

T.C.  
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FOTOĞRAF ANASANAT DALI  
FOTOĞRAF PROGRAMI

98848

FOTOĞRAF-RESİM İLİŞKİSİ İÇİNDE  
KİMLİK ARAYIŞI

Sanatta Yeterlik Eser Metni

Hazırlayan:  
94620006 Yusuf Murat ŞEN

Danışman:  
Prof. Ahmet Öner GEZGİN

İSTANBUL-2000

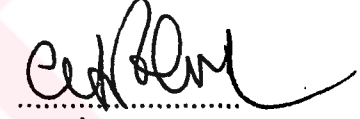
Yusuf Murat ŞEN tarafından hazırlanan  
Resim Fotoğraf İlişkisi İçinde Kimlik Arayışı  
adlı bu çalışma jürlümüzce  
Tezi / Sanatta Yeterlik Eser Metni  
olarak kabul edilmiştir.

Kabul ( Sınav ) Tarihi : 07 / 07 / 2000

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

İmzası :

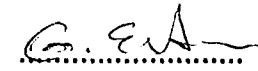
Jüri Üyesi : Prof .A.Öner GEZGİN (Danışman).....



Jüri Üyesi : Prof .Tunç TÜFEKÇİ.....



Jüri Üyesi : Prof .Güler ERTAN (Mar.Ünv.).....



Jüri Üyesi : .....

.....

Jüri Üyesi : .....

.....

T.C.  
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FOTOĞRAF ANASANAT DALI  
FOTOĞRAF PROGRAMI

FOTOĞRAF-RESİM İLİŞKİSİ İÇİNDE  
KİMLİK ARAYIŞI

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Sanatta Yeterlik Eser Metni

98846

Hazırlayan:  
94620006 Yusuf Murat ŞEN

~~98846~~

Danışman:  
Prof. Ahmet Öner GEZGİN

İSTANBUL-2000

## İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
GİRİŞ	V-VI
BİRİNCİ BÖLÜM	1-24
1. RESİM-FOTOĞRAF İLİŞKİSİ	1
1.1. CAMERA OBSCURA VE FOTOĞRAFIN BULUNUŞU	1-4
1.2. ERKEN DÖNEM: EMPRESYONİZME KADAR SÜREÇ	4-8
1.3. EMPRESYONİZMDEN GÜNÜMÜZE TARİHSEL SÜREÇ	8-24
İKİNCİ BÖLÜM	25-28
2. GÜNÜMÜZ FOTOĞRAFINDA SANAT ADINA YENİ KİMLİK ARAYIŞLARI	25-28
SONUÇ	29-30
RESİMLER LİSTESİ	31
RESİMLER	32-51
KAYNAKLAR	52
İSİMLER DİZİNİ	53
ÖZGEÇMİŞ	54

## ÖNSÖZ

Resim ve fotoğraf; her ikisi de benim için önem taşıyan ayrı ayrı ele alarak üretimde bulunduğum iki sanat dalı. Kendi geçmişime baktığım zaman başlangıcı gerçek anlamda hangisi ile yaptığımı söylemek çok zor. Ortaokul yıllarında aldığım ilk fotoğraf makinası ve yine o yıllarda başlayan resim serüveni. Her ikisi de büyüleyiciydi benim için. Farklı kollardan, farklı yapılanmalarla süren fotoğraf ve resim üniversite yıllarında bir senteze doğru gitti. Fotoğrafik malzeme üzerinde kimyasal tepkimelerle resimsel etkiler elde etme arayışı ve elde edilen sonuçlar bana kendi üslubumun kapılarını açmıştı. Daha sonra bu yapılanma enstelasyon tarzında da kendini gösterdi. Bu altyapımdan dolayı böyle bir konuda yazı hazırlamak benim için büyük bir zevk oldu.

Bu eser metni konusunun seçiminde bana fikir veren ve çalışma boyunca her aşamada destekleyen danışman hocam Prof. Ahmet Öner Gezgin'e teşekkür ederim.

Bana sadece çalışmalarım süresince değil her zaman destek olan aileme gönülden teşekkür ederim. Ayrıca bu çalışmanın hazırlanmasında benden yardımlarını esirgemeyen arkadaşlarıma ve dostlarıma tek tek teşekkür ederim.

## ÖZET

Resim sanatının fotoğrafla ilişkisi, gerçekte fotoğraf makinasının temeli sayılan Camera Obscura ile başlar. Ressamlar, gerçek görüntülerin en doğru çizimini yapabilmek için bir araca ihtiyaç duydu ve Camera Obscura doğdu.

Fotoğrafın kimyasal olarak kaydedilmesinden sonra resim kendi iç sorgulamasını yaşadı ve farklı bir kimlik kazanmaya başladı. Bir süre resimde empresyonizm doğdu ve ışığı izledi. Empresyonizmin softfokus, pastel sonuçlarından etkilenen fotoğrafta piktorializm doğdu. 1900'lerin başında modernizmle birlikte bir sürü akım doğdu. Bunlardan Kübizm ve özellikle Fütürizm ve Dada fotoğraftan etkilenen akımlar oldu. Fütürizm, fotoğrafın hareket etkisinden yola çıkarken, Dada fotoğraflardan yaptığı kolajlarla fotomontajı ortaya çıkardı. Yüzyılın ortalarında ise pop-art fotoğrafla resmi somut bir biçimde içiçe geçirdi. Artık medya karışmaya başlamıştı. Daha sonra yine fotoğraftan hareketle Fotorealizm doğdu ve onların yaptıkları resimler fotoğraflardan zor ayırt edilir hale geldi.

Kavramsal sanatın disiplinlerarası sınırları yok eden tavrıyla beraber çevresel sanat ve enstelasyon türleri doğdu. Fotoğraf ta bundan nasibini aldı ve enstelasyonlarda yerini almaya başladığı gibi fotoğraftan heykeller de yapıldı. Bu karışım içinde Postmodernizm doğdu. Böylece eski ile yeni içiçe girdi. Fotoğrafta da etkilerini gösteren Postmodernizm, bilgisayar gibi, teknolojinin sağladığı yeni olanaklarla beraber dijital ortamda hazırlanmış çalışmalarını karşımıza çıkardı. Artık fotoğrafın kimyasal süreci de resmin yağlıboya resim süreci de sonuna yaklaşmış gibi görünüyor. Belki de yakın gelecekte Pop-art'ın 1950'lerde yaptığına benzer yaklaşımları sanal ortamda izlemeye başlayacağız.

## SUMMARY

Relationship of art of painting with photography, indeed, Initiated with the invention of Camera Obscura which is the fundamental of the Camera. Painters needed a tool in order to have the most realistic drawings and the Camera Obscura has been invented.

After a photograph was chemically developed painting has experienced its self-Interrogation and started to gain a new identity. After a while Impressionism was born and has followed the light. Influenced by the softfocus and pastel results of Impressionism, pictorialism emerged in photography. In the beginning 1900's, various waves have emerged with modernism. Such waves were Cubism and particularly Futurism and Dadaism were the waves influenced by photography. While Futurism derives from the action impact of photography, Dada discovered photomontage by making collages from photographs. In the mid century, pop-art concretely coincided photography and painting.

Media as starting to confuse, however Photorealism was born with the impact of photography again and the paintings done were hardly distinguished from photographs. Environmental installation species were born by the attitude of Conceptual art that terminates the borders between the disciplines. The photography not only started to take its share from such Installations but also sculptures were made of photographs. Postmodernism was born in such mix and therefore, the old and the new cancelled. Postmodernism, who also shows its effects in photography, showed us workings prepared digitally provided by the new technological opportunities such as computers. Now, it seems like toward the end both in chemical procedure of photography and in oil painting. It is probable to watch approaches like the ones in Popart of 1950's in cyber space in the near future.

## GİRİŞ

Resmin tarihi insanlığın tarihi kadar eskidir. Mağara duvarlarındaki kaya resimlerinden beri her çağa ait resim ve heykel ürününe rastlanmaktadır. Yaşamla sürekli bir ilişki içinde olan resim, gerçeği farklı çağlarda ve farklı kültürlerde türlü türlü yorumlamışlardır. Ortaçağ Avrupasında bu had safhaya ulaşmış, resim; gerçek imgesini ne kadar iyi oluşturabiliyorsa o kadar kıymetli sayılmıştır. Her geçen zaman, gerçekle ilgili yeni keşiflerin yapılmasını sağlamış daha önce farkedilmemiş hatalar düzeltilmeye çalışılmıştır.

Tüm bu arayışlar içinde gerçeği doğru aktaran bir araç bulma ihtiyacı duyuldu ve Camera Obscura bulundu. Fotoğrafın ve fotoğraf makinasının kökeni olarak sayılabilecek olan Camera Obscura sayesinde resimle fotoğraf ve fotografik görüntüler arasında ilişkiler başlamış oldu. Ardından fotoğraf kimyasal olarak var edildi.

Fotoğrafın icadı yani kimyasal olarak kaydedilebilmiş görüntünün gelişim süresi takiben, resimle fotoğraf iki farklı alan olarak birbiri ile iletişim içinde oldular.

İlk başlarda büyük bir panik yaşandı ve ressamlar mesleklerinin ellerinden gittiği düşüncesine kapıldılar. Fotoğraf gerçekten de portre ressamlarının işini elinden almıştı. Erken dönemde yani empresyonizme kadar geçen süreç bir kimlik arayışı ile geçti. Bu süreç içinde resmi bırakıp fotoğrafçı olan ressamlar olduğu gibi resim düşüncesi ile ressamca fotoğraf üretenler oldu. Öyle söylenir ki, fotoğraf resme kendi kimliğini kazandırmıştır.

Empresyonizmle birlikte resim, yine fotoğrafın güdümü ile farklı bir biçimde yol almaya başladı. Bundan sonra daha net ayrımlar oluşur ve resimle fotoğraf ayrı birer anlatım dili olarak karşımıza çıkar.

Bu tarihten günümüze kadar geçen süreç içinde de resim ve fotoğraf hep bir iletişim içinde olmuşlardır. Kimi zaman doğrudan etkileme sözkonusu iken kimi zaman birbirinin içine girdikleri gözlenir.



Bu çalışmada Camera Obscura ile başlayıp günümüze kadar devam eden tarihsel süreç içinde resim fotoğraf ilişkisi ortaya konmaya çalışılacaktır. Anlatılan süreç içinde özellikle belli başlı kilometretaşlarına dikkat çekilecektir. Belirgin bir şekilde iletişimin kurulduğu bazı sanat akımlarına ayrıntılı bir şekilde yer verilirken biçimsel ve içeriksel ilişkilerin kurulamadığı akım ve hareketlerin ismi söz konusu olmayacaktır.

Anlatım sistematığı ise genel olarak karşılıklı iletişim açısından ele alınacak; ancak zaman zaman salt birinin diğerine etkisi şeklinde incelenecektir.

Genel yaklaşım olarak tarihsel süreç içindeki akımlar ayrı başlıklar olarak ele alınmayacağı gibi, resimin fotoğrafa etkisi veya fotoğrafın resme etkisi diye iki ayrı başlık altında da toplanmayacaktır. Zaten yapılan bu çalışma da ayrı ayrı tek yönlü incelemeyi değil iki yönlü incelemeyi hedef almıştır. Çoğunlukla genellemelere gidileceği için kategori dışındaki bazı sanatçılara konunun bütünlüğünü bozmamak için özellikle yer verilmemiştir.

Bu arada bilerek veya istemeyerek yok sayılan veya gözden kaçan kişi ve sanatçılardan özrü bir borç bilirim.

## 1. RESİM FOTOĞRAF İLİŞKİSİ

Resim ile fotoğraf fotoğrafın icadından sonraki tarihsel süreç içinde sürekli bir etkileşim içinde olmuşlardır. Bundan dolayı ikisini birbirinden ayırmak ve birinin diğerine etkisini anlatarak genellemelere gitmek iletişimi yeterince açıklayamayacaktır. Bundan dolayı her ikisini birlikte inceleyip süreç içinde gerektiği durumlarda tek yönlü inceleyeceğiz.

### 1.1. CAMERA OBSCURA VE FOTOĞRAFİN BULUNUŞU

Fotoğraf makinasının temeli kabul edilen Camera Obscura, fotoğrafın bulunuşundan yüzyıllar önce ressamlar tarafından kullanılmaya başlanmıştı. 18. yy.'a kadar geçen süre içinde resim, yaygın görüş ile gerçeğin betimlemesi olarak algılanmıştır. Nesnel gerçekliğe olabildiğince yaklaşılmaya çalışan resim, optik doğrulukta eserler ortaya koyabilmek için camera obscurayı kullanmıştır.

Fotoğrafın icadına kadar geçen süre içinde, resim nesnesine ne kadar çok benzemişse o oranda başarılı olarak kabul edilmiştir. Camera Obscura'nın bulunuşuna kadar geçen sürede ise, ressamlar gerçek imajını oluşturmaya çalışmalarına rağmen birçok optik yanlışlar yapmışlardır. Çoğu zaman salt görünenden çok bilinen görüntülerin tekrarını yapmışlardır. Bunun farkında olan birçok sanatçı bu sorunun çözümü olabilecek yollar aramaya, yöntemler geliştirmeye çalışmışlardır. Bu çabalar sonucunda görüntülerin bir araç ile çizilebilmesi gerçekleştirilmiştir. Bu araç, yani Camera Obscura karanlık bir odanın içine bir delikten düşürülen ışığın dışarıdaki görüntüyü bir düzlem üzerinde yeniden oluşturulması esasına dayanıyordu. (bkz. Resim 1)

Resim ile fotoğraf arasındaki ilişki, fotoğrafın henüz bulunmamış olmasına rağmen Camera Obscura'nın bulunuşuyla başlamış oldu. Çünkü ileride bulunacak olan fotoğraf Camera Obscurayı temel araç olarak kullanacaktı.

Camera Obscura'nın tarihinin gerçekte nereye kadar gittiği tamolarak bilinmemekle birlikte onun mucitliğini bir an tek kişiye mal etmek mümkün değildir. Bir çok bilgi üstüste eklenerek Camera Obscura'yı oluşturmuştur. Hatta Leonardo Da Vinci'nin de onun üzerine çizimleri ve yazılı ifadeleri bulunmaktadır. Bugün de Leonardo'nun desenlerine baktığımız zaman Camera obscura yardımı ile çizildiği izlenimine kapılabiliriz. Camera Obscura'nın gelişimi konusunda belirgin kilometre taşı olarak Giovanni Battista Della Porta'yı ele alabiliriz. 1558 yılında yayınlanan "Natural Magic" adlı kitabında Camera Obscura'dan detaylı bir biçimde bahseder.

Gerçeğe yakın ve doğru resimler yapabilme düşü Camera Obscura'nın gelişimine faydalı olmuştur.

17. yy. ile birlikte Camera Obscura ressamlar tarafından yaygın bir biçimde kullanılmaya başlandı. Jan Vermear (1632-1675), Antonia Canaletto (1697-1768), Carel Fabritius (1622-1654), resimlerinde Camera Obscura'dan yararlanmışlardır.<sup>1</sup> Fabritius'un "Delft'te Müzik Aleti Satıcısı" adlı eseri Camera Obscura'nın kullanıldığına dair ilginç bir gerçeği ortaya koyar. Geri plandaki katedrale baktığımız zaman bunun tipik bir geniş açılı mercek deformasyonu sergilediğini görürüz. 1964 yılında, 17 yy. da bilinen iki mercekli bir optik aracılığıyla, Fabritius'un resmine konu olan katedralin fotoğrafı çekilmiş ve orijinal resimle üstüste karşılaştırıldığı zaman geniş açılı deformasyonunun bütünüyle bu resime aktarıldığı görülmüştür. Vermeer'in resimlerinde ise optik perspektif etkisini hissedilir bir biçimde görebiliriz.

18. ve 19. yy. larda da birçok ressam Camera Obscura ile resimler yapmışlardır. Ancak bu süreç içinde Camera Obscura sadece yardımcı bir araç olarak kalmıştır. Camera Obscura ile altyapısı oluşturulan resimler daha sonra yağlıboya veya suluboya ile son halini alıyordu.

Fotoğraf makinasının temeli sayılan Camera Obscura ressamlar tarafından geliştirilmiş ve yaygın olarak kullanılmıştı. Fotoğrafın mucidi sayılan Daguerre de, Paris Operasında çalışan bir dekoratör, ressamdı ve O'da Camera Obscura'yı trase çıkarmak amacı ile kul-

---

1. Tunç TÜFEKÇİ, Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri s. 13

lanıyordu. Hatta Daguerrotype'ı bulduktan sonra da yeni buluşunu resimleri için malzeme olarak kullanmıştı.

1822'de Nicephore Niepce "Heliogravür" adıyla tanımladığı ilk fotoğrafik görüntüyü kaydetti. Bu, daha sonraları alışlagelen ve gelişen gümüşnitrat esaslı fotoğraflardan çok farklı bir yöntemle yapılmıştı. Bu görüntü, yine ışığa karşı duyarlı bir malzeme olan Bitümen asfaltı pozlanarak elde edilmiş ve takip eden sabitleme işlemleri klasik gravür baskı yöntemi ile yapılmıştı. Bu görüntü malzeme yapısından ötürü resim karakteri taşımaktaydı.

Calotype'ın ve kağıt negatif-pozitif prosesin mucidi olan William Henry Fox Talbot ise yine bir amatör ressamdı. İlk başlarda O'da Camera Obscura'yı çizim yapmak amacı ile kullanmıştı. Daha sonra Talbot doğadan topladığı yaprak ve çiçeklerin fotogramlarını yaptı ve bunu, "Fotojenik Çizim" diye adlandırdı. Fotojenik çizimlerden sonra Talbot kağıt negatifleri yağlayıp onlardan kontak baskı yaparak pozitif fotoğraf baskısını oluşturmayı başardı. Artık fotoğrafın sabitlenmesi için gereken hiposülfid kimyasalı da keşfedilmişti. Böylece fotoğrafik sürece start verilmiş oldu. Fotoğraf bundan sonra da bir çok kimyasal ve fiziksel aşamadan geçti, birçok deney yapıldı ve birçok insan onu mükemmelleştirmek için çaba sarfetti.

Daguerre'in "Daguerrotype" adıyla adlandırdığı buluşunu 1839'da Fransız Bilimler Akademisinde sunması bir devrim niteliğindedir. İşte bu tarihten sonra fotoğraf tarihe imzasını attı; ve merak uyandırdı. (İngiltere'de ve Fransa'da yapılan halka açık demonstrasyonlarda kimyacılar ve ressamlar bu aksiyonu yakından izliyorlardı.) En ince detaya kadar inebilen fotoğraf hem nesnesine olabildiğince çok benziyordu, hem de ona katılım ve yakınlık hissi veriyordu. Daha o zamanlarda "Orada duran kişinin sonsuza kadar tespit edilmiş gölgesi", "Zannediyorum bu portlerin kutsallığı burada." gibi tanımlamalar yapılmıştı.

Fotoğraf tekniğindeki her gelişme gazetelerde görsel sanatlarla ilgili endişelerin dile gelmesine sebep oluyordu. Her yeni gelişmeden sonra zamanın Sanat Birliği, portre ressamının kameraya olan üstünlüğünü dile getiren bildirilerde bulunuyordu. Mesleklerinin ellerinden gitmesi endişesi ile fotoğrafı aşağılıyorlardı. Ancak gümüş-nitrata

bromürün katılması ile poz süresinin büyük oranda kısaltılması, dolayısıyla daha doğal ifadeyi, portrelerin çekilebilmesi üstüne üstlük daguerrotype'ı zaman içinde renklendirme yöntemlerinin geliştirilmesi, "Sanat Birliği"nin, fikrini değiştirmesine sebep oldu. 1846 da "Sanat Birliği" ilk söyleminin aksine Claudet'nin renklendirilmiş daguerrotypelerini över ve şüphesiz gerçek sanat çalışmaları olarak tanımlar. Bu gelişmeler sırasında akıllılık eden portre ressamı fotoğrafçılık yapmaya başladılar. Fotoğrafın ilk yıllarında fotoğrafçılığa el atan kişilerin önemli bir kısmını resim kökenli kişiler oluşturuyordu. Fotoğrafi meslek edinen ressamlar fotoğrafı, resim değerleri doğrultusunda yapılandırmışlardır. Dolayısıyla o dönemlerdeki fotoğraflarda resim etkisi barizdir. Tekniğin gelişmesi ve maliyetlerin düşmesi ile daguerrotype portresi çekilmişti. Yüzlerce fotoğraf stüdyosu açıldı ve yüzbinlerce fotoğraf çekildi. Fotoğrafın bu pratikliğine karşılık, bazı portre ressamı (Reynolds ve Lawrence gibi) elli seansa kadar modelinden çalışma gereği duyuyorlardı. Bu uzun seanslar modellere acı çektiriyordu. Artık bu kabus bitmişti ve çok az insan portre resmi yaptırmak için ressamın karşısında oturuyordu.

## 1.2. ERKEN DÖNEM: EMPRESYONİZME KADAR SÜREÇ

Fotoğrafın icadı portre ressamlarının mesleğini elinden almıştı. Aklını kullanan portre ressamı fotoğraf saflarına geçtiler ve bu yeni medyayı resim mantığı ile yönlendirdiler. Dolayısıyla ilk dönem fotoğraflarında bariz bir resim etkisi vardır. (bkz. Resim 2)

Fotoğraftaki ilk resimsel etkiyi William Henry Fot Talbot'ta görürüz. Doğanın Kalem (The Pencil Of Nature) çalışmalarında kendi bulduğu Kalotype yöntemini bir ressam duyarlılığı ile yönlendirir.

Zamanın bir takım ressamı da daguerrotype fotoğrafları resimlerini yapmak için bir aracı olarak kullanmaya başladı. Bunların ilklerinden birisi olan Ingres, efsanevi fotoğrafçı Nadar'ın fotoğraflarından çalışarak resimler yapıyordu. Hatta Ingres'in son dönem portreleri büyütülmüş daguerrotypelar olarak karakterize edilebilir. Nadar ise gerçekten fotoğrafa birçok yeniliği getiriyordu.

Yapay ışığı portre fotoğraflarında kullandı. Günümüzde bile pek değişmemiş olan portre fotoğrafının geleneksel öğelerini keşfetti: Işık kontrolü, netlik ve en önemlisi kişiliği tanımlayıcı ifadeyi aktarabilme. 1860'larda yine kullandığı yapay ışıklarla Paris toplu mezarlarının, kanalizasyonlarının fotoğraflarını çekti. Bu sıralarda Roger Fenton, James Robertson, Gerome gibi fotoğrafçılar yeni dünyalara fotoğraf çekmek için gitmiş, Kırım'a kadar açılmışlardı. Nadar'ın fotoğrafından çalışmış bir başka ressam ise Manet idi. Manet yalnız Nadar'ın fotoğraflarından çalışmamış bir çok başka fotoğraftan da yararlanmıştı. Hatta zamanın emülsiyonlarının ara tonları alma yetersizlikleri bile Manet'in portrelerinde etkisini hissettirir. Manet düzenlemeleri kendisine ait olan kompozisyonlarında gerçekçi bir anlatım betimleme kaygısı ile fotoğrafı belge olarak kullanmıştır.<sup>2</sup> (İmparator Maximilian'ın İdam Edilmesi 1867)

Bu arada İngiliz fotoğrafçı Oscar Rejlander (1857) yılında "Hayatın İki Yolu" adlı fotoğraf çalışmasını yapmıştı. (bkz Resim 3) "Hayatın İki Yolu" otuzdan fazla negatiften oluşan kompozit bir fotoğraf.<sup>3</sup> Ayrı ayrı insan grupları en sonda elde edilmek istenen büyük kompozisyon gözönünde tutularak fotoğraflanmış, sonra da bu fotoğraflar tek tek basılıp yapıştırılarak sonuç fotoğraf elde edilmiş. Tamamı ile bir ressamın bakış açısı ile değerlendirilen ve duvar resmi- ni andıran bir fotoğraftır. Bu resimde temsil edilen "İki Yol", bir gencin hayatında yapacağı, birbiriyle çelişen en temel seçimde karşısına çıkan alternatifleri gösterir: Birisi, iyilik, doğruluk, çalışkanlık, dürüstlük vs, ikincisi, kötülük, sefahat, yalancılık, kumar vs. Bu fotoğraftaki iyi ve kötüyü kesinlikle tanımlayarak ayıran ahlaki mesaj çok taraftar bulmuş, aralarında Kraliçe Victoria'nın da bulunduğu bir çok kişi kopyalarını satın almış. Yalnız ilginç olan şu ki bazı müzelerde sergilenirken çıplak kadınların olduğu bölümün üzerine bir perde konmuş.

Oscar Rejlander bu çalışmayı yaparak günümüze kadar sürecek bir tartışmayı da başlatmış oldu. Rejlander'in tekniği Fransa'da

---

2. Aaron SCHARF, Art And Photography, s. 66

3. Nazif TOPÇUOĞLU, İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani, s.15



görülmezden başlatmış oldu. Rejländer'in tekniği Fransa'da görülmezden gelindi. Fotoğraf Kurumu, üyelerinin bu teknikle yapılmış fotoğraflarını sergilemeye yasak koydu. Fotoğraf çalışmalarının kritikten yoksun kullanılmalarının, fotoğrafik görüntünün birbiri ile örtüşen biçimsel görüntüsünü tehlikeye attığı gibi görüşlerle parçalı kompozisyon reddedildi. Parçalı kompozit fotoğrafa karşı çıkan pürist fotoğrafçılar fotoğrafın kendine özgü tekniklerini kullanarak sanatsal araştırmalara girmeyi savundular.

Henry P. Robinson, Millais gibi Rejländer'in çağdaşı fotoğrafçılar da o yıllarda kompozit fotoğraf üreten fotoğrafçılardandı.

Julia Margaret Cameron hafif netsiz, yumuşak tonlu fotoğraflarında, esrarengiz karanlıklar içinde, zaman ötesi, edebi, mitolojik tiplmelerle sanki fotoğrafın anı dondurma özelliğine karşı çıkıyordu. (bkz Resim 4) Portrelerinde bile modellerini gündelik hayatın ötesinde kişilere dönüştürüyordu. Cameron, Nadar'ın yaklaşımı olan objektif gerçeğin yansıtılması savına karşı, duyguların yansıtıldığı fotoğrafların tarafındadır.

Kalotype'ın füzenle yapılmış gibi soft etkisine ek olarak görüntünün dağılması, bulanıklaşma (hareket netsizliği) etkisi de erken dönem fotoğrafların uzun pozlamaları esnasında hareket eden yapraklar sayesinde bulundu. Buna benzer başka bir oluşum olan "halelenme" yani ışıklı bölgelerin patlayarak etrafındaki karanlık bölgelerin sınırına geçme etkisi de cam negatif plakalarına yeni geçilen dönemde ortaya çıkar. Emülsiyon üzerine düşen parlak ışık cam negatifin kaplanmamış arka yüzeyinden yansıyarak emülsiyonu arkadan tekrar pozlandırır. Doğal formun bir distorsiyonu şeklinde gözlenen bu etki çoğunlukla yaprakların arasından geçen ışıkta görülür. Işığın bu silici gücü, 1840'ların sonunda Camille Corot'nun resimlerinde, bariz bir sebep olmadan aniden belirdi. Zamanın fotoğrafik emülsiyonlarının ara tonlarını alamama etkisi de Corot'nun manzaralarında etkisini hissettirir.

Millet de, aralarında Nadar'ın da olduğu fotoğrafçılardan yakın olarak haberdardı. Bazı fotoğrafçılara gönderdiği mektuplardan anlaşıldığı üzere fotoğraflardan faydalandığı açıkça bilinmektedir.

Turner'ın ilerleyen yaşına rağmen bilgiye susamışlığı O'nun fotoğrafçı Mayal'la sık sık kontak kurmasına yol açmıştı. Mayal, O'nun ricası üzerine fotoğraf üzerine bir çok deneme yaptı. Mayal'ın Niagara Şelalesi üzerindeki gökkuşağı fotoğrafları O'nu çok etkilemişti. Mayal, Turner ile ilgili yaptığı açıklamalarda, O'nunla, sıradışı bir çok ortamda fotoğraf çektiğini ifade etmiştir.

Fotoğrafın ilk yıllarındaki fotoğraf-resim etkileşimleri söz konusu olduğunda belirgin bir şekilde anılan önemli isimlerden birisi de Delacroix'dir.<sup>4</sup> Delacroix, anatomi çalışmaları yapmak için fotoğraftan ciddi bir şekilde yararlanmıştı. Bir fotoğrafçının stüdyosundan faydalanarak modelden fotoğraflar çektiriyordu. Modelere kendi istediği biçimde poz verdiriyor ve ışığını da kendisi ayarlayarak fotoğrafçıya fotoğrafı çektiriyordu. Ancak, ortaya çıkan fotoğraflar, kendi deyimiyle gerçeğin bir yansıması, bir kopyası idi. Bir çok yönden hatalıydı, çünkü çok kesindi ve insan gözünün bunu düzelttiğini söylüyordu. Delacroix'nin resimlerine bakarsak, fotoğrafları bir desen gibi kullanarak kompozisyon oluşturduğunu belirgin bir şekilde görürüz. Ancak fotoğrafları tamamiyle birebir kopye etmemiş, değişime uğratarak resimlerine aktarmıştır. (bkz. Resim 5) Fotoğraflara bakarken, anatomi hakkında bir desen çizimine bakmaktan çok daha fazla şey öğrendiğini söylüyordu.

Courbet'de tıpkı Delacroix'nin izlediği yolu izlemişti. Nü'lerinde olduğu gibi manzara resimlerinde de fotoğraftan ciddi bir biçimde yararlanmıştı.

Bütün bu örnekler gösteriyorki fotoğrafın teknolojik gelişim arayışlarını yaşadığı 19.yy. aynı zamanda fotoğrafın kendi kimlik arayışını yaşadığı yüzyıldır. Bu yüzyılda fotoğraf kendi kimliğini bulamamış hangi yöne çekilse o yöne hizmet etmiştir. Tam anlamıyla bir hizmetçi niteliğindedir. Her ne kadar Oscar Rejlander'in "Hayatın İki Yolu" adlı fotoğrafını yaptığı zaman tepkiler oluşmuş ve iki karşıt görüş ortaya çıkmış olsa da fotoğrafın asıl derdi bu tür tartışmalar değildi. O herşeyden önce toplumsal yaşamdaki bir boşluğu doldurmak durumundaydı. Uzak yerleri asla göremeyecek olan insanlara, oraları

---

4. Aaron SCHARF, Art And Photography, s. 119



ressamların o zamana kadar hiç bir şekilde yanaşmadığı doğrulukta göstermek zorundaydı. Bir portre ressamına portre yaptırmaya asla parası yetmeyecek büyük çoğunluğun bu isteklerine kolaylıkla ulaşmalarını sağlamak zorundaydı. Mesleklerini elinden aldığı portre ressamlarının mesleğini sürdürmekte inatçı olanlarına, bitmek bilmeyen çizim seanslarını büyük oranda kısaltmalarına yardımcı olmalıydı. Modelden çalışma yapan resamlara, nü resimler yapan resamlara, modellerini en ince detayı ile belgelemek zorundaydı. Ressamlara şimdiye kadar göremedikleri ve görmek istemedikleri gerçek görüntülerin varlığını ispatlamak zorundaydı. Fotoğrafik görüntünün gerçek imajı öylesine kabul görmüş ve inandırıcı olmuştu ki kendi teknik yetersizlikleri sonucu ortaya çıkan efektler dahi, doğru, gerçek görüntüler olarak algılanmıştı. Fotoğrafın gerçeği algılayış biçimi ve kendine özgü efektleri, farklı arayışlar içinde olan ressamları yeni akımlar yaratmaya yönlendirmişti. Bunların sanat tarihi açısından belki de en önemlisi empresyonizm idi. Empresyonist ressamlar, binlerce yıllık resim geleneğinin ötesine geçerek, düşündüğünü değil de gördüğünü resmetmeye başladılar. Bu anlayış sayesinde Modernizm başlamış oldu.

### 1.3. EMPRESYONİZM'DEN GÜNÜMÜZE TARİHSEL SÜREÇ

Fotoğraf, gördüğünü değil de düşündüğünü resmeden resamlara, gerçeğin onların düşündüklerinden farklı olduğunu gösterdi. Işığın değişen etkileri ve nesnelere görünüşlerinin ışık ile sürekli değişikliğe uğradığı gerçeği fotoğraf sayesinde ortaya çıkmıştır. Empresyonist ressamlar da fotoğrafın gösterdiği bu gerçeğin ve ışığın peşine düştüler. Işığın değişen etkileri, hava perspektifi ve ışığın rengi onların görsel elemanlarıydı. Ağaç yapraklarının arasından geçen ışığın fotoğrafta yarattığı halelenme etkisi, fotoğrafın netsizlik etkisi ve hareket netsizliğinden kaynaklanan etkiler izlenimcileri fazlasıyla büyülemişti. Nesnenin detayları onları ilgilendirmiyordu ve en ince detayıyla resmetmek zorunda hissetmiyorlardı. Önemli olan bir tek şey vardı: Işık

Empresyonizm'in sürdüğü dönem aynı zamanda büyük toplumsal hareketlerin de yaşandığı bir dönem olmuştur. Endüstri devrimi başlamış, makineleşmenin etkileri yaşanmaya başlamıştı. Kentleşme hızlanmış, büyük binalar yapılmaya başlamış, motorlu taşıtlar ve tren gelmişti. Kodak, "Siz çekin, gerisini biz hallederiz" sloganı ile küçük amatör makinalarını üretmiş, binlerce adet satmıştı. Bu hareketlilik resimlere de yansdı. Büyük binalar, caddeler ve tren garları resimlerin konusunu oluşturdu.

Muybridge'in Animal Locomotion (1887) adlı seri fotoğrafı bir atın koşma sekanslarını yandan ve cepheden belgeliyordu. (bkz. Resim 6) Bu fotoğraflar gösterdi ki bir atın koşarken yaptığı bacak hareketleri, ressamların yüzyıllardır resimlediğinden çok farklıydı. Muybridge'in fotoğrafları, gerçeğin gözle algılanamayan açılarını kaydederek, görünen gerçeğin göreceliğini saptamış ve bilinen gerçeklik kavramını yoketmişti. İzlenimci gruba giren Degas, Muybridge'in fotoğraflarından fazlasıyla etkilenmişti. Muybridge'in at fotoğraflarından desenler çizdiği gibi, insanların farklı eylemler üzerindeki hareketlerini belgelediği yüzlerce fotoğrafından da etkilenmişti. (bkz. Resim 7). Degas'ın balerin fotoğraflarında bu etki bariz bir şekilde bellidir. Degas sayesinde resime anlık görüntü (Snapshot) girmiş oldu.

Günümüze kadar çok fazla bilinmeyen bir gerçek varki, Degas'nın kendisi de bir fotoğrafçıydı. Öldüğünde (1917) atölyesinden yüzlerce fotoğraf çıkmış, bunların yaklaşık yüz tanesi bizzat kendi çektiği fotoğraflardı... New York Metropolitan Müzesi'nde 1998 yılında açılan "Edgar Degas, Photographer" sergisi O'nun fotoğraflarını sergilediği gibi, çizimlerdeki fotoğraf etkilerini bariz bir biçimde ortaya koymuştur. Degas'nın fotoğraflarının konularını, manzaralar, nüeler, ütü yapan kadınlar ve sanatçı arkadaşlarının portreleri oluşturuyordu.

Fotoğrafta resimselliğin peşinden koşma "Pictorialist"ler bünyesinde somutlaşmıştır. Kökeni Henry Beach Robinson'un 1869 yılında yazdığı "Fotoğrafta resimsel etki" adlı kitabın yayınlanmasına kadar uzanan Pictorializm, etkin olarak 1890'lı yıllarda başlayıp 1920'lere kadar sürmüştür. Bu tarihten sonra ise modernizm etkisi ile farklı bir kimliğe bürünmüştür.

Fotoğraf, ona karşıt olan resamlara göre sanatsal değerden yoksundu, çünkü mekanik yollarla ve bir çok kişi tarafından yapılabiliyordu. 19.yy. boyunca resim ile fotoğraf birbirinin ürünlerinin sanat değerini konu alan tartışmalarda bulundular. Pictorialist'ler bunu bir sorun olarak ele aldılar. Objektif gerçekten olabildiğince kurtulmaya çalıştılar ve resimsel etkiye ulaşabilmek için bir çok tekniği seferber ettiler. Gerçekte fotoğrafta teknolojik gelişim aşamaları olarak görülebilecek birçok teknik, pictorialistler için vazgeçilmez kurtarıcıydılar. Bu tekniklerin başlıcaları, gumbikromat baskı, karbon baskı, platinyum baskı, fotogravür idi. Özellikle gumbikromat tekniği bir çok pictorialist tarafından sevilerek kullanılıyordu. Çünkü bu teknik, yapısı itibariyle içinde istenen renklerde pigment barındırıyordu. Ayrıca geliştirme aşaması da kontrol altına alınabiliyordu.

Pictorialist fotoğrafçılar, çalışmalarını kabul görmüş belli resimlerle ve bilinen estetik geleneklerle birleştirmeye çalıştılar. Yalnızca kompozisyon ve biçimsel konularda diğer sanat dallarından ilham aramaya kalkmamış, edebiyat veya tarihten çağdaş ikonografik kaynak ve motifleri de yorumlamışlardır. Birçok fotoğrafik etraflarındaki dünyanın fotoğraflanmasından, kişisel duygu ve hislerin portrelenmesine döndüler. Fotoğrafın bir ayna gibi gerçeği yansıtmadığını göstermeye çalıştılar. Hedefleri, fotoğrafik görüntüyü düşünmüş bir yer gibi hissettirmek ve göstermekti. Kurgu ve kadraj giderek daha özenli ve dekoratif oldu ve birçok fotoğrafa isimler kondu.

Bu düşüncenin öncülerinden olan Henry Peter Emerson, Pictorial estetiği "Naturalist Fotoğrafçılık" isimli kitabında yayımladı. (1889)

Heinrich Kühn Avrupa Pictorialistlerinin öncülerindendi.<sup>5</sup> 1897-1907 arasında Kühn, Hugo Henneberg ve Hans Watzek ile birlikte, Trifolium grubunun üyesiydi. Bu üçlü Fransız Robert Demachy'nin 1895'te yaptığı fotoğrafların karşılığında, modifikasyonlar ile gumbikromat tekniğini kullanarak çalışmalar yaptılar. Kühn özellikle doğal ışık kalitesiyle ilgilenmiş ve soft fokus objektiflere özel yönlemler geliştirmiştir. (bkz. Resim 8)

---

5. Tunç TÜFEKÇİ, Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf Etkileşimleri s. 44

Avrupa sanatındaki devrimci hareketler ve klasik olana karşı duyulan tepkiler, pictorializmi de etkilemiş ve onun da kısmen politik, ayrılıkçı bir akım olmasını sağlamıştır.

Amerika Pictorialistlerini incelediğimizde, odak noktasında Alfred Stieglitz'i buluruz. Foto-Secession (Foto-Ayrılmacılık)'ın lideri olan Stieglitz ve arkadaşlarının amacı fotoğrafı bir sanat formu olarak kurmaktı. Stieglitz 1902'de organizasyonunu yaparak açtığı "American Pictorial Photography" karma sergisi ile Edward Steichen, (bkz. Resim 9) Clarence H. White, Gertrude Kasebier, John G. Bullock, Frank Eugene, Eva-Watson Schütze gibi Pictorial fotoğrafçıları etrafında topladı. Little Galleries'i kurdu ve orada düzenli sergiler açtı. 1903'te yayınlamaya başladığı "Camera Work" fotoğraf dergisini 1917'ye kadar kararlı bir şekilde yayınladı ve editörlüğünü bizzat kendisi yaptı. Stieglitz bu çalışmaları otoriter, seçici, kararlı ve tavizsiz bir şekilde yönlendirdi. O'nun bu kontrolü sayesinde Amerikan Piktorial fotoğrafı yüzyılın dönemecinde estetik olarak homojen ve politik olarak da elitist idi. Photo-Secession'un bu elitistliği ta başından beri açıkça belliydi.<sup>6</sup>

Temel içeriğinin geleneksel güzellik (ressamca, soft-focus etkilerle şekillenmiş), modernizm (hızı ve dramayı birleştirerek) ve ticari fotoğrafçılık (kurnazca, profesyonel teknikleri benimseyerek) olması Pictorializmi 1920'lerden sonra fotografik bir melez yaptı. Fotoğrafçılar bu elemanları, kendi karanlık odalarında tek başlarına çalışarak veya toplu olarak fotoğraf klüplerinde çalışarak birbiri ile sentezini oluşturdular.

Stieglitz'den sonra, Amerika'da resimsel reçetelerin üretilebildiği yerler olarak Clarence H. White Fotoğraf Okulu ve Pictorial Photographers Of America (1916) vardı.<sup>7</sup> Her iki yerde Clarence H. White'in liderliğinde, O'nun 1925'teki ölümüne kadar sürdü. O'nun fotografik kariyeri yeni piktorializm için mükemmel bir metaforu. White ticari fotoğrafın kalbini taşıyan artistik, duyarlı bir fotoğrafçı idi. O, kreatif şöhretini, 20. yy.'ın başlarında, orta batı Amerika kırsal

---

6. Christian A. PETERSON, After The Photo-Secession, s. 13

7. A.g.k., s. 83

bölgelerinde çekilmiş, uyandırıcı soft fokus figür çalışmaları ile, genellikle de aile üyelerini konu olarak kullanarak oluşturdu. Stieglitz, O'nu Photo-Secession'un kurucu üyesi olarak bünyesine almış ve birçok fotoğrafını, fotogravürün seçkin örnekleri olarak Camera Work'de yayınlamıştı. (bkz. Resim 10) White'ın öncülüğündeki PPA (Pictorial Photographers Of America), Amerika'nın lider piktorialist organizasyonu olarak Photoisecession'ın yerini aldı. İsmine bağlı olarak başlarda, geleneksel soft-fokus çalışmaları, Photo-Secession'dan daha fazla popülist bir yaklaşımla ilerletti. 1920'lerle birlikte, PPA fotoğrafın diğer formlarına kucak açtı ve pictorializme pluralizmi getirmeye aracı oldu. 1920'lerde Amerikan toplumunun genelini etkileyen makina çağı ile birlikte piktrorial fotoğrafta da modernist elemanlar görünmeye başladı. Bu elemanlar soft-fokus efektleri dağıtıp keskin görüntüleri getirdi. Piktorializm, gökdelenler, otomobiller gibi çağdaş konuları içermeye başladı. Fotogram, sürrealizm ve soyutlama doğrultusunda cesur görsel efektler gözükmeye başladı. 1920'lerin başlangıcıyla ticari yaklaşım da piktorial çember içinde yerini buldu. Reklam, endüstri fotoğrafı, ve eski bir meslek olan portre fotoğrafı da piktorializmin filtresinden geçiyordu.

Amerikan piktorialist fotoğrafçılarından geleneksel güzellik anlayışını destekleyen kanadı içinde Max Thorek, Laura Gilgin (bkz. Resim 11) gibi fotoğrafçılar yer alırken, modernist kanat içinde ise Fassbender (bkz. Resim 12) Harry K. Shigeta, (bkz. Resim 13) William Mortensen, Hiromu Kira (bkz. Resim 14) gibi fotoğrafçılar sayılabilir.

Piktorial fotoğrafın sönüşüne neden olan en önemli sebep olarak fotoğrafın kendi içindeki teknolojik gelişimler gösterilir. 1920'lerde 35 mm. ve küçük format makineler üretilmeye başlandı. Kodak, 1937 de Kodachrome filmi piyasaya sürdü. Kişisel karanlıkoda ve uygulamalarını gerektirmeyen bu gelişmeler pictorializmin el maharetini ortadan kaldırdı. Pictorialist Adolf Fassbender 1957'de Royal Photographic Society sekreterliğine yazdığı yazıya göre renk, amatörleri bir fırtına gibi çekti ve pictorializmin standartları, fazlasıyla çekilen snapshot çalışmalara bağlı olarak düşürüldü.



Fotoğrafçılık zaman içindeki değişim olan hareketi ifade için belki de en uygun yöntemleri içerir. Muybridge ve Marey'in fotoğrafları gözlemlenen hareketi bilinçli ve metodlu olarak kaydetmeyi ve incelemeyi amaçlayan ilk işlerdir.

Eadweard Muybridge, California'da at yarışlarıyla ilgili bir iddiayı çözümlmek için başladığı koşan atların fotoğraflarını çekme işini yaparken geliştirdiği teknolojiyi sonraları yaygın biçimde birçok yerde kullandı ve sinemanın ilk adımlarını atmış oldu (1874). Onun özellikle insan hareketinin sayısız türlerini parçalara bölerek fotoğraflaması sonunda elde ettiği binlerce kare, hem zamanın bilimadamları hem de ressamı için zengin bir kaynak oluşturdu. 30.000'den fazla fotoğraf çeken Muybridge, 1887 yılında 781 adet ayrı hareket fotoğrafından oluşan onbir ciltlik kitabını "Animal Locomotion" (Hayvanların Hareketi) adı altında yayınladı. (bkz. Resim 6) Bu fotoğraf serilerinde, hareket eden canlılar genellikle belli zaman aralıklarında, karşıdan, yandan ve arkadan fotoğraflanıyordu. Böylece aynı hareketin aynı zamanda farklı açılardan nasıl görüldüğü de araştırılmış oluyordu.

Daha çok Avrupa'da sesini duyuran Fransız Etienne Marey ise özellikle ressamlar arasında etkili oldu (1880-1900). Muybridge hareketi dilimlere bölüp, bunları tek tek tespit ederek bize görüntüsel bir analiz sunarken, Marey hareketi daha soyutta incelemeyi ve onu kendi başına bir kavram olarak gösterebilmeyi amaçlıyordu. Muybridge'de konu hareket etmekte olan canlının vücudunun aldığı pozlar iken, Marey'de konu daha çok hareketin kendisiydi denebilir. Dolayısıyla Muybridge tek tek karelerden oluşan film şeridi gibi sekans fotoğrafları üretirken, Marey ise tek kare içinde başlayıp biten hareket görüntüleri üretiyordu. (bkz. Resim 15) Bazen bunlar iyice soyutlaşıp sanki hareketin grafiğine benziyordu.

Marey ve Muybridge'in fotoğrafları zamanın ressamı için insan eli değmemiş ilginç ve yeni, o zamana kadar benzeri görülmemiş teknoloji ürünleriydi.

Endüstri devriminden sonra sanatçılar da herkes gibi makineleşmenin meyvalarından etkilenmeye başladılar. Robert Hughes'in deyimiyle, 19.yy.'da yapılan görkemli tren istasyonları Avrupa kentlerinde modern çağın katedralleri haline gelmişlerdi. Zaten Turner ve Monet'nin tren resimleri yapımları rastlantı değildi.

Lautrec ve Degas da dinamik, dengesiz ve rastlantısal kompozisyonlar üreterek hareket halinde olan bir gözlemciyi, ressamca ortaya koyuyorlardı. Zaten hayat da hızlanmıştı, trenden sonra bisiklet ve otomobil icat edilip yaygın biçimde kullanılmaya başladı. Artık bir yerden bir yere gitmek eskisine göre çok çabuk oluyordu ve hareket halindeki bir vasıttan bakınca etraf daha değişik görünüyordu.

Ressamların çevrelerindeki bu hareketlilikle ilgilenmeleri, kendi sanatlarının sorunlarına da daha analitik ve kuşkulu bir biçimde bakmaya başladıkları zamanlara denk düşer.<sup>8</sup> Bütün bu soruşturma ve merakın ana nedeninin teknolojik gelişim ve entellektüel çevreden kaynaklandığı açıktır. Bilimsel kuramlara dayanan Seurat, sadece primer renkleri noktalar halinde kullanarak onların karışımının göz-beyin tarafından algılanacağını ileri sürmüştü. Duchamp ise hareketi tanımlayan ve sorgulayan ünlü resimlerini gene yarı bilimsel kaygılarla ortaya koyuyordu. Hemen arkasından ortaya çıkan Fütüristler ise bütün ideolojilerini teknolojinin kutsanmasına ve yeni dünya düzenine bağlılıklarına dayandırıyorlardı.

Proust uzun uzun bir atlı arabayla giderken ufukta görünen ve kendisine yaklaşmakta olan ikiz kilise kulelerinin birbirlerine ve çevrelerine göre konumlarını nasıl değiştirdiklerini anlatır. Aynı biçimde, trende giderken gözlediği gündeğuşu ile sanki saklambaç oynarmışçasına trenin bir sağ bir sol pencerelerinde karşılaşması, bir tek fiziksel olayın algılanmasının bile zaman içinde sürekli değişen birtakım farklı algı parçalarının birleştirilmesiyle daha doyurucu olabileceği savının kanıtı olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, böylece görme eyleminin zaten hareket halinde olduğunun farketmişti. Algılamaya bağlı olarak tek bir gerçeğin yer aldığı mutlak bir mekan da sözkonusu olamayacaktır. Böylece tek nokta perspektif düşüncesi de anlamsızlaşıyordu. Sanat yapıtları olarak objelerin tasarlanması kadar onların yapılış ve yıkılış süreçlerinin analizi gündeme geldi. Bu analitik yaklaşım somutta ve soyutta herşeyin iyice incelenip didiklenmesi biçiminde kendini gösterdi. Düşünsel düzeyde kavramlar, sanatsal düzeyde de resmin öğeleri ve görsel algı bu akımdan paylarını aldılar.

---

8. Nazif TOPÇUOĞLU, İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani, s.44

Bilindiği gibi, Cezanne'ın hemen arkasından, (1907 sonrası) Georges Braque ve Pablo Picasso gibi ressamlar da, objelerin yapıları, bunların bozulma ve değişim süreçleriyle ilgilendiler. Tek bakışlı görsel algının yetersizliğinden hareket eden Kübistler, objeyi analiz etmek ve değişik açılardan bakışlarla parçalamak istediler. Fizikteki yeni kuramlar, atomun keşfi ve havadaki diğer yeni düşünceler onların yapıtlarında somut izlerini bulabildi.

Kübizm'in fotoğraftan etkilenme sürecini saptamak zordur ama biçimlerin birbirinin içine girmesi, saydam yüklemeler, tek bir yerde iki farklı objenin eş zamanlı varlığı, veya bir objenin iki farklı görünümü ile koronofotoğraflar arasında büyük bir benzerlik vardır. Kronofotoğrafların belli başlı detayları üzerine yapılacak dikkatli bir araştırma Picasso, Brague ve Juan Gris'in 1915'ten önceki bazı çalışmaları ile benzerlikleri ortaya koyar. Bir Bauhaus yayını olan The New Vision'a Moholy Nagy Kübizm'in fotoğrafla yakın bir ilişkide olduğunu belirtmiştir. "Kübizm'in yüksek değerleri inceleme bazında fotoğrafa faydası dokundu" der ve "fotoğrafçılıkta buna karşılık olarak on yıllık bir Kübist deneyimden sonra kendi yetki alanının olasılıklarını uyandırır." Picasso'nun 1918 "Fisherman" ve 1920 de yaptığı "By the Sea" adlı resimlerinde geniş açılı merceklerin en belirgin deformasyonları kullanılmıştır.

Marcel Duchamp'ın Marey'in etkisinde kalarak yaptığı "Trendeki Hüzünlü Genç Adam" (1911) adlı tablosu hareketi konu alan ilk resimdir. Hem trenin hareketi, hem de vagonun koridorunda dolaşmakta olan adamın hareketi konu alınmıştır. Duchamp benzer bir yöntemi daha ünlü resmi "Merdivenden İnen Çıplak"ta (bkz. Resim 16) kullanır. Buradaki hareket daha basittir ve Marey'in siyah giysiler üzerine yansıtıcı beyaz bantlar yapıştıırarak çektiği grafik hareket fotoğraflarından esinlendiği ileri sürülebilir. Duchamp, "ben hareketin durağan bir görüntüsünü yaratmak istedim" der.

Aşağı yukarı aynı yıllarda ortaya çıkan Fütüristlerin resimlerinin adları bile onların harekete ne kadar tutkuyla bağlandıklarını anlamamıza yetebilir. "Bisikletçinin Dinamizmi", "Hareket Halindeki Köpeęin Tasmaşı", "Balkonda Koşan Kız" gibi. Genellikle bunların dışardan gözlemlenen hareketleri anlattıkları ve bunun cisimler üzerindeki yapısal/görsel etkilerinden sözettikleri söylenebilir.



Kübistler genellikle zaman içinde rahatlıkla gözlemleyip inceleyebilecekleri durağan objeleri kendilerine konu olarak seçerlerken, Fütüristler bunun tam tersini yapmaktaydılar.

Fütürist resmin önemli isimlerinden biri de Giacomo Balla'dır. Balla uzun süre fotoğrafla ilgilendikten sonra resim ile ilgilenmiş ve yaptığı resimlerle Fütürist akım içinde yer almıştır. Resimlerinde, bir olayın art arda gelen evrelerini tek bir görüntüymüş gibi saptayan "kronofotoğrafın hareketi çözümleyici niteliğinden yararlanmıştı. Onun özellikle 1912 tarihinde yapmış olduğu "Dinamik Köpek ve Sahibi" resmi ile "Keman Yayının Ritimleri" adlı resimleri (bkz. Resim 17), bu anlayışa iyi birer örnektir. Onun amacı da, zamanındaki birçok sanatçı gibi, hareketin karmaşıklığını, ritmini, gerçeği ve maddeleşmekten ayrılmayı yansıtan resimler üretmekti. Hareketin sürekliliğine önem veriyor ve hareket eden bir cisim belli aralıklarla "dondurarak" net olarak göstermek yerine, hareketin biçimini saptamak istiyordu.

Fütüristler arasındaki tek fotoğrafçı Bragaglia'dan bugüne birkaç adet O'nun "Fotodinamizm" adını verdiği ilginç fotoğraf kalmıştır (bkz. Resim 18). O'nun amacı da zamanındaki birçok sanatçı gibi hareketin karmaşıklığını, ritmini, gerçeği ve maddeleşmekten ayrılmayı yansıtan fotoğraflar üretmekti.

Fütürizmin ardından Dada bir karşıt hareket olarak ortaya çıktı. Bu hareketi başlatan kişi ise Fütürizmin ve kavramsal sanatın öncülüğünü de yapmış olan Marcel Duchamp'dır. O yıllarda resmin yetersizliğine inanmaya başladı. Çünkü her yeni görüş, her yeni okul, bir takım ilkelere, kurallara uyma zorunluluğu getiriyordu. Bu nedenle resme karşı bir davranışla, o ana kadar resimde kullanılan malzemeleri kullanmayarak, günlük yaşantımızda kullanılan malzemeleri (örneğin cam parçaları, kumaş, gazeteler, ip, vb.) kullandı. 1917 yılında Dada Galerisi'nde ilk Dadaist sergi açıldı. Bu sergide birbiriyle hiç ortak yönü olmayan yapıtlar sergilendi. Bu sergiye katılan sanatçılar ise Hans Arp, Giorgio de Chirica, Max Ernst, Lionel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoshka, Modigliani ve Picasso idi. Aynı yıllarda Amerikalı sanatçı Man Ray parçalara ayırıp, yapıştırdığı soyut çalışmalar yaparak Dadaist işler ortaya koyuyordu.

Dada, 1. Dünya Savaşı yıllarında doğdu ve savaş karşıtı bir görüşü destekliyordu. Dadaistler fotoğrafları veya fotoğraf parçalarını resmin temel yapı elemanları olarak kullandılar.

Fotomontaj neredeyse fotoğrafın tarihiyle yaşıt olmasına rağmen Fotomontaj terimi 1. Dünya Savaşı sonrasında Dadaistler tarafından bulunmuştu. Berlin Dadaistleri kendi tekniklerini açıklamak için bir isme ihtiyaç duydular. Raoul Hausman bu teknik için “George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader ve Hannah Höch ile görüş birliğine vararak bu işleri Fotomontajlar olarak adlandırmaya karar verdik.” der.<sup>9</sup>

Berlin Dadaistleri fotoğrafı bir hazır yapım (ready-made) görüntü olarak kullandı. Gazete ve dergilerden kesilmiş parçalarla birleştirip üzerine yazılar ve çizimler yaparak, kaotik, patlayıcı görüntüler ve gerçekliğin provokatif parçalanışını forme etmeye çalıştılar. Hannah Höch fotomontaj için; “Bizim bütün amacımız makineler ve endüstri dünyasının objelerini sanat dünyasının içinde bütünleştirmekti” der. (bkz. Resim 19)

Fotomontajı, Dadaistler adlandırdılar ama o birçok amaca hizmet etmek için farklı görüş ve akımlarca da daha sonraları kullanıldı.

Dada ardından başlayan Sürrealizm yine fotoğrafın kullanıldığı bir alan oldu.

Dali, resimde fotoğrafların simülasyonunu yaparak O’nun tari- fiyle “enstantane ve elle yapılmış renkli fotoğraf” sayesinde “somut mantıksızlık” yapılabilir hale gelmiştir.

Breton’un deyişiyse Max Ernst’in kolajları her ne kadar Dada imzası altında yapılmış olsada Sürrealizm’in habercisi olan işler arasındaydı.<sup>10</sup> Ernst bu kolajları (ve aynı zamanda frottajlarını da) Sürrealist otomatik yazım ile eşit veya paralel duyguda görüyordu. (bkz. Resim 20)

Sürrealizmin ilk birkaç yılı boyunca, süreç La Revolution Surrealiste (1924-29) yayınıyla çevrenmişti. Karşılaştırmalı olarak birkaç Sürrealist, yayının sayfaları fotoğrafla dolu olmasına rağmen fotomontajda ısrar ettiler.

---

9. Dawn ADES, Photomontage, s. 12

10. A.g.k., s. 116

Tabiki Man Ray, (bkz. Resim 21) fotoğrafı Sürrealizmin hizmetine birkaç farklı yolla (rayogramları ile, solarize fotoğrafları ile, çift baskı veya çift pozlandırmaları ile, bilmecevari objelerin fotoğrafları ile) koydu.

Breton'un "Sürrealism and Painting" de dediğine göre, Ernst kendini fotoğrafın kabul görmüş amaçlarına ve kullanımlarına teslim ederken ve olaydan sonraki önerilen yaygın yeni sunumunu yaparken, Man Ray, fotoğrafı, onun kibirli havasını ve iddılarını terketmesi için kuvvet uygulamaya ve onun pozitif doğasını soyup çıkarma görevine kuvvetli bir şekilde kendini adadı.

Rus konstrüktivistlerin yaratıcı programına mükemmel uyan fotoğraf: makina yapımlı, evrensel olarak uygulanabilir, evrensel olarak anlaşılabilir ve artistik stillerin üretilmesine gerek olmayandı. Onlar, Dada sanatçıları gibi, burjuva sanatına ait gördükleri bireyselliği ve kişisel dışavurumu reddetmişlerdi. Dada'yla iletişim içinde olan El Lissitzky 1920 li ve 30 lu yıllarda yoğun biçimde fotomontaj çalıştı. Lissitzky'nin "irrasyonel boşluk" görüşü, hava kamerası tarafından gösterilen yeni perspektif görünüm üzerine şekillenmişti. Hiç şüphesiz, metalik makina alanının ve kültürünün bilincini belirtme gayreti içindeki Süprematist Casimir Malevich bu tarz fotoğrafçılığa olan özel ilgisini, resimlerinin ve çizimlerinin sert geometrisinde gösterir. "The Non-Objective World" (ki bu Süprematizmin kaynakları ve anlamı üzerine düşünülmüş bir başlıktır) adlı kitabında kesinlikle Süprematist'i uyaran çevre fotoğrafları örneklerini seçmiş ve kullanmıştır. O'nun "Süprematist elements expressing the sensation of flight (1914-1915)" (Uçuşun Duyarlılığını ifade eden Süprematist elemanlar) ve "Suprematist Composition Conveying a Feeling of Universal Space (1916)" (Evrensel boşluk duygusunu taşıyan Süprematist kompozisyon) gibi kompozisyonlarında, kişi hava fotoğraflarına ait oldukça soyut referanslar bulabilir.<sup>11</sup>

1. Dünya Savaşı sonrası Almanya'sında çağa damgasını vuran Bauhaus sanat okulu açıldı. Bauhaus'daki tasarımlar ve fonksiyonları modern dünya kültürünün yeni teknolojik ve sosyolojik durumlarına göre yönlendiriliyordu. Aletler, makinalar ve endüstriyel medeniyetin malzemeleri yeni sanatın formüle edilmesinde gerçek enstrümanlar

---

11. Aaron SCHARF, Art And Photography, s. 297

olmuşlardır. “Tasarım sentezine” katkıda bulunan diğer atölyeler gibi bir de fotoğraf atölyesi vardı. Zamanla gerek piyasada fotoğrafçılığın yaygın kullanılması ve gerek bu yeni teknolojik imge üretme biçiminin Bauhaus’un sanat ve endüstriyi birleştirme felsefesine uyması ve özellikle de 1923 yılında Bauhaus’da öğretmeye başlayan Moholy Nagy’in fotoğrafçılığa olan yakın ilgisi nedeniyle fotoğrafçılık, Bauhaus müfredatında önemli bir yer kazandı. (bkz. Resim 22) Onun, bugün de geçerliliğini yitirmemiş olan “Fotografik Görüşün Sekiz Varyasyonu” listesi (1- Soyut Görme, - Tam Görme, 3- Çabuk Görme, 4- Yavaş Görme, 5- Artırılmış Görme, 6- Delici Görme, 7- Aynı Anda Görme, 8- Bozulmuş Görme) bir eğitici olarak yaptığı çalışmaların bir özeti niteliğini taşır. Bu çalışmanın sonunda, “Optik Biçimsellik” veya “(fotoğraf) Makine (Si) Görüşü” (Kamera Görüşü) diye adlandırılan, fotoğraf eleştirisinde kullanılacak Bauhausçu değerler sistemi ortaya çıkar. Yeni bir sanat dalı olan fotoğrafçılığın kendine özgü standartlarının araştırılması ve sınırlarının zorlanması ana ilke olarak kabul edilmiştir. Bu mantık çerçevesinde fotogram önemli bir ifade şekli olmuştur. Işığa duyarlı kağıtlar üzerine yapılan fotogramlar saf olarak ve (surrealistlerin de takdir ettiği gibi) doğanın kendi görünümünü (anlık metamorfozları) vermek için üretilmişlerdir. Moholy Nagy daha sonraları Bauhaus’tan ayrılarak Amerika Birleşik Devletlerinde benzer bir okul açar ve orada da etkinlik gösterir.

1. Dünya Savaşı ile birlikte sivil sanayiini savaş sanayiine çevirerek ekonomik bunalımından kurtulmaya başlayan ABD iki savaş arasında zenginleşmeye başladı. 2. Dünya Savaşı sırasında daha da zenginleşen ABD savaş sonra ulusal gelirini kat kata artırmıştır. Bolluk, zenginlik ve teknolojik gelişimin etkisiyle değişen yaşam koşulları, toplumun bireylerini doyum tanımayan ve temeli tüketime dayanan bir yaşam düzeyini zorlamaya başladı. Endüstri ürünlerinde ve tasarımlarında büyük bir artış ve fark gözlemlendi. Günlük kullanıma yönelik eşyalar zenginleşti ve çeşitlendi. Endüstriyel gelişimle birlikte otomobil, tren, uçak gibi ulaşım araçları, telefon, TV, basın gibi iletişim araçlarının yaygınlaşmasına ve yaşam koşullarının değişimine neden oldu. Amerikadaki bu gelişme, endüstrileşmeyle yaşam düzeyinin kültür ve düşünce alanına yansması sonucu sanat

alanına da yansdı. Ekonomik varlık, kültürel olaylardan daha çok yararlanmaya ve sanatın da günlük yaşamın bir parçası olmasına neden olmuştur. Amerikan toplumunun sanatına da yansıyan tüketici karakteri onu ticari bir meta durumuna getirdi. İşte bu sosyo-ekonomik koşullar içinde Amerikan sanatı olarak sanat piyasasına sürülen Pop-Art doğmuş oldu.

“Yeni Gerçekçilik”, “Yeni Dadaizm”, “Yeni Nesnellik” isimleriyle de tanımlanan Pop-Art’ın deyim olarak bu kadar benimsenmesinin nedeni tüm ilgiyi, kitle iletişim araçları olan televizyon, radyo, gazete, ilanlar, tabelalar, markalar vb. şeylere çekmesiydi.<sup>12</sup>

Rauschenberg, Hamilton (bkz. Resim 23), Warhol gibi sanatçılar toplumlarının çelişkilerini, bunalımlarını, oluşturulan mekanik ilişkileri bireysel tavırla protesto ediyor ve bunu da toplu laştırma adına yapıyorlardı.

Rauschenberg, tuval üzerine yağlıboya ile gazetelerden aldığı fotoğrafları kolaj ve serigraf teknikleri kullanarak, sembolik imajlar yüklemekteydi. (bkz. Resim 24)

Tüketim ürünlerini sanatsal bir tavırla tekrar tüketime sunan pop-artçılar içinde, Andy Warhol’un özellikle reklam geçmişinin oluşu, pop sanatçıları içinde onu önemli kılar. Halk tarafından beğenilen her şeyin sanat olabileceği anlayışı onu günlük yaşamın mitolojisini oluşturmasına neden olmuştur.

Resimlerinin konuları, içeriğine göre biraz kolay tanımlanabilen, çoğunluğu da fazla üretilen nesnelere tekrarlanan resimleridir. Çorba kutuları, CocaCola, Brillo, Presley, Marilyn Monroe gibi film yıldızları suikaste uğrayan kişilerin fotoğrafları, araba kazaları, elektrikli sandalye gibi konuları izleyicide doğrudan heyecan yaratan konulardır. Andy Warhol bu konuları işlerken fotoğrafı imgeler oluşturmak için tıpkı Rauschenberg’in yaptığı gibi serigraf yöntemiyle resimlerinde kullanmıştır. Ancak Rauschenberg’den farklı olarak daha direkt anlatımları seçer. (bkz. Resim 25)

Andy Warhol, günlük yaşamı da tüketilen bir tüketim aracı olarak görür. Basın ve reklam alanında kullanılan fotoğraflardan yola çıkarak

---

12. Tilman OSTERWOLD, Pop Art, s. 11



onları büyütür, boyar çoğaltır ve tüm bunları, nesnesini tüketmeye çalıştığı için yaptığını söyler.

Pop-artın gelişmesindeki en önemli faktörlerden biri de, izleyicinin sanat ürünlerini yaşantısının bir parçası olarak benimsemesidir.

Pop-art bir ucuyla Dada'dan etkilenip "Yeni-Dadaizm" gibi bir isimle de tanımlanırken diğer ucuyla geleneksel Amerikan Sanatından da esinlenir. Avrupa sanat anlayışına soğuk bakan Edward Hopper bir Amerikan sanatının resim ve heykel yapıtları üzerine derin etkisi dışında yapıtlarının etkilendiği alanlar fotoğraf ve sinemadır.<sup>13</sup> Hopper'ın katıldığı ve katkıda bulunduğu bu süreç fotoğrafa ait bir alandır ve yakalanan bir dilimden uzunca hikayeler çıkartır. Bazıları Hopper'in resimlerini, tamamlanmamış öyküler ve etkisini de kritik detaylardan yoksun olarak tanımlar. (bkz. Resim 26) Kalabalık içindeki kişisel yalnızlık, kentte ve taşrada çölleştirilmiş, yabancılaştırılmış dünya üzerine delici olarak atılan ışık; bunları hemen hemen mekanik yoğunlukla kaydetmek; yaşlanan insanlar, sevgililer, bir kafede insanlar, ofis çalışanları, villalar, caddeler, dükkanlar ve gaz istasyonları. Hopper'ın kurmaya çalıştığı Amerikan sanatı Pop-Art'ı yarattığı gibi ardından gelen Foto gerçekçiliğin de köklerinde yaşar.

ABD'nin 1960'larında başlayıp 1970'lerde gündeme gelen Fotogerçekçilik, "Hiperrealizm", "İmgeci Gerçekçilik", gibi isimlerle de anıldı. Genel olarak bu grubu oluşturan sanatçılar "Photo-Realist" olarak adlandırıldı. Fotoğraftan çalışan bu sanatçıların başlıcaları Richard Estes, Chuck Close, Ralph Goings (bkz. Resim 27), Richard Mc Lean, Don Eddy, Robert Gottingham, Malcoum Marley gibi isimlerdir.

Algılaması ve kavranması hiç de zor olmayan bu fotorealist resimler, fotoğrafın tuval üzerindeki resmi idi ve bu sayede Amerika'da geniş halk kitleleri tarafından kısa sürede benimsendi. Fotogerçekçiler olabildiğince yorumdan kaçınarak fotoğraftan resim yaptılar. Her türlü kişisel yorumdan ve üsluptan uzak, gündelik yaşamdan fotoğraflanmış görüntüleri, tüm detaylarıyla tuvale geçirmişlerdir. Foto gerçekçiler

---

13. Deborah LYONS, Edward Hopper And The American Imagination, s. 19

seçtikleri objelerde yorum yapmamışlar ancak yorum yapılmış fotoğrafları seçmişlerdir.

Foto-gerçekçilerin resimlerinde seçtikleri konular genellikle reklam panoları, ışıklı tabelalar, vitrin camları, kent görüntüleri, taşıtlar vs.'dir. Pop sanatta da görüldüğü gibi Amerikan resmi, Amerikan yaşantısı ile örtüşmektedir. Fotogerçekçilik, 1950'lerde Amerika'da başlayarak boygösteren soyut dışavurumculuk, Pop, Minimal ve kavramsal sanat akımlarından sonra, figüratif resme geri dönüşün yaşandığı bir dönemde ortaya çıkmıştır.

Pop sanatı, dekoratif resmi geri getirerek, gündelik yaşam sahnelerini konu edinen sinema afişi, moda fotoğrafı, çizgi romanlardan "alıntı" imgeler kullanarak Fotogerçekçilere önderlik etmiştir. Ama pop sanatı, belirgin bir şekilde günlük hayatı ironik bir biçimde aktarırken, fotogerçekçi resimde herhangi bir düşüncesi olmadığı izlenimini bırakan oldukça yansız bir taraf vardır. Bu yansızlık, bu akımın kişiliksizliğinden çok, görünen gerçeğe olanca çıplaklığıyla ve verili anlamları kullanmadan bakmamızı öneren bir boyut olarak değerlendirilebilir.

Fotoğrafı öznelik sürecinden geçirmeden, aslına çok yakın bir biçimde tuvale aktarma çabası Fotogerçekçiyi aynı resim üstünde çok sıkı bir çalışmaya zorlar. Böylece sanatçının bir bildirisi olmadan resim yaptığını öne sürmesine karşın çalışma tarzı ve süresi kendiliğinden bir bildiri oluşturur.

Fotoğraf makinesinin çok çabuk ve kolay elde ettiğini çok oldukça ve zahmetli bir biçimde yeniden üretmekle resmin fotoğraf olmadığı; ayrı bir gerçeklik alanı oluşturduğu (ondan yararlansa, hatta tıpkısını kullansa bile) "insan emeği ve insan elinin yeteneği" ahlaki açıdan vurgulanır bu tür resimlerde.

Daha yüzyılın başlarında (1913) Marcel Duchamp, "Bisiklet Tekerleği"ni yapmıştı. Bunu takiben "ready-made" sözcüğünü de ortaya atmıştı (1915). Ready-made'ler tüm sanat dogmaları ve geleneklerine alaycı bir yaklaşımdı. Sanat denilen, adeta dini bir değer kazanmış olan şeyin kutsallığını yıkmaya çalışmıştı. Duchamp'da gördüğümüz sanatçının ölümüdür. Genie artık makinedir. Artık değerli olan, birşey yapmak değil birşeyi düşünebilmektir. Böylece Duchamp,

sanatı tamamen kavramsal bir yöne çekmeye çalışmıştır. Bunu yaparken de endüstrinin karşısına ready-made'i çıkarmıştır. Duchamp'ın ardından gelen Warhol, Brillo kutularıyla Duchamp'ın pisuvarındaki kavramsal boyutu farklı bir noktaya çekmişti. Warhol'un seçtiği "hazır bulunmuş obje" ise gerçekten olabileceğin, kutsallıktan ve ruhsallıktan en uzak nesnesiydi. O tüketim toplumunun mitlerini oluşturabilecek ready-made'ler peşindeydi. Makine ve medyanın sanat ortamına nüfuzu, geleneksel düzen ve kompozisyon anlayışını zaten yok etmişti. Yine endüstriyel üretim ve yeni malzemeler ile gerçekleşen biçim ve içerik bağımsızlığı, sanatta evrensel dile olan inancı sarsmıştı.<sup>14</sup>

Pop-Art'ın özerk sanat ile gündelik yaşama ait ve bağımlı ilişkiler içinde olan ifade ve davranış biçimleri arasında köprü kurması, sanatta bütüncülüğü olduğu kadar sanatın bağımsızlığı üzerine gelişen kuramları da sarsmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından batı ülkelerinde, siyasal alanda içten parçalanma yeni bir şuur getirmiş, estetik gerçeklerin tek bir yönde oluşamayacağı, sanat tarihinin çizgisel olmadığı şüphelerini uyandırmıştır. 1960'ların sonunda kendini öğrenci hareketleri ile ifade eden bu yeni uyanışlar, sanattaki parçalanmayı vazgeçilmez ve karşı koyulmaz bir gerçek olarak kabul ettirmiştir. Bugün Batı sanatının önde gelen isimleri böyle bir çokdeğerlilik ve kuralsızlık içinde anlam inşa etmeye çalışan kişilerdir.

Resim, heykel, mimari, yazı gibi çeşitli sanat araçları arasında belirleyici sınırlar kalkmış, resimler üç boyutlu olabildiği gibi, mimari duvarlar resimli, heykeller ise boyanmış olabilmektedir. Bu sınır ve ayırım aynı zamanda sanatçının esinlendiği konu, üslup ve teknik arasında da yok olmuştur. Bir sanatçı sergisinde farklı üslupları kullanabildiği gibi tek bir resim içinde birbiri ile görünüşte bağıntısız, ancak serbest bir düş ilişkisi içinde bütünleşebilecek imgeler de kullanabilmektedir. Kavramsal sanat, çevresel sanat, yerleştirilmiş sanat (enstelasyon) gibi yaklaşımlardan sonra transavangard, sanatın geleceğe dönük tavrı ile geçmişe dönük özlemini de bir araya getirmiş,

---

14. Jale ERZEN, Çağdaş Düşünce Ve Sanat, s. 20



tarih kullanımının farklı kapsam ve anlamı içinde yepyeni bir şekilde zaman referansları üretmeye başlamıştır.

Biçimsel yaklaşımda değer yargılarının ya da beğenisel önceliklerin yok olması, sanatçının biçimsel tercihlerinde estetik seçimin değil, anlam üretiminin yönlendiriciliğini benimsetmiştir. Bu bakımdan bugün herhangi bir sanat ürününde görülen biçim uygulamalarının altında ya kavramsal ya da içerikle ilgili niyetler vardır.<sup>15</sup>

Gelinen bu nokta doğrultusunda fotoğrafın sanat içindeki bir araç olma konumu da farklı boyutlara ulaşmıştır. Gerçeğin en yakın yanılması olan fotoğraf bu özelliği ile kavramsal boyutlu işlerde güçlü bir imgelem aracı haline geldi. Fotoğrafların profesyonel olmaları çoğunlukla gerekmemekte ve sadece gerçeğin çağrışımını yapması yeterli görülmektedir. Bu sebepten dolayı fotoğraf bir araç olarak nitelendirilmektedir. Bundan dolayı fotoğrafların çoğunlukla mükemmel olmaları beklenmemekte, sadece var olması yeterli görülmektedir.

Medyanın karışmaya başladığı ve fotoğraftan heykel ve enstelasyon tarzında işlerin yapılmaya başlandığı dönemlerde örneklemede bulunursak Dale Quarterman (bkz. Resim 28) ve Catherine Jansen (bkz. Resim 29)'ın işlerini sayabiliriz. Quarterman fotoğrafları kesip monte ederek bir insan heykeli yaparken Jansen bir yatakodası enstelasyonu yapar. Yatakodasındaki bir kaç gerçek obje dışında kalanların hepsi gerçeğin fotografik görüntüsünden ibarettir. Eski bir fotoğraf prosesi olan mavi baskı ile fotoğrafları üreten Jansen fotogram tekniği ile yaptığı yatak çarşafında da yaşamı ve yaşanmışlığı iyi bir şekilde hissettirir.

---

15. Jale ERZEN, Çağdaş Düşünce Ve Sanat, s. 24

## 2. GÜNÜMÜZ FOTOĞRAFINDA SANAT ADINA YENİ KİMLİK ARAYIŞLARI

Günümüzde fotoğraf, disiplinlerarası iletişim çerçevesinde geçmişe benzer yaklaşımlarla ürünler ortaya koymaktadır. Gelişimi 1970'lerin başından bu yana ele alırsak, kavramsal sanatın ardından gelen postmodern etkileri fotoğraflarda sıkça görebiliriz.

Günümüzde yaygınlaşan "post-modern" estetiğin kuramcıları kendilerinden önceki bütün akımlardan rahat rahat alıntılar yaparken, özellikle dadaist, kavramsal ve pop-artçıların bazı stratejilerini de benimsemişlerdir.<sup>16</sup> Görsel olarak, benzer imgelerin ilk örnekleri arasında kübist kolajları, dadaist yapıtları ve tanıtım veya "mass-media" dan sık sık alıntılar yapmış olan popart ürünlerini sayabiliriz. Popüler iletişim kaynakları arasındaki fotoromanlar ve çeşitli tanıtım ilanları son dönem fotoğrafçılarının açıkça esinlendikleri, bazen aynen kopya ettikleri hammaddeler arasındadır.

1970'lerde, Heinecken'in dergilerde yayınlanan reklam fotoğrafçılarının olduğu sayfaların doğrudan kontak baskılarını yapması, daha sonra da gerek bu tür fotoğraflar ve gerek "aile, hatıra resmi" özelliğindeki polaroidleri yanyana dizip altlarına da bir diyalog yazarak kısa öyküler haline getirmesi, post-modern yaklaşımın birçok unsurunu içermesi bakımından bu akımın ilk habercileri arasında yer alır.

Daha yakın zamanlarda, Burgin sosyalist-ahlakçı içerikli yapıtlarında, imge üretme biçimleri yönünden yerleşmiş yaklaşımlardan ayrılmasa da bitmiş üründe (yani, fotoğraf+yazı) ve onun sunumunda bazen varolan imgeleri başka sanatçılardan (örneğin Hitchcock filmlerini kareleri) ödünç alarak-kavramsal sanata benzer yöntemleri yeğ tutmuştur.

Barbara Kruger ise 1930'ların Alman grafik yapıtlarını anımsatan ve neredeyse neo-punkçu denebilecek feminist ağırlıklı ürünlerinde

---

16. Nazif TOPÇUOĞLU, İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani, s.77

çok büyük boyda “bulunmuş” yalın fotoğrafları, şiirsel özellikte, veciz ve kışkırtıcı solganlarla birlikte kullanarak hem tanıtım pankartlarının biçimini yineler hem de bunların bir eleştirisini yapar. Başkalarının çekmiş olduğu fotoğrafları medyadan ayıklayarak kullanıyor olması da postmodern tavrın yaygın bir örneği olarak dikkat çekmektedir.

Cindy Sherman, 1977’den bu yana kendi fotoğraflarını standart Hollywood filmlerinden alınmış karelere benzeterek çok uzun süre çeker. Burada hem bu tür filmlerin klişeliği ortaya çıkar, hem de “her genç kızın gönlünde yatan” (veya düzen gereği yatması beklenen) artist olma hevesi vurgulanır.

Cindy Sherman 1989-90’lı yıllarda yaptığı “Tarihsel Portreler” (History Portraits) adlı serisinde yaptığı fotoğraflarla da benzer yaklaşımla farklı bir konuya el atar. (bkz. Resim 30) Yaptığı plastik makyajlarla kendini abartılı bir şekilde sokar ve çirkinleştirir. Daha sonra ortaçağ resimlerindeki soylu ve din adamı portrelerini çağrıştıran kostümler giyip aynı kompozisyon tarzında fotoğraflarını çeker. Bu fotoğraflarında sanki o dönem soylularının gerçek kimliğini ortaya sermek ister. Ayrıca o dönem portrelerinin saflık, temizlik, güzellik ve asalet gibi üstün değerler ortaya koymaya çalışan tutumunu ciddi şekilde eleştirir.

Sanatçıları etkileyen önemli bir teknolojik gelişme de, zaten imge bombardımanı altındaki çevrede bu imgeleri, kolaylıkla, çabuk ve ucuza çoğaltma yöntemlerinin yaygınlaşmasıdır. Fotokopi, polaroid, video, dijital baskı ve bir saatte renkli baskı yapan otomatik minilab donanımlı laboratuvarlar gibi olanaklar son on-onbeş yılda çok yaygınlaşmıştır. Bunların etkileri artık özgün kare yakalama çabasından çok, belli bir düşüncenin ürünlerini, var olan veya yeni imgeleri kullanarak yaratmaya yönelmiş günümüz sanatçılarının yapıtlarında izlenebilir.

David Hockney’in 80’li yıllarda printer baskılarıyla yaptığı kompozit fotoğraflar kübizmin fotoğrafa yansımaları olarak değerlendirilebilir. (bkz. Resim 31) Lucas Samaras’ın 70’li yıllarda Sx-70 lerle başlayıp günümüzde 50x60 cm’lik büyük boyut polaroidlere uzanan macerası yine aynı teknolojik gelişmelerin sonucudur. Land-Weber’in nesnelere doğrudan renkli fotokopileriyle uğraşması,

Levine'in başkalarının fotoğraflarının kopyalarını çekip kendi yapıtları olarak sergilemesi, Anne Rowland'ın yine benzer mantıkla Walker Evans'ın fotoğrafından kolaj yaparak sergilemesi gibi birçok örnek, imgelerin kendilerini, imge üretim yöntemlerini ve varolan imgelerin kullanımı hakkında bize fikir verir.

New York fotoğraf ve sanat çevrelerinin son keşiflerinden Sarn ikizleri, kendilerinin de iki tane olmaları gibi özellikleriyle, aynı fotoğrafı (ki bu önemsiz bir kare, bazen bir tablonun detayı bile olabilir), değişik müdahalelerle tekrar tekrar basıp ya da ayrı kareler halinde, ya da birbirinin arasına karışmış şeritler olarak birarada sergileyerek tek imgenin kutsallığını da sınıyorlar. (bkz. Resim 32) Fazla ilgi çekici bir yanı olmayan konuların rasgele çekilmiş fotoğraflarının karanlıkodada da hatalı ve bozuk bir işleminden geçmesi sonunda elde edilen bu lekeli, netsiz, çizik ve yırtık pırtık resimler, hem imge bolluğunda her imgenin eşdeğer hale geldiği tezini, hem de, teknolojinin ürettiği fazlasıyla kusursuz ve yapay imgelere karşı bir başkaldırıyı savunuyor.

Evergon'un beş adet 50x60 cm.lik polaroidi yanyana getirerek yaptığı fotoğrafı da aynı yıllarda benzer mantıkla yapılmış olup klasik fotoğraf kadrajını ve orantısını sorgulayan bir çalışmadır. (bkz. Resim 33)

Doğası gereği geçmişe ait olması, belleğimize yardımcı olarak anılarımızın yerini tutması gibi sebeplerden dolayı fotoğrafçılığın ölümle olan yakın ilişkisi, sadece savaş fotoğraflarında değil, sanat amaçlı fotoğraflarda konu olarak karşımıza çıkar. Duane Michaels'ın bu konudaki fotoğrafları belleğimizde yer tutarken son zamanlarda Joel-Peter Witkin bu konuda iddialı çalışmalar yapar. Morgdan topladığı ölü insan parçaları ile yaptığı düzenlemelerde, aykırı tiplerle (cüceler, eşcinseller vs.) oluşturduğu mitolojik kompozisyonlarında Witkin özgün dilini oluşturur. (bkz. Resim 34) Çoğu fotoğrafında teatral bir sahne düzenlemesi etkisi görürüz. Negatif üzerinde olduğu gibi sonuç baskı üzerinde de kazımlar yaparak eski, yıpranmış imajını veren Witkin fotoğrafının orijinalini izleyen kişi üzerinde, fotoğrafın iki boyutluluğunun ötesinde duygular uyandırır.

Günümüzde bilgisayar teknolojisinin bu kadar gelişmesi ve

birçok konuda kolaylıklar sağlaması bu yeni alanda da sanatçıların ürünler vermesine olanak sağlamaktadır. Teknoloji gerçeğin kurgulanması için yeni bir durum yaratmıştır. Bilgisayar insan beyninin içindeki imgelemi hakiki gerçek olarak yeniden üretmektedir.

Bosch'un "Yedi Büyük Günah Ve Son Dört Şey" resminden yola çıkarak aynı adlı seri çalışmasını yapan Calum Colvin, bu çalışmalarında geleneksel sanatın sürekli varlığını yansıtırken, resimlerini oluşturmak için klasik bir araç ile yeni bir aracı (fotoğraf ve bilgisayar) bir arada kullanıyor (bkz. Resim 35)<sup>17</sup> Colvin bu çalışmalarında Sherman'a benzer bir tutum sergileyerek klasik resmi ve bugünkü geçerliliğini sorguladığı gibi geleneklerle de tutarlı bir biçimde oynar. Sherman'ın "Tarihsel Portreler"i gibi postmodern olarak değerlendirilebilecek bu işlerde ortaçağ dünyasının korkuları ve çağdaş dünyanın belirsizlikleri bir uzlaşma noktası bulurlar.

Günümüzde bu sayılanlar dışında, hâla kavramsal anlamda çalışmalar ve enstelasyonlar da yapılırken teknolojinin bizi getirdiği bu son noktada, zaman içinde digital ortamda yapılan çalışmaların yaygınlaşacağı beklenmektedir.

---

17. Beral MADRA, Calum Colvin, "Yedi Büyük Günah Ve Son Dört Şey", s. 3

## SONUÇ

Günümüzde fotoğraf, zamanla yarışan dünyanın görsel silahı haline geldi. Teknolojinin ve hız çağının gerekleri minimum zamanda maksimum veriyi elde etmek haline dönüştüğü için gerçeğin en yakın yanılması konumunda olan fotoğraf en hızlı ve en çok tüketilen nesnelere biri oldu. Yazı yerini fotoğrafa bırakır hale geldi.

Bu hız çağında medyalar birbirine karıştı, yeni alanlar oluştu, görüntüler farklı biçimlerde sunulmaya başladı. Endüstri devrimi ile başlayan bu serüven önce makinayı onunla birlikte hızı yarattı. Ardından “ready-made”i yarattı ve bununla birlikte alanlar birbirine karıştı. Resimde fotoğraf, fotoğrafta resim, resimde heykel yer aldı. Enstelasyon, kavramsal sanat, çevresel sanat gibi farklı anlatım biçimleri doğdu. Zamanlar arası değişim sorgulandı, postmodernizm doğdu. Cindy Sherman postmodern fotoğraflarında tarihsel portrelere ve Hollywood film sekanslarına öykünmelerde bulunurken, David Hockney 80’li yıllarda kübist fotoğraflar yaptı. Lucas Samaras ise polaroidlerle yaptığı Foto-Transformasyonlarıyla Munch’un “Çılgılık” resmini anımsatan ekspresif fotoğraflar yaptı. Calum Colvin yaptığı digital çalışmalarla gerçeküstü dinsel anlatımlarda bulundu.

Dijital fotoğraf günümüzde yeterli kaliteyi yakalamış ve digital olanla olmayanın ayrımı yapılamaz hale gelmiştir. Dijital fotoğraf baskısı da aynı şekilde kimyasal fotoğraf baskısından ayırtedilemez doğruluktur. Dijital manipülasyonun bu denli kolay bir hale geldiği günümüzde artık fotografik görüntünün gerçeklikle olan direkt ilişkisi şüphe uyandırmaya başlamış, fotografik belgenin güvenilirliği sarsılmıştır.

Bu geline nokta doğrultusunda, toplumsal yaşamda ve sanatsal alanda sanal gerçeklik denen yeni bir olgu ile karşı karşıyayız. Sanat eseri artık elle tutulur olmaktan çıkıp dijital ortamda izlenir hale geldi. Sanatçılar günümüzde dijital ortamda yaptığı hareketli, kavramsal işlerini net aracılığıyla birbirlerine göndermekte ve sergilemektedir.

Bugünkü bu karmaşanın sonucu nereye varacak sorusu iki farklı varsayımı doğurur. Bunlardan birtanesi son zamanlarda önem kazan-

maya başlayan “hand-made” işler zaferi kazanıp, elle hazırlanan sandyhe, cyanotype, gumbikromat gibi fotoğraf emülsiyonları dahayaygınlaşacak, resimde ise yağlıboya resim aynı şekilde eski değerini kazanacaktır. Zamanının toplumsal gidişatı yine bunların konuları olacaktır.

İkinci varsayım ise çağımızda yaşanan bu karmaşa ve içiçe girmişlik, sanal dünyanın gerçek dünyanın yerini aldığı zamanda daha da karışacak ve ayrı ayrı ifade yöntemlerinden hiç söz edilmeyecek, resim, fotoğraf, heykel birer tarih olacaktır.

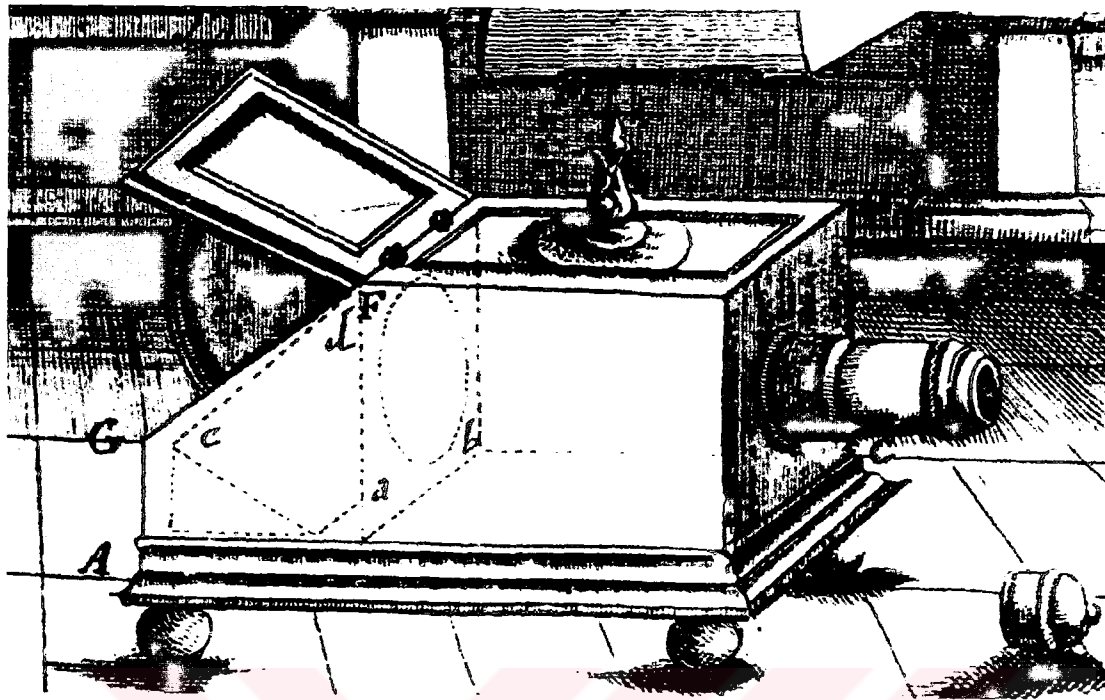
Yaşamın ve teknolojinin ne getireceği belli olmadığı gibi onunla direkt ilişkili olan sanatında geleceği konusunda kesin yargılara varmamız imkansızdır. Bu metinde yapılmaya çalışılan, günümüze kadar olan gelişmeler ışığında resim-fotoğraf ilişkisi üzerine bir saptamada bulunmaktadır. Her konuda olduğu gibi bu konuda da farklı görüşler mevcuttur. Önemli olan ise farklı görüşler doğrultusunda bir sentezin, doğruya yakın olanın geleceğe bırakılmasıdır.



## RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1, Camera Obscura  
Resim 2, İlk dönem fotoğraf örneğinin Henry B. Robinson  
Resim 3, Oscar Rejlander, "Hayatın İki Yolu" 1857  
Resim 4, Julia Margaret Cameron, "Call I Follow, I Follow, Let Me Die" 1867  
Resim 5a, Delacroix'nın albümünde bulunan bir kadın nü fotoğrafı  
Resim 5b, Delacroix, Odalisque, 1857 (12x14 inches)  
Resim 6, Eadweard Muybridge, Animal Locomotion, 1887  
Resim 7, Degas, Jockey Vu de Profil, 1887  
Resim 8, Heinrich Kühn, Sanatçının Şemsiyesi, 1908  
Resim 9, Edward Steichen, Rodin, 1902  
Resim 10, Clarence H. White, Ayna, 1912  
Resim 11, Laura Gilpin, The Prelude, 1917  
Resim 12, Adolf Fassbender, Dynamic Symbol, 1939  
Resim 13, Harry K. Shigeta, Son Akşam Yemeği, 1947  
Resim 14, Hiromu Kira, Curves, 1930  
Resim 15, Etienne Julius Marey, Bir Çocuğun Yürüyüşü, 1886  
Resim 16, Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912  
Resim 17, Giacomo Balla, Keman Yayının Ritmleri,  
Resim 18, Bragaglia Artura, Viyolonselci, 1913  
Resim 19, Hannah Höch, Cut with the Cake-Knife, 1919  
Resim 20, Max Ernst, Çin Bülbülü, 1920  
Resim 21, Man Ray  
Resim 22, Lazslo Moholy Nagy, Jealousy, 1930  
Resim 23, Richard Hamilton, I am Dreaming of a White Christmas, 1967  
Resim 24, Robert Rauschenberg, Kite, 1963  
Resim 25, Andy Warhol, Kite, Bellevue II, 1963  
Resim 26, Edward Hopper, Nighthawks, 1942  
Resim 27, Ralph Goings, Paul'ün Köşesi, 1970  
Resim 28, Dale Quarterman, Marvella, 1969  
Resim 29, Catherine Jansen, Mavi Yatakodası, 1971  
Resim 30, Cindy Sherman, isimsiz, 1989  
Resim 31, David Hockney, Christopher Isherwood Bob Holman ile Konuşurken, 1983  
Resim 32, Starn İkizleri, Uzatılmış İsa, 1986  
Resim 33, Evergon, Jacob Wrestling Melekle Beraber, 1987  
Resim 34, Joel-Peter Witkin, Recils and Ornament, 1986  
Resim 35, Calum Colvin, Yedi Büyük Günah ve Dört Şey, 1993





RESİM 1. Camera Obscura



THE LADY OF SHALOTT.

RESİM 2. Henry Beach Robinson



RESİM 3. Oscar Rejlander, "Hayatın İki Yolu" 1857



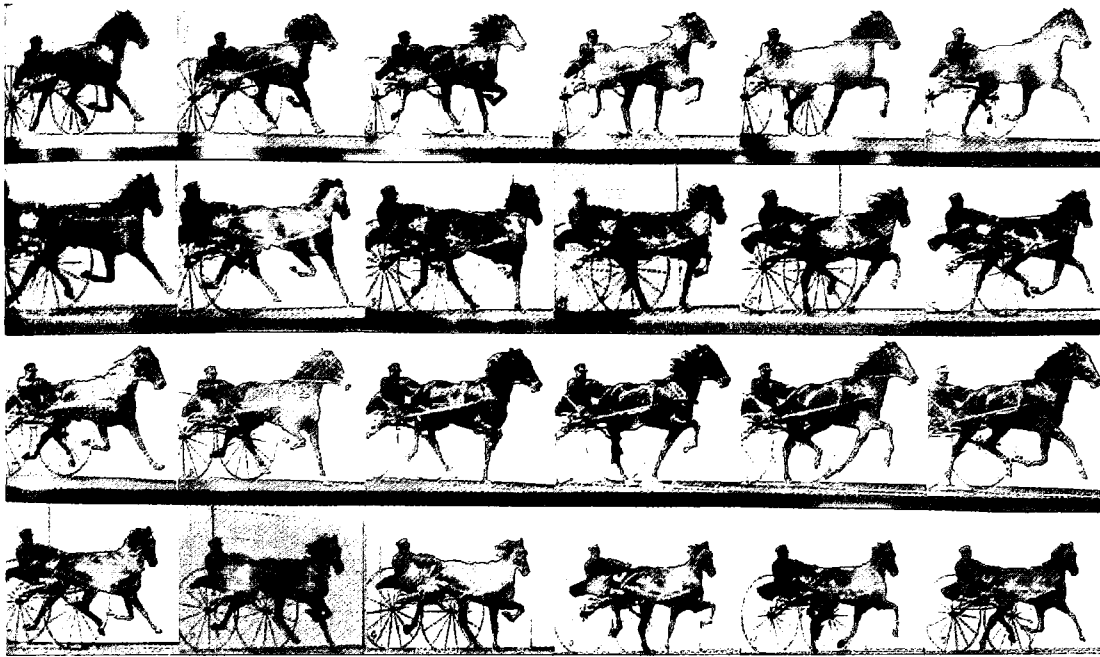
RESİM 4.  
Julia Margaret Cameron,  
"Call I Follow, I Follow,  
Let Me Die" 1867



RESİM 5a.  
Delacroix'ın  
albümünde  
bulunan bir  
kadın nü fotoğrafı



RESİM 5b.  
Delacroix,  
Odalisque, 1857  
(12x14 inches)



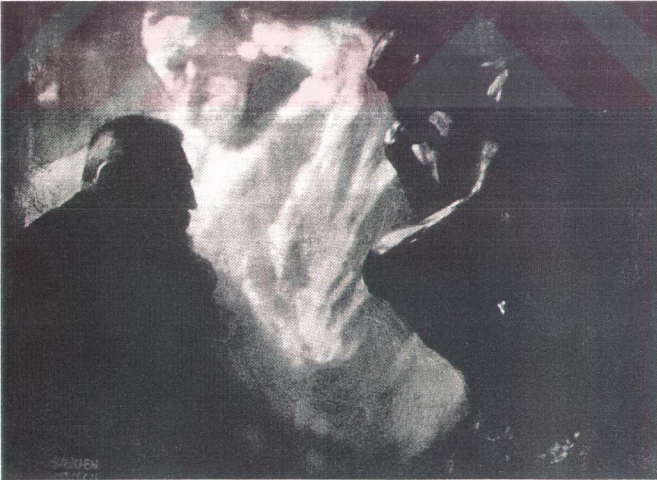
RESİM 6. Eadweard Muybridge, Animal Locomotion, 1887



RESİM 7.  
Degas,  
Jockey Vu de Profil, 1887



RESİM 8. Heinrich Kühn, Sanatçının Şemsiyesi, 1908



RESİM 9. Edward Steichen, Rodin, 1902



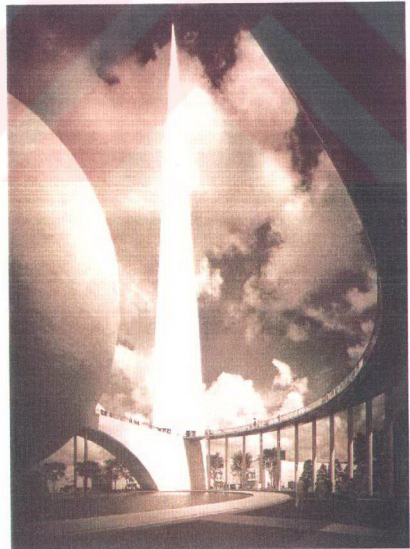


RESİM 10. Clarence H. White, Ayna, 1912





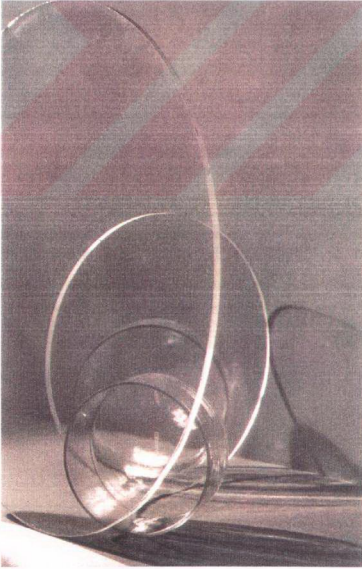
RESİM 11. Laura Gilpin, The Prelude, 1917



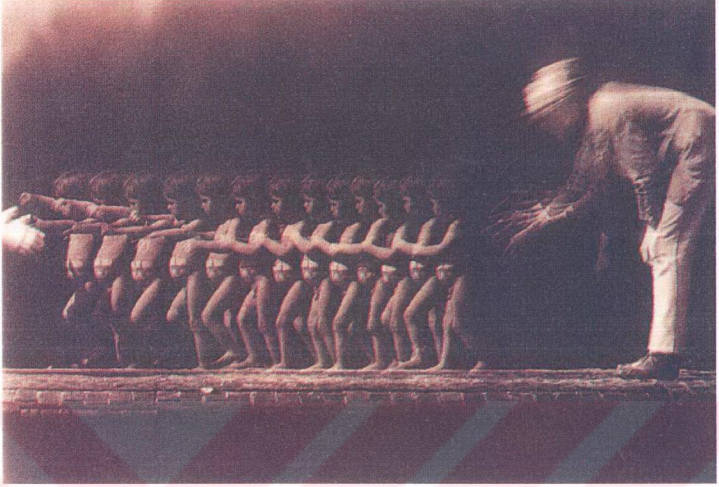
RESİM 12.  
Adolf  
Fassbender,  
Dynamic  
Symbol, 1939



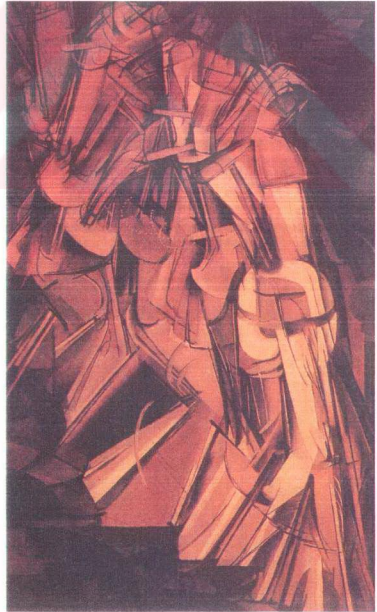
RESİM 13. Harry K. Shigeta, Son Akşam Yemeği, 1947



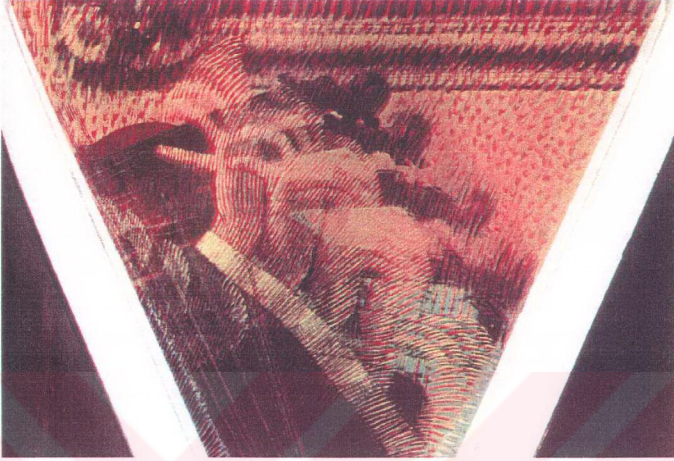
RESİM 14.  
Hiromu Kira,  
Curves, 1930



RESİM 15. Etienne Julius Marey, Bir Çocuğun Yürüyüşü, 1886



RESİM 16.  
Marcel Duchamp,  
Merdivenden İnen Çıplak, 1912



RESİM 17. Giacomo Balla, Keman Yayının Ritimleri



RESİM 18. Bragaglia Artura, Viyolonselci, 1913





RESİM 19.  
Hannah Höch,  
Cut with the Cake-Knife, 1919



RESİM 20.  
Max Ernst,  
Çin Bülbulü, 1920



RESİM 21. Man Ray





RESÍM 22.  
Lazslo Moholy Nagy,  
Jealousy, 1930

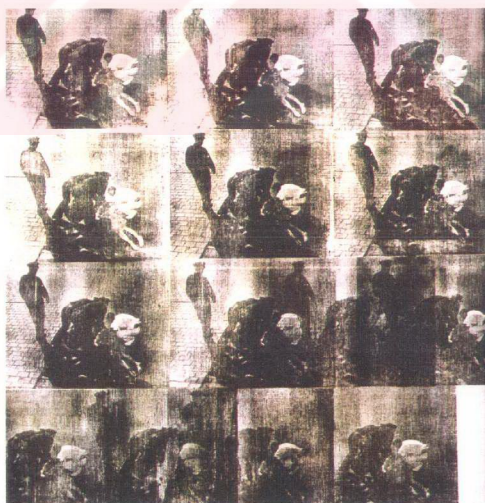


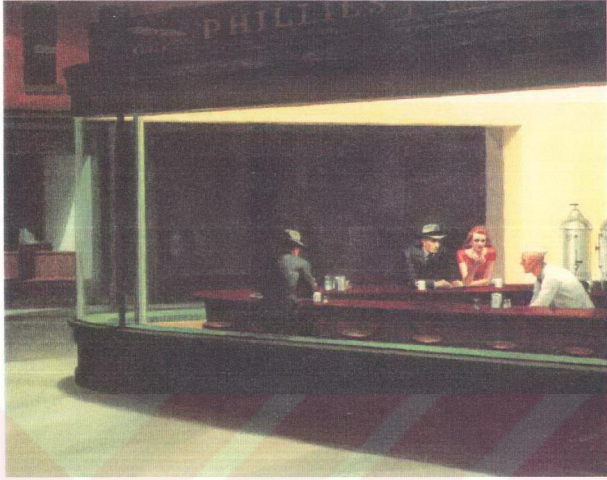
RESÍM 23. Richard Hamilton, I am Dreaming of a White Christmas, 1967



RESÍM 24.  
Robert Rauschenberg,  
Kite, 1963

RESÍM 25.  
Andy Warhol,  
Kite,  
Bellevue II, 1963





RESİM 26. Edward Hopper, Nighthawks, 1942



RESİM 27. Ralph Goings, Paul'un Köşesi, 1970



RESİM 28. Dale Quarterman, Marvella, 1969





RESİM 29. Catherine Jansen, Mavi Yatakodası, 1971

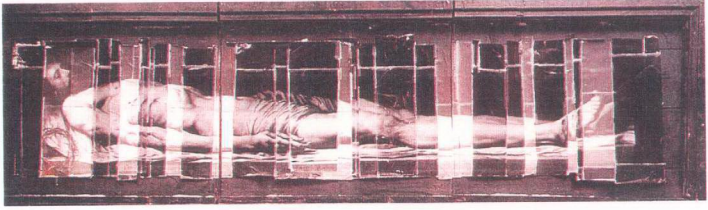


RESİM 30.  
Cindy Sherman,  
isimsiz, 1989



RESİM 31. David Hockney,  
Christopher Isherwood Bob Holman ile Konuşurken, 1983





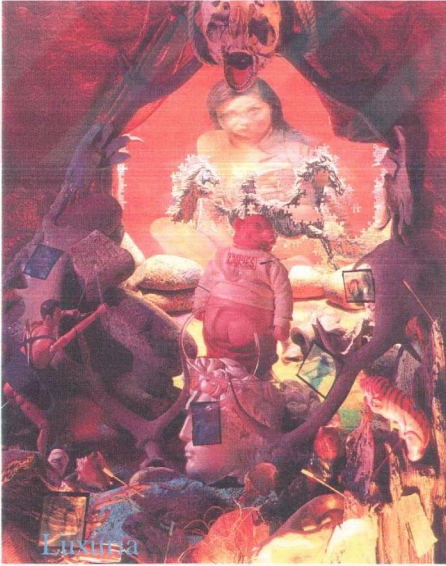
RESİM 32. Starn İkizleri, Uzatılmış İsa, 1986



RESİM 33. Evergon, Jacob Wrestling Melekle Beraber, 1987



RESİM 34.  
Joel-Peter Witkin, Recils  
and Ornament, 1986



RESİM 35.  
Calum Colvin,  
Yedi Büyük Günah ve Dört Şey,  
1993

## KAYNAKLAR

TÜFEKÇİ, Tunç (1999), Tarihsel Süreç İçinde Resim-Fotoğraf İlişkisi, yayınlanmamış profesörlük tezi, İstanbul

THE EDITORS of Time Life (1972), Frontiers of Photography, Time Life, Hollanda

ADES, Dawn (1992), Photomontage, World Of Art, London

TOPÇUOĞLU, Nazif (1992), İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

OSTERWORLD Tilman, (1990) Pop Art, Taschen, Köln

.... (1997), The Photo Book, Phaidon Press Limited, London

HONNEF Klaus (1990), Andy Warhol, Taschen, Köln

P. SMITH J., FORESTA M. (1989) The Photography of Invention, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

P. SCHAEFER John (1998) Basic Techniques of Photography Book 2, Little, Brown, USA

A. PETERSON Christian (1997) After The Photo-Seession American Pictorial Photography, The Minneapolis Institute of Arts, Italy

C. DANTO Arthur (1990) Cindy Sherman, History Portraits (Sergi Kataloğu), Rizzoli New York

COLVIN Calum (1994) Yedi Büyük Günah ve Son Dört Şey (Sergi Kataloğu), The British Council, İstanbul

LYONS Deborah (1995) Edward Hopper and The American Imagination, (Sergi Kataloğu), New York

ERZEN Jale, İPEK A.D., ŞENGEL D. (1991) Çağdaş Düşünce ve Sanat, Modernizm Sonrası Sanat, Plastik Sanatlar Derneği Yayını,

## İSİMLER DİZİNİ

Arp, Hans	16	Kasebier Gertrude	11
Bullock, John G.	11	Kira, Hiromu	12
Braque, Georges	15	Kandinsky, Wassily	16
Balla, Giacomo	16	Levine, Sherry	27
Baader, Andre	17	Lawrence	4
Breton, Andre	18	Lautrec, Toulouse	14
Burgin, Victor	25	Lissitzky, El	18
Bragaglia	16	Lean, Richard Mc	21
Bosch	28	Malevich, Casimir	18
Cameron, Julia Margaret	6	Modigliani	16
Canaleto Antonio	2	Mortensen, William	12
Claudet	4	Marey, Etienne	13, 15
Corot, Camille	6	Monet, Claude	13
Courbet	7	Manet, Eduard	6
Cezanne, Paul	15	Millais	7
Chirica, Giorgio de	16	Millet	6
Close, Chuck	21	Mayal	9
Colvin, Calum	28, 29	Muybridge, Edward	9, 13
Daguerre	2, 3	Marley, Malcolm	21
Delacroix	7, 11	Michaels, Duane	27
Degas	9, 14	Munch, Edward	29
Demachy, Robert	10	Niepce, Nicephore	3
Duchamp, Marcel	14, 15, 16, 22, 23	Nadar	4, 5, 6
Emerson, Henry Peter	10	Naggy, Laszlo Moholy	15, 19
Eugene, Frank	11	Porta, Giovanni Battista Della	2
Ernst, Max	16, 17, 18	Proust	14
Estes, Richard	21	Picasso, Pablo	15, 16
Eddy, Don	21	Quarterman, Dale	24
Evans, Walker	27	Reynolds	4
Evergon	27	Robertson, James	5
Fabritius, Carel	2	Rejlander, Oscar	5, 6, 7
Fenton, Roger	5	Robinson, Henry B.	9
Fassbender, Adolf	12	Ray, Man	16, 18
Feininger, Lionel	16	Rauschenberg, Robert	20
Gerome	7	Rowland, Anne	27
Gilpin, Laura	12	Stieglitz, Alfred	11, 12
Gris, Juan	15	Schütze, Eva Watson	11
Grosz, George	17	Shigeta, Harry K.	12
Goings, Ralph	21	Seurat	14
Gottingham, Robert	21	Samaras, Lucas	26, 29
Hennerberg, Hugo	14	Sherman, Cindy	26, 28, 29
Hughes, Robert	13	Steichen Edward	11
Hausman, Raoul	17	Starn İkizleri	27
Hearthfield, John	17	Talbot, William Henry Fox	3, 4
Höch, Hannah	17	Turner	7, 13
Hamilton, Richard	20	Thorek, Max	12
Hopper, Edward	21	Vinci, Leonardo Da	5
Heinechen, Robert	25	Vermear, Jan	2
Hockney, David	26, 29	Watzek, Hans	10
Ingres	4	White, Clarence H.	11
Jansen, Catherine	4	Warhol, Andy	20, 23
Klee, Paul	16	Weber, Land	26
Kokoshka, Oskar	16	Witkin, Joel-Peter	27
Kruger, Barbara	25		
Kühn, Heinrich	10		

## ÖZGEÇMİŞ

### YUSUF MURAT ŞEN

1968 Şırnak

1990 MÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik A.S.D./BA.

1993 MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf/MA

1990 MSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü'ne  
Araştırma Görevlisi olarak girdi.

1994 Salzburg Yaz Akademisi, Nan Galolin Atölyesinden  
Sertifika.

### ETKİNLİKLERDEN SEÇMELER:

1986, 1987, 1988, 1991 Yıllarında Kişisel Dia Gösterileri

1988 ODTÜ-AFT Fotoğraf Yarışması Mansiyon

1988 İSÜF Fotoğraf Yarışması, Altı Adet Ödül

1988 III. Devlet Fotoğraf Sergisi

1988 VI. Uluslararası İFSAK Fotoğraf Sergisi

1992 Sultanahmet Eski Cezaevi "Mekâna Özgü" adlı Kişisel  
Fotoğraf Sergisi

1992 GAFSAD Fotoğraf Yarışması, İki Adet Mansiyon

1993, 1994, 1995 Günümüz Sanatçıları Sergileri

1994 Devlet Fotoğraf Sergisi, 1.lik ödülü

1994 Beyazıt Kütüphanesi Fotoğraf Enstelasyonu

1995 Siemens Fotoğraf Yarışması, Mansiyon

1999 Kask Fotoğraf Günleri, "Güneş Baskıları" Konulu Konferans