

TC  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANASANAT DALI  
HEYKEL PROGRAMI

FOTOĞRAFİN İCADINDAN SONRA SANAT ALANINDA  
GÖRÜNTÜ VE TEMSİL SORUNSALI

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Hazırlayan:  
20066062 H. Mustafa AKKAYA

Danışman:  
Yrd. Doç. Ayla AKSUNGUR

İSTANBUL 2012



TC  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANASANAT DALI  
HEYKEL PROGRAMI

FOTOĞRAFİN İCADINDAN SONRA SANAT ALANINDA  
GÖRÜNTÜ VE TEMSİL SORUNSALI

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Hazırlayan:  
20066062 H. Mustafa AKKAYA

Danışman:  
Yrd. Doç. Ayla AKSUNGUR

İSTANBUL 2012

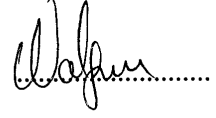
Hacı Mustafa AKKAYA tarafından hazırlanan **Fotoğrafın İcadından Sonra Sanat Alanında Görüntü ve Temsil Sorunsalı** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Sanatta Yeterlik Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 16 / 03 / 2012

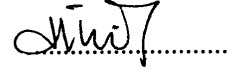
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

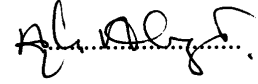
Jüri Üyesi : Prof.Nilgün BİLGE (Sakarya Üniv.Öğr.Üy.)



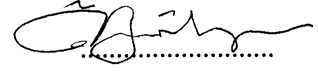
Jüri Üyesi : Prof.Nilüfer ERGİN (Marmara Üniv.Öğr.Üy.)



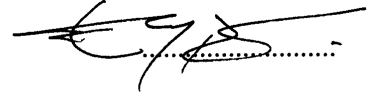
Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Ayla AKSUNGUR (Danışman)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Önder BÜYÜKERMEN



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Emre ZEYTİNOĞLU



## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
ÖNSÖZ .....	III
ÖZET .....	IV
SUMMARY .....	VI
RESİMLER LİSTESİ .....	VIII
1. GİRİŞ .....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	2
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	3
2. Fotoğrafın İcadı ve İşlev Alanları.....	3
2.1. Fotoğrafın Resim Sanatı ile Kurduğu İlişkiler ve Fotoğrafın Öncüleri.....	8
2.2. Fotoğrafta Gerçekçilik ve Empresyonizm.....	25
2.3. Fotoğrafta İzlenimcilik: Işık ve An.....	32
3. Baudelaire Bağlamında Modernizm.....	41
3.1. Baudelaire ve Fotoğraf.....	47
4. Walter Benjamin Bağlamında Fotoğraf:Sanat Yapıtı, Şeyleşme ve Aura.....	51
5. İzleyici Merkezli Fotoğraf:Kavramsallaşma.....	63
5.1. 1920-1945 Arasındaki Gelişmeler ve Deneysel Çalışmalar.....	64
5.2. Düz Fotoğraf:Avrupa'da Yeni Vizyon.....	77
5.3. Fotoğrafın Kavramsallaşması.....	87
6. SONUÇ.....	99

7. KAYNAKLAR.....	107
8. ÖZGEÇMİŞ.....	112

## ÖNSÖZ

Tekniğin bir sonucu olarak fotoğraf ilk görüntülerin elde edildiği 19.yüzyılın sonlarından günümüze yaşamın her alanında etkili olmuştur. Görmenin yeni bir anlam kazandığı bu süreçte sanat alanında da birçok dönüşüm gerçekleşmiştir.

Fotoğrafın icadıyla ya da bir diğer söyleyişle sanatçı ve nesne arasına giren gözün denetimindeki makineyle birlikte görme öznelleşmiş, görme öznelleşirken, sanat alanındaki görme, bakılanın temsilinden, taklidinden ve bilinen gerçekliğinden uzaklaşarak özerkleşmiştir. Bu yolla bakılanın gördüğü görüntü aynı zamanda kendi oluşturduğu imgeye dönüşür. Dışarıdan herhangi bir dayatmanın, hiyerarşinin ve normların anlamını yitirmesi görmeyi liberalleştirilmiş, demokratikleştirmiştir.

Fotoğraf aynı zamanda da mekanik bir çoğaltım aracıdır. Sanat yapıtının çoğaltılabilirliği, sanat yapıtının özgünlüğü ve biricikliği konularında birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir.

Bu tez çalışmasında konu olarak “Fotoğrafın İcadından Sonra Sanat Alanında Görüntü ve Temsil Sorunsalı” ele alınmıştır. Bu çalışmanın hazırlanması sırasında değerli yardımlarını esirgemeyen danışmanım Sayın Yrd.Doç. Ayla Aksungur’a, Sayın Yrd. Doç. Emre Zeytinoğlu’na, Sayın Yrd. Doç. Önder Büyükerman’a, Sayın Yrd. Doç. Bülent Çınar’a, değerli arkadaşlarım Arş. Gör. Tuna Uysal’a ve Arş.Gör.Volkan Kızıltunç’a teşekkür ederim.

## ÖZET

19. yüzyıldaki sanayileşmenin ve endüstrileşmenin hızlı gelişimi ve bu durumun günlük yaşantıya olan etkileri doğayla kurulan ilişkilerin yeniden yorumlanması/ kurulması zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir. Bu dönemde teknik bir gelişme olarak fotoğrafın 1839'da icadı ve günümüze kadar olan evrimsel süreci oldukça ilgi çekicidir. İlk olarak kayıt altına alma, tespit etme, hüküm kurma, sınıflama reklamlama alanlarında kullanılan fotoğraf, yaşantının hemen her alanını etkilediği kadar sanat alanını da derinden etkilemiştir.

Bu çalışmanın amacı fotoğrafın icadından itibaren 1960'lara kadar olan süreçte güzel sanatlar alanına giren görüntü ve temsil biçimlerinde görülen değişikliklerin araştırılmasıdır. Çalışmanın kapsamı üç ana eksen üzerine kurulmuştur. Bu eksenler; İlk olarak çalışmanın konusu ile ilgili kaynakçanın tasnif edilerek ilgili bölümlerin saptanarak okunması, ikinci olarak çalışmada hedefe uygun olarak metnin strüktürünün oluşturulması ve görsel dokümanların temini, son olarak da oluşturulacak metinlerin bütünlülük halinde öncül, ardıl ilişkisi içinde birleştirilmesidir. Bu çalışmada yöntem olarak tarama modeli temel alınarak, literatür taraması ve görsel veri toplanması yapılmıştır. Bu çalışmaya kaynak oluşturan felsefe, estetik, toplumbilim ve sanat ontolojisi konularında yapılmış çalışmalarla, tezde amaçlanan düşünceyi destekleyecek örnekler saptanarak bir analiz oluşturulmuş ve metodoloji bunun üzerine kurgulanmıştır.

Bu çalışmada kronolojik akış esas alınmıştır. Bölümler bu anlayış içinde oluşturulurken, sanat alanındaki görüntü ve temsil biçimlerinin tarihsel dizge içindeki değişimi göz önünde bulundurulmuştur. Çalışma altı ana bölümden oluşmaktadır.



Giriş bölümünde çalışmanın amacı, kapsamı ve yöntemi üzerinde durulmuş, İkinci bölümde ise fotoğrafın icadı ve işlev alanları ile birlikte fotoğrafın resim sanatı ile olan karşılıklı ilişkileri, öncü fotoğrafçılar, fotoğrafta gerçekçilik ve Empresyonizm sanat akımıyla olan ilişkilerine değinilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde Baudelaire'in modernizmle ilgili görüşlerine değinilerek fotoğraf üzerine olan düşünceleri incelenmiştir. Çalışmanın dördüncü bölümünde ise Walter Benjamin'in fotoğraf üzerine olan düşüncelerinden hareketle sanat yapıtının çoğaltımı, sanat yapıtı, şeyleşme ve aura sorunsalları tartışılmıştır. Bu tez çalışmasının beşinci bölümünde sanat yapıtında kavramsallaşma ve izleyici merkezli sanata doğru olan süreç araştırılmıştır. Bu bağlamda fotoğraf ve güzel sanatlar alanlarındaki deneysel çalışmalar, fotoğraf alanındaki Düz Fotoğraf hareketi, daha sonraları ortaya çıkacak olan Minimalizm Akımı ve Kavramsal Sanat hareketleriyle olan ilişkileri irdelenmiştir. Sonuç bölümünde ise tüm bölümlerde ele alınan konulardan edinilen veriler sunulmuştur.

**ANAHTAR KELİMELER:** Fotoğraf, Temsil, Görüntü, Modernizm, Gerçeklik

## SUMMARY

It has become an obligation that the relationships, established with the nature, begin to be interpreted / be founded again, due to the fact that the rapid development of industrialization in 19<sup>th</sup> century and the affects of industrialization in daily life. During this period of time, the invention of photography in the year 1839 has been very interesting as a technical development. Photography which had been using for recording, determining, dominating, classifying and advertising in the beginning of its invention, has influenced the field of art as deeply as almost all the spheres of life.

The purpose of this study is to investigate the developing of image and representation formats in the field of art from the invention of photography till 1960's. The scope of the study is based on three main axes. First of all is reading the relevant parts of the bibliography that were classified according to the subject of the study. The second axis is creating the structure of the text in accordance with the target and providing the visual documentation, and finally combining the text by relating the premise and successor in integrity. In this study, based on a combing model as the method, literature and visual data has been collected. By determining the samples that supports the ideas of the thesis, an analysis has been created with the workings on the subjects of philosophy, aesthetics, sociology, ontology of art as a source for this working and the methodology has been structured then.

In that context, there are six main headgears in the thesis, including the introduction and the resolution parts.

The study is based on the chronological order. The chapters are combining chronologically, on the other hand the development of visual and presentation formats in the field of art during the history are considered. The thesis has six chapters; the aims, concepts and methods of that study are explained in the introduction. In second part, the invention of photography, the functions of it and also its relations with the painting, avant-gardist photographers, the realism in photography and the relationship with the Impressionism movement in the history of art are mentioned. In the third chapter of the thesis, referring to the opinions of Baudelaire on modernism, his thoughts on photography have been investigated. In the fourth part of the study, mentioning Walter Benjamin's ideas about

photography, the reproduction of art works, the art works themselves, reification and the problematic of aura have been discussed. After that, in the fifth part of it, becoming conceptual of art works and the process that has become to viewer centered art are investigated. In this context the discussions are the experimental workings in photography and the other fields of art, the movement of Straight Photography, and its relation with later movements that is the movement of Minimalism and Conceptual Art. At the final part of the thesis, all data been created from all other chapters has been presented.

**KEY WORDS:** Photography, Representation, Image, Modernism, Realism.

## RESİMLER LİSTESİ

### Sayfa No

2.1.1. "Open Door"- W.H. Talbot 1843-1844.....	11
2.1.2. "Baudealire'in Portresi"- F. Nadar 1855-1858.....	12
2.1.3 "Paris Katakombaları"- F. Nadar 1861.....	13
2.1.4. "Charles-Joseph-Laurent Cordier'in Portresi"- J.A.D. Ingres 1811.....	14
2.1.5. "İmparator Maximillan'ın İdam Edilmesi"- E. Manet 1867.....	15
2.1.6. "Baudealire'in Portresi"- F. Nadar 1859.....	15
2.1.7."Baudealire'in Portresi"- E. Manet 1865.....	15
2.1.8. "Hayatın İki Yolu"- O.G. Rejlander 1857.....	16
2.1.9. "Atina Okulu" Rafael 1510-1511.....	17
2.1.10 "Fading Away"- H.P. Robinson 1861.....	18
2.1.11 "Odalisque"- E. Delacroix 1857.....	22
2.1.12 "Kumaşla Sarılı Nü Çalışmaları"- M.E. Durieu 1800'ler.....	22
2.1.13 "Beyaz Çoraplı Kadın"- G.Courbet 1861.....	23
2.2.1. "Napolyon Portresi"- P. Delaroche 1846.....	26
2.2.2. "Napolyon Portresi"- P. Delaroche 1814.....	26
2.2.3. "Sanatçının Atöyesi:Gerçek Bir Alegori"- G. Courbet 1855.....	28
2.2.4. "Iris, Messenger of the Gods"- A. Rodin 1865.....	30
2.3.1. "Dört Nala Koşan At"- E. Muybridge 1878.....	36
2.3.2. "Sırıkla Atlayan Adam"- E. Muybridge 1884.....	36
2.3.3. "Kronofotoğrafi"- E. Marey 1880.....	37
2.3.4. "İzlenim, Gündoğumu"- C. Monet 1872.....	38

2.3.5. "Nilüferler"- C. Monet 1903.....	40
4.1. "S.F.Kafka'nın 6 Yaşındaki Oğlu"- .....	57
4.2. "Newhaven'li Bayan Elizabeth Hall"- 1843-1846.....	58
4.3. "Au Port Salut Cabaret Rue des Fosses St. Jacques"- 1903.....	60
4.4. "Marchard d'abat-jour rue Lepic"- E. Atget 1899-1900.....	61
5.1.1. " Botanik Örneği"- W.H. Talbot 1839.....	66
5.1.2. "Amourette"- C. Schad 1919.....	67
5.1.3. "Rayograph"- M. Ray 1922.....	68
5.1.4. "Fotogram"- Moholy-Nagy 1926.....	70
5.1.5. "The Art Critic"- R. Hausmann 1919.....	72
5.1.6. "Hochfinanz (High Finance)"- H. Höch 1923.....	73
5.1.7. "Fotomontaj"- A. Rodchenko 1923.....	74
5.1.8. "The Constructor (Kendi Portresi)- El Lissitzky 1924.....	75
5.1.9. "Kadın Portresi"- A. Bragaglia 1924.....	76
5.1.10. " Descent of Inclined Plane"- E.J. Marey 1882.....	76
5.2.1. "Boulevard de Strasbourg"- E. Atget 1912.....	79
5.2.2. "Distortion"- A. Kertesz 1933.....	81
5.2.3. "The Steerage"- A. Stieglitz 1907.....	82
5.2.4. "From the El"- P. Strand 1915.....	83
5.2.5. "Eyfel Kulesinin Altında"- A. Kertesz 1919.....	84
5.2.6. "Kaffe Hag"- A. Renger-Patzsch 1925.....	86
5.3.1. "Doğanın Muhteşem Bahçesi Kitabı'ndan Örnekler"- K. Blossfeldt 1932.....	89
5.3.2. "Sander Tipolpjisinden Örnekler"- A. Sander .....	90
5.3.3. "Büyük Çelik Depolama Tankı"- H. B. Becher 1960'lar.....	93
5.3.4. "Büyük Fırınlr"- H. B. Becher 1960'lar.....	94
5.3.5. "Su Kuleleri"- H. B. Becher 1967-1980.....	95

5.3.6. "Gaz Depoları"- H. B. Becher 1963-1997.....	96
5.3.7. "Soğutma Kuleleri"- H. B. Becher 1960-1970'ler.....	96

## 1.GİRİŞ

### 1.1. Çalışmanın Amacı

Yazının olmadığı ve insanoğlunun basit bir yaşam sürdüğü tarih öncesi dönemlerde imgeler insan eliyle üretilmekteydi. Yaklaşık olarak 15000 yıl önce Altamira ve Lascaux mağaralarının taş yüzeylerinde bulunan geometrik desenler ve hayvan resimleri büyüsel bir amaçla kullanılmaktaydı ve mağara yüzeylerindeki imgelerin büyüsel koruyucu işlevleri bulunduğu düşünülmekteydi. M.Ö. 3200’lerde Sümerlerce bulunan ilk yazı örneklerinde ise, piktogram ve ideogram adı verilen yaklaşık 2000 farklı imgeye rastlamaktayız. Temsil ettikleri nesnelere benzeyen ikonlara piktogram, soyut düşünceleri içerenlere ise ideogram adını almıştır. İnsanoğlu için kendini görsel mesajlarla, imgelerle ifade etmek günümüze değin doğal bir güdü olarak gelmiştir. “ Tarih boyunca sanatsal ve dinsel imgelere karşı olan tepkileri ‘İmgelerin Gücü’ kitabında değerlendiren Freedberg, çeşitli yüzeyler üzerinde saptanan imgelerden korkulduğunu, çünkü imgelere gerçek(miş) gibi davranıldığını belirtir ve imgenin bu aslına tıpatıp olan benzerliğiyle egemenliğini nasıl kurduğunu şöyle açıklar:

‘Bizans İmparatoru’nun imgesi dolaştığı kent ve köylere aslında imparatorun kendisini götürürdü. Yani imparator imgesiyle orada var olurdu, o imgeye zarar vermek kuşkusuz ona karşı gelmekti. İmparatorun imgesinde onun düşüncesi (eidos) ve biçimi ( morphe) vardı. İmgeye tapan aynı zamanda imparatora tapınırdı.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Alev Fatoş PARSA, **İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi**.

Teknik görüntülerin barındırdığı büyüsellik ve geleneksel görüntülerin içerdiği büyüsellik birbirinden çok farklıdır. Monitörize edilmiş ya da basılmış bir görüntünün çekiciliği içerdiği gerçeklik, karşımıza çıkan bir mağara resmi veya bir Roma freskinden oldukça farklıdır. Eski büyüler dünyayı değiştirmeyi yeğlerken, yeni büyüler dünya ile ilgili kavramları yeniden ele almamızı amaçlamaktadır. “ Eski büyüler tarih öncesine aittirler. Eş deyişle tarihsel bilinçten önce yer alırlar.”<sup>2</sup> Tarih bilincinin ortaya konması ise –bilinçli ya da değil- yazının bulunmasıyla oluşmuştur. M.Ö. 2000’lerde doğrusal yazı görüntülerin büyüselliğini önlemek için ortaya çıkmıştır ve süreçte egemenlerin hizmetinde putperestliğe karşı savaşta etkin bir rol oynamıştır. Bu durum yazının putperestliğe karşı verdiği savaş gibi, 19.yüzyılda icat edilen fotoğraf da metinperestliğe karşı bir mücadele başlatmış oldu. Fotoğrafın icadından sonra görüntü kavramının anlamının ve bununla beraber oluşan gerçekliğin sorgulandığı görülmektedir.

Bu çalışmanın amacı, fotoğrafın icadından itibaren 1960’lara kadar olan süreçte görsel sanatlar alanına giren görüntü ve temsil biçimlerinde görülen değişikliklerin araştırılmasıdır.

## 1.2. Çalışmanın Kapsamı

Çalışmanın kapsamı üç ana eksen üzerine kurulmuştur. Bu eksenler; İlk olarak çalışmanın konusu ile ilgili kaynakçanın tasnif edilerek ilgili bölümlerin saptanarak okunması, ikinci olarak çalışmada hedefe uygun olarak metnin strüktürünün oluşturulması ve görsel dokümanların temini, son olarak da oluşturulacak metinlerin bütünlülük halinde öncül, ardıl ilişkisi içinde birleştirilmesidir.

<sup>2</sup> Erkan BEKTAŞI, **Fotoğraf Felsefesi Üzerine Denemeler**, 24.



### 1.3. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada yöntem olarak tarama modeli temel alınarak, literatür taraması ve görsel veri toplanması yapılmıştır. Konu hem tekil hem de ilişkisel yönden ele alınmıştır. Bu çalışmaya kaynak oluşturan felsefe, estetik, toplumbilim ve sanat ontolojisi konularında yapılmış çalışmalarla, tezde amaçlanan düşünceyi destekleyecek örnekler saptanarak bir analiz oluşturulmuş ve metodoloji bunun üzerine kurgulanmıştır.

## 2.FOTOĞRAFİN İCADI ve İŞLEV ALANLARI

Fotoğrafın 1839'da Fransa'da yapılan bir törenle icadının sunulmasıyla birlikte günümüze kadar geçirdiği evrimsel süreç oldukça ilgi çekicidir. Aristoteles'ten itibaren bilinen '*camera obscura*'nın, 1600'lerde merceklerle donatılmasından sonra gelinen bu nokta, artık sabitlenebilen görüntünün tekilliğini ortadan kaldırarak çoğaltılabilir, tüketilebilir bir nesne olmasına yol açmıştır. İçinde yoğunlukla kimyayı barındıran fotoğraf, bilim ve teknoloji alanlarındaki gelişmelerden etkilenip günümüze kadar gelmiştir.

19.yüzyıl buluşların kutsandığı bir çağdır. Buhar makinesinin ve telgrafın icadı gibi fotoğrafın icadı da burjuvazi için kaçınılmaz sayılacak olan bilim, sanat ve felsefede çeşitli sorgulamaları beraberinde getirmiştir. Teknik

gelişmelerin yanında endüstri alanındaki gelişmeler, tüm bunların yanında çağdaş bilimlerin ilerleyişi yeni ekonomik modellerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dolayısıyla doğa, insan ve bilimle olan karşılıklı ilişkiler zinciri yeniden yorumlanmıştır. Ancak doğanın daha öncelerde farkında olunmayan değerleriyle ilintili olarak yeni bir 'nesnellik-gerçeklik' bilinci de kendiliğinden ortaya çıkmıştır.

1839'da fotoğraf kamerası icat edildiği sıralarda Auguste Comte'un 'Cours de Philosophie Positive (Pozitif Felsefeye Giriş) kitabını tamamlamak üzere olduğu zamanlardır.

"Pozitivizm, fotoğraf makinesi ve sosyoloji birlikte büyüdüler. Her birinin uygulama olarak sürdürülebilmelerini sağlayan, bilim adamları ve uzmanlar tarafından kaydedilen gözlemlenebilir, ölçülebilir olguların bir gün insana doğa ve toplum üzerine, her ikisini de düzene sokmasını sağlayacak ölçüde bütünlüklü bir bilgi sunacağı inancıydı. Kesinlikle metafiziğin yerini alacaktı; planlama toplumsal çelişkileri ortadan kaldıracak, gerçek, özneliğin yerine geçecekti; ruhta karanlık ve gizli olan ne varsa deneysel bilgiyle aydınlatılacaktı. Comte, belki de yıldızların kökeni hariç, kuramsal olarak hiçbir şeyin insan için bilinemez kalmak zorunda olmadığını yazıyordu! O günden bu yana, fotoğraf makineleri yıldızların oluşumunu bile kaydettiler! Bugün de her ay fotoğrafçılar bize, on sekizinci yüzyılda Ansiklopedistler'in

tüm projelerinin kapsamı için hayal ettiklerinden daha fazla olgu sunuyorlar.”<sup>3</sup>

19. Yüzyılda Pozitivizm’in metafiziği reddi, deneyselliğin yüceltilip temel olarak kabul edilmesi, bilimsel alanda kesinliğin ön plana çıkışı sanatsal alanda da aslına sadık reproduksiyonların ortaya çıkışına paralellik gösterir. Pozitivist düşünür Hippolyte Taine “Şeyleri olduğu gibi kopye etmek istiyorum”<sup>4</sup> demiştir.

19.yüzyılda pek çok insan fotoğrafı dünyanın tüm detaylarına kadar görüntüleyen pencere - bir nevi ayna gibi düşünülebilir- olarak kabul etmiştir. Dış dünyanın şaşmaz kesin bir görüntüsünü sağlaması, 1840 yılında Fransa’da ’faximile’<sup>5</sup> olarak anılmasını sağlamıştır. Faximile kavramı 19. yüzyıl fotoğraf düşünüşünün tartışmalarının temelinde yer almıştır. “C.S. Pearce ve R. Barthes’in semiyotik araştırmalarının çizdiği yolda çalışmalarını sürdüren Rosalin Krauss fotoğrafın bu özelliği için şunları söyler: ‘Fotoğraf... gerçeğin damgası ya da nakli. Krauss bu benzeştirmesini şu şekilde açıklar: ‘Fotoğraf, gerçek dünyadaki göndergesine sıkı sıkıya bağlı fotokimyasal bir süreçtir, tıpkı cam masa üzerinde kalan parmak izleri ya da ıslak bardağın oluşturduğu su lekeleri gibi. Fotoğraflar göstergelerdir.”<sup>6</sup> Fotoğraf bu özelliğiyle kısa sürede iktidar-ya da burjuvazi denebilir- için gözde bir araç haline gelmiştir.

<sup>3</sup> John BERGER, **O Ana Adanmış**, 94.

<sup>4</sup> A.Beyhan ÖZDEMİR, **Fotoğraf Estetiğinin Oluşum Süreci**,

<sup>5</sup> Faximile Fransızca’dan dilimize ‘tıpkı basım’ olarak çevrilmiştir.

<sup>6</sup> Mary Warner MARIEN, **Photography and Its Critics A Cultural History 1839-1900 (Perspectives on Photography)**, 41.

Fotoğraf, icadından hemen sonra, öncelikle iktidarın hizmetine girmiştir. 1839'dan sadece üç yıl sonra 1842'de:

“Brandt kardeşler Brüksel tutukevinde, dagerotiple tutukluların portrelerini çekerler; bu arada kimlik belgelerinde fotoğraftan yararlanmasının gereğinden söz edilmeye başlanmıştır bile. 1850'lerde Birmingham'da İngiliz polisi dagerotiple çekilmiş portrelere başvurur. New York'ta aranan şahısların dagerotipleri, komiserliklerde bu iş için ayrılmış panolara asılır.”<sup>7</sup>

Aynı yıllarda portre fotoğrafları basılmış kartvizitlerde oldukça yaygınlaşmıştır. Bu durum zaman içinde kimlik tespiti için güvenilir bir ispata yol açmıştır. 1870'lere gelindiğinde Fotoğraf doğduğu yer olarak kabul edilen Fransa'da kamu idarelerinde öylesine geniş bir kullanım alanı bulur ki; Fransa'da Emniyet Müdürlüğü içinde 'Fotoğraf Bürosu' kurulur. Yine Paris Komünü'nden sonra kuşkulu tüm şahısların belgelenmesinde, İngiliz Kırım Savaşı'nda yer tespitlerinde, çeşitli fabrikaların ürünlerini tescillemelerinde<sup>8</sup> ve demiryolları reklamlarına kadar ilk on yılında fotoğraf geniş bir yelpaze içinde kullanılmıştır. Amerikan İç Savaşı'nda fotoğrafın yazılı basında kullanımı savaşın vahşetine tanık olmamış toplum içerisinde bir kamuoyu oluşumuna yol açmıştır. Bu durum fotoğrafın kamuoyu oluşturmadaki öneminin anlaşılmasında ilk örnektir.

<sup>7</sup> Quentin BAJAC, **Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadi**, 74.

<sup>8</sup> Örneğin 1855'de Sevres Manüfaktürü'nün reklam çalışması bu alanda ilklerden biri olarak karşımıza çıkar.

Kabaca ontolojik bir perspektifle bakıldığında kayıt altına alma, tespit etme, hüküm kurma, sınıflama, reklamlaştırma fotoğrafın iktidar için sağladığı avantajlardan ilk akla gelenlerdir. Fakat fotoğraf yukarıda sayılan hangi formda kullanılırsa kullanılsın estetiği bir zorunlu öncül olarak beraberinde getirmiştir. En dar bağlamda görüntü rastgele değil seçilen karedir ve mutlak bir kompozisyonu vardır. Bu anlamda dönem resim sanatı anlayışına oldukça yakındır.

1840'larda fotoğrafın icadının sunulmasının öncelerinde, doğadaki 'şey'lerin olduğu gibi, bir çarpıtmadan yoksun görünen perspektifiyle temsil edilmesi sanat alanında oldukça genel bir çabaydı ve bu çaba fotoğrafın icadı için gerekli olan temel teknik olanağı da kendiliğinden yarattı. Camera obscura, pantograf gibi aygıtlar doğanın olduğu ya da bir diğer söyleyişle görüldüğü gibi yansıtılması için uzun yıllar boyunca geliştirildiler. Burada sözü edilmesi gereken ilginç durum doğanın görüldüğü gibi temsil edilmesi ve bunun sonucunun şaşırtıcı ve hayret uyandırıcı olarak karşılanmasıdır.

Belki de fotoğraf alanındaki gelişmelerin ilk ve en önemli olanlarından biri de gelişen teknoloji ile birlikte negatiften kâğıda basılabilir, çoğaltılabilir özelliğe kavuşmasıdır. Fotoğrafın icadı ve ilerleyen zamanlarda fotoğraf, kimyasal bir süreç sonunda metal plaka üzerine sadece bir kez üretilebilmekteydi. Daguerreotype adı verilen bu teknik, Heary Fox Talbot'un negatif keşfiyle fotoğrafın birden fazla üretilebilmesine olanak tanıdı. Bu durum ilk zamanlarda özellikle basın alanında sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Önceki dönemlerde basın yoluyla illistürasyonların kullanılmasındaki güvenilirlik tartışmaları da böylelikle son bulmuştur. Bu durum fotoğrafın güvenilirliğini de pekiştirmiştir. Fakat yine aynı durum

sonraki zamanlarda Walter Benjamin gibi birçok düşünür tarafından da farklı alanlarda sıkça tartışılacaktır.

## **2.1.Fotoğrafın Resim Sanatı ile Kurduğu İlişkiler ve Fotoğrafın Öncüleri**

1700'lerin ikinci yarısından sonra toplumsal sınıflarının yükselişe geçmesi, portre yapımını büyük bir ihtiyaç haline dönüştürmüştür. Portresini yaptırmak yükselişteki toplumsal sınıflar için bir nevi azamet işareti sayılmış, portreler toplumsal yapı içerisinde kişilerin görünürlüğünü arttırmada bir simge haline gelmişti. Gittikçe artan bu ihtiyaç üretimin daha mekanik bir hale gelmesini sağlamıştır.

1750'lerden sonra dönem Avrupa'sında sonra orta sınıf, aristokrasi temeline dayanan toplumsal yapı içerisinde hızlıca yükselmeye başlar. Bu ilerleyişte kişinin toplum içerisinde saygı ve itibar görme isteği onu portre yaptırma eğilimine yönlendirmiştir. Özellikle Fransa'da belirli çevrelere ayrıcalıklı olan portre yaptırma, toplumsal yapının değişmeye başlamasıyla orta sınıfa kadar ilerleyip bir demokratik yapı oluşturmuştur. Politik sarsıntılar sonucu feodal yapıların dağıldığı bu çağda burjuvazi, kamusal alan içinde kendini göstermek için sanatsal dil olarak yine aristokrasinin yöntemlerini kullanmaya devam etmiştir. Aristokrasinin sanat anlayışındaki geleneksel temsil biçimleri güne uyarlanarak kullanılmıştır.

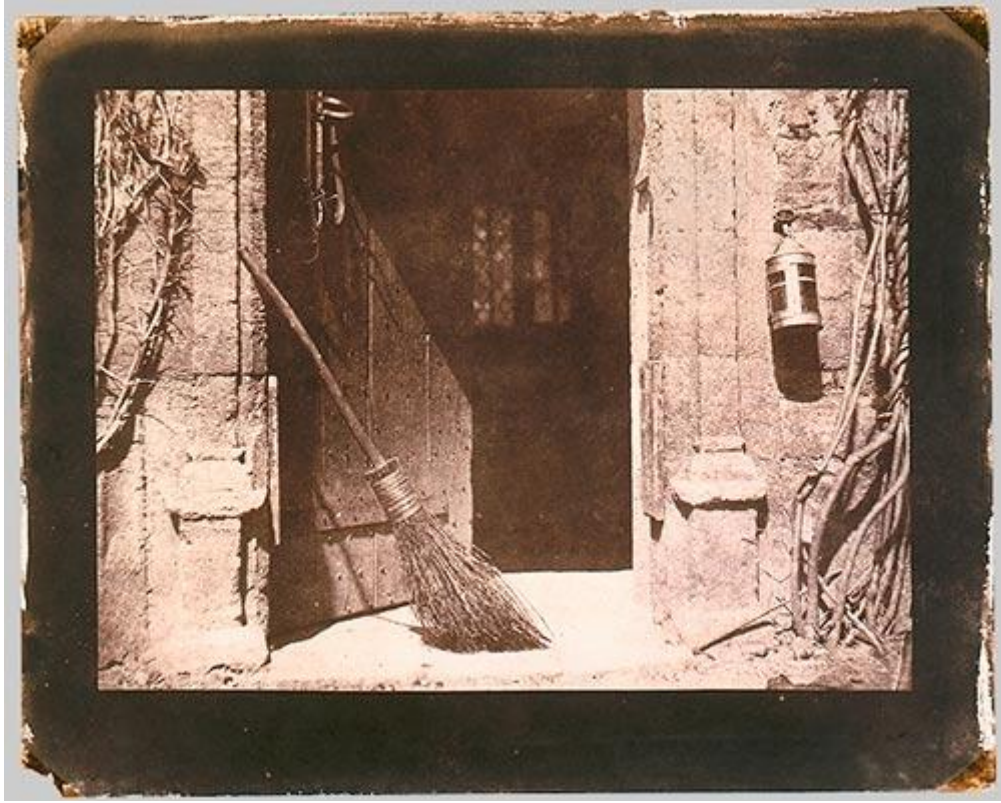
Portre ressamlarının soylulardan sonra ortaya çıkan ikinci müşteri çevresi olan burjuvalarla ilişkilerinde saray ressamlarına öykünme belirgin bir biçimde göz önündedir. Toplum içinde görünürlüğü arttırmak için üretilen portrelerin kişiye benzeme durumunun yanında, aynen aristokratların portrelerinde olduğu gibi temsil yönünde idealleştirme benimsenmiştir. Bu tür portrelerin giderek tuval yüzeyinden kumaşlara, çeşitli kullanım eşyaları üzerine yapıldığı görülür. Dönem Fransa'sında çoğalan talep karşısında hızlı üretilmesi açısından minyatür portre üretimi giderek artar. Artık burjuva birey kültürü, minyatür portrelerde yaşam bulmaktaydı. XIV. Louis dönemine gelindiğinde ise portre yapmak için yeni bir yöntem bulunmuştu. Parlak siyah kâğıtlar dekupe edilerek portre profilleri oluşturuluyordu. Dönem hükümetinin maliye bakanının soyadını alan 'siluet' portreler kısa süre içinde oldukça popülerlik kazanmıştır. Temelde siluet bir soyut bir temsil biçimidir. Hemen hiçbir ön çalışma gerektirmeden hazırlanan bu çalışma türü maliyet açısından da uygunluğundan dolayı hızlıca yayılmıştır. Yine siluet gibi, bir nevi pantograf ve gravür tekniği birleşimi olan fizyonotras tekniği de 1780'lerden 1800'lerin ilk yarısına kadar oldukça popüler olmuştur. Fizyonotras tekniği kusursuza yakın sonuçlar vermesine karşın, portrelerdeki bir mekanik sonuç olarak 'ifadesizlik' kimi dönem sanatçıları tarafından eleştirilmiştir.

19. Yüzyılın başlarında ağaç baskı, bakır baskı ve gravür gibi çoğaltım tekniklerinden sonra litografi (taş baskı) yöntemi de kullanılmaya başlanmıştır. Taş baskıyla birlikte yeniden üretim-çoğaltım başka bir boyuta gelmiştir. Resmin taş üzerine çizilmesiyle gerçekleştirilen bu baskı yöntemiyle, grafik ürünlerin gündelik olarak yeniden üretimi söz konusu olmuştur. Ancak taş baskı teknik olarak daha başlangıç aşamasındayken, fotoğrafın sunduğu olanaklarla işlevini yitirmiştir.

Yukarıda anlatılan süreçte teknik olarak benzeşik olmasa da toplumsal yapının zorunlu kıldığı el işçiliğinden, mekanik bir zanaata geçişin fotoğrafın icadına ön ayak olduğu söylenebilir. Fotoğrafın sunduğu olanaklarla, insan eli resmin yeniden üretim sürecinde ilk kez en temel sanatsal işlevinden ayrılmış oldu. Elin yükümlülükleri 'göz'e geçmiş oldu. Gözün algı süresi, elin çizmesine oranla çok daha hızlıydı. 1840'larda fotoğrafın icadıyla birlikte uygulama kolaylığı ve maliyet düşüklüğü portre ressamlarının da sonunu getirmiştir. Bu dönemde birçok portre ressamının fotoğrafçılığa geçişi görülmektedir. Fotoğraf kendi başına bir medyum olarak ele alınmaz, fotoğraflarda resimsel tavrın etkileri oldukça yoğundur. Örneğin William Henry Talbot'un 'The Pencil of Nature' adlı yapıtı fotoğraftan çok resimsel duyarlılıkla ele alınmıştır.

William Henry Talbot 'The Pencil of Nature' adlı kitabında fotoğraf çekmenin resim yapmayla olan benzerliğine atıfta bulunur. Fotoğraf adına yazılmış ilk kitap olma özelliği taşıyan kitapta çoğu kez sanat sözcüğü geçmektedir. Örneğin 1843'te gerçekleştirdiği 'The Open Door' adlı fotoğrafı:





Resim 2.1.1. W.H.Talbot.Open Door.1843-1844

“...gündelik sıradan bir sahneyi sunuyor olması bakımından 17. Yüzyıl Hollanda sanatını anımsatan atmosferi ve özenle hesaplanmış kompozisyonuyla yalnızca birtakım nesnelerin belgelenmesinin ötesinde bir amaç taşır. Bu açıdan fotoğrafın bir resim statüsüne yaklaştığı iddia edilir.”<sup>9</sup>

1800’lerin ikinci yarısından itibaren fotoğraf ve resim sanatı arasındaki geçişlerin hız kazandığı görülmektedir. 1853 yılında Paris’te ilk stüdyosunu açan Nadar, fotoğrafını çekeceği modelini ortam içinde serbest bırakıyor, modelinin atmosfer içinde karakterini yakaladığı anda fotoğrafını çekiyordu.

<sup>9</sup> Rana ÖZTÜRK, **Fotoğrafı Sanatlaştıran Adam: Alfred Stieglitz**, 147.

Nadar'a göre "Portre; fotoğrafın en değerli ve aynı zamanda en incelikli uygulayımıdır" ve "Onun için fotoğraf makinesiyle insan yüzünü keşfeden ilk insandır denilebilir."<sup>10</sup> Nadar çektiği portrelerle döneminin kültürel ortamını adeta belgelemiştir. Örnek verilecek olunursa Delacroix, Rossini, Baudelaire, Bernhardt, Nerval, Dumas, Monet, Wagner ve Georg Sand sayılabilir. Nadar'ın portrelerindeki resimsel tavır, çektiği kişinin karakterinin aktarımında yalın bir tavır sergilemesinde gizlidir. Nadar, doğru anda fotoğrafını çeker. Nadar'ın fotoğrafları için Jean Paul Sartre "1860 civarında Nadar'ın fotoğraflarını çektiği kimseler çoktan ölmüştür. Ama yaşadıkları dönem bakışlarında ebediyen yaşayacaktır"<sup>11</sup> demiştir.

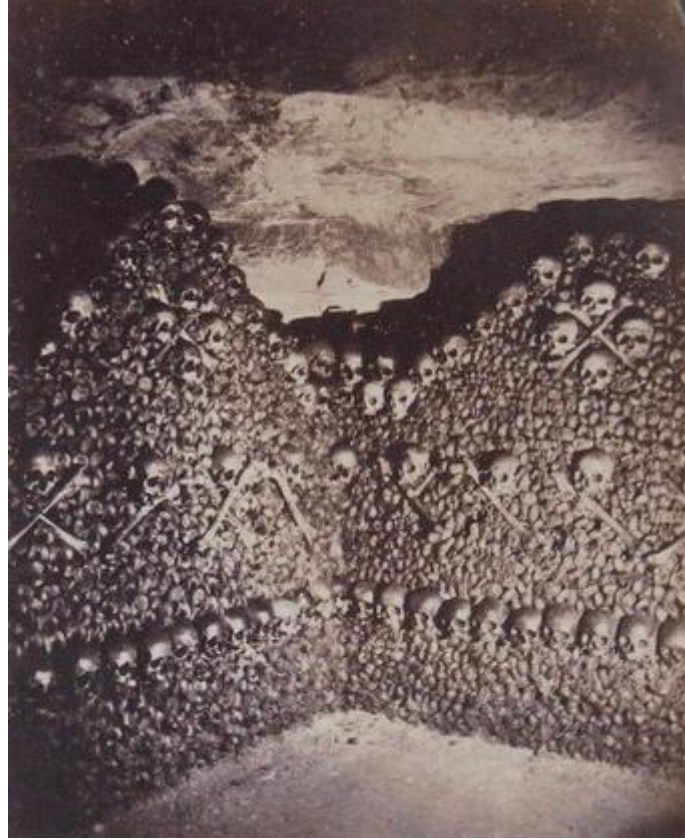


Resim 2.1.2.F.Nadar.Baudealire'in Portresi.1855-1858.

<sup>10</sup> Beyhan ÖZDEMİR, **Fotoğraf Estetiğinin Oluşum Süreci**,

<sup>11</sup> A.g.k.,

Ressam Ingres'in fotoğrafçı Nadar'ın çalışmalarından faydalandığı bilinmektedir. Nadar'ın fotoğraf alanında ilk kez uygulamaya koyduğu yapay ışık denemeleri, netliğe ve ifadenin aktarımında oldukça başarılı sonuçlar vermiştir. Model ile fotoğrafçı arasındaki bir nevi iletişim aracı olarak yapay ışık ve dolayısıyla netlik, ifade aktarımında anlam kazanmıştır. Ingres'in son dönem portrelerinde Nadar'ın etkisi öylesine hâkimdir ki, işleri büyük daugerrotype'lar olarak adlandırılmıştır. İlerleyen dönemlerde Nadar yapay ışık tekniğiyle kanalizasyonlarda, toplu mezarlarda çekimler yapmış ve ilgiyle karşılanmıştır.



Resim 2.1.3.F.Nadar.Paris Katakombaları.1861



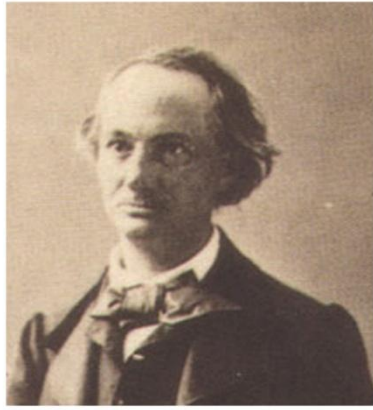
Resim 2.1.4. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Charles-Joseph-Laurent Cordier'in Portresi*. 1811

Ressam Ingres gibi Manet'de Nadar'dan etkilenen sanatçılardandır. Nadar'ın fotoğraflarındaki teknik elverişsizlikler yüzünden kullanamadığı ara ton eksikliklerini Manet'nin resimlerinde görmek mümkündür. Ayrıca "Manet düzenlemeleri kendisine ait olan kompozisyonlarında gerçekçi bir anlatım betimleme kaygısı ile fotoğrafı belge olarak kullanmıştır. (İmparator Maximilian'ın İdam Edilmesi 1867)"<sup>12</sup>. Ayrıca Nadar'ın 1859'da fotoğrafladığı Charles Baudelaire portresi ve Manet'in 1865'de resmettiği Baudelaire portresi arasındaki benzerlik ilgi çekicidir.

<sup>12</sup> ŞEN, Yusuf Murat, **Fotoğraf-Resim İlişkisi İçinde Kimlik Arayışı**, 5.



Resim2.1.5.E.Manet.İmparator Maximillian'ın İdam Edilmesi.1867



Resim 2.1.6.F.Nadar.Baudelaire'in Portresi(Detay).1859

Resim 2.1.7.E.Manet.Baudelaire'in Portresi.1865

Nadar gibi fotoğraf çalışmalarında gerçek dışı yapay ışık kullanan fotoğrafçılardan biri de Julia Margaret Cameron'dur. Cameron'un ilk dönem çalışmalarında kullandığı başarılı 'gerçek dışı ışık'ı aslında malzeme ve teknik eksikliklere borçluydu. Yine aynı dönemde fotoğrafçı Disderi filmden farklı teknikler kullanarak ucuz baskı teknikleri bulmuştur. Bu sayede orta sınıf aileler sarayı anımsatan ucuz dekorlar önünde düşük maliyetlere fotoğraflarını çektirmeye başlamışlardır. Bu fotoğraflar salt bir aile fotoğrafı olmaktan çok onları, Paris'in yeni bir sınıfı olarak tanıtmayı başarmıştır.

Yine Nadar gibi döneminin en ilgi çeken fotoğrafçılarından birisi de Oscar Gustave Rejlander'dir. Rejlander'in 1857 yılında gerçekleştirdiği 'Hayatın İki Yolu'( *The Two Ways of Life*) adlı yapıtı otuz negatifin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Yapıt iyi ve kötünün, çalışmanın ve tembelliğin alegorik anlatımını temel almıştır. Yapıt birçok eleştirmen tarafından ise Raphael'in 1510- 1511 yılları arasında gerçekleştirdiği 'Atina Okulu' adlı tablosuna benzerliğiyle anılmıştır.



Resim 2.1.8.O.G.Rejlander. Hayatın İki Yolu.1857



Resim 2.1.9.Raphael.Atina Okulu.1510-1511

“Atina Okulu’nun biçimsel çerçevesi Rejlander’ in bu çalışmasına kaynaklık etmiş olmalı ki, arka planda görülen mekan, resimdeki mekanı; merkezde görülen yaşlı adamda resimde yukarıyı işaret eden Platon’u çağrıştırmaktadır. Sanat tarihçisi, Marlyn Stoksad’de göre, fotoğrafta görülen yaşlı bilge kişi, iki genç erkeği hayatla tanıştırır; bir nevi onlara yer gösterir. Sağdaki genç, din, yardımseverlik, endüstri gibi kişiselleştirilmiş olan kavramlara doğru yönelirken; soldaki ise hayatın zevkle ilişkilendirilmiş olan kısmına doğru çekilir, aldanır. Soldaki ölüm, intihar ve çıldırmayla sonuçlanan kumar, içki, şehvet ve diğer kişiselleştirmeler canlanırken, yüzünü bir kumaş parçasıyla örtmeye çalışan kişi kompozisyonun alegorik şemasını dengelemeye çalışır.”<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Elif VARGI, **Resimden Fotoğrafa: Oscar Rejlander ve Hayatın İki Yüzü**,

Bu dönemde fotoğraf her ne kadar 'yüksek sanat'<sup>14</sup> olarak görülmesi de, bu çalışma seçkin resim ve heykellerle birlikte sergilenmiş, bir kopyası Kraliçe Victoria tarafından satın alınmıştır.

Rejlander Hayatın İki Yolu adlı yapıtını üretirken, en az yapıtın kendi kadar önemli bir diğer tartışmayı da başlatmış oldu. Rejlander klasik bir sanat kalıbını yeniden ele alıp, onu manipülasyona uğratmıştır. Yapıt tekniğin sağladığı olanakla yeni bir forma girmiştir. Bu anlamda salt fotoğraf ve resim arasındaki ilişkiden çok, sanatın yeniden ele alınması -görünen ve görünmeyen özellikleriyle- ve izleyene aktarılması bağlamında ilk örneklerden biridir. Rejlander gibi Henry Peach Robinson da 1850'lerden sonra çok sayıdaki negatifi tek baskı içinde birleştirerek teatral görüntüler elde ederek, akademik resim anlayışına uygun yapıtlar gerçekleştirmiştir.



Resim 2.1.10.Henry Peach Robinson.Fading Away.1861

<sup>14</sup> 1850'lerde fotoğrafın mekanik bir buluş olmasından dolayı, tanrısallığı barındıran klasik sanat değerlerini üretmeyeceğine dair inanış egemendir.



Resim sanatı ilkelerine uygun yapıtlar üreten Rejlander ve Robinson, 1860'larda 'Sanatsal Fotoğraf' akımını ileri sürerler. Fakat bu akım zaman içinde fazlaca eriyip gider. Kuru levhaların icat edilmesi ve P. Henry Emerson'un fotoğrafın natüralistik yanı tartışmaları bu duruma neden teşkil eder.

"Henry Emerson, Londra'daki Camera Club'te fotoğraf konusunda bir konferans verir ve devrin sanat anlayışına saldırır. 'Doğa'nın, sanatçının modeli olması gerektiğini ifade eder. O'nun için fotoğraf, karakalem, gravür vs. tekniklerinden daha güçlüdür ve daha üstün bir anlatım gücü vardır. Ancak rengin eksikliği nedeniyle resim sanatının gerisindedir."<sup>15</sup>

Yeniden doğal olana dönüşü ve kendiliğindenciliği savunan Emerson, 1889'da yayımladığı 'Naturalistic Photography' adlı yapıtında fotoğrafı salt kendi başına bir sanat olarak ele almıştır. Yapıtında negatif pozlamaya ve rötuşa karşı duran bir tavır sergilemiştir. Emerson İngiltere'nin doğusundaki kırlarda çektiği fotoğrafları yedi albümde toplamıştır.

"Çalışmalarını ve kuramını 1890 yılında, ressam Whistler'in etkisiyle, fotoğrafın doğasında zaten var olan ama Rejlander, Cameron ve Robinson gibi fotoğrafçıların etkisiyle

<sup>15</sup> Beyhan ÖZDEMİR, **Fotoğraf Estetiğinin Oluşum Süreci**, <http://www.ifod.org/ifod/e-dergi/makaleler/fotoğraf-estetiğinin-oluşum-sureci-bolum-5.html>

yapaylaşan ve gittikçe sıradanlaşan, sonunda da bir kesimde vazgeçilen natüralistik yanın önemini yadsımıştır.”<sup>16</sup>

Emerson 1898 yılında *Naturalistic Photography*’ adlı yapıtının üçüncü bölümünde fotoğrafı sanat olarak tanımlanmasından vazgeçmiş, “... ‘Photography: a pictorial art’ adlı bölümün ismini ‘Photography: non art’ olarak değiştirmiştir.”<sup>17</sup>

Dönem fotoğraf sanatçıları bu akımdan hareketle Rembrandt, Van Dyck, Daumier gibi ressamların kompozisyonlarına benzer fotoğraflar çekmişlerdir. Fakat Emerson’un kuramı fotoğrafta gerçekçilik eğilimine tekrardan ışık tutar. Fotoğrafçılar kameralarını yeniden doğaya çevirirler. Ancak tekniğin ilerlemesi-negatif ve pozitif baskı yöntemleri- sonucunda fotoğrafçılar doğadan edindikleri görüntülere müdahalelerle tekrardan resim sanatına öykünmüşlerdir.

Fotoğrafın icadından hemen sonraki ilk dönemlerindeki resim sanatıyla olan ilişkilerinde, fotoğrafı medyum olarak kullanan ve sözü edilmesi gereken sanatçılar Turner, Millet, Delacroix ve Courbet’dir.

Fotoğrafçı John Jabez Edwin Mayall ile deneysel fotoğraf çalışmaları yapan Turner, Niagara Şelaleri’nde gökkuşağı tayfını fotoğraflayarak, ışığın

---

<sup>16</sup> A.g.k.

<sup>17</sup> A.g.k.

anlık etkilerini resimlerine aktarmıştır. Fotoğrafçı Nadar'la iletişim halinde olduğu bilinen Millet'in de Turner gibi dış mekan fotoğraf çekimlerinden faydalandığı bilinmektedir.

Ressam Delacroix'ın ise dış mekandan çok fotoğraf stüdyosu içinde fotoğraflanan modellerden faydalandığı görülmektedir. Delacroix'in çalışmalarında fotoğraf bir ön çalışma olarak desenin yerine kullanılan bir yöntem olarak kendini gösterir. Yine Delacroix stüdyoda sadece kompozisyonlara karar verir, fotoğrafları fotoğrafçılar çeker. Örneğin fotoğrafçı Jean Louis Marie Eugene Durieu (1800-74) ile 1854'de kadın ve erkek modellerle 32 fotoğraflık bir albüm gerçekleştirmiştir. "Günlüğüne not ettiğine göre, Delacroix şöyle der: Saat 8'de Durieu'nun stüdyosuna gelip tüm gün resim çektik. Durieu, fotoğraf başına bir ya da bir buçuk dakika çekim yaparken, Thevelin taslak yaptı."<sup>18</sup> Ancak Delacroix için fotoğraf aynı zamanda kesinlikleri olmayan bir görme biçimiydi. Çünkü fotoğraf gözün görme yapısından farklı, oldukça ayrıntılı bir görüntüler sunmaktaydı. Delacroix fotoğrafı bu yüzden eksik bulur. Ancak göz bu eksikleri kapatabilen bir araçtır. Delacroix bu durumu şöyle açıklar "Fotoğraf bize doğanın sırlarını aktaran bir çevirmendir ve bu çeviri sırasında da birçok yetersizliği bulunmaktadır."<sup>19</sup> Delacroix ve Durieu'nin fotoğraflarında modeller yapay ışık altındadır ve kameraya bakmazlar. Dolayısıyla anlatımın önünde her hangi bir engel yoktur. Resmin tüm öğeleri ustaca yerleştirilmiştir. Eugene Delacroix'ı Baudelaire şöyle tarif etmiştir: "Krateri usta bir şekilde bir çiçek buketi altında saklanmış olan bir yanardağ gibi".<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Eugene DURIEU/Eugene DELACROIX, **Nude From Behind**, Çev. Arkın Koçak,

<sup>19</sup> İhsan DERMAN, **Fotoğraf ve Gerçeklik**, 22.

<sup>20</sup> Bkz. (18), DURIEU/DELACROIX,



Resim 2.1.11.E.Delacroix.Odalisque.1857



Resim 2.1.12.Marie Eugene Durieu.Kumaşla Sarılı Nü Çalışmaları.1800'ler

Ressam Gustave Courbet de Delacroix gibi insan anatomisi için fotoğraftan yararlanmıştır. 19. Yüzyıl gerçekliği içinde mitolojik ve düşsel konuların betimlenmesinde bile kadının çıplaklığı çok da hoşgörüle karşılanan bir durum değildi. Courbet bu duruma karşın çıplaklığı güncel, sıradan bir olayın aktarımında dahi kullanır.



Resim 2.1.13.G.Courbet.Beyaz Çoraplı Kadın.1861.

Fotoğrafın resim sanatıyla olan karşılıklı ilişkisinde bir diğer ilgi çekici durumda 1892 yılında İngiltere’de kurulan “Linked Ring Brother Hood” derneğidir. Bu dernek daha sonraları 1904 yılında “Resim Etkisinde Uluslar arası Fotoğrafçılar Derneği”nin kurulmasına öncü olur. “Kuruluşun görevi, fotoğrafın resimsi yeteneklere sahip ama bağımsız bir ifade aracı olarak geliştirilmesidir.”<sup>21</sup> Dernekle ilgili olarak teorisyen Robert de la Sizeranne “Negatif, makinanın eseridir. Ama baskı üslup olarak insana aittir... Fotoğraf,

<sup>21</sup> Bkz. (15), ÖZDEMİR.

bilimin vaatlerini aştı. Bize yalnızca hakikati vaat etmişti ama güzelliği de verdi” demiştir.<sup>22</sup>

19. Yüzyıl’da fotoğraf; bilim, sanat, belge edinme, basın yayın, reklamcılık vb. birçok alanda etkin bir şekilde kullanılırken, estetik ve felsefi tartışmaların da merkezindedir. Bu süreç eş zamanlı olarak fotoğrafın kendi içindeki kimlik arayışının da yaşandığı bir süreçtir. Fotoğrafın yarattığı imajlar gözle algılanan gerçekliğin çok ötesinde veriler sunmuştur. Başlangıcında gerçekliği birebir yansıtmaya çalışan anlayış, zaman içinde gerçeklikle yeniden ilişki kurmaya, temsil etmeye ilerleyen süreçte ise temsil etme yerine rölatif ve değişken simgesel bir aktarıma doğru yol almıştır. Fotoğraf sanatının içindeki gerçek olgusu, yaşanan hayatın ve doğanın gerçeğinden, zaman içerisinde sanatçının yorumu ön plana çıkarılarak soyutlanmıştır. Fotoğrafın başlangıcından bugüne değin iki temel yapı üzerine oturduğu söylenebilir. Bunlardan ilki gerçekçilik, ikincisi ise sembolik eğilimdir. Gerçekçilik 19. Yüzyıl düşünüldüğüne, “ ...düşsel ve ahlaki görüntüler dışında köylü, işçi yoksulluk, çevre ve içinde yaşanan dünyanın çeşitli mesajlarla dolu belgesel fotoğrafik görüntüleri kapsar”.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> A.g.k

<sup>23</sup> A.g.k.

## 2.2.Fotoğrafta Gerçekçilik ve Empresyonizm

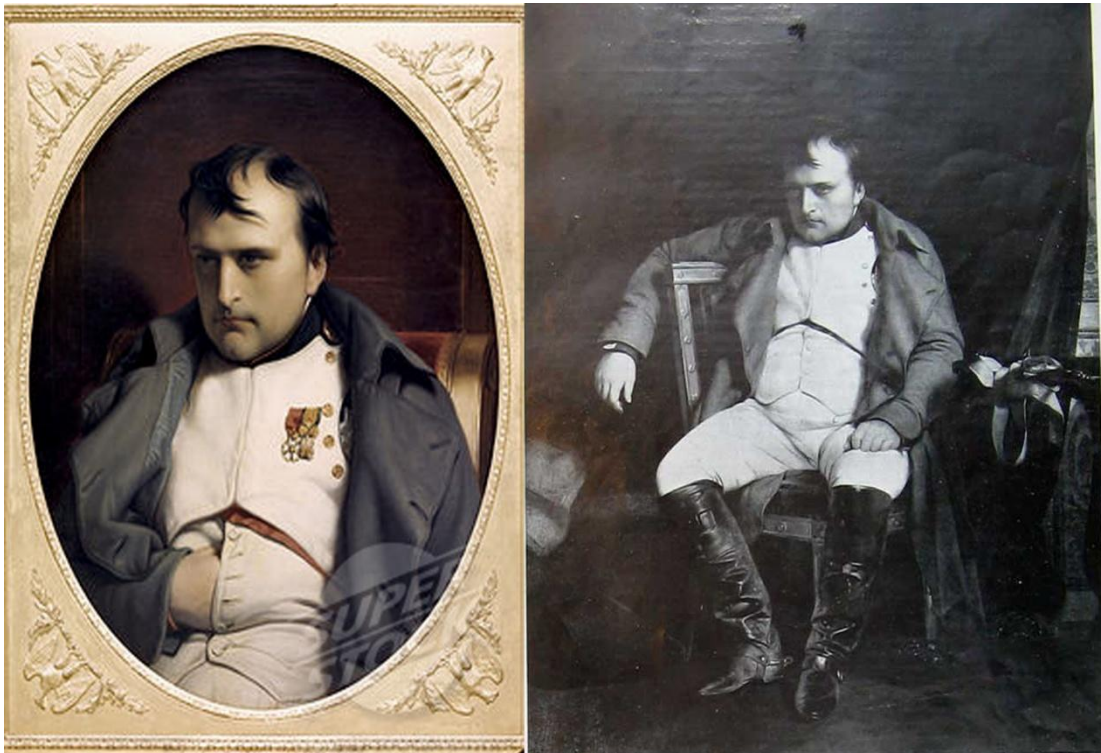
Paul Delaroche (1797-1859) Dagerreotype hakkında hazırladığı ve 1839 yılında Fransız hükümetine sunduğu raporunda, aygıtın “Sanatın temel ilkelerini mükemmel sonuçlara ulaştırabilen”<sup>24</sup> ve en usta ressamın bile ilgisini çekebilecek nitelikte olduğunu söylemektedir. Ayrıca raporunda bu aygıt için ressamların çok uzun sürelerde, fazlaca emek harcayarak yaptığı işlerde kolaylık sağlayabilecek mükemmel bir yardımcı olabileceğinden bahseder.

Akademik bir ressam olan Paul Delaroche’un adıyla beraber anılmakta olan ‘Bugünden itibaren resim ölmüştür’ tümcesini söylediği bu yıllarda, sanatın merkezi durumundaki Paris ve Avrupa’nın önemli akademileri içinde Neo Klasik ve Romantik eğilimleri barındıran akademik sanatın etkisi altındaydı. Zanaatçı ve sanatçı ayrımını ortaya koyarken ‘güzel sanatlar’ kavramının oluşmasını sağlarken, sanatın ‘el işçiliği’nden ayrılarak dil, tarih, edebiyat, felsefe gibi entelektüel uğraşlar arasında değerlendirilmesine yol açacak algıyı şekillendiren sanat akademileri, sanatın üretim koşulları kadar izleyiciyle karşılaşmasını olanaklı kılan ortamlar üzerine çoğu zaman tek resmi otoriteyi oluşturmuştur.

Delaroche’un sanatına baktığımızda, 19. yüzyıl akademik sanat geleneğinin etkilerini ilk bakışta görmek mümkündür. Sağlam bir desen anlayışının hakim olduğu yapıtlarındaki idealize edilmiş, çok figürlü kompozisyonları belirgin bir ustalık taşımaktadır. Tarihsel ve mitsel temaları

<sup>24</sup> Ahu ANTMEN, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**,11.

ancak iyi eğitim almış bir kimsenin anlayabileceği konulardır ve gerçek hayatın da dışındadır. Paul Delaroche 1859 yılında öldüğünde Fransa'da Klasik geleneğin yanın da başını Eugene Delacroix'ın çektiği Romantik gelenek de toplumun beğenisini karşılayan bir diğer yaklaşımdır.



Resim 2.2.1.P.Delaroche.Napolyon Portresi.1846

Resim 2.2.2.P.Delaroche.Napolyon Fotoğrafi.1814

Romantik sanat geleneğinde Klasik geleneğin sağlam desen temelindense, renkle sağlanan ifade önemlidir. Bu çatışma durumu 17. yüzyıla kadar uzanmaktadır.



“ Biri Peter Rubenis'in (1577-1640), diğeri Nicolas Poussin'in (1594-1665) sanatsal tavrından kaynaklandığı için bu şekilde anılan çatışma, sanatın akla hitap etmesi gerektiğini düşünen 'desenci'lerle duygulara hitap etmesi gerektiğine inanan 'renkçi'ler arasındaki ezeli bir tartışma konusu olarak 19.yüzyıla kadar taşınmıştır.”<sup>25</sup>

Fakat bu ayrışma dışında hem Romantik hem de Klasik gelenek anlayışındaki bu sanatçıların birleştiği önemli bir ortak noktada vardır ki; bu sanatçıların özde idealist olmaları ve “başka bir deyişle sanatçının gördüğünün değil zihninde canlandırdığının sanata aktarımıdır.”<sup>26</sup>

1850 yılına gelindiğinde Fransız ressam Gustave Courbet 'Gerçekçilik Manifestosu'nu yayımlar. Artık idealize edilmiş olanın karşısında, gündelik sıradan yaşantının konu edildiği sanat anlayışı vardır. Courbet bunu “yaşayan sanat yapmak Hedefim budur” diyerek açıklar. Courbet' nin 1855 yılında Paris Dünya Fuar'ına kabul edilmeyen yapıtlarını, akademizme karşı avangard bir tavırla açtığı 'Gerçekçilik Pavyonu'nda sergilemesi bağımsız sanatçı tavrının filizlendiği dönemi de ateşler. Gerçekçi Manifesto'yla ortaya konan şey aslında estetikten ayrılmaksızın gerçek olanı -yaşanılanı- elle tutulup gözle görünenin bir ayna gibi betimlenmesidir. Günlük sıradan yaşamdan kadrajlanan görüntülerin betimlenmesindeki gerçekçi tavır, doğanın betimlenmesinde de kullanılmıştır. Courbet'nin 1855 yılında gerçekleştirdiği ' Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori' bu duruma iyi bir örnek oluşturmaktadır. Courbet bu resmi için:

---

<sup>25</sup> Ag.k., 12.

<sup>26</sup> A.g.k.,12.



Resim 2.2.3.G.Courbet. Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori.1855

“Resmin tam merkezinde sanatçı olarak ben, sağ tarafımda sanatçı ve bohem arkadaşlarım; sol tarafımda gündelik yaşamın öteki yüzü, insanlar sefalet, zenginlik, yoksulluk, istismar edenler edilenler bulunmakta”<sup>27</sup>

demektedir. Courbet'nin resimlerindeki günlük olan ana dairlik, kullandığı kompozisyonlar ve figürlerin seçiminde de öne çıkmaktadır. Örneğin sosyalist şair Pierre – Joseph Proudhon, realist akımın edebiyattaki temsilcilerinden Jules Champfleury, şair ve eleştirmen Charles Baudlaire onun resimlerinde kullandığı figürlerden bazılarıdır.

<sup>27</sup> A.g.k., 13.

19. yüzyılda aristokrasi karşısında yeni orta sınıfın yükselişini sürdürmesi sanatsal alanda yeni bir beğeni durumu da ortaya çıkarmıştır. Mitolojik öykülerin şablonlanmış konularının varsayımlarını sunan anıtsal anlatımlar, orta sınıfın beğenisine oldukça uzaktı. Konusunu güncel yaşantıdan alan sanat yapıtlarını anlamak için iyi eğitilmiş olmaya gerek yoktu. Yeni sanat üretimleri piyasa içinde yeni mecralar bulmaktaydı. 19.yüzyıldaki sanatsal dönüşümün önemli nedenlerinden birisi de bu durumdan kaynaklanmaktadır. Bu duruma bir örnekleme olması açısından 'Salon Sergileri'ne bakabiliriz.

İlki 1673 yılında akademi mezunlarının yapıtlarını sergilenmesi için açılan, 1725 yılında adı Paris Salonu olarak değiştirilen,1748 yılında ödüllü akademik sanatçıların jüriliğini üstlendiği, Fransız Devrimi sonrası ise uluslararası katılıma açılan 'Salon' sergileri bu dönemin en belirleyici sanatsal etkinliği idi. Bu öylesine etkili bir sanatsal etkinlikti ki, bir sanatçının alıcı bulup bulamaması bu sergide var olup - olamamasına bağlıydı. Fakat akademik anlayışın hizmetindeki bu 'Salon Sergi'leri aralarında G. Courbet, C.Monet, E. Manet gibi ressamın da bulunduğu birçok sanatçıyı zaman içerisinde dışarıda bırakmıştır. Örneğin 1863 yılındaki seçkide yaklaşık olarak 3000 civarında yapıt reddedilmiştir. Fakat şiddetli protesto karşısında aynı yıl bizzat III. Napolyon'un emriyle 'Reddedilenler Salonu' başlığı altında alternatif bir sergi düzenlenmiştir. Bu sergi oldukça sansasyonel olmuştur. Örneğin Emile Zola'nın 1886 yılında yayımladığı 'Başyapıt' adlı romanı bu konuyu ele almaktadır. Devam eden süreçte Fransız Sanatçılar Birliği 'Salon Sergileri'ni devletten bağımsız bir kurum olarak sürdürmüştür. 1884'te ressam Seurat'ın öncülüğünde jüri dışı fakat katılım parası alınan 'Bağımsızlar Salonu' sergisi düzenlenmiştir. Tüm bunların dışında aralarında Eugène Carrière, Georges

Rouault, Pierre- Auguste Renoir, Edouard Vuillard gibi sanatçıların da olduğu kişisel sergiler düzenlenmiştir.



Resim. 2.2.4.A.Rodin. Iris, Messenger of the Gods.1865

19. yüzyılda akademizme karşı duran sanatçılar arasında ressamların yanında Auguste Rodin gibi heykeltıraşlar da vardır. Biçimi ve hareketi kalıpların dışına çıkartırken, ışığın anlık durumlarıyla ortaya konmuş yüksek enerjili heykellerinde, insan bedeninin 'an'ın durumlarına göre betimlenmesi söz konusudur. Rodin'in bu yaklaşımı, fotoğraf makinesinin nesneye bakış açısına çok yakındır. Rodin figürü oluşturan elemanları ayrı ayrı ele alma

yerine, tek bir bütün olarak ele almıştır. Onun heykellerinde ışık ve gölge akışkan bir şekilde birbirlerini izlemektedir. Bu bağlamda heykelde detaya indikçe kompozisyonu oluşturan nesnelere güçlkle tanımlanabilmektedir.

Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimlerinin yıkıcılığı ve dönüştürücülüğü 19. yüzyıl için belirleyici etmenlerdir. Kapitalizmin endüstriden aldığı güçle kentleri yeniden biçimlendirmesi, yeni iletişim ve ulaşım kaynaklarının oluşturulması zorunluluğunu getirmiştir. Endüstri Devrimi paralelinde ortaya konan, Karl Marx (1810-83) ve Fredrich Engels'in (1820-95) 'Komünist Manifestosu' ve devamında Marx'ın 'Kapital'i; toplumsal yapının ve hiyerarşisinin yeniden sorgulanması, inşası ve üretim biçimleriyle örgütlenmiş modern toplumun geleceğine dair öngörüler sunmaktaydı.

“Tanrı öldü diyen! Friedrich Nietzsche (1844- 1900) burjuva ahlakına ve toplumsal otoriteye başkaldıran yaklaşımıyla geçmişin kültürel değerlerinin yıkımını hissettirirken, Sigmund Freud'un (1856- 1939) bilinçaltı kuramı, insan yaşamının cinsel dürtülerden kaynaklanan bilinmez bir yönüne ışık tutarak, ruhsal yaşamın derinliklerine ilişkin bir pencere açmıştır. İnsanın kendi gerçekliğine dair algılarını dönüştüren tüm bu gelişmeler, modernliğin sahnesi olan kentlerde, tren istasyonlarındaki kalabalıkların, yeni alışveriş merkezlerinin, hazır giyim satan yeni dükkânların, resimli basın, kafelerin, tiyatroların, kısacası yepyeni bir yaşam biçiminin yarattığı yeni sahnede olmuştur. Bu yeni sahnenin yeni sanatçıları, Baudelaire'in dediği gibi birer

'yaşam arşivcisi' olarak gözlemlerini sanata yansıtmışlardır."<sup>28</sup>

Modernlik deneyimi 19 yüzyıl içinde birbirinden farklı çatışma ortamları yaratmıştır ancak Baudelaire'in de dediği gibi her çağın bir tavrı, bakışı ve duruşu vardır. 19. Yüzyıl'ın belirgin tavrı hiçbir çağla karşılaştırılmayacak kadar devinimi yüksek bir çağ olmasıdır. Bu devinimde gerçeklik değiştikçe Brecht'in de iddia ettiği gibi, gerçekliğin temsil yöntemlerinde de değişimin olması kaçınılmazdır. Sanat alanında artık yeni biçimlerin, konuların, tekniklerin geliştirilmesinin yanında, izleyiciyi merkeze alan, yapıt izleyici merkezli görme biçimlerinin ve algının değiştirilmesine çabalanmıştır. 20. yüzyıl sanatının devinimini bu anlayış sağlamıştır.

### **2.3.Fotoğrafta İzlenimcilik: Işık ve An**

İzlenimcilik akımı 1874 yılında fotoğrafçı Nadar'ın (1820- 1910) Paris'teki stüdyosunda 'Adsız Sanatçılar Birliği' (Societe anonyme des artistes) ismiyle bir araya gelen 30 sanatçının 'Salon'a alternatif olarak düzenledikleri sergiyle ortaya çıkmıştır. Akım Sanayi Devrimi'yle gelen teknik, bilimsel ve felsefi hareketlenmelerin sanatta bulunduğu karşılıktır ve en dar bağlamda gerçekçi geleneğin son halkası olarak da kabul edilebilir. Görünen dünya, şimdiki zaman ve sanatçıların gelenekselleşmiş düşünsel aktarımı arasındaki mesafe; sadece felsefi ontoloji alanında değil, sanatçıların bakış açılarında sakladıkları 'geleneksel idealar'ın düşünsel

<sup>28</sup> A.g.k., 18.

yıkımını da beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla İzlenimcilik Akımı'yla idealize edilenin değil görünenin aktarımı sanatın içine dahil olur.

İzlenimciler Barbizon Ekolü'ne benzer bir şekilde açık hava ressamlarıdır.

“Doğanın Empresyonistler tarafından keşfi ve yakalanmaya çalışılan belli bir an, resimlerinde yansıtılmaya başlandığında, sanatın gerçek yaşamla ilişkisi de başlamış, ayrıca ışığın nesnelere üzerinde yapmış olduğu değişiklikler ve nesnelere görünüşlerinin ışık ile sürekli değişikliğe uğradığı gerçeği fotoğrafın ortaya çıkışıyla beraber somut temellere oturmuştur. Empresyonist düşüncenin temelini oluşturan da bu gerçek olmuştur.”<sup>29</sup>

İzlenimcilik bir anlamda da bilimsel verilerle sanat nesnesinin yeniden ele alınmasıdır. Özellikle ışık ve hareket, optik, renk araştırmalarına dayanır.

19. yüzyıl akademik geleneği ile karşılaştıracak olursak, İzlenimcilerin belirli bir kurallar dizgesinden çok, dönem sanat anlayışına bir karşı duruş çevresinde birleştikleri görülür. Fakat Rönesans'tan beri kullanılan perspektif yerine çizgisel olmayan renksel derinlik, renk tonlarının kullanımıyla ortaya çıkan yeni hacimsel görüntü, hava perspektifi, yine resmedilen görüntü içinde

<sup>29</sup> Levent KILIÇ, **Görüntü Estetiği**, 27.

uzaklık ya da yakınlığın renklerle verilmeye çalışılması belirgin üslup benzeşmelerini de ortaya koymuştur. Yine doğadaki bir izlenimi değişen ışık koşulları altında anında tuval yüzeyine aktarma isteği ve bunun için gereken çabukluk, akademik gelenekteki resimsel detaycılıktan sanatçıları uzaklaştırmıştır.

“Desen çizmeden, doğrudan tuvali boyayan Diego Velazquez (1599- 1660) ve Eugene Delacroix (1798- 1863) gibi ressamın izinden giden İzlenimcilerin bir izlenimi etkisini yitirmeden tuvale aktarabilmesi için gereken hız, çabuk ve kesik fırça vuruşlarıyla sonradan gözün birleştireceği renk tuşeleriyle sağlanmış, Akademik resimlerin vernikli ve cansız görüntüsünün çok ötesinde bir canlılık yakalanmıştır. Resim yüzeyine az önce dokunulmuş etkisi uyandıran bu canlılık, akademik resimlerle karşılaştırıldığında elbette ki ‘bitmemiş’ gibi görünür ve algılanır.”<sup>30</sup>

İzlenimci ressamın doğadan aldıkları konular, kendi gözleriyle gördükleri izlenimleridir. Dolayısıyla bu noktada nesnenin kendisi değil, retinaya düşen görüntüsü ön plandadır ve bunun temsili sanatçının bireyselliği ile ilgilidir. Nesnenin insan gözüyle algılanan anlık görüntüsü birçok dış etmenle birleştiğinde ayrıntıdan uzak, biçimsel deformasyona uğramış ve kendi gerçekliğinden uzaklaşmış gibi görünse de aslında sanatsal gerçeklik içinde yerini almıştır. Bu anlayış resim sanatının özerkleşmesine giden yolu aralamıştır. İzlenimcilikte “...Fransız Ressam Eugene Boudin’in (1824- 1898) sözleriyle, gördüğünü değil ‘ideal’i çizmeyi öğütleyen akademik

<sup>30</sup> Bkz (24), ANTMEN, 22.



öğretinin aksine, ‘kendi gözlerinle görmek’ esastır.”<sup>31</sup> Bu bağlamda sanat alanında özne ve nesne arasındaki ilişkilerin yeniden yorumlandığını söylemek mümkündür.

Rönesans ve Barok Dönem’den itibaren insanı evrenin merkezine koyan yorum sanat alanında İzlenimcilik ile farklılaşmıştır. Bilinen nesne ile görünen nesne ile arasındaki yorum farkı yeni bir evren tasarımını da ortaya koymaktadır. “Bu olgu, evrene bakış açısında şöyle bir değişikliğe yol açar: Evren idealize edilmiş ve verili nesnelere topluluğundan çok, birbirine bağlı ve birbirleriyle etkileşim içerisinde bir bütün olmakta.”<sup>32</sup>

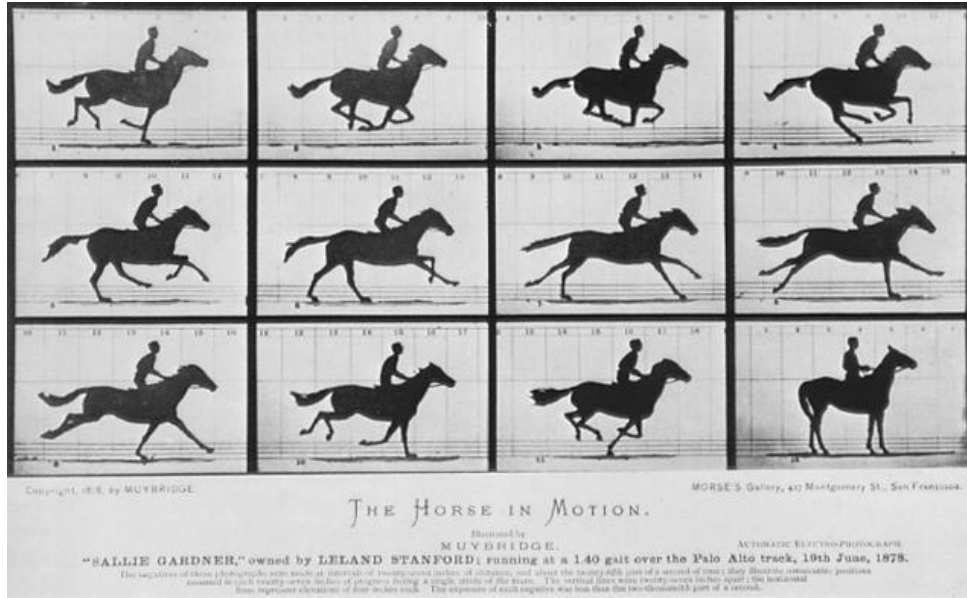
İzlenimci sanatçıların fotoğrafla ilişkileri ışıkla değişen atmosferi yakalama ve fotoğrafla yakalanmış ‘an’ın ve anda gelişen hareketlerin görüntülerinin temsili yönünde olmuştur. Dönem resimlerinde mekânın yadsındığı pek söylenemez ama ışık ve zaman sorunsalının daha çok irdelendiği söylenebilir.

1874 yılında Eadweard Muybridge’in California’daki at yarışlarına ilişkin bir iddiayı çözümlenmek üzere başladığı seri fotoğraf çekimleri insan gözünün algılayamadığı birçok görüntüyü kullanıma sunmuştur. İleride sinemanın temellerini atan bu seri fotoğraflar sanatçılar ve bilim adamları için bir kaynak oluşturmuştur. Muybridge 30.000’den fazla fotoğraf çekmiş, bunları 1887 yılında ‘Hayvanların Hareketi (Animal Locomotion)’ adlı kitabında yayınlamıştır. Kitap 781 adet ayrı hareket fotoğrafından oluşmuştur ve on bir

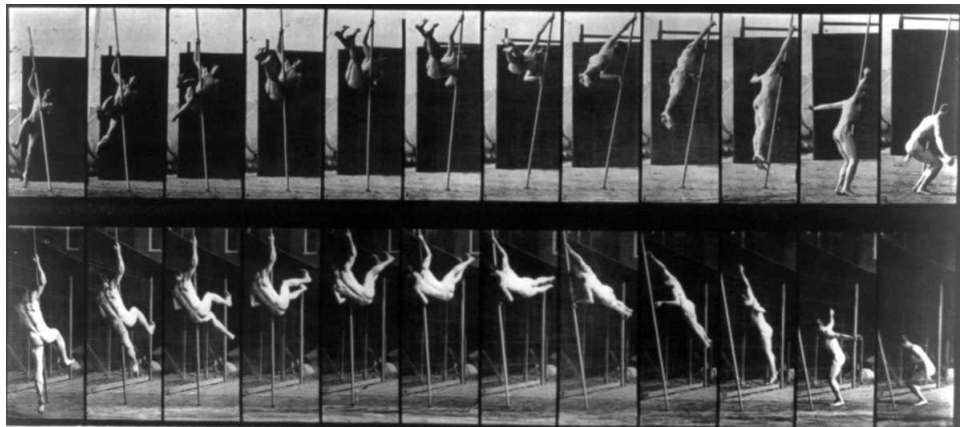
<sup>31</sup> A.g.k., 23.

<sup>32</sup> İsmail TUNALI, **Felsefenin Işığında Modern Resim Modern Resimden Avangard Resme**, 44-45.

ciltten oluşmaktadır. Bu fotoğraflarda hareketli canlılar belirlenmiş zaman dilimlerinde karşıdan, yandan ve arkadan fotoğraflanmıştır. Bu fotoğraflarla hareket belirli zaman aralıklarında farklı açılardan görüntülenerek karşılaştırılmıştır.<sup>33</sup>



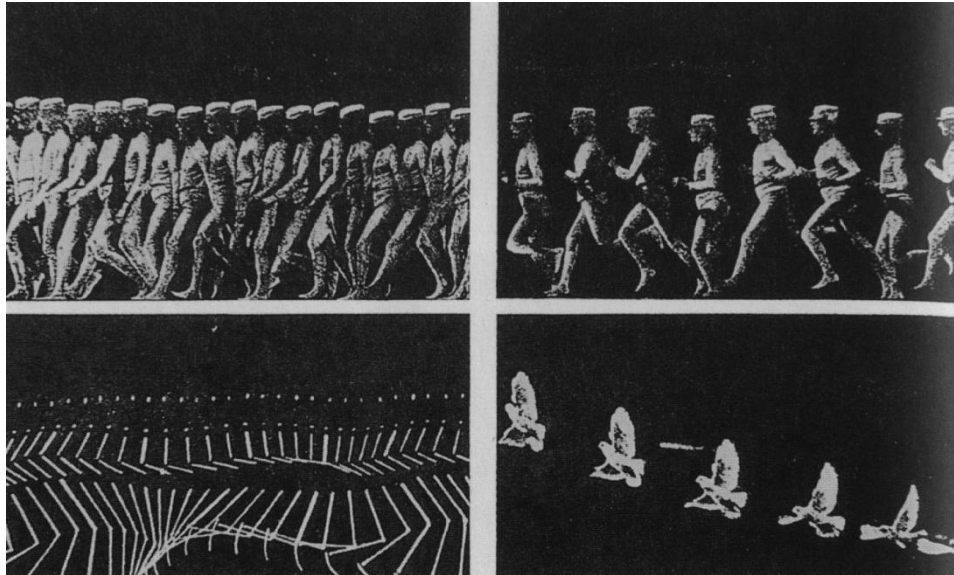
Resim 2.3.1.E.Muybridge.Dört Nala Koşan At.1878



Resim 2.3.2. E.Muybridge.Sırıkla Atlayan Adam.1884.

<sup>33</sup> Ozan BİLGİSEREN, **Fotoğrafta Zaman ve Hareket**,14-16.

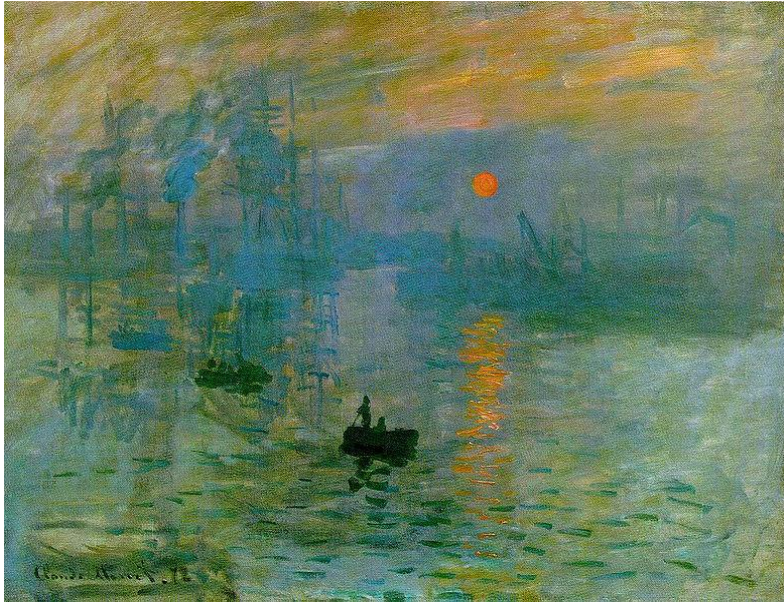
Muybridge gibi hareket üzerine araştırmalar yapan bir diğer fotoğrafçı Fransız Etienne Marey' dir. Fakat Marey'in izlediği yol Muybridge'inkinden biraz daha farklıdır. Muybridge hareketin sürekliliğini sekans mantığında oluşan karelerde ararken, Marey tek bir kare içinde hareketin sürekliliğini izlemiştir. Marey'in kareleri bu bağlamda kimi zaman soyut görüntüleri dönüşmüştür.



Resim 2.3.3E.Marey.Kronofotoğrafı.1880

İzlenimci sanatçılar Rönesans'tan beri süre gelen geleneksel rengin açık- koyu ton değerleri olan ışık gölge anlayışının yerine yeni bir tavır ortaya koymuşlardır. Isaac Newton'ın doğal ışığın gökkuşağında bulunan tüm renkleri prizma aracılığıyla ayrıştırması, Christian Huygan'ın 'ışığın yansıtma ve kırılma yasaları', James Clerk Maxwell'in 'ışığın yüksek frekanslı elektromanyetik dalga biçiminde olduğunu', Hertz'in Maxwell deneyini tamamlayarak ispat etmesi etkisini İzlenimci sanatta göstermiştir. İzlenimciler prizmada ayrışan yedi renk tayfını kullanarak kırmızı, sarı ve maviyi ana renk;

yeşil, turuncu ve moru tamamlayıcı renk olarak kabul etmişlerdir. Gölge alanlarında tamamlayıcı renkleri kullanmışlar; siyah, beyaz ve kahve tonlarını paletlerinden çıkarmışlar; görsel etki alanlarında vurgu için karşıt renkleri yan yana kullanmışlardır. Yine ışık etkilerini vurgulamak için sıkça kullanılan tekniklerden bir diğeri de fırça tuşesidir. Claude Monet gibi birçok İzlenimci ressamın bu teknikle yaptığı tuş titreşimleri 'an' zamanının resimdeki öncüsüdür.



Resim 2.3.4.C.Monet İzlenim, Gündoğumu.1872.

Neo-empresyonist ressam Georges Seurat'ın Michel-Eugene Chevreul'un 'Eş zamanlı Renk Yasası Üzerine' kitabı ve Ogden N. Rood'un 'Modern Renk Bilimi' adlı kitaplarının etkisi altında kaldığı bilinmektedir.<sup>34</sup> Ressam o güne değin süre gelmiş renk sürme bilgisinin gözün fiziksel algılamasına aykırı olduğunu, dolayısıyla fırça tuşu yerine nokta vuruşları ile bütüncül kompozisyonlar oluşturmanın daha tutarlı olduğunu savunmuştur.

<sup>34</sup> Dilek Şahiner BİLHAN, 19. Yüzyıl Avrupa Resminde Zaman Kavramının Anlamsal Değişimi, 17-33.

Bu noktada artık geleneksel bütünden ayrıntıya gitme anlayışı yerini parçalardan bütüne gitme tavrına bırakmıştır. Bu tavrın ilerde kübist anlayış içerisinde tekrarlandığı görülmektedir. Seurat gibi Signac'ın da noktacı renksel titreşimleri zamanın en küçük biriminde 'an'da birleştirmesi, daha ileride Cezanne' in daha geniş fırça hareketleriyle, karşıt renkleri yan yana sürerek oluşturduğu kompozisyonlarda bütünün parçalarla olan yapısal çözümlenmeleri sanatsal bağlamda devrimci buluşlardır.

19. yüzyılın son çeyreğinde zamanın güncel yaşamdaki etkilerinin farklılaşması, sanatta anlamsal ve yapısal sorunları yeniden ele almayı ve bunun gerekliliğini modern sanat alanında değerlendirmek mümkündür. İzlenimciler zamanın sadece bir noktasındaki ışıkla uğraşmışlardır. Işık bu bağlamda 'an'ın kendisidir. Gün yerine 'an' zamanı önemlidir.

“Bir anlamda fotoğrafın yakaladığı 'an'ı, ressamın yakaladığı 'an'a dönüştürmüş oldukları söylenebilir. Resimlerde zaman daralmıştır. Güncel yaşantıdaki akan, sıkışan, daralan, devinen, daima ileri giden zaman neredeyse hız kavramında birleşmektedir.”<sup>35</sup>

Claude Monet'nin çalışmaları, yukarıda anlatılan duruma bir örnek olarak verilebilir. Örneğin 'Nilüferler' başlıklı yapıtı 'an'larda oluşan görüntülerin seri olarak ifadesidir. “... zamanda, mekanda bütünlük sunmaz;

---

<sup>35</sup> A.g.k., 17-33.

kesintilidirler ve fragmanlara parçalanmışlardır. Her bir fragman değişik ve yenidir; hep şimdiye aittir, anlıktır. Zaman biteviye şimdiki zamandır.”<sup>36</sup>



Resim 2.3.5.C.Monet. Nilyüferler.1903.

---

<sup>36</sup> Charles BAUDELAIRE, **Modern Hayatın Ressamı**, 45.

### 3.Baudelaire Bağlamında Modernizm

Bu bölümde Baudelaire'in görüşleri dönem Fransa'sı ile birlikte değerlendirilmektedir.

Jonathan Crary'nin de belirttiği gibi <sup>37</sup> 19. yüzyıla gelindiğinde görmenin kaynağı değişir. Crary modern ve heterojen bir görme rejiminin çıkış noktalarını anlatırken, Rönesans –ya da klasik- görme biçimlerinden kopuşun yanıtlarını 19. yüzyılda aramamıza salık verir ve bu tür soruların yanıtlarının genelde hep görsel temsil sorunlarına bağlandığı için yetersiz olduğunu belirtir. Bu bağlamda 19. yüzyıl'a ve erken modernizme bakmak gerekmektedir.

Modernizm her şeyin değiştiği, 'ilerlediği' ve önceki dönemlerde görülmemiş yeniliklerin farklı eğilimlerle belirlendiği bir dönemdir. 19. yüzyılda bilim ve teknolojinin hızlı gelişimi, toplumun sanat ve estetik beğenisinde de belirleyici olmuştur. Modernizm yaşama durmaksızın 'yenilikler' sunar ve modern teknoloji yaşama etkin bir dinamizm getirir. Bunun yanında yenilik için duyulan açlık ve bitmeyen gereksinim 'yeni olanın daima iyi olduğu' savlarının ortaya çıkmasına yol açmıştır.

“19. yüzyıl, daha çok maddi ve teknolojik gelişme anlamına gelen bir ilerleme kavramına bel bağlamış, bu

---

<sup>37</sup> Jonathan CRARY, **Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite**, 15-17.

yolda çaba harcamıştı. İnsanın elde ettiği yeni güçleri akıllıca kullanıp kullanamayacağı konusunda daha başlangıçta kuşku duyanlar vardı. Batı dünyası ilerledikçe, hayatın giderek parçalandığı, kentlerin canavarca bir üstünlük ve baskı gösterisine dönüştüğü, insanın doğayla ve kendi içyapısıyla bağlarını bir daha kuramayacak biçimde kopardığı yolundaki kuşku da artmaya başladı. Bunu daha iyi bir dünyanın kurulmakta olduğunun kanıtı olarak görenler de vardı. Teknoloji kendi yıktıklarının üzerinde zaferle yükselecek, sanayi bolluk getirecek; bolluk da, insanın birbirlerine gereksinme duyduklarını anlamaları sonucuna varacaktı.”<sup>38</sup>

Modernizm bilimin ve ilerlemenin dönemi olurken, bir yandan da egemen aklın dayatma mekanizmasına dönüştüğü dönemdir de. Modernlik doğa, toplum ve geleceğe dair tasarımlar ileri sürer.

Modernizmde toplum bir oluş değil, akla dayanan bir tasarımdır. Bu tasarımda toplum sürekli iyiye ve mükemmelleşmeye doğru gidecek olan evrimsel bir varlık olarak yorumlanır. Tarih algısı evrimseldir, müdahaleler gerektirir. Modernizm şimdiki zamanın paradigması gibi görünmesine rağmen geleceğin nasıl biçimleneceği ile ilgilidir ve içinde karşıtlıkları barındırır.

Modernleşme sonucu ortaya çıkan karşıtlıklar ortamında sanat, estetik dünya ile toplumsal koşullar arasındaki uyumsuzluğa referans gösterir.

---

<sup>38</sup> Norbert LYNTON, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, 13.



Teknolojik gelişmeler kültür merkezlerini yeniden ele alarak büyük şehirlere dönüştürürken sanatta kendi yolunu çizer.

“Kısaca modern bakış -şimdi ve gelecek, teori ve pratik arasında- bir kaymayla sonuçlanmıştır. Sonuçta modernite, günümüzde tüm toplumsal gerçeklikleri kavrayamama yönünde büyük bir eleştiriye muhatap olacak biçimde, süreçleri tek yönlü açıklama sorunuyla karşı karşıya kalmıştır.”<sup>39</sup>

Ekonomik, siyasal ve toplumsal hayatın modernleşmesi ve modernizm arasındaki gerilime ilk işaret edenlerden birisi de Charles Baudelaire'dir. Marshall Berman 'Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor' kitabında onu ilk modernist olarak tanımlar.

Baudelaire için zaman ve mekan sürekli değildir.

“Baudelaire'de modernite, zamanın gelip geçiciliğidir; mekânların bir görünüp bir kaybolmasıdır; umulmadık, apansız deneyimlerdir. Zaman da, mekân da bütünlük sunmaz; kesintilidirler ve fragmanlara parçalanmışlardır. Her bir fragman değişik ve yenidir; hep şimdiye aittir, anlıktır. Zaman biteviye şimdiki zamandır. Modernite yeniliğe

<sup>39</sup> Metin GÜLTEKİN, **Charles Baudelaire ve Modernizm**, 82-94.

mahkûmdur. Ancak yeni olan şaşırtıcıdır, bireyseldir, biriciktir. Üstelik ‘yeni’, kural tanımaz; çözümlenmeye, tanımlamaya gelmez. ‘Yeni’nin en çarpıcı ifadesi kuşkusuz modadır. Dahası moda doğaya, doğanın hamlığına, korkunçluğuna meydan okur. Doğayı dönüştürerek ademoğlunu heykelsileştirir. Güzelliğin yapaylığını kutsar.”<sup>40</sup>

Baudelaire’in zaman kavrayışı, modernite’nin zıtlıklarına işaret eder.

“Yaşanan her an, hemen ardından sona ermek zorundadır. ‘Şimdi’, hemen ardından ‘geçmiş’ olacaktır. Dolayısıyla modernite ‘en yeni antikite’den başka bir şey değildir. ‘Yeni’ de, şimdi yenidir, şimdi eski. ‘Moda ölümün kadın aracılığıyla kışkırtılmasıdır.’ Ölüm her tehdit ettiğinde o değişmiştir; tazedir, yenidir. ‘Şimdi’, ‘yeni’ ve moda biteviye tekrar eder durur. Çünkü, ‘şimdi’ geçmişin, ‘yeni’ eskinin, moda ölümün bağlamında geçerlidir. Yani, ‘şimdi’ geçmiştir, ‘yeni’ eskidir, moda ölümdür. Baudelaire’in *Paris Sıkıntısı*, modernliğin yaydığı bu bunalımın, yabancılaşmanın eseridir. Zamanın akışının ardındaki durağanlık, ‘yeni’nin bıktırıcı tekrarı sanata siner. Baudelaire zamanın akışını ve onun estetiğini kuramlaştırır, ama , ‘zamanın akışını hissetmekten de nefret eder’ tıpkı bohem, *dandy* ve *flâneur* gibi. Zaman ‘hayatın ve sanatın kara katilidir’. Ancak, sanat bu ‘kara katil’e teslim olmaz, ona direnir. Çünkü “sanat uzun zaman kısadır.”<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Ali ARTUN, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, **Modern Hayatın Ressamı**, 7-87.

<sup>41</sup> A.g.k., 7-87.

Baudelaire her dönemin ve her halkın kendi güzellikleri ve kahramanlık anlayışının olması gerekliliğinden söz eder ve bu bağlamda modern hayatın güzelliklerini ve kahramanlıklarını gözler önüne serer. Dolayısıyla onun modernlik üzerine düşünceleri bu bağlam üzerinedir. Modernizm içinde aykırılıklar, çelişkiler ve karşıtlıklar üzerine kuruludur. Baudelaire modernizme bakışında kişisel olarak övgü ya da yergi düşüncelerine başvurmaz. Yine modernizme bakarken duygusal tavrı benimsemez. Böylece modernizmin kendi iç dinamiklerini kullanmadan, modernizmin dayatmacı mantık sistemi dışından bakar. Modernliğe kültür olarak, kültürel yaşantı biçimlerimize getirdikleri üzerinden bakar. Moderniteyi yaratıcılığı ya da yıkıcılığından çok, kendi kendini üretim süreci olarak ele alır. Baudelaire göre sanat modernliği savunmaz, onu teşhir eder. Yani 'uygarlığın' ne yanındadır ne de karşısında.

“Modern dünyanın estetik temsili bu dünyaya karşıt olmalıdır; ‘modernitenin kirli yüzünü, uygarlığın ortasında kol gezen vahşeti ve uygarlığın yaşayan canavarlarını’ açığa çıkarmalıdır. İlerde Benjamin de bu yaklaşımı onaylayacaktır. Benjamin için de uygarlığın bütün ürünleri, aynı zamanda birer barbarlık ürünüdür.”<sup>42</sup>

Modernizm yeni bir toplumsal dönemdir ve Baudelaire göre kendine has güzellik biçimleri olması gerekir. Ona göre dünya üzerindeki birbirinden farklı toplumlar ancak bu ortak değerlerde birleşebilirler. Sanat, güzellik kahramanlık gibi kavramlar Baudelaire için toplumu anlamak için anahtar rodedir. Bu bağlamda sanat ve estetik onun modernizme bakışında merkezedir. Fakat onun modernizme bakışında sanat özerk olmalıdır. 19

---

<sup>42</sup> A.g.k., 7-87.

yüzyıl sanatının bilimin pratiklerine öykünme paralelinde gelişmesine eleştirel bakar.

Baudelaire 1859 Salon Sergisi üzerine yazdığı eleştirisinde sanatçıları birbirine karşıt iki ana eksende toplar. Bunların ilki pozitivizmi benimsemiş olan realistler, diğeri ise imgeleme öncelik veren natüralistlerdir. Pozitivistler her şeyi olduğu gibi gösterme eğilimindedir, natüralistler ise geleneğe bağlı, antikiteye öykünen bir biçime bağlıdırlar.

“Kuşkusuz Baudelaire, gerçeğin ve doğanın tarafında değil, imgelemin, hatta gereğinde afyonla azdırılmış bir imgelemin, düşlerin, sahtenin, yapayın tarafındadır. Görülenin tasviri sanat değildir. Zaten gerçek, birtakım imgelerden ibaret olan dışımızdaki şeylerde değil, bunların gizlediği ve ancak sanatın keşfedebileceği derinlerdeki temsillerdedir. Bu mantık, başta doğanın taklitlerini yücelten *mimesis* dogmasının, nihayetindeyse tamamıyla nesnelere dünyasının aşılmasıyla sonuçlanır. Soyut sanat doğar. Nesnelere yerine sanatçının öznelliğine, maddî varoluş yerine ruhsal deneyimlere işaret eden, formla içeriğin örtüştüğü başka bir anlamlandırma mecrası oluşur.”<sup>43</sup>

Baudelaire modernizmi ilerleme açısından ele almaz. Dolayısıyla toplumu ilerlemenin yavaşladığı, güncel ve kültürel olanın öne çıktığı şekilde ele alır. Böylece modernlik üzerine çift taraflı bir bakış söz konusu olur.

---

<sup>43</sup> A.g.k., 7-87.

“Baudelaire’e göre, bilim ve endüstrinin baş tacı edildiği zamanın ilerleme mucizesi, burjuvazinin faydacılığını, basitliğini, zevksizliğini ve maddiyata düşkünlüğünü ele verir. Aslında bütün bu ilerleme şamatası, eğer bir aldanma değilse, bir riyadan ibarettir. Çünkü bu ‘şaklaban saçmalığı’, bir yandan da tarihe gömülmüş uygarlıkların yeniden ele geçirilmesini hayal eder. Yani aslında ileri gidildikçe geri dönelecektir: Kendi kendinin inkârı ve dönemin aczinin ifadesi. Modern, uygar bir insanla, bir vahşiyi veya uygar denilen bir milletle, barbar denilen bir milleti kıyasladığımız da kim bütün itibarı vahşinin hak ettiğini görmezden gelebilir? O doğası bakımından ansiklopediktir, oysa uygar insan uzmanlığının dar sınırlarına hapsolmuştur. Uygar insan ilerleme felsefesini iktidarsızlaşmasını ve çöküşünü teselli etmek üzere icat eder...”<sup>44</sup>

### 3.1.Baudelaire ve Fotoğraf

19. yüzyılda modern beğeni üzerinde en etkili durum, sanayileşmenin sanat üzerindeki etkisidir. Önceleri sanatçı için doğanın oluşturduğu kaynak, artık sanatçının gözlerinin kaydettiği görüntülere, deneyimine bağlıdır. Görüş öznelleşirken, görme bakılanın temsilinden, taklidinden ve hakikatinden kurtulur, özerkleşir. Bu bağlamda dışarıdan gelen her türlü dayatma anlamını yitirir. Hiyerarşiler, normlar kaybolur. Bu durum aynı anlamda görmenin liberalleşmesi, demokratikleşmesidir. Bu bağlamda bakanın -gözlemleyenin- gördüğü kendi oluşturduğu imgedir ve görmenin bireyselleşmesidir.

---

<sup>44</sup> A.g.k., 7-87.

19. yüzyılda imgenin fotoğraf üzerinden çoğaltıma girmesi kültürün görselleşmesi sonucunu doğurur. Fakat daha öncelerinde gravür, litografi gibi çoğaltma tekniklerinin gazeteler, dergiler, reklamlar, ilanlar, karikatürlerde kullanımı yeni bir görme kültürü oluşturmuştur. Bu çağda imgenin yükselen gücü edebiyata ve sanata baskınlaşır. 19. yüzyılda yeni kentsoylular kendi dramalarını tiyatrolarda, operalarda görmek için sıraya girerler ve amacı sadece görme olan uzun soluklu tren seyahatleri başlarlar. Salon sergileri değişen beğeni karşısında yeniden biçimlenir, bir süre sonra yerini galerilere bırakır. Bunlar modern hayatın görülesi panoromalarını oluştururlar.

İlk dönemlerinde fotoğrafın kullanıldığı alanlar entelektüellerin ilgi alanındayken, 1860'lara doğru oldukça geniş burjuva kitlelerine doğru ulaşmıştır. Fotoğrafın geniş halk kitleleriyle buluşması, çoğaltım tekniği olmasının yanı sıra sanat alanında sıklıkla kullanılmaya başlaması türlü polemiklerin oluşmasına da yol açmıştır. Örneğin şair Lamartine 1858 yılında kaleme aldığı bir yazısında fotoğraf için “ ...hiçbir zaman sanat olamayacak, her zaman doğanın optik aracılığıyla üretilen bir intihali olarak kalacak bir buluş” olarak nitelendirmiştir<sup>45</sup>. Fakat hemen ardından Lamartine heykeltıraş Adam Salomon'un fotoğraflarını gördüğünde fikrini değiştirmiştir. Çünkü Salomon fotoğraflarında aynen heykel sanatında olduğu gibi ışığın farklı etkilerini ustaca kullanarak, geçişli planlar yaratmıştır. Salomon öncesi dönem fotoğraflarında nesne parlak ışık altında çekilmiş ve bu da yüksek kontrasta neden olmuştur. Salomon ışığı plastik bir eleman olarak fotoğrafa yerleştirmiştir. Sonuçta Salomon'un fotoğraflarını gören Lamartin fikrini değiştirerek:

“...daha önceleri, suretleri çoğaltarak fotoğrafın saygınlığını zedeleyen şarlatanlığın etkisinde kaldığımız için fotoğrafı aforoz etmiştik. Ama fotoğraf, fotoğraf sanatçısının eseridir aslında. Adam Salomon'un güneş ışığını kullanarak yakaladığı olağanüstü portreleri gördükten sonra fotoğrafın

<sup>45</sup> Gisele FREUND, **Fotoğraf ve Toplum**, 75.

sadece bir meslek olduğunu söylemek mümkün değil; fotoğraf, bir sanattır; sanattan da ötedir, sanatçının güneşle birlikte işlediği bir ışık olayıdır.”<sup>46</sup> demiştir.

Lamartine'nin aksine ressam Ingres ise fotoğrafın sanayi ürünü olduğunu, sanatla sanayiye birbirine karıştırmanın sanatın doğasına aykırı olduğunu belirtmiş ve fotoğrafa karşı tavır alan bir grup sanatçıyla birlikte bir bildiri yayımlamıştır. 19. yüzyılda fotoğrafa karşı olanlar, sınırlı olarak kullanılmasını savunanlar ve onu bağımsız bir sanat olarak gören entelektüellerin polemikleri uzunca bir süre gündemde yer etmiştir.

Baudelaire için fotoğraf “...nesneleri sadece konturlarıyla değerlendiren, eğitimsiz ve anlayışsız zihinlerden oluşan ‘bu sınıfın’<sup>47</sup> meydan okuması için bir bahaneye dönüşüyordu.”<sup>48</sup> Yani sanattan anlamayan ve yanılısamadan haz alan halkın zevklerini tatmin için kullandığı bir araçtı.

“Ben doğaya inanıyorum ve yalnızca doğaya inanıyorum (bunun için geçerli nedenler var). Sanatın doğanın tam bir yeniden üretimini olduğuna ve bundan başka bir şey olmadığına inanıyorum (ürkek ve ayrılıkçı bir tarikat tiksindirici doğal nesnelerin dışarıda bırakılmasını istiyor, bir lazımlık ya da bir iskelet gibi). Böylece bize doğanın tıpkısı olan bir sonuç verecek sanayi ürünü mutlaka sanat olacaktır. Öç alıcı bir tanrı bu kalabalığın dualarını kabul etti. Daguerre onun mesihi oldu. Ve o zaman kalabalık şöyle dedi: ‘ Madem

---

<sup>46</sup> A.g.k., 74.

<sup>47</sup> Burada sözü edilen kentli burjuva sınıfıdır.

<sup>48</sup> A.g.k., 75.

ki fotoğraf tıpkılık konusunda istenen bütün güvenceleri sağlıyor (buna inanıyorlar, aymazlar!), sanat da fotografidir.”<sup>49</sup> Baudelaire fotoğraftan haz alan halkı Narkissos metaforu ile açıklar. “Bu pis toplum, yan yana gelip Narkissos’a dönüşerek, metal üzerine yansıtılan bayağı imgesini görmek için tepiniyordu...İnsan yüreğindeki yeri kendine duyulan aşk kadar derin olan edepsizlik merakı, böyle bir tatmin olanağını elbette elinden kaçırmayacaktı.”<sup>50</sup>

Baudelaire göre fotoğraf sınırlı yetenekteki modern sanatçının kullandığı bir icattır ve başarısız ressamın sığınağıdır. Fotoğraf asıl yerine dönmelidir, yani sanayiye. Sanat ve sanatçı için bir aletten öte değildir. Makineler sanat yapamaz, çünkü matbaaların ve stenografinin edebiyat yaptığı görülmemiştir. Baudelaire sanatta imgenin dönüştürücü gücüne inanmıştır. Fotoğraf ise bu dönüştürücü güce yabancıdır.

19. yüzyılda Baudelaire gibi düşünenlerin yanı sıra, Alfred Stieglitz gibi fotoğrafın güzel sanat olduğunu düşünenler de vardı. Alfred Stieglitz fotoğrafın “...mekanik değil plastik bir süreç”<sup>51</sup> olduğunu belirtmiştir. Stieglitz’e göre sorun “...ne söylemek istediğiniz ve bunu nasıl söylediğinizdir İster şiirde, ister fotoğrafta, isterse de resimde olsun bir sanat eserinin özgünlüğü, ifade edilen şeyin ve ifade ediliş tarzının özgünlüğüyle ilgilidir.”<sup>52</sup> Stieglitz’in 1917 yılına kadar üç ayda bir yayınladığı ‘Camera Work’ adlı fotoğraf dergisi fotoğraf sanat buluşmasını sağlamıştır. Stieglitz ‘Camera Work’de Avrupa’da gelişen sanat akımlarına yer verirken, ağırlıklı olarak izlenimcilik ve gerçekçilik akımlarının fotoğraf üzerine etkileri üzerinde durmuştur. Biçim ve dil açısından fotoğraf sanatıyla karşılıklı etki alanında

<sup>49</sup> Charles, BAUDELAIRE “Fotoğraf Sanat mı?”, 25-27.

<sup>50</sup> Bkz. (45), FREUND, 75.

<sup>51</sup> Süreyya SU, “Fotoğraf ve Sanat”, 226.

<sup>52</sup> A.g.k., 226.



kalan fotoğraf sanatının 1920'lere değin sanatsal ortamdaki meşruluğu tartışma ortamlarına konu olmuştur. Bu tartışmaları eleştirel bağlamda kuramsal alana taşıyan önemli isimlerin başında ise Walter Benjamin vardır.

#### 4. WALTER BENJAMİN BAĞLAMINDA FOTOĞRAF: SANAT YAPITI, ŞEYLEŞME VE AURA

Walter Benjamin fotoğraf üzerine düşüncelerini 'Fotoğrafın Kısa Tarihçesi'(1931)<sup>53</sup>, 'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı'(1936)<sup>54</sup> başlıklı yapıtlarında ortaya koymuştur. Bu metinlerde Benjamin sanatın makineleşmeye karşıt olduğu vurgusu üzerinde durur. Bu savın temelini ise; sanat yapıtının ortaya konmasında malzemenin işlenmesine verilen yüksek değere, sanat eserinde oluşan gelenek halesinin ya da bir başka değişle 'aura'sının izleyende oluşturduğu saygıya ve sanat eserinin yeniden üretimiyle oluşan değer kaybı durumu oluşturur. Walter Benjamin teknolojinin genel anlamda gerçekliği, özel alanda ise sanata bakışımızı nasıl değiştirdiği üzerinde durmuştur ve bu yolla yeniden üretimin sanatın sahiciliğini kaybettirdiği savından hareket etmiştir. Benjamin çalışmalarını yukarıda sözü edilen 'aura' çözümlemeleri üzerine oturur.

Sanatın yeniden üretilebilirliği Walter Benjamin'i sanat ve sanatçı doğasındaki değişimleri incelemeye yöneltmiştir. Bu bağlamda Benjamin sanayileşmenin getirdiği yeni olanaklar ve kültürün kitleleşmesi üzerine eleştirel yaklaşımlar sunmuştur. Ona göre modern yaşamı betimleyen

<sup>53</sup> Walter BENJAMİN, **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**.

<sup>54</sup> Walter BENJAMİN, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı", Çev. Ahmet Cemal....

kavramların en başında 'şeyleşme' gelmektedir. Şeyleşme modernleşen dünyada; gerçek bir kültür yerine, kültür endüstrisinin ürettiği kendiliğinden olmayan bir durumdur. Bu anlamda toplumda geçmişte olduğu gibi birbirinden farklı katmanlardaki yüksek kültür ve alt kültür arasındaki erimeyi, geçişliliği de tanımlamaktadır.

Benjamin bu durumu şöyle açıklar:

“(1) Modern dönemin betimleyici özelliği metaların kitlesel üretimi ve insan ilişkilerinin şeyselleşmiş oluşudur;(2) buna teknoloji neden olmaktadır; (3) bunun sonucu ise, geleneğin ve geleneğe dayanan yaşama tarzının yıkılıp yok olmasıdır; (4) imgeler (imajlar) metalaşmışlar, algılamalarımızın nesnelere olmuşlar, fantazyalarımızın materyalize olmuş biçimlerine dönüşmüşlerdir. Yani, yaşam deneyimlerimiz algılama ve fantazyaya düzeyinde de tranforme olmuşlardır; (5) imgeler ve nesnelere, algılamalarımızın nesnelere, fantazyalarımızın materyalize olmuş biçimine dönüşüp metalaşmış buldukları için günümüzde çok önem kazanmışlardır; (6) günümüz yaşamının gerçekliğinin anlaşılmasında, bu nedenle fantazyaların ve imgelerin tarih ve kültür açısından doğru bir biçimde açıklanması büyük önem taşımaktadır.”<sup>55</sup>

Teknolojinin sanat yapıtlarının üretim ve dağıtımına olan etkisi paralel olarak sanat yapıtının özünü ve doğasını değiştirmiştir. Baudelaire gibi birçok eleştirmen bu durumun olumsuzluğuna işaret ederken, Benjamin ünlü 'aura'

<sup>55</sup> Oskay ÜNSAL, "Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazyaya Anlayışı", **Oluşum**, 4-15.; Bilgen Aydın SEVİM, "W.Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endütrisi: "Aura", "Öykü Anlatıcısı" ve "Flaneur", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, 510.

kavramını ileri sürmüştür. Fotoğraf yukarıda anlatılan sürecin ele alınmasında iyi bir örnek oluşturmaktadır.

Fotoğrafın yeniden üretilebilirliği, sanat yapıtının özgünlüğü ve biricikliği sorunsalını beraberinde getirir. Benjamin ilk olarak bu durumu ele alır. Benjamin'e göre sanat yapıtı herkes tarafından açık ve tartışılmaz olandır, bulunduğu fiziksel yer onu sanat yapıtı yapan bir diğer özelliğidir ve "...sanat yapıtının başka bir şey ile yer değiştirmesi ya da taklidi söz konusu olursa, sinema yoluna başvurulur. Sanatçı ile imza, biçem ya da tarih yoluyla özgünlüğü kanıtlanan yapıtı arasında doğrudan bir bağlantı olmalıdır."<sup>56</sup>

Fotoğrafın teknolojisi onun çoğaltılabilirliğine olanak taşımaktadır. Benjamin'in düşüncesine göre ise sanat yapıtının yeniden üretimi onun özgünlüğüne, biriciklik ilkesine aykırıdır. Bunun yerine kopyaların çokluğunu temsil eder. Fakat başka bir bakış açısıyla da fotoğraftaki biriciklik onun orijinaline de atfedilebilir. Bu orijinallik fotoğrafın negatifi ya da fotoğrafçının yaptığı baskısıdır. Bu bağlamda orijinallik geleneksel yapının içinde kendine yer bulur, varlığını sürdürür.

"Bir negatiften birçok baskı yapılmışsa, referans uygunluğu açısından özgünlük negatiftedir, çünkü negatif biricik özelliği taşır. Özgünlük fikri negatifi yapan kişiye olan uzaklık ile doğru orantılı olarak kaybolur. Hakiki bir özgün nesne, tekniğin olanaklarıyla ortaya çıkan yeniden üretiminden, her birinin yapıma koşulları belirlenerek ayırt edilebilir."<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Mary PRİCE, **Fotoğraf Çerçeve**deki Gizem, 40.

<sup>57</sup> Bkz. (51), SU, 228.

İlk sanat yapıtları önce büyüsel sonrasında ise dinsel ritüellerin hizmetinde kullanılmak üzere üretilmişlerdir. Bu bağlamda yapıtın öznel varlığı ve ritüel içindeki işlevi arasındaki ilişkinin tümüyle kopmaması önemli bir durumdur. Buradan hareketle sahih olan sanat yapıtının biricikliği onun dinsel kökenine işaret eder. Yani biricikliğin kökeni kutsal törenlerdedir.

Yukarıda sözü edilen sanat yapıtının biricikliğini ve özgünlüğünü Benjamin 'hale' tanımlamasıyla ortaya atar. Benjamin'e göre biriciklik ancak 'hale'sini taşıyan yapıt için söz konusudur. Ona göre sanat yapıtının biriciklik durumu ile geleneğin bağlamı içerisindeki yerleşikliği arasında paralellik vardır. Ona göre modern teknoloji çağına kadar sanat yapıtları birer 'hale' taşımaktaydılar. Sözü edile bu hale Rönesanstan beri bir simge olarak kullanılan, dinsel yapıda kutsal olanın taşıdığı haledir.

Walter Benjamin'in ele aldığı 'hale' yapıtın varlığı, gerçekliği ve benzersizliğiyle ilgili bir kavramdır. Hale sanat eserini çevreleyen ona özgü bir parlıltı, aydınlık veren anlamını taşımaktadır.

“Eserin kimyasal analiz testine ya da bilirkişi görüşüne tabi tutulabildiği; sanat tarihi branşının onaylama ya da onay vermeme gücünü elinde tuttuğu, dolayısıyla sanat eserini ya müzeye kabul ettiği ya da müzeden dışladığı yöndür bu. Çünkü müzenin sahtelerle, kopyalarla ya da röprodüksiyonlarla herhangi bir alışverişi yoktur. Sanatçının eserdeki varlığı irdelenebilir olmalıdır; müze bu yolla elindekinin sahih bir şey olup olmadığını bilir”<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> A.g.k., 228.

Modern dönemin erken zamanlarında sanat eserinin 'dünyevileşmesi', kutsal halesinin de 'estetik bir hale'ye dönüştüğü dönemdir. Bu bağlamda 20. yüzyıl başlarında fotoğraf, sinema ve ses kayıtlarının kopyalarının rahatça ulaşılabildiği bu dönemde tekil sanat yapıtlarında halenin etki alanının küçüldüğü gözlenmektedir. Benjamin'e göre bu durum 20. yüzyılın sanat biçimlerini oluşturur ve sanatı salt estetik bağlamdan kurtarır, politika ve iletişimsel işlevler yükler. Yine Benjamin'e göre hale varlık bilimsel bir kategori değil, tarihsel bir kategoridir. Buradan hareketle bir sanat yapıtının gelenek dokusundan kopması onun halesinin kaybolmasını da beraberinde getirir. "Örneğin, artık Mona Lisa gibi bir resmin halesini yaşamak olanaksızdır. Resmin halesi, binlerce kez röprodüksiyonunu görmemizle kesin olarak yitmiştir ve göstereceğimiz hiçbir çaba eserin bizim için benzersizliğini geri getirmez."<sup>59</sup>

Walter Benjamin'e göre fotoğrafın üstün yönü toplumsal ilişkilerle sarmalanmış insan ögesini var etmesidir. Bu bağlamda fotoğrafın ilk on yılına işaret eder ve bu dönem fotoğrafın sanayileşmesinden önceki dönemdir.

"Ayrıca, ticarileşmeyi izleyen dönem, fotoğraf üzerine her türlü kuramsal düşünümü de engelleyecek ve bu durum sanayileşme öncesindeki başyapıtların yeniden anımsanmasına, önemli fotoğrafların ve kuramsal düşünülerin yeniden üretilmesine yol açan ekonomik krize kadar böylece sürecektir."<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> A.g.k., 228.

<sup>60</sup> Rainer ROCHLITZ, "Walter Benjamin ve Fotoğrafçılık Deneyim ve Çoğaltılabilirlik", **Sanat Dünyamız**, 152.

Fotoğrafın ilk on yılındaki fotoğrafçılar, ticari fotoğrafçılar değillerdir. Deneyimleme esasına göre içtenlikle çalışan portre fotoğrafçılarıdır. Bu fotoğrafların benzer yönü- ki Benjamin bunu bir üstünlük olarak ele alır- teknik olanaksızların; örneğin uzun pozlanma sürelerinin, yetersiz ışığın, fotoğrafın kendi özgün atmosferini oluşturması olarak sıralanabilir. İlk fotoğrafçılar Ona göre amatördür ki; Benjamin bu amatörlüğü sanatsal bağlamda ehil olmama durumu yerine uzmanlaşmamışlık- profesyonel olmama bağlamında kullanır.

Benjamin'e göre fotoğrafın ilk on yılındaki başarısının arkasında iki temel yanıt vardır: Bu fotoğraf içinde yer alan gerçeklik ve ölümdür. Bu bağlamda teknik, mekan ve nesne arasındaki uyum söz konusudur. Fotoğrafın ilk döneminde kullanılan levhaların zayıf duyarlılıkları ve pozun uzun süreli olması fotoğrafçıları yapıtlar için alışılmadık mekanlar arayışlarına itmiştir.

Benjamin bu ilk dönem fotoğraflarını eleştirirken Kafka'nın altı yaşındaki çocuğunun fotoğrafına göndermede bulunur. Fotoğraf stüdyoda kurmaca bir ortamda çekilmiştir. Fonda palmye yapraklarıyla oluşturulmuş tropik bir ortam vardır. Çocuk elinde oldukça geniş bir şapka taşımaktadır. Benjamin bu fotoğrafı betimlerken insan öznesine vurgu yapar:



Resim 4.1s.F.Kafka'nın 6 Yaşındaki Oğlu.?

“Orada dar, neredeyse aşağılayıcı çocuk giysileri içinde, taşıyabileceğinden ağır dantelalarla, altı yaşlarında bir çocuk bir tür kış bahçesi manzarası içinde duruyor. Arka planda hareketsiz palmiye yaprakları var. Ve sanki bu tropik ortamı daha nemli göstermek ve yapışkan göstermek daha önemliymiş gibi, model elinde İspanyolların giydiği türden geniş kenarlı dev bir şapka tutuyor. Ölesiye üzgün gözleri tüm gücüyle önceden kararlaştırılmış manzaraya hakim olmaya çalışmasa, çocuk kesinlikle bu düzenlemenin içinde kaybolurdu.”<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Bkz, (56), PRICE, 64.

Sözü edilen fotoğrafta çocuğun arkadaki manzara yerine kameraya bakması ve Benjamin'in onu 'Ölesiye üzgün gözleri' diye betimlemesi, fotoğrafın içindeki aura-haleye bir göndermedir. Benjamin'in bu betimlemesi stüdyo ortamında çekilmiş fotoğrafa özel bir nitelik yüklerken, 'Fotoğrafın Kısa Tarihçesi'nde onu David Octavius Hill gibi fotoğrafçıların yapıtlarıyla karşılaştırır.

David Octavius Hill çalışmalarında mezarlıklar, pazar yerleri gibi dış mekanlar ağırlıktadır. Hill' in çalışmalarıyla ilgili Heinrich Schwarz'ın görüşleri Benjamin'e yön göstermiştir. Örneğin Schwarz Onun Robert Adamson ile birlikte çektiği 'Newhaven'li Bayan Elizabeth Hall'(1843-1846) adlı fotoğrafıyla ilgili olarak:



Resim 4.2. Newhaven'li Bayan Elizabeth Hall.1843-1846

“ Hill'in fotoğraf makinesinin ürünleri, ruhtan yoksun, gözle görülen dünyanın aynada yansıyan görüntüsünden ibaret değildir. Çalışmalarında ışık, mezzotintlerde<sup>62</sup> olduğu gibi

<sup>62</sup> Mezzotint gravür baskıda kullanılan bir çeşit metal klişedir.



çekinerek kendini gölgeden ayırır. En derin gölgeden çıkan yumuşak yarı-tonlar baş ve ellerin parlak noktalarına geçişin etkilerini azaltır”<sup>63</sup>

demidir. Schwartz’ın bu betimlemesi Hill’in gelişen fotoğraf olanaklarına karşın fotoğraf makinesine olan bağlılığını da gösterir. Bu durum Benjamin’in ‘Fotoğrafın Kısa Tarihi’nde yazdığı gibi salt ilkel bir fotoğraf makinesine bağlanamayacak kadar özel bir durum içermekteydi. Yine sözü edildiği gibi nesne ve tekniğin arasındaki uyum erken dönem bu tür örneklerde ‘aura’nın oluşumunu da beraberinde getirmekteydi. ‘Hale’ teknik yetersizliklerin üzerine kurulmuştu. Teknik yetersizlikler kadar ilk dönem fotoğraflarındaki öznelde görülen ifadelerde halen oluşumu için önemlidir. Benjamin bu dönem fotoğraflarındaki portrelerle ilgili şunu söyler: “Bakma tarzlarıyla iç içe geçen, onlara bir tür doluluk ve güven veren bir ortam, bir hale kuşatıyordu çevrelerini.”<sup>64</sup> Bu bağlamda resim ve fotoğraf karşılaştırıldığında hale; resimde ressamın varlığı ile oluşurken, fotoğrafta çekenin değil fotoğraftaki öznenin varlığı ile oluşmaktadır. Benjamin fotoğrafın ticarileşmesinden sonraki dönemde -bir anlamda da resim sanatına tekniklerine yaklaşması- sonunda, resimdeki hale oluşumunu taklit edilmesini yanlış bir seçim olarak öngörmüştür, bunu fotoğraftaki halenin yitimi olarak tanımlamıştır.

Walter Benjamin’e göre fotoğraftaki:

“...aktarım aracını yok edecek olan ‘çöküş’ yalnızca onun metaya teslim olmasından değil, metanın kitsch tarafından, bir başka deyişle aldatıcı sanat maskesi tarafından ele

<sup>63</sup> A.g.k., 63.

<sup>64</sup> Bkz. (51), SU, 230.

geçirilmesinden kaynaklanıyordu.”<sup>65</sup> “Daha önceki insanca yönün halesini ve onu elinde tutanın yetkisini aşındıran bu sanatsallıktır, çünkü jelatin bikromat ile ona eşlik eden gölgeli ışıklandırma kuşatma altındaki bir toplumsal sınıfı açığı vurur.”<sup>66</sup>

Walter Benjamin Eugene Atget'i bu anlamda önemli bulur. Atget fotoğraflarında insanların olmadığı şehir ortamlarını fotoğraflarına konu ederken, portre fotoğrafına bir son verir. Atget'in bu sanatsal tepkisi 'bilinçsiz sınıf cinayetleri'<sup>67</sup> nin sokaklarında işlendiği bir şehir yerine, boş sokakları fotoğraflamasıdır. Bu politik bir tavidir. Benjamin bunu şöyle dile getirir: “Şehirlerimizde suçun sahnelenmediği tek bir köşe var mı ki... Fotoğraf bu görüntüler üzerinden suçu saptayıp suçluyu göstermez mi?”<sup>68</sup>



Resim 4.3.Au Port Salut -  
Cabaret Rue des Fosses St.  
Jacques.1903

<sup>65</sup> Bkz. (60), ROCHLITZ, 152.

<sup>66</sup> Bkz. (51), SU, 230.

<sup>67</sup> A.g.k., 230.

<sup>68</sup> A.g.k., 230.



Resim 4.4.E.Atget. Marchard d'abat-jour,  
rue Lepic.1899.1900

Benjamin'e göre Atget "gerçekliğin üzerindeki makyajı"<sup>69</sup> silmiştir. Nesne haleden ayrılmış ve özgürleşmiştir. Benjamin 'Fotoğrafın Kısa Tarihçesi'nde bu bağlamı ortaya atarken ikircikli bir durumu ortaya atar. Bu örnekte halenin kaybolmasını överken, kitabının birçok yerinde geleneğe ve biriciklik niteliği taşıyan - halesi olan- sanat yapıtlarından övgü ile söz eder.

İlk bakışta Walter Benjamin'in metinlerinde sanat yapıtındaki halenin yitiminin olumsuzladığı görülse de aslında bu durumun tersi doğrudur. Ona göre çoğaltma; yıkıcılığının, arındırıcı yönünün, geleneğin getirdiği değerlere başkaldırının dikkate alınmadığı zaman anlaşılabilir. Benjamin hale kavramını ortaya atarken tarih felsefesi boyutuyla ele alır, bu teknoloji yoluyla dünyevileşmez.

<sup>69</sup> A.g.k., 230.

“Marksizmin üretici güçlerin gergin doğası üzerine geliştirdiği bu kuramı estetiğe uyarlamaya çalışır. ‘Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri’ başlıklı metin, halenin yok edilişi ve sanatın artık bilişsel bir nitelik taşıyan işlevini Benjamin’in bütün felsefesine ve estetik anlayışına uyarlayacaktır.”<sup>70</sup>

Walter Benjamin ‘Fotoğrafın Kısa Tarihçesi’(1931) adlı yapıtında fotoğrafın kendi süreci içerisindeki mekanik çoğaltmayla birlikte halenin nasıl çöktüğüne ilişkin veriler sunmuştur. Ona göre hale kültürünün bitişi sanatta dönüşümünde habercisidir. Bu dönüşümde geleneksel sanatın içeriğinin – özgünlük, biriciklik vb.- boşalması söz konusudur. Walter Benjamin’in Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı’(1936) başlıklı yapıtı ise sanatın toplumsal tarihini hale kavramı üzerine kurduğu çalışmasıdır. Hale bu bağlamda “uzam ve zamanın alışılmadık bir dokunması... ne denli yakınımda bulunursa bulunsun bir uzaklığın biriciklik niteliği taşıyan görüngüsü”<sup>71</sup> dür. Hale sanat yapıtına şimdi ve burada duygusunu verendir.

Benjamin’e göre sanat yapıtlarının biricikliği, şimdiliği ya da buradalığı, yapıtın geleneğin bağlamı içindeki yerleşikliğiyle ilişkilidir. İlkel dönemden Rönesans’a, Rönesans’tan fotoğrafın icadına kadar, sanat yapıtının şimdiliği ve buradalığı onun dinsel orijinine bağlıdır. Sanat tarihi içinde ilk kez fotoğraf bu döngüyü kırar. Modern söylemde ‘sanat için sanat’ argümanı da sanat kültürünün korunmasına yönelik olarak bu dönemde ortaya atılır. Fotoğrafın çoğaltılabilirliği yapıtın biricikliğine dair tüm yargıları değiştirir. Hakikilik anlamını yitirir. Sanat yapıtının kopyalanıp çoğaltılabilirliği tüketim

---

<sup>70</sup> A.g.k., 230.

<sup>71</sup> A.g.k., 230.

bağlamında kült değerindense sergilenme değerini öne çıkarır. Bu anlamda yapıtın kendi değil alımlayıcısıyla sanat yapıtı arasındaki ilişki öne çıkar. Sanatın toplumsal işlevi politikaya doğru evrilir.

Walter Benjamin hale kavramını öne sürerken iki farklı kavramı da beraberinde öne sürer: Yakınlık ve uzaklık. Sanatın biricikliğini çoğaltma ve tekrarlanabilirlik yıkarken, sürekliliğini de güncelleştirme ve geçicilik yıkar. Bu da sanat geleneğini sarsıntıya uğratar. “Başka değişle halenin beraberinde gelen şey uzaklık ise, onun karşıtı olan yakınlık haleyı yok eder. Yeniden üretim, gerçekliği yakına getirir.”<sup>72</sup> Bu bağlamda biriciklik ve süreklilik uzaklıkla belirtilirken, gelip geçicilik ve yeniden üretilebilirlik yakınlık kavramıyla ele alınmıştır.

Walter Benjamin’in fotoğraf üzerinden yaptığı çalışmalar, ürettiği yeni kavramlar, izleyici ve yapıt arasındaki ilişkinin yeniden ele alınmasına yol açmıştır. Benjamin’in ileri sürdüğü sanat yapıtındaki kült değer yerine sergileme değeri fikri beraberinde, kavramsallaşma durumunu da getirmiştir.

## **5. İZLEYİCİ MERKEZLİ FOTOĞRAF: KAVRAMSALLAŞMA**

Çalışmanın bu bölümünde fotoğraf sanatındaki kavramsallaşmaya değinilecektir. İlk olarak 1920 ve 1945 tarihleri arasındaki deneysel çalışmalar –kamasız görüntüler, kolaj ve montaj-, ikinci olarak ise düz

---

<sup>72</sup> A.g.k., 230.

fotoğraf<sup>73</sup> ele alınacaktır. Son alt bölümde ise fotoğrafın kavramsallaşması ve izleyici merkezli olma durumuna değinilecektir.

### 5.1.1920-1945 Arasındaki Gelişmeler ve Deneysel Çalışmalar

İki dünya savaşı arasındaki zaman dilimi fotoğrafın tüm potansiyelini içinde barındıran süreçtir. Bu süreç salt fotoğraf için değil diğer sanat alanlarına fotoğrafın getirdiği yeni anlatım biçimleri açısından da önemlidir. Orta format fotoğraf makinelerinin ortaya çıkışından sonra - yaklaşık 80 yıl- fotoğrafçılar, kamera görüntülerinde olağanüstü yaratıcılık ve doğrudanlık kazandıran biçimler ve kullanımlar keşfetmişlerdir. Fotoğrafın gazetecilik, reklamcılık ve propaganda alanlarındaki kullanımının artan boyutu ve avangard sanat hareketlerinden grafik sanatlarda kabul görmesi, fotoğrafın sınırlarını genişleterek zenginleştirmiştir. Bu dönem görsel sanatlarda, hemen hemen her türlü öncü sanat hareketinde fotoğrafa yönelimin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yine orta format fotoğraf makinelerinin geniş kullanım alanında olması fotoğraf için bilinçli ve/veya bilinçsiz birçok yenilikleri beraberinde getirirken, dünyanın hemen her yerinde canlı bir ortam yaratmıştır.

Fotoğrafın 1920'lerdeki en ayırt edici özelliği, içinde kendi potansiyelini taşıyan çok çeşitli tekniklerin, stillerin ve enerjik yaklaşımların olmasıdır. Orta format fotoğraf makinelerine ekonomik olarak erişimin kolay olması ve sağladığı olanaklar 1. Dünya Savaşı'nı izleyen yoğun entelektüel, siyasi ve kültürel ortamın içinde yer alan fotoğrafçıların, hızla ilerleyen teknolojinin, şehirleşmenin, sinema ve grafik sanatların kamera dışavurumu üzerindeki

---

<sup>73</sup> Düz fotoğraf orijinal dilinde: Straight Photography

etkisi konusunda bilinçlenmelerini sağlamıştır. Yine savaş öncesi dönemde ortaya çıkan avangard sanat akımlarıyla – Kübizm, Konstrüktivizm, Dadaizm ve Sürrealizm- ilintili estetik bağlamlar, bu dönem fotoğrafik anlatımı gösteren montaj, kamerasız görüntüler, fotokolaj, olağandışı açılar, non-objektif formlar ve çok yakından çekilmiş planların çekilmesiyle deneysel bir iklime ön ayak olmuşlardır. Yine farklı sanat alanlarında çalışan sanatçılar gibi fotoğrafçılarda Freudyen psikoloji teorilerine ve görüntülerin, zamanın sosyal ve politik mücadelelerinde oynayabileceği role yönelmişlerdir.

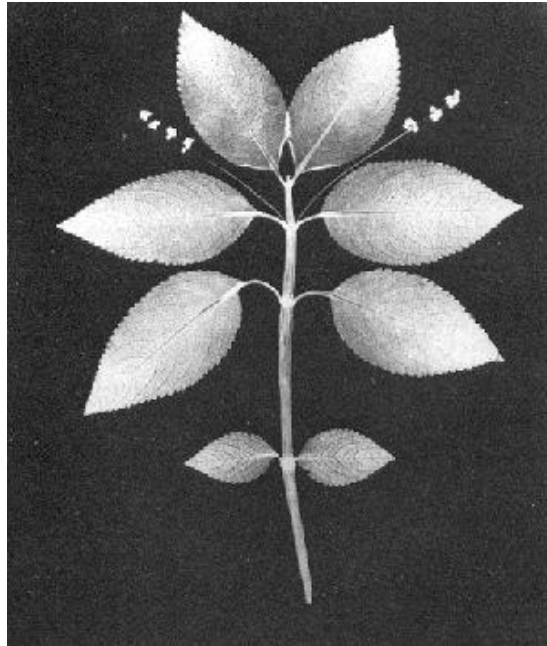
Avrupa'da 1. Dünya Savaşı'nın sonunda yaşanan kaotik ortamda filizlenen devrimci ayaklanmaların oluşturduğu karmaşık sanatsal ve sosyal eğilimler, yeni bir vizyonun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Alman Bauhaus Okulu, Alman İş Federasyonu<sup>74</sup> ve Rus Konstrüktivizm'i ile somutlaşan bu örgütlü hareketler, sanatsal anlatımı, kişisel deneyimlere ve duygulara dayanan dekoratif nesnelerin salt elit sınıf için üretilmesinin bir aracı değil, endüstrileşen toplumun analizi ve rasyonel bir akılla yeniden inşası ile ilgili olarak görmüşlerdir. Sanatsal hareketliliği fiziksel ve zihinsel ortamların yeniden tasarlanması yoluyla sıradan insanların hayatlarının geliştirilmesinde bir yöntem olarak seçen sanatçılar, zamanın gerçek yüzünü ortaya çıkarmak için gerçekliğe bağlı kalma ilkesini benimsemişlerdir. Bu dönemde matbaa ürünleri ve teknolojik araçlarla yapılan üretimler ve uygulamalı sanatlar, resim ve heykel gibi yüksek sanatlar kadar ilgi görmeye başlamıştır. Yine bu dönemde matbaa ürünleri gibi kamera görüntüleri de en yaygın itibar gören sanatsal araçlardan biridir.

Sanat alanında geleneksel ifade biçimlerinin işlevini yitirme süreci, dünya savaşı sonrasında gelişmelere de ön ayak olmuştur. Bu durumu Dadaistler 1914'de başlayan dünya savaşının orta çıkışında ve izleyen

---

<sup>74</sup> Alman İş Federasyonu orijinal dilinde "Deutsches Werkbund".

süreçte canlı tutmuşlardır. Onlara göre geçmişin can çekişen sanatı yok olurken, toplumun akıl dışı doğasını anlatmak için yeni kavramların ve biçimlerin bulunması gerekmektedir. Onların bu yaklaşımı kamerasız fotoğraflık görüntülerin üretilebileceği deneysel çalışmalar için verimli bir ortam yaratmıştır. Aslında bu alanda daha önce de çalışmalar yapılmıştır. Bu fotoğrafçılardan birisi de William Henry Talbot'tur.



Resim 5.1.1.W.H.Talbot.Botanik Örneği.1839

Talbot'un "Fotojenik Çizim" adını verdiği tekniği, görüntülerin objelerin doğrudan ışığa duyarlı kağıt üzerine yerleştirilerek pozlanması yoluyla elde edilmesidir. Bu teknikten yararlanan sanatçılar daha sonraki süreçlerde soyut görüntüler yaratmak için farklı maddeler ve ışık kaynakları kullanmışlardır. Bu sürecin bir diğer önemli sanatçılarından biri de Christian Schad'dır. Schad buluntu objeler ve atık malzemeler i-biletler, faturalar, paçavralar vs.- rastlantısal kompozisyonlarla bir araya getirip fotoğraflık film üzerinde pozlayarak görüntüler elde etmiştir. Bu tekniğe 'Schadograph' adı



verilmiştir <sup>75</sup> . Schadograph atık-buluntu malzemelerden sanat yapma alanında Dadacı sanat anlayışa paralellik göstermekteydi. Dada Hareketi'nin New York ayağında da Duchamp ve Picabia gibi sanatçıların yakın arkadaşı olan Amerikalı sanatçı Man Ray, Schadograph'a çok benzer bir teknik geliştirmiştir. Bu tekniğe hem kendi adına hem de kullandığı ışık kaynağına gönderme bulunmak için 'Rayograph' adını vermiştir ve bu teknikle birçok deneysel üretim yapmıştır. Man Ray'in tekniği Rayograph, yarı saydam ve



Resim 5.1.2.C.Schad. Amourette.1919.

---

<sup>75</sup> Bu tekniğe Dada hareketinin öncülerinden Tristan Tzara tarafından verilen isimdir.



Resim5.1.3.M.Ray.Rayograph.1922.

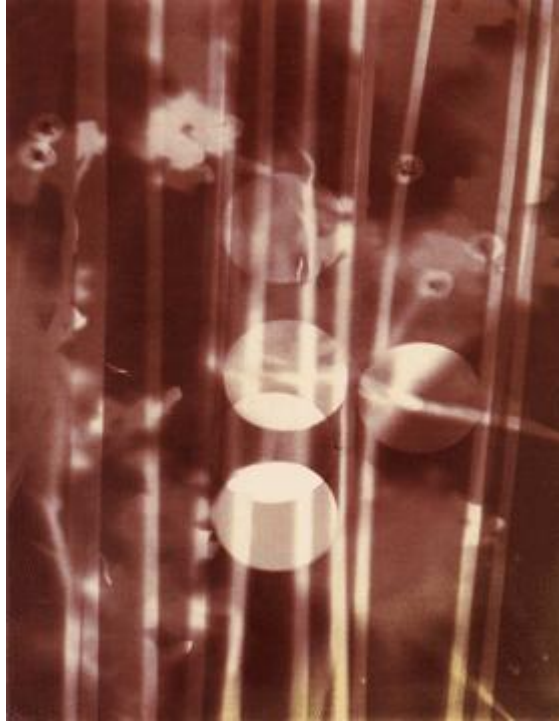
opak malzemelerin ışığa duyarlı fotoğrafik kağıt üzerinde düzenlenip, hareketli ya da sabit ışık kaynaklarında pozlanarak, kullanılan filmin zaman zaman banyo kimyasallarına batırılması ve bu yolla oluşturulması esasına dayanmaktaydı. Dönem fotoğrafçıları için fotoğrafa bu türlü müdahale teknikleri geleneksel görüntülerin değiştirilmesinde yol açıcı olmuştur. Fotoğrafa müdahale, fotoğrafı resme yakınlıştırmak yerine, fotoğrafı yarı soyut ya da soyut görüntülere dönüştürmekte kullanılmıştır. Bu bağlamda resimsel gerçeklik bir kenara bırakılıp, hareketli, netsiz, çoklu pozlama gibi fotoğraf olanaklarına uygun yaratıcı çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Man Ray yapıtlarını oluştururken güzel sanatlar ve uygulamalı sanatlar arasındaki varoluşsal sezgisel durumların ve rastlantısal etkilerin dışavurumuna dayanan geleneksel kalıpların farklarını önemsememiştir. Man Ray Rayograph'ın yanında düz fotoğraflar, resimler, kolajlar, montajlar gibi birçok sanatsal üretim biçimini hem sanatsal hem de ticari alanda kullanmıştır.

“Man Ray ve Aralarında Bauhaus Konstrüktivistlerinden Moholy-Nagy'nin de bulunduğu başka sanatçılar, fotoğraf makinesi kullanmadan elde edilen görüntülerle deneyler yapmaya giriştiler. Bunlar, Viktorya döneminin Henry Fox Talbot gibi öncü fotoğrafçılarının (1800-1877) da yaptığı denemelerdir. Fox Talbot, bu tekniği doğaya kendisini anlatma fırsatı vermenin bir yolu olarak görüyordu. Moholy-Nagy içinse, modern hayatın gizemli dinamizmini anlatmanın bir yoluydu bu. Nesne, yalnızca hassas kağıdın üzerinde bıraktığı geçici gölgeyle temsil edilmekteydi.”<sup>76</sup>

Kamerasız görüntü üretme ve bu alanda deneysel yapıtlar üretme anlayışı aynı dönem içinde Lucia Moholy ve Laszlo Moholy-Nagy gibi Bauhaus sanatçıları da görülmektedir. 1923 sonrası Alman Bauhaus Okulu'nda aktif olarak çalışan bu sanatçılar tekniklerini 'fotogram' olarak adlandırmışlardır. Fakat onların anlayışında fotoğrafik görüntülerin de kamerasız ya da teknolojik görüntüler gibi ışık ve biçim ile ilgilenmesini, geleneksel fikirleri ya da kişisel duyguları ele almaması ekseninin birleşmesini savunmuşlardır. Ayrıca onların anlayışında fotoğrafçılık dolayısıyla kamera görüntülerinin çoğaltılabilirliği, makine çağına en uygun üretim biçimi olarak kabul görürken, fotogramın eşsiz ve tek- çoğaltılamaz görüntü üretmesi ironik bir yaklaşımdır.

---

<sup>76</sup> Edward Lucie SMİTH, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, 143.



Resim 5.1.4.Moholy-Nagy.Fotogram1922.



Resim5.1.5.Moholy-Nagy.Fotogram.1926.Bauhaus çalışmalarından.

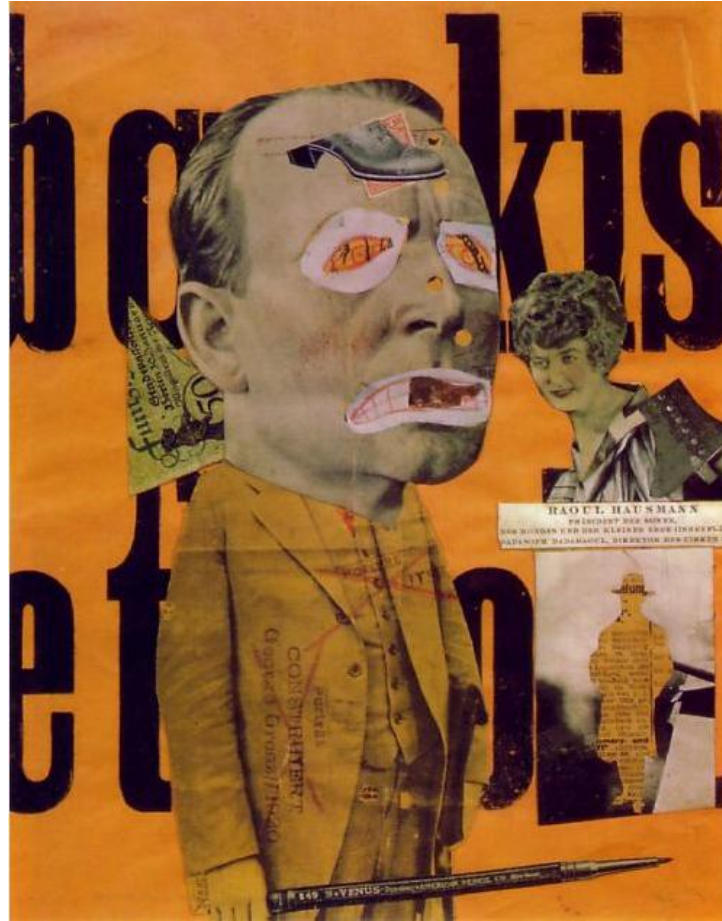
Kamerasız görüntü üzerinde çalışan diğer önemli sanatçılar, El Lissitzky, Alexander Rodchenko, Kurt Schwitters, Gyorky Kepes, Curtis Moffat ve Gyorgy Kepes' dir.

Yine aynı süreçte fotoğraf alanındaki deneysel çalışmaların bir diğeri de fotoğrafik 'kolaj ve montaj'dır. 1920'li ve takip eden yıllarda zaman zaman aynı anlamlarda kullanılsa de iki teknik aynı anda kullanılsa bile yaklaşım olarak birbirinden farklıdır. Kolaj kullanılan görsel materyallerin duyarsızlaştırılmış bir yüzeyde yeniden birleştirilmesi ve/veya yeniden fotoğraflandırılması sürecidir. Montaj ise eldeki fotoğrafik görüntüleri ve/veya filmlerin karanlık oda ortamında birleştirilmesi esasına dayanır.

Kolaj ve montaj tekniği dönemin avangard sanatçıları tarafından en çok benimsenen tekniklerden biri olmuştur. Bunun nedeni var olan görüntülerden hareketle yeni görüntüler oluşturmak isteğinin, karanlık odada hemen herkes tarafından kolayca yapılabilir olmasıydı. Sanatçı olsun olmasın tecrübesiz herkes tarafından uygulanabilen bu teknik, seri üretimlerde de kullanılabilirdi, bu sayede elitist her türlü yüksek sanat aurasına aykırı bir durum oluşturuyordu. Yine bu sayede normalde yan yana gelmesi muhtemel olmayan birçok görüntü, düz fotoğrafta ötesinde yeni bir durum ortaya koyarken izleyicide farklı, yıkıcı bir sanat anlayışına doğru tahrik etmekteydi. Örneğin Kübistler hacim parçalamalarında ve farklı renk tonlamalarında bu teknikten yararlanırken, Sovyetler'de Konstrüktivistler kolaj ve montajı politik ve toplumsal mesajların aktarılmasında farklı bir iletişim-dil aracı olarak kullanmışlar, kimi sanatçılar ise kendi fantazyalarında ürettikleri gizemli ve açıklanamayan durumların bir dışavurumunu aktarmada kullanmışlardır.

1920'lerde fotomontajın Dada Hareketi içinde yer almasının en önemli nedenlerinden biri de, Dada Dergisi'nin editörlüğünü yapan Hausmann' ın

yaklaşımlarıdır. Hausmann “...parçalara ayrılmış fotoğraflardan resimler yapılabileceğini” söylemiştir.<sup>77</sup> Hausmann gibi John Heartfield, Georg Grosz ve Hannah Hoch bu tavrı desteklemişlerdir. Onlar için bu süreç bir nevi inşa etme sürecidir. “Hausmann’ın vahşet ve irrasyonelite ile meşguliyetinde ve Hoch’un toplumsal olarak üretilen fanteziler hakkındaki anlatımlarında görülen ‘savaş ve devrimin kaosunu’ yansıtıyordu.”<sup>78</sup> Bu dönem fotomontaj yoluyla gerçekleştirilen çalışmaların birçoğunda politik yaklaşımların ağırlığını görmekteyiz.

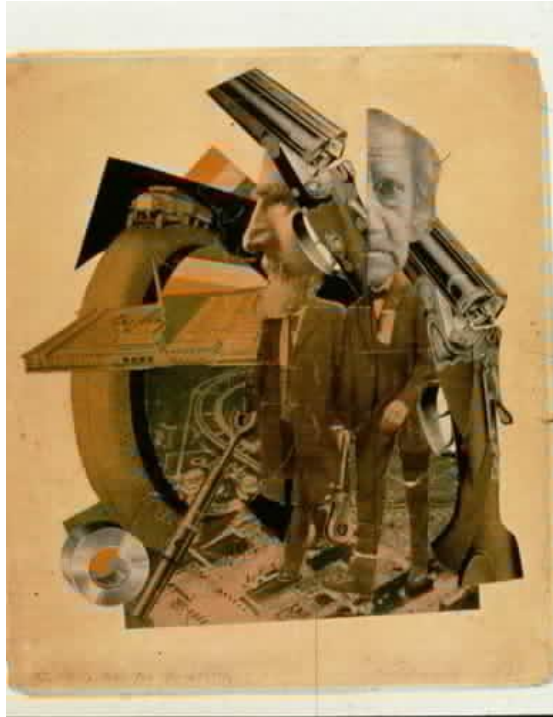


Resim5.1.6.R.Hausmann.The Art Critic.1919

<sup>77</sup> Naomi ROSENBLUM, .A World of Photography, 397.

<sup>78</sup> A.g.k., 397.

“Fotomontaj’la herhangi bir şeyin betisi olmayan içeriksiz (Non-objective) sanat arasındaki ilişkiler Dadacılıkla birlikte yoğunlaşmış ve günümüze kadar süre gelmiştir. Dadacılığın başlangıcında kendi başına bir kompozisyon üyesi olarak değil de bir tür mecaz üyesi olarak kullanılan fotoğraf imgeleri Dadacılığı izleyen sanat akımlarında daha özgün ve üretken (prodüktif) biçimlerde kullanılmıştır. Öte yandan fotoğraf makinesi ve fotoğraf süreçlerinin kendi başına görünür dünyadan bağımsız imge, doku ve form gibi tasarım üyelerini üretebildiği ve bu alanda sonsuz tasarım olanaklarını içeren bir güce sahip olduğu kanıtlanmıştır. Fotomontaj imgelerinin nedensizlik izlenimi yaratmasında, mecaz ögesi olarak fotoğrafın kullanılması ve fotoğraf imgelerinin soyut imgeler ya da betisiz (Non-objective) imgelerle birlikte kullanılması gibi yöntemlerin etkileri büyüktür.”<sup>79</sup>



Resim 5.1.7.H.Höch.Hochfinanz (High Finance).1923.

<sup>79</sup> Adem GENÇ, **Dada, Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**, 171

Yine aynı dönemde Dada Hareketi gibi Konstrüktivistler'de de fotomontajın politik mesajlar verme alanında kullanıldığı görülmektedir. Alexander Rodchenko ve El Lissitzky gibi sanatçılar geleneksel grafik kullanım yollarının dışında, fotoğraf ve metin kullanarak işçi sınıfına mesaj aktarımında bu teknikten yararlanmışlardır. 1920'lerde bu tavrın Rus belgesel film sektöründe de sürdüğünü görmekteyiz. Normalden çok daha fazla yakın ya da alışılmışın dışındaki kamera açılarıyla yapılan çekimlerle nesnenin ve/veya mekanın yeni gerçeklikleri anlatabileceğine inanmaktaydılar.



Resim 5.1.8.A.Rodchenko.Fotomontaj.1923.



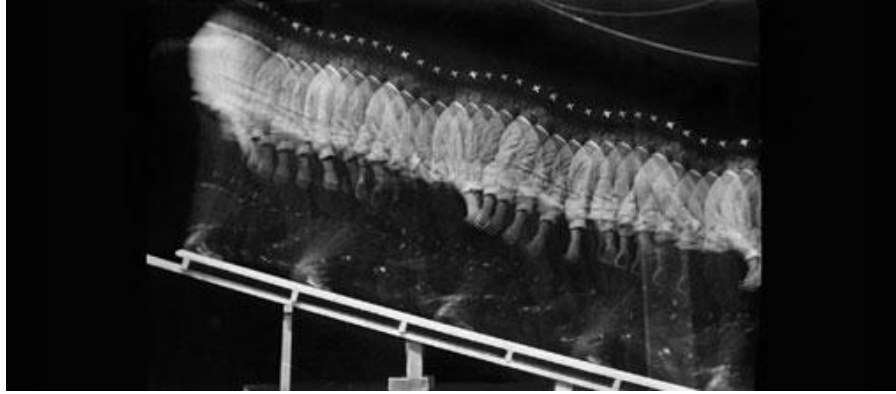


Resim5.1.9. El Lissitzky.The Constructor(Kendi Portresi).1924

1920'lerle başlayan süreçte fotomontajın Avrupa'da birçok sanat akımında kullanıldığı görülmektedir. İtalya'da Fütürist Manifesto'yla ortaya çıkan hareket ve enerji kavramlarının ifadesinde sanatçılar fotomontajı bir aracı olarak kullanmışlardır. Bu alanda çalışan sanatçılara Anton Giulio ve Arturo Bragaglia kardeşler, fotoğrafçı Marey örnek olarak verilebilir. Marey bu türlü çalışmalara dünyanın bir ritmi olduğu düşüncesinden hareketle 'fotodinamik' adını vermiştir. Marey gibi Bragaglia'nın amacı da zamanındaki birçok sanatçı gibi, hareketin karmaşıklığını, ritmini, gerçeği ve maddeleşmekten ayrılmayı yansıtan resimler üretmektir.



Resim 5.1.10.A.Bragaglia.Kadın Portresi.1924.



Resim 5.1.11. Etienne-Jules Marey, Descent of Inclined Plane. 1882.

“Onun fotoğraflarındaki insanlar, iç mekanlarda basit hareketler yaparlar. Siyah fon önünde tek bir figür vardır. Onun hareketi farklı aşamalar ve düzensiz aralıklarla gösterilir, arada da hareketin oluşturduğu netsizlik örnekleri görülür. Bragaglia'nın esrarengiz ruhbilimsel düşünceleri, Onun ‘İnsan ayağa kalktığı zaman, koltuğu hala kendisinin ruhuyla doludur.’ sözleriyle özetlenebilir. O, hareketin mekan içindeki sürekliliğini, hareketler arası aşamaların tanımlandığı yapay hacimler olarak kaydetmek istiyordu. Ona göre, fotoğraflarda hareketlerinden dolayı netsiz çıkan aydınlık

yüzeyle ışığın hareket olarak rol almasının sonucuydu. Hareketin sürekliliğine önem veriyor ve hareket eden bir cisim belli aralıklarla dondurarak net olarak göstermek yerine, hareketin biçimini saptamak / çizmek istiyordu.”<sup>80</sup>

1940’ların başlarına kadar fotomontaj birçok alanda kullanılmıştır. Bu kullanım kes yapıştırdan ziyade, ışığa duyarlı materyallerin kullanımı, karanlık oda manipülasyonları ve solarizasyonla gerçekleşmiştir. Montajın el verdiği esnek kullanım alanı kimi zaman kişisel ihtiyaçları gidermekte kullanılırken, kimi zamanda politik amaçlara hizmet etmek alanında kullanılmıştır. Genel olarak fotoğrafik alanda kullanılan temalar göz, el ve iş temalarıdır. Göz ve kamera fotoğrafçının temsili olurken; el ve iş temaları, kamera kullanımının hem tekniğin hem de sanatçının bir vizyonu olduğunun temsilidir.

## 5.2. Düz Fotoğraf: Avrupa’da Yeni Vizyon

İki dünya savaşı arasındaki zaman diliminde sanatçıların izleyicilere mesaj iletme alanında sanatı bir aktarım aracı olarak kullanma eğilimi, montaj alanındaki kadar olmasa da düz fotoğraf alanında da devam etmiştir. Düz fotoğraf resme öykünmenin ardından modern fotoğrafın esasını temsil eder. 20. Yüzyılın fotoğrafik deneylerine karşın biçim ve işlev arasındaki sorgulama süreci Düz Fotoğrafçılığın oluşumunda etkilidir. Düz Fotoğrafçılıkta işlevsel estetik bir diğer söyleyişle biçimin işlevi izleme süreci temel anlayıştır. Fotoğrafın her hangi bir manipülasyona uğramadan olanı olduğu gibi göstermesi, ‘saf fotoğraf’ olması önemlidir.

<sup>80</sup> Beyhan ÖZDEMİR, “Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf” , 85.

"Beaumont Newhall'ın Fotoğraf Tarihi kitabında alıntılıdığına göre sanat eleştirmeni Sadakichi Hartmann 1904'ün ünlü Photo-Scession sergisinde, gum-bichromate gibi teknikleri, negatiflere ve baskılara elle müdahaleyi reddediyor, resimselcileri doğrudan (dürüst) çalışmamakla suçluyor ve ekliyordu; ...doğrudan fotoğraf ile ne demek istediğimi soruyor ve tarif edebilir misin diyorlar, evet çok kolay, fotoğraf makinenize güvenin, gözünüze güvenin, güzellik algınıza, kompozisyon zevkinize güvenin. Rengin, gölgelerin, ışığın her kıpırtısını değerlendirin. ...kısacası çekmeye niyetlendiğiniz, fotoğrafı sabırla bekleyin... herhangi bir manipülasyona imkan vermeyecek ya da asgari düzeyde verecek kadar iyi olmasına çalışın... Fotoğraf tekniğinin doğrudan niteliğini bozmaması koşuluyla rötuş, maskelemeye karşı değilim... Fırça darbeleri ve izleri fotoğraf için doğal şeyler değildirler... Sözlerimin yanlış anlaşılmasını istemem. Fotoğrafın böylece eskisinden daha az değil aksine daha sanatsal olmasını arzuluyorum ama yalnız uygun yollar kullanarak..."<sup>81</sup>

Düz Fotoğraf çalışmalar avangard sinemada kullanılan tekniklere benzer tutum içindedirler. Yakın plan çekim, olağandışı çekim açıları, gerçek görüntü yansımaları bu benzerlikler arasında sayılabilir.

---

<sup>81</sup> Gökhan DEMİRER, **Neden Doğrudan Fotoğraf**.  
<http://www.belgeselfotograf.com/aid=59.phtml>

Örneğin fotoğrafçı Atget'in fotoğraflarında bu durum göz önündedir.



Resim5.2.1.E.Atget.Boulevard de  
Strasbourg.1912

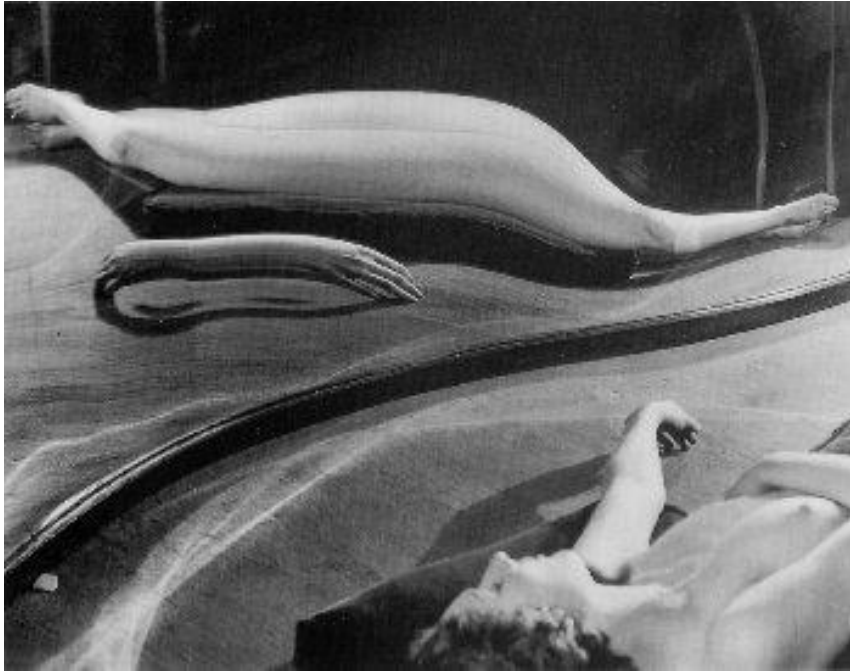
“... dükkan camlarından yansıtılan doğal formların ve geometrik şablonların üst üste bindirilmesi rüyaya benzer bir aura yaratır; bu oyun, modernist fotoğrafçıların elinde kişinin mekan duygusunu karıştırmak ya da görünüşte birbiriyle ilgisi olmayan görsel referansları lanse etmek için kullanılır.”<sup>82</sup>

Yine özel yansıtıcıların ve lenslerin yardımıyla nesnelerin görüntülerini bozarak aktarma çabası Kübist sanatçılarda rağbet görmüştür. Bu durum kişisel ve toplumsal rahatsız edici durumların aktarımında bir yöntem olarak

<sup>82</sup>Bkz. (77), ROSENBLUM, 401.

kullanılmıştır. Bu duruma bir diğer örnekte Macar fotoğrafçı Andre Kertesz'dir. Kertesz'in 1920'lerin sonunda doğru özel bir ayna kullanarak çektiği bir dizi çıplak insan fotoğrafında aynı dönemde Picasso'nun kullandığı biçimlere yakın sonuçlar elde ettiği görülür. Bu tekniğin ilgi çekici bir diğer örneği ise Meksikalı fotoğrafçı Manuel Alvarez Bravo'nun 'Optic Parable' adlı fotoğrafında görmekteyiz. Bu çalışmasında Bravo:

“...bir dükkan camındaki yansımalar tekrar eden ve yerel kültüre uygun olarak boyanmış gözlük işareti ile birleştirilir ve ortaya her şeyi gören kötü bir varlığı ima etmek ister gibi bakan tersten görünen bir görüntü ortaya çıkar. Bravo'nun,1930'ların kültürel Rönesans döneminde kendi anavatanında şekillenen tarzı, sofistike bilinçsizlik teorileri ile yerli halk kültürünün ve Meksika Devrimi'nin hümanist ideallerine bağlılığın karmaşık bir bileşimini taşır”<sup>83</sup>



Resim 5.2.2.A.Kertesz.Distortion.1933

<sup>83</sup> A.g.k., 401.

Bu dönem fotoğrafçılarının birçoğunda Kübizm, Sürrealizm, Konstrüktivizm ve Bauhaus Ekolü'nün etkileri görülürken, oluşturulan kompozisyonlarda parçalanmaya ve yeniden oluşturulmaya uygun geometrik özellikli el yapımı eşyaların, cam kürelerin, konilerin vb. nesnelerin kullanıldığı görülmektedir. Herbert Bayer, Walter Peterhans, Funke, Florence Henri ve Paul Outerbridge sayılabilir. Yine Man Ray gibi sanatçıların Sembolizm'in benzer biçimlerini kullandıkları görülür.

Düz fotoğrafçılığın en ilgi çekici özelliklerinden birisi de, olağandışı stratejik noktaların fotoğraf üzerindeki hakimiyetidir. Bu durumu Alvin Langdon Coburn, Edward Steichen ve Paul Strand'ın çalışmalarında görmek olanaklıdır. Stieglitz'in 1907 yılında gerçekleştirdiği 'The Steerage' adlı çalışmasında yukarıdan aşağı doğru çekilmiş görüntü ve tüm tektonik unsurların sert bir şekilde ele alınışı olağandışı karmaşık bir yapı içinde sunulmuştur. Buna benzer bir yaklaşımı Coburn'un 1913 yılında çektiği 'The Octopus' adlı fotoğrafında da görmekteyiz. Fotoğraf New York Medison Square Park'ın yüksek bir tepesinden aşağı doğru bakılarak çekilmiş ve yüksek çınar ağaçlarının ve kemerlerin yassılaştırılmış gibi görünmesine yol açmıştır.



Resim 5.2.3.A. Stieglitz.The Steerage.1907.

Yine düz fotoğrafçılık alanında farklı yaklaşımlar gösteren sanatçılar arasında Paul Strand'dan da söz etmek gerekmektedir. Strand'ın 1916 yılından itibaren başlayarak ürettiği fotoğraflar ilgi çekicidir. Sıradan ev eşyalarını kullanarak gerçekleştirdiği fotoğraflar soyut anlatıma yakın bir dil birliği içindedir. Strand sonraki dönem çalışmalarında Stieglitz ve Coburn gibi yukarıdan aşağıya doğru görüntüleme yolunu kullanmıştır. Strand'ın bu çalışmalarında soyutlamanın çok ötesinde, resimsel yapının daha önde olduğu görülür. New York'un yukarıdan aşağı doğru görüntülerinde, o anda sokaktan geçmekte olan ve adı belli olmayan insanların, otomobillerin, makinelerin ve organik formların yakın plan görüntüleri deneysel aktarımlarla fotoğraflanmıştır. Strand gibi fotoğrafçı Kertesz'de yukarıdan aşağı



görüntüleme yoluna gitmiştir. Kertesz'in çalışmalarında mimari öğelerin çizgilerinin ve biçimlerinin yukarıdan aşağı doğru anlaşılmaz bir biçimsellikte düzenlenmesi canlı formlar için bir nevi folyo işlevi görürken, çekilen sahnenin daha canlı görünmesinde rol oynar.



Resim 5.2.4.P.Strand.From the El. 1915



Resim 5.2.5.A.Kertesz.Eyfel Kulesinin Altında.1929.

Yukarıdan aşağı görüntüleme, gölge ve nesnenin birden çok anlamda okunmasına yol açmıştır. Nesnelerin ve gölgelerin zaman zaman belirsizleşmesi ve iç içe geçmeleri izleyici için farklı okumalara yöneltici olmuştur. Fotoğraf salt biçimsel değil, modern bir sunum olarak kent deneyimiyle de ele alınmıştır. Görüntüler resimsel olandansa lirik anlatımlara daha yakındır.

Yine aynı dönemde fotoğraf alanında yukarıdan aşağı çekim tekniği gibi bir diğer ufuk açıcı yenilik ise yakın plan çekimleridir. Yakın plan çekimlerinde geniş açılı lenslerin kullanımıyla normalde fark edilemeyecek yapılara, dokulara ve şablonlara dikkat çekilmiştir. “Gerçeğin objektif sunumuyla izleyici bireysel temsilin yol açabileceği kafa karışıklığından

kurtaran bir yöntem olarak görüldü"<sup>84</sup> Birbirinden farklı birçok nesne üzerinde bu tür bir yoğunlaşma kameranın karmaşık psiko-sosyal ve toplumsal ilişkileri betimlemek yerine daha uygun bir ortam sağlamıştır. Bu dönemde yakın çekim tekniğini ağırlıklı olarak Alman 'Yeni Nesnellik' akımında görmekteyiz.

Almanya'da 1920'lerden 1930'lara değin etkinliğini sürdüren Yeni Nesnellik'te yapıtlarda görülen ortak benzerlikler, üzerine çalışılan sanat nesnesinde detayların hassaslıkla ele alındığı, yalın, durağan, ifadesiz ve duygudan yoksun bir atmosferin egemen olmasıdır. Yine yapıtlarda öznel dışavurum yerine olanın olduğu gibi aktarımı esastır. Bu bağlamda Dışavurumcu Akım'a tepkiselliği 1933'te Alman Nazi iktidarı gelene değin sürmüştür.

Yeni Nesnellik Akımı'nın Almanya'daki en belirgin fotoğraf sanatçılarından birisi de Albert Renger-Patzsch'dır. Patzsch doğal nesnelere ile endüstri ürünü nesnelere ortak yapılarını ortaya çıkararak kullanmaya çalışmıştır. Bu amaçla bitkilerin, köprülerin, fabrikaların belli başlı biçimsel yapıları ile uğraşmıştır. Patzsch bu çalışmalarını yaparken tüm öznel durumlarından kaçınmayı yeğlemiştir. Patzsch'in 1920 ve 1930'larda ürettiği çalışmalarda nesnelere dışında gölgelerin de anlam kazandırdığı durumlar söz konusudur. Yine çalışmalarında obje- sanatçı arasındaki mesafe korunarak, tüm fotoğrafik saptamalarda aynı bakış açısı, tarafsızlık, yargısızlık ve yalınlık korunmuştur. Onun çalışmalarında ele aldığı nesne üzerinde tekrar eden şablon, tüm iç tasarım onu çevreleyen atmosferden daha önemlidir. Patzsch'in bu tavrı daha sonralarda ortaya çıkacak olan Minimalizm- ki Minimalizm'de de nesnenin temeline ve geometrik soyutlamanın ana çizgilerine iniş esastır- ve Kavramsal Sanat'a öncü bir yaklaşım sergilemektedir. Onun çalışmalarında soyuta ve kavramsallaşmaya daha yakın bir eğilim vardır.

---

<sup>84</sup> A.g.k., 410.



Resim 5.2.6.A.Renger-Patzsch.Kaffee Hag.1925

Sonuç olarak 1920'lerden 1950'lere kadar fotoğraf alanındaki deneysel çalışmalar aslında bir başka taraftan da sanatla yaşam arasındaki kurulmaya çalışılan bir köprünün yansımasıdır. 1920'lerle başlayan yeni teknolojilerin kullanımı, farklı perspektiflerin ortaya çıkışı ve yeni yapay ışıkların etkileriyle günlük yaşamda gerçekliğin algısı değişmiştir. Paralel olarak oluşan yeni ortamda insanların içinde bulunduğu çevreyle olan gözlemi ve psikolojik bağlantısı da değişmiştir. Ortaya çıkan bu yeni durumun aktarılmasında fotoğraf en uygun araçtı. Fotoğraf zaten günlük gazetelerden, belgelemeye, belgelemekten bilimin her alanında kullanılmaktaydı. Ayrıca sanatın da konusuydu. Fotoğraf güncel hayatın içindeki tüm imgeler ile sanatı birleştiriyordu. Bu durum yaşamla sanatı birleştirmek isteyen öncü sanatçılar için bulunmaz bir durumdu. Ayrıca fotoğraf açık bir mecraydı. İsteyen istediği gibi erişebiliyordu. Çoğaltılabilirliği ve ucuzluğu istenilen deneysel ortama izin vermekteydi. Bu durum ana hatlarıyla yukarıda anlatıldığı gibi sanatın zaten eskiden beri konusu olan manipülasyonu fotoğraf için elverişli kılmıştır. Fotoğrafta manipülasyonun- kamerasız görüntüler, kolaj, montaj vb.- ortaya çıkışıyla birlikte sanatsal disiplinler arasında sınırların azaldığı görülmektedir. Öte yandan Düz Fotoğrafçılıkta olduğu gibi fotoğrafın manipülasyona uğratılmadan var olan durum üzerinden ele alınması da, resimsel

gerçeklikten uzak, dış dünyanın sorgulanmasına da olanak sağlamaktaydı. Fotoğraf ister manipülasyona uğratılsın, ister uğratılmasın modern sanatın içinde kendi dilini oluşturmaya başlamıştır. Kısaca yüksek sanatın kitle kültürü ile iletişime girdiği dil en olası medyum olarak fotoğraftır. Fotoğraf ileriki süreçlerde kavramsallaşmaya doğru ilerlerken, modern sanatın sorgulanmasında da önemli rol oynayacaktır.

### 5.3. Fotoğrafın Kavramsallaşması

1940'larla başlayan süreçte fotoğrafın kavramsallaşması -ya da bir diğer söyleyişle kavramsal fotoğraf-, içinde bulunulan ortamı objektifin karşısında görünen bir nesneden ziyade, ortamın kendisini ifade etmenin bir yolu olarak gören bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım; fotoğrafların duygusal nüansların ele alındığı sanatsal çalışmalardansa, değişikliğe uğratılmamış bilgi kayıtları olduğu yönündeki düşünceleri temel almaktadır. Fotoğraf temel olarak ışığın ortaya çıkardığı, objektifin yakaladığı, kimyasal maddelerle görünür hale geldiği bir ortamdır ve ironik olarak mutlak gerçekliklerle çok da ilgili değildir. Çünkü fotoğraf makinesinin pozisyonu değiştirildiğinde başka bir açı kendini gösterir ve bu açı o ana dair her farklı açı gibi yine kendi gerçekliğine aittir. Bu fikri öne sürmenin yollarından birisi fotoğrafı sekanslar halinde sunmaktır.

Fotoğrafçı Eve Sonneman fotoğrafın sekanslar halinde sunumuna ilişkin, gerçekliğin betimlenmesi alanında tek bir 'betimleyici anın' söz konusu olmadığını söylemiştir.<sup>85</sup> Çünkü zaman değiştiğinde ya da bakış açısı farklılaştığında aynı durum farklı bir hal alır ve bunların hiçbiri özel olarak

---

<sup>85</sup> A.g.k., 569.

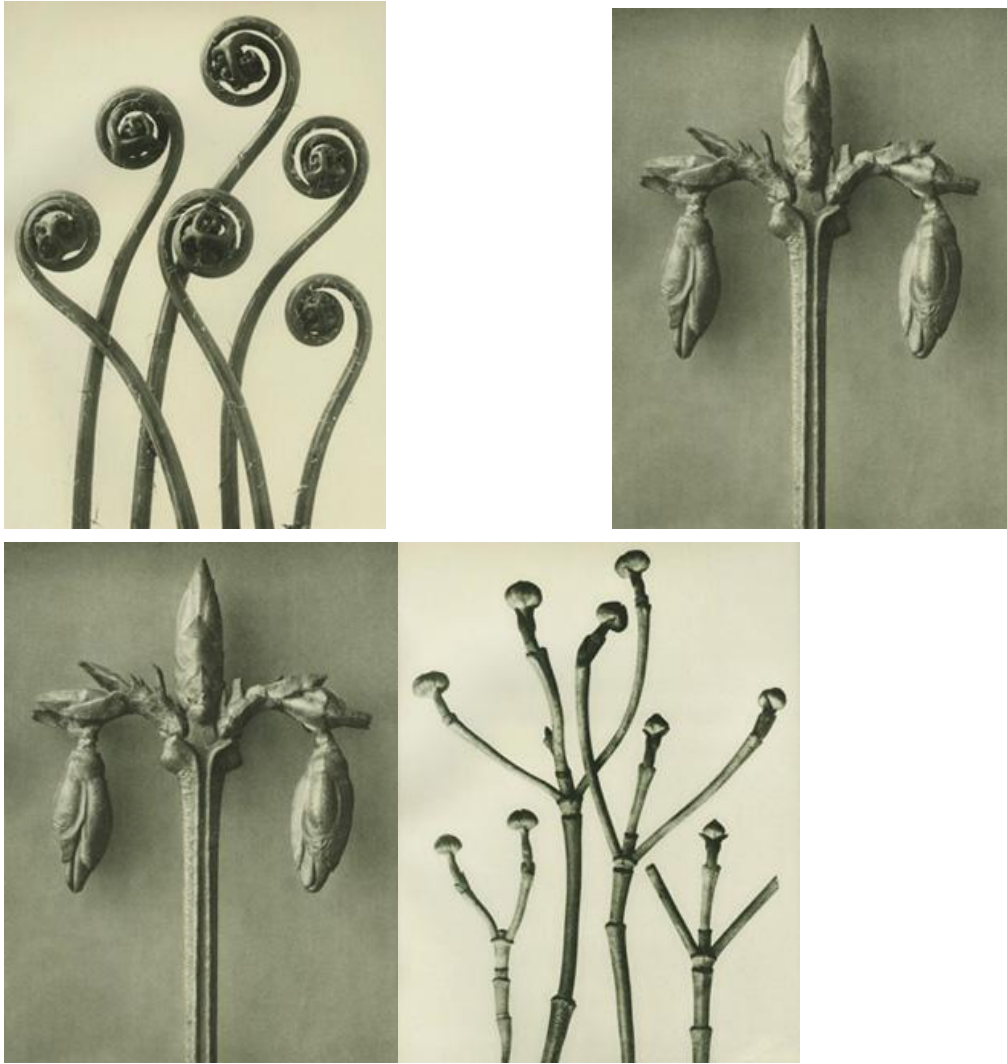
betimleyici değildir. Öte yandan fotoğrafın sekanslar halinde sunumu 1940'lardan itibaren endüstri alanında ticari fotoğrafçılarca çokça kullanılmış bir yöntemdir ve fotoğrafların tekrarları ürünlerin çokluğunun temsilidir. Aynı yaklaşımı 1960'lardan sonra seri, geometrik resimler ve heykeller üreten arkitektonik Minimalist sanat akımı içinde de görmekteyiz.

Kavramsal fotoğraf alanında yapılan çalışmaların en önemlilerinden birisi de tipoloji alanında yapılan çalışmalardır. Alman fotoğrafçılar Karl Blossfeldt, August Sander ve Bernd-Hilla Becher çifti bu alanda yapılan çalışmaların öncü sanatçılarındandır.

Karl Blossfeldt fotoğrafçı ve heykeltıraştır. Almanya'da teknik çizim ve modelaj dersleri verdiği sıralarda bir proje için, 1890 yılından itibaren 40 yıl boyunca bitki toplama ve fotoğraflama yapmıştır. Blossfeldt'in yaptığı çalışmanın amacı, bitkilerin biyolojik bir sınıflandırması değil, yapısal özelliklerinin benzerliklerine göre bir araya getirmektir. Fotoğraflarını doğal bir ışık altında merkezi kompozisyonlarla çeken sanatçı, bitkilerin dal, gövde ve çiçeklerine ait görüntüleri defalarca büyüterek vurgulamak istediği formu belirgin hale getirmiştir. Karl Blossfeldt'in çalışmaları genel olarak bir bitki formundan çok mimari yapılara ya da makine parçalarını andırmaktadır.

"1925 yılında Blossfeldt'in fotoğraflarını gören Karl Nirendorf (galeri sahibi, editor) bunların yeni nesnellik ve konstrüktivizme olan yakınlıklarını keşfetti. Editörlüğünü üstlendiği Blossfeldt'in çalışmalarını anlatan 'Doğadaki Sanat Eserleri' kitabında, fotoğraflarla mimari arasında ilişki kurdu. Blossfeldt'in 1928 yılında açtığı sergi Lazslo Moholy-Nagy tarafından 1929'da Stuttgart'ta düzenlenen avant-garde sanatlar

ergisine dahil edildi. Blossfeldt 1932 yılında yeniden düzenlediği bitki koleksiyonuna ait fotoğrafları ve öğretim kriterlerini kapsayan 'Doğanın Muhteşem Bahçesi' adlı ikinci kitabında yayımladı. 3 Aralık 1932'de öldüğünde Blossfeldt'in gerçekleştirdiği türde bağlam değiştirme olgusu ve çalışmanın bütününe avant-garde sanatlar üzerindeki etkisi henüz tam anlaşılammıştı.<sup>86</sup>

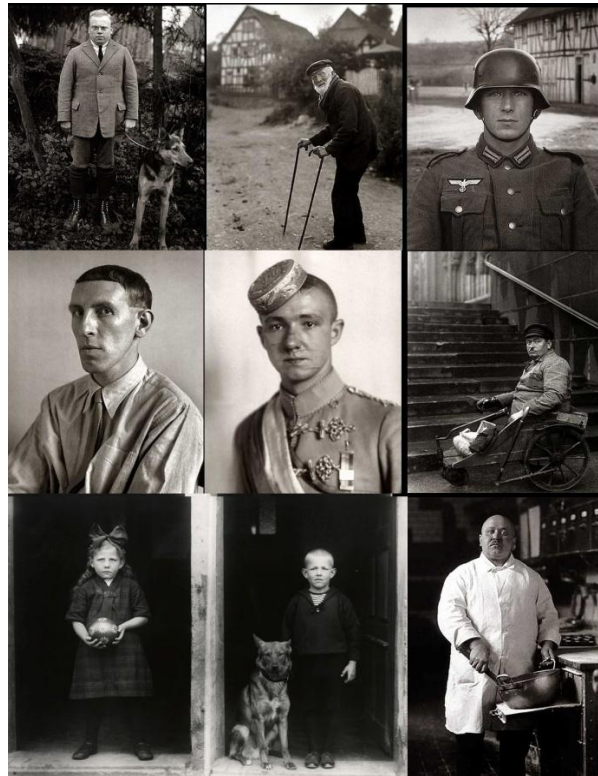


Resim 5.3.1.K.Blossfeldt. Doğanın Muhteşem Bahçesi Kitabı'ndan Örnekler.1932.

<sup>86</sup> Işık ÖZDAL, **Tipoloji ve Fotoğraf Sanatı**, <http://www.isikozdal.com/tipograf.htm>.

Tipoloji alanında çalışan bir diğer Alman sanatçı August Sander'dir. August Sander'in 1911 yılında başladığı çalışması Weimar Dönemi Almanya'sında yaşayan insanlara ait bir tipolojidir. Sander insanları toplumsal alanda var olduğu durumuna göre ayırmıştır. Dolayısıyla onun sistematüğinde:

“Alman çiftçi portreleri, Zanaatkarlar, Kadınlar, Sanatçılar, Diplomat Meslek Sahipleri, Büyükşehir insani, Son insanlar v.d... Her bir gurubunda alt gurupları mevcuttur. Örneğın Kadınlar; Kadın, Koca ve Kadın, Kadın ve çocuk, Aile, Elit Kadın, Sanatçı ve iş sahibi Kadın, Ev Kadını, Rasyonel Sosyalist Kadın gibi”<sup>87</sup>



Resim5.3.2.A.Sander.Sander Tipolojisinden Örnekler.

<sup>87</sup> A.g.k.



Sander daha sonraları, 1920'lerde '20. Yüzyıl İnsanları' sergisini açmıştır.

“Büyük ilgi gören sergi, bir yayıncının önerisi ile her cildinde 5.000 fotoğrafın yer alacağı uzun soluklu bir projeye dönüşür. Projenin amacı, yeni bir yüzyıl başlangıcında Alman toplumunun profilini saptamaktır. Sander, Alman toplumunu 'entelektüeller, işçiler, zanaatkarlar, bağımsız çalışanlar, köylüler, din adamları ve askerler' olarak yedi sınıfa ayırmıştır. Her bir sınıf da kendi içinde, alt dallara ayrılıyordu. Çalışmanın ilk kitabı “Zamanın Yüzü” adıyla 1929 yılında yayınlandı. Sander'in 'yanılmaz, kesin doğru gözü ve duyguları neyin tipik neyin alışılmadık olduğunu ayırt ederek, yüzyılın ilk otuz yılında Alman insanının sosyal durumu ve ruhundan oluşan emsalsiz bir portre galerisi' yarattı. Çalışmaları Gestapo tarafından izlenen Sander, tutuklanarak 50 bini aşkın negatifine de el konuldu, çünkü fotoğraflar dönemin politik söylemlerini yalanlıyordu. Daha sonra küçük bir kasabaya yerleşen Sander ve çalışması unutuldu. 1980 yılında elde kalan fotoğraflar “People of The 20th Century” adıyla albüm ve sergi olarak yeniden gün ışığına çıkarıldı.”<sup>88</sup>

August Sander'in fotoğrafları genelde Yeni Nesnellik Akımı'nın kriterlerine uygundur. Çünkü çektiği nesneyi özne konumunda ele alıp, yalın halde göstermiştir. Ayrıca Sander fotoğraflarında homojen ışık kullanarak, dramalizasyondan kaçınmıştır. Fotoğrafları çekilen insanlar doğrudan kameraya

---

<sup>88</sup> Işık ÖZDAL, **Fotoğraf Sanatında Güncelliğini Koruyan Sosyal Tipolojiler**, <http://www.isikozdal.com/gunceltipoloji.htm>.

bakarken, her şey doğal ortamında olduğu gibidir. Sander tarafsızdır. “ Sander’in bakışı mütecaviz değildir; hatta aşırı hoşgörülüdür, yargılamaz.”<sup>89</sup>

Agust Sander’in tipolojileri Alman toplumuna ait görsel saptamalarla doludur, bu fotoğraflar bir arada incelendiklerinde topluma ait her türlü sınıfsal, sosyal ve kültürel farkları gözler önüne serer. Ancak bu fotoğraflar didaktik değildir, Sander fotoğraflarında yorum yapmaktan kaçınır. Yorumu izleyiciye bırakır. Onun çalışmalarında izleyici yapıtta son sözü söyleyendir.

August Sander’in tipoloji alanındaki çalışmaları, daha sonraları Alman Dusseldorf Okulu’nun kurucularından Bernd- Hilla Becher çiftinin çalışmalarına yapısal bir orijin oluşturmuştur. İleriki dönemlerinde Nam June Paik ve Joseph Beuys gibi sanatçıların dersler verdiği Alman Dusseldorf Okulu, Thomas Struth, Andreas Gursky, Pedra Wunderlich, Jorg Sasse gibi önemli sanatçıları yetiştirmiştir.

Becherler tipoloji yöntemini sanatsal bakış açılarının temeline koyarak, 1950’lerin sonlarından günümüze kadar süreçte endüstriye ait mimari yapıları diziler halinde görüntülemektedirler. Bu çalışmalar sadece Almanya’yı değil, Avrupa ve Kuzey Amerika’yı da kapsamaktadır -Fakat geniş coğrafyalarda yapılan bu çalışmalarda hangi fotoğrafın nereye ait olduğu ile ilgili bir ibare yoktur-. Sander’in insan tipolojileri gibi, Becherler’in mimari tipolojileri de endüstri alanında yapılan modern mimarilerin gelişiminin saptanması açısından önemlidir.

---

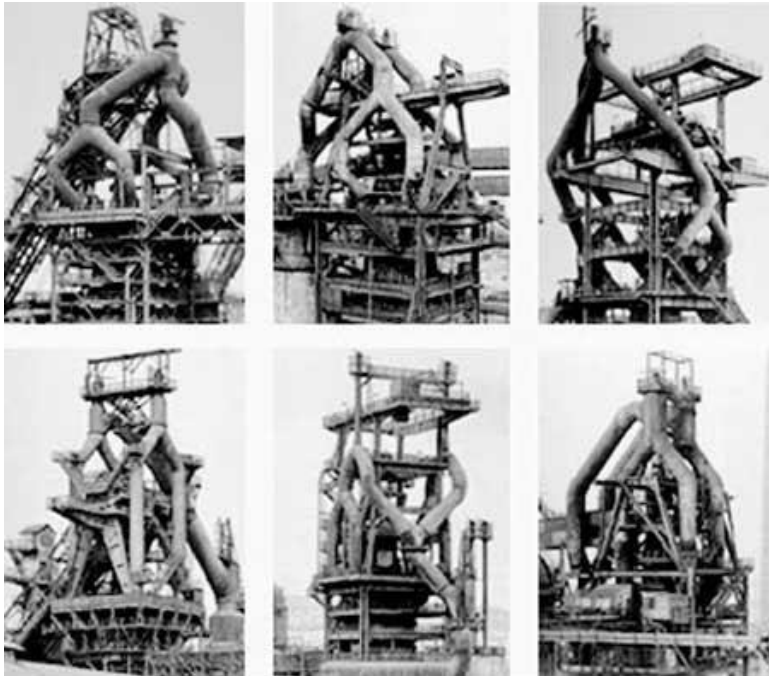
<sup>89</sup> Susan SONTAG, **Fotoğraf Üzerine**, 72.

Hilla ve Bernd Becher 1950'lerin sonlarından itibaren endüstri alanında inşa edilmiş olan fabrikalar, su kuleleri, işçi evleri, gaz depoları, petrol rafinerileri, kömür maden alanları, mineral - maden işleme ve eritme bölgeleri, soğutma ve havalandırma kuleleri, depolar, silolar, kireç ocakları vb. gibi birçok yapıların fotoğraflarını çekmişlerdir. Bu fotoğraflar kimi zaman 6'lı,9'lu,12'li diziler halinde, bir dil birliği sağlayacak şekilde sergilenmişlerdir. Bu çalışmalar envanter niteliğinde belgesel fotoğraflardır.



Resim 5.3.3.H.,B.Becher.Büyük Çelik Depolama Tankı.1960'lar

Becherler'in fotoğraflarında mimari yapılar kompozisyonun merkezinde yer almaktadır. Yapılarda işlevsel tüm planlar tümüyle algılanabilecek şekilde gölgesiz ele alınmıştır ve alan derinliği buna izin verecek ölçüdedir. Yine bu fotoğraflarda herhangi bir görsel perspektif bozukluğu, yanılısama ya da deformasyona rastlanmaz. Fotoğraflarda insana ait görüntü görülmez. Ancak insan varlığına dair izler mevcuttur.



Resim 5.3.4 H.,B.Becher.Büyük Fırınlr.1960'lar

Becherler'in fotoğraflarında fotoğrafı kimin çektiğine dair bir iz yoktur, dolayısıyla bilinçli bir tavır olarak ele aldıkları nesne-özne arasındaki mesafeyi korumayı, yargısızlığı ve objektifliğe müdahalesizliği başarılı bir şekilde gerçekleştirdikleri söylenebilir. Ayrıca fotoğraflar ancak belirli diziler halinde ele alındığında izleyiciler için okunabilir olmaktadır. Becher'lerin fotoğraflarının çekim kriterleri daha önce de sözü edilen Yeni Nesnellik Akımı ile yakın bir ilişkisi olduğu söylenebilir. Fakat Becherler fotoğraflarında

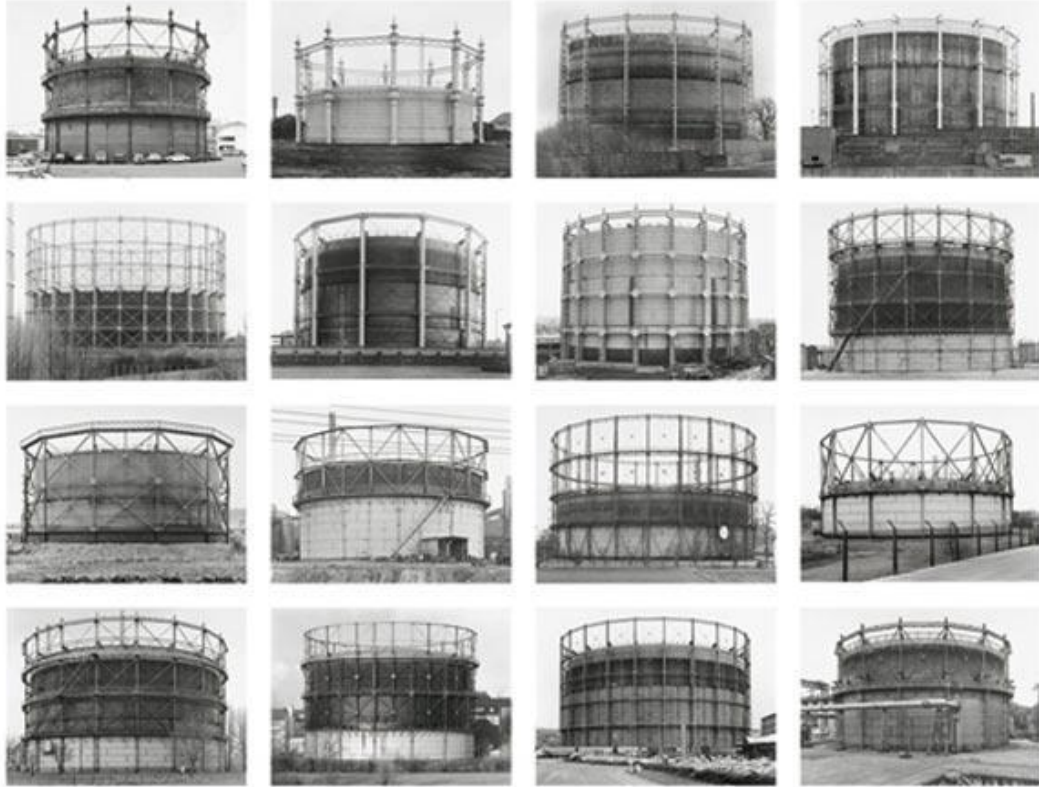
kullandıkları ışık ve salt mimari alanda çalışmış olmaları bakımından farklıdır.



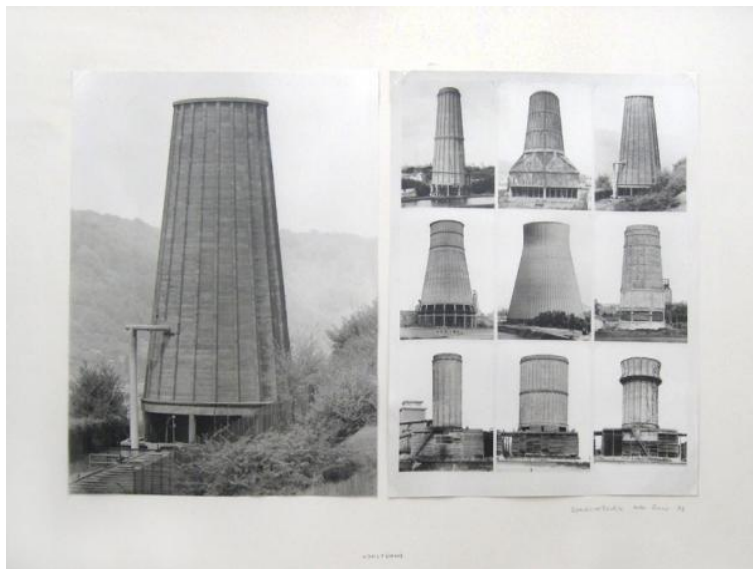
Resim 5.3.5.H.,B.Becher.Su Kuleleri.1967-1980.

Onların fotoğrafları olanın olduğu gibi görüntülenme esasına dayanır. Hiçbir kişisel yoruma, ifadeye fotoğraflarda rastlanmaz. Bu bağlamda daha sonralarda gelişecek olan Minimalist ve Kavramsal Sanat hareketlerine yakındır. Ayrıca fotoğraf üzerinde mümkün olan en az biçimle öz bir anlatım yolu seçmeleri ve fotoğraflarda insana ait görüntü bulunmaması da bu

durumu desteler. Tüm bu bağlamlarda Walter Benjamin'in söz ettiği 'kült değer' yerine 'sergileme değeri' ne uygun yapıtlar üretmişlerdir.



Resim 5.3.6. H.,B.Becher.Gaz Depoları.1963-1997.



Resim 5.3.6. H.,B.Becher.Soğutma Kuleleri.1960-1970'ler

“Minimalist anlayışta nesnenin temeline, geometrik soyutlamanın ana çizgilerine iniş esastır. Becher çiftinin görüntüledikleri nesnelere de, kendi bağlamları içinde en az çizgi ile kendilerini tanımlamaktadırlar. Böylece nesne, görselliğinin ötesinde anlamın amacın ta kendisine dönüşmektedir. Fotoğraflar bu boyutu ile de kavramsal sanatın sınırlarına dahil olmaktadır. Nesne salt varlığı ile - insandan arındırılmış olarak izleyiciye sunulduğunda, izleyici-fotoğraf özdeşleşmesi sağlanamamaktadır. Fotoğrafik görüntü ile doğrudan iletişim kuramayan izleyici, görüntünün biçimsel özelliklerinden hareketle, soru sorma ve düşünce üretme sürecine girerek farklı bir iletişim boyutuna geçmektedir.”<sup>90</sup>

Becherler ilk çalışmalarından itibaren zaman ve ışığı etkisizleştirmişlerdir. Bu durum fotoğrafların anlaşılabilir kavranmasını oldukça güçleştirmiştir. Bu yolla elde edilen görüntüler kontrollü bir biçimde yalınlaştırılıp, kimliksizleştirilmiştir. Işık ve zamanın belirleyiciliğinin ortadan kalkması, izleyici ve fotoğrafik görüntü arasındaki iletişimi de güçleştirmiştir. Bu anlamda izleyici fotoğrafik görüntünün arkasındaki bağlamı anlama çabasıdadır. Becherler’in fotoğrafları izleyici için, görünür gerçeklik ve bunun ardındaki söylemler arasındaki deneyimleme sürecidir.

Becherler’in ilk dönem fotoğrafları çoğu sanat kuramcısı tarafından öncü postmodern çalışmalar olarak kabul edilmektedir.

<sup>90</sup> Işık ÖZDAL, **Bernd-Hilla Becher**, <http://www.isikozdal.com/bernd.htm>.

Fotoğrafın kavramsallaşması sürecinde gerçek yaşama dair birçok görüntü göze çarpmaktadır. Zaten var olan görüntülerin tekrar gözler önüne serilmesi, güncel sosyal fenomenlerin üzerine tekrar düşünmeyi de teşvik etmiştir. Bu yaklaşım genelde kültürel kalıplaşmış yargılara yönelik eleştirilere de konu olmuştur.



## 6.SONUÇ

19. yüzyıl Avrupa'sında ekonomik gelişimin sonucundaki toplumsal değişim, yaşantının tüm alanlarında yeniden bir yapılanma getirmiştir. Teknik ve endüstriyel ilerleme bilimsel gelişmelerin paralelinde sürerken, insanların inançları ve yargıları, doğayla ilişkileri, günlük yaşam pratikleri farklılaşmıştır - aslında bu eğilimlerin temelleri Modernizm Projesi olarak daha önce 18. yüzyılda aydınlanma filozofları tarafından ortaya atılmıştı. Modernizm Projesi, objektif bilim, evrensel ahlak, hukuk ve özerk sanat gibi kavramların yaşamın içerisine dahil edilmesini içeriyordu. Bu bağlamda kültürel birikimlerin günlük yaşantıyı zenginleştirmesi öngörülüyordu -.Bu sürecin devamında Endüstri Devrimi ile seri üretimi kusursuzlaştıran makineler yaşamın ayrılmaz bir parçasına dönüşmüştür. Sanayinin ilerlemesiyle 'yeni olanın daha iyi olduğu' düşüncesi öne çıkmıştır. Yenilik için duyulan tatminsiz gereksinim kimi zaman yapay yollarla karşılanmaya çalışılırken, kullanılan tüm eşyalar yenileriyle değiştirilmeye başlanır. Günlük yaşantı içindeki hızlı devinim kültür merkezlerini de büyük kentlere dönüştürmeye başlar. Kentsel yaşantı yeniden örgütlenirken, toplumsal beğeni de biçimlenmeye başlar. Estetik değerlerin kentsel yaşam içindeki değişimi makineleşmeyle birlikte organize olur. Bu durum yaşamın her alanında olduğu gibi sanat alanında da etki alanını oluşturur.

Jurgen Habermas 'Modernite: Tamamlanmamış Proje'<sup>91</sup> adlı makalesinde modernist sanatın yanlışları üzerine değinirken, bunlardan biri olan sanat izleyicisinden beklenen edimleri gösterir. Ona göre burjuva sanatının izleyicisinden iki beklentisi vardır. İlk olarak sanattan hoşlanan sıradan insan kendisini uzman olarak yetiştirmeliydi. Daha sonra ise sanatı

---

<sup>91</sup> Jurgen HABERMAS,"Modernity:An Incomplete Project", 1123-1131.

kullanabilen, kendi yaşam sorunlarıyla ilişkilendirebilen, yetişmiş bir tüketici gibi davranmalıydı. Fakat Habermas'ında işaret ettiği gibi süreç bu durumdan farklı ilerlemiştir. Çünkü sıradan insanların sanattan beklentisi ve alımı, aristokrasinin beklentileriyle tamamen farklıydı. Günlük yaşam içerisindeki sıradan konuların sanatın içine dahil olmaması da sanatsal üretimin tüketiminin önündeki engellerden biri haline gelmiştir. Öte yandan 19. yüzyılda aristokrasi karşısında yükselen yeni orta sınıfın varlık alanını belirgin bir şekilde ortaya koyması beğeni sorunsalını da ortaya koyar. Aristokrasiye hitap eden anıtsal anlatımlar, orta sınıf beğenisine oldukça uzaktır. Konusunu güncel yaşamdan alan sanat yapıtlarını anlamak bir uzmanlık gerektirmez. Dolayısıyla dönem içinde sanat ve günlük yaşantı arasındaki kurulacak köprü bu nedenle oldukça önemlidir. 19. Yüzyıldaki sanatsal dönüşümün önemli nedenlerinden birisini de bu durum oluşturur.

Toplumsal yaşantıdaki hızlı değişimler ve doğayla kurulan ilişkilerin farklılaşması yeni ilişkilerin kurulma zorunluluğunu ve gerçekliğin yeniden tanımlanması ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. 19. yüzyılda Pozitivizm'le birlikte bilimsel alanda kesinliğin ön plana çıkışı, sanatsal alanda aslına sadık reproduksiyonların ortaya çıkışına ön ayak olmuştur. Bu sürecin devamında 1839 yılında fotoğrafın icadı, gerçek dünyanın birebir yansıtılmasında önemli bir araç olmuştur. Fotoğrafın icadından önce doğadaki şeylerin olduğu gibi, çarpıtmadan yoksun, görünen perspektifi ile temsil edilmesi sanat alanında genel bir çabaydı. Fotoğrafla birlikte görünen dünyanın sanata aktarımı yeni gerçeklik sorunsallarını da beraberinde getirmiştir. Gerçeklik değiştikçe, gerçekliğin sanat alanındaki temsil yöntemlerinde de değişim görülmektedir.

Gerçeklik sorunsalından önce teknik açıdan bir konuya daha değinmek gerekmez. 1700'lerin ikinci yarısından sonra toplumsal sınıfların yükselişe geçmesi portre yapımını bir ihtiyaç haline getirmiştir. Toplum

içindeki varlık alanını arttıran yükselen sınıf aristokrasi geleneğinin sürdürerek, portre yaptırımına yönelmiştir. 1840'larda fotoğrafın icadıyla birlikte uygulama kolaylığı ve maliyet düşüklüğü portre ressamlığının da sonunu getirmiştir. Bu dönemde birçok portre ressamının fotoğrafçılığa geçtiği görülmektedir. Bu yolla el işçiliğinden, mekanik bir zanaata yönelişte insan eli yükümlülüklerini göze devretmiş oldu. Çünkü gözün algı süresi, elin çizmesine oranla çok daha hızlıydı. Gözün denetimindeki fotoğraf makinesi görünen dünyanın daha önce fark edilemeyen detaylarını ustalıklı sergilemekteydi. Bu sayede gerçeklik algısı teknik bağlamda da yeniden biçimlenmiştir. Fotoğrafçılar ilk dönemlerde tamamen nesnel bir kaygıyla dünyayı kaydetmeye çalışmışlar, uzun yolculuklarla daha önce görülmemiş yerlerin ve insanların görüntülerini çekmişlerdir. Fotoğraf birçok insan çevre tarafından gerçek dünyanın yansıması olarak düşünülmüş ve belge olarak ele alınmasını sağlamıştır. 19. yüzyılda Gerçekçilik Akımı'nın çıkışı bu paraleldedir.

Modernist sanat yapısında 1800'lerden itibaren 1970'lere varan süreçte üç kırılma-aşama görülmektedir. Bunlar sırasıyla 'gerçekliğin temsilinin krizi, soyutlama ve estetik olanın terk edilmesi'dir. Bunlardan ilki olan 'gerçekliğin temsilinin krizi' yukarıda anlatılan dönem ile başlayan süreçtir.

Fotoğraf icadından hemen sonra görsel sanatlarla etkileşime girmiştir. Gerçekçilik ve İzlenimcilik akımları fotoğraf ile biçimlenmiştir. Gerçek olanın, gözle görünen ve elle tutulan dünyanın bir ayna gibi yansıtılmasını savunan Gerçekçilik Akımı sanatçıları, mekanik yeniden üretim tekniği olan fotoğrafla dış dünyanın olduğu gibi saptanmasını, kaydedilmesini yöntem olarak kullanmıştır. Toplumsal yaşantıdan seçilen ve gerçek dünyadan alınan görüntüler, yine gerçek dünyada olduğu gibi benzer ilişkiler bütününde betimlenmiş, canlılığını koruyarak sanatsal olana dönüştürülmüştür. Biçimsel

estetik yerini gerçekliğin tanıklığına bırakmıştır. Yine aynı süreçte resim gerçekliğin ipuçlarını yakalayabileceği bir belge olarak fotoğrafı kullanırken, fotoğrafta kendini bir sanat olarak varlık alanını genişletmek için resmin estetik ve görsel özelliklerini kullanmıştır. Fotoğraf kendi alanında ışık kroması, çizgisel denge, içerik ve estetiğini oluştururken; gerçek görüntülerden hareketle fotoğrafik öğeler arasında sağlanan uyum, çekim ve baskı aşamalarında kullanılan teknikler ve estetik müdahaleler resim sanatının içine dahil olmuştur. Başlangıçta gerçekliği birebir yansıtmaya çalışan anlayış, zaman içinde gerçeklikle yeniden ilişkiler kurmaya, temsil etmeye, ilerleyen süreçte ise rölatif ve değişken simgesel bir aktarmaya doğru yol almıştır. Fotoğraf alanında gelişen Piktorializm-Resimselcilik-yukarıda anlatılan durum üzerine inşa edilmiştir. Piktorializm'in genel savı; sanatın amacının gerçeğin ve doğanın yeniden üretilmesi olduğunu, gerçekte olduğu gibi değil de insan gözünün algıladığı gibi olması gerektiği üzerine kuruludur.

Piktorializm yapısal olarak İzlenimcilik Akımı üzerine temellendirilmiştir. İzlenimcilik ise konudan kaynaklanan izlenimlerden yapıta ulaşmaya amaçlamıştır. Işık ile oluşan dış dünyaya ait olan, an zaman diliminde oluşan görüntülerin belgelenmesinde fotoğraf, plastik sanatlarla uğraşan sanatçılar için vazgeçilmez bir araca dönüşmüştür. Sanat bağlamında zaman artık 'an' zamana evrilmiştir. Sanatsal zaman 'şimdiki zaman' da ifade bulmuştur. Fotoğraf makineleri onlar için gerçeği gören bir gözdür. Görmeyi göstermek amaç haline gelmiştir. Bu yolla idealize sanat yapıtlarında kullanılan soyut ışığın yerine, gerçek gün ışığına geçiş sağlanmıştır. Konu artık kaybolmaya, yerini ışık yansımalarına bırakmıştır. Resim alanında kullanılan gündelik yaşama ait kendiliğinden oluşan bir görüntü, her an değişen, yalın ve her an yok olmaya mahkum, geçişken bir durum halini almıştır. Dolayısıyla nesnenin idealize hali ya da kendisi değil, retinaya düşen görüntüsü ön plana geçmiş ve bunun temsili sanatçının

bireyselliği ile ilişkilendirilmiştir. Temsil alanında anlamdan çok biçim öne çıkmıştır.

19. yüzyılın son çeyreğinde fotoğrafla birlikte görme öznelleşirken, görme bakılanın temsilinden, taklidinden ve hakikatinden kurtulup özerkleşir. Dışarıdan gelen her türlü dayatmanın, hiyerarşilerin ve normların anlamını yitirmesi görmeyi liberalleştirir, demokratikleştirir. Buradan hareketle bakanın gördüğü kendi oluşturduğu imgeye dönüşür, görme bireyselleşir. Bu dönemde Baudelaire gibi düşünürler fotoğrafa şüphe ile yaklaşır. Baudelaire sanatta imgenin dönüştürücü gücüne inanır. Fotoğraf sanatta imgenin dönüştürücü gücüne sahip değildir. Ona göre fotoğraf sanayinin etki alanındadır ve aletten başka bir şey değildir. Sadece tekniğin alanındadır ve başarısız ressamın sığınağıdır. Makineler sanat yapamaz, matbaanın şiir yazamayacağı gibi. Ona göre görünenin tasviri sanat değildir, gerçek bir kısım imgelerden oluşan dışımızdaki şeylerde değil, bunların gizlendiği ve sanatın keşfedebileceği temsillerdedir. Baudelaire modernliği ilerleme açısından ele almaz; toplumu ilerlemenin yavaşladığı, güncel ve kültürel olanın ön plana çıktığı haliyle ele alır.

Fotoğraf tekniğinin icadından hemen sonraki kısa zamanda hızlı gelişimi, sanatta deneysel çalışmalarında önünü açmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nı izleyen yoğun entelektüel, siyasi ve kültürel ortamın içinde fotoğrafla; Kübizm, Konstrüktivizm, Fütürizm, Dada ve Sürrealizm gibi akımların estetik bağlamlar içine girdiği görülür. Kamerasız görüntü üretme teknikleri, montaj ve kolaj, olağandışı açılar, non-objektif formlar bu deneysel sürecin ürünleridir. Bu kaotik dönemde sanatçılar geleneksel ifade yöntemlerinin yerine yeni yaklaşımlara eğilmişlerdir. Sanatçılar için geçmişin can çekişen sanatı yok olurken, toplumun akıl dışı doğasını aktarmak için yeni kavram ve biçimlerin bulunması gerekmektedir. Bu bağlamda yukarıda sözü edilen Modernist sanat anlayışının soyutlama evresine geçiş görülür.

Fotoğraf tekniğinin deneyselliğe ve rastlantısallığa olan yatkınlığı sanatçıları özgürleştirirken, görüntülere dışarıdan müdahalelerin de yolunu açmıştır. Görüntülere yapılan her türlü manipülasyonlar, fotoğrafı resme yaklaştırmak yerine yarı-soyut ya da soyut görüntülerin oluşumuna neden olmuştur. Buradan hareketle resimsel gerçeklik bir kenara bırakılırken; hareketli, netsiz, çoklu pozlama gibi yaratıcı yöntemler geliştirilmiştir. Gerçekte bir araya gelemeyecek birçok görüntü aynı karede birleşirken, plastik sanatlar alanında da yıkıcı bir sanat anlayışına ön ayak olmuştur. Mutlak soyut formların gerçeklikle ve doğayla ilgisi yoktur, dolayısıyla temsil kavramıyla ilgili de değildir. Bu dönem içerisinde sanat ve politika arasındaki yakınlaşma ilgi çekicidir.

1917'de fotoğrafçı Alfred Stieglitz'in çektiği Marcel Duchamp'ın ünlü yapıtı Çeşme'nin fotoğrafı yeni bir tartışmanın da fitilini ateşlemiş olur. Galeri 291'de Marsden Hartley'in resminin fon olarak kullanıldığı fotoğraf, yapıtın kaybolmasından sonra yapıta dair elde kalan tek belgedir. Stieglitz'in fotoğrafı taşıdığı kodlarla temsilin temsiline dönüşür.<sup>92</sup>

Görüntülerin fotoğraf yoluyla yeniden üretilebilirliği, sanat yapıtının özgünlüğü ve biricikliği sorunsalını da beraberinde getirmiştir. Bu sorunsal Walter Benjamin'in çalışmalarına da bir orijin oluşturur. Benjamin'e göre sanat yapıtının yeniden üretilebilirliği onun özgünlük ve biriciklik ilkesine aykırıdır. Bunun yerine kopyaların çokluğunu temsil eder. Fotoğraf için orijinallik onun negatifi ya da ilk baskısıdır. Bu bağlamda orijinallik geleneksel yapıtının içinde yerine oturur. Yine Benjamin'e göre ilk sanat yapıtları önce büyüsel sonrasında ise dinsel ritüellerin hizmetinde kullanılmak üzere tasarlanmıştır. Bu bağlamda yapıtın öznel varlığı ve ritüel içindeki işlevi

<sup>92</sup> Rene Magritte'in ünlü yağlıboya yapıtı 'Bu Bir Pipo Değildir'de bu bağlamda ele alınabilir. Resmi yapılan nesne ve resimdeki imgenin aynı şey olmadığı vurgusu, fotoğrafik durumla paraleldir. Mimetik bir anlatım yerine izleyene bir kavram taşıyıcısı olan imge sunulmuştur. Orijinallik ve kopya kavramlarının sorgulandığı ilk örneklerden birisi olarak kabul edilebilir.

arasındaki ilişkinin kopmaması önemli bir durumdur. Bu noktada hakiki olan sanat yapıtının biricikliği onun dinsel kökenine işaret eder. Biricikliğin kökeni dinsel ritüellerdir. Benjamin'e göre biriciklik ancak kutsal 'hale'sini taşıyan yapıt için söz konusudur. Onun düşüncesinde Modern dönemin erken zamanlarında sanat yapıtının dünyevileşmesi, kutsal halesinin de estetik haleye dönüştüğü dönemdir. Walter Benjamin'e göre hale resimde ressamın varlığı ile oluşurken, fotoğrafta çekenin değil fotoğraftaki öznenin varlığı ile oluşur. Ona göre yapıtın tekrar üretilebilirliği yıkıcılığın, arındırıcı yönünün, geleneğe başkaldırının dikkate alınmadığı zaman anlaşılabilir. Fotoğrafın çoğaltılabilirliği yapıtın biricikliğine dair tüm yargıları değiştirir. Hakikilik anlam değiştirir, yapıtın kopyalanabilirliği, çoğaltılabilirliği tüketim bağlamında onun kült değeri yerine sergileme değerini öne çıkarır. Yapıtın kendi değil, alımlayıcı ve yapıt arasındaki ilişki öne çıkar. Benjamin'in sözünü ettiği sergileme değeri, izleyici merkezli sanatın önünü açar.

1940'larla başlayan süreçte fotoğrafın kavramsallaşması yaklaşımı görülür. Bu yaklaşım objektifin önündeki bir nesnenin görüntüsündense, ortamın kendisini ifade etmenin bir yolu olarak benimsenmiştir. Bu alanda yapılan çalışmalarda çoğunlukla tipolojiler görülür. Bu tür yapıtların ortak özellikleri değişikliğe uğratılmamış görüntülerin oluşturduğu bir tür bilgi kayıtları olmalarıdır. Fotoğraf ışığın ortaya çıkardığı, objektifin yakaladığı, kimyasal süreçle görünür hale getirilen şeydir ve mutlak gerçeklikle çok da ilgili değildir. Bu yaklaşımla üretilen yapıtlarda tekil sergileme fikri yerine çoğunlukla bir kavram örgüsünde, sekanslar halinde sergileme tavrı görülür. Çoğunlukla fotoğraflarda çekenin izine rastlanmaz. Nesne ve özne arasındaki mesafe korunurken, sanatçı yargıda bulunmaz, objektifliğe müdahalesizlik vardır. Zaman ve ışığın etkisizliği, yalınlığı ve kimliksizliği beraberinde fotoğraflar belirli diziler halinde görüldüğünde izleyici için okunaklıdır. Olabildiğince öz bir anlatım yolu seçilir. Bu bağlamda yapıtın varlık alanı biçimsellikten uzak; izleyicinin alımladığı görünür gerçekliğin ve bunun arkasındaki söylemin deneyimleme sürecinde oluşur. Bu durumda temsilin

tamamen yok oluşundan söz edilebilir. Estetik olanın terk edildiği bu yaklaşım Minimalizm ve Kavramsal Sanat hareketlerine öncüllük yapmıştır. Çalışmanın son bölümünde ele alınan Becherlerin başında bulunduğu Düsseldorf Okulu'nun, Nam June Paik, Joseph Beuys, Andreas Gurksy gibi Kavramsal Sanat Hareketi'nin önemli sanatçıları içinde barındırması ilgi çekicidir.

Bu çalışmanın sınırlılığı sanat alanında 1839 ve 1950'lerin sonuna kadar olan dönemdir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren üretim toplumundan tüketim toplumuna geçiş-ya da Polonyalı sosyolog Zygmunt Bauman'ın deyişiyle 'likit modernizm'- gözlenir. Bu süreçte sanat alanında modern sanat anlayışının elitist yaklaşımının yerini-'yüksek sanat'ın-, postmodern estetiğin sıradan günlük ve alışıldık olanı sarmalayan tavrı almıştır. Pop Sanat ile başlayan ve günümüze değin süren bu serüvenin kökeni için fotoğrafın geçirdiği evrime bakmak yerinde olacaktır.



## 5. KAYNAKLAR

ANTMEN, Ahu (2008), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul.

ARTUN Ali, (2004) “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, (Modern Hayatın Ressamı Kitabı Sunuş Metni), Charles Boudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul.

BAJAC, Quentin (2005), **Karanlık Odanın Sırları Fotoğrafın İcadı**, İkinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BAUDELAİRE, Charles (2003), **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, İletişim Yayınları:954, Sanat Hayat Dizisi:1, İstanbul.

BAUDELAİRE, Charles (2002), “Fotoğraf Sanat mı?”, **Modernizmin Serüveni**, Haz. Enis Batur, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BATUR, Enis (1997), **Modernizmin Serüveni Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990**, Birinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BEKTAŞI, Erkan (1992), **Fotoğraf Felsefesi Üzerine Denemeler**, Işık Yayınları, İstanbul.

BENJAMİN, Walter (2001), **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**, Çev. Ali Cengizkan, Yazı-Görüntü-Ses Yayınları /Sanat Dizisi, İstanbul.

BENJAMİN, Walter (2001), “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı”, **Pasajlar**, Çev. Ali Cengizkan, Üçüncü Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BERGER, John (2003), **O Ana Adanmış**, Çev. H.Y. Salman-M. Gürsoy, Metis Yayınları, İstanbul.

BİLGİSEREN, Ozan (2004), **Fotoğrafta Zaman ve Hareket**, MSGSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

BİLHAN, Dilek Şahiner (2007), "19. Yüzyıl Avrupa Resminde Zaman Kavramının Anlamsal Değişimi", **Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**, 20: 17-33.

CRARY, Jonathan (2004), **Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, Çev. Elif Daldeniz, Birinci Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.

DEMİRER, Gökhan, **Neden Doğrudan Fotoğraf.**

<http://www.belgeselfotograf.com/aid=59.phtml>

DERMAN, İhsan (1991), **Fotoğraf ve Gerçeklik**, Ağaç Yayınları, İstanbul.

Eugene Durieu/Eugene Delacroix - Çeviri : Arkın Koçak, *Nude From Behind*

<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=393,0,0,1,0,0>

FREUND, Gisele (2006), **Fotoğraf ve Toplum**, Çev. Şule Demirkol, İkinci Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.

GENÇ, Adem (1983), **Dada, Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**, yayınlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

GÜLTEKİN, Metin (2007), **Charles Boudelaire ve Modernizm**, [www.daplatform.com/images/charles%20baudelaire%20ve%20modernizm.pdf](http://www.daplatform.com/images/charles%20baudelaire%20ve%20modernizm.pdf).

HABERMAS, Jurgen (2003), "Modernity:An Incomplete Project", **Art in Teory 1900-2000: An Anthology of Chancing Ideas**, Oxford:Blackwell Publishing, United Kingdom.

KILIÇ, Levent (2000), **Görüntü Estetiği**, İnkılap Kitabevi, Ankara.

Norbert LYNTON, (1982), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, Birinci Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

MARIEN, Mary Warner (1997), **Photography and Its Critics-A Cultural History 1839-1900( Perspectives on Photography)**, Cambridge Un. Press, Cambridge.

OSKAY, Ünsal (1981), "Benjamin'de Tarih Kültür ve Fantazy Anlayışı", **Oluşum**, 43;4-15.

ÖZDAL, Işık, **Tipoloji ve Fotoğraf Sanatı**, <http://www.isikozdal.com/tipfotograf.htm>

ÖZDAL, Işık, **Fotoğraf Sanatında Güncelliğini Koruyan Sosyal Tipolojiler**, <http://isikozdal.com/gunceltipoloji.htm>

ÖZDAL, Işık, **Bernd-Hilla Becher**, <http://www.isikozdal.com/bernd.htm>

ÖZDEMİR, A.Beyhan (2005), **Fotoğraf Estetiğinin Oluşum Süreci**. <http://www.golge-fanzin.com/forum/viewtopic.php?t=315>

ÖZDEMİR, Beyhan (2009), **Fotoğraf Neyi Anlatır**, "Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf", Birinci Baskı, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul.

ÖZTÜRK, Rana (2002), “Fotoğrafı sanatlaştıran Adam. Alfred Stieglitz”, **Sanat Dünyamız**, 84 :147

PARSA, A. Fatoş, **İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi**, <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=226,329,0,0,1,0>

PRICE, Mary (2004), **Fotoğraf Çerçevdeki Gizem**, Çev. Ayşenaz Kubilay Koş, Birinci baskı, Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ROCHLITZ, Rainer (2002), “Walter Benjamin ve Fotoğrafçılık Deneyim ve Çoğaltılabilirlik”, **Sanat Dünyamız**, 84:

ROSENBLUM, Naomi (1997), **A World of Photography**, Abbeville Publishing, New York.

SEVİM Bilgen Aydın (2010), “W.Benjamin’in Kavramlarıyla Kültür Endütrisi: “Aura”, “Öykü Anlatıcısı” ve “Flaneur”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, III, 11: 510.

SMİTH, Edward Lucie (2004), **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, Akbank Yayınları, İstanbul.

SU, Süreyya (2007), “Fotoğraf ve Sanat”, **Cogito**, 52:226.

SONTAG, Susan (2008), **Fotoğraf Üzerine**, Agora Kitaplığı, İstanbul.

ŞEN, Yusuf Murat (2000), **Fotoğraf-Resim İlişkisi İçinde Kimlik Arayışı**, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı Fotoğraf Programı Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.

TUNALI, İsmail (2008), **Felsefenin Işığında Modern Resim-Modern Resimden Avangard Resme**, Yedinci Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

VARGI, Elif (2008), **Resimden Fotoğrafa: Oscar Rejlander ve Hayatın İki Yüzü**, [www. fotoritm.com](http://www.fotoritm.com), Temmuz.

## 8.ÖZGEÇMİŞ

Arş.Gör. Hacı Mustafa AKKAYA

1976-Ankara

2000- Lisans, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü.

2001- Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde araştırma görevlisi oldu.

2004- Yüksek Lisans, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı.

### Seçilmiş Etkinlikler

Kişisel Sergiler

2011- Görülen- Görülmeyen.Kişisel Heykel Sergisi.Tophane-i Amire Sarnıç Galeriler-İstanbul

1997- Metro.Video Düzenleme.Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü-Ankara

Karma Etkinlikler.

2011-Uluslararası Ege Art Sanat Günleri Sergisi Davetli Sanatçı.İzmir

2011-Cumhuriyet Sergisi- Marriott Hotel Sergi Salonu.İstanbul

2010-Uluslararası Aspat Resim ve Taş *Heykel* Sempozyumu. Bodrum-Muğla

2010-Uluslararası 13.Prokonessos Taş Heykel Sempozyumu-Marmara Adası-Balıkesir

2010-Piha Kolektif Sergisi.İstanbul

2010-Leyla Gencer Heykeli.Önder Büyükerem'a Asistanlık.Beşiktaş Belediyesi.

2009-Opt in-Opt Out Workshop ve Sergi.Krets Gallery.Malmö-İsveç

2008-Kastamonu Ahşap Heykel Sempozyumu

- 2008-Uluslararası İstanbul Taş Heykel Sempozyumu
- 2008-Uluslararası Beşiktaş Taş Heykel Sempozyumu
- 2007-Uluslararası 10.Prokonessos Taş Heykel Sempozyumu-Marmara Adası-Balıkesir
- 2007-Uluslararası Kum Heykel Sempozyumu-Side-Antalya.
- 2007-Turgut Pura Vakfı Resim ve Heykel Sergisi(Turgut Pura Vakfı Heykel Özel Ödülü)
- 2006-ArtExperience-Irsee. Augsburg University Exhibition Hall. Münih-Almanya
- 2006-Video Workshop. Volda University College-Volda-Norveç
- 2007-Paris-İstanbul.Video.(Ulysses Ketselidis ile birlikte).İstanbul
- 2007-İstanbul-Sofya.Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Öğretim Elemanları Sergisi.Sofya- Bulgaristan
- 2007-Yürüyüp Gittiğimiz Yer .Küratör Emre Zeytinoğlu.-Caddebostan Kültür Merkezi.İstanbul
- 2006.Türkiye'de Çağdaş Sanatlar. Sunum.Volda University College-Volda-Norveç
- 2005- In Communicada-Video Enstalasyon-Bilkent Üniversitesi Sergi Salonu-Ankara
- 2005-NeysenO.Yerleştirme-MKÜ Sergi Salonu-Hatay
- 2004-Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi-Hatay
- 2004- Sergi 06052004 - Antakya- Hatay
- 2003- 64. Devlet Heykel Sergisi-Ankara
- 2003- Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi-Hatay
- 2003-M.Ü. Uluslararası Öğrenci Trianneli. Capitol Alışveriş Merkezi- İstanbul
- 2002- AIAP- Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği "Sergi 2002" -Ankara
- 2002- Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi-Hatay
- 2001- Altınoluk Astandros Festivali Heykel Sempozyumu-Balıkesir
- 2001-62. Devlet Heykel Sergisi.Ankara
- 2001-21cm2 Sergisi-Hacettepe Üniversitesi Merkez Kampüs Sergi Salonu.Ankara

2000-Avrupa Geçlik Festivali-ObjectMe Exhibition-NesneBen Sergisi-.Küratör Ferhat Özgür.Ankara

2000-Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Mezunlar Sergisi-Ankara

1997-Çağdaş Heykeltıraşlar Derneği Büst Yarışması.Ankara

1997- Goethe Institut "Video- Sculptur in Deutschland 1963" sergisi Türkiye organizasyonunda Sanatçı-Küratör Johann Saubacher'le sergi uygulama çalışması.Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi-Ankara .