

**T.C.  
GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**GÜNÜMÜZDE FOTOĞRAF-RESİM İLİŞKİSİNE DÜŞÜNSEL  
YAKLAŞIMLAR VE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Hazırlayan**

**Derya ŞAHİN**

**Tez Danışmanı**

**Prof. Atilla İLK YAZ**

**Ankara- 2012**

## ONAY

**Derya Şahin** tarafından hazırlanan “**Günümüzde Fotoğraf-Resim İlişkisine Düşünsel Yaklaşımlar ve Görsel Çözümlemeler**” başlıklı tezi, **27 Kasım 2012** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda **oybirliği** ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından **Resim Anasanat** dalında **Sanatta Yeterlik** tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı

İmza

Başkan: Prof. Şeniz AKSOY

Üye (Tez Danışmanı): Prof. Atilla İLKİYAZ

Üye: Prof. E. Yıldız DOYRAN

Üye: Prof. Tansel TÜRKOĞAN

Üye: Prof. Mehmet YILMAZ

## ÖNSÖZ

“Günümüzde Fotoğraf-Resim İlişkisine Düşünsel Yaklaşımlar ve Görsel Çözümlemeler” isimli bu tezin amacı, fotoğrafın bulunması ve ardından başlayan gelişmelerin ışığında özellikle avangard sanat akımları içinde ve çağdaş sanatta fotoğraf-resim ilişkisini ve etkileşim biçimlerini ortaya koymak ve bu iki farklı disiplinin birlikteliğinden doğabilecek dışavurumları açığa çıkarabilmektir.

Bu bağlamda öncelikle fotoğrafın icadı ve gelişim sürecinden kısaca söz edilmiş, fotoğrafın ilk dönemlerinde ressamların fotoğraftan ne şekilde faydalandıkları incelenmiştir. Daha sonraki yıllarda fotoğrafın sanat olarak kabulü tartışmalarına değinilerek resim sanatı ve fotoğraf karşılaştırılarak üstünlükleri ve yetersiz tarafları ele alınmıştır. Fotoğrafın resim sanatına olan katkıları, resmin de fotoğrafa olan getirileri araştırılmış, etkileşim alanları tespit edilmiştir.

Modern ve postmodern dönemlerdeki avant-garde sanat akımlarında ve günümüzde fotoğrafın sanat içinde özellikle de resim sanatında ne şekilde yer aldığı araştırılmış, sanatçılar ve eserleri üzerinden incelemeye gidilmiştir.

Ayrıca, sanatta yeterlik sergisinde yer alacak resimlerin oluşum aşamaları ve içerikleri anlatılarak, eser metninin yapılan çalışmalarla olan ilişkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Araştırmam boyunca, desteğini esirgemeyen danışmanım Sayın Prof. Atilla İlkyaz’a, yardımlarını gördüğüm Sayın Doç. Dr. Ali Osman Alakuş’a ve Sayın Doç. Dr. Nimet Keser’e, bana güvenip her zaman yanımda olan ve destek veren eşim Coşkun Şahin’e, varlığıyla bana sürekli moral veren küçük kızım Deniz Şahin’e teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

|                       |    |
|-----------------------|----|
| ÖNSÖZ .....           | i  |
| İÇİNDEKİLER.....      | ii |
| GÖRSELER DİZİNİ ..... | iv |
| GİRİŞ .....           | 1  |

### 1. BÖLÜM

|                                        |   |
|----------------------------------------|---|
| FOTOĞRAFIN KISA TARİHÇESİ.....         | 3 |
| 1.1. FOTOĞRAFIN KULLANIM ALANLARI..... | 6 |

### 2.BÖLÜM

|                                     |    |
|-------------------------------------|----|
| FOTOĞRAF-RESİM İLİŞKİSİ.....        | 17 |
| 2.1. Resmin Fotoğrafa Etkileri..... | 28 |
| 2.2. Fotoğrafın Resme Etkileri..... | 35 |

### 3. BÖLÜM

|                                                                                |    |
|--------------------------------------------------------------------------------|----|
| FOTOĞRAFIN KULLANILDIĞI SANAT AKIMLARI VE FOTOĞRAFIN KULLANIM YÖNTEMLERİ ..... | 39 |
| 3. 1. Kübizm ve Fotoğraf.....                                                  | 39 |
| 3. 2. Fütürizm ve Fotoğraf .....                                               | 46 |



|                                            |    |
|--------------------------------------------|----|
| 3. 3. Dada ve Fotoğraf .....               | 49 |
| 3. 4. Pop Sanat ve Fotoğraf .....          | 61 |
| 3. 5. Foto-gerçekçilik ve Fotoğraf.....    | 68 |
| 3. 6. Kavramsal Sanat ve Fotoğraf .....    | 78 |
| 3. 7. Yeni Dışavurumculuk ve Fotoğraf..... | 81 |

#### **4. BÖLÜM**

|                                                        |     |
|--------------------------------------------------------|-----|
| ÇAĞDAŞ SANATTA FOTOĞRAFIN YERİ.....                    | 88  |
| 4.1. Türkiye’de Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı..... | 106 |

#### **5. BÖLÜM**

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| UYGULAMALARA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR..... | 128 |
| <b>SONUÇ</b> .....                    | 159 |
| <b>KAYNAKÇA</b> .....                 | 165 |
| <b>ÖZET</b> .....                     | 176 |
| <b>ABSTRACT</b> .....                 | 179 |

## GÖRSELLER DİZİNİ

|                                                                                                          |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 1.</b> Taşınabilir Camera Obscura Modelleri, 1847, fotoğraf.....                                | 3  |
| <b>Resim 2.</b> Nicephore Niepce, <i>Pencereden Görünüş</i> , 1826, fotoğraf.....                        | 4  |
| <b>Resim 3.</b> Nicephore Niepce, <i>Kurulmuş Masa</i> , 1827, fotoğraf.....                             | 5  |
| <b>Resim 4.</b> William Fox Talbot, 1853, fotoğraf.....                                                  | 6  |
| <b>Resim 5.</b> Richard Long, <i>Japonya’da Bir Çizgi</i> , 1979, arazi Sanatı.....                      | 7  |
| <b>Resim 6.</b> Bruce Neuman, <i>Hologramlar Serisi</i> , 1970, kağıt üzerine baskı.....                 | 8  |
| <b>Resim 7.</b> Hannah Wilke, <i>Yıldızlaşmış Nesne Serisi</i> , 1974-1982, fotoğraf.....                | 8  |
| <b>Resim 8.</b> Chris Burden, <i>Ateş Et</i> , 1971, foto-performans.....                                | 9  |
| <b>Resim 9.</b> Marina Abramoviç, <i>Thomas’ın Dudakları</i> , 1975, foto-performans .....               | 9  |
| <b>Resim 10.</b> Alfred Stieglitz, <i>Terminal</i> , 1892, fotoğraf.....                                 | 15 |
| <b>Resim 11.</b> Alfred Stieglitz, <i>Beşinci Caddede Kış</i> , 1893, fotoğraf.....                      | 26 |
| <b>Resim 12.</b> Man Ray, <i>Venüs’ün Rüyası</i> , fotoğraf .....                                        | 27 |
| <b>Resim 13.</b> Julia Margaret Cameron, <i>Sir John Herschel’in portresi</i> , 1867, fotoğraf...        | 30 |
| <b>Resim 14.</b> Rembrandt, <i>Anatomi Dersi</i> , 1632, tuval üzerine yağlı boya, 169,5 x 216,5 cm..... | 30 |
| <b>Resim 15.</b> Katerina Belkina, <i>Van Gogh İçin</i> , fotoğraf.....                                  | 31 |
| <b>Resim 16.</b> Christian Noirfalise, fotoğraf.....                                                     | 32 |
| <b>Resim 17.</b> Desiree Dolron, fotoğraf.....                                                           | 32 |
| <b>Resim 18.</b> Resim 18. Yau Lu, 2008, fotoğraf.....                                                   | 33 |
| <b>Resim 19.</b> Alfred Stieglitz, fotoğraf.....                                                         | 34 |
| <b>Resim 20.</b> Pablo Picasso, <i>Clovis Sagot’un Portresi</i> , 1909, tuval üzerine yağlı boya.....    | 40 |
| <b>Resim 21.</b> Pablo Picasso, <i>Üç Dansçı</i> , 1919, fotoğraf.....                                   | 40 |

|                                                                                                                                                                |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 22.</b> Pablo Picasso, <i>Üç Dansçı</i> , 1919, kâğıt üzerine karakalem.....                                                                          | 41 |
| <b>Resim 23.</b> Pablo Picasso, <i>Ambroise Vollard'ın Portresi</i> , 1910, Tuval üzerine yağlı boya.....                                                      | 42 |
| <b>Resim 24.</b> Picasso, <i>Kemanlı Ölüdoğa</i> , 1912, Tuval üzerine yağlı boya.....                                                                         | 43 |
| <b>Resim 25.</b> Pablo Picasso, <i>Bambu Sandalyeli Ölüdoğa</i> , 1912, Tuval üzerine yağlı boya, muşamba, 29x38 cm.....                                       | 43 |
| <b>Resim 26.</b> Giacomo Balla, <i>Keman Yayının Ritmleri</i> , 1912.....                                                                                      | 47 |
| <b>Resim 27.</b> Giacomo Balla, <i>Göçmen Kuşların Uçuşu</i> , 1913 , Kağıt üzerine yağlı boya, 68x49 cm.....                                                  | 48 |
| <b>Resim 28.</b> Umberto Baccioni, <i>Mızrakçılar</i> .....                                                                                                    | 48 |
| <b>Resim 29.</b> Umberto Baccioni, <i>Bisikletçinin Dinamizmi</i> .....                                                                                        | 49 |
| <b>Resim 30.</b> Kurt Schwitters, <i>Merz Resimleri</i> , 1921, kolaj.....                                                                                     | 52 |
| <b>Resim 31.</b> Kurt Schwitters, <i>NB</i> , kolaj.....                                                                                                       | 52 |
| <b>Resim 32.</b> Kurt Schwitters, <i>Merzbild</i> , 1920, kolaj.....                                                                                           | 53 |
| <b>Resim 33.</b> Francis Picabia, <i>Hanımefendi Picabia</i> , 1958, kâğıt üzerine kolaj .....                                                                 | 54 |
| <b>Resim 34.</b> Raoul Hausmann, <i>Tatlin Evde</i> , 1920, kolaj.....                                                                                         | 55 |
| <b>Resim 35.</b> Marcel Duchamp, <i>Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin</i> , 1915-23,iki cam arasına yağlıboya ve kurşun tel, 277.5 x175.6 cm..... | 55 |
| <b>Resim 36.</b> John Heartfield, <i>Savaş ve Cesetler</i> , 1932, fotomontaj .....                                                                            | 56 |
| <b>Resim 37.</b> John Heartfield, <i>Babalar ve Oğullar</i> , 1924, fotomontaj.....                                                                            | 56 |
| <b>Resim 38.</b> Hannah Höch, <i>Grotesk</i> , 1963, kolaj.....                                                                                                | 57 |
| <b>Resim 39.</b> Hannah Höch, <i>Dada Panorama</i> , 1919, Fotomontaj .....                                                                                    | 58 |
| <b>Resim 40.</b> Max Ernst, <i>Sıcaklığı nasıl yok edeceğine dair Hidrometrik gösteri</i> , 1920, Kağıt üzerine kolaj ve guaj.....                             | 58 |
| <b>Resim 41.</b> Robert Rauschenberg, kolaj.....                                                                                                               | 60 |

|                                                                                                                                                                                |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 42.</b> Richard Hamilton, <i>Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?</i> , 1956, kolaj.....                                                         | 62 |
| <b>Resim 43.</b> Andy Warhol, <i>Altı Adet Marilyn</i> , 1963, tuval üzerine ipek baskı ve akrilik .....                                                                       | 63 |
| <b>Resim 44.</b> Robert Rauschenberg, <i>Monogram</i> , 1955-1959, Karışık teknik, 106.6 x 160.6 x 163.8 cm.....                                                               | 64 |
| <b>Resim 45.</b> Robert Rauschenberg, <i>Rebus</i> , 1955, üç panelden oluşmuş tuval üzerine kumaş, yağlı boya, kalem, pastel boya, pastel, boyalı kâğıt, kolaj .....          | 65 |
| <b>Resim 46.</b> Robert Rauschenberg, <i>Factum I and Factum II</i> , 1957, Kumaş zımbalanmış tuval üzerine yağ, sentetik polimer boya, kalem, pastel boya, baskılı kâğıt..... | 66 |
| <b>Resim 47.</b> David Hockney, <i>Daha Büyük Sıçrama</i> , 1967, tuval üzerine akrilik.....                                                                                   | 66 |
| <b>Resim 48.</b> David Hockney, <i>Annem</i> , Foto-kolaj.....                                                                                                                 | 67 |
| <b>Resim 49.</b> Malcolm Morley, <i>Güney Afrika</i> , 1970, tuval üzerine akrilik, mum ve akrilik reçine, 182 cm x 233 cm.....                                                | 69 |
| <b>Resim 50.</b> Richard Estes, <i>Tasarruf Merkezi</i> , 1975, tuval üzerine yağlıboya.....                                                                                   | 70 |
| <b>Resim 51.</b> Robert Cottingham, <i>İmparatorluk II</i> , 2010, tuval üzerine yağlıboya.....                                                                                | 71 |
| <b>Resim 52.</b> John Salt, <i>Ağaç Gövdesi ile Pontiac</i> , 1973, tuval üzerine yağlıboya.....                                                                               | 71 |
| <b>Resim 53.</b> Gerhard Richter, <i>Bayan Marlow</i> , 1964, 77 cm x 96 cm, Tuval üzerine yağlıboya.....                                                                      | 72 |
| <b>Resim 54.</b> Gerhard Richter, <i>Moritz</i> , 2000, Tuval üzerine yağlıboya, 62 cm x 52 cm.....                                                                            | 72 |
| <b>Resim 55.</b> Gerhard Richter, <i>Marianne Teyze</i> , 1965, Tuval üzerine yağlı boya, 120x130 cm.....                                                                      | 73 |
| <b>Resim 56.</b> Chuck Close, <i>Büyük Kendi Portresi</i> , 1967-68, tuval üzerine akrilik, 273 x 212 cm.....                                                                  | 74 |

|                                                                                                                                                                                        |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 57.</b> Robert Bechtle, <i>Potrero Gezginî-Arkansas Sokağı'nı Geçerken. Potrero Gezginî-Arkansas Sokağı'nı Geçerken</i> , 1988, Keten üzerine yağlı boya, 101,5 x 123 cm..... | 75 |
| <b>Resim 58.</b> Richard Estes, <i>Twin Peaks'ten Görünüm</i> , 1990, Tuval üzerine yağlı boya, 91,5 x 183 cm.....                                                                     | 75 |
| <b>Resim 59.</b> Ralph Goings, <i>Biberli Natürmort</i> , 1981, Tuval üzerine yağlı boya, 96,5 x 132 cm.....                                                                           | 76 |
| <b>Resim 60.</b> Nur Koçak, <i>Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesneler</i> , 1988, Tuval üzerine akrilik, 130x195 cm.....                                                                 | 77 |
| <b>Resim 61.</b> Erdağ Aksel, <i>Mikser</i> , 1984, Tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 140 x 110 cm.....                                                                              | 77 |
| <b>Resim 62.</b> Joseph Kosuth, <i>Bir ve Üç Sandalye, Bir ve Üç Sandalye</i> , 1965, Yerleştirme .....                                                                                | 80 |
| <b>Resim 63.</b> Douglas Huebler, <i>101 Adet Değişken Bernd Becher, 101 Adet Değişken Bernd Becher</i> , 1973, fotoğraf .....                                                         | 80 |
| <b>Resim 64.</b> Ernst Ludwig Kirchner, <i>Modeli ile Kendi Portresi, Modeli ile KendiPortresi</i> , 1910.....                                                                         | 82 |
| <b>Resim 65.</b> Anselm Kiefer, <i>Nigredo</i> , 1984; Fotoğraf üzerine yağlıboya, akrilik ,emülsiyon, gomalak ve saman, 330 x 555 cm.....                                             | 84 |
| <b>Resim 66.</b> Anselm Kiefer, <i>Kızıl Deniz, Kızıl Deniz</i> ,1984-85, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 278.8 x 425.1 cm.....                                                          | 84 |
| <b>Resim 67.</b> Anselm Kiefer, <i>Yollar: Mark Kumu</i> , 1980, Fotoğraf üzerine akrilik, yağlı boya, kum, kurşun folyo, kömür.....                                                   | 85 |
| <b>Resim 68.</b> Arnulf Rainer, <i>Kendi Portresi</i> , 1975, Fotoğraf üstüne boya.....                                                                                                | 86 |
| <b>Resim 69.</b> Arnulf Rainer , <i>Kırmızı Gözyaşları</i> , 1975, Fotoğraf üstüne boya.....                                                                                           | 86 |
| <b>Resim 70.</b> Cindy Sherman, <i>İsimsiz Film Karesi</i> , 1978, fotoğraf.....                                                                                                       | 93 |
| <b>Resim 71.</b> Cindy Sherman, <i>İsimsiz Film Karesi</i> , 1977-1980, fotoğraf.....                                                                                                  | 93 |
| <b>Resim 72.</b> Heilman- C, <i>Yüzyıl Serisi</i> , 1996, 1996, dijital baskı.....                                                                                                     | 94 |

|                  |                                                                                            |     |
|------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Resim 73.</b> | Barbara Kruger, <i>İsimsiz</i> , 1987, fotografik serigrafi.....                           | 94  |
| <b>Resim 74.</b> | <i>Sol: Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra, 1981; Sağ: Walker Evans, fotoğraf.....</i> | 95  |
| <b>Resim 75.</b> | Richard Prince (sağ), Jim Krantz (sol), fotoğraf.....                                      | 96  |
| <b>Resim 76.</b> | Jeff Wall, <i>Dev</i> , 1992, fotoğraf.....                                                | 97  |
| <b>Resim 77.</b> | Lucas Samaras, <i>Kendi Portresi</i> , 1978, foto-dönüştürme .....                         | 97  |
| <b>Resim 78.</b> | Louise Lawler, <i>Hodler Sergisi</i> , 1992–93, Fotoğraf .....                             | 98  |
| <b>Resim 79.</b> | Gerard Richter, <i>Altın Kapı</i> , 1989, fotoğraf üzerine yağlıboya, 10 x 15 cm .....     | 98  |
| <b>Resim 80.</b> | Gerard Richter, <i>İsimsiz</i> , 1989, fotoğraf üzerine yağlıboya, 10 cm x 15 cm .....     | 99  |
| <b>Resim 81.</b> | George Awde, <i>Beyrut</i> , 2008, fotoğraf.....                                           | 100 |
| <b>Resim 82.</b> | Adriana Varejao, <i>Olumsal</i> , 2000, fotoğraf.....                                      | 100 |
| <b>Resim 83.</b> | Claudia Andujar, <i>Diklemesine 11, İşaretliler</i> serisinden, 1981-83, fotoğraf .....    | 101 |
| <b>Resim 84.</b> | Rula Halawani, <i>Mahremiyet</i> , 2004, fotoğraf.....                                     | 101 |
| <b>Resim 85.</b> | Rula Halawani, <i>Varlık ve İzlenimler</i> , 2009, fotoğraf.....                           | 102 |
| <b>Resim 86.</b> | Ella Littwitz, <i>Çarşaf</i> , 2009, fotoğraf.....                                         | 102 |
| <b>Resim 87.</b> | Chris Burden, <i>Ateş Et</i> , 1971, foto-performans.....                                  | 103 |
| <b>Resim 88.</b> | Mat Collishaw, <i>Kurşun Deliği</i> , fotoğraf .....                                       | 104 |
| <b>Resim 89.</b> | Letizia Battaglia, fotoğraf.....                                                           | 105 |

|                   |                                                                                                            |     |
|-------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Resim 90.</b>  | Tina Modotti, <i>Bayraklı Kadın</i> , 1928 civarı, fotoğraf.....                                           | 105 |
| <b>Resim 91.</b>  | Martha Rosler, <i>Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev serisinden</i> , 1967-72, foto-kolaj.....                 | 106 |
| <b>Resim 92.</b>  | Şahin Kaygun, Foto-pentür, 1984, foto-pentür,.....                                                         | 107 |
| <b>Resim 93.</b>  | Bedri Baykam, <i>Her Zaman İlk Görüşte Aşka İnan</i> , 1999, tuval üzerine karışık teknik, 150x210 cm..... | 109 |
| <b>Resim 94.</b>  | Bedri Baykam, <i>Nihai Öğle Yemeği</i> , 2008, 4-D çalışma, 180x240 cm.....                                | 110 |
| <b>Resim 95.</b>  | Nazif Topçuoğlu, <i>Renkli Sakatat</i> , 1999, fotoğraf .....                                              | 111 |
| <b>Resim 96.</b>  | Canan Beykal, <i>Bir Küçük Aslancık Varmış</i> , 1997, yerleştirme.....                                    | 112 |
| <b>Resim 97.</b>  | Ferhat Özgür, <i>Genç Bir Kız Büyüyor</i> , 2003, 175x140 cm, fotoğraf.....                                | 113 |
| <b>Resim 98.</b>  | Balkan Naci İslimyeli, <i>Deli Gömleği</i> , 1991,tuval üzerine akrilik, fotoğraf, kurşun, 116x160 cm..... | 113 |
| <b>Resim 99.</b>  | Gül Ilgaz, <i>Ben suçluyum....</i> ,2002, fotoğraf .....                                                   | 114 |
| <b>Resim 100.</b> | Aydan Murtezaoğlu, <i>Aile Salonumuz Yukarıdadır</i> , 1998, fotoğraf.....                                 | 115 |
| <b>Resim 101.</b> | Aydan Murtezaoğlu, <i>Aynadaki Çıplak</i> , 2004, fotoğraf.....                                            | 115 |
| <b>Resim 102.</b> | Nazan Azeri, <i>Dijital Karalamalar</i> , lambda baskı, 50x70 cm .....                                     | 116 |
| <b>Resim 103.</b> | Gülsün Karamustafa <i>Bühne/ Sahne</i> , 1998, yerleştirme.....                                            | 116 |
| <b>Resim 104.</b> | Ayşe Erkmen, <i>Kendi Kendine Sergisinden Görünüm</i> .....                                                | 117 |
| <b>Resim 105.</b> | Nancy Atakan, <i>Macka Hotel</i> , fotoğraf.....                                                           | 118 |
| <b>Resim 106.</b> | Seza Paker, <i>Son Avrupalı</i> , fotoğraf.....                                                            | 118 |
| <b>Resim 107.</b> | Saygun Dura, <i>Benim Gerçeğim</i> , 2004, fotoğraf .....                                                  | 119 |
| <b>Resim 108.</b> | Cengiz Tekin, <i>İsimsiz</i> , fotoğraf.....                                                               | 120 |
| <b>Resim 109.</b> | Şener Özmen, <i>İş</i> , fotoğraf.....                                                                     | 120 |

|                                                                                                                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Resim 110.</b> Hale Tenger, <i>Makul Ölüm Saati: Bosnia Herzogovenia</i> , 1993, yerleştirme .....                                                                           | 121 |
| <b>Resim 111.</b> Bülent Şangar, <i>Suret</i> , 2003-2004, ofset baskı, 70x100 cm, fotoğraf. 122                                                                                |     |
| <b>Resim 112.</b> Atilla İlkyaz, 1998-2002, <i>Şimdi Haberler</i> serisinden, fotoğraf üzerine boya.....                                                                        | 123 |
| <b>Resim 113.</b> Atilla İlkyaz, 1998-2002, <i>Şimdi Haberler</i> serisinden, fotoğraf üzerine boya .....                                                                       | 123 |
| <b>Resim 114.</b> Atilla İlkyaz, 2004-2006, <i>Foto-resimler</i> serisinden, fotoğraf üzerine boya .....                                                                        | 125 |
| <b>Resim 115.</b> Mehmet Yılmaz, <i>İcradan Satılık Genelev</i> , 2010, tuvale akrilik ve dijital kesyap, 122 x 142 cm.....                                                     | 126 |
| <b>Resim 116.</b> Mehmet Yılmaz, <i>Düşan ve naşüd (2)</i> , 2011, menteşeyle tutturulmuş iki tuval sol: tuvale dijital baskı, 150x98 cm, sağ: tuvale yağlıboya, 150x98 cm..... | 127 |
| <b>Resim 117.</b> David Salle, 1989, tuval üzerine kolaj, boya, 60x92cm.....                                                                                                    | 133 |
| <b>Resim 118.</b> Rene Magritte, <i>Bu Bir Pipo Degildir</i> , 1928-29, tuval üzerine yağlı boya.....                                                                           | 134 |
| <b>Resim 119.</b> Barbara Kruger, <i>Will</i> .....                                                                                                                             | 135 |
| <b>Resim 120.</b> Rauschenberg, <i>Persimmon</i> , 1964, tuval üzerine serigrafi ve yağlı boya.....                                                                             | 136 |
| <b>Resim 121.</b> Cesar Baldaccin, <i>Ezilmiş Araba</i> , sıkıştırılmış otomobil .....                                                                                          | 138 |
| <b>Resim 122.</b> Cesar Baldaccini, <i>Sıkıştırma</i> , 1992, sıkıştırılmış teneke kutular.....                                                                                 | 138 |
| <b>Resim 123.</b> Nam June Paik, <i>Robot Ailesi</i> , 1986, video heykeller.....                                                                                               | 140 |
| <b>Resim 124.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-1</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya.....                                                        | 142 |
| <b>Resim 125.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-2</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya.....                                                        | 143 |
| <b>Resim 126.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-3</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya.....                                                        | 143 |



|                                                                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Resim 127.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-4</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya.....  | 144 |
| <b>Resim 128.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-5</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya.....  | 144 |
| <b>Resim 129.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-6</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya.....  | 145 |
| <b>Resim 130.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-7</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya.....  | 145 |
| <b>Resim 131.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-8</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya.....  | 146 |
| <b>Resim 132.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-9</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya.....  | 146 |
| <b>Resim 133.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-10</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 147 |
| <b>Resim 134.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-11</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 147 |
| <b>Resim 135.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-12</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 148 |
| <b>Resim 136.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-13</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 148 |
| <b>Resim 137.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-14</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 149 |
| <b>Resim 138.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-15</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 149 |
| <b>Resim 139.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-16</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 150 |
| <b>Resim 140.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-17</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 150 |

|                                                                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Resim 141.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-18</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 151 |
| <b>Resim 142.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-19</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 151 |
| <b>Resim 143.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-20</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 152 |
| <b>Resim 144.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-21</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 152 |
| <b>Resim 145.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-22</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 153 |
| <b>Resim 146.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-23</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 153 |
| <b>Resim 147.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-24</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 154 |
| <b>Resim 148.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-25</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 154 |
| <b>Resim 149.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-26</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 155 |
| <b>Resim 150.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-27</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 155 |
| <b>Resim 151.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-28</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 156 |
| <b>Resim 152.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-29</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 156 |
| <b>Resim 153.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-30</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 157 |
| <b>Resim 154.</b> Derya Şahin, <i>Foto-pentür Serisi-31</i> , 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya..... | 157 |

**Resim 155.** Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-32*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya.....158

**Resim 156.** Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-33*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya.....158

## GİRİŞ

Teknolojik gelişmeler her şeyi olduğu gibi sanatı da etkilemektedir. Dijital tekniklerin sağladığı imkânların çeşitliliği, sanatçılara bunları araç, ortam veya konu olarak kullanabilme seçimi sunmakta, hareket alanlarını genişletmektedir. Fotoğraf makinesi de sanat alanlarına ve özellikle de resim sanatına farklı olanak ve anlatım çeşitliliği sunması adına önemli bir teknolojik araçtır.

Fotoğraf makinesinin bulunuşundan bugüne fotoğraf ve resim sürekli etkileşim halinde olmuştur. Bu iki disiplin ortak yaşamlarında farklı üsluplar yakalamış ve birçok ressam ve akımın da tercihi olmuştur. Resmin dilinden beslenen fotoğraf daha sonra kendi kimliğini bulmuş olsa da resmin ilgi alanı içinde kalmış ve yaygın olarak kullanılmıştır. Çünkü fotoğraf resim sanatı için yepyeni yaratım olanakları sunmuş ve vazgeçilmez bir malzeme durumuna gelmiştir. Fotoğraf makinesi sadece görüntünün kopyalanması için değil, görüntünün gösterdiğinden fazlasını iletebilmek için de tercih edilmektedir.

Gerektiğinde bir araç veya malzeme olarak sanatçı tarafından şekillenen fotoğraf, üzerinde işlem yapılabilecek bir hammaddeye dönüşmektedir.

Fotoğraf ve resim farklı üstünlüklere sahip iki alan olmasının yanında birbirleri üzerindeki üstünlükleri ve yetersizlikleri de mevcuttur. Genel olarak fotoğrafta da resimde de bir çeviri söz konusudur. Ressam bu çeviriyi duygu ve düşünceleriyle yaparken, fotoğraf ise dijital olarak yapmaktadır. Buna karşın fotoğraf ve resim farklı iki alan olmakla beraber sürekli bir ilişki ve rekabet halinde olmuştur. Birbirlerinin dillerinden faydalanmışlardır. Kimi zaman sahip oldukları özelliklerle üstünlük sağlamış, kimi yerde de sınırlarını çizmiştir. Ama sürekli etkileşim içinde olmuş ve gün geçtikçe de bu etkileşim alanı büyümüş ve çeşitlenmiştir. Fotoğrafın resmin dilinden istifade ettiği gibi resim de fotoğrafı çok farklı biçimlerde kullanabilmiş, dönüştürebilip, kendine mal edebilmeyi başarmıştır.

Modern dönemdeki avangard hareketlerde fotoğraf, sanatçıları yeni arayışlara, yeni keşiflere götürmüş, post-modern dönemde ise fotoğrafın kullanım alanları genişleyerek, diğer disiplinlerle birlikte kullanılarak özgün anlatım seçenekleri sunmaktadır. Modernizm içinde sanatçılar, görüntüyü betimlemede veya yardımcı bir malzeme olarak fotoğrafı farklı sanat hareketleri içinde kullanırken, sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaçlayan postmodernizm içinde ise fotoğraf birçok kimliğe bürünebilmekte sanatçılar tarafından sıklıkla tercih edilmektedir. Yani fotoğraf ressamın elinde müdahaleye açık bir malzeme olarak, geniş anlatım olanakları sunmakta, tuval resmine de farklı açılımlar kazandırmaktadır.

Dolayısıyla fotoğraf, hem bir faaliyet, hem bir kitle iletişim, hem de belgesel niteliği olan bir araç olmasının yanında sahip olduğu ayrıcalıklarla resim sanatı içinde de sıkça tercih edilmiştir.

Uygulama çalışmalarında hedeflenen de tuval resminde alışılmışın dışında, farklı açılımlar kazandırmaya katkı sağlamak, fotoğraf teknolojisini resme dahil ederek, iki farklı disiplinin birlikteliğine, aynı zamanda da çatışmasına dayanan, fotografik gerçeklikle resimsel gerçekliğin buluştuğu farklı yaratımlar ortaya çıkarmaktır. Bunun için fotoğraftan farklı şekillerde faydalanılmıştır.

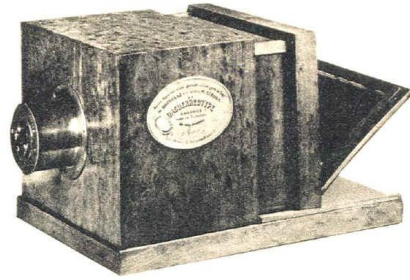
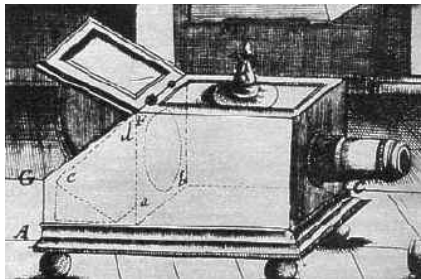
## BİRİNCİ BÖLÜM

### FOTOĞRAFİN KISA TARİHÇESİ

Bugünkü fotoğraf makinesinin çalışma prensibini oluşturan, ilkel görüntü elde etme aracı olan camera obscura, fotoğraf makinesinin atası olarak bilinmektedir. Latince *camera* 'oda', *obscura* 'karanlık' anlamına gelmektedir. Leonardo da Vinci'nin notlarında detaylı bir şekilde anlattığı bu karanlık kutunun geçmişi 10. yüzyıla ait Arap yazmalarına kadar geri gider.

Camera obscuranın çalışma prensibi şu şekildedir: Güneşli bir günde dört tarafı kapalı, içine ışık sızdırmayan bir odanın bir duvarının tam orta noktasına iğneyle bir delik açıp, bu deliğin karşısına gelen duvara, odanın içinden beyaz bir kâğıt konulduğunda, iğne deliğinden giren güneş ışığı, beyaz kâğıt üzerine yansıyacak ve iğne deliğinin önündeki nesnelerin görüntüsü karanlık kutu içinde ters olarak yansıyacaktır. Beyaz kâğıt üzerindeki bu görüntü bir nesnenin başka bir yüzey üzerindeki hayâli görüntüsüdür.

17. ve 18. yüzyılda ressamalar özellikle manzara ve mimari resimlerde, düzgün bir perspektif ve doğru orantıyı elde edebilmek için yaptıkları çizimlerde bu yöntemi sık sık kullandılar ve daha sonra tekniği daha da geliştirerek deliğe bir mercek yerleştirilip, daha net görüntü ve daha fazla ışık elde etmeyi başardılar.



Resim 1. Taşınabilir Camera Obscura Modelleri, 1847, fotoğraf

Camera Obscura tekniği ile elde edilen görüntünün bir yüzeyde sabitlenebilmesi ise Joseph Nicéphore Niépce'in çalışmaları ile mümkün olmuştur. Camera Obscura denemeler yapan Niépce 1816 yılında, ışığa duyarlı yüzey üzerine, çiftlik avlusunun negatif görüntüsünü düşürmeyi başarmış, fakat pozitif kopyasını elde edememiştir. Uzun çalışma sürecinden sonra, ışığa duyarlı bir tür asfaltı, kurşun kalay karışımı plakanın üzerine sürerek pozitif görüntüyü elde etmeyi başarmıştır. Hazırladığı plakayı evinin duvarına monte ederek, duvara açtığı küçük delikten, pencerenin dışındaki manzarayı bu plaka üzerine kaydetmiştir. Böylece Camera obscura ile manzara çekmeyi ilk başaran 1826 yılında Nicéphore Niepce olmuştur.

Niepce *Pencereden Görünüş* isimli bu ilk fotoğrafının ardından sonuçları daha iyi olan fotoğraflar da çekmiştir. 1827 yılında çektiği *Kurulmuş Masa* adlı fotoğraf ilk fotoğrafa göre daha başarılıdır. Çünkü Niepce bu fotoğrafta orta tonları, yüksek ışıklı alanları ve atılan gölgeleri yüzey üzerine başarılı bir şekilde kaydetmiştir (Kılıç, 2008: 75).



Resim 2. Nicéphore Niepce, *Pencereden Görünüş*, 1826, fotoğraf



Resim 3. Nicephore Niepce, *Kurulmuş Masa*, 1827, fotoğraf

Niépce daha sonra bu konu üstüne çalışan Louis Daguerre ile ortak olmuş ve onunla birlikte gelişmiş bir Camera Obscura modeli üretmiştir. Bu ortaklık 1833'de Niépce ölene kadar devam etmiştir.

İlk fotoğraf makinesi ise 1839'da Louis Daguerre tarafından icat edilmiştir. Daguerre, gümüş nitrat sürerek ışığa duyarlı hale getirdiği bakır levhaları, karanlık kutu içinde 20 dakika kadar pozlandırmış daha sonra bu levhaları civa buharına tutarak görüntüyü ortaya çıkarmayı başarmıştır. Fakat bu görüntüler pozitif görüntüler olduğu için çoğaltılamamıştır. Sonraki yıllarda Henry Fox Talbot, negatif görüntülerden pozitif görüntüler elde ederek çoğaltımı gerçekleştirmiştir. Frederick Scott Archer ise 1851 yılında ıslak levha yöntemini bulmuştur. Bu yöntem, cam levhalar hazırlandıktan sonra henüz ıslakken pozlandırma, banyo içerisinde ıslanmış bölümleri sabitleştirilme ve hemen artıkları yok etme işlemlerine dayanmaktaydı. Islak levha yönteminden kaynaklanan çalışma güçlükleri 1871'de İngiliz Richard Maddox tarafından gümüş bromürün kullanmasıyla aşılmıştır.

"Kuru plaka" (dry plate) diye adlandırılan bu yöntem ile çekime hazır, ışığa duyarlı plakalar ve bunu takiben asetat tabanlı fotoğraf filmi dükkanlarda satılmaya başlandı. Bu yeni yöntemde kullanılan yeni kimyasallar ile ışığa daha duyarlı bir yüzey elde edildi ve pozlama süresi saniyenin 1/25'ine kadar düşürülmüştür.



Bunun sonucunda üçayak olmadan elde çekim yapma imkânı sağlanmış; ışığa daha duyarlı malzemenin bulunması aynı zamanda gazla aydınlatarak baskı yapmayı mümkün kılması sayesinde, fotoğrafı büyüterek baskı yapılmasına olanak sağlamıştır.

George Eastman, 1889'da ilk defa rulo haline getirilmiş filmleri tanıtmıştır. Eastman, *Kodak* adını verdiği fotoğraf makinelerini "Siz deklanşöre basın, gerisini biz hallederiz" sloganıyla piyasaya çıkarmıştır.

Fotoğrafla ilgili diğer önemli bir gelişme de renkli fotoğrafın bulunması oldu. 1930'lara kadar doğal renklerde bir fotoğraf elde etmek mümkün olmamıştı. Bu döneme kadar fotoğrafçılar eğer talep gelirse fotoğrafları elle boyuyorlardı. 1935 yılında Kodak ilk başarılı renkli filmi üretti.

Bütün bu aşamalarla modern fotoğraf teknolojisinin temelleri atılmış, fotoğrafçılığın etki alanı genişlemiştir.



Resim 4. William Fox Talbot, 1853, fotoğraf

## 1. 1. FOTOĞRAFİN KULLANIM ALANLARI

Fotoğrafın kullanım alanlarına bakıldığında genel olarak işlevsel ve sanatsal olarak ikiye ayırmak mümkündür.

İşlevsel fotoğraflar daha çok belgeleme özelliğine dayalı fotoğraflardır.

Fotoğrafın işlevi konusunda avangard sanatın öncülerinden, fransız şiirinin yenileşmesinde önemli rol oynayan ünlü şair, çevirmen ve eleştirmen Charles Baudelaire, *Fotografi Sanat mı?* başlıklı yazısında;

“Eğer sanatın işlevlerinden herhangi birini üstlenmede fotografiye izin varsa, yığınların ahmaklığında bulacağı doğal ittifak sayesinde çok geçmeden sanatın yerini alacak ya da onu tümüyle yozlaştıracaktır. Şu halde gerçek ödevinin sınırları içine girmesi gerekiyor, bu da bilimlerin ve sanatların hizmetkârı, ama fevkalade alçakgönüllü hizmetkârı olmaktır, tıpkı yazını ne yaratmış ne de yerini almış olan matbaa ve stenografya gibi. Bir çabukta gezginin albümünü zenginleştirsin ve belleğinin sahip olamadığı şaşmazlığı gözlerine sağlasın, doğa bilimcinin kitaplığını süslesin, mikroskobik hayvanları devleştirsın, hatta bir takım bilgilendirmelerle astronomun var sayımlarını güçlendirsın; nihayet her kim mesleğinde mutlak bir maddi kesinliğe gereksiniyorsa gidip onun sekreteri ve not defteri olsun.....Ama eğer tutulamayanın ve imgesel olanın alanı üzerinde, salt insanın ruhundan bir şeyler kattığı için değeri olan şeyler üzerinde tepinmesine izin verilmişse, o zaman yazıklar olsun bize” (Baudelaire, 2009: 27).

diyerek fotoğrafının sınırlarını çizmekte ve sadece işlevsel değeri üzerinde durmuştur.



Resim 5. Richard Long, *Japonya'da Bir Çizgi*, 1979, Arazi Sanatı

Fotoğraflar belgeleme özelliğiyle sanatla aramızdaki iletişim araçlarından biridir. Smithson'ın *Sarmal Anafor*'unu, Long'un Japonya'da sıraladığı taşları ya da Goldsworthy'nin kardan heykellerini olduğu gibi bugün

bazı sanat eserlerini fotoğraflardan tanımaktayız. Çünkü kendileri yok olup gitmişlerdir.



Resim 6. Bruce Neuman, *Hologramlar Serisi*, 1970, kağıt üzerine baskı.

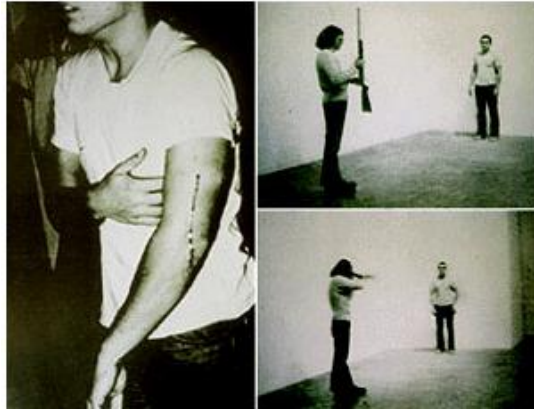
Örneğin 1960'ların ortalarından itibaren heykeller, filmler, hologramlar, neon duvar rölyefleri, fotoğraflar, baskılar, video ve performans sanatları üzerine birçok çalışma gerçekleştiren Bruce Neuman, performanslarını kaydetmek için fotoğrafa başvurmuştur.



Resim 7. Hannah Wilke, *Yıldızlaşmış Nesne Serisi*, 1974-1982, fotoğraf

İşlerinde daha çok kadınların duygularının ve fantezilerinin ortaya çıkmasına izin vererek yeni bir sanat anlayışının doğmasını amaçladığını

belirten Hannah Wilke ise bedeni üzerinden yaptığı performanslarını da fotoğraflarla belgelemektedir. Sanatçının *Yıldızlaşmış Nesne Serisi* bir yandan kadın bedeninin nesnelleştirilmesine öte yandan insanların Yahudi, Müslüman, Hristiyan, beyaz, zenci gibi ayrımlar üzerinden ötekileştirilmesine yönelik performansın fotografik kayıtlarından oluşmaktadır (Barry, Lewis, 2008: 258).



Resim 8. Chris Burden, *Ateş Et*, 1971, foto-performans

Performanslarını fotoğraflarla belgeleyen bir diğer sanatçı Chris Burden'dır. Sanatçının *Ateş Et* isimli performansı da yine fotoğraflarla belgelenmektedir.



Resim 9. Marina Abramović, *Thomas'ın Dudakları*, 1975, foto-performans

Acı, korku, şiddet ve cinselliğin fiziksel sınırlarını ve zihinsel olanaklarını beden yoluyla anlatımını başarıyla gerçekleştirerek beden sanatında önemli bir yere sahip olan Marina Abramoviç, gerek performanslarında gerekse bu performanslarını kitlelere ulaştırmada fotoğraftan yararlanan sanatçılardandır.

Aynı şekilde yanımızda taşıyamayacağımız veya yok olacak çalışmaların fotoğraflarını çekip, belgelemekte ve bugün orijinalini göremediğimiz eserleri fotoğraflar sayesinde tanımaktayız. Tüm bunlar fotoğrafın belgeleme işlevinin getirdiği olanaklardır.

Belgesel fotoğrafçılık genellikle sanatsal bağlamda çelişkili bulunmaktadır. Bunun nedeni fotoğraf eleştirmeni Alan Sekula'nın dediği gibi "Belgesel fotoğraflar ancak gerçek dünya ile olan ilişkilerini aşıp, öncelikle fotoğrafçının kendisini ifadesine araç olarak anlaşıldıkları zaman sanatsal boyut ve değer kazanabilirler" (Akt: Topçuoğlu, 2010: 19- 20). O zaman da tarafsızlıkları ortadan kalkmaktadır.

Fotoğrafın belgeleme özelliğiyle basın alanında da kullanılması büyük bir olaydır. Bu durum kitlelerin dünya görüşünü etkilemiştir.

Gisele Freund'a göre; O güne kadar sokaktaki insan, ancak yakınında, yani çevresinde gerçekleşen olayları gözünde canlandırabiliyordu. Fotoğrafla birlikte dünyayı görmeye başladı. Kamuya mal olmuş kişilerin yüzleri, ülkelerin farklı bölgelerinde hatta sınır dışında gerçekleşen olaylar, herkesin yakınına taşındı. Bakışın genişlemesiyle beraber dünya küçüldü (Freund, 2008: 96).

Sanat amacıyla fotoğraf çekenler kendilerini ayırmakta, fotoğrafın bir sanatsal disiplin olarak özelliklerini araştırıp kullanmaktadırlar. Onlara göre, fotoğrafçılığın zanaat özelliğine olan gereksinim azaldıkça, işlevsel değeri de azalmakta ve böylece kendini ifade için kullanılır hale gelmektedir. Fotoğrafın sanatsal anlamda olgunluğa kavuşması onun kendi materyallerini, sorunlarını, potansiyelini, politikasını ve özgün olarak yapabileceklerini

irdelemesi ve bunları tanımlayabilme çabası içine girmesiyle gerçekleşmektedir (Topçuoğlu, 1992: 21).

İşlevsel fotoğrafın esas görevi nesnenin gerçekliğini başarılı bir biçimde yansıtmak iken sanat amaçlı çekilen fotoğraflarda ise nesnenin yanı sıra sanatçının dünyayı görüşünü de yansıtmaktır. Örneğin portre fotoğrafında, fotoğrafçısının gördüğü, algıladığı ruh hali, modelin coşkusu, mutluluğu veya hüznü yansıyacaktır (Göksungur, 2006: 37). Bu anlamda sanatsal fotoğraflarda duyguyu yansıtmak gerçekliği yansıtabilmek kadar önemlidir. Sanatsal fotoğraflarda fotoğrafı çekilen şeyin ne olduğu değil, o fotoğrafın taşıdığı kendi değerleri içindeki görsel özellikleri önemlidir. Fotoğrafçının kişiliği ve yorumunun önemli olduğu bu tür fotoğraflar, dışavurumcu nitelik taşımaktadırlar.

Fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmaları fotoğrafa farklı bir itibar kazandırmakta, üzerinde çok konuşulmasına da neden olmaktadır. Fotoğraf makinesinin, görüntüleri sadece mekanik olarak çoğaltma olanağı veren teknik bir araç olarak mı, yoksa bireyin sanatsal duygumunu anlatmaya yarayan bir aracı olarak mı algılanması gerektiği sorusu, sanatçıların, fotoğrafçıların, eleştirmenlerin zihinlerini kurcalıyordu.

19. yüzyılda burjuvazinin yaşadığı toplumsal ve ekonomik değişim, anlayış biçimlerinin de değişmesine neden olmuştu. Fransız düşünür Hippolyte Adolphe Taine'in şu sözleri yeni bir estetik anlayışın temelini oluşturuyordu: "Nesneleri oldukları halleriyle yeniden üretmek istiyorum, ben olmasaydım da olacakları halleriyle." Bu yeni anlayış dikkatleri fotoğraf üzerine yöneltti ve bu yeni teknik sayesinde sanatçının yakalamak zorunda olduğu doğanın nesnelliğini bir anda elde etmek mümkün olamaz mıydı? Yani fotoğraf da yeni bir sanat biçimi değil miydi? Bu kuramın savunucuları, fotoğraf makinesini paletle bir tutarak, fotoğrafı çekme işinin aslında makine tarafından yapılıyor olmasına rağmen, fotoğrafı çeken kişinin sanatsal beğenisinin de, fotoğrafı çekilen nesne üzerinde , özgünlük, kompozisyon ve aydınlatma bakımından etkili olduğunu düşünüyorlardı (Freund, 2008: 68). Tüm bu düşünceye karşı çıkanlar ise fotoğrafın sanatla hiçbir bağlantısının

olmadığını düşünüyorlardı. Bu düşüncenin savunular arasında ressam Auguste Dominique Ingres'i ve Charles Baudelaire'i sayabiliriz. Baudelaire'e göre fotoğraf tek başına sanattan söz edemez. Ona göre fotoğraf asıl yerine dönerek, sanata ve sanatçıya hizmet etmelidir; çünkü fotoğraf makinesi bir alettir ve şimdiye kadar ne matbaa makinelerinin ne de stenografinin edebiyat yaptığı görülmüştür (Freund, 2008: 76).

Ressam Delacroix da fotoğrafı yardımcı bir araç olarak görüyor fakat fotoğrafı bir sanat olarak dikkate almıyordu. Resimde ona göre asıl önemli olan dış görünümdeki benzerlik değil, ruhtu. Sanatçı öncelikle resmini yapacağı kişinin ruhunu kavramalı ve bunu tekrar üretmelidir. Bu anlamda fotoğraf bunu başaramamaktadır. Freund'a göre sanatçıların, fotoğrafın sanat değeri taşıdığını reddetmesi, hem sahip oldukları farklı estetik görüşlerinden hem de rekabet kaygısından ileri gelmektedir (Freund, 2008: 81).

Fotoğrafın güzel sanat olduğunun savunulmasına açıkça ihtiyaç duyduğu düşünülen on dokuzuncu yüzyılda fiilen çizilen savunma hattı pek sabit değildi. Julia Margaret Cameron'ın "fotoğrafın bir sanat vasfını taşıdığı, çünkü resim sanatı gibi güzeli aradığı şeklindeki sözlerinin ardından İngiliz fotoğrafçı Henry Peach Robinson 'un fotoğrafın bir sanat olduğunun çünkü yalan söyleyebildiği yolundaki iddiası gelmişti. Yirminci yüzyılın başlarında Alvin Langdon Coburn'ün görme'nin hızlı, gayri-şahsi bir yolunu temsil ettiği gerekçesiyle fotoğrafı sanatların en modernisi olarak övmesi ve benzer tavırlar yarışmaktaydı. Fotoğrafın bir sanat formu olarak kazandığı prestijin önemli bir kısmı, bir sanat olmaya karşı ikircimli bir tutum takınmış olmasından gelmektedir (Sontag, 2008: 153).

Fotoğraf sanatçısı ve eleştirmeni Nazif Topçuoğlu'na (1992: 22) göre; bir fotoğraf herhangi bir sanat eseri gibi karmaşık bir bütündür. Semboller, metaforlar, benzetmeler, çağrışımlar içerebilmektedir. Değişik oranlarda hem gerçek dünyayı, hem de sanatçının kişisel düşünce, duygu ve algılama yeteneklerini ifade etmektedir. Biçimsel ve teknik kontrol, bireysel ifade gücü, buluş, duyumsallık, araştırmacılık, her sanatçı gibi fotoğrafçıdan da beklenmektedir. Fotoğraflar gerçekte var olmayan görüntüleri yaratabildikleri

gibi, gerçek objelerin varlıklarının görüntülerinin hiçbir zaman yaratmadığı, uyandırmadığı duygu, düşünce ve deneyimleri de bir sanat eseri gibi uyandırabilmektedirler.

Göstergebilimin ve postmodern düşüncenin kurucu öncülerinden sayılan Roland Barthes, fotoğrafın temel kuralının 'gönderme' olduğunu ve fotoğrafın kanıtlama gücünün temsil gücünün üzerinde olduğunu belirtmektedir. Barthes'e (1992: 139) göre; toplum, fotoğrafı uysallaştırma, kim olursa olsun ona bakarı yüzünün ortasında patlamakla tehdit edip duran deliliği yumuşatma kaygısı içindedir. Bunu yapmak için de iki yöntem kullanmaktadır. Birincisi fotoğrafı bir sanat haline getirmektir; çünkü hiçbir sanat deli değildir. Fotoğrafçının kendini resmin anlatım biçiminin etkisi altına sokması bundandır. Fotoğrafı uysallaştırmanın ikinci yöntemi ise kendisini kıyaslayarak belirtebileceği, kendine özgü karakterini öne sürebileceği bir görüntü ile karşılaşmayacak biçimde onu genelleştirmek, gruplaştırmak ve bayağılaştırmaktır.

Amerikalı yazar, kuramcı ve eleştirmen olan Susan Sontag'a (2008:177-178) göre; fotoğrafın bir sanat olup olmadığı meselesi yanıltıcı bir meseledir. Fotoğraf sanat diye nitelendirilebilecek eserler ortaya koymasına rağmen, özünde bir sanat formu değildir. Dil gibi fotoğraf da sanat eserlerinin üretildiği bir araçtır. Dilden yola çıkarak bilimsel bir söylem oluşturulabilir, aşk mektupları yazılabilir, Balzac'ın Paris'i anlatılabilir. Fotoğrafçılıktan yola çıkarak da pasaport resimleri, hava fotoğrafları, röntgen filmleri, nikâh fotoğrafları ve Jean Eugène Auguste Atget'in Paris fotoğrafları çekilebilmektedir.

İngiliz yazar ve sanat eleştirmeni John Berger'e (2009: 106) göre ise, fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmaları meseleyi çözmekten çok karmaşıklştırmaktadır. Çünkü bu tartışmada her zaman resim sanatıyla karşılaştırmaya gidilmiştir. Oysa bir çeviri sanatının bir alıntı sanatıyla karşılaştırılması hiç işe yaramaz. Bu sanatların benzerlikleri, birbirleri üzerindeki etkileri yalnızca biçimseldir; işlev açısından ortak yönleri yoktur.



Fotoğrafın bir sanat olup olmamasından öte, önemli olan fotoğrafın geniş olanaklara sahip bir yaratma ortamı sağlamasıdır. Fotoğraf, kimi zaman bir araç, kimi zaman bir malzeme olarak sanatçı tarafından şekillenmekte ve izleyiciyle buluşmaktadır. Fotoğrafın gerçeğin tekrardan üretilmesi olarak görülmesi, nesnel ve yaratıcılıktan uzak olarak bakılması fotoğrafın uzun bir süre sanat olarak kabul edilmemesine yol açmıştır.

Fotoğrafta yadsıyamayacağımız şeylerden biri, fotoğrafçı makinesini ya da imgeyi kontrol etmek istemese de ortaya çıkan imgenin yine çekenin bakış açısını yansıtacağıdır. Bundan dolayı fotoğraf makinesi aslında sanatçının kendini gerçekleştirebilmesi için bir araçtır.

Özellikle resimsel fotoğraflar sanattan daha çok haber veren işlerdir. Bu konuda kariyeriyle fotoğrafın, resim ve heykel gibi sanatlarla birlikte kabul görmesine yardımcı olan ABD'li fotoğrafçı Alfred Stieglitz, birçok fotoğrafının bu sanat dallarına görünürde benzemesiyle ve fotoğrafı sanatlaştıran adam olarak tanınmaktadır. Sanatçının 1902 yılında kurduğu *Photo-Secession* isimli grubun amacı resimsel fotoğrafları geliştirmektir. Kısaca fotoğrafı teknik sınırlamalardan kurtarmak ve daha esnek bir hale getirmektir. Onlara göre fotoğrafçının sanatsal yeteneğini açığa çıkarabilmesi için, fotoğrafın görüntüsüyle oynanabilirdi ve bu amaçla fotoğrafa çeşitli müdahalelerde bulunarak daha resimsel fakat yaratıcı görüntüler elde ediliyordu. Grubun açtığı sergiler de genellikle resimsel fotoğraflardan oluşuyordu. Daha sonra Alfred Stieglitz fotoğrafa yapılan müdahalelerden vazgeçerek daha 'keskin ve doğrudan' fotoğraf çekmeye yönelmiştir. Modern resmin biçimci, soyut, kübist eğilimlerini fotoğraflarında uygulamaya başlamıştır. Uzun yıllar resmin etkisinden çıkamamıştır.



Resim 10. Alfred Stieglitz, *Terminal, New York*, 1892, fotoğraf

Stieglitz'in o dönemde yaptığı girişimler, fotoğrafın sergi ve dergilerde sıkça yer alması, fotoğrafa bir sanat nesnesi olarak bakılmasında etkili olmuştur. Tüm bu yönleriyle Alfred Stieglitz, fotoğrafı sanatlaştıran adam olarak akıllarda yer etmiştir.

Sanat üretmek isteyen herkes için genel geçer şey, gerçeğin gizli özünü görmek, ruhunu algılamaktır. Bu gerçeklik olgusu sanatçıdan sanatçıya farklılık göstermektedir. Bir ressam modelindeki neşeyi görürken bir diğeri hüznü görmek isteyebilir. Bir fotoğrafçı ise belki başka bir gerçekliği görmek ve göstermek isteyecektir. Yani asıl mesele, algılama ve ne anlatılmak istediğine karar vermektir. Bu sanat eserinin oluşmasında ilk evredir. Sanatçı önce gözlemleyecek, tanıyacak, sorguladıktan sonra da bir sonuca varacak ve bir oluşuma girecektir. Bu oluşum bir resim olabileceği gibi pek tabii bir fotoğraf da olabilmektedir. Görme, algılama ve anlamlandırma süreçleri kişiden kişiye farklılık gösterdiğinden aynı konu bir ressam ve fotoğrafçı tarafından farklı yorumlanabileceği gibi iki ressam veya iki fotoğrafçı arasında da büyük farklılıkların olması kaçınılmazdır.

Bu bağlamda fotoğrafın artık bir sanat olup olmadığı meselesinin yerini, sanata yeni açılımlarda bulunma durumu almıştır. Fotoğraf, hem işlevsel hem de sanatsal yönleriyle farklı amaçlara hizmet etmektedir. Fotoğrafın sanat olup olmadığı konusunda ise yapılan yüz yıllık tartışmaları, Macar bir ressam ve fotoğrafçı olan László Moholy-Nagy doğru bir yere yerleştirdi: "Sanatçılarla fotoğrafçıların sürekli tartışmaları, fotoğrafın sanat

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

*“Teknik gelişme, kendi başına sanatın düşmanı olamaz; ona yardım edebilir ancak “ (Freund, 2008: 50).*

## İKİNCİ BÖLÜM

### FOTOĞRAF VE RESİM İLİŞKİSİ

Fotoğraf ve resmin bazı konulardaki üstünlükleri, yetersizlikleri zaman zaman farklılık gösterebilmektedir. Fotoğraf ve resim arasında bir karşılaştırmaya girilecek olursa; fotoğraflar bize kanıt teşkil ederler, bir şeyler duyup da şüpheyile karşılanabilen şey ise fotoğraflandığında ispatlanmış olur. Bu durumda fotoğrafın haklı çıkarıcı ve doğrulayıcı işlevi bizi o şeyin varlığına inandırmaktadır. Bu bakımdan fotoğrafın inandırma gücü resimden daha üstün olduğu düşünülebilir.

Berger'e göre (2009:11-12); baktığımız herhangi bir anda, görünümüler önceden görünmüş olan şeylerin enkazından yorumlanıyorsa, tam da bu yorumun her şeyin bir gün fark edilebileceği hale geleceği ve gözden kaybolma akışının sona ereceği fikrine yol açması anlaşılabilir. Örneğin; çizim gözden kayboluşa meydan okur, fosil de, fotoğraf da. Fakat fotoğrafın meydan okuyuşu fosilin ve çizimin meydan okuyuşundan farklıdır. Fosil bir rastlantı ürünüdür, çizilmiş imge bakma deneyimini içerir, fotoğrafı çekilen imge ise saklanmak amacıyla seçilmiştir. Fotoğraf olayla fotoğrafçı arasında bir karşılaşmanın kanıtıdır. Fotoğrafları yanımıza alarak, yaşamlarımıza, tartışmalarımıza, anılarımıza sokarak kullanmaktayız. Fotoğrafları harekete geçiren bizleriz.

“Bizim dışımızda olup biten, belki ilginç belki de heyecanlı fakat bizim şu anda katılmadığımız, olaylar, yerler, insanlar; kontrol edebileceğimiz boyutlarda, zarflarda, kutularda saklanırlar. Arada bir istersek ya da tesadüfen ortaya çıkarlar. Vaktimiz varsa bakarız ve hatırlarız. Bilinçaltı ve vicdan gibi. Onlar sürekli orda olabilirler, ama bizim için unutulmaları kolaydır.

Cansızdırlar, olmuş bitmiş olayların tamamlanmış sonuçları olarak değişmeden kalmaktan başka bir seçenekleri yoktur. Varlıkları birisi onları görmedikçe ortaya çıkmaz. Giderek orijinal özelliklerinden ayrılıp gören kişinin kafasının içindeki beklentilere

göre değişerek rol değiştirmenin, yeni bir önem dağıtımının hedefi olacaklardır. İyi yetiştirilmiş uslu çocuklar gibi, çağrılmadan gelmeyip, geldiklerinde de fazla gürültü etmeyecek, rahatımızı kaçırmayacaklardır” (Topçuoğlu, 2010: 175).

Bir de rahatımızı kaçıranlar vardır. Aniden karşımıza çıkıp, vicdanımızın sesi olanlar. Onlara pek vakit ayırmayız, ayırmak istemeyiz...

Çizmek derinlemesine inceleyerek bakmaktır. Bir ağaç çiziminin gösterdiği ağaç değil, bakılmakta olan- ağaçtır. Ağaç görüntüsünün hemen kaydedilmesine karşın, bu görüntünün incelenmesi çok kısa bir zaman yerine saatlerce sürebilmesinin yanı sıra daha önceki bakma deneyimlerini de içermekte ve onlara atıfta bulunmaktadır. Ağaç görüntüsünün kaydolduğu ‘an’ içinde bir yaşam-deneyimi kurulur. İşte çizme eyleminin gözden kaybolma sürecini reddedişi ve bunun yerine anın aynı anda var oluşunu sunması böyle olmaktadır. Çizim yaparken her bakışla biraz daha kanıt toplarız, bu kanıtlar, aynı anda görülebilen birçok bakışın kanıtlarıdır (Berger, 2009: 12- 13).

Fotoğraf çektiğimiz zaman aslında yakaladığımız şey bir olayın fotoğraflandığı anki zaman akışıdır ve fotoğraflara baktığımız zaman geçmişe ait olan anlara bakmış oluruz; bu geçmiş anlar hiçbir zaman bugüne ulaşamaz. Fotoğraflama anı ile fotoğraflara bakma anı arasında süreksizlik vardır. Ancak biz fotoğraf olgusuna aşına olmamızdan dolayı onu sıklıkla fark etmeyiz.

John Berger ‘e göre, fotoğrafın bu belirsizliği fotoğraflanan olayın geçtiği andan kaynaklanmaz; burada fotoğrafın getirdiği tanıklık, her şeyi gözleriyle gören birinin tanıklığından daha belirgindir. Fotoğraf zamanın bir anını saklar ve onun bundan sonraki anlar tarafından iptal edilmesini önlemektedir. Bu bakımdan fotoğraf bellekte saklanan imgelerle kıyaslanabilir; ancak hatırlanan imgeler sürekli deneyimin kalıntısıyken, fotoğraf koparılmış bir anın görünümlerini yalıtılmaktadır (Berger, 2009: 85). Bu yalıtma akılda kalıcılığı da arttırmaktadır. Gerçekte her şey geçici olduğu için ve fotoğraflar bugünden uzak olduğundan aynı zamanda düşseldir denilebilir.

Fotoğraf ve resim arasındaki bir diğer önemli fark da yorumlama meselesidir. Resim yaparken sanatçı gerçek bir nesneyi ele alsa da onu yorumlamak durumundadır. Sanatçının kendi yorumuyla resim anlam bulmaktadır. Fotoğraf makinesi ise yorumlamaz; bir ortamdan diğer bir ortama taşıyarak dönüştürmektedir. Ayrıca resim, gösterdiği şeyin yaşama zamanından bağımsız olarak kendi zamanına sahiptir. Bu zaman tekdüze değildir. Kısaca çizilen her şey aynı zaman dilimine sahip değildir. Kimi önce çizilmiştir, kimisi sonra. Kimine fazla zaman ayrılmıştır, ayrıntıya inilmiştir, kimi ise belki saniyeler içinde oluşturulmuştur. Fotoğrafta ise durum farklıdır çünkü fotoğrafta zaman tekdüzedir. Fotoğraf, ansal olarak algılamakta ve içerdiği tek an gösterdiği şeyin yalıtılmış anıdır. Fazladan zaman ayırma söz konusu değildir (Berger, 2009).

Fotoğraf sanatı, tekniğin imkânlarından en iyi şekilde faydalanarak daha fazla detaya inebiliyor olmasına karşın resim sanatının teknik açıdan göstermiş olduğu çeşitliliği bir arada kullanamamaktadır. Ayrıca resimde birçok bakış açısı, üslup aynı anda kullanılabilmesine karşın fotoğrafta bunu başarabilmenin daha güç olması, resmin fotoğraf karşısındaki üstün yanlarıdır. Bu konuda John Berger'in (2009: 90); "Fotoğraflar görünümünden çeviri yapamazlar, sadece alıntı yaparlar" sözü, fotoğrafın yorumlamadan uzak tavrına göndermede bulunmaktadır.

Buna karşılık Susan Sontag, fotoğrafın resim karşısında her zaman galip geldiğini savunur ve fotoğrafın sadece alıntı yapmadığını aynı zamanda yorum da yaptığını ileri sürmektedir. Sontag'a (2008: 5) göre; tekil bir kişi olarak bir fotoğrafçının önündeki sınırlamalar ve abartılı yorumlar bir tarafa, bir fotoğrafın gözle görülür gerçeklikle ilişkisi, diğer taklit etme nesnelere kıyasla daha masumane ve bundan dolayı daha doğrudur. Herhangi bir resim ya da nesir formundaki bir tasvir her zaman için dar anlamıyla seçici bir yorum olmaktan ibaret kalırken, bir fotoğrafa dar anlamıyla seçici bir şeffaflık gözüyle bakılabilir. Fotoğraf makinesinin sadece gerçekliği yorumlamakla kalmayıp, aynı zamanda gerçekliği yakaladığı şeklinde bir anlayış söz

konusuysa da, fotoğraflar en az resimler ve çizimler kadar dünyanın bir yorumudurlar.

İletişim kuramcılarında olan Neil Postman ise fotoğrafın bir yorumlama, ayrı bir dil olduğu önermesine kuşkuyla yaklaşmaktadır. Ona göre fotoğraf tekil durumlardan söz etmek zorundadır. Örneğin bir ağaçtan bir adamdan söz edebilir; ama 'ağaç' ve 'adam' telaffuz edemez. Çünkü bir şeyi 'göstermek' ile 'bir şeyden söz etmek' farklı şeylerdir. Bu bağlamda fotoğrafın görüntüler sözlüğü somut temsille sınırlıdır ve fotoğraf tek başına ortaya bir önerme koyamaz. Çürütülebilecek bir savı olamayacağı için de çürütülemez. 'Gerçek' dilsel bir olgudur; bu nedenle fotoğraf, gerçek olup olmamayı da tartışamaz. Resimde ise bu dilsel özelliklerin hepsi vardır. Resim kurgusaldır yani var olmayan şeyleri bile gösterebilir, buna kendisi bir isim verebilir. Yani bir anlama ve içeriğe sahiptir. Bir resmin ne zaman ve kimin tarafından yapıldığını bilmesek bile onu okuyabiliriz (Giderer, 2003: 94- 95). Postman'a göre fotoğrafın gerçekliği yansıttığı fikri de bize aittir.

Geoffrey Batchen ise; konuyla ilgili birçok yazarın fotoğrafların gerçek belgeler değil 'temsiller' olduklarını varsaydıklarını yazmıştır.

Bu iki görüş fotoğraf ile gerçek ilişkisinin o kadar da sağlam olmadığını göstermektedir. Yeterli dilsel özellikler taşımadığından ve gerçeği bağlamından koparıp aktarmasından dolayı, fotoğrafın gerçeği yansıtmadaki rolünü iyi oynayamamaktadır.

O zaman şöyle bir sonuç çıkarılabilir: Fotoğraf makinesiyle dünyayı olduğu gibi algılamak ve göstermek mümkün değildir. Çünkü fotoğrafı çekerken alacağımız kare, yerimiz, yönümüz, seçimlerimiz öznedir. O yüzden gerçeklik farklı perspektiflerden gösterilebilir. Fotoğraf çekmenin de kendine özgü ayrıcalıkları vardır elbette. Bu da fotoğrafçıya ayrıcalık kazandırabilmektedir. Ancak ressamın yorumunun sahip olabileceği sonsuz anlamlar hiç de yadsınamayacak boyuttadır.

Fotoğrafı resimden ayıran önemli bir diğer unsur her zaman, ister fotoğrafçı tarafından kurgulanmış olsun isterse doğal olarak var olmuş olsun

makinenin karşısında var olan bir şeyi göstermesidir. Fotoğrafta gördüğümüz şey fiziksel olarak var olmuş olan bir şeydir. Fotoğraf belleğin bir aracı durumundadır. Bu yüzden de anlarla ilgili niteliği korumaktadır.

Hem zamanı dondurmakta ve zamana karşı gelmekte, aynı zamanda da hemen geçmişe ait bir şey haline dönüşmektedir. Resim veya çizimde zamanın geçişi hiç bu kadar hızlı hissedilmez (Erzen, 2004: 13- 14).

Ayrıca fotoğraflar, insanların gerçek dışı bir geçmişe, hatta yaşamadıkları bir hayata hayallerinde sahip olmalarına fırsat verirken, kendilerini güvenli hissetmedikleri bir mekânı ellerinde tutmalarına da yardımcı olmaktadır. Bu durum sürekli devam ederse ve fotoğraflama işlemi çok fazla olursa bu sefer deneyim edinme yerine deneyimi reddetme durumuyla karşılaşmaktadır. Örneğin seyahat ederken sürekli fotoğraf çekmek aslında anı yaşamadan onu bir kenara atmaya, sadece depolamayı öngörmektedir. Susan Sontag'ın söylediği gibi bu hareket tecrübeye bir şekil biçer: “dur, çek ve yürü”. Fotoğraf çekmek bu şekliyle aslında bir bakıma karışmama eylemidir de. Örneğin, savaş fotoğrafları bize yetersizlik duygusunu tattırırlar, bizi yakalarlar. Bu fotoğraflara bakarken bir başkası tarafından yaşananlar içine alır bizi. İçimizdeki öfke eyleme gereksinim duyar; o an fotoğrafın etkisinden kurtulup kendi hayatlarımıza dönmek isteriz. Aslında bu gördüklerimiz karşısında umutsuzluk ve yetersizliğimizin göstergesidir.

Fotoğrafların değerlendirildiği dil genellikle fakir bir dildir. Bunun sebebi de zengin bir fotoğraf eleştirisi geleneğinin olmayışına bağlanabilir. Resim sanatının dili fotoğrafa kıyasla daha zengindir.

Fotoğraf ve resim sanatının beğeni ölçülerinde de farklılıklar vardır. Sontag'a göre (2008: 167); iyi bir fotoğraf ile kötü bir fotoğraf arasındaki farklılık, iyi bir resim ile kötü bir resim arasındaki farklılığa benzemez. Resimde geçerli görülen estetik değerlendirme normları, gerçeklik ve ustalık gibi ölçütlere dayanırken fotoğrafta ise bunlar ölçüt değildir. Fotoğraf ve resmin ortaklaşa paylaştıkları değerlendirme ölçütlerinden birisi yenilikçiliktir. Gerek resimler



gerekse fotoğraflar, görsel dile yenilikler ve değişiklikler getirdiği ölçüde değerli bulunurlar.

Resim sanatında, akımlarının gerçek bir işlevi var iken, ressamı ait oldukları ekole ya da harekete bakarak anlamak daha mümkünken, fotoğrafçıları ait oldukları gruba göre anlayıp değerlendirmek daha güçtür. Çünkü fotoğrafçılıktaki hareketler daha gelip geçici ve kısa ömürlüdür.

Fotoğraflar, dünyayı tanıyabileceğimiz izlenimini uyandırır bizde. Ama tek başına fotoğraflar asla her şeyi anlamamıza yol açmaz. Çünkü anlamak, her şeyi olduğu gibi kabullenmek değil aksine reddetmektir. Fotoğraf ise kabullenme taraftarıdır.

Birçok profesyonel fotoğrafçının gerçekliği kayda geçirmekten farklı bir şey yaptıkları iddiası, resim sanatının fotoğraf üzerindeki karşı-etkisinin en belirgin göstergesidir. Fakat fotoğrafçılar algının içkin değerine ilişkin olarak uygulanan ve malzemenin önemi hakkındaki bazı tutumları ne kadar paylaşmaya başlamış olursa olsunlar, onların bu tutumları hayata geçirme yolları resim sanatındakilerle aynı olamaz. Çünkü konusunu asla aşamaması fotoğrafın doğasından gelmektedir, oysa resim kendi konusunun ötesine geçebilmektedir. Kaldı ki fotoğrafın resmin bir amacı olan ‘görsel’in sınırlarını aşabilmesi söz konusu değildir (Sontag, 2008: 115).

Örneğin, Albrecht Dürer, canlı veya ölü kendisini hiç görmeden bir gergedanın resmini yapabilmişti, ancak bir fotoğrafçının Mısır harabelerinin resimlerini çekmek için oraya yolculuk yapması zorunluydu (Topçuoğlu, 2010: 192).

Susan Sontag’a göre; resim sanatına ilham veren fotografik gerçeklik, gün geçtikçe daha fazla, ‘gerçekten’ olan şey olarak değil, benim ‘gerçekten’ algıladığım şey olarak tanımlanabilir. Fotoğraf modern çağa özgü sayılan ve gerçeklikle doğrudan ilişki kurmaya şüpheyile bakan yaklaşımlara- dünyanın gözlemlendiği haliyle kabul edilememesine- resim sanatından daha bağışık değildir.

Ayrıca fotoğrafın, gerçekliğin ruhsuz, mekanik bir kopyası olmaktan öteye gitmediği suçlamasına karşı fotoğrafçılar, fotoğrafın 'görme' nin sıradan standartlarına karşı öncü bir isyanı temsil ettiği, en az resim sanatı ayarında bir sanat olduğu savını ortaya atmışlardır (Sontag, 2008: 144,151-52).

Alman edebiyat eleştirmeni, düşünür, kültür tarihçisi ve estetik kuramcısı olan Walter Benjamin ise (2009: 69); ressam ve kameraman arasındaki ilişkiyi, büyücü ile operatör arasındaki ilişkiye benzetmektedir. Ona göre; elini hastanın üstüne koyarak onu iyileştiren büyücünün tutumu, hastanın bedeninin içine müdahale eden cerrahın tutumundan farklıdır. Büyücü, kendisi ile hasta arasındaki uzaklığı korurken, cerrah ise o uzaklığı – hastanın içine girerek- azaltırken, elini organların arasında gezdirirken gösterdiği özenle yine bu uzaklığı biraz arttırmış olur. Cerrah büyücünden farklı olarak asıl önem taşıyan anda hastasına bir insan gözüyle değil, neşteriyi açacağı bir gövde gözüyle bakmaktadır. Kısacası ressam, çalışması sırasında verili olgu ile kendisi arasında doğal bir uzaklık bırakırken, kameraman ise olgunun dokusunun derinliklerine inmektedir. İkisinin de oluşturdukları resimler birbirinden çok farklıdır. Ressamınki bütünsel bir resimken, kameramanınki ise parçalanmış bir resimdir.

İçine alma, kendine mal etme, sömürme yeteneği açısından bakıldığında resmin enerjisi fotoğraftan üstündür. Fotoğrafın resmi mekanik olarak çoğaltması, resim gibi davranmaya çalışması, hızlı iletimi ve ucuzluğu onun yalnızca daha hızlı yayılması ve işe yararlılığını göstermektedir. Fotoğraf olmasaydı dünyanın herhangi bir yerinde yoksul bir ailenin evinin duvarında Van Gogh'un resimlerinin kopyalarının asılı olması beklenemezdi (Giderer, 2006: 24- 26).

Walter Benjamin resimdeki ve fotoğraftaki auranın da farklılığına dikkat çekmektedir. Benjamin'e göre resimdeki aurayı belirleyen, ressamın resimde başkasıyla karıştırılamayacak kadar belirgin elinin varlığı iken; fotoğraftaki aura daha çok öznenin, fotoğrafı çekilen şeyin varlığıdır. Bu sebeple

fotoğraftaki aura fotoğrafçının fotoğraftaki varlığında aranmamalıdır ( Akt: Crimp, 2002: 123).

“Kameraya konuşan doğa ile göze konuşan aynı değildir” der Walter Benjamin. İnsanın bilinçle algıladığı bir uzamın yerini bilinçsizliğin egemenliğindeki bir başka uzam alır” (Akt: Rochlitz, 2002: 190).

Bu bağlamda fotoğraf ve resim farklı üstünlüklere sahip iki alandır. Genel olarak fotoğrafta da resimde de bir çeviri söz konusudur. Ressam bu çeviriyi duygu ve düşünceleriyle yaparken, fotoğraf ise dijital olarak yapmaktadır. Fotoğrafçının seçimleri, müdahaleleri yok sayılamamakla beraber ressamın yorumunun verdiği haz da azımsanmayacak kadar değerlidir.

Fotoğraf ve resim sanatının sahip olduğu ayrıcalıkları yukarıda belirttikten sonra bu iki disiplin arasındaki ilişki irdelenecek olursa:

Fotoğraf ve resim yaratım süreci açısından farklı olmakla beraber sürekli bir ilişki ve rekabet halinde olmuştur. Birbirlerinin alanlarına girmiş, dillerinden faydalanmışlardır. Kimi zaman birbirlerine üstünlük taslamış kimi yerde kabuklarına çekilmişlerdir. Buna rağmen sürekli etkileşim içinde olmuş, gün geçtikçe de bu etkileşim alanı büyümüş ve çeşitlenmiştir.

Özellikle Benjamin’in sanat yapıtının ‘teknik olarak yeniden üretim’inin sanat nesnesinin ‘aura’sını yok ettiğini söylemesi, fotoğrafın sanat eserinin biricikliğini ve ‘aura’sını yok etmekle suçlanması tartışmaları ve karşı görüşleri de beraberinde getirmiştir. Walter Benjamin’e (2009: 54) göre;

Özgün yapıtın şimdi ve burada’lığı o yapıtın hakikiliğini oluşturmaktadır. Hakikilik, teknik yolla gerçekleştirilen yeniden-üretimin tümüyle dışında kalır. Hakiki yapıt elle gerçekleştirilen, kural olarak da taklit damgasını yiyen yeniden-üretim karşısında otoritesini korurken, teknik yolla yeniden-üretim için durum farklıdır. Bunun iki nedeni vardır. Öncelikle teknik yolla yeniden-üretim elle gerçekleştirilene oranla hakiki yapıt karşısında daha bağımsız konumdadır. Teknik yolla yeniden-üretim, fotoğraftaki gibi, hakiki yapıtın insan gözüyle değil, ayarlanabilen ve bakış açısını kendi seçebilen objektif tarafından objektifçe saptanabilecek notlarını ön plana çıkarabilir, büyütme veya ağır çekim gibi yöntemlerle insan gözünün algılayamayacağı

görüntüleri saptayabilir. Birinci neden budur. İkinci olarak teknik yolla yeniden-üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünölmeyecek konumlara getirebilir, yani yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar. Sonuç olarak, sanat yapıtının teknik yolla yeniden-üretimi sonucunda elde edilen ürünün girebileceğı konumların, yapıtın varlığını başka şekilde etkilemese bile, şimdi ve burada'lık niteliğini değeriinden yoksun bırakmaktadır.

Berger'e göre ise;

Her resmin biricikliği bir zamanlar bulunduğı yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görölemezdi. Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değışti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü (Berger, 2009: 19).

Berger'in de vurguladığı gibi fotoğrafla beraber yapıtın çoğalması, anlam çoğalmasını da beraberinde getirmektedir. Yani anlam çoğalması auranın yitiminin sonucunda oluşmuştur. Giderer (2003: 100)'e göre; resmin şatolardan, kiliselerden yani kapalı kapılar ardından fotoğraf ve diğer yeniden üretim araçlarıyla kitleler önüne çıkarılması, toplumun resimle, sanatla tanışması ve onu sevip haz almaları anlamına gelmektedir. Bu auradan kopma pahasına gerçekleşmektedir.

"Fotoğraf makinesi aracılığıyla artık resim, seyirciye gitmektedir, seyirci resme değil. Böylelikle resmin anlamı çoğalmaktadır" (Berger, 2009: 20).

Alfred Nemeczek ve Rolf Allan Paltzer'e göre ise, fotoğrafın icadıyla beraber bazı ressamların işleri kolaylaşmıştır. Örneğini; Courbet, Cezanne, Lautrec fotoğrafa bakarak çalışmışlar, Courbet model masrafından kurtulmuş, Lautrec ise kar resmi yapmak için dışarıda üşümekten. Hareket aşamalarının fotoğraflanması Duchamp ve fütüristlerin faydalandıkları bir gelişimdi. Foto-gerçekçiler ise fotoğrafı temel alarak, görüntüye tamamen sadık kalmadan fotoğraftan daha gerçek bir görüntü resmedebileceklerini kanıtlamışlardır (Akt: Giderer, 2003: 90).

Fransız ressam ve heykeltıraş Edgar Degas, fotoğrafa bir betimleme aracı olarak bakarken, İtalyan gelecekçileri, Jules-Etienne Marey'nin

fotoğraflarının görsel söyleminden faydalanarak tuvalde hareketi betimleyebiliyorlardı. Heykeltıraş Constantin Brancusi fotoğrafı ek uğraş olarak görüyor, heykellerinin fotoğraflarını farklı açılardan kendi çekiyordu.

Bir anlamda fotoğrafın yardımcı bir malzeme olarak ressamın işini kolaylaştırdığı ve resmin kitlelere ulaşmasına yardımcı olduğu görülmektedir.

Bazı görüşlere göre fotoğraf gerçekliği resimden daha iyi yansıttığı için resmin çareyi soyuta yönelmekte bulduğuur. Ferid Edgü (2000: 91-117); bu sava karşı çıkmaktadır. Ona göre resim fotoğraftan önce kendini yenilemek istediği için kendine yeni bir yol yaratmıştır. Bu düşünceye romantikleri ve Delacroix'yı örnek göstermektedir. Delacroix tabiatı taklit etmeyip ondan ana fikrini alıp, kendi hayal gücüyle ahengini oluşturmaktadır. Bu da gösteriyor ki fotoğrafın ortaya çıkışından önce de ressamlar farklı yönelişler içindeydi. Bu anlamda fotoğrafın bir etkisi söz konusu değildir.

Resim, gerçeğin ipuçlarını yakalayabileceği doğru bir belge olarak fotoğrafı kullandığı gibi fotoğraf da kendini bir sanat olarak kabul ettirebilmek için resmin bazı görsel özelliklerini kullanmıştır.



Resim 11. Alfred Stieglitz, *Beşinci Caddede Kış*, 1893, fotoğraf

Alfred Stieglitz'in New York fotoğraflarına bakıldığında izlenimci resmin etkilerini görmek mümkündür. Sanat dünyasında en fazla avangart fotoğrafçılığıyla tanınan Man Ray'in ise gerçeküstücü resimlerdeki etkiyi fotoğraflarında yakalamaya çalıştığı görülmektedir. Man Ray'in *Rayogram* ve *solarizasyon* adını verdiği teknikler, fotoğraf sanatına kazandırdığı yeniliklerdendir.

Rayogram, fotoğraf kâğıdının üzerine nesnelerin yerleştirilip kâğıdın ışıklandırılmasına ve daha sonra geliştirilmesi aşamasında tekrar başka bir kâğıda aktarılmasına dayanan bir işlemdir. Filmin geliştirilme aşamasında ışıklandırılmasına dayanan solarizasyon işlemi ise negatifin yanlılıkla ışık alması sonucunda bulunmuştur. Man Ray bu kareleri bastığı zaman fotoğraflarda yepyeni bir duygusal etkinin oluştuğunu fark eder ve bu işlemi gerçek ile hayal gücünün birleşmesi şeklinde yorumlar. Onlara "*rüyaların fotoğrafları*" ismini vermiştir <http://www.formatd.net/metafor/galeri/20204manray.htm>.



Resim 12. Man Ray, *Venüs'ün Rüyası*, fotoğraf

László Moholy-Nagy ise kariyeri boyunca fotoğrafçılık, tipografi, heykel, resim, baskıcılık ve endüstriyel tasarım alanlarında yenilikçi çalışmalarıyla kendini göstermiştir. Ana odaklarından biri fotoğrafçılıktı. Fotoğrafın insan gözünün göremediği tümüyle yeni bir görme biçimi yaratacağına duyduğu inançla "Yeni Vizyon" sözünü türetmiştir. 'Fotogram'

adı verilen, üzerine nesneler konulmuş ışığa duyarlı kâğıtların ışığa tutulması şeklindeki bir fotoğraflama süreciyle deneysel çalışmalar yapmıştır ( <http://www.solakkedi.com/tasarim/tasarim%20tarihi/025.html>).

Sonuç olarak resim ve fotoğrafın devamlı etkileşim halinde olduğu görülmektedir. Ancak resmin fotoğraftan daha çok faydalandığı söylenebilir. Çünkü çoğu zaman resim fotoğraf için bir öncül iken, fotoğraf resim için bir malzeme bir yardımcı araç görevini üstlenmektedir. Resmin fotoğrafı çok farklı biçimlerde kullanabildiği, dönüştürebildiği, kendine mal edebildiği açıktır.

## 2.1.Resmin Fotoğrafa Etkileri

Fotoğrafın resim sanatından sonra bulunması, ilk ilişki kurduğu alanın resim sanatı olması ve ilk fotoğrafçıların çoğunun ressam olmasından dolayı resim sanatı, fotoğrafın plastik dilini etkilemiştir.

Fotoğraf bulunduktan sonra tüm argümanlarını, söylemini, resim üzerine kurmuştur. Çünkü fotoğraf için insanların düşüncesi, mekanik yolla elde edilen resim idi. Bu düşünceler ve ilk fotoğrafçıların çoğunun resim kökenli olması nedeniyle fotoğrafın kendine özgü bir dili olabileceğini başlangıçta düşünülmedi (İmançer, [http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/a\\_imancer15.htm](http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/a_imancer15.htm)).

Portre fotoğrafçısı Andre- Adolphe- Eugene Disderi, 1862 yılında yayımladığı *Fotoğrafta Estetik* isimli kitabında fotoğrafçının da tıpkı ressam gibi doğal manzarayı tüm biçimleri, perspektif, ışık ve gölge olaylarıyla birlikte yansıtabileceğini yazmıştır ve iyi bir fotoğrafı şu özellikleriyle tanımlamaktadır: hoş giden bir görünüş, genel netlik, aydınlık yerlerin parlak olması, orantılardaki doğallık, tonlardaki ayrıntılar, güzellik. Bu özelliklerle Andre- Adolphe- Eugene Disderi'nin ressamların estetik görüşlerini benimsemiş ve fotoğrafa uyarlamış olduğunu göstermektedir ( Freund, 2008: 64).

Fotoğrafın resimselci fotoğraf denilen ilk evresine baktığımız zaman, gerçeğin tablolardeki gibi yansıtıldığı görülmektedir. Kompozisyon, ışık, gölge, hareket gibi değerlendirme ölçütleri de tablolardan ödünç alınmıştır. Fotoğrafın resmin dilinden etkilendiği fotoğrafçıların kullandığı kavramlara bakıldığında da anlaşılmaktadır. Resmin dilinde var olan; kompozisyon, ışık-gölge, aydınlık-karanlık, leke-çizgi, yumuşak-sert, doku, denge, perspektif gibi kavramları fotoğraf alanında da görmek mümkündür. Fotoğrafın daha sonraki evrelerinde kendine özgü bir dil oluşturma çabası içine girmiş olmasının yanında resimsel dilden tamamen kopmamıştır.

Fotoğrafın tarihsel gelişimi ele alınırken, öncülü olarak resim sanatını kabul görmesi doğaldır. Fotoğraf kuramcılarının ve eleştirmenlerinin çoğu, resim sanatının bileşenlerini referans alarak kullanmaktadırlar. Resim sanatına ait kuralların var olması fotoğraf sanatının daha iyi kavranmasını ve yorumlanmasını beraberinde getirmektedir. 19.yüzyıl İngilteresinde Royal Akademi'nin skolastik hocaları, Ön-Rafaelloocular'ın biçimlerini ne kadar karşı çıksalar da, onların resimlerinde kullandığı ışık tekniği ve enstantane izlenimini veren çalışmalarında, dinsel temaları 'aşkın' bir kategoriye yükseltirken, günlük yaşamın sıradan anlarını da fotoğrafa yaklaştırmıştır.

19. yüzyılın en önemli porte fotoğrafçılarından biri olan Julia Margaret Cameron, Ön Rafaelloocular'ın resimlerine benzer figürleri bu kez fotoğraflara taşımıştır. Edward Steichen'in birçok fotoğrafı görsel anlamda hep 'resim gibi' diye tanımlanmıştır (Akoğul, 2007: 56).





Resim 13. Julia Margaret Cameron, *Sir John Herschel'in portresi*, 1867, fotoğraf

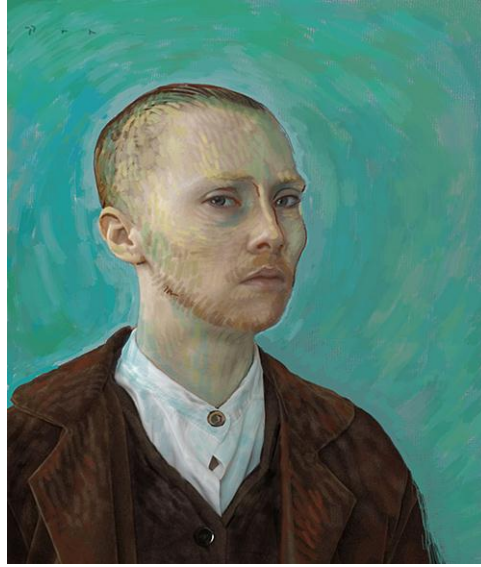
Özellikle portre fotoğraflarında kullanılan, *Rembrandt Aydınlatma* olarak bilinen ışıklandırma türünün kaynağı ünlü Hollandalı ressam Rembrandt'ın modellerini resmederken kullandığı ışık türüne dayanmaktadır (Resim 13-14).



Resim 14. Rembrandt, *Anatomi Dersi*, 1632, tuval üzerine yağlı boya, 169,5 x 216,5 cm

“Rembrandt aydınlatmasının temel özelliği, zayıf bir aydınlatma şekli olmasıdır. Işıklı alanlardan gölgelere geçiş çok yumuşaktır. Görüntü boyutu içindeki arka alan özel bir önem kazanır.

Rembrandt aydınlatmasında hem kompozisyon hem de içerik açısından temanın anlatımı destekleyen alanları ışıklıdır. Görüntü alanı içindeki diğer alanlar tamamen karanlıktır. Rembrandt aydınlatma biçimi görüntü boyutu içinde görsel olarak ortaya çıkan, gölgelerle bezenmiş ışıklı lekeler ve karanlık alanlar oluşturmaktadır”.  
[http://selcukkadioglu.blogspot.com/2009/05/once-isik\\_17.html](http://selcukkadioglu.blogspot.com/2009/05/once-isik_17.html)



Resim 15. Katerina Belkina, *Van Gogh İçin*, fotoğraf

Fotoğrafın resim sanatını kullanması bağlamında yine genç kuşak fotoğraf sanatçılarından olan Katerina Belkina'nın çalışmaları örnek gösterilebilir. Sanatçı fotoğraflarında dijital teknolojiyi kullanarak resim ve fotoğrafı birleştiren çalışmalarla dikkat çekmektedir. Rene Magritte, Van Gogh, Paul Cezanne, Amadeo Modigliani, Kazimir Malevich gibi sanatçıların resimlerine kendi portresini yerleştiren sanatçı, resimsel dili fotoğraflarına ekleyerek farklı bir sentez sunmaktadır (Resim 15).



Resim 16. Christian Noirfalise, fotoğraf

Belçikalı sanatçı Christian Noirfalise, çektiği fotoğraflardan aldığı parçaları fırça darbeleri niyetine kullanarak bir ressam gibi çalışmaktadır. Sanatçının bazı eserleri, 300'den daha fazla fotoğrafın bir araya gelmesiyle oluşmaktadır (Resim 16).



Resim 17. Desiree Dolron, fotoğraf

Hollandalı sanatçı Desiree Dolron ise gerçekleştirdiği bir fotoğraf serisinde, Hollandalı ortaçağ ressamlarının resim estetiklerine ulaşmayı

amaçlamaktadır. Bunun için bir çok fotoğraf çekip, kolaj ve montaj tekniklerini de kullanarak, gerçek hayatta olmayan karakterler, mekanlar, ışıklar yaratmaya çalışmaktadır (Resim 17).



Resim 18. Yau Lu, 2008, fotoğraf,

Çinli sanatçı Yau Lu çalışmalarında, çöp yığınları üstüne örttüğü yeşil ağları fotoğrafladıktan sonra, sayısal ortamda eklediği diğer fotografik detaylarla eserlerinde Uzakdoğu resmi estetiğini yakalamayı amaçlamıştır (Resim 18)

(<http://www.fotoritim.com/yazi/murat-germen--sayisal-anlak-cagdas-fotograf-pratiginde-donusumler-bolum-1>).



Resim 19. Alfred Stieglitz, fotoğraf

Resimsel fotoğraflar (pictorial fotoğraf) Amerika'da Alfred Stieglitz öncülüğündeki Amerikan Photo Secession fotoğraf topluluğu ile 20. yüzyılın başında zirveye ulaşmıştır. Bu grubun dikkate değer fotoğrafçıları: Edward Steichen, Clarence Hudson White, Gertrude Kasebier ve Alvin Langdon Coburn'dur.

Gerçeküstücülük fotoğraf sanatının doğasında vardır. Kamera bildik bir şeyin tuhaflığının farkına varmamızı sağlarken, rastlantısal bir şekilde tekinsiz ayrıntıları da toplar. Gerçeküstücülerin faydalandıkları da budur. Gerçeküstücülüğün 'sanatsal' fotoğrafta payı büyüktür. Henri Cartier-Bresson, Brassai, Bill Brant ve Andre Kertesz gibi 20. Yüzyılın ortalarındaki fotoğraf sanatının belli başlı isimleri kesinlikle gerçeküstücülükten etkilenmişlerdir (Hopkins, 2006: 120- 121).

Sonuç olarak, fotoğraf sanatı resim sanatının dilinden faydalanmakta ve özellikle de resimsel fotoğraflarla resme daha fazla yaklaşmaktadır.

## 2.2. Fotoğraf Sanatının Resim Sanatı'na Etkileri

Fotoğraf, sanat ortamını tetikleyen, sürekliliği sağlayan en önemli güçlerden biridir. İlk dönemlerden itibaren görüntünün tanımı neredeyse fotoğrafın tanımıyla özdeşti. Fotoğrafın başlangıcı olan 19.yüzyıl 'farklı sanat türlerinin birlikteliği' bağlamında önemli bir yere sahiptir. Fotoğrafın resim sanatıyla ilişkisi de bu dönemde başlar. Daha sonra gelişen dijital teknolojiyle birlikte bu etkileşimi 'yeni medya' ortamına taşıdı, fotoğraf nesne ile ilişkilendirildi; yeni gerçekçilik, temsil alanlarından daha fazla söz edilir oldu (Bozkurt, 2006,16- 19).

Fotoğrafın icadı, o zamana kadar bir külfet sayılan bilgi biriktirme ve izlenim uyandırma ihtiyacını hafifletmenin bir yolu olarak sevinçle karşılanmıştı. İlk yıllarda uzun süreli pozlar gerektiği için manzaralar çekilmiş daha sonra ilerleyen fotoğraf teknolojisi sayesinde poz süreleri kısalmış ve binlerce fotoğraf işliğı açılmıştır. Özellikle de portre fotoğrafçılığı ilgi görmüştür. Durum böyle olunca doğaya sadık çalışan ressamalar resimlerine portre yerine başka konular bulmaya yönelmişlerdir.

Aslında dış gerçeklikten kaçmak isteyen ressamalar için bu bir fırsat sayılabilirdi. Her ne kadar fotoğraf makinesinin o zamanki gelişiminde fotoğraf sabit bir dünyayı yansıtmış olsa da o anı yakalamak gerçeğe ulaşmanın bir yolu olarak görülüyordu. Gerçekliğe daha fazla yaklaşmak amacı ile bir anı yakalama fotoğraf makinesinin sağladığı yeni bir gerçeklik farkındalığı idi. Fotoğraf makinesi aracılığıyla 'zaman' ölçülebilen ve görülebilen bir unsur oluyordu (Erzen, 2004: 28).

Freund'a göre; fotoğraf tekniğinin bulunması, sanatçıların yeni bir sanat dalını düşünmelerine neden olmuştur; bu yeni sanat dalı tekniğe ilham vermekte, gelişmeleri yönlendirmekte ve yeni beklentiler yaratmaktaydı (Freund, 2008: 33).

Baudelaire; "Ressam ve heykeltıraş tanrısal kusursuzlukta yaratılan doğayı taklit edebildiği ölçüde ilahi güzelliğe layık olur; hakikati yeniden kurarak bir bakıma tanrı katına ulaşır" demiştir (Baudelaire, 2009: 55). Fotoğraf makinesinin bulunuşuyla hakikati yeniden kurma işini fotoğraf devralmıştır. Bunun üzerine resim sanatının artık son bulacağı görüşleri

belirirken karşıt görüş olarak da bunun bir son değil yeni başlangıçlar olacağı düşünceleri oluşmuştur. Çünkü genel düşünceye göre, fotoğrafın yaptığı ressamın gerçekliğin doğru sureti olan resimler sunma görevini gasp etmektir. Karşıt görüştekiler ise bu gaspın olumlu sonuçlara yol açabileceğini savunmaktaydı. Öyle de oldu.

“Ressam bundan dolayı kalpten minnettarlık duymalıdır” görüşünde ısrar eden 20. yüzyılın fotoğraf ustalarından biri olarak anılan Edward Weston’a bakılırsa kendisinden önceki ve sonraki birçok fotoğrafçının benimsediği üzere, bu gasp fiilen bir kurtuluş arayışıydı. O zamana kadar resim sanatının tekelinde bulunan gerçekçi görüntü oluşturma görevini üstlenen fotoğraf, resmi en büyük modernist içinden kurtarmıştı. Fakat fotoğrafın resim üzerindeki etkisi bu kadar belirgin değildi; fotoğraf sahneye girdiği zaman resim zaten kendi isteğiyle gerçekçi temsilin alanından çekilmeye başlamıştı; fotoğrafın istila etmeye başladığı topraklar, muhtemelen zaten terk edilmeye yüz tutmuştu (Sontag, 2008: 113-114).

Picasso (Akt: Ashton, 2001:127) bu konuda; “Fotoğraf yoluyla anlattıklarınıza şöyle bakarsanız, bundan böyle artık resmin konusu olmayan şeylerin farkına varırsınız. Kameranın açık seçik bir şekilde görüntülediği nesneleri ressam niçin kopya etmeyi sürdürsün ki? Geldiği yer ağıısından fotoğraf, edebiyatın, anlatının hatta konunun boyunduruğundan kurtarmıştır resmi. Ne olursa olsun belli konular artık fotoğrafın kendi alanına ait olmuştur. Hal böyle olunca, ressamlar yeni kazanılmış bu özgürlüğün tadını çıkarmamalı mı, bu özgürlüğü kullanarak başka şeyler yapmamalı mı?” diyerek fotoğrafın resme olan katkısını vurgulamak istemektedir.

Resmin sonundan ilk söz eden zamanının ünlü ressamlarından olan Paul Delaroche’dur. 1839 Haziran’ında Louis Daguerre’nin icadı ile ilgili kurulacak bir komiteye Fransız hükümetince başkanlık etmesi istenmiştir. Çalışmalar sonunda hazırlanan raporda, Delaroche “Bugünden itibaren artık resim ölüdür” demiştir. Bunu söylemesi doğaldır çünkü o dönemde sanat doğanın taklidinde yatmaktaydı.

Giderer'e göre (2003: 60) ; Delaroche zamanında fotoğraf kabul görmeyen bir şeydir ve önemli birinin onayına gereksinim duymaktadır. Resmin ölümünden söz etmesi ise fotoğrafın tanınmasında ve kabulünde büyük bir sıçramaya yol açmıştır. Başka bir yönden bakıldığında Delaroche'un yaşadığı dönemde romantizm etkilidir. Resim betimlemeci bir sanattır ve aslına uygun yapılan resim değerlidir, bu yüzden resmi sadece betimleme sanatı olarak görüp, fotoğrafı onun yerine alarak resmi dışlaması hatta öldürmesi buna bağlanabilir.

1909'da *Camera Work* dergisinde fotoğrafçı Alfred Stieglitz, yalnızca empresyonistlere değinmekle birlikte fotoğrafın resim üzerindeki yadsınamaz etkisine işaret etmektedir. Fotoğrafın empresyonistleri çok etkilemiş olduğu, sanat tarihinin klişelerinden birisidir. Fotoğraf makinesinin gerçekliği ileri derecede polarize olmuş aydınlık ve karanlık alanlara dönüştürmesi, fotoğraflarda görüntünün dilediğince ve keyfi olarak kırılması, fotoğrafçıların mekânı anlaşılır kılmayı umursamamaları Empresyonist ressamların, düzleştirilmiş perspektif ve alışık olunmayan açılarla, ayrıca resmin kenarına dilim dilim yerleştirilmiş şekillerle yaptıkları deneyler doğrultusunda, ışığın özelliklerine bilimsel anlamda bir ilgi duydukları görüşünün başlıca esin kaynakları bunlardı (Sontag, 2008: 111).

Laszlo Moholy Nagy de *Yeni Görüş* isimli kitabında fotoğrafın tekniği ve ruhunun dolaysız ve dolaylı bir biçimde kübizmi etkilediğini saptamıştır. Ancak 1840'lardan itibaren, ressamlarla fotoğrafçıların birbirlerini karşılıklı olarak her yolla etkilemiş ve birbirlerinden usül-yordam çalmış olmalarına rağmen, fiilen yaptıkları işlemler birbirlerine temelden zıttı. Ressam kurarken , fotoğrafçı ortaya çıkarmaktadır (Akt: Sontag, 2008: 112).

Fotoğraf tarafından aslına sadık kalarak sürekli betimleme yükünden kurtarılan resim farklı alanlara yönelmiştir. Ayrıca fotoğraf makinesinin görünümüleri hızlıca yakalama kabiliyeti, resamlara yeni ve farklı konular uyandırmıştır. Resim soyutlamadan ziyade fotoğraf makinesinin gözünü adapte etmeye yönelmiş ve mikroskopik bir yapıyla fotoğrafa yaklaşmıştır ve fotoğrafın gerçekçi etkilerini dahi taklit edebilmişlerdir.



Ayrıca fotoğraf, görüntüleri doğru şekilde betimleyebilmek için hareketi dondurarak ressama yardımcı olmuştur. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*'nde koşan at fotoğrafları ile resimlerini karşılaştırmış ve bunun sonucunda şu tespitte bulunmuştur; dörtnala koşan atın ayaklarından birinin kesin olarak yere basışı, fotoğrafın gösterdiği bir gerçekliktir. Fotoğraf öncesi resimlerde, ressamlar atları her zaman havada süzülürcesine, dört bacağı da gerili olarak resmetmişlerdir (Gombrich, 2004: 28-29).

Sonuç olarak fotoğrafın görüntü elde etme işini çok kısa bir zamanda yapması, İzlenimci ressamları etkilemiş ve 'an'ı yakalamak için hızlanmalarını sağlamıştır. Ayrıca fotoğraf resamlara betimleme kolaylığı sağlamanın yanı sıra bir malzeme olarak da çok yardımcı olmuştur, özgün alternatifler sunabilmiştir. Birçok ressam fotoğraflardan farklı biçimlerde faydalanmayı bilmiştir. Kimi yardımcı bir araç olarak kimi ise bir tamamlayıcı unsur olarak fotoğrafı tercih etmiş, resimlerine eklemiştir. Günümüzde de fotoğraf, resim sanatı içinde hem yardımcı hem de alternatif bir malzeme olarak halen kullanılmakta, gün geçtikçe etki alanını, kullanım yöntem ve çeşitliliğini arttırmaktadır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### FOTOĞRAFIN KULLANILDIĞI SANAT AKIMLARI VE FOTOĞRAFIN KULLANIM YÖNTEMLERİ

#### 3.1. KÜBİZM VE FOTOĞRAF

Sanatta bir devrim olarak nitelenen kübizm, Pablo Picasso ve Georges Braque tarafından 1907–1911 yılları arasında Paris’te geliştirilmiş ve 20. yüzyılın en etkili ve yenilikçi akımlarından birisi olmuştur. Kübizm, geleneksel sanat anlayışından kopmasıyla ve resim dışı malzemeleri tuvale dahil etmesiyle yeni bir gerçeklik anlayışının kapılarını aralamıştır.

Picasso, Kübizmi şu sözlerle ifade etmektedir; “Görüyorum ki, her şey çoktan yapılmış. Birileri kendi devrimini kırmak ve sıfırdan başlamak zorundaydı. Kendimi yeni bir harekete doğru sürükledim. Şimdi ise sorun, nesneyi geçmek ve etrafında dolaşmak ve çıkan ürüne plastik bir ifade vermek”. Sonra, çevresine bakınır ve “Bunun tümü iki boyutlu görüşü kırmak için gösterdiğim bir çabadır” der (Ashton, 2001:83).

Kübizmin fotoğrafla olan ilişkisine baktığımız zaman, kübistlerin klasik perspektif yerine, objeleri analitik bir bakış açısıyla ele alması, geniş açılı objektiflerle bilinçli olarak yaratılan perspektif bozukluklardan etkilendiklerini düşündürmektedir. Bu durumun en açık ispatı Pablo Picasso, George Braque ve Juan Gris’in 1915 yılından önce gerçekleştirdiği resimleri ile krono-fotoğrafların büyük benzerlik göstermesi olarak düşünülebilir. Biçimlerin üst üste binmesi krono-fotoğraflardaki üst üste veya seri çekim özellikleri ile yakınlık göstermektedir (Kınay, 1993: 23) (Resim 23).



Resim 20. Pablo Picasso, *Clovis Sagot'un Portresi*, 1909, Tuval üzerine yağılı boya



Resim 21. Pablo Picasso, *Üç Dansçı*, 1919, fotoğraf



Resim 22. Pablo Picasso, *Üç Dansçı*, 1919, kâğıt üzerine karakalem

20. yüzyıl başlarında kübistlerin resmin giderek soyutlaşmasına bir tepki olarak gerçeklikle birebir ilişki kurabilmek ve gerçek dünya ile ilgili doğrudan görsel ve fiziksel referanslar verebilmek için, tuvallerine fotoğrafsal unsurlar ekledikleri görülmektedir (Topçuoğlu, 2010: 127).

“Fotoğraf sanatı, detaya inerek tekniğin imkânlarını denerken, resim de çok daha serbest teknikler deneyebiliyordu. Picasso fotoğrafta mümkün olmayan birçok bakış açısını bir arada kullandı ya da iç dünyayı ima etmek için karmaşık şeyler oluşturdu. 1915–1923 yılları arasındaki çalışmaları incelendiğinde, fotoğrafik özelliklerin büyük etkisi olduğu görülebilir (tonlama, perspektif bozukluğu, kadrajlama vs.) (Erzen, 2004: 46).



Resim 23. Pablo Picasso, *Ambroise Vollard'ın Portresi*, 1910, Tuval üzerine yağılı boya

Kübizmin 1907-11 arasındaki dönemine çözümsel (analitik) kübizm denmektedir. Bu dönemde sanatçıların amacı, nesneyi geleneksel perspektiften kurtarıp, yeni ve birden çok bir bakış açısıyla resmetmektir.

Analitik Kübizmin çıkış noktası doğadır. Ama bütünselliği içindeki doğa değil de, salt bir elemanlar varlığı olan doğa, alışılmış deymi ile söylersek, yazılmış bir kitap olarak değil de bir sözcük olarak doğa. Bu anlamda, kübist için doğa, bütünsellikten yoksun, bölük pörçük olan bir varlıktır. Kübist sanatçı, bu bölük pörçük elemanlar varlığını bütünlüğü olan, düzeni olan bir varlık haline getirecektir. Ama meydana getirilen bu bütünsel varlık, artık, doğal olarak salt bir görünüş varlığı olmayacak, tersine, doğadan soyutlanmış elemanlarla oluşturulmuş bir düşünsel soyut varlık olacaktır ( Tunalı,2008: 169– 170).

1911-14 yılları arasıysa bireşimsel (sentetik) kübizm dönemidir. Bu dönemde Picasso ve Braque, resme farklı malzemeler dahil etmeye başlamışlardır.

Sentetik (bireşimsel) Kübizm olarak adlandırılan dönemde; çalgı, şişe, sürahi, bardak, gazete gibi nesnelerle ölü doğa ve insan figürleri çokça yer almaktadır. Görüntü malzemesi açısından ilk dönemden fazla bir şey dikkat çekmemektedir. Ancak nesnel biçimlerin bireşimleri (maddi varlıkları) biraz daha önem kazanmış ve işlevsel duruma gelmiştir. Daha büyük tuvalere ve bezemeci olarak yapılan resimlerde, biçimler yine parçalanmış ve iki boyutlu olarak kullanılmıştır. Bu dönem resimlerindeki içeriksel karşıtlık, dikkat çekici kolaj çalışmalarında ortaya konmuştur. Burada asıl amaç, gerçek ile yanılsama ayrımının vurgulanmasıdır. Picasso ile Braque'ın öncülüğünü yaptığı bu anlayış, Fernand Leger, Robert ve Janie Delaunay, Juan Gris, Gleises ve Jean Metzinger tarafından da yetkinlikle sürdürülmüştür (Akt: Kaplanoğlu, 2008: 167-168) (Resim 24, 25 ).



Resim 24. Picasso, *Kemanlı Ölűdoğa*, 1912, Tuval üzerine yağlı boya



Resim 25. Pablo Picasso, *Bambu Sandalyeli Ölűdoğa*, 1912, Tuval üzerine yağlı boya, muşamba, 29x38 cm

Tuvalle boyanın dışında farklı malzemeler sokarak ‘yapıştırma resim’ olarak da anılan kolaj tekniği ilk defa bu dönemde kullanılır. Bu tekniğe *yapıştırılmış kâğıtlar* adını veren Georges Braque’dır. *Bardak, Tahta ve Gazete* adlı eseri buna örnek olarak gösterilebilir. Bu dönemde üç boyutlu kolaj ve heykel yapmak için tel, karton, teneke gibi malzemeler kullanılırken, resim ve heykellerde ise ahşap, kumaş, halat, kâğıt ve tel gibi hiçbir resimsel dönüşüme uğramayan gerçek nesnelerden yararlanılır.

“Kolaja bir boya resminkine eşit bir ifadesel içerik yüklenerek, onu bir sanat formu düzeyine yükseltenler, kübistler olmuştur; böylece, oldukça önemli sonuçlara yol açacak bir çok temel ilke onaylanmış bulunmaktaydı; sanatçının, artık gerçeğe öykünme değil, ama özgürleştirilmiş bir dil içinde gerçeğin eşdeğerliklerini bulmaya çalıştığı andan başlayarak, kullanılan malzeme yeni bir işlev kazanıyor ve bu malzemenin seçimi sınırsız bir hale geliyordu” (Akt: Batur, 2009: 324).

Kolaj tekniğini ilk Braque ve Picasso’nun kullandığı bilinmesine karşın, bu teknik Mary Delany tarafından bulunmuştur. Delany, renkli kâğıtlardan kestiği yaprakları ve petalleri (taç yaprağı) siyah bir kağıda yapıştırarak resim yapmıştır ve bazı ender renkleri de rengi kaçmış kâğıtlardan elde etmiştir (Keser, 2009: 185).

Picasso’nun sanatında var olan nesnenin ruhuna sahip olmak için görüntüsüne sahip olma düşüncesine paralel bir varlık gösteren kolaj, bütün maddi varlığıyla sanatçının görüneni yaşatma ve hissettirme düşüncelerini izleyicisine ulaştırır (Kaplanoğlu 2008: 99). Kübist kolaj aynı zamanda sanat eserinin sahip olduğu özgürlük alanını da göstermektedir. Bir sanat eseri, günlük hayatın herhangi bir unsurunu bile kullanım değerinden ayırarak saf estetik nesne haline getirme gücüne sahiptir. Gazete parçaları, fotoğraflar resmin bağlamı içinde farklı kimliklere bürünmektedir. Hem gündelik bir nesne hem de estetik bir obje olarak algılanmaktadır. Bundan dolayı bu kolajlar hem soyut hem de oldukça gerçekçiler. Böylelikle sanat ile gerçekliği sorgulayan birer araca dönüşmektedirler.

Kolaj, resme somut bir derinlik kazandırmakla beraber, neyin sanat, neyin gerçek olduğu gibi kavramla da ilgilidir. Dış dünyadan gelen, seri üretimle veya zanaatkârlarla yapılmış objelerin, resmin bünyesine sokulması, sanatsal yaratının, baştan sona sanatçı tarafından üretilmişliği tanımlanmasına da son vermektedir. Bunun yerine artık fikir, düzenleme ve yeniden kavramsallaştırma sanatsal yaratıyı tanımlamakta ve de sorgulamaktadır (Kaplanoğlu, 2008: 99).

Kolajın 20.yüzyılın en önemli sanat tekniklerinden biri olması, gazete, afiş, kartpostal gibi kitle kültürüne özgü basılı malzemenin bu çağda yaygınlık kazanmasıyla ilgilidir (Antmen, 2008: 48). Picasso ve Braque'ın resimlerinde çokça kullandığı gazete kupürleri, reklam fotoğrafları, onların sadece biçimsel öğelerle ilgilenmediklerini aynı zamanda yaşadıkları toplumsal olaylarla da ilgili olduklarını göstermektedir.

Kübist kolaj ayrıca neyin sanat nesnesi olup neyin olmadığını da sorgulatmıştır. Çünkü kübist kolajla birlikte gündelik, sıradan malzemeler sanat yapıtının bir parçası halini alarak, sanatla yaşam arasındaki buzları da eritmiştir.

Dünyanın önde gelen sosyal kuramcılarından olan David Harvey'e göre montaj/kolaj teknikleriyle farklı zamanlardan (eski gazeteler) ve mekanlardan (sıradan nesnelerin kullanımı) gelen etkiler üst üste getirilerek eş zamanlı bir etki yaratılabiliyordu (Harvey, 2010: 35).

Kolaj günümüze kadar pek çok sanatçıyla varlığını sürdürmüş, elde edilen ifade özgürlükleri, sanat eserine bakış açılarını sorgulama gibi yetenekleriyle öne çıkmıştır. Kullanılan malzemenin ve tekniğin çeşitliliği ifade zenginliğini de doğurmuştur. Özellikle Picasso ve Duchamp gibi sanatı hayat biçimi haline dönüştüren sanatçıların elinde kolaj farklı bir boyut kazanmıştır.

Sonuç olarak Kübistler, analitik dönemde objeyi analiz etmek ve resme dördüncü boyutun girmesini sağlamak için nesneyi parçalara ayırmış, nesneyi aynı anda birden çok bakış açısıyla göstermiştir. Bu anlamda nesnenin biçimini isteyerek bozmuşlardır. Bunu yaparken de, fotoğrafın



bilinçli biçim bozmalarından yararlanmışlardır. Sentetik kübizm döneminde ise, fotoğrafı, kolaj, fotomontaj gibi tekniklerle tuval yüzeyinde kullanarak, bir ilke imza atmışlardır. Tüm bunlar kübizmin 20.yüzyıl başlarındaki teknolojik gelişmelerden etkilenecek özellikle fotoğraf makinesinin geliştirdiği tekniklerin görselliğinden ve fotoğraflardan faydalanıldığını göstermektedir.

### 3.2. FÜTÜRİZM VE FOTOĞRAF

Fütürizm, siyasal eğilimi en belirgin olan önemli sanat akımlarından biridir. Bu akım İtalya'nın geçmişin ezici ve bunaltıcı ağırlığından kurtulmasını amaçlıyordu. Aynı zamanda müzelere, akademilere ve eski Roma'yı öven geleneksel kurumlara başkaldıran bir yönü vardır. Fütürizm, şiir, roman, oyun, heykel, müzik, fotoğrafçılık, film, basımcılık ve mimarlık sanatlarını kapsayan bir akım olmuştur. Akımın iletisi ve adı, fütürist sanatın kendisinden önce ortaya çıkmıştır. Konularını açıkça, kentsel ve endüstriyel çevreden seçmeleri gerekiyordu. Ayrıca devinim olarak yorumladıkları 'hız' kavramı vardı. Yaşantılarının çoğaltılmış ve parçalanmış bir biçimde betimlenmesi söz konusuydu. Bu da üst üste ve saydam bir betimleme, uzak, yakın, hareket eden, duran, görünen ve anımsanan nesnelerin birbirine karışması demektir (<http://www.beyhanozdemir.com/showarticle.asp?article=31>).

Hızın üstünlüğünü ilan eden fütüristler, özellikle kent hayatının, baş döndürücü teknolojik gelişmelerinin yarattığı saldırgan insanın, değişen dinamik, enerjik ve vahşi karakteri üzerinde duruyorlardı. Fütürizmi "gelecek" olarak nitelendiriyorlardı.

Fütürizmin devrimsel olarak nitelendirilen yenilikçi yaklaşımlarıyla, modern makine çağını ve kent hayatını çalışmalarında yakalayabilmeleri ya da yansıtabilmeleri için fotoğraf tekniği çok elverişliydi. Fütürizm, resimlerinde fotoğrafın sanata getirdiği yenilenme biçimlerinden etkilenecek, hem de fotoğrafı teknik olarak da kullanarak yeni anlatım biçimlerinden yararlanıyorlardı.

Geçmiş, ahlakçılığı, kütüphaneleri, müzeleri, sanat kurumlarını reddeden Fütürizm, formları analiz etmiş, tekniği hareketli görüntüyü elde edebilmek için kullanmıştır. Fütüristler, 'hareket' kavramını ön plana çıkararak, otomobilleri, trenleri, yarışan motosikletleri, dansçıları, –yani makineyle hızı- ve hareket halindeki hayvanları ele almışlardır. Hareketi çoğunlukla, nesneyi yineleyerek vermeye çalışırlar. Bunu yaparken de fotoğraf teknolojisinden faydalanmaktadırlar.

Fütüristler, Eadweard Muybridge'in ve Etienne-Jules Marey'in hareket fotoğrafları ve kronofotografi ile ilgilenmişlerdir. Aynı kare içinde hareket halindeki nesnenin birçok konumunun üst üste yer alması esasına dayanan kronofotografi; nesnenin hareket anındaki devinimlerini, hızını ortaya koyması sebebiyle hareketin kendisini, hareket eden objelerden daha önemli bulan fütüristleri etkilemiştir.



Resim 26. Giacomo Balla, *Keman Yayının Ritimleri*, 1912



Resim 27. Giacomo Balla, *Göçmen Kuşların Uçuşu*, 1913 , Kağıt üzerine yağlı boya, 68x49 cm

Fütürist bir sanatçı olan Giacomo Balla fotoğrafçılıkla da uğraşmaktadır. Balla, hareketi çözümleyebilmek ve hareketi ve hızı görselliğe dönüştürmek için “kronofotoğraf” tekniğini kullanan sanatçılardandır. Balla, böylece resmin içinde geçmiş ve geleceği aynı anda gösterebilmeyi başarmıştır (Resim 27).

Kübizmin birden çok anı ve açıyı aynı anda gösterebilmesinden kaynaklanan yeni zaman ve mekân algısı fütüristlerin dikkatini çekmiştir. Hareketin an an görüntülendiği ‘devinim’ fotoğrafları’nı betimleyici bir tavır takınmaları, mimetik görsel temsilden tam anlamıyla kopamadıklarını göstermektedir (Antmen, 2008: 67).



Resim 28. Umberto Boccioni, *Mızrakçılar*

Umberto Baccioni resimlerinde, ışık, enerji, mekanik hareket ses titreşimleri gibi olguları aynı yüzey üzerinde üst üste, yan yana, iç içe geçen renk ve biçim alanları halinde bölerek gerçekleştirmiştir. Boccioni, 1913'ten sonra yaptığı eserlerde gelecekçiliğe özgü hareket ögesini vurgulamakla birlikte kübizmin birbiri üstüne binen yüzey tekniğinden de etkilenmiştir (Resim 28, 29 ).



Resim 29. Umberto Baccioni, *Bisikletçinin Dinamizmi*

Sonuç olarak fotoğrafın, fütürizmin yeni yaratımlar oluşturmasını sağlamasına, gözün algılayamadığı hareketli görüntülerden etkilenip, bunları resimlerinde kullanmalarına önemli ölçüde kaynaklık ettiği söylenebilir.

### 3.3. DADA VE FOTOĞRAF

Disiplinlerarası bir tutum sergileyen, yaşam ile sanat arasında sınırları kaldırmak için hazır malzemeye başvuran dada, 20 yüzyılın en etkili akımlarından biri olmuştur. Dadaistler, tasvir sanatını inkar ederek nesnelerin sanatta direkt olarak kendilerini temsil etmesini istemişler; böylece nesneleri optik görüntüleri ile değil, nesnelerin kendilerini sanata dahil etmekle somut bir anlayış yaratmışlardır.

Dada sanatçılarının resme yeni bir yöntem katma çabalarından, o zamana kadar yapılan tüm sanat eserlerine karşı bir tutum içinde oldukları görülmektedir. Bunun nedeni sanat eserinin tek ve biricikliğini yıkmak istemelerinden kaynaklanmaktadır. Buna karşın tuval resmine alternatif olarak kolaj ve fotomontajı da kullanmaktadırlar. Tuval yüzeyi olmayan ve boya dışı malzemeler kullanarak onu başka bir araç haline dönüştürmek, dada hareketinin başlıca özelliğidir. Dada geleneksel anlamdaki burjuva resim sanatını ve kurumlarını öldürmek kalıpların dışına çıkmak istemiştir.

Müzeleri bir “sanat tapınağı” gibi gören, buradaki yapıtları bir ikon gibi, Tanrı verisi olarak huşu içinde seyredenleri sarsmak için elinden geleni yapıyordu Dada. Büyük sanat yapıtlarının fotoğrafları üzerinde oynanıyor, çocuksu karalamalar ve yazılarla bunlar maskara edilmeye çalışılıyordu (İpşiroğlu, 2009: 91).

Avrupa’da dadanın burjuva sanatına karşı çıkması, Rusya’daki devrimin ardından teknolojiye inanan bir sanat hareketinin oluşması, sanat ile yaşam arasındaki uzaklığı yakınlaştırma çabalarıdır. Bu hareketlerle geleneksel burjuva sanatını da eleştirmişlerdir. Marcel Duchamp’ın *çeşme*’si, Tatlin’in *Letatlin*’i bir anlamda sanata yöneltilecek avangard eleştirinin erken habercileri sayılabilir ve resme karşı getirilen tüm eleştirileri içinde taşıyan bir yapıya sahiptir. Sanatın sadece doğa ve temsille yetinmeyip topluma ve sanatın kendisine bile muhalif olmasının gerekliliği, yalnızca estetik kurallara göre davranan bir sanatçının, sanatsal özgürlük açısından sınırlandırılmış bir alan içine hapsedildiği gerçeği; resim değerlendirmelerinin estetiğin son derece öznel ölçütler kullanmakta olduğu eleştirisi; el becerisi, resimsel tarz ve sanatçı tarafından oluşturulan bir nesne olmaksızın bir sanat yapıtının gerçekleştirilebileceği; izleyicinin kendisine öğretilmiş bir yoldan ve pasif bir alımlayıcı konumundan çıkması önerisi pisuarın anlatmak istediklerinin bazılarıdır (Giderer, 2003: 112). Duchamp’a göre hazır yapımlar onun düşüncelerini farklı bir yoldan ve farklı bir malzemeyle aktarabilme olanağı sağlamıştır.

Bu bağlamda dadacılar alışılmadık mesajlarının gerektirdiği kesin ve vurucu iletişimi sağlamak için fotoğrafların gerçekçiliklerinden, onları farklı bağlamlara yerleştirerek, vurucu güç olarak yararlanmaktadırlar.

Dadacı hareket içindeki sanatçılar medyada var olan optik görüntü bolluğundan yararlanarak ve bu görüntülerin kimilerini farklı bağlamlarda kullanarak yaptıkları işler “ellenmiş görüntülerin” ilk ve belki de en ilginç örneklerini oluştururlar. Dadacılar bir yandan magazine dayalı burjuva kültürünü eleştirirken, aynı zamanda bunlarda yayımlanan görsel malzemelerden yararlanmaktaydılar. Dergilerdeki fotoğrafları çok farklı bağlamlarda kullanarak, yeni bir sanatsal teknik olan “foto-montaj”ı keşfettiler. (Topçuoğlu, 2010: 127, 132).

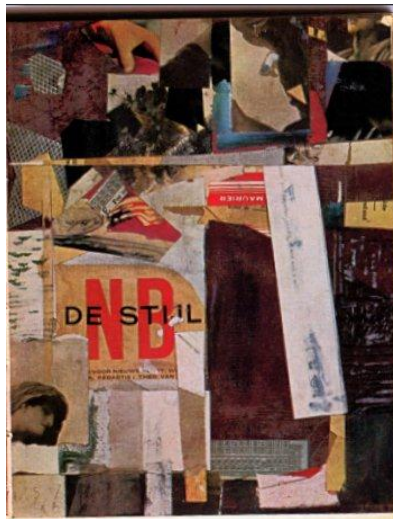
Dadacılar, rastlantısal ve anlamsız olanı planlayarak biraraya getirmeye çalışmışlardır. Bunu yaparken de, "kolaj" ve "fotomontajı" kullanmışlardır. Kolajı yağlıboya resme karşı bir alternatif olarak görmüş ve kolajı bir adım daha ileriye götürerek, hazır nesneyi bizzat sanat eserinin kendisi olarak sunmuşlardır. Buradaki asıl amaç, sanat ve yaşam arasındaki uzaklığı yakınlaştırmak için hayatın içinden malzemeleri alıp, bağlamını değiştirerek sanat nesnesi olarak tekrar sunmaktır. Sadece görsel öğeyi değil yazınsal ve dilsel öğeleri de parçalayarak, kolâjla farklı bir bütünlük oluşturmuşlardır.





Resim 30. Kurt Schwitters, *Merz Resimleri*, 1921, Kolaj

Dadacılar, yenilikçiliği benimsemiş ve sanatın ne olması konusundaki yerleşmiş görüşlere karşı çıkarak, yerleşik değerlerle hesaplaşmışlardır. Kurt Schwitters'ın dediği gibi bir yapıtı sanat yapan onun sanatçısı tarafından sanat olarak kabul görmesinde yatar. Kurt Schwitters, geleneksel sanat kurumlarına karşı çıkmış ve kolaja yönelmiş sanatçılar arasında yer almaktadır. (Resim 30, 31).



Resim 31. Kurt Schwitters, *NB*, 1947, kolaj

Sanatçıya göre ‘madde’ tek başına bir önem taşımadığından her türlü maddeden yararlanmaktadır. Gazete kâğıtları, fotoğraflar, biletlerden yapılmış olan hafif kolâjlarının yanı sıra rölyef konstrüksiyonlarında çivi, odun, vida gibi sert malzemeler kullandığı kolajları da mevcuttur.

Schwitters’in resimleri bu döküntülerle oynarken birdenbire oluşturulmuş etkisi bırakmaktadır. Sanatçıya göre bu resimler, rastlantıların oluşturduğu yaşamın bir parçasını veriyordu.. Bu resimlerin, yaşam bütünü’nün parçaları olduğunu vurgulayabilmek için, bunları tek bir ad altında toplayarak numaralamıştır. Bunlara *Merz* resimleri adını vermektedir. *Merz*, gelişigüzel bir sözden, *commerz* den alınmış bir heceydi. Resimlerin adlandırılıp numaralanmasıyla, bunların yaşam bütünlüğüyle olan bağlarına sadece soyut bir biçimde işaret edilmiş oluyordu. Sanatçıya göre yaşamı rastlantılar oluşturuyordu; sanat yapıtı da yaşam atılımının bir ürünüydü, geçiciliği içinde, doğan, büyüyen ve yok olan bir varlıktı (İpşiroğlu, 2009: 76).



Resim 32. Kurt Schwitters, *Merzbild*, 1920, kolaj

Schwitters’in *Merz sütunu* diye adlandırdığı yapıtı, birçok buluntunun yer aldığı bir buluştu ve her gün yeni bir buluntu eklenmesiyle de sürekli biçim değiştirmekteydi. Sütunun her yanına fotoğraflar, resimler, yazılar



yapıştırılmış ve bunlar ayrı ayrı adlandırılmıştır. Gittikçe büyüyen bu yapıt sonu olmayan bir oluşum gibidir (Resim 32).



Resim 33. Francis Picabia, *Hanımefendi Picabia*, 1958, kağıt üzerine kolaj

Francis Picabia da resimlerinde mekanik parçalardan kolajlar yaparak; yaşamın ayrılmaz parçaları haline gelen makinelerin artık insan ruhunu tamamen ele geçirdiğini anlatmak istemiştir. Picabia kolaj resme öncelikle altın ve gümüş kağıtlar ve odun parçalarıyla katılmıştır. Daha sonra tüyler, makarnalar, kibritler, taraklar, sardalye kutularını tablolarına yerleştirmiştir. Resimlerde teknik illüstrasyonlardan kestiği ya da kopyaladığı mekanik aygıt fotoğraflarından kolajlar yapan Francis Picabia, tüm bu makineleşmenin artık yaşamın kendisi olduğunu anlatmak istemiştir (Resim 33).



Resim 34. Raoul Hausmann, *Tatlin Evde*, 1920, kolaj

Raoul Hausmann, fotomontaj ve fotoğrafları başka çeşit hazır illüstratif malzemeleri bir yüzey üzerine yapıştırarak düzenlemeler yapmıştır. Bu denemeleri propaganda içerikli, politik olanlar ve halka dönük fotomontajlar olarak ayırmak mümkündür (Dawn, 1993: 37).



Resim 35. Marcel Duchamp, *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit (Büyük Cam)*, 1915-23, iki cam arasına yağlıboya ve kurşun tel, 277.5 x175.6 cm.

Marcel Duchamp da bazı çalışmalarında fotoğraftan yararlanmıştır. Duchamp, *Bekarları Tarfından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit* i, tuval yerine cam üzerine tasarlamıştır. Çalışmada yer alan 'çiçek açan bulut' üç ağ pistonundan oluşmaktadır. Dikdörtgeni andıran bu biçimler, kare biçimindeki bir ağ fotoğrafının 1917 de üs üste üç kez çekilmesiyle oluşturulmuştur.

Zeynep Sayın'a göre; Duchamp'ın yaptığı büyük cam iki boyutlu bir temsilin çifte katlanmış dört boyutlu halinde üç boyutlu seyridir. Büyük cam, görüntünün ilkselliğinin izini sürmekte ama onu göze getirememektedir (Sayın, 2003: 202) (Resim 35).



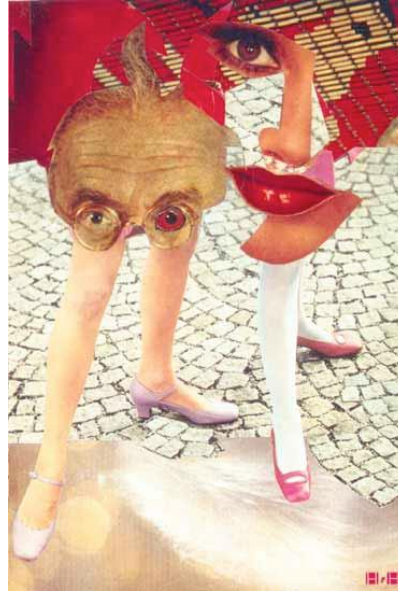
Resim 36. John Heartfield, *Savaş ve Cesetler*, 1932, fotomontaj



Resim 37. John Heartfield, *Babalar ve Oğullar*, 1924, fotomontaj

John Heartfield ve George Grosz da kolaj alanında çalışıyorlardı. Bu sanatçılar kolajlarında bazen fotoğraf görüntüleri de kullanıyordu. Heartfield, savaştan sonra propaganda amacıyla kullandığı fotoğraflarla sesini duyurmuştur. Kamerayla elde ettiği görüntüleri didaktik sanatında malzeme olarak kullanmıştır. Bugün fotomontaj dediğimiz teknikle yan yana ya da üst üste getirdiği görüntülerle vermek istediği mesajı çarpıcı bir biçimde aktarıyordu.

Heartfield'in işlerinin tasarımında mekanik çoğaltılma öngörülmüştü. Bu montajlarda kullanılan fotoğraflar kişileri ve nesneleri kolaylıkla tanınabilir kılarak, gerçeklik duygusunu güçlendiriyor, propaganda etkisini arttırıyordu. Sanatçının kimi zaman montajlarda kullanmak üzere fotoğrafları kurgulayıp çektiirdiği de bilinmektedir (Topçuoğlu, 2010: 133) (Resim 37).



Resim 38. Hannah Höch, *Grotesk*, 1963, kolaj

Kolajlarını hazır malzemeden yararlanarak oluşturan Hannah Höch, yaşadığı çağın olaylarına bir kadın bakış açısı ile yaklaşarak, yine kadınların toplumdaki görevlerinin değişmesi ile ilgili konulara eğilmiştir.

Höch, fotomontaj teknikleriyle elde ettiği görüntüleri kompozisyona sokarken tipografi ve sloganları kullanmaktadır. Erken fotoğraf tekniklerinin kullanımı, onun dilini oluşturmada kolaylıklar sağlar. Özellikler anlatılan bu özellikler 1919'daki *Fotomontaj* adlı eserde görülmektedir. Bu eserdeki grafik şemada vurgular fotoğraflık görüntülerle elde edilir. Dada vurgusu hemen hemen her eserde olduğu gibi bu eserde de vardır. Fotomontajın bu kadar ayrıcalıklı ve ağırlıklı kullanılması ise sanatçıyı farklı kılmaktadır (Kaplanoğlu, 2008: 97-98) (Resim 39).



Resim 39. Hannah Höch, *Dada Panorama*, 1919, Fotomontaj



Resim 40. Max Ernst, *Sıcaklığı nasıl yok edeceğine dair Hidrometrik gösteri*, 1920, Kağıt üzerine kolaj ve guaj

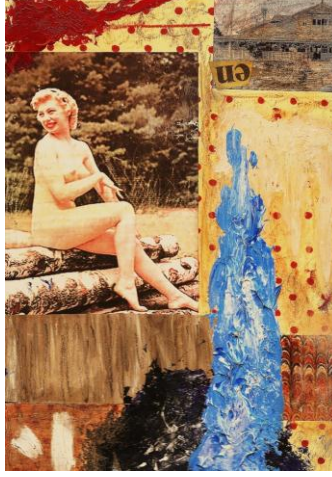
Dadanın Köln grubuna öncülük eden sanatçısı ise Max Ernst'tir. Kolaj yoluyla temelde rastlantısal ve tutarsız materyallerin yapı olarak akıcı ve taklit edilemez bir biçimde biraraya getirilmesinin, 20. yüzyıl sanatının öncü başarılarından biri olduğu yerleşmiş bir olgudur ve bu olgu Max Ernst'in yapıtının tamamına uyan bir terimdir.

Ernst'in 1909-1919 yılları arasındaki yapıtlarının çoğu kolaj türündeydi. Ancak o dönemde modern sanatı yakından takip etmekte ve değişik üsluplarda birçok resim yapmaktaydı. Bazı hazır, görsel verileri, resimlerine eklemesi onun karakteristik özelliklerden biridir. Matbaada yere atılmış basılı kağıt kalıplarını alıp, bunların üstüne kalem ya da fırçayla bir şeyler ekleyerek yaptığı "mekanik desenler"de de bu özelliğe rastlanır. Ernst'in desenleri, kullanılan tekniğe önem veren örneklerdir. Ernst, yapıştırmaca (kolaj) tekniğinin yanında "frotaj" (desen üzerine yeni şekiller çizilerek, sürterek ya da ovarak iz çıkarma tekniği) adını verdiği bir yöntem kullanıyordu. Bu tekniğin en belirgin özelliklerinden birisi, rastlantı sonucu elde edilen iz ve işaretlerle fotoğraf imgelerinin kullanılmasıydı. 1920 yılında Ernst, basılı reklamlardan, kataloglardan seçtiği görüntüleri bir araya getirip değiştirmeye dayanan bir yöntem buldu. Birbiriyle aynı türden olmayan bu görüntülerin bir araya getirilişi, anlık çarpıtmalarla baş döndürücü bir duygu ve yoğun bir kimlik ortaya koyuyordu (<http://www.beyhanozdemir.com/showarticle.asp?article=17>).

Ernst, bu kolajlarla ilgili şunları söylemiştir: "bunlar birbiriyle uzlaşmayacak iki gerçekliğin bu amaç için uygun olmayan bir yüzeyde bilinçli bir zorlamayla bir araya getirilişidir. Bunun yarattığı etki de bu iki gerçekliğin bir araya gelmesiyle aradaki boşlukta parlayan şiir kıvılcımıdır" (Lynton, 2004:145-146).

Ernst, toplumsal göndermelere nadiren başvurmuştur. Onun yapıtları fikirlerin ya da düşünce sistemlerinin usdışı çarpışmasını akla getirir ve bu amaçla, dikişsiz bir etki yaratmak için kolajlarını yeniden fotoğraflarken, malzemelerinin fiziksel doğasını önemsemez (Hopkins,2006: 111).





Resim 41. Robert Rauschenberg, *kolaj*

Robert Rauschenberg de geleneksel resim anlayışının dışına çıkan ve eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan bir tutum sergilemektedir. Sanatçı yaptığı resimlerin üzerine gerçek nesneler, kâğıtlar, fotoğraflar yapıştırdığı eserleriyle tanınmaktadır. Sanatla yaşam arasındaki sınırları daraltmak adına ve hayattaki çeşitliliği göstermek için bu yöne eğildiği düşünülmektedir.

Rauschenberg; “Resim hem sanat hem yaşamla ilgilidir. Ancak ne birine ne diğerine ulaşılabilir. Ben ikisinin arasındaki boşlukta hareket etmeye çalışıyorum” (Akt: Foster, 2009: 43) diyerek aslında yaşam ve sanat arasında bir ilişki kurmak yerine ikisi arasındaki gerilimi sürdürmeyi amaçlamaktadır.

Alman fotomontaj sanatının öncülerinden olan Hannah Höch, bir yazısında şunlara vurgu yapmaktadır; Dadacılar 1919 yılında fotoğraf aracılığıyla yeni biçimler yaratabilme olanağını keşfederek saldırgan fotomontajlarını yaptığında, aynı teknik aynı anda Fransa, Almanya, Rusya ve İsviçre gibi ülkelerde de ortaya çıkmıştı. Fotomontajın bu ani dirilişinin bir nedeni de fotoğrafın kazandığı yüksek kalite, film ve röportaj fotoğrafçılığıdır. Fotoröportaj yapanlar, gerek duydukları fotoğrafları kesip, biçip yapıştırmışlardır. Duchamp’ın hazır nesneleri bir açıdan kübist kolajın yolunda devam etmektedir, burada tek fark Duchamp, hazır malzemeyi

yapıtına eklememiş, hazır malzemenin kendisini bir sanat yapıtı olarak önermiştir (Akt: Antmen, 2008: 130).

Dada, sanatta alışlagelmiş hareketlere karşı çıkarken, yeni anlatım olanakları yaratıyor, eylemciliğinin yanında amaçlarını gerçekleştirmek için fotoğraftan ve fotoğraf imgelerinden büyük oranda faydalanıyordu. Dada aynı zamanda fotoğrafa, sanat olup olmadığı tartışmasının ötesinde yaklaşıyordu.

Tuval dışında farklı malzemeler kullanmak, hatta yüzeyi olmayan malzemeleri farklı araçlar haline dönüştürmek dada hareketinin benimsediği özellikler arasında sayılmaktadır.

Başlangıcından itibaren bir sanat formu olarak fotoğrafın geçerliliği sorgulandı. Bir mekanik yeniden üretim aracı olarak fotoğraf, yaratıcı olmaktan daha çok teknolojik olmakla kötülendi. Bunun tersine dadaistler fotoğrafı kucakladılar ve onun modern anlamdaki yaratıcılığını tattılar. Fotoğraf medyumuyla gerçekleştirdikleri deneyler arasında üst üste pozlama, radikal perspektifler ve geleneksel kalıplara uymayan konular yer almaktadır. Dadaistler ayrıca foto duyarlı kâğıdın üzerine koydukları objelerle ilk soyut fotoğrafları gerçekleştirdikleri fotogramla da çeşitli deneyler yaptılar (Dada, <http://www.nga.gov/exhibitions/2006/Dada/techniques/photograph.shtm>).

Böylece dada, yeni anlatım olanaklarıyla fotoğraftan geniş çaplı faydalanmayı seçmiştir.

### **3.4.POP SANAT VE FOTOĞRAF**

1960'ların başlarında ortaya çıkan, gündelik kent hayatının üzerinde duran pop sanat, o güne kadar sanatın konusu olmamış, sıradan ve popüler nesneler üzerinde durmuş, kitle kültürüne ait olan resimli roman, sinema dergileri, afiş, ambalajlar, ünlülerin portreleri, posterler, çizgi romanlardan ödünç alınmış kareler ve fotoğraflardan faydalanarak, kolay anlaşılır olmayı tercih etmiştir. Sanatçılar özellikle yapıtlarında farklı bir gerçeklik yaratma düşüncesiyle fotoğrafı kullanmış, sanatla hayatı birleştirmeyi hedeflemişlerdir.



Ahu Antmen'e (2008: 163) göre pop sanat; yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırları eritmiş olması, yaşam ile sanat arasında köprüler kurması, resim sanatının Clement Greenberg modernizmine dayanan kurallarını alt üst etmiş olması açısından dolayı, biçimci modernizmin sonunu hazırlayan başlıca akımlar arasında yer almaktadır.

Pop sanatçılardan olan, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, David Hockney ve Peter Blakes yapıtlarında popüler kültürün imgelerini kullanarak yapıtlar üretmiş ve çağdaş sanat üzerinde güçlü etkiler bırakmayı hedeflemişlerdir.

İnsanın iletişim araçları ile ilişkisini vurgulayan bunların konuları ile dalga geçerek uluslararası bir alana yayılan pop sanat, iletişim biçimlerinin keşfedilmesini ve onlara kuşkuyla bakılmasını sağlarken de özellikle fotoğraftan yararlanmaktadır. Örneğin, Andy Grundberg'e göre pop sanat avangard atılımını yine fotoğrafla yapmıştır ( Grundberg, 2002: 115).

Pop sanat, kolajı da anlatımlarında sıkça kullanmıştır. Richard Hamilton ve Peter Blake son derece gerçekçi kolajlar ortaya çıkarmıştır. Hamilton'ın; *Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?* isimli kolajı en önemlileri arasındadır. 1950'li yıllarda modern yaşamın izlerini taşıyan bir ev içini gösteren bu kolaj çalışmasının geleneksel pentür resim yerine, daha kolay olan kes-yapıştır tekniği ile yapılması bilinçli bir tercih olup, mesaj içermektedir (Resim 42).



Resim 42. Richard Hamilton, *Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?*, 1956, kolaj

Andy Warhol'un fotoğraflık imgeyi olduğu gibi tuvale aktardıktan sonra müdahalelerde bulunması ve serigrafi tekniği kullanması, bu anlamda mekanik çoğaltım teknikleriyle ilgilenmesi, el becerisine ve yeteneğe karşı bir tepkiyi de barındırmaktadır.

"Bu şekilde resim yapıyor olmam bir makine olmak istememden ileri geliyor. Yaptığım her şeyi bir makine gibi yaptığımı hissediyorum; istediğim şey bu" diyen Warhol, hazır fotoğraflık imgeleri tercih etmesinin sebebini bu şekilde açıklamaktadır (Akt: Yılmaz, 2009: 155).



Resim 43. Andy Warhol, *Altı Adet Marilyn*, 1963, tuval üzerine ipek baskı ve akrilik

Andy Warhol, tüketim kültürünün alışkanlıklarını taklit ederek tüketim toplumuna hitap eden yapıtlar üretmiştir. Marilyn Monroe, Elvis Presley gibi popüler ikonları baskı resimlerini sınırsızca çoğaltmış, sıradan nesneleri coca-cola, campbell's konserve çorbaları ve dolar işareti gibi imgeleri kullandığı çalışmalarında yeni bir resimsel dil yaratmıştır. Genellikle foto-mekanik ve serigrafi gibi yöntemlerle, endüstriyel yaklaşımlarla üretimlerini gerçekleştirmiştir.

'El yapımı yapıt' düşüncesini benimsemeyen Warhol'un birçok resmi fotoğraflardan kalıp alınarak tuvale aktarılmıştır. Warhol fotoğraflık görüntüyü odaklandığı amaç doğrultusunda kullanmıştır. Böylelikle el becerisi, emek gerektiren sanat yapıtından kaçarak, hazır malzeme olan ve pop kültürünün

yaygın bir aracı olan fotoğrafı kullanmıştır. Pop kültürünün parçalarından olan; ünlü portreler, çizgi film kahramanları, bunların defalarca tekrarı, Warhol'un kullandığı imgeler arasındadır. Bu tekrarlar daha önce defalarca görülmüş ve tüketilmiş olan görüntülerin tekrarlarıdır. Warhol'un da amacı tüketilmişliği ve boşluğu göstermek aynı zamanda resimlerine farklı anlamlar yüklemektir. Sanatçı, böylece sanat nesnesi ve onun sahip olduğu aurayı da yıkıma uğratmak istemektedir. Bu bağlamda orijinal, tek ve biricik sanat eseri kavramının yerine kopyayı getirmiştir denebilir.

Warhol bu konuda şöyle der: “Çiçek sevgisi bir ressam için geçmişte kaldı. Şişeleri, çiçekleri ve buna benzer şeyleri oturup sevgi ve sabırla resimlerini yapacak kadar sevmiyorum. Kolajları yapmaya başlama nedenlerimden biri de budur” (Akt: Yılmaz, 2009: 161).



Resim 44. Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-1959, Karışık teknik, 106.6 x 160.6 x 163.8 cm

Bir diğer önemli pop sanatçı, Amerika'lı ressam ve grafik sanatçısı Robert Rauschenberg'tir. Sanatçı çalışmalarında birçok yeni teknik ve yöntem kullanmıştır. Rauschenberg'in eserlerini diğer pop sanatçılarının yapıtlarından ayıran özellik ise; resim yüzeyinin düzenlemesinde farklı yöntemleri bir arada kullanmasıdır. Sanatçının amacı bu farklı plastik elemanlarla medyadaki değersiz yeniden üretimlerle yüzleşmektir (Resim 44).



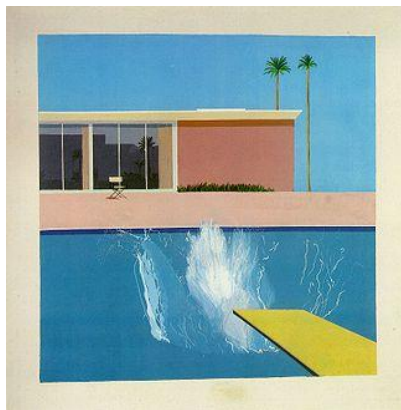
Resim 45. Robert Rauschenberg, *Rebus*, 1955, Üç panelden oluşmuş tuval üzerine kumaş, yağlı boya, kalem, pastel boya, pastel, boyalı kâğıt, kolaj

Rauschenberg'in 1952 yılında gerçekleştirmiş olduğu *Birleştirilmiş Resimler*'i (combine paintings), geleneksel boya resmiyle hazır nesnelerinin birlikte yer aldığı kolajlar olup, rastlantısallığa da vurgu yaparak dada'yı anımsatmaktadır. Rauschenberg eserlerinde şemsiyeler, telefon rehberleri, araba tekerlekleri, iskemleler, içi samanla doldurulmuş hayvanlar, vantilatörler gibi her türlü hazır nesneyi kullanmıştır. Sanatçının *Rebus* adlı çalışmasında da benzer öğeler mevcuttur. Çalışmada yer alan; Boticelli'nin *Venüsün Doğuşu* adlı resminin fotoğrafı, çizgi roman kareleri, bir atletin ve sivrisineğin fotoğrafı, desenler, politik afişler gibi detayların çokluğu izleyiciyi kendine yaklaştırmaktadır. Nesnelerin gerçek görüntüleri resmi kuşatmış gibidir. Tüm bunlar izleyicisini sanat olanla olmayan üzerine bir tür sorgulamaya zorlamaktadır, bu sorgulama sonucunda farklı yorumlamalar çıkarılması, izleyicinin yapıta farklı açılardan bakabilmesi, oluşturduğu farklı kompozisyonlarla geleneksel düzenleme ilkelerini bozmak, bir iç anlam barındırmamak sanatçının amaçladıkları arasındadır (Resim 45).



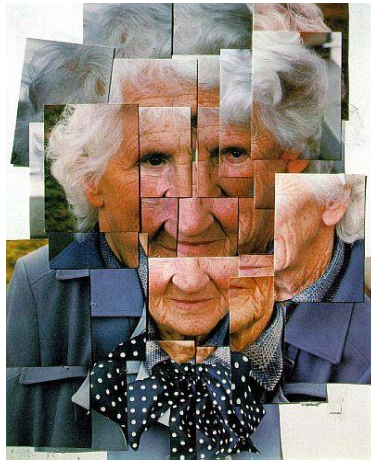
Resim 46. Robert Rauschenberg, *Factum I and Factum II*, 1957, Kumaş zımbalanmış tuval üzerine yağ, sentetik polimer boya, kalem, pastel boya, baskılı kağıt

Rauschenberg'in *Factum 1* ve *Factum 2* isimli çalışması sanatçının son dönem en önemli yapıtlarındandır. Bu çalışma, sanatçının resimlerinden ödünç alınmış imgeleri ve soyut ekspresyonizme özgü fırça vuruşlarını birleştirmektedir. Bu işaretler, basından alınmış olan fotoğraflarda ve takvimlerde gördüğümüz mekanik amaçlı işlere karşı gelmekte ve sanatçının varlığını haber vermektedir. Ancak bu resimler, belli bir niyet ya da tutumla ilgili herhangi bir şey açıklamazlar. Anlam bildiren bir şey araştırdığımızda Rauschenberg'in *Factum 1*'de kullandığı işaretleri sanki önemi yokmuş gibi benzeterek *Factum 2* de yinelediği fark edilir. İlk resmi anlamsız, amaçsız görünürken; ressam aynı şeyleri yinelemekle bizi bunu kabul etmeye zorlamaktadır (Lynton, 2004: 283) (Resim 46).



Resim 47. David Hockney, *Daha Büyük Sıçrama*, 1967, tuval üzerine akrilik

Öncü pop sanatçılardan David Hockney ise çoğu zaman polaroid ile arkadaşlarının, durgun mekânların, yüzme havuzlarının rast gele fotoğraflarını çekmiş ve bu fotoğraflardaki imgeleri yeni bir düzen içinde tuvale aktarmış ve bu çalışmalarıyla da hayatın saf zevklerini göstermeyi amaçlamıştır. Hockney'in bu çalışmalarında fotoğrafı kullanmasının esas nedeni gerçeği yorum katmadan yansıtabilmeyi istemesidir.



Resim 48. David Hockney, *Annem*, Foto-kolaj

Hockney, 1975-85 yılları arasında yaptığı *Joiners* diye adlandırdığı fotoğraf kolajlarında, kübist görüşün hareketliliğini fotografik materyallerle gerçekleştirmiştir. Bu yapıtlarında aynı konunun farklı zaman aralıklarıyla, farklı noktalardan çekilmiş birçok fotoğrafının bir araya getirilerek yan yana bir bütün oluşturacak biçimde yapıştırıldıkları görülmektedir. Resmin tümüne bakabilmek için fazla zaman ayırmak gerekmektedir. Mekân içinde hareket ediyormuşçasına bir hisse kapılmak olasıdır (Topçuoğlu, 1992: 55).

Sonuç olarak pop sanatçıları da hazır imgelerden faydalanmışlardır. Bu hazır imgelerin başında fotoğraf gelmektedir. Özellikle kolaj resimlerde fotoğraf vazgeçilmez bir malzeme işlevi görmektedir. Yeni imgeler yaratmadan var olanları kullanmayı tercih eden pop sanatçılar gerek fotografik dilden gerekse fotoğrafın kendisinden yararlanmışlardır.



### 3.5. FOTOGERÇEKÇİLİK VE FOTOĞRAF

1960'larda özellikle Amerika Birleşik Devletlerinde ortaya çıkmış olan fotorealizm, fotoğrafı olduğu gibi tuvale aktarmayı hedeflemiştir. Fotogerçekçi akımın önde gelen isimleri, John Baeder, Richard Estes, John Kacere, Jack Mendenhall, David Parish, Davis Cone ve Franz Gertsch olarak sıralanabilir.

Fotogerçekçi resimlerin üretim sürecinde çoğunlukla fotoğraf kullanılmıştır. Sanatçılar, genellikle fotoğrafı projeksiyon makinesiyle tuval üzerine yansıtarak üzerinden boyama tekniğini kullanmış, opak yansıtıcılar, slaytlar ve başka mekanik yardımcılar kullanılarak fotoğrafın yeniden resmedilmesi üzerinde çalışmışlardır. Klasik realist ressamlardan farkları; tuvallerini konunun önüne taşımak yerine, konuyu fotoğraflayarak çalışma mekânlarına taşımak olmuştur. Amaçları, gerçekliği değil fotografik gerçekliği resmetmektir. Bunu da resimlerindeki fotografik ayrıntılarla ortaya koymuşlardır.

Gerçeğin fotografik görünümünü verirken bazı fotogerçekçiler için konu önemli değildir, önemli olan betimlenen nesnenin fotoğrafla yakınlığıdır. Fotoğrafın tamamen nesnel bir yaklaşımla ele alınışı, parlak renk kullanımı, duygusuz fırça sürüşleri, reklam fotoğraflarının ve sinema ekranının etkisiyle ortaya çıkmış büyük boyutlu resimler fotogerçekçi resmin başlıca özellikleri arasındadır.

Kıymet Giray'a göre, "fotoğrafı öznellik süzgecinden geçirmeden, aslına çok yakın biçimde tuvale aktarma çabası fotogerçekçileri haftalar hatta aylar boyu aynı resim üstünde çok sıkı ve çoğu kez sıkıcı bir çalışmaya itmektedir. Eskiden sanatçılar algıladıkları gerçeği zihinsel bir işlemde geçirip, önce basit bir taslak çizip, çalıştıkça imgeyi geliştirip, ayrıntı üzerine ayrıntı yığarak resimlerini tamamlamışlardır. Oysa fotoğraftan yani gerçeğin tam röprodüksiyonundan yola çıkan günümüz sanatçısı bu işlemi tersine çevirmiş, fotoğrafın başlangıçta sunduğu bilgileri ayıklayarak çalışmasında ilerlemiştir "(Akt: Çakmakçı, 2007: 119).

Pop sanatı, dekoratif resmi geri getirerek, gündelik yaşam sahnelerini konu edinen sinema afisi, moda fotoğrafları, çizgi romanlardan ‘alıntı’ imgeler kullanarak, fotogerçekçilere önderlik etmiştir denebilir. Ama pop sanatı, gündelik hayatı, ironik bir biçimde aktarırken, foto gerçekçi resimde herhangi bir düşünce olmadığı izlenimi bırakan oldukça yansız bir taraf vardır. Bu yansızlık, bu akımın kişiliksizliğinden çok, görünen gerçeğe olanca çıplaklığıyla ve verili anlamları kullanmadan bakmamızı öneren bir boyut olarak değerlendirilebilir (Kaya, 2006: 10).

Fotogerçekçiliğin kurucularından olan Malcolm Morley, 1965’ten başlayarak kartpostal ve afişleri kopya etmiştir. 1969’da bir hipodromu betimleyen bir afiş yapmış ve bu gerçekçi görüntüyü üzerine çizdiği çapraz iki kırmızı çizgi ile gerçekliği yok saymıştır. Bu tavır sanatçının imgeyi değil ondaki gerçekçiliği yadsıdığı anlamına gelmektedir.



Resim 49. Malcolm Morley, *Güney Afrika*, 1970, tuval üzerine akrilik, mum ve akrilik reçine, 182 cm x 233 cm

Malcolm Morley, 1960’ların ortalarından beri magazin dergilerindeki fotoğrafları, geniş tuvallere kopya etmiştir. Bu resimler, Warhol’un fotomekanik yöntemiyle fotoğraf imgelerine dönüştürülen resimleriyle hem kıyaslanabilir, hem de karşıtlık oluşturabilmektedir. Ancak Morley, kullandığı



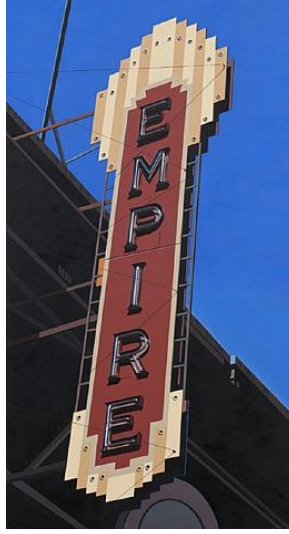
imgelere özgü konulardan herhangi birine özel bir ilgisi olduğu savını reddetmektedir. Kopya ettiği renk ve ton değişmelerinin verdiği anlamlardan kaçabilmek ve yüzeysel özellikler üzerinde dikkatini yoğunlaştırabilmek için, resmini tersinden yaptığını ileri sürmektedir. Kendinden önce gelmiş birçok ressamın şu söylediklerini Malcolm Morley de yineler: 'Her şey sanatın işine yarayabilir; her şey sanata konu olabilir'. Yine de *Yarış Atları* gibi resimleri yüzeydeki biçimden çok, anlamda bir seçiciliği akla getirirler. Bu resimde, elimizde Güney Afrika'da güneşli bir günde düzenlenen parlak bir yarışın fotoğrafı vardır. Üzerine adeta tehdit edercesine kan kırmızısı renkte çapraz iki çizgi çizilmiştir' (Lynton, 2004: 302- 303).

Fotogerçekçi sanatçılardan olan Richard Estes'in resimlerinin konusunu ise genellikle kent görünümleridir. Sanatçı tablolarında vitrinlerin parlak yüzeylerini ve bu yüzeylerde yansıyan sayısız nesneleri resmetmiştir.



Resim 50. Richard Estes, *Tasarruf Merkezi*, 1975, tuval üzerine yağlıboya

Robert Cottingham, reklam panolarının büyütülmüş ayrıntıları üzerinde yoğunlaşırken, John Salt, terk edilmiş arabalarla ilgilenmiş, Don Eddy otomobilleri, David Parrish, Chris Cross ve Thomas Blackwell motorları resimlemişlerdir.



Resim 51. Robert Cottingham, *İmparatorluk II*, 2010, Tuval üzerine yağlıboya



Resim 52. John Salt, *Ağaç Gövdesi ile Pontiac*, 1973, Tuval üzerine yağlıboya

Gerhard Richter ise 1962'den beri resimsel bir nesnelliğe ulaşabilmek için çabalamış ve bunun için de fotoğraftan yararlanmıştır. Gerçek ve illüzyon, tuval ve fotoğraf arasındaki ilişkileri araştıran sanatçı, aileler, kentler, bulutlar, manzaralar, ormanlar gibi çeşitli konuları ele almaktadır. 1971-1972 yıllarında, tarihteki önemli kişilerin portrelerini yapmıştır. Eski fotoğraflardan elde edilmiş bu resimler net olmayıp, siyah beyaz ve silik görünümlüdürler.



Resim 53. Gerhard Richter, *Bayan Marlow*, 1964, 77 cm x 96 cm, Tuval üzerine yağlıboya



Resim 54. Gerhard Richter, *Moritz*, 2000, Tuval üzerine yağlıboya, 62 cm x 52 cm

Gerard Richter, bir malzeme olarak resmi kullanıp “fotoğraf yaptığını” söylemektedir. Fotoğrafı taklit etmediğini, fotoğraf ürettiğini belirten sanatçı, bir yanılsama tekniğini kullanmadığını, resimlerinin yarattığı etkinin de yanılsama olmadığını savunmaktadır.



Resim 55. Gerhard Richter, *Marianne Teyze*, 1965, Tuval üzerine yağlı boya, 120x130 cm

Richter'in ilk resimlerinin kaynağı fotoğraflardı. Sanatçı dergi ve gazetelerden topladığı imgeleri kopyalamaya 1964'te başlamıştı. Daha sade fakat anlatımı daha güçlü olduğu için siyah beyaz fotoğrafları tercih ediyordu. Bu fotoğrafları sıradan ve tesadüfen bir yerden alınmış veya çekilmiş gibi yansıtmayı tercih ediyordu.

“Fotoğrafa foto-gerçekçiler kadar sadık kalmayan Richter'in fotoğraflara bakarak yaptığı resimleri, fotoğrafların gösterdiği dünya hakkında değil, bizzat fotografik imgelerin kendileri hakkındadır” (Yılmaz, 2006: 351). Bir anlamda sanatçı fotoğrafta yer alan imgeleri değil, fotoğrafın kendisini resmetmektedir. Bu yüzden Richter'in resimleri bir çeşit kopyalamanın ötesine geçerek farklı anlatımlar sunmaktadır.

Sanatçının eserleri fotoğrafın birer fotografik reproduksiyonu olarak işlev gördüğü söylenebilir ve fotoğraf burada bir görüntünün 'nesnel' reproduksiyonu için model olmaktadır (Osborne, 1992: 106).

Çalışmalarını, gözün nasıl gördüğünden ziyade fotoğraf makinesinin nasıl gördüğü ile ilgili işler olarak niteleyen ve asıl amacının, fotoğrafı kopyalamak değil; fotografik veriyi, resim verisine dönüştürebilmek olduğunu söyleyen Chuck Close, büyük boyutlardaki portreleriyle dikkat çekmektedir. Büyük boyutlu çalışmasının nedenini şöyle açıklamaktadır: “Büyük boyutlar

izleyicinin resim yüzeyini farklı bir biçimde okumasına yol açıyor. Resmi kaplayan başı bir bütün olarak görene kadar görüntüyü parçalara bölerek bakmak durumunda kalıyor” (Akt: Antmen, 2008: 171).

Sanatçı böylelikle izleyiciyi tek bir alana odaklanmaktan uzaklaştırıp, farklılığı fark etmesini de sağlamış olmaktadır. Bu tavrıyla geleneksel portre resim anlayışının dışına çıkan Close, fotografik baskı sürecinin nasıl bir imge yarattığıyla meşgul olmaktadır. Sanatçının resimleri, bir varlığı yorumlamaktan çok, bir bilginin aktarımıyla ilgilidir. Sanatçı fotoğraf yanılışmasını ofset tekniğini (farklı farklı renk noktacıklarının uzaktan tek renkmış gibi görünmesi) elle kopyalayarak elde etmektedir.



Resim 56. Chuck Close, *Büyük Kendi Portresi*, 1967-68, tuval üzerine akrilik, 273 x 212 cm

Klasik gerçekçi resimlerde çerçevelemenin fazlaca düşünüldüğü; resmin içerisindeki nesnelerin karenin dışına taşmadığı ve resmin gereksiz detaylardan arındırıldığı görülmektedir. Oysa fotogerçekçi resimlerdeki çerçeveleme daha çok fotoğraflarda görüldüğü cinstendir. Fotoğraf çekerken karşılaşılan kusursuz/hatalı zamanlama kavramı fotogerçekçi resimlerde de karşımıza çıkmaktadır. Fotogerçekçi resimlerde çerçevenin dışında kalmış ya

da içine girmiş parçalara rastlanılabilmektedir. Bu tip bir çerçeve çıplak gözle değil ancak bir fotoğrafla gerçekleştirilebilir.



Resim 57. Robert Bechtle, *Potrero Gezgini-Arkansas Sokağı'nı Geçerken*, 1988, Keten üzerine yağlı boya, 101,5 x 123 cm

Fotogerçekçi resimlerde, özellikle Amerikanın şehirlerini ve sokaklarını konu alanlarda, mekânların perspektif izdüşümleri çıplak gözle yani yaklaşık 50 mm odaklı bir mercek değil, kısa odaklı bir mercek, hatta körüklü bir sistemle tespit edilmiş gibi görünmektedir. Bazı resimlerde geniş açılı objektifin yarattığı perspektif bozulmalar olduğu gibi korunmuş, bazılarında bu bozulmaları yok eden mercek sistemlerinin sonuçları ya da ancak gelişmiş fotoğraf makinelerinin üretebildiği panoramik görüntüler resmedilmiştir. Fotogerçekçi resimlerde perspektif izdüşümleri çoğunlukla insanın görebildiği biçimiyle değil fotoğraf makinesinin gösterebildiği biçimiyle yansıtılmıştır ([http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi73/ebru.kurbak\\_73.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi73/ebru.kurbak_73.html)).



Resim 58. Richard Estes, *Twin Peaks'ten Görünüm*, 1990, Tuval üzerine yağlı boya, 91,5 x 183 cm



Resim 59. Ralph Goings, *Biberli Natürmort*, 1981, Tuval üzerine yağlı boya, 96,5 x 132 cm

Fotogerçekçi ressamalar çoğunlukla doğrudan fotoğraf üzerinden çalıştıkları için gerçekliği olduğu gibi değil fotoğrafta yakalandığı şekliyle aktarmaya çalışmaktadırlar. Fotoğraf ve resmin bu kadar birbirine yakın durması, hatta iç içe geçmesi en fazla bu akımda hissedilmektedir. Resim burada, fotoğrafın mükemmel betimleme kabiliyetine adeta meydan okumakta, fotoğraftan daha fotoğraftır gibi durmaktadır.

Foto-gerçekçi resimler genelde projeksiyon makinesinden tuvale yansıtılan görüntülerin resmedilmesiyle gerçekleşmektedir. Foto-gerçekçilerin yansıttıkları fotoğraftan yansıyan dünyadır. “Etrafımızı saran fotografik imgeler bombardımanına ilişkin bir yorum olarak okunabilecek bu tavır, gündelik hayatın sıradan görüntülerinin gerçeklik duygusundan çok bir tür yapaylık içinde algılanmasına yol açmaktadır” (Antmen, 2008: 163).

Ülkemizde ise Nur Koçak, Yusuf Taktak, Özdemir Atan, Zekai Ormancı gibi sanatçılar bu akımın temsilcileridir. Bunların dışında Mustafa Sekban, Erdağ Aksel, Yalçın Karayağız da fotogerçekçi eğilim gösteren sanatçılar arasındadır.



Resim 60. Nur Koçak, *Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesneler*, 1988, Tuval üzerine akrilik, 130x195 cm

Nur Koçak, fotoğraftan yararlanarak foto-gerçekçilik akımını Türkiye’de ilk uygulayan sanatçılar arasında yer almaktadır. Koçak’ın 1974 yılında fotoğrafın büyütülerek tuvale aktarıldığı *Fetiş Nesneler* adlı fotogerçekçi serisi de bu akım içinde değerlendirilmektedir.



Resim 61. Erdağ Aksel, *Mikser*, 1984, Tuval üzerine yağlıboya ve akrilik, 140 x 110 cm

Erdağ Aksel beyaz eşyaların yeni yaygınlaşmaya başladığı dönemde bunların fotoğraflarını çekerek büyük boyutlardaki tuvalere birebir olarak resmetmiş ve bu çalışmasıyla popüler kültüre bir gönderme yapmıştır.



### 3.6.KAVRAMSAL SANAT VE FOTOĞRAF

*“Fotoğraf korkuttuğu, ittiği ve hatta damgaladığı zaman değil, kana kana düşündürdüğü zaman yıkıcıdır”* Roland Barthes.

1960lı yıllarda ortaya çıkan, ilk başta “düşünce sanatı” gibi isimlerle anılan kavramsal sanat, Sol LeWitt, Joseph Kosuth ve Sanat ve Dil Grubunun düşünceleriyle şekillenmiştir. Yapıtın maddi varlığının ve biçiminin etkisinin yitirildiği, düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiği olan kavramsal sanat, sanat yapıtının yapım sürecinin önemine de işaret etmektedir.

“Ben dünyaya yeni nesneler eklemek istemiyorum” diyen Douglas Huebler, nesnelerin zaman ve mekân içindeki varlığını ortaya koymak istemediğini, yapıtın doğrudan algısal deneyimin ötesindeki olgularla ilgili olduğunu savunmaktadır. Ona göre yapıt bu şekilde algısal deneyimin ötesinde olduğu için yapıtın bilinçli olarak kavranması bir belgeleme sistemine dayanmaktadır. Bu belgeleme, fotoğraflar, haritalar, çizimler ve tanımlayıcı cümleler gibi çeşitli biçimler almaktadır. İşaret edici “malzeme” ve işaretlerin yerine göre ortaya çıkan şekil, yapıtın sınırlarını çizmek dışında pek önem taşımaz (Akt: Antmen, 2008: 201). Yani sanatçıya göre malzemenin ve işaretlerin pek önemi yoktur.

Krauss’a göre;

“Kavramsal sanatın büyük bir bölümü fotoğrafa başvurmaktadır. Bunun, büyük bir olasılıkla iki nedeni vardır. İlki, kavramsal sanatın sorguladığı sanat sözgelimi yazınsal ya da müziksel olmaktan çok, görseldir ve fotoğraf görsel alana bağlı kalmanın bir yoludur, ikincisi; bu alanda kalışının kendisi özgül değildir. Fotoğraf, yapısal bir öğeye bağımlı olması nedeniyle özerklik ya da özgüllük fikrine derinden karşı olarak anlaşılmaktadır. Böylece daha baştan heterojen yapıdaki-her zaman görüntü ile metnin potansiyel bir karışımı olan-fotoğraf, asla özgüllüğe inmeyen sanatın doğasına ilişkin bir araştırmayı yürütmenin ana aracı haline gelmektedir.” (Krauss, 2002: 154).

Fotoğraf, kavram üzerine çalışan sanatçılar için önemli bir araçtır. Çünkü fotoğraf tekniği, yalnızca estetik bir görüntü yaratmanın dışında direkt olarak düşünceyi yansıtmaları bakımından oldukça elverişlidir.

Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performanslar, enstalasyon türündeki düzenlemeler, çevre sanatı türündeki çalışmalar izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama ve anlamlandırma sürecine alması açısından kavramsal sanat pratiği içine alınabilmektedir. Bu pratiğin özünde, sanat nesnesini sermayeleşen yönüne karşı bir tepki yatmaktadır. Çalışmalarında, geleneksel malzemenin dışında, fotoğraflar, belgeler, videolar, taslaklar kullanan sanatçılar, sanatın geleneksel biçim anlayışına da ters düşmektedirler. Marcel Duchamp, 1910'lu yıllarda bu anlayışın temellerini atmış, özellikle hazır-nesne kullanımıyla geleneksel sanat anlayışının dışına çıkarak düşünsel deneyimin önem kazanmasına yol açmıştır. Bu nedenle kavramsal sanatın düşünsel kapsamını, Duchamp'a dayandırmak yanlış olmaz.

Duchamp'ın ortaya attığı hazır nesne kavramıyla da ilintili olarak gelişen kavramsal sanat çalışmaları alanında ön plana çıkan isimler arasında Joseph Kosuth, Daniel Burren, Marina Abramovic, Haans Haacke, Lawrence Wiener, Onkawara, Victor Burgin, Daugless Huebler gibi sanatçılar sayılabilir.

Fotoğrafa başvuran kavramsal sanatçı Joseph Kosuth'un *Bir ve Üç İskemle* isimli yapıtı kavramsal sanatta fotoğraf kullanım alanına iyi bir örnektir. Sanatçının bu yerleştirmesinde; ortada gerçek bir sandalye, solunda aynı sandalyenin fotoğrafı, sağında ise sandalyenin tanımı yer almaktadır. Fotoğraf tekniğiyle oluşturulmuş sandalye görüntüsü o kadar yanıltıcıdır ki sanki birbirinin aynı iki sandalye varmış hissini uyandırmaktadır. Oysa fotoğrafta görülen şey sadece bir 'temsil'dir. Sanatçı burada bir şeyin aynı anda hem gerçek hem taklit hem de kopya olabileceğini göstermek istemektedir (Resim 62).

Sanatçının bu yerleştirmesi, alışıldık resim ve heykel mantığından değil, hem Duchamp'ın ortaya attığı sorunlar, hem de Platon'un yüzyıllar önce tartışmaya açtığı 'gerçek (asıl varlık - ilk örnek)', 'gerçeğin taklidi', 'gerçeğin görüntüsü' 'gerçeğin kavramsal ifadesi' gibi felsefî sorunlar ışığında

değerlendirilmelidir

(<http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/2007/12/18/sanat>).



Resim 62. Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1965, Yerleştirme

Fotoğraflar, çeşitli belgeler ve haritalarla ‘proje’ temelli yapıtlar gerçekleştiren Douglas Huebler, bu yapıtlarında zamanın toplumsal çevre üzerindeki etkilerini irdelemektedir.

Huebler, “Yapıt, doğrudan algısal deneyimin ötesinde olduğu için yapıtın bilinçli olarak kavranması bir belgeleme sistemine dayanmaktadır. Bu belgeleme, fotoğraflar, haritalar, çizimler ve tanımlayıcı cümleler gibi çeşitli biçimler almaktadır” der (Akt: Antmen, 2008: 201).



Resim 63. Douglas Huebler, *101 Adet Değişken Bernd Becher*, 1973, fotoğraf

Richter “Bir cinayetin resmi kimseyi ilgilendirmez, ama bir cinayet fotoğrafı herkesi cezbeder. Bunun bir biçimde resim sanatına dahil edilmesi gerek” derken fotoğrafın neden bu kadar fazla tercih edildiğinin de ip uçlarını vermektedir. Çünkü fotoğrafa inanıyor, gösterdiğiyle yetinebiliyoruz, fakat aynı inandırıcılığı resim için söylemek zor.

Kavramsal sanat içinde fotoğraf kullanımı fotografik gerçekliği irdeleyerek “temsil” olgusunu kurcaladığı için ayrı bir önem taşımaktadır. Gerçek ile kurgu arasında gel-gitlerin yaşanmasına neden olan fotoğraf, farklı üretimlere de zemin hazırlamaktadır.

“İşe fotoğraflamamakla başlıyorum” diyen fotoğrafçı Jeff Wall’a göre (2002: 172); Foto-kavramsalılıkta, fotoğraf, sanat fotoğrafçılığının ölçütlerinden, sanatçının, sanatçı olmadığı halde yine de fotoğraf üretmek zorunda kalan sanatçı-olmayan biri rolünü oynaması yoluyla kaçır. Bu fotoğraflar izleyicinin gözündeki statülerini yitirirler: Kasvetli, sıkıcı, ve önemsizdirler. Kavramsal sanatın kalbindeki düşünsel indirgemecilik görevini ancak böyle olarak gerçekleştirebilirler.

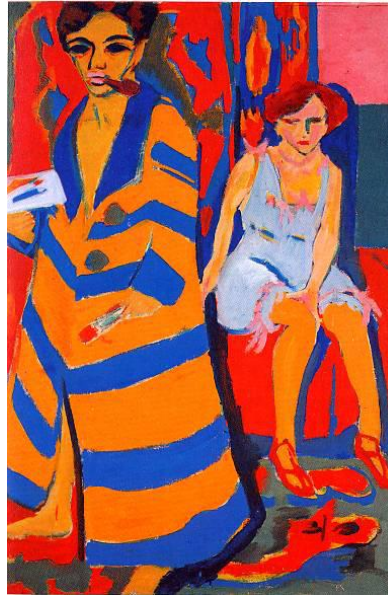
### **3.7. YENİ DIŞAVURUMCULUK VE FOTOĞRAF**

Dışavurumculuk 20. yy başlarında izlenimciliğe tepki olarak Almanya’da doğan sanat ve edebiyat alanlarında etkili olan, insanın iç dünyasını dile getirmeyi amaçlayan, anlatımcı bir sanat akımıdır.

Dışavurumcu sanat, gelişimini 1905 Die Brücke (Köprü) grubu ile başlatmış, 1912 Der Blaue Reiter (Mavi Süvari), 1940’lı yıllarda Soyut Dışavurumculuk ve 1980’li yıllarda Yeni Dışavurumculuk olarak sürdürmüştür.

Die Brücke (Köprü ) ve ondan ayrılan Neue Sezession (Yeni Ayrılık ), Neue Künstlervereinigung ( Yeni Ressamlar Topluluğu ) ve ardından gelen Der Blaue Reiter (Mavi Süvariler ) gibi önemli gruplarla, Der Sturm ( Fırtına ) ve Die Aktion gibi yayımların bu hareketin oluşumunda önemi büyüktür.

Alman Dışavurumculuğunun en organize hareketleri olan 'Köprü' ve 'Mavi Süvariler' grubu sanatçıları kendilerini sanat tarihi sürecinden tamamen soyutlamıyor aksine sürecin bir devamı fakat tamamen yeni bir bakış açısıyla özgün bir akım olduklarını iddia ediyorlardı. Alman Dışavurumculuğunun ilk yıllarında ve programlarının olmadığı dönemde, tablolar ve özellikle ağaç üstüne gravürler – grafik yapıt, dışavurumcu yapıtların en önemli bölümünü oluşturmuştur.



Resim 64. Ernst Ludwig Kirchner, *Modeli ile Kendi Portresi*, 1910

Soyut dışavurumculuk (*soyut ekspresyonizm*), veya eleştirmen Clement Greenberg'in tabiriyle *resimsel soyutlama* ise 1940'ların ortalarında New York'ta ortaya çıkan, ressamların gerçek nesnelerin temsiline yer vermeden kendilerini sadece renk ve şekillerle ifade ettikleri bir tür soyut sanattır. İlk Amerikan sanat akımı olarak kabul edilip, sanat dünyasının merkezinin Paris'ten New York'a kaymasında etkili olmuştur.

Soyut dışavurumculuk iki grup olarak incelenir: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline gibi sanatçıların dahil edilebileceği, fiziksel hareketin vurguladığı *aksiyon resmi* ve 1960'larda Mark Rothko, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Frank Stella ve Morris Louis gibi ressamların temsil ettiği renk alanı resmi, veya Greenberg'ün ifadesiyle *geç resimsel soyutlama*

olarak

düşünülebilir

([http://tr.wikipedia.org/wiki/Soyut\\_d%C4%B1%C5%9Favurumculuk](http://tr.wikipedia.org/wiki/Soyut_d%C4%B1%C5%9Favurumculuk)).

Yeni Dışavurumculuk ise 1980 Venedik Bienali ve devamında “Resmin Yeni Ruhu” adıyla Londra Royal-Akademi’de düzenlenen ve sonuncusu Berlin’de ‘Zeitgeist’ adıyla 1982’de düzenlenen çeşitli, önemli uluslar arası sergiler yoluyla tanınmıştır.

Bu dönemden başlayarak özellikle Almanya, İtalya ve Amerika’da yeni kuşak bir sanatçı grubunun tuval üstüne yağlıboya resme dönüş yaptıkları, renkçi ve kalın boya uygulayan serbest fırça üslubuyla bireysel, mitolojik, öyküsel bir ikonografiye yöneldikleri izlenmektedir.

Kavramsal temelli yaklaşımlara karşı tepki üzerine doğan, genellikle figüratif eğiliminde olan yeni dışavurumculuğun özünde; modernist ve kavramsal eğilimlerin dışladığı geleneksel resim anlayışının, tuval resminin geri döndüğünün işaretleri vardır.

Akımın sanatçıları arasında yer alan; Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Eric Fischl, David Salle gibi sanatçıların ortak noktası bireysellikleri ve öznellikleridir.

Yeni dışavurumcu resim, sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren bir resimdir. Üslupsal bir özgürlüğün dışavurumu olan bu resimlerde, modernist resimdeki biçimsel kaygılar geri plana itilirken, öznel ifadeler ön planda yer almaktadır (Antmen, 2008: 265).



Resim 65. Anselm Kiefer, *Nigredo* ,1984; Fotoğraf üzerine yağlıboya, akrilik ,emülsiyon, gomalak ve saman, 330 x 555 cm

Bu akım içinde yer alan sanatçılardan biri, Anselm Kiefer'dir. Kiefer çeşitli kaynaklardan derlenmiş kitaplar ve tahta kalıpla basılmış resimlerle olduğu kadar, büyük tablolar aracılığıyla da konuşmaktadır. Tablolarında boya ve kolaj dışında, hasır, kum, kurşun ve başka materyallerden de faydalanmaktadır. Bu farklı malzemeleri kullanırken de estetik ve simgesel bir amacı vardır.



Resim 66. Anselm Kiefer, *Kızıl Deniz* ,1984-85, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 278.8 x 425.1 cm





Resim 67. Anselm Kiefer, *Yollar: Mark Kumu*, 1980, Fotoğraf üzerine akrilik, yağlı boya, kum, kurşun folyo, kömür

Kiefer, *Yollar: Mark Kumu* isimli çalışmasında, kurşun folyo, kömür, yağlı boya, kum ve diğer malzemeleri birleştirmiştir. Sanatçının bu eserinin esası, üzerine akrilik boya ile kum sürdüğü ve tarihsel yerlerin adlarını yazdığı bir fotoğraftan oluşmaktadır. Kiefer yapıtlarıyla tarihi canlandırmayı ve izleyiciyi çok çeşitli çağrışımlar yapmaya davet etmeyi amaçlamaktadır.

Sanatçının birçok çalışmasında değişik alanlardan betimlemeleri karıştırdığı görülmektedir. Örneğin, İncil metinleriyle doğal festivallerden görüntüleri, teknolojik referanslı doğal semboller, mitoloji, tarihsel motifler, savaş işaretleri kullanmaktadır. Ya bu çatışan görüntüler eklektik bir karışıklık formu oluşturmakta ya da modernizmin estetik uygulamalarından kendi çalışmasını ayırmak için bilinçli bir strateji yansıtmaktadırlar (C. Gilmour, 1988: 341).

Arnulf Rainer ise, hem geçmişini hem de bugünü işin içine katacak şekilde, imgeyle imgenin yok edilmesi, silinmesi ilişkisini yorumlamak amacıyla, fotoğraf üzerine yaptığı karalamalarla dikkat çekmektedir. Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilmediği bir çağda imgenin sıradan niteliğini vurgulamak amacıyla, görüntülerin üstlerini boyayarak imgeyi silmeyi hedeflemektedir. Röprodüksiyonlar üzerinde yeniden çalışan Rainer, bunlara özgün yapıtlar olarak yeniden hayat kazandırmaktadır. İmgenin yeniden



üretilebilirliği, her ne kadar, sonsuza dek hayatta kalma düşüncesini pekiştiriyor olsa da, aynı zamanda, yokluk ya da ölüm anına da işaret etmektedir. Rainer'in bu fotoğraf üstü resimleri, imgeyle ve bunun da ötesinde, ölüm kavramıyla, yalnızca görmeye bel bağlayan geleneksel, dini etkileşim biçimine taban tabana zıt, fiziksel bir etkileşim biçimi öne sürmektedir. Rainer'in yapıtları, geleneksel imgelemi dönüştüren ve ona yeni kavramsal boyutlar kazandıran çağdaş bir estetik önermektedir. Sanatçının resimleri, çok büyük ölçüde, insan olmanın varoluşa ilişkin bir noksanlık anlamına geldiği bilgisi üzerine kuruludur ([http://www.yapi.com.tr/HaberDosyalari/Detay\\_arnulfrainer\\_688.html?HaberID=5620](http://www.yapi.com.tr/HaberDosyalari/Detay_arnulfrainer_688.html?HaberID=5620)).



Resim 68. Arnulf Rainer, *Kendi Portresi*, 1975, Fotoğraf üstüne boya



Resim 69. Arnulf Rainer, *Kırmızı Gözyaşları*, 1975, Fotoğraf üstüne boya

Özellikle yüz maskaralığı ve vücut dili/motor pozlar olarak nitelendirilen dış görünüş, Rainer'in çalışmalarında önemli bir rol oynamaktadır. Bu başkalığın, kendiliğinden oluşun ve masumiyetin uyum sağlamış kavramları, onun çalışmalarına göre, sadece eşit şekilde yapay, uyduruk ve sofistike mecazlar ile hayat bulabilmektedir. Bu nakış gibi süslenen fotoğrafları karalayan insafsız grafik tarafından yasalaşan biçim bozma ve telafi etmenin sembiyotik süreci, bir dizi unutulmaz ve akıldan çıkmayan en iyi görüntülerle sonuçlanmaktadır. Sanatçı, verdiği sayısız garip, utangaç, utanmaz, komik ve hatta katatonik duruşlarda hicap, kızdırma ve bazen kabul edilebilir sosyal davranışı yöneten dikkatlice tanımlanmış limitlere tanık olmayı proveke eden yeteneklerini birleştirmektedir. Kimlik ve kişilik ile ilgili konular ve bu sosyal düzeni kurmadaki dilin rolü, birçok çağdaş Amerikan sanatçısının çalışmalarının merkezindedir. Batı toplumunun logosentrik karakterine ve faloidsentrik dil doğasına post-yapısalcı teori üzerine yakın temel üzerinde kurulan çalışmaları vasıtasıyla saldıran bu kavramcı ve feminist sanatçılara karşılık olarak Rainer, tutarsız siyasete başvurarak kaçınmaktadır (Cooke, 1987: 55).

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### ÇAĞDAŞ SANATTA FOTOĞRAFIN YERİ

Modern ve postmodern süreçte birçok sanatçı fotoğrafı kullanarak veya fotoğraftan etkilenerek farklı sanatsal görüşlerle sanatı şekillendirmişlerdir. Modernizm içinde sanatçılar, görüntüyü betimlemede veya yardımcı bir malzeme olarak fotoğrafı farklı sanat hareketleri içinde kullanırken, sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaçlayan postmodernizm içinde fotoğraf birçok kimliğe bürünebilmekte ve sanatçılar tarafından sıklıkla tercih edilmektedir.

Modernizmde sanat yapısının orijinal bir nitelik taşıdığı ve sanatçının bağımsız, öznel görüşünün ürünleri olduğu tezi hâkimken, postmodernizmde sanat eserlerini yeniden üreterek kendine mal etme eylemi gündeme gelmektedir. Kendine mal etme eylemi, görüntüyü ait olduğu bir çevreden ve içinde bulunduğu koşullardan kopararak başka bir anlam kazanacağı farklı bir çevreye taşımaktadır.

Postmodernizmde yapılmak istenen; modernizmin orijinallik ve sanatçılık-yaratıcılık-birey üzerinden kurgulanan sahiplik mitini de sorgulamaktır.

Postmodernizmin eleştirel tutumu ve kurulan yapıları yıkma eğilimi ile yeni bir şey önermemektedir. Var olan değerleri, kuralları, yapıları yıkarken yerine yenilerini koyma çabasında değildir. Postmodernist sanatın en önemli özellikleri, geçmiş üretimleri, stilleri alıp yeniden işlemesi, dönüştürmesi, farklı stilleri bir arada bulundurması ve tüm sınırları ortadan kaldırmasıdır. Modernizmin geleceğe duyduğu hayranlık ve inanca karşılık, postmodernizm eskiye dönük bir hayranlık taşımaktadır ve eski stilleri, eserleri dönüştürerek ve işleyerek yeniden gündeme getirmektedir. Artık resim, fotoğraf, heykel ve diğer sanat dalları arasında belirgin bir ayrım yoktur. Sanatçı sınırsız bir özgürlüğe sahiptir ve anlatım dilinin olanaklarını sonsuz kullanabilir”

(Yayıntaş, 2005: 65). Tüm bunları yaparken de postmodernizm, diğer sanatlardan farklı olarak, fotoğraftan büyük oranda yararlanmaktadır. Bunun nedeni ise fotoğrafın abartılarak yüceltilmemesi ve hiçbir zaman orijinal ve biricik olduğu iddiasını taşınamamasıdır.

Postmodernizm, fotoğraf sorunsalının gizlerinin anlamı üzerinde yoğunlukla çalışmıştır. Kaybolmuş belleğin kalıntılarının izinde, bilginin yalıtılmış parçalarıyla, fotoğrafın kendisini kullanarak, onları tekrarlayarak, değiştirerek oynamışlardır (Giderer, 2003: 76). Postmodern dönemde fotoğrafın tarihin şahitliği işlevi artık manipüle edilmektedir. Görüntü ön plandadır. Gerçek, kitle iletişim araçlarının da etkisiyle oluşan yapay bir dünyadan hareket edilerek yeniden üretilmektedir. Ünlü Fransız düşünür Jean Baudrillard'a göre, "simülasyon ilkesinin belirlediği günümüz dünyasında, gerçek ancak modelin bir kopyası olabilmektedir." Orijinal olan eski değerini yitirip birer kopya durumundadır.

Bu konuda Benjamin şunları aktarmaktadır:

"Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. Bu olgu bir belirti niteliğini taşımakta ve anlamı salt sanatın alanıyla sınırlı kalmamaktadır. Şöyle denebilir genelleştirilmek istendiği takdirde: Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır – bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenirini dile getirmektedir (Benjamin, 2009: 55).

Postmodernistlerin yapmak istediği de zaten bir sarsıntı yaratmaktır. Bu yüzden postmodernistler fotoğrafı söylemlerini aktarmanın en önemli aracı olarak kullanmaktadırlar. Fotoğrafın yepyeni bir disiplin ve birçok alana açık oluşu "tek değerlilik" anlayışından uzak tavrı, kolay ulaşılabilirliği, hızlı ve tüketime yönelik olması, yeniden üretilebilirlik özelliği postmodernistlerin fotoğrafı tercih etmelerine neden olmaktadır.

Grundberg bu konuda şunları söyler: “ fotoğraflar o karanlığa doğru sessizce yol alırken, görsel dünyanın nesneleri ve öznelere olma işlevini sürdürmektedir. Fotoğraflar bu işlevlerini, betimleyicilik, nesnellik, netlik, sabitlik, tekillik gibi modernistlere hitap eden özellikleri temel alarak değil;dolaylı anlatım, basmakalıplık, fazlalık, aşırılık, gizem gibi postmodernist özellikleri temel alarak yerine getirmektedir. Bu açıdan fotoğraf, son dönemde yeniden tanımlanmıştır” (Grundberg, 2002: 119).

Postmodernizm, orjinal sanat yapıtını yeniden ele alma konusunda özellikle “temsilin temsili” kavramı üzerinde durmakta ve bu da, fotoğrafın yeniden üretme olanağı ile ortaya konmaktadır. Bu açıdan fotoğraf postmodernizm içindeki yerini bu şekilde belirlemekte ve amaçlandığı gibi özgün eser kavramından uzaklaşmaya yardımcı olmaktadır.

Douglas Crimp bu konuda şunları aktarmaktadır:

“Postmodernizm’in fotoğraf etkinliği, tahmin edebileceğimiz üzere, bir sanat olarak fotoğraf tarzıyla suç ortaklığı içinde iş görür, ama yalnızca onları bozmak ya da aşmak amacıyla. Ve bunu kesinlikle aurayla ilişki olarak yapar, ne var ki aurayı yeniden ele geçirmek için değil, onu yerinden etmek, onun da asıl değil, kopyanın yalnızca bir yönü olduğunu göstermek için çalışmalarında fotoğraftan yararlanan bir grup genç sanatçı fotoğrafın özgünlük iddialarını ele almış, bu iddiaların kurmaca yönünü ortaya koymuş, fotoğrafın her zaman bir temsil olduğunu, her zaman ‘ zaten görülmüş’ bir şey olduğunu göstermiştir. Bu sanatçıların imgeleri başkalarından alınmış, el koyulmuş, temellük edilmiş, çalınmıştır. Yapıtlarında aslın belirlenmesi olanaksız olup hep sonraya ertelenir; bir aslı üretebilecek benliğin kendisinin bile bir kopya olduğu gösterilir” (Crimp, 2002: 126).

Çağdaş sanat pratiğinde fotoğrafın bu denli çok kullanılan bir ifade alanına dönüşmesinin nedenlerini fotoğrafçı, aynı zamanda da mimar olan Murat Germen şöyle açıklamaktadır:

“Bence bunun önemli nedenlerinden biri fotoğrafın, dışarıdan bakılınca, amaçlanan ifadeye ulaşmakta daha az çaba harcanan, çok fazla ustalık gerektirmeyen “kolay” bir vasıta olarak görülmesi. Dijital teknoloji ve yeni makineler sayesinde de kabul edilebilir kalitede görüntüler daha rahat üretilebiliyor artık. Çağdaş sanatta fikir ve kavram ön planda olduğu ve zanaatkarlık arka planda kaldığı için, bu tarz sanatın görece daha az zanaatkarlık gerektirdiği zannedilen bir üretim ortamı ile buluşması da kolay

oluyor (...) Fotoğrafı çağdaş sanat ortamında daha popüler kılan diğer bir neden de baskı süreçlerinin ve fotoğraf sergileme yöntemlerinin çeşitlenmesi (...) Diğer bir deyişle, sergilenme yöntemleri açısından, çağdaş sanat alanına kağıt yüzeyine yapılan fotoğraf baskısından daha yakın duran yöntemler kullanılıyor ve kavram sanatçıları bunları pek seviyor haliyle”.

Bu anlamda fotoğrafın kolay ulaşılabilirliği, sergileme yönteminde sunduğu çeşitlilik tercih nedenleri arasında sayılabilir. Fotoğrafçı Orhan Cem Çetin ise dijital devrimden sonra gerçeklik duygumuzu yitirmeye başladığımızı, fotoğrafın ise hala gerçeklik duygusunu en azından yanılsama seviyesinde taşıyabildiğini, dolayısıyla fotoğrafın kaybolan gerçeklik duygumuzu restore ettiğini, geri getirdiğini düşünmekte ve sık kullanımını da buna bağlamaktadır (<http://muratgermen.wordpress.com/2009/10/25/turkiye-cagdas-sanatinin-yukselen-yildizi-fotograf-ozlem-simsekin-orhan-cem-cetin-ve-murat-germen-ile-milliyet-sanat-dergisi-icin-yaptigi-soylesi/>).

Sonuç olarak fotoğraf icadından bu yana sanata dahil olmayı başarmış, farklı dönemlerde farklı yöntemlerle kullanılmıştır. Modernist süreçte asıl kimliğinden pek uzaklaşmayan fotoğraf, büyük atağını postmodern dönemde gerçekleştirmiştir. Bu dönemde fotoğraf, var olan görüntüleri kopyalayarak kendine mal etmektedir. Bu sayede her şeyi kopyalayarak çoğaltmakta buna sanat eserlerini de dahil etmektedir. Bu çoğaltma eylemi görüntü çokluğundan kaos oluşan bir dünyada daha fazla görüntü üretmenin anlamsızlığını savunarak yaratıcılığı sorgulamak istemektedir. Bir şey anlatmak için gerekli tüm görüntüler zaten vardır; tek yapılması gereken bunları yeniden düzenlemektir. Bu bağlamda bu eylemler, modernizmin sanat yapıtının biricikliğini ve sanat ve sanatçı yüceliğini de yıkmaya yöneliktir.

Ahu Antmen'e göre fotoğraf, gerçek ile kurgu arasındaki sınır arayışında yaşanan sorgulama sürecinin kapılarını aralayacak bir üretime yol açmaktadır. Gerçeklik olgusunu bir ikilem yaratarak aktaran birçok günümüz sanatçısının tavrında da bu açıdan, gerçeküstücülerin 'düşünü' olarak nitelendirilen René Magritte arasında bir yakınlık kurmak olasıdır. Sanatçıya

göre bugün fotoğraf temelli birçok işin altında “bu bir pipo değildir” yazmaktadır (2002:131).

Aktarılanların çoğu zaman gösterilen şeyden çok farklı olabildiği ve fotoğraftan beklentilerin sarsıntıya uğratıldığı işlerde dikkat çeken isimler arasında, Richard Prince, Sherrie Levine, Bernd ve Hilla Becher, Thomas Wall sayılabilir. Fotoğraf artık sadece yardımcı bir malzeme olarak değil farklı sanatsal perspektifleri içinde barındıran bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu sanatçılardan özellikle Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Richard Prince fotoğrafı, kendine mal etme eylemi içinde bir ifade aracı olarak kullanan sanatçılardır.

Cindy Sherman’ın sanatı 70’lerin ve 80’lerin kültürel ortamından etkilenmiştir. Yapıtları bu devrin geçerli fikir akımlarının illüstrasyonları olarak görülebilir. İlk işlerinde kadına verilen klişeleşmiş rolleri, toplumun bir aynası olan filmlerde görüldüğü gibi incelemiştir. Dogmatik olarak tek bir ideolojik tavrı benimsemese de feminist içerik yapıtlarında sürekli yer almaktadır. Feminist düşüncede zaman içinde olan farklılaşmalar, cinsellik ve yeniden-sunum üzerinde yapılan tartışmalar karşılıklarını Sherman’ın farklı devrelerdeki fotoğraflarında bulmaktadır (Topçuoğlu, 1998: 171).

Ayrıca Sherman, tüketim ve gösteri kültürünün cinsiyet rollerini belirlemedeki etkisini irdeleyen fotoğraflarıyla da dikkat çekmektedir. *İsimsiz Film Kareleri* isimli, hem öznesinin ve hem de nesnesinin kendisi olduğu fotoğraflarda, kendini farklı kıyafetler, peruklar, makyaj ve pozlar içinde değişik iç ve dış mekânlarda göstermektedir. 1950-60’ların filmlerindeki tipik kadın karakterlerini canlandırmaktadır. Her fotoğrafta farklı bir kimliğe bürünen Sherman’ın asıl ilgilendiği, postmodern dönemde yaygın olarak kullanılan fotoğraftır. Sanatçı fotoğrafın yalan söyleyebileceğini göstererek, yapay kimliklere de göndermede bulunmaktadır. Bu fotoğraflarda sanatçı toplumda kadının yerini sorgulamaktadır.

Sanatçının bu fotoğraflarında sanat, sanatçının gerçek benliğini açığa vurmak için değil, benliğin hayali bir kurgu olduğunu göstermek için kullanılır (Crimp, 2002: 128).



Resim 70. Cindy Sherman, *İsimsiz Film Karesi*, 1978, fotoğraf



Resim 71. Cindy Sherman, *İsimsiz Film Karesi*, 1977-1980, fotoğraf

Sherman; “kendi bağımsız varlığına ulaşabilmesi için fotoğrafın kendini aşabilmesi, gösterilen imgenin de gösterildiği mecranın ötesine uzanabilmesi gerekir. Ben insanlara kendimi değil, onların kendileriyle ilgili bir şeyi göstermeye çalışıyorum” der (Akt: Antmen, 2008: 282).

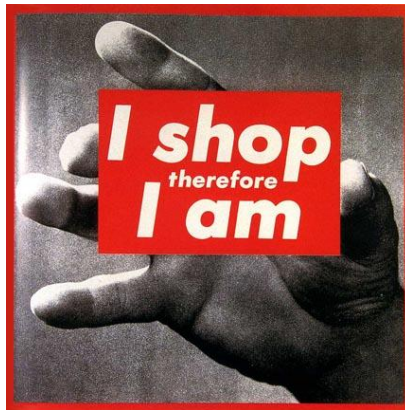




Resim 72. Heilman- C, *Yüzyıl Serisi*, 1996, dijital baskı

Heilman-C ise Sherman'ın yaptığı canlandırmaları, dijital müdahale ile yapar. Görüntülerindeki insan figürle'rine kendi yüzünün fotoğrafını yerleştirir.

Sanatçı *Yüzyıl Serisi*'nde, son yüzyılın bilinen sanat eserlerine müdahale eder. Bunlardan birinde; Sherman'ın İsimless Film kareleri No#13'de, Sherman'ın yüzü yerine kendi yüzünü yerleştirir. Bu sayede Heilman-C, fotoğrafı yeniden üreterek kendine mal eder.



Resim 73. Barbara Kruger, *İsimless*, 1987, fotografik serigrafi

Fotoğraf ve metni bir arada kullanan Barbara Kruger ise, çalışmalarında toplumların bir takım güçler tarafından yönetildiğini, çeşitli

ticari kurumlar, ordu ve devlet gibi kontrol mekanizmalarının bireyi yönlendirdiğini vurgulamak istemekte ve bunun için daha çok reklam diline başvurarak çeşitli mesajlar aktarmaktadır.

Kruger'a göre; Moda ya da basın fotoğraflarından, reklamlardan, filmlerden televizyondan ve hatta başka sanat yapıtlarından alıntılar yapmak, o yapıtın özgün işlevini ve değişim değerini gündeme getirerek, doğal görüntüsünü gerilime sokmaktadır. Bir imgenin kırılması, yeniden çekilmesi, yeniden oluşturulması gibi müdahaleler, imgenin yeterliliğine, özgünlüğüne, müellifine ve mülkiyetine ilişkin soruları gündeme getirmektedir (Akt: Antmen, 2008: 283).



Resim 74. Sol: Sherrie Levine, Walker Evans'tan Sonra, 1981; Sağ: Walker Evans, fotoğraf

Fotoğrafçı ve kavramsal sanatçı olan Sherrie Levine, sanat ve fotoğraf tarihinin klasikleşmiş modern figürlerinin yapıtlarını kendine mal ederek, yaratıcılığın kökenini ve cinsiyet ayrımı üzerinde durmaktadır. Ayrıca sanat yapıtının özgünlüğü ve imgelerin farklı bağlamlarda değişen anlamları üzerine çalışmalar yapmıştır. Walker Evans, Rodchenko gibi ustaların fotoğraflarının orijinallik niteliğiyle oynayarak, sanatın biricikliğini küçümseyen Levine'e göre orijinallik dünyayı yalnızca kopyalamaktır. Levine, sanat

nesnelerini sıradanlaştırmak onlara atfedilen ticari değerleri ve de sanatsal yüceltmeleri hiçe saymaktadır.

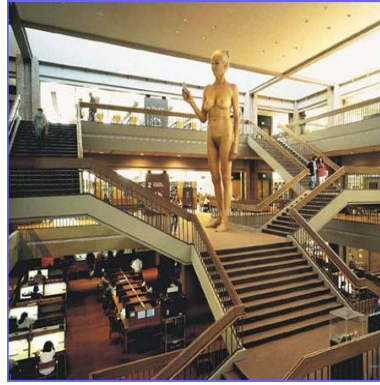
Crimp'e göre Levine'in fotoğrafları sanat olarak fotoğraf yelpazesinde yer kaplıyorsa, bu yer düz fotoğrafın en uç noktalarında olacaktır, yalnızca Levine'in kendine mal ettiği fotoğraflar o tarz içinde işlev kazandığı için değil, aynı zamanda sanatçı fotoğraflarını herhangi bir biçimde değiştirmede içindir. Levine yalnızca ve gerçek anlamda sadece kareler almaktadır (Crimp, 2002: 128).



Resim 75. Richard Prince (sağ), Jim Krantz (sol), fotoğraf

Yeni herhangi bir görüntü üretmek gibi bir çabasının olmadığını vurgulayan Richard Prince ise daha çok reklam görüntüleri üzerine çalışmıştır. Dergi ya da gazetelerden kestiği fotoğrafları yeniden fotoğraflayarak, sanatın artık yeni görüntü üretme kaygısının anlamsızlığına dikkat çekmek istemektedir.

“Richard Prince, imgelerin en içten ve en sıradan olanlarını çalar; söz konusu imgeler sanat olarak fotoğraf bağlamında şok etkisi yaratır. Ama sonuçta bu imgelerin bir hayli sıradan tanınırlıkları, amaçlanmamış ve istenmemiş bir kurmaca onları kuşattığında, yerini yabancılığa bırakır” (Crimp, 2002: 128).



Resim 76. Jeff Wall, *Dev*, 1992, fotoğraf

Jeff Wall'ın imgelerinin önemi ve asıl olarak yaptığı, bize fotoğraf makinesi ile olan ve sayısal çağa girdikçe artan rahatsızlığımızı göstermektir. Wall fotokavramsalcılığın önemiyle ilgili olarak şunları söyler: “Kavramsal sanatın ana başarılarından birçoğu ya fotoğraf biçiminde yaratılmıştır, ya da fotoğraflar aracılığıyla” (Akt: Crimp,2002: 155).



Resim 77. Lucas Samaras, *Kendi Portresi*, 1978, foto-dönüştürme

Kişisel imajlarını maruz bıraktığı bozunum ve fotoğraflık dönüşümlerle oluşturduğu işleriyle tanınan Lucas Samaras, yaş polaroid üzerinde oynamalar yaparak “Foto Dönüştürme” yapmaktadır.



Resim 78. Louise Lawler, *Hodler Sergisi*, 1992–93, fotoğraf

Ünlü sanatçıların yapıtlarını, satış yerlerinde ve koleksiyoncularda fotoğraflayan, böylelikle bu yapıtların galeri dışında nasıl durduklarını, izleyicinin bakış açısının nasıl değiştiğini gözler önüne seren Louise Lawler, sanatın ticari boyutuna gönderme yapmaktadır.



Resim 79. Gerard Richter, *Altın Kapı*, 1989, fotoğraf üzerine yağlıboya, 10 x 15 cm

Gerard Richter, son dönem foto-pentür çalışmalarıyla, farklı bir yaklaşım sergilemektedir. Fotoğraf üzerine boyayla müdahalelerde bulunarak resmin durağanlığını etkilemekte, atmosferini değiştirmektedir.





Resim 80. Gerard Richter, *İsimsiz*, 1989, fotoğraf üzerine yağlıboya, 10 cm x 15 cm

Dijital düzlemde ürettiği imgeler üzerinden fotoğrafın sınırlarını araştıran Tamar Halpern ise; fotoğraflama, tarama, dijital değişiklik, süngerle silme, kurulama, bantlama, baskı alma, çizme, boyama gibi farklı yöntemleri bir arada uygulamaktadır.

Çağdaş sanatta son dönemde fotoğrafın ne şekilde yer aldığını ve de ne tür yaklaşımlarla sergilendiğini anlayabilmek için son düzenlenen İstanbul Bienali'ne bakmakta fayda var. Bu anlamda bienaller son yıllarda sergi yapımının, sanatın ifade biçimlerinin ulaştığı noktayı göstermek adına önem taşımaktadır. Son olarak, Adriano Pedrosa ve Jens Hoffmann küratörlüğünde düzenlenen ve Felix Gonzalez-Torres'in yapıtlarından ilham alan 12. İstanbul Bienali'nin fotoğraf ağırlıklı çalışmalardan oluşması fotoğrafın çağdaş sanat pratiğinde çok geniş yer kapladığını bir kez daha kanıtlamaktadır.

Karma sergiler içinde yer alan; Doran Maurer, *Fotoğraf Makinesiyle Çizmek-Karenin içinde Bir Daire* ve *Fotoğraf Makinesiyle Çizmek-Karenin Etrafında Bir Daire* isimli iki yapıtında da uzamda bir hat çizmektedir. Sanatçı kare biçiminde bir odanın içinde ve elinde fotoğraf makinesiyle etrafında daire çizecek şekilde dönerek, bir dizi siyah beyaz fotoğraf çekmekte ve bunu sergilemektedir.

Michael Elmgreen ve Ingar Dragset'in arkadaşlarıyla ev içinde ve resmi ortamlarda yıllar boyunca çektikleri 364 siyah beyaz fotoğraftan oluşan *Siyah Beyaz Günlük* serisinde, eşcinsel kimlikler taşıyan topluluklarda aile kavramı sorgulanmaktadır. Benzer bir sorgulama da George Awde tarafından gelmektedir. Sanatçı, Lübnanlı genç erkek gruplarının biri berberde diğeri ise pembe bir oturma odasında çekilmiş iki fotoğrafını sunmaktadır.



Resim 81. George Awde, *Beyrut 2008*, 2008, fotoğraf

Jonathas de Andrade'in *1'de 2'si* isimli yapıtında aynı kıyafetler giymiş iki Brezilyalı erkek, iki adet tek kişilik yatağın, çift kişilik yatağa nasıl çevrileceğini, hem nesnel bakımdan tasvir edici hem de örtük bir şekilde tahrik edici şemalar ve fotoğraflarla göstermektedir.



Resim 82. Adriana Varejao, *Olumsal*, 2000, fotoğraf

Adriana Varejao'nun *Olumsal* isimli fotoğrafı, dünyayı insani boyutta göstermektedir.



Resim 83. Claudia Andujar, *Diklemesine 11, İşaretliler* serisinden, 1981-83, fotoğraf

Claudia Andujar'ın *İşaretliler* başlıklı fotoğraf serisi, insanların kimliklerinden arındırılabilmesi ihtimaline dikkat çekmektedir.



Resim 84. Rula Halawani, *Mahremiyet*, 2004, fotoğraf





Resim 85. Rula Halawani, *Varlık ve İzlenimler*, 2009, fotoğraf

Rula Halawani ise *Mahremiyet* adlı fotoğraf serisinde milliyet ve kontrol kavramlarını araştırmaktadır. *Varlık ve İzlenimler* isimli çalışması ise, 20.yüzyılın başında çekilmiş fotoğraflarla kendisinin 100 yıl kadar sonra çektiği fotoğrafları yan yana getirerek, Filistin’de 1948 yılında nüfustan arındırılan köylerdeki yıkımı ve manzaranın dönüşümünü göstermektedir.

Mathew Brady’nin İç savaş mağdurları görüntüleri, savaş alanında yaşanan katliamı halka ilk defa gösteren fotoğraflardır.



Resim 86. Ella Littwitz, *Çarşaf*, 2009, fotoğraf

Ella Littwitz'in *İsimsiz (Çarşaf)* adlı fotoğrafı, İsrail'in 1948'deki Bağımsızlık Savaşı'nda bir Mısır uçağından gelen kurşunla vurulan İsrailli askerin üstünü örtmek için kullanılan çarşafı göstermektedir. Bu beyaz çarşaf bu karede temizlik ve hijyenle olan tüm ilişkisini yitirmektedir.

Akram Zaatarı'nın *Haşim el Madani: Stüdyo Uygulamaları* adlı yapıtından seçilmiş 16 fotoğrafta, ölümcül fantezileri canlandırmaya soyunmuş sıradan insanlar yer almaktadır.

Akram Zaatarı'nın Lübnanlı fotoğrafçı Madani'nin fotoğrafları ile gerçekleştirdiği *Çiftler* adlı fotoğraf serisi ise farklı pozlardaki çiftlerden oluşmaktadır. Sanatçıya göre, İki kişinin poz vermesi o çiftin ilişkisi hakkında fikir veren pek çok farklı mizansene olanak sağlamaktadır. Durumları, insan ilişkilerini, iktidarı ve tenselliği ima eden bu mizansenler kullanılan aksesuara, jestlere, kıyafetlere, yaşa ve cinsiyete göre değişebilmektedir. İşte o noktada stüdyo fotoğrafları toplumun yarattığı bedensel duruşların imgeleri olmaya başlamaktadır



Resim 87. Chris Burden, *Ateş Et*, 1971, foto-performans

Chris Burden'ın *Ateş Et* isimli performansı da yine fotoğraflarla belgelenmiştir.



Resim 88. Mat Collishaw, *Kurşun Deliği*, fotoğraf

Mat Collishaw'ın *Kurşun Deliği* isimli 15 parçaya bölünmüş çalışması, birinin kafasının arkasındaki kanlı kurşun deliği olduğu anlaşılan bir görüntüyü sergiler. Göz alıcı renkler ve canlı detaylarıyla adeta kilise vitraylarını andıran bu fotoğraf, vahşetin allanıp pullanıp üzerinin örtülmeye çalıştığına bir göndermedir.

Kişisel sunumlar arasında yer alan Yıldız Moran Arun'un fotoğrafları, uzun yıllar gün yüzüne çıkmamış olan ve herkes tarafından bilinmeyen, içten bir gözlem sonucu tanıdık hale gelen bir toplumun portresini çizmektedir.

Taysir Batniji, *Babalar* isimli çalışması, Gazze'deki dükkân, kahve, fabrika ve benzeri iş alanlarında çekilen 34 portreden oluşan bir fotoğraf serisi. Bu seri kaybolma durumunu temsil eden, mevcut yokluk ya da yokluğun varlığı gibi bir 'arada kalmışlık' durumunu yansıtmaktadır.



Resim 89. Letizia Battaglia, fotoğraf

Letizia Battaglia, mafya cinayetlerine ait suç mahallerinin fotoğraflarını sergilemekte ve hayatlarımızı kontrol eden mafya sorununa dikkat çekmeyi hedeflemektedir.

Simryn Gill, boş evlerde duvara dayalı cam levhaları gösteren fotoğraflar, geometrik bir soyutlama sergilemektedir.



Resim 90. Tina Modotti, *Bayraklı Kadın*, 1928 civarı, fotoğraf

William E. Jones, *Iskarta* fotoğrafları, Tina Modotti'nin *Bayraklı Kadın* isimli fotoğraf çalışması, Catherine Opie'nin, insanları yoğun renkli fonların önünde çektiği portre fotoğrafları, diğer kişisel sunumlar arasında yer alır.

Rosangela Renno'nun *Fi Tarihinde* isimli çalışması başkentin inşaatı sırasında hayatlarını kaybettikleri doğrulanmış işçilere ait portrelerden oluşan

bir fotoğraf serisidir. Modernist şehir rüyasının gerçekleşmesi uğruna insan bedeniyle ödenen muazzam bedele ilişkin bir eleştiri içermektedir.



Resim 91. Martha Rosler, *Savaş Eve Taşımak: Güzelim Ev* serisinden, 1967-72, foto-kolaj

Martha Rosler'in *Savaş Eve Taşımak: Güzelim Ev* isimli yapıtı, Vietnam savaşına ait görüntüleri Birleşik Devletler'de yayımlanmış iç mimarlık dergilerinden resimlerle bir araya getiren bir fotomontaj dizisidir. Uzak savaş meydanlarındaki dehşet, Amerikan rüyasıyla yan yana getirilerek rahatsızlık verici, gerçeküstü bir kâbus oluşturulmuştur (12. İstanbul Bienali El Kitabı).

#### 4.1. TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANATTA FOTOĞRAF KULLANIMI

1980'li yıllarla birlikte kavramsal sanatın ülkemizde etkin olmasıyla beraber fotoğraf gerek tek başına gerekse yardımcı bir malzeme olarak kullanılmaktadır. Fotoğraftan yararlanan sanatçılar gerçeklik sorunundan çok fotoğraf tekniğini yeni bir biçim dili oluşturmak üzere tercih etmektedirler.



Resim 92. Şahin Kaygun, 1984, foto-pentür,

Ülkemizde 1980'li yıllarda Şahin Kaygun'un resim ve fotoğrafı buluşturan işleri, Ahmet Öner Gezgin'in nesneleşmiş görüntüleri, Teoman Madra'nın ışık oyunu gibi çalışmaları fotoğraf ile yapılabileceklerin bazılarıdır. Nazif Topçuoğlu, Saygun Dura, Orhan Cem Çetin ve Ahmet Elhan gibi sanatçılar da fotoğrafı kullanarak öne çıkan isimler arasındadır.

1980'lerde fotoğrafta en önemli isimlerden biri Şahin Kaygun'dur. İlk başlarda siyah beyaz belgesel fotoğraf çeken Kaygun, 1983'te polaroid'lerle çalışmaya başlamıştır. Polaroidlere görüntünün oluştuğu süreçte müdahale ederek ve daha sonraki dönemde dev boyuttaki baskıları boyayarak, resim, fotoğraf ve grafik olanakları bir araya getirmiş ve yeni bir anlatım dili oluşturmuştur. Simgesel anlatımlar, boyamalar, kolajlarla yarı fantastik, yarı dışavurumcu bir dünya yaratan Kaygun, Türk fotoğrafına çağdaş grafik anlatımları getiren ve ilk resim-fotoğrafları yapan kişi olmuştur.

Fotoğraf çekmediğini, fotoğraf yaptığını belirten Kaygun, çalışmalarında sınırsız müdahale yöntemleri uygulamaktadır. Akrilik boya kullanarak fotoğraf üzerine resim yapan sanatçının simgesel anlatımları da işin içine girince ortaya fotoğraf-resim karışımı özgün yapıtları çıkmaktadır.

Kullanılan görsel imgelerin çoğunun fotografik görünümünden oluşturulmuş çalışmalarıyla farklı disiplinleri başarıyla bir araya getirmektedir.

Fotoğrafa sanatında çok çeşitli biçimlerde yer vererek resim dilini sürekli yenileyen bir sanatçı olan Bedri Baykam, California College of Arts&Crafts'ta resim ve sinema eğitimi görmüş ve 1987 yılına kadar Amerika'da kaldığı süreçte fotoğraf, sinema, oyunculuk ve resim sanatındaki çalışmalarını sürdürmüştür. Fotoğraf-resim bağlamında özellikle Bedri Baykam'ın medya fotoğrafçılığı üzerine yoğunlaşan foto-pentürleri dikkat çekicidir.

Baykam'ın, 1988-1994 yılları arasında yoğunlaştığı foto-pentürlerine ilişkin görüşleri ise, bunların tarihe müdahale olarak siyasi çıkışlar oluşu, o anki iktidara karşı eylemler oluşları. Sanatçının gerek 1987 tarihli "Demokrasinin Kutusu" gerekse 1988 sonrasında yoğunlaştığı "Foto-Pentürler"i, onun deyimiyle, arkeolojik kazı (Baykam'ın arkeolojik kazıdan kastı, hiç şüphesiz, arşivlerden elde ettiği gazete kupürleri) ile o günün siyasetine müdahale etmektir ( <http://demlenmeler.blogspot.com/2005/11/snr-deneyimleri-sergi-metni.html> ).

Baykam'ın yapmış olduğu bütün resimlerinde özellikle de kolaj çalışmalarında, dergilerden fotoğraflar, resme gönderme yapan çeşitli yazılar ve notlar, yeni dışavurumcu boyama tarzı, güncel olayların yansımaları ve yaşanmışlık izleridir.





Resim 93. Bedri Baykam, *Her Zaman İlk Görüşte Aşka İnan*, 1999, tuval üzerine karışık teknik, 150x210 cm.

Baykam'ın *İç Manzaralar* isimli sergisinde yer alan foto-pentürlerine ilişkin görüşleri şöyledir :

“...Kimisi büyüdükten sonra, kimisi büyümeden evvel elle çalışılan, kimi olduğu gibi sunulan, kimi kolajla oluşan bu *Foto-Pentür*’lerin fotoğrafla olan ilgisi, bütün düşünsel oluşum yılları itibariyle bağlı oldukları resimsel tavırdan çok daha az. Birçok haber, taşıdığı nitelikte “Sosyal-Gerçekçilik” fonksiyonu da görüyor. Sunduğum çalışmalar pop sanatın, sosyal gerçekçiliğin, yeni dışavurumculuğun, politik yaşamın, hatta kavramsal sanatın bir kesişmesinden oluşuyor. (...) Burada her gün çiklet gibi kullandığımız gazeteler birden gerçek varoluş yörüngelerinin tamamen dışında bir kalıcılığa geçmişler. (...) Bu sergimin çıkış noktası fotoğraf ve resim ilişkisi değil, haber ve resim ilişkisi, çağdaş sanatın sosyal sorumluluk alanına taşması” ( Baykam,1988: 4) .

Baykam, 1988-1994 yılları arasında yaptığı foto-pentürlerini tarihe müdahale olarak siyasi çıkışlar ve o anki iktidara karşı eylemler olarak görmektedir.

2008’de açtığı *Lolitarte* isimli sergisi de birçok sanatsal yaklaşımı birlikte sunmaktadır. Kaya Özsezgin bu sergiyle ilgili şunları söylemektedir;

“..... Yeni sergisini oluşturan düzenlemeleri fotoğraftan kolaja, erotik bakıştan dışavurumcu yaklaşıma kadar her sanatsal olanağa serbestçe el atmanın getirebileceği çizgiler çevresinde



özgürce gezindiğinin ipuçlarını veriyor. Sergide tavanı boydan boya süsleyen fotoğraflar ve video enstalasyonlar, kolaj resimlerin birer tamamlayıcı unsurudur. Video görüntülerinde ve galeri mekanındaki sütun gövdelerine monte edilmiş çıplak fotoğraflarda erotizm, doğal bir yaşam güdüsü olarak yansıtılıyor....”(Özsezgin, 2008).

Baykam, son zamanlarda yaptığı 4-D yapıtlarında gerek kendi otobiyografisi, gerekse sanat tarihi üzerinde, zaman üzerinden yaşadığı gelgitlerle dördüncü boyutta gerçeküstü göndermelerle sanatın yüz yılına uzanan geçmişini adeta yeniden oluşturmakta ve sanat tarihinin birçok ölümsüz ismini bu yapıtlarda canlandırmaktadır.



Resim 94. Bedri Baykam, *Nihai Öğle Yemeği*, 2008, 4-d çalışma, 180x240 cm

4D adı verilen bu çalışmalarda çift dijital baskı ve tuval üzerindeki saydamlıkların bir sonucu olarak oluşan dört boyut hâkimdir. Sanatçı videonun görselliğini de kullanarak dördüncü boyut olan “zaman” kavramını çalışmalarına dahil etmek istemektedir.



Resim 95. Nazif Topçuoğlu, *Renkli Sakatat*, 1999, fotoğraf

Nazif Topçuoğlu, özellikle sakatat projesi kapsamında, altın varaklı bir çerçeve içine yerleştirilen bir koyun kafasını kitsch objelerle fotoğraflamıştır. Fotografik görüntüyü böyle bir çerçeve ile sunarak ve bir hayvan başı portresi yaparak; Topçuoğlu, sanat tarihine, müzecilik kavramına, portre geleneğine ve kitsch olgusuna dair sanat dünyasının tartıştığı birçok konuyu gündeme getirmektedir.

İzleyicinin fotoğrafa ve sanata dair beklentilerini yerle bir etmesi yine bu çalışmanın amaçları arasında sayılabilir. Yapıt, resimsel özelliklerine karşın fotoğraf oluşunu da özellikle dayatmakta, bu yaklaşımıyla izleyici üzerinde baskı kurmaktadır.



Resim 96. Canan Beykal, *Bir Küçük Aslanlık Varmış*, 1997, yerleştirme.

Çalışmalarında geleneksel olmayan fotoğraf, ses, nesne gibi malzemeleri kullanan bir sanatçı olan Canan Beykal, sanatıyla ilgili şunları belirtmektedir; “Yaşamın ve doğanın kendisi gibi, çalışmalarımı saf ve yalın bir hale dönüştürmek istiyorum. Sanatın, yaşamın kendinden doğduğunu ve sanat yapmak için bundan daha etkili bir neden olmayacağını düşünüyorum. Bu sebeple çevremi izliyor, olaylara kayıtsız kalmamaya özen gösteriyorum. Yaptığımın toplumsal bir davranış göstergesine dönüşmesine önem veriyorum. Sanat pazarı için bir şey üretmiyorum. Eleştirmenlerin beğenisi ya da yargısı benim için önemli değil, etrafımı çeviren nesneler benim için önemlidir. Onlarla benim aramdaki zaman boyutunu, onların benim için yükledikleri anlamı önemsiyorum” (Röportaj <http://tanjubuyukkaya.blogspot.com/2011/06/tanju-buyukkayasanatc-canan.html>).



Resim 97. Ferhat Özgür, *Genç Bir Kız Büyüyor*, 2003, 175×140 cm, fotoğraf

Video, fotoğraf, resim ve yerleştirme gibi farklı araç ve yöntemlerle disiplinlerarası çalışan Ferhat Özgür'ün çalışmaları, yaşadığı zamanın ve mekânın sosyal, politik ve kültürel karakteristiklerinin yansımalarıdır. Çalışmalarının ana konuları arasında; küreselleşme sürecinde kent, göç, kültürel kimlikler, kentsel değişim ve dönüşüm ile bu değişimlerin bireyler üzerindeki yansımaları yer almaktadır. Bunları aktarmada fotoğraf başlıca malzemesi konumundadır.



Resim 98. Balkan Naci İslimyeli, *Deli Gömleği*, 1991, tuval üzerine akrilik, fotoğraf, kurşun, 116x160 cm.

Çağdaş sanatın özgür ifade olanaklarını ve değer ölçütlerinin sınırlarını zorlayarak sanat alanını sürekli yenileyen Balkan Naci İslimyeli ise tuval, fotoğraf, video, baskı, heykel ve enstalasyon gibi bir çok disiplini kullanan bir sanatçıdır. Çalışmalarında işin teknolojik boyutunu vurgulayarak izleyiciyi şaşırtan İslimyeli, kendisini ifade etmek için malzemenin bir araç olduğunu, kavram ve fikir hangi malzemeyi çağrıştırıyorsa onunla çalıştığını belirtmektedir.



Resim 99. Gül Ilgaz, *Ben suçluyum...*, 2002, fotoğraf

Gül Ilgaz, gördüğü mekanların görüntülerinden hareketle mizansen kurarak veya fotografik imgeye müdahalede bulunarak yapıtlarını belli kavramlar dahilinde sunmaktadır. Çalışmalarında çok katmanlılık, oto biyografik öğeler, kimlik, beden ve bazen de sanat tarihsel göndermeler görülmektedir. Foto-enstalasyonlarında seçtiği öğeler izleyene her bir nesnenin anlamını sorgulatmaktadır.



Resim 100. Aydan Murtezaoğlu, *Aile Salonumuz Yukarıdadır*, 1998, fotoğraf



Resim 101. Aydan Murtezaoğlu, *Aynadaki Çıplak*, 2004, fotoğraf

Aydan Murtezaoğlu fotoğraflar üzerinde, küçük müdahalelerde bulunarak aslında izleyicinin bakış açısına müdahale etmek istemektedir.

Murtezaoğlu, eserlerinin çoğunda 'bağlamından koparma', 'kurgulama' 'sınırlama' gibi süreçleri görünür kılarak, aslında tüm sanat tarihinin bir üst-dil olarak sanat yapıtlarını belirli söylemler çerçevesinde kurgulayıp araçsallaştırdığına ve kendinden kopartarak, anlamsızlaştırdığına işaret etmektedir.

([http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar\\_modern\\_otesi.html](http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_modern_otesi.html)).



Resim 102. Nazan Azeri, *Dijital Karalamalar*, lambda baskı, 50x70 cm

Nazan Azeri'nin fotoğraf üzerine yaptığı dijital karalamalar ise fotoğraf üzerinde belli yerlere odaklanmayı sağlamakta ve fotoğrafa bakarak değil görerek yaklaşımı öngörmektedir.



Resim 103. Gülsün Karamustafa *Bühne/ Sahne*, 1998, yerleştirme

Gülsün Karamustafa, fotoğrafa genelde hazır yapıt olarak yaklaşmakta ve eski aile fotoğraflarını ya da bulunmuş fotoğrafları kullanarak çalışmalarını gerçekleştirmektedir. Çalışmalarında genelde zamanı sorunsallaştırmak isteyen Karamustafa, eski imgeleri şimdiki zamana taşımaktadır.





Resim 104. Ayşe Erkmen, *Kendi Kendine* sergisinden görünüm

Daha çok üç boyutlu çalışmayı tercih eden ve değişik sanatsal projeler ile adını duyuran Ayşe Erkmen, malzeme yelpazesini geniş tutan sanatçılardan biridir. Sanatçı sanatsal çalışmalarında kullandığı malzeme çeşitliliğini şu şekilde açıklamaktadır: “ Benim yaptığım işin çok fazla bir dili yok, özellikle de bir dili olmamasına özen gösteriyorum. O başından beri seçtiğim bir şey, bu bana özgürlük veriyor. Kavramsal bir dili var tabi, fakat görsel bir dili yok. Bu da bana her türlü malzemeyle çalışabilme özgürlüğü veriyor. Mesela film yapabiliyorum, heykel yapabiliyorum, ahşapla çalışıyorum, fotoğraf kullanabiliyorum ya da ses kullanabiliyorum. Geniş bir malzeme skalası var bu nedenle de çok belirgin bir dili de yok, görsel dilim değişik şekillerde ortaya çıkabiliyor, bunun içinde bir araştırma yapmak da gerekiyor” <http://istanbulmuseum.org/artists/ayse%20erkmen.html> .

Fotoğrafın yanısıra video ve yerleştirme gibi farklı ifade biçimlerini de kullanan Canan Şenol, çalışmalarında fotoğrafı teknik bir malzeme olarak kullanmaktadır. Fotoğraf çalışmalarında genellikle kutsal bir birim olarak görülen aile yapısını ele alarak, aile hayatının sistem tarafından kutsanıp, aile içinde her ne yaşanırsa yaşansın aile yapısının kutsallığından dolayı korunmaya çalışılmasının eleştirisini yapmaktadır.

Fotoğraf temelli işlerinde ağırlıklı olarak dijital müdahaleler kullanan Nancy Atakan ise, "Sahtekar olmadığımızı nereden biliyoruz?" adlı sergisi ile



medya, sanat tarihi, çevresindeki görünüm ve reklamların insanlar üzerindeki etkisini sorgulamaktadır. Modernist sanat teorisi içinde özgün kavramını irdeleyen sanatçı, dijital baskılarını oluşturmak için şehrin sokaklarından ve sanat tarihi kitaplarından aldığı imgeleri ve bulduğu eski fotoğrafları kullanmaktadır.



Resim 105. Nancy Atakan, *Macka Hotel*, fotoğraf



Resim 106. Seza Parker, *Son Avrupalı*, fotoğraf

Çalışmalarında fotoğrafa çok sık başvuran Seza Parker'e göre fotoğraflarda önemli olan onların mekân, zamanla ilgileri ve matematiksel problemleri ve mekânın çizgileri, içindeki detaylardır.



Resim 107. Saygun Dura, *Benim Gerçeğim*, 2004, fotoğraf

Fotoğraf geçmişi olup çağdaş bir yaklaşım yakalamaya çalışan sanatçılardan olan Saygun Dura, son dönem gerçeküstücü fotoğraflardan yola çıkarak fotoğrafın bugünkü post-fotografik dönemde içinde olduğu konumu sorgulamak yerine sadece geçmişe öykünmeyi tercih etmektedir. Fotoğraflarda hiçbir dijital müdahale kullanmayan Dura, bunu da sergilerinde yer alan bir yazısıyla özellikle belirtmektedir. Bu yaklaşımı ise onu gerçeküstü fotoğrafçılardan ayırmaktadır.

“Saygun Dura, büyümlü bir atmosfer ve sesin olmadığı bir dünyayı çağrıştıran su altının başlıca canlısı olan balığı tüm düzenlemelerinde temel metafor olarak kullanıyor. Ait olduğu dünyadan koparılmış bir canlı olarak ve konunun öznesi olarak yer alan balık, fotoğraflarda bir yabancılaştırma unsuru olarak karşımıza çıkıyor. İzleyiciyi irkiltici düşsel bir dünyaya sürükleyen bu görüntüler, bizi sanatçının iç dünyası ve dünyaya bakışı hakkında ipuçları aramaya kışkırtırken, yaşamın pek de yüzleşmeye gönüllü olmadığı yanlarıyla karşı karşıya bırakarak, kendi varoluşumuz, konumumuz ve ön kabullerimiz konusunda düşünmeye yöneltiyor”( <http://www.photoworldfotografmerkezi.com/files/38e32415a0a06204bd33596343ff4e68-109.html>).



Resim 108. Cengiz Tekin, *İsimsiz*, fotoğraf

Fotoğrafı tercih eden bir diğer sanatçı Cengiz Tekin, *İsimsiz* adlı fotoğrafında; kendini bir oda içinde, perdenin arkasında çıplak olduğunu düşündüren bir şekilde gizlenmiş bir durumda göstermektedir. Bu kendi evine ait bir oda mı, yoksa gizlice girdiği bir evin odası mı, işte bu belirsizliği işaretlemek istemektedir sanatçı. Çünkü çok iyi biliyor ki bu belirsizlik, nefes almasını zorlaştırmaktadır. Onu ve beraberindeki herkesi, daha önce hiç girmedikleri kalıplara sokmaya zorlamaktadır. Tekin, çizgi mizahta klişe sayılabilecek durumları, birkaç fotoğraf çalışmasında, farklı bir bağlama sokarak yoruma açmayı amaçlamaktadır.



Resim 109. Şener Özmen, *İş*, fotoğraf

Şener Özmen'in, baloncuklu plastiğin balonlarını bütün ciddiyetleriyle patlatan iki kadını gösterdiği *The Work* isimli fotoğraf çalışması ise; boş işe, boş zamana, yani boşluğa gönderme yapan ve yoksul ailelerin kadınlarının para kazanmak için eve ufak tefek iş alma zorunluluklarını parodileştiren bir çalışmadır.



Resim 110. Hale Tenger, *Makul Ölüm Saati: Bosnia Herzogovenia*, 1993, yerleştirme

Yeni bir anlatım dili arayışını ortaya koyan Hale Tenger ise, farklı konuları, farklı malzeme ve yöntemlerle ele alarak kurgulayan sanatçılardan biridir. Tenger'in sanatında öncelikle dikkati çeken şey, şiddet, kültür ve iletişim sorunu gibi toplumsal konuları dile getirirken kullandığı malzemenin çeşitliliğidir. Tenger, gündelik yaşamdan topladığı; hasır, kum, fotoğraf gibi birçok malzemeye farklı anlamlar yükleyerek görsel kurgular oluşturmaktadır. Yapıtlarında oyun oynamayı işlerinin bir parçası olarak gören Tenger, izleyiciye bireysel ve toplumsal belleği sorgulayabilecekleri sahneler kurmaktadır.



Resim 111. Bülent Şangar, *Suret*, 2003-2004, ofset baskı, 70x100 cm, fotoğraf

Türkiye'nin modernleşme sürecini ve buna bağlı sorunları inceleyen Bülent Şangar, hızla batılılaşan bir ülkede geleneğin ve dinin rolü, insanların ötekilere göre kendini tanımlandırma biçimleri ve buna bağlı olarak da kamusal ve özel alanların yeniden gözden geçirilmesi gibi konularla ilgilenmektedir.

Fotoğrafı, gerçekliğin en iyi göstergelerinden biri olması, kanıtlama gücü, inandırıcılığı ve sorgulayıcılığı' nedeniyle tercih ettiğini belirten Şangar'ın en ilginç yanı gerçekçi görüntülerle yarattığı yapay atmosferlerin ve sahnelenen rollerin böylece bir inandırıcılığa kavuşmasıdır.

Şangar'ın birbirlerinden ince farklılıklarla ayrılan dokuz fotoğraftan oluşan *Suret* isimli çalışması insanların yüzlerinin gizlendiği fotoğraflardan oluşmaktadır. Şangar, bu çalışmasında bizleri görüntünün ne türden bir utancı temsil ettiğini sormaya davet etmektedir.

Son dönemlerde fotografik imge ile çalışan İnci Eviner, Neriman Polat fotoğrafın inandırıcılığını sorgulayan işlerle karşımıza çıkmaktadır. Fotoğraf çalışmalarını, fotoğraf ile belgeleyerek sunan Can Altay ise sanatçı ve aidiyet kavramlarını sorgulamaktadır. Nasan Tur'da, yabancılaşmayı ve aidiyet problemini çalışmalarına konu olarak seçen bir diğer sanatçıdır.



Fotoğrafi etkin olarak kullanan, resimsel ifadesine ekleyen ressamlardan birisi de Atilla İlkyaz'dır. İlkyaz, *Şimdi Haberler* ve *Foto-Resimler* adını verdiği seri çalışmalarında ve sergilerinde fotoğrafı bir malzeme olarak kullanarak, disiplinlerarası ortak bir dil tercih etmektedir.



Resim 112. Atilla İlkyaz, 1998-2002, *Şimdi Haberler* serisinden, fotoğraf üzerine boya



Resim 113. Atilla İlkyaz, 1998-2002, *Şimdi Haberler* serisinden, fotoğraf üzerine boya

İlkyaz, *Şimdi Haberler* serisinde, gazete kesiklerini ve kupürlerini büyüterek çoğaltmış ve bunların üzerine kendine özgü çizgisel simgelerini yerleştirmiştir. Hasan Kıran bu çalışmalar hakkında şunları belirtmektedir:

“Şimdi Haberler” adlı serisi; güncel olana işaret etmektedir ve yazıyormuş gibi resmetmektedir. Verilmek istenen mesajlar düşsellikten arınmış, başka bir ifade biçimiyle; gerçeklik arayışına giriyorlar. Bu gerçeklik kaynağını genellikle görülmüş ve yaşanmış olaylardan almaktadır. İlkyaz burada kendi iç dünyası dışındaki güncel olaylara yönelmektedir. Her gün gazete sayfalarında gördüğümüz haberlerin fotoğraflarından yola çıkıyor. Deprem görüntüleri, trafik kazası görüntüleri, öğrenci olayları gibi konular İlkyaz’ın çizgisel yorumlarına dönüşerek dikkat çekmektedirler. O güncel olayları sıklıkla takip ederek gözüyle malzeme toplar, onları herhangi bir yüzeye aktararak gördüklerinden bir şeyler çıkarır. Yani resimden önce kendi gözünü sürekli eğitmeye çalışmaktadır... Onun gördüğü şeyler, onun hayal dünyasındaki olayların örgüsel birer ipuçlarıdır. İşlerinde; gerekli olan zemini saydam bir katman oluşturarak hazırlıyor ve sembollerini üstüne kendi yöntemleriyle ekliyor. Bazen de gerekli gördüğü görüntüleri fotokopi yöntemi ile büyüterek ve çoğaltarak çizgileriyle müdahale etmektedir. Onun için “ipucu” olan günümüz dünyasının “gündelik hayatı bir tür “diyalog” başlangıcıdır. O izleyiciyi güncel ve popüler olanla bir diyaloga davet ediyor. Gazete kupürlerinin gerçekliği ile İlkyaz’ın hayal dünyasının çakışması izleyiciye bu farklı dünyalar arasında seçim yapma ve kendi izleklerini oluşturma şansı veriyor”(http://my.opera.com/atillailkyaz/blog/).

Sanatçı *Foto-resimler* serisinde de yine altlık olarak fotoğrafı kullanmakta fakat bu sefer kendisi tarafından çekilmiş fotoğraflar tercih edilmektedir. Fotoğraflar dijital yöntemlerle çoğaltılmış, farklı ebatlar halinde çıktılar alınmış ve bu çıktılar tuvale dönüştürülmüştür. Tuvaller üzerine de çizgisel imlerini yerleştirmiş, bu yüzeylerde yoğun olarak boya da kullanmıştır.



Resim 114. Atilla İlkyaz, 2004-2006, *Foto-resimler* serisinden, fotoğraf üzerine boya

Bu çalışmalarıyla İlkyaz fotoğraf-resim ilişkisini başka bir bağlama taşımakta, fotoğrafı malzeme olarak kullanarak resimsel söylemine farklı bir anlam kazandırmaktadır.

Serdar Aydın'a göre, İlkyaz, bu serileri ile hem kendi yaratıcı plastisitesi ve resim serüveni açısından, hem de algılayıcıları açısından bir "risk" almış, bu riski fotoğraf-resim ikiliğini kullanarak plastik bir göstergeye dönüştürmüştür. Aynı zamanda çalışmalarının üreteceği anlamı ontolojik, epistemenolojik ve plastik anlamda devingen bir bağlama yerleştirmiştir (Aydın, <http://my.opera.com/atillailkyaz/blog/show.dml/2496195>).

Sanatta amaca götüren her araç ve yolun mubah olduğu zamanlarda yaşadığımızı ve günümüz sanatçılarının sadece malzeme, araç ve türde değil, biçimde de çok rahatladığını düşünen Mehmet Yılmaz, gerek tuval resimlerinde dijital kesyap olarak gerekse tek başına fotoğrafı sanatına dahil eden sanatçılardan biridir.

Yılmaz'a göre;

"...Koşullar ve algılar değişmiş durumda, bunların ifadesi ise yeni araçlarla, yeni biçim ve yöntemlerle mümkündür. Her içerik kendi araç ve biçimini gerekli kılar(...) Fotoğraf modernist sanatta







Resim 116. Mehmet Yılmaz, *Düşan ve naşüD* (2), 2011, menteşeyle tutturulmuş iki tuval sol: tuvale dijital baskı, 150x98 cm, sağ: tuvale yağlıboya, 150x98 cm

Yılmaz'ın son serisi olan *İkizler*, fotoğraf ve resmi buluşturan işlerden oluşmaktadır. 'Her türlü fotoğrafik baskı, bir tür baskı resimdir' diyen Mehmet Yılmaz, konuyla ilgili olarak şunları belirtmektedir;

“ (...) Bazı resimler fırça ya da kalemle, bazıları da makineyle yapılır –tıpkı bazı kazakların tığla, bazılarının da makineyle yapıldığı gibi. Nihayetinde, fırça da, kalem de, tığ da, makine de birer araçtır.

İmgelerin hangilerinin daha değerli olduğu, nasıl bir ruh taşıdığı, nasıl ve ne kadar zamanda meydana getirildiği tümel değil, tikel meselelerdir.

'Resim' kavramı tümel; 'boyaresim', 'baskiresim' ya da 'kesyap resim' tikeldir. Resim ailesine mensup her üye kendince seslenir gözümüze. Karşımızdaki nesneye 'gravür', 'ipekbaskı', 'yağlıboya' ya da 'fotoğraf' diyorsak, bu, gravürün gravürce, ipekbaskının ipekbaskıca ya da fotoğrafın fotoğrafça konuşmasından (kendisini öyle kabul ettirmesinden) başkaca bir anlama gelmez herhalde. Peki, bir yağlıboya resme baktığımızda 'fotoğraf' diyorsak? Bu da elbet 'yağlıboya resmin fotoğrafça konuşması' demektir. Chuck Close ve Richard Estes'in resimlerini anımsayınız (Görüntünün kaç saniye ya da ayda, ne kadar emek harcanarak yaratıldığı; hangisinin daha yaygın, değerli ya da değersiz olduğuysa bir başka konu). Özetle, fotoğrafın bir dili vardır ve bu da resim denen ana disiplinin lehçelerinden biridir. Şimdilerde bu lehçeler birbirine karışmış vaziyette. Neyin nereden neyi alıntıladığının, neyin nelerle ortaklık kurduğunun çetelesini tutmanın da olanağı kalmadı artık' (<http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/2012/02/07/foto-graf-ve-resim>).

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### UYGULAMALARA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR

Kuralsızlık ve belirlenememezlik evreni olarak görülen postmodernizmde, modernizmin düşünce sistemine bir karşı duruş vardır. Parçalanmışlık, bölünmüşlük, farklılığın ve özgün olmanın yüceltildiği postmodernitede, alıntılama, değiştirme, kendine mal etme, biraraya getirme ve müdahalede bulunma eylemlerinin çokça yer bulduğu görülmektedir.

Fotoğraf sanatında görüntülerin müdahalesi ve saflığını yitirilişi meselesi 1850'lerde bile gündemdeydi. Çünkü fotoğraf makinesi, objektifin karşısında duran, kontrol dışı, gözden kaçmış her şeyi kaydetme yetisine sahipti. Bundan dolayı çoğu zaman istenen sonuç elde edilemiyordu. Çekilen fotoğraf farklı okunabiliyor, çelişkili yorumlara açık olabiliyordu ( Topçuoğlu, 2010: 125). Bu yüzden hedeflenen amaca erişebilmek için fotoğrafçının müdahalesi gerekiyordu. Ayrıca ifadenin güçlendirilmesi, farklı hikâyelerin okunmasının sağlanması gibi nedenlerle de fotoğraf üzerine müdahaleler kaçınılmaz olmaktaydı.

Donald Kuspit'in de ifade ettiği gibi; postmodernizmde sanat üzerine sanat anlayışı da yaygındır, bu da sanatın narsisist çöküşüne işaret etmektedir. Çünkü sanat üzerine sanat, sanata ilişkin hiçbir yeni kavrayış sunmaz, ironik bir dönüştürmeyle eski sanatı yeniden üretir, bu sırada da anlamını yok eder. Sanat, sanatsal bakışlar ansiklopedisindeki bir desinatör bakışından ibaret hale gelir, yabancılığını yitirerek tanıdık bir görsel klişeye dönüşür. Bağlamlarından koparılan imgelerin kolaj çalışmasıyla yeni bir bağlama taşınarak restore edilmesi- yani sıkıcı eski sanatın, eski ama iyi başka şeylerle yan yana getirilerek yeni bir sanatsal ortama yerleştirilmesi ve böylece aralarındaki farklılıktan kaynaklanan çatışmanın her ikisinin de anlamsız birer tarihsel kalıntı haline geldiklerini saklayacak denli geniş bir anlam yaratacağının umulması- postmodern sanatın temel yöntemidir

(Kuspit, 2006: 69). Uygulama çalışmalarında sanat üzerine sanat anlayışı, fotoğraf üzerine resim uygulamalarıyla örtüşmektedir. Fotoğraf üzerine müdahaleler veya farklı ontolojik yapıların çarpışması ve üst üste gelmesi, uygulama çalışmalarının temel prensibini oluşturmaktadır.

Postmodernistler özellikle “ötekilik” ve “başka dünyalar” konularına ayrı bir ilgi göstermişlerdir. Bu ilgi postmodernist edebiyatta da hissedilmektedir. Postmodernist edebiyatta bir arada var olan dünyaların çoğulluğunu vurgulayan McHale, bu edebiyatın betimlemeye çalıştığı şeyi kavrayabilmek açısından Foucault’nun *heterotopia* kavramının mükemmel bir imge olduğuna inanır. Heterotopia kavramıyla Foucault “çok sayıda bölük pörçük olanaklı dünya”nın “olanaksız bir mekân”da bir arada var olmasını ya da ortak olarak ölçülemeyeceği halde birbiriyle üst üste ya da yan yana getirilmiş mekânları anlatır. Karakterler artık şu sorulara cevap aranmaya zorlanmaktadır: “Bu hangi dünya? Bu dünyada ne yapılması gerekiyor?”

Bu farklılaşma sinemada da hissedilmektedir. Örneğin *Citizen Kane* gibi modernist bir klasikte, bir muhabir Kane’in hayatının ve kişiliğinin belirsizliğini çözmek amacıyla onu tanımış olanlardan farklı anıları ve perspektifleri bir araya getirir. Daha postmodernist *Blue Velvet* (Mavi Kadife) türü bir filmde ise filmin ana karakterlerini birbiriyle hiç bağdaşmayan iki dünya arasında gidip gelirken izleriz. Bir yanda geleneksel kasaba hayatı öte yanda uyuşturuculardan, ruh hastalıklarından, cinsel sapıklıklardan oluşan şiddet dolu yer altı dünyası. Bu iki farklı dünyanın aynı mekânda var olabilmesi imkânsız gibi görünmesine karşın finalde iki dünya birbiriyle çarpışır (Harvey, 2010: 64-65). İşte uygulama çalışmalarında da farklı iki dünya olan resim ve fotoğrafın çarpışma anlarına tanık olunmaktadır.

Postmodernizm ayrıca dilin ve iletişimin doğası konusunda farklı bir teori benimsemektedirler. Modernistler söylenmekte olanla bunun nasıl söylendiği arasında sıkı bir ilişki olduğunu savunurken, Post-strüktüralist (yapısalcılık sonrası) düşünce ise bunların birbirlerinden koparak yeni birleşimler içinde bir araya geldiğini ileri sürer. İşte yapıbozumculuk (deconstructionism) bu noktada işin içine girer (Harvey, 2010: 65).

Uygulama çalışmalarının tamamına egemen olan bu tavır, *yapı bozum* olarak değerlendirilebilir. Bu aşamada Jacques Derrida ve onun yapı söküm politikası akla gelmektedir.

Geliştirdiği “yapısökümcü” okuma yöntemiyle yepyeni bir düşünme olanağının kapılarını aralayan, post-yapısalcı felsefe çerçevesinin kuruluşunda çok önemli bir yeri bulunan Fransız felsefeci Jacques Derrida’nın hemen bütün metinlerinde kendisini gösteren egemen düşünce, Batı felsefesi geleneğinin yapısökümcü bakış açısından sonuna dek sorgulanmasıdır.

Yapı bozum (deconstruction) fransızca bir terim olarak, yazı ve plastik sanatlar arasındaki ilişkiyi vurgulamak üzere, yapısalcılığın savlarına karşıt olarak duran bir hareket olarak 1960’larda ele alınmıştır.

Deconstruction: yapısızlaştırma eylemi ve dilbilgisi terimi olarak bir tümcede sözcüklerin yapılarını düzensizleştirme anlamlarına da gelebilmektedir. Aynı zamanda teorisyenler sökme, çözme, bozma, yıkma gibi karşılıkları kullanmışlardır. Yapıbozumcu yöntem, üzerinde düşünülmüş olan geleneksel karşıtlıkları tersyüz etmeyi ve bunun yanında birbirine karşıt terimler arasındaki uzaklıkta, adı olmayan kavramların oynadığı oyuna işaret etmekten oluşmuştur (Karkın, 2005: 6-8).

Uygulama çalışmalarında da başlangıçta kullanılan fotoğraflık görünüm, sonuçta başka açılımlar kazanmıştır. Çalışmalarda farklı ontolojik yapılar üst üste getirilerek alternatif sunumlar yaratılmaya çalışılarak bir biçimde yapıbozumcu yöntem kullanılmıştır.

Derrida’nın yapı sökümcü yapısalcılık eleştirisinde yapılmak istenen, ayrıntılı bir metinsel ve kavramsal çözümleme aracılığıyla, bir takım temel kavramların hem tanımları yapılırken, hem de yapılmış tanımları kullanırken aslında kendi temellerinin altını oyuyor olduklarını, dolayısıyla da kendilerine karşı işlemekte oluşlarını göstermektedir

<http://www.scribd.com/doc/44348539/derrida-yap%C4%B1sokum>.

Çalışmalarda da, kullanılan fotoğraflık görünüm bir yandan kendilerini

gösterme eğilimindeyken diğer taraftan resimsel müdahalelerle bu eğilim yıkıma uğratılmaya çalışılmaktadır.

Derrida'nın düşüncesini anlamaya çalışırken, öncelikle kavranması gereken kavramlardan ilki, çoğunluk İngilizce'ye "söküme almak" [under erasure] diye çevrilen "sous rature" terimidir. Herhangi bir terime "sous rature" deyişini yüklemek demek, önce bir sözcük yazmak sonra üstünü çizmek, ardından da hem sözcüğü hem de üstü çizilmiş halini baskıya vermek demektir. Buradaki düşünce kısaca şudur: Sözcük eksik ya da daha çok yetersiz olduğundan, ama buna karşın sözcüğün okunabilir kalması da zorunlu olduğundan üstü çizilir. Derrida stratejik değeri yüksek bu işlemi, "varlık" sözcüğünün üstünü sık sık çizen Martin Heidegger' den almıştır Sarup, Madan(1995), <http://www.felsefeforumu.com/viewtopic.php?f=45&t=66>  
 1 Örnekte de görüldüğü gibi, "Varlık" sözcüğü önce yazılmış daha sonra da üzeri çizilmiştir. Bu işlem sayesinde hem üstü çizilmiş hali hem de sözcüğün kendisi bir arada bulunmaktadır. Yani sözcük tek başına yetersiz, fakat aynı zamanda gereklidir. Böylece üzeri çizilen kavramın bir sorgulama altında olduğu gösterilmek istenir. Üzeri çizilen kelime, gösterdiği şeyle onu yıkan şeyi aynı anda okura sunar, böylece anlamı bulanıklaştırır. Bu yöntem evetle hayırın, varlık ile yokluğun göstergede aynı anda sunulduğunun fark ettirilmesine dayanır. Bu Derrida'nın deyişiyle "kararverilemezlik" durumudur.

Uygulama çalışmalarında fotoğraftan yola çıkılarak resimsel söylemin de eklenmesiyle bir tür yanılsama yaratılmak amaçlanmıştır. Bu nedenle de yüzeydeki fotografik görüntülerin üstünü boyayla kapatma eyleminin kullanıldığı görünmektedir. Böylelikle hem alttaki fotografik görüntü tamamen kaybolmamakta, hem de üzeri kapatılmaktadır. Böylelikle farklı okumalara yol açabilmektedir. Tek başına, tek bir anlam yüklü olan fotoğrafın üstü tıpkı "varlık" sözcüğünde olduğu gibi çizilerek, anlam çoğalması yaratılmak istenmektedir. Böylelikle tek başına açığa çıkarılmak istenmeyen fotografik görüntü üzerine boyasal katmanlar eklenerek, imgelerin varlığı ve yokluğu aynı anda gösterilmek istenmekte, bir tür 'kararverilemezlik' durumu yaratılmak amaçlanmaktadır.

Harvey'e göre (Harvey, 2010: 67); "Yapıbozumculuğun saiki, bir metin içinde başkasını aramak, bir metni bir başkası içinde eritmek ya da bir metni bir başkası içinde inşa etmektir. Dolayısıyla Derrida kolaj ve montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görmektedir. İster resimde ister yazı ya da mimaride olsun, bu biçimin içkin heterojenliği bizi, yani metnin ya da alıcılarını, "ne tek anlamlı, ne de istikrarlı olabilecek bir gösterim üretmeye" teşvik eder. Gösterimlerin ve anlamların üretimine "metinler" in hem üreticileri, hem de tüketicileri katılır. İşte postmodernist üslupta "süreç", "performans", "happening", ve "katılım"ın önemine vurgu buradan türer" Uygulama çalışmalarında da fotoğrafik imgeler resimsel müdahalelerle adeta eritilmiş, şeffaf boya kullanımıyla da bu süreç açığa çıkarılmak istenmiştir.

Aynı zamanda resim, fotoğraf içinde adeta inşa edilmekte, çalışmalarda kullanılan fotoğrafik görüntüler hem kendisi olarak belirmekte hem de yeni bir bütün içinde farklı bir kimlik kazanarak ortaya çıkmaktadır. Böylelikle düz bir anlatım yerine farklı gösterimler gerçekleştirilmektedir.

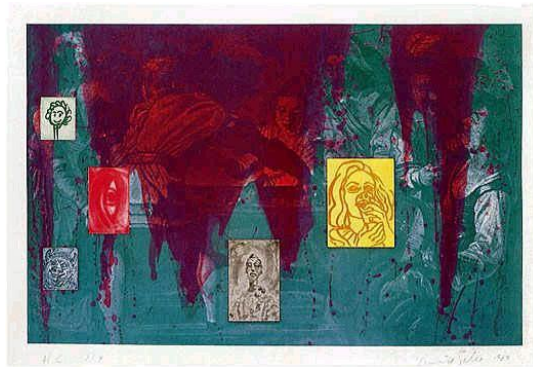
Derrida'ya göre alıntılanan her unsur "söylemin sürekliliğini ya da doğrusallığını kırar ve zorunlu olarak ikili bir okumaya götürür: parçanın, kaynaklandığı metinle ilişkisi içinde algılanması; parçanın, yeni bir bütün, farklı bir bütünsellik içinde yer aldığı biçimiyle okunması". Süreklilik yalnızca, parça üretimden tüketime doğru hareket ederken geride bıraktığı "iz" de belirir (Foster, 1983, Akt: Harvey, 2010:67-68).

Çalışmalarında genellikle dilin işlevi ve rolü sorunuyla ilgilenen Derrida, herhangi bir göstergiyi okuduğumuzda anlamının bizim için apaçık olmadığını, anlamın sürekli devindiğini ve asla bir göstergeye dayanmadığını da ileri sürmektedir. Bu mantıkla uygulama çalışmalarındaki anlamların da sabit olmadığı ve farklı açılımların var olabileceği söylenebilir.

Derrida'nın söylemi/nesneyi zorunlu olarak ikili okumaya götüren düşüncesini çalışmalarına taşıyan bir isim David Salle'dir. Sanatçı, imgenin nereden geldiğine odaklanmanın, resmin içinde birlikte yaşayan imgelerin hayatı bozduğunu belirterek, aynı anda görülebilen iki imgeyi üst-üste

resmetmiştir. Salle, imgeleri bir bütün halinde gerilim dolu ve birbiri içinde eritmeden bir araya getirmiştir. Sanatçı resimlerinde; farklı üslupları üst üste kullanarak katmanlaştırmıştır. Birçok tekniği aynı anda kullanarak yoğun bir kurguya ulaşmaktadır.

Salle, klasik bir yapıtın geniş bir bölümünü lekesel anlamda boyadıktan sonra üstüne fırçayla başka figürler çizmiş, kolaj ve pentürü bir arada kullanarak çizgisellik/tonalite, soyut/figüratif imgeleri bir arada kullanılmıştır. Resimlerde farklı üslup ve resim, katmanlarını üst üste birbirini anlam ve biçim olarak tamamlayan biçimde bir arada uygulamaktadır. Sanat yapıtının nedensel olarak, bir parçasının diğeriyle ilişkisi olmayan bir yığın olarak anlaşılabilceği düşüncesiyle resimlerinde parçaların içselliğini ortaya çıkarmaktadır. Her parçanın birbiriyle ilişki içinde olduğu nedensellik ilkesiyle resmedilmiş, yaşamla derin uçurum olan bir resmi silerek resmin yaşamdaki değişimini yorumlamaktadır (Karkın, 2005: 28-29).



Resim 117. David Salle, 1989, tuval üzerine kolaj, boya, 60x92cm

Magritte'in çalışmalarını da yapıbozumcu öğelerinin sınırlarında değerlendirmek mümkündür. Magritte, izleyene görme, algılama ve düşünme alışkanlıklarını yeniden algılamalarını sağlamak ve izleyicide beklenmedik izlenimler uyandırmaktadır. Sanatçı "Bu Bir Pipo Değildir" isimli çalışmasında sözel göstergelerle plastik öğeleri birbirine bağlamaktadır.



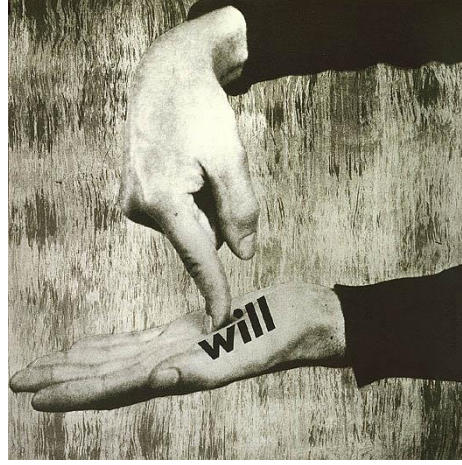
Uygulama çalışmalarında fotoğraf üzerine yapılan müdahaleler de fotoğrafı göstergesinden ayırarak, farklı okumalara yol açmayı amaçlamaktadır.



Resim 118. Rene Magritte, *İmgelerin İhaneti*, 1928-29, tuval üzerine yağlı boya

Çalışmalarında reklam dünyasıyla yaşam arasında ilişki kurmaya çalışan kavramsal sanatçı Barbara Kruger ise, reklam panoları üzerine, sloganlar ve farklı ifadeleri bir araya getirerek yeni anlamlar yaratmaktadır.

Kruger'in çalışmalarının temelinde gerçekte Batı Metafiziğinin görünüşünün gerisindeki dışlama, bastırma, marjinalleştirme ve asimilasyon uygulamalarını gizleyen 'dil politikasına' karşı olan yapıbozma düşüncesi yatmaktadır (Karkın, 2005: 45).



Resim 119. Barbara Kruger, *Will*

Pop sanatçılardan olan Rauschenberg ise, 1960'lı yıllarda bir dizi resminde Velazquez'in *Rokeby Venüsü*'nden ve Rubens'in *Süslenen Venüs*'ünden imgeler kullanıyordu. Ama sanatçı bu imgeleri çok farklı biçimde kullanmıştı: bir sürü başka görüntüyü içeren bir yüzeye, fotoğrafik bir orijinali ipek basma tekniğiyle eklemiştir. Harvey'e göre Rauschenberg'i, postmodernist olarak düşünmemizi gerekli kılan olgu onun imgeleri, görüntüyü içeren yüzeye fotoğrafik bir orijinali eklemesidir". (Harvey 2010, 72)

Bu bağlamda Rauschenberg üretileni yeniden üretmek ve daha önceden var olan imgeleri mülk edinmekte; onları alıntılıyıp parçalayarak tekrar etmektedir.



Resim 120. Rauschenberg, *Persimmon*, 1964, tuval üzerine serigrafi ve yağlı boya

Uygulama çalışmalarında da benzer biçimde Derrida'nın yapıbozum politikasını görmek mümkündür.

Uygulama çalışmalarında, çekilen fotoğraflar, tuval resminde bir zemin olarak kullanılarak farklı, alternatif bir sunum yaratma amacını taşımaktadır. Fotoğraflar hurdalık alanlara ait görüntülerdir. Özellikle hurdalık alanların tercih edilmesinin sebebi, atık malzemelerin eskimişliği temsil etmeleri ve kimi zaman düzen içinde bütünlük oluşturulan atıkların kimi zaman da rastgele atılmaları sonucu oluşan kompozisyonların kendi tesadüfî doğruluğuyla farklılıklar ve kendiliğinden bir devinim yaratmasından dolayıdır. Bu hurdalıklarda gelişi güzel üst üste atılmış ya da preslenerek bütün haline getirilmiş olan atık eşyalar farkında olmadan kendi içinde zengin bir görüntü çeşitliliği ve hareketlilik sunmaktadır. Uygulama çalışmalarında dikkat çeken bir özellik olan plastik devinim, fırçayla yapılan boyasal müdahalelerle yakalanmaya çalışılırken, izleyenin algılayabileceği görüntülere müdahale edilerek de farklı bir zamansal devinim oluşturmak amaçlanmıştır. Bu konuda hız ve devinim kavramlarını ön planda tutan Fütüristler akla gelmektedir. Eskiye yıkma ve yeni olan makineye, teknolojiye ve “hareket”e yer açma eğiliminde olan Fütürizmin resme bakışı da bu yöndedir. Fütüristler hareketi

genelde bir eylemin belli anlarına ilişkin görüntüleri üst üste bindirerek elde etmişlerdir. Bu bağlamda uygulama çalışmalarıyla ilişkilendirildiğinde, uygulama çalışmalarında da bir biri üstüne atılmış hurda yığınları, rahat fırça vuruşları ve fotoğraf üzerine yapılan resimsel müdahaleler devinim sağlayan unsurlar arasında sayılabilir. Fütürizmdeki görüntünün üst üste bindirilişi, uygulama çalışmalarında farklı bir boyutta ele alınmıştır.

Kendi aralarında hem biçimsel olarak hem de renk olarak farklı bütünlükler oluşturabilen atık nesneler, yataylık ve dikeyliklerle adeta geometrik kompozisyonlar oluşturmakta, bu çöplük denebilecek görüntülerden son derece estetik formlar yaratılabileceği fikrini akla getirmektedir. Hem biçimsel hem düşünsel olarak ilgi uyandıran hurdalık alanlardaki görüntüler tuval resminde farklı konumlandırılabilir. Özellikle “kullanılıp, atılmış” “işe yaramaz”, “eski” “atık” gibi kavramların tekrar değerlendirilerek farklı anlatımlarla “yeni” olgusunu gündeme getirebileceği düşüncesinden hareketle, “eskilerin görüntüleri” alınarak başka bir anlam kazanacağı tuvale taşınmakta, müdahalelerle çoğu nesnelerin görüntüsü asıl kimliklerini kaybederek kompozisyonlar oluşturulmaktadır.

*Hurdalık alanlar yaşanmışlıkların izlerini taşırlar. Bu hurda yığınları bir bakıma yaşanıp tüketilmiş zamanın da kalıntıları niteliğindedir. Yaşamlarımızdan çıkardığımız her nesne belki başka vücutlarda hayat bulacaktır. Bunlar bazen bambaşka bir biçim alabileceği gibi bazen de sanatçının eline geçip şekillenebilecektir.*



Resim 121. Cesar Baldaccin, *Ezilmiş Araba*, sıkıştırılmış otomobil

Bu konuda, özellikle hurda malzemelerle çalışan iki isim dikkat çekicidir. Bunlar; Fernandez Arman ve Cesar Baldaccin'dir. Arman *Doluluk* adını verdiği sergide galeriyi tavana kadar hırdavatla doldurmuştur. Böylece mekânı yadsıyan tavrını göstermek istemiştir. Cesar ise heykel yapmak için hurdaları tercih etmiştir. Hurdalıklardan topladığı metal malzemeleri birbirleriyle bütünleştirerek ilginç figürler yapmıştır. Ayrıca sanatçı hurda arabaları presleyerek de yapıtlar gerçekleştirmiştir.

Cesar, Picasso gibi artıklarla uğraşıyordu. Ama Picasso artıklarını çöplerde bulurken, Cesar onları fabrikalarda, hurdacılarda aramaktadır. Paris'in kuzey banliyösündeki fabrikalarda işçilik yaparak, işçiler gibi giyinerek, onların dilini konuşarak, hurda demirlerden kendi öz estetiğini çıkarmaktadır (Ragon, 2009:119).



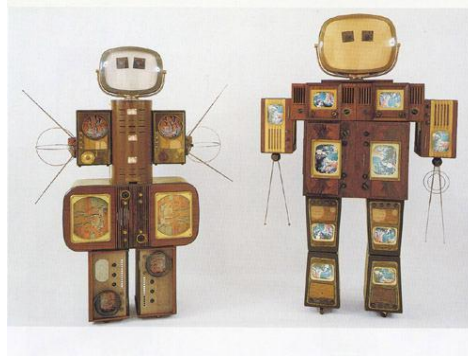
Resim 122. Cesar Baldaccini, *Sıkıştırma*, 1992, sıkıştırılmış teneke kutular

Verilen örneklerde hurda malzemelerin doğrudan kendisi kullanılırken, yani üç boyutluluk hâkimken, uygulama çalışmalarında ise hurdalıkların fotoğrafları kullanılmıştır. Böylelikle çürümeye terk edilen hurdalıklar farklı yaklaşımlar ve düşünsel yorumlamalarla şekil değiştirmekte, farklı plastik dışavurumlar olarak ortaya çıkmaktadır.

Uygulama çalışmalarında eski televizyon ve bilgisayar yığınlarından oluşan fotoğrafik görüntülere de yer verilmiştir.

Taylor'ın belirttiği gibi televizyon, "tarihte, geçmişin sanatsal başarılarını, coğrafyadan ve maddi tarihten büyük ölçüde koparılmış biçimde, az çok kesintisiz bir akım halinde Batı'nın oturma odalarına ve stüdyolarına aktaran ve birbiriyle eş öneme sahip, eş zamanlı olarak var olan olgularmışçasına yan yana yamayarak bir kolaj halinde sunan ilk kültürel araçtır. Üstelik, "bu aracın, tarihi eşit olayların tükenmez kaynağı olarak algılayışını" paylaşan bir izleyiciyi de varsayar. Öyleyse sanatçının tarihle ilişkisinin değişmesi, kitle televizyonu çağında köklerden ziyade yüzeylere, derinlikli çalışmadan ziyade kolaja, işlenmiş yüzeylerden ziyade üst üste getirilmiş alıntı imgelere, ayakları üstünde duran sağlam kültürel nesneden ziyade çökmüş bir zaman ve mekan duygusuna bir bağlılığın gelişmiş olması hiç de şaşırtıcı değildir. Bunların hepsi tam da postmodern durumda sanatsal pratiğin yaşamsal boyutlarıdır (Harvey, 2010: 79). Uygulama çalışmalarında ise televizyonun köklü geçmişi yerine yüzeysel görünümü işlenmiştir.

Televizyon ve videoyu materyal olarak kullanan, video-sanatının yaratıcılarından Nam June Paik, sanatta geleneksel medyaya televizyon ekranını ekleyerek yeni bir ortam yaratmanın yanı sıra kitle medyasının temalarını ve tutumunu da eleştirel bir biçimde ele almaktadır. Paik, televizyonu kendi içeriğinden kopararak farklı bir kılığa ve anlatıma büründürür. Televizyon ekranını bir elektronik tuval haline getiren Paik, günlük hayatımızın içinde yerleşik bulunan eşya ve araçlara farklı biçimde bakmamızı sağlayan ve bunların fonksiyonunu sorgulayan bir tavır takınır.



Resim 123. Nam June Paik, *Robot Ailesi*, 1986, video heykeller

Uygulamalarda kullanılan televizyon ve bilgisayar görüntüleri de kendi içeriğinden koparılıp başka bir ortama taşınmıştır.

Ayrıca uygulama çalışmalarında, zeminde kullanılan fotoğraf görüntülerindeki çeşitlilik sanatçıya seçme özgürlüğü tanıyarak istenilen biçim ve rengin bırakılıp, istenmeyen de farklı renklerle gizleme şansını vermektedir. Işık-gölge, es-pas, bütünlük, derinlik gibi ilkeler göz önüne alınarak yapılan müdahalelerde bir denge yakalanmaya çalışılmakta, fırça vuruşlarının rahat ve fırça izlerinin belirgin olmasına özen gösterilmektedir. Özellikle renklerin saydam olarak kullanılması sürecin de şeffaflığını göstermek için önem taşımaktadır.

Fotoğraflar, sıradan deneyimlere ait malzemeleri yeniden tanımlamaktan daha öte bir işlev görür ve kendimizin hiçbir zaman göremeyeceğimiz muazzam miktardaki malzemeyi çoğaltırlar. Bu haliyle de gerçeklik –sergilenecek bir parça, dikkatle incelenecek bir kayıt, gözetlenecek bir hedef olarak- yeniden tanımlanmış olur (Sontag, 2008: 184-185). Çalışmalarda kullanılan fotoğraflar da yeniden tanımlanmış, farklı kılıklara bürünmüştür.

Fotoğrafa özgü olan ‘gerçeğe birebir bağlılık’, resim sanatının ‘yorumlama’ yeteneğiyle, bağımlılıktan biraz olsun uzaklaşmakta bunun sonucunda farklı tatlardaki anlatımlar açığa çıkmaktadır. Tuval, boya, fırça darbeleri gibi yaptırımlarla kendi doğallığından uzaklaşan fotoğrafik

görüntüler, farklı kimliklere bürünmektedir. Fotografik gerçekliğin üzerine resimsel gerçekliğin uygulandığı bu çalışmalarda, fotoğrafın durağanlığına boyayla müdahalelerde bulunularak bir devinim yaratılmaya çalışılmaktadır. Boşluk, denge, ahenk, hareketlilik gibi ilkeler göz önünde bulundurularak akrilik boya ile fırça yardımıyla, kimi zaman da elle müdahalelerle, bazı imgelerin açığa çıkarılması, bazılarının ise bulanıklaşması çabasına girilmiştir

Topçuoğlu'na göre (2010: 125); Fotoğrafların kullanım yer ve biçimleri, onların bize sunuldukları bağlamlar, onlardan nasıl etkilendiğimizi ve onları nasıl algıladığımızı tanımlar. Uygulama çalışmalarında da kullanılan fotoğraflar istenildiği gibi başkalaştırılarak, bu fotoğraflara kimi zaman anlam yüklenmiş, kimi zaman da anlamsızlaştırılmıştır.

Postmodernizmde çoğulculuk hâkimdir. Modernitenin mimarideki öncülerinden Mies van Rohe “az çoktur” derken, postmodernist mimar Venturi “az sıkıcıdır” diyerek, postmodernitenin anlayışını belirlemektedir. Sanattaki bu zenginlik, sanatın polifonisini oluşturur, bu polifoni, aynı zamanda insan özgürlüğünün de kaynağı olur (Tunalı, 2008: 208).

Tuval resmine teknolojik öğelerin dahil edilmesiyle bunun düşüncenin plastik dışavuruma ne derece etki ettiğine dair alternatifler sunan bu uygulama çalışmalarında, hazır nesne görevi gören fotoğraf, boya ile yan yana bazen de üst üste gelerek anlam kaymalarına da uğramaktadır. Zeminde altlık olarak kullanılan tek boyutlu fotoğraflar, resimsel müdahaleler sonucu farklı boyutlar kazanmaktadırlar.

Uygulama çalışmalarının oluşum aşamaları kısaca şu şekildedir; hurdalık alanlarda sanatçı tarafından çekilen fotoğrafların beyaz mat fotoğraf kâğıdı üzerine büyük boyutlarda baskıları alınmış, sonucu daha çabuk görebilmek, bütününe rahatça müdahale edebilmek adına öncelikle bunların bazılarının üzerinde akrilik boyayla çeşitli müdahaleler yapıldıktan sonra tarayıcı yardımıyla taranarak, görüntüler büyütülüp tuvale dijital baskıları alınmıştır. Bazı fotoğrafların ise müdahale edilmeden baskıları alınmış, daha



sonra bunların üzerine tekrar boyayla gerekli görülen yerlere müdahalelerde bulunularak eser son halini almıştır.

“Burası yüzey. Şimdi onun ötesinde ne olduğunu, görüntüsü bu şekildeyse gerçeğinin neye benzemesi gerektiğini düşünün-daha doğrusu hissedin, sezmeye gayret edin”. Kendi başlarına herhangi bir açıklama getiremeyen fotoğraflar, çıkarımda bulunmaya, spekülasyon yürütmeye ve fantezi kurmaya yapılmış, arkası kesilmek bilmez davetiyelerdir. (Sontag, 2008: 28). Davetlisiniz...

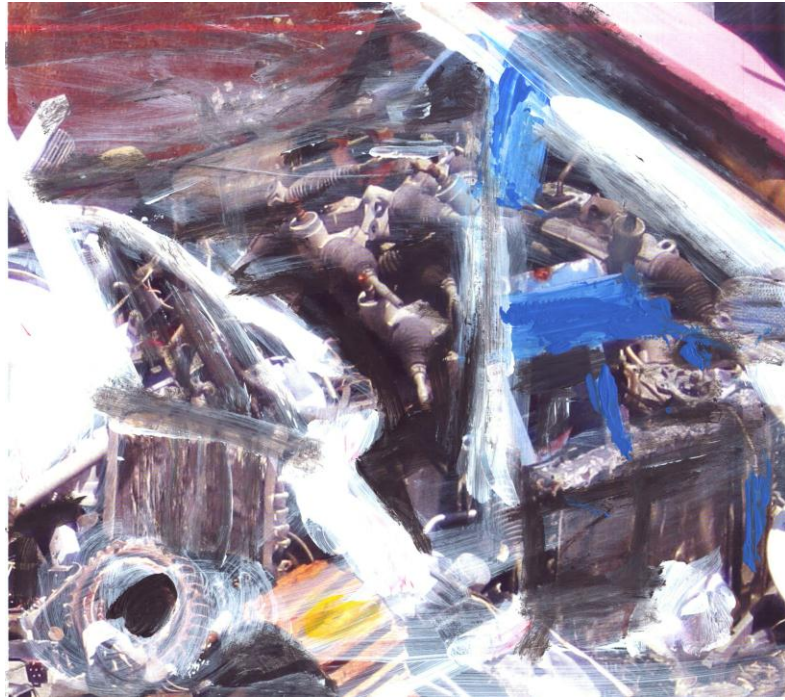
## UYGULAMALAR



Resim 124. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-1*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 125. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-2*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 126. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-3*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya





Resim 127. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-4*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 128. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-5*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 129. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-6*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 130. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-7*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya





Resim 131. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-8*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 132. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-9*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 133. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-10*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 134. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-11*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya





Resim 135. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-12*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 136. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-13*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya





Resim 137. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-14*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya

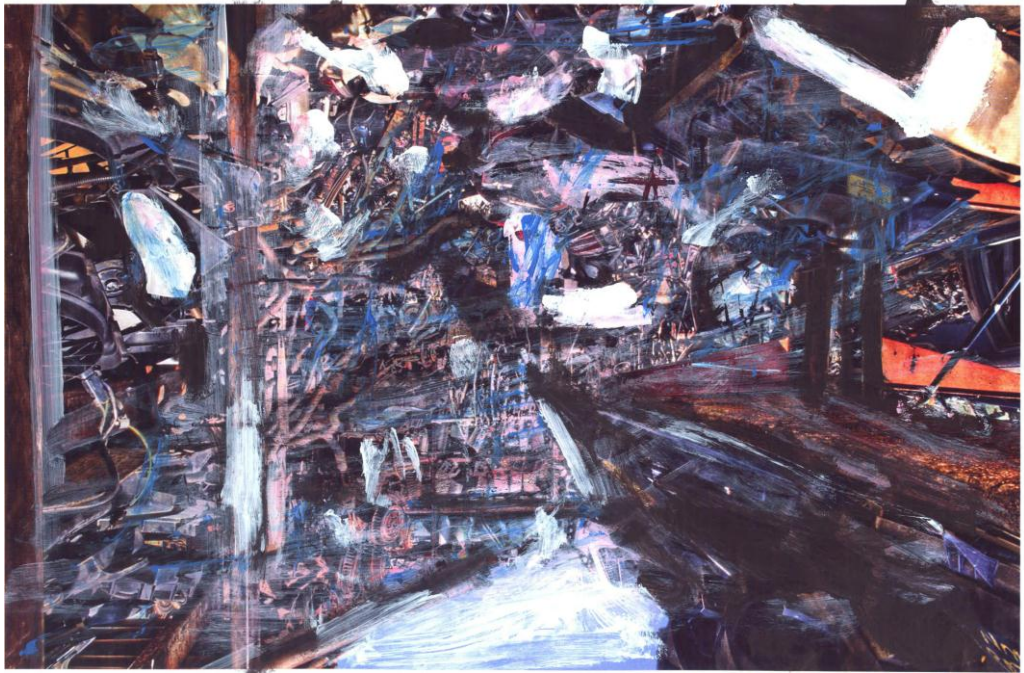


Resim 138. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-15*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya





Resim 139. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-16*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 140. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-17*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya





Resim 141. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-18*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 142. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-19*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 143. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-20*, 2010-2012, Tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 144. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-21*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya





Resim 145. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-22*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 146. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-23*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 147. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-24*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 148. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-25*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya





Resim 149. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-26*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 150. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-27*, 2010-2012, Tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 151. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-28*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 152. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-29*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya





Resim 153. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-30*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 154. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-31*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya





Resim 155. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-32*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya



Resim 156. Derya Şahin, *Foto-pentür Serisi-33*, 2010-2012, tuval üzerine dijital baskı ve akrilik boya

## SONUÇ

Fotoğraf başlangıçta mütevazı bir kendini temsil etme aracı olarak ortaya çıktı daha sonra sanatın her alanına sızmaya başladı. Sanat yapıtlarının herkese ulaşmasını sağladı ve bununla birlikte insanların sanata bakışını değiştirdi. Sadece doğanın basit bir sureti olmaktan çok öteye gitti. İnsanlar arasındaki mesafeleri kaldırdı. Sanatla aramızdaki iletişim alanında önemli rol üstlendi. Televizyonun, sinemanın öncülü oldu. Sanat olma mücadelesi verdi ve sanatta ise çok farklı şekillerde kullanıldı...

*“Her fotoğraf yalnızca bir parçayı bir kesiti temsil ettiği için, onun ahlaki ve duygusal ağırlığı da onun nereye eklendiğine bağlıdır. Bir fotoğraf, hangi bağlamda görüldüğüne göre değişir” (Sontag: 2008: 128).*

Koşullar ve algılar değiştikçe, teknoloji ilerledikçe yeni ifade araçlarının ve yeni anlatım yöntemlerin kullanılması da kaçınılmaz olmaktadır. Fotoğraf da günümüzde ise yeni anlatımlara fırsat veren özellikle de tuval resmine farklı açılımlar kazandıran bir malzeme durumundadır. Modernist sanatta fazla tercih edilmeyen fotoğraf postmodernist dönemde çok sık ve her disiplinle beraber karşımıza çıkabilmektedir. Teknoloji kapsamında özellikle fotoğrafın sanatta çok farklı kullanım alanları olduğu günümüzde fotoğraf; kopyalama, belgeleme özelliği ya da çoğaltılabilir oluşu gibi farklı amaçlarla anlatım dili olarak tercih edilmekte, bazen de fotoğraf bir bütün olarak ele alınıp üzerine müdahalelerde bulunularak değiştirilebilmektedir. Bu değiştirme bazen fotoğrafı asıl gösterdiğinden uzaklaştırmakta, farklı bağlamlara taşımaktadır. Bu yaklaşım, dikkatleri malzemedan çok anlatıya çekebilmektedir.

Sanatta başka hiçbir medyum fotoğraf kadar farklı şekillerde kullanılmamaktadır. Sanatçı önce fotoğraf makinesiyle anı dondurmakta sonra işin içine yorumunu katmaktadır. Fotoğrafı, kesip-biçmekte, tuvaline yapıştırmaktadır. Fotoğrafı değiştirmekte, başka medyumlarla birlikte kullanmakta, olduğundan farklı göstermeye çalışmakta, bağlamını

değiştirmektedir. Büyütmekte, küçültmekte, yerleştirmekte, performansını, eserini belgelemekte, kopyalamakta, tek başına veya çoğul olarak da kullanabilmektedir. Hatta alışılmışın dışında gösterebilmekte ve bununla da şaşırtmaktadır.

Bu bağlamda fotoğraf, icadından buyana sanata farklı yollarla ve biçimlerle dahil olmayı bilmiştir. Şimdi ise çağdaş sanatın vazgeçilmezleri arasında yerini sağlamlaştırmaktadır. Genel anlamda sanata, özelde ise resim sanatına her zaman yeni imkânlar sağlayan fotoğraf yeni fikirler üretilmesine de yardımcı olmaktadır. İddia edildiği gibi resim sanatı, 1839'da fotoğrafın icadıyla sona ermemiştir.

Zaman zaman resim içinde kolaj malzemesi olarak kullanılan fotoğraf kimi zaman da boyayla bütünleşerek kimliğinden uzaklaşıp farklı açılımlar yaratabilmektedir. Sanatta neyi nasıl söyleyeceğimizin önemli olduğu günümüzde tuval resmine alternatif anlatımlar sunan fotoğraf, bazen gösterilmek istenenin tam karşılığı bazen de gösterilmek istenene giden yolda ipuçları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Fotoğrafların hayattan bir kesit oldukları ve sadece belli bir yerde ve belli bir anda olup biten bir olayı kaydetmeleri gerektiği ön kabulü sorgulanmaya başlanmıştır. Fotoğrafik ve optik görüntü katı bir gerçekliğin ifadesi olmak yerine, üzerinde işlem yapılabilecek bir hammaddeye dönüşmüştür (Topçuoğlu, 2010: 128).

Fotoğrafın ait olmadıkları bağlamlara yerleştirilmelerinin yarattığı şaşırtıcı ve baş döndürücü dönüşümler sanatçıların da ilgisini çekmektedir.

Postmodern dönemde fotoğrafın, tarihin şahitliği işlevi artık geçersizdir. Gerçek, kitle iletişim araçlarının da etkisiyle oluşan yapay bir dünyadan hareket edilerek yeniden üretilmektedir. Postmodern dönemde fotoğrafik üretimin orijinalliğinin yıkılması sonucunda, sanatın yalnızca yinelemeye dayalı bir etkinlik olabileceği görüşü egemendir. Fotoğraf ürünleri, gerçekliğin yeniden üretilmesiyle varlığını göstermektedir.

Postmodernistler fotoğrafı söylemlerini aktarmanın en önemli aracı olarak kullanmaktadırlar. Fotoğrafın yepyeni bir disiplin ve birçok alana açık oluşu, kolay ulaşılabilirliği, hızlı ve tüketime yönelik olması, yeniden üretilebilirlik özelliği, sanatçıların fotoğrafı tercih etmelerine sebep olmuştur. Postmodernizm, orijinal sanat yapıtını yeniden ele alma konusunda özellikle “temsilin temsili” kavramı üzerinde durmakta ve bu da, fotoğrafın yeniden üretme olanağı ile ortaya konmaktadır. Bu açıdan fotoğraf postmodernizm içindeki yerini bu şekilde belirlemekte ve amaçlandığı gibi özgün eser kavramından uzaklaşmaya da yardımcı olmaktadır.

Fotoğraf resmi öldürdü mü sorusuna tekrar baktığımızda ortaya çıkan tablo şu şekildedir; fotoğraf ve resim arasında sürekli bir etkileşim olduğu kesindir. Fotoğraf ve resmin birbirlerinin avantajlarından istifade ettiği de doğrudur. Fakat üstünlük yönüne gelirsek ikisinin de ayrı üstün tarafları mevcuttur. Yukarıda da bahsedildiği gibi fotoğrafın anlatım olanakları resme göre daha sınırlıdır ve bu da resmin anlatım genişliği bakımından fotoğraftan üstün olduğunun işaretidir. Fotoğrafın bireylere ulaşma konusunda daha hızlı olması, kolay taşınabilirliği, kullanım kolaylığından dolayı daha fazla yaygınlaştığı doğrudur. Bütün bunlar resmin sorunu değil, teknolojik gelişimin ve seçimin bir sonucudur.

Fotoğrafın resim sanatı ile ilişkisi hâlen devam etmektedir. Birçok sanatçı fotoğraflardan farklı biçimlerde faydalanmaktadır. Kimi yardımcı bir araç olarak kimi ise bir tamamlayıcı unsur olarak fotoğrafı tercih etmekte, resimlerine eklemektedir. Fotoğraf sanatçının elinde müdahaleye açık bir malzeme olmakta, geniş anlatım olanakları sunmakta ve tuval resmine farklı açılımlar kazandırabilmektedir.

Günümüz resim sanatında önemli olan fotoğrafın geniş olanaklara sahip bir yaratma ortamı sağlayabileceğinin farkında olmak ve onu doğru ve yerinde kullanabilmektir. Fotoğraf, kimi zaman bir araç, kimi zaman bir malzeme olarak sanatçı tarafından şekillenmekte ve izleyiciyle buluşmaktadır.

Fotoğraf, sanatçıların önce yardımcısı, doğanın incelenmesinde bir araç; daha sonraki süreçte ise farklı disiplinler içinde yer bulmuş ve bulacaktır. Bazen tek başına anlam üretirken bazen de yardımcı bir malzeme, bir araç işlevi üstlenmektedir. Resim-fotoğraf ilişkisinde de resme farklı olanak ve anlatım çeşitliliği sunması adına önemli bir medyumdur.

Disiplinlerarası argümanlara açık olabilmek, bunları bir amaç doğrultusunda yaratıcı bir şekilde bir araya getirebilmek ve özellikle fotoğrafın resim sanatına olan katkısına dair örnekler ortaya koyabilmek için yapılan uygulama çalışmaları ise resim-fotoğraf birleşimi alternatifler sunmayı amaçlamaktadır. Disiplinlerarası bir yöntemle, resim ile fotoğraf arasındaki sınırları yumuşatarak, bu iki farklı ontolojik yapıyı üst üste getirerek, fotoğrafik görüntüler yapıbozuma uğratılmaya çalışılmıştır. Hurdalık alanlarda çekilen fotoğraf görüntüleri özellikle de teknoloji mağduru olan eski eşyaları ya da kullanılmış atık nesnelerin fotoğrafları alınarak resim sanatına malzeme olarak dahil edilmek istenmiştir. Bu fotoğraf görüntüleri ait olduğu bir çevreden ve içinde bulunduğu koşullardan (fotoğraf) koparılıp başka bir anlam kazanacağı farklı bir çevreye (tuvale) taşınmakta, bu taşıma işleminde ise teknolojinin olanağı olan dijital baskı yöntemine başvurulmaktadır. Bu tavır postmodernist bir yaklaşım olarak algılanabilir ve böylece fotoğrafın resim sanatı içindeki farklı konumlanmalarını, etkileşimleri ile birbiri arasındaki çatışmayı ortaya çıkarabilecek alternatif sunumlar yaratılmak hedeflenmektedir.

Resim, fotoğraf, heykel, enstalasyon ve diğer sanat dalları arasında belirgin sınırların hızlıca eridiği günümüzde özellikle fotoğrafın abartılarak yüceltilmemesi ve hiçbir zaman orijinal ve biricik olduğu iddiasını taşınamamasından dolayı sanat disiplinleri içinde fazlaca kullanıldığı üzerinde bahsedildi. Bu görüşlere paralel doğrultuda olduğuna inanılan, resim, fotoğraf, dijital baskı gibi farklı disiplinlerin bir araya getirildiği, tuval resmine fotografik gerçekliğin eklendiği ve de fotoğrafın tuvale taşınarak resimsel dönüşüme uğratıldığı uygulama çalışmaları, tuval resminde farklı arayışları

ve denemeleri göstermeyi amaçlamaktadır. Ayrıca teknolojinin, algı deneyimine, yaratıcı edimlere ve plastik dışavuruma ne derece etki ettiği de bu çalışmalarda ortaya konmak istenmektedir.

Tez kapsamında yapılan araştırmalar ve denenen uygulama çalışmaları ışığında fotoğrafın sanat için özellikle de resim sanatı için geniş olanaklara sahip alternatif bir malzeme olduğu görülmektedir. Kimi zaman resme doğrudan yapıştırılan fotoğraflar, temsili görüntüler görevini görürken; kimi zaman da dolaylı olarak asıl gösterdiğinden uzaklaşmakta farklı anlamlar çağrıştırmaktadır. Ayrıca resim sanatına fotoğrafın ve dolayısıyla teknolojinin dahil olmasıyla farklı etkilerin yaratılabileceği ve düşüncelerin dışavurumunda fotoğrafın farklı açılımlar kazandırabileceği görülmektedir. Yapılan uygulama çalışmalarında fotografik görüntüler resim için birer altlık görevi görürken, yapılan müdahaleler sonucunda bu görüntüler yapıbozuma uğratılmıştır. Böylece farklı anlamlandırılabilen biçimler yaratılmış, alışılmış bir anlatım yerine farklı okumalara gidilmesi amaçlanmıştır. Kompozisyon zenginliği açısından sanatçıya farklı olanaklar sunan fotografik görüntüler, resimsel ifadelerle birleşince iki farklı ontolojik yapının üst üste gelmesinden kaynaklı bir enerji açığa çıkmıştır. Tek başına düz bir okumaya sahip olan fotografik görüntüler resimsel müdahalelerle derinlik ve devinim kazanmıştır. Fotografik imgelerle resimsel imgelerin çatışması, birbirlerine üstünlük sağlama çabaları, yapılan müdahalelerle açığa çıkarılmış; bu oluşumun aşamaları da yer yer kullanılan saydam boyayla gösterilmek istenmiştir. Böylece oluşum sürecine izleyicinin de dahil olması amaçlanmıştır.

Sonuç olarak fotografik görüntüler tuval resmine farklı bir boyut kazandırmış, müdahaleye hazır alanlar oluşturmuş, sanatçının tuval yüzeyini değerlendirirken, ileriye görerek, daha hızlı hareket etmesine olanak sağlamıştır. Bu da sanatçının oluşumun her aşamasında işini kolaylaştırmıştır. Ayrıca tuval resmine hazır mekân etkisi yaratması, resimsel etkilerle birleşince oluşturduğu doku zenginliği ve farklı ontolojik yapıların birlikteliğinden kaynaklanan enerji de fotografik görünümün tuval resmine

kazandırdıkları arasında olduğu gör÷lm÷ştür. Tek başına düz bir anlatıma sahip olan fotografik imgeler yapıbozuma uğratılınca ve de resimsel müdahalelerle birleşince farklı okumaların gerçekleşebileceğı tespit edilmiştir.

Farklı disiplinler olan, fotoğraf ve resmin birlikteliğinden aynı zamanda çatışmasından doğan dışavurumlar, geçmişte farklı anlamlandırılırken şimdi çok başka okumaları da beraberinde getirmektedir. İleride bu etkileşim biçiminin bambaşka boyutlara ulaşabileceğı ve de farklı konumlanabileceğı söylenebilir.



## KAYNAKÇA

ADES, Dawn, **Photomontage**, , New York, Thames and Hudson, 1993.

AKOĞUL, Merih, "Masal Masal İçinde", **Milliyet Sanat**, Aralık 2007, s.56- 57.

ANTMEN, Ahu. **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2. Baskı, 2008.

ANTMEN, Ahu, "Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler", **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, Yaz 2002, s.131- 139.

ASHTON, Dore (der.), **Picasso Konuşuyor**, Çev: Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2001.

BARRY Judith, LEWIS Sandy F."Metin Stratejileri Sanat Üretiminin Politikası" **Sanat Cinsiyet**, Edt: Ahu Antmen, Çev:Esin Soğancılar, Ahu Antmen, İstanbul, İletişim Yayınları, 1. Baskı, 2008, s. 253- 265.

BARTHES, Roland, **Camera Lucida**, Çev: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayın, 1.Baskı, 1992.

BATUR, Enis, (Haz.), **Modernizmin Serüveni**, İstanbul, Alkım Yayınevi, 8. Baskı, 2009.

BATUR, Enis, EDGÜ, Ferit vd.(katılımcılar),Tartışma: 20.Yüzyılda Sanat, **Sanat Dünyamız**, Sayı 75, Yıl 2002, s.91- 117.

BAUDELAIRE, Charles, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev: Ali Berkay, İstanbul, İletişim Yayınları, 5. Baskı, 2009.

BAUDELAIRE, Charles, “Fotoğrafi Sanat mı?”, **Modernizmin Serüveni** Çev:Turhan Ilgaz, Haz: Enis Batur, İstanbul, Alkım Yayınevi, 8. Baskı, 2009.

BAYKAM, Bedri, “**İç Manzaralar**”, Bedri Baykam’ın 6 Mayıs- 10 Haziran 1988 AKM Sergisi Tanıtım Broşürü, İstanbul, 1988, s.4.

BENJAMIN, Walter, **Pasajlar**, Çev:Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 7.Baskı, 2009.

BERGER, John, **O Ana Adanmış**, Haz: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul, Metis Yayınevi, 5. Baskı, 2009.

BERGER, John, **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınevi, 15. Baskı, 2009.

BOZKURT, Muammer, “Resim Sanatından Fotoğrafa, Fotoğraftan Resim Sanatına”, **Rh + Sanart**, Sayı 84, Kasım 2006, s.16- 19.

CABANNE, Pierre, “Kolajlar”, **Modernizmin Serüveni**, Çev: Meltem Cansever, Haz: Enis Batur, İstanbul, Alkım Yayınevi, 8. Baskı, 2009.

COOKE, Lynne. “ Arnulf Rainer: The Self-Portraits. Raleigh, North Carolina Museum of Art” **The Burlington Magazine**, Vol. 129, No. 1006 (Jan., 1987), p. 55 .

CRIMP, Douglas, “Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği”, Çev: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, Yaz 2002, s.121- 129.

ÇAKMAKÇI, Mavi, **Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri ve Fotogerçekçilik**, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir, 2007.

DEDE, Volkan, “ Son Dönem Çağdaş Sanat Sergilerinde Fotoğraf Kullanımı”, **Geniş Açı**, Sayı 17, Yıl 2001, s. 62- 64.

ERZEN, Jale, N. **Fotoğraf Notları**, İstanbul, Say Yayınları, 1.Baskı, 2004.

FOSTER, Hal, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, Çev: Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1.Baskı, 2009.

FREUND, Gisele, **Fotoğraf ve Toplum**, Türkçesi, Şule Demirkol, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2. Baskı, 2008.

GİDERER, Hakkı E. **Resmin Sonu**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2003.

GİDERER, Hakkı E. “Fotogerçekçi Biçem, Resim, Fotoğraf ya da Resimsel Bir Hazım Sorunu”, **Rh + Sanart**, Sayı 84, Kasım 2006, s.24- 26.

GILMOUR, John C. "Original Representation and Anselm Kiefer's Postmodernism" **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol.46, No.3, Spring, 1988, p. 341-350.

GRUNDBERG, Andy, "Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat", Çev: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, Yaz 2002, s.115- 1119.

GOMBRICH, E. H. **Sanatın Öyküsü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 4. Basım, 2004.

GÖKSUNGUR, İbrahim. **Fotoğrafın Sanatsal Özellikleri**, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006.

HARVEY, David, **Postmodernliğin Durumu**, Çev: Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları, 5. Basım, 2010.

HOPKINS, David, **Dada ve Gerçeküstücülük**, Türkçesi: Suat Kemal Angı, Ankara, Dost Kitabevi, 2006.

İPŞİROĞLU, Nazan, Mazhar. **Sanatta Devrim**, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 4.Baskı, 2009.

KAPLANOĞLU, Lütfü. **Özne Nesne İlişkisi Bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada**, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2008.

KAPLANOĞLU, Lütfü. “Sanatsal Bir Değer Olarak Kolaj”, **Sanat** ( Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi), Sayı 13, Yıl 2008, s.97- 104).

KARKIN, Necmi, **Resim Sanatında Yapıbozma**, Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hatay, 2005.

KAYA, Gülveli. **Türk Resim Sanatında Fotoğraf- Resim Etkileşimi ve Atatürk Portreleri**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni, İstanbul, 2006.

KESER, Nimet, **Sanat Sözlüğü**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2. Baskı, 2009

KILIÇ, Levend, **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2008.

KINAY, Cahit. **Sanat Tarihi**, Ankara Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

KRAUSS, Rosalind E. “Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek”, ”, Çev: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, Yaz 2002, s.151- 163.

LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev: Prof.Sadi Çapan, Prof. Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 3.Basım, 2004.

LYNTON, Norbert, “Postneoizmler ve Sanat”, **Modernizmin Serüveni** Çev:Turhan Ilgaz, Haz: Enis Batur, İstanbul, Alkım Yayınevi, 8. Baskı, 2009.

OSBORNE, Peter, "Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives" **October**, Vol.62 ,Autumn, p.102-113, 1992

ÖZSEZGİN, Kaya, "Görüntü ve Malzeme Olarak Fotoğraf", **Milliyet Sanat**, Sayı 263, Yıl 1991, s.50- 52.

ÖZSEZGİN, Kaya, "**Toplumsal Bir 'Ruh' Kazısı**" Cumhuriyet Gazetesi, 1 Haziran 2008.

ÖZTÜRK, Rana, "Fotoğrafı Sanatlaştıran Adam: Alfred Stieglitz (1864-1946)", **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, Yaz 2002, s.175- 179.

RAGON, Michel, **Modern Sanat**, Çev: Vivet Kanetti, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009.

PALMIER, Jean-Michael, "Dışavurumculuk ve Sanatlar" **Modernizmin Serüveni**, haz: Enis Batur, Y.K.Y. Yay., İstanbul, 1997,sf:254-256

ROCHLITZ, Rainer, "Walter Benjamin ve Fotoğrafçılık Deneyim ve Teknik Çoğaltılabilirlik", Çev:Esra Özdoğan, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, Yaz 2002, s.189- 193.

SAYIN, Zeynep, **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metis Yayınları, 1. Basım, 2003.

SONTAG, Susan, **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı,1. Baskı, 2008.

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

TOPÇUOĞLU, Nazif, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 3.Baskı, 2010.

TOPÇUOĞLU, Nazif, “Bir Gösteri Sanatı Olarak Fotoğrafçılıkta Yönetmense Tavrı Üzerine Notlar”, **Sanat Dünyamız**, Sayı 67, Yıl 1998, s. 165- 175.

TUNALI, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2008.

TURANİ, Adnan. **Sanat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2003.

TURANİ, Adnan. **Sanat Felsefesi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.

WALL, Jeff, “Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları”, Çev: Tuncay Birkan, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, Yaz 2002, s.165- 173.

YAYINTAŞ, Arzu. **Türkiye’de Çağdaş Sanat İçinde Fotoğrafın Bugünkü Konumu**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2005.

YILMAZ, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 1.Baskı, 2006.



YILMAZ, Mehmet, **Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 1.Baskı, 2009.

YILMAZ, Mehmet, **Sakıncalı Çünkü Edepsiz**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 1.Baskı, 2011.

12. İstanbul Bienali El Kitabı, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, Yapı Kredi Yayınları, 2011.

### İnternet Kaynakları

A.ÖZDEMİR, Beyhan. **“İdeolojik Bir Anlatım Biçimi Olarak Kolaj Ve Fotomontaj Yöntemi”**

<http://www.beyhanozdemir.com/showarticle.asp?article=17>

AYDIN, Serdar **“Şimdi Haberler”**  
<http://my.opera.com/atillailkyaz/blog/show.dml/1661541> (Erişim Tarihi: 27.12.2011)

AYDIN, Serdar. **“Fotoğraf-Resim İkiliğinde Anlam Üretimi”**  
<http://my.opera.com/atillailkyaz/blog/show.dml/2496195> (Erişim Tarihi: 27.12.2011).

COULTER, B.Gerry, “**Bir Güncel Teori Biçimi Olarak Fotoğraf: Dünyayı Biraz Daha Gizemli ve Az Anlaşılır Kılmak**”  
[http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi167/gerry.coulter\\_167.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi167/gerry.coulter_167.html) (Erişim Tarihi: 09.12. 2011).

İMANÇER, Ahmet, “**Fotoğraf Sanat İlişkileri**”  
[http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/a\\_imancer15.htm](http://www.fotografya.gen.tr/issue-15/a_imancer15.htm) (Erişim Tarihi: 08.02.2012)

KURBAK, Ebru. “**Fotogerçeklik: Gerçeklik Algısının Evrimi**”,  
[http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi73/ebru.kurbak\\_73.html](http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi73/ebru.kurbak_73.html)  
 (Erişim Tarihi: 01.02.2012).

TURANLI, Pınar. **Sürekli Çeşitlenmeler**  
<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&sectionID=3&articleID=918&bhpcp=1> (Erişim Tarihi: 02.12.2011).

YAYKIN, Murat “**Fotoğraf nereye gidiyor?**”  
[http://www.birgun.net/writer\\_2009\\_index.php?category\\_code=1187090298&news\\_code=1235042122&year=2009&month=02&day=19](http://www.birgun.net/writer_2009_index.php?category_code=1187090298&news_code=1235042122&year=2009&month=02&day=19) Erişim tarihi:30.11.2011).

<http://www.nga.gov/exhibitions/2006/Dada/techniques/photograph.shtm>(Erişim Tarihi: 15 Temmuz 2011).

[http://www.yapi.com.tr/HaberDosyalari/Detay\\_arnulfrainer\\_688.html?HaberID=56210](http://www.yapi.com.tr/HaberDosyalari/Detay_arnulfrainer_688.html?HaberID=56210) (Erişim tarihi:01.12.2011).

<http://www.sanalmuze.org/sanatci/atolye/denizhanover.htm> (Erişim Tarihi: 13.10.2011).

ModernveÖtesi([http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar\\_modern\\_otesi.html](http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_modern_otesi.html)) (Erişim Tarihi: 10.10.2011).

Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi, 2010  
<http://istanbulmuseum.org/artists/ayse%20erkmen.html> (Erişim Tarihi: 09.02.2012).

<http://tanjubuyukkaya.blogspot.com/2011/06/tanju-buyukkayasanatc-canan.html> (Erişim Tarihi: 13.02.2012).

[http://selcukkadioglu.blogspot.com/2009/05/once-isik\\_17.html](http://selcukkadioglu.blogspot.com/2009/05/once-isik_17.html)(Erişim Tarihi: 13. 06.2012).

<http://www.scribd.com/doc/44348539/derrida-yap%C4%B1sokum>. (Erişim Tarihi: 13. 06.2012).

<http://www.felsefeforumu.com/viewtopic.php?f=45&t=66> Erişim Tarihi: 14. 06.2012).

<http://demlenmeler.blogspot.com/2005/11/snr-deneyimleri-sergi-metni.html> (Erişim Tarihi: 22.06. 2012).

<http://www.photoworldfotografmerkezi.com/files/38e32415a0a06204bd33596343ff4e68-109.html> (Erişim Tarihi: 10. 08. 2012).

<http://my.opera.com/atillailkyaz/blog/> (Erişim Tarihi: 15. 08. 2012).

<http://muratgermen.wordpress.com/2009/10/25/turkiye-cagdas-sanatinin-yukselen-yildizi-fotograf-ozlem-simsekin-orhan-cem-cetin-ve-murat-germen-ile-milliyet-sanat-dergisi-icin-yaptigi-soylesi/> (Erişim Tarihi:05.09.2012).

<http://www.fotoritim.com/yazi/murat-germen--sayisal-anlak-cagdas-fotograf-pratiginde-donusumler-bolum-1> (Erişim Tarihi: 05.09.2012).

<http://www.formatd.net/metafor/galeri/20204manray.htm> (Erişim Tarihi: 05.11. 2012).

<http://www.solakkedi.com/tasarim/tasarim%20tarihi/025.html>(Erişim Tarihi: 05.11.2012).

## ÖZET

(ŞAHİN, Derya). (Günümüzde Fotoğraf-Resim İlişkisine Düşünsel Yaklaşımlar ve Görsel Çözümlemeler), (Sanatta Yeterlik Bitirme Tezi), Ankara, (2012).

Resim sanatının fotoğrafla ilişkisi, ilkel görüntü elde etme aracı olarak bilinen camera obscura'nın bulunuşuyla başlamıştır. İlk fotoğraf makinesinin 1839'da icat edilmiş ve ilk yıllarda uzun süreli pozlar gerektiği için manzarlara çekilmişti. Daha sonra birçok fotoğraf işliğı açılmış ve fotoğrafa özellikle de vesikalık fotoğrafa ilgi artmıştır. Böyle olunca da doğaya sadık çalışan ressamlar portre yerine başka konular bulmaya yönelmişlerdir. Çalışma konularını genişletmişler, yorumlama yeteneklerini açığa çıkarmışlardır. Bunda fotoğrafın payı büyüktür, çünkü resim fotoğraf sayesinde kendine yüklenen betimleme işlevinden sıyrılmış, daha özgür düşünebileceği bir ortama kavuşmuştur. Bundan böyle fotoğraf ressam için yardımcı bir araç olmuştur.

Fotoğrafçıların sanat yapmaya başladıkları zaman ise resmin gelişim sürecini önlerinde hazır bulmaları onlar için hem bir avantaj hem de dezavantaj olmuştur. Fotoğrafın resim sanatının özelliklerini taklit etmesi, kendi kimliğini yakalamasını ve sanat olarak kabul görmesini geciktirmiştir. Bunun yanında resmin dilinden beslenmeleri fotoğrafın gelişim sürecini hızlandırmıştır.

Fotoğrafın sanat içinde kullanımına gelince özellikle modernist dönemde fotoğraf yerini karma uygulamaların ön plana çıktığı farklı bir yerde bulmaktadır. Disiplinlerarasılığın önemini vurgulayan Postmodernizmde ise fotoğrafın sanat içinde kullanımı çeşitlenmekte farklı boyutlara taşınmaktadır. Kübistler, analitik dönemde objeyi analiz etmek ve resme dördüncü boyutun girmesini sağlamak için, fotoğrafın bilinçli biçim bozmalarından yararlanmış, fotoğrafı, kolaj, fotomontaj gibi tekniklerle tuval yüzeyinde kullanarak, bir ilke

imza atmışlardır. Fütürizmde fotoğraf yeni yaratımlar oluşturmalarını sağlamış, gözün algılayamadığı hareketli görüntülerden etkilenip, bunları resimlerinde kullanmada önemli ölçüde kaynaklık etmiştir. Dada, sanatta alışlagelmiş hareketlere karşı çıkarken, yeni anlatım olanakları yaratmış eylemciliğinin yanında amaçlarını gerçekleştirmek için fotoğraftan ve fotoğraf imgelerinden büyük oranda faydalanmıştır. Yeni imgeler yaratmadan var olanları kullanmayı tercih eden pop sanatçılar gerek fotografik dilden gerekse fotoğrafın kendisinden yararlanmışlardır. Foto-gerçekçilerin yarattığı dünya yine fotoğraftan yansıyan bir dünyadır. Kavramsalcılar ise özellikle fotoğrafı, kavramlar üzerinde durmak, sanat kavramını ve biçimlerini sorgulamak için kullanmaktadırlar. Fotoğraf kavram üzerine çalışan sanatçılar için önemli bir araçtır. Çünkü fotoğraf tekniği, yalnızca estetik bir görüntü yaratmanın dışında direkt olarak düşünceyi yansıtmayı bakımından çok elverişlidir. Kavramsal sanatçılar, fotoğrafı diğer sanat akımlarına oranla çok daha fazla kullanmaktadırlar.

Beden, performans ve yeryüzü sanatçıları da çalışmalarını belgelemede fotoğraftan yararlanmaktadırlar.

Fotoğraf-Resim ilişkisini tuvallerine taşıyan sanatçılardan bir diğeri, yeni dışavurumculardır. Anselm Kiefer farklı malzemeleri ve özellikle fotoğrafları tuval resminde kullanması açısından farklılık göstermektedir. Arnulf Rainer ise, hem geçmişi hem de bugünü işin içine katacak şekilde, imgeyle imgenin yok edilmesi, silinmesi ilişkisini yorumlamak amacıyla, fotoğraf üzerine yaptığı karalamalarla dikkat çekmektedir.

Fotoğrafın çağdaş sanat içinde kullanımına bakıldığında; fotoğraf çekmediğini fotoğraf yaptığını belirten Şahin Kaygun, çalışmalarında sınırsız müdahale yöntemleri uygulamıştır. Akrilik boya kullanarak fotoğraf üzerine resim yapan sanatçının simgesel anlatımları da işin içine girince ortaya fotoğraf-resim karışımı yapıtları çıkmaktadır. Fotoğraf-resim bağlamında özellikle Bedri Baykam'ın foto-pentürleri dikkat çekicidir. Fotoğrafı bir malzeme olarak kullanarak, disiplinlerarası ortak bir dil tercih eden Atilla

İlkyaz'ın *Foto-Resimler* i fotoğraf-resim birlikteliğine farklı bir örnektir. Mehmet Yılmaz'ın fotografik imgelere yer verdiği tuval resimleri düşünceyi görselleştirmek adına önem taşımaktadır. Gerard Richter'ın foto-pentür çalışmaları ilgi çeken örnekler arasında sayılabilir.

Fotoğrafın bulunuşuyla beraber gelişim süreci, resim sanatıyla olan rekabeti, modernist ve postmodernist dönemlerdeki sanat akımlarında ve de günümüzde fotoğrafın sanat içinde özellikle de resim sanatında ne şekilde yer aldığı sanatçılar ve eserleri üzerinden yukarıdaki gibi incelenmiştir.

Ayrıca tez kapsamında kapılan uygulama çalışmalarının oluşum aşamaları ve içerikleri anlatılarak, eser metninin yapılan çalışmalarla olan ilişkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

#### **Anahtar Sözcükler:**

1. Resim
2. Fotoğraf
3. Etkileşim
4. Sanat Akımları
5. Disiplinlerarası Sanat



## **ABSTRACT**

(ŞAHİN, Derya). (Intellectual Approaches to Photograph and Picture Relationship and Visual Analysis (Doctorate Thesis), Ankara, (2012).

Relationship of the painting art with the photograph started with the invention of camera obscura which is known as primitive image capture tool. The first camera was invented in 1839 and landscapes were taken those years because long time poses were needed. Then, many photograph workrooms were opened and an interest rose on photograph especially passport photograph. Therefore painters who worked devotedly to the nature started to find other subjects in stead of portrait. They widened their work fields and uncovered their interpretation skills. Photograph has big influence on this situation because thanks to photograph, painting recovered from description function and found a climate which it could think more freely. Photograph has been a help tool for the artist since then.

When the photographers started to do art, finding the development process of the painting was both an advantage and disadvantage. Photograph's imitating the characteristics of the painting art delayed catching its own identity and accepting itself as an art. Meanwhile their being fed from the painting language accelerated development process of the photograph.

Looking at the use of the photograph in the art, photograph finds its place in a different place where mixed applications come forward especially in the modernist period. In postmodernism, which emphasizes the importance of the inter-disciplines, use of the photograph in the art has been varying and moving to the different dimensions.

Cubists profited from conscious form spoiling of the photograph in order to analyze the object in the analytical period and enable the fourth dimension to enter into the painting; and they broke new ground by using the photograph on the surface of the canvas with the techniques like collage and photomontage.

In the futurism, photograph warranted forming new creations; it was affected from the moving images which the eye can not perceive and it ushered using these in the paintings. Dada took advantage of photograph and photograph images to effectuate the aims beside the activity which created new expression capabilities while objecting the ordinary movements in the art. Pop artists, who preferred to use the existing images without creating new ones, took advantage both the photographic language and photograph itself. The world photo-realists created is the world which reflects from the photograph again. But the conceptualist uses the photograph especially in order to stay on the concepts and interrogate the art concept and forms.

Photograph is an important tool for the artist who works on the concept. Because the photograph technique, except creating an esthetic image, it is very efficient for its reflecting the thought. Conceptual artists use the photograph much more than any art movements.

Body, performance and earth artists make use of photograph to certify their works.

Other artists who carry the photograph and painting relationship to their canvas are the expressionists. Anselm Kiefer differs from the others for his/her using different materials and especially photographs on his/her canvas. And Arnulf Rainer attracts attention for his scrabbles on the photograph in order to interpret the relationship of image's being destroyed and deleted by the image by putting both the past and today into play.

Looking at the use of the photograph in the contemporary art; Şahin Kaygun, who said he made photograph but not take photograph, used infinite interference methods. When the symbolic expressions of the artist, who makes paintings on the photograph by using acrylic, take part in the work, a work of art which is mixture of photograph and painting turns up. In the context of photograph and painting, Bedri Baykam's photo-pentures are noteworthy. Photo-Paintings of Atila İlkyaz, who prefers an interdisciplines collective language by using the photograph as a material, is a different example for the photograph and painting togetherness. Canvas paintings of Mehmet Yılmaz, which he used photographic images, is significant for visualizing the thought. Gerard Richter's photopenture works can be assumed among the compelling works.

Invention of the photograph and its development process, its competition with the painting art; how the photograph in the art especially in the painting art took place in the art movements during the modernist and postmodernist periods were analyzed on artists and their works as above.

Besides, the forming stages of the application works done in the context of the thesis and contents were explained in order to reveal the relationship of the text and the work done.

**Key words:**

1. Painting
2. Photograph
3. Interaction
4. Art Movements
5. Photo-penture