

**FOTOGERÇEKÇİLİK TEN HİPERGERÇEKÇİ YAKLAŞIMA  
EVRİLME SÜRECİNDE FOTOĞRAFİN BİR ARAÇ OLARAK  
KULLANILMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**M.EMRAH AKKAYÜZ**

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**RESİM  
ANASANAT DALI**

**MERSİN  
AĞUSTOS- 2019**

**FOTOGERÇEKÇİLİKTEN HİPERGERÇEKÇİ YAKLAŞIMA  
EVRİLME SÜRECİNDE FOTOĞRAFİN BİR ARAÇ OLARAK  
KULLANILMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**M.EMRAH AKKAYÜZ**

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

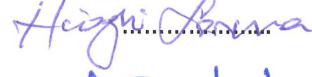


**RESİM  
ANASANAT DALI**

**Danışman  
Doç. Hüseyin SÖNMEZ**

**MERSİN  
AĞUSTOS - 2019**

## ONAY

M.Emrah AKKAYÜZ tarafından, Dr. Öğretim Üyesi Hüseyin SÖNMEZ danışmanlığında hazırlanan "Fotogerçekçilikten Hipergerçekçi Yaklaşımın Evrilme Sürecinde Fotoğrafın Bir Araç Olarak Kullanılması" adlı çalışma yapılan Tez Savunma Sınavı sonucunda oy birliği/çokluğu ile Yüksek Lisans/Doktora/Tıpta Uzmanlık/Sanatta Yeterliktezi olarak kabul edilmiştir.

Görevi	Ünvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Başkan	Doç. Hüseyin SÖNMEZ	
Üye	Prof.Dr. Nimet Keser	
Üye	Prof. Ayşe YÜCE	
Üye		.....
Üye		.....

Yukarıdaki Jüri kararı Güzel Sanatlar Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 06.09.2019 tarih ve 2019/96 sayılı kararıyla onaylanmıştır.

  
Doç. Dr. Savaş YILDIRIM  
Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

*Bu tezde kullanılan özgün bilgiler, şekil, tablo ve fotoğraflardan kaynak göstermeden alıntı yapmak 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu hükümlerine tabidir.*

## ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlâk kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi

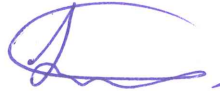
beyan ederim.

## ETHICAL DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules.
- I presented all the visual, auditory and written informations and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others' works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not do any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as an another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

21 Haziran 2019 / 21 Haziran 2019



İmza / Signature

M. Emrah Akkayüz

Öğrenci Adı ve Soyadı / Student Name and Surname

## ÖZET

### FOTOGERÇEKÇİLİKTEN HİPERGERÇEKÇİ YAKLAŞIMA EVRİLME SÜRECİNDE FOTOĞRAFİN BİR ARAÇ OLARAK KULLANILMASI

Fotoğrafın icadıyla birlikte, sanat alanına yaptığı etki üzerinde çeşitli tartışmalar yaşanmıştır. Başlangıçta resim yapmak için yardımcı bir eleman olarak görülürken ilerleyen zamanlarda fotoğrafın gerçekliği kopyalamadaki yetkinliği, sanatın ne olduğu tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Süreç içerisinde fotoğrafın teknik anlamda gelişmesi ve yaygınlaşması, onun sanat alanı içerisinde daha güçlü bir yer edinmesini sağlamış, duygu ve düşünceyi aktarma araçlarından biri haline gelmiştir. Bu durum fotoğrafın sanat alanı içerisindeki yerini yeniden tanımlamıştır.

Photorealism terimi ilk defa Louis K.Meisel tarafından kullanılmıştır. 1968 yılında Chuck Close'un siyah beyaz, büyük boyutlu portreleri ve Richard Estes'in resimlerinin hem görünüm hem de yöntem bakımından benzer olduğunu belirterek bu şekilde üretilen çalışmaların Photorealism olarak adlandırılabilirliğini belirtmiştir. "Photorealism" terimi altında tanımlanan fotoğrafik etkiyi kopyalamaya yönelik anlayışla yapılan resimler, 1970 yılında 22 sanatçının oluşturduğu sergiyle Meisel tarafından tanıtılmıştır. Fakat sonraki süreçte fotoğraf referanslı resimler üreten Chuck Close, Denis Peterson gibi bazı sanatçıların resimlerini hem yöntem hem de içerik bakımından fotogerçekçilik hareketi içerisinde değerlendirmek yanlış olacaktır. Her iki harekette de resimlerin fotoğraf üzerinden üretilmesi ve günümüzde hipergerçekçi eserler üreten bazı sanatçıların da 1970 yılında yapılan ilk sergide yer almış olması fotogerçekçilik ve hipergerçekçilik ayrımını belirsiz kılmıştır.

Fransız düşünür Baudrillard'ın ortaya koyduğu Hipergerçeklik kavramı *Simülasyon ve Simulakrlar* kitabında üzerinde durduğu, simülasyon, simulakrum ve hipergerçeklik kavramlarıdır. Baudrillard'ın ifade ettiği gibi artık temsil edilen bir gerçek yoktur, çünkü gerçek olanın modelleri, gerçek olanın yerine geçmiştir. Gerçeğin artık sonsuz sayıda çoğaltılabilen özelliği onu hipergerçek yapmaktadır. Fotogerçekçi sanatçıların fotoğrafik gerçekliği taklit ettiği söylenebilir. Hipergerçekçi sanat da kopyalamanın aksine gerçeği yeniden kurgulamak üzerine kurulmuştur. Bu açıdan bakıldığında Hipergerçekçi sanatı Baudrillard'ın hipergerçekçilik kuramı üzerinde temellendirmek doğru olacaktır. Bu çalışmada fotogerçekçi ve hipergerçekçi hareketlerinin benzer ve ayrılan yanları gerek metin gerekse bu iki harekete dâhil sanatçıların eserleri üzerinden örneklendirilerek ortaya konulmuştur. Uygulamalar bölümünde ise fotoğrafik görüntüden yola çıkarak üretilen çalışmaların kavramsal ve biçimsel süreçlerinin nasıl dönüştüğüne ve resimlerin teknik ve söylemsel çözümlerine yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Resim, Hipergerçekçilik, Fotogerçekçilik, Fotoğraf

**Danışman:** Doç. Hüseyin Sönmez, Mersin Üniversitesi Resim Ana Sanat Dalı, Mersin

## ABSTRACT

### THE USE OF PHOTOGRAPHY AS A TOOL IN THE EVOLUTION PROCESS FROM PHOTOGRAPHIC APPROACH TO HYPERREALISTIC APPROACH

With the invention of photography, there have been various discussions on the impact it will have on the field of art. It was originally thought that photography might be an auxiliary element for painting. The competence of photography to copy reality has brought about discussions of what art is. The subsequent development and diffusion of photography in the technical sense enabled it to gain a more solid place within the field of art and became one of the means of conveying emotion and thought. This has redefined the place of photography in the art space.

The term Photo-Realism was first used by Louis K. Meisel. In 1968, Chuck Close's black-and-white portraits and Richard Estes' paintings were similar in both appearance and method, indicating that similar works were called photo-realism. The paintings made with the understanding to copy the photographic effect defined under the term-photo-realism, were introduced by Meisel in 1970 with an exhibition of 22 artists. However, it would be wrong to evaluate the paintings of some artists such as Chuck Close and Denis Peterson in the photorealism movement both in terms of method and content. The fact that the paintings are produced through photography in both movements and that they took part in some of the artists who produce hyper-realistic works in the first exhibition held in 1970 made the distinction of photorealism and hyper-realism unclear.

The notion of hyperrealism, which the French declining Baudrillard put forward, is the simulation and simulacrum and hyperrealism that he emphasizes in his book *Simulation and Simulacration*. Baudrillard's expression is no longer represented because the models of the real replace the real. The fact that its expression can now be reproduced in an infinite number makes it truly real. In contrast to copying, photorealistic artists imitate photographic reality, and hyperrealistic art is based on reconstructing reality. From this point of view, it would be correct to base the hyperrealistic art on Baudrillard's theory of hyperrealism. In Chapter 4, the similar and separated aspects of the Photorealistic and Hyperrealistic movements are illustrated both by the text and the works of the artists involved in these two movements. Finally, in the applications section, how the conceptual processes of the works produced from the photographic image transform and the technical and discursive analysis of the paintings are given.

**Keywords:** Painting, Hyperrealism, Photorealism, Photography

**Advisor:** Doç. Hüseyin Sönmez, Mersin University, Department of Visual Arts, Mersin

## TEŞEKKÜR

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi belirtirim. Bu tez çalışmasında sonuna kadar desteğini ve yardımlarını esirgemeyen değerli tez danışmanım Doç. Hüseyin Sönmez'e, baştan beri bana yardımcı olup desteğini esirgemeyen değerli hocam Cezmi Koca' ya teşekkürü bir borç bilirim. Son olarak, aileme ve arkadaşlarıma desteklerini hiç eksik etmedikleri için minnettarım.



## İÇİNDEKİLER

	<b>Sayfa</b>
İÇ KAPAK	ii
ONAY	iii
ETİK BEYAN	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
<b>GİRİŞ</b>	<b>1</b>
<b>1. FOTOĞRAF VE RESİM SANATININ BİRBİRİYLE İLİŞKİSİ</b>	<b>2</b>
1.1. Fotoğraf Makinesinin İcadı ve Resim Sanatına Etkileri	2
1.2. Fotoğrafın Modernizm ve Sonrasında Algılanış Biçimi	7
1.3. Pop Art'la Figürün Yeniden Önem Kazanması ve Bunda Fotoğrafın Rolü	15
<b>2. FOTOGERÇKÇİLİKTE FOTOĞRAFA YAKLAŞIMIN YENİDEN ELE ALINIŞI</b>	<b>18</b>
2.1. Fotogerçekçilik Akımının Ortaya Çıkışı	18
2.2. Resimde Fotoğrafik Dilin Temsil Değeri	27
<b>3. MODERN SONRASI DÖNEMDE BİR GERÇEKLİK ÖNERMESİ OLARAK HİPERREALİZM</b>	<b>29</b>
3.1. Değişen Gerçeklik Algısı	29
3.2. Postmodern Dönem Sanatı Olarak Hipergerçekçilik	31
3.2.1. Hiper-realizm (kurgusal gerçeklik)	31
3.2.2. Bir Gerçeklik Önermesi Hiperrealist Hareket	33
<b>4. HİPERGERÇEKÇİ VE FOTOGERÇEKÇİ SANAT YAKLAŞIMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI: BENZERLİKLER VE FARKLILIKLAR</b>	<b>41</b>
<b>5. UYGULAMALAR ve DEĞERLENDİRME</b>	<b>44</b>
<b>6. SONUÇ</b>	<b>60</b>
KAYNAKLAR	61



## ŞEKİLLER DİZİNİ

	Sayfa
Şekil 1. Camera obscura'nın çalışma prensibi	2
Şekil 2. Nicephore Niepce, "Pencereden Görünüm" 1826	3
Şekil 3. Louis Daguerre, "Temple Bulvarı" 1838	3
Şekil 4. Theodore Gericault "Epsom At Yarışları", 1821	6
Şekil 5. Edward Muybridge "Hareket Eden At (A Horse In Motion)", 1878	6
Şekil 6. Claude Monet "İzlenim: Gündoğumu" 1872	8
Şekil 7. Pablo Picasso , "Olga Khokhlova, spring 1918", Olga Khokhlova, 1918 baharında	9
Şekil 8. Pablo Picasso, "Portrait of Olga in an Armchair" Bir Koltuğun Üstündeki Olganın Portresi, 1918	10
Şekil 9. Pablo Picasso, Gitar ve Violin, 1912	11
Şekil 10. Giacomo Balla Tasmalı Köpeğin Dinamizmi 1912	12
Şekil 11. Anton Giulio Bragaglia "The Slap"	12
Şekil 12. Marcel Duchamp, Merdivenden inen Çıplak,1912	14
Şekil 13. John Heartfield, Hitler Selamının Anlamı, 1932	14
Şekil 14. John Heartfield, Altın Yutup Maden Kusuyor, 1932. Foto-kolaj Berlin Sanat Akademisi, Almanya	15
Şekil 15. Wolfgang Gafgen, "Sink and Mirror" 1967	16
Şekil 16. Antonio Lopez Garcia "Untitled " 1936	16
Şekil 17. Richard Hamilton, "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?"	17
Şekil 18. Malcolm Morley, "Hipodrom" 1970, Ludwig Museum, Budapeşte	19
Şekil 19. Richard Estes, "Times Square" 2004	20
Şekil 20. Richard Estes, "The Plaza" 1991	21
Şekil 21. Robert Bechtle "S. F. Cadillac "1975	21
Şekil22. Gerhard Richter "Reader" ,1994	22
Şekil 23. Ralph Goings "Smith's Ford Custom" 1974	23
Şekil 24. Chuck Close, Large Nude	24
Şekil 25. Chuck Close, Large Nude	24
Şekil 26. Chuck Close, Self Portrait	25
Şekil 27. Chuck Close "Mark" 1979	25
Şekil 28. Chuck Close Mark adlı resmi üzerinde çalışırken	26
Şekil 29. Nur Koçak, 1979, "Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesnelere 3,	26
Şekil 30. Taner Ceylan, Ruhani / Spiritual, 2008	27
Şekil 31. Cindy-Sherman, Untitled-Film-Still-35, 1979	30
Şekil 32. Cindy Sherman, untitled film still 6, 1977	30
Şekil 33. Chuck Close, Self Portrait, 2004-2005	35
Şekil 34. Chuck Close, Self Portrait, üzerinde çalışırken	35
Şekil 35. Denis Peterson, Topraktan Gelen Toprağa Gider,	36
Şekil 36. John Heartfield, "Epiphanie III", 1989	37
Şekil 37. Duane Hanson "Queenie II", 1988	38
Şekil 38. Ron Mueck, "In Bed", 2005	38

	<b>Sayfa</b>
<b>Şekil 39.</b> Ron Mueck <i>"Spoonng Couple"</i> ,2005-2007	39
<b>Şekil 40.</b> Ron Mueck <i>Mask II</i> 2001-2 Mixed Media	39
<b>Şekil 41.</b> Ron Mueck <i>Mask II</i> detail	40
<b>Şekil 42.</b> Richard Estes, <i>Brooklyn Bridge</i> 1991	41
<b>Şekil 43.</b> Richard Estes, <i>The Candy Store</i>	42
<b>Şekil 44.</b> Chuck Close <i>"Lucas"</i> 1986-87	43
<b>Şekil 45.</b> Ron Mueck <i>Boy</i> , 1999.	43
<b>Şekil 46.</b> M.Emrah Akkayüz, <i>"Kitap Okuyan Kadın"</i> , 2010.	45
<b>Şekil 47.</b> M.Emrah Akkayüz, <i>"Rem Uykusu"</i> , 2011.	45
<b>Şekil 48.</b> M.Emrah Akkayüz, <i>"Glitch"</i> , 2014.	46
<b>Şekil 49.</b> M.Emrah Akkayüz, <i>"Sürü"</i> , 2014.	46
<b>Şekil 50.</b> <i>"Sürü"</i> (detay)	47
<b>Şekil 51.</b> M.Emrah Akkayüz, <i>"Çığlık"</i> , 2015	47
<b>Şekil 52.</b> <i>"Çığlık"</i> (süreç)	48
<b>Şekil 53.</b> M.Emrah Akkayüz <i>"Göç"</i> , 2016	48
<b>Şekil 54.</b> M.Emrah Akkayüz <i>"Göç"</i> , (detay)	49
<b>Şekil 55.</b> M.Emrah Akkayüz <i>"Göç"</i> , (detay)	49
<b>Şekil 56.</b> M.Emrah Akkayüz <i>"Kafandaki böcekler"</i> 2016.	50
<b>Şekil 57.</b> M. Emrah Akkayüz, <i>"Kafandaki böcekler"</i> (süreç)	50
<b>Şekil 57.</b> Emrah Akkayüz, <i>"Çığlık-Otoportre"</i> ,	51
<b>Şekil 58.</b> Chuck Close, <i>"Self Portrait"</i> ,	51
<b>Şekil 59.</b> M. Emrah Akkayüz, <i>"Örgü Saçlı Kız"</i> 2017	52
<b>Şekil 60.</b> M. Emrah Akkayüz, <i>"Bulantı-1"</i> 2018.	52
<b>Şekil 61.</b> . M. Emrah Akkayüz, <i>"Bulantı -2"</i> 2018.	53
<b>Şekil 62.</b> M. Emrah Akkayüz, <i>"Bekleyiş- 2"</i> 2017..	53
<b>Şekil 63.</b> M. Emrah Akkayüz, <i>"Bekleyiş"</i> 2017.	54
<b>Şekil 64.</b> M. Emrah Akkayüz, <i>"Bu Sefer Gördüm "</i> , 2017.	54
<b>Şekil 65.</b> M.Emrah Akkayüz, <i>"Hayatta kalmak için uç"</i> adlı resim için kullanılan duvar fotoğrafı	55
<b>Şekil 66.</b> M.Emrah Akkayüz, <i>"Hayatta kalmak için uç"</i> yapım aşaması	55
<b>Şekil 67.</b> M.Emrah Akkayüz, <i>"Hayatta kalmak için uç"</i> , süreç	56
<b>Şekil 68.</b> M.Emrah Akkayüz, <i>"Hayatta Kalmak İçin Uç"</i> 2018	56
<b>Şekil 69.</b> M. Emrah Akkayüz, <i>"Fragile/Kırılgan"</i> (süreç)	57
<b>Şekil 70.</b> M. Emrah Akkayüz, <i>"Fragile/Kırılgan"</i> 2018.	57
<b>Şekil 71.</b> M. Emrah Akkayüz, <i>"Otonomi"</i> , 2017.	58
<b>Şekil 72.</b> M. Emrah Akkayüz, <i>"Otonomi"</i> , (detay)	58

## GİRİŞ

Resim ve fotoğraf arasındaki ilişkiye bakıldığında, bu ilişkinin geçmişinin fotoğrafın ortaya çıktığı döneme dek uzandığını görebiliriz. Fotoğraf ilk bulunduğu dönemde yaşamsal realiteyi belgeleyen bir araç olarak karşımıza çıkarken, modern dönemde ve sonrasında bu gerçekliğin sorgulandığı ve yansıtıldığı varyasyonlar üretmektedir.

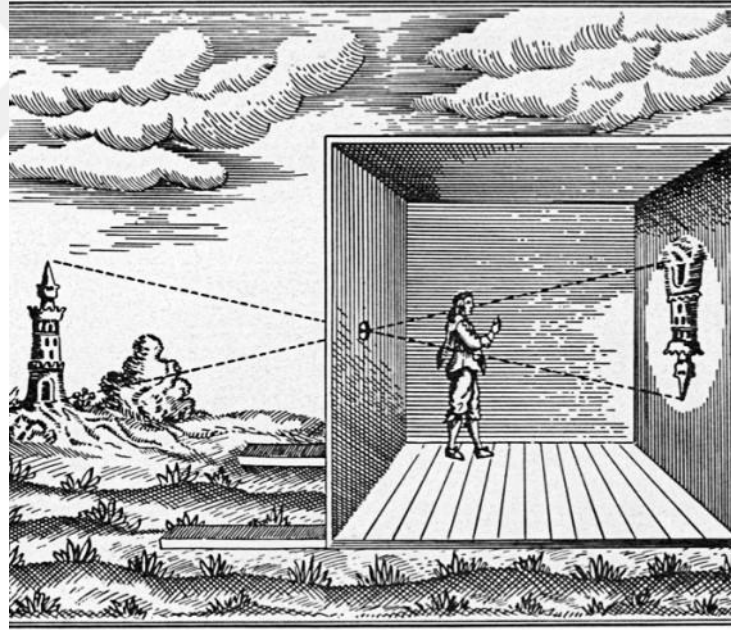
Sonraki süreçte avangard akımlar içerisinde sanatçıların fotoğraftan sıklıkla yararlanmasını bize açıkça göstermektedir. Fotoğrafın gelişimi, 19. yüzyılın yapılandığı yeni uygulama alanı olan fotoğrafın, dijital ortamda elde edilmesi ve çoğaltılabilmesi sanat alanında etkin olarak kullanılabilir bir model olduğunu ortaya koymuştur. Fakat hiçbir akımda fotoğraf fotogerçekçi harekette olduğu kadar önemli bir rol oynamamıştır. 1960'lı yılların sonlarında ortaya çıkan fotogerçekçilik hareketi, içerisinde yer alan öncü sanatçıların çalışmalarını günümüzde aynı tarzda sürdürüyor olmaları ve genç sanatçıların da bu alanda çalışmalar üretiyor olması nedeniyle bugün de etkisini sürdürmektedir. Popart'la beraber sanat alanına güçlü bir biçimde dönüş yapan figür ağırlıklı anlayış, fotogerçekçi hareketle birlikte etkisini daha da güçlendirmiştir.

Uygulamalar bölümünde örneklendirilen, lisans döneminde fotogerçekçi eğilimle yapılan resimlerin, zamanla anlam açısından yetersiz kaldığı görülmüştür. Bu nedenle fotogerçekçiliği aşan bir vizyon'a sahip olan hipergerçekçiliğe yönelme gereksinimi duyulmuştur. Hipergerçekçi çalışmalarda fotoğrafın araç olarak kullanmasının sanatçıya yöntem bakımından daha özgür bir alan sağladığı söylenebilir. Bu araştırmanın temel amacı fotoğrafı kullanarak hipergerçekçi eserler üretmek ve ikincil amacı 2009-2019 yılları arasında yapılan resimlerin dönüşüm sürecine benzer olarak, fotoğraf temeline dayanan fotogerçekçilik ve hipergerçekçilik yaklaşımları arasındaki benzer ve farklı yönleri ortaya koymaktır.

## 1. FOTOĞRAF VE RESİM SANATININ BİRBİRİYLE İLİŞKİSİ

### 1.1. Fotoğraf Makinesinin İcadı ve Resim Sanatına Etkileri

Fotoğraf makinesi görece olarak her ne kadar yeni bir buluş olsa da tarihi çok eskiye dayanmaktadır. Bu buluş 19. yüzyılın bir keşfi gibi görünse de geçmişte çok ilkel örnekleri olduğu bilinmektedir ve bildiğimiz ilk örneği de Camera Obscura olarak tanımlanır. Camera Obscura (Latince Karanlık Oda) duvarda küçük bir delik bulunan karanlık bir oda veya ucunda deliğin bulunduğu bir kutudur. Fotoğraf makinesinin atası kabul edilen Camera Obscura'nın çalışma prensibi en yalın haliyle, duvarda açılan küçük bir delikten sızan ışığın karanlık odanın duvarına görüntünün ters biçimde yansıtılmasıdır. "İngiliz Roger Bacon (1214-1292) Arapça'dan yaptığı çevirilerde Camera Obscura'nın 13. yüzyılda keşfedildiğini yazmaktadır. Ancak bu bilgi akademisyenler tarafından pek kabul edilmez. Kabul edilen yaklaşım, Bacon'ın, Camera Obscura'ya benzer bir aleti güneş tutulmalarını gözlemede kullandığı yönündedir" (Modiano, 2007: 12).



A 17th century camera obscura illustration

**Şekil 1.** Camera obscura'nın çalışma prensibi

Yazılı kaynaklara göre Arap bilim adamları ve filozoflar, 11. Yüzyılda dahi Camera Obscura olarak tanımlayabileceğimiz bir teknik kullanıyorlardı. 15. yy'da Leonardo Da Vinci'nin de Camera Obscura ile ilgili çalışmalar yaptığı bilinmektedir.

17. yüzyılın sonlarına doğru Camera Obscura'yı geliştirmeye yönelik çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu aletler hareket edebilen odalar ve daha kolay taşınabilen şekillerde tasarlanmış, bu sayede sanatçıların onları istedikleri yere götürüp çizmek istedikleri şeyleri orantılı ve doğru

perspektifle çizebilmeleri olanaklı hale gelmiştir. Sonraki süreçte Camera Obscura teknik olarak geliştirilmiş çeşitli mercekler kullanılarak daha net görüntü elde edilmiştir. Bu gelişmelerin modern dönemde kullanılan fotoğraf teknolojilerinin temelini oluşturduğu söylenebilir.

Fotoğraf makinesinin atası olan ve Camera Obscura denilen bir aygıt sayesinde 1826 yılında görüntüleri bir yüzey üzerine sabitlemeyi ilk başaran Nicephore Niépce'dir. 1829'da benzer araştırmalar yapan Louis Daguerre'la beraber çalışmalarını devam ettirmiştir. Sonraki süreçte Daguerre bu alandaki çalışmalarını yalnız sürdürmüştür. Bundan iki yıl sonra çeşitli kimyasallar kullanarak yaptığı denemeler sonucunda pozitif görüntü elde etmeyi başarmış ve kullandığı yönteme kendi adını vermiştir. 1838 yılında Paris'te Temple Bulvarını kaydettiği bu fotoğraf, içinde insan figürü barındıran ilk fotoğraf olarak tarihe geçmiştir. *Daguerrotype* adını verdiği bu buluş, 1839'da Fransız Bilimler Akademisiyle birlikte tanıtılmış ve resmileştirilmiştir." (Antmen, 2005: 10 ).



Şekil 2. Nicephore Niepce, "Pencereden Görünüm" 1826.



Şekil 3. Louis Daguerre, "Temple Bulvarı", 1838.

Daguerrotype'in icadının ardından dönemin önemli akademik ressamlarından Paul Delaroche 1839'da Daguerrotype üzerine bir rapor sunmuştur ve 'sanatın temel ilkelerini mükemmel sonuçlara ulaştırabilen' bu aracın en usta ressamın bile ilgisini çekebilecek nitelikte olduğunu savunmuştur. "Daguerrotype bu aracın, ressamların çok uzun bir sürede yoğun emek harcayarak yapabildiği şeyi-üstelik daha mükemmel sonuçlarla-kolayca elde edebilmesine olanak tanıdığını söyler ve bu yeni aracı sanata mükemmel bir katkı olarak değerlendirir"

(Antmen, 2005: 11). Delaroche'un "Bugünden itibaren resim ölmüştür!" saptamasında içinde bulunduğu dönemde Romantizm'in etkili olması ve doğanın hala birebir betimleniyor olmasının etkisi olduğu söylenebilir.

Fotoğrafın icadı dönemin ressamı arasında oldukça büyük tepkilere neden olmuştur. Dönemin sanat çevresi, fotoğrafı sanata hizmet edebilmesi yönünden destekleyen ve karşı çıkan iki gruba ayrılmıştır. Aralarında Dominique Ingres'in de bulunduğu bir grup ressam, fotoğrafın resimle aynı düzlemde değerlendirilemeyeceğini vurgulamışlardır. Sonrasında Ingres da dâhil olmak üzere Degas, Manet, Lautrec, Magritte, Millet gibi birçok ressamın resim yaparken fotoğrafı yardımcı bir araç olarak kullandıkları bilinmektedir. Fotoğrafın bulunuşunun resim sanatının sonu olduğu düşüncesi fotoğrafın icadına kadar geçen süreçte resim sanatının üstlendiği görevle ilgilidir. "Doğanın, yüzlerin, nesnelere, gördüklerimizin gerçeğe uygun kaydı ile, 'Resim, fotoğraf öncesi gördüklerimizi kaydetmiştir' düşüncesi, doğal olarak, fotoğrafla birlikte resmin ölümü görüşünü savunmada kendisini haklı görmektedir" (Giderer, 2003: 91). John Berger ise fotoğraf olmadan önce fotoğrafın yerini tutan şeyin resim değil de bellek olduğunu ileri sürer. Berger'e göre: "Fotoğrafların dışarıda, uzamda yaptıkları, önceleri düşüncede yapılıyordu" (Berger, 1986: 71).

Fotoğraf, ortaya çıkışıyla birlikte sanat ortamında büyük etkilere sebep olmuştur. Bu etkilerden en önemlisi dönemin gerçeklik algısı üzerinde yarattığı kırılmadır. Vilem Flusser, *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru* adlı kitabında insan uygarlığının başlangıcından bu yana iki dönüm noktasına tanıklık ettiğini ifade eder: "Bunlardan ilki, yaklaşık olarak M.Ö. 2000'li yılların ikinci yarısına rastgelen doğrusal yazının (linear writing) bulunuşu"dur. İkincisi ise, bizim de bugün şahit olduğumuz "teknik görüntülerin icadı"dır (Flusser, 2009: 1). Bu kırılmanın insanların gerçekliği duyumsama biçimi üzerinde sarsıntı yarattığı ve o döneme değin insanlar için görünen gerçekliğin tek gerçeklik olduğu düşüncesinin değiştiği ifade edilebilir. Gerçekliğin mekanik yoldan üretilen bir kopyası olan fotoğraf, gözle görülen gerçekliğe yeni bir bakış açısı getirmiştir. Fotoğrafın resme göre gerçeği kopyalamadaki üstünlüğü ve belge niteliği taşıyor olması toplum tarafından daha kısa sürede benimsenmesini sağlamıştır. Susan Sontag 'ın aşağıda yer alan metninde belirtmiş olduğu gibi fotoğraf, modern dönemde daha çok belgeleme niteliğiyle ön plandadır.

Fotoğraflar kanıt oluşturur. Duyduğumuz ancak kuşkuyla karşıladığımız bir şey, bize onun bir fotoğrafı gösterildiğinde kanıtlanmış sayılır. Kullanımının bir biçimiyle, fotoğraf makinesiyle yapılan kayıt, suçlayıcıdır. Paris polisi tarafından Haziran 1871'de Komüncülere karşı girişilen kanlı harekette kullanımından başlayarak, fotoğraflar günümüz devletleri için hareketliliği giderek artan toplulukları kontrol altında tutmanın kullanışlı bir aracı haline gelmiştir (Sontag 1999: 22).

Fotoğrafın uzun süre sanatsal alanda yer bulamaması onun resim sanatına göre daha doğrudan gerçeklik kopyası oluşturmasından kaynaklanmaktadır. Resim temsil ettiği şeyi dönüştürerek yüzeyde yeniden kurar resimdeki nesne doğadaki karşılığını birebir yansıtmaya dahi onun temsili sayılabilir. Oysa fotoğraf kopya etme işini doğrudan dönüştürmeden yapar ki bu fotoğrafın nesneye bağımlı olmasından kaynaklanan zorunlu özelliğidir. Bu anlamda fotoğraf için gerçekliğin temsili değil de kopyasını oluşturduğunu söylemek daha doğru olur. Ortaya çıkan yeni bir görsel sonuç olarak fotoğraf, o döneme değin süregelen resim sanatının geleneksel yaklaşımını tartışmaya açmış, doğal görüntüleri daha yetkin bir biçimde kopyalayan bu aygıtın bulunuşu ressamı, gerçekliğin birebir tuvale aktarılması mantığını sorgulatmıştır.

Daha çok dönemin akademik ressamı tarafından benimsenen fotoğraf, akademik sanat geleneğine karşı çıkan Charles Baudelaire tarafından eleştirilmiştir. Baudelaire *Fotoğrafi Sanat mı?* adlı metninde bu durumu şöyle ifade eder:

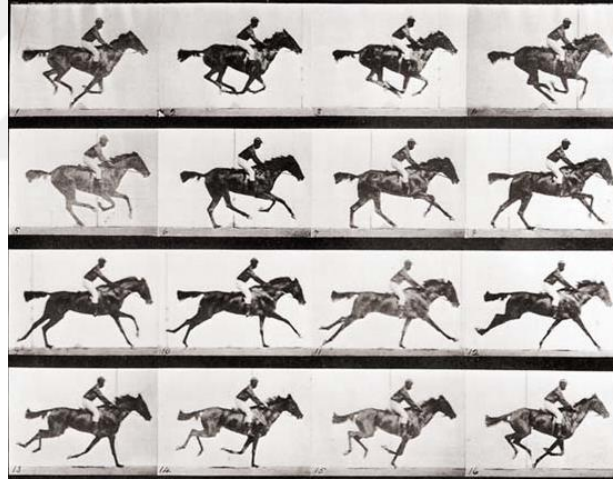
Sanatın doğanın tam bir yeniden üretimi olduğuna ve bundan başka da bir şey olmadığına inanıyorum (ürkek ve ayrılıkçı bir tarikat tiksindirici doğal nesnelerin dışarıda bırakılmasını istiyor, bir lazımlık ya da bir iskelet gibi). Böylece bize doğanın tıpkısı olan bir sonuç verecek sanayi ürünü mutlak sanat olacaktır.” Öç alıcı bir tanrı bu kalabalığın dualarını kabul etti. Daugerre onun mesihi oldu. Ve o zaman kalabalık şöyle dedi: “Mademki fotoğrafı tıpkılık konusunda istenen bütün güvenceleri sağlıyor (buna inanıyorlar aymazlar!), sanat da fotoğrafıdır”. O andan başlayarak, sefil toplum, topyekün bir Narsis gibi, Madene sıvayan bayağı imgesini seyretmeye hücum etti. [...] Fotoğrafi sanayii, öğrenimlerini tamamlayacak kadar yetenezsiz ya da tembel, bütün başarısız ressamın sığınağı olduğundan, bu evrensel düşkünlük yalnızca körleşmenin ve budalalığın izlerini taşımakla kalmıyordu, ama bir öç almanın da rengine sahipti. [...] Eğer sanatın işlevlerinden herhangi birini üstlenmede fotoğrafıye izin varsa, yığınların ahmaklığında bulacağı doğal ittifak sayesinde, çok geçmeden sanatın yerini alacak ya da onu tümüyle yozlaştıracaktır (Batur, 2006: 26-27).

Bu sözler sanatın doğanın taklidi olduğuna inanan kitleye, fotoğrafı olumlayan ve fotoğrafın da sanat olabileceği fikrini destekleyen ressamı eleştiri niteliğindedir. Gerçekçi olarak adlandırılan resimler fotoğrafın bulunuşu sonrasında gerçeği doğru temsil edebilmesi açısından değerlendirilmiştir. Gericault'nun *Epsom At Yarışları* resmi bu ifadeye iyi bir örnektir. Fotoğrafik görüntü icat edilmeden önce koşan bir atın ayaklarının nasıl görüldüğü konusunda net bir fikir yoktu. İngiliz fotoğrafçı Edvard Muybridge 1872'de bir bahis üzerine, o dönem çokça merak edilen “bir at koşarken dört ayağı birden yerden kesilir mi” sorusuna cevap aramak için fotoğraf makinelerinden oluşan bir düzenek hazırlayarak hareket halindeki bir atın görüntüsünü kaydetmeyi başarmıştır. Kayıt sonucunda at koşarken en az bir ayağının yere

bastığı görülmektedir. Gericault'nun o döneme kadar hayranlık uyandıran bu resminin önemli bir yanı sıra bu sayede tespit edilmiştir. Bu gelişme dönemin ressam ve izleyicilerinin yanlıgısını gözler önüne sermiştir.



**Şekil 4.** Theodore Gericault "*Epsom At Yarışları*" 1821. Tuval üzerine yağlı boya. 91x122 cm.



**Şekil 5.** Edward Muybridge "*Hareket Eden At*" (*A Horse in Motion*) Fotoğraf. 1878

Fotoğraf makinesinin daha kısa sürede ve yetkin bir biçimde gerçekliği kopyalayabilmesi ressamları farklı arayışlara sürüklemiştir. Kısa süre içerisinde resim sanatı üzerindeki etkisi güçlenen fotoğraf, resmin alanına girmeye başlamıştır. "Nemeczek ve Paltzer'e göre fotoğrafın icadıyla birlikte bazı ressamların işleri kolaylaşmıştır. Örneğin Courbet, Cezanne, Lautrec fotoğrafa bakarak çalışmışlardır. Cezanne, kar yağarken resim yapmak için dışarıda üşümekten, Courbet ise model masrafından kurtulmuştur" (Giderer, 2003: 90). Yukarıda anlatılan süreçte fotoğrafik görüntü, resim sanatı üzerinde etkisini güçlendirmiştir. Soyut yaklaşımlar, maddi gerçekliği neredeyse birebir kopyalayan-yansıtan bu aracın etkisine karşı nesnel gerçekliği resimden atma çabasına girişmiştir. Yaşam koşullarının değişmesine bağlı



olarak ortaya çıkan yeni gerçeklik algısının, sanat alanına yeni ifade olanakları getiren fotoğrafın da etkisiyle, sanat alanında öncü atılımlar yapılmasını zorunlu hale getirdiği söylenebilir.

Fotoğraf makinasının insanı resim fırçası ile çizmekten kurtarması gibi, aygıtın insan için çalışması düşünülmüştü. İnsan tuvaleri boyayarak çalışacağına artık oynayabilirdi" (Flusser, 2009: 82). Bu anlamda fotoğrafın modern sanatın şekillenmesine büyük katkı sağladığı ifade edilebilir. Sanat ve fotoğraf arasındaki ilişkinin tarihi, fotoğrafın tarihiyle bağlantılıdır. Empresyonizm, Fütürizm, Dadaizm gibi akımlar bu geçmişin en önemli evrelerini oluşturmaktadır (Germaner, 1997: 65).

Modernizm insan aklını, teknoloji ve bilimsel bilgiyi merkeze alan bir anlayışla çevresindeki dünyayı araştırma ve yeniden şekillendirmeye ilişkin bir inancın üzerine inşa edilmiştir. "XX. yüzyılın başlıca sanatçılarından, tıpkı Greenberg gibi, "yüksek sanatın" yaşamdan ve popüler kültürden ayrılmasına katıldıkları fikri de aynı biçimde tanımlayıcı bir diğer özelliktir" (Fineberg, 2014: 17). Modern dönemde ve sonraki süreçte ortaya çıkan sanatsal hareketler için bir medyum görevi üstlenen fotoğrafın, 19. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan temsili gerçeklikten kopma çabaları, soyutlamalar ve soyut eğilimlerin baskın olduğu bir dönemde bile resim alanındaki etkisini artırdığı söylenebilir.

## **1.2. Fotoğrafın Modernizm ve Sonrasında Algılanış Biçimi**

Modern resim sanatının ilk büyük yenilikçi akımı sayılan izlenimcilik, fotoğrafın yaptığına benzer şekilde anı yakalama mantığı üzerine kuruludur. Yılmaz'a göre "Fotoğraf, görüntü elde etme işini kısacık bir zaman aralığına sığdırıyordu. İzlenimciler bu yeni teknikten etkilendiler. Anın görüntüsünü böyle elde etmek istediler; tabii bunun için elden geldiğince hızlandılar. Resimlerinin geleneksel özen ve beceriden yoksun olması yüzünden de 'dahi sanatçı' imgesi izlenimcilerle birlikte önemli bir sarsıntı geçirdi" (Yılmaz, 2005: 28). İzlenimciler doğadan aldıkları duyuları renge ve ışığa dönüştürmüşlerdir. İzlenimcilik akımı akademik resme alternatif yeni arayışlar içinde olan otuz sanatçının 1874 yılında Paris'te dönemin ünlü fotoğrafçısı Nadar'ın fotoğraf atölyesinde düzenledikleri sergiyle ortaya çıkmıştır.



**Şekil 6.** Claude Monet “İzlenim: Gündoğumu” 1872. Tuval üzerine yağlı boya. 48x63 cm.

Diğer taraftan izlenimciler resim yaparken optik yasalara ve renk ilişkilerine oldukça önem vermişler ve 19. Yüzyılın iki önemli fizikçisi Helmholtz ve Chevreul’ün yaptığı optik araştırmalarla yakından ilgilenmişlerdir.

İmpressionistler, mavi yeşil ya da kırmızı gölgeler yaparlar, bunu başka türlü söylersek, eskilerin siyah ya da koyu kahverengiyle boyadıkları gölgeleri impressionistler maviye, yeşile boyuyorlar. İlk bakışta anlamsız gibi gelen bu söz, aslında impressionistlerin en original ve aynı zamanda en devrimci yanlarından biri olduğu gibi, aynı zamanda, dönemlerinde yeni bulunan bir karşıtlık fenomeninin de gerçekleştirilmesidir. Helmholtz ve Chevreul tarafından bulunan bu karşıtlık fenomeni, daha önce bilinen art arda (süksessiv) olan karşıtlık fenomeninden tamamen farklıdır. Bu karşıtlık fenomeni, ‘aynı zamanda’ (simultan) renk karşıtlığıdır. İşte, Chevreul ve Helmholtz’un bulduğu karşıtlık fenomeni budur; impressionistler, yapıtlarında özellikle bu karşıtlık fenomenini kullanmışlar ve ondan bol bol faydalanmışlardır ( Tunalı, 2013: 66).

Fotoğrafın bulunuşuyla beraber, geleneksel temsil anlayışının dışına çıkma gereksinimi, sanat alanındaki yeni arayışların ve daha özgür ve eleştirel bir yapının ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu duruma kaynaklık eden fotoğrafın, izlenimcilerin biçimi öteleyerek, kendilerine özgü yeni bir renk sistemi oluşturmalarına zemin teşkil ettiği söylenebilir. İzlenimcilikle başlayan soyutlamacı arayışların sonrasında fotoğraf kübizm akımıyla beraber sanat alanında etkisini güçlendirmeye devam etmiştir.

George Braque ve Pablo Picasso tarafından Paris’de 1907-1918 yılları arasında geliştirilen kübizm, sanat alanına devrim niteliğinde birçok yenilik getirmiştir. 19. yy.da toplumsal alanda yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmeler, sanat alanında yeni ifade biçimlerini

olanaklı hale getirmiştir. Yenilikçi bir tavır benimseyen kübist ressamlar temsili sanat anlayışını reddederek resim sanatında biçime ve çizgiye dayalı bir sanat anlayışını benimsemişlerdir. Kendine özgü, algıya dayalı bir gerçeklik önermesiyle kurulan kübizm doğanın taklit edilmesine dayalı anlayışı yadsımış ve ele aldığı nesneyi birçok açıdan resmetme yoluna gitmiştir.

Bu akım içerisinde geliştirilen en büyük yeniliklerden biri de Picasso ve Braque'ın kullandığı kolaj tekniğidir. Gazete parçalarını, benzeri malzemeleri ve fotoğrafik imgeleri, resimlerinde birer plastik eleman olarak kullanmışlardır. “Kolajın, hem bu karşıtlık duygusunu pekiştirmeye, hem de doğada ve resimde dikkati gerçekle yanılısama ayırımına çekmeye yaradığı düşünülmüştür” (Antmen, 2005: 36). Bunun yanı sıra “Fotoğraf sanatı, detaya inerek tekniğin imkânlarını denerken, resim de çok daha serbest teknikler deneyebiliyordu. Picasso fotoğrafta mümkün olmayan birçok bakış açısını bir arada kullandı ya da iç dünyayı ima etmek için karmaşık şeyler oluşturdu” (Erzen, 2004: 46). Ayrıca 1915-1925 yılları arasında gerçekçi üslupla yaptığı bazı resimlerini doğrudan fotoğraftan bakarak boyamıştır.

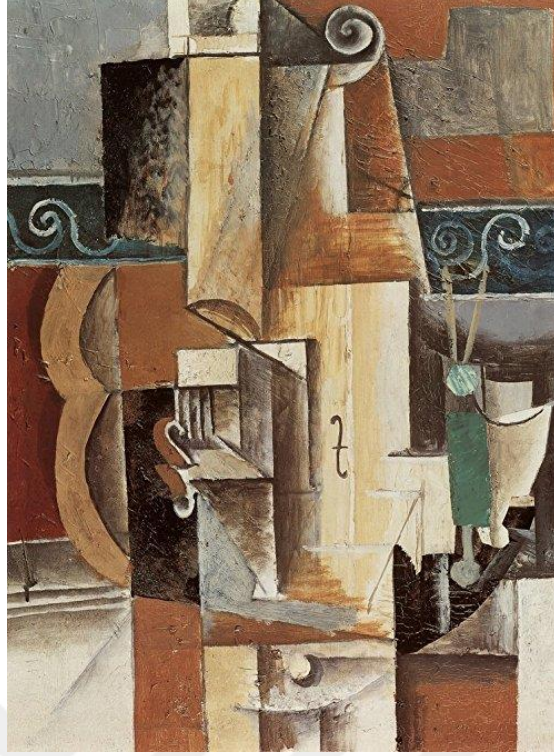


Şekil 7. Pablo Picasso , “Olga Khokhlova, spring 1918”, Fotoğraf.



**Şekil 8.** Pablo Picasso, “Bir Koltuğun Üstündeki Olganın Portresi”  
, 1918. Tuval üzerine yağlı boya.

Özellikle Sentetik kübizm döneminde ilk defa, gazete parçaları, kağıt ve atık malzeme resim alanı içerisine girmiş bunun yanı sıra fotoğrafı, kolaj tekniğiyle, tuval yüzeyinde ilk defa kübistler kullanmışlardır. “Braque ile Picasso, marka etiketlerini, gazete manşetlerini parçalayıp kullanarak çağdaş hayatının yazgısının uyumsuzluk ve değişim olduğunu ileri sürebilmişlerdi. Kolaj, duruma ilişkin ironik bir yorum sunarken, zamanın ruhuyla da uyum içindeydi. Kolaj tekniğinin hem bu yönü hem de hazır nesnelerin kullanımı, görsel sanatların geleceği açısından son derece önemli gelişmelerdi” (Smith, 2004: 84).



**Şekil 9.** Pablo Picasso, "Gitar ve Violin", 1912. Tuval üzerine yağlı boya. 65.5 x 54.3 cm.

Kübitlerin yapmış olduğu kolajların Dadaistler tarafından yapılan fotomontajların çıkış noktası olduğu da söylenebilir. Sanat alanında yaşanan bu türden değişimler kübizm'in teknolojik gelişmelerin özellikle fotoğrafın sağladığı görsel etkiden faydalandıklarını göstermektedir.

20. yy'ın başlarında ortaya çıkan fütürizm bir grup İtalyan sanatçı tarafından geçmişin reddedilmesi, makineleşme ve dinamizm gibi temel ilkeler çerçevesinde kurulan bir sanat hareketi olarak tanımlanabilir. Geçmiş, ahlakçılığı, kütüphaneleri, müzeleri, sanat kurumlarını reddeden fütürizm, formları analiz etmiş, tekniği hareketli görüntüyü elde edebilmek için kullanmıştır. Fütüristler, 'hareket' kavramını ön plana çıkararak, otomobilleri, trenleri, yarışan motosikletleri, dansçıları, özellikle makinelerin hızını ve hareket halindeki hayvanları ele almışlardır. Hareketi çoğunlukla, nesneyi yineleyerek vermeye çalışmışlardır. Bunu yaparken de fotoğraf teknolojisinden faydalanmaktadırlar. Erzen'in de ifade ettiği gibi: "Zaman hızlandıkça, geçici olan daha sıklıkla gözler önüne serildikçe, süreç, maddenin ve sabit olanın yerini aldıkça, fotoğrafa olan gereksinim giderek daha çok kendini göstermiştir. Muybridge'in hareket eden vücutlardan çektiği seri fotoğraflar fütüristlerin resimsel deneyimlerine çok yakındır" (Erzen, 2004: 45).

Fütürizmin önemli sanatçılarından biri olan Giacomo Balla kronofotoğraf tekniğini kullanarak yapıtlar üretmiştir. Yapıtlarında daha çok hareketli görüntünün evrelerini görsel olarak aktaran sanatçı kronofotoğraf tekniğinin hareketi çözümleyişinden yararlanmayı amaçlamıştır.

“Balla’nın ünlü *Tasmalı Köpeğin Dinamizmi* adlı tablosunda kavisli eğriler çizerek salınan tasmaya, açıkça 1980’lerde Fransız bilimadamı Etienne-Jules Marey’in (1830-1904) çektiği deneysel fotoğraflar kaynaklık etmiştir” (Smith,2004: 93). Balla, söz konusu resimde resminde köpeğin kuyruk sallayış hareketinin evrelerini görsel biçimde ifade etmiştir.



**Şekil 10.** Giacomo Balla, “*Tasmalı Köpeğin Dinamizmi*”,1912. Tuval üzerine yağlı boya. 89.9 x 109.9 cm.

Diğer bir önemli fütürist sanatçı Bragaglia’nın *Fotodinamizm* adını verdiği ve uzun pozlama tekniğiyle ürettiği fotoğrafları da oldukça önemlidir.

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 öğeleri görülür. Bragaglia’nın esrarengiz ruhbilimsel düşünceleri, O’nun “insan ayağa kalktığı zaman koltuğu hala kendisinin ruhuyla doludur” sözleriyle özetlenebilir (Aydemir: 2013 ,68).



**Şekil 11.** Anton Giulio Bragaglia, “*The Slap*”, 1910. Fotoğraf.

Fotoğraf, fütürizmin hareket ve devinim anlayışına karşılık gelmiştir. Fütürizm dinamizm ve hareketi kaydetmeyi amaçlayan yeni bir görsel anlayıştan ziyade devrimsel olarak nitelendirilen yenilikçi yaklaşımdır. Modern makine çağını ve kent hayatını çalışmalarında yakalayabilmeleri ve yansıtılabilmeleri bakımından fotoğraf, fütüristler için etkili bir araç olmuştur.

20. yüzyılın en etkili akımlarından biri olan Dada şu anda içinde bulunduğumuz postmodern sanatsal eğilimlerin öncülü olarak nitelendirilebilir. 1916 yılında İsviçre’de Alman şair ve düşünür Hugo Ball’ın Zürih’te açtığı Cabaret Voltaire, Dada hareketinin başladığı yerdir. Birinci Dünya Savaşı karşıtı bir grup oluşturmayı amaçlayan Ball, kısa süre içinde bu amacına ulaşmıştır. 1918 tarihli Dada Manifestosunu kaleme alan Tzara’ya göre: “Dada bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir” (Antmen, 2005: 122).

“XX. Yüzyıl başlarının “tarihsel avangartının” büyük bir bölümü (örneğin Fütürizm, Dada ve Konstrüktivizm), ilişikteki amacın peşindedir. Özellikle sanat “kurumunu” [...] yıkmanın bir yolu olarak, sanat ve yaşam “yüksek” ve “düşük” sanat arasındaki sınırları silmek ve toplumda genel olarak bir değer eleştirisini yaygınlaştırmak” (Fineberg, 2014: 17). Özellikle kolaj, ve asamblaj tekniğiyle işler üreten Dadacılar, bu hareketin şimdiye kadar oluşan tüm akımlardan farklı kaygularla ortaya çıktığını ifade etmişler ve sanatı bu türden tepkilerini dile getirebilecekleri bir özgürlük alanı olarak benimsemişlerdir. “1911-1912 yıllarında Marcel Duchamp’ın gerçekleştirdiği *Merdivenden İnen Çıplak* adlı yapıtında, Marey ve Muybridge’in, belli hareketlerin süregelen aşamalarının yüksek değerdeki örtücü hızlarıyla aynı çerçeve içinde üst üste kaydedilmesinden oluşan stroboskopik fotoğraflarının etkisi açıkça görülmektedir” (Derman, 2010: 6).



**Şekil 12.** Marcel Duchamp, "Merdivenden inen Çıplak",1912. Tuval üzerine yağlı boya.  
147 cm x 89,2 cm.

Sanat ve yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya yönelik girişimlerde bulunan Dadacılar, fotoğraftan faydalanarak yeni anlatım biçimleri keşfetmişler, hareketin mantığına uygun olarak kes yapıştır ve fotomontaj tekniklerini kullanarak politik ve sert bir dil oluşturmuşlardır. Almanya'da John Heratfield ve Hannah Höch'ün *Propagandada* diye adlandırdıkları politik içerikli kolaj ve fotomontajları 20. yüzyılın bu alandaki öncüleri arasındadır.



**Şekil 13.** John Heartfield, *Hitler Selamının Anlamı: Küçük Adam Büyük Hibelerin Peşinde. Düsturu: "Arkamda Milyonlar Var!"* 1932. Foto-kolaj

Berlin Dada grubunun kurucu üyeleri arasında yer alan John Heartfield özellikle fotomontaj konusundaki maharetiyle dikkat çekici işler üretmiştir. Heartfield in 1930'larda yapmış olduğu kolajları genellikle Hitler'i ve Nazi liderlerini yeren portrelerdir. "Altın Yutup



*Maden Kusuyor* (1932) adlı eseri, Hitler'in bir Alman sınai karteliyle bağlantısını hicveden bir çalışmadır" (Smith, 2004: 177).



**Şekil 14.** John Heartfield, "*Altın Yutup Maden Kusuyor*", 1932. Foto-kolaj  
Berlin Sanat Akademisi, Almanya

"Geleceğin Führer'inin parayla dolup taşan saydam bir gövdesiydi bu resim Heartfield'in bazı montajlarında, dikkat çekeceği noktayı basit yan yana getirmelerle vurguladığı daha yetkin çalışmalarındaysa, tümüyle tutarlı bir imge oluşturabilmek için kaynak fotoğraf malzemesi üzerinde oynadığı görülür" (Smith, 2004: 178).

Hannah Höch, bir yazısında şunlara vurgu yapmaktadır:

Dadacılar 1919 yılında fotoğraf aracılığıyla yeni biçimler yaratabilme olanağını keşfederek saldırgan fotomontajlarını yaptığında, aynı teknik aynı anda Fransa, Almanya, Rusya ve İsviçre gibi ülkelerde de ortaya çıkmıştı. Fotomontajın bu ani dirilişinin bir nedeni de fotoğrafın kazandığı yüksek kalite, film ve röportaj fotoğrafçılığıdır. Fotoröportaj yapanlar, gayet bilinçli olarak gerek duydukları fotoğrafları kesip biçmiş, yapıştırmışlardır (Antmen, 2005: 130).

Dadaist sanatçıların uyguladıkları kolaj ve fotomontaj teknikleri daha önce yapılan fotomontaj tekniğinden farklı olarak, çeşitli dergi, reklam afişleri ve gazeteler gibi birçok yardımcı malzemeyi fotomontajla birleştirip uygulamışlardır.

### **1.3.Pop Art'la Figürün Yeniden Önem Kazanmasında Fotoğrafın Rolü**

Fotoğrafın icadı ve sonraki süreçte sanatsal alanda görünürlüğünün artması resim sanatına yeni anlatım olanakları ve farklı açılımlar kazandırmıştır. Sanatın ulaştığı soyut ifade alanında yer bulamayan figüratif dil 1950'li yıllarda Pop Art'la beraber güçlü bir biçimde sanatsal alana geri dönmüştür. Pop hareketin oluşumunda fotoğrafik görüntünün kullanımının

yaygınlık kazanması, fotogerçekçi sanatçıların figürü yeniden gündeme getirmesi, figürün çağdaş anlamda sanat alanına yeniden dönüşü olarak yorumlanabilir. Fransız Eleştirmen Darriulat bu gelişmeyi şöyle açıklamaktadır:

Yüzyılın başında ortaya çıkan soyut anlayışların sanat'ta nesnel gerçeği yansıtmaktan uzaklaşmaya yol açtığını ve figürsel resmi tamamen dışladığını vurgulamakta ve bu anlayışa tepki olarak 1970' li yıllarda yeniden gerçekçi anlayışa dönüldüğünü savunmaktadır. Yeni gerçekçiliğin Amerika'da ortaya çıktığını fakat Almanya' da Gafgen'in tıpkı desenleri, Fransa' da Gasiorowski' nin, İspanya' da Lopez Garcia'nın fotoğrafa benzeyen resimlerini bu anlayışın batıya yansması olarak nitelendirir (Giray, 1995: 64).



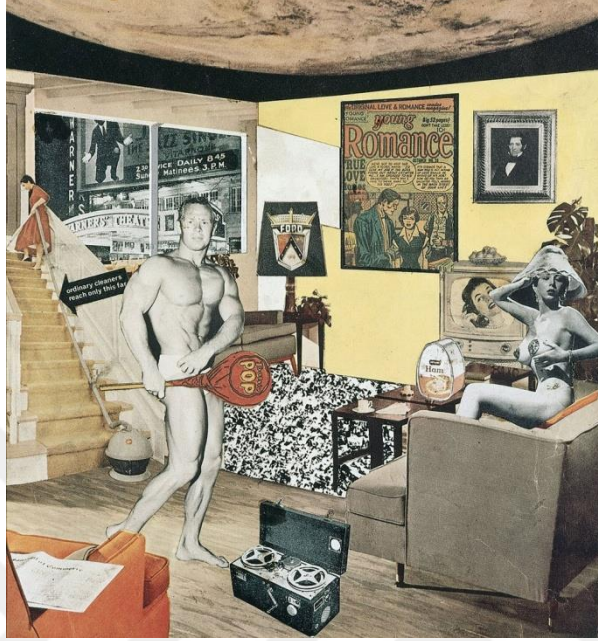
**Şekil 15.** Antonio Lopez Garcia  
*Sink and Mirror*, 1967.



**Şekil 16.** Wolfgang Gafgen, *Untitled* 1936  
50,8 x 71,12cm.

İkinci Dünya Savaşının ardından 20. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan teknolojik ekonomik ve kültürel gelişmelerin yeni bir yaşam biçimi yarattığı söylenebilir. Andy Warhol, Tom Wesselmann, Roy Linchtenstein ve Richard Hamilton gibi isimler Pop Art'ın başlıca temsilcileri arasında gösterilebilir. Pop Art üç temel değere oturur. Figüratif ve gerçekçi bir sanat anlayışını benimser. 20. yüzyıl tüketim toplumunun beğenisini, düşüncesini ve kültürünü yansıtır. En önemlisi de yeni kent kültürünün sanatıdır (Giray, 1995: 62). Bu anlamda 1950'li yılların sonunda ortaya çıkan Pop Sanat genellikle popüler kültür imgeleri üzerinde durmuş, kitle kültürüne ait çizgi romanlar, sinema afişleri, posterler, ünlülerin portreleri gibi gündelik hayata ait elemanlardan faydalanmıştır. Kolaj, Pop Art uygulamalarında sıkça kullanılmıştır. Fotoğrafın medyum olarak kullanıldığı, izleyiciye fotoğrafik bir görüntü sunan bu teknik, en iyi örneğini Richard Hamilton'ın 1950'li yılların modern yaşam tarzını yansıtan bir evi gösteren *Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?* isimli yapıtında bulur. "Geleneksel

alt kültür/üst kültür, el yapımı/seri üretim imge gibi ayrımları dışlayarak kitle kültürüne ait popüler imgeler kullanan Hamilton, reklam estetiğinin üslubunu alıntılıdığı yapıtlarıyla Pop akımının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır” (Antmen, 2008: 164).



**Şekil 17.** Richard Hamilton, “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?”1956.. Kolaj, 26x25 cm.

Bu bağlamda Richard Hamilton’un 1956 yılında Londra’da açılan “İşte Yarın” başlıklı sergide yer alan kolajı dönemin toplumsal yapısı, yaşam tarzı ve Pop Art’ın içeriği hakkında ipuçlarıyla doludur. “Genellikle tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle çalışmalarına karşın birçok Pop sanatçının yapıtı, popüler kültür öğelerinden birebir yararlanıldığı için fotoğrafik bir görüntü sunar” (Antmen, 2008: 162). Yaşadıkları çevrenin kültürel öğelerinden beslenen ve yaşamla sanat arasındaki uçurumu ortadan kaldırmayı amaçlayan Pop Art fotoğrafik imgeleri kullanımı ve figürü yeniden gündeme getirmesi, yine bu dönemde ortaya çıkan fotogerçekçi çalışmaların eski realist anlayışa modern bir bakış açısıyla geri dönüş olarak yorumlanabilir.

“Yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırları eritmiş olması, yaşam ile sanat arasında köprüler kurması, resim sanatının Greenberg modernizmine dayanan kurallarını altüst etmesi açısından Pop Art biçimci modernizmin sonunu hazırlayan başlıca akımlar arasındadır” (Antmen, 2005: 163).

Sonuç olarak Pop Art sanatçıları çoğunlukla kolaj ve hazır imgelerden yararlanmışlardır. Tüketim toplumunun bir yansıması olarak ortaya çıkan, bu kültüre ait imgeleri benimseyen ve görüntünün yeniden üretimi mantığıyla kurulan Pop Art figüre geri dönüş anlamında fotogerçekçilik gibi bir harekete öncülük etmiştir.

## 2.FOTogerçekçİLİK VE FOTOĞRAFA YAKLAŞIMIN YENİDEN ELE ALINIŞI

### 2.1.Fotogerçekçilik Akımının Ortaya Çıkışı

Fotogerçekçi hareketin ilk örnekleri 1960'larda önce Amerika'da, New York ve Los Angeles'ta görülmeye başlamıştır. Photo-Realism terimi Louis K. Meisel'e aittir. Meisel, 1968 yılında Chuck Close ve Richard Estes'in resimlerini gördükten sonra iki sanatçının resimlerinin hem görünüm hem de yöntem bakımından benzer olduğunu ifade etmiş, bu uygulama yönteminin ve benzer şekilde üretilen çalışmaların Photo-Realizm olarak adlandırılabileceğini belirtmiştir. "1970'te New York, Whitney Museum of Art önemli bir sergi düzenleyerek, "22 gerçekçi" sanatçıyı tanıtmıştır. ABD'de Sidney Janis galerisinin düzenlediği "Realism Sharp Focus" sergisinde ve Avrupa'da Kassel Documenta'da önemli örnekleri tanıtılan akım 1970 sonrasında yaygınlaşmıştır" (Germaner, 1997: 67).

Aralarında Richard Estes, Audrey Flack, Robert Bechtle, Malcolm Morley, Chuck Close gibi önemli sanatçıların bulunduğu serginin kataloğu James K. Monte tarafından hazırlanmıştır. Meisel bu koleksiyonu oluştururken Fotogerçekçi hareketin sanatçıları beş maddeyle şöyle tanımlamıştır:

- 1-Foto-Gerçekçiler veri toplamak için kamera ve fotoğraf kullanırlar.
- 2-Foto-Gerçekçiler görüntüyü tuvale aktarmak için mekanik veya yarı mekanik araçlar kullanırlar.
- 3- Foto-Gerçekçilerde çalışmalarının fotoğraf gibi görünmesini sağlayacak tekniğe sahip olmalıdır.
- 4-Bir sanatçının tam anlamıyla Foto-Gerçekçi sayılabilmesi için 1972 ye kadar bu tarzda bir iş sergilemiş olması gerekmektedir.
- 5-Sanatçı en az beş yıl Foto-Gerçekçi çalışmalar yapmış ve bunları sergilemiş olmalıdır (Meisel, 1989: 13).

Gerçeği ikinci elden sunan fotoğrafı, sanatsal alanda yeniden dönüştürmeyi ve fotoğraf yüzeyinden yansıyan görüntüyü gene iki boyutlu yüzeye aktaran fotogerçekçi sanatçılar, fotoğrafı kopyalamaktan çok, fotoğrafik etkinin kendisini yakalamayı amaç edinmişlerdir. Fotoğrafın tamamen nesnel bir tutumla ele alınması, duygu içermeyen fırça vuruşları veya air brush (havalı boya tabancası) kullanarak oluşturulan kroması yüksek renkler fotogerçekçi çalışmaların genel özelliklerindedir.

Fotoğraf fotogerçekçi sanatçılar için vazgeçilmez bir araçtır. Fotoğraf makinesi insan gözünden farklı olarak sadece teknik olanakların belirlediği bir nesnellikle çevreyi görür. Flusser'in bu durumla ilgili yaklaşımı özetle şöyledir: "Fotoğraf makinesi ilk aşamada daha sonra dağıtılacak olan birçok baskının eşdeyişle, stereotipin meydana getirilmesini sağlayacak

olan negatifi yani prototipi üretir. Fotoğraf söz konusu olduğunda “özgün” sözcüğü anlamsızdır” (Flusser, 2009: 55). Flusser’in açıklamasını örneklendirir şekilde fotogerçekçi tarzı benimseyen sanatçıların fotoğraf makinası tarafından üretilen teknik görüntünün kopyasını aktarmayı amaç edilmeleri, üretilen resimlerin özgünlüğünü tartışmalı hale getirmiştir. Fakat sanatçıların kullandığı teknik ve seçtikleri konular her ne kadar benzerlik taşısa da fotoğrafı çeken kişinin kadraj seçimi ve vizörden bakan gözün belirleyici olması az önce değinilen görüşe karşıtlık oluşturabilir.

Fotogerçekçilik akımının öncülerinden sayılan Malcolm Morley, fotoğraf gerçekliğini tuvaline aktarmaya çalışan ilk sanatçı olarak kabul edilir. Morley 1960’ların ortalarından itibaren kartpostalları, magazin dergilerindeki fotoğrafları ve afişleri büyük boyutlu tuvalere resmetmiştir. 1969 yılında Güney Afrika’da bir hipodromu betimleyen *Race-track* adlı resminde gerçekçi görüntünün üzerine çapraz iki kırmızı çizgi çizmiştir. Germaner’e göre, “Bu tavır sanatçının imgeyi değil -aksine imgeyi doğrular- ama ondaki gerçekliği yadsıdığı anlamını içermektedir” (Germaner, 1997: 67).



**Şekil 18.** Malcolm Morley, “Hipodrom”, 1970. Tuval üzerine yağlı boya. 177.5 x 233.3 cm, Ludwig Museum, Budapeşte

Smith’in ifadesiyle: “Figüratif çalışmaların fotogerçekçi bir yaklaşımla ele alınması, ilk bakışta görüldüğünden daha karmaşık bir süreçti ve üç temel ögeye dayanıyordu. Öncelikle sanatçı kaynağını, Duchamp’ın yaklaşımına benzer bir tavırla ‘hazır nesne’ olarak görüp onu en ince ayrıntısına dek yeniden üretmeyi seçebilirdi. Malcom Morley’in (1931-) seçimi bu doğrultuda olmuştu; Morley, tuvalini karelere böler, üzerinde çalıştığı kare dışında tuvalin her yerini kapatır, seçtiği görüntüyü bu şekilde kare kare, sonucun ne kadar hatasız olduğunu tablo tamamlanana dek bilmeden oluştururdu” (Lucie Smith, 2004: 265-266).

Bu akımın diğer temsilcileri arasında Audrey Flack, Richard Estes, Franz Gertsch, Ralph Goings, Robert Cottingham, Don Eddy, John Salt ve Robert Bechtle gibi isimler sıralanabilir. Bu sanatçılar için, “ışığın etkisiyle algılanan gerçeği tuval yüzeyinde tekrardan [...] oluşturmak ayrı bir sorun teşkil etmektedir. Sanatçıların gerçekçi betimleme biçimi izleyiciye pek çok haz vaat ettiği gibi, üzerine düşünülmesi gereken noktaları da çoğaltmaktadır” (Lynton, 2009: 304). Lynton’un bu tespitine, genellikle kent görünümünü, kent yaşamını ve dükkan vitrinlerini yansıtan Richard Estes’in resimleri örnek olarak gösterilebilir. New York’lu bir sanatçı olan Estes, resimlerinde özellikle dükkan vitrinleri ve camlarından yansıyan sayısız görüntüyü aktarmıştır.



**Şekil 19.** Richard Estes, “Times Square” 2004. Tuval Üzerine yağlı boya 162.5×94 cm.

Fotogerçekçi anlayışla üretilen resimler aslında klasik anlamda gerçekçi ressamların üretimleriyle benzer nitelikler taşır. Bu iki yaklaşımı ayıran şey, fotogerçekçi tarzda üretilen resimlerin fotoğraf üzerinden üretilmesi ve fotoğrafın gerçekliğini hedeflemesi olarak ifade edilebilir. Burada hedeflenen şey, gözle görülen gerçekliği yansıtmamanın aksine fotoğrafta kaydedilen görüntünün kopyalanmasıdır ve ortaya çıkan gerçekçilik ancak fotoğraf makinesiyle yakalanabilecek türdendir. Bu olgu özellikle Richard Estes’in kimi resimlerinde görülebilir: “Bazı resimlerde geniş açılı objektifin yarattığı perspektif bozulmalar aynen korunmuş, bazılarında bu bozulmaları yok eden mercek sistemlerinin sonuçları ya da ancak gelişmiş fotoğraf makinelerinin üretebildiği panoramik görüntüler resmedilmiştir. Fotogerçekçi resimlerde perspektif izdüşümler çoğunlukla insanın görebildiği biçimiyle değil fotoğraf makinesinin gösterebildiği biçimiyle yansıtılmıştır” (Kurbak, 2010: 121).



Şekil 20. Richard Estes, "The Plaza", 1991. Tuval üzerine yağlı boya, 91x 167 cm.

Fotogerçekçiliği benimseyen sanatçıları, gerçekçi ressamların resimlerinden ayıran bir başka özellik de kompozisyon anlayışlarındaki farklılıktır. Gerçekçi ressamların üzerinde çokça düşündüğü kompozisyon anlayışının aksine geleneksel gerçekçi resimlerde konuyu oluşturan öğelerin çerçevenin içerisine sığacak şekilde düzenlendiği, resmin gereksiz bulunan elemanlardan arındırıldığı görülmektedir. Fotogerçekçi ressamların resimlerinde çerçevenin dışına çıkan ya da resme dışardan dâhil olmuş, yarım imgelere rastlanabilir. Bu türden bir kadrajlama herhangi bir fotoğrafta karşılaşılabileceğimiz türdendir.



Şekil 21. Robert Bechtle "S. F. Cadillac " 1975. tuval üzerine yağlı boya 104.1 x 149.8 cm.

Göz ve kameranın görünüşünü eşitleme takıntıları, sanatçıların yüzyıllardır doğayı taklit etme (mimesis) ve algılama (anlık) sorununa işaret eder. Bu akımın sanatçıları kendilerinden önceki ressamlar gibi tuvallerini konunun önüne taşımak yerine, konuyu fotoğraf veya kamera vasıtasıyla tuvallerinin önüne taşımışlardır. Resimlerin sonuçlandırılması çok uzun zaman olsa da ortaya çıkan görüntüler kesinlikle bir fotoğraf kadar anlık olmuşlardır (Bağcı, 2008:4).

Kameralar ve yeni dijital teknolojiler sayesinde fotogerçekçi sanatçılar daha hassas odaklı görüntüler elde etmeleri olanaklı hale gelmiştir. Fotogerçekçi resim fotoğraf olmadan mevcut olamaz ve ortaya çıkan görüntüler genellikle orijinal fotoğrafın doğrudan kopyalarıdır, ancak orijinal fotoğraftan daha büyük boyutludur. Fotorealist yaklaşımla çalışan sanatçı parlak yüzeydeki yansımaları simüle etmek için yüksek düzeyde teknik ve ustalık gerektiren görüntülere vurgu yaparak çalışmalarını sonuçlandırır. “Fotogerçekçilik sanatçının kişisel bakış açısını makinenin bakış açısıyla ressam gözünün özelliğini, kamera merceğinin nesneliliğiyle değiştirerek sanatçının konuyla ilişkisini bütünüyle değiştirmiştir” (Smith, 2004: 204).

Fotogerçekçi resimler, teknik olarak genellikle projeksiyon makinesinden tuvale yansıyan görüntülerin resmedilmesiyle gerçekleştirilir. Fotoğraf merceğinin gördüğünü kopya ederek resim yapmak eyleminin öznel boyutunu dışlayan Fotogerçekçiler’in esas konusu, yansıttıkları dünya değil, fotoğraftan yansıyan dünyadır (Antmen, 2013: 163). Fotogerçekçi anlayışla resim yapan sanatçılar gibi Gerhard Richter de, ilk resimlerinde resimsel bir nesneliğe ulaşmak için fotoğraftan faydalanmıştır.



Şekil 22. Gerhard Richter, “Reader” tuval üzerine yağlı boya,1994. 72x102 cm.

Fotoğrafi, resim yapmak için bir araç olarak benimseyen Richter, resimlerini oluştururken çoğu resmin netliğini olabildiğince belirsizleştirmiştir. “Fotoğrafa foto-gerçekçiler kadar sadık kalmayan Richter’in fotoğraflara bakarak yaptığı resimleri, fotoğrafların gösterdiği dünya hakkında değil, bizzat fotoğrafik imgelerin kendileri hakkındadır” (Yılmaz, 2006: 351). Fotoğrafi sadece model olarak kullandığını belirten Richter, fotoğraftaki nesnelere ziyade fotoğraf vasıtasıyla oluşturulabilecek etkinin peşindedir. Fotoğrafa fotogerçekçiler kadar bağlı kalmaması onu diğer fotogerçekçi sanatçılardan ayıran bir özelliktir. “Sanatçının eserlerinin fotoğrafın birer fotoğrafik reproduksiyonu olarak işlev gördüğü söylenebilir ve fotoğraf burada bir görüntünün 'nesnel' reproduksiyonu için model olmaktadır” (Osborne, 1992: 106).



Ralph Goings gibi fotogerçekçi sanatçılar ise, resimlerini oluştururken konunun önemli bir eleman olduğunu belirtmişler ve belli konular üzerine işler üretmişlerdir. California'da doğup büyüyen Goings'in resimlerinin ana temasını kamyonetler oluşturmaktadır.



**Şekil 23.** Ralph Goings "Smith's Ford Custom" 1974, Suluboya, 24,13x34,29 cm.

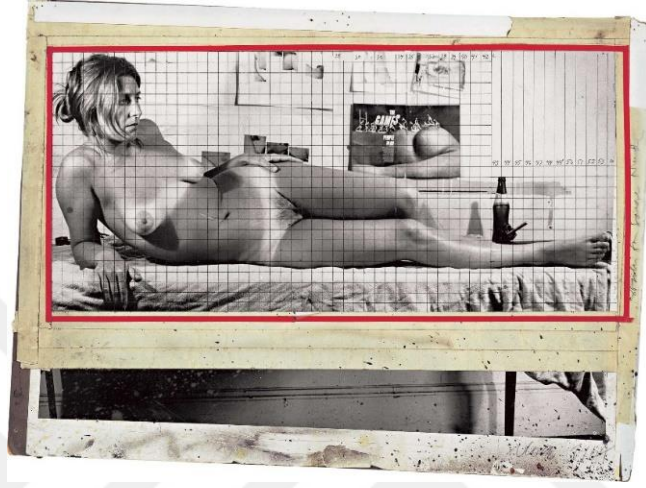
Goings'e göre; "Süpermarketin park yerinde duran bir kamyonet, ona yerelliğin ve bu yerelliğe özgü hayat tarzının mükemmel bir yansıması olarak görünmüştü." Ancak bunun gerisinde, "geri çekilip, konunun kendi başına ayakta durmasına izin vermek" gibi genel bir eğilim yatıyordu" (Smith, 2004: 266).

Chuck Close da çevresinden kişilerin büyütülmüş vesikalık fotoğraflarını kullanarak resimler yapmıştır. "Close, resimlerini yaparken fotoğraf makinesine özgü ayrıntıları yeniden üretmeye dikkat etmiştir; örneğin, diyafram açıklığı geniş tutulduğunda, başın farklı odak bölgelerine ayrılması gibi" (Antmen, 2005: 167). Bu durum, eleştirmenlerin, Close'un gerçek görüntünün kendisinden çok, bilginin sistematikleştirilmesi ve düzenlenmesiyle uğraştığını ileri sürmelerine neden olmuştur. Ancak sanatçı, "bir şeyi yaparken seçilen yöntemin, yapılan şeyin görüntüsünü, dolayısıyla anlamını değiştirdiğini" söyleyerek bu eleştirileri reddetmiştir. Close bu davranışının amacının yalnızca, "görüntünün içinde bulunduğu bağlamla bağlarını gevşetmeye çalışmak ve izleyicinin bakışına karşı koymak olduğunu iddia ediyordu" (Smith, 2004: 266). Chuck Close'un 1967-73 yılları arasında fotoğraftan yaptığı resimler onun fotogerçekçi hareket içerisinde anılmasını sağlamıştır. Chuck Close bu ve bunun gibi devasa boyutlarda portreleri yaparken fırça yerine airbrush'ı tercih etmiştir. Sadece birkaç çorba kaşığı boya kullanmıştır.

Chuck Close siyah beyaz portreleri yapmadan önce bir resmin neye benzeyeceği konusunda tüm kararların alınabilmesi için kamera ve fotoğrafın kullanılmasına karar vermiştir. Fotoğraf onu referans alacak sanatçı için belli bir disiplin sağlarken fotoğrafın temel alınması değişiklikler yapmayı daha zor hale getirir. Bununla birlikte, fotoğraf, Close'un çalışma sisteminin tümünde sadece bir araçtır. Aynı zamanda fotoğraftan tuvale bilgi aktarımı için

kullandığı yöntem ise ızgara yöntemidir. Izgara yöntemi birçok fotorealist sanatçı için sadece bir transfer metoduymuşken Chuck Close'un tüm çalışma sisteminin esas temelinin oluşturduğu söylenebilir.

Chuck Close'un bir fotoğraftan bakarak yaptığı ilk resmi *Large Nude* adlı resimdir. Close bu resmi yaparken sonraki süreçte yapacağı resimlerine ilham verecek olan ızgaralama yöntemini kullanmıştır.

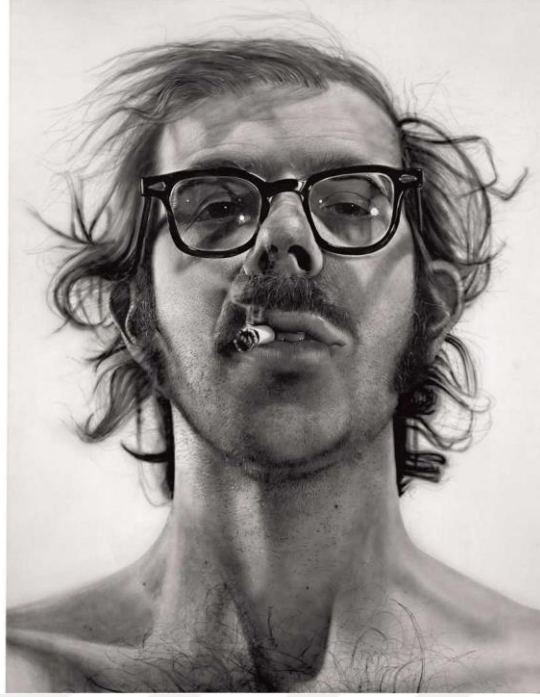


**Şekil 24.** Chuck Close'un "*Large Nude*" adlı resmi için yapmış olduğu ızgaralama yöntemiyle hazırlık aşaması

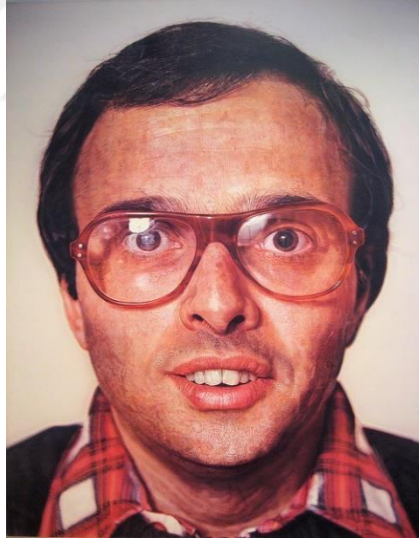


**Şekil 25.** Chuck Close, "*Large Nude*", 1967. Tuval üzerine akrilik boya, 297.2 x 643.9 cm.

Chuck Close'un geliştirdiği bu yeni sistem altında yaptığı ilk resim *Large Nude* adlı uzanmış çıplak bir kadın resmidir. Resim çok büyük olduğu için aradığı ölçeklendirme hala yoktu. Bir gün fotoğraf çekerken kameranın önüne geçti ve yaklaşık kolunun boyu hizasında kendi yüzünün bir fotoğrafını çekti. Bu fotoğraf Chuck Close'un portresinin ilki ve aynı zamanda sekiz tane siyah beyaz portreden oluşan serinin de ilk resmidir (Meisel,1989:112).

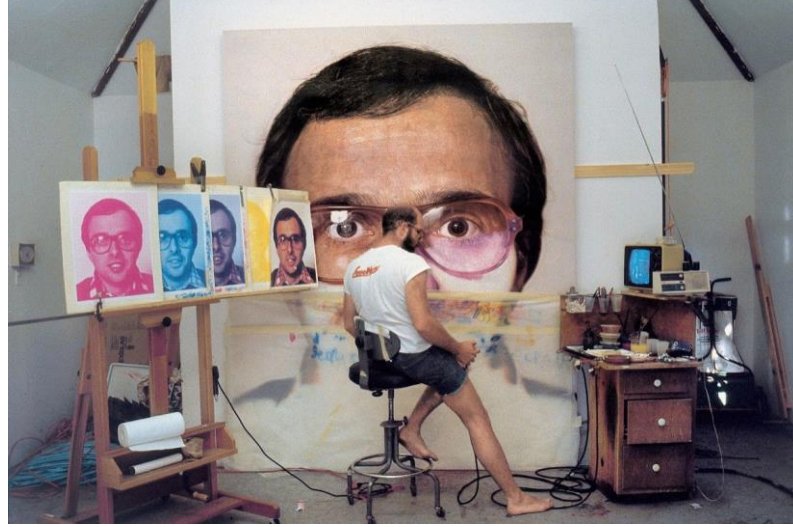


**Şekil 26.** Chuck Close, *"Big Self Portrait"* 1967-68. Tuval üzerine akrilik boya 273.5x 212cm.



**Şekil 27.** Chuck Close *"Mark"* 1979. Tuval üzerine akrilik, 274.3 x 213.4 cm.

Close, büyük boyutlardaki resimlerini yaparken birçok fotogerçekçi sanatçı gibi önce faydalanacağı fotoğrafı karelere bölmüş, her bir kareyi tek başına ele alarak resmi ortaya çıkarmıştır. Close'un kullandığı başka bir teknik ise çalışacağı fotoğrafı CMYK renk sistemine göre ayırıp, bu renkleri airbrush yardımıyla tuvale ince tabakalar halinde üst üste uygulamaktır.



Şekil 28. Chuck Close, "Mark"adlı resmi üzerinde çalışırken

Chuck Close, *Mark* (Resim 28) adlı resmini boyarken önce bilgisayar programı yardımıyla fotoğrafı CMYK renklerine ayırmış, daha sonra bu renkleri sırasıyla üst üste uygulayıp resmi ortaya çıkarmıştır.

Bu hareketin öncüleri arasında yer alan Nur Koçak, fotogerçekçi anlayışa uygun (1974-1979 yılları arasında) *Fetiş Nesnelere/Nesne Kadınlar* serilerini üretmiştir. "Tüketim ekonomisinin göstergelerini taşıyan kadın dergilerinde yer alan reklamlar, Koçak'ın çıkış noktasıdır. Genç, güzel ve seksi kadın imajı ile tanıtılan kadına ait fetiş nesnelere ve bu nesnelere tanıtan nesne kadınlar, Koçak'ın konuya ve fotogerçekçi anlayışa yaklaşımını kanıtlar" (Koçak, 1995: 65).



Şekil 29. Nur Koçak, "Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesnelere 3", 1979, Tüval üzerine akrilik boya, 89x116 cm.

Taner Ceylan'ın resimleri uygulama tekniği olarak fotogerçekçi hareket içerisinde değerlendirilebilirse de, içerik ve resimlerinde kullandığı imgelere yaklaşımı bakımından fotogerçekçilerden ayrılmaktadır. Yaptığı resimleri duygusal gerçekçi olarak adlandıran sanatçı tanımlamayı da şu biçimde yapar:

Benim için resim ile ressam arasında, dışardan gelecek hiçbir şeyden etkilenmeyecek bir ilişki var. Bu ilişkinin herhangi bir dijital teknikle ya da fotoğraf ile yakalanabileceğine inanmıyorum açıkçası. Diğer taraftan, ressam ile izleyici arasındaki ilişki ise insan ile iki boyutlu bir yüzeyden daha fazlası. Bu iki ayrı dünyanın arasındaki, izleyici ile resim arasındaki ilişki ile devam eden, süregiden bir ilişki. Çünkü resim enerji ve hislerin taşıyıcısı ve dolayısıyla sanatçı da... Bu yüzden resimlerimi duygusal gerçekçi olarak tanımlıyorum. Bir anlamda resimlerime bakıldığı zaman boyadan ziyade bakışların, kanın, tenin, tebessümün algılanması benim için esas (Ceylan, 2013).



Şekil 30. Taner Ceylan, "Ruhani / Spiritual", 2008. Tuval üzerine yağlıboya, 140 cm x 200 cm.

## 2.2. Resimde Fotoğrafik Dilin Temsil Değeri

Tarih boyunca gerçek dünya ve onun sanattaki temsilinin sürekli değişime uğradığı bilinmektedir. Temsil kavramına gerçeklik ve anlatım arasındaki ilişkiyi gözler önüne serer. Bu bağlamda düşünüldüğünde, sanatla sürekli ve organik bir bağı olan temsilin, çağın değişen algısını yansıtan ve hatta onu belgeleyen bir tarafının olduğu açıkça ortadadır.

19. yüzyılın bilimsel ve teknolojik gelişmeleri kendi içinde yeni bir toplum biçimi yaratmış, bu durum da geleneksel temsil anlayışını yıkıp, yerine yeni, eleştirel bir temsil anlayışı oluşturmuştur. İzlenimcilikle başladığı ileri sürülen modern sanat, savaşın, sanayileşmenin, sanayi dönemi toplumunun, çeşitli bilimsel gelişmelerin (fotoğraf makinasının bulunuşu, buharlı lokomotif, sonraki yıllarda atomun parçalanması vb.) felsefe ve ekonomi alanlarındaki değişmelerin etkisiyle doğmuş ve biçimlenmiştir.

Bu dönemde fotoğraf makinesinin bulunuşuyla birlikte geleneksel “betimlemeci” temsil anlayışının aşılması dönemin sanatçılarında bir taraftan kolaylık sağlarken, diğer taraftan onları yeni arayışlara yöneltmiş ve gerçekliğin nasıl temsil edileceği sorusuyla baş başa bırakmıştır. Fotoğrafın tarihine baktığımızda, fotoğrafın ilişki kurduğu ilk alanın resim olduğu söylenebilir. Dolayısıyla sonraki süreçte fotoğraf ve resim sanatı üzerine yaşanan tartışmalar fotoğrafın resim sanatıyla etkileşimi üzerine olmuştur. Örneğin “Delaroche ve Delacroix gibi ressamlar, fotoğrafa resmin yerini alacak bir sanat olarak değil, ancak canlı modellerin zor pozlarını kaydetme gibi işlerde resamlara destek olabilecek yararlı bir araç olarak önem atfetmişlerdir” (Larry, 2004: 347).

Bu durum Modern sanatçının dışsal gerçekliğe bakış açısını değiştirmiş ve nesnenin parçalanmasına, deforme edilmesine ve soyutlanmasına kadar sürmüştür. Modern sanatın büyük bir bölümünü oluşturan soyutlamacı anlayış, dış gerçekliğin artık hem akıl hem de duygularla birlikte yorumlanmasının birleşimi olarak ifade edilebilir. Bu birleşimin oluşturduğu modern sanatla beraber temsil dış gerçekliğin kopyası olmaktan kurtulmuş duygu ve düşüncenin temsiline dönüşmüştür.

Modern resimle ilgili “Neyi temsil ediyor?” sorusuna Fernand Leger, resim alanında eğer bir nesnenin taklidinin kendi içinde bir değeri olsaydı, eline kalem alıp herhangi bir resim yapıp da taklit özelliği gösteren her resmin resimsel değere sahip olduğunu kabul etmemiz gerekirdi. Bir sanat yapıtının “gerçekçi” değerinin taklit ögesiyle herhangi bir ilgisi yoktur cevabını vermiştir (Antmen, 2013: 60).

Fotoğrafi kullanarak iki boyutlu yüzeyden yansıyan görüntüyü gene iki boyutlu yüzeye aktaran fotogerçekçi sanatçılar da fotoğrafı model olarak ele alıp fotoğrafik etkinin kendisini yakalamayı amaç edinmişlerdir. Buradaki amaç, tıpkı Yılmaz’ın “cihazlar, şeyleri yorum yapmaksızın kaydederler. Bu yüzden kaydedilen şeylerin derinlikleri yoktur. Bu çoğaltılmış olanın, herhangi bir anlam yüklenmeden sunumudur” (Yılmaz, 2006: 191) ifadesinde bahsettiğine benzer olarak ressamın bir tür (görsel) kayıt cihazına dönüşmesi gibidir.

İcadından sonra çeşitli tartışmalar sebep olan ve resim sanatı adına da bir dönüm noktası sayılabilecek fotoğrafın bulunuşu ve gelişimi süreç içerisinde sanatçılara çeşitli olanaklar sağlamıştır. Öncesinde betimlemeci anlayışla resim yapan makineyle yarışan sanatçı tipinden özellikle 1960’lı yılların sonunda başlayan kavramsal sanat-fotoğraf ilişkisi fotoğrafın sanat alanındaki yükselişle eş zamanlıdır. Fotoğraf günümüzde de resim sanatı alanı içerisinde varlığını güçlendirmiş, fotogerçekçilik, hipergerçekçilik gibi hareketlerin sanatçıları tarafından referans olarak kullanılan bir araç haline gelmiştir.

### 3. POSTMODERN DÖNEMDE BİR GERÇEKLİK ÖNERMESİ OLARAK HİPERGERÇEKÇİLİK

#### 3.1. Değişen Gerçeklik Algısı

Post-modernite kavramına değinmeden önce modernite teriminden bahsetmek faydalı olabilir. Adnan Turani'nin ifadesiyle "Modernite, 1960'lardan önceki aşağı yukarı 160 yıllık süreçte oluşan bir dünya görüşünün biçimlendirdiği akılcı, bilimsel, sanatsal ve kentsel kültüre verilen addır. Modernite sözcüğünün ve kavramının içerdiği anlamın, ondan sonra ortaya çıkan ve postmodern denen bir çeşit söylemle karşılaştırılabilmesi için açıkça anlaşılması gerekir. Modernite, 'modern' sözcüğünden türetilmiştir. Ancak modern sözcüğünün ilk kullanılışındaki anlamı, bizim bugün kullandığımız anlamda değildir" (Turani, 2014: 162). Postmodernizm terimi ise modernizm sonrası modernizmin aşılması yadsınması şeklinde tanımlanabilir ve modernizme ait temel kavramların sorunsallaştırılması hatta bunların eleştirilmesiyle devam etmektedir. Postmodernizm kavramı 1960'lardan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. 1979 yılında François Lyotard'ın Postmodern Durum adlı kitabıyla bu kavram tartışmaya açılmıştır.

*Postmodernizm Nedir?* adlı kitabında Charles Jencks,

"modernizmin hem devamıdır, hem aşılmasıdır" diyerek iki olgu arasında hem bir devamlılığa hem bir kopuşa işaret ederken, David Harvey "yapısalcılık sonrasıyla, post-endüstriyalizmle ve bütün bir yeni fikirler cephaneliğiyle" bağlantılı gördüğü postmodernizmin son yıllarda tartışmaların ölçütlerini belirleyen, 'söylem' tarzını tanımlayan, kültürel, politik ve düşünsel eleştirinin parametrelerini şekillendiren yeni duygu ve düşüncelerin bileşimi olduğunu savunmuştur (Antmen, 2005: 275).

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bilim ve teknoloji alanında yaşanan gelişmeler, 1950'li yıllardan sonra bilgisayar ve makine teknolojilerinin gelişimiyle birlikte sosyo-kültürel anlamda hızlı değişimler meydana getirir. Bu bağlamda 18. ve 19. yüzyıllarda başlayan endüstriyel devrimden post-endüstriyel döneme geçiş yapıldığı söylenebilir. Lyotard'ın *Postmodern Durum* adlı kitabında da belirttiği gibi "Postmodernizm, amacında modernizm değil oluşumunda modernizmdir ve bu oluşum durumu süreklidir" (Lyotard, 1990: 95). Modernizmin içinde gelişen, ondan beslenen eleştirel bir ifade biçimidir.

Lyotard postmodern durumun tanımını yaparken bilgiyi esas alır, Modernlik projesinin amacı olan sosyokültürel bütünlüğün kurulması esnasında, bu bütünlüğün içerisindeki gündelik hayat ve düşünceyi organik bir biçimde birleştirmeyi amaçlamaktadır. Modernizm in savunduğu kalıplar ve kural sayılabilecek doğrular, postmodernizmde yerini bireysellik düşüncesine bırakmıştır. Modern dönemin algısıyla yapıt üreten bir sanatçının ürettiği yapıt belli bir gramer ve önceden belirlenmiş normlara göre oluşturulurken; postmodern dönem yapıtın biricikliğine

kural olarak benimsenmiş yerleşmiş ilkelere karşı koyar ve disiplinlerarası ifadenin önemine dikkat çekmiştir.

Postmodern sanatın temsili yukarıda ifade edilen postmodern durumu oluşturan koşullarla ilişkilidir.” Postmodern olarak adlandırılan süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir mecraya bağlı olmaksızın resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının –örneğin resmin- diğerlerine egemenliğine son vererek, disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir” (Antmen, 2005: 277).

1960’larda ortaya çıkan Kavramsal Sanat, sanatı o güne dek alışlagelmiş anlatım biçiminin dışına çıkarmayı amaçlamıştır, “1960’lı yılların sonlarında başlayan utkulu sanat-fotoğraf örtüşmesi, fotoğrafın “kendi” kendi pazarındaki ani patlamasıyla eşzamanlıdır” (Aydemir, 2013: 49). Bu süreç içerisinde fotoğraf modern dönemdeki aksine, sanatçılar tarafından kullanılan bir yardımcı araç olmaktan çok postmodern süreç içerisinde ortaya çıkan sanatsal pratiklerin dili haline gelmiştir. Aydemir’in de *Fotoğraf Neyi Anlatır* adlı kitabında ifade ettiği gibi “Kavramsal sanatın büyük bir bölümü fotoğrafa başvuruyordu. Bunun, büyük bir olasılıkla, iki nedeni vardı. İlki, Kavramsal sanatın sorguladığı sanat, sözgelimi yazınsal ya da müziksel olmaktan çok, görseldi ve fotoğraf görsel alana bağlı kalmanın bir yoluydu” (Aydemir, 2013: 49). Düşünceyi doğrudan yansıtmamasından dolayı fotoğraf postmodern süreç içerisinde kavramsal sanat üretimleri için elverişli bir araç haline gelmiştir.

1980’li yıllara damgasını vuran başlıca sanatçılardan biri Cindy Sherman’dır. Fotoğrafi doğrudan değil de kavramsal üretimleri için bir yardımcı malzeme olarak kullanan Sherman fotoğraflarını çekerken fotoğraf makinesi çeşitli kostümler makyaj sahne dekoru gibi sinemaya ait çeşitli araçları kullanır. Tüketim kültürünün cinsiyet rollerini belirlemedeki rolünü ve popüler kültür tarafından şekillenen kadın imajını sorgulamıştır.



Şekil31.Cindy-Sherman, "Untitled-Film-Still-35"1979



Şekil 32.CindySherman, "Untitled-Film-Still 6 "



*Untitled Film Stills*'de, (*İsimsiz Film Kareleri*) ve daha sonraki film serilerinde, kameranın önünde her zaman Sherman'ın kendisi yer almıştır. Fakat film karelerinde yansıttığı bu kişiler hiçbir zaman kendi portreleri değildir. Sherman, fotoğrafı kimliğine büründüğü kişileri yansıtmakta ve izleyiciyi aldatmak için bir araç olarak kullanmaktadır. Eski kıyafetler, peruklar ve makyajlarla, çok çeşitli karakterler yaratmıştır. Sherman'ın tasvir ettiği farklı kişiler klişelerdir. Sherman'ın *İsimsiz Film Kareleri* adlı film serisindeki tüm karakterler kadın imajıyla ilgili inşa edilmiş fikirleri yansıtmaktadır ve klişeleşmiş kadın rollerinin durumuna dikkat çekmektedir.

“Modernizm, henüz, minimal ve taraflı bir yaklaşımla metalaşmaya ve onun kendini aşma çabalarına bir eleştiri getirebilmiştir. Postmodernizm ise bir süreç olarak, salt metalaşmanın tüketimidir” (Jameson, 2011: 10). Postmodern sanatının başlıca ifade biçimi haline gelen fotoğraf yalnızca Sherman'ın değil, birçok sanatçının tercih ettiği bir ifade aracı olmuştur.

## **3.2. Postmodern Dönem Sanatı Olarak Hipergerçekçilik**

### **3.2.1. Hipergerçekçilik (Kurgusal Gerçeklik)**

Hiper sözcüğü köken olarak tıp dünyasına ait bir terimdir ve dilimizde ‘aşırı’ anlamına gelmektedir. Son dönemlerde modalaşan bu terim, pek çok başka kavramla ilişkiye sokularak çeşitli kültürel tanımların varlık alanlarının genişletilmesi için kullanılmaktadır. Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın mevcut sistemi analiz etmeye ortaya attığı simülasyon kuramı içinde de bu varolan ‘hiper’ ifadesi, kuram bağlamında düşünüldüğünde Türkçe karşılığının anlam karşılığını tam olarak vermektedir. Zira Baudrillard'ın *Simülakrlar ve Simülasyon* adlı kitabında da değindiği üzere gerçekliği aşan bir kurgusal gerçekliğin söz konusu olduğu evren tam da bu aşırılığın üzerine kuruludur. Jean Baudrillard'ın yaptığı tanıma göre, “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hiper gerçeklik yani simülasyon denilmektedir” (Baudrillard, 2011: 13).

Baudrillard'ın, simülasyonların hayatımızı yapılandırmadaki rolü hakkındaki teorisi önemlidir. Baudrillard, postmodern söylemle ilgili inceleme alanı olarak televizyon ve medyayı seçmiştir. Üstünde durduğu kavramlar simülasyon simulakrum ve hipergerçeklik gibi kavramlardır. Baudrillard'ın savı, postmodern kültürün tamamen farklı ve yeni olduğudur. Artık temsil edilen bir gerçek yoktur, çünkü gerçek olanın modelleri, gerçek olanın yerine geçmiştir. “Gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır zira "gerçek" ideal ya da negatif süreçlerle

başta çıkabilecek (boy ölçülebilecek) bir durumda değildir. Artık işlemsel bir gerçek vardır. Aslında gerçek bu değildir çünkü onu sarıp sarmalayan bir düşsellikten yoksundur. Bu atmosferden yoksun bir hiperu-zamda kombinatuvar modellere benzeyen, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek, diğer adıyla hipergerçektir”(Baudrillard, 2011: 14).

Baudrillard, *Simülasyon ve Simulakrlar* adlı kitabında Simulakr'ı bir gerçeklik olarak algılanmak istenen görünüm; simülasyon'u bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçimini inceleme gösteme ya da açıklama amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi şeklinde tanımlamaktadır” (Baudrillard, 2011: 6). Bu ifadeye göre günümüzde artık gerçeklikten bahsetmek mümkün değildir. Düşsel ve gerçek olan arasında ayırım yapamadığımız, modellerden türeyen ve simülasyonlardan ibaret hipergerçeklikten söz edilebilir.

Bir şeyin yapay ve taklit olarak adlandırılması onun gerçeğinin olduğunun göstergesidir. Simüle etmek ise “gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmaktır”(Baudrillard, 2011: 6). Baudrillard taklit ve simülasyon arasındaki farkı,

"Hastaymış gibi yapan kişi yatağa uzanıp bizi hasta olduğuna inandırmaya çalışır. Bir hastalığı simüle eden kişi ise kendinde bu hastalığa ait semptomlar görülen kişidir". Öyleyse "mış" gibi yapmak ya da gizlemek gerçeklik ilkesine bir zarar veremez, yani bunlarla gerçeklik arasında her zaman açık seçik, gizlenmeye çalışılan bir fark vardır. Oysa simülasyon bu "gerçekle" "sahte" ve "gerçekle" "düşsel" arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır”(Baudrillard, 2011:15) şeklinde açıklamaktadır.

Baudrillard'a göre modern sonrası toplumda olan şey, gerçek dünya ile olan tüm temasımızı kaybettiğimiz ve modellere güvenmiş olmasıdır. Gerçekliğin kendisi, yalnızca gerçek dünyayı belirleyen modeli taklit etmeye başlamıştır. Simülasyon ve simulakr söz konusu olduğunda, “Artık bir taklit, çoğaltma veya parodi den bahsedilemez. Bu, gerçeğin işaretlerini gerçek olanın yerine kullanmakla ilgili bir durumdur. Baudrillard, sadece postmodern kültürün yapay olduğunu öne sürmez, çünkü yapaylık kavramı, hala yapaylığı tanımak için bir gerçeklik duygusu gerektirir. Onun sözünü ettiği şey gerçek ile yapaylık arasındaki farkı anlamada tüm yeteneğimizi kaybettiğimizdir.

Baudrillard imgenin dönüşümünü ve simülasyon evrenine ait olma durumunun dört aşamada gerçekleştiğini ifade etmektedir:

- derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge
- derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge
- derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge
- gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendi kendinin saf simülakrı olan imge”

(Baudrillard, 2011: 19).

“Bir şeyleri gizleyen göstergeler aşamasından gösterilecek bir şey kalmadığını gizleyen göstergeler aşamasına geçiş bir dönüm noktasıdır. Çünkü birinciler ideolojilere özgü bir hakikat ve sır teolojisine gönderirken; ikinciler bir simülasyon ve simülakrlar çağına girilmiş olduğunu, artık ortada ne kendi kullarına sahip çıkabilecek bir Tanrı, ne de gerçeğe sahte ve gerçeğe yapay bir yöntemle başvurularak diriltilmiş 'gerçeğin' birbirinden ayrılmasını sağlayacak bir Kıyamet Günü olasılığı bulunmadığını söylemektedirler. Çünkü her şey zaten ölmüş ve Kıyamet Günü beklenmeden diriltilecek yaşama döndürülmüştür” (Baudrillard, 2011: 20).

Baudrillard'ın sanayi devrimi ile ilişkilendirdiği imge ile temsil arasındaki ayrım seri üretim ve kopyaların çoğalması nedeniyle bozulmaya başlamıştır. Bu tür bir üretim, onu çok iyi taklit ederek altta yatan bir gerçeği yanlış tanıtmış ve maskeleymiştir. Günümüz dünyasıyla ilgili söylenebilecek şey artık gerçekliğin yitirildiği ve hipergerçek bir durum kazandıdır. Gerçekliğin yerini hiper-gerçeklik almıştır.

### **3.2.2. Bir Gerçeklik Önermesi Olarak Hipergerçekçi Hareket**

*Hyperealisme* terimi, 1973 yılında Isy Brachot tarafından Brükselde kendi galerisinde açılan büyük bir serginin ve kataloğunun adı için kullanılmıştır. Sergide aralarında Chuck Close, Ralph Goings, Don Eddy, Robert Bechtle ve Richard Mc Clean gibi Amerikalı sanatçılardan oluşmaktadır.

Hipergerçekçilik, yüksek çözünürlüklü bir fotoğrafı andıran bir resim ve Heykel türüdür. Hipergerçekçilik tam teşekküllü bir sanat okuludur ve elde edilen fotorealist resim veya heykeller oluşturmak için kullanılan yöntemlerle Fotorealizmin ilerlemesi olarak düşünülebilir. Terim öncelikle Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'da 2000'li yılların başından beri son zamanlarda gelişen bağımsız bir sanat hareketi ve sanat tarzına uygulanır.

21. Yüzyılın başlarında ise hipergerçekçilik, fotogerçekçiliğin estetik ilkeleri üzerine kurulmuştur. Hipergerçekçiliğin etkileri 1970'lerin ilk yıllarında Fransa'da görülmeye başlamıştır. Ama öncesinde bazı Fransız sanatçılar, fotokopiyle büyütülmüş görselleri veya slayt makineleriyle tuvale aktarıp fotoğrafik etkiye sahip resimler yapıyorlardı. Hipergerçekçilik heykel alanında da oldukça ilgi uyandırmıştı. John De Andre'nın canlı gibi duran insan heykelleri, balmumu veya diğer tekniklerle üretilen heykellerin gerçekçiliğini aşan onu bir üst noktaya taşıyan bir görünüme sahipti.

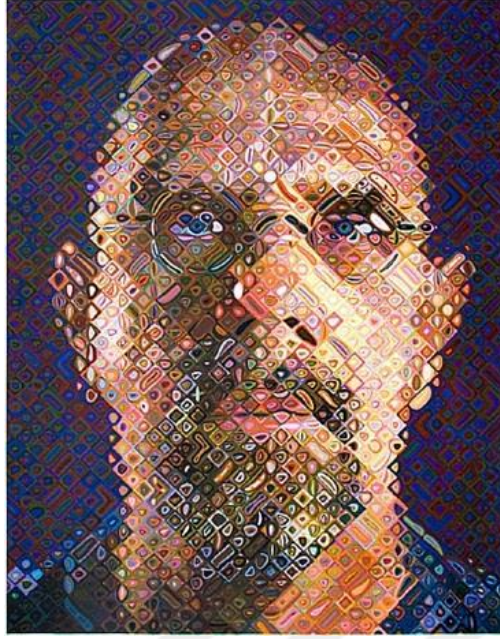
Hipergerçekçi tarzla çalışmalarını üreten sanatçılar ayrıntılara ve konulara vurgu yapmaya çok daha fazla odaklanırlar. Hiperrealist resimler ve heykeller, fotoğrafların doğrudan yorumları, belirli bir sahnenin veya konunun illüstrasyonları değildir. Bu üretimler görmenin yanında algılamayı da gerektiren bir gerçeklik yanılması yaratmak için, genellikle titiz

resimsel unsurları kullanmaktadır. Ayrıca, boyayla yakaladıkları görsel yanılsamanın yanı sıra çalışmalarına, duygusal, sosyal, kültürel ve siyasi tematik unsurları da dâhil edebilirler.

Hipergerçekçi ressamlar ve heykeltıraşlar, ön çizimler veya tek rengin tonlarıyla oluşturulmuş eskizleri tuvale aktarmak için ve heykeltıraşlar da kalıp almak için bazı mekanik araçlardan faydalanırlar. Fotoğraf ve projeksiyon makineleri görüntüleri tuvallere yansıtmak ve kareleme gibi temel tekniklerin doğruluğu sağlamak için kullanılabilir. Heykeller, doğrudan insan vücuduna veya kalıba uygulanan polyesterlerden yararlanır. Hiperrealizm, sahte bir gerçekliği simüle etmek olduğu için, yüksek düzeyde teknik ve ustalık gerektirir. Bu nedenle, Hiperrealizm, alan derinliği, perspektif ve odak aralığı gibi fotoğrafik sınırlamalardan oluşur ve Chuck Close, Denis Peterson, Bert Monroy ve Alicia St. Rose gibi bazı Hiperrealist ressamlar tarafından dijital kökenlerini vurgulamak için fotoğraftan sıklıkla yararlanır.

Seçilen konular ağırlıklı olarak portreler, figüratif resimler, şehir manzarası ve anlatı sahneleri arasında değişmektedir. Günümüzde ise hiperrealist sanatçıların konu seçimleri, daha çok sosyo-kültürel veya siyasi temalara gönderme yapmaktadır. Hiperrealist ressamlar aynı anda taklit ve genellikle sosyal veya kültürel bağlamda, gerçekçi, optik, ikna edici görsel yanılsamalar üretmek için çalışmalarını çok detaylı fotoğraf görüntüleri üzerinde geliştirmektedirler.

Hipergerçekçi akımının en önde gelen sanatçılardan biri Chuck Close'dur. 1973 yılına kadar yapmış olduğu resimleri her ne kadar fotogerçekçi akım içerisine dâhil edilse de Close'un fotoğrafı ele alma biçiminin aynı dönem fotogerçekçi sanatçılardan farklı olduğu görülmüştür. Close, büyük boyutlu portrelerini yaparken kullandığı ızgara yöntemi ve ızgara çizgileri resimsel birer unsur olarak resimlerine eklemiş, kareleme yaptığı kılavuz çizgileri içerisine renkleri bazen yatay, çapraz ve bazen bir nokta etrafında döndürerek uygulamıştır. Close, kareleme yöntemini sadece kaynak olarak kullandığı fotoğrafı büyütme için değil görüntüyü yapılandırmak için önemli bir kompozisyon aracı olarak da kullanmıştır.



**Şekil 33.** Chuck Close "Self Portrait" 2004-2005. Tuval üzerine yağlı boya, 259x218 cm.



**Şekil 34.** Chuck Close, kendi portresi üzerinde çalışırken

Yakından bakıldığında resmindeki her bir kare birbirinden bağımsız tek başına birer resim gibi görünmektedir. Uzaklaşıp belli bir mesafeden resme bakınca portredeki fotoğrafik kaynak belirginleşmeye başlar ve renk katmanları -mesafenin etkisiyle- aşılınca resmedilen kişinin portresi ve arka plan yavaşça ortaya çıkar. Close, portreyi oluşturan noktaları vurgulayarak her bir kareyi, daireler, ovaler vb. soyut formlarla doldurur.

Amerikalı hiperrealist sanatçı Denis Peterson'un *Topraktan Gelen Toprağa Gider* adlı resmi de hiperrealist sanatçıların konu seçimlerinde fotogerçekçilerden nasıl ayrıldığını görmek bakımından iyi bir örnektir. Peterson bu resminde,

“konu olarak sokakta yaşayan bir adamı ele almayı seçer. Resmin dini bir göndermede bulunan başlığı *Topraktan Gelen Yine Toprağa Gider*, Kutsal Kitap'ta geçen bir ayettir ve cenazelerde söylenir. Resimde adamın ölüme yaklaştığını veya ölü olduğunu ima eder.[...] Peterson bu çalışmada, toplumun en alt tabakasını oluşturan ve göz ardı edilen bir sosyal sınıfa ait bu adamın, en az ünlü biri kadar resmedilmeyi hak ettiğini öne sürer. En önemlisi bu adam da diğer herkes gibi insan olduğunun farlına varılmasını hak etmektedir.[...]Resmin hassas detaylarına karşın kompozisyonun üst yarısı, adamın aşağı bir sınıfa ait olduğunu vurgulamak için boş bırakılmıştır” (Farthing, 2014: 538).



**Şekil 35.** Denis Peterson, “*Topraktan Gelen Toprağa Gider*”, tuval üzerine akrilik ve yağlı boya 101.5x101.5 cm. Sanatçı Koleksiyonu

Denis Peterson, Gottfried Helnwein gibi bazı hipergerçekçi, sanatçılar çalışmalarında, sosyal, siyasi ve kültürel konular üzerine çalışma üretmişlerdir. Peterson ilk yaptığı çalışmalarında diasporalar, soykırımlar ve mültecilere odaklanmıştır. Kışkırtıcı konular, soykırımların esrarengiz görüntüleri, trajik ve ideolojik sonuçları ele alır.

Avusturyalı hipergerçekçi sanatçı Gottfried Helnwein'in kullandığı sıra dışı imgeler Nazizm ve Yahudi soykırımı sonrası çekilen acıları betimlemek içindir. Resimlerinde çocuk imgelerini sıklıkla kullanan Helnwein için “çocuk imgesi, savaşın, yoksulluğun, cinsel istismarın ve modern medyanın saçmalıklarına maruz bırakılarak ihlal edilmiş bir masumiyetin sembolüdür” (Atlı, 2016: 69).



**Şekil 36.** Gottfried Helnwein, “*Epiphanie III*” 1989. Tuval üzerine yağlı ve akrilik boya 210x310 cm.

Hipergerçekçi resim ve heykeller, ince aydınlatma ve gölgeleme efektleri ile resmedilen şeyi ve fiziksel varlığı daha gerçekçi biçimde yansıtır. Görüntünün ön planına en yakın şekiller, formlar ve alanlar, tuvalin ön düzleminin ötesinde görsel olarak görünür. Heykeller söz konusu olduğunda, boyut önemli olmaksızın aynı ince işçilik ve titizlikle detaylandırılır. Hiperrealist görüntüler genellikle referans alınan orijinal fotoğrafın on ila yirmi kat boyutundadır, ancak renk hassasiyeti ve ayrıntı konusunda son derece yüksek çözünürlüğü korur. Ortaya çıkan resimlerin çoğu, yağlı ve akrilik boya veya her ikisinin bir kombinasyonu kullanılarak oluşturulur. Airbrush uygulamaları da genellikle tercih edilen bir yöntemdir.

Amerikada fotogerçekçilik hareketinin etkili olduğu 1960’lı yıllarda John De Andrea’nın çıplak heykelleri ve Duane Hanson sosyal ve politik eleştirilerle yapmış olduğu aşırı gerçekçi heykelleri hiperrealist yapıtların ilk örnekleri arasında sayılabilir. Hanson bu dönem gerçekçi heykeller yapan sanatçılardan farklı olarak doğrudan canlı modeller üzerinden aldığı sliken kalıplar kullanmıştır. Tekniği daha ileri taşıyarak, polyester reçine ve fiberglas gibi malzemeleri kullanmış ve daha ince detaylar yakalamayı başarmıştır. Dokuyu bire bir taklit etmenin yanında ten ve eklemler üzerinde yaptığı boyamalarla gerçekliği simüle etme başarısını göstermiştir. Hipergerçekçi heykellerin gerçekliği kopyalaması simurakral olarak nitelendirilebilir ve bu durum izleyicinin gözünde gerçek ve taklit arasındaki çizgiyi algılanması güç hale getirir. Baudrillard’ın da ifade ettiği gibi “Hiper-gerçekçilik, gerçeğe karşı bir hiledir; onu sadece yatıştırmayı değil yüzeyin gerisine saklamayı, dış görünüşün içinde mumyalamayı üslenmiştir” (Foster, 2017: 180).



**Şekil 37.** Duane Hanson “Queenie II” 1988 bronz ve gerçek boyutta aksesuarlar

Aşırı gerçekçi heykellerin, birebir kopya etme ve yanılmadan kaynaklanan simülakral etkiler yarattığı söylenebilir. Bu durumdan farklı olarak Ron Mueck’in çok büyük boyutta ölçeklendirdiği heykelleri, figürün oldukça gerçekçi oluşu ve boyut olarak bu gerçekliği aşma ve yeni bir gerçeklik yaratması durumu Baudrillard’ ın “Gerçeklikten kurtulunca, gerçeklikten daha gerçek olabilirsiniz” (Baudrillard, 1998: 23) sözünü destekler niteliktedir.



**Şekil 38.** Ron Mueck, “Yatakta”, 2005. Karışık teknik (Polyester reçine, fiberglas, poliüretan, at kılı, pamuk), 162 × 650 × 395 cm.





**Şekil 39.** Ron Mueck, "*Spooning Couple*", 14 × 65.1 × 34.9 cm  
Mixed media, 2005-2007

Ron Mueck, heykellerini gerçek hayattaki boyutlarından çok daha büyük veya küçük ölçeklendirmektedir. Polyester reçinelerin ve çoklu kalıpların titiz kullanımı ile inanılmaz derecede inandırıcı bir şekilde bütün detayları en ince ayrıntısına kadar işlenmiş hipergerçekçi bir simülasyonunu sunmaktadır. Mueck'in *Maske 2* adlı heykeli önden sağlam bir görüntü sunmaktadır. Karşıdan görünümün ötesine geçtiğimizde, heykelin gerçekten sağlam bir kafa gibi görünen inandırıcı görünümüne rağmen, katı kısımları olmayan ince bir kabuklu "maske" olduğu görülmektedir. Örneğin, aşağıdaki "*Maske II*", olarak adlandırdığı heykel, sanatçının uykudaki kendi portresidir. Ancak yaklaşık olarak 30 x 46 x 33 inç ölçülerindedir ve neredeyse gerçek ölçülerinden dört kat daha büyüktür.



**Şekil 40.** Ron Mueck, "*Maske II*", 2001. Kaerışık teknik, 77.0 x 118.0 x 85.0 cm.



Şekil 41. Ron Mueck, "Mask II" detay

Yaşamdaki karşılığından daha büyük ölçeklendirilmiş fantastik bir yaratığın başı gibi görünen heykel, boyutundaki aşırılığın da etkisiyle ona kurgusal bir gerçeklik katılarak yeniden sunulmuştur. Sanatçı, tüm heykellerini gerçek yaşamdaki boyutundan daha büyük veya daha küçük yaptığını şu şekilde açıklamaktadır:

"Yaşam boyu rakamlar hiç ilginç görünmedi. Her gün yaşam boyu insanlarla tanışıyoruz. Ölçeği değiştirmek, normal bir şey yapamayacağınız şekilde fark etmenizi sağlıyor" (Tanguy, 2003).

Ron Mueck'in heykellerinde dikkat çeken ilk şey, hipergerçekçiliktir. Figürün aşırı gerçekçi, gerçek bir cilde benzeyen görünümünün izleyicide dokunmak isteği uyandırdığı söylenebilir. Kırıksıklıklar, saçlar ve hatta gözenekler çok ikna edici bir görüntü sunmaktadır. Bununla birlikte, Mueck'in heykellerinin, işi dönüştüren boyutlar gerçekçiliği değiştiriyor ve izleyicide merak duygusu uyandırıyor. Anlaşılacağı üzere hipergerçekçi sanat gerçeği taklit etmez onu yeniden kurar ki tam da bu sebeple simülasyon evreninin karakteristiğinin temsilidir.

#### 4.HİPERGERÇEKÇİ VE FOTOGERÇEKÇİ SANAT YAKLAŞIMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI: BENZERLİKLER VE FARKLILIKLAR

Genellikle bu iki yaklaşım birbiriyle karıştırılmaktadır. İki hareketin sanatçılarının fotoğraf temeline dayanan resimler üretmesi, ortaya çıkan çalışmaların genel anlamda benzerlik göstermesi bu iki hareketin aynı şeymiş gibi algılanmasına yol açmıştır. Oysaki ikisini birbirinden ayırabn içeriksel farklılıkların yanı sıra biçimsel farklılıklar da mevcuttur.

Hiperrealist sanat, fotogerçekçilikten farklı olarak fotoğraftan beslenen, ancak fotoğraf gerçekçiliğini aşan ve 1960'ların son yarısından itibaren önce Amerika'da sonra İngiltere'de etkili olan akım olarak tanımlanabilir. Referansları fotoğraf olan hiperrealizm aslında tam da bu noktada fotogerçekçilikten ayrılır. Çünkü fotogerçekçilik fotoğrafın doğasını sorgularken fotoğrafın resmini yapar; hipergerçekçi resim ise yeni bir gerçeklik önermesi üzerine kurulur. Tıpkı "Hiperrealizmde görsel imgelerin neredeyse fotoğraftan daha gerçekçi bir görüntü yaratmak için kullanıldığına, fotorealizmin ise yalnızca fotoğrafı taklit ettiğine dikkat çekerek iki akımı birbirinden ayırır" (Farthing, 2014: 536) açıklamasında olduğu gibi.

Fotogerçekçi ressamlar ise tutarlı ve genel resimsel etkiyi de korumak adına genellikle belli ayrıntıları atlayarak veya soyutlayarak fotoğrafik görüntüleri taklit etme eğilimindedirler. Genellikle bilinçli olarak insan duygusuna, özellikle seçilmiş içeriğe ve anlatı unsurlarına önem vermezler. Fotogerçekçilik, Pop Art içerisinde gelişen bir hareket olduğu için, sıradan günlük görüntülere vurgu yapar ve kullandıkları teknik sonucunda ortaya çıkan resimler mekanik görüntüleri andırır. (bkz. Şekil 42.)



**Şekil 42.** Richard Estes, "Brooklyn Bridge" 1991. 213,36x213,36 cm. Tuval üzerine yağlı boya  
Marlborough Gallery, New York

Fotogerçekçilerin konu seçimine başka bir örnek, Ralph Goings'in, genel olarak üzerinde çalıştığı kamyonetler, hamburger dükkanları gibi günlük hayattan seçilmiş karelerdir. Bunun yanında genellikle kent görünümüleri, vitrin camlarını ve bunlardan yansıyan sayısız görüntüleri

resmeden Richard Estes ve binalardan çok tabelalar, sinema afişleri ve reklam panolarının ayrıntılarını konu olarak seçen Robert Cottingham'ın resimleri, fotogerçekçi yaklaşıma iyi birer örnektir.

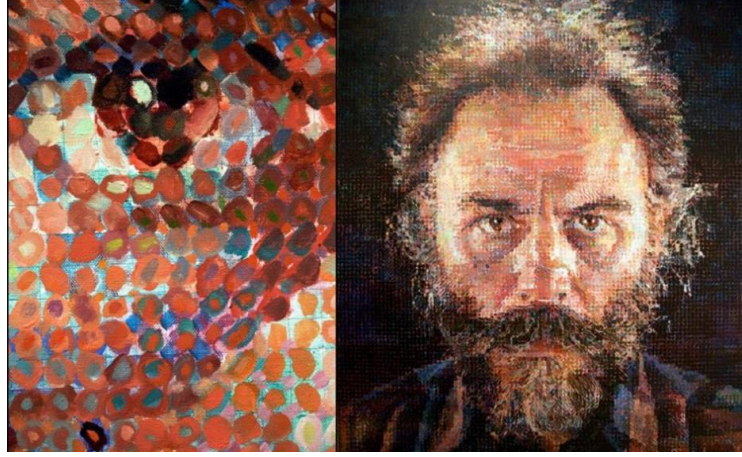
Estes'in kent görünümünden oluşan resimlerinin içerisinde en çok dikkat çekenler tüketim ürünlerinin sergilendiği vitrinlerdir. "*The Sandy Store, Food Shop, Cafeteria, Murano Class, Food City, Grand Luncheonette, People's Flowers, Drug's* gibi inanılmaz gerçeklikteki resimleri Estes in sanatını tanıtır" (Giray, 1995: 66). Estes fotoğraf ve resimleri arasındaki ilişkiyi "belki de resim olmadan fotoğrafı yapabilirdim ama fotoğraf olmadan resim yapamazdım" (Gökdoğan,2014: 16) şeklinde tanımlar.



**Şekil 43.** Richard Estes, "Şekerci Dükkanı" 1969.  
Tuval üzerine yağlı ve akrilik boya, 121.3 x 174.6 cm.  
112.3x174.6 cm.

Diğer taraftan, hiperrealizm, temelinde fotoğrafik olmasına rağmen, betimlenen konuyla ilgili daha yumuşak ve çok daha karmaşık bir odaklamayı gerektirir. Hiperrealist resim ve heykellerdeki içerik ve nesnelere referans alınan fotoğrafta görülemeyen yeni bir gerçekliğin yansımalarını yaratmak için inceliklerle detaylandırılmıştır.

Hiperrealist stil, ayrıntılara ve temsil edilecek konuya odaklanır; ortaya çıkan resimler fotoğrafların birebir kopyaları veya ele alınan bir sahnenin ya da bir manzaranın gerçekçi betimlemeleri değildir. Tam tersine, gerçeğe vurgu yapmak, ifade etmek istediği şeyi görmeye değer bir şeye dönüştürmek ve yeniden sunmak gibi ek faktörlere sahiptir. Hiperrealizmde gerçekliğin fantezisine veya çarpıtılmış haline ulaşmak mümkündür, fakat bu fantastik kısım resme bakmanın beraberinde görsel algılamayı da zorunlu kılar.



**Şekil 44.** Chuck Close “Lucas” 1986-87. Tuval üzerine yağlı boya 254x213.4 cm.

Yanılsamanın (simüle), gerçekliğin ikna edici bir betimlemesi olduğu söylenebilir. Dokular, yüzeyler, aydınlatma efektleri ve gölgeler, referans alınan fotoğrafın, hatta gerçek konunun kendisinden daha net ve daha belirgin görünmesi için boyanır.

Hipergerçekçilik, Jean Baudrillard’ın felsefesini temel alır. “Gerçekte var olmayan bir şeyin simülasyonu”. Bu sebeple, hiperrealist çalışmalar inandırıcı bir yanılsamayla sahte bir gerçeklik yaratır ve gerçekliğin simülasyonuna (dijital fotoğraf) dayanır. Hiperrealist resim ve heykeller, dijital kameralar tarafından üretilen ve bilgisayarlarda görüntülenen son derece yüksek çözünürlüklü görüntüleri referans alır. Fotogerçekçiliğin ise analog fotoğrafçılığı taklit ettiği söylenebilir. Hiperrealizm ise dijital görüntüleri kullanır ve yeni bir gerçeklik duygusu yaratmak amacıyla ortaya çıkan çalışmaların boyutları devasa veya çok küçük boyutlu olabilir. Hiperrealist resimler ve heykeller, yüksek çözünürlüklü yanılsama ile izleyiciyle yüzleşir.

Gerek göstergesel olarak gerekse boyut olarak ‘aşırı’lık referansıyla kurulan hiperrealist sanat, izleyiciyle ancak doğru mesafedeyse gerçekçidir. Mesafe kat edildiğinde gerçekliğini yitirir. Resim 8’ ve 9’daki Mueck heykelleri bu duruma en iyi örneklerdir.



**Şekil 45.** Ron Mueck “Boy”, 1999. Karışık teknik (Polyester reçine, fiberglas, poliüretan, at kılı), 490 cm × 490 cm × 240 cm.

Bununla birlikte, Hiperrealist anlayışla, 20. yüzyılın sonlarında geleneksel fotogerçekçi resimlerde görülen üslup tezattır. Hiperrealist ressamlar ve heykeltıraşlar, fotoğrafik görüntüleri, fotogerçekçilerden farklı olarak, resimlerinde çoğu zaman ayrıntılı bir taslak oluşturmak için referans olarak kullanmışlardır.

Fotorealizm bir aşırı gerçeklik çeşididir, ancak sanatsal tutumlar açısından hipergerçekçiliğe göre daha yüzeyseldir. Ortaya çıkan bu sanatsal ifade biçimi sadece fotoğrafik görüntüyü yansıtmayı amaçlar. Tuval üzerinde ele alınan konu fotoğrafın bir yansıması değilse, o zaman fotogerçekçi değildir. Ayrıca, amaç fotoğrafın sunduğu detayların mümkün olan en yüksek doğruluğunu uygulamaktır, bu yüzden sanatçının fotoğrafik görüntüyü yakalamak için kullanılacak renkler, tonlar ve efektler açısından muazzam teknik hassasiyet ve becerilere sahip olması gerekir. Bütün bu koşullar sağlandığı zaman, fotoğraf ve ortaya çıkan resim arasında bir fark görmek zor olacaktır.

Sonuç olarak, fotoğraf olmadan, fotogerçekçi resim olamaz. Fotogerçekçi üslupta hareket değişim ve zaman fotoğraf aracılığıyla durdurulur. Sanatçılar resme dair bilgilerini çektikleri fotoğraflar üzerinden edinirler. Görüntü geliştirildikten sonra, fotoğraf ve resim arasında herhangi bir fark oluşmasını önlemek için, fotoğraflar genellikle projeksiyon cihazı ile tuval üzerine sistemli bir biçimde aktarılır. Diğer taraftan hiperrealizm'in fotogerçekçiliği'nde kapsadığı söylenebilir. Hiperrealizm, eserin yüksek çözünürlükte bir fotoğrafa benzediği ve dijital görüntünün referans olarak kullanıldığı bir resim ve heykel türüdür; ancak, fotoğrafın doğrudan kopyası değildir.

## **5.UYGULAMALAR ve DEĞERLENDİRME**

Bu bölümde birinci tekil şahıs zamiri kullanılacaktır. Çünkü çalışma sürecinde nasıl bir yol izlendiğini açıklarken birinci tekil şahıs zamiri kullanmanın daha samimi ve doğru bir yaklaşım olacağı düşünülmektedir.

Uygulama çalışmalarım, genellikle resimleri figür merkezli olan hipergerçekçi sanatçıların fotoğrafa yaklaşım biçimiyle, fotoğrafik görüntüyü dönüştürme, yeniden sunma kaygılarıyla benzerlik göstermektedir. 2013 yılı sonrası ürettiğim resimler fotoğrafın birebir kopyaları olmaktan çok bir mesaj iletme veya eleştiri çerçevesinde oluşturulmuştur. 2009-2013 yılları arasında yaptığım çalışmaların fotogerçekçi eğilimle yapıldığı söylenebilir. Fotogerçekçi sanatçıların amaçladığına benzer bir biçimde fotoğrafik etkiyi kopyalamak ve teknik yetkinliği ortaya koymaya yönelik anlayışla yaptığım bu resimlerin düşünsel alt yapısının ikinci planda kaldığı fikri uygulama yöntemi anlamında dönüşümü gerekli kılmıştır.



**Şekil 46.** M.Emrah Akkayüz, “Kitap Okuyan Kadın”, 2010. Tuval üzerine yağlı boya, 150x120cm.



**Şekil 47.** M.Emrah Akkayüz, “Rem Uykusu”, 2011. Tuval üzerine yağlı boya 150x90 cm.

2014 yılında başladığım *Katmanlar* başlığı altında üretilen işleri, tuval üzerine yağlı boya ve dekota üzerine dijital baskıyla oluşturduğum melez işler diye tanımlayabilirim. Bu çalışmaların çıkış noktası glitch görüntüdür. Teknik yetkinliği ve resmin düşünsel boyutunu dengelemeye yönelik arayışlarımın sonucunda yapılan ilk resim *Glitch* tir.



Şekil 48. M.Emrah Akkayüz, *Glitch*, 2014. Tuval üzerine yağlı boya, 24x35 cm.

*Glitch* adlı çalışma katmanlar serisinin ilk denemesidir. Bu çalışmanın eskizini bilgisayar ortamında hazırladım ve tuvale, yağlı boya tekniğiyle aktardım. Tuval üzerine kesilip yapıştırılan tuval bezleriyle yeni bir katman oluşturulmaya çalıştım, bunun önceki çalışmalardaki klasik figüratif resim anlayışının dışında, yüzeyde biçimsel anlamda da bir arayışın sonucu olduğunu söyleyebilirim.

*Glitch* adlı çalışma sonrasında resmi iki boyutlu yüzeyin dışına taşıma çabasıyla tuval üzerine tuval bezi yapıştırarak oluşturduğum katman fikrini daha güçlendirmeye yönelik çeşitli denemeler yaptım. Bu denemeler sonrasında, yaptığım çalışmalarda tuval üzerine yapıştırılan 5 mm. yüksekliğindeki dekotayla tuval yüzeyi üzerinde daha radikal, biçimsel bir değişiklik yapılmıştır. Bu anlayışla yaptığım ilk çalışma *Sürü* dür.



Şekil 49. M.Emrah Akkayüz, *"Sürü"*, 2014. Karışık teknik, (tuval üzerine yağlıboya, dekota) 130x100 cm.

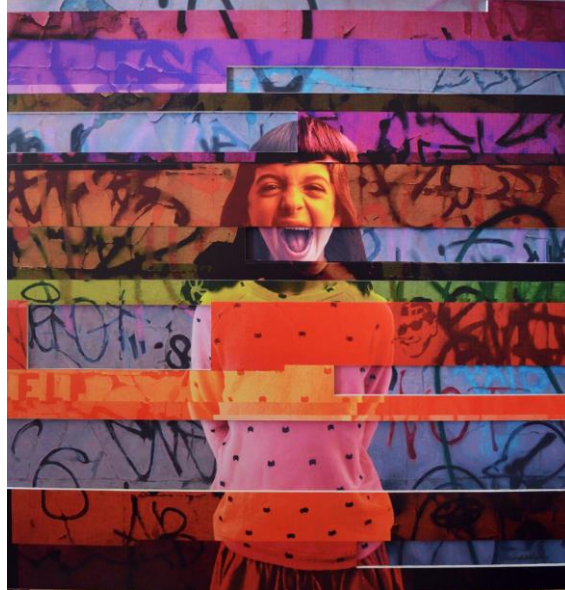




Şekil 50. "Sürü" (detay)

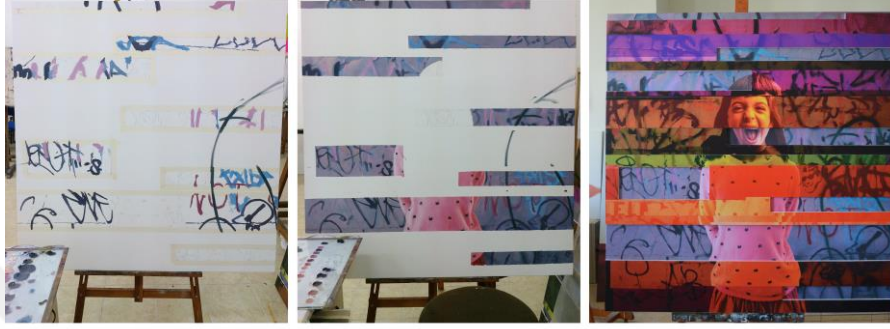
Bu çalışmayı tuval üzerine sabitlediğim dekotanın, üzerine tuval bezi yapıştırıldıktan sonra, yağlı boya tekniğiyle ürettim. Çalışmanın eskizini öncelikle dijital ortamda hazırladım. Bilgisayar programıyla yaptığım denemeler sonucunda, parçalanmış görüntüyü oluşturmak için dekota kullandığım üst katmandan, hangi parçaların çıkarılması gerektiğine karar verdim. Sonraki aşamada kesilen dekotayı eskize uygun şekilde tuval üzerine sabitledim.

*Sürü* isimli çalışma sonrasında, teknik becerinin resmin düşünsel altyapısıyla dengelenmesi gerektiği fikri üzerine, katmanlar başlığı adı altında ürettiğim sonraki çalışmalarda, resmin üst katmanını oluşturacak parçalar için dekota üzerine dijital baskı olarak tuval üzerine monte ettim.



Şekil 51. M.Emrah Akkayüz, "Çılgılık", 2015. Karışık teknik (tuval üzerine yağlıboya, dekota üzerine dijital baskı)130x127 cm.

Çığlık adlı çalışma tuval üzerine yağlı boya ve dekota üzerine dijital baskıyla oluşturulmuştur. Bilgisayar ortamda hazırladığım eskiz sonrasında zemini oluşturacak parçalar belirledikten sonra, dekota üzerine basılacak dijital baskının sabitleneceği bölümleri kağıt bantla maskeledim. Sonrasında resmin alt katmanını oluşturacak bölümleri yağlı boya tekniğiyle boyadım. Son aşamada ise dekota üzerine alınan dijital baskı tuval üzerine sabitledim. Bu çalışmanın süreci aşağıdaki görselle örneklendirilmiştir.



Şekil 52. "Çığlık" (süreç)

Fotogerçekçi çalışmalar üreten ressamların yaptığı, tuval üzerine ince kat boya uygulayarak fotoğrafik etki yakalamaya yönelik fırça vuruşları, 2009-2013 yılları arasında yaptığım çalışmalarda tercih ettiğim bir yöntem olmuştur. Zaman içerisinde çalışmalarım içerik anlamındaki arayışların yanı sıra teknik anlamda da ifade edilmek istenen düşünceyi daha iyi aktarabildiğim hale evrilmiştir.

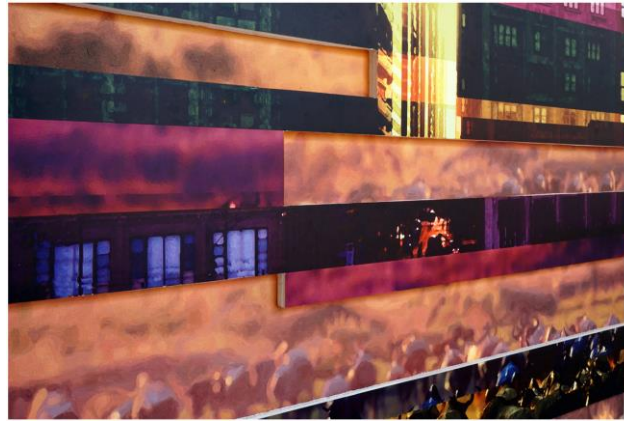


Şekil 53. M.Emrah Akkayüz "Göç", 2016. Karışık teknik ( tuval üzerine yağlıboya, dekota üzerine dijital baskı), 130x110 cm.

Şekil 53'te görüldüğü gibi ilerleyen hayvan sürüsünün flu görüntüsünü yakalamak amacıyla, tonlar tek tek palet üzerinde elde edilmiştir. Gerçekçi görüntüyü oluşturmak için tonlar yan yana sürülmüş, izleyicinin katedilen mesafe doğrultusunda gerçekçi görüntüyü algılamasını dikkate alarak gerçeklik yanılsaması yakalamak amaçlanmıştır. Bu yaklaşımın hipergerçekçi sanatçılarındaki resim yaparken tercih ettikleri yöntemle benzer olduğu söylenebilir.



Şekil 54. M.Emrah Akkayüz "Göç", (detay) 130x110 cm.



Şekil 55. M.Emrah Akkayüz "Göç", (detay)

*Kafandaki Böcekler* adlı çalışmanın detayında görüldüğü gibi (şekil 57) resim belli bir mesafeden fotoğrafik görüntü sunarken, resme yakından bakıldığında fırça vuruşları görülmektedir. Buradaki yaklaşımın fotoğraf görüntüsünü kopyalamaktan ziyade onu dönüştürmek olduğu söylenebilir.



Şekil 56. M.Emrah Akkayüz "Kafadaki böcekler/Bugs in the head" 2016. 90x90 cm. karışık teknik

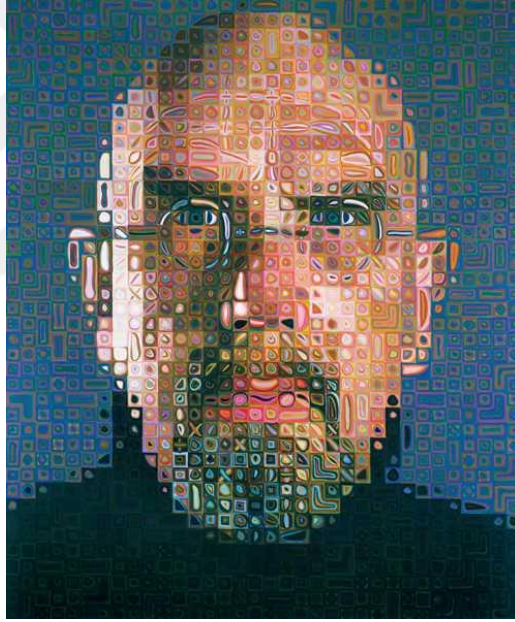


Şekil 57. M. Emrah Akkayüz, "Kafadaki böcekler" (detay)

*Çılgılık/Otoportre* adlı çalışmam biçimsel nitelikler bakımından Chuck Close'un *"Self Portrait"* adlı çalışmasıyla benzerlikler göstermektedir. Resimlerini yaparken karelediği her bir parçayı tek başın ele alan Close, karelerin içerisinde oluşturduğu renk ve biçimleri büyük portreyi ortaya çıkarmak için birer eleman olarak kullanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında her iki çalışma biçim dili bakımından benzerlik gösterse de *Çılgılık/Otoportre* adlı resimimde farklı olarak üçüncü boyutun yarattığı derinlik devreye girmektedir. Her biri tek başına birer resim olan 14x14 cm. büyüklüğündeki 196 parça bir araya geldiğinde büyük boyutlu portrenin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.



**Şekil 57.** Emrah Akkayüz, “Çiğlık-Otoportre”, 2016  
196 X196 cm. ” Karışık Teknik (196 adet 14x14cm. dekota, dijital baskı)



**Şekil 58.** Chuck Close, “Self Portrait”, 2004-2005  
Tuval üzerine yağlı boya, 259x218 cm.

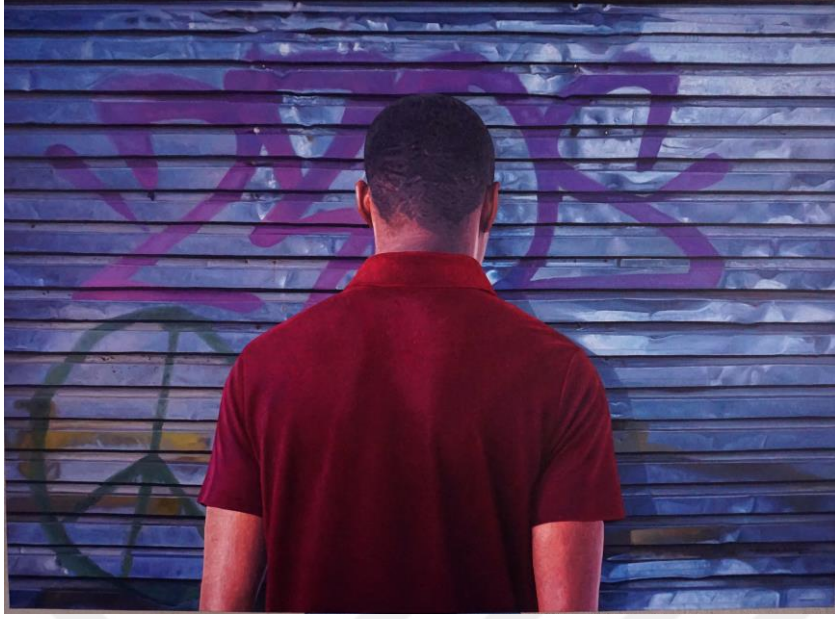
Duvarlar başlığı altında ürettiğim resimlerde ise duvarın önünde tepkisiz duran, durağan, çoğu kez izleyiciye sırt çevirmiş figürler yer almaktadır. Duvara yazı yazma davranışının, kişinin yaşamakta olduğu yerle aidiyet kurma, iz bırakma, birşeyler söyleme veya işaret etme gibi amaçlara hizmet ettiği söylenebilir. Duvar kavramı, simgesel olarak birçok kişide engeli, kısıtlanmayı çağrıştırır da buna zıt olarak duvarlar, kişiye kendini ifade edebileceği özgür bir alan da sağlamaktadır.



Şekil 59. M. Emrah Akkayüz, "Örgü Saçlı Kız" 2017. Karışık teknik (yağlı boya, kum) 125x91cm.



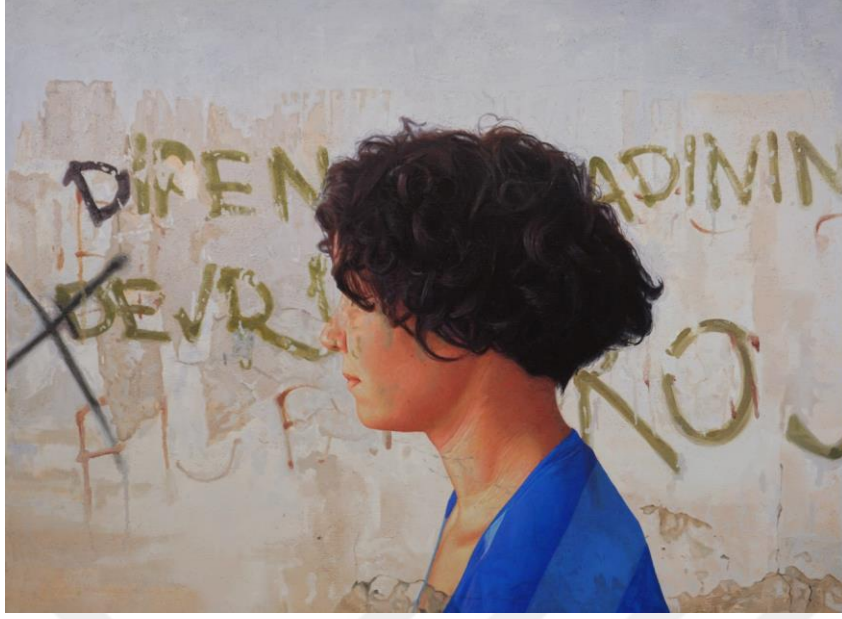
Şekil 60. M. Emrah Akkayüz, "Bulantı-1" 2018. Karışık teknik (yağlı boya, kum) 60x50 cm.



**Şekil 61.** M. Emrah Akkayüz, "Bulantı -2" 2018. Tuval Üzerine Yağlı boya, 140x110 cm.



**Şekil 62.** M. Emrah Akkayüz, "Bekleyiş- 2" 2017. Karışık teknik (yağlı boya, akrilik, spreyc boya, kum, ) 100x70 cm.



Şekil 63. M. Emrah Akkayüz, "Bekleyiş" 2017. Karışık teknik (yağlı boya, kum), 90x67 cm.



Şekil 64. M. Emrah Akkayüz, "Bu Sefer Gördüm ", 2017. Karışık teknik, 100x80 cm.

Duvarlar başlığı altında oluşturduğum çalışmalarda, duvar dokusunu oluştururken daha önce fotoğrafladığım bir kareden ya da zihinsel olarak tasarladığım bir modelden yola çıkarak tuval üzerinde yeni bir duvar simülasyonu yaratılmıştır. Buradaki yaklaşım, Baudrillard'ın bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun, gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi olarak tanımladığı hiper gerçeklik yani simülasyon tanımına denk düştüğü söylenebilir. Uygulama çalışmalarımın *Hayatta Kalmak İçin Uç* adlı resmin aşamaları şu şekildedir.





Şekil 65. M.Emrah Akkayüz, "Hayatta kalmak için uç" adlı resim için kullanılan duvar fotoğrafı

Öncelikle resmin içeriğine ve kompozisyonuna uygun elemanları bilgisayar programıyla bir araya getirilerek eskiz hazırladım. Resmin yapım sürecinde araç olarak kullanılacak fotoğrafı projeksiyon cihazı yardımı ile tuvale aktardım. Sonraki süreçte resmin merkezinde yer alacak olan figürü kağıt bantla maskeleyip kum, gesso, tutkal kullanarak duvar dokusunu oluşturdum.



Şekil 66. M.Emrah Akkayüz, "Hayatta kalmak için uç" yapım aşaması

Fotoğraflanan duvarın üzerindeki renk, doku, yazılar ve çeşitli lekeleri spreysel boya, akrilik boya, fırça ve rulo yardımıyla oluşturduğum duvar yüzeyine aktarmaya çalıştım. Bu davranışın duvarın görüntüsünü kopya etmekten ziyade duvarı simüle etmek olduğu

söyleyebilirim. Bazen de oluşturduğum duvar üzerine yapılan müdahaleler tamamen doğaçlama gelişmiştir. Bu da fotoğrafın çalışma üretirken bir araç olarak ele alındığının kanıtıdır.



Şekil 67. M.Emrah Akkayüz, "Hayatta kalmak için uç", süreç



Şekil 68. M.Emrah Akkayüz, "Hayatta Kalmak İçin Uç" 2018. Karışık teknik, 140x110 cm.

Fotogerçekçi resimlerin, gerçeğin iki boyutlu yüzeydeki görüntüsünü kopyalamaya yönelik resimler olduğu söylenebilir. Fotogerçekçiliğin öncülerinden Malcolm Morley'in fotoğrafı kareleyip sonra her bir kareyi tek başına ele alması, sadece boyadığı alana odaklanmak için resmin geri kalanını örtmesi, fotoğrafı olabildiğince nesnel bir tavırla aktarmaya ve

duygusallıktan kaçınmaya çalıştığının bir göstergesidir. Fotogerçekçi diğer sanatçıların resim yaparken benzer uygulama biçimlerini kullandıkları bilinmektedir. Fotogerçekçilerin bu tutumlarının aksine, *Fragile /Kırılğan* adlı resmi yaparken elde etmek istediğim etkiyi (ışık-gölge, doku) yakalayınca kadar üç kat boyayarak resmi tamamladım.



Şekil 69. M. Emrah Akkayüz, "*Fragile/Kırılğan*" (süreç)



Şekil 70. M. Emrah Akkayüz, "*Fragile/Kırılğan*" 2018. Tuval üzerine yağlı boya, 140 x 118 cm.

Hipergerçekçilik hareketine ek olarak duvarlar başlığıyla ürettiğim resimlerde kum, kolaj gibi malzemeler kullandım. Çektiğim duvar fotoğraflarından faydalanarak duvarın görüntüsünden çok yapısını simüle etmek gibi bir kaygı içerisindeyim. *Otonomi* adlı çalışmada model alınan duvarın özelliklerini tuval üzerine aktararak, duvardaki afişleri orantılı bir biçimde küçültüp, resimde hazır nesne olarak kullandım, duvardaki boyamaları ve lekeleri olduğu gibi birebir aktarmaya çalıştım.



**Şekil 71.** M. Emrah Akkayüz, "*Otonomi*", 2017. Karışık teknik (yağlı boya, akrilik, spreyc boya, kum, kolaj), 140x110 cm.



**Şekil 72.** M. Emrah Akkayüz, "*Otonomi*", (detay)

Fotoğrafın gerçeğe zorunlu bağlı olma durumu, fotoğrafı kopyalamaktan ziyade onu araç olarak kullanıp resim yapma edimiyle, sanatçıyı fotoğrafa bağımlı olma durumundan uzaklaştırmaktadır. Genel olarak bakıldığında fotoğraf görüntüsüne dayanan resim yapma

davranışı daha kontrollü çalışma olanağı sağlarken, diğer taraftan sınırlayıcı bir etki yaratmaktadır.

Bu bağlamda başlangıçta fotogerçekçi tavırla oluşturduğum resimler fotogerçekçi ressamların yaptığıyla benzerlik göstermektedir. Yaptığım çalışmalar, daha güçlü bir içerik yükleme ve teknik anlamda da fotoğraf görüntüsünü kopyalamaktan çok, onu dönüştürme kaygısıyla zaman içerisinde hipergerçekçi dile evrilmiştir.



## SONUÇ

Bu tezde, yazılı ve elektronik kaynaklarda aynı tanım içerisinde alınan fotogerçekçilik ve hipergerçekçilik hareketlerinin karşılaştırılması yapılmış, bu hareketlere dâhil sanatçıların fotoğrafı ele alış biçimlerinin ve içerik anlamındaki kaygılarının farklı olduğu iddiası, gerek metin gerekse görsellerle ortaya konulmuştur. Yapılan araştırma sonucu ortaya çıkmış olan bu tez, konuyla ilgili yazılmış sınırlı sayıdaki çalışmalara katkı sağlayacaktır. Bunun yanında çalışmanın, aynı sanatsal hareketmiş gibi algılanan fotogerçekçilik ve hipergerçekçilik hareketleri arasındaki benzer ve farklı unsurları netleştirmesi bakımından resim sanatına katkı yapacağı düşünülmektedir.

Birinci bölümde fotoğrafın bulunuşu ve tarihsel süreç içerisinde sanat alanında yer bulması ve öncü akımlarla girdiği etkileşime değinilmiştir. İkinci bölümde fotogerçekçi hareketin başlangıcı ve gelişimi, figür resminin sanat alanına yeniden dönüşü ve fotogerçekçilerin fotoğrafı ele alış biçimleri üzerinde durulmuş, bu hareket çeşitli sanatçıların resimleriyle örneklendirilmiştir. Üçüncü bölümde 1950'li yıllardan itibaren bilim ve teknoloji alanında yaşanan gelişmelerin yanı sıra bilgisayar ve makine teknolojilerinin gelişimiyle, sosyo-kültürel alanda yaşanan değişimler ve sonuçları ele alınmıştır. Postmodern dönemin önde gelen düşünürlerinden Jean Baudrillard'ın ortaya attığı simülasyon kuramı, ve simülasyon hipergerçek kavramları üzerinde durulmuştur. Baudrillard günümüz dünyasında gerçekliği kaybettiğimiz ve simülasyonların hâkim olduğu bir dünyada yaşadığımızı ifade eder. Teorize ettiği hipergerçekçilik ve simülasyon kuramlarıyla gerçekliğin simülakrlar yoluyla gösterge ve imajlara dönüşmesini vurgular. Bu açıdan bakıldığında hipergerçekçi sanatın Baudrillard'ın hipergerçekçilik kuramıyla örtüştüğü ve hipergerçekçi sanatın düşünsel zeminini büyük oranda oluşturduğu söylenebilir. Yine bu bölümde hipergerçekçi hareketin ortaya çıkışı, fotoğrafla kurduğu ilişki ve bu harekete dâhil sanatçıların yapıt çözümlemelerine yer verilmiştir. Dördüncü bölümde ise fotogerçekçilik ve hipergerçekçilik hareketlerinin benzerlik ve farklılıkları örneklerle ifade edilmiştir.

Son olarak, yapılan çalışmalar sonucunda fotoğrafı referans almanın ya da araç olarak kullanmanın resmin düşünsel alt yapısında değişiklikler yarattığı söylenebilir. Uygulama çalışmalarında örneklendirilen *Kitap Okuyan Kadın*, *Rem Uykusu* gibi resimler fotogerçekçi tavırla yapılmıştır. Fotoğrafı kopyalamaya yönelik anlayışla yapılan uygulamalar süreç içerisinde, bu tezin de paralelinde fotoğrafın araç olarak ele alındığı ve içeriğin de daha güçlü olduğu hipergerçekçi bir dile evrilmiştir. Özellikle *Duvar* başlığı adı altında üretilen resimlerde duvarın kum ve yardımcı malzemelerle oluşturulması, duvarı simüle etme davranışının sonucudur. Resimlerde yer alan imgelerin yapım sürecinde boyanın katlar şeklinde uygulanması, tonların palet üzerinde hazırlanıp yan yana sürülmesi, imgenin belli bir

mesafeden gerçekçi görüntüsünün oluşmasını sağlamaktadır. Bu yönleriyle bu çalışmaları hipergerçekçi olarak tanımlamak doğru olacaktır.



## KAYNAKLAR

- [1]. Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanat Akımları*, İstanbul: Sel.
- [2]. Atli, P. (2016). *Sanatta Değişen Çocuk İmgesi*. 12 Nisan 2019 Tarihinde, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/358006> adresinden alınmıştır.
- [3]. Aydemir, C. (2013). *Fotoğraf Neyi Anlatır*, İstanbul: Hayalperest.
- [4]. Batur, E. (2006). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Alkım yayınevi.
- [5]. Baudrillard, J. (2003). *Simülakrlar ve Simülasyon*, Ankara: Doğu Batı.
- [6]. Baudrillard, J. (1998). *Kötülüğün Şeffaflığı*. İstanbul: Ayrıntı.
- [7]. Berger, J. (1986). *O Ana Adanmış*, İstanbul: Metis.
- [8]. Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat, üsluplar ekoller hareketler*, İstanbul: Akbank Sanat.
- [9]. Derman, İ. (2010). *Fotoğraf ve Gerçeklik*, İstanbul: Hayalperest yayınevi.
- [10]. Erzen, J. (2004). *Fotoğraf Notları*. İstanbul: Say yayınları.
- [11]. Farthing, S. (2014). *Sanatın tüm öyküsü*, İstanbul: Hayalperest.
- [12]. Flusser, V. (2009). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. İstanbul: Hayalbaz.
- [13]. Fineberg, J. D. (2014). *1940'tan günümüze sanat: varlık stratejileri*. İzmir: Karakalem.
- [14]. Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*. Ankara: Nirengi kitap.
- [15]. Modiano, A. (2007). *Fotoğraf Tarihine Giriş*. İstanbul: Art Studio Yayıncılık.
- [16]. Germaner S. (1997). *1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalıcı.
- [17]. Giderer, H. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya.
- [18]. Giray, K. (1995). *Artam Global Art - Design Dergisi*, 50, 64.
- [19]. Gökdoğan, D. (2014). *Keskin Odak Gerçekçiliği (Sharp Focus Realism)*, İstanbul: Paradigma.
- [20]. Kurbak, E. (2010). Fotoğrafçılık: Gerçeklik Algısının Evrimi, *Gölge Fanzin*, 11, 108.
- [21]. Lynton, N. (2009). *Modern sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi.
- [22]. Lyotard, J. F. (1990). *Postmodern Durum*. Ankara: Vadi.
- [23]. Meisel L. K. (1998). *Photorealism* New York: Harry N.Abrams.
- [24]. Osborne, P. (1992) "Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives", Ocak Cilt: 62, New York.
- [25]. Smith, E. L. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, İstanbul: Akbank.
- [26]. Shinner, L. (2004). *Sanatın İcadı*, İstanbul: Ayrıntı.
- [27]. Sontag, S. (2008). *Fotoğraf Üzerine*, İstanbul: Agora
- [28]. Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi kitabevi.
- [29]. Turani, A. (1998). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998.
- [30]. Koçak, N. (1995). Türkiye'de Sanat - Plastik Sanatlar Dergisi, 17, 65.



[31].Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*, Ankara: Ütopya.

[32].Yavuz, S. Taner Ceylan röportajı Erişim: <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/taner-ceylan-roportaji-i-865> 28.05.2018.

[33] Foster, H. (2017).*Gerçeğin Geri Dönüşü*, İstanbul:Ayrıntı.

[34]. Tanguy. S. (2003).*The Progress Big Man A Conversation with Ron Mueck*. Erişim: [https://www.sculpture.org/documents/scmag03/jul\\_aug03/mueck/mueck.shtml](https://www.sculpture.org/documents/scmag03/jul_aug03/mueck/mueck.shtml) 14.06.2019.

