doku, konum, boyut gibi niteliklerinin algılanması ve cismin tanımlanması süreci gerçekleşir. Çalışma hafızası kalıcı belleğimizden konuyla ilgili fiziksel olarak orada bulunmayan verileri de toplayıp devreye sokarak kavrayışımızı kolaylaştırır. Örneğin gözlerimiz bir fotoğraf karesi üzerinde gezinirken beynimiz; koku, ısı, ses gibi fotoğrafın konusuna ilişkin duyusal bilgileri de devreye sokarak fotoğrafı anlamamızı sağlar. Dolayısıyla bir fotoğrafı rahat algılayabilmemiz için doğru ışık kullanımı ilkesi önemlidir. Bol ışıklı bir alandan karanlık bir mekâna girdiğimizde gözlerimizin duruma adapte olabilmesi için belirli bir süreye gereksinimi vardır. Bu durum, beynimizin yeni girdiğimiz mekândaki ışık ortamını idrak etmesi ve görüşümüzü buna göre düzeltmeye çalışmasından kaynaklanır. Baktığımız bir fotoğrafı algılayabilmemiz için de fotoğraftaki ögeler arasındaki farklı ışık değerlerinin dengeli olması gereklidir.

Kadraj içeriği gözün yapısıyla bağlantılı bir ilkedir. Göz insan fizyonomisine bağlı olarak hepimizde farklı düzeyde kavrama yeteneğine sahiptir. Aramızda renk körü insanlar olduğu gibi, renk tonları arasındaki farklılıkları algılayışımız ya da görüşümüzdeki keskinlik de kişiden kişiye değişkenlik gösterir. Görüş açısı hepimizde benzer olsa da göz hareketleri bu açıyı belirli oranda değiştirir. Fotoğraf sürekli olan görmenin aksine statik olduğundan, kadrajın içine fotoğrafı oluşturmasını istediğimiz tüm öğeleri eklememiz ve bu ögeleri dengeli yerleştirmemiz gerekir. Fotoğrafın öznesini kadraj içinde asimetrik bir yere yerleştirmek gözün bunu daha rahat algılamasını sağlar ama simetrik yerleştirmeler de elbette kullanılır. Tıpkı yatay çerçevelemenin gözün görüş açısına benzerliği bakımından daha kolay algılanması ama yine de duruma, konuya ya da bağlama göre dikey çerçevelemeyi de tercih edebildiğimiz gibi.

Net alanın fotoğraftaki yeri ve genişliği ilkesinin, fotoğraf makinesinin çalışma prensibinin gözün doğasına benzerliğiyle ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Gözün ana bölümlerinden biri olan renkli kısım iris, göze giren ışık düzeyinin ayarlanması için göz bebeğinin gerekli oranda açılıp kapanmasını sağlar. Fotoğraf makinesinde objektiften içeri girecek ışık düzeyini aynı mantıkla çalışan diyafram ile ayarlarız.

Çıplak gözle baktığımız her yeri net görürüz çünkü gözümüzdeki lens baktığımız nesnelere uzaklıklarına göre otomatik olarak odaklanarak kas hareketleri yardımıyla netlik yapar. Fotoğrafta vurgulamak istediğimiz obje veya alanda da bu nedenle netlik ve ışık ayarı yaparız çünkü gözümüz ve beynimiz bunu ister.

Pozlama (ışık ayarı) ilkesinde ise kullandığımız fotoğraf makinesinin sensörü ve objektifin olanakları devreye girer. Bir akış ve süreklilik içinde olan dünyanın seçtiğimiz durağan bir anını fotoğraflarız. Objektife bağlı net alan derinliği ve doğru pozlamayı yapabilmek için seçtiğimiz enstantane hızı birtakım seçimleri ve ödün vermeyi gerektirdiğinden kısıtlayıcıdır. Makinemizin sahip olduğu sensör boyutu da önemlidir çünkü sensörün üzerine düşen foton sayısı ne kadar fazlaysa ayrıntılar da o kadar fazlalaşır. Algı, gereksinimlerimize göre şekillenir. Çıplak gözle taradığımız nesnelerin bilgisi duyularımızla yakalanarak beyne iletilir. Beyinde detayla incelenen bilgilerin arasından gereksinimlerimiz doğrultusunda önemli olanları algılar, önemsiz olanları yok sayarız. Gördüğümüz yeni nesneleri boyut, renk, doku, şekil, derinlik açısından değerlendirirken kalıcı hafızaya başvuran beyin, biriktirdiğimiz diğer nesnelerin bilgisine de başvurarak yeni nesnelerle ilgili bir algı oluşturur. Hafızamız algılama biçimimizi ve dolayısıyla nesneleri oldukları gibi görmemizi etkiler. Bu durum doğal olarak fotoğrafçının seçimlerinde de kendini gösterir.

Fotoğrafları algılama ve değerlendirme sürecinde psikolojik temeller de devreye girer. DNA aracılığıyla genetik olarak bize aktarılan, doğuştan gelen dürtüsel özelliklerimiz hayatta kalmayla ilgili olanlardır ve bilinçdışımızda gerçekleşirler. Gözlemlerimiz ve deneyimlediklerimizle, yaşamımıza eklediklerimiz de kalıcı hafızamızı oluşturur ve dolayısıyla insan çeşitliliği zenginleşir. Sürekli bir enformasyon akışı içinde seyreden günlük yaşamımızda önemli enformasyon kaynaklarından biri de fotoğraflardır. Peki onca fotoğraf arasında belirli bir fotoğrafı bizim için özel kılan, beynimizin oto-pilottan çıkarak ona bir ayrıcalık tanımasına neden olan, o fotoğrafla ilişki kurmamızı ve ona bakmaya devam etmemizi sağlayan şey nedir? Bilinç gelişimi, büyük oranda bireyin çocukluk döneminde gerçekleşir ve kalıcı hafıza oluşturulur. Kalıcı hafızaya öğrenme yoluyla yeni deneyimler eklense de çocukluk döneminde gerçekleşen beyin kodlaması kemikleşmiştir ve bunun üzerine eklenen yeni deneyimler beyinde belirli ölçüde fiziksel değişime yol açabilir. Ancak yoğun duygu hissettiğimiz deneyimler kalıcı

hafızamıza eklenir. Bir fotoğrafı algılama sürecinde onunla ilgili bir karar verirken hem doğuştan gelen bilinçdışının hem de yaşam deneyimleriyle oluşan bilincin katkısı vardır. Bilincimize ya da bilinçdışımıza seslenmeyen bir fotoğrafa sadece bakıp geçeriz. Herhangi bir fotoğrafı bizim için özel kılan, beynin bilinçdışı dürtülerden veya kalıcı hafızadan bir ögeyi fotoğrafla ilişkilendirmesiyle ilgilidir. Bu nedenle o fotoğrafa saplanırız ve yoğun duygular hissederiz. İşte bu *bilinçte veya bilinçaltında saplanma* ilkesidir.

Derleme ilkesiyse; fotoğrafı oluşturan ögeleri özenle tasarlayarak düzenlemek, ortaya bakmaya değer bir yaratı nesnesi koymakla ilgilidir ve bilincimize seslenir. Biçim ve içerik açısından dikkat çekici bir fotoğraf tasarlamak, ona bakanın da ona özel bir önem atfederek üzerinde düşünmeye değer bulmasını ve bu süreçten hoşlanmasını sağlar. Sadece cinsellik derlemeleri bilinçdışıyla ilgilidir. Bilinçdışı dürtülere ait cinsellik derlemeleri fotoğrafta nü ile karşımıza çıkar ve çoğumuzda bakma isteği uyandırır. Bu nedenle de cinsellikle ilgili derlemeler günümüzde medya, reklam, sanat gibi birçok alanda dikkat çekmek üzere sıklıkla kullanılır ama özünde derleme bilinç, yaratı ve öğrenmeye dairdir.

Bir fotoğrafı algılama sürecinde psikolojik ve biyolojik temeller birlikte devreye girer ve beyin üç aşamada bu süreci tamamlar. İlk aşamada göz fotoğrafı tarayarak topladığı bilgiyi optik sinirler aracılığıyla beyne iletir, beyin fotoğraftaki görüntüyü analiz eder ve fotoğrafı oluşturan ögeleri üç boyutlu olarak tanımlar; ışık, açı, renk, kompozisyon, grafik gibi çerçevenin içindeki biçimsel detayları çözümler. İkinci aşama ise içeriği kavrama ile ilgilidir. Kalıcı hafıza yani bilinç ve bilinçdışı dürtüler sürece katılır. Fotoğrafı oluşturan durum, konu, hikâye, zaman, gerçeklik gibi bağlantıların derleme, dürtü ve duygu açısından sorgulamaları yapılır. Üçüncü aşama da; fotoğrafla yüzleşmek, onunla ilgili bir sorumluluk alarak bir beğeni yargısı oluşturmak, ondan hoşlanıp hoşlanmadığına karar vermek aşamasıdır.

Fotoğrafları incelerken, algılar ve değerlendirirken beynimizin işleyiş yapısı nedeniyle onlarla ilgili grafik, perspektif ve renk algısı vardığımız kanıyı etkileyen etmenlerdir. Görüntüleri öncelikle genel olarak değerlendirir daha sonra detaylara ineriz. Fotoğraf söz konusu olduğunda da bu durum geçerlidir. Fotoğrafı oluşturan ögeleri -noktalar, çizgiler ve hacimden oluşan formları- önce biçim, oran ve ritim açısından grafik bir bütün olarak görürüz. Ardından onlara ait doku, hareket, duygu

gibi detayları yakalarız. Fotoğrafı oluşturan grafik düzen bizi yönlendirir, ona bir anlam yüklemeye ve onunla ilgili bir duyguya ulaşmaya katkıda bulunur. Karmaşık grafik düzene sahip bir fotoğraf, beyni nereye odaklanacağı konusunda zorlar ve bu nedenle görüntüyü anlamlandırmak zorlaşır. Bir fotoğrafı oluşturan grafik ögeler, kontur çizgilerinin belirgin olması, kontrast farkı ve sadelik gibi özelliklere sahip olduğunda beyin o fotoğrafı daha rahat algılar.

Işığın farklı dalga boyları objelerin üzerine düştüğünde bir bölümü obje tarafından emilir, bir bölümü de yansıtılır. Yansıtılan dalga boyundaki ışık miktarı gördüğümüz renkleri oluşturur. Gözümüzün renk duyargaları kırmızı, mavi ve yeşil dalga boyundaki ışıkları değişik oranlarda kullanarak renk algısını oluşturur. En yüksek enerjili dalga boyu mavi, sonra yeşil ve en düşüğü de kırmızıdır. Mavi dalga boyu fazla bir ortamda bulunduğumuzda algımızı etkileyen yüksek enerji bizi pasifleştirir. Oysa düşük enerjili bir ışık olması nedeniyle kırmızı ışık altında, algımız üzerinde etken bir örtüleme olmaz ve duygusal tepkiler oluşturmaya eğilimli oluruz. Dolayısıyla maviyi etken, kırmızıyı edilgen, yeşili uyumlu algılarız. Koyu renkli nesneler ağır, açık renkli nesneler hafif algılanır. Aynı büyüklükteki iki nesneden açık renkli olanının koyu renkli olandan daha büyük olduğunu varsayarız. Parlak nesneler uzaklık açısından daha yakınmış algısı yaratır. Siyah hiç ışık yansıtmadığından keskinlik, beyaz da gelen ışığın tümünü geri yansıttığından ulaşılmazlık duygusu verir. Dolayısıyla fotoğraf söz konusu olduğunda da ortam ışığının, öznenin ve arka/yardımcı plan renklerinin fotoğrafı değerlendirirken algımızı etkilemesi kaçınılmazdır.

Estetik sözcüğünün kelime anlamı duyu yoluyla algılamaktır. Estetik deneyimse, duyularla algıladığımız bir nesneyi bilinçte kavrayarak değerlendirmek ve onunla kurduğumuz ilişki sonucunda sezgisel bir tavır almakla ilgilidir. Estetik tavır, soyut duyguların somut bir nesne üzerinden duyumsanmasıyla kendiliğinden oluşur. Bu kendiliğindenlik dolayısıyla, estetik bakış açısıyla yaklaştığımız objelerden bazılarına olan ilgilimiz uzun sürmez; bazıları ise içimizde bir kıpırtıya yol açar, uzun uzun bakmaktan kendimizi alamayız, kurduğumuz ilişki sonucu içimizde uyanan duygular bize bir tür haz verir.

Fotoğraf söz konusu olduğunda estetik algı süreci görme duyusuyla başlar. Fotoğrafı çeken kişi eylemi gerçekleştirdiği ortamda görme dışındaki diğer

duyularla da zaten etkileşim içindedir. Oysa fotoğraf karesine bakan kişi için yalnız görme duyusu söz konusudur, onun dışındaki duyuları beyin bilinçle tamamlar. Fotoğrafı duyulama, kavrama ve anlamlandırma evrelerinin ardından estetik algı süreci başlar. Duyularımızı uyaran her fotoğraf içimizde bir estetik ilgi yaratmaz, bunun nedeni fotoğraf ile ona bakan kişi arasındaki etkileşimin oldukça öznel bir ilgiye dayanmasındandır. Somut bir nesne olan fotoğraf üzerinden soyut, tinsel ve bütünsel bir kavrayışın gerçekleştiği estetik deneyim süreci, fotoğrafçının bilincinin izdüşümü ve estetik bir ifade biçimi olan fotoğrafın izleyicinin bilincine ve ruhuna dokunabildiği anda açığa çıkan tinsel buluşma ile anlamlı olur. Böylece fotoğraf yalnızca duvara asılacak bir sanat nesnesi olmanın ötesine geçer, izleyicinin materyalist ilgilerden sıyrılarak yoğun duyguları etkin bir biçimde hissetmesine ve yaşamının olağan akışının dışına çıkmasına olanak tanıyan estetik ilginin bir parçası haline gelir.

Sanatsal bir üretim biçimi olan fotoğraf çekme eylemi, diğer sanatsal etkinlikler gibi yenilik arzusu ve yaratma isteğiyle birlikte kendiliğinden ortaya çıkmış insana özgü, doğuştan gelen evrimsel davranışlardan biridir. Fizyonomimiz ve beynimizin yapısı/limitleri nedeniyle görsel bir duyum olan fotoğrafı estetik olarak algılama sürecinde bazı eylemleri farkında olmadan gerçekleştiririz. Nöroestetik retina ve görsel korteks tarafından algılanan duyumları incelerken, bazı yapıtsal değeri yüksek görsel sanat eserlerinin neden birçoğumuzda estetik ilgi uyandırdığına da açıklık getirmeye çalışır ve bu eserlerin paylaştığı bazı ortak ilkelerden bahsedilir. Belirgin bir desen, doku, biçim, renk veya grafik öge etrafında *gruplandırma* yapılmış görseller hoşumuza gider, çünkü beynimiz karmaşa içinde düzeni arar. Temsil edildiği çerçeve içinde onu oluşturan ögelerin *denge*li bir biçimde yerleştirildiği eserleri beğeniriz. Yüksek *kontrast*a sahip görselleri düşük kontrastlılara, *simetrik* olanları asimetrik olanlara tercih ederiz. Kompozisyonu oluşturan ögeler arasında *tekrar*, *ritim* ve *düzen* ararız. Çerçeve içinde önem atfedilen ögenin *ön plana çıkarılma*sı ya da bir ögenin belirgin bir özelliğine yapılan vurgu ile diğer özelliklerinden yalıtarak *soyutlama*k yoluyla da bir eser ilgi çekici hale gelebilir. Soyut görsel sanat eserlerinde soyutlanan ögelerin neyi ifade ettiğini kavrama işi başlı başına keyif vericidir çünkü zihnimizi eksik parçaları bir araya getirmesi için zorlar. Beynimiz, eserin bizi karşı karşıya getirdiği duyusal problemi çözmek ister ve hayal gücümüz de devreye girebilir.

Nörobilim sayesinde görsel bir uyaranla karşılaştığımızda beynin ve onun bedene yayılmış yapılarının nasıl çalıştığını çözümler hale geldik. Duyargalar, sinir sistemi ve beyin arasında mükemmel işleyişe sahip bir iletişim sistemi vardır. Bir fotoğrafla karşılaştığımızda gözlerimizle aldığımız duyum bilgileri yani gözümüzün içindeki sensörlerin üzerine düşen fotonlar, optik sinirler aracılığıyla beyinde görsel kortekse iletilir. Beynimizde milyarlarcası bulunan nöron ağları arasında bilgi aktarımı, iki nöronun birbirine yaklaştığı sinapsis adı verilen bölgeler arasında kimyasal madde salınımı aracılığıyla oluşan elektrokimyasal bir elektrik iletimi ile gerçekleşir. Görsel korteks bu elektriksel bilgi parçalarını görüntüye dönüştürerek beynin çalışma hafızası bölümüne aktarır. Ancak çalışma hafızası sınırlı yetisi nedeniyle aynı anda ortalama olarak sadece yedi adet bilgiyi hafızada tutabilir. Kalıcı hafıza ise tüm deneyimlerimizin, öğrendiklerimizin, duygularımızın ve değer yargılarımızın bulunduğu bölgedir. Hayatta kalmak üzere programlanmış canlılar olduğumuzdan, düşünmeye zamanımız olmadığı, ani ve hızlı tepkiler vermemiz gereken durumlarda refleks haline gelen (terleme, adrenalin salınımı, tüylerin diken diken olması, kalp atışının hızlanması gibi) otonom, bilinçdışı bedensel reaksiyonlarımız Amigdala aracılığıyla gerçekleşir. Amigdala bu otonom sistemi uyarırken çalışma hafızası, kalıcı bellek ve görsel korteks de tetiklenir. Görseli çözümleme sürecinde beynin bedene yayılmış yapıları bilinçdışı bedensel bir reaksiyon oluşmasını sağlar; eş zamanlı olarak bilinçte bir düşünme, ilişkilendirme, karar verme, beğeni, duygu oluşur ve sonuçta görselle ilgili bir kanıya varılır. Bilinçdışı refleksif reaksiyonlar ve kalıcı bellekten çağırdığımız ilgili veriler ile çalışma hafızasında yani bilinçte bir çözümleme/değerlendirme yapılır. Bir saniyenin altında gerçekleşen tüm bu süreç sonunda bilinçte bir duygu hali oluşur.

Bir fotoğrafla karşılaştığımız zaman onu algılamak üzere yaşadığımız fiziksel süreç, biyolojik ve fizyonomik sınırlarımız izin verdiği ölçüde gerçekleşir. Bilinç düzeyinde gerçekleşen algılama sürecindeyse; fotoğrafla ilişki kurmak, üzerinde düşünmek, ona karşı bir estetik tavır almak ve onun üzerinden hissettiğimiz duygular çerçevesinde yaşadığımız estetik deneyimde de belirleyici olan birtakım unsurlar söz konusudur. İçinde yaşadığımız çağ, coğrafya, kültür, politik çevre, sosyal çevre, medyatik gündem, kişisel deneyim ve ihtiyaçlar, eğitim düzeyi gibi etmenler ister istemez algımızı, estetik ilgimizi ve açığa çıkan duygularımızı yönlendirir. İlk bakışta kısıtlayıcı gibi görünse de bu durum aslında sanatın ve estetik deneyimin özündeki çeşitliliğin ve öznelliğin uzantısıdır. Güçlü bir sanatsal ifade ve

evrimleşmiş bir iletişim biçimi olan fotoğraf insanın bilincinde farklı bir akış yaratabilecek kadar güçlü duygular uyandırabildiğinden, beynin plastik yapısında değişikliğe yol açabilecek kadar güçlü bir etkiye sahip olabilir. Belki de bu gücün önce kişisel sonra da toplumsal bazda yarattığı değişim nedeniyle günümüzde fotoğraf, icadından bu yana hiç olmadığı kadar fazla miktarda üretilip tüketilmektedir.

4. SANAT FOTOĞRAFI

4.1 FOTOGRAFİK GÖRÜNTÜ VE TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE GELİŞEN ÇOK YÖNLÜLÜĞÜ

Bir zamanlar sanat olup olmadığı sorgulanan fotoğraf, bugün günlük yaşamın vazgeçilmez bir parçası olduğu gibi çağdaş sanatın da merkezinde konumlanır. Reklam panolarından, galerilere, gazete ve dergilerden, bilgisayar ve telefon ekranlarına, müzelerden, fotoğraf kitaplarına kadar; hem analog hem dijital formda karşımıza çıkan fotografik imge, çağdaş kültürü besleyen ana unsurlardan biri haline gelmiştir. Fotografik imgenin sosyal medya ve diğer kitle iletişim araçları arasındaki yaygın dolaşımı, var olan ilişkileri dönüştürmüştür. Yaşama kültürü ve dolayısıyla sanat pratikleri de bu değişimden etkilenmiş, bu tarihsel süreç ve koşullar dizisine bağlı olarak fotoğraf çağdaş sanattaki yeni merkezi yerini almıştır.

1970'lerde BBC için yaptığı televizyon serisi *Görme Biçimleri*'nde *John Berger*, sanat eserlerinin fotoğraf aracılığıyla çoğaltılmasıyla birlikte, bu kopyalar sayesinde sanatın gündelik yaşamda ne denli hızlı yayıldığına değinmiştir. Bu durum fotoğrafın diğer görsel imgeler arasından sıyrılarak güncel kültürün vazgeçilmez bir ögesi olmasına katkıda bulunmuştur. Bugün her an karşılaştığımız fotografik imgenin üretildiği spesifik bağlam hakkında herhangi bir fikrimiz olmadığında onu kolayca kategorize edemeyebiliyoruz. Teknolojinin hızlı gelişimiyle doğru orantılı olarak fotografik görüntü yaratımının kolaylaşması, herkes tarafından üretilebilirliği, görünebilirliği ve dolaşımının uluslararası boyutta gerçekleşebilmesi çok çeşitli fotografik görüntünün üretilmesine ve kullanılmasına yol açıyor. Dolayısıyla çok farklı fotoğraf alanlarına ait imgeler arasındaki ayrıcalıkları belirleyen sınırları çizmek, bir fotoğrafı sanat fotoğrafı yapan şeyin ne olduğu ayrımını saptayabilmek, fotoğrafın hayatımızın her yanına yayılmış olması nedeniyle güç olabiliyor. Ancak, farklı kurumlar tarafından farklı işlevleri nedeniyle kullanılan fotografik görüntünün çok yönlülüğü, sanat fotoğrafının kendine özgü bir işlevi olduğu gerçeğini değiştirmez. Yaygın varlığıyla fotografi yerleşik bir sanat pratiği haline gelmekle kalmamış; onun sanatta ve diğer kültürel alanlardaki yükselişi, çağdaş sanat ve estetikteki değişimlere de yön vermiştir.

Fotoğraf fikri, birçok buluşta olduğu gibi, keşfedilişinden çok daha önce oluşmaya başlar. Duyarlı malzeme üzerine kaydedilen ışığın kimyasal eylemi fotografik görüntünün özünü tanımlıyor olsa da; perspektif görüntüleri üretmek için ışığın, optik biliminin ve *camera obscura*nın kullanılması fotoğrafın kendisinin keşfedilmesinin öncesine dayanan bir süreçtir. Matematik ve bilimin zaten gündeminde olan optik lens ve ışık teorileri, görsel sanatlarda ancak 1400'lerde Rönesans Avrupa sanatı geometri ve perspektif üzerine yoğunlaştığında gelişmeye başlar. Perspektif, geometri, *camera obscura* ve merceklerin mimari ve resimde kullanımı ve fotoğraf öncesi tarihleri önemlidir; çünkü bu durum fotoğrafın keşfini önceleyen ve daha sonra gelişimini destekleyen bir sistem olarak, görme yoluyla edinilen bilgiye olan özel ilgiyi gösterir.

Camera obscura, 16. yüzyıla kadar doğayı gözlemlemek ve bilimsel bilgiye ulaşmak için kullanılan bir araç olarak görülür. Ancak 18. yüzyıla gelindiğinde ve taşınabilir modellerinin yaygınlaşmasıyla birlikte sanatla ilişkilendirilir. Yansıtılan görüntüyü kâğıt veya başka bir malzeme üzerinde izlemek için opak bir cam ekrana sahip olan bu modeller, gözle görülen her şeyin resimsel temsillerine ulaşabilmek üzere yeni bir kullanım alanı sağlar. Dönemin sanatçıları tarafından genellikle resim yapmak için kullanılan bir araç olan *camera obscura*, fotoğraftan çok görsel sanatların resim alanıyla bağıntılı gibi görünse de aslında oluşturulan görüntüyü sabitleme dürtüsüyle doğrudan ilintilidir.

17. yüzyıl Flemenk betimleyici resim geleneği içerisinde öne çıkan ressamlardan Jan Vermeer'in resimleri görünüşte oldukça fotografiktir. Alışılanın aksine dini hikayelerle neredeyse ilgilenmediği için bir anlamda daha modern kabul edilen Vermeer; fotografik etkiyi yer yer odağın kaybolduğu, renk alanlarının sadeleştirilip homojenleştirildiği, dokunun silikleşebildiği bir tarzla ve sıradan insanların günlük yaşamlarına tanıklık eden anları resimleyerek yakalar. Bazı sanat tarihçileri tarafından Vermeer'in resimlerini *camera obscura* görüntüsünü kullanarak yaptığı öne sürülür. *Camera obscura*nın ressamlar tarafından kullanımı, İtalya'da üretilen ve kutsal betimlemeler içeren resimlerden farklı olarak daha doğal, insani ve gerçekçi bir görsel vizyon sunar. Aslında fotografik olarak adlandırılabilecek bu

etki, fotoğrafın daha sonraki endüstriyel gelişimi için de belirleyici bir amaç haline gelecektir.[46]



Resim 1 Jan Vermeer, Açık Pencere Önünde Mektup Okuyan Kız 1657-9, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 83 x 64.5, Gemaldegalerie Alte Meister, Dresden. Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Johannes_Vermeer_-_Girl_Reading_a_Letter_by_an_Open_Window_-_Google_Art_Project.jpg

Bir illüzyon yaratma ve hayal gücünü tetikleme arzusu ile geçici gerçek dünyanın bir görüntüsünü yakalama isteği, fotoğrafın keşfine yol açan iki tarihsel dürtüdür. Işıkla, duyarlı yüzey üzerine kaydedilen görüntüyü kimyasal bazlı bir malzemeye sabitleme ihtiyacı ve bunu yapacak araçların arayışı Fransa'da Louis Jacques Mandé Daguerre'in, İngiltere'de William Henry Fox Talbot'un çalışmaları ile şekillenmiştir. (Esasen 1826 yılında kalaylı plakalar üzerine fotografik görüntüyü sabitleyen Joseph Nicéphore Niépce'tir. Formülü geliştirmek üzere 1829'da

[46] David Bate, **Art Photography**, Tate Publishing, London, 2015, s. 13-17.

Daguerre'le bir sözleşme imzalar ancak başarıya ulaşamadan 1833'te ölür). Daguerre kullanılabilir ilk sistemin mucididir ve fotoğraf aparatını geliştirmesinin ardından, gümüş ve iyot bazlı fotoğraf teknolojisini kullanarak '*daguerre-otype*'i yaratır. Tıpkı günümüzde mobil dijital ortamlarda fotoğrafları yanımızda taşıyor olduğumuz gibi, insanların ilk kez minyatür fotoğrafları yanlarında taşımalarına olanak sağlayan bu buluş sansasyonel bir etki yaratır.



Fotoğraf 1 Bilinmeyen Sanatçı, Kör Adam ve Okuyucusu 1850, Dagerotip, 9.1 x 6.6, The Met Museum. Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285466

Daguerre'in 1839'da buluşunu Fransız hükümetine satmasıyla birlikte fotoğrafın doğuşu resmen ilan edilir. İngiltere'de ise 1841 yılında William Henry Fox Talbot, kendi geliştirdiği fotografik yöntem '*calotype*'in patentini almıştır. *Kalotip*i özel kılan, tek bir negatiften istenildiği kadar pozitif baskı alınabilmesidir. *Dagerotip* ayrıntıda daha zengin olmasına rağmen, çoğaltılabilir oluşu *kalotip*i öne çıkarır ve yaygınlaşmasını sağlar. Bu yenilikle birlikte Talbot'un yayınladığı ilk fotoğraf kitabı

olan *Doğanın Kalemi* (*The Pencil of Nature*) basılır. Fotoğrafın gelişimi endüstri devrimiyle eş zamanlı yürür ve fotoğrafın toplu üretimi başlar. Dönemin yeni buluşlarının katkısıyla fotoğraf mekanikleşir, ardından 20. yüzyılın sonlarına doğru yeni bir aşama kaydeder ve dijital veri olarak tüm kültürlere ulaşabilmesi gerçekleşir. Bu dönüşüm kültürler arası hoşgörü ve anlayışı çok olumlu etkilerken, fotoğrafın sanatla olan ilişkisinin de yeniden gündeme gelmesine neden olur.[47]



Fotoğraf 2 William Henry Fox Talbot, Saman Yığını 1844, Doğanın Kalemi Kitabından, Kalotip Negatiften Tuz Baskı,16.4 x 21. Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/William_Henry_Fox_Talbot%2C_The_Haystack%2C_1844.jpg

Hollanda resim sanatının fotografik stili ile fotoğraf arasında ilişki kuran ilk kişinin Talbot olduğu varsayılır. Hollanda ekolü dönemin toplumsal beğenisini kazanarak değer görmüş bir görsel stile sahiptir ve gündelik yaşamın ayrıntılı bir temsili olarak fotoğraf estetiğini önceleyen tarihsel bir örnektir. Bu ekolün fotoğraf için bir referans noktası oluşu, ilerideki yıllarda fotoğraf alanında da piktoryalist teorilerin ve uygulamaların önünü açacaktır. Sosyal veya politik meselelerden, onların

[47] Bate, s. 21.

getirisi olabilecek her türlü çatışmadan ve gerilimden uzak; doğal güzelliği ve kişisel duyguları öne çıkaran, estetik olarak uyumlu ve ayrıntılı pitoresk kompozisyon kullanımı, sanat olarak fotoğraf fikrinin ilk duraklarından biridir. Hayal kurmanın arındırıcı etkisinin farkında olarak üretilen ilk pitoresk fotoğraf örnekleri, izleyiciyi günlük hayatın kargaşasından uzaklaştırarak başka bir yere götürmeyi amaçlar. Bilimsel ilgiyle başlayan fotoğraf serüveni resimsel ideallerin etkisiyle şekillenerek güzeli ve doğadaki uyumu yakalamak üzere, olumlu duyguları ortaya çıkarma çabasında bir arayışla sanatı da kucaklayarak devam eder.

4.2 SANAT OLARAK FOTOĞRAF FİKRİNİN İLK DURAĞI: PİKTORYALİZM

Fotoğrafın gerçekliğin basit bir yansıması, bir belge ya da sanat eserlerinin çoğaltılarak yaygınlaşmasını sağlayan demokratikleştirici bir araç olarak görülmesinin yanında; sanat üretimi kapasitesinin keşfedilmesiyle gerçek bir sanat formu olmasının önünü açan piktoryalizm akımı, fotoğrafın sanat ile olan ilişkisinin tanımlanabilmesi adına önemli bir dönüm noktasıdır. Fotoğrafın keşfinden kısa bir süre sonra 1870'lerde popüler hale gelen bu akım, sadece kendine özgü tarza sahip bir fotoğraf türünü yansıtan bir görsel stil olmanın ötesine geçer. Dönemin değişen sosyal ve kültürel tutumlarını ifade eden bir felsefe ve estetiği içerir. Fotoğrafın yalnızca gerçekliğin bir kaydı olmadığı, kişisel ifadenin devreye girmesiyle hayal gücünü ve duyguları tetikleyen, görsel bir güzellik yaratma yetisine de sahip olabileceği fikrini vurgular.

Dönemin realizm, empresyonizm, tonalizm ve post empresyonizm gibi resim alanında baskın akımlarından etkilenen piktoryalizm; fotografide de doğa, nü ve günlük ev yaşamı gibi resme ilişkin temaları sıklıkla konu eder. İngiltere merkezli başlayan akım kısa sürede dünya çapında yayılarak, fotoğraftaki ilk gerçek uluslararası sanat hareketi haline gelir. İngiliz fotoğrafçı Henry Peach Robinson'ın fotoğraf alanındaki çalışmaları piktoryalizmin gelişmesine öncülük edecek ve fotoğrafı sanat statüsüne taşıyacaktır. 1869 yılında *Fotoğrafta Piktoryal Etki* (*Pictorial Effect in Photography*) adlı kitabı yazan H. P. Robinson'ın fikirleri, piktoryal estetiğe dair ipuçları sunar. 19. yüzyılda sanatın gerçek olabilmesi için güzel olması gerektiği kanısı yaygındır ve Robinson da fotoğrafın sanat olması için

resimsel kompozisyonun güzelliğinin gerekli olduğuna dair argümanıyla bu kanıyı destekler. Farklı negatiflerden oluşan, dengeli bir kompozisyon ile idealize edilmiş, sahnelenmiş ve kurgulanmış piktoryalist fotoğraflar; fotografide salt gerçekçi tasvire meydan okuyan yeni bir yorum olarak iyi sanat fotoğrafını neyin oluşturduğuna dair fikirleri içinde barındırmayı amaçlar. Endüstriyel devrimle birlikte yaşamın her alanına yayılan değişim, kaçınılmaz olarak toplumsal değerlerin de dönüşmesine neden olur. Sanattaki eğilimlerin de bu yeni gelişmelerden etkilenmesiyle, doğa ve manzara konularını içeren kırsal yaşamın yeniden değerlendirilmesine yönelik romantik bir tavır gelişir. [48]



Fotoğraf 3 Henry Peach Robinson, Günün İşi Bittiğinde 1877, Albümin Gümüş Baskı, 56 x 74.5. Kaynak: https://www.getty.edu/art/collection/object/1040HM

Bu romantik estetik, özünde, sanayileşmenin toplumsal değerleri değiştirmesine bir eleştiri olarak ortaya çıkar. Robinson resim alanında gözlemlediği bu tavrı fotoğrafa aktararak benimser. İdeal kompozisyonu ve piktoryal etkiyi elde edebilmek için, değişik ışık değerlerine sahip ögeleri farklı pozlayıp karanlık odada birleştirerek görüntüyü manipüle eder. Ayrıca etkili bir anlatıma ulaşabilmek için, resimde yaygın olarak uygulanan bir biçimsel öge olan *chiaroscuro*yu, yani dramatik ışık ve gölge kullanımını da fotoğrafa taşır.

[48] Bate, s. 33-34.

Piktoryal etkiyi artırmak için, aynı sahneye ait çeşitli bölümleri farklı pozlayarak düzenleme ve onları kompozit bir fotoğraf elde etmek üzere birleştirerek uyumlu bir kompozisyon oluşturmak gibi arayışlarla, bir bütünü tamamlayan farklı parçaları bir araya getirme yöntemi; Viktoryen dönem sanat fotoğrafçısı Oscar Gustave Rejlander'ın işlerini de etkileyecek ve 20. yüzyılın başlarında geliştirilen fotomontaj tekniklerini şekillendirecektir.[49] Tüm bu gelişmeler, bugün, Photoshop gibi çeşitli dijital yazılımların yaygın kullanımı yoluyla idealleştirilmiş öğelerin kusursuz bir şekilde bir araya getirilmesiyle elde edilen ticari görüntülerin üretimi için ortak bir temel oluşturmuştur.



Fotoğraf 4 Oscar Gustave Rejlander, Hayatın İki Yolu 1857, Karbon Baskı, 40.6 x 76.2. Kaynak: https://www.getty.edu/art/collection/object/1040HM

[49] Colin Harding**, "Introducing Oscar Gustave Rejlander, The Father of Art Photography"**, Science + Media Museum https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/oscar-gustav-rejlander-pioneered-combination-printing/ (01/07/2013).



Fotoğraf 5 Peter Henry Emerson, Nilüfer Toplama -Norfolk Dağlarında Yaşam ve Manzara- 1885, Platin Baskı, 20 x 29. Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/82881

Bir başka İngiliz fotoğrafçı Peter Henry Emerson, 1889'da *Natüralistik Fotoğraf* (*Naturalistic Photography*) adlı kitabı yayımlayarak, Robinson'a karşı tezler içeren doğalcı bir yaklaşım sergiler. Emerson'a göre fotoğraf insan gözünde de olduğu gibi, seçici bir netlik yaklaşımı ile bireyin sübjektif görüşünü yansıtmalıdır. Ayrıca Robinson montaj teknikleri kullanmayı reddetmiş, poz veren modeller yerine birebir kırsalda çalışan gerçek insanlarla çalışmayı yeğlemiştir. Farklı piktoryal eğilimlere sahip Robinson ve Emerson arasındaki estetik tartışma, *güzelliğe* karşı *doğaya ilişkin bir hakikat* arayışı olmanın ötesinde, karşıt politik görüşlere sahip olmalarından da kaynaklanır. Muhafazakâr olan Robinson'ın aksine Emerson, fotoğrafladığı emekçi insanların zorlu iş ve yaşam koşullarıyla ilgili endişelerini de dile getirmek ister.

Bu iki piktoryalist fotoğrafçı arasındaki çekişme; stüdyo temelli sanatı yapay olarak gören açık hava ressamlarının, sanatın doğrudan doğadan türetilmesi gerektiğini savunması açısından, dönemin resim alanındaki tartışmalarıyla benzerlik gösterir. Görsel sanatlara özgü bu ikilem günümüzde halen stüdyo temelli fotoğrafçılıkta görüntünün inşa edildiği, sokak/manzara/belgesel odaklı fotoğrafçılıktaysa doğanın gerçek bir gözleminin görüntüsünün elde edildiği şeklinde sürmektedir.

Zaman içinde piktoryalistler hem Robinson'ın hem de Emerson'ın tekniklerini benimser ve kullanırlar. Fotoğrafın koyu ve açık tonlarını belirginleştirmek üzere karanlık odada negatifler üzerinde oynamalar yapmak, seçici odak ve kompozit teknikleri bir baskıda birlikte ya da ayrı ayrı kullanmak gibi sanatsal ifadeyi güçlendirecek arayışlara girerler. Resimde işlenen tema ve akımlarla etkileşim içerisinde olsalar da kendilerine özgü yaklaşımlar geliştirirler. Piktoryalizmin evrimi elbette teknik gelişmelerle de paralellik gösterir. Yeni temalar ve estetik tutumlar ortaya çıkar. Empresyonist resim geleneğinin konusu olan şehir hayatı ve endüstriyel manzaralar, piktoryalist fotoğrafın da işlediği bir konu haline gelir. Resim ve fotoğraf alanındaki sanatçılar ile empresyonizm ve piktoryalizm arasındaki bağlantılar, ortak bir hayal gücü estetiğini paylaşır. Bir sahnenin algısal izlenimini öznel bir anın ifadesi olan görüntüyle yakalamak ortak amaçtır. Piktoryalist fotoğraf bir şeyi optik aracılığıyla 'doğrudan' görme deneyimini düşsel görme deneyimiyle birleştirmiş; sanatçının öznel özgün yorumunun ve hayal gücünün, bir anın estetik ve sembolik kaydı olan görüntü aracılığıyla izleyicinin zihninde duygusal bir karşılık bulabilmesine olanak tanımıştır.[50]

Piktoryalizm denince akla ağırlıklı olarak erkek fotoğrafçılar geliyor olsa da, kadın fotoğrafçıların da bu akıma özgü üretimleri azımsanamayacak ölçüde fazladır.

[50] Bate, s. 37-39.



Fotoğraf 6 Anne Brigman, Fırtınanın Kalbi, 1902. Kaynak: https://doyle.com/auction/lot/lot-192---brigman-anne-w-1869-1950-the-heart-of-the/?lot=1102149&so=4&st=anne%20brigman&sto=0&au=&ef=&et=&ic=False&sd=1&pp=96&pn=1&q=1



Fotoğraf 7 Anne Brigman, Çam Perisi, 1911. Kaynak: https://artblart.com/tag/french-pictorial-movement/



Fotoğraf 8 Gertrude Kasebier, Ağacın Altında Oturan Kadın, 1910. Kaynak: https://1.bp.blogspot.com/-c6UpjHTxww0/UMNgk1Tm7RI/AAAAAAAATQ0/DG7tSz3LwJY/s1600/Gertrude+Kasebier.jpg



Fotoğraf 9 Sarah Choate Sears, Mary 1907, Fotogravür. Kaynak: https://exhibitions.lib.udel.edu/women-in-pictorialist-photography/sarah-choate-sears/



Fotoğraf 10 Julia Margaret Cameron, Dua, 1866. Kaynak: https://artblart.com/tag/french-pictorial-movement/



Fotoğraf 11 Olive Cotton, Gün Batımında Çim, 1939, Jelatin Gümüş Baskı. Kaynak: https://artblart.com/tag/french-pictorial-movement/

4.2.1 Neo-Piktoryalist Fotoğraf

Kökleri 19. yüzyıl piktoryalist fotoğrafına dayanan ve 20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde değişim geçirerek çağa uyum sağlayan *neo-piktoryal* olarak adlandırabileceğimiz sanat fotoğrafı yaklaşımı, eklektik değerlere sahiptir. Resim, sinema gibi görsel sanatlar ile medyadan ve reklam, foto muhabirliği, belgesel gibi diğer fotoğraf türlerinin tekniklerinden yararlanır. 19. yüzyılda elle yapılan müdahaleler ile oluşturulduğundan çok büyük boyutlu olmayan, monokrom piktoryalist fotoğraf; 20. yüzyılda renkli ve endüstriyel ölçekte büyük baskılara erişen yeni piktoryal formunu alır. Yüksek sanat ile popüler kültürün yöntemlerinin füzyonu onu melez bir yapıya dönüştürür. Yeni piktoryal fotoğrafta karmaşık çağdaş medya ortamının etkileri görülse de esas piktoryal etkiyi sanatçıların bireysel deneyimleri düzenler.



Fotoğraf 12 Deborah Turbeville, Cephe / Mary Martz & Isabelle Weingarten, 1978. Kaynak: https://www.anothermag.com/fashion-beauty/gallery/8395/deborah-turbeville/5



Fotoğraf 13 Sarah Moon, Martı 1998, Tonlu Jelatin Gümüş Baskı, 49.8 x 60. Kaynak: https://www.howardgreenberg.com/exhibitions/sarah-moon-now-and-then/selected-works?view=slider#51

19. yüzyılda tutarlı ve uluslararası bir sanat akımı olan piktoryalizmin günümüzde uygulanan neo-piktoryal fotoğraf formu; çağdaş sanat piyasası içinde kendi başına bir akım değil, farklı yerlerde ve farklı koşullar altında benzer şekilde çalışan sanatçılar aracılığıyla ortaya çıkan uluslararası bir fotoğraf dili olarak kabul edilebilir. Tarihsel süreç içinde, görmeyi bilen ama başka bir sanat dalında kendini ifade etme yetisi olmayanlar için fotoğraf makinesi sanatı demokratikleştiren bir araç haline gelir. Bu durum insanların çeşitli sanatsal ifade arayışlarına girmelerine yol açar. Piktoryalizm ve neo-piktoryalizm bu arayışların bir sonucu olarak, farklı ve ortak bir estetik çerçeveye ait bir sanat imgesinin ortaya çıkmasını sağlar.[51]



Fotoğraf 14 Thomas Struth, Chicago Sanat Enstitüsü 2 1990, Kromojenik Baskı, 184 x 219. Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/thomas-struth-art-institute-of-chicago-ii-chicago

[51] Bate, s. 41-43.



Resim 2 Katsushika Hokusai, Suruga Bölgesinde Ejiri (Sunshū Ejiri) 1830–32. Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55735



Fotoğraf 15 Jeff Wall, Ani Bir Rüzgâr (Hokusai'nin Ardından) 1993, 25 x 39, Tate Modern. Kaynak: https://www.tvoarts.org/works-of-art/jeff-wall-a-sudden-gust-of-wind



Fotoğraf 16 Gertrude Kasebier, Roma'ya Giden Yol 1902, Platin Baskı, 23.8 x 34, MoMA New York. Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/50230



Fotoğraf 17 Hannah Starkey, İsimsiz 2004, 122 x 152. Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/517491813409210760/sent/?invite_code=09f4cac57ba54e01b6780a9939b8e2d4&sender=554787385255159137&sfo=1



Resim 3 Sir John Everett Millais, Ofelya 1851-52, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 76.2 x 111.8, Tate Museum. Kaynak: https://mymodernmet.com/john-everett-millais-ophelia/



Fotoğraf 18 Gregory Crewdson, İsimsiz 2000-2001, Dijital Kromojenik Baskı, 127 x 152.4. Kaynak: https://elephant.art/gregory-crewdsons-fusion-of-fact-and-fiction-in-american-suburbia-is-more-relevant-than-ever/



Fotoğraf 19 Alejandro Chaskielberg, Paraguaylılar - La Creciente Serisi'nden 2007, 110 x 140. Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/alejandro-chaskielberg-the-paraguayos

Özünde piktoryalist fotografinin amacı fotografik anlatının anlamını araştırmaktır. Bu sorgulamaların uzantısı olarak, kurgulanmış fotoğrafa karşı doğalcı fotoğraf ile ilgili eğilimler ortaya çıkar. Kurgulanmış fotoğrafın önceden belirlenmiş bir mesajı aktarırken izleyiciyi pasif bir tüketici konumuna soktuğu, doğalcı fotoğrafın ise aktif ve görüntünün anlamını sorgulayan bir izleyici gerektirdiği doğrultusundaki tartışmalar günümüzde de halen geçerliliğini korumaktadır. Her ne kadar piktoryalizm fotoğrafın belgesel yönünü baskılamış olsa da 20. yüzyıl sanat fotoğrafçılığına hâkim olacak olan belgenin estetiğidir.

4.3 BELGE ESTETİĞİ

Bir belgenin kişisel yorum ve sanatsal dürtü içermemesi gerekir. Dolayısıyla belge niteliği taşıyan bir fotoğraf, görüntünün göndergesini - yani temsil ettiği gerçekliği - yapay veya sanatsal bir müdahale olmaksızın açık ve basit bir şekilde göstermelidir. Olguları olduğu gibi gösterme düşüncesi belgesel fotoğrafçılığın özü

olarak nitelenebilir. Sanatta belgeleme fikri, "belge" ve " belgesel " terimleriyle birlikte hem farklı çağrışımlar, hem terminoloji hem de anlayış açısından bir dizi karmaşıklığa neden olur. Fransız filozof Jacques Rancière, bu tür fotografik imgelere atıfta bulunmak için *çıplak görüntü*[52] (*naked image*) terimini kullanır. Ona göre çıplak görüntü, olguları oldukları gibi göstermeyi amaçlasa da, estetik değerlerden yoksun düşünülemez. Çünkü insanın imge ile olan ilişkisi, başka yerlerde gördüğü diğer temsillerle bağlantılı estetik bir birikimin ürünüdür. Bir fotoğraf, bilinçli olsun ya da olmasın, izleyicisinin algısını anlatılmak istenenden farklı çağrışımlara yönlendirebilir ve amacından saptırabilir. Belge niteliği taşıyan bir fotoğrafı, sanat galerilerinde estetize ederek bir sanat nesnesiymiş gibi sergileme örneğinde olduğu gibi; fotoğraflarla ifade edilmek istenen anlatının bağlamından koparılması etik sorunlara yol açabilir.

Belge olarak fotoğrafın sosyal kullanım alanları oldukça geniştir: Kimlik ve pasaport fotoğrafları, sabıka fotoğrafları, polis ve olay yeri fotoğrafları, askeri keşif görüntüleri, güvenlik kayıtları, bilimsel ve tıbbi fotoğraflar, hava fotoğrafları, coğrafi araştırma ve uydu görüntüleri, Google Sokak Görünümü (Google Street View) gibi… Tüm bu fotoğraf örneklerinin belge işlevi görmesi esas amaç olsa da, günümüzde sanat fotoğrafını oluşturan önemli kaynaklar haline dönüşmüşlerdir.

Belge olarak fotoğrafın dönüşümüne ilişkin en belirgin tarihsel örnek, Eugene Atget'in Paris fotoğraflarından oluşan albümleridir. Kendisi belge olduklarını iddia etmesine rağmen fotoğrafları sanat fotoğrafıyla ilişkilendirilmiştir. Parislilerin yaşadığı sıradan birçok alanın fotoğrafik görüntülerini satarak hayatını kazanan Atget, komşusu Man Ray gibi dönemin sürrealist sanatçıları tarafından günlük yaşamı onurlandırarak yeni bir imge türüne yaşam veren bir öncü olarak kabul edilir. Sürrealistler, estetik olmayan belge fotoğrafını ilk estetize edenlerdir. Yeni bir belgesel fotoğraf anlayışının gelişmesine ve anlamının estetik bakışla genişlemesine destek olurlar.

[52] Jacques Rancière, **Görüntülerin Yazgısı**, Versus Kitap, İstanbul, 2008, s. 26.



Fotoğraf 20 Eugene Atget, Luxembourg Bahçesi 1902, Cam Negatiften Albümin Gümüş Baskı, 22.1 x 17.5. Kaynak:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286679?sortBy=Relevance&ft=Eugène+Atget&offset=0&rpp=40&pos=11



Fotoğraf 21 Walker Evans, Adak Mumları New York 1929-30, Jelatin Gümüş Baskı, 21.9 x 17.2. Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283317?sortBy=Relevance&ft=Eugène+Atget&offset=120&rpp=40&pos=130



Fotoğraf 22 Berenice Abbott, New York Merkez Tren İstasyonu 1910. Kaynak: https://www.halftone.photo/blog/ten-great-architectural-photographers

Atget'ın fotoğraflarını son derece şiirsel bulan Walker Evans, sürrealistlerin fikirlerinden de esinlenerek kendi özgün belgesel fotoğraf stilini geliştirir. Atget'a hayranlık duyan bir başka fotoğrafçı Berenice Abbott'a göre belgesel fotoğraf yaşamın bir kaydı olmalıdır; fotoğrafın estetize edilmesi düşüncesini, piktoryal ya da sürrealist eğilimleri benimsemese de onlardan etkilenmiştir.[53]

Walter Benjamin'e göre fotoğraflarında sıradan yaşamın ayrıntılarına dikkat çekmesi nedeniyle, belgesel fotoğrafın gelişmesinde önemli isimlerden biri Atget'dır. Diğeri ise, farklı sınıflardan insanların sosyal portreleriyle 20. yüzyıl yaşamına ışık tutan August Sander'dir. İçerdikleri detaylarla başkalarını görebilmeyi kolaylaştırarak dünyanın okunabilirliğini olası kılan bu görüntüler, belgesel fotoğrafın sanatsal değerini artırır. Benjamin, endüstrileşmeyle birlikte fotoğrafın; izleme koşulları, bağlamı ve kolay ulaşılabilirliği nedeniyle sanatın

[53] Bate, s. 60.

anlamını değiştirdiğini öne sürer. Nesneler ve mekanlarla karşılaşmanın birincil araçları haline gelen fotoğrafların, deneyimlerin önüne geçtiğini savunur. Böylece yeniden temsil ve reprodüksiyon gücü ile fotoğraflar, orijinal sanat eserinin yerine geçerek sanatın kendisine dönüşür. [54]



Fotoğraf 23 August Sander, Duvar Ustası 1928, Jelatin Gümüş Baskı, 25.8 x.16.8. Kaynak: https://collections.artsmia.org/art/3939/bricklayer-august-sander

[54]Walter Benjamin, **Fotoğrafın Kısa Tarihi: Teknik Araçlarla Yeniden Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2018, s. 26 - s. 28 - s. 34.

Fotoğraf makinelerinin küçülmesi ve daha kolay kullanılabilir hale gelmesiyle birlikte *enstantane fotoğraf* (*snapshot*) türü de yaygınlaşır. Aksiyon halinde fotoğraf çekmeye olanak tanıyan bu tür, ondan önce gelen belgesel fotoğraf türlerini geride bırakacak ve alana hâkim olacaktır.

19. yüzyılda bir belgenin sanat olmadığı ve olamayacağı kanısı yaygınken, fotoğrafta da gerçekçi yaklaşıma doğru bir yönelim söz konusudur. Belge gerçekle ilişkilendirilirken, fotoğraf makinesi de hayal gücüne hitap etmek yerine, salt gerçekliğin tasvirlerini kopyalayan bir aygıt olarak görülür. Ancak gerçekçilik hakkındaki bu fikir; dönemin resim, edebiyat ve tüm diğer sanat dalları için de geçerli olduğundan, yalnızca fotoğraf tartışmalarına özgü değildir. Charles Baudelaire bazı ressamların gerçeklik arayışı peşinde resimlerini çok fotografik yapmalarını eleştirerek, güzelliğe ulaşmayı amaçlayanları yüceltir ve sanatçıları gerçekçiler ile hayalperestler olarak ikiye ayırır. Baudelaire realizmin durağan, mutlak ve sadece dış gerçekliğe bağlı olduğunu düşünür.[55] Oysa Benjamin belgesel fotoğrafı sadece realizmle ilişkilendirmez; onun 20. yüzyıl kültürünü demokratikleştirdiğini, bir görsel veri ve hayal gücü kaynağı olarak çağdaş sanatı somutlaştırdığını ifade eder.[56]

4.3.1 Sosyal Belge

Amerika Birleşik Devletleri'nde 1930'larda yaşanan Büyük Buhran'ın olumsuz etkilerini azaltmak üzere kurulan Çiftlik Güvenliği İdaresi bünyesinde (Farm Security Administration: FSA), tarım sektöründeki ekonomik krizin boyutlarını belgelemek üzere bir fotoğraf ekibi toplanır. Arthur Rothstein, Carl Mydans, Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Ben Shahn, Jack Delano, Marion Post Wolcott, Gordon Parks ve John Vachon ve birkaç diğer fotoğrafçı; görsel veriler toplamak üzere organize edilen bu sosyal belgesel projesi için saptanan temalar çerçevesinde belirli olayları fotoğraflayarak bir arşiv oluştururlar.[57] Devletin

[55] Charles Baudelaire, **On Photography**, From the Salon of 1859, The Mirror of Art, Jonathan Mayne, Phaidon Press Limited, London, 1955.
[56] Benjamin, s. 38-56.

[57] Library of Congress, Prints & Photographs Division, **Farm Security Administration/Office of War Information Black-and-White Negatives**. https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/about-this-collection/

propaganda amacıyla finanse ettiği proje ile, FSA'nın nasıl çalıştığı ve zorda kalan çiftçilere nasıl yardım ettiği kamuoyuna fotoğraflar aracılığıyla gösterilmek istenir. Katılımcıların farklı görüşlere sahip olması neyin nasıl fotoğraflanacağı konusunda kaçınılmaz çatışmalara neden olur. Kırsal yoksulluk, işsizlik ve açlığı görünür kılan fotoğraflardan oluşan proje; sosyal belgesel fotoğrafçılığın sosyolojik bir yöntem olarak kullanıldığı temel kurucu projelerden biridir. Bu proje belgesel fotoğrafçılığın, sosyal bilimler ve sanatta öneminin altını çizmiştir.



Fotoğraf 24 Arthur Rothstein, Cimarron İlçesi'nde Toz Fırtınası, Oklahoma, 1936. Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Farmer_walking_in_dust_storm_Cimarron_County_Oklahoma2.jpg



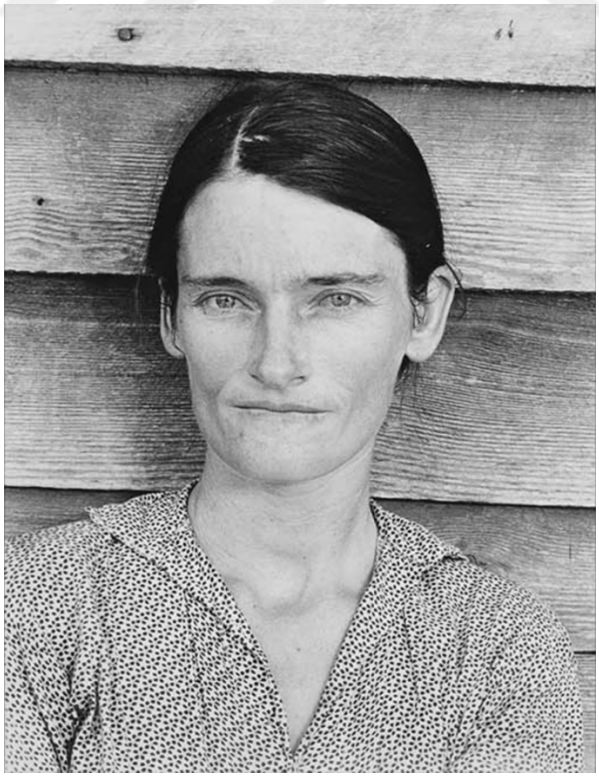
Resim 4 Grant Wood, Gotik Amerikan, 1930, Oil on Beaver Board, 78 x 65.3. Kaynak: https://www.artic.edu/artworks/6565/american-gothic



Fotoğraf 25 Gordon Parks, Gotik Amerikan, 1942. Kaynak: https://readframes.com/beyond-dorothea-lange-farm-security-administration-photographers-document-the-great-depression-by-rick-halpern/



Fotoğraf 26 Marion Post Wolcott, Zenci Cumartesi Öğleden Sonra Sinemanın Renkli Girişine Giriyor, Belzoni, Mississippi Deltası, Mississippi, 1942. Kaynak: https://readframes.com/beyond-dorothea-lange-farm-security-administration-photographers-document-the-great-depression-by-rick-halpern/

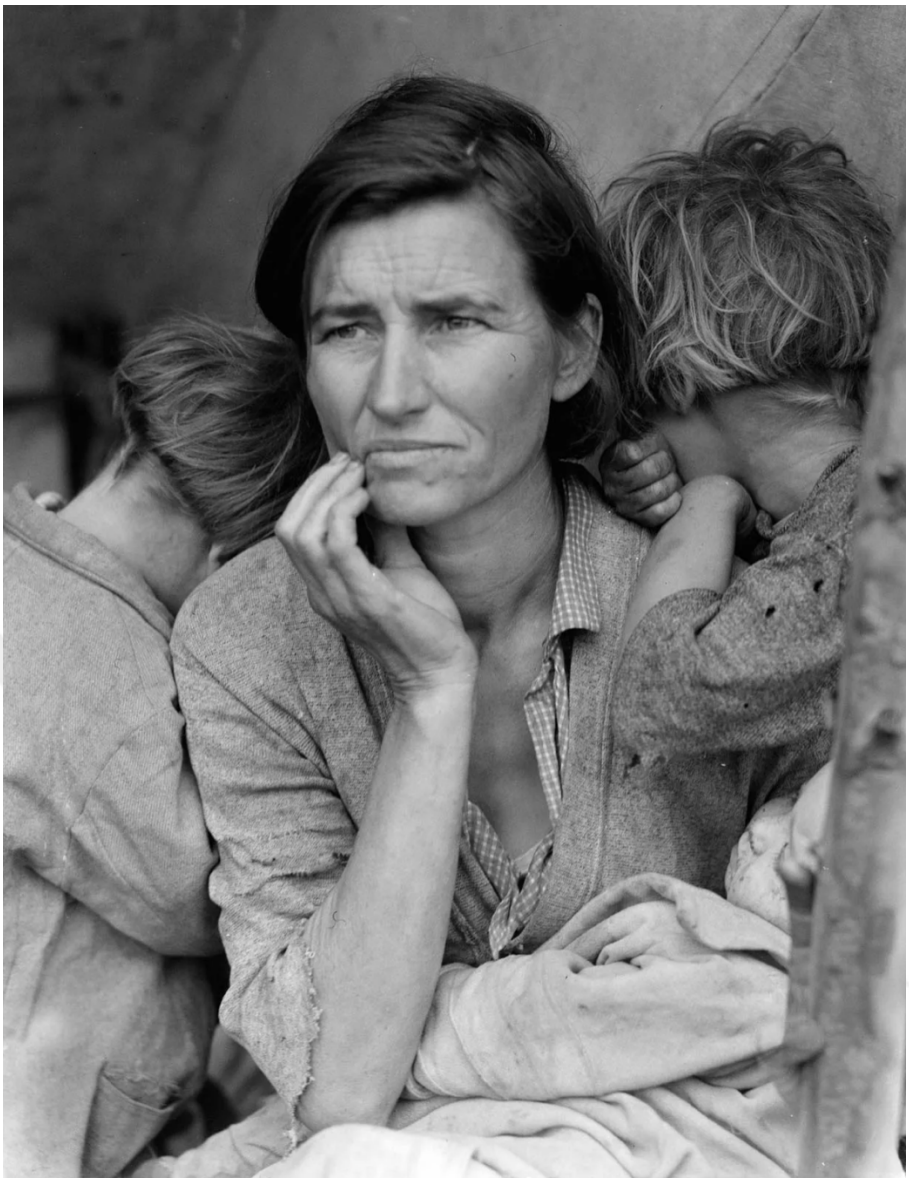


Fotoğraf 27 Walker Evans, Alabama Kiracı Pamuk İşçisinin Eşi, 1936, Jelatin Gümüş Baskı, The Metropolitan Museum of Art. Kaynak: https://www.windgatemuseum.org/exhibitions/walker-evans-american-photographs/

1938’de New York'taki Modern Sanat Müzesi’nde (MoMA) düzenlenen uluslararası fotoğraf sergisine FSA’nın sosyal belgesel projesi fotoğraflarından bir seçki katılır ve böylece sosyal belgesel fotoğrafçılığı sanat müzesi aracılığıyla daha geniş bir dolaşıma girer. Aynı yıl Walker Evans da *Amerikan Fotoğrafları* (*American Photographs*) ve bazı FSA fotoğrafları ile MoMA’da kişisel sergi açar. Müzede ilk defa bir fotoğrafçının kişisel sergisinin açılmasıyla birlikte, belgesel fotoğraf sanat müzesine yerleştirilmiş olur ve bu bağlamda sanat fotoğrafçılığının prototipi kurulur. Ayrıca bu fotoğraflardan bir sergi kataloğu oluşturulur ve bu kitap fotoğraf kitaplarının ilk örneği olarak başlı başına kalıcı bir sanat eseri haline gelir. Sergide duvara asılan fotoğraflar hem tek başlarına hem de bir dizi içinde birbirlerini tamamlayan sanat nesneleri olarak işlev görürler. Evans’ın bu derlemesi görsel bir anlatı oluşturur ve fotoğrafçıyı bir yaratıcı anlatıcıya dönüştürür. Stilini lirik fotografi olarak adlandıran Evans; kişisel ve toplumsal görüş ile hayal gücü ve gerçeklerin iç içe geçtiği şiirsel gerçekçi fotoğraf fikrini benimser. 20. yüzyılda toplumsal olayları aktarmak için şiirsel belgesel fotoğraf biçimini yeğleyen dünya çapında önemli bir başka fotoğrafçı ise Henri Cartier Bresson'dur. Onun stili halen başka fotoğrafçılar tarafından örnek alınır ve geliştirilir.



Fotoğraf 28 Henri Cartier-Bresson, Valencia, Spain 1933, Jelatin Gümüş Baskı, 19.6 x 29.2. Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283313



Fotoğraf 29 Dorothea Lange, Göçmen Anne, Nipomo, California, 1936. Kaynak: https://readframes.com/beyond-dorothea-lange-farm-security-administration-photographers-document-the-great-depression-by-rick-halpern/

Evans'ın *Amerikan Fotoğrafları* kitabının yayımlanmasından bir yıl sonra, Dorothea Lange de FSA için çektiği fotoğraflardan oluşan *Amerikan Göçü* (*American Exodus*) adlı fotoğraf kitabını çıkarır. İki fotoğrafçının çalışmalarının sunum biçimleri arasında belirgin farklar vardır. Evans lirik imgelerle biçimlenen belgesel stiliyle öne çıkarken, fotoğraflarına konu olan insanlar isimsiz ve esrarengizdirler. Lange ise fotoğraflarla birlikte, kitabında fotoğrafları yer alan kişilerden alıntılar ve başlıklara da yer vererek, çiftçilerin içinde bulunduğu kötü durumu sosyal belgesel tarzda vurgular.[58]

[58] Bate, s. 68-70.

4.3.2 Sokak Fotoğrafçılığı

Şiirsel belgesel geleneği Robert Frank, William Klein, Daido Moriyama, Diane Arbus, Gary Winogrand, Lee Friedlander, William Eggleston gibi birçok fotoğrafçıyı etkileyecek ve sosyal belgeselin evirilerek modern yaşamda sokak fotoğrafçılığı sanatına kadar uzanmasına neden olacaktır.



Fotoğraf 30 Robert Frank, Tramvay – New Orleans (Amerikalılar Serisinden), 1955. Kaynak: https://www.lensculture.com/articles/robert-frank-the-americans



Fotoğraf 31 William Klein, Silah 2, New York, 1955, Jelatin Gümüş Baskı. Kaynak: https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/19202

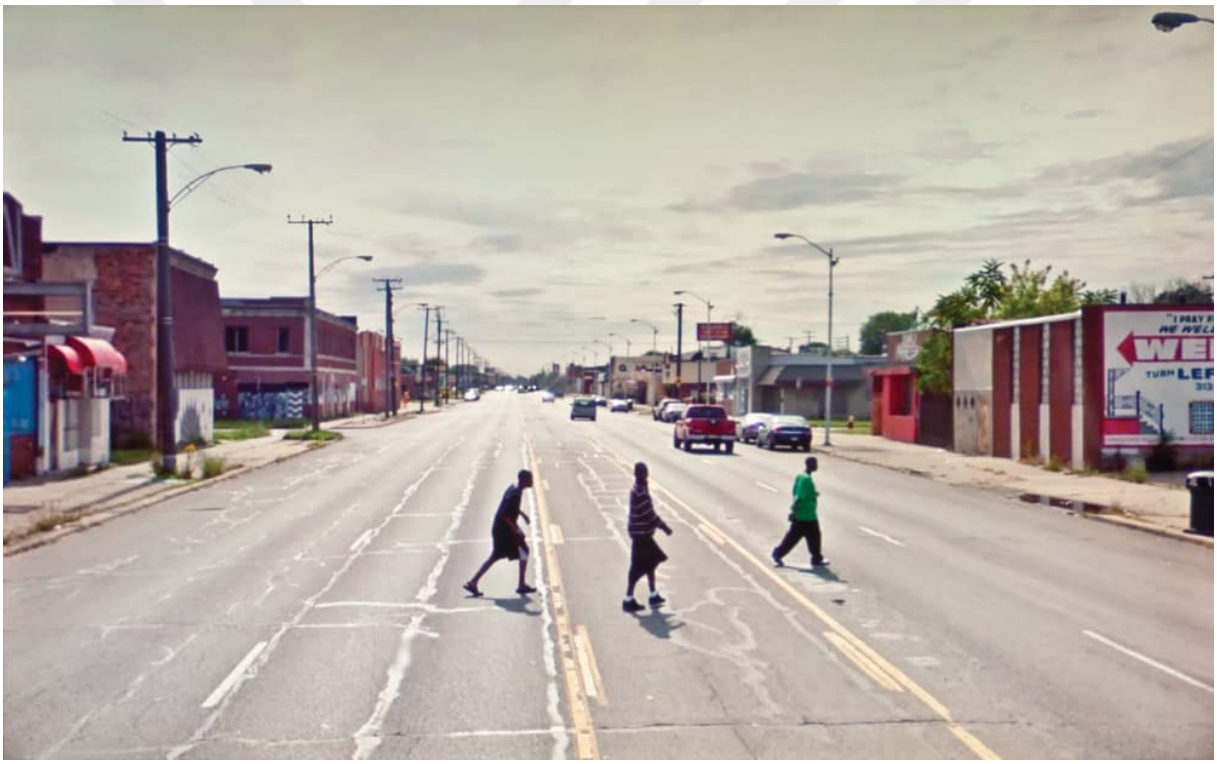


Fotoğraf 32 Daido Moriyama, ©Daido Moriyama Photo Foundation. Kaynak: https://fotocolectania.org/en/exhibition/136/039-daido-moriyama-a-diary-039



Fotoğraf 33 Lee Friedlander, New York Şehri, 1963, Jelatin Gümüş Baskı, 16.8 x 25.2. Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/50609

Sokak fotoğrafçılığının yakın geçmişten teknolojik bir örneği Doug Rickard'ın 2012 tarihli *Yeni Bir Amerikan Resmi* (*A New American Picture*) adlı çalışmasında görülebilir. Rickard Google Sokak Görünümü'nden aldığı görüntüleri, dijital sokak fotoğrafçılığına dönüştürerek yeniden üretir. Aslında sokakları haritalamak için tasarlanan ve gelişmiş bir aygıt olan Google Sokak Görünümü, rastlantısal olarak kameraların önünden geçen her şeyi ve herkesi kaydeder. Rickard bu görüntüler arasından özellikle evsiz ve marjinal figürlerin bulunduğu sahneleri yeğleyerek, sosyal ihmal ve mahalle yaşamındaki yoksulluğu gözler önüne serer. Bir belge olarak bilgisayar tarafından oluşturulan görüntülerin fotoğrafçı tarafından seçilmesiyle üretilen bu fotoğraflar, yeni ve özgün bir estetik gerçeklik duygusuna sahiptir.[59]



Fotoğraf 34 Doug Rickard, #82.948842, Detroit, MI (2009), 2010, (Aperture 2012)rn© Doug Rickard. Kaynak: https://loeildelaphotographie.com/en/doug-rickard-a-new-american-picture/

[59] David Campany, **'In the Frame' Doug Rickard: A New American Picture**, *Aperture*, 2012. https://davidcampany.com/doug-rickard-a-new-american-picture/

4.3.3 Toplumsal Dönüşümün Dışavurumları: Belgesel Fotoğrafın Melezleşmesi ve Sanatsal İfadeye Yer Verişi

1980'ler ve 90'larda toplumda yaşanan sosyal dönüşümün etkisiyle bazı fotoğrafçılar özel yaşamları belgeleme eğilimi gösterirler. Bireysel alışkanlıklardan, cinselliğe, dramlardan, trajedilere kadar tabu olan pek çok konu fotoğraflanarak normalleştirilir. Özel yaşamlardaki otobiyografik veya biyografik ayrıntıların yeni gerçekçi dışavurumu, 20. yüzyılın sonlarından bu yana sanat fotoğrafçılığında yaygın bir uygulama olmuştur. Bunun en belirgin örnekleri Nan Goldin'in *Cinsel Bağımlılık Baladı* (*The Ballad of Sexual Dependency*), Larry Clark'ın *Tulsa* serisi, Nobuyoshi Araki'nin müstehcen kadın portreleri, Boris Mikhailov'un anti-estetik evsiz insan fotoğraflarıdır.



Fotoğraf 35 Nan Goldin, Greer ve Robert Yatakta, New York, 1982. Kaynak: https://www.lempertz.com/en/catalogues/artist-index/detail/goldin-nan.html



Fotoğraf 36 Nobuyoshi Araki, Shashin Shijo Shugi (Fotoğrafta Kişisel Duygusallık), ca. 1985. Kaynak: https://www.sfmoma.org/artist/Nobuyoshi_Araki/



Fotoğraf 37 Larry Clark, Tulsa, 1971. Kaynak: https://www.invaluable.com/auction-lot/larry-clark-tulsa-1971-38-c-3904f2ea78



Fotoğraf 38 Boris Mikhailov, Vaka Geçmişi #991, 1997-1998, C-Baskı 61 x 40. Kaynak: https://www.galerieconrads.de/artists/boris-mikhailov/

Kamusal ve özelin iç içe geçişi, insanları bulundukları sosyal alan içinde mahrem bir anda gösteren sokak fotoğrafçılığında zaten örtük olarak bulunur. Toplumsal çatışma ve kişisel ilişkilere vurgu yapan sanat fotoğrafının kullanımına ilişkin bir dizi farklı tarihsel anlatı belgesel işlevin altını çizerek, çeşitli görsel biçimlerle kendini gösterir. Bazı fotoğrafçılar belge fikrini yeniden inşa edebilmek için gelenekleri sorgular, yeni sorunlara eski biçimleri dayatmak yerine farklı yöntem ve ifade biçimi arayışına girerler. Jeff Wall, Mike Mandel, Larry Sultan, Sophie Calle gibi fotoğrafçıların işleri; kurgusallığın devreye girmesiyle belgesel fotoğrafın işlevini salt kanıt veya hakikat fikrinden iyice uzaklaştıracak, izleyicinin hayal gücünü tetikleyen daha psikolojik bir etkiye doğru götürecektir. Örneğin Thomas Ruff kimlik fotoğraflarını andıran yüksek çözünürlükteki ifadesiz portreler serisiyle, milliyet ve kimlikle ilişkilendiren bu tür fotoğrafın özgün işleviyle birlikte denetleme ve kontrol düşüncesini sorgular. Dolayısıyla izleyiciyi de üzerinde düşünmeye yönlendiren *hiper-belge* (*hyper-document*) ile belgesel fotoğrafı, August Sander'ın sosyal tipolojik portrelerinden çok daha farklı bir yere taşır. Kolajın, seri halinde üretilerek sergilenen fotoğrafların ve fotoğrafa ilişik metinlerin kullanımının yaygınlaşmasıyla, ilk bakışta sanattan yoksun görünen belgesel fotoğraf giderek biçim değiştirir ve *kavramsal sanat*la da ilişkilenir.[60]



Fotoğraf 39 Jeff Wall, Mimik, 1982. Kaynak: https://www.npr.org/2021/12/02/1060773402/since-the-70s-artist-jeff-wall-has-been-influencing-generations-of-photographers

[60] Bate, s. 72-79.



Fotoğraf 40 Mike Mandel, Kırmızılı Kadınlar (Boardwalk Serisi'nden). Kaynak: https://photoworks.org.uk/interview-mike-mandel/#page-gallery-7



Fotoğraf 41 Mike Mandel, Çocuklar Masaları Temizliyor, 1986. Kaynak: https://lightpaintingphotography.com/light-painting-photography/making-good-time-the-light-painting-photography-of-mike-mandel/



Fotoğraf 42 Larry Sultan, İsimsiz (Annem Yeşil Duvarın Önünde Poza Veriyor) – Evden Resimler, 1984-89. Kaynak: https://thejewishmuseum.org/collection/3393-untitled-mom-posing-in-front-of-a-green-wall



Fotoğraf 43 Thomas Ruff, Portre 1986 (Stoya), C-Baskı, 160 x 120. Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artworks/ruff-portrait-1986-stoya-p78091

4.4 KAVRAMSAL SANAT VE FOTOĞRAF

Kavram ve fikir odaklı sanat üretimi 1968'den önce Andy Warhol ve Pop Art, Yves Klein ve Fransız Yeni Gerçekçiliği, uluslararası çok disiplinli kolektif Fluxus, Viyana Eylemciliği, Minimalizm ve Arte Povera gibi sanat akımlarıyla uygulanır. Fotoğraf bu erken kavramsalcı eğilimlerin bazılarında, örneğin Warhol için ana malzeme olarak, ama aynı zamanda eserin kavramını kendi başına ileten bir araç olarak kullanılır. Ancak kavramsal sanat çerçevesi içinde yapılan sanat üretimleri 1968 sonrasında gündeme gelir. Kuzey Amerika ve Avrupa odaklı bakıldığında, toplumun geneline yayılan düzen karşıtı düşünceler ve toplumsal özgürleşme arzusu sanatı da etkiler. Toplumdaki genel huzursuzluk insanların; sivil haklar hareketleri, Vietnam savaşı, feminizm, ekoloji, sömürgecilik karşıtlığı ve post kolonyal meselelerle ilgili harekete geçmesini sağlar ve kavramsal sanatın ortaya çıkışı da bunun doğal bir sonucudur. Sanatı sektörden bağımsız kılma ihtiyacı üzerine metadan arındırma arzusu, kavramsal sanat üretiminin düşünsel boyutunu vurgulamak isterken eserin fiziksel evriminden uzaklaşır. Fiziksel ayrıntı ne kadar az olursa, izleyicinin düşünsel katılımının o kadar çok olacağı fikri benimsenir. Görsel sanatlara özgü yerleşik gelenekleri kırmak amaçlanan bu süreçte fotoğraf, metin ve performans önemli rol oynar. Sanatçıların kendilerini belirli bir sanat alanına adadığı geleneksel nesne temelli modernizm pratiği dışlanır. Kavramsal sanatın birincil amacı bir sanat nesnesi ortaya koymak değildir, görsel haz önemsenmez; eseri oluşturan fikir ve onun sağladığı deneyim esastır. İzleyicinin yapıt üzerinden algıladıklarını özümsemesi ve yaşadığı deneyim baz alınarak, dilin kendisinin maddi bir biçim olarak görüldüğü, felsefe ve göstergebilimden de yararlanılan kültürel bir pratik olarak sanatın bir düşünme alanına dönüştürülmesi amaçlanır. Belirli bir merkezi olmayan kavramsal sanat, aşağı yukarı aynı dönemde Kuzey Amerika, Güney Amerika, Avrupa, Yeni Zelanda, Avustralya, Kore ve Japonya gibi dünyanın birçok farklı yerinde uygulanır. Dolayısıyla farklı eğilimler, içerikler ve uygulamalardan beslenen çok çeşitli bir yapıya sahiptir. Küresel çapta yaygınlaşmış kavramsal sanat içinde tekil bir işlevi veya amacı olmayan ama performansları ve olayları belgelemek için sıklıkla kullanılan fotoğraf, kilit malzemelerden biridir.[61]

[61] Bate, s. 81-83.

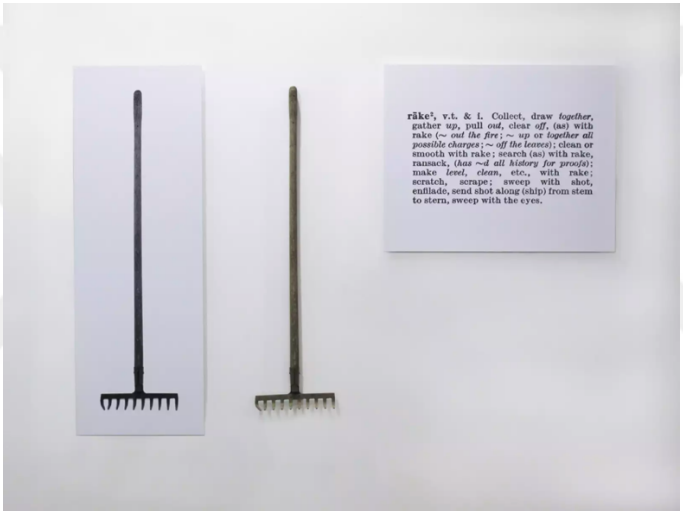
Kavramsal sanat, modern dönemde ortaya çıkan 'sanat için sanat' düşüncesinin 20. Yüzyıl uyarlaması gibi düşünülebilir. Sanat önermesinin kendisi sanata dönüşmüştür. Sanatçının sanat olarak adlandırdığı her şey sanattır. Bu düşüncenin yeşermesine öncülük eden Marcel Duchamp 1917'de *Çeşme* (*Fountain*) hazır nesnesi ile bir sergiye katılmak istemiş, ancak bu durum sanata hakaret olarak algılanmış ve Duchamp reddedilmiştir. Yine de bu hazır nesne, dönemin önemli sanatçılarından biri olan piktoryalist fotoğrafçı Alfred Stieglitz tarafından fotoğraflanmaya değer görülmüştür. Avant-garde sanat tarihi için önemli olan bu anekdot kavramsal sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Ayrıca kavramsal sanatla fotoğrafın ilişkilenmesi de bu öncü örneğe dayandırılabilir.[62]



Fotoğraf 44 Alfred Stieglitz, Marcel Duchamp'ın Çeşmesi, 1917. Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/Fountain-by-Marcel-Duchamp-as-photographed-by-Stieglitz-2017-Reproduced-with_fig1_361213257

[62] Rosie Lesso, **"What Was So Great About Marcel Duchamp's Fountain?"**, The Collector, 2022. https://www.thecollector.com/what-was-great-about-marcel-duchamp-fountain/

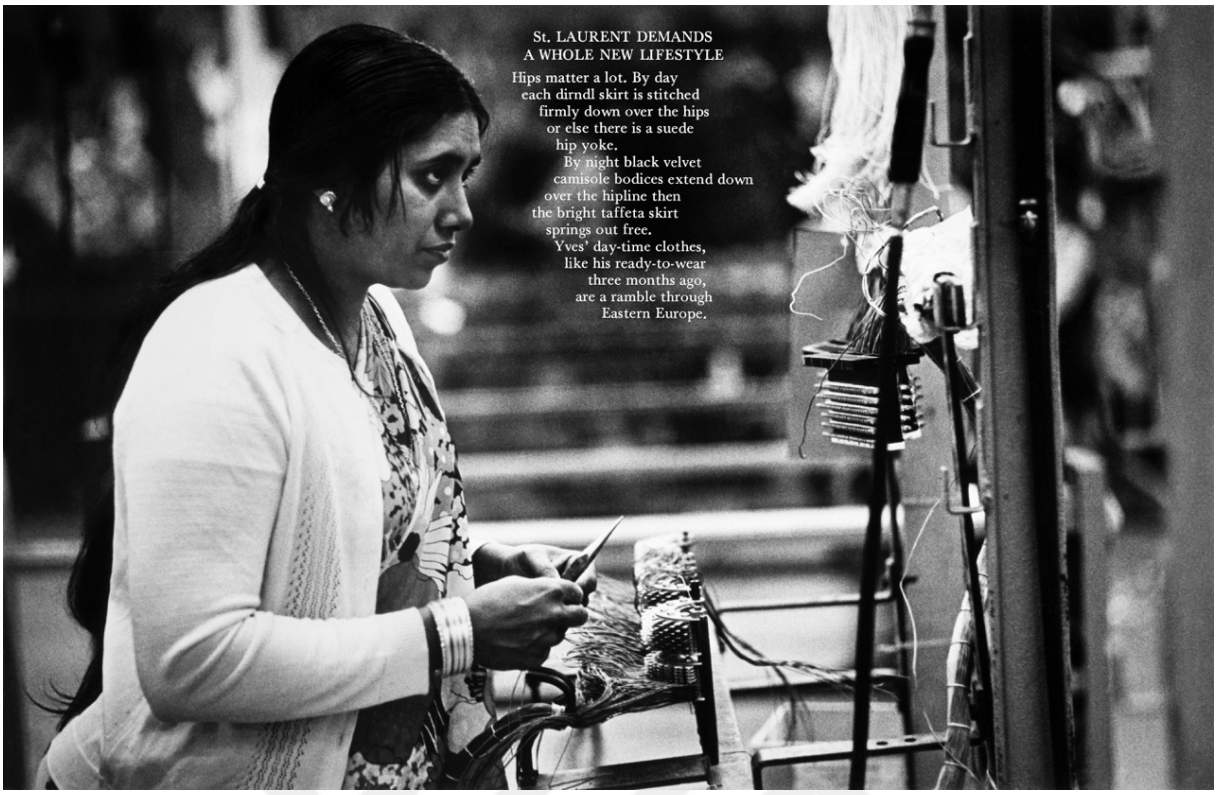
Kavramsal sanat, sanatın değerleriyle ilgili sınırları radikal bir biçimde zorlamayı amaçlasa da yerleşik değerleri tümüyle yerinden edemez. Kültürel eleştiri kavramsal sanatın felsefi sorgulamalarının ötesinde gelişir. Kamusal ve özel alanda seri üretilen fotografik görüntülerin çoğalmasıyla birlikte kültür; reklam, moda, haberler ve daha geniş medya imajları etrafında gelişir ve fotoğraf yeni medya alanının merkezine yerleşir. Kavramsal sanat medya endüstrilerinin değerlerini reddetse de fotoğrafı varlığını tanımanın temel araçlarından biri olarak görür. Joseph Kosuth, Richard Long, Victor Burgin, Keith Arnatt, John Hilliard gibi kavramsal sanatçılar; farklı beceriler, değerler, ilgi alanları ve eğilimlerle de olsa fotoğrafa yönelerek onu pratiklerinin vazgeçilmez bir parçası olarak kullanırlar.



Fotoğraf 45 Joseph Kosuth, Bir ve Üç Tırmık, 1965. Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/joseph-kosuth-one-and-three-rakes-1



Fotoğraf 46 Keith Arnatt, Sanatçının Yokluğu, 1968. Kaynak: https://www.1854.photography/2015/09/keith-arnatt-the-conceptual-photographer-who-influenced-a-generation/



Fotoğraf 47 Victor Burgin, UK 76 (detay), 1976. Kaynak: https://www.4columns.org/kitnick-alex/victor-burgin



Fotoğraf 48 John Hilliard, Aynaya Bakmak (Üç Parça Halinde), 1976. Kaynak: https://twitter.com/thisisdilanur/status/950477635146211328

1980'lerde Lorna Simpson, Cindy Sherman, Richard Prince gibi post-modern sanatçıların çalışmalarıyla birlikte melez sanat formlarının çeşitliliği artar. Kültür ve kitle iletişim araçlarının merkezinde bulunan fotoğraf, sanat üretimlerinde de merkezi konumda olmayı sürdürür. Sanatçılar kendi amaçları doğrultusunda, daha

önce yüksek kültür tarafından dışlanan ana akım kitle kültürünün kaynaklarından ve taktiklerinden de yararlanırlar. Kavramsal sanatta benimsenen monokromatik eğilim yerini yeniden renge ve görsel hazza bırakır. Kitle kültürü kaynaklarının sanatçılar tarafından kullanımının; kültür eleştirisinin bir parçası ya da çalışmalarının amacının bir parçası olarak o kaynaklara övgü olup olmadığı çok açık değildir. Kavramsal sanat; modern sanatın (güzel sanatlar fotoğrafçılığı da dahil olmak üzere) kendisini, modern varoluşun diğer sosyal alanlarından ve deneyimlerinden ayıran bir pratik haline gelmesine karşı bir tepkidir. Sanat ve popüler kültür arasındaki bu ayrımın gerilimi özellikle fotoğraf alanında yoğun olarak kendini gösterir. Sanat fotoğrafçılığı belgesel fotoğrafı içine çekmeye başlarken, sanatçının üslubu estetik vizyonunun bir uzantısı gibi görülür. Oysa görsel yaratıcılık ve ifade kavramlarını reddeden kavramsal sanatta fotoğraf, anti-estetik ve hatta banal karşılanır.



Fotoğraf 49 Lorna Simpson, Beş Günlük Tahmin, 1991. Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artworks/simpson-five-day-forecast-t13335



Fotoğraf 50 Cindy Sherman, İsimsiz Film Karesi #45, 1979. Kaynak: https://www.sothebys.com/en/articles/the-heroines-of-cindy-shermans-photographs



Fotoğraf 51 Richard Prince, İsimsiz (Değiştirilebilir geri planlara sahip sağa bakan dört bekar erkek)) 1977, Mixed Media on Paper, 58.4 x 48.3. Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283712



Fotoğraf 52 Ed Ruscha, 1323 Bronson, 1965, Jelatin Gümüş Baskı, 11.8 x 12. Kaynak: https://artblart.com/tag/in-focus-ed-ruscha/

Ed Ruscha'nın 1960'larda yaptığı fotografik çalışmalar 1968 kavramsal sanatının habercisidir ama onun çalışmalarındaki kavramsallaştırma biçimi bugünün çağdaş sanat fotoğrafçılığında ve post-kavramsal fotoğrafçılıkta da kendini gösterir. Ruscha'nın çalışmaları fotoğraf kitapları formatındadır. Öncelikle kitabın nasıl bir tasarıma sahip olacağını ve temasını belirler, daha sonra bunlara bağlı olarak fotoğraflar çeker. Fotoğrafların konusunun kitabın konseptine göre belirlenmesi, dile olan ilgi, grafik ve yazı kullanımı, alışılmışın dışında konu seçimi, nötr fotoğraf stili gibi ögeler; bir metin ve görüntü pratiği bütünü olan kavramsal sanatın temellerini oluşturur. Ruscha'nın fotoğraf geleneği bilincine sahip olması ve aynı zamanda biçimsel tasarımla ilgilenmesi, 1960'ların başında kavramsal bir sanatçı olarak onu sıra dışı kılar. Çalışmalarının fotografik modernizm ve kavramsalcılığın birleşimi olması onu ideal bir prototip yapar. Sanat tarihinin bu akışına hâkim olan çağdaş fotoğrafçılar, bugün fotoğrafın kavramsal kullanımları konusunda çok daha bilinçlidir. Dolayısıyla fotoğraf söz konusu olduğunda bir zamanlar ayrı tutulan kavramsal sanat, modernizm ve belgesel alanlarının şimdi birleşerek, post-kavramsal sanat fotoğrafçılığı olarak adlandırılabileceğini iddia etmek mümkün olabilir.[63]

[63] Bate, s. 94-97.

4.4.1 Post-Kavramsal Sanat Fotoğrafı

Bugünün sanatında, eski tür kavramsalcı çalışmalara olan ilginin yeniden canlandığı söylenebilir. Kavramsal sanatın karakteristik birtakım özelliklerinin geri dönüşünü, günümüz sanatında merkezi bir konuma sahip fotoğrafın modern karelerinde ya da hareketli versiyonlarında görmek mümkündür. Yeni eserler, 1960'ların kavramsal sanatının rolü hakkındaki eski argümanları gözden geçirerek, evrilmelidir. Yenilikçi yöntemler ve idealler, çağdaş sanatta yerleşik müze kavramları haline gelmeye başlamıştır. Bugünün sanatı medya ortamına daha açıktır; öte yandan kavramsal sanatın eleştirel statüsü ve işlevi artık zorunlu olarak aynı olmamalıdır.



Fotoğraf 53 Chris de Bode, Libya'dan Göç, 2011. Kaynak: http://www.chrisdebode.com/exodus-1

Çağdaş sanatçılardan Chris de Bode'un *Libya'dan Çıkış* (*Exodus from Libya*, 2011) adlı serisi, 2011 ayaklanması sırasında Tunus ve ötesine giden göçmen işçilerin (çoğunlukla Bangladeşli) Libya'dan çıkışını tasvir eder. De Bode'un bir STK olan Mülteci Komisyonu için gerçekleştirdiği çalışması ilk olarak gazetelerde yer alır. Her fotoğrafta, aynı yöne giden insan akışlarını göstermek için -tekrar- kullanılır. Görsel olarak bu birikim, göçün çok büyük olduğunu gösterir. Fotoğrafı yeni görsel

argümanlar oluşturmak için kullanan çalışmanın belgesel bir yönü vardır. Düzensiz dizilim ve çerçeveler arasındaki kaba kesimler, ayrık bir zamansallık yaratır. Ayırıcı ilişkilerle bir temayı tekrarlama stratejisi, parçalanmış bir zaman ve mekân geçişini ilişkilendirir. Günlük hayattan bir kesit, fotoğraflanması gereken bir olay haline gelmiştir. Strateji kavramsaldır, ancak amaç farklıdır. Mülteci göçü acil bir siyasi meseledir ve bunu sadece bir kavramsallık alıştırmasına indirgemek yanlış olur. Dolayısıyla herhangi bir görsel strateji veya tekniğin, farklı zamanlarda ve yerlerde farklı şekilde ele alındığında, tekil bir eleştirel amaç ile tanımlanamayacağı açıkça ortaya çıkar. De Bode'un fotoğraflarını kavramsallık çerçevesinde evrenselleştirmek mümkün olsa da hayatları için kaçan insanların her biri gibi çalışmanın kendisinin de tekil ve özel olan bir hikayesi vardır. Aynı durum çağdaş sanat için de geçerlidir. Günümüzde kavramsal, modernist, resimsel ve belgesel gibi kategorilerin, farklı sanatçılar ve fotoğrafçılar tarafından belirli durumlarda birçok yönden birbirleriyle kaynaştırılarak uygulandığını söyleyebiliriz. Post-kavramsalcı fotoğraf da, daha önce var olagelmiş tüm -izmler gibi bu özgünlüğü ile dikkate alınmalıdır. Sanat, geçmişin -izmlerini özümse de kendine yeni yollar bulmak üzere yolculuğuna devam eder. Öyle ki, post-kavramsal sanat, kavramsalcılığın çağdaş sanatın çoğulcu stratejilerine uyarlanmasından başka bir şey değildir.[64]

Günümüzde görsel imgelerin, özellikle de fotografik olanların yaşamımızdaki rolü ve dünyayı nasıl etkilediği konusunda bilinçli olmak gerekir. Çağdaş sanat fotoğrafçılığı, sanat dışı fotografik değerleri ayrıştırmak veya yeniden birleştirmek, kitle iletişim biçimleri içinde onlara karşı mücadele etmek, onları daha önce kavramsal sanatın yaptığı gibi yeniden sorgulamak, hayatın farklı zaman ve yerlerinde gerçekleşen kritik olayları tanımlamanın yeni yollarını bulmak için çalışabilen bir alandır.

4.5 SANAT FOTOĞRAFI, BELLEK VE ARŞİV

Bir tür arşiv malzemesi olarak devasa bir varlık oluşturan fotografik görüntüler, tarihsel birikime yönelik farkındalık oluşturmakla birlikte, çağdaş sanat pratiği içinde de yerini alır. İnternetin mevcut arşivlere erişimi kolaylaştırması ve

[64] Bate s. 101-103.

fotografik görüntülerin çevrimiçi olarak dijitalleştirilmesi, görüntüler arasındaki ilişkileri farklı şekilde deneyimleme olanağı sunar. İnternetin kendisi, çok sayıda bireysel arşivi birbirine bağlayan yeni bir meta-arşiv türü olarak işlev görürken; bir görüntü ile diğeri arasındaki bağlantılar kamusal ve özel, görüntü ve metin, geçmiş ve şimdinin değişen değerleri ile yeni anlatı oluşumlarının gelişmesine neden olur.

Müzeler, eserleri organize eden ve arşivlerden oluşan kurumlardır. Fotoğraf, bu kurumlar içinde özel bir ikili rol oynar. Başlı başına sergilenebilecek bir eser olmasının yanında, bir arşiv biçimi olan fotoğraf, müze eserlerini bir araya toplamanın bir yolu olarak işlev görebilir. Arşiv fotoğrafları yalnızca nesneleri ve olayları kaydetmekle kalmaz, başka zamanlar ve yeni bağlamlarda insanı harekete geçirilebilecek anlamlarla bir meta-arşiv üretir.



Fotoğraf 54 William Henry Fox Talbot, Porselen Nesneler 1843/4, Kalotip Tuz Baskı, 18.89 x 22.7. Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Henry_Fox_Talbot_%28British_-_Articles_of_China_-_Google_Art_Project.jpg

Fotografik görüntülerin kaydetme ve kaydettiğini koruma yetisi; sınırlı kapasite ve yanılma payına sahip belleğimizi, yaşadıklarımızı doğru kaydetme ve hatırlama yükünden kurtarır. Bir şeyler biriktirmek bir hafıza etkinliğidir. Arşivler kim olduğumuz hakkında kendimize anlattığımız anlatılardır. Bireysel arşivler kişisel

merak sonucu veya duygusal nedenlerle oluşturulurken, kurumsal arşivler toplumsal hafıza bilinci ile ilgilidir ve kültürel belleğin inşasına katkıda bulunurlar. Dolayısıyla bir arşiv ne kadar eklektik, düzensiz veya rasyonel görünürse görünsün, birtakım amaçlar doğrultusunda oluşturulmuş ve organize edilmiştir.



Fotoğraf 55 Sophie Calle, Otel, 47. Oda, 1981, 214 × 142. Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-47-p78300

Roland Barthes, Camera Lucida'da fotoğraf ve bellek ilişkisini değerlendirirken; studium terimini fotoğrafı belirli bir toplumda türetilen kültürel kodlar aracılığıyla bir toplumsal mesajın okunduğu referanslara işaret etmek için kullanır. Punctum terimini ise fotoğraftaki bazı ayrıntılar tarafından harekete geçirilen ve zihinsel

imgelerle unutulmuş hatıralardan oluşan bir çağrışım zincirini tetikleyen son derece kişisel bir anlama, özel ve tamamen bireysel bir etkileşime bağlar. Geçmişle şimdi arasında bir köprü olan fotoğraflar, istemsiz hafıza mekanizmasının devreye girmesiyle birtakım çağrışımları tetikleyerek kolayca rasyonalize edilemeyen duyguları ortaya çıkarabilir ve yeni anlamlar üretmek için kullanılabilir.[65]

Fotoğrafların bellek, arşiv ve kültürle olan ilişkisi sıklıkla sanatçıların dikkatini çekmiştir ve arşiv niteliği taşıyan fotografik görüntüleri farklı bağlamlarda pratiklerinde kullanmışlardır. İstemli ve istemsiz bellek aracılığıyla birtakım çağrışımlara yol açan fotografik görüntüler, çağdaş sanatta orijinal anlamlarından uzak düşünce alanlarına yönlendirmek ve anlam kaymaları yaratmak için kullanılırlar. Kültürel, sosyal, politik veya bireysel yönelimlerle sanatçıların eserlerinin oluşumunda arşiv niteliği taşıyan fotografik görüntüleri kullanması, kültürün ve belleğin uzantısı olan farklı bağlantılar ve anlatılar yaratmak için yeni yollar sağlar.

4.6 SANAT FOTOĞRAFI NASIL OLMAMALIDIR?

Fiziksel yapımız ve biyolojik niteliklerimiz dolayısıyla ilk aşamada hepimiz fotoğrafı aynı süreci izleyerek algılarız ancak her birimizin algısında bilişsel sürecin devreye girmesiyle farklılıklar oluşmaya başlar. Bu nedenle her birimiz karşılaştığımız fotografik imgeyi farklı yorumlayarak, ona farklı anlamlar yükleriz. Fotoğrafı okumanın ve yorumlamanın sonsuz biçimi olduğu gibi, dünyayı fotoğraflamanın da sonsuz biçimi vardır. Kişisel olarak dünyayı nasıl okuyorsak, fotografik imgeyi de ister istemez o doğrultuda okur veya oluştururuz. Bu durum, insanın yaşama kültürüyle doğrudan ilintilidir.

Toplumsal olarak acıyla olan ilişkimiz ve onunla nasıl başa çıktığımız yaşadığımız toplumun niteliklerini ortaya koyarken, yaşama kültürünü de etkiler. Günümüz toplumunda genel bir *algofobi* -acı korkusu- hakimdir. Olası çatışmalardan, fikir ayrılıklarından ve acı yaratabilecek her türlü durumdan kaçınmak yaşamın her alanında kendini gösterir. Daha iyi fikirler üretmek adına, çeşitliliğin getirdiği zenginliğin farkında olarak öznel bakış açısını korumak ve mücadele etmek; yerini

[65] Roland Barthes, **Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, Altıkırkbeş, İstanbul, 2008, s, 41-78.

sisteme uyma baskısına bırakır. Toplumun acıya neden olabilecek deneyimlerle yüzleşmeye cesareti olmaması durumu, onu bir olumluluk toplumu olmaya iter. İnsan; olumsuz her türlü düşünceden arınması ve sürekli olarak pozitif tavır takınması gereken, acıya duyarsız bir mutlu performans öznesine dönüşür. Acıyı deneyimlemenin saf dışı bırakıldığı bir varoluş hali, her türlü koşulda *yapabilen* aktif insanı idealize eden bir performans toplumunu destekler.

Her türlü olumsuzluktan arınmayı zorunlu kılan performansa dayalı yaşamların çekilir hale gelebilmesi ve toplumun gazının alınması da, günlük yaşamın sıradan bir parçası haline gelen sosyal medyaya dair her platformda karşımıza çıkan "*Like*" imiyle gerçekleşir. Her beğeni çelişkileri giderir, acıyı elimine eder. Beğeni kültürü, yaşamın her alanını olduğu gibi sanatı, sanatın üretim, dağılım ve deneyimlenim biçimlerini ve dolayısıyla fotoğrafı da etkiler.
Beğeni kültürü, kültürün ekonomikleştirilmesi ve metalaştırılmasıyla ilişkilidir. Kültür ürünleri tüketim baskısı altına girerek, beğenilir bir şekil almış halde sunulur ve tüketilebilir hale getirilirler. Böylece kültür ekonomikleşirken, ekonomi de kültürleşir; tüketim ürünlerinin kültürel ve estetik bir deneyim sunması beklenir. Kullanım değerinin üzerine tasarım geçer ve anlamlar arasındaki sınırlar bulanıklaşır. Dolayısıyla tüketim sanata da müdahale etmiş olur, tüketim ürünleri sanat nesneleri olarak sunulur. Sanat ve tüketim alanlarının birbirine karışması, sanatı beğenilirlik amaçlayan tüketim estetiği kullanmaya iter.

Bir makalesinde[66]; sanat ile fonksiyonellik arasında kalan fotoğrafın esas amacının neye hizmet ettiğini sorgulayan İngiliz yazar, küratör, sanatçı ve eğitimci David Campany, bu makalede iki fotoğrafçıdan bahseder. Ticari fotoğrafçılık kariyerlerinde son derece başarılı olan Daniel Stier ve Djeneba Aduayom'un ticari işler dışında kendileri için sanat fotoğrafı üretimi de yaptıklarını, ancak ticari fotoğraflarıyla sanat fotoğraflarının son derece benzer üretimler olduğunu belirtir. Stier sergilerinde yer alan fotoğrafları özellikle iki farklı fotoğraf alanından seçer ve hangisinin ne amaçla çekildiğini açıklamaz. Zaman zaman Campany'e fotoğraflarını gönderen Aduayom'da, aynı şekilde o fotoğrafları ne amaçla çektiğini Campany'le paylaşmaz. Bu iki örnekte de farklı amaçlarla çekilen fotoğraflar o denli birbirine benzerdir ki, fotoğraf üzerine derin bir birikimi olan Campany dahi hangisinin ne

[66] Campany, David, **Between Art and Function. What purpose does a photograph serve?**, Aperture Magazine N.249, 'Reference', 2022.

fotoğrafı olduğunu saptayamaz. Bu örnek, günümüzde sanat ve tüketim alanlarının birbirine karışmasıyla birlikte, sanat fotoğrafı ile diğer fotoğraf türleri arasındaki sınırların erimesi durumunu açıkça gözler önüne serer.



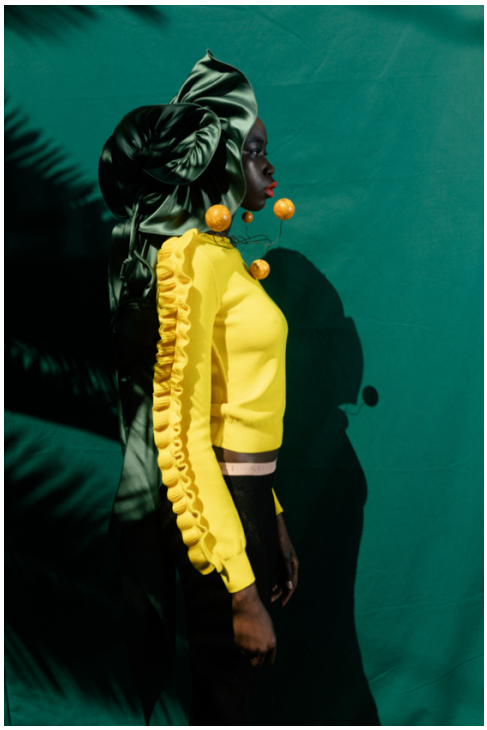
Fotoğraf 56 © Daniel Stier. Kaynak: https://twentytwenty.co/portfolio/daniel-stier/



Fotoğraf 57 © Daniel Stier. Kaynak: https://twentytwenty.co/portfolio/daniel-stier/



Fotoğraf 58 © Djeneba Aduayom. Kaynak: https://www.zendayastylefiles.com/2020/11/zendaya-for-vogue-hong-kong-lensed-by.html



Fotoğraf 59 © Djeneba Aduayom. Kaynak: https://www.djeneba-aduayom.com/#e-0

"Kültürle ticaret, sanatla tüketim, sanatla reklam arasındaki ayrım ortadan kalkar. Bizzat sanatçılar bir marka olma baskısı altına girer. Piyasaya uygun ve beğenilir olmaya başlarlar. Ekonominin kültürleşmesi üretimi de etkiler. Endüstri-sonrası, gayrimaddi üretim, sanatın üretim biçimlerini üstlenir. Yaratıcı olmak zorundadır. Ancak ekonomik bir strateji olarak yaratıcılık sadece aynı olanın çeşitlemelerine izin verir. Tümüyle başka olana ulaşamaz. Kırılmanın acı verici olumsuzluğundan yoksundur."[67]

Sanattan beğenilirlik beklemek aynı olanı sürdürmek anlamına gelir. Oysa sanat eseri *başka* ile, *öteki* ile ilişkiye girmeye ve onu deneyimlemeye alan açmalıdır.

> *"Sanat yabancılaştırmak durumundadır, rahatsız, huzursuz etmeli, hatta acı vermelidir. …Sanat eserine halesini veren tam da bu yabancılıktır. Acı, tamamen farklı olanın giriş yaptığı yarıktır. Tamamen farklı olanın olumsuzluğudur sanatın hâkim düzene bir karşı-anlatı oluşturmasını sağlayan. Beğenilirlikse aynı olanı sürdürür. …Ürpermekten aciz bir bilinç, şeyleşmiş bir bilinçtir. Deneyim yaşamaktan yoksundur, çünkü deneyim "varlığın özsel başkalığının alışılmış olan karşısında kendini açığa vurduğu acıdır öz olarak". Her türlü acıyı yadsıyan hayat şeyleşmiş bir hayattır. Yalnızca "öteki tarafından dokunulmuş olmak"tır hayatı canlı tutan. Aksi takdirde aynının cehenneminde hapis kalır."*[68]

Günümüz toplumunda gerçekleşen bu dönüşüm yaşamın her alanına yansımış ve sanat fotoğrafı da bu durumdan etkilenmiştir. Sanat fotoğrafının üretim biçimleri de tüketim baskısı altına girerek beğeni kültürüne uygun bir tüketim estetiği kullanmaya başlamış; özgün üretimler yerini tekdüze, duygudan ve estetik deneyimden yoksun, hâkim düzene uyan ve hatta onun sürmesini destekleyen, metalaşmış çıktılara bırakmıştır.

Ağ bağlantılı kapitalizm devri olan günümüzde çevrimiçi fotoğraf gösterme ve paylaşma kültürü; fotoğrafa olan bakışımızı, onu algılayışımızı değiştirmiş ve tarihte hiç olmadığı kadar fazla tüketilir hale getirmiştir. Bu değişimin bireyselliklerimiz üzerinde de temel bir etkisi olmuştur. Geleneksel yapıların

[67] Byung-Chul Han, **Palyatif Toplum**, Metis Yayıncılık Ltd., İstanbul, 2022, s. 17.
[68] a.g.e., s.17.

internet üzerinde oluşturulan sosyal ağlar aracılığıyla kırılmasıyla birlikte; kişinin başarısı bu ağlarda görünürlüğüne, geliştirdiği ilişkilere ve kurduğu bağlantılara dayanır. Fotoğraflar bu noktada kilit bir rol oynar. Kişi var olduğunu kanıtlamak için fotoğraf aracılığıyla kendini yeniden inşa etmek zorundadır. Yaşamı boyunca farkında olmadan tükettiği tüm reklam fotoğrafları ya da sosyal medyada dolaşımda karşısına çıkan tüm fotoğraflar bilinç altında dolaşırken, ürettiği fotoğraflar aracılığıyla mikro kimliklerini ortaya koyduğu bir benlik yaratır ve yaşam tarzını bir imaj olarak sergiler.

Charlotte Cotton'ın *"The Photograph as Contemporary Art"* ve Lucy Soutter'ın *"Why Art Photography?"* kitaplarında da adı geçen çağdaş sanatçılardan Amalia Ulman'ın *Excellencies & Perfections* (2014) projesi, fotoğrafın günümüz sanat dünyasındaki rolünün geçirdiği değişimi ortaya koyan örneklerden biri olarak gösterilebilir. Ulman, *Excellencies & Perfections* ile odağına fotoğrafı almış, *'selfie'* kültürü ve sosyal medyayı kullanarak kendini bir performans öznesine dönüştürmüştür. İnşa ettiği kimliği ve başından geçen yarı-fiktif olayları Instagram'da oluşturduğu hesap üzerinden dört ay boyunca fotoğraflar aracılığıyla paylaşan Ulman, dört ayın sonunda yaklaşık 90.000 takipçi sayısına ulaştığında her şeyin bir aldatmacadan ibaret olduğunu açıklamış ve bu projesiyle 2016'da Tate Modern gibi önemli bir sanat kurumunda *Performing for the Camera* adlı karma sergide yer almıştır.

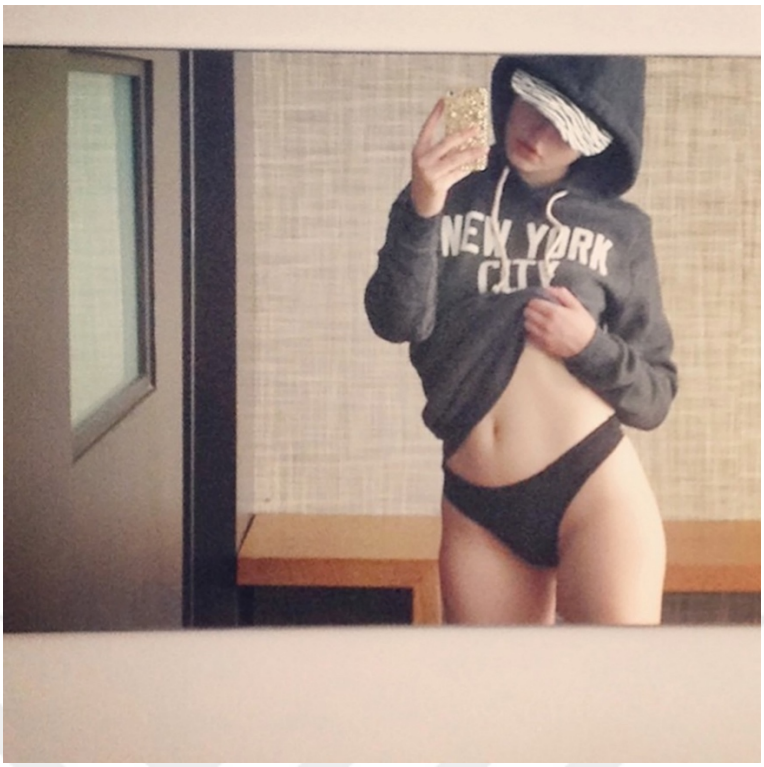
'Selfie' her ne kadar öz portrenin bir alt kategorisi olsa da, üretim ve dağıtım biçimi nedeniyle kendine özgüdür. Kapitalist tüketim kültürünün bir ürünü olduğu için toplumsal ideallere uyması beklenir, kısıtlı poz ve mimik içerir, yenilik aramaz, beğeni kültürünün tüketim estetiğini yansıtır. Oldukça kontrollü bir biçimde kişi; her türlü olumsuzluğu dışlayan, ideal halini yansıttığını düşündüğü fotoğraflarını sosyal medya platformları üzerinden paylaşmak için çeker. Bilinçli olarak biçimlendirdiği kimliğiyle başkalarına sattığı ideal bir benlik yaratır; amacı aldığı "like"lar, fotoğrafa iliştirdiği (hashtag ve geo-tag gibi) metadata, fotoğrafın bir başkası tarafından yeniden paylaşılması ya da aldığı yorumlar aracılığıyla var olduğunu kanıtlamasıdır.



Fotoğraf 60 ©Amalia Ulman, "Muhteşemlikler & Mükemmellikler #3". Kaynak: https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39375/1/amalia-ulman-2014-instagram-hoax-predicted-the-way-we-use-social-media



Fotoğraf 61 ©Amalia Ulman, "Muhteşemlikler & Mükemmellikler #4". Kaynak: https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39375/1/amalia-ulman-2014-instagram-hoax-predicted-the-way-we-use-social-media



Fotoğraf 62 ©Amalia Ulman, "Muhteşemlikler & Mükemmellikler #5". Kaynak: https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39375/1/amalia-ulman-2014-instagram-hoax-predicted-the-way-we-use-social-media

Sanat ve kültür alanlarında önemli yayınları olan, Columbia Üniversitesi sanat tarihi profesörü Jonathan Crary'nin yaptığı bir saptama bugün halen geçerliliğini korumaktadır:

> *"Görmenin, 20. Yüzyıl'da herhangi kalıcı bir özelliği olduğu söylenebilirse, o da kalıcı hiçbir özelliğinin olmamasıdır. Aksine, yeni teknolojik ilişkilere, sosyal konfigürasyonlara ve ekonomik zorunluluklara uyum sağlamanın hızlanan ritmine gömülüdür. Örneğin film, fotoğraf ve televizyon olarak aşina olduğumuz şeyler, hızlanan bir yer değiştirmeler ve eskimeler dizisi içinde, modernleşmenin çılgın operasyonlarının bir parçası olan geçici unsurlardır."*[69]

Fotoğraf her zaman yeni teknolojilere paralel olarak gelişmiş ve modern dünyanın evirilmesinde önemli rol oynamıştır. Yaşamlarımızın büyük bölümünün dijitalleşmesiyle birlikte gündelik gerçekliğimiz haline gelen yeni teknolojiler, fotoğrafın doğasını ve kullanım alanlarını etkilediği gibi, algılanış ve yorumlanış

[69] Liz Wells, **Photography – A Critical Introduction**, Routledge, London and New York, 2015, s. 28.

şeklini de etkiler. Teknolojinin fotoğraf üzerinde yarattığı bu değişim insana özgü arzuları teşvik eden yeni iletişim biçimleri geliştirerek, dijital görüntüleme çağı olan günümüzün estetik algısını da değiştirir. Daha geniş bir iletişim eyleminin bir parçası haline gelen fotoğraf sıradanlaşarak anlık ve kısa ömürlü bir imgeye dönüşür, görüntünün niteliği önemini yitirmeye başlar.

Kapitalist sistemin bir parçası haline gelen sanat dünyasının, dikkatini böylesine internet kullanıcılarının davranışlarına odaklaması sanat olarak fotoğraf alanında da kendini gösterir. Neoliberal benliğin kırılganlığı ve görülme arzusu, üretilen fotoğrafları bir tür teşhir objesine dönüştürür. Fotoğrafların çevrimiçi paylaşımı ve dolaşımı, sanat fotoğrafına dair normları yıkar ve yeniden üretir. Çevrimiçi platformlarda karşımıza çıkacak içeriği düzenleyen algoritmalar da bu durumu destekler. Dolayısıyla görme eylemi sınırlanarak sisteme uyumlanır, üretilen işler tekdüzeleşir, çeşitlilik azalır. Fotoğrafın sanat dünyasında alacağı değeri özgünlüğü değil; sansasyonel, provokatif ya da teşhirci niteliği belirler. Sanat fotoğrafı, kitle kültürü ve sürekli değişen tüketici seçimine göre şekillenen, para odaklı bir üretimler dizisine dönüşür. Oysa sanat fotoğrafı, sanat piyasasının oyun alanına katılabilmek adına neredeyse fabrikasyon denilebilecek bir üretim sürecine ait olmanın çok ötesindedir. Sanatçının içselleştirdiği tüm deneyimlerinin bir dışavurumu olarak, dile getirmek istediklerini emek sarf ederek ortaya koyduğu estetik ve özgün bir yaratı olmalıdır.

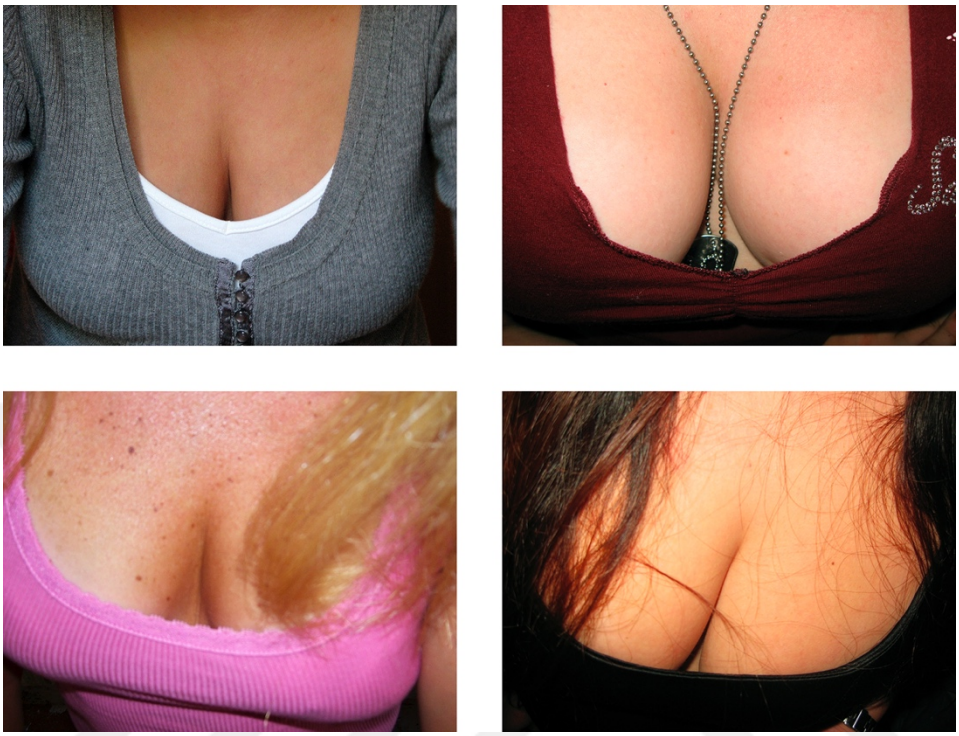
Tüketim baskısı altına giren teşhirci imge kültürüne uygun tüketim estetiği ve post-fotografik durum*[70], fotoğraf sanatında kendine mal etme eylemi için de zengin seçenekler sağlamıştır. Berlin merkezli sanatçı Joachim Schmid, *Other People's Photographs* (2008-2011) adlı serisiyle başka insanların internete yüklediği fotoğrafları topladıktan sonra sınıflandırarak yaptığı seçkilerden 96 ayrı kitap

---

70 **Katalan küratör, fotoğrafçı ve kuramcı Joan Fontcuberta'ya göre "Post-fotografik durum, görüntülerin çoğalması ve internet, akıllı telefonlar ve sosyal ağların öne çıkması ile karakterizedir. Bildiğimiz dünya artık anlık olma durumu tarafından yönetiliyor ve hızlandırılmış dijital küreselleşmeye tabi. Kişisel ilişkilerden ekonomiye, iletişimden siyasete hayatımızın her yönü bu manipülasyonla özünden sarsıldı. İlk kez, üstel ölçekte görüntülerin üreticisi ve tüketicisiyiz. Bu eşi görülmemiş aşırılığın sonucu, görüntülere anında erişimdir. Bu anlık ulaşılabilirlik ve evrensel röntgenciliğin ne ölçüde hem bir ayrıcalık hem de bir engel olduğu görülecektir."*

Sabin Bors, **The Post-Photographic Condition**. Le Mois de la Photo a Montreal, Anti-Utopias, 2015.

oluşturarak bu fotoğrafları kendine mal etmiştir. Martin Parr da Schmid'in bu seriye ait olan ve insanların göğüs dekoltesi çekimlerinden oluşan *Cleavage* adlı kitabını överek desteklemiştir.



Fotoğraf 63 ©Joachim Schmid, Göğüs Dekoltesi, Başkalarının Fotoğrafları Serisi'nden, 2008-2011. Kaynak: https://moisdelaphoto.com/en/artistes/joachim-schmid/

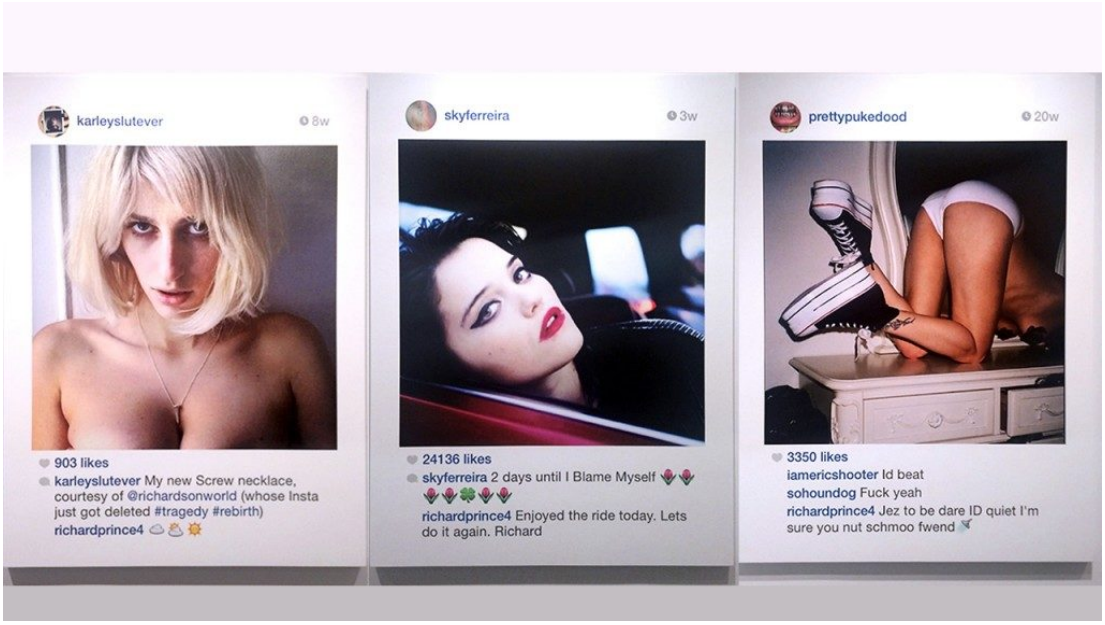


Fotoğraf 64 ©Joachim Schmid, Havayolu Yemekleri, Başkalarının Fotoğrafları Serisi'nden, 2008-2011. Kaynak: https://moisdelaphoto.com/en/artistes/joachim-schmid/

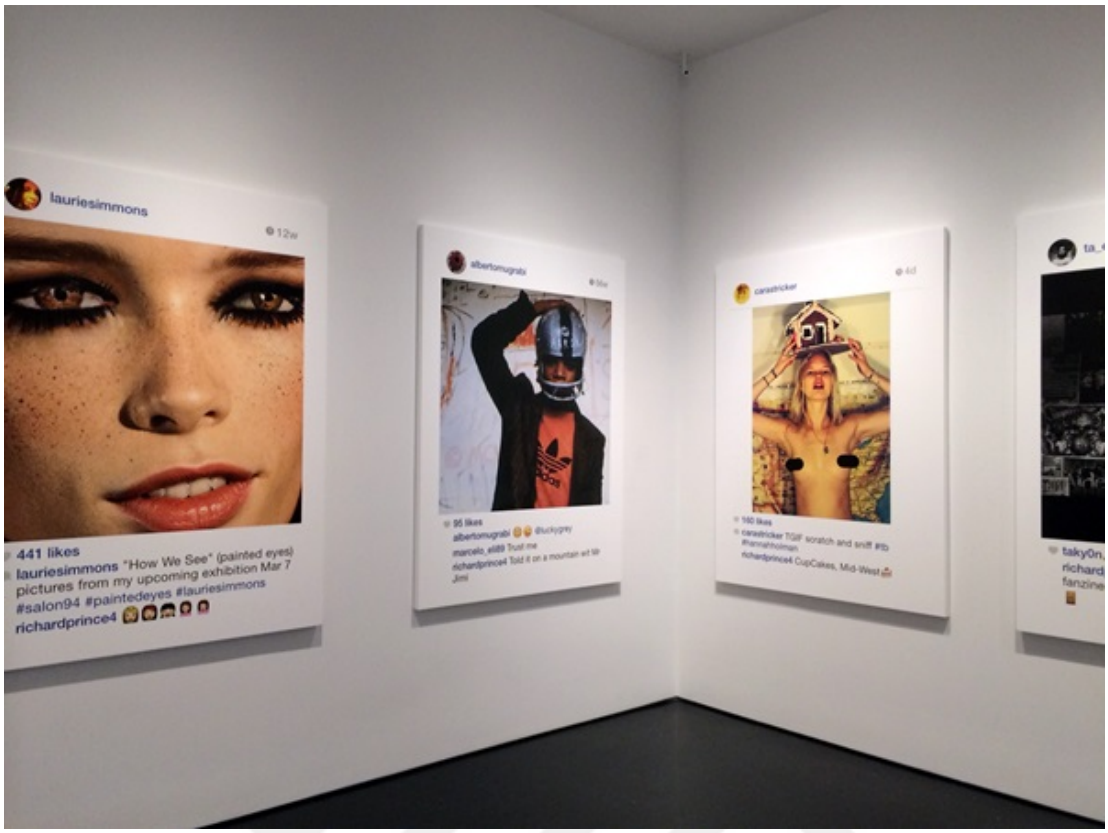


Fotoğraf 65 ©Joachim Schmid, Büyük Balık, Başkalarının Fotoğrafları Serisi'nden, 2008-2011. Kaynak: https://moisdelaphoto.com/en/artistes/joachim-schmid/

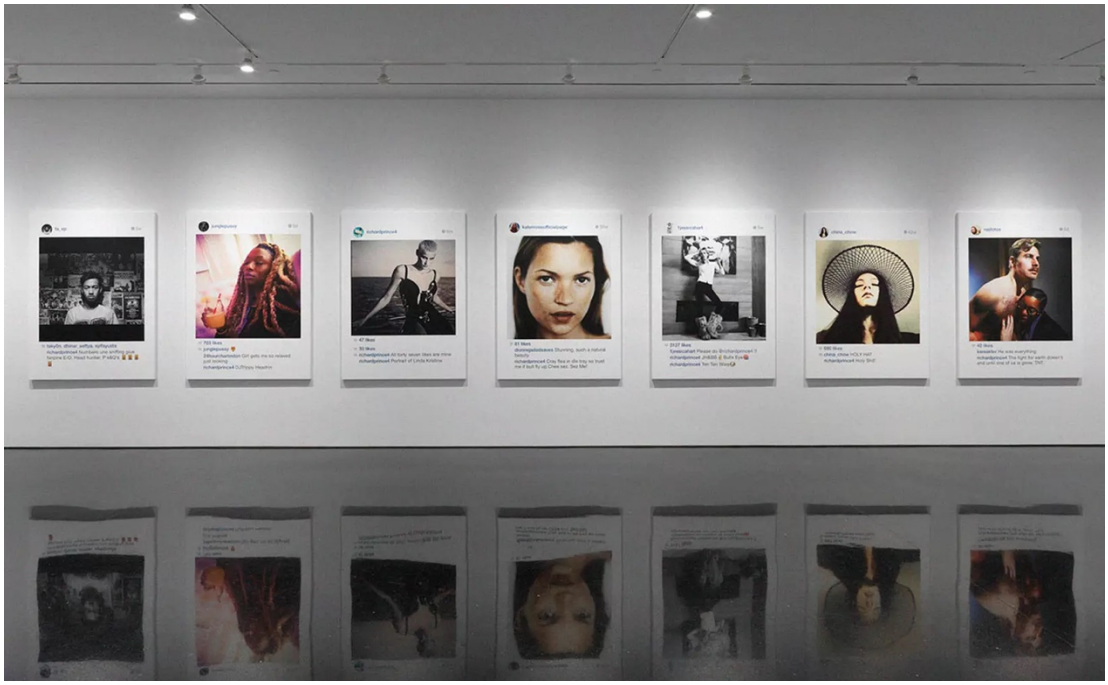
Kariyerini başkalarının fotoğraflarını kendine mal etme üzerine inşa eden Richard Prince de 2014 yılında, başkalarına ait çeşitli Instagram hesaplarından ekran görüntüsü biçiminde aldığı fotoğrafları *"New Portraits"* adı altında projelendirerek Gagosian Galeri'de portre başına yaklaşık yüz bin dolar karşılığında satmıştır.



Fotoğraf 66 Richard Prince -"Yeni Portreler" Gagosian Galeri'de sergilenirken. Kaynak: https://news.artnet.com/market/richard-prince-new-portraits-case-316522



Fotoğraf 67 Richard Prince -"Yeni Portreler" Gagosian Galeri'de sergilenirken. Kaynak: https://news.artnet.com/market/richard-prince-new-portraits-case-316522



Fotoğraf 68 Richard Prince -"Yeni Portreler" Gagosian Galeri'de sergilenirken. Kaynak: https://www.highsnobiety.com/p/richard-prince-artist/

Fotografik görüntü, değişen toplumsal düzeni yansıtır. Aydınlanma çağının ardından fiziksel emeğin yerini mekanik üretim süreçlerinin almasıyla yani sanayileşmeyle birlikte; fotoğraf da bu endüstriyel sürecin bir parçası haline gelmiştir. Beden, makine ve enerji arasındaki bu yeni dinamikler -dünyaya ait görünümleri öznel bir biçimde yeniden sunma yetisine sahip olan- fotoğrafı; endüstriyel kapitalizmin temel bilimsel, politik ve etik eğilimlerini yakalayan estetik modernizm çağının toplumsal düzeninin görsel tasviri haline getirir. Evrensel görünürlük çağı olan endüstriyel çağda fotoğrafın, kitleler için bir gösteri hükmedenler içinse bir gözetleme nesnesi olarak net bir rolü vardır.

Enformasyon çağı 21. yüzyılda ise veri tabanları, algoritmalar, ekranlar ve internet ve yapay zekayla olan ilişkimiz dolayısıyla fotoğrafı daha farklı konumlandırmak gerekir. Çevrimiçi ağ kültürü; fotografinin etik, kültürel, ekonomik ve estetik değerlerini dönüştürmüş, yeni denge ve sınırlar arar hale getirmiştir. Gösteri ve gözetleme nesnesi olmaya devam etmesinin dışında, çok sayıda fotoğrafın internette yoğun dolaşımı ve paylaşımlarının hızı yıkıcı bir potansiyele sahiptir. Bu durum kişisel hafızanın ve sosyal gerçeklerin oluşumunu ve anlaşılmasını etkilediği için kaçınılmaz olarak beraberinde mahremiyet ihlali, ekonomik sömürü, politik propaganda, kişisel travmalardan faydalanma gibi fotoğraf etiğiyle ilgili birtakım sorunları gündeme getirir. Sanat fotoğrafının estetiği ve üretimi de ister istemez bu sürece paralel olarak gelişir. Aynı zamanda internetin doğasına özgü ağ oluşturma, kodlama ve her yerde bulunma gibi özellikler de sanat fotoğrafı üretimini teknik, bağlam ve görsel stil açısından etkiler. İnternet nedeniyle görsel formların yeniden şekillendiği 21. yüzyılda fotografik imge gerçek dünyanın bir yeniden sunumu olmanın ötesinde, olgusal gerçekliği yadsınamaz madde ve soyut bilgisayar kodunun kaotik ve rastgele birleşimi haline gelmiştir. Hem birey hem toplum, görsel kültürün merkezinde olan fotoğrafın etik ve estetik normlar olarak kabul ettiklerimizi etkileme gücünün farkında olmalıdır. Sanat fotoğrafı üretimi de fotoğrafın günümüzdeki konumu nedeniyle tüm potansiyeller, tehlikeler ve çelişkiler göz önüne alınarak gerçekleştirilmelidir.

5. ESER ÇALIŞMASI

5.1 ESER ÇALIŞMASININ OLUŞUM SÜRECİ

Genel anlamda sanat, dar anlamda da fotoğraf değişen toplumsal düzeni açıkça ortaya koyar. Kapitalist sistemin insanların var oluş biçimine ve yaşama kültürüne müdahalesi, sanat fotoğrafının üretim ve tüketim biçimlerini de etkiler. İnsan aklının, yeteneğinin ve duyarlılığının ürünü ve özgün bir yaratım olan fotografik imgenin ana akım üretim içinde giderek sıradanlaşmasının, görüntü niteliğinin önemini yitirmeye başlamasının ve büyük sanat piyasasının tüketim estetiğine uyumlanarak metalaşmasının sorgulanması bu eser metninin geliştirilmesine yön veren esas düşüncedir.

Sanat fotoğrafının geçirdiği bu dönüşümünden duyulan rahatsızlık üzerine, bir fotoğraf serisi oluşturmak hedeflenir. Bu seri ile ana akım sanat eğilimlerini bir kenara bırakıp, iç ses ile benliğin özüne sadık kalarak öznelliğin ve özgünlüğün altını çizmek amaçlanır. Aynı zamanda, ne sadece (yaratı dürtüsünün temel itkisi olan ve sanat yapıtının oluşmasını sağlayan) düşünce ne de sadece biçimsellik öne çıkmalıdır; ikisi birlikte çalışmalıdır. Ayrıca izleyiciyle buluştuğunda hem düşündüren hem de estetik bir deneyim yaşamalarına olanak tanıyan, onlarla iletişim kurabilen ve ortak duygular açığa çıkarabilen bir eser ortaya konması niyetlenir.

Sistem tarafından çok net olarak düzenlenmiş hayatlarımıza özümüzü, "vahşi" yanımızı geri getirebilecek etken olarak sanat fotoğrafı ve özümüze yabancılaşarak yaşamaya devam ediyor oluşumuzda bir kırılma yaratacak çatlak olarak sanatın ve fotoğrafın gücü – düşüncesinden yola çıkarak çağdaş yaşamdan yabancılaşma sahneleri çekilmesine karar verilir. Bu sahnelerde yaşayış biçimimizdeki yabancılaşma, izolasyon ve anlam kaybının altını çizmek üzere soyut bir atmosfer yaratma fikriyle birlikte karanlıkta, gece çekimleri yapılır. Karanlık; öznelerin kayıtsız bir gerçeklikle çevrili oluşu ile birlikte bilinçaltımızı, düşünmeden boyun eğdiklerimizi ve zihnimizin karanlığında gizlenenleri simgeler. Işık kaynakları olarak paraflaş, yapay ışık kaynakları (Lume cube 2, Godox TL60, Profoto B1 X 500 Air TTL) ve ateş (meşale ve maytap) kullanılır. Yapay ışık tüketim ve metalaşmayı

sembolize ederken, ateş sanatın kök saldığı dürtü ve itkiyi temsil eder. Aslında içimizde her zaman var olan bu ateş hem özümüzle hem de doğayla ilintilidir. Ne yüzü ne de aracısı olan ateşin kaynağı anlaşılmaz olduğu kadar güçlüdür, zaten içimizdedir ve ortaya çıkmayı bekler.

Ateşin yaratabileceği potansiyel tehlike göz önüne alınarak, insanlardan uzak ve doğa içinde bir mekân bulmak üzere yola çıkılır. İstanbul Boğazı'nın Karadeniz'e açılan Riva sahilinde kamuya kapatılmış bir plaja zorlukla girilerek burada istenilen görüntüyü elde etmek adına bahsedilen ışık kaynakları ile birlikte uzun pozlama kullanılan bir deneme çekimi gerçekleştirilir. Ancak bu konuma çağdaş yaşamdan sahneler oluşturmak üzere kullanılacak eşyaların taşınması oldukça zor olacağından, çekim için yeni bir lokasyon bulunmalıdır. Yeni mekân arayışı ve fotoğraflarda yer alacak insanların kesinleşmesi sürecinde çekilecek fotoğrafların biraz daha somutlaşması adına, fotoğraf karelerinin *storyboard* benzeri eskizleri yapılır.



Resim 5 Çekilecek fotoğrafların eskiz örnekleri.

Tamamlanan çekimler sonunda gerçekleştirilmesi planlanan çağdaş yaşamdan yabancılaşma sahnelerine ek olarak; yabancılaşmaya teslim olmayı reddeden, içindeki ateşi korumak için mücadele eden benliğin simgesi olarak ateş püskürten bir kişi de fotoğraflanır. Seriye ait fotoğraflardan sadece bu sahnede, istenilen görüntüyü elde edebilmek için paraflaşın manuel olarak birden fazla kez çaktırılması söz konusudur.

Uzun pozlama sırasında paraflaşla görüntünün dondurulması sağlanır ve aynı anda Kelvin derecesi ayarlanabilen durağan ışık kaynakları, meşaleler ve maytaplar kameranın önünden geçirilerek farklı ışık kaynaklarının uzayıp giden izleri yardımıyla fotoğraflara bir devinim katılır. Sahnelerde hem somut hem de soyut bir atmosferle birlikte, belli bir duygu yoğunluğuna sahip etkiler yaratılmaya çalışılır. Hareketli ışık kaynaklarından gelen ışığın her seferinde öngörülemez bir biçimde farklı yüzeylere düşüşü nedeniyle, aynı çekim değerleri kullanıldığında bile arka arkaya çekilen iki poz zaman zaman birbirinden oldukça farklı sonuçlar verir. Dolayısıyla serinin sürprizlere açık, deneysel bir yönü olduğundan da söz edilebilir. Paraflaşla dondurulan görüntünün etrafında dolaşan diğer ışık kaynakları, uzun pozlama nedeniyle görüntünün belli bölgelerinde netsiz alanlar oluşturur ve fotoğraflanan kişilerin yüzleri ile bedenleri üzerinde izler bırakır. İnsanın yaşadığı çelişkileri ve yabancılaşma duygusunu görsel olarak güçlendiren bu etkiye, fotoğraf serisinde bilinçli olarak yer verilir.

Serinin başlığı KİMERA (YENİ TANRILARIN KADİM ATEŞİ)'dir. Kimera (Chimera) ismi, Antalya'nın Kemer ilçesi Çıralı köyü yakınlarında bulunan tarihi ve küçük bir doğalgaz kaynağından gelmektedir. Olimpos Bey Dağları Milli Parkı'nda bulunan bu alanda, taşların arasındaki çatlaklardan sızan doğal gazın oksijenle teması nedeniyle alev alarak yanan ve sayıları zaman içinde değişiklik gösteren birkaç nokta bulunmaktadır. Taşlar arasından çıkan bu alevlerin yaklaşık 2500 senedir yandığı bilinmektedir. Yunan mitolojisine de konu olan bu doğal gaz kaynağının öyküsüne göre kardeşini öldüren Bellerophontes, Argos Kralı'na sığınır. Argos Kralı bu gence acıyarak onu Likya Kralı'na gönderir. Likya Kralı da bu genci öldürmek yerine, onu Olympos dağında yaşayan arslan başlı, keçi gövdeli, yılan kuyruklu ve ateş püskürten canavar Chimera ile dövüşmeye gönderir. Pegassos'a binip havalanarak mızrağı ile saldıran Bellerophontes Chimera'yı yerin yedi kat dibine gömerek galip gelir, ancak Chimera yerin yedi kat dibinden bile alevler saçmaya devam etmektedir. Homeros'un aktardığı ve Anadolu halkınca da anlatılagelen bu efsaneye göre bölgede yanan alevler, Chimera'nın püskürttüğü alevlerdir. Sürekli yanan ve hiç sönmeyen bu ateşlerle özümüzde koruduğumuz (kadim) ateşe gönderme yapılır. Seride bulunan ateş püskürtme fotoğrafları ile Chimera arasında da sembolik bir bağ vardır. Her ne kadar kendiyle çelişiyor olsa da, yabancılaşmaya ve tüketime karşı (ateş püskürterek) mücadele etmekten yılmayan insan

fotoğrafları aracılığı ile bu mitolojik kahraman anılır. Yeni Tanrılar ise özümüzden uzaklaşmamıza yol açan her şeyi simgeler.

6. SONUÇ

6.1 SONUÇ

Bir sanat yapıtı ortaya koymak ve hiçlikten daha önce var olmayan bir eser yaratmak duygularla doğrudan bağlantılıdır. Tıpkı doğurmak gibidir – yaratıcı için zorlu, sancılı, acı verici olduğu kadar haz da veren bir süreçtir. Zor olanı başarmak veya elde etmek, insan için kolay olana nazaran hep daha tatmin edici olmuştur.

Sanatı ve sanat fotoğrafının üretim biçimlerini yönlendiren itici güç olarak para kazanma hırsı adına, kendi iç görüsünü ve sesini bir kenara bırakarak egemen sanat piyasası estetiği ve taleplerinin esiri olmak kolay yolu seçmektir. Büyük oranda, gerçek sanatsal değeri olmayan lüks objeleriyle dolup taşan galerilerin, sanat eserlerine paha biçtiği rakamlar eserlerin gerçek niteliğini ve değerini belirleyemez.

Ayrıca sanat fotoğrafı; Baudrillard, Benjamin ve Foucault gibi nice düşünürlerin savlarından yapılan alıntıların eserlere iliştirilmesiyle yalnızca kavramın öne çıktığı, ancak onunla yüz yüze geldiğinde izleyicinin hiçbir estetik deneyim yaşamasına olanak tanımayan bir üretimden ibaret de olmamalıdır.

Sanat fotoğrafının kendini ifade edebilmesi için bir aracıya ihtiyacı yoktur. Hem sanatçı hem izleyici sorgulayıcı ruhu geri kazanmalıdır. Sanat fotoğrafıyla ilişki kurmak, üzerine düşünmek ve hatta bu deneyim üzerinden birtakım duygusal çıkarımlara ulaşmak herhangi bir otoriteden bağımsız ve doğal olarak gerçekleşen bir olgudur. Sanatı ve fotoğrafı toplumları etkileyecek kadar güçlü kılan da bu kendiğilindenliktir.

6.2 ESER ÇALIŞMASI: KİMERA (YENİ TANRILARIN KADİM ATEŞİ) SERİSİ



Eser 1



Eser 2



Eser 63



Eser 64



Eser 65



Eser 6



Eser 7



Eser 8



Eser 9



Eser 10



Eser 11



Eser 12



Eser 13



Eser 14



Eser 15



Eser 16



Eser 17



Eser 18



Eser 19



Eser 20



Eser 21



Eser 22



Eser 23

KAYNAKÇA

İnternet Kaynakları

Aksen, Efsun. Aristoteles ve Platon'un Mimesis Kavramına Bakışları. Wannart (2020).

https://wannart.com/icerik/9196-aristoteles-ve-platonun-mimesis-kavramina-bakislari

(Erişim Tarihi: 25 Ekim 2021)

Batchen, Geoffrey, "Observing by Watching: Joachim Schmid and the Art of Exchange", apertureArchive (Spring 2013).

https://issues.aperture.org/article/2013/1/1/observing-by-watching-joachim-schmid-and-the-art-of-exchange

(Erişim Tarihi: 10 Ağustos 2022)

Baudelaire, Charles, "On Photography, From the Salon of 1859", The Mirror of Art. Jonathan Mayne editor and translator. London: Phaidon Press Limited (1955).

https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art109/readings/11%20baudelaire%20photography.htm

(Erişim Tarihi: 15 Şubat 2022)

Bors, Sabin, The Post-Photographic Condition. Le Mois de la Photo a Montreal, Anti-Utopias (September 16/2015).

https://anti-utopias.com/newswire/post-photographic-condition/

(Erişim Tarihi: 16 Ağustos 2022)

Burbridge, Ben, "Photography in the Age of Communicative Capitalism" (2016).

https://www.icp.org/perspective/photography-in-the-age-of-communicative-capitalism

(Erişim Tarihi: 17 Temmuz 2022)

Campany, David, Between Art and Function. What purpose does a photograph serve?, Aperture Magazine N.249, 'Reference', 2022.

https://davidcampany.com/photographs-purpose-world/

(Erişim Tarihi: 24 Mart 2023)

Campany, David, 'In the Frame' Doug Rickard: A New American Picture, Aperture, 2012.

https://davidcampany.com/doug-rickard-a-new-american-picture/

(Erişim Tarihi: 24 Mart 2022)

Cirio, Paolo, Internet Photography. Unthinking Photography – part of The Photographers' Gallery (November 2016).

https://unthinking.photography/articles/internet-photography

(Erişim Tarihi: 16 Ağustos 2022)

David Campany (n.d.)

https://en.wikipedia.org/wiki/David_Campany

(Erişim Tarihi: 20 Mart 2023)

David H. Hubel (n.d.)

https://en.wikipedia.org/wiki/David_H._Hubel

(Erişim Tarihi: 8 Aralık 2021)

Dil (n.d.)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dil

(Erişim Tarihi: 2 Kasım 2021)

Dissanayake, Ellen, "The Core of Art: Making Special", Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies, Volume 1, Number 2. (2003), s. 13-38.

https://neilgreenberg.com/wp-content/uploads/2017/06/Dissanayake-on-Art-16856-16986-1-PB.pdf

(Erişim Tarihi: 9 Kasım 2021)

Farm and Security Administration (n.d.)

https://en.wikipedia.org/wiki/Farm_Security_Administration

(Erişim Tarihi: 13 Şubat 2022)

Farm Security Administration/Office of War Information Black-and-White Negatives. Library of Congress.

https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/about-this-collection/

(Erişim Tarihi: 10 Şubat 2023)

Glover, Alexander, "Amalia Ulman: 'I learn things from the performances that I wouldn't have otherwise'", Studio International (31/10/2016).

https://www.studiointernational.com/index.php/amalia-ulman-interview-privilege-labour-dance

(Erişim Tarihi: 17 Temmuz 2022)

Harding, Colin, "Introducing Oscar Gustave Rejlander, The Father of Art Photography", Science + Media Museum (01/07/2013).

https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/oscar-gustav-rejlander-pioneered-combination-printing/

(Erişim Tarihi: 17 Ocak 2022)

Kimera (n.d.)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Kimera

(Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2023)

Lehrer, Jonah, "Unlocking the Mysteries of The Artistic Mind", Psychology Today (2009).

https://www.psychologytoday.com/us/articles/200907/unlocking-the-mysteries-the-artistic-mind

(Erişim Tarihi: 9 Aralık 2021)

Lesso, Rosie, "What Was So Great About Marcel Duchamp's Fountain?", The Collector, (June 13, 2022).

https://www.thecollector.com/what-was-great-about-marcel-duchamp-fountain/

(Erişim Tarihi: 25 Şubat 2022)

Louw, Gretta. (2017). Manifest Destiny in the Digital Age. Unthinking Photography.

https://unthinking.photography/articles/manifest-destiny-in-the-digital-age.

(Erişim Tarihi: 03 Ocak 2022)

Munro, Cait, Student Reveals How To Sue Richard Prince and Win. Artnet News (July 13, 2015).

https://news.artnet.com/market/richard-prince-new-portraits-case-316522

(Erişim Tarihi: 16 Ağustos 2022)

Munro, Cait, Richard Prince Steals More Instagram Photographs and Sells Them for $100,000. Artnet News (May 26, 2015).

https://news.artnet.com/art-world/richard-prince-steals-instagram-photographs-sells-100000-301663

(Erişim Tarihi: 16 Ağustos 2022)

National Geographic Society, Storytelling and Cultural Traditions. National Geographic (2022).

https://www.nationalgeographic.org/article/storytelling-and-cultural-traditions/

(Erişim Tarihi: 23 Eylül 2021)

Oscar Gustave Rejlander (n.d)

https://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Gustave_Rejlander

(Erişim Tarihi: 10 Ocak 2022)

Other People's Photographs. (2015)

https://moisdelaphoto.com/en/artistes/joachim-schmid/

(Erişim Tarihi: 15 Ağustos 2022)

Pictorialism (n.d)

https://en.wikipedia.org/wiki/Pictorialism

(Erişim Tarihi: 10 Ocak 2022)

Pleistosen Çağ (n.d.)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Pleistosen_Çağ

(Erişim Tarihi: 28 Ekim 2021)

Rubinstein, Daniel, What Is 21st Century Photography?. The Photographers' Gallery (07 Feb 2018).

https://thephotographersgallery.org.uk/photography-culture/what-21st-century-photography

(Erişim Tarihi: 16 Ağustos 2022)

Ruigrok, Sophie, "How this 2014 Instagram hoax predicted the way we now use social media", Art&Photography Feature (2018).

https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39375/1/amalia-ulman-2014-instagram-hoax-predicted-the-way-we-use-social-media

(Erişim Tarihi: 17 Temmuz 2022)

Sharkey, Lauren, Richard Prince: The Controversial Artist and Master of Appropriation. High Snobiety (2017).

https://www.highsnobiety.com/p/richard-prince-artist/

(Erişim Tarihi: 16 Ağustos 2022)

Terence (n.d.)

https://en.wikipedia.org/wiki/Terence

(Erişim Tarihi: 25 Ekim 2021)

Umer, Tina, "Image Intimacy", Ugot Photography (2019).

https://ugotphotography.se/image-intimacy/

(Erişim Tarihi: 10 Aralık 2022)

Yanartaş (n.d.)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Yanartaş

(Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2023)

Kitaplar

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

Bajac, Quentin. (2011). Fotoğraftan Sonra: Analog Fotoğraftan Dijital Devrime. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bate, David (2015). Art Photography. London. Tate Publishing.

Bate, David. (2013). Fotoğraf – Anahtar Kavramlar. İstanbul: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti..

Bate, David (2023). Photography After Postmodernism – Barthes, Stieglitz and the Art of Memory. London and New York. Routledge.

Barthes, Roland (2008). Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler. 4. Baskı. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul. Altıkırkbeş Yayın.

Barrett, Terry. (2017). Fotoğrafı Eleştirmek. Çev. Yeşim Harcanoğlu. İstanbul. Hayalperest Kitap.

Benjamin, Walter (2018). Fotoğrafın Kısa Tarihi: Teknik Araçlarla Yeniden Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri. 4. Basım. Çev. Osman Akınhay. İstanbul. Agora Kitaplığı.

Berger, John. & Mohr, Jean. (2007). Anlatmanın Bir Başka Biçimi. Çev. Osman Akınhay. İstanbul. Agora Kitaplığı.

Berger, John (1988). Görme Biçimleri. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul. Metis Yayınları.

Berger, John. (2011). O Ana Adanmış. Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul. Metis Yayınları.

Bright, Susan. (2011). Art Photography Now. London: Thames & Hudson.

Burbridge, B. & Pollen, A. (2018). Photography Reframed: New Visions in Contemporary Photographic Culture. New York: Bloomsbury Publishing PLC.

Burgin, Victor. (2013). Fotoğrafı Düşünmek. Çev. Aylin Ünal. İstanbul: Espas Kuram Sanat Yayınları.

Campany, David. (2012). Art and Photography. London: Phaidon Press Ltd.

Carroll, Henry. (2018). Photographers On Photography: How The Masters See, Think & Shoot. London: Laurence King Publishing

Clarke, Graham (2017). Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf. Çev. Maide Meltem Aydemir. İstanbul. Hayalperest.

Cotton, Charlotte. (2020) The Photograph as Contemporary Art (The Electronic Version). New York. Thames & Hudson Ltd.

Crary, Jonathan (2004). Gözlemcinin Teknikleri - On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite. Çev. Elif Daldeniz. İstanbul. Metis Yayınları.

Demirtola, Yavuz (2018). Nöroestetik Fotoğraf. Ankara. Karina Yayınevi.

Doorly, Patrick (2019). Sanatta Hakikat. Çev. Aydın Çavdar. İstanbul. Ayrıntı Yayınları.

Dutton, Denis (2017). Sanat İçgüdüsü – Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi. Çev. Murat Turan. İstanbul. Ayrıntı Yayınları.

Eagleman, David – Brandt, Anthony (2019). Yaratıcı Tür: Fikirler Dünyayı Nasıl Yeniden Yaratıyor. Çev. Zeynep Arık Tozar. İstanbul. Domingo, Bkz Yayıncılık Ticaret ve Sanayi Ltd. Şti.

Elkins, James. (2019). Fotoğraf Kuramı. Çev. Aylin Ünal, M. Emir Uslu. İstanbul. Espas Kuram Sanat Yayınları.

Eroğlu, Özkan (2017). Estetiğin Özü. İstanbul. Tekhne Yayınları.

Flusser, Vilem. (2020). Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru. Çev. Ali Yılmaz. İstanbul. Espas Kuram Sanat Yayınları.

Freund, Gisele. (2008). Fotoğraf ve Toplum. Çev. Şule Demirkol. İstanbul. Sel Yayıncılık.

Gombrich, E. H. (1986). Sanatın Öyküsü. Çev. Bedrettin Cömert. İstanbul. Remzi Kitabevi.

Han, Byung-Chul (2019). Güzeli Kurtarmak. Çev. Kadir Filiz. İstanbul. İnsan Yayınları.

Han, Byung-Chul (2022). Palyatif Toplum – Günümüzde Acı. Çev. Haluk Barışcan. İstanbul. Metis Yayıncılık Ltd.

Harari, Yuval Noah (2017). Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens – İnsan Türünün Bir Kısa Tarihi. 35. Baskı. Çev. Ertuğrul Genç. İstanbul. Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım Ltd. Şti.

Heiferman, Marvin. (2012). Photography Changes Everything. New York. Aperture.

Higgins, Jackie (2014). Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir? Açıklamalı Modern Fotoğraf. Çev. Firdevs Candil Çulcu. İstanbul. Hayalperest.

Jameux, Dominique (1990). Sanat Estetik. Çev. Gönen Güzey. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını.

Jones Caroline A. / Galison Peter (2013). Picturing Science Producing Art. London and New York. Routledge.

Kronegger, M. & Tymieniecka, A. (2000). The Aesthetics of Enchantment in the Fine Arts. Dordrecht: Springer.

Lewis, E. (2018). İzmler – Fotoğrafı Anlamak. Çev. Maide Meltem Aydemir. İstanbul. Hayalperest Kitap.

May, Rollo. (2018). Yaratma Cesareti. Çev. Alper Oysal. İstanbul. Metis Yayınları.

Price, Mary. (2014) Fotoğraf: Çerçevedeki Gizem. Çev. Ayşenaz Koş, Kubilay Koş. İstanbul. Ayrıntı Yayınları.
Rancière, Jacques (2008). Görüntülerin Yazgısı. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul. Versus Kitap.

Ritchin, Fred. (2012). Fotoğraftan Sonra. Çev. Yalım Keser. İstanbul. Espas Yayınları.

Sayın, Zeynep. (2015). İmgenin Pornografisi. İstanbul. Metis Yayınları.

Sontag, Susan. (2010). Fotoğraf Üzerine. Çev. Osman Akınhay. İstanbul. Agora Kitaplığı.

Soutter, Lucy. (2018). Why Art Photography?. New York. Routledge.

Short, Maria (2015). Yaratıcı Fotoğrafçılıkta Bağlam ve Anlatı. Çev. Begüm Berkman Padar. İstanbul. Literatür Yayınları.

Soutter, Lucy (2018). Why Art Photography? (Second Edition). London and New York. Routledge.

Sütçü, Özcan Yılmaz (2005). Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi. İstanbul. Es Yayınları.

Sütçü, Özcan Yılmaz (2018). Felsefe ve Sanat Arasında: Estetik Düşünüm. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı 25.

Traub, C. & Heller, S. & Beller, A. (2012). Fotoğrafçının Eğitimi. Çev. Hüseyin Yılmaz, Ozan Yavuz, Yalım Keser. İstanbul. Espas Yayınları.

Tunalı, İsmail (2019). Estetik. İstanbul. Remzi Kitabevi.

Walden, Scott. (2018). Fotoğraf Felsefesi: Doğanın Kalemi Üzerine Denemeler. Çev. Aylin Ünal, Hüseyin Yılmaz. İstanbul. Espas Yayınları.

Wells, Liz (2015). Photography: A Critical Introduction. London & New York. Routledge.

Ziss, Avner (1984). Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi – Estetik. Çev. Yakup Şahan. İstanbul. De Yayınları.

Görsel Kaynaklar

https://news.artnet.com/market/richard-prince-new-portraits-case-316522

(Erişim Tarihi: 13 Ocak 2023)

https://www.highsnobiety.com/p/richard-prince-artist/

(Erişim Tarihi: 21 Aralık 2022)

https://moisdelaphoto.com/en/artistes/joachim-schmid/

(Erişim Tarihi: 20 Aralık 2022)

https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39375/1/amalia-ulman-2014-instagram-hoax-predicted-the-way-we-use-social-media

(Erişim Tarihi: 23 Aralık 2022)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Johannes_Vermeer_-_Girl_Reading_a_Letter_by_an_Open_Window_-_Google_Art_Project.jpg

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285466

(Erişim Tarihi: 28 Mart 2023)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d6/William_Henry_Fox_Talbot%2C_The_Haystack%2C_1844.jpg

(Erişim Tarihi: 22 Mart 2023)

https://www.getty.edu/art/collection/object/1040HM

(Erişim Tarihi: 29 Mart 2023)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life.jpg

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.moma.org/collection/works/82881

(Erişim Tarihi: 25 Mart 2023)

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286679?sortBy=Relevance&ft=Eug%c3%a8ne+Atget&offset=0&rpp=40&pos=11

(Erişim Tarihi: 25 Mart 2023)

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283317?sortBy=Relevance&ft=Eug%c3%a8ne+Atget&offset=120&rpp=40&pos=130

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.halftone.photo/blog/ten-great-architectural-photographers

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://collections.artsmia.org/art/3939/bricklayer-august-sander

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.artsy.net/artwork/thomas-struth-art-institute-of-chicago-ii-chicago

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.tvoarts.org/works-of-art/jeff-wall-a-sudden-gust-of-wind

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://pin.it/7JF4vg9

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://elephant.art/gregory-crewdsons-fusion-of-fact-and-fiction-in-american-suburbia-is-more-relevant-than-ever/

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55735

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.moma.org/collection/works/50230

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://mymodernmet.com/john-everett-millais-ophelia/

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.chaskielberg.com/la-creciente

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.artsy.net/artwork/alejandro-chaskielberg-the-paraguayos

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.howardgreenberg.com/exhibitions/sarah-moon-now-and-then/selected-works?view=slider#51

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.anothermag.com/fashion-beauty/gallery/8395/deborah-turbeville/5

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://doyle.com/auctions/13dd01-doyle-design-street-art-photographs/catalogue/191-brigman-anne-w-1869-1950-soul-of

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://artblart.com/tag/french-pictorial-movement/

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://arthur.io/art/gertrude-kaesebier/the-bride

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://1.bp.blogspot.com/-c6UpjHTxww0/UMNgk1Tm7RI/AAAAAAAATQ0/DG7tSz3LwJY/s1600/Gertrude+Kasebier.jpg

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https//exhibitions.lib.udel.edu/women-in-pictorialist-photography/sarah-choate-sears/

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Farmer_walking_in_dust_storm_Cimarron_County_Oklahoma2.jpg

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.artic.edu/artworks/6565/american-gothic

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://readframes.com/beyond-dorothea-lange-farm-security-administration-photographers-document-the-great-depression-by-rick-halpern/

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.windgatemuseum.org/exhibitions/walker-evans-american-photographs/

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283313

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.britannica.com/topic/An-American-Exodus-A-Record-of-Human-Erosion

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.lensculture.com/articles/robert-frank-the-americans

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/19202

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://fotocolectania.org/en/exhibition/136/039-daido-moriyama-a-diary-039

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.moma.org/collection/works/50609

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://loeildelaphotographie.com/en/doug-rickard-a-new-american-picture/

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.lempertz.com/en/catalogues/artist-index/detail/goldin-nan.html

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.sfmoma.org/artist/Nobuyoshi_Araki/

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.galerieconrads.de/artists/boris-mikhailov/

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.invaluable.com/auction-lot/larry-clark-tulsa-1971-38-c-3904f2ea78

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.npr.org/2021/12/02/1060773402/since-the-70s-artist-jeff-wall-has-been-influencing-generations-of-photographers

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://photoworks.org.uk/interview-mike-mandel/#page-gallery-7

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://lightpaintingphotography.com/light-painting-photography/making-good-time-the-light-painting-photography-of-mike-mandel/

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.artrabbit.com/events/larry-sultan-here-and-home

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://thejewishmuseum.org/collection/3393-untitled-mom-posing-in-front-of-a-green-wall

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.tate.org.uk/art/artworks/ruff-portrait-1986-stoya-p78091

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.researchgate.net/figure/Fountain-by-Marcel-Duchamp-as-photographed-by-Stieglitz-2017-Reproduced-with_fig1_361213257

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.4columns.org/kitnick-alex/victor-burgin

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.artimage.org.uk/news/2015/image-focus-richard-long-describes-a-line-made-by-walking/

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.artsy.net/artwork/joseph-kosuth-one-and-three-rakes-1

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://twitter.com/thisisdilanur/status/950477635146211328/photo/1

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.artnet.com/artists/john-hilliard/gazing-at-the-mirror-in-3-parts-pAqSvehnpHWy5cDcf3eWtQ2

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.1854.photography/2015/09/keith-arnatt-the-conceptual-photographer-who-influenced-a-generation/

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.tate.org.uk/art/artworks/simpson-five-day-forecast-t13335

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.sothebys.com/en/articles/the-heroines-of-cindy-shermans-photographs

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://artblart.com/tag/in-focus-ed-ruscha/

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283712

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Henry_Fox_Talbot_%28British_-_Articles_of_China_-_Google_Art_Project.jpg

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-47-p78300

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://twentytwenty.co/portfolio/daniel-stier/

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.djeneba-aduayom.com/#e-0

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

https://www.zendayastylefiles.com/2020/11/zendaya-for-vogue-hong-kong-lensed-by.html

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)

http://www.chrisdebode.com/exodus-1

(Erişim Tarihi: 27 Mart 2023)