



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GRAFİK ANASANAT DALI**

**GÖSTERGELERARASI BİR YAKŞALIM OLARAK FOTOĞRAFTA
YENİDENÜRETİM, ÖRNEKLEM; FÜTÜRİST FOTOĞRAFÇI
ANTON G. BRAGAGLIA FOTOĞRAFLARININ YENİDENÜRETİMİ**

Mukaddes ÇETİN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Doç. Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU

ISPARTA, 2013

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GRAFİK ANASANATDALI

Bu tez 20.06.2013 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN : Doç. Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU
ÜYE : Prof. Dr. Mevlüt ALBAYRAK
ÜYE : Prof. Dr. Murat Ali DULUPÇU

İmza: 

İmza: 

İmza: 

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

İmza ve Mühür

.....

SDÜ Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

Bu çalışma SDÜ Bilimsel Araştırma Projeleri birimi tarafından desteklenmiştir.

Proje No: 3206-YL1-12

T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (20.../06.../2013.).

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

.....Mukaddes ÇETİN.....

.......... İmzası

SUNUŞ

“Göstergelerarası bir yaklaşım olarak fotoğrafta yenidenüretim, örneklem; fütürist fotoğrafçı Anton G. Bragaglia fotoğraflarının yenidenüretimi” başlıklı tez çalışmamda, göstergelerarasılık bağlamında yenidenüretim kavramlarından yola çıkarak, göstergelerarası çalışma yöntemleri arasında yer alan alıntı, öykünme, yansılama, taklit, gizli alıntı-aşırma ve kolaj-brikolaj gibi kavramlar fotoğraf örnekleri ile açıklanarak incelenmiş ve göstergelerarası alışverişler tanımlanmaya çalışılmıştır. Örneklem olarak incelediğimiz Anton G. Bragaglia'nın fotodinamizm bağlamında ürettiği çalışmalarının ise çözümlemesi yapılarak, yenidenüretimiştir. fotoğrafın 20. yüzyıl sanat akımlarına olan etkisi ve fütürizm akımı içerisindeki varlığı sorgulanmıştır.

Araştırmam boyunca bilgi birikimi ile yardımcı olan, yol gösteren ve özverili yaklaşımı ile ilgisini esirgemeyen saygıdeğer hocam ve danışmanım Doç. Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU'na, araştırmamın her aşamasında değerli zamanını benimle paylaşan, bilgisini esirgemeyen değerli hocam Öğr. Gör. Ece ÇALIŞ'a, tez çalışmamda maddi destek sağlayan Süleyman Demirel Üniversitesi, Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi'ne, ve son olarak eğitim hayatım boyunca maddi manevi desteklerini hiç esirgemeyen sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Mukaddes ÇETİN

Isparta,2013

ÖZET

GÖSTERGELERARASI BİR YAKLAŞIM OLARAK FOTOĞRAFTA YENİDENÜRETİM, ÖRNEKLEM; FÜTÜRİST FOTOĞRAFÇI ANTON G. BRAGAGLIA FOTOĞRAFLARININ YENİDENÜRETİMİ

Mukaddes ÇETİN

Süleyman Demirel Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi,

Yıl: 2013, Sayfa: 121

Danışman: Doç. Dr. Ali M. BAYRAKTAROĞLU

Postmodern öğreti içerisinde bir çalışma yöntemi olarak ortaya çıkan metinlerarasılık ile sanatsal anlamda değişim ve gelişimler yaşanmıştır. İki metin arasındaki her türlü ilişkiyi inceleyen metinlerarasılık ile başlayan bu değişim sanatın diğer kollarına da hakim olarak göstergelerarasılık ve yenidenüretim gibi çalışma biçimlerinin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Bu çalışma biçimleri ise günümüz sanatında çoksesli bir yapı ortaya koyarak, bu doğrultuda eserler üretilmesine olanak sağlamıştır. Böylelikle yeni yaklaşımların önü açılmış ve sınırsız bir sorgulama alanı yaratılmıştır. Günümüz sanatı bu doğrultuda şekillenerek farklı disiplinler arasındaki alışverişlere zemin hazırlamıştır. Bu çoksesli ortamda fotoğraf sanatı da diğer sanat dalları ile ilişki kuran ve en fazla alışverişte bulunan disiplinlerden birisidir. Dolayısı ile çalışma kapsamında, göstergelerarası çalışma yöntemleri ve bu yöntemlerin fotoğraf sanatında nasıl kullanıldığı sorgulanarak, ele alınmıştır. Bu bağlamda alıntı, öykünme, yansılama, taklit, gizli alıntı/aşırma, ve kolaj/brikolaj gibi göstergelerarası çalışma yöntemleri fotoğraf örnekleri ile açıklanarak göstergelerarası alışverişler tanımlanmaya çalışılmıştır. Anton G. Bragaglia fotoğrafları ise fütürizm kapsamında ele alınarak, örnek fotoğraflarının çözümlemeleri yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Göstergelerarasılık, Yenidenüretim, Alıntı, Öykünme, Yansılama, Taklit, Gizli Alıntı/Aşırma, Kolaj/Brikolaj, Anton G. Bragaglia, Fütürizm, Fotoğraf.

ABSTRACT

REPRODUCTION IN PHOTOGRAPHY AS AN INTERSEMIOTIC APPROACH. SAMPLE; REPRODUCTION OF PHOTOGRAPHS OF FUTURIST ARTIST ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Mukaddes ÇETİN

Süleyman Demirel University, Institute of Fine Arts Graphic Department, Master

Thesis Year: 2013, Pages: 121

Supervisor: Ali M. BAYRAKTAROĞLU

With Intertextuality, which has been emerging as a method of postmodern teaching, there's been changes and developments experienced in an artistic sense. The change which's been started with the intertextuality examining the relationship between the two texts, has prepared the ground of forms of work such as intersemiotic and reproduction with dominating the other branches of art. This work forms also led to the production of works of art in this direction as putting forward a polyphonic structure in the modern art. Thus, paved the way for new approaches and has been created an unlimited field of inquiry. Contemporary art shaped in this direction with preparing the ground for exchanges between different disciplines. The art of photography is one of the disciplines which establishes a relationship and is one of the most purchasing with other disciplines of art in this polyphonic environment. Therefore, under study, intersemiotic working methods and using these methods in art of photography will be discussed by questioning how to using them. In this context, intersemiotic working methods such as quote, emulation, mirroring, imitation, confidential quote / plagiarism and collage / bricolage has been explained with esamples of photography to describe the exchanges of intersemiotism. Photos of Anton G. Bragaglia have been analyzed in terms within the context of the futurism.

Keywords: Intersemiotic, Reproducing, Quote, Emulation, Mirroring, Imitation, Hidden Quote / Plagiarism, Collage / Bricolage, Anton C. Bragaglia, Futurism, Photo.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. : W. Lake Price, Your Old Frien, Robinson Cruose, 1860	9
Resim 2.: Anton G. Bragaglia, Change of Position, 1911	9
Resim 3.: E. Delacroix, Liberty Leading the People, 1830.....	11
Resim 4.: G. Rancinan, La Liberte, 2008	12
Resim 5: E. Delacroix, Liberty Leading the People, 1830.....	12
Resim 6.: Gezi Parkı Olayları, 2013	12
Resim 7.: Cindy Sherman, Untitled Film Stills, 1977	13
Resim 8: Cindy Sherman, Untitled Film Stills, 1980.....	14
Resim 9.: Cindy Sherman, Untitled Film Stills, 1981	15
Resim 10.: Yasumasa Morimura, To My Little Sister: Cindy Sherman, 1998	15
Resim 11.: California Üniversitesi Eylemleri	16
Resim 12.: George Seurat, Sunday Afternoon on the Island, 1891	16
Resim 13: Michelangelo, Creation of Adam, 1512.....	16
Resim 14.: Creation of Adam, 2012.....	16
Resim 15.: John Milas, Ophelia'nın Ölümü, 1852.....	18
Resim 16.: Robinson, The Lady of Sholott, 1861	18
Resim 17: Oscar G. Rejlander, The Two Ways of Life, 1857	19
Resim 18.: Leonardo Da Vinci, Mona Lisa, 1503-7	20
Resim 19.: Andy Warhol, Mona Lisa,1963	20
Resim 20.: Leonardo Da Vinci, The last Supper, 1495-98	21
Resim 21.: The Battlestar Galactica	21
Resim 22.: The Lost	21
Resim 23.: Leyla ile Mecnun	22
Resim 24.: The Sopranos	22

Resim 25.: Emine Ceylan, İnci Küpeli Asiye, 2009	23
Resim 26.: Johannes Vermeer, İnci Küpeli Kız, 1665	23
Resim 27.: Raphael, The Granduca Madonna, 1504.....	24
Resim 28.: Emine Ceylan, 2009.....	24
Resim 29.: Gerard Rancinan, The Big Supper, 2008	25
Resim 30.: Leonardo Da Vinci, The Last Supper, 15. y.y.	25
Resim 31.: Giorgine, Uyuyan Venüs, 1538	26
Resim 32.: Titian, Urbino Venüsü, 1538	26
Resim 33.: Eduard Manet, Olympia, 1863.....	27
Resim 34.: Jack Crockett, Titian’s Venus of Urbino, 2012	27
Resim 35.: Leonardo Da Vinci, Mona Lisa, 1519	29
Resim 36.: Marchel Duchamp, L.H.O.O.Q, 1920.....	29
Resim 37.: Henri Cartier Bresson, Magnum Photos, 1932	30
Resim 38.: David Edger, 2012	30
Resim 39.: E. Muybridge, Horse in Motion, 1878.....	30
Resim 40.: David Edger, 2012	30
Resim 41.: Charles C. Ebbets, Lunch Atop a Skyscroper, 1932.....	31
Resim 42.: Michael Crompton, Lunch Atop a Skyscroper, 2011	29
Resim 43.: Lunch Atop a Skyscroper.....	32
Resim 44.: Lunch Atop a Skyscroper.....	32
Resim 45.: Lunch Atop a Skyscroper.....	32
Resim 46.: Lunch Atop a Skyscroper.....	32
Resim 47.: Solve Sandsbo.....	33
Resim 48.: Rihanna, You Da One	33
Resim 49.: Solve Sandsbo.....	33
Resim 50.: Rihanna, You Da One	33

Resim 51.: Sam Oshover	34
Resim 52.: Mehmet Turgut, Okan Bayülgen	34
Resim 53.: Annie Leibovitz, Angelina Jolie	35
Resim 54.: Mehmet Turgut, Ece Gürsel.....	35
Resim 55.: Steven Klein, W Magazine, 2009	36
Resim 56.: Mehmet Turgut, Ok, 2009	36
Resim 57.: Picasso, Hasır Sandalyeli Ölü Doğa, 1912	39
Resim 58.: Georges Braque, Papier Colle, 1913.....	39
Resim 59.: Hannah Hoch, Fotomontaj, 1919	40
Resim 60.: Hannah Hoch, Fotomontaj, 1920	40
Resim 61.: Marchel Duchamp, Büyük Cam, 1915-23	40
Resim 62.: Man Ray, Observatory, 1936	41
Resim 63.: Man Ray, Kolaj, 1936.....	41
Resim 64.: L. Moholy Nagy, Pneumatik, 1924.....	42
Resim 65.: L. Moholy Nagy, The Olly and Dolly Sister, 1925	42
Resim 66.: L. Moholy Nagy, Jealously, 1924-27.....	42
Resim 67.: L. Moholy Nagy, Art-de, 1925	42
Resim 68.: Herbert Matter, Kış Turizmi Afişi, 1934	43
Resim 69.: Walter Herdeg, St. Moritz, 1934.....	44
Resim 70.: Henry Peach Robinson, Fading Away, 1858	44
Resim 71.: Jery Uelsmann, Room, 1963	45
Resim 72.: Jery Uelsmann, Untitled, 1966.....	45
Resim 73.: Jery Uelsmann, Untitled, 1962.....	46
Resim 74.: Diego Velaquez, Las Meninas, 1556	47
Resim 75.: Joel Peter Witkin, Las Meninas, 1987	47
Resim 76: Joel Peter Witkin, Poussin in Hell, 1987	48

Resim 77.: William Lake Price, Don Quixote, 1850	50
Resim 78.: Oscar G. Rejlander, The Two Ways of Life, 1857	51
Resim 79.: Henry Peach Robinson, She Never Told Her Love, 1857	51
Resim 80.: Julia Margaret Cameron, Angel of the Nativity, 1872.....	52
Resim 81.: Alfred Stieglitz, F. Building, 1903.....	53
Resim 82.: Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe, 1921.....	53
Resim 83.: Pablo Picasso, Ambroise Vollard, 1910	54
Resim 84.: Etienne Marey, Locomotion, 1870	55
Resim 85.: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912.....	55
Resim 86.: J. Heartfield, Dada-Merika, 1920	56
Resim 87.: Hannah Höch, Kitchen Knife, 1910.....	56
Resim 88.: Salvador Dali, Coşkunun Fenomeni, 1933	57
Resim 89.: Man Ray, Rayography, 1922	58
Resim 90.: Man Ray, Rayography, 1924	58
Resim 91.: L. Moholy Nagy, Photogram, 1939	59
Resim 92.: L. Moholy Nagy, Photogram, 1939	59
Resim 93.: Robert Rauschenberg, Water Stop, 1968.....	60
Resim 94.: Andy Warhol, Self Portrait, 1987	60
Resim 95.: Andy Warhol, Hammer and Sickle, 1976.....	61
Resim 96.: Robert Gottingham, Joseph Liquors Oil, 1981	61
Resim 97.: Don Eddy, Private Parking, 1971	62
Resim 98.: Edward Muybridge, The Horse In Motion, 1878	64
Resim 99.: Gino Severini, Train, 1915.....	65
Resim 100.: Umberto Boccioni, Those Who Leave, 1911.....	66
Resim 101.: Carlo Carra, Manifestazione Interventista, 1914.....	66
Resim 102.: Giacomo Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, 1912.....	67

Resim 103.: Giacomo Balla, The Hand of Violinist, 1912	68
Resim 104.: Giacomo Balla, Girl Running on a Balcony, 1912	68
Resim 105.: Etienne Jules Marey, Kronofotoğraf, 1880.....	68
Resim 106.: Giacomo Balla, Göçmen Kuşların Uçuşu, 1913	69
Resim 107.: Etienne Jules Marey, Kargaların Uçuşu, 1886.....	69
Resim 108.: Anton G. Bragaglia, La Schiaffo, 1910	70
Resim 109.: Anton G. Bragaglia, Uomo Suono il Contrablosa, 1911	71
Resim 110.: Anton G. Bragaglia, Balla Pred Svojo Sliki, 1912	72
Resim 111.: Anton G. Bragaglia, Head in Motion, 1911.....	73
Resim 112.: Anton G. Bragaglia, Typewriter, 1911	73
Resim 113.: Barbara Morgan, Jode Limon, 1944	74
Resim 114.: La Figaro.....	76
Resim 115.: E. Muybridge, The Horse in Motion, 1878.....	79
Resim 116.: Umberto Boccioni, Elastiklik, 1914.....	80
Resim 117.: Umberto Boccioni, Ruh Halleri: Gidenler, 1911	81
Resim 118.: Umberto Boccioni, Ruh Halleri: Kalanlar, 1911	81
Resim 119.: Umberto Boccioni, Ruh Halleri: Uğurlamalar, 1911	81
Resim 120.: Giacomo Balla, Kemancının Eli, 1912	82
Resim 121.: Carlo Carra, Penceredeki Kadın, 1912	82
Resim 122.: Giacomo Balla, Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, 1912.....	82
Resim 123.: Filippo T. Marinetti, 1912.....	83
Resim 124.: Umberto Boccioni, Uzayda Süreklilik, 1913	84
Resim 125.: Sant'Elia, Yeni Kent, 1914	85
Resim 126.:Anton G. Bragaglia, Change of Position, 1911	86
Resim 127.: Anton G. Bragaglia, The Bow, 1911	88
Resim 128.: Anton G. Bragaglia, The Typist, 1911.....	89

Resim 129.: Anton G. Bragaglia, The Smoker, The Match, 1911	91
Resim 130.: Anton G. Bragaglia, Un Gesto del Capo, 1911.....	92
Resim 131.: Anton G. Bragaglia, Searching and Slap, 1911	94
Resim 132.: Anton G. Bragaglia, Photodynamic Portrait of a Woman, 1924	95
Resim 133.: Anton G. Bragaglia, The Cellist, 1913	97
Resim 134.: Anton G. Bragaglia, Polyphysiognomical Portrait Umberto Boccioni, 1913.....	98
Resim 135.: Anton G. Bragaglia, Avtoportret, 1911	100

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

SUNUŞ.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
RESİMLER DİZİNİ	iv
İÇİNDEKİLER.....	ix
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

1. FOTOĞRAFTA GÖSTERGELERARASILIK VE YENİDENÜRETİM	5
1.1. Göstergelerarasılık	7
1.2. Yenidenüretim.....	10
1.3. Fotoğraf Sanatında Temel Göstergelerarası Yöntemler	17
1.3.1. Alıntı (Citation).....	17
1.3.2. Öykünme (Pastiche).....	22
1.3.3. Yansılama (Parodie).....	28
1.3.4. Taklit (İmitation).....	31
1.3.5. Gizli Alıntı/ Aşırma.....	34
1.3.6. Kolaj-Brikolaj.....	37

2. BÖLÜM

2. FOTOĞRAFIN 20. YÜZYIL SANAT AKIMLARINA ETKİSİ.....	49
2.1. Göstergelerarasılık Bağlamında Fotoğraf ve Fütürizm İlişkisi	63
2.1.1. Anton G. Bragaglia ve Fotodinamizm	70
2.2. Fütürizm.....	75
2.2.1. Fütürizmin İlkeleri.....	77

2.2.2. Fütürizmin Sanata Etkileri	79
---	----

3. BÖLÜM

3.ANTON G. BRAGAGLIA'NIN FOTOĞRAFLARININ ÇÖZÜMLENMESİ 86

3.1.1. Pozisyonların Değişimi (Change of Position).....	86
3.1.2. Selamlama (The Bow).....	88
3.1.3. Yazar (The Typist)	89
3.1.4. Sigara içen, Sigara, Kibrit (The Smoker, The Match, The Cigarette).....	91
3.1.5. Bir Hareket (Un Gesto del Capo).....	92
3.1.6. Arama ve Tokat (Searching and Slap)	94
3.1.7. Bir Kadının Fotodinamik Portresi (Photodynamic Portrait of a Woman)	95
3.1.8. Müzisyen (The Cellist).....	97
3.1.9. Umberto Boccioni'in Portresi (Polphysiognomical Portrait of Umberto Boccioni)...	98
3.1.10. Kendi Fotoğrafi (The Avtoportret).....	100
3.2. Bragaglia Fotoğraflarının Genel Değerlendirmesi.....	101

4.BÖLÜM

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	103
KAYNAKÇA	106
EKLER.....	110
EK-I	110
EK-II.....	122

Giriş

Günümüzde farklı disiplinler, birbirleriyle sürekli olarak alışveriş ve etkileşim halindedir. Bu alışveriş süreci de çoksesli bir yapı ortaya çıkararak, bilimden sanata kadar birçok ayrı disiplini aynı noktada birleştiren disiplinlerarası çalışma yöntemine olanak sağlamaktadır. Oluşan bu çoksesli yapının temelleri, 1960'lı yıllarda Julia Kristeva tarafından önerilen metinlerarasılık öğretisi ile atılmıştır. Metinlerarasılığın zeminini ise postmodernizm oluşturmaktadır. Postmodernizm sözcüğü genel olarak modern sonrası olarak tanımlansa da, postmodernizmin savunucularından Jean-Francais Lyotard'a göre postmodernizm, belli bir tarihsel dönem ya da modernizmden sonraki süreç değildir. Modernizmin içinde yer alan, belirli dönemlerde yeniden ortaya çıkan eleştirel bir söylem tarzıdır. Modernizm ise; geçmiş ile gelecek arasında bir karşıtlık kurarak, geçmişin geleneklerine sırtını dönmüştür (Lyotard, 2009: 12). Modernistler geleceği devrimci ve gelişimci kabul ederken geçmişi ve geleneksel değerleri gerici olarak nitelendirmişlerdir. Modernizmin geçmişle bütün bağlarını koparmasının bir sonucu olarak, geleceğin devrimci ve gelişimci görüşü inandırıcılığı kaybetmeye başlamıştır. Bu nokta da postmodernizm ile yazınsal ve sanatsal alanda sanatçılar geçmişin zengin birikimlerinden ve deneyimlerinden yola çıkarak geçmişi, çağın yenilik ve teknolojilerinin aracılığıyla yeniden güncellemeye çalışmışlardır.

Postmodernizm, iletişim teknolojilerinin gelişimi ve etkilerinin sonucu olarak olağanüstü değişimleri içeren toplumsal yaşamı ele almaktadır. Bu olağanüstü durum, insan yaşamının/kültürünün her alanını kapsamı içine alarak, ekonomi, tarih, teoloji, sosyoloji, eğitim, dilbilim, resim, fotoğraf, mimarlık gibi alanlarda söylemin yeniden belirlenmesini gerektirmiştir (Özel, 2008: 5). Yazınsal ve sanatsal anlamdaki gelişmeler ve değişimler postmodern öğretilerde metinlerarasılık, göstergelerarasılık ve yenidenüretim gibi yeni çalışma biçimleri ortaya çıkarmıştır. Metinlerarasılık kavramı ilk olarak yazınsal alanda farklı metinler arasındaki alışverişleri tanımlamak için kullanılmıştır. Metinlerarasılıkla birlikte çokseslilik ortamı yaratılmış, farklı türlerin ve disiplinlerin verileri buluşturulmuş, eski dönem yapıtlarına ait parçalar ile başka bir bağlamda, başka amaç ve işlevler doğrultusunda yeni yapıtlar üretilmeye başlanmıştır. Yazınsal alanda aktif olan bu ilişki, giderek sanatın diğer dallarına da

hakim olmaya başlamıştır. Sanat kuramcıları bu ilişkiyi tanımlamak için “göstergelerarasılık” kavramını önermişlerdir (Aktulum,2011:13-14). Böylelikle yazınsal alanın kendi içinde yaptığı metinlerarası alışverişler sanatın diğer dallarında göstergelerarasılık olarak yerini almıştır. Sanatın diğer kollarına hakim olan göstergelerarasılık yöntemi de eski sanat eserleriyle etkileşim halinde olarak yeni ve yeniden üretilen bir çok yapıtın var olmasına olanak sağlamıştır. Bu doğrultu da edebiyat ve resim, müzik, fotoğraf vb. arasındaki alışverişler ile sinema-resim, fotoğraf-resim, müzik-resim vb. arasındaki alışverişler göstergelerarasılık adı altında ele alınmaya başlanmıştır. Teknolojik gelişmeler ile birlikte açık bir dizge üretebilmenin kolaylaşması, özellikle fotoğraf ve sinema gibi alanlarda göstergelerarası alışverişlerin sıklıkla kullanılır duruma gelmesinin önünü açmıştır (Bayraktaroğlu ve Çalış, 2010:6).

Farklı disiplinler arasındaki alışverişin yanı sıra aynı sanat biçimleri içerisinde de yeni kavramlar benimsenmiştir. Yeni bakış açılarıyla birlikte sanatlararası alışverişin önünde geniş bir sorgulama alanı yaratılmıştır. Fotoğraf da bu öğretici içerisinde kendine oldukça geniş bir çalışma alanı yaratmıştır. Resim, sinema, tiyatro, edebiyat, grafik tasarım gibi daha birçok sanat disipliniyle etkileşimde bulunarak çoklu çalışma ortamına olanak sağlayarak aynı zamanda da kendine özgü yeni ve çeşitli diller geliştirmektedir. 20. yüzyıl sanatında, göstergelerarasılık ile sanatlar arası sınırlar ortadan kaldırılmış ve doğrudan ya da dolaylı olarak, fotoğraf sanatı, diğer sanat akımları arasındaki yerini almıştır. Bu bağlamda çalışmanın ilk bölümünde sözünü ettiğimiz çoksesli sanat anlayışına örnek oluşturması bakımında alıntı, öykünme, yansılama, taklit, gizli alıntı/aşırma, ve kolaj/brikolaj gibi göstergelerarası çözümlene yöntemleri, fotoğraf sanatı üzerinden açıklanarak ele alınacaktır. Bu yöntemler, fotoğraf örnekleri ile incelenerek göstergelerarası alışverişler ve bu alışverişler sonucu ortaya çıkan yenidenüretim çalışmaları tanımlanmaya çalışılacaktır. Böylelikle sanatın her alanına hakim olan göstergelerarasılık, göstergelerarası çalışma yöntemleri ve yenidenüretim kavramlarının fotoğraf sanatı içindeki varlığı sorgulanacaktır.

20. yüzyılda resim merkezli başlayan değişimler, fotoğraf alanında çağın yenilikçi sanatçıları tarafından yaratıcılığın sınırlarını zorlayan çalışmalarla gelişmiştir. Bahsettiğimiz gelişmelerin yaşanmasında etkin bir rol oynayan, Anton

Giulio Bragaglia edebi bir sanat akımı olan fütürizmi fotoğraf sanatına aktararak, sadece bir belgeleme aracı olarak görülen fotoğrafa yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu bağlamda, çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde sanatın diğer biçimlerinden sıklıkla yararlanan bir disiplin olan fotoğraf, fütürizm akımı kapsamında fütürist fotoğrafçı Anton Giulio Bragaglia'nın fotoğrafları üzerinden göstergelerarasılık bağlamında ele alınacaktır. Fotoğrafın 20. yüzyıl sanat akımlarına etkisi incelenerek, fotoğraf ve fütürizm ilişkisi göstergelerarasılık bağlamında irdelenecektir. Fotoğrafın sanat akımları ve fütürizm ile ilişkisini açıkladıktan sonra, fütürist akım içinde tek fotoğrafçı olan Anton G. Bragaglia'nın fotoğrafları fotodinamizm kapsamında ele alınarak, fütürizm, fütürizmin ilkeleri ve sanata etkileri ise Bragaglia'nın fotoğraflarının çözümlenmesine zemin oluşturması bakımından alt başlıklar da tanımlanmaya çalışılacaktır.

Anton Giulio Bragaglia'nın yapıtlarında yer alan göndermelerin neler olduklarına ise yenidenüretim ilişkisi bağlamında değinilmiş olup, bu fotoğrafların çözümlenmesine üçüncü bölümde yer verilecektir. Bu yapıdan yola çıkarak, araştırmanın konusunun belirlenmesinde göstergelerarasılık ve yenidenüretim gibi güncel çalışma biçimlerinin, yeni yaklaşımların önünü açması ve yeni oluşumların varlığına olanak sağlaması en önemli etkenlerden birisi olmuştur. Fotoğraf, icat edildiği zamandan bu yana özellikle resim sanatı başta olmak üzere birçok farklı sanat disipliniyle etkileşim halinde olan çoksesli yapıya sahip bir sanat dalıdır. Bu doğrultuda fotoğrafın diğer sanatlarla arasındaki alışverişi açıklamak adına kuramsal anlamda çok az çalışma ve tanımlama yapılmasından dolayı göstergelerarasılık ve yenidenüretim kavramlarını fotoğraf üzerinden açıklama ve örneklendirme düşüncesi bir diğer önemli etkeni oluşturmaktadır. Örnekleme olarak fütürist sanatçı Anton Giulio Bragaglia'nın çalışmalarının irdelenmesinin sebebi ise, fütürizmin bir edebiyat akımı olarak doğup, daha sonra birçok sanat disiplinini etkisi altına alan çoksesli bir yapı ortaya koymasından dolayıdır. Bir edebiyat akımını fotoğraf sanatına aktararak, fütüristlerin sözcükler aracılığı ile anlatmak istedikleri hız, hareket, devinim gibi kavramları fotoğraf sayesinde aktaran ve bu durumun temsilciğini yapan Bragaglia'nın çalışmalarının göstergelerarasılık ve yenidenüretim bağlamlarında ele alınabilmesi bir diğer önemli etkeni oluşturmaktadır. Bragaglia'nın çalışmalarının yeniden üretiminin yapılmasının sebebi de, sanatçıya saygı

bağlamında ürettiği eserlerin tekrar güncellenerek, sanatsal alanda geçmişle günümüz arasında bir köprü kurması ve bu sayede değişik dönemlerin ve kültürlerin buluşturulmak istenmesidir. Ayrıca, farklı bir bakış açısı geliştirilerek, güncel iletiler vermek ve değişen kültürleri ortak bir noktada buluşturarak özgün bir değer ortaya çıkarmak bir diğer amaçtır. Dünyada büyük oranda üzerine çalışılan yeniden üretim kavramının ülkemizde örneklerine daha az rastlamaktayız. Yapılan çalışmalarda da genel olarak kuramsal kısım ele alınıp, çok fazla uygulamaya yer verilmemektedir. Dolayısıyla çalışmanın amaçlarından bir diğeri, bu boşluğu doldurmaya yöneliktir. Son olarak ise göstegelerarası bir yaklaşım ile ele alınan fotoğrafın, göstegelerarasılık ve yenidenüretim kavramlarından yola çıkılarak irdelenmesi ve bu kavramlar doğrultusunda fotoğraf-fütürizm ilişkisi üzerine akademik bir tanımlama yapmayı ve bu alanda çalışma yapacak olanlar için literatüre katkı sağlaması amaçlanmaktadır.

1. BÖLÜM

1. FOTOĞRAFTA GÖSTERGELERARASILIK VE YENİDENÜRETİM

Sanatın kendini sorguladığı ve geçmişin geleneklerinden uzaklaştığı 19. yüzyılda insan yaşamının her alanında sosyal, siyasal, ekonomik değişimler ve gelişimler yaşanmaya başlamıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında dünya ekonomik ve siyasal olduğu kadar teknolojik, sanatsal ve felsefi anlamda da gerçekleşen hızlı dönüşümlere sahne olmuştur. Tüm bu dönüşümler postmodern durum olgusunu beraberinde getirmiştir. Postmodernizm de yeni olarak ortaya atılan etkin bir şey olmadığı gibi var olan şeylerin yeniden güncellenmesi söz konusu olmaktadır. Bu nedenle postmodern sanat anlayışı başka yapıtlardan birebir alınan öğelerle elektik bir sanat yapıtının ortaya çıkması sonucunu doğurmaktadır (Yaykın, 2010:99). Geçmişin ve gelenekselliğin bütün kurallarına ve deneyimlerine karşı olan modernizm, çağın yenilikleri ve teknolojik gelişmeleri karşısında yetersiz kalarak, yavaş yavaş etkisini kaybetmiştir. Bu bunalım ortamında birçok sanatçı geçmiş dönem eserlerini yeniden yorumlayarak ve güncelleyerek postmodern hareketin öncülüğünü yapmışlardır. Resim merkezli başlayan bu hareket tüm sanat dallarına yayılırken, fotoğraf da bu süreçte kendine has bir dil oluşturmaya çalışmıştır. “Fotoğrafın bulunması, görüntüsel anlamda doğanın betimlenmesine bir seçenek sunması açısından oldukça önemli görülmüştür. Doğanın mekanik ve kimyasal yollarla kağıt üzerinde üretilmesi, sanayileşmeye başlayan dünyada fotoğrafın, modern bir araç olarak kabul edilmesine ve modern dönemin simgesi olmasına neden olmuştur” (Özel, 2008:3). Bu bağlamda fotoğraf, dönemin sanatçıları ve sanat hareketleri doğrultusunda yeni bakış açılarına kavuşmuş ve diğer sanat dallarıyla da etkileşim halinde olan, yeni çalışmalara yön veren bir disiplin haline gelmiştir.

Modernizmden önce geçmişi belgeleme, gerçeği yansıtma, gibi kalıplara bağlı fotoğraf sanatında modernizmle birlikte bu kalıplardan sıyrılarak daha özgür, kuruya dayalı ve soyut çalışmaların yapıldığı yapıtlar üretilmeye başlanmıştır. Gerçeğe bağlı kalma şartından koparak, yapılan çalışmalarda biçimsel bozulmalar, renk varyasyonları, doku, detay ve ışık oyunları gibi deneysel yaklaşımlar benimsenmeye başlanmıştır. Aynı zamanda kolaj, montaj, alıntı, yansılama, taklit gibi tekniklerde sıklıkla başvurulan yöntemler olmuşlardır. Postmodern fotoğraf sanatçıları yapıtlarında daha önceden ortaya çıkan akımlardan alıntılar yaparak, yeni

bir anlayış benimsemişler ve yeni çıkan kavramsal sanat akımlarından da oldukça etkilenmişlerdir. Günümüz sanatında, modernizmin temellerini oluşturan özgünlük, biriciklik gibi kavramlar yerini, geçmişte yapılan çalışmaların aynen kopyalanmasının kabul gördüğü bir anlayışa bırakmıştır. Bu anlayış ise alıntı, parodi, pastij gibi göstergelerarası yöntemler bağlamında yenidenüretim kavramını gündeme getirmiştir (Özel, 2008:3).

Teknolojinin ilerlemesinin bir sonucu olarak iletişim dalları çeşitlenmiş, görüntülerin hızla yaygınlaşması ve kolay çoğaltılabilmesi, fotoğrafta farklı yöntemlerle yeni çalışma ortamlarının var olmasına olanak sağlamıştır. Böylelikle geçmiş döneme ve sanatçılara ait çalışmalar, dönüşüme uğratarak başka anlamlara göndermeler yapabilmektedir. Tüm bu gelişmeler, fotoğrafı sadece mekanik ve teknik bir işlem olmaktan çıkararak, diğer sanat dallarıyla etkileşim halinde olabilen estetik bir alan haline getirmiştir. “Günümüzde postmodern bir metin olan fotoğrafta neyin anlatıldığı değil, metinlerin nasıl anlatıldığı önem kazanmıştır. Dolayısıyla bu yeni anlayış gereği, sanatçı bir fotoğrafı sadece kurgulamakla kalmayıp, aynı zamanda nasıl kurgulandığı konusunu da ele alıp, onu ikinci bir düzlemde yeniden anlatmaktadır. Fotoğraflarda, gerçek anlamda doğal olan daha önceden oluşturulmuş sanat ürünlerinden oluşan bir metinlerarasılığa dönüşmektedir” (Özel, 2008:10). 20. yüzyıl sanatında bütün sanat dalları arasında bir ilişki söz konusudur ve bu ilişki, farklı sanat alanlarında kullanılan teknikler yoluyla her bir sanat alanının gelişimini ve birbirleriyle olan ilişkisini doğrudan etkilemektedir. Bu disiplinlerarası çalışma ortamında fotoğraf da resim, grafik, edebiyat, heykel, tiyatro ve sinema gibi sanatlarla, yeni süreçte karşılıklı bir etkileşim halindedir.

Tıpkı fotoğraf alanında ele aldığımız gibi günümüz sanat disiplinleri arasında da sürekli alışverişler söz konusudur. Bu alışverişlerin sonucu olarak da yeni yaklaşımlar ortaya çıkmaktadır. Sanatlararası bu alışveriş ile birlikte daha önceden oluşturulmuş sanat yapıtları, farklı bakış açılarıyla yeniden üretilerek, kültürel deneyimlerini günümüz sanatına aktararak, geçmiş ile günümüz arasında köprü kurmaktadır. Böylece sanatlararası etkileşim ile neredeyse tüm sanatlar iç içe geçerek kültürel bir mozaik oluşturmaktadırlar. Tüm bu sanatlararası etkileşim göstergelerarası alışverişler bağlamında gerçekleşmekte ve yeniden üretime olanak sağlamaktadırlar.

1.1 Göstergelerarasılık

Göstergelerarasılık; 1960'lı yıllarda Bakhtin'in "söyleşimcilik" kuramının bir uzantısı olarak, Julia Kristeva tarafından ortaya atılan metinlerarasılık kavramından türeyen ve çoksesliliği hedef alan bir yöntemdir. Metinlerarasılık (intertextualite) ise farklı metinler arasındaki alışverişi tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Julia Kristeva, Bakhtin'in söyleşimcilik kavramından yola çıkarak kendi metinlerarasılık kavramını ortaya koymuştur. Sanat yapıtları arasındaki sınırsız gönderme ve alıntılar durumu olarak tanımlanan "Metinlerarasılık", "iki ya da daha çok metnin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi yani temel olarak bir metnin diğer bir metindeki varlığı" olarak tanımlanır (Aktulum, 2007). Burada metin olarak sözü edilen yapı yalnızca yazın için değil diğer sanat dallarındaki yapıtlar içinde kullanılmaktadır. "Metinlerarasılık giderek postyapısalcı ve postmodern düşüncenin neredeyse en temel kavramı haline almıştır. Birçok düşünür için postmodernizm metin merkezlidir ve postmodern dünya da metinlerarası bir dünyadır" (Aktulum, 2011:13-14). Her şeyin bir metin olarak görüldüğü bu anlayış içinde, Kristeva, Bakhtin'in söyleşim kavramını dönüştürerek metinlerarasılık kavramını oluşturmuştur. Onun için her metin bir alıntılar mozaïği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin özümsemesi ve dönüşümüdür. Postmodern okumaların temel yöntemlerinden biri olan metinlerarasılık kavramı, sanat alanında farklı disiplinlerin birbirleriyle iç içe geçmeleri sonucu anlam çeşitliliği bakımından sonsuz bir çalışma alanına işaret etmektedir. (Ögeyik, 2008:21). Her sanat dalı kendi sanat disiplini içinde ya da farklı sanat disiplinleri arasında kendinden önce üretilmiş farklı yapıtlardan izler taşımaktadır. Bu izler açıkça göndermeler şeklinde olabileceği gibi daha üstü kapalı olarak da görülebilmektedirler (Aktulum, 2011:13-14).

Yapısalcılık ve dilbilim üzerine çalışmalar yapan ünlü dilbilimci Saussure'un "dil bir göstergeler dizgesidir" kavramından yola çıkan yazın ve sanat kuramcıları, metin dışındaki sanat biçimleri arasındaki alışverişi belirtmek için "göstergelerarasılık" kavramını önermişlerdir (Aktulum, 2011:13-14) Göstergelerarasılık, değişik göstergeler arasındaki ilişkileri, yani farklı sanat biçimlerinin kendi aralarındaki alışverişi tanımlamak için kullanılmaktadır. Böylece yazınsal ya da dilsel olmayan sanatlar arasında da oldukça geniş bir araştırma alanı

doğmuş olup, resimlerarasılık, fotoğraflararasılık, sinemalararasılık, müziklerarasılık gibi yeni tanımlamalar ve kavramlar kullanılmaya başlanmıştır.

Göstergelerarasılık, iki farklı gösterge dizgesi arasındaki alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki ilişkileri açık ya da kapalı olarak belirler. Bu ilişkiler iki biçimde gerçekleşmektedir. “Birincisi; sözsel bir sanat sözsel olmayan bir sanatı söze dökerek kendi içine alır. İkincisi; sözsel olmayan bir sanat açıkça sözsel olan bir sanata gönderme yapar” (Aktulum, 2011:76). Daha açık bir şekilde belirtecek olursak göstergelerarasılık, bir sanat biçiminin başka bir sanat biçiminden alıntıladığı parçaların yeni bir sanat biçimi içerisinde yeni anlamlar ve yaklaşımlar kazanmasına yol açmaktadır. Aynı zamanda göstergelerarasılık, sözsel olan ve sözsel olmayan sanatlar arasında da etkileşim olanağı sağlamaktadır. Örneğin; “koreograf Vaslav Nijinsky, Mallarme’nin şiirinden yola çıkarak Paris’teki Chatelet tiyatrosunda 29 Mayıs 1912 tarihinde “faune” rolüyle sergilediği gösteride Claude Debussy’nin 1894 tarihli senfonik eseri eşliğinde dans eder. Şiir, müzik, dans gibi üç farklı sanat göstergelerarası bir ilişkiyle yan yana getirilir” (Aktulum, 2011:19). Bu bağlamda sözsel ya da sözsel olmayan sanatlar arasında, göstergelerarasılık ile birlikte sürekli bir etkileşim ve bu etkileşim sonucunda da şiir-müzik, müzik-heykel, sinema-yazın gibi oldukça fazla çalışma alanları ortaya çıkmaktadır. Bu çalışma alanları da müzisyen, ressam, yazar, heykeltıraş gibi birçok sanatçının kendi alanları dışındaki disiplinlerle alışveriş yapmasına olanak sağlamaktadır. Bu alışverişi bir örnekle açıklayacak olursak; 1850’lerde William Lake Price’in şiirsel konular üzerinden kurguladığı fotoğraf çalışmasını ele alabiliriz. William Lake Price, “Your Old Friend Robinson Crusoe” adlı fotoğrafında bir yazın türünü fotoğrafa uyarlayarak sözsel olan ve görsel olan iki ayrı sanat disiplini birleştirerek göstergelerarası bir alışverişe olanak sağlamıştır. Yazınsal alanda kelimelerle betimlenmeye çalışılan eser, Price’in kurgusu sayesinde görüntüsel olarak bir dönüşüme uğramıştır.



Resim 1.: W. Lake Price, *Your Old Friend, Robinson Crusoe*, 1860

Günümüzde olduğu gibi geçmiş dönemlerde de dil, müzik, resim, sinema, fotoğraf gibi sanat disiplinleri arasında alışverişler söz konusudur. Bu bağlamda da farklı disiplinlerin birbirleriyle olan alışverişine, çalışmada da ele alınan fotoğraf-fütürizm ilişkisini örnek gösterebiliriz. Hızın ve dinamizmin sözcüklerle aktarıldığı bir edebiyat akımı olan fütürizm, fütürist fotoğrafçı Bragaglia tarafından görsel olarak fotoğrafa aktarılmıştır. Göstergelerarasılık ile birlikte yazın ve fotoğraf arasında bir alışveriş gerçekleşmiş ve yeni bir yaklaşımın önü açılmıştır.



Resim 2.: Anton G. Bragaglia, *Change Of Position*, 1911

1.2 Yenidenüretim

Yenidenüretim; daha önceden yapılmış bir çalışmanın alıntılanması, yansılanması, taklit edilmesi sonucu yeni bir üretim elde etme biçimidir. Göstergelerarasılık kavramının, metinlerarasılık kavramına karşı geldiği gibi yenidenüretim kavramı da yenidenyazma kavramına karşılık gelmektedir. Julia Kristeva yenidenyazma kavramını “farklı gösteren dizgelerini yeniden dağıtmak, yeni bir metin buna bağlı olarak da yeni anlamlar üretmek” olarak tanımlamaktadır. Kubilay Aktulum ise daha detaylı bir tanımlama yaparak; “Metinlerarası ilişkiler bağlamında bir yöntem olarak anılan yenidenyazma, bir yazarın başka bir yazara ait bir metni, bir gönderge metnini, bir alt metni yeniden yazması, onu yeni bir durumda, yeni bir bağlamda, yeni bir okur kitlesi için, yeni işlevlerle yeni erkelere dönüştürmesi işlemi” olarak tanımlamaktadır (Aktulum, 2011:149).

Yeniden yazma genel olarak, hangi türde olursa olsun önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak tanımlanmaktadır (Aktulum, 2011:236). Yenidenyazma ile ilgili bu tanımlamalar aynı zamanda yenidenüretim kavramı içinde kullanabilmektedir. Birisi sözsel olanı temel alırken diğeri sözsel olmayanı temel almaktadır. Yenidenüretim zamanın akışına bağlı olarak farklı bakış açılarını da beraberinde getirmektedir. Yenidenüretim işlemi bir sanat eserine yeni bir açıdan bakma olanağı sağlamaktadır ve yeniden üretilen eserin yeni bir gözle değerlendirilmesinin önünü açmaktadır. Yenidenüretim ile birlikte geçmiş dönemlere ait eserler alıntılanarak yeni bir forma uygulanabilmekte, eserin özellikleri yeni bir anlama dönüştürülebilmektedir.

Tüm bu tanımlamalar doğrultusunda göstergelerarasılık ve yenidenüretim kavramlarına başka bir örnek oluşturması açısından, fotoğraf sanatçısı Gerard Rancinan’ın, “Metamorphoses” çalışmasını ele alabiliriz. Rancinan çalışmasında, sanat tarihinin sekiz önemli yapıtını göstergelerarası yöntemle, resimden fotoğrafa aktararak yeniden yorumlamakta ve yeniden üretmektedir. Rancinan’ın “Metamorphoses” adlı çalışmasını göstergelerarasılık ve yenidenüretim kapsamında inceleyen Ece Çalış ve Ali Muhammet Bayraktaroğlu fotoğrafları bu kavramlar üzerinden yola çıkarak çözümlenmişlerdir;

Rancinan'ın "Metamorphoses" sergisi kapsamında alıntıladiğı yapıtlar arasında Eugène Delacroix'in "Halka Yol Gösteren Özgürlük"ü (Liberty Leading the People-1830), Théodore Géricault'ın "Medusa'nın Sali" (The Raft of the Medusa-1818-1819), Caravaggio'nun "Hz.İsa'nın Defnedilmesi" (The Entombment of Christ-1602-1603), Diego Velázquez'in "Nedimeler"i (Las Meninas- 1656), Henri Matisse'in "Dans"ı (La Danse-1909-1919), Matthias Grünewald'ın "Isenheim Altar"ı (1512-1516), Michelangelo Buonarroti'nin "Adem'in Yaratılışı" (The Creation of Adam-1508- 1512), Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" (The Last Supper-1498) yer almaktadır. Sözü edilen yapıtlara göndermeler yapılır. Ayrıca gönderge yapıtlardan yola çıkılarak yeniden üretilen fotoğraflarda biçimsel ve içeriksel dönüşümler olduğu görülür. Yapılan dönüştürümlere bakıldığında biçimin ve içeriğin taklit edildiği, ancak figürlerin bazen olduğu gibi, bazen ise belli bir amaç doğrultusunda başkaştırılarak yinelenildiği, yapıtlardan arka plan, figür ve mekan gibi kimi öğelerin atıldığı, yerine yine belli bir amaç doğrultusunda başka eklemeler yapıldığı görülür. Yapıtlarda görülen bu dönüşümler, metinlerarası yöntemlerden olan yansılama (parodi), öykünme (pastiş) ve kolaj tekniklerine uygun bir biçimde gerçekleştirilmiştir Genel bir anlatımla Rancinan, dünyayı oluşturan ve bozan durumları/olayları fotoğraflayarak, eski ve yeni bilgileri harmanlamaktadır. Bu bilgiler, postmodern dönem içerisinde başka bir amaç doğrultusunda ve fotoğrafik bir dil ile yeniden üretilmiştir (Bayraktaroğlu ve Çalış, 2010:06).



Resim 3.: E. Delacroix, Liberty Leading the People, 1830



Resim 4.: G. Rancinan, La Liberte, 2008

Delacroix'in 1830 yılında yapmış olduğu "Liberty Leading the People" isimli çalışması sadece Rancinan gibi sanatçılar tarafından bilinçli olarak dönüşüme uğratılmamıştır. Yenidenüretim bağlamında yapılan çalışmalar yeniden üretilen çalışmanın orijinal halinden alıntılar yapmak, taklit etmek, göndermelerde bulunmak gibi amaçlar gütse de çağdaş dünyanın getirilerinden biri olarak kendiliğinden gelişen örneklerle de rastlamaktayız. Örneğin 27 Mayıs da başlayan İstanbul'da ki gezi parkı protestolarında polis ve halk karşı karşıya gelmiş, eylemler ülkenin birçok bölgesine yayılmıştır. Bu eylemler sırasında göze çarpan detaylardan birisi de her ne kadar yenidenüretim amacı gözetmese de aynı Delacroix'in "Liberty Leading the People" adlı çalışmasına çok benzeyen bir görüntüdür.



France 1789

Turquie 2013

Resim 5.: E. Delacroix, Liberty Leading the People, 1830 **Resim 6.:** Gezi Parkı Olayları

Yenidenüretim bağlamında yapılan çalışmalara Ciny Sherman'ın "Untitled Film Stills" adlı film karelerinden yola çıkarak hazırladığı fotoğraf serisini de ekleyebiliriz. "1970'lerde kavramsal sanatçılar fotoğraflardan yaygın biçimlerde yararlanmaya başlamışlardır. Sherman, bu dönemde kavramsal sanat ve feminizm eksenleri doğrultusunda, iki farklı yaklaşımın postmodern bir sentezi olarak ortaya çıkmış ve kendini geliştirmiştir. Yapısalcılar ve feministlerle uyumlu çalışmalar sergileyen, Sherman, 70'lerin ve 80'lerin kültürel ortamıyla tekrar biçimlenerek bir uygulayıcı olmuş, medya ve kültür içinde klişeleşmiş kadın tanımlamalarından söz etmiştir. Bu anlamda filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri sorgulayan 1977-1980 yılları arasındaki 69 adet siyah/beyaz çalışmadan oluşan "Untitled Film Stills" (İsimsiz Film Kareleri) serisi Sherman'ın ilk tanınan çalışması olmuştur. Hem model hem de fotoğrafçı olarak yer aldığı bu fotoğrafları Sherman, B sınıfı film karelerindeki kadın tiplerinin kendi üzerinden yeniden canlandırılması şeklinde gerçekleştirmiş ve kendine mal etmiştir. 1977'de başladığı bu çalışmada, Hollywood sinemasında 1950'lerin ucuz prodüksiyonları olan filmlerden alınan tanınmamış Amerikan kadın karakterlerinin yaşamları üzerinde yoğunlaşmış, dramatik görünümünden çok, karakteri anlatan simgesel bilgiler vermeyi tercih etmiştir. Sherman, hareketli görüntüler bütünü olan sinema filminin içerisinden bir kareyi seçip, kendi bedenini kullanarak o kareyi yeniden durağan bir görüntüde canlandırmış ve fotoğraflarda göndermede bulunduğu filmin başrolünde oynamıştır" (Özel, 2008:15).

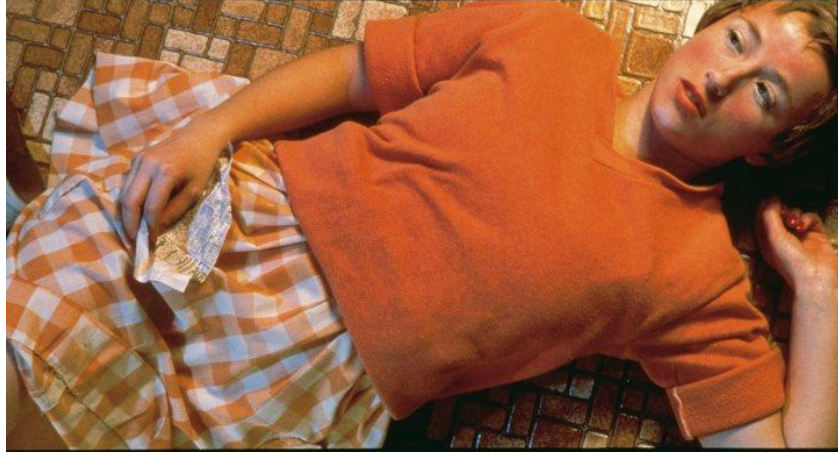


Resim 7.: Cindy Sherman, Untitled Film Stills, 1977



Resim 8.: Cindy Sherman, Untitled Film Stills, 1980

Ciny Sherman'ın, "Unlited Film Stills" fotoğraf serisinden bazı çalışmalarını kullanarak başka bir yenidenüretim ortamına olanak sağlayan Yasumasa Morimura'nın, klasik sanat eserlerini yorumladığı "Art History" serisinde yaptığı çalışmalar fotoğraf sanatında yenidenüretim kavramına başka bir örnek oluşturmaktadır. Morimura çalışmasında, sanat tarihindeki kadınları, ünlü şarkıcıları ve mitleşmiş film yıldızlarını bilinen görüntüleri ile kendi görüntüsü üzerinden yineleyerek; o kılıklara girerek yeniden canlandırmaktadır. Klasikleşmiş batı ikonlarını Japon kültürüne özgü yorumlamalarla yeniden dönüştürüp çoğaltmaktadır. "Farklı kimliklerde fotoğraf oluşturan Morimura'nın farklı ölçeklerde anlamları bulunan en ilginç işlerinden birisi de, Cindy Sherman'ı yorumladığı çalışmasıdır. Sherman yorumunda Morimura zaten Sherman'ın oluşturmuş olduğu var olmayan kimliği kendi üzerinden bir kere daha kurgulamış ve zaten kurmaca bir denklemin bir de Japonya türevini almıştır (Dede 2002:216). Böylece Morimura, onların bu ünü üzerinden hem erkek, hem de Japon ırktan oluşunu kabul ettirmiştir." (Özel, 2008: 20)



Resim 9.: Cindy Sherman, Untitled, 1981

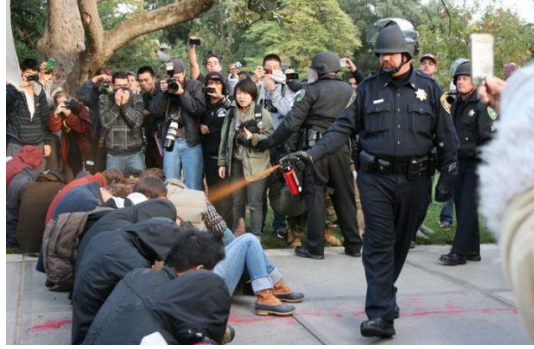


Resim 10.: Yasumasa Morimura, To My Little Sister: Cindy Sherman, 1998

“Yarattığı portreyi bir maske gibi kendisine tatbik eden Morimura, postmodern dönemlere özgü, alıntı çeşitlemelerine dayalı yaratıcılık yönetiminin bir göstergesi olmuş ve başlangıcından daha farklı bir içerik kazanmıştır. Morimura son derece sofistike bir travestilik stratejisi geliştirerek, “kitsch” estetiğinin berraklığında, cinselliğin durmadan standart hale getirilmiş/getirilmeye çalışılan anlamlarını bir kimlik araştırmasına dönüştürerek tartışmaktadır” (Atay 1999:11).

Yenidenüretim bağlamında ele alacağımız son örnek ise California üniversitesi eylemleri sırasında polis ve göstericiler arasında gerçekleşen çatışma ve çatışma sonucu polisin öğrencilerin yüzüne direk olarak biber gazı sıkması ile bu sahnenin sanat tarihinin önemli eserlerinin yanı sıra birçok farklı platforma uygulanarak yenidenüretildiği çalışmalardır. Bu doğrultuda yenidenüretim,

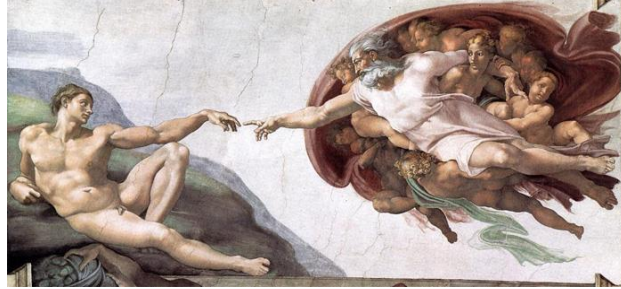
sosyolojik ve toplumsal alanda yaşanan olayları, değişimleri aynı zamanda bir ifade aracı olarak aktarmaya yardımcı olmaktadır.



Resim 11.: California Üniversitesi Eylemleri



Resim 12.: Georges Seurat, Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte, 1891



Resim 13.: Michelangelo, Creation of Adam, 1512



Resim 14.: Creation of Adam, 2012

1.3 Fotoğraf Sanatında Temel Göstergelerarası Yöntemler

1.3.1 Alıntı (Citation); bir metnin başka bir metinde açıkça ve sözcüğü sözcüğüne yinelenmesi işlemi olarak tanımlanabilmektedir. “Bir metnin başka bir metinde ki varlığını en somut biçimde görünür kılan alıntı biçimli, istemli bir anımsamadır. Başka bir metne ait bir kesit yeni bir metne sokularak ona yeni bir anlam yüklenir. Bir söylem biriminin başka bir söylemde yenilenmesi olan alıntı ile yalın bir söylemlerarası/metinlerarası ilişki kurulur” (Aktulum, 2011:416). “Postmodern olarak adlandırılan günümüzde sanatçılar, yazarlar önceki dönemlerde üretilmiş yapıtları kendi yaratılarının bir çıkışı olarak almakta bir sakınca görmemektedirler. Kendi yapıtlarında ötekinin olanı bir dönüştürüm işlemiyle genişleterek, yoğunlaştırarak alıntılama işlemine sıklıkla başvurumaktadırlar” (Kodal, 2012:25) Alıntı, günümüz sanatçıları tarafından oldukça sıklıkla başvurulan yöntemlerden birisi olmuştur. Günümüz sanatçıları geçmiş dönem sanatçılarının yapıtlarından kesitler ya da tamamıyla alıntılar yaparak, hem geçmiş ve günümüzü birleştirmekteler hem de aynı esere farklı bakış açıları kazandırabilmektedirler. Bu yönüyle de alıntı, göstergelerarası alışverişlerde en fazla başvurulan yöntemlerden birisi olmaktadır. “Alıntının en temel özelliklerinden birisi devingen olmasıdır. Yani eski bilgileri harekete geçirerek yazınsal ya da resimsel bir mirası yeniden güncellemesidir” (Aktulum, 2011:44). Öte yandan Compagnon ise “alıntının bir yineleme işlemi değil, yeniden sözcükleme edimi olduğunu savunmaktadır. Yani alıntılanan kesit yeni bir bağlama sokularak anlamsal olarak dönüşmektedir. Dönüştürülürken de anlamsal ve bağlamsal bir dönüşüm söz konusu olmaktadır” (Aktulum, 2011:95). Daha açık bir tanımlama yapacak olursak alıntı, iki yapıt arasında ilişki kurarak, alıntılanan yapıtı yeni bir bağlamda yeni bir anlamla donatmaktadır.

Alıntı, iki yapıt arasında ilişki kurmasının yanı sıra iki ya da daha fazla sanat disiplini de karşı karşıya getirerek birbirleri ile etkileşimlerine de olanak sağlamaktadır. Örnek verecek olursak; fotoğrafçı Robinson, ressam John Millias’ın “Ophelia’nın Ölümü” adlı resminden alıntı yaparak, aynı görüntüyü kendi bakış açısıyla yeniden yorumlamıştır. Robinson’un yeniden ürettiği Ophelia, biçimsel ve içeriksel olarak taklit edilmiş ve bu taklit işlemi alıntı yöntemine uygun bir şekilde

gerçekleşmiştir. Arka planda yer alan nesnenler ve figüre ise olabildiğince bağlı kalmaya çalışılmıştır.



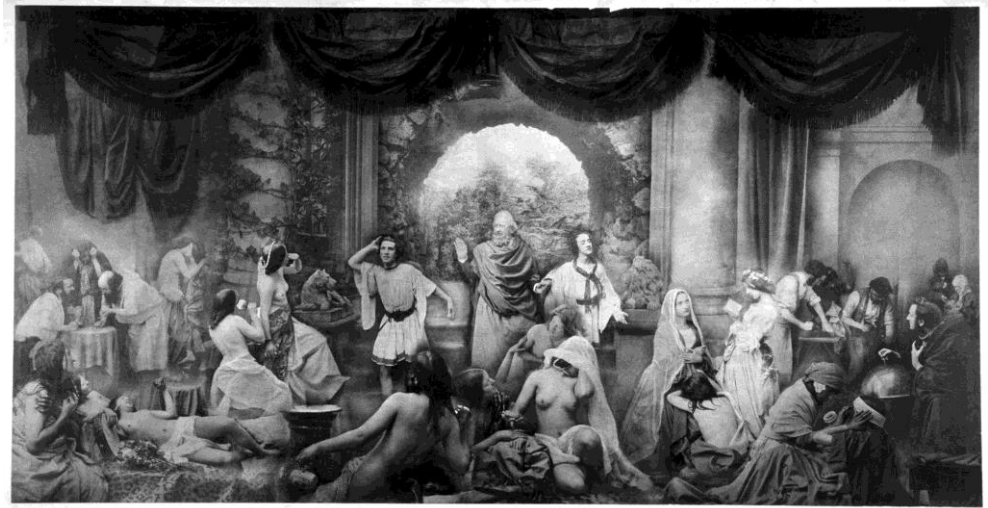
Resim 15.: John Milas, Ophelia'nın Ölümü, 1852



Resim 16.: Robinson, The Lady Of Shalott, 1861

Sanatçılar çoğu zaman kendi yapıtlarını kopyalayıp yeniden üretirlerken ilk yapıtın tüm özelliklerine sıkı sıkıya bağlı kalmamaktadırlar. Yenidenüretim bağlamında yapıtın oranlarını değiştirirler, yeni unsurları aksesuarları ya da kişileri ekler ve ya çıkarırlar. Sanatçılar bu yola başvurarak artık ilk yapıta özdeş olan bir yapıt ortaya çıkarma çabasından uzaklaşır. Yapıt aynı sanatçının elinden çıksa da bir yenidenüretim durumunda iki yapıt artık birbirinden ayrı, farklı yapıtlar olarak görülmelidir (Aktulum, 2011:49). Bir sanatçı alıntı yaparken, başka bir yapıttan kesit alıntılatabildiği gibi, aynı yapıtı taklit edebilir ya da yeni bir yapıtta yineleyebilmektedir. Alıntı günümüz sanatının neredeyse vazgeçilmezlerinden biri

olduğu gibi geçmiş dönem sanatçıları tarafından da oldukça sık başvurulan bir yöntemdir. Geçmiş dönem yapıtlarında alıntı alanında en çok örneğe resim sanatında rastlanmaktadır. Özellikle postmodern olarak adlandırdığımız dönemde resimde alıntı örnekleri çeşitlenerek artmıştır. Dönemin sanatçıları geçmiş dönem sanatçılarının eserlerini alıntılarla eski ve yeni, yeni teknik ve malzemeler kullanarak yeniden yorumlamışlardır. Bu alışverişin hızlanması ve çeşitlenmesiyle birlikte türler birbirine karışarak birçok karma yapıt ortaya çıkmıştır. Moderniteyle birlikte alıntı yönteminin çeşitlenmesi ve çoğalmasının bir diğer etkeni ise mekanik yollarla görüntünün çoğaltılıp ve hızlı bir şekilde yayılabilmesidir. Birçok ressam manzara ve figür çalışmalarında ayrıntı, renk ve ışığı kopya etmek üzere profesyonel fotoğrafçıların çektiği fotoğraflardan yararlanmışlardır. Fotoğrafçılar da sık sık şiir, efsane ve incil gibi kaynaklardan alıntılar yaparak betimlenen sahneyi fotoğraflamışlardır. Bu bağlamda, Oscar G.Rejlander'ın, 1857 yılında kurgulayıp, montajladığı The Two Ways of Life isimli fotoğrafını ele alabiliriz. Bu fotoğraf Rejlander tarafından 30 adet negatif filminden montajlanarak 31x16 boyutlarında iki parça kâğıt birleştirilerek basılmıştır.



Resim 17.: Oscar G. Rejlander, The Two Ways Of Life, 1857

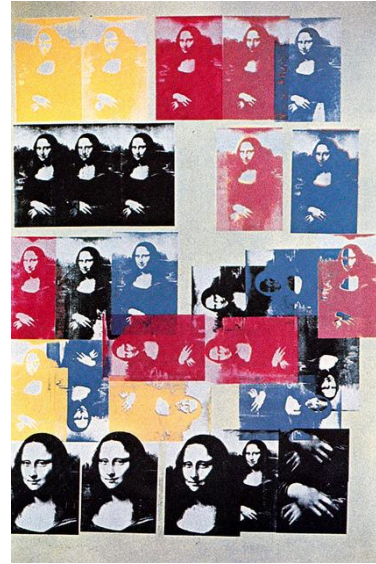
Fotoğrafta, şehri ve ülkeyi ayıran sınırı betimleyen kemerin ortasında görünen baba ve iki oğlu bulunmaktadır. Biri hayatın tembellik, kumar, şarap ve zevklerine yönelişi simgelemekte, diğeri ise dini, merhameti ve çalışmayı simgelemektedir. Ortada yüzü örtülü çıplak kadın pişmanlığı ve günahlarından arınmayı anlatmaktadır. Fotoğrafta göze çarpan en önemli nokta, farklı ahlaki seçimlerin yarattığı sonuçları

ortaya koymasıdır. Fotoğrafa bakıldığında birbirinden tamamen zıt uç noktada hayatların aynı fotoğrafta olması izleyicilerin tüm fotoğrafı rahatsız edici bulmalarına neden olmaktadır (Şen, 2000:5).

Alıntı yöntemine başka bir örnek oluşturması bakımından Andy Warhol'un, Leonardo Da Vinci'den alıntılacağı Mona Lisa adlı dünyaca ünlü çalışmayı ele alabiliriz. Sanat tarihinin başyapıtlarından birisi olan ve birçok kez yeniden üretilen Mona Lisa, Andy Warhol'un içinde bulunduğu pop kültürüne ve akımına göre, çağın yenilik ve teknolojik gelişmeleri sayesinde yeniden güncellenmiştir. Klasik sanatın tüm izlerini taşıyan Da Vinci'nin Mona Lisa'sı, Andy Warhol sayesinde tüketim kültürünün kullanıp atabileceği, sanatsal değerlerden sıyrılmış bir hal almıştır.



Resim 18.: L. Da Vinci, Mona Lisa, 1503-7

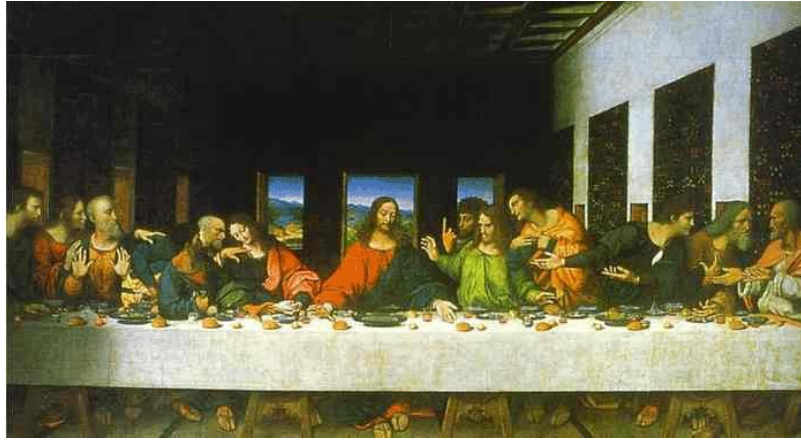


Resim 19.: Andy Warhol, Mona Lisa, 1963

Andy Warhol'un, “hem uyguladığı teknik hem de çok sayıda görüntünün yan yana kullanılması sanatçının önceki reklamcılık alanına özgü bir anlatım unsurudur. Yapıtlarını endüstriyel serigrafî tekniğiyle yapan Warhol bu alanda uzmanlaşmış kişilerle “Fabrika” isimli atölyesinde çalışmıştır. Bu tarz bir işbirliği bir yandan, sanatçı ve yapıtı arasına bir mesafe koyarken, öte yandan yapıtının oluşumunda diğer kişilerin katkısına da yer vermiştir. Böylece Warhol sanatsal yaratı ile maddesel üretimi birbirinden ayırmış olur. Onun bu tavrı kavramsal sanat düşüncesinin de habercisi olarak değerlendirilebilir” (Germaner, 1997:16)

Alıntı kapsamında ele alacağımız son örnek ise yine sanat tarihinin başyapıtlarından birisi olan ve çok sayıda sanatçı tarafından başvurularak yeniden

üretilen Leonardo Da Vinci'nin, "İsa'nın Son Akşam Yemeği" adlı eseridir. Çalışmada, İsa'nın çarmıha gerilmeden önceki akşam havarileriyle birlikte yediği son yemek konu alınmaktadır. Son akşam yemeği Rönesans ressamı tarafından en çok işlenen konulardan birisi olmuştur. Fakat bu çalışmalar içerisinde en önemli olanı Leonardo Da Vinci'nin eseridir. Bu yönüyle de en fazla alıntı yapılan çalışmalardan birisi olmuştur. Birçok fotoğrafçı resim karesini, fotoğraf karesine uyarlayarak belli bir eleştirel ya da kurgusal çalışma kapsamında resmi güncellemişlerdir. Resmin, alıntı yöntemiyle fotoğraf olarak en çok kullanıldığı alanlardan birisi de televizyon dizilerinin tanıtım fotoğrafları için yapılan çalışmalardır.



Resim 20.: Leonardo Da Vinci, The Last Supper, 1495-98



Resim 21.: The Battlestar Galactica



Resim 22.: The Lost



Resim 23.: Leyla ile Mecnun



24.: The Sopranos

Görüldüğü üzere yüzyıllar geçmiş olmasına rağmen sanat tarihinin en önemli eserleri bir şekilde tekrar gündelik hayatımıza girebilmektedir. Bu durumun gerçekleşmesinde ki en büyük katkı göstergelerarası ve yenidenüretim gibi çalışma biçimlerinin varlığıdır. Sonuç olarak modern sanatlarda olduğu gibi modern öncesi sanatlarda da alıntı oldukça sık başvurulan bir yöntem olmuştur ve dönemin sanat anlayışını çeşitlendirmiştir. Tüm bu çeşitlilik de çoksesliliği beraberinde getirerek bir sanatçının yapıtında başka bir sanatçının izine rastlamayı mümkün kılmıştır. “Sanatsal alanda geçmişle şimdi arasında ki söyleşiyi en iyi somutlaştıran, geçmişin sanatsal anlamda zengin içeriğini günümüze aktarmaya yarayan alıntı kullanımını değişik dönemleri, kültürleri buluşturmak için en elverişli yollardan birisi durumuna gelmiştir” (Aktulum, 2011:75).

1.3.2 Öykünme (Pastiche); temel metinlerarası kavramlar arasında yer alan bir başka uygulama yöntemidir. Kubilay Aktulum öykünmeyi, tam olarak bir yapıtın değil, biçimin taklit edilmesi olarak tanımlamaktadır. Bir başka deyişle bir yapıtın

biçemi ya da anlatım biçimi dolaylı olarak taklit edilmektedir. Aktulum'a göre öykünme, yapıtın özelliklerini değiştirerek eleştirel, yergisel veya övgüsel bir tutumda izleyebilmektedir (Aktulum, 2011:462). Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi ise öykünmeyi; “ünlü sanat yapıtlarının çeşitli bölümleri kopya edilerek, bütünlük kaygısı güdülmeden bir araya getirilmesiyle oluşturulan eklektik (seçmeci) yapıt olarak tanımlamaktadır (Eczacıbaşı, 1997:1435). Güzin Yamaner ise öykünmeyi, postmodern dünyada ki hızlı değişimlerin sonucu olarak sürekli yeni ve ilginç şeylerin üretilmesinin zorlaşmasıyla birlikte pastiş'in ortaya çıktığını, alıntılar, yinelemeler ve parçaları bir araya getirerek postmodernite içerisinde yer alması olarak tanımlamaktadır (Yamaner, 2007:32, 33). Daha genel bir tanımlama yapacak olursak öykünme, başka sanatçıların yapıtlarının tamamından ya da belirli bir kısımdan sözcük grupları, görüntüler, imgeler almak yoluyla gerçekleşmektedir. Pastiş, modern sanatta parodinin yerine geçmiştir ve postmodernizm de temel bir uygulama olarak yerini almıştır. “Ancak modernizm de parodinin işlevi taklit ettiği sanat eserini aşırı bir şekilde yorumlayarak eleştirmektir. Mizahın dönüştürücü etkisinden yararlanıyordu ve muhalif bir dil olarak iktidara saldırma gibi bir özelliği vardı” (Yaykın, 2010:106). Öykünmeyi bir örnek üzerinden açıklayacak olursak fotoğraf sanatçısı Emine Ceylan'ın sanat tarihinin önemli eserlerinden olan “İnci Küpeli Kız” ve “Mona Lisa” gibi çalışmaları fotoğraf alanına uygulayarak iki ayrı disiplin olan resim ve fotoğraf arasında göstergelerarası bir bağ kurduğu çalışmalarıdır.



Resim25.:Emine Ceylan, İnci K. Asiye,2009 **Resim 26.:**Johannes Vermeer, İnci Küpeli Kız, 1665

Johannes Vermeer'in "İnci Küpeli Kız" adlı dünyaca ünlü tablosundan yola çıkarak, öykünme yöntemi ile resmi fotoğrafına dönüştüren Emine Ceylan, model olarak kendi kızını kullanmıştır. Vermeer'in 1665 yılında yaptığı resmi, 2009 yılında teknolojik gelişmelerin yardımı ile fotoğraf yoluyla yeniden güncellenmiştir. Böylelikle daha önce bahsettiğimiz geçmiş ve günümüz arasında köprü kurma işlemi de gerçekleşmiştir.



Resim 27.: Raphael, The Granduca Madonna, 1504



Resim 28.: Emine Ceylan, 2009

Emine Ceylan'ın ürettiği bir diğer  rnek, Raphael'in 1504 yılında resmettiği Madonna'sını benzer ikonlar kullanarak yeniden ürettiği çalışmasıdır. Fotoğraf serisinin genelinde olduğu gibi bu çalışmada da model olarak kendi kızını kullanmıştır. Resimde yaratılan sahneye neredeyse bağlı kalmaya çalışılarak, birkaç ufak değişiklik ile resmi yeniden güncellenmiştir.

Öykünme bir sanatçının yaratımının, başka bir sanatçı tarafından üslubu, içeriği, kapsamı ve dilinin taklit edilmesi ile gerçekleşmektedir. Böylece çalışmada taklit üzerinden anlam kurulmaktadır. Sanat yaratılarının, yeniden  retilenlerinin bir sonucu olarak, geçmiş dönem eserleri birçok sanatçı tarafından öykünme, alıntı gibi yöntemlerle ele alınarak güncellenmektedir. Hemen hemen her dönemde öykünmeye başvuran ve hayranlık duydukları birçok sanatçının eserlerinden öykünerek benzerini yapan birçok sanatçıya rastlamak oldukça mümkündür. Birçok farklı sanat disiplinine ait yaratılar, öykünmeye bağlı olarak kopyalanmaktadır. Bu kopyalama işlemine bağlı olarak da geçmiş dönem sanatçılarının eserlerine öykünen birçok ağdaş sanatçı yeni eserler meydana getirmektedirler.

Öykünme yöntemine bir diğer örnek olarak ise Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" adlı eserinin, Gerard Rancinan tarafından yeniden üretilmesini gösterebiliriz.

Leonardo da Vinci'nin yapıtı, İsa'nın çarmıha gerilmeden önce, havarilerle birlikte son akşam yemeğini yiyişini ve onlara bir ihanete kurban gideceğini bildirmesini betimlemektedir. Rancinan'ın yeniden ürettiği fotoğraf ise eğlendirmenin yanında izleyiciyi düşündürmekte ve obezite hastalığına gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda tarihi ve dini bir konuyu içeren "Son Akşam Yemeği" yapıtının güncel bir konu olan obeziteye uyarlanması bakımından yarattığı anlamsal dönüşüm, öykünme yönteminin özelliklerini taşımaktadır. Fotoğrafta karakterlerin giyisilerinin ve özelliklerinin çok renkli oluşu izleyicide eğlendirici bir etki bırakırken, aynı zamanda günümüzde önemli bir hastalık olan obeziteye ve bu hastalığın ciddi bir sorun haline geldiği Amerikan toplumuna gönderme yapmaktadır. Nitekim tüketim kültürünün merkezi durumuna gelen Amerika'da oldukça büyük bir dengesizlik söz konusudur: 1 milyon insan açlıkla mücadele ederken, 1 milyon insan da obezite hastalığıyla savaşmaktadır. Öte yandan Amerika'nın gücünü simgeleyen en büyük, en güzel, en görkemli vb. anlayışı da Rancinan'ın yeniden ürettiği fotoğrafa yansımıştır. Fotoğrafa bakıldığında karakterlerin abartılı olması ve obeziteye dikkat çekme biçimi fotoğrafın bu eleştirel yönünü temsil etmektedir (Bayraktaroğlu & Çalış, 2010:12-13).



Resim 29.: G.Rancinan, The Big Supper, 2008



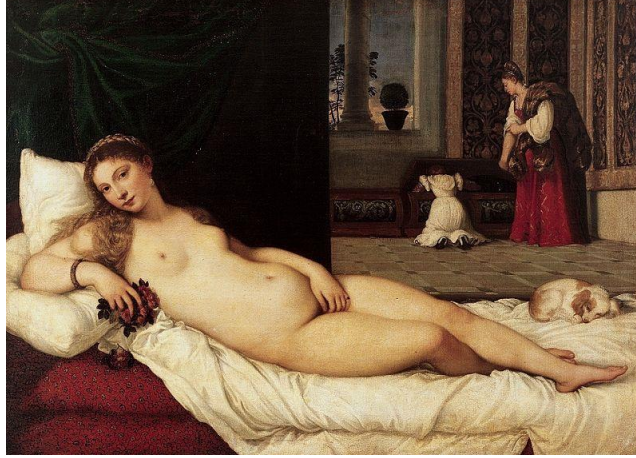
Resim 30: L. Da Vinci, The Last Supper, 15. yy

Öykünme bağlamında ele alacağımız son örnek ise resim tarihinde birçok ressamı ilham kaynağı olan ve defalarca farklı düzenlemeleri yapılan, ilk olarak İtalyan Rönesans dönemi ressamlarından Giorgione'nın yaptığı ve "Uyuyan Venüs" adını verdiği çalışmasıdır.



Resim 31.: Giorgione, Uyuyan Venüs, 1510

Giorgione'nin bu çalışmasında çıplak bir kadının resmedilmesi sanattaki değişimin işaretlerinden biri olarak kabul edilirken bazı otoriteler tarafından ise Modern sanatın başlangıç noktalarından biri olarak görülmüştür. Giorgione'nin ölümü sebebiyle tam olarak bitirilememiş olan tablo, daha sonra İtalyan ressam Titian tarafından "Urbino Venüs"ü isimli başka bir çalışmada tamamlanmaya çalışılmıştır. Titian, çalışmasında Venüs olduğu düşünülen çıplak bir genç kadını, Rönesans dönemine ait bir sarayın gösterişli ortamında, bir kanepe ya da yatak üzerinde uzanmış olarak betimlemiştir.



Resim 32.: Titian, Urbino Venüsü, 1538

Titian'ın Venüs'ü temel olarak Giorgione'nin "Uyuyan Venüs" adlı çalışmasına dayanmaktadır. Ancak Titian, çalışmasında Venüs'ü daha şehvetli bir şekilde resmetmiştir ve resmin erotik olarak ön plana çıkarak daha dikkat çekici olması sağlanmıştır. Venüs üzerine yapılan bir diğer önemli çalışma ise Fransız ressam Edouard Manet'in yaptığı "Olympia" adlı eseridir. Manet'in yaptığı çalışma diğer benzerlerinden farklı olarak büyük bir skandala yol açmıştır. Bunun sebebi ise daha

önce Giorgione ve Titian tarafından yapılan ve Tanrısal bir ifadeyle Venüs'e atıfta bulunulan kadın figürü Manet'in çalışmasında bir hayat kadınına betimlemektedir.



Resim 33.: Edouard Manet, Olympia, 1863

Ressamlar tarafından birçok kez öykünme yöntemi ile alıntılanan bu eser fotoğraf yolu ile de benzer çalışmalara konu olmuştur. Fotoğrafçılar sanat tarihinin önemli çalışmalarını birçok kez kurgusal olarak yeniden canlandırarak fotoğraf tekniği ile yeniden üretmeye çalışmışlardır. Bu eser de en fazla kurgulanan çalışmalardan birisi olmuştur. Fotoğraf alanında yapılan çalışmalara örnek olarak Jack Crockett'in hazırladığı "Titan's Venus of Urbino" adlı çalışmasını ele alabiliriz. Crockett, Titian'ın, Urbino Venüsü adını verdiği çalışmasından yola çıkarak, tablodan aldığı kesitleri fotoğraf tekniği ile kurgulamaya çalışmıştır. Titian'ın tablosunu, resmin içeriğinde bulunan detayları ve anlatım dilini birebir aktarmaya çalışan Crockett, kurguda oldukça başarılı olmuştur.



Resim 34.: Jack Crockett, Titan's Venüs of Urbino, 2012

Görüldüğü üzere öykünme, ister geçmiş dönemlerde ister günümüzde sanatın içinde bir şekilde var olmuştur. Geçmiş dönem ressamaları dönemlerinin imkanları doğrultusunda bu bağlamda çalışmalar üretirlerken, günümüz sanatı teknolojik gelişmeler ve yenilikler sayesinde birçok yeni çalışma biçimine olanak sağlamaktadır. Bu yeni çalışma biçimleri de sözünü ettiğimiz çok sesli ortama zemin hazırlamaktadır.

1.3.3 Yansılama (*Parodie*); genel anlamıyla alayı ve taklidi içermektedir. “Yansılama; ele aldığı yapıtın, zayıf yanlarını ortaya koymak, saldırıda bulunmak, onu gülünç duruma düşürmek, basit bir yapıya yüce bir tarzı uygulamak ya da tam tersine ciddi bir yapıtın gülünç taklidini yapmak gibi çeşitli biçimlerde ortaya çıkan” bir alıntı biçimidir” (Yamaner, 2007:30,31). Parodi postmodernizm de alayı ve taklidi içermektedir. Çok ciddi bir yapıtın parodisi yapılarak, biçimin orijinali ile alay edilerek mizahi bir taklidi yapılır.

Arsitotales, yansılama (parodie) destan, trajedi, şiir gibi metin türlerinin, şiirsel bir tonda yazılan gülünç bir taklidi olarak tanımlamaktadır. “Yazınsal bağlamda, klasik dizgede oyunsal bir işlevle bir kuralı çiğneme biçimi olarak tanımlanan yansılama gerçekleştirilen dönüştürüm işlemine karşın, yansılama metin ile yansılan metin arasında çok sayıda benzerlik bulmak olasıdır” (Aktulum, 2011:480). Bu dönüştürüm işlemi sırasında dönüştürülen yapıtın biçiminde bir değişiklik olmadığı için aynı zamanda bir taklit işlemi de söz konusu olmaktadır. Birçok kuramcı öykünme üzerine farklı tanımlamalar yapmışlardır fakat bu tanımlamalar genellikle ortak bir görüşü içermemektedir. Baktin, pastiş ve parodiyi aynı düzlemde ele alarak biçimleştirme başlığı altında bir araya getirmiştir. Gerard Benette ise, iki kavramı birbirinden ayırarak anametinsellik’den uzaklaşarak köken metin ilişkileri üzerinden bu kavramların yapı ve işlevleri bakımından ele almıştır. Daniel Sangsue ise parodiyi, özgül bir metnin oyunsal, gülünç ya da yergisel bir dönüşümü olarak tanımlamaktadır (Aktulum, 2011:480). Tüm bu tanımlamalar ışında yansılama için genel bir tanımlama yapacak olursak, bir yapıtın tam anlamıyla alaycı ya da eleştirel bir amacı olmaksızın, gülünç bir şekilde dönüştürülerek yeniden üretilmesidir.

“Parodi, postmodernizmin içinde eylemsel bir olgu şeklinde var olmakta ve genelde alayı, taklidi içermektedir. Parodisi yapılan sanatsal biçimin orijinaliyle alay edilmekte ve mizah dolu bir şekilde taklidi yapılmaktadır” (Yamaner, 2007:32). Yansımaya örnek olarak, Dadaist sanatçı Marcel Duchamp’ın Mona Lisa’ya bıyık çizdiği “LHOOQ” adlı yapıtını gösterebiliriz. Duchamp, Leonardo Da Vinci’nin Mona Lisa adlı yapıtının burjuvazi sanatı için yapılmış olduğunu söyleyerek, soylu sınıfı aşağılamak adına aynı eseri kopya ederek Mona Lisa’ya, bıyık çizmiştir. Duchamp bu hareketiyle gelenekselleşmiş kuralları ve sanata dair kesin yargıları yıkmayı hedeflemiştir. Aynı zamanda burjuva sanatına başkaldırı olarak, dalga geçmek maksadıyla yapıtı aşağılamış, komik duruma getirmiştir.



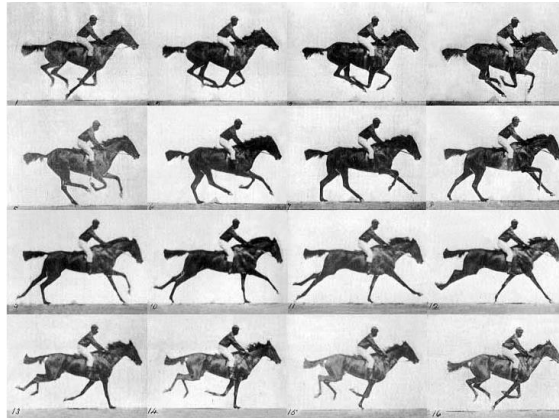
Resim 35.: L. Da Vinci, Mona Lisa, 1519 **Resim 36.:** M. Duchamp, L. H. O. O. Q. , 1920

Yansılama üzerine verebileceğimiz bir başka örnek ise fotoğrafçı David Edger’in “Cloned Photos” isimli projesinde, fotoğraf tarihinin önemli örneklerini Star Wars filmindeki karakterleri kullanarak yeniden uyarladığı çalışmalarıdır. Çalışmada yapılan alıntılarla yeni bir anlam yaratılmaya çalışılmış aynı zaman da siyasi ve sosyal öneme sahip fotoğraflar yeni bir kurgu içinde alaycı bir dönüştürümle taklit edilmiştir. Edger, Henri Cartier-Bresson'un, en önemli fotoğraflarından birini, Star Wars filmindeki karakterlerin maketleriyle yeniden kurgulamıştır. Bresson’un fotoğraf karesindeki sahneleri birebir taklit eden Edger fotoğraftaki insanlar yerine karakter maketleri kullanmayı seçmiştir.

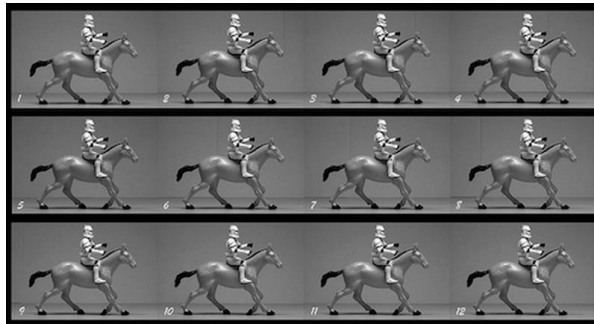


Resim 37.: Henri Cartier – Bresson, Magnum Photos, 1932 **Resim 38.:** David Edger, 2012

Edger'in bir diğerk çalışması ise, fotoğraf tarihinin temel taşlarından sayılan Eadweard Muybridge'in "Horse in Motion" adlı, hızı ve hareketi yakalamaya amaçladığı fotoğrafını, yine Star Wars karakterlerinden bir stormtrooper maketi ile canlandırmaya çalışmıştır.



Resim 39.: Eadweard Muybridge, Horse in Motion, 1878



Resim 40.: David Edger, 2012

1.3.4 Taklit (İmitation); iki yapıt arasındaki kopyalayan ve kopyalanan ilişkisidir. Taklit, kopyaladığı yapıtı örnek alarak aynı yapıtı yeniden üretme işlemidir. Özgün yaratı kavramına karşı geldiği için, birçok tartışmanın da temel konusu olmuştur. Du Bellay oldukça kapsamlı bir taklit tanımı ortaya koymaktadır. “Taklit işlemine başvuran bir yazarın istem dışı bir aktarımdan kaçınması için örnek aldığı bir başka yazar ya da yapıtı uygun bir biçimde taklit etmesi için, ona denk bir konumda olması gerektiğinden söz etmektedir (Aktulum, 2011:473). Metinlerarası kavramlardan olan taklit, başlıca iki temel soruna gönderme yapmaktadır. Birincisi taklit eden sanatçı, taklidini yaptığı eseri taklit ederek, yetkinliğe ulaşmak amacıyla kendisini geliştirmeye çalışmaktadır. İkinci olarak ise, anametinsel ilişkiler bağlamında dönüştürüm sorunuyla karşılaşmasıdır. “Genette’in belirttiği gibi, bir metnin başka bir metin tarafından taklit edilmesi aykırı olarak bu metnin dönüştürülmesinden çok değişik biçimlere değiştirilmesini varsayabilmektedir” (Aktulum, 2011:473).

Fotoğraf sanatında taklidi bir örnekle açıklayacak olursak, Charles Clyde Ebbets’in 1932 yılında çektiği “Lunch Atop a Skyscraper” adlı fotoğrafını ele alabiliriz. Bir inşaatın 69. katında, kiriş üzerine oturarak öğle yemeklerini yiyen işçileri konu alan çalışma, fotoğraf tarihinin en önemli yapıtları arasında yer almaktadır. Fotoğrafın bu kadar ünlü ve bilinir olması daha sonradan birçok farklı kurgu ve tema ile taklidinin yapılmasına yol açmıştır.



Resim 41.: Charles Clyde Ebbets, Lunch Atop a Skyscraper, 1932

Ebbets'in çalışmasının son yapılan taklidi ise, bir yeniden canlandırma olarak karşımıza çıkmaktadır. İngiliz inşaat işçisi Michael Crompton, 2011 yılında arkadaşlarıyla birlikte aynı kareyi Londra'da tekrar canlandırmışlardır. Bir ikon olarak defalarca taklit edilmiş fotoğraf, ilk defa anlamsal olarak işçilerin öğle yemeği sırasında gerçek anlamda taklit edilmiştir.



Resim 42: Michael Crompton, Lunch Atop a Skyscraper, 2011

Fotoğraf, defalarca ünlü televizyon dizilerine, afişlere, albüm kapaklarına konu olmuştur. Bazı örnekleri ise;



Resim 43.: Lunch Atop a Skyscraper



Resim 44.: Lunch Atop a Skyscraper



Resim 45.: Lunch Atop a Skyscraper



Resim 46.: Lunch Atop a Skyscraper

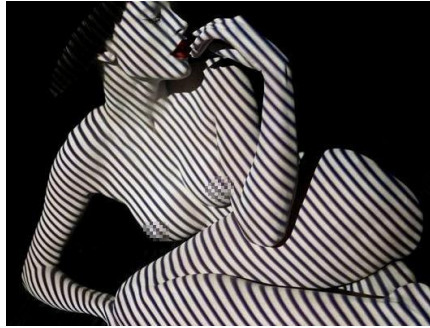
Taklit üzerinden ele alabileceğimiz bir başka örnek ise, Çalış, (2012,39)'un da belirttiği gibi Fotoğrafçı Solve Sundsbo'nun kurgulayıp çekmiş olduğu fotoğrafların, şarkıcı Rihanna'nın "You Da One" isimli klibinde görüntüsel olarak taklit edilmesidir. Moda fotoğrafçılığıyla uğraşan Solve Sundsbo ele aldığı bu çalışma serisinde kurgusal olarak fotografik görüntüler tasarlamıştır. Rihanna bu fotoğrafları görüntüsel bir değişime uğratarak kendi klibinde bire bir taklit etmiştir.



Resim 47.: Solve Sundsbo



Resim 48.: Rihanna, You Da One



Resim 49.: Solve Sundsbo



Resim 50.: Rihanna, You Da One

“Bir yapıtı taklit etmek onun düşüncesini ve biçimini özümlemeyi, ancak aynı zamanda bir başka dile uyarlamayı, başka bir üretim bağlamına aktarılmayı varsaymaktadır” (Aktulum, 2011:473). Bir yapıtın dönüştürüm işlemi söz konusu olduğu takdirde, içerik ve biçim bakımından da değişime uğraması kaçınılmazdır. Doğrudan bir taklit işleminde asıl yapıt değişime uğramadan olduğu gibi aktarılmalıdır. Bu anlamda bir yapıtı içerik ve biçim bakımından dönüştürürken belli oranda taklitten söz etmek mümkündür. Bunun sebebi ise taklidi yapılan yapıtın olduğu gibi aktarılmasının bir anlamı olmamasıdır.

1.3.5 Gizli Alıntı / Aşırma; göstergelerarası alışveriş yöntemleri arasında alıntı yöntemlerinden biri olarak yer almaktadır. Aşırma, alıntı yapılan eserin gerçek sahibinin adının belirtilmediği alıntı çeşididir. “ Bir sanatçının kendi düşünsel çabasının sonucu olmayan bir yapıttan kimi bölümleri ya da bütünü ayraçlarla belirtilmeden, aşırıya varacak derecede olduğu gibi kopyalaması, sanatçının adının yerine kendi adını yazması, böylelikle bir başkasının eserini kendi eseriymiş gibi göstermesi, onu sahiplenmesi olarak tanımlanabilir” (Aktulum, 2007:103). Gizli alıntıda başkasının ürettiği yapıt bir başkası tarafından kendisi yapmış gibi gösterilmektedir. Başkalarına ait fikirleri, tasarımları, emeği kendininmiş gibi gösterme çabasıyla birebir bir taklit işlemidir. Aşırmaı bir örnek üzerinden açıklayacak olursak Okan Bayülgen’in fotoğrafçı Mehmet Turgut tarafından çekilmiş fotoğraflarını ele alabiliriz. Mehmet Turgut çalışmasında fotoğrafçı Sam Oshaver’in bir çalışmasını neredeyse aynı şekilde aktarmış olup, sanatçıya dair hiçbir bilgi vermemektedir. Her iki fotoğrafta da ikonik olarak arka planlar ve figürlerin duruşu neredeyse aynıdır.



Resim 51.: Sam Oshaver



Resim 52.: Mehmet Turgut, Okan Bayülgen

Gizli alıntı yenidenüretim yöntemleri arasında, başkasının eseri olan yapıtın her haliyle birebir alıntılanması ve bu alıntıyı yaparak esas yapıt sahibinden bahsetmeden bu emeği kendisine mal etme olarak yerini almaktadır. Antoine Compagnon gizli alıntıyı, makası eline alıp başka bir metinden kesilip alındığını belirtmeden yapıştırmak olarak tanımlamaktadır. Gizli alıntı yöntemi genellikle eleştirilen bir yöntem olmaktadır ve aynı zamanda hukuksal cezai bir işlemi de gerektirmektedir (Aktulum, 2007:103). Bu bağlamda başka bir örnek inceleyecek olursak, Fotoğrafçı Annie Leibovizt’in çekmiş olduğu fotoğrafların Mehmet Turgut tarafından yinelenildiği çalışmasını ele alabiliriz.



Resim 53.: Annie Leibovitz, Angelina Jolie

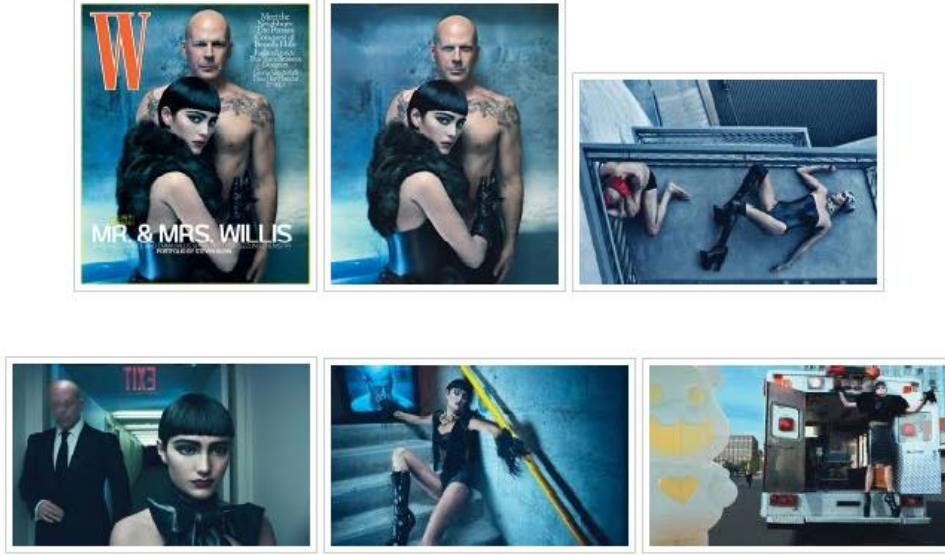


Resim 54.: Mehmet Turgut, Ece Gürsel

Görüldüğü üzere Annie Leibovitz'in Angelina Jolie için kurgulayıp, çektiği fotoğraf karesi, Mehmet Turgut tarafından küçük müdahalelerle kurgusal olarak değişime uğramıştır. Görüntüsel anlamda kullanılan nesnelere, unsurlar ve figür neredeyse aynı açıdan fotografik olarak yorumlanmıştır. Annie Leibovitz'in içi su dolu bir küvette ele aldığı kompozisyonu, Mehmet Turgut süt ile değiştirmiştir. Fakat kurgusal olarak yaratılan bu fark anlamsal olarak değişmemiştir.

Gizli alıntı/aşırma üzerine inceleyebileceğimiz bir diğer örnek ise; fotoğrafçı Steven Klein'in, W Magazine isimli derginin Ağustos 2009 sayısındaki Willis ailesi röportajı için hazırladığı fotoğrafların Mehmet Turgut tarafından aynı şekilde aktarıldığı çalışmasıdır. Steven Klein'in, W magazin dergisindeki Bruce Willis ve eşinin röportajı için kurguladığı fotoğraf kareleri anlamsal olarak film

kareleri ve röportajın içeriğine dair göndermeler yapmaktadır. Sanatçı belli bir araştırma sürecinin sonunda bu kareleri kurgulamıştır.



Resim 55.: Steven Klein, W Magazine, 2009

Mehmet Turgut ise Türkiye de yayınlanan Ok dergisinde ki İlker İnanoğlu ve Özge Ulusoy röportajı için, Steven Klein'in, Willis aile için kurguladığı görüntüleri kullanmıştır. Görüntüler kurgusal olarak birebir aynı olmasa da anlamsal olarak değişime uğramamaktadır. Figürlerin duruşu, kullanılan mekanlar, ışık, doku, yüzey denemeleri neredeyse birbirinin aynısıdır.



Resim 56: Mehmet Turgut, Ok, 2009

Örnekte de görüldüğü üzere Mehmet Turgut'un, Steven Klein'in, çalışmasını tekrarlaması gizli alıntı/aşıma yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Gizli alıntı/aşırmayı taklitten ayıran en büyük özelliği gizli alıntıda, alıntı yapılan çalışmanın sahibine ya da esere dair herhangi bir bilgi verilmeden, kendisi yapmış gibi gösterilerek, kendine mal edilmesidir. Taklit ise gerek ustalara saygı, gerek sanatçının kendisini geliştirmesi kapsamında geçmiş eserlerin birebir alıntılanması işlemidir. Aradaki en önemli nokta ise taklit işleminde daima taklit edilen çalışmanın ya da eseri yaratan sanatçının ismi belirtilmelidir, belirtilmediği takdirde gizli alıntı/aşıma yöntemi kapsamına girmektedir.

1.3.6 Kolaj-Brikolaj; 1900'lü yılların başında plastik sanatlar alanında doğan, daha önceden var olan yapıtlardan belli başlı unsurların alınıp yeni bir yaratı düzenine sokulması işlemidir (Aktulum, 2007:222). Sanatçı, kolaj yöntemi ile yapıtını oluştururken, çalışmasını alıntılacağı nesneye göre düzenlemektedir. Böylelikle kolaj yapıtının düzenleyici ögesini oluşturmaktadır. Kolaj bu yönüyle kendisine resim, sinema, fotoğraf ve reklam alanında geniş bir uygulama alanı bulmaktadır. Kolaj ile ayrışık ve aykırı unsurlar bir araya getirilerek anlam bakımından kopuk yapıtların üretim işlemi gerçekleşmektedir. Başka yapıtlara ait unsurların yeni bir yapıta sokulması bir süreç başlatmaktadır ve bu süreçte yenidenüretim işlemine olanak sağlamaktadır. Kolaj işleminde bir bütünden unsur alınarak, başka bir unsurun içine katılmaktadır, yani bir kesme işlemi gerçekleşmektedir. Daha önceden oluşturulmuş var olan unsurlar kesilip alınarak yeni bir yapıtta yeni bir anlama dönüştürülmektedir. Göstergelerarası alışverişlerden kolaj yöntemi "alıntı" yönteminin farklı bir türünü oluşturmaktadır. Dolayısıyla hem alıntılanan ilk yapıt hem de alıntı yöntemiyle ortaya çıkan iki farklı yapıt, ikili bir değerlendirmeyi de gerektirmektedir. Farklı unsurların kolaj yöntemiyle aynı yapıtta buluşturulması işlemi ise açık yapıt ve çoğul yapıt gibi kavramlar içinde bir çözümleme olanağı sağlamaktadır (Oksay, 2013).

Kolaj'ın bir alıntı yöntemi olduğunu savunan Aragon düşüncesini şu şekilde açıklamaktadır; "*Her alıntı bir kolaj olarak görünebilir, şiir roman gibi plastik olmayan sanata, imzalı bir alfabeden sokakta yerden alınan bir mektuba kadar, kolajların var olduğunu kabul ettiğimiz andan başlayarak yazgısal olarak kolaj ve alıntıyı birbirine karıştırmaya, başkasının yazdığı şeyi ya da reklam, duvar yazısı,*

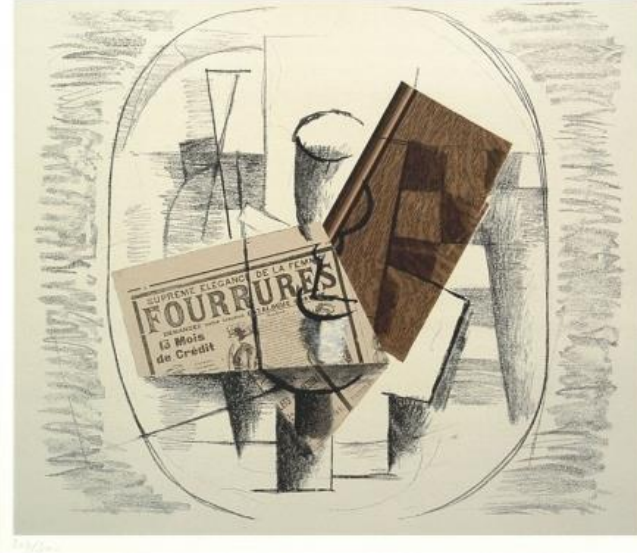
gazete makalesi vb. günlük yaşamdan alınan her metni kendi yazdığım şeye aktarma işini kolaj olarak adlandırmaya başladık” (Aktulum, 2007:225). Kolaj ile üretilmiş bir yapıt aynı zamanda ayrışıklık ve kopukluk izlenimi uyandırmaktadır. “Kolaj yönteminde göstergelerarası yöntemlerden olan polempeste ile kurulmaya çalışılan birlik ve bütünlük ayrışıklık özelliğiyle belirlenen metinlerarasılık ya da benzer anlamda kullanılan kolajla yok edilir” (Aktulum, 2007:225).

Günümüzde görsel sanatların tümünde bir düzenleme tekniği olarak kullanılan kolaj, 20. yüzyılın başlarında kübizm ile sanata girmiştir. Kübizm, sanat ortamının çok hareketli olduğu bu dönemde yeni bir biçim dili ortaya koyabilmiş, sanatçıları ve söylemleri ile gelecek akımların öncüsü olmuştur. Kübizme kadar süslemecilikte ve tekil örneklerde görülen kolaj, kübist sanatçıların uygulamalarıyla yeni bir sanat anlayışı içinde kendisine yer edinmiştir. Kolaj, kübizmin nesnenin farklı konumlarını bir arada veren ve parçalanan gerçekliğin yeni bir bütünde sunumunu esas alan, gerçek nesne olan yapıştırılmış kağıt parçalarını bünyesinde barındırması nedeniyle önemli bir ifade aracı olmuştur. Farklı malzeme kullanımı, 1899 yılında Picasso tarafından çizime fotoğraf yapıştırılmasıyla başlamış, 1908 yılında da yine çizimine müze biletini yapıştırmıştır. 1911 yılında Baraque harfleri soyut eleman olarak resme sokmuş ve ardından 1914 yılına kadar yapımına devam ettiği kağıt heykellerine başlamıştır (Lynton, 2009: 74-75).

Kübistler kolajlarda kompozisyonu oluşturan nesnelere, müzik aletleri, gazete, kitap, kadeh, içki şişeleri, sigara, pipo, tütün paketleri, günlük yaşama ait nesnelere ve mekan öğeleri olarak seçmişlerdir. Kompozisyonlar genellikle iç mekan ve masa üstü düzenlemelerinden oluşmaktadır. Kolajlarla kullanılan malzemeler kağıt esaslı olan, taklit ve desenli duvar kağıtları, gazete, kitap, dergi sayfaları, oyun kartları, sinema ve tiyatro biletleri gibi malzemelerdir. Kullanılan malzemeler içinde taklit olanlar kompozisyon nesnelere ve mekana ait bilgi verirken, dergi kitap sayfası gibi metin içerenler, seçimleri dolayısıyla sanatçı hakkında bilgi verici özellikler taşımaktadırlar (Oksay, 2013).



Resim 57.: Picasso, Hasır Sandalyeli Ölü Doğa, 1912



Resim 58.: Georges Braque, Papier Collé 1913

Kolaj, özellikle fotoğrafın ve grafik tasarımın birleştiği afiş alanında çok fazla örneğe sahiptir. Kübizmi izleyen dada akımı başkaldırıcı, yıkıcı yapısıyla, kübizmin bertaraf etmeye başladığı geleneksel yöntemleri sorgulamaya devam ederek yaşamın içindeki malzemeleri birleştirerek, kolaj tekniği ile bir çok uygulama örnekleri vermiştir. “Dadaizmin hemen hemen her şeyi inkâr etmesi, yeni ve güçlü iletişim yöntemleri yaratmış; bunlar şiirde yeni biçimlerin kullanılması, görsel iletişimde ise kolaj ve fotomontaj gibi teknikler olmuştur. Bu tekniklerde, resimli dergilerden, eski mektuplardan, basın ilanı ve etiketlerden kesilen fotoğraflar yeni bir düzenlemeyle

yapıştırılmış ve birbiriyle ilgisi olmayan bu resim ve işaret parçalarından, yeni anlamlar yaratan bağlantıların kurulduğu, genellikle kışkırtıcı nitelikte düzenlemeler oluşturulmuştur. Hannah Hoch ve Raoul Hausmann henüz 1918'de fotomontaj konusunda üstün nitelikli çalışmalar yapan sanatçılardır” (Bektaş, 1992:46/47).



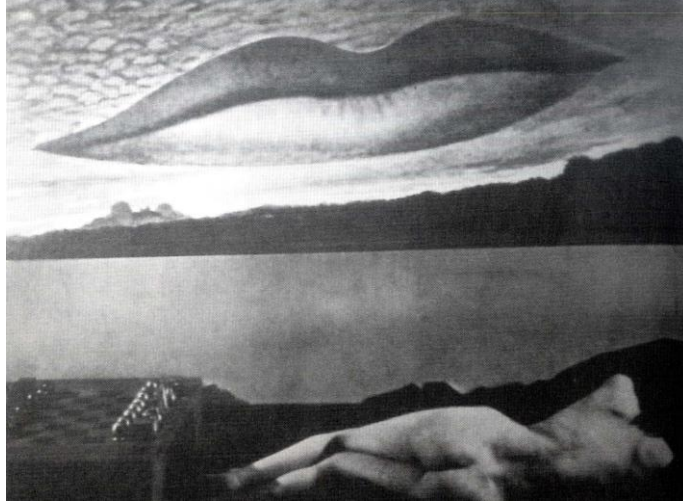
Resim 59.: Hannah Hoch, Fotomontaj, 1919 **Resim 60.:** Rauoul Hausmann, Fotomontaj, 1920

Dadaizmin öncü isimlerinden Marcel Duchamp ise, kullanım eşyalarını amaçlarından uzaklaştırıp yeni bir ilişki içinde bir araya getirdiği Ready-made eserleriyle, sanat üretimini ve estetiği tamamen yok etmiştir. Bu aşamada, Duchamp'ın 'Büyük Cam' olarak anılan eseri önemlidir (Lynton, 2009: 145-146).

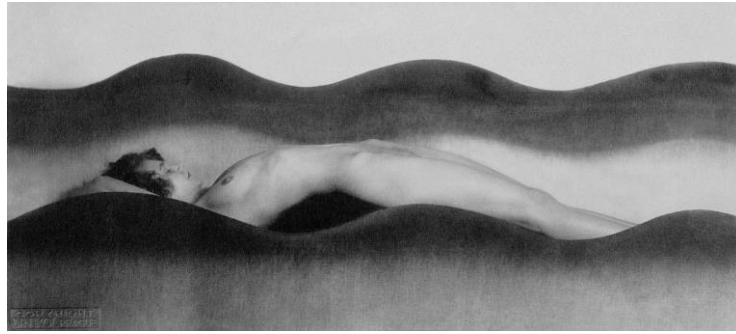


Resim 61.: Marcel Duchamp, Büyük Cam, 1915-23

Fotoğraf sanatında kolaj tekniğini en fazla ve etkin şekilde kullanan isimler Man Ray, Marchel Duchamp, Lazslo Moholy Nagy gibi dönemin sanat akımlarının başını çeken sanatçılarıdır. Özellikle Man Ray, Duchamp'tan öğrendiği montaj ve kolaj tekniği fotoğraf alanında kullanarak oldukça fazla çalışmaya imza atmıştır. Kolaj tekniğini ilk olarak resimlerinde uygulayan Ray, daha sonra fotoğrafa uygulayarak, fotoğrafı başlı başına bir anlatım aracı olarak kullanmıştır.



Resim 62.: Man Ray, Observatory Time, 1936



Resim 63.: Man Ray, Kolaj, 1936

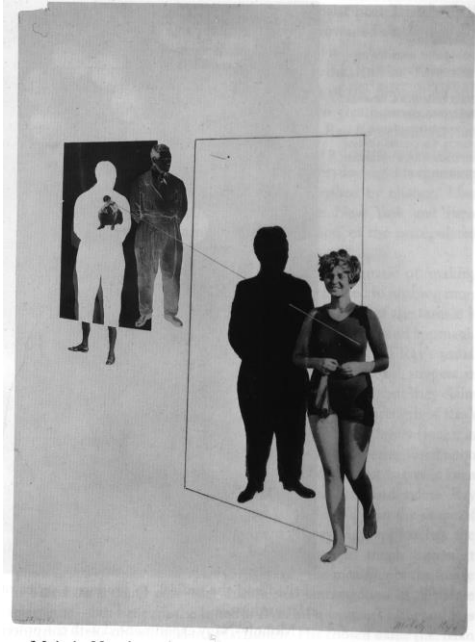
Kolaj alanında oldukça fazla örnek çalışma üreten bir başka sanatçı ise Lazslo Moholy Nagy'dir. Nagy, Bauhaus okulu eğitimliğinin yanı sıra deneysel fotoğrafçılık alanında da oldukça fazla çalışma üretmiştir. Fotoğrafları genel olarak çok yüksekte ya da alçaktan çekilmiş olup, belirli alanların kesilerek başka bir fotoğrafı tamamladığı kolajlardan oluşmaktadır. Kolajlarında ise genel olarak gölge, şekil, doku gibi çalışma biçimlerine dikkat etmektedir.



Resim 64.: L. M. Nagy, Pneumatik, 1924



Resim 65.: L. M. Nagy, The Olly and Dolly Sister, 1925



Resim 66.: L. M. Nagy, Jealousy, 1924- 27



Resim 67.: L. M. Nagy, Arte-de, 1925

Man Ray ve Laszlo Moholy-Nagy'nin yapıtlarında kullandıkları üst üste baskı (sandviç baskı), fotomontaj, kolaj ve solarizasyon gibi teknik yöntemler çarpıcı ve farklı görüntüler elde etmekle birlikte savaş öncesi fotoğraf anlayışına karşı çıkmak ve aynı zamanda da Alfred Stieglitz ile Edward Steichen'in başlattıkları "Pop

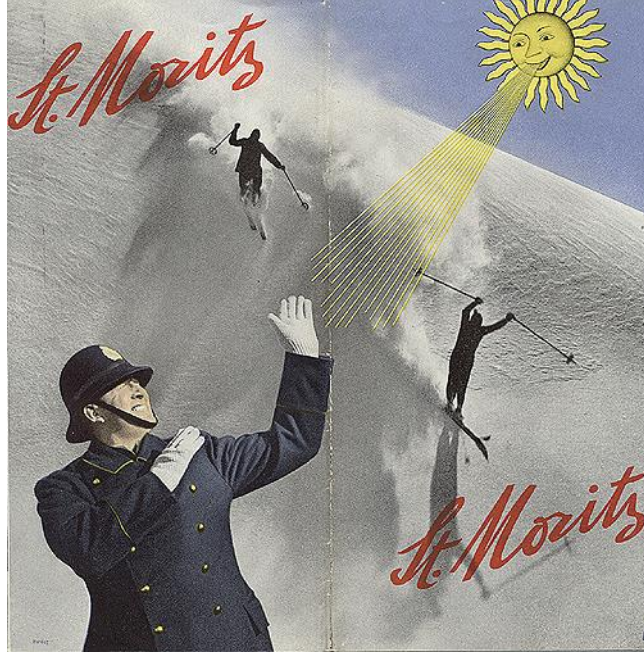
Sanat” la da alay edercesine soyut işler üretmek amacındadır. Bu bir anlamda fotoğrafın gerçekliğine karşı, gerçeküstücü bir ressam tavrıdır (Karadağ, 1989:172).

Fotoğrafın, grafik iletişim aracı olarak kullanılmasına, önemli katkılarda bulunan bir başka tasarımcı/fotoğrafçı da İsviçreli Herbert Matter’dir. Fotomontaj ve birden fazla negatifi üst üste basarak ilginç afiş tasarımları gerçekleştirerek, turistik afişe yeni bir biçim getirmiştir. 1930'larda tasarladığı turistik afişlerinde aşırı boyut farklılığı gösteren fotomontajlarla tasarıma dinamizm getirmiş, tipografiyle illüstrasyonu bir kompozisyon bütünü içerisinde kullanmıştır. Fotoğraf görüntülerini, ait oldukları resim karesinden kesip çıkardıktan sonra, başka bir ilişki içerisinde yeniden kompoze ederek, resimsel semboller haline dönüştürmüştür (Bektaş, 1992:96/97).



Resim 68.: Herbert Matter, Kış turizmi afişi, 1934

1930'larda fotoğrafı, grafik tasarımda kullanan bir başka yenilikçi sanatçı da İsviçreli Walter Herdeg'dir. Herdeg, İsviçre'nin turistik bölgeleri için reklam ürünleri tasarlarken, seçerek kolaj yaptığı fotoğraf görüntüleriyle dinamik kompozisyonlar yaratmıştır. St. Moritz, kış sporları merkezinin yöresel kimliğini oluşturmak üzere, birkaç yıl içerisinde basılı kâğıttan afişe kadar tüm grafik çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Bütün tasarımlarında stilize edilmiş bir güneş sembolü ve el yazısı karakterinde bir logotype kullanarak, bu kimlik çalışmasının grafik bütünlüğünü sağlamıştır. St. Moritz için tasarladığı, karlı dağın eteğinde durup kayakçılara yol gösteren trafik polisi montajı, fotoğrafla yapılan mizahın ilk örneklerindedir (Bektaş, 1992:98/99).



Resim 69.: Walter Herdeg, St. Moritz, 1934

Bu bağlamda sanat tarihinin önemli akım ve sanatçılarıyla hayatımıza giren ve daha çok grafik tasarım unsurları dahilinde çalışmalar üretilen kolaj tekniği fotoğraf alanında ise oldukça çeşitli örnekler vermektedir. Fotoğraf alanından kolaj olarak adlandırabileceğimiz ilk örnek fotoğrafçı Robinson'un birçok farklı negatifi birleştirerek tek bir fotoğraf oluşturduğu ve fotoğraf tarihinin ilk fotomontajı sayılan "Fading Away" isimli çalışmasıdır. Çalışmada tüberkülozdan ölen genç bir kız ve etrafında toplanan yakınlarının kompozisyonu oluşturulmaya çalışılmıştır.



Resim 70.: Henry Peach Robinson, Fading Away, 1858

Fotoğraf sanatında kolaj alanında ele alacağımız bir diğer örnek ise, Jerry Uelsmann'ın bu bağlamda ürettiği çalışmalarıdır. Uelsmann çalışmalarında genel

olarak gerçek ve fantezinin birleştigi sürreal kolajlar yapmaktadır. Bir arada bulunması imkansız sayılabilecek görüntüleri aynı yüzey üzerinde birleştirmektedir.



Resim 71.: Jerry Uelsmann, Room,1963

Uelsmann, 1958-1960 yılları arasında Indiana Üniversitesi'nde Henry Holmes Smith ile çalışmıştır. Smith'le çalışmaları sürecinde Man Ray ve Herbert Bayer'den oldukça etkilenmiştir. Fotoğraf çalışmalarında, yedi negatif farklı agridizörlerde kullanarak çok katmanlı siyah beyaz görüntüler elde etmiştir. Tek bir kağıt üzerine birden fazla negatifin baskısını yapar. Tek bir baskı için birden çok negatifin yanında birden fazla agridizör de kullanmıştır (<http://www.masters-of-photography.com>).



Resim 72.: Jerry Uelsmann, Untitled ,1966

Deneysel bir fotoğrafçı olan Uelsmann'ın çalışmalarının temelleri, 1920'lerin gerçeküstücülük akımına dayanmaktadır. Uelsmann, 6 agridizörlük bir sette

çalışarak ürettiği fotoğraflarında özellikle Amerikan toplumsal yapısındaki değişmeyi anlatmak amacıyla yenilenmeyi temsil eden sembolleri sık sık kullanmıştır. Çalışmalarını ise şöyle yorumlamaktadır. “Çalışmaya önceden birşey düşünüp hazırlanmadan başlamaya gayret gösteririm. Deklanşörün her basılışı duygusal ve görsel bir bağlılık anlamına gelir ve konunun özünü benim ona bakış açım arasında daha büyük bir uyum sağlama olasılığı içerir. Kontak kartlarım makinamla gördüğüm her şeyin görsel bir günlüğü haline gelir. Görüntülerimin büyüüp geliştiği tohumları içerir. Karanlık odaya girmeden önce, bu kartlar üzerine düşünüp, ilk baştaki konunun olasılıklarını arttıracak yeni bileşimler ararım. Sonuçta umudun kendimi eğlendirmektir. Yeni olasılıklar keşfedebileceğimi sezinlemek benim için en büyük eğlencedir“ (The Encyclopedia of Photography; 1986)



Resim 73.: Jerry Uelsmann, Untitled ,1962

Fotoğraf sanatı içerisinde kolaj için ele alacağımız son örnek ise Joel Peter Witkin'in çalışmalarıdır. Witkin'in fotoğraflarında mitolojik figürler, dinsel simge ve kompozisyonlar, ölümler, özürli insanlar, deformasyon, ahlak dışılık ve çirkinlikler dolu düşsel bir atmosfer söz konusudur. Yapıtları tamamen fantastik fotoğraf örnekleridir. Witkin fotoğrafları sürrealist özellikler taşımaktadır. Fotoğraflarındaki kurgulama, kendine özgünlük, şaşırtıcılık Witkin'in yaratıcılık dünyasının ne kadar geniş olduğunu bizlere göstermektedir. Cinsellik, erotizm ve ölüm gibi kavramları kendi sıra dışı fotoğraf dünyasında kullanmaktadır. Bütün bu kavramları

kurgulayarak fotoğraflarında anlatmaktadır. Hayvanların, insanların veya nesnelerin görüntülerini deforme ederek acayip ve iğrenç bir biçime sokmakta ve çirkinliği de estetik bir hale getirmeye çalışmaktadır (<http://www.fotoakademi.net>).



Resim 74.: Diego Velázquez, Las Meninas, 1556



Resim 75.: Joel Peter Witkin, Las Meninas, 1987

Witkin bir diğer çalışmasında, Fransız ressam Nicholas Poussin'e gönderme yaparak onun çalışmalarındaki klasik tarzı, titizliği ve kusursuzluğu vurgulayan çalışmalarını kastederek cehennemde Poussin'i canlandırmıştır. Poussin orada bir

cesettir fakat hala çalışmaya devam etmektedir. Klasik dönem pozu verdirilen kadın model kameraya doğru baktırılmakta ve Poussin'i simgeleyen kişide bu kadını resmetmektedir. Ancak yaptığı resim dairesel formda olmakta ve Poussin'in tarzı olan barok stili karşıtı klasik eserlere benzemeyip bir tezat oluşturmaktadır. Fotoğraf Witkin'in çoğunlukla kullandığı yeniden farklı şekilde kurgulama fotoğraflarından biridir. Witkin bu eserinde de korkutucu öğeleri estetik hale getirmeye çalışarak psikolojik tansiyonu yükseltmeyi başarmıştır. Klasik resimde sıklıkla kullanılan bir poz olan allangées yani çıplak uzanan kadın Poussinin birçok resminde kullanılmaktadır. Witkinde fotoğrafın hikayesini kuvvetlendirmek için fonda klasik dönem resimlerinden birini kullanıp, kadın modele de bu pozu verdirmiştir (<http://www.fotoakademi.net>).



Resim 76.: Joel Peter Witkin, Poussin in Hell, 1987

Sonuç olarak yapıtlarında farklı işlevlerde ve farklı görünümde karşımıza çıkan kolajlar, ayrışık unsurları yapıta sokmak için bir yoldur. Sanatçının yapıtlarından alıntılanan unsurlar yeni bir bağlamda yinelenerek metinlerarasılık ve göstergelerarasılık için uygulanabilir bir yöntem olmaktadır.

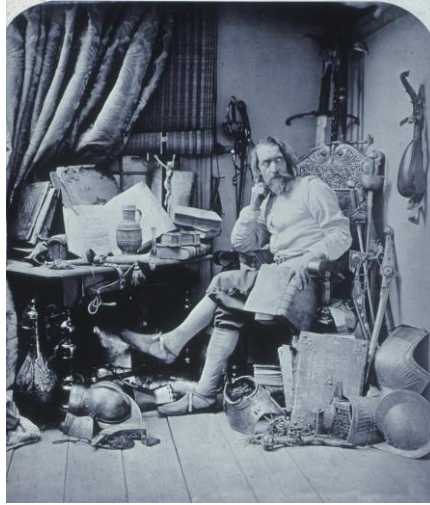
2. BÖLÜM

2. FOTOĞRAFIN 20. YÜZYIL SANAT AKIMLARINA ETKİSİ

19. yüzyılda yaşanan teknolojik gelişmeler ve değişimler modern olarak adlandırdığımız sanat hareketlerini oldukça derinden etkilemiştir. Bu etkinin en büyük faktörü ise fotoğrafın icadı olmuştur. Fransız Bilimler Akademisi 19 ağustos 1839 yılında fotoğrafı teknolojik bir araç olarak kabul edip, bu önemli buluşu bütün dünyaya duyurmuştur. Fotoğrafın icadının sanat hareketlerine olan ilk etkisi resim alanında gerçekleşmiştir. Fotoğraftan önce görüntüyü ve gerçeği belgeleme aracı olarak kullanılan resim, fotoğrafın icadı ile birlikte bu özelliklerinden sıyrılarak daha farklı tekniklerde çalışmaların üretilmesine neden olmuştur. “Resmin fotoğraf bulunmadan önce üstlendiği görev olan doğanın, yüzlerin, nesnelerin ve gördüklerimizin gerçeğe uygun kaydı ve fotoğrafın bunu birebir gerçekleştirmiş olması, fotoğrafın resme darbe vurduğu düşüncesi endişelere neden olmuştur” (Giderer, 2005:57).

Fotoğrafın icadı fotoğraf ve resim alanında ortaya çıkan birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. John Berger fotoğraf ve resim arasında ki ayrılığı ve farkları; “herhangi birine ait olan eski bir fotoğraf bize kendini tanıtamaz. Fotoğrafın getirdiği tanıklık, her şeyi gözleriyle gören birinin tanıklığından daha az belirsizdir. Bu durumda fotoğraf, resmin değil belleğin işini yapmakta fakat yine de resimle kıyaslanmaktadır. Bunun açıklanması resmi sadece gerçeğe benzerlik üzerine çalışan bir sanata indirgeyerek yapılabilir. Her ikisinin de iki boyutlu zemin üzerinde doğrudan alınmış imgelerin olması, fotoğrafla resmi eşit göstermek için bir başlangıç açıklaması olabilir. Ancak asıl amaç, fotoğrafta bu kulvarda yarışa sokulma isteği olabilir“ şeklinde ifade etmiştir (Berger, 2008:76). Fotoğraf ve resim arasındaki tartışmaya katılan bir başka isim, dönemin burjuva gücünün temsilcisi olan J.A. Dominguet Ingres'dir. Ingres, fotoğrafın teknolojik bir buluş olduğunu ve sanatı ele geçirdiğini ifade etmiştir. Bununla beraber bir başka düşünceye göre de fotoğrafın resim sanatına yeni bir yön vereceği ve böylece resim sanatının nesnelere kopyalamaktan daha öteye geçmesine de zemin hazırlayabileceği dile getiriliyordu. Nitekim bu düşünce ressamların yeni üsluplar geliştirmeleriyle de zaman içerisinde doğrulanmıştır (Uzun, 2007:8).

Fotoğrafın resim alanına ilk etkisi portre fotoğrafçılığı ile başlamıştır. Henüz çok yeni bir buluş olan fotoğraf, çoğaltılabilirliği ve ekonomikliği ile çabucak kabul görmüştür. Dolayısıyla pahalı olduğu için soyluluğun ve üst sınıfın bir göstergesi olan yağlı boya portre yaptırma eylemine bir alternatif olarak görülmüştür. Bu durumdan ilk etkilenen kesim de porte ressamı olmuştur (Çakmakçı, 2007:25). Portre resimlerinden portre fotoğraflarına geçiş, İngiltere de Viktorya dönemi sırasında ortaya çıkan fotoğraf akımı High -Art ile sağlanmış ve bu alanda çeşitli örnekler üretilmiştir. Özellikle High-Art akımı ressamlarından William Lake Price, Oscar Rejlander, Henry Peach Robinson ve Julia Margaret Cameron gibi isimler önemli çalışmalara imza atmışlardır. William Lake Price, “The Baron's Feast” ve “Don Quixote” gibi başarılı çalışmalarının yanı sıra stüdyoda oluşturulmuş fotoğraflarıyla büyük bir ün sağlamıştır ve birçok negatifi birleştirerek fotoğraf çalışmaları üreten ilk İngiliz fotoğrafçıdır. En başarılı çalışması İngiliz Kraliyet ailesini çektiği portre fotoğraflarıdır.



Resim 77.: William Lake Price, Don Quixote ,1850

Oscar Rejlander ise önceleri sadece porte ressamı olarak çalışırken, “The Ways of Life” adlı çalışmasıyla, fotoğraf tarihinin en önemli eserlerinden birisine imzasını atmıştır. Rejlander'in, otuzdan fazla negatifi kullanarak oluşturduğu kompozit çalışması, Fransa'da ki fotoğraf kurumu üyeleri tarafından eleştirilmiş ve sergilenmesi yasaklanmıştır. Fotoğraf çalışmalarının kritikten yoksun kullanılmalarının fotografik görüntünün birbiri ile örtüşen biçimsel görüntüsünü tehlikeye attığı gibi görüşlerle parçalı kompozisyon reddedilmiştir. Parçalı kompozit

fotoğrafa karşı çıkan pürist fotoğrafçılar, fotoğrafın kendine özgü tekniği kullanarak sanatsal araştırmalara girmeyi savunmuşlardır (Şen, 2000:5).



Resim 78.: Oscar G. Rejlander, The Two Ways Of Life ,1857

Henry Peach Robinson, fotoğraf üzerine yapılan çalışmaların yoğunlaşması sonucu belli başlı teknikler geliştirilmeye başlanınca, kolodyon tekniği ile manzara fotoğrafı çekmeye başlamıştır. 1858'de fotoğrafın duyguları resim kadar iyi bir şekilde aktarabileceğini göstermeyi amaçladığı bir sergi için fotoğraflar üretmiştir.



Resim 79.: Henry Peach Robinson, She Never Told Her Love, 1857

Julia Margaret Cameron ise, High-Art akımı etkisinde portre fotoğrafçılığının yanı sıra stüdyoda kurguya dayalı fotoğraflar çekmiştir. Cameron fotoğraflarında Raphael öncesi dönemin konularından ilham almıştır.

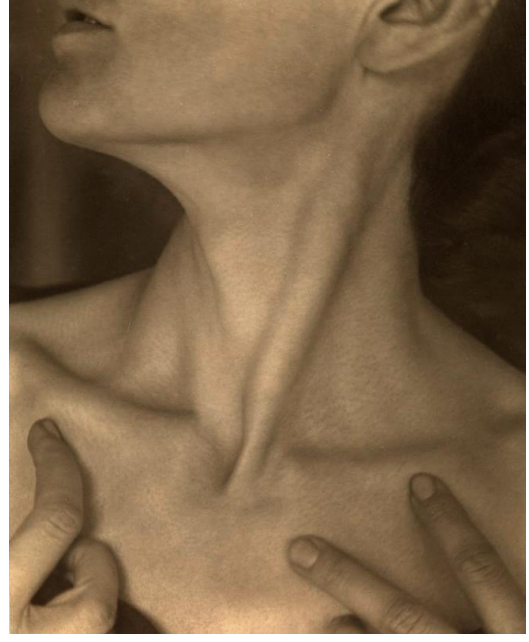


Resim 80.: Julia Margaret Cameron, Angel of the Nativity, 1872

İlk fotoğraf akımına oluşum sağlayan High-Art ile birlikte, fotoğrafın gerçeği algılayış biçimi ve kendine özgü efektleri farklı arayışlar içinde olan ressamı yeni akımlar yaratmaya yönlendirmiştir. Bu yönelimlerin sanat tarihi açısından da en önemli olanı empresyonizmdir. Empresyonist ressamlar binlerce yıllık resim geleneğinin ötesine geçerek düşünüleni değil, görüleni resmetmeye başlamışlardır. Bu anlayış ise modernizmin temellerini hazırlamıştır (Şen, 2000:9). Empresyonist ressamlar fotoğraf sayesinde ışığın değişen etkileri ve nesnelerin görünüşlerinin ışık ile değişikliğe uğradığını keşfetmişlerdir. İzlenimciler bu sayede ışığı kullanarak resimlerine farklı bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Empresyonistlerin ışığı ve fotoğrafı kullanma şekilleri fotoğrafta da pictorializm akımının oluşumuna zemin hazırlamıştır. Pictorialist fotoğrafçılar, çalışmalarını kabul görmüş belli resimlerle ve bilinen estetik geleneklerle birleştirmeye çalışmışlardır. Fotoğrafın bir ayna gibi gerçeği yansıtmadığını göstermeye çalışmışlar ve fotografik görüntüyü düşünmüş bir yer gibi hissettirmeyi amaçlamışlardır. Pictorialist fotoğrafçıların öncülüğünü, fotoğrafı bir sanat formu olarak kurmak isteyen Alfred Stieglitz yapmıştır. Stieglitz 1902'de “American Pictorial Photography” isimli sergisi ile etrafına birçok fotoğrafçı toplamış ve düzenli sergi çalışmaları yapmıştır (Şen, 2000:10).



Resim 81.: A. Stieglitz, F. Building,1903



Resim 82.: A. Stieglitz, Georgia O'Keeffe, 1921

19. yüzyıl da kendisini sanat çevrelerine kabul ettirmeye çalışan fotoğraf 20. yüzyıla gelindiğinde yapısal özellikleri ile birlikte gerçek kimliğini bulmaya çalışmıştır. 19. yüzyıl fotoğraf için gerçekliğin temsili ile imgesel olanın arasında gidip gelmiştir (Uzun, 2007:11). Fotoğrafın 20. yüzyılın başlarında içinde bulunduğu durumu Robert Shapazian “Modern Hareket” adlı makalesinde şu şekilde tanımlamaktadır; “1910 yıllarında fotoğrafçılar, daha önce çok nadiren gördükleri şekilde, ani ve şiddetli ortaya çıkan çağdaş bir ruhun etkisine kapıldılar. Fotografik anlatımda dünya katı fakat elle tutulamaz, var olan ancak kısa ömürlü bir şey gibi görülür. Somut ve soyutun bu şekilde iç içe geçmesinin tüm çağdaş sanatçılar gibi, onlara da hem varoluşun bilinmeyen doğasını çağrıştıran, hem de sürekliliğin gerçekliğini sorgulayan geniş bir görsel hareket alanı kazandırdığı görülüyordu. Fotoğraf da fark edilen bu yeni yorum, fotoğrafçıya göre değişkenlik gösteren birçok yeni atılımın başlangıç noktası oldu. Bu atılımlar politik, estetik, psikolojik veya kavramsal olabiliyordu” (Waver, 1989:228).

19. yüzyılda ki bu dalgalanmaların ardından 20. yüzyıla gelindiğinde kübizmin doğuşu ve kübist hareket modern sanat hareketinin başlamasına zemin hazırlamıştır. Fotoğraf sanatının kübizme doğrudan bir etkisi olmasa da, biçimlerin iç içe girmesi ve objelerin farklı görüntüleri ile kronofotoğraflar arasında bir benzerlik söz konusudur. (Şen, 2000:14-15) Kübistler klasik perspektifi parçalayarak, objelere

analitik bir bakış açısıyla yaklaşması, geniş açılı objektiflerle bilinçli olarak yaratılan perspektif bozukluklardan etkilendiklerini düşündürmektedir. Bu durumun en açık ispatı Pablo Picasso, George Braque ve Juan Gris'in 1915 yılından önce gerçekleştirdiği resimleri ile kronofotoğrafların büyük benzerlik göstermesi olarak düşünülebilir. Biçimlerin üst üste binmesi kronofotoğraflardaki üst üste veya seri çekim özellikleri ile yakınlık gösterir (Kınay, 1993:23).

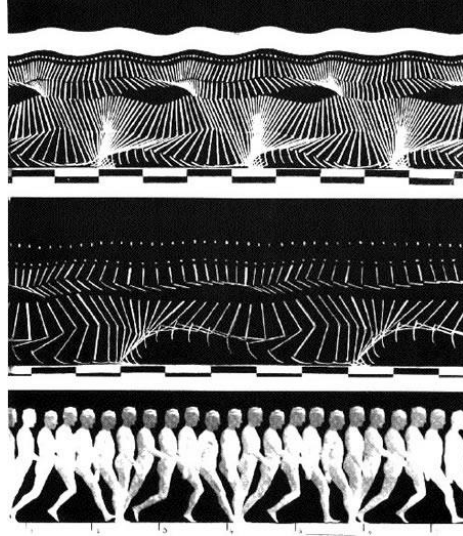


Resim 83.: Pablo Picasso, Ambroise Vollard, 1910

Bauhaus okulu, öğretileri kapsamında yayınladığı “Yeni Bakış Açısı” adlı bildiride kübizmin fotoğrafla olan ilişkisini samimi bir dille açıklanmış, fotoğraf tekniğinin ve ruhunun doğrudan veya dolaylı olarak Kübizmi etkilediğini dile getirilmiştir. Ayrıca Picasso da, bazı abartılı perspektife sahip fotoğraflardan yararlandığını bizzat açıklamıştır (Scharf, 1986:270).

Fotoğrafın teknik özellikleri sayesinde hız, dinamizm ve hareket gibi kavramlar, resim sanatına göre daha kolay bir şekilde çalışılabilmektedir. Fakat ressamlar fotoğraf aracılığı ile daha net bir şekilde uygulanabilen bu kavramları resim sanatına aktararak farklı çalışmalar üretmişlerdir. Marchel Duchamp'ın hareketi yakalamak amacıyla yaptığı “Trendeki Hüzünlü Genç Adam Çalışması” anı yakalamak adına bir örnek teşkil etmektedir. Duchamp benzer bir yöntemi “Merdivenden İnen Çıplak” isimli çalışmasına uygulamıştır. Fotoğrafçı Etienne

Marey'in siyah giysiler üzerine yansıtıcı beyaz bantlar yapıştırarak çektiği grafik hareket fotoğraflarından esinlenen Duchamp, hareketin durağan görüntüsünü yakalamayı amaçladığını söylemiştir (Şen,2000:16).



Resim 84.: E. Marey, Locomotion ,1870 .

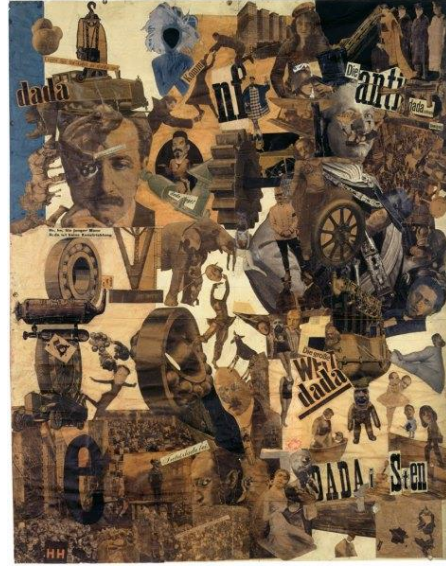
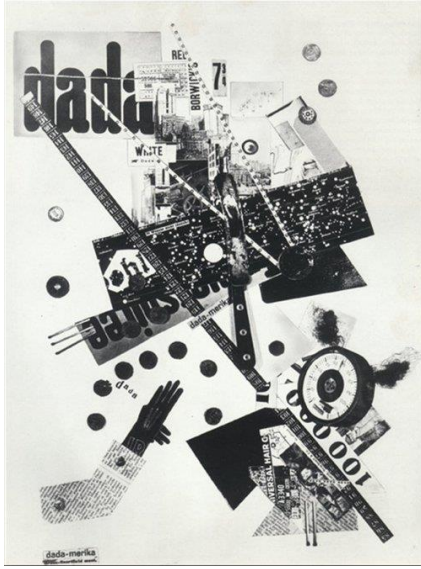


Resim 85.: M. Duchamp, 1912

Kübizmin ardından ortaya çıkan fütürizm de ise yine anlık hareketin ve dinamizmin yakalanmaya çalışıldığı resim ve fotoğraflardan oluşan bir çok örnek karşımıza çıkmaktadır. Fotoğraf sanatının fütürizm ile olan ilişkine ise daha sonra detaylı olarak yer vereceğiz.

Fütürizmin ardından, Dadaizm bir karşı hareket olarak ortaya çıkmıştır. Hareketin öncülüğünü fütürizm ve kavramsal sanatın içinde de oldukça etkin olarak görev yapan Marchel Duchamp üstlenmiştir. Dadaizm'in ortaya çıkışı 1. Dünya savaşına denk geldiği için savaş karşıtı bir görüş benimsemişlerdir. Resme ve resmin gerçekliğine karşı da bir tutum sergileyen Dadaistler fotoğrafları ve fotoğraf parçalarını resmin temel yapı elemanları olarak kullanmışlardır. Fotoğraf icat edildiğinden bu yana fotomontaj fotoğraf ile birlikte kullanılan bir teknik olmuştur. Fakat terim olarak ilk kez Dadaistler tarafından kullanılmıştır. Dadaistler fotoğraflarla yaptıkları çalışmalarına bir isim vermek için görüş birliğine vararak "fotomontaj" kelimesine karar vermişlerdir (Ades, 1992: 12). Dadaistlerden Hannah Höch, Raul Hausmann ve John Hearfield gibi sanatçılar, gazetelerden, dergilerden ve ilanlardan kestikleri parçaları bir bütün içinde kompoze ederek fotomontaj başlığı altında sergilemişlerdir. Dada'nın New York ayağını oluşturan Marcel Duchamp

diğer dadacılarından farklı olarak “dış ya da içgüdüsüne dayanarak belli bir objeyi ele alıp ona herhangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir obje seçiyordu”(Lynton, 2009:132). Bu obje artık bir fotoğrafın kolajın ya da fotomontajın parçası olmaktan çıkmış, sanatçının üzerine koyduğu ressamca bir imza ve objenin kendisinden ibaret olmuştur.

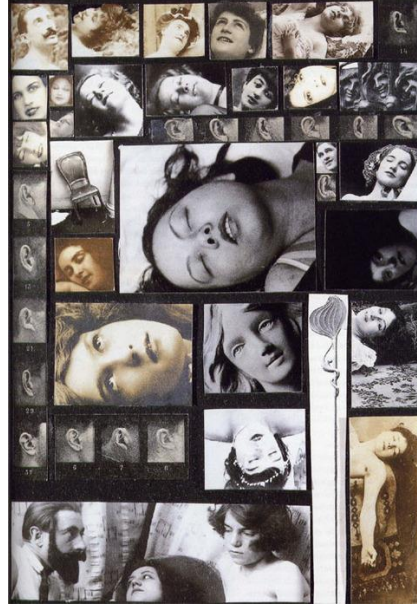


Resim 86.: J. Heartfield , Dada-Merika ,1920 . **Resim 87.:** H. Höch, Kitchen Knife,1910

Dadaizmin ardından gelen sürrealizm de fotoğraf ile etkileşim halinde olan bir diğer sanat akımı olmuştur. Sürrealizm, 20.yy.'ın başlarında Avrupa'da ortaya çıkan yeni alışım formlar elde etmek için montajın yaratıcı olanaklarını keşfedildiği, temellerini akılcılığı yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan ilk dadacıların eserlerinden almış bir sanat akımıdır. Bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yol olarak görülen ve bu bütünleşme içinde hayali dünya ile gerçek yaşam mutlak gerçek ya da gerçeküstü bir anlamda iç içe geçmektedir.

Sürrealist sanatçılar fotoğrafı modern görüntünün gerçekçi yansıması olarak nitelendirmiş, yapay ve endüstriyel bir dil olarak geleneksel resmin özelliklerini hem bozduğunu hem de geliştirdiğini düşünmüşlerdir. Sürrealistler, “Sürrealist Devrim” adı altında yayınlanan dergi ile dergi fotoğrafının diğer sanat tekniklerine oranla daha rahat sergilenebileceğini göstermeye çalıştıkları düşünülebilir. Dolayısı ile fotoğraf sanatını destekledikleri görülür. Sürrealist ressamlardan Dali de fotoğrafı resimlerinde kullanmanın yanı sıra fotoğrafla birebir ilgilenen isimlerden biri

olmuştur. Dali “Coşkunun Fenomeni” adlı kolajında başkalarının çektiği fotoğrafları birleştirerek bu coşkuyu belirginleştirmiştir (Çakmakçı 2007: 97-98).



Resim 88.: Salvador Dali, Coşkunun Fenomeni ,1933

Sürrealizmde, fotoğrafçılık resimle her zaman iç içe olmuş ve Sürrealizm Duchamp'ın yapıtlarından büyük destek almıştır. Bunun yanında otomatizmden ve rüyaların incelenmesinden çıkan fantastik meyil cinselliğin önde olduğu, fetişist bir karakter ortaya çıkarmıştır. Bu fikirler, dönemdeki fotoğrafçıların kolajlar, birleştirilmiş görüntüler, montajlar gibi teknikler ortaya koymalarını sağlamıştır. Bunun sonucunda, 20. yüzyıl sanatı ve fotoğrafında çok yeni düşünceler ve fikirler doğmuş, büyük etkileşimler gerçekleşmiştir (www.fotografya.gen.tr/issue-2/surrealist.html - 13k).

Dadaizm de olduğu gibi sürrealizmden de etkilenerek eserler üreten Man Ray, 1917'de resim ve fotoğrafı kendi buluşu olan bir teknikle birleştirmiştir. Cam negatif üzerindeki jelâtin emülsiyonu oymacılıkta kullanılan aletlerle kazıyarak, bunlardan kontakt baskılar yaptığı zaman fotoğrafta çok keskin siyah konturlar oluşmaktadır. Ray, solarizasyon tekniklerini birçok figür çalışmalarında ve portrelerinde kullanmıştır. Ray'in çalışmaları o sırada sanat dünyasında geçerli eğilimlerin dışına çıkmayan ve bu tür görüntüleri "puzzle" veya "hileli fotoğraf" olarak niteleyen fotoğrafçılardan çok ressamların ilgisini çekmiştir (comufot.com.edu.tr).



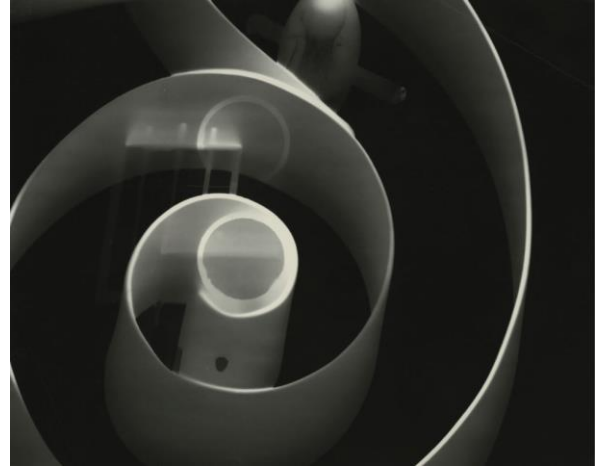
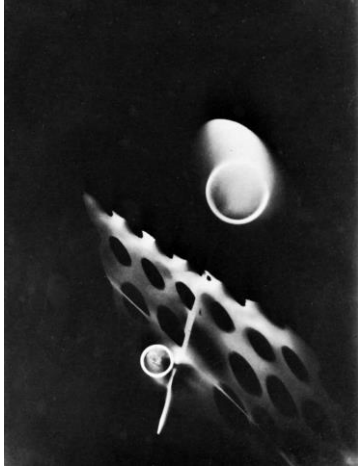
Resim 89.: Man Ray, Rayography ,1922



Resim 90.: Man Ray, Rayography ,1927

Modern sanat akımlarını doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyen fotoğraf sanatı, icat edildiği zamandan bu yana kendine has bir dil oluşturmaya çalışmıştır. Bu dilin oluşumuna olanak sağlayan en önemli etken ise sınırların ortadan kalktığı, daha farklı ve yeni düşüncelerin meydana çıktığı 20. yüzyıl sanatı olmuştur. Özellikle 1. Dünya savaşı sonrasında Almanya'da açılan, sanat ve endüstriyi birleştirme sloganıyla yola çıkan Bauhaus okulu teknolojik ve sanatla birleştirilebilir olması nedeniyle fotoğrafa oldukça özel bir yer ayırmıştır. Bauhaus öğretmenlerinden olan ve fotoğrafla yakın bir şekilde ilgilenen Moholy Nagy, okulda fotoğraf üzerine bir ders açmıştır ve bu dersleri kendisi vermiştir. Nagy'in, "Fotografik Görüşün Sekiz Varyasyonu" adını verdiği ders listesi fotoğraf eleştirisinde de kullanılan Bauhausçu

değerler sistemini ortaya çıkarmıştır. Bu değer sistemine göre, yeni bir sanat dalı olan fotoğrafın kendine özgü standartlarının araştırılması ve sınırlarının zorlanması ana ilke olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda da fotogram önemli bir ifade şekli olmuştur ve ışığa duyarlı kağıtlar üzerine yapılan fotogramlar saf olarak, doğanın kendi görünümünü vermek için üretilmişlerdir (Şen,2000:16-17).



Resim 91.: L. Moholy Nagy, Photogram ,1939 **Resim 92.:** L. Moholy Nagy, Photogram ,1939

Dünya savaşları sırasında ve sonrasında yaşanan sosyal, siyasal ve ekonomik değişiklikler sanatsal anlamda da oldukça fazla hissedilmiştir. Savaşlar sırasında Bauhaus okulunun kapanması, Amerika'nın gücünü ekonomik ve siyasal anlamda yükseltmesi, teknolojinin gelişimi gibi faktörler toplumun yaşam, kültür ve düşünce düzeyine de yansımıştır. Amerika'nın yükselen ekonomisi, toplumu tüketime odaklı bir hale getirmiştir. Dolayısıyla tüketim kültürünün hızı, kullan at psikolojisini de beraberinde getirerek Pop-Art olarak tanımladığımız sanat akımını doğurmuştur. Pop Art sanatçılarından Rauschenberg, Hamilton ve Andy Warhol gibi isimler toplumun çelişkilerini, bunalımlarını oluşturan mekanik ilişkileri bireysel tavırlarıyla protesto etmişlerdir. Rauschenberg, tuval üzerine yağlıboya ile gazetelerden aldığı fotoğrafları kolaj ve serigrafi teknikleri ile birleştirerek kullan-at psikolojisini ve tüketim çılgınlığını eleştirdiği çalışmalar üretmiştir (Şen,2000:17-18).



Resim 93.:Robert Rauschenberg, Water Stop ,1968

Tüketim ürünlerinin sanatsal bir tavırla tekrar tüketim hizmetine sunulduğu Pop-Art felsefesinde, Andy Warhol halk tarafından beğenilen her şeyin sanat olabileceği anlayışından yola çıkarak, çorba kutuları, CocaCola şişeleri gibi günlük kullanılan malzemeleri ya da Marilyn Monroe gibi sanatçıların fotoğraflarını yine sanatsal bir ifade içinde halka geri sunmuştur. Günlük yaşamı tüketilen bir tüketim aracı olarak gören Warhol, basın ve reklam alanında kullanılan fotoğraflardan yola çıkarak bu parçaları sanat ürünleri haline getirmiştir.



Resim 94.:Andy Warhol, Self Portrait, 1987



Resim 95.:Andy Warhol, Hammer and Sickle, 1976

Pop- Art akımından sonra fotoğraf başka bir yola saparak “Fotogerçekcilik” akımı altında ele alınmaya başlamıştır. Fotogerçekçiler, olabildiğince yorumdan kaçınarak fotoğraftan resim yapmışlardır. Her türlü kişisel yorumdan ve üsluptan uzak, gündelik yaşamdan fotoğraflanmış görüntüleri, tüm detaylarıyla tuvale geçirmişlerdir. Richard Estes, Chuck Close, Ralph Goings, Richard Mc Lean, Don Eddy ve Robert Goings gibi fotogerçekçi sanatçılar fotoğrafını çektikleri görüntüleri hiçbir değişime uğramadan olduğu gibi tuvale aktarmışlardır. Fotogerçekçilerin resimlerinde seçtikleri konular genellikle reklam panoları, ışıklı tabelalar, vitrin camları, kent görüntüleri veya taşıtlar olmuştur.



Resim 96.:Robert Gottingham, Joseph Liquors Oil, 1981

Fotogerçekçilik 1950'lerde Amerika'da başlayarak boy gösteren soyut dışavurumculuk, pop, minimal ve kavramsal sanat akımlarından sonra figüratif resme geri dönüşün yaşandığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Pop sanatı, dekoratif resmi geri getirerek, gündelik yaşam sahnelerini konu edinen sinema afişi, moda fotoğrafı, çizgi romanlardan “alıntı” imgeler kullanarak fotogerçekçilere önderlik etmiştir. Fotogerçekçilerin asıl amacı fotoğraf makinası ile çok çabuk ve kolay görüntü elde edilebilirken, bu görüntüleri tuval üzerinde emeğe dayalı bir yeniden üretim işlemine sokarak fotoğraftan ayrı bir gerçeklik üretebilmektir (Şen, 2000:22).



Resim 97.:Don Eddy, Private Parking, 1971

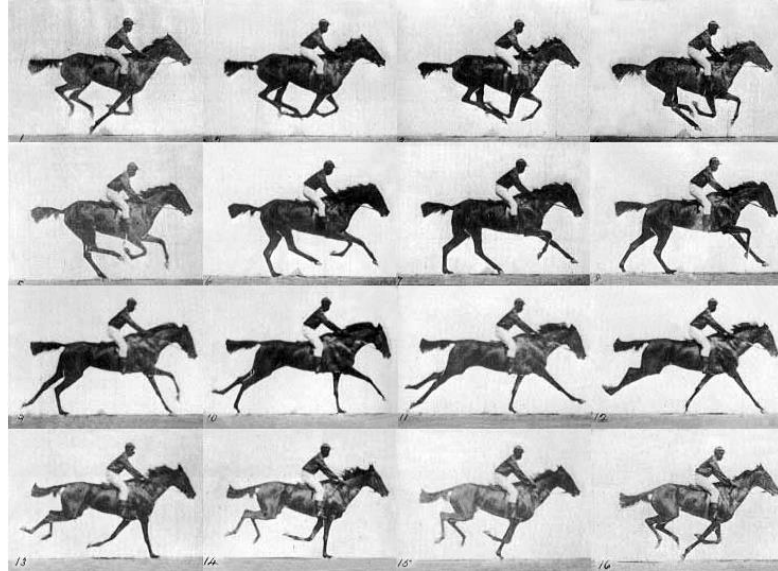
Görüldüğü üzere icat edildiği zamandan bu yana fotoğraf, sürekli gelişmiş ve özellikle resim sanatı ile yakın bir ilişki içinde olmuştur. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve bütün ayrı disiplinlerin arasındaki sınırları ortadan kaldırarak, çoksesli çalışmalar üretmeyi olanak sağlayan postmodernizm ile de gelişim sürecinde önemli gelişmeler yaşanmıştır. Fotoğrafın sanatın içinde yer alan diğer disiplinler arasında oluşturduğu bağ ve kendi kimliğini kazanma mücadelesi uzun yıllar sürmüş olsa da hem günümüzde yaşanan değişim ve gelişimlerle hem de diğer sanatlara olan etkisiyle oldukça fazla ve çeşitli çalışmaların üretilmesine olanak sağlamıştır.

2.1. Göstergelerarasılık Kapsamında Fotoğraf ve Fütürizm İlişkisi

Fotoğraf, bir sanat dalı olarak gelişirken aynı zamanda başka sanat dalları ve akımlarını da etkisi altına almıştır. Çağdaş sanatın amaçlarından biri olan “sanat ile hayat ayrımını ortadan kaldırma” fikri ile fotoğrafın gerçeklikle olan bağı düşünüldüğünde, fotoğraf kendini çağdaş sanat içinde önemli bir araç konumuna getirmiştir. Böylece hayatın sanata teneffüs ettiği en önemli alanlardan biri de fotoğraf olmuştur. Fotoğrafi ilk görenlerin de onu resim sanması bunun bir göstergesi olabilir. Çünkü ilk fotoğrafta karşılaşılan şey, resimdeki perspektif ve çerçevelemenin aynısı olduğudur. İki tarafın birbirine yaklaşmasında bu önemli bir etkidir (Barthes, 1992:39).

Fotoğraf sanatının yıllar boyunca geçirdiği evrim, sanat alanının içine girmesi ve kendini bağımsız bir dal olarak var etme çabası, sanat ve teknolojinin birleştiği ve sanatsal alanda farklı yorumlamaların yapılabilmesine olanak sağlayan bir yapı oluşturmuştur. Bağımsız bir kimlik kazanmasına rağmen, fotografik imgeyi işlerinde kullanan sanatçılar tarafından sıklıkla başvurulan fotoğraf, soyut sanat, kübizm, fütürizm, dadaizm, sürrealizm, pop art gibi öncü akımların sıklıkla kullandığı bir materyal haline gelmiştir. Fotoğrafın, sanat akımları ile olan yakın ilişkisi 20. yüzyılın ilk yıllarında Paris de yoğun olarak hissedilmiştir. Bu durumun sebebi Paris'in modern sanat hareketlerinin merkezi durumuna gelmiş olması ve sanatçıların çalışmalarını bu kentte yoğunlaştırarak modern sanat akımlarının ortaya çıkışma zemin hazırlamalarıdır. Bu dönemde ortaya çıkan dinamizm, kübizm, fütürizm, dadaizm gibi sanat akımları içerisinde yer alan fotoğraf çeşitli deneylerden ve denemelerden geçirilmiştir. Ressamlar ve fotoğrafçılar ideolojik olarak bağlı oldukları akımların kurallarına ve amaçlarına uygun yapıtlar üretmişlerdir. Özellikle fotoğrafçılar görsel deney yapma fikrinden yola çıkarak fotogram, solorizasyon, kolaj, florataj, fotomontaj gibi teknikler geliştirerek geleneksel görüntülerin değişmesinde etkin rol oynamışlardır. Bahsettiğimiz Paris kökenli 20. Yüzyıl sanat akımlarından olan fütürizm içerisinde de fotoğrafla ilgili deneysel çalışmalar yapılmış ve hareket, hız, dinamizm gibi kavramlar fotoğraf sayesinde yakalanmaya çalışılmıştır.

Fotoğraf ve fütürizm arasındaki ilişkinin temelleri, 1910 yılında fütürizm bildirisinin yayınlanmasıyla başlamaktadır. Bir edebiyat akımı olarak doğan fütürizm, diğer bir çok sanat alanında etkili olmuştur. Resim, mimari, sinema, fotoğraf, şiir gibi sanat disiplinlerinde fütürizm ilkelerine göre çalışmalar üretilmiştir. Fütürizm geçmişin bütün değer yargılarına karşı çıkarak, geçmişi reddeden, çağdaş dünya ile özdeşleştirdikleri hız, dinamizm ve makineleşmeyi benimseyen bir sanat akımıdır. Dolayısıyla şiir, roman, oyun, heykel, müzik, fotoğrafçılık gibi sanat alanlarında hız, dinamizm ve gelecekçilik kavramları kapsamında çalışmalar üretilmiştir. Bu dinamikliği yakalayabilmek adına Eadweard Muybridge gibi fotoğraflarında, hareketin ve hızın görünümünü yakalamaya çalışan fotoğrafçıların tekniklerinden faydalanmışlardır.



Resim 98.:Edward Muybridge , The Horse İn Motion, 1878

Fütürizm akımında görüntü, teknolojinin getirdiği yaşamın hızlanmasına ve makineleşen dünyanın etkilerine bağlı olarak hareketin resim yüzeyinde sabitlenmesiyle oluşturulmaktadır. Tekrar ve çoğalmalarla parçalanmış yüzey ve biçimler, nesneyi zaman ve devinim içinde gösterme çabasıyla oluşturulmuştur. Fütürist sanat görüntüsü, simültaneist örgüsüyle önem kazanırken, Ranciere'in anlatımıyla: "Boccioni, Balla, ya da Delaunay"ın tasarladıkları türden, plastik dinamizmiyle modern yaşamın hızlandırılmış hareketleri ve dönüşümleriyle bağ kurabilen bir resim; otomobillerin hızıyla ya da mitralyözün takırtısıyla aynı sahadaki bir fütürist şiir..." olarak ortaya çıkmıştır (Ranciere, 2008: 23). Fütüristler

fikir olarak tarihe yeni bir başlangıç yapma istekleri ve kültüre karşı yıkıcı yaklaşımlarıyla dikkat çekmişlerdir. Fütüristler yeni sanat anlayışında temel alınan hızın estetiğine, dinamizme ve harekete ayak uydurabilmek adına, renklerin ve biçimlerin bazen keskin çizgisel hatlarla bazen daha yumuşak noktacı bir teknikle ayrıştırılmasına dayanan bir yönteme başvurmuşlardır (Yılmaz, 2010:82).

Fotoğraf ve fütürizm arasındaki ilişkinin başlama sebebi yine fütürist ressamların fotoğrafı bir kayıt aracı olarak kullanmasına dayanmaktadır. Fütüristlerden Giacomo Balla, Carlo Carra, Luigi Russolo, Umberto Boccioni ve Gino Severini gibi ressamlar kendi bildirimlerini yayınlayarak, dinamik hareket olarak adlandırdıkları görüntüyü resimlerinde yakalamaya çalışmışlardır. Fütüristler yeni bir biçim dili oluşturmak için çaba sarf ederek, Severini başta olmak üzere Boccioni, Russolo ve Carra, Paris'e gelerek avangartların sanat faaliyetlerini izlemişlerdir. Bu sanatçılar, Kübistlerin nesnenin analizine yönelik parçalama yöntemini, Milano'da Fütürist akımın yöntemi olarak tanıtmışlardır. Harekete ait görüntünün anlatımı için, tekrar, çoğaltma ve parçalama yöntemleri Fütürizmin literatürüne bu şekilde girmiştir. Diğer yandan Fütüristler biraz da kendilerini överek, Kübizmin naturalist geleneği kırdığını ama durağanlıktan kurtulamadığını ifade etmişlerdir (Yılmaz, 2010:82).



Resim 99.: Gino Severini, Train, 1915

Fütürizmin ortaya çıkışına kadar insanlar rüzgarın ağaçlarda yarattığı etkinin farkında olsa da arabaların, bisikletlerin ve uçakların genel görünümü nasıl değiştirdiğini izlememiştir. Boccioni tek bir karede ya da seri halde donmuş bir anı gösteren düzgün çizilmiş şekillerle araba ve bisiklet gibi hızlanan objelerin yansıtılamayacağı görüşünü öne sürmüştü, bunun için Fütürist ressamlar gerçeğin çiziminin görselleştirilmesi için hareket halindeki objelerin yansıtılmasının alternatiflerini aramışlardır (Handerson, 1981:317).



Resim 100.: Umberto Boccioni, Those Who Leave, 1911

Fütürist resmin diğer bir ana konusu ise "kütlelerin şeffaflığı" olup kaynağını kendi alanında bir evrim niteliği taşıyan, imajların ve hareketin formlaştırılması olan fotoğrafçılık tekniğinden alır (Lista, 1981:358). Sonrasında, Fütüristlerin bilim ve teknolojiye olan ilgisi bunlarla sınırlı kalmamış ve bisiklet araba gibi araçların gürültülerini resmetmeyi amaçlayan sözcük-resim kolajlamalarıyla vücut bulmuştur. Bu çalışmaların en tanınmış örnekleri arasında "Traaak, tatatrank" ve Carlo Carra'nın 1914 yılında yaptığı "Müdahaleci Manifesto" kolajı olarak incelenebilir (Martin, 2005:66).



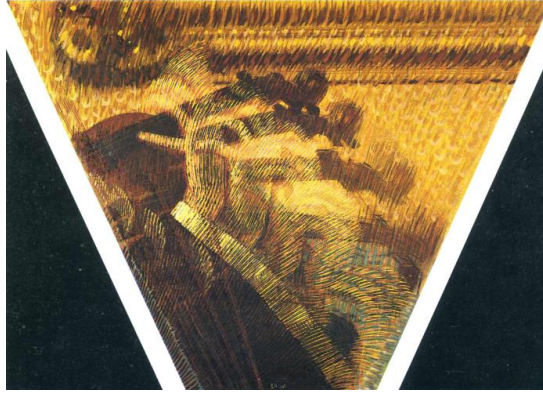
Resim 101.: Carlo Carra , Manifestazione Interventista, 1914

Fütüristler, hızı ve dinamizmi yakalamak düşüncesiyle çıktıkları yolda kendilerinden önce gelen kübistleri detaylı bir şekilde incelemiş ve araştırmışlardır. Kübistlerin ölü doğa, portre, figür ve manzara resimlerinin aksine, fütüristler hareket kavramıyla ilgilenerek hızlı otomobilleri, trenleri, yarışan motosikletleri, dansçıları ve hareket halindeki hayvanları ele almışlardır. Özellikle Giacomo Balla'nın “Tasmalı Köpeğin Dinamizmi” ve “Hız: Hareketin Yolları-Dinamik Diziler” adlı yapıtları bu anlatımın tipik örnekleridir (Şimşek, 2009:41)



Resim 102.: Giacomo Balla , Tasmalı Köpeğin Dinamizmi, 1912

Resimlerinde anlık hareketi ve dinamizmi yakalamayı amaçlayan Balla, resmin ardından fotoğrafla ilgilenmeye başlayarak, fotoğraf ve fütürizmi birleştirmeyi amaçlamış ve yeni teknikler geliştirmiştir. Hız ve dinamizmi resim yerine fotoğrafta arayan Balla, bir olayın arka arkaya gelen görüntülerini tek bir görüntüymüş gibi saptayan "kronofotoğraf" tekniğini kullanmıştır. Konofotoğraf tekniği ile amaçladığı hareketi ve hızı yakalayarak, bu kavramları görsel olarak kalıcı hale getirebilmiştir. Balla, “Keman Yayının Ritimleri” adını verdiği tablosunda kronofotoğraf tekniğinden yararlanmıştır. Tabloda, kemancının sol eli, kemanın kendisi ve yay birçok konumdayken, geride sütun başlığı üzerindeki taş taban değişmez bir biçimdedir (Lynton, 2009:90).

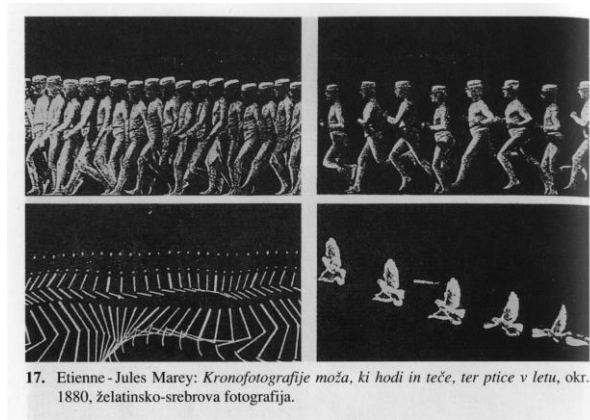


Resim 103.: Giacomo Balla , The Hand of the Violinist, 1912

Fütürist ressamlar fotografik hareket analizi çalışmalarından yola çıkarak birçok yapıt üretmişlerdir. Balla'nın "Balkonda Koşan Bir Kız" adlı yapıtında da Etienne-Jules Marey'in fotoğraflarından esinlendiği düşünülmektedir (Richard,1991:39).



Resim 104.: Giacomo Balla , Girl Running on a Balcony, 1912



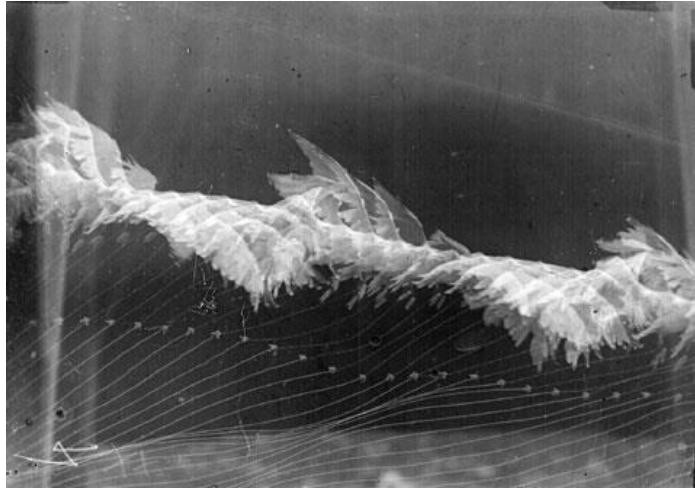
17. Etienne - Jules Marey: Kronofotografije moža, ki hodi in teče, ter ptice v letu, okr. 1880, želatinsko-srebrova fotografija.

Resim 105.: E. Jules Marey , Kronofotoğraf, 1880

Giacomo Balla, Empresyonist sanatçı Segantini'nin parçalayıcı (divisionist) resim yöntemine sıkı sıkıya bağlıydı. Ayrıca Balla, Eadweard Muybridge'nin insanların ve hayvanların hareketlerini incelediği fotoğraf çalışmalarından etkilenerek resimler yapmaktaydı. Balla, Marey'in kronofotoğraflarıyla ardışık hareketlerin tasvir ettiği denemelerini de yakından takip ediyordu. (Dempsey, 2007: 89).



Resim 106.: Giacomo Balla, Göçmen Kuşların Uçuşu, 1913



Resim 107.: Etienne Jules Marey, Kargaların Uçuşu, 1886

Görüldüğü üzere fütürist sanatçılar, kronofotoğraf tekniği ile hareketi yakalamak adına ya fotoğraf ya da resim üzerine çalışmalar üretmişlerdir. İdeolojik olarak benimsenen hız, hareket ve dinamizm kavramları kronofotoğraflar ile düşünceye uygun şekilde yakalanmaya çalışılmıştır. Fakat fütürizm ve fotoğrafı

gerçek anlamda birleştiren ve bu alanda çalışmalar yapan tek isim ise, fütürizm akımı kapsamında da tek fotoğrafçı olan Anton Giulio Bragaglia'dır.

2.1.1. Anton Giulio Bragaglia ve Fotodinamizm

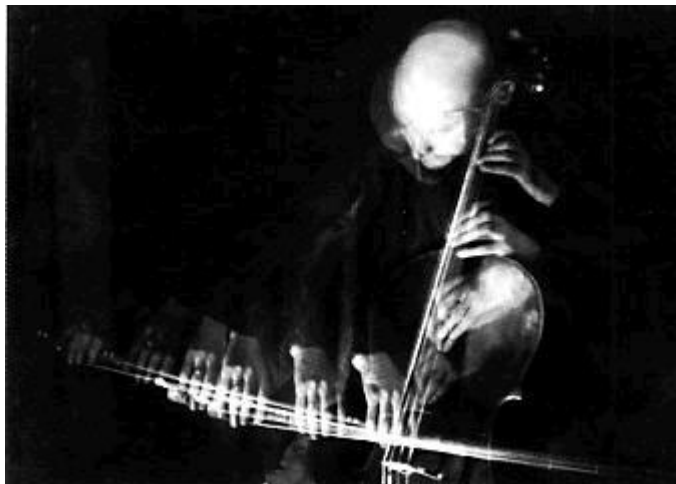
Anton Giulio Bragaglia, fütürizm akımı kapsamında fotoğraf alanında çalışmalar üreten çok yönlü bir sanatçıdır. Bragaglia, adı ve yöntemi kendisine ait olan, hareketin dinamik kaydını gerçekleştirmek amacıyla uzun poz süreleri kullanarak izli görüntü oluşturma yöntemi olan “blur tekniği” ile fütürizmin ilkelerine uygun çalışmalar üretmiştir. Amacı, zamanında ki birçok sanatçı gibi hareketin karmaşıklığını ritmini, gerçeği ve maddeleşmekten ayrılmayı yansıtan görüntüler üretmektir. Marinetti'nin fütürizm manifestosunu yayınlayarak fütürizmi ilan ettiği yıllarda Anton Bragaglia tiyatro yönetmeni ve set tasarımcısı olarak çalışırken, fotoğrafla ilgili çalışmalar yapmaya başlamış ve “Fütürist Fotoğraf Manifestosu” ismini verdiği bir manifesto yazmıştır. 1911 yılında yazdığı manifestoyu iki yıl sonra yayınlamış, bu sürede dinamizm kavramını genişletmiş ve kardeşi Arturo ile hareketin fotoğrafını yakalamak adına fotoğraf üzerine deneyler yapmıştır. Çalışmalarının amacı, nesnelerin, objelerin, insanların anlık hareketlerini yakalayıp dinamik bir görüntü oluşturma ve fütürizmin temsil ettiği ideolojik düşünceleri fotoğraf sanatıyla buluşturmaktır (Carey: 2011).



Resim 108.: Anton G. Bragaglia, Lo Schiaffo, 1910

Marinetti'nin maddi desteği ile çalışmalarına devam eden Bragaglia kardeşler, 1913 yılında “fotodinamismo futurista” adlı bildirilerini yayınlamışlardır. Bragaglia,

yayınladığı bildiride amacının, bir insanın oturması, oturma pozisyonunun değişmesi, el kol hareketleri gibi devinimlerin fotoğraf aracılığıyla yakalanması ve anın görüntülenmesi gibi hayranlık uyandırıcı lirik bir ifade yaratmak olduğunu bildirmiştir. Fotodinamizm ile sabit bir görüntü oluşturmak yerine, objelerin saf hareketini aşaması aşamasına yakalamaya çalışmıştır. Fotodinamizm, kronofotoğraflarda olduğu şekilde fotoğraf için geçerli bir yenilik olarak yorumlanamaz. Fotodinamizm bugün tüm temsil araçlarının amaçlarına oldukça aykırı idealleri sağlamayı hedefleyen bir tekniktir. Fotodinamizm, sinematografi ve kronofotoğraf ile ilişki halinde olmasa da, onlar gibi fotoğraf bilimi açısından geniş bir alan yaratmakta ve teknik anlamda ortak bir zemin oluşturmaktadır. Hepsinin ortak özelliği fotoğraf makinasının yani kameranın fiziksel özelliğine dayanmaktadır (Brain,1973). Fotoğraf ve fütürizm hakkında çalışmalar yaparken geleneksel fotoğraf kurallarının dışına çıkarak, fotoğrafı anı ve anın gerçekliğini yakalayan bir araç olarak görmüştür (Montacchini: 2001/2). Bragaglia, “Tokat Atmak” (1913), “Hareketli Görüntü”, “Marangoz Ustası”, “Yazar” gibi fotoğraflarda devinim içindeki figürlerin hareketlerine göre görüntünün çerçeve içindeki tekrarına ve parçalanmasına ulaşmıştır. Bu sonuçları hareketin ve dinamizmin görsel olarak anlatımı olarak tanımlanmıştır. Aslında devinim zamandan bağımsız düşünülemez. Fütürist sanat eseri, zamanın, hızlanmış makine tarafından, görüntünün parçalanışına paralel olarak parçalanmasını içermektedir. Hareket, zaman; önce, şimdi ve gelecek aralığının hepsinin aynı yüzey içerisinde çözümlenebilmesi Fütürist sanatçıların başarıyla uyguladıkları birer sanatsal durum olmuştur (Yılmaz, 2010:83).



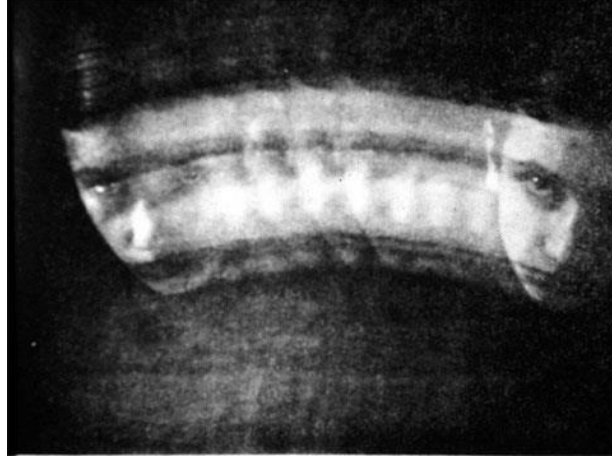
Resim 109.: Anton G. Bragaglia, Uomo Che Suona Il Contrabbasso, 1911

Fütüristlerin ses, gürültü, hareket, hız gibi unsurları bir araya getirerek duyuları etkin bir şekilde ifade etme amacı, Bragaglia tarafından fotoğraf yoluyla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bragaglia fotodinamizm tekniğinin zeminini, Eadweard Muybridge ve Etienne gibi sanatçıların benzer deneylerine dayandığını ifade etmiştir. 19. yüzyıldan beri süregelen resim ve fotoğraf arasındaki geleneksel kurallara karşı çıkarak, sabit ve donuk görüntüler yerine dinamik bir gerçeklik yaratmayı amaçlamıştır (Fotolamm, 2012/9).



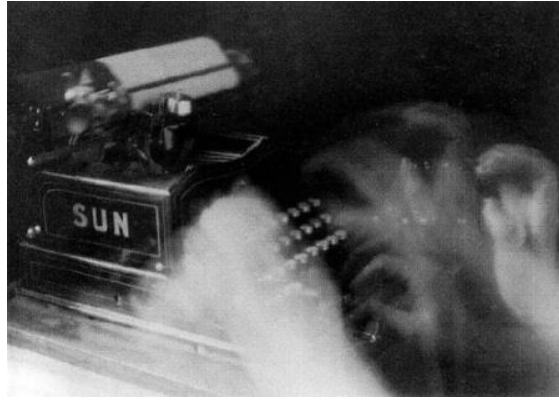
Resim 110.: Anton G. Bragaglia, Balla Pred Svojo Sliki, 1912

Bragaglia'nın fotoğraflarında insanlar, iç mekanlarda basit hareketler yaparlar. Siyah fon önünde tek bir figür vardır. Onun hareketi farklı aşamalar ve düzensiz aralıklarla gösterilir, arada da hareketin oluşturduğu netsizlik örnekleri görülür. Bragaglia'nın fotoğrafları “insan ayağa kalktığı zaman, koltuğu hala kendisinin ruhuyla doludur” sözleriyle özetlenebilir. Bragaglia, hareketin mekan içindeki sürekliliğini, hareket arası aşamaların tanımlandığı yapay hacimler olarak kaydetmek istemektedir. Ona göre, fotoğraflarda hareketlerinden dolayı netsiz çıkan aydınlık yüzeyler ışığın hareket olarak rol almasının sonucudur denebilir (Topçuoğlu, 1992: 47)



Resim 111.: Anton G. Bragaglia, Head in Movement, 1911

Bragaglia, fotodinamizm ile zamanın donarak ölü hale geldiği fotoğraf karelerinde ki görüntüyü, hayat ve canlılığı vurgulamak adına, uzun pozlama tekniği ile zaman sorunsalını ortadan kaldırarak yakaladığını ifade etmiştir. Bragaglia geliştirdiği teknik ile fotoğrafı mekanik bir belge üretmekten ziyade sanat dünyasının içinde var olması gereken bir yöntem olarak sunmak istemiştir. Bu yaklaşımı ile doğrudan hayata ve canlılığa dair daha fazla hareketin yakalanmasından öte giderek insan ruhunun da keşfini yapmayı amaçlamıştır. Bragaglia'nın bir diğer amacı da hareket halindeki objelerin, nesnelerin insan gözünün göremediği devinimlerini fotoğraf aracılığıyla yakalamaktır.



Resim 112.: Anton G. Bragaglia, Typewriter, 1911

Fütürizmin yeniçağın getirilerini, teknolojinin güzelliğini öven tavrı ve fotoğraf makinasının teknik bir araç olmasından dolayı Bragaglia'nın çalışmalarının zeminin hazırlamıştır. Fakat, hız, hareket ve gerçekliği fotoğraf aracılığıyla yakalama çabası fütürist ressamlar tarafından eleştirilmiş ve dışlanmıştır. Her ne kadar

Marinetti'nin maddi ve manevi desteği altında fütürist gruba kabul edilmiş olsa da Boccioni ve Balla gibi ressam, fotoğrafı kendilerine rakip görerak, Bragaglia'nın fotoğraf üzerine geliştirdiği teorileri ve teknikleri alaycı bir ifadeyle eleştirmişlerdir. Boccioni ve Balla sanatsal gerçekliğin sadece resim ile gerçekteşebileceğini, fotoğraf gibi mekanik bir aletin ise sadece teknik bir ifade aracı olabileceğini belirtmişlerdir. Bragaglia'nın fotoğraf üzerine gerçekteşirdiği tekniğin sadece gerçekteşin bir taklidi olduğunu ve sanatsal ifadeden çok uzak olduğunu savunmuşlardır. Bragaglia ise bu karşı tavırlar ve eleştiriler karşısında, fotoğrafın yeniçağın araçlarından birisi olduğunu ve benimsedikleri hız, hareket, devinim gibi kavramların fotoğraf aracılığıyla izlenebileceğini ve yakalanabileceğini savunmuştur. Bragaglia'nın fotoğraf üzerine geliştirdiği teknikler ve fikirleri fotoğraf çevreleri tarafından kabul görerek, 1920 -30 yıllan arasında ortaya çıkan birçok Avant-garde hareket tarafından kullanılmıştır (Montacchini: 2001/2).

Önceki akımları hareketsiz bulduklarını, aksine gerçekteş hayatın hareketli ve dinamik olduğunu söyleyen fütüristler, soyut bir anlayışla hareketin bir süreç içindeki eşzamanlı değişik görüntülerini bir araya getirmeye çalışmışlardır. Fütürizmi geleceğin sanatı olarak görmüşler ve yaratıcılığı boğan geleneğe karşı olmuşlardır. Durağan ve donmuş görüntülerin hiçbir zaman doğal olmadıklarını söylemişler ve fotoğrafta hareketin karmaşıklılığını, gerçekteşin ritmini vermeyi amaçlamışlardır. Fütürist akımın etkileri Andy Earl, Eric Staller, Jhon Starr, Jacgues Henri Lartiques, Barbara Morgan gibi ünlü fotoğrafçıların çalışmalarında da görölmektedir (Özdemir, 1999:15)



Resim 113.: Barbara Morgan, Jose Limon, 1944

2.2. Fütürizm

Modern sanatların zemini 15. yüzyıl içerisinde başlayan Rönesans'ın etkileri ile atılmıştır. Rönesans, özgür bireyi öne çıkarma felsefesiyle bilim, sanat, hukuk ve birçok alanda yeniliklerin öncüsü olmuştur. Rönesans ile birlikte dinin mutlak egemenliği azalarak, aydınlanma düşüncesi etrafında toplanmış birçok sanatçı ve filozof modern sanatların temellerini atmışlardır. Kurumsallaşmış burjuvazi sanatı uzun yıllar modern sanatı saçma ve absürd olarak nitelendirmişlerdir. Ancak, 20. yüzyılın başındaki sosyal değişimler, dünya savaşlarının yol açtığı dengesizlikler, dönemin karanlık yapısı Avrupa'nın birçok yerinde modern hareketlerin önünü açmıştır. Özellikle sanayi devrimi ile birlikte sanat, artık sadece burjuvaziye hizmet eden bir olgu olmaktan çıkıp, toplumun bütün kesimlerine yayılmıştır. Fransız devrimiyle birlikte Avrupa'da özellikle Paris de birçok sanat akımı oluşmaya başlamış ve manifestolarını bu şehirden duyurmuşlardır. Klasik akımların ve Rönesans'ın temsilciliğini yapmış İtalya ise yeni çıkan bu akımların gerisinde kalmıştır. İtalya da ki sanatsal anlamdaki bu durgunluğa tepki olarak İtalyan sanatçılar, şair Filippo Marinetti öncülüğünde Fütürizm manifestosunu ilan etmişlerdir. Sanatçılar arasında, Umberto Boccioni, Giacomo Bala, Carlo Larra, Luigi Rusolo, Gino Severini gibi ressam, şair ve yontucular bulunmaktadır. Fakat fütüristler manifestolarını İtalya yerine bütün modern hareketlerin temsilciliğini yapan Paris den duyurmuşlardır. Bunun nedeni ise, Paris de sanatsal aktivitelerin çokluğu ve ulaştığı kitlenin daha fazla olmasıdır (Şimşek, 2009: 17-18).

Filippo Marinetti öncülüğünü yaptığı harekete ilk olarak “elekrik” ya da “dinamizm” gibi isimler düşünmüş olsa da anlamı “gelecekçilik” olan “fütürizm” de karar kılmıştır. Hukuk eğitimi gören ama daha sonra şiir ve sanata yönelen, Paris ve Milano'da yaşadığı dönemlerde simgeci şiirler yazan Marinetti, 20 şubat 1909 tarihinde Fransa'nın en çok satan gazetelerinden Le Figaro'nun baş sayfasında yayımlanan “Fütürizm manifestosu” ile 20. yüzyılın başlıca akımlarından biri olan fütürizmi resmen ilan etmiştir. Marinetti'nin manifestosu, İtalya'yı geçmişin tüm kangrenli hücrelerinden kurtarmaktan söz eden ve vatanseverlik, militarizm gibi kavramları yücelterek, genç İtalyan sanatçıları işbirliğine davet ettiği bir çağrıdır (Antmen, 2008:66).



Resim 114 .: Le Figaro, 1909.

Marinetti, yayınladığı bildiride etkili ve coşkulu bir dille, mekanik güçlerle donanmış dünyayı alkışlarken, aynı zamanda geçmişle olan tüm bağlarını kopacağına dile getirmektedir. Hız, saldırganlık, savaş ve yurtseverlik gibi kavramları yücelterek, geçmişle aralarında bağ kuran kitaplıkları ve müzeleri yıkacağına sözünü veriyordu. Düşüncesini anlatmak için ise, “kaportası patlayıcı bir soluk püskürten ejderha gibi borularla süslü yarış otomobili... sanki barutla çalışıyormuş gibi görünen bir yarış otomobili Samathroke zaferinden daha güzeldir” diyerek hareketin mesajını vermeye çalışmıştır. Marinetti böylece daha önce düşünülmeyecek bir beceri ve çalışmayla ortaya konmuş bir sanayi ürünü ile yerleşmiş bir güzellik düzeyine erişme çabasıyla yaratılmış bir sanat yapıtını, Hellenistik dönemin Louvre müzesini gezenleri hayran bırakan ünlü bir heykelini karşı karşıya getiriyordu (Lynton: 2009:87).

Fütüristler genel olarak konularını açıkça, kentsel ve endüstriyel çevreden seçmeleri gerekmektedir. Devinim olarak yorumladıkları hız kavramına yer vermişlerdir. Yaşantılarının çoğaltılmış ve parçalanmış bir biçimde betimlenmesi de söz konusudur. Bu da üst üste ve saydam bir betimleme, uzak, yakın, hareket eden, duran, görünen ve anımsanan nesnelerin birbirine karışması olarak değerlendirilebilir (İpşiroğlu, 1991:47).

Fütürizm akımı sanat ve edebiyatta dinamik enerjiyi vurgulayan ve mekanik süreçleri vurgulayan bir akım olarak, o zamana kadar İtalyan sanatında hakim olan “Passeizm” diğer adıyla “Pasifizizm” trendini yıkarak İtalya’nın gerek politik gerek sanat platformlarında hız kazanmasını ve makineleşme, büyük sanayi tesisleri,

fabrikalar, büyüyen şehirleşme hatta şiddet gibi modern dünyanın getirilerine ayak uydurmasını, geride kalmamasını, öncülük etmesini ilke edinmiştir. İlginç bir şekilde, Fütürizm akımı özünde “Makine Çağı”nı bir kutlama ve insanın dinamizminin ve aktifliğinin makinelerle birlikte doruğa ulaştığı savaşı bir kutsanma olarak ele almaktadır (Başaran, 2007:7).

2.2.1 Fütürizmin İlkeleri

Fütüristlerin ortaya çıkış amacı, o güne kadar oluşturulmuş bütün geleneksel değer yargıları yıkmaya yönelik olmuştur. Bu yıkımı gerçekleştirebilmek için de sistemin ağır işleyişine tepki olarak, hız ve hareketliliği temel olarak önermişlerdir. “Hız ve hareketlilik yönetim biçimlerindeki otoriteye karşı ileriye, yarına özgürce taşınabilme duygusundan kaynaklanır. Zamanın gelip geçişinde, zamanla yarışmak eskime ve yok olmaya karşı trajik bir tepki de sayılabilir” (Şimşek, 2009:20). Fütürizm bildirisinin yayınlanması ve fütürist hareketin sanat çevrelerinde etkin bir şekilde hissedilebilmesi sadece Fransa, Almanya, İngiltere, İspanya, Portekiz gibi ülkelerle sınırlı kalmayıp, Rusya ve Amerika’da da oldukça etkili olmuştur. Fütürizmin bu derece geniş çapta coğrafyaya yayılmasında ki en büyük etkenlerden birisi eskiye ve eskinin sanat anlayışına karşı çıkararak geliştirdiği eleştirel yaklaşım tarzı olmuştur. Geçmişin değerlerini reddeden fütüristler daha da ileriye giderek içinde buldukları İtalyan kültürüne karşı da reddedici ve eleştirel bir tutum sergilemiştir. Özellikle İtalyan klasizmine ve bu doğrultuda üretilen resim, şiir, mimari gibi eserler yerden yere vurularak reddedilmiştir. Fütüristlerin geçmişi reddetmelerinin bir sonucu olarak, geçmişle günümüz arasında bağ kuran arşivcilik ve müzecilikte bu doğrultuda yok sayılmıştır. Böylelikle geçmişin ve tarihin tüm bağlarını kopartarak yeni bir anlayışın ortaya çıkacağına ve bu yeni anlayış doğrultusunda oluşacak değerlere inanmışlardır. “Yeni düşüncelerin oluşabilmesi için duygu, düşünce, duyarlılık; sürekli, hızlı ve dinamik olmak zorundadır. Kendilerini dünya için yeni bir ışık, kirlenmişliğin ortasında arınma olanağı olarak görüyorlardı” (Şimşek, 2009:21). Fütüristlerin asıl amacı geçmişle ve geçmişin kültürüyle bütün bağlarını kopararak, hızın ve dinamizmin temel alındığı yeni bir değer ortaya çıkarmaktır. Fütüristler bu oluşumun maddelerini, yayınladıkları fütürist manifestosunda açıkça belirtmişlerdir.

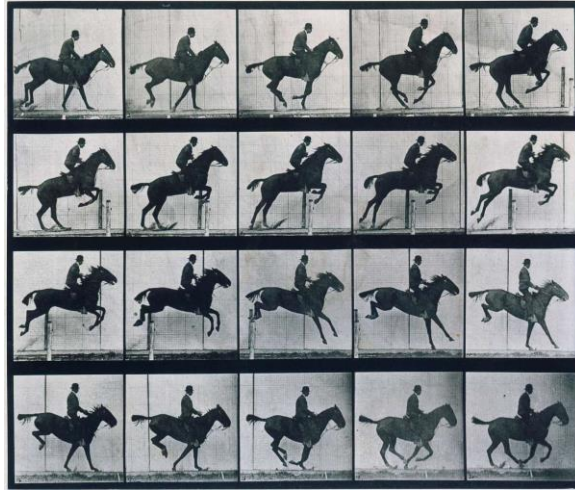
19. yüzyıl boyunca Avrupa'nın diğer ülkelerinde ki gelişmelere ayak uyduramayan İtalya'ya ya karşı olan tepkisi, Marinetti'nin saldırganlık ve sabırsızlığını etkileyen olgulardan birisidir. "Fütürizm, Avrupa ve Rusya'nın öncü sanat merkezlerinde coşkuyla karşılanan, modern yaşamı, onun makinelerini ve baş döndürücü hızını öven, geleneksel yazın ve plastik sanatların bütün tutucu kurallarını yıkan, Dadaizm ve Sürrealizm gibi ileri ve modern edebiyat sanat akımlarına öncülük eden, 20. yüzyıl sanat akımlarına açılan bir kapı olmuştur" (Şimşek, 2009:89).

Fütürizmi diğer akımlar arasında etkili yapan bir diğer unsur ise güçlü bir politik yaklaşımlarının olmasıdır. Bernheim Jeune'nin 1912 tarihli kataloğunun giriş kısmında yer alan Fütürist ressamların açıklamasında hareketin etik, estetik, politik ve sosyal bir gelecekçilik anlayışıyla oluştuğu açıkça belirtilmiştir. Fütüristler 1903 ve 1914 yıllarında görev alan Giovanni Giolitti hükümetini pasiflikle suçlamış, bu süre zarfında İtalya'nın sosyal ve ekonomik anlamda Almanya, İtalya ve Fransa gibi diğer Avrupa ülkelerinin gerisinde kaldığını öne sürmüşlerdir. Buna karşın Fütüristler sanayileşme ve savaşla ülkenin tekrar atağa kalkabileceği ve yeni bir başlangıç yapabileceği görüşünde birleşmişlerdir. Ülkelerini umutsuz ve pasif durumundan kurtararak yeni, güçlü ve dinamik bir noktaya taşıyacak olan yaklaşım Birinci Dünya Savaşı olasılığının avantajıyla Fütüristler, yükselen vatanseverlik coşkusunu güdümlenme amacıyla bütün ülkede kullanma şansı yakalamışlardır (Başaran, 2007:7).

Fütüristler, hız ve dinamizme olan tutkularını yayınladıkları bildiriye açıkça belirtmişlerdir. Bu tutkularının sebebi ise; içinde buldukları dönemde sanayi devriminin gelişimi, motor, otomobil, makine, uçak gibi teknolojik buluşların ve yeniliklerin çoğalmasındır. Sanayinin ve teknolojik gelişmelerin yanı sıra kitle iletişim araçlarının, gazete, radyo yayını, fotoğraf sinema gibi gelişmeler de fütüristlere göre yeniçağın sanat anlayışının zeminini hazırlamıştır. Kültürel ya da yapısal alandaki tüm bu yenilikler fütürizmin temellerini oluşturmaktadır. Tüm bu gelişmelerin ışığında da fütürizm, şiir, roman, oyun, resim, heykel, müzik, fotoğrafçılık, film, basımcılık ve mimarlık gibi birçok alanı kapsayan bir akım olmuştur.

2.2.2 Fütürizmin Sanata Etkileri

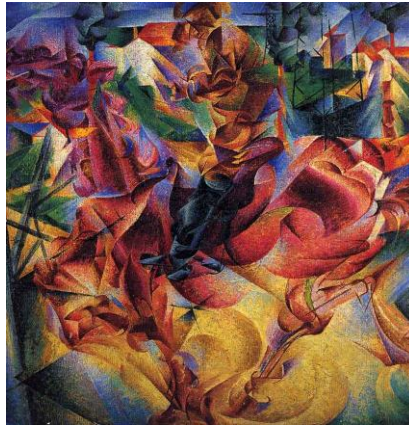
“Modern sanat akımları içinde öncelikli bir yere sahip olan fütürizm, sanatsal zeminini kısa bir sürede Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrà, Giacomo Balla ve Gino Severini gibi genç İtalyan sanatçıların katılımıyla bulmuş, bu sanatçıların imzalayacağı fütürist resim ve heykel manifestolarının izlenmesiyle biçimsel bir ifadeye kavuşmuştur” (Antmen, 2008:66). Fütürizmi diğer akımlardan ayıran bir başka özelliği ise sanatçı manifestolarına verdiği önemdir. Böylece sanatçılar resim, mimari, şiir üzerine yayınladıkları manifestoların yanı sıra fütürizm manifestosunun oluşumuna da büyük katkı sağlamışlardır. Fütürizmin sanat manifestosunda yeni bir dünya için yeni bir sanat önermesi yer almasına rağmen, yeni sanat kavramı net olarak ifade edilmemiştir. Geçmişin sanatıyla bütün bağların koparılması önermelerine rağmen yerine neyin konulacağı net olarak ifade edilmemektedir. Fütüristler yeni sanat anlayışında temel alınan hızın estetiğine, dinamizme ve harekete ayak uydurabilmek adına, renklerin ve biçimlerin bazen keskin çizgisel hatlarla bazen daha yumuşak noktacı bir teknikle ayrıştırılmasına dayanan bir yöntemle başvurmuşlardır. Bu dinamikliği yakalayabilmek adına Eadweard Muybridge gibi fotoğraflarında, hareketin ve hızın görünümünü yakalamaya çalışan fotoğrafçıların tekniklerinden faydalanmışlardır (Antmen, 2008:66).



Resim 115.: Eadweard Muybridge, The Horse İn Motion, 1878

Marinetti'nin bildirisinde belirttiği hız, devinim, hareket gibi kavramlar genç İtalyan sanatçılar tarafından ilk başlarda tam olarak anlaşılammaktadır. Sanatçılar

bu kavramları yakalayabilmek adına Neo-Empresyonistlerin bölme tekniğini saydamlıkla canlılık elde etmek amacıyla kullanmışlar, fakat biçimleri bölmeyi ve parçalamayı tam olarak öğrenene kadar akımın iletisine uygun çalışmalar üretmeyi tam olarak başaramamışlardır. Fütürizmin doğuşu, kübizmin yayılmaya başladığı yıllara rastladığı için Fütüristler, kübistlerin çalışmalarından faydalanmışlar, aynı zamanda resim alanında yeni çalışmalar üretmişler ve dikkate değer eserler arasında fütürist ressamlar tarafından üretilmiş kübist tarza giden kompozisyonlar yer almıştır. Boccioni'nin “Elastiklik”, Severini'nin “Uzayda Küre Şeklinde Genişleme” tabloları bunlar arasındadır (Lynton: 2009:88).



Resim 116.: Umberto Boccioni, Elastiklik, 1914

Kübizmi inceleyen ve bu doğrultuda çalışmalar üreten fütürist sanatçılar, Paris, Brüksel, Londra, Berlin, Münih gibi birçok Avrupa kentinde sergiler açarak fütürist bildiriler ve konferanslar eşliğinde ünlerini hızlı bir şekilde batı dünyasına yaymışlardır. Fütüristler, görsel sanatlar, edebiyat ve diğer sanat dallarıyla ilişkiler kurmasının yanı sıra siyaset ve toplum konularında da fikirlerini beyan etmişlerdir. Bu sanatçılar, İtalya'da kabare gösterilerine ve aşırı söylevlere yer veren geceler düzenlemişlerdir. Önemli şehirlerdeki tiyatrolarda ve kapalı salonlarda yapıtlarını sergiledikleri gibi, bildirilerini de buradan halka duyurmuşlardır. Marinetti ve diğer fütürist şairler bir yandan şiirlerini okurken bir diğer yandan dinleyicilere aşırı sözlerle saldırmışlardır. Gelenekçi besteciler, gürültü makinalarının çıkardığı seslerden oluşan yeni bir müzik türüyle dinleyicileri etkilemeye çalışmışlardır. Bütün bu davranışlarla atılan siyasal sloganlar, gösterilerin gürültülü olaylarla sonuçlanmasına neden olmuştur (Lynton: 2009:88)

Geçmişle bütün bağlarını koparıp, geleceğe kucak açan ve geleceğin dinamik varlığına ulaşmayı amaç edinmiş olan Fütürizm, plastik durgunluktan bir başka duruma geçişi sembolleştirmiştir. Çoğunlukla hareketli konular seçilmiş, dansözler, karnaval sahneleri, fabrika, motor, son hızla giden otomobil, uçak, mekanik araçlar gibi boşluk içinde yer değiştiren, değişen temalar üstün tutulmuştur. Ressam ve heykeltıraş Umberto Boccioni, 1910 yılında yazdığı “Fütürist Resim: Teknik Manifesto” da genç fütüristlerin tek bir anı resmetmek yerine dinamik algının kendisinin yakalanabilmesinin peşinde olduklarını dile getirmiştir. Fütüristler, hızın ve dinamizmin yakalanması temelini ünlü Fransız düşünür Henri Bergson’un dinamik anı yakalamak felsefesinden almışlardır. “Boccioni bu felsefeden yola çıkarak resimlerinde ışık, enerji, mekanik, hareket, ses titreşimleri gibi olguları aynı yüzey üzerinde üst üste, yan yana, iç içe geçen renk ve biçim alanları halinde bölerek gerçekleştirmiştir” (Antmen, 2010: 67).

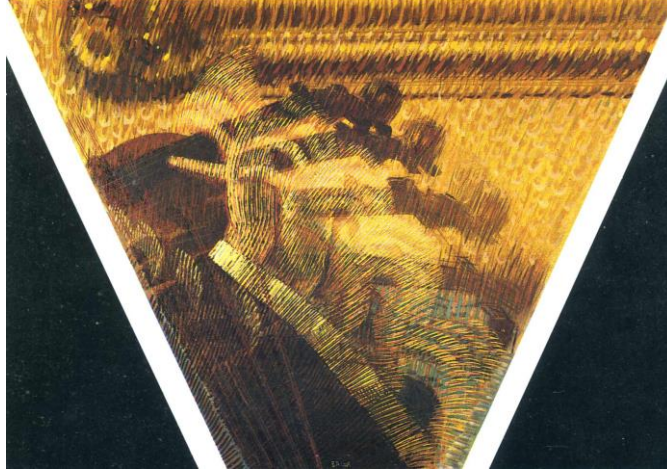


Resim 117. 118. 119.: Umberto Boccioni, Ruh Halleri : Gidenler- Kalanlar- Uğurlamalar, 1911

Boccioni’nin “Ruh Halleri: Gidenler- Kalanlar- Uğurlamalar” adlı yapıtı fütürizmin temellerinin dayandığı dinamizme oldukça uygun bir örnek olmaktadır. Bu tablo, bir tren istasyonundaki vedalaşan insanların duygularını konu almaktadır. Bu insanlardan bazılarını trenle uzaklaşırken, bazılarını da eve dönerken resmettiği hareketi temel alan önemli bir eserdir. Bütününe bakıldığında tablo, kullanılan anlatım yolları, şematik çizgileri ve doğal görünümünden soyutlanmasıyla birlikte oldukça karmaşıktır. Fütürizm bildirisinde yer alan makinaları yüceltme anlayışından yola çıkarak resimde lokomotif teknolojiyi simgelemektedir. Boccioni’nin fütürizmi temel alarak hazırladığı bir başka çalışması “Sokağın Güçleri ve Eşzamanlı Görünümlü” adlı yapıtlardır. Boccioni burada yine tramvay ve arabaları ön plana çıkararak yeni çağın güzelliklerini yüceltmektedir.

Balla’nın yapıtları ise, daha çok bir eylemin doğrudan doğruya sezgisel yanları üzerinde odaklanmaktadır. “Uzun süre fotoğrafçılıkla uğraşan Balla, bir

olayın art arda gelen evrelerini tek bir görüntüymüş gibi saptayan “kronofotoğraf” tekniğinin hareketi çözümleyişinden açıkça yararlanmayı amaçlıyordu” (Lynton, 2009: 92).



Resim 120.:Giacomo Balla, Kemancının Eli, 1912

Hızın ve dinamizmin temel alındığı yapıtlar arasında Carlo Carra'nın “Penceredeki Kadın”, Giacomo Balla'nın “Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi” gibi örneklere rastlamak mümkündür.



Resim 121.:Carlo Carra, Penceredeki Kadın, 1912 **Resim 122 .:**Giacomo Balla, T. Köpek, 1912

Sanatçılar, bu resimlerde genel olarak kübizmin etkileri hissettirerek dışavurumcu bir soyutlama ile dinamizm yakalama uğraşındadırlar. Örneklerde de görüldüğü üzere fütürist sanat, değişik amaçları ve etkileri yansıtan bir akımdır. Bildirilerde sözü edilen maddeleri, bu sanatçılar yapıtlarına tam anlamıyla aktaramamakla birlikte bazı

ortak amaçları benimsemişlerdir. Klasik resim anlayışındaki nesnelerin ölçülü ve tutarlı olmasına karşı çıkararak, nesnelere soyutlayıp konuları gündelik hayatın içinden seçmişlerdir. Belli bir ölçüde hızı, hareketi ve canlılığı yakalayan yapıtlar üretilmişlerdir.

Fütürizmin etkileri resimle sınırlı kalmayıp, şiir sanatı alanında da varlığını hissettirmiştir. Fütürizmin genel tavrı başkaldırı niteliğinde olduğu için fütürist şiirde de dile karşı bir başkaldırı söz konusudur. Gelenekselleşmiş vurgulu, duygulu, ağıdalı ve ritimli söylemleri şiir dışı saymışlardır. Fütürist şiirin temsilcileri şiirlerinde, sanayi araçlarının sesini dizelere aktarmışlardır. Fütürist hareketlerde genel olarak bir yıkma eylemi söz konusudur ve bu eylem şiir, resim, mimaride daha belirgin olmuştur. Fütürist şiirin en önemli örneğini ise, “Piston” şiiriyle Marinetti vermiştir. Marinetti şiirinde makinaların ve pistonların sesini geleceğin sesi olarak simgelemiştir (Şimşek, 2009:32).



Resim 123.: F.T. Marinetti, 1912

Fütüristlerden yoğun anlamda Rus sanatçıları etkilenmişlerdir ve bu etki kendini en fazla şiirde göstermiştir. Rus fütüristler 1912’de “Resmi Beğeniye Şamar” başlıklı Rus fütürizminin bildirisini yayınlamışlardır. Bildiride dile ayrı bir vurgu yapılarak, şiirlerde sade bir dilin kullanılması gerektiğini söylemişlerdir. Rus fütürizminden etkilenen en önemli isimlerden biri ise, o dönemde Rusya’da yaşayan Nazım Hikmet Ran’dır. Etkilerinin hissedildiği en önemli yapıtı “Makinalaşmak İstiyorum” adlı şiiridir. Rus fütürizminin doğma sebebi ise, toplumun ve okulların

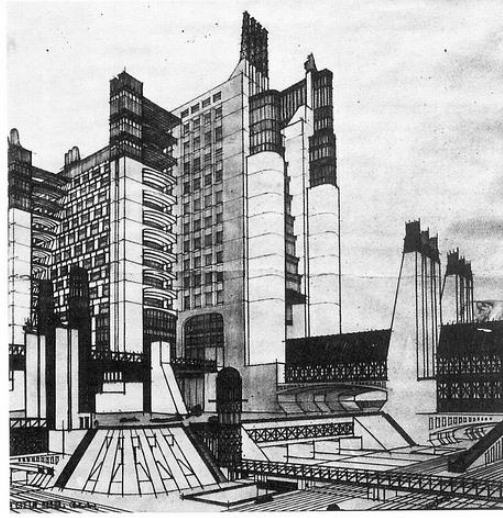
içinde bulunduğu bunalımdır. Anarşist bir başkaldırı ile bütün ahlaki kuralları ve kültürel mirası reddeden Rus fütüristler gerçeği yeniden kurmak amacıyla söz dizimi ve ölçüleri yıkmışlardır. Rus fütürizmi sanatsal bir akım olmaktan çıkararak, devrimci bir cepheye dönüşmüştür. 1917 ihtilaline ve sonrasında kurulan yeni Sovyetlere açıkça desteklerini göstermişlerdir. Bir anlamda fütürizmin temellerinde yatan savaş özlemini desteklemişlerdir (Şimşek, 2009:32-33).

Fütüristler sadece resim ve şiir alanında sınırlı kalmayıp, mimari ve heykel sanatında da çalışmalar üretmişlerdir. Özellikle Boccioni 1912’de bir bildiri yayınlarak heykel sanatıyla ilgilenmeye başlamıştır. “Şişenin Uzaydaki Gelişimi” ve “Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri” adlı heykelleri ile özgün yapıtlar üretmiştir. “1912’de kaleme aldığı “Fütürist Heykel Teknik Manifestosu”nda antik Yunan ve Roma geleneğine ve Rönesans sanatına başkaldıran Boccioni, heykel sanatının yalnızca taş ve bronz gibi malzemelerle sınırla kalmasını eleştirmiş, cam, ahşap, karton, demir, beton, at tüyü, deri, bez, ayna, elektrik, ışık gibi öğelerin yer alacağı zengin bir malzeme dağarcığı önermiştir” (Antmen, 2008: 68).



Resim 124 .:Umberto Boccioni, Uzayda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri, 1913

“Fütürizmin mimarlık alanına yansımaları ise Sant’Elia ve Chiattonne’nin 1914 yılında Milano’da sergiledikleri “Citta Nuova” çalışmaları ile gerçekleşmiştir. Sant’Elia’nın sergi kataloğunda sunulan ve çağdaş bir mimarlık için çıkış yollarını araştıran düşünceleri, Marinetti tarafından yorumlanmıştır ve “Fütürist Mimarlığın Manifestosu” adıyla yayımlanmıştır” (Şimşek, 2009:134).



Resim 125 .: Sant'Elia – Chiattonne, Citta Nuova- Yeni Kent, 1914

Fütürizmin gelişmesine ve yayılmasına katkı sağlayan bu sanatçılardan birçoğu 1. Dünya savaşı sırasında ölmüşlerdir. İtalya da ki fütürist hareketlerde 1. Dünya savaşıyla birlikte son bulmuştur. Bunun nedeni fütüristlerin savaşı yüceltip, övmeleri, tanklara ve savaş makinalarına olan hayranlıkları ve savaşın içerisinde etkin olarak rol almalarıdır. Fütüristlerin önde gelen sanatçılarından olan resim ve heykel manifestolarının yazarı Umberto Boccioni, mimar Sant'Elia gibi sanatçılar savaş sırasında hayatını kaybetmişlerdir. Yine fütürizmin kurucuları arasında yer alan Carlo Carra ve Gino Severini savaş sırasında yaralanarak terhis edilmişlerdir. Savaş dönemi boyunca yaşanan tüm kayıplar fütürizmin sonunu da hazırlamıştır. Fakat savaş sonrası fütürizmin ideallerine bağlı kalan tek sanatçı Giacomo Balla olmuştur ve fütürizmi yeniden canlandırmak adına “Aeropittura” akımını temsil etmiştir. Fütürizmin öncüsü Marinetti ise 1915 yılında İtalyan ordusuna katılmış ve başarı madalyası almıştır. “Marinetti 1918 yılında Fütürist Politika Partisini kurmuştur ve Mussolini ile yakın ilişkiler içine girmiştir. Bu ilişki fütürizmin faşizmle ilişkilendirilmesine yol açmış, hatta faşizmin resmi sanatı gibi algılanmasına yol açmıştır” (Antmen, 2008: 70). Tüm bu gelişmeler doğrultusunda fütürist hareket etkisini giderek kaybetmiştir ve 20. yüzyılın en etkili akımlarından birisi olarak diğer modern sanat akımlarının oluşumuna zemin hazırlamıştır.

3. BÖLÜM

ANTON G. BRAGAGLIA FOTOĞRAFLARININ ÇÖZÜMLENMESİ

Anton G. Bragaglia, fütürizm akımı kapsamında birçok çalışma üretmiş, fütürist sanatçılar içerisinde tek fotoğrafçı olan çok yönlü sanatçıdır. Sinema ve tiyatro ile uğraşan Bragaglia, fütürizm akımı kapsamında en önemli çalışmalarını fotoğraf alanında gerçekleştirmiştir. Özellikle, öncülüğünü yaptığı ve manifestosunu hazırladığı “Fotodinamizm” tekniği ile fotoğraf öğretisi ve kuramı adına oldukça yenilikçi çalışmalara imza atmıştır. Fotodinamizm kapsamında ürettiği çalışmaları, fütürizmin ilkelerinden hız, hareketlilik, devinim gibi kavramları görüntüsel olarak aktarmasına dayanmaktadır.

3.1.1 Change of position (Pozisyonların Değişimi)



Resim 126.: Anton G. Bragaglia, Change of Position, 1911

Anton Bragaglia, “change of position” (pozisyonların değişimi) ismini verdiği fotoğrafını kapalı bir stüdyo ortamında siyah fon önünde çalışmıştır. Fotoğraftaki iletilmek istenen mesaj, fütüristlerin temel maddeleri olarak kabul ettikleri hız, hareket ve devinim gibi kavramların fotoğraf aracılığı ile aktarılabilceği düşüncesidir. Bragaglia, fütüristlerin bildirilerinde bahsettikleri,

makinelere karşı duydukları hayranlığı ve hızın güzelliğine olan tutkularını, fotoğraf makinasının teknik bir alet olmasından dolayı, fotoğrafın bu kavramları temsil edebileceğini savunmuştur ve çektiği fotoğraflarla düşüncesini desteklemeye çalışmıştır. “Change of Position” da bu doğrultuda üretilmiş bir çalışmadır. Pozisyonların değişimi isimli fotoğraf çalışmasında biçimsel olarak bir figür ve figürün yaptığı hareketler sonucu oluşan devinimsel görüntüler fotoğrafın odak noktasını oluşturmaktadır. Fotoğrafta kullanılan tek figür aynı anda hem kendine yumruk atmakta hem de gelen yumruğun etkisiyle kendisini korumaya almaktadır. Figür, ilk olarak ayakta dururken öne doğru yumruğunu sallamaktadır, daha sonra yumruğunu salladığı noktaya doğru eğilerek elleri ile yüzünü kapatmaya çalışmaktadır. Figürün yaptığı hareketin başlangıç ve bitiş noktası arasında oluşan dinamik görüntü ise fotoğraf makinasının teknik özellikleri, düşük pozlama ve az ışık sonucunda netsiz ve flu bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Fotoğraf tekniklerine göre normalde hata olarak görülen netsizlik ve flu görüntü, Bragaglia'nın çalışmalarıyla estetik bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bragaglia, bu sayede devinim içindeki figürün hareketlerine göre görüntünün çerçeve içindeki tekrarına ve parçalanmasına ulaşmıştır.

Bragaglia'nın fotoğraf sanatına karşı olan deneysel yaklaşımını, Walter Ruttuman; “Bilgi çağında; enformasyonun ve bilginin hızla değişmesi ve gelişmesi yeni bir sanatçı figürünü de oluşturmaktadır. Bu değişimin içerisindeki sanatçı; resim, heykel, müzik, fotoğraf, film, video, enstalasyon (yerleştirme), edebiyat, tiyatro, dans gibi disiplinlerin biri veya birkaçıyla eserler üretebilmektedir. Bu disiplinler arasında fikirleri ölçüsünde gidip gelerek yeni ifade, sergileme yolları, modelleri denemektedir”(Hattifeld, 2006) şeklinde bir açıklamayla değerlendirmiştir. Bragaglia'nın geleneksel fotoğraf kurallarının dışına çıkarak, fotoğrafın sadece gerçeği belgelemek için kullanılan teknik bir araç olarak görülmesine karşı çıkma fikri ve bu fikir doğrultusunda geliştirdiği fotoğraf tekniği, fotoğrafın yeni yüzyılın sanat ve sanatçı anlayışı için oldukça farklı bir şekilde değerlendirilmesini sağlamıştır. Böylece hem fütürizmin ilke edindiği hız, hareket, devinim gibi kavramlar hem de teknolojik aletlere olan ilgi ve hayranlık sanatsal bir ifadeyle fotoğraf sayesinde birleştirilmiştir.

3.1.2. The Bow (Selamlama)



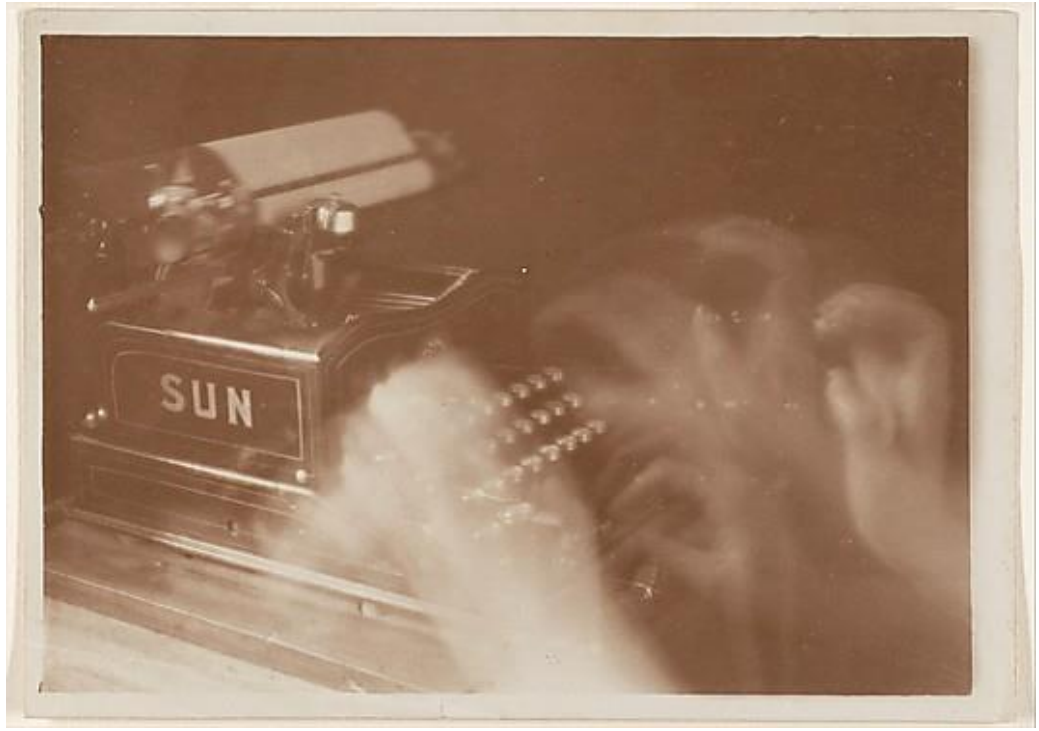
Resim 127.: Anton G. Bragaglia, The Bow, 1911

Bragaglia, “the bow” (selamlama) isimli çalışmasını stüdyo ortamında, siyah fon önünde ve tek figür kullanarak gerçekleştirmiştir. Fotoğraftaki mesaj Bragaglia’nın “Photodynamism” albümünün genelinde olduğu gibi hız, hareket ve devinim kavramlarını görsel olarak aktarmaktır. Fotoğrafla uğraşmasının yanı sıra tiyatro yönetmenliği ve yazarlığı da yapan Bragaglia, “the bow” adlı çalışmasında tiyatrodaki oyunun sergilenmesi bittikten sonra oyuncuların izleyicilere yaptıkları selamlama gösterisine bir gönderme yaparak, bu hareketi ve hareketin gerçekleşme anını fotoğraf aracılığı ile ifade etmektedir. Kullanılan figürün hareketleri beş evrede gerçekleşmektedir. İlk olarak ayakta duran figür, sağ eli ile selamlama işareti yaparken, sol eli sabit durmaktadır. Hareketin dinamik kaydının gerçekleşebilmesi için figür yavaş yavaş ayakta dik bir şekilde durduğu pozisyondan evreler halinde aşağıya doğru eğilmektedir. Figürün selamlama hareketini yaparken ayakta kaldığı ve eğildiği süre içerisinde gerçekleştirdiği devinimi, geliştirdiği fotoğraf tekniği sayesinde, düşük enstantene kullanarak aktarabilmiştir. Figürün harekete başlama ve

bitiriş noktası arasında oluşan görüntüler net olmamakla birlikte flu bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Fütürizm içerisinde var olan diğer sanat disiplinleri ile fotoğrafı bir bütün olarak ele almaya çalışan Bragaglia, fotoğraflarında genel olarak fütürizmin ilke edindiği değerlerin en etkili olarak fotoğraf aracılığı ile aktarılabileceğini savunmuştur. Fütüristler, yaşamın sürekli değişimine ve dinamizmine uygun yeni anlatım yolları ve biçimleri bulmayı kendilerine görev olarak kabul etmişlerdir. Onlara göre makine ve hız sanatın her alanına sokularak geleceğe yönelmelidir. Bragaglia'da diğer çalışmalarında olduğu gibi "the bow" da da makine, hız ve sanatı aynı noktada buluşturularak, etkin bir ifade biçimi ortaya çıkmıştır.

3.1.3. The Typist (Yazar)



Resim 128.: Anton G. Bragaglia, The Typist, 1911

Photodynamismo adlı çalışma kapsamında yer alan bir diğer fotoğraf "the typist" (yazar)'dir. Bragaglia bu çalışmasında da diğer çalışmalarında olduğu gibi bir stüdyo ortamı kurmuş ve siyah bir fon tercih etmiştir. Kurguladığı çalışmada bu kez bir figürden ziyade, figürden bir kesit ve daktilo kullanmıştır. Bragaglia, yeni yüzyılın teknolojik aletlerine övgüler yağdıran fütürist düşüncüyü, teknolojik bir alet olarak düşünülen daktilo kullanarak desteklemiştir. Fotoğraf karesinde hakim olan mesaj

diğer fotoğraf çalışmalarında olduğu gibi hızın ve hareketin dinamik kaydının gerçekleştirilebilmesidir. Çalışmada, zemin üzerine konumlandırılmış ve bir araç olarak kullanılan daktiloya geniş şekilde yer verilirken, figürün sadece elleri kullanılmıştır. Daktilo ile hızlı bir şekilde yazı yazan figür, tuşlara basarken elleri hareket halindedir. Fotoğrafta hız, hareket ve devinimin görüntüsel kaydının gerçekleşmesine olanak sağlayan ellerin hareketi beş ayrı evrede karşımıza çıkmaktadır. Ellerin hızlı bir şekilde kullanılması aynı zamanda, hıza ve bilgi çağına ayak uydurmaya, bilginin hızlı bir şekilde ifade edilmesine gönderme yapmaktadır. Bragaglia, aşağı ve yukarıya hareket eden ellerin tuşlara basım anında gerçekleştirdiği devinimi, geliştirdiği fotoğraf tekniği sayesinde, düşük enstantene kullanarak aktarabilmiştir. Fotoğraf teorilerine yeni bir yaklaşım kazandıran Bragaglia, fotoğrafı deneysel olarak ele almaktadır. Deneysel yaklaşım sayesinde “the typist” de olduğu gibi bu doğrultuda ürettiği diğer fotoğraf çalışmalarında da fütürist akımın temsil ettiği değerleri aktarmayı amaçlamıştır. Eskiye dair bütün her şeyi reddeden fütürist düşünce, geçmişin sanatına, mimarisine, sosyal, ekonomik ve toplumsal yapısına karşı çıktığı gibi geçmişin bilgilerine de karşı çıkmaktadır. Dolayısıyla kütüphaneleri, kitapları, geçmişin belgelerini yakıp, yıkmayı önermektedirler. Yeniçağın ve teknolojinin ancak geçmişle bütün bağların kopartılarak anlanabileceğini savunan fütüristler, yeniçağın bilgi çağı olmasının altını çizerek daktilo gibi teknik araçların daha fazla kullanılması gerektiğini söylemişlerdir. Fütüristler yayınladıkları bildiri de geçmişe ve geçmişin değer yargılarına olan tepkilerini ifade etmişlerdir; *“Gerçekten şunu açıklıyorum size: Müzelere, kitaplara ve akademilere her gün gitmek, gençlerin dehalarını ve hırslı isteklerini boğan, uzun süren bir ailenin vesayeti gibi, bu yerlere gitmek sanatçılar için zararlıdır. Ölenler için, hastalar için, tutuklular için bu doğru olabilir. Hayranlığa değer geçmiş, onların acılarına merhem gibi gelebilir; çünkü onların gelecekleri kilitlenmiştir... Ama biz genç ve güçlü Gelecekçiler geçmişe ilişkin bir şey bilmek istemiyoruz!”*

Fütürizm, 20. yüzyılın başında yeni yaşamı ve yeni yaşamın teknolojisini özne olarak tanımlayan, hareket ve dinamizme önem veren, geleneksel kuralları yıkma amacı güden bir sanat akımı olarak doğmuştur. Sanayi ve medeniyetin şekillendirdiği modern hayat ortamında doğan fütürizmin amacı; hayatın en belirgin

niteliği durumundaki yenilikleri, dinamizmi, hızı, değişimi, heyecanı, sanata taşımak ve sanatın diliyle ifade etmek; dolayısıyla sanat-hayat arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmaktır. Bragaglia'da "the typist" adlı çalışmasında hareketin karşılığını, ritmini, imgenin netsizliğini, teknik bir alet olan fotoğraf makinası aracılığı ile daktilo kullanarak hem yeni yaşamın teknolojisine gönderme yapmış hem de tüm bu kavramları sanatsal bir ifade ile aktarmaya çalışmıştır.

3.1.4. The Smoker - The Match - The Cigarette (Sigara içen- Kibrit-Sigara)



Resim 129.: Anton G. Bragaglia, The Smoker-The Match-The Cigarette, 1911

Bragaglia, "the smoker- the match- the cigarette" (sigara içen, kibrit, sigara) isimli çalışmasında diğer çalışmalarında olduğundan daha farklı bir kurgu yaratmıştır. Photodinamismo kapsamında üretilen diğer çalışmalarda figürlerin tek evreli hareketini yakalamak söz konusuysen, bu çalışmasında üç ayrı hareketi birleştirmeye çalışmıştır. Fotoğrafta, sinemasal bir kurgu ile oturan figürün basit hareketlerle ağızda duran sigarayı kibritle yakması, sigaranın yanması ve sigarayı içerken elinin aldığı hareketler ile üç ayrı hareketin anlık devinimsel görüntüsü kaydedilmiştir. Figür, sandalyenin üzerine dik bir şekilde otururken ilk olarak kibriti

yakmakta, ikinci olarak yanan kibriti sigarasına götürmekte ve sigarayı ateşlemekte, son olarak ise yanan sigaradan bir nefes alarak elini aşağıya doğru götürmektedir. Hareketin bütün evreleri sırasında göze çarpan bir diğer unsur ise, kibrit ve sigaranın yanma sırasında çıkan ateşin oluşturduğu görüntüdür. Daha çok film karelerinin kaydedebildiği bu hareket anını Bragaglia geliştirdiği teknik ve başarılı kurgusu sayesinde net bir şekilde fotoğraf aracılığı ile aktarabilmiştir. Teknik olarak diğer çalışmalarında olduğu gibi kapalı stüdyo ortamında, siyah fon önünde kurgulanan fotoğraf da düşük enstantene ve az ışık sayesinde görüntünün dinamik kaydına ulaşılabilmiştir. Model olarak kardeşini kullanan Bragaglia, figürün sigarayı yakarken kibriti ateşlemesi, kibriti sigaraya götürürken geçen zaman ve sigaranın yanma sürecini dondurarak aktarması fütürizmin temel ideolojini oluşturan kavramları desteklemektedir. Bragaglia, “the smoker- the match- the cigarette” adlı çalışmasında hareketin sürekliliğine önem vermekte ve hareket eden bir cisim belli aralıklarla dondurarak net olarak göstermek yerine, hareketin biçimini saptamak, çizmek istemektedir.

3.1.5. Un Gesto del Capo (Bir hareket)



Resim 130.: Anton G. Bragaglia, Un Gesto Del Capo, 1911

Photodinamismo adlı çalışma kapsamında ürettiği fotoğraflarda amacının, bir insanın oturması, oturma pozisyonun değişmesi, el kol hareketleri gibi devinimleri fotoğraf aracılığıyla yakalamak ve anın görüntülenmesinde lirik bir ifade yaratmak olduğunu bildiren Bragaglia, “un gesto del capo” (bir hareket) adlı çalışmasında yine vurguladığı bu basit hareketlerden yola çıkmaktadır. Fotoğrafta siyah fon önünde az ışıklı bir stüdyo ortamında tek figür kullanarak, bu figürün kafasını öne arkaya hareket ettirmesi ve bu hareket sürecinin yakalanması fütürizmin temsil ettiği ideolojik düşüncenin göstergesi niteliğindedir. Fotoğrafta figür, dik bir şekilde ayakta dururken, aniden kafasını öne doğru hareket ettirmektedir. Bu hareket sırasında oluşan devingen görüntü ise flu ve karmaşık bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Figürün kafasını hızlı bir şekilde hareket ettirmesi sonucu oluşan bulanık görüntü aynı zamanda hız kavramının görsel anlamda aktarılabilmesi adına oldukça önemlidir.

Fütüristler tarafından benimsenen sözünü ettiğimiz hız, hareket, devinim gibi kavramlar, Bragaglia fotoğraf teorisini geliştirmeden önce ressamlar tarafından aktarılmaya çalışılmıştır. Fütüristler hızla olan tutkularını yayınladıkları manifesto da şu şekilde ifade etmişlerdir; “*Yüzyılların en yüksek zirvesindeyiz!... Olası olmayan açmak istiyorsak, neden dönüp geriye bakalım? Zaman ve uzam öldü. Şimdiden bir mutlulukta yaşıyoruz; çünkü biz sonsuz, tanrısal hızı yarattık*”. Eardward Muybridge gibi sanatçıların hareketli fotoğraflarından yola çıkan fütürist ressamlar, bir olayın art arda gelen evrelerini resim tekniği aracılığı ile her ne kadar yakalamaya çalışsalar da gerçek anlamda başarılı olamamışlardır. Dolayısıyla bu anlamda başarıya ulaşan tek isim Anton Bragaglia olmuştur. Bragaglia fotoğraf çalışmalarında fütüristlerin hızın ve hareketin evrelerinin görüntüsel anlamda yakalanabilmesi adına amaçladıkları her şeyi teknik bir alet olan fotoğraf makinası aracılığı ile gerçekleştirmiştir. Düşük pozlama ve az ışık kullanarak hareketin başlangıç ve bitiş noktaları arasında gelişen devinimsel görüntülere ulaşmayı başarmıştır.

Bragaglia, hareketin mekan içindeki sürekliliğini, hareket arası aşamaların tanımlandığı yapay hacimler olarak kaydetmek istemektedir. Ona göre, fotoğraflarda hareketlerinden dolayı netsiz çıkan aydınlık yüzeyler ışığın hareket olarak rol almasının sonucudur denebilir. “Un Gesto Del Capo” adlı çalışmada hız, hareket ve hareket anlarını kaydetmek amaçlandığı için, figür ve arka plan olabildiğince sade ve

göze çarpmayacak, algıyı dağıtmayacak bir şekilde kurgulanırken, ön plana çıkarılan dinamikler hareket ve hareket sürecinin geçirdiği devinimsel süredir.

3.1.6. Searching and Slap (Arama ve Tokat)



Resim 131.: Anton G. Bragaglia, Searching and Slap, 1911

Bragaglia, “searching and slap” (arama ve tokat) adlı çalışmasında figür olarak yine kardeşi Arthur Bragaglia’yı kullanmıştır. Kurgu ağırlıklı çalışmalar üretmek yerine basit hareketlerle mesajını iletmek isteyen Bragaglia bu çalışmasında yine basit hareketlerden yola çıkarak, temsilciliğini yaptığı ve bildirisini yayınladığı fütürist fotoğraf hareketine katkıda bulunmaya çalışmıştır. “Searching and Slap” yine diğer çalışmalarından alışık olduğumuz gibi az ışıklı, stüdyo ortamında kurgulanmıştır. Siyah fon önüne kardeşi Arthur’u geçiren Bragaglia, figürün tokat yemesi ve tokat’ın nerden geldiğini anlamak için kendi etrafında hareket ettiği bir kurgu hazırlamıştır. Bragaglia, çalışmasında insan gözünün göremediği hızdan kaynaklı hareket evrelerini, düşük pozlama sayesinde netsiz ve flu bir şekilde de olsa görünür hale getirmiştir. Bragaglia’nın “searching and slap” adlı çalışmasında diğerlerinde olduğu gibi basit hareketler kurgulamasının yanı sıra, göze çarpan ilginç

bir detay bulunmaktadır. Savaşa, yıkıma, şiddette ve şiddetin güzelliğine övgüler yağdıran fütüristler, barış yanlısı olmaktan ziyade savaş yanlısı bir tutum izlemişlerdir. Yeniçağın araçlarından tanklara, otomobillere, savaş uçaklarına hayran olduklarını dile getiren fütüristler aynı zamanda şiddeti yüceltmektedirler. Fütüristler hazırlamış oldukları manifesto da şiddete olan hayranlıklarını şu şekilde dile getirmişlerdir; *“Güzellik artık sadece kavgada var. Saldırgan özelliği olmayan bir yapıt, şaheser olamaz. Şiir, bilinmeyen güçlere karşı, onları insanların önünde diz çökmeye zorlamak için kullanılmalı. Günümüze dek edebiyat, düşünce yüklü devinimsizliği, esrimeyi ve uykuyu övdü. Biz atılğan devinimi, ateşli uykusuzluğu, koşan adamı, ölümcül atlayışı, şamarı ve yumruk darbesini övmek istiyoruz”*. Bragaglia da fütüristlerin temel ilkelerinden kabul edilen değerleri fotoğraf aracılığı ile aktarmaya çalışmaktadır. Fütüristlerin yücelttiği şiddet kavramını, tokat kurgusuyla hazırlamış olduğu çalışmasında ele almıştır.

3.1.7. Photodynamic Portrait of a Woman (Bir Kadının Fotodinamik Portresi)



Resim 132.: Anton G. Bragaglia, Photodynamic Portrait of a Woman, 1924

“Fotodinamismo ile kaynağı tek bir noktadan çıkan eylemleri takip etmek, eylemlerin hareket anını görünür kılmak ve bu hareketin ifade anının zamanını

yakalamak bugün daha etkili bir şekilde gerçekleşmektedir” (Heyrman, 2005) diyen Bragaglia, çalışmasında diğerlerinde farklı olarak sürreal bir tarz ortaya koymaktadır. Bragaglia, “photodynamic portrait of a woman” (bir kadının fotodinamik portresi) adlı çalışmasında, hareketi basit ifadelerle aktarmayı amaçladığı diğer çalışmalarına nazaran daha farklı bir bakış açısı geliştirmiştir. Diğer çalışmalarda figürler ve figürlerin hareket süreçleri basit kurgularla ifade edilirken, “photodynamic portrait of a woman” da tek figür kullanarak, figürü sabit bir noktada, sabit şekilde tutarken sadece kafasını sağa ve sola hareket ettirmiştir ve sürreal bir görüntüye ulaşılmıştır. Kafa hareketinin sağa ve sola yaptığı devinimleri 8 ayrı şekilde yan yana, dinamik bir şekilde kaydetmeyi başarmıştır. Hareket evrelerinin dinamik kaydına ulaşmak amacıyla kullandığı düşük enstantene ile hareket izlenimi gözlemleyebilen Bragaglia bu sayede fotoğrafa devingenlik kazandırabilmiştir. Çalışmada, figürün sadece kafa kısmını ve kafa hareketlerini fotoğrafa yansıtarken, figürün vücudu ve geride kalan hiçbir detayı kareye yansıtmamıştır ve böylece asıl odak noktasına hareketi, hareketin hızını ve hareketin devinimini yerleştirmiştir.

Fotoğraftaki bir diğer temel nokta ise hız kavramına olan göndermedir. Fütüristler gerek biçim gerekse içeriğinde çağdaş teknoloji, endüstri ve kentleşmenin simgelerini kullanmışlardır. Özellikle modernizmin tek yanlı gelişimi içerisinde giderek sanayileşen ve makineleşen bir yaşam biçiminde, toplumsal hayat da bu yapılanmanın bir parçası olmuştur ve her şeyde hızın egemenliği başlamıştır. Fütüristler yaşadıkları dönemin teknolojik gelişmelerini ve onların toplumsal yaşama dalga dalga vuran etkilerini hassas bir şekilde algılayıp, dönemin karakteristiği olmaya başlayan hızı baş tacı etmişlerdir (Şimşek, 2009:86)

“Photodynamic portrait of a woman” adlı çalışmayı fotodinamizm kapsamında ürettiği fotoğraflardan ayıran bir diğer nokta ise, model olarak bir tek bu çalışmada kadın figürü kullanılmasıdır. Sadece tek bir çalışmada kadın model kullanmasının sebebi ise fütürizmin genel anlamda erkek egemen bir akım olmasından kaynaklıdır. Fütüristler kadınlara toplumsal yaşamda daha az rol vererek, erkek egemenliğini her fırsatta vurgulamışlardır. Fakat fütürizmin bu anti-feminist tavrına rağmen, fütürist kadınlar tarafından ayrı bir manifesto hazırlanmıştır. Hazırlanan “fütürist kadınlar manifestosu” ile kadınlar, “*erkeklerinizi sıkıcı duygusal gereksinimlerinle boğmayın. Erkeklerinizi ve oğullarınız kendilerini aşmaları için*

yüreklendirin! Unutmayın onları sizler yaratıyorsunuz. İnsanlığa borcunuz kahramanlar yaratmaktır. Hadi yaratın onları” diyerek diğer kadınlara çağrıda bulunmuşlardır. Dolayısıyla fütürist hareketin içerisinde kendilerine bir şekilde yer bulan kadınlar, Bragaglia'nın fotoğraf çalışmalarında az da olsa yer alabilmişlerdir.

3.1.8. The Cellist (Müzisyen)



Resim 133.: Anton G. Bragaglia, The Cellist, 1913

Anton Bragaglia'nın, “Fotodinamismo” kapsamında ürettiği çalışmaları fütürist fotoğraf için teorik bir temel oluşturmasının yanında, 20. yüzyıl avant-garde hareketleri içinde ilk estetik denemeleri içermesi bakımından son derece önemlidir. “The Cellist” (müzisyen) adlı çalışmasını kurgu olarak çello çalan bir figür üzerine oluşturmuştur. “The Cellist” adlı çalışmasında da fütürist fotoğraf çalışmalarında olduğu gibi karanlık stüdyo ortamı ve koyu fon önünde, hareket ve dinamikliği ön plana çıkarmayı amaçlamıştır. Fotoğrafta, oturan figürün çellosunu çalarken oluşturduğu hareket evreleri çalışmanın oda noktasını oluşturmaktadır. Figürün çelloyu çalarken, çalma anındaki ellerinin hareketleri ve yayın gidip gelmesi sonucunda oluşan hareket evreleri devingen bir görüntü yaratmak adına ifade aracı oluşturmuştur. Ayrıca figürlerin basit hareketlerini konu alan diğer çalışmalara göre,

“yazar” ve “sigara içen-sigara-kibrit” de de olduğu gibi kompozisyonda hızı ve hareketi ifade edebileceği objeler kullanmaktadır. Kurgularında hareketin dinamik ve devingen görüntüsüne ulaşabileceği objeler tercih eden Bragaglia, hareket devamlılığı olan çelloyu da bu yüzden kullanmıştır.

Birçok alana hakim olan fütürist düşünce müzik alanında etkili çalışmalar ve manifestolar üretilmesine olanak sağlamıştır. Fütüristler geleceğin müziğini de çağdaş yaşamın hızı ve dinamiğine uygun olarak tasarlamışlardır. Fütürist müzik adına ilk açıklamayı 1913 yılında müzisyen L. Rossolo yapmıştır. Açıklamasında bilinen armoni ve tınıya karşın her türlü mekanik nesnelerin (gıcirtı, sürtünme, çarpma, vurmaya çıkarılan sesler) sesleriyle yapılan bir müzikten söz etmektedir. Bu müziği ise “gürültü sanatı” olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla fütürizmin etkilediği ve etkilendiği sanat disiplinleri arasında müzik de bulunmaktadır. Bragaglia ise, fütürizmin temsil ettiği tüm değerleri fotoğraf aracılığı ile aktarmaya çalışmasının yanı sıra, müzik ve fotoğraf gibi iki ayrı sanat disiplinini aynı noktada birleştirerek, fütürist düşünceyi görsel örneklerle anlatmak adına “müzisyen” de olduğu gibi farklı çalışmalar üretmiştir.

3.1.9. Polyphysiognomical Portrait of Umberto Bocciono (Umberto Bocciono’un Fotodinamik Portresi)



Resim 134.: Anton G. Bragaglia, Polyphysiognomical Portrait of Umberto Bocciono, 1913

Bragaglia, “Polyphysiognomical Portrait of Umberto Bocciono” isimli çalışmasında kendisi gibi fütürist olan ve fütürist akımın öncülüğünü yapmış olan, Umberto Bocciono’ın hareketli portresini çalışmıştır. Çalışmasını, fotoğrafın odak noktası olarak Bocciono’ın kafa hareketleri üzerine kurgulamıştır. Geliştirdiği fotoğraf tekniğini stüdyo ortamında az ışık, düşük enstantene ve siyah fon aracılığıyla bütünleyen Bragaglia, diğer çalışmalarında olduğu gibi bu çalışmasında da aynı yöntemi benimsemiştir. Bragaglia’nın fütürizmin kurucularından ve öncülerinden bir sanatçıyı model olarak kullanması, fütürizmin ideolojik olarak benimsediği ilkeleri fotoğraf aracılığı ile ifade edebildiğinin bir göstergesidir. Bocciono’ın kafasını sağa ve sola hareket ettirmesi, hareket anının bütün görüntülerinin saptanması ve ortaya belirsiz, soyut bir görüntünün çıkması, amaçladığı kavramların yakalanabilmesi adına son derece önemlidir. Endüstri çağının dinamik ve mekanik hızının sanata da yansması gayet olağan karşılanmıştır. Hızın algıda yarattığı sürekli akışkanlıktan ve somutu parçalayıp, soyuta dönüştürmesinden dolayı, fütürist sanat soyutlamadan yanadır. Yapıtların özünde somutluk aşılmış, soyut tasarımlar öne geçmiştir. Dolayısıyla sanatçılar, makine çağında dinamik sesleri, çizgileri içsel dokusuna yerleştirirler. Soyutun somuta egemen olduğu bu sanatsal dönemde tüm sanat dalları makine çağının havasını yansıtırlar (Şimşek, 2009:90)

Fütürist düşünceye göre yeniçağ anlayışında her şey hareket halindedir ve hayatın süratli değişmesine uygun yeni anlatım yolları aranmalıdır. Fütüristler hız ve hareketi ön plana çıkaran, dinamik ve yüksek adrenalin içeren bir sanat akımı olarak anarşist bir yaklaşımla geçmişi reddedip, bugünü geçerek geleceğin dinamik varlığına ulaşmayı hedeflemişlerdir. Bu noktada ise sanatçılar devreye girerek, sanatın her alanın dinamizmi getirmeli, sanayide sağlanan hareketliliği sanat alanına da yansıtılmalı ve bunu yaparken de korkusuz ve saldırgan olmalıdırlar. Dolayısıyla fütürist sanatçıların genelinde olduğu gibi Bragaglia’da fotoğraflarında evrendeki hareketin bir anını saptamayı değil, hareketin ve devrimin kendisini ve sürekliliğini anlatmayı amaçlamıştır.

3.1.10. Avtoportret (Kendi Fotoğrafı)



Resim 135.: Anton G. Bragaglia, Avtoportret, 1913

Bragaglia, “avtoportret” (kendi fotoğrafı) adını verdiği çalışmasında, yine bir figür ve figürün basit hareketlerine yer vermiştir, fakat bu çalışma “fotodinamizm” kapsamında yaptığı diğer çalışmalardan farklıdır. Çalışmayı diğer fotoğraflardan ayıran en belirgin fark hız ve hareketlilik kavramlarına yer vermemiş olmasıdır. Hareket, hız ve devinimi temel alan diğer çalışmalarında hareketli görüntülerin dinamik kaydını gerçekleştirmeyi amaçlayan Bragaglia, “avtoportret” de tüm bu kavramlardan ziyade soyut bir görüntü ortaya koymaktadır. Diğer çalışmalara göre bir diğer farkı ise, Bragaglia’nın kendi kendisinin fotoğrafını çekmesidir. Model olarak bu kez kamera karşısına kendisi geçen Bragaglia, hız ve hareketin devinimsel süreçlerini yakalamaktan ziyade, net bir görüntüye ulaşmıştır. Bu durumun sebebi ise “fotodinamizm” kapsamında ürettiği tüm çalışmalarda fotoğraf makinasına, pozlama süresine ve ışık ayarlarına hakimken, “avtoportret” de tüm bu unsurları önceden ayarlayıp, kamera karşısına geçmiş olmasıdır.

Fotoğrafta, Bragaglia’nın oturduğu taburede sağdan-sola döndüğü, ve bu hareket sonucunda da üst üste binmiş iki görüntü karşımıza çıkmaktadır. Diğer çalışmaların aksine Bragaglia’nın dönerken oluşturduğu hareket süreçlerinin bulanık görüntüsü, fotoğrafta yüksek enstantene ve çok ışık yüzünden görülmemekte,

hareketler ve figür net olarak anlaşılmaktadır. Hareketin süreçlerinden ziyade sadece başlama ve bitiş anı göze çarparken bu süreç içerisinde oluşan devingen görüntüye yer verilmemektedir.

3.2. Bragaglia Fotoğraflarının Genel Değerlendirmesi

Fütürizm, 20. yüzyılın başında yeniçağı, teknolojiyi, savaş makinelerini ve her türlü teknolojik aleti yeni yaşamın öznesi olarak kabul eden bir sanat akımı olarak doğmuştur. Fütürizmin temel ilkelerinde gelenekselliğe, eskiye ve eskinin anlayışına dair her şeyi reddeden ve bunun yerine yeniçağı, hızı, hareketi, devingenliği kabul eden bir önerme yer almaktadır. Bu durumun sebebi, 20. yüzyılın başlarında yaşanan siyasi, ekonomik ve askeri olaylardır. Tam bir kaos ortamının hakim olduğu dönemde sanayinin gelişimi, yeni teknolojik buluşların artışı ve yeni çağın makine çağı olarak tanımlanması fütüristler için düşüncelerinin zeminini oluşturmuştur. İnsan üretiminin yerini makine üretimine bırakması, makinelerin ve teknolojik aletlerin insan gücünün erişemeyeceği hıza sahip olmaları, fütüristlerin hıza olan hayranlıklarını güçlendirmiştir. Böylece fütüristler hareket, hız, devinim gibi kavramları temel ilkeleri olarak kabul etmişler ve sanatçılar da bu kavramlar doğrultusunda çalışmalar üretmişlerdir. Fütürizmin geniş kapsamlı bir akım olmasından dolayı resim, şiir, müzik, edebiyat, tiyatro, sinema, mimari ve fotoğraf gibi birçok alanda sanatçılar, hız ve hareketi temel alarak bu kavramları sanatsal bir ifade aracı olarak sunmak istemişlerdir. Bir olayın art arda gelen evrelerini kronofotoğraf tekniği ile saptayan Eadward Muybridge gibi sanatçıların fotoğraflarından yola çıkan fütüristler, hareketin dinamik kaydına ulaşmak amacıyla hareket halindeki nesnelere resmetmeye çalışmışlardır. Fakat fütürizmin ideolojik olarak benimsediği bu kavramları fütüristler içinde tek fotoğrafçı olan Anton G. Bragaglia gerçekleştirebilmiştir.

Anton Bragaglia, fütürizm manifesto yayınlandıktan ve fütürizm geniş alanlara hakim olmaya başladıktan sonra “photodinamismo” başlıklı fotoğrafta hız, hareket, devinim gibi kavramları ele alan bir çalışma serisi üretmiştir. Bragaglia, “photodinamismo”nun yeni bir teknik olmadığını, Eadward Muybridge’in kronofotoğraflarından yola çıkarak hazırlandığını belirtmiştir. Çalışma kapsamında ürettiği fotoğraflarda ki ortak nokta, bütün fotoğrafların kapalı ve karanlık bir stüdyo

ortamında, çok az bir ışık kaynağı kullanarak, siyah fon önünde, düşük enstantene ve uzun pozlama süresi ile gerçekleştirmiş olmasıdır. Bragaglia, “photodinamismo” kapsamında ürettiği çalışmalarda hareketin sürekliliğine önem vermekte, hareket eden bir cismi belli aralıklarla dondurarak net göstermek yerine, hareketin biçimini saptamak ve çizmek istemektedir. Fotoğraflarında insanlar, iç mekanlarda basit hareketler yapmaktadırlar ve bu hareket anının farklı aşamaları düzensiz aralıklarla gösterilmektedir. Hareket aşamaları düşük enstantene ve yüksek pozlama nedeniyle netsiz ve flu olarak karşımıza çıkmaktadır. “The typist”, “the cellist” ve “the smoker-the match- the cigarette” isimli çalışmalarda ise diğerlerinden farklı olarak yardımcı objeler kullanmıştır. “The typist”de fütüristlere göre yeniçağın teknolojik araçlarından kabul edilen taktilyu kullanıp bu düşünceye gönderme yaparken, “the cellist” de yine fütürist akımın etkisi altına aldığı bir başka disiplin olan müziğe, çello yardımıyla göndermede bulunmuştur. Bragaglia’nın “fotodinamizm” kapsamında yaptığı çalışmalarının amacı, birçok fütürist sanatçının da amacı olan hareketin karmaşıklığını, ritmini, gerçeği ve maddeleşmekten ayrılmayı yansıtan görüntüler üretmektir. Bragaglia, yaptığı çalışmanın teknik ve sanatsal boyutunun yanında felsefi bir boyutunun da olduğundan söz etmektedir. “İnsan ayağa kalktığı zaman koltuğu hala kendisinin ruhuyla doludur” sözü ile sadece hız ve hareket kavramını göz önüne almadığını, çalışmasına aynı zamanda düşünsel bir boyutta kazandırdığını gözlemleyebilmekteyiz.

Bragaglia, fotodinamizm kapsamında yaptığı çalışmalarında genel olarak aynı yöntemi izlemiştir. Fotoğraflardaki iletilmek istenen temel mesaj hız, hareket, devinim gibi yeniçağın yüceltilen değerlerini fotoğraf aracılığı ile etkin bir şekilde ifade edilebildiğidir. Genel olarak bütün fotoğraflarında siyah bir fon önünde figürlere basit hareketler yaptırmıştır. Figürlerin basit hareketleri sonucu oluşan bulanık ve netsiz hareket evreleri ise gerçekliğin bir soyutlaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bragaglia, fotoğraf üzerine geliştirdiği teori ve tekniği yayınladığı “fotodinamizm manifestosunda” ayrıntılı bir şekilde anlatmış ve açıklamaya çalışmıştır.

4. BÖLÜM

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Farklı sanat disiplinleriyle sürekli alışveriş halinde olan ve bu doğrultuda ilerleyerek kendine has bir dil yaratmaya çalışan fotoğraf sanatında, özellikle postmodern öğretisi içerisinde ortaya çıkan yeni çalışma biçimleri ile birçok farklı örnek üretilmiştir. Fotoğraf günümüzde olduğu gibi modern ve postmodern olarak adlandırdığımız dönemlerde de kendini bir sanat dalı olarak kabul ettirmeye çalışmıştır. Fotoğraf, bir sanat dalı olarak gelişirken aynı zamanda başka sanat dalları ve akımlarını da etkisi altına almıştır. Çağdaş sanatın amaçlarından biri olan “sanat ile hayat ayrımını ortadan kaldırma” fikri ile fotoğrafın gerçeklikle olan bağı düşünüldüğünde, fotoğraf kendini çağdaş sanat içinde önemli bir araç konumuna getirmiştir. (Barthes, 1993:39).

Modernizmden önce geçmişi belgeleme, gerçeği yansıtma, gibi kalıplara bağlı fotoğraf sanatında modernizmle birlikte bu kalıplardan sıyrılarak daha özgür ve soyut çalışmaların yapıldığı yapıtlar üretilmeye başlanmıştır. Gerçeğe bağlı kalma şartından koparak, yapılan çalışmalarda biçimsel bozulmalar, renk varyasyonları, doku, detay ve ışık oyunları gibi deneysel yaklaşımlar benimsenmeye başlanmıştır. Aynı zamanda kolaj, montaj, alıntı, yansılama, taklit gibi tekniklerde sıklıkla başvurulan yöntemler olmuşlardır. Postmodern fotoğraf sanatçıları yapıtlarında daha önceden ortaya çıkan akımlardan alıntılar yaparak, yeni bir anlayış benimsemişler ve yeni çıkan kavramsal sanat akımlarından da oldukça etkilenmişlerdir. Günümüz sanatında, modernizmin temellerini oluşturan özgünlük, biriciklik gibi kavramlar yerini, geçmişte yapılan çalışmaların aynen kopyalanmasının kabul gördüğü bir anlayışa bırakmıştır (Özel, 2008:3). Bu anlayış ise alıntı, parodi, pastij gibi göstergelerarası yöntemler bağlamında yeniden üretim kavramını gündeme getirmiştir. Teknik bir aletten daha fazlası olduğunu kanıtlayan fotoğraf, sanat alanına etki ederek, resim, sinema, edebiyat, müzik gibi disiplinlerle etkileşimini sürdürmüştür. Çalışmada da ele aldığımız gibi, göstergelerarası yöntemlerden olan alıntı, öykünme, yansılama, taklit, gizli alıntı/aşırma ve kolaj-brikolaj gibi çalışma biçimlerinin yardımıyla, sanat tarihi açısından önemli eserler fotoğraf bağlamında yeniden üretilmişlerdir.

Teknolojinin ilerlemesinin bir sonucu olarak iletişim dalları çeşitlenmiş, görüntülerin hızla yaygınlaşması ve kolay çoğaltılabilmesi, fotoğrafta farklı yöntemlerle yeni çalışma ortamlarının var olmasına olanak sağlamıştır. Böylelikle geçmiş döneme ve sanatçılara ait çalışmalar, dönüşüme uğratarak başka anlamlara göndermeler yapabilmektedir. Tüm bu gelişmeler, fotoğrafı sadece mekanik ve teknik bir işlem olmaktan çıkararak, diğer sanat dallarıyla etkileşim halinde olabilen estetik bir alan haline getirmiştir. “Günümüzde postmodern bir metin olan fotoğrafta neyin anlatıldığı değil, metinlerin nasıl anlatıldığı önem kazanmıştır. Dolayısıyla bu yeni anlayış gereği, sanatçı bir fotoğrafı sadece kurgulamakla kalmayıp, aynı zamanda nasıl kurgulandığı konusunu da ele alıp, onu ikinci bir düzlemde yeniden anlatmaktadır. Fotoğraflarda, gerçek anlamda doğal olan daha önceden oluşturulmuş sanat ürünlerinden oluşan bir metinlerarasılığa dönüşmektedir” (Özel, 2008:10).

Güncel çalışma yöntemlerinden kabul edilen göstergelerarasılık ve yenidenüretim kavramları fotoğraf sanatından örneklerle sorgulanarak ele alınmıştır. Alıntı, öykünme, yansılama, taklit, gizli alıntı/aşırma, kolaj/brikolaj gibi göstergelerarası çalışma yöntemlerini öncelikle genel bir değerlendirmeye ele alıp daha sonra bu yöntemlere uygun örnekler incelenmiştir. Örneklerde genel olarak resim-ve fotoğraf ağırlıklı çalışmalara yer verilmiştir. Bu durumun sebebi resmin, fotoğraf icat edilene kadar fotoğrafın görevini yapıyor olmasıdır. Dolayısıyla fotoğraf sanatçıları daha önceden yapılmış resimleri fotoğraf makinası aracılığı ile yeniden güncellemişlerdir. Böylelikle ortaya aynı görüntülerin hem resimsel hem de fotoğraf ile yapılan parodileri çıkmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde fotoğrafta göstergelerarasılık ve yenidenüretim kapsamında incelediğimiz örneklerden John Milas’ın 1852 yılında yaptığı Ophelia’nın Ölümü adlı resminin, 1861 yılında Robinson tarafından yapılmış parodisi olan “the lady of shalott”ı, fotoğrafçı Gerard Rancinan’ın sanat tarihinin önemli eserlerini “methamorphoses” başlığı altında ele aldığı, resimleri fotoğraf aracılığı ile güncellediği çalışmaları ve bunun gibi daha birçok örneğe rastlamış bulunmaktayız. Bu bağlamda ele aldığımız fotoğrafta göstergelerarasılık ve yenidenüretim kavramları üzerinden, örneklerini incelediğimiz diğer çalışmalarda yine sanat tarihinin önemli resimlerinin, fotoğraf aracılığı ile tekrar yorumlandığını gözlemleyebilmekteyiz. Ayrıca 1932 yılında Charles Ebbets’in bir inşaatın 69. katında kiriş üzerine oturarak öğle yemeklerini yiyen işleri konu alan

fotoğrafının defalarca farklı kurgu ve temalara konu olmuş taklidi de fotoğraflararasılık bağlamında karşımıza çıkmış örneklerden birisidir. Dolayısıyla göstergelerarası çalışma yöntemlerinden fotoğraf alanında en çok kullanılan yöntemler, verilen örneklerle çözümlenmeye çalışılmış ve bu neticede de kuramsal bir tanımlama yapılmıştır.

Fotoğrafın bir sanat dalı olarak kendine yer bulma çabasından daha önce söz etmiştik. Bu doğrultuda fotoğrafın modern olarak adlandırdığımız 20. yüzyıl sanatına olan etkisi ve etkileşimlerini irdeleyerek, fotoğrafın sanatın içinde bağımsız bir dal olarak gelişimi tanımlanmaya çalışılmıştır. Yapılan tanımlanmalarda fotoğrafın icat edildiği zamandan bu yana ortaya çıkan her sanat akımıyla bir şekilde etkileşim halinde olduğunu gözlemleyebilmekteyiz. Modern sanat hareketlerinden higt-art, kübizm, fütürizm, dadaizm, sürrealizm, realizm, popart gibi akımlar içerisinde fotoğraf üzerine çok çeşitli örneklere rastlamış bulunmaktayız. Fotoğrafın, bahsettiğimiz bu akımlar içerisinde fütürizm ile olan ilişkisini göstergelerarasılık bağlamında Anton Bragaglia'nın fotoğrafları üzerinden ele alarak, bu doğrultuda üretilen çalışmalardan yola çıkarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Fütürizmin temel ilkeleri kabul edilen hız, devinim, hareket gibi kavramların önce ressamlar tarafından aktarılmaya çalışılması fakat daha sonra, kendi fotoğraf tekniğini geliştiren Bragaglia'nın fotodinamizm kapsamında yaptığı çalışmalarında yer alan göstergeler araştırılarak, incelenmiştir.

Sonuç olarak ise tüm bu tanımlamalar ve kavramlar doğrultusunda Bragaglia'nın fotoğraflarının yenidenüretimi yapılmaya çalışılmıştır. Böylelikle bahsettiğimiz çokseslilik ortamına bir örnek teşkil edebilmenin yanında, fotoğrafın oldukça geniş bir çalışma alanına olanak sağlayabileceği görülmüştür. Fotoğraf sadece gerçeği belgelemek adına kullanılan teknik bir alet olmaktan çıkarak, göstergelerearasılık gibi güncel çalışma yöntemleriyle çok farklı kurgulara ve çalışmalara aracılık edebilmektedir.

KAYNAKÇA

KİTAP

- ADES, D. (1992)., **Photomontage**, Thames and Hudson LTD, London
- AKTULUM, K., (2007), **Metinlerarası ilişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara
- AKTULUM, K., (2011). **Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık**, Kanguru Yayınları, Ankara.
- ANTMEN, A., (2010). **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- BEKTAŞ, D., (1992). **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, YKY, İstanbul.
- BERGER, J., (2008). **Görme Biçimleri**, Metis Yayınları, İstanbul.
- BARTHES, R., (1992). **Camera Lucida**, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- BARTHES, R., (1993). **Göstergebilimsel Serüven**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- DEMPSEY, A., (2007). **Modern Çağda Sanat- Üsluplar, Ekoller, Hareketler**, Akbank Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, (1997) Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, Ankara.
- GERMANER, S., (1997). **1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- GİDERER, H. E., (2005). **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- GOTTIENER, M., (2005). **Postmodern Göstergeler**, İmge Kitabevi Yayınları Yayınları, Ankara.
- HATTIFELD, J., (2006). **Experimental Film and Video**, John Libbey Publishing, UK.
- İPŞİROĞLU N., (1991) **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- KARADAĞ, Ç., (1989). **Nüans**, Dost Kitabevi, Ankara.
- KINAY, C, (1993). **Sanat Tarihi Rönesans'tan Yüzyılımıza, Gelenekselden Moderne**, Kültür Bakanlığı, Ankara.

- LYNTON, N., (2009). **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- LYOTARD, J, F., (2009). **Postmodern Durum Bilgi Üzerine Bir Rapor** , Vadi Yayınları, Ankara.
- MARTIN, S., (2005). **Futurizm**, Taschen, Koln.
- ÖGEYİK, C. M., (2008). **Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi**, Anı Yayıncılık, Ankara
- RANCIERE, J., (2008). **Görüntülerin Yazgısı**, Varsus Kitap, İstanbul
- RICHARD, L., (1999) **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- SCHARF, A., (1986) **Art and Photography**, Paperback, London, Pequin Bades,
- ŞİMŞEK, A., (2009). **Hızın ve Devrimin Sanatı Fütürizm**, Kanguru Yayınları, Ankara.
- TOPÇUOĞLU, N., (1992). **İyi Fotoğraf da Nasıl Oluyor Yani?**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- WAVER, M., (1989). **The Art of Photography 1839-1989**, Yale University Press, Italy.
- YAMANER, G., (2007). **Postmodernizm ve Sanat**, Algı Yayıncılık, Ankara.
- YAYKIN, M., (2010). **Sanat, Teknoloji, Bilim ve Sanat**, Kalkaedon Yayıncılık, İstanbul.
- YILMAZ, T., (2010). **Fütürist Manifestolar Kitabı**, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.

MAKALE

- ATAY, S., (1999), P B&W in Colors; Yasumasa, Taylan, Öteki ve Diğerleri, **Papirüs Dergisi**, Sayı 24, İstanbul.
- BAYRAKTAROĞLU, A. M.- ÇALIŞ, E. (2010), “Gerard Rancinan’ın Methamorphoses Adlı Fotoğraflarında Yenidenüretim”, **Art-e Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**, Sayı 6, Isparta

BRAIN, B., (1973), Futurist Photodynamism, **ItalianFuturizm.org**, New York

CAREY, S., (2011), From Fotodinamismo to Fotomontaggio: The Legacy of Futurism's Photography, **Carte Italiana**, Los Angeles

DEDE, V., (2002), Uzakdoğuda Çağdaş Fotoğraf Sanatı, **Sanat Dünyamız**, Sayı 84, İstanbul.

HANDERSON, L.D., (2004), Italian Futurism and the Fourth Dimonsion, **Art Journal**, Sayı 41, Londra.

HEYRMAN, H., (2005), Art and Synesthesia: in Search of the Synesthetic Experience, **Arte Citta**, Spain.

LISTA, G., 1981. "Italian Futurism and The Fourth Dimension", **Art Journal**, Sayı 41

MONTACCHINI, A., (2001), Futurismo e Fotografia, **CultFrame Arti Visive**, Sayı 2, Londra

OSKAY, A., (2003). "Kübist Kolajlar", **Journal of İstanbul Kültür University**, Sayı 3, İstanbul.

ÖZDEMİR, A.B., (1999) Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğrafçılık, **Papirüs Dergisi**, Sayı 24, İstanbul.

ÖZEL, Z., (2008). "Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme", **Fotoğrafya**, Sayı 20, İzmir.

The Encyclopedia of Photography, 1986, New York

DİĞER

TEZ

BAŞARAN, B., (2007). **Fütürizm'den Siber Punk'a: Yirminci Yüzyıl Sanatında Teknolojinin Değişen Yansıması**, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Çakmakçı, M., (2007). **Fotoğrafın İcadının Resim Sanatına Olan Etkileri ve Fotoğrecikçilik**, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Eskişehir.

Çalış, E., (2012). **Bir Tasarım Ürünü Olarak Video Klip ve Alıntı**, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Isparta.

Kodal, T., (2012). **Resimlerarasılık ve Herman Braun Vega'nın Resimlerinde Resimlerarasılık Sorunsalının İrdelenmesi**, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Isparta.

Şen, Y. M., (2000). **Fotoğraf Resim İlişkisi İçinde Kimlik Arayışı**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı, İstanbul.

Uzun, C., (2007). **Dönemin Sanat Akımları İçinde Man Ray ve Fotoğrafçı Kimliği**, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı, İstanbul.

İnternet

<http://www.masters-of-photography.com>

<http://www.fotografya.gen.tr/issue-2/surrealist.html> - 13k

<http://www.comufot.com.edu.tr>

<http://www.doctorhugo.org/synaesthesia/art/>

<http://www.escholarship.org/uc/item/5vj6w1n0>

<http://www.italianfuturism.org/manifestos/futuristphotomanifesto/>

[http://www.fotolamm.com /](http://www.fotolamm.com/)

<http://www.fotoakademi.net/portal/2012/06/joel-peter-witkin-ve-iki-fotografi/>

EKLER

EK-I

Anton G. Bragaglia Fotoğraflarının Yenidenüretimi



Anton G. Bragaglia, Polyphysiological Portrait of Umberto Bocciono, 1913



Polyphysiological Portrait, 2013



Anton G. Bragaglia, The Bow, 1911



The Bow, 2013



Anton G. Bragaglia, Change of Position, 1911



Change of Position, 2013



Anton G. Bragaglia, *The Typist*, 1911



The Typist, 2013



Anton G. Bragaglia, *The Smoker-The Match-The Cigarette*, 1911



The Smoker-The Match-The Cigarette, 2013



Anton G. Bragaglia, Un Gesto Del Capo, 1911



Un Gesto Del Capo, 2013



Anton G. Bragaglia, Searching and Slap, 1911



Searching and Slap, 2013



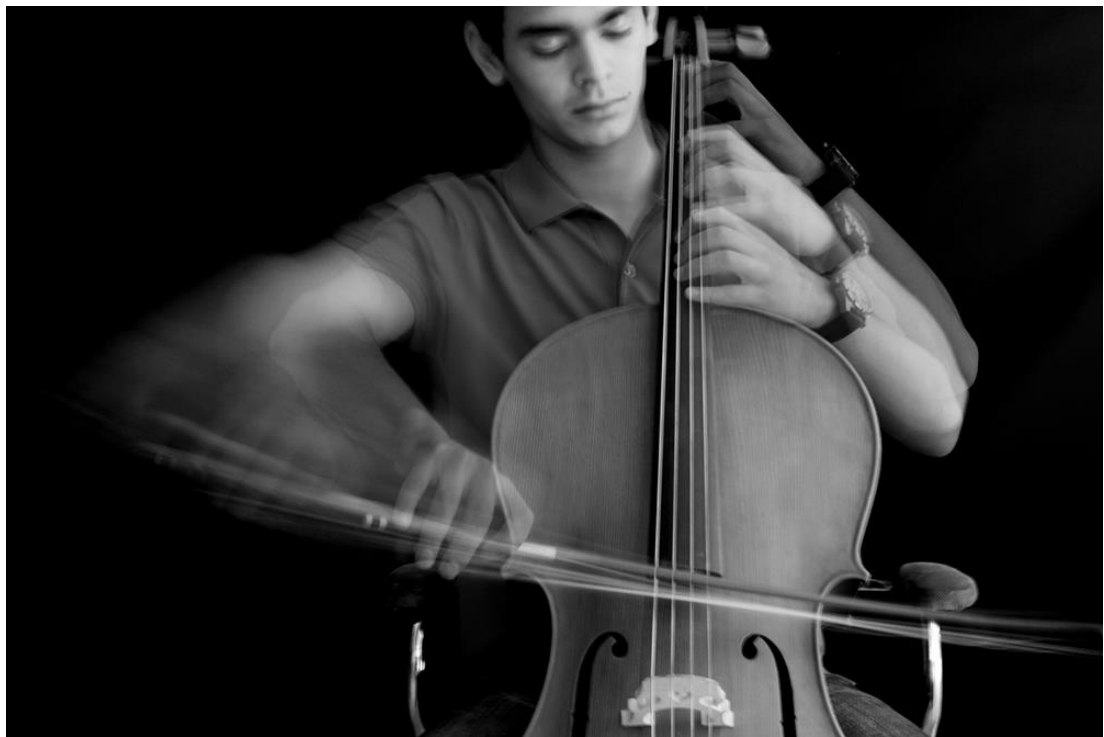
Anton G. Bragaglia, Photodynamic Portrait of a Woman, 1924



Photodynamic Portrait of a Woman, 2013



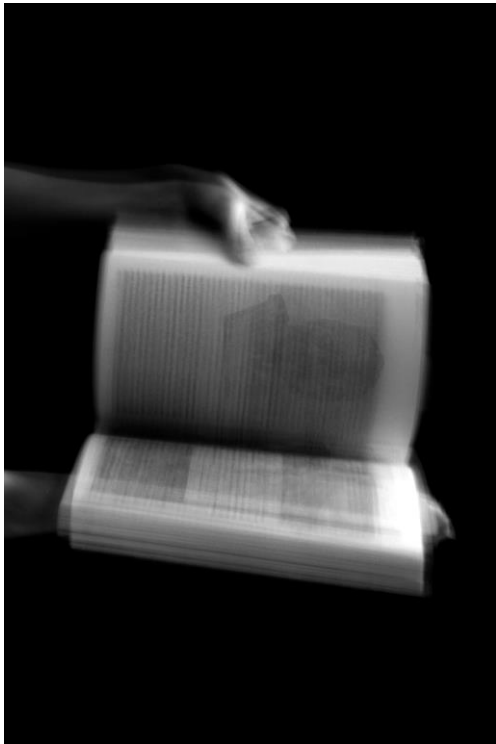
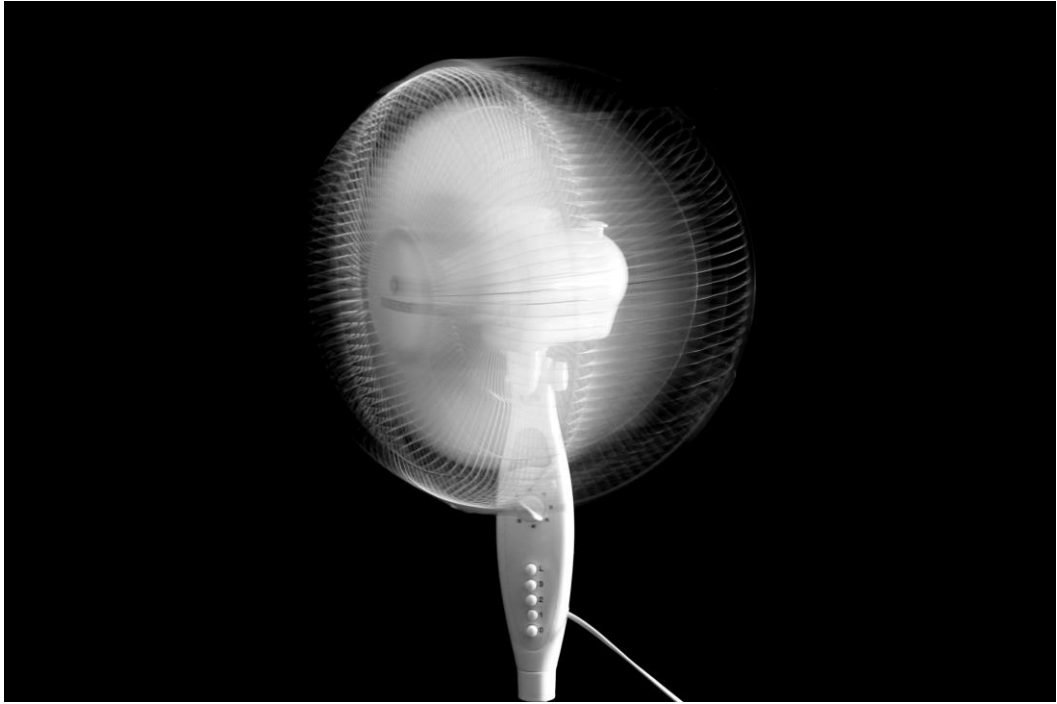
Anton G. Bragaglia, The Cellist, 1913



The Cellist, 2013

Alternatif Çalışmalar





EK- II

Fütürist (Geleceçilik) Bildirgesi (1909) ;

- 1- Tehlikeye olan sevdamızın şarkısını söylemek istiyoruz, enerjiye ve atılganlığımıza olan samimiyetimizin.
- 2- Cesaret, soğukkanlılık ve ayaklanmak şiirimizin karakterini belirleyecektir.
- 3- Günümüze dek edebiyat, düşünce yüklü devinimsizliği, esrimeyi ve uykuyu övdü. Biz atılgan devinimi, ateşli uykusuzluğu, koşan adamı, ölümcül atlayışı, şamarı ve yumruk darbesini övmek istiyoruz.
- 4- Dünyanın parlaklığının bir güzellikle daha zenginleştiğini açıklıyoruz. Hızın güzelliğini, patlayıcı soluklu yılanlara benzeyen borularla bezenmiş gövdeli bir yarış arabası... topçu kurşunlarının üzerinde yürür gibi görünen birden inleyen bir araba Samothrakeli Nike'den çok daha güzel.
- 5- Direksiyonu tutan, ideal eksenyle kendi pistinde dönen dünyayı kateden erkeklere ilişkin şarkı söylemek istiyoruz.
- 6- Şair, ilk parçaların tutkulu hareketini çoğaltmak için ateşli, parlak ve cömert bir şekilde kendini harcamalı.
- 7- Güzellik artık sadece kavgada var. Saldırgan özelliği olmayan bir yapıt, şaheser olamaz. Şiir, bilinmeyen güçlere karşı, onları insanların önünde diz çökmeye zorlamak için kullanılmalı.
- 8- Yüzyılların en yüksek zirvesindeyiz!... Olası olmayan açmak istiyorsak, neden dönüp geriye bakalım? Zaman ve uzam öldü. Şimdiden bir mutlaklıkta yaşıyoruz; çünkü biz sonsuz, tanrısal hızı yarattık.
- 9- Savaşı gökle.

Militarizmi yurtseverliliği anarşistlerin yıkıcı eylemini, uğruna ölünen güzel düşünceleri ve kadını hor görmeyi...
- 10- Müzeleri, kitaplıkları ve her tür akademileri yıkmak ve ahlakçılığa, feminizme ve çıkarıcılığa dayanan korkaklığa karşı savaşmak istiyoruz.

11- Çalışmaktan, eğlenceden veya karmaşadan heyecan duyan insan kitlelerinin şarkısını söyleyeceğiz; modern kentlerdeki devrimlerin çok renkli, çok sesli akıntısının şarkısını söyleyeceğiz; geceleyin titrek alevli silah depolarının ve elektrikli cırlak aylarla aydınlatılan tersanelerin şarkısını söyleyeceğiz; tüten yılanları yutan pisboğazlı istasyonların; güneşin altından bıçak gibi parlayan, dev aletlere benzeyen nehirlerin kıyısını birbirine geren köprülerin; ufkun kokusunu alan serüvenci vapurların; rayların üstünde dev borularla başlık vurulmuş çelik beygirler gibi tepinen geniş göğüslü lokomotiflerin ve pervaneleri bayrak gibi rüzgar da takırdayan ve coşkulu bir kalabalık gibi alkış tutan uçakların süzölen uçuşlarının şarkısını söyleyeceğiz. "Gelecekçiliği" kurduğumuz büyük bir coşku uyandıran bu manifestomuzu, ateşli bir şiddetle İtalya'dan dünyaya fırlatıyoruz bugün. Zira, bu ülkeyi profesörlerin, arkeologların, rehberlerin ve sahafların kanser tümöründen kurtarmak istiyoruz.

Eskiciler, İtalya'da pazarı yeteri kadar ellerinde tuttular. Ülkeyi sonsuz mezarlıklar gibi fazlasıyla kaplayan sayısız müzelerden kurtarmak istiyoruz.

Müzeler: Mezarlıklar!.. Gerçekten de birbirlerini tanımayan şifasız birçok gövdenin oluşturduğu karmaşayla özdeş. Müzeler: Dönmemek üzere nefret edilen ve tanınmayan varlıkların yanında uykuya yatılan kamulaştırılmış uyku salonları! Müzeler: Kavgayla edindikleri sergi duvarları boyunca birbirlerini renklerle, çizgilerle toptan katleden ressamların ve yontucuların saçma mezbahaları!

Ve rüyalarını tamamen gerçekleştirmeye engel olan aşılamayan sınırları aşmaya çalışan bir sanatçının burkuluşları dışında ne var sanki o eski resimlerde?.. Duyarlılığımızı yaratıcılık ve eylemle, geniş ve güçlü bir şekilde yaymak yerine, bir kül kavanozuna dökmek demektir, eski bir resmi beğenmek.

Gerçekten şunu açıklıyorum size: Müzelere, kitaplıklara ve akademilere her gün gitmek, gençlerin dehalarını ve hırslı isteklerini

boğan, uzun süren bir ailenin vesayeti gibi, bu yerlere gitmek sanatçılar için zararlıdır. Ölenler için, hastalar için, tutuklular için bu doğru olabilir. Hayranlığa değer geçmiş, onların acılarına merhem gibi gelebilir; çünkü onların gelecekleri kilitlenmiştir... Ama biz genç ve güçlü Gelecekçiler geçmişe ilişkin bir şey bilmek istemiyoruz!

Şimdi gelsin kundakçılar kömürleşmiş parmaklarıyla!.. İşte!.. Geldiler!.. Tutuşturun! Kitaplıkların raflarını tutuşturun!.. Kanalların akıntısına başka yön verin müzeleri suya boğmak için!.. Oh, ne hoş, suyun üstünde yüzen ünlü resimleri parçalanmış ve renkleri çıkmış bir durumda görmek!.. Haydi kazmaları, baltaları ve çekiçleri alın ve yıkın, acımasızca yıkın saygıdeğer kentleri!

En yaşlımız şimdi 30 yaşında. Yapıtlarımızı gerçekleştirmek için en az 10 yılımız kalıyor yani. 40'a bastığımızda, isterlerse başkaları, daha genç ve yetenekli erkekler, bizi işe yaramaz el yazmaları gibi çöp kutularına atabilirler. Biz öyle istiyoruz!

Güçlü ve sağlıklı haksızlık, açıkça gözlerinden parlayacak; çünkü sanat sadece şiddet, kıyım ve haksızlık olabilir.

En yaşlımız şimdi 30 yaşında, yine de defineler fırlattık, defineler dolu güç, sevda, cesaret, hile ve kaba istek harcadık şimdiden; sabırsızca attık onları, alelacele, saymadan, oyalamadan, dinlemeden, soluk almadan... Bize bakın! Henüz soluğumuz tükenmedi! Yüreğimiz henüz yorgunluk nedir bilmiyor, çünkü ateş, nefret ve hız besliyor onu!.. Bu, hayrete mi düşürüyor sizi?.. Çok doğal; çünkü siz yaşadığınızı bile anımsamıyorsunuz! Başımız dik, dünyanın zirvesinden yine meydan okuyoruz yıldızlara.

İtirazınız mı var?.. Yeter! Yeter! Onları biliyoruz... Anladık!

Dedelerimizin sonu ve başlangıcı olduğumuzu güzel, yalancı zekamız bize de söylüyor. Kim bilir!.. Olsun!.. Ne zararı var? Hiç bir şey anlamak istemiyoruz!

Bize bu alçak sözleri başımıza kakanların vay haline!..

Başını dik tut!..

*Başımız dik, dünyanın zirvesinden yine meydan okuyoruz
yıldızlara.*