

T.C  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

**AVANGARD AKIMLAR SÜRECİNDE DENEYSEL  
FOTOĞRAFA BAKIŞ (1930-1970)**

Yüksek Lisans Tezi

AYFER AYDEMİR

İstanbul 2014

T.C  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

**AVANGARD AKIMLAR SÜRECİNDE DENEYSEL  
FOTOĞRAFA BAKIŞ (1930-1970)**

Yüksek Lisans Tezi

AYFER AYDEMİR

Danışman: DOÇ. EMRE İKİZLER

İstanbul 2014



*“Bir ulusun büyüklüğü nüfusun çokluğuyla değil, akıllı ve erdemli kişilerin sayısıyla orantılıdır.”*

*“The greatness of a nation is measured by the number of its people with wisdom and virtue, not by its population.”*

**Mustafa Kemal ATATÜRK**

# İÇİNDEKİLER

	<b>Sayfa No.</b>
RESİM LİSTESİ.....	vi
ÖNSÖZ .....	xi
ÖZET .....	xii
ABSTRACT.....	xvi
GİRİŞ .....	20
SANATSAL OLAYLARA VE 20.YY' A KISA BAKIŞ .....	22
A. Bilim ve Teknolojideki Gelişmelerin Sanata Yansıması .....	22
B. Çoğaltmanın Sanata Yansıması ve “Biriciklik” Kavramı .....	24
C. 20.yy’ da Temel Sanat Hareketleri ve Fotoğraf .....	27
AVANGARD’IN GELİŞİM SÜRECİNE GENEL BAKIŞ .....	34
A. Yerleşik ve Geleneksel Düzendan Kopma .....	34
B. Avangard akımlar, Avangard’ın Ülkeleri ve Sanatçıları.....	36
C. Tarihsel Avangard’lar ve Kapsamcılık.....	37
D. Avangard’ın Şok Etkisi .....	39
E. Avangard’ın Direnişi .....	40
FOTOĞRAF ve AVANGARD.....	43
A. Yeni Görsel Anlayışlar .....	43
1. Fotoğrafın, Görme, Bellek ve İmge ile İlişkisi .....	43
2. Bellek ve Sistemleşmenin Fotoğrafla İlişkisi .....	47
3. Fotoğrafın Getirdiği Olanakların ve Avangard’la İlişkisi .....	48
B. Fotoğrafın Avangard ve Yenilik Kavramıyla İlişkisi.....	50
C. Tekniğin Olanaklarının Avangard’a Etkisi .....	53
1. Fotoğrafın, Sanatın Etkisinin Yayılmasındaki Rolü: .....	53

2. Fotoğrafın ve Avangard'ın "Temsilin Temsili" ve "Aura" ile İlişkisi .....	54
FOTOĞRAFIN KULLANILDIĞI AVANGARD AKIMLAR ve FOTOĞRAFIN KULLANIM YÖNTEMLERİ .....	58
A. Fotoğrafta Yeni Yöntemler ve Tekniklerin Avangard'la İlişkisi .....	61
1. Kübizm .....	66
2. Fütürizm.....	83
3. Dada.....	99
4. Sürealizm.....	112
5. Bauhaus .....	132
6. Pop Art.....	140
7. Kavramsal Sanat .....	154
8. Postmodernizm .....	169
SONUÇ.....	198
KAYNAKÇA.....	201
A. Kitaplar .....	201
B. Makaleler.....	202
C. Tezler.....	202
D. Ansiklopedi ve Sözlükler .....	203
E. Elektronik Kaynaklar .....	203
<i>NOTLAR</i> .....	205
<i>NOTLAR</i> .....	206
<i>NOTLAR</i> .....	207

## RESİM LİSTESİ

Resim 1: Pablo Picasso, “Three Dancers” Üç Dansçı,1919 .....	73
Resim 2:Pablo Picasso, “Three Dancers” Üç Dansçı,1919 .....	73
Resim 3: Pablo Picasso, “Paulo on a donkey” Paulo Eşek Üstünde,1923.....	74
Resim 4:Pablo Picasso, “Paulo on a donkey” Paulo Eşek Üstünde,1923.....	74
Resim 5: Sol: Pablo Picasso, “Olga Picasso in the Studio” Olga Picasso Stüdyoda, 1917 .....	75
Resim 6: Pablo Picasso, “Self-Portrait in the Studio” Stüdyo’da Özportre, 1901-1902	76
Resim 7: Pablo Picasso, “View of the Studio” Stüdyonun Görünüşü .....	76
Resim 8: Pablo Picasso, “Portrait of Le Douanier Rousseau” Le Douanier Rousseau’nun Portresi, 1910 .....	77
Resim 9: Pablo Picasso, “Portrait of Clovis Sagot Frontal View” Clovis Sagot’un Ön Cepheden Portresi, 1909 .....	78
Resim 10: Pablo Picasso, “Portrait of Clovis Sagot’un” Profilden Portresi, 1909.....	79
Resim 11: Pablo Picasso, “Portrait of Clovis sagot” Clovis Sagot’un Portresi, 1909....	79
Resim 12: Sol: Pablo Picasso, “Daniel-Henry Kahnweiler”,1910 Sağ: Pablo Picasso, “Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler” Daniel-Henry Kahnweiler’in Portresi, 1910 ...	80
Resim 13: Sol: Pablo Picasso, “Ambroise Vollard”, 1910 Sağ: Pablo Picasso, “Portrait of Ambroise Vollard” Ambroise Vollard’ın Portresi, 1910 .....	80
Resim 14: Paul Strand, “Geometric Backyards”, Geometrik Avlular New York,1917 .	81
Resim 15: Paul Strand, “Abstraction,” Soyutlama, 1916 .....	82
Resim 16: Man Ray, “Portrait of Stieglitz” Stieglitz’in portresi, 1913 .....	83
Resim 17: Marcel Duchamp “Nude Descending a Staircase”, Merdivenden İnen Çıplak, 1912 .....	86
Resim 18: Antonio Giulio Bragaglia, “The slap” Tokat, 1910.....	88
Resim 19: Antonio Giulio Bragaglia, “Man playing the double bass”, Kontrbas Çalan Adam.....	89
Resim 20: Umberto Boccioni, “Io Noi Boccioni” Fotomontaj, 1907-1910 .....	90
Resim 21: Giacomo Balla, “Swifts: Paths of Movement + Dynamic Sequences” Swifts: Hareketin yolları ve dinamik sekans, 1913.....	91
Resim 22: Etienne-Jules Marey, 1890 .....	92

Resim 23: Etienne-Jules Marey, 1878 .....	92
Resim 24: Etienne-Jules Marey, 1879 .....	92
Resim 25: Giacoma Balla “Dynamism of a Dog on a Leash”, Tasmadaki Köpeğin Dinamizmi,1912 .....	93
Resim 26: Giacomo Balla, Keman Yayının Ritmleri, 1912 .....	94
Resim 27: Mario Castagnari, “Fortunato Depero in New York” Fortunato Depero New York’ta, 1931 .....	95
Resim 28: Luigi Veronesi, Fotogram, 1936 .....	97
Resim 29: Antonio Giulio Bragaglia, “Greeting”, Selamlama, 1911 .....	99
Resim 30: Max Ernst, 1929 .....	104
Resim 31: Max Ernst, 1933 .....	104
Resim 32: Man Ray, “Rayograph”, Rayogram, 1922.....	105
Resim 33: Man Ray, “Rayograph”, Rayogram, 1922.....	106
Resim 34: Raoul Hausmann, “Tatlin At Home” Tatlin Evde, 1920.....	107
Resim 35: Raoul Hausmann, “ABCD”, ABCD, 1923-1924 .....	108
Resim 36: Raoul Hausmann, “DADA Siegt”, DADA Zafer Kazanıyor,1920 .....	109
Resim 37: John Heartfield, “Hurrah, the Butter is All Gone” Yaşasın, Tereyağının Hepsini Bitti, 1935 .....	110
Resim 38: John Heartfield, 1936 .....	111
Resim 39: Hans Bellmer; “The Doll”, Taş Bebek, 1938 .....	112
Resim 40: Eugene Atget “ Shop, Gobelins Avenue” Mağaza, Gobelins Bulvarı, 1925	115
Resim 41: Salvador Dali, “The Phenomenon of Ecstasy” Coşkunun Fenomeni, 1933	117
Resim 42: Philippe Halsman, Dali Atomicus, 1945 .....	117
Resim 43: Philippe Halsman, “Salvador Dali portrait In Voluptas Mors” Voluptos Morgunda Salvador Dali Portresi, 1951 .....	118
Resim 44: Sağ: René Magritte “The Therapist” Terapist, 1937 Sol: René Magritte, “Dieu, le huitième jour”, Tanrı, Sekizinci Gün, 1937 .....	118
Resim 45: Eikoh Hosoe, “Man and Woman 24”, Erkek ve Kadın, 1960.....	120
Resim 46: Eikoh Hosoe, “Man and Woman 33”, Erkek ve Kadın, 1970.....	120
Resim 47: Jerry Uelsmann, “Small Woods Where I Met Myself”, Kendimle Karşılaştığım Küçük Ağaçlık, 1967.....	121
Resim 48: Jerry Uelsmann, “Flying Figure”, Uçan Figür, 1988 .....	121

Resim 49: Jan Saudek, “Dawn no.1”, Şafak No.1, 1959 .....	122
Resim 50:Jan Saudek, “Wedding Night”, Evlilik Gecesi .....	122
Resim 51: Man Ray, “Le Violon d’Ingres” İngres’in Hobisi (Kiki), 1924 .....	124
Resim 52: Man Ray, “Woman” Kadın, 1918 .....	124
Resim 53: Manuel Alvarez Bravo, “Lucia, 1940 Tomada de Revelaciones: The art of Manuel Alvarez Bravo” .....	125
Resim 54:Sağ: Claude Cahun, “Photomontages” Fotomontaj Sol: Claude Cahun, “Photomontages” Fotomontaj, 1894-1954 .....	126
Resim 55: Claude Cahun “Anti-Nazi Resistance Fighter”, Nazilere Karşı Koyan Savaşçılar, 1894-1954.....	126
Resim 56: Herbert Bayer, “Self Portrait”, Öz Portre, 1932 .....	127
Resim 57: Hans Bellmer, La Poupee, 1935 .....	128
Resim 58: Hans Bellmer, La Poupee 1935-4.....	128
Resim 59: Pierre Boucher “Photomontage”, Fotomontaj, Paris, 1908.....	129
Resim 60: Pere Ubu, “Dora Maar”, 1936 .....	130
Resim 61: Raoul Ubac, Penthésilée, 1938.....	131
Resim 62: Lux Feininger “Charleston on the Bauhaus Roof”, Charleston, Bauhaus’un Çatısında, 1927 .....	135
Resim 63: Bayer-Hecht Irene, “Female Student with Beach Ball”, Plaj Topu ve Kız Öğrenci, 1928.....	135
Resim 64: Hajo Rose, Fotoğraf ve Model .....	136
Resim 65: Herbert Bayer,1928 .....	137
Resim 66: Herbert Bayer,“Lonesome Big City Dweller”, 1932.....	137
Resim 67: Josef Albers, 1926 .....	138
Resim 68: László Moholy-Nagy, “Jealousy” Kıskançlık, 1927 .....	139
Resim 69: Sağ: Lazlo Moholy-Nagy, “Photogram” Fotogram Sol: Lazlo Moholy-Nagy, “Photogram” Fotogram,1925-1926 .....	139
Resim 70: Malcolm Morley “Tent and Child”, Çadır ve Çocuk, 2002 .....	142
Resim 71: Judy Garland ve Lisa Mineli, 1979 .....	147
Resim 72: Andy Warhol “Marilyns”, Marilyn’ler,1962.....	147
Resim 73: Sağ: Andy Warhol “Jonh Lennon Portrait”, John Lennon Portresi, Sol: Andy Warhol “Jonh Lennon Portrait”, John Lennon Portresi.....	148



Resim 74: Andy Warhol “Self-Portrait”, Özportre, 1967.....	148
Resim 75: David Hockney, “Portrait of an Artist”, Bir Sanatçının Portresi, 84x120 Tuval üzerine akrilik, 1972.....	149
Resim 76: David Hockney “Pearlossom Otobanı” Photocollage, Fotokolaj, 1986.....	150
Resim 77: Robert Rauschenberg “Bed” Yatak, 1955 .....	151
Resim 78: Robert Rauschenberg “Factum I and Factum II”, 1957 .....	152
Resim 79: Jim Dine “The White Tape”, Beyaz Şerit, 1997 .....	153
Resim 80: Jim Dine “Singing Daily”, Şarkı Söyleme Günlüğü, 1998 .....	154
Resim 81: Marina Abramovic, 1975 .....	159
Resim 82: Marina Abramovic, 1988 .....	159
Resim 83: Victor Burgin “Office at Night”, Ofiste Akşam,1986.....	160
Resim 84: Joseph Kosuth “One and Three Chairs”, Bir ve Üç İskemle, 1965.....	161
Resim 85: Andres Serrano “The Morgue (Rat Poison Suicide)”, Morg (Fare Zehiri İntiharı), 1992 .....	162
Resim 86: Andres Serrano “The Morgue (Homicide Stabbing), Morg (Yaralama, cinayet), 1992.....	162
Resim 87: Andres Serrano “The İnterpretations of Dreams”, Rüyaların Tercümesi, 2005 .....	163
Resim 88: Sophie Calle, “The Blind”, Kör, 1986.....	163
Resim 89: Annette Messeager, “My Wishes”, Keşkelerim,1988-1991.....	164
Resim 90: Vito Acconci, “Grasp”, Tutmak, 1969 .....	165
Resim 91: Vito Acconci, Conversions II: “İnsistence, Adaptation, Groundwork, Display” Karalılık, Adaptasyon, Altyapı, Gösteriş,1971.....	166
Resim 92: Vito Acconci, Open Book “Photograph, pastel and chalk on board” Tahtada Fotoğraf, Pastel ve Tebeşir, 1975 .....	166
Resim 93: Douglas Huebler ,“Duration Piece”, Devamlılık,1969 .....	167
Resim 94: Douglas Huebler, “Variable piece”, Değişkenlik, 1971 .....	167
Resim 95: James Coleman, “İrish”, İrlandalı, 1975 .....	169
Resim 96: Cindy Sherman, “Untitled Film Still”, İsimsiz Film Karesi, 1978.....	175
Resim 97: Cindy Sherman, “Untitled Film Still”, İsimsiz Film Karesi, 1977.....	175
Resim 98: Barbara Kruger, “You Are Not Yourself”, Kendin Değilsin, 1982 .....	176

Resim 99: Sherrie Levine, “Untitled”, İsimli, 1979 .....	177
Resim 100: Richard Prince, “Cowboy”, Kovboy, 1989 .....	178
Resim 101: Jeff Wall ,“View Form an Apartment”, Bir Apartmandan Manzara, 2005 .....	179
Resim 102: Jeff Wall ,“A Sudden Gust of Wind”, Rüzgârın Ani Fırtınası, 1993 .....	179
Resim 103: Bruce Nauman, “Self-Portrait as a Fountain”, Sanatçının Portresi, 1941 .	180
Resim 104: Christian Boltanski, “Reliquaire” ,1990.....	181
Resim 105: Christian Boltanski, “Studio Visit”,1966 .....	181
Resim 106: Christian Boltanski, 1994-1995.....	182
Resim 107: Jhon Divola, “Hallways”, Koridor Yolları,1995 .....	183
Resim 108: Joachim Schmid ,“Archiv”, Arşiv, 1986-95.....	184
Resim 109: George Blakely, “A Cubic Foot of Photographs”, Fotoğrafın Kübik ayağı, 1978 .....	185
Resim 110: Mari Mahr ,“A Few Days in Geneva”, Ceneve’de Birkaç Gün,1988 .....	186
Resim 111: Donigon Cumming,1993 .....	187
Resim 112: Annelies Strba ,“Shades of Time”, Zamanın Gölgeleleri, 1997 .....	188
Resim 113: Chuck Close, “Big Self-Portrait”, Özportre, 1967-1968.....	189
Resim 114: Chuck Close,“Self-Portrait/Composite/Nine Parts”, Özportre/Kompozisyon/Dokuz Parça, 1967 .....	190
Resim 115: Anselm Kiefer ,“Wege der Welfweisheit Teutoburger Wald”, 1978.....	191
Resim 116: Gerhard Richter, “Self-Portrait”, Özportre, 1932.....	192
Resim 117: Gerhard Richter, “Portrait Wunderlich”, 1967 .....	192
Resim 118: Gerhard Richter, “Kassel”, 1992 .....	193
Resim 119: The Starn Twins, “Double Rembrandt with Steps”, 1987-1988 .....	194
Resim 120: Lucas Samaras, “Photo-Transformation”, 1976.....	195
Resim 121: Laurie Simmons, Walking Camera, (Jimmy the Camera), 1987 .....	196
Resim 122: Laurie Simmons, “Still from The Music of Regret”, Üzüntünün Müziğinden Gelen Sukunet, 1998.....	196
Resim 123: Duane Michals, “Paradise Regained”, Cennete Geri Dönüldü,1968 .....	197



T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Ayfer AYDEMİR

Anasanat Dalı : Fotoğraf

Tezin Adı : AVANGARD AKIMLAR SÜRECİNDE DENEYSEL FOTOĞRAFA  
BAKIŞ (1930-1970)

25.11.2014 tarihinde yapılan Tez sınavında savunulan tez kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Kurumu	İmza
Doç.Emre İKİZLER	MÜGSF Fotoğraf	
<b>Asıl Jüri Üyeleri</b>		
Doç.Oktay ÇOLAK	MÜGSF Fotoğraf	
Doç.Rüçhan ŞAHİNOĞLU	MÜGSF Resim	
<b>Yedek Jüri Üyeleri</b>		
Yrd.Doç.Bülent ERUTKU	MÜGSF Fotoğraf	
Doç.Seçkin TERCAN	MSGSÜ. GSE. Fotoğraf	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü Yönetim Kurulu'nun ...01.../...01.../2015 tarih ve 2015/11-1(6) sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOGRUER

Müdür

## ÖNSÖZ

Sanat türleri içinde özellikle resim sanatından başlangıç yıllarında etkilenen fotoğrafçılık alanında, 19.yy ortalarından itibaren eğilimlerin, üslupların ya da akımların oluşmaya başladığı görülmektedir. Gerçeğin aynası olma işleviyle birlikte doğan fotoğraf, resim sanatının katı kurallardan kurtulmasını sağlamış ve böylece sanat ile gerçek arasındaki ilişki daha çok fotoğraf sanatının kapsamı içinde ele alınmaya başlamıştır. İnsanların kendileri ile gerçeklik arasındaki ilişkileri aktaran fotoğraf akımları, resim ve diğer sanat türlerindeki akımlardan etkilenmelerinin dışında, fotoğraf tekniklerinin gelişmesiyle de paralel bir değişim yaşamışlardır. Bu araştırma, 1930-1970 yılları arasında Avangard akımlar sürecinde yapılan deneysel teknikler olarak ele alınmıştır. Geleneksel fotoğrafçılık tekniklerini kullanarak üretimlerini teknik ve estetik zorluklara rağmen gerçekleştiren, belirli akımlara kendilerini yakın hissedilen fotoğraf sanatçıları büyük ustalık ve beceri isteyen çekim ve karanlık oda tekniklerini kullanarak, fotoğraf hem kendi içinde hem de Avangard sanatta yeni anlatım olanaklarını yaratan bir alan olmuştur. Bu tez çalışmasında ise Avangard sanatın getirdiği yeniliklerin yanında fotoğrafın deneysel olarak yeniden oluşturulmasının olumlu ve olumsuz etkileri tartışılacaktır.

Bu tez çalışma sürecinde bilimsel desteğini ve yardımını benden esirgemeyen, çok kıymetli hocam Sayın Prof. Barboros Gürsel'i saygı ve rahmetle anmayı bir borç bilirim. Ayrıca tez çalışmamın son aşamalarında bana destek olan tez danışmanım, değerli hocam Sayın Doç. Emre İkizler'e, en içten duygularıyla teşekkür ederim. Fotoğraf eğitiminde bana yardımcı olan sevgili hocalarıma da çok teşekkür ediyorum.

Bu günlere gelmemde büyük pay sahibi olan aileme, sevgili eşime ve benden desteğini esirgemeyen tüm dostlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Ayfer AYDEMİR

## ÖZET

Fotoğraf, yeni bir buluş olarak önceleri salt teknik ve araçsal işlevi olan bir etkinlik gibi düşünülmüş, zamanla araçsal işlevinin yanı sıra estetik yönü, toplumu ve sanatı değiştirme, yönlendirme özelliğiyle, 20.yy başlarında bir sanat dalı olarak da kendini göstermeye başlamış ve fotoğrafın, ortaya çıkışından sonra 20.yy sanatını gelişim sürecini derinden etkilemiştir. Fotoğraf, toplumsal bellek ve imge kavramının değişimi, göz ve görmenin çözümlenmesi, öznenin ölçülebilirliği, kitle kültürünün ortaya çıkması, çoğaltma sistemlerinin gelişimi, kurumsallaşma, örneğin müze kavramının değişimi gibi oluşumlara araç olduğu gibi daha sonraları aynı sistemlere karşı oluşan Avangard sanatsal süreçlerin gelişimine kaynaklık etmesiyle, icat edildiğinden bu yana tarih içinde etkin rolünü oynamıştır.

Yerleşik düzenden ve geleneksellikten kopma, sanatın din ve devlet egemenliğinden çıkması, toplumsal ve ekonomik yapının giderek demokratikleşmesiyle, sanat üretiminin bu iktidar güçlerine karşı yürüttüğü mücadeleler, değişen yaşama paralel olarak sanatı, farklı bir dinamikte işler duruma getirmiştir. Bu gelişmeler yeniliğin ve özgünlüğün bir değer olarak belirlenmesine kaynak olmuştur ve yeni sanat dillerinin, yeni eleştirileri alanlarının oluşumunu, Avangard sanatı zorunlu kılmıştır. Özellikle fotoğrafın ortaya çıkışıyla taklit etme görevinden kurtulmuş olması sanatta yenilenme ve Avangard'ın doğmasına sebep olmuştur.

Bu noktada sanatta alışlagelmiş anlatım biçimlerini dışlayan zamanın ötesine uzanan ilerici bir sanatsal tavır olan Avangard'ın siyasal, toplumsal ve kültürel anlamda yenilik anlayışı ile fotoğrafın herkesin paylaştığı bir dil olması, sanata getirdiği yenilikler, sanatsal ve toplumsal öncülerin bir arada olduğu Avangard sanatın, hayata yansımaları ile birleşir.

Fotoğrafın ortaya çıkmasının etkisiyle beraber, sanattaki ilk belirgin değişimler; özgürleşme, geleneksel resmi dış dünyayı doğru bir şekilde anlatma aracı olarak gören anlayıştan ve sanatın bağlı bulunduğu kurumlardan kopması, bağımsız eleştirel bir yapılanmanın başlangıç noktalarından biri olan, empresyonizmle yaşamıştır. Bu akımda, fotoğraf sanatçısının her ne kadar kişisel duyguları aktarılsa da, dış

dünyanın gerçeklerinden yola çıkarak bozulmuş ve deforme edilmiş biçimler kullanılmış, konularının arkasındaki gerçeği ön plana çıkarmak amaçlanmıştır.

Gerçek dünyayı konu almalarına rağmen, objelerini dışsal dünyadan ve gerçekten bağımsız olarak görüntüleyen kübizm akımıyla birlikte ilk kez sanatsal akımlardaki dünyayı birebir gerçekliğiyle aktarma görüşünün ötesine geçilmiştir. Yeni görsel anlayışlara kaynaklık eden fotoğraf, Kübizm akımıyla beraber etkisini sürdürmeye devam etmiştir. Özellikle fotoğrafın ortaya çıkışından sonra resmin doğayı taklit görevinden kurtulması, Kübistlerin nesnelere yarısamacı yollardan öykülenmeye çalışmaktan çok, nesnelere formu ve uzamdaki konumu ile ilgilenebilmelerini sağlamış, dolayısıyla kübizm, nesneye geleneksel perspektifsel anlayışlardan farklı yaklaşabilmiştir. Gerçek parçalara ayrılarak farklı bir kompozisyonla bir araya getirilmiş ve sanatsal yaratım ön plana çıkmıştır. Böylelikle fotoğraf, kübizmin Avangard yenilikçi bir sanat olmasında etkili olmuştur.

Fotoğraf tekniği, Fütürizmin hareket ve devinim anlayışına karşılık gelmiş, hareketin aşamalarını kaydeden fütürizmin, devinimsel olarak nitelendirilen yenilikçi yaklaşımlarıyla, modern makine çağını ve kent hayatını çalışmalarında yakalayabilmeleri ve yansıtabilmeleri için çok elverişli olmuştur. Fütürizm dış dünya gerçeklerini bir tarafa bırakarak, iç dünyayı aktarmıştır. Bunun yanı sıra makineleşen çağdaş uygarlığın en önemli öğeleri olan hız ve hareketi, dinamizmi sanata getirmeyi amaçlamıştır. Önceki akımları hareketsiz bulduklarını, aksine gerçek 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 karmaşıklığı ve ritmini vermeyi amaçlamışlardır.

Dada karşıtlığını ve eylemci tavrını, buldukları, yarattıkları yeni ve güçlü yöntemlerle ortaya koyarken, kolaj gibi düzenlemelerden ve resimli dergilerden, eski mektuplardan, basın ilanı ve etiketlerden kesilen fotoğraflardan, yeni bir düzenlemeyle yapıştırılmış, birbiriyle ilgisi olmayan imgeleri birleştiren fotomontajlardan

yararlanmıştır. Sürrealizmin habercisi olarak, insanoğlunun bilinçaltındaki düşünceleri gün yüzüne çıkarmıştır.

Sürrealizm ise düş dünyasının birbiri ile ilgisiz imgelerini, bilinçaltının mantıkla açıklanamayan gizemli yönü üzerinde durabilmek için fotoğrafın getirdiği yeni görsel dünyanın tekniğini yani montaj mantığını kullanarak Avangard tavrını ortaya koyuyordu. Sürrealist sanatçılar çekim teknikleri ile görüntüye müdahale ettikleri gibi çoklu baskı, boyama ve sandviç baskı, solorizasyon, montaj gibi teknikleri de kullanmışlardır. Bu akımın fotoğraf sanatçıları, ayrıca “an” fotoğraflarında da sürrealizme yönelmişlerdir.

Bauhaus’daki fotoğraf sanatsal dışavurumunun yanında odaklanma, görsel işlev, teşvik edici uyarılma üzerineydi ve bunlar fotoğrafın yaratılışında varolan imkânlardı. Fotoğrafın yeni bir teknoloji olarak çevreye ve nesneye olan bakışı değişiyor, Bauhaus’da teknik ve tasarımı birleştirirken bu bakış açılarından yararlanıyordu.

1960’ların kültürü, Pop duyarlılığının ifadeleri ve fotoğraf kullanımı ile renk kazanmıştır. Pop artçılar hayatın her alanına yayılan fotoğrafı kullanarak, sanatla hayatı birleştirme yolunda ilerliyordu ve reklam ürünlerini dahi yapıtlarına sokuyorlar, resimlerinde fotoğraftan yararlanıyorlardı. Pop art sanatçıları, gazete, dergi ve reklam kupürlerinden kolaj, montaj veya tekrarlarla günlük ve sıradan olayları ele almışlardır.

Kavramsal sanat düşünceyi ön plana alan tavrını, Avangard yönünü fotoğrafın özgün olmayan yönünü kullanarak gerçekleştiriyordu. Kavramsal sanat, özgün ve geleneksel olarak üretilmiş estetik ve metalaşan sanatı karşısına alırken fotoğrafın basit ve uzun süreler gerektirmeyerek elde edilmesinin olanaklarından yararlanıyordu.

Avangard sanatın kendine yeni bir uygulama gücü bulduğu Postmodernizm, diğer sanatlardan farklı olarak o güne kadar olan tüm sanat akımlarını reddediyordu ve bunu yine fotoğrafla yapıyordu. Postmodernizm ve fotoğraf arasındaki bu ilişki postmodernizmin fotoğrafın en çok yeniden üretebilirlik özelliğini kullanarak dile gelmesiyle daha da güçlendi. Örneğin popüler kültür içindeki konumu itibarıyla de fotoğraf, postmodernizmin politik içerikli söylemlerini, toplumun farklı katmanlarına

aktarma konusunda en etkin yol olmuştur. Çünkü Postmodernizm için fotoğraf kolay ulaşılabilir, hızlı ve tüketime yöneliktir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki, fotoğraf, içinde yaşadığımız dünyadan nesnel gerçeklikten, var olan görüntüleri alımlar ve kültürün tüm katmanları için kolay ulaşılabilir olma özelliği ile kitle kültürünün iletişimini sağlar ve tüm bu farklı katmanları birbirine bağlar. Bunun yanı sıra fotoğraf, doğası gereği çoklu, tekil olmayan ve çoğaltılmaya yönelik bir yöntemdir. Sanat eserleri de dâhil olmak üzere her şeyi kopyalayarak çoğaltmak özelliğine sahiptir. Fotoğraf bu özelliği ile süreç içinde sanatın metalaşmasını sağlamış olsa da, aynı zamanda sanatın metalaşmasına, özerkleşmesine karşı gelebilmenin olanaklarını sanatçılara sunmuştur. Fotoğrafın bu gücü ile Avangard'ın sanatla hayatı birleştirme davası birlikte yürür.



## **ABSTRACT**

Photography, as a new invention, was initially thought to be an activity that had a technical and instrumental function only, in time it also began to manifest itself in the early 20th century as a field of art by its aesthetical aspect and its characteristics to transform and guide the society and the art along with its instrumental function and it deeply influenced the development process of 20th century art after the rise of the photography. Photography has been an instrument for the transformation of social memory and image notion, the resolution of eye and sight, the measurability of subject, the rise of mass culture, development of reproduction systems, institutionalization and the formations such as the change of Museum concept as it also played its active role in history since it was invented as it had been utilized as a source for the development of Avant-garde artistic processes that formed against the same systems afterwards.

The battles that the art production carried out against governmental powers following the breaking from permanent settlement and conventionalism, the detachment of art from religious and governmental dominance and the democratisation of social and economic structure gradually put the art in a state that functioned in a different dynamic in parallel to changing society. These developments were considered as a source in defining the innovation and liberty as a value and the Avant-garde art necessitated the development of new art languages and new areas of criticism. In particular, the photography, upon its rising, discarded the task of imitation and thus gave way to renewal in art and the rise of Avant-garde.

At this point, the search for political, social and cultural innovation of Avant-garde which developed an progressive, artistic attitude reaching beyond the time externalizing the conventional expression forms in the art together with the fact that the photography is a shared language merges with the reflection of art on life, where the innovations it brought into the art and the artistic and social pioneers coexist.

Following the effect of the rise of photography, first significant changes in art; liberalization, the severance of art from the institutions and the concept that sees it as a means of expressing the traditional external world properly was experienced with

expressionism that was one of the starting points of an independent critical restructuring. In this movement, even though the personal feelings of the photograph artist are conveyed, it is aimed to put forward the reality behind the subjects where corrupted and deformed styles are used based on the worldly realities.

Although they feature the real world, the concept of conveying the world in artistic movements with its all reality directly was overreached through the cubism movement displaying its objects truly independently and from the external world. The photography serving as a source for the new visual notions kept on its influence together with the Cubism movement. Especially, the dismissal of picture from the task of imitating after the rise of photography helped the Cubists to deal with the form and position of the objects in the space rather than trying to narrate the object via illusive ways, therefore Cubism was able to approach the object in a different way compared to traditional perspectival concepts. The reality was taken apart and brought together in a different composition and artistic creation was featured. In that way, photography had an impact for Cubism to become an Avant-garde innovative art.

The technique of photography corresponded to the movement and motion concept of Futurism, has been very convenient to catch and reflect the modern machinery age and urban life in its works with the innovative approaches, described as ‘kinetic’, of the futurism that achieved the stages of the movement. Futurism put the realities of the external world aside and conveyed the internal world. In addition to that, it aimed to introduce the speed and movement, the dynamism, the most important elements of contemporary civilization becoming mechanized, to the art. The futurists who found the previous movements “static” and claimed that the real life was mobile and dynamic on the contrary tried to bring together the various concurrent images of the movement in a process. They deemed the futurism as the art of the future and stood against the tradition that overwhelmed the creativity. They told that static and frozen images were never natural and aimed to offer the complexity and rhythm of the movement in the photography.

While it tried to manifest its opposition to Dada and activist attitudes with new and powerful methods they found out and created, it also made use of the

photomontages combining irrelevant images clipped from the picture-magazines, old letters, press releases, labels and arrangements such as collage and stuck together with a new arrangement. It brought the subliminal thoughts of humankind into light as the messenger of surrealism.

Whereas surrealism was displaying its Avant-garde attitude by using the technique of the new visual world, namely the montage logic, in order to dwell on the irrelevant images of the dream world and the mysterious side of the subconscious, which could not be explained through the reasoning. Surrealist artists used techniques such as multiple print, painting, sandwich print, solarisation, and montage as they intervened the image with shooting techniques. Photography artists of this trend turned onto surrealism in “instant” photography as well.

The photography in Bauhause was about focussing, visual function and incentive excitation as well as artistic expression and these were the inherent potentials in the photography. The outlook of photography on the environment and object as a new technology is changing. It used these aspects as it combined the technique and design in Bauhause.

The culture of 1960s was enlivened with the delicacy of Pop sensitivity and the use of photography. Pop artists were gaining ground for the sake of combining the art with life by using the photography that was spread to all areas of life and they were even introducing the advertising materials into their works and utilizing the photography in the pictures. Pop artists dealt with daily and ordinary events through the collages and repetitions from the newspapers, magazines and advertisement clippings.

Conceptual art performing its Avant-garde side and its attitude that put the thought to forefront by using the uncharacteristic side of the photography. While conceptual art was taking on the aesthetical and commodified art, that was produced genuinely and traditionally, it was making use of the simple potentials and ability of the photography that did not require long periods to be created.

Postmodernism where the Avant-garde art found a new application power for itself has rejected all art trends so far, compared to other arts and performed this once

again with photography. This relation between postmodernism and photography gained more power when postmodernism was mostly realized by using the reproducibility feature of the photography. For instance, the photography, thanks to its status within the popular culture, has always been the most effective way to convey the political discourses of postmodernism to different layers of the society. Because, the photography has always been easily accessible, fast and consumptive for Postmodernism.

As a result, we can say that the photography receives the inherent images from the world in which we live and from the objective reality and ensures a communication for the mass culture through its characteristics of easy accessibility for all layers of the society and connects all of these layers altogether. Besides, the photography is intrinsically a multiple, non-singular and reproductive method. It has an ability to copy and reproduce everything including even the work of arts. Even though the photography enabled the art to commodify within the process due to this attribute, it also provided the artists with the features of ability to oppose to the commodification and autonomization of the art. The claim of Avant-garde towards connecting the life with the art moves together due to this aspect of the photography.

## GİRİŞ

Sanat, insanlığın doğuşundan başlayarak, insanın yaşadığı durumlarla ve olaylarla ilişkili olarak sürekli değişim göstermiştir. 19.yy'dan sonra ise; endüstrielleşmeyle gelen yeni yaşam biçiminin, teknolojik gelişmelerin ve fotoğraf gibi icatların ortaya çıkmasıyla sanat da farklı bir oluşum göstermiştir. Bu tez çalışmasında “1930-1970 yılları arasında Avangard akımlar sürecinde yapılan deneysel teknikler” in, fotoğrafın yeni anlatım biçimlerine olanak tanınması ve Avangard'ın gelişimi üzerinde ve Avangard hareketin amacını gerçekleştirmesinde en etkili faktörlerden biri olduğunu göstermektedir.

Konunun önemi ve amacı; fotoğrafın sanatı nasıl etkilediği, bu etkinin sonucunda ortaya çıkan sanat akımları ve sanatta yenilikçi bir tavrın belirlenmesi, yine yenilikçi ve öncü olarak nitelendirebileceğimiz Avangard kavramı ilişkisine vurgulamasından gelir. Konuya bu açıdan yaklaşıldığında, Avangard ve fotoğrafın deneysel uygulamaları üzerinde çalışmak, çağdaş sanata, birçok açıdan ışık tutularak incelenmesine olanak verir

Bu inceleme, sürecin giderek karmaşıklaşması, çok yönlü bir bakış açısı ve inceleme gerektirmesi nedeniyle, araştırmanın sınırları sadece “1930-1970 yılları arasında Avangard Akımlar sürecinde kullanılan deneysel teknikler” olarak çizilmiştir.

Araştırmanın konusu, sanatta bir direniş olarak nitelendirebileceğimiz Avangard'ın yarattığı karşı hareketler, fotoğrafın kullanarak sanata nasıl uygulamaya dönüştüğü anlaşılacaktır. Ortaya çıkışından bu yana kendine özgü bir sanat dili yaratma kaygısıyla boğuşan fotoğrafın kendini bir sanat olarak kabul ettirme çabaları, Avangard hareketin amacını gerçekleştirmesindeki etkisi ve birbirine karşı olarak gelişen akımlar içinde fotoğrafta uygulanan deneysel çalışmaların sonuçları tartışılacaktır.

Genel olarak değinmek gerekirse, bu çalışmada amaç: “Avangard olarak görülen sanat hareketlerinde deneysel fotoğrafın yeri ve katkıları nelerdir?” “Avangard fotoğrafta hangi deneysel tekniklerin kullanıldığı, fotoğrafın olumlu ya da olumsuz etkileri nelerdir?”, gibi sorulara cevap aramaktır. Dolayısıyla çağdaş sanatta farklı bir

düzleme geçiş ile fotoğrafın, birçok akımın oluşmasında önemli rolü olduğuna ilişkin ortaya atılan düşünceleri kanıtlamak amacı ile “fotoğrafın nasıl ve hangi yöntemlerle bunu gerçekleştirdiği?” konusu üzerinde durulmuştur.

Çalışma hazırlanırken öncelikle kaynakça araştırmasına başvurulmuştur. Yabancı kaynaklardan yararlanmanın yanında özellikle konuyla bağlantılı görsellerin incelenmesi amacıyla internet ortamı sıkça kullanılmıştır. Çalışmaya bir temel kazandırabilmek amacıyla ele alınan konular ön bilgi verilerek çalışmada akışını sürdürmüştür. Fotoğrafın ortaya çıkışından bu yana hem kendi içinde hem de akımlarla bağlantı kurabilmek amacıyla, konunun kapsamı içinde yer alan akımlar genellikle birbirinin içinde ve tam olarak sınırlandırılmayan şekilde gelişmiş olsalar da kronolojik bir sıra takip edilmeye çalışılmıştır.

Bu konu ile ilgili kuramsal özömlerinde bulunan eleştirmenlerin düşüncelerine başvurulmuş ve ortaya atılan düşünceleri desteklemek amacı ile birbirleri ile karşılaştırılmaya gidilmiştir. Çalışma her ne kadar kurumsal bir özömler niteliği taşısa da söz konusu olanın görsel sanatlar ve özellikle de fotoğraf olduğu göz önünde bulundurularak çalışma, konuyu en iyi şekilde vurgulayabilecek görsel belgelerle de desteklenmiştir.

## SANATSAL OLAYLARA VE 20.YY'A KISA BAKIŞ

### A. BİLİM VE TEKNOLOJİDEKİ GELİŞMELERİN SANATA YANSIMASI

Teknoloji ve bilimde sürekli yeni buluşlar, yeni icatlar ortaya çıkmaya devam ediyordu. Radyo, pikap, televizyon, kompakt disk gibi araçların gelişmesi, kopyalama tekniğinin ucuzlamasıyla, belli başlı müzik türlerini evrenselleştiriyordu. Müzik giderek yaygınlaşıyordu. İkinci sanayi devrimi olarak nitelendirilen içten patlamalı ve dizel motorlar; buhar gücüyle elektrik üreten jeneratörler, yeni güç kaynakları olarak elektrik ve petrol, otomobil, otobüs, traktör, uçak, modern büro ve sistem yönetiminin parçaları olarak telefon, daktilo ve elektrikli daktilo, kimya sanayinin ürettiği sentetik maddeler; boya, sentetik elyaf ve plastikler ortaya çıktı. Yeni mühendislik malzemeleri olarak güçlendirilmiş beton, alüminyum ve krom alaşımları gibi teknolojik gelişmeler, genetik bilimin kurulması hep bu çağda gerçekleşti. Öyle ki, gerçekleştiği anda, günlük hayata girerek onu hemen biçimlendiren çok hızlı bir süreçle ilerleyen teknolojik gelişmeleri, 20. yy sanatı ile birbirinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Sanat, felsefe, teknoloji ve bilim her zaman birbirini itmiş, birbirleri için itici ve çekici güç olmuşlardır. Bunlar hayatın biçimsel, sezgisel, düşünsel öncüsü gibidir. Sanki sanatçı sezer, düşünür, yaratır ve bilim adamı, felsefeci aynı dünyayı bilimin felsefenin kurallarıyla temellendirir. Ya da tam tersi bir oluşum ile bilim bunu gerçekleştirir, sanata yön verir, sanatçı buna direnir ve yine bunları içinde barındırarak, kullanarak ona karşı çıkararak, her zaman kendini yenileyecek, arınacak bir çıkış noktası bulmuştur. Örneğin geçmişte izlediğimiz bir bilim kurgu filminde gösterilen günümüzde gerçekleşmesine şaşırıyoruz. Sanat ve teknoloji bilimin ilişkisine bir başka açıdan örnek verebiliriz. Empresyonizmle başlayan sanattaki soyutlama arayışını, Kübistlere ilham veren kullandığı ışık gölge karşıtlıkları ve kütlelerin ağırlıklarını kazandırmaya başlayan Cezàne devam etmiştir. Cezàne'ın resimlerini ve kübizmi, nesneye yaklaşım açısından fizik bilimi ile direkt olarak bağlantı kurmamız mümkün gözükme de:

*Olayların yahtılmış halde ele alınabileceğini reddemesi ve görünümünün göreni içerdiğini savunması bakımında modern fizikle*

uyuşuyordu. Bu, insanlıktan uzaklaştırmanın sınırı anlamına gelmeyip, daha çok insanın gerçekliğin dışında olmadığına bir kabulüydü.<sup>1</sup>

Cezanne bir fizikçi değildi; ne modern ne de başka türlü. Onun izleyicileri ve mirasçıları olan Kübistler de fizikçi değildi. Burada söz konusu olan şey, bilimle sanatın birbirinden bağımsız olarak birbirini tamamlayan tutumlar geliştirdiğini nadir tarihsel durumlardan biridir.<sup>2</sup>

20.yy bilim, geleneksellik, farklı kültürler, felsefe, buluşların birbirleri ile etkileşimi insanlık tarihinde hiç görülmediği kadar farklı bir dinamikte ilerliyordu. Gittikçe küreselleşen dünyada sanki insanın belleği tek bir ağa bağlanırken, küçük parçalara bölünüyordu. Nejat Bozkurt'a göre, **“Primitif sanatçıların insanlığın ilköğretilerine dek uzanan bilinçaltının ürünleri kendilerine uzun geçmişin anımsamaları olarak görünmüşlerdir.”**<sup>3</sup> İşte bu anımsa, günümüz sanatçısı tarafında yorumlanıyor ya da yeni anlatım yolları bulabilecek bir mirasa dönüşüyordu. 20.yy'da endüstri kentleri içinde birey yalnızlaştıkça başa çıkması gereken sorunlar artıyor, bilim ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak, sanatına konu aldığı her şey farklılık gösteriyordu. Sanatçı yüzünü doğuya dönüyor, renk bunalımlarına giriyor. Hayatta tuvale teknolojinin malzemelerini sokuyor, heykellerinde teknolojinin artıklarını kullanıyordu.

*Turani'nin ifade ettiği gibi:*

19.yy özellikle son çeyreğinde endüstri kentlerin oluşmaya başlamasıyla toplumda görülen bunalımlar, aynı zamanda ilk endüstri hastalıklarıdır. Endüstrinin gelişimi insanı yaşadığı çevreden ayırmış ve giderek toplum dışı bir varlık haline dönüştürmüştür. Bu bunalımlar güzel sanatlara yansımakta gecikmedi. Ekspresyonist “Dışavurumcu” ve Sürrealist “Gerçeküstücü” anlatımlar bu bunalımlarla ilişkiliydi.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Richard Appignanesi ve Chris Garratt, **Postmodernizm**, Türkçesi: Doğan Şahiner, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1996, s.17.

<sup>2</sup> Appignanesi ve Garratt, s.16.

<sup>3</sup> Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Bursa: Asa Yayınları, No:15, 2000, s.53.

<sup>4</sup> Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003, s.70.



## B. ÇOĞALTMANIN SANATA YANSIMASI VE “BİRİCİKLİK” KAVRAMI

Teknoloji ve bilim alanındaki gelişmelerin, sanatın özgürleşme adına verdiği mücadeleler üzerine olumsuz etkileri de olmuştur. 20.yy’daki gelişmelerin köklerine 19.yy’daki gelişmelere baktığımızda örneğin 19.yy’da göz ve görme üzerine yapılan bilimsel araştırmalar, insanın fiziksel, biyolojik ve algısal yapısının çözülmesinde, eski iktidar rejimlerinden, tarım ve el sanatları üretiminden ve büyük aile düzeninden kopan kitlelerin kontrol edilebilmeleri, eğitilmeleri için yeni düzenlemelerin, sistemlerin gelişmesine ön ayak olmuştur.

*Aydın’ın ifade ettiği gibi:*

*Eğitim kitlelere açıldıkça sözlü ve yüz yüze olan geleneksel kültür aşınmış ve Kitle İletişim Araçlarındaki hızlı yayılma süreci, tek karakterli bir kültürün kitlelere benimsetilmesin başrolü oynamıştır. Sinema ve gazeteler için, sürece uyumlanmaları için ilk olarak başvuracakları araçlar haline getirilmişlerdir.<sup>5</sup>*

19.yy’da görme ve modernize üzerine yazan sanat tarihçisi *Jonathan Crary*, **“modernleşme süreci ile “yeni dolaşım, iletişim, üretim, tüketim ve rasyonelleştirme tarzları, yepyeni bir gözlemci-tüketici talep etmiş, sonuç da onu biçimlendirmiş”<sup>6</sup>** ifade etmektedir. Fotoğraf da bu gelişmeler içinde etkili bir biçimde sanata yön vermiş ve ‘gözlemci-tüketici’sini yani izleyicisinde kendisi yaratmıştır. Tarihsel modernimiz sürecini harekete geçiren olgunun, Sanayi devriminin görüntü alanındaki temsilcisi sıfatıyla fotoğrafın ortaya çıkışı endüstri devriminin ilkelerinin kitlelere yayılmasında ya da bunlar karşısında alacağı tavırlarda etkili görsel bir rol üstlenmiştir.

Eğitim sistemindeki değişiklikler, sanattaki klasik akademik sistemde yansımıştır. Akademilerde anatomi dersleri ve ayrıntılı çizim sona ermiştir. Sanatsal gelişme göstermiş ve geçmişten gelen belleğe alınma gücü ile birleşmiş, sanki insanlık tarihinden beri var olan sanatsal gelişmeler fotoğrafların aktarım kolaylığı ile evrensel

<sup>5</sup>Mukadder Çakır Aydın, **Sanatta Eleştirelilik**, İstanbul: Beta Yayınları, No:1302, 2002, s.163.

<sup>6</sup>Jonathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri**, Türkçesi: Elif Daldeniz, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

bir belleğe dönüşüp ve sanatçı bu birikimi kısa sürede edinebilmiştir. Böylelikle sanat bir yandan kendisinden önceki gelişimleri kolaylıkla inceleyebilmiştir, bir yandan da çoğaltım olanakları karşısında kendine farklı bir yön vermek zorunda kalmıştır.

*Aydın'ın ifade ettiği gibi:*

*Bunlarla birlikte yaratıcı sanat eserleri, çok ucuza ve çok sayıda çoğaltılıp, geniş yığınlarla kolaylıkla ulaşmaya başlar. Bu süreçten en çok resim etkilenir. Basım tekniklerinde yapılan yenilikler kitap dünyasını kitlelere açarken edebiyatın gelişim çizgisini, gazeteciliğin gelişimini ve tefrika<sup>7</sup> yazımının artmasını beraberinde getirir. Böylece tarihte kitle-pazarı oluşmuş olur.<sup>8</sup>*

Kitle pazarının oluştuğu bir dönem de sanat eserinin 20. yy'a kadar köklerin bağladığı “Biricik” olma bir sosyal üretim formu olarak sanatın önemini fark eden ilk kişi olduğu düşünülen Walter Benjamin'in “Teknik Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağdaş Sanat Yapıtı”<sup>9</sup> adlı ünlü makalesinde yeniden ele alınır. Benjamin, kültür endüstrisinin egemen olduğu günümüz toplumunda sanat eserlerinin çoğaltılarak değersizleştirildiğini, orijinallliğini yitirdiğini ve “aura” sının aşındığını öne sürer. Aynı zamanda teknolojik alandaki büyük gelişmelerin sanat ve kültür içinde yepyeni imkânlar sağladığını iddia eden Benjamin'in, fotoğraf ve sinema gibi benzeri sanatların kaydettiği gelişmenin kitlelerin katılımına açık olanların yararına olan bir sanatı mümkün hale getirdiğini söyler.

---

<sup>7</sup>**Tefrika:** İki şey arasını ayırmak, yol çatallanmak anlamındaki “f-r-k” kökünden türeyen tefrika, parçalara ve bölüklere ayırmak, bölücülük ve ayrıcalık yapmak demektir. <https://eksisozluk.com/tefrika--146128> (2 Aralık 2013).

<sup>8</sup> Aydın, s.149.

<sup>9</sup>**Walter Benjamin:** 1892- 1940 yılların yaşamış olan alman düşünür. 20. Yüzyılın en önemli Marksist estetikçilerinden ve kültür yorumcularında biri olarak görülen ve bir sosyal üretim formu olarak sanatın önemini fark eden ilk kişi olduğu düşünöler Benjamin' in temel ve en ünlü eseri “ Mekanik Röprodüksiyon Çağında Sanat Eseri” adlı denemesidir. Sanatsal üretimin maddi boyut veya yönlerine dair analizi, Benjamin'in çağdaş düşünöceye en önemli katkısıdır. (Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002, s.110).

*Eleştirmen Rochlitz, Walter Benjamin'in düşünceleri hakkında şöyle yazar:*

*Benjamin'in fotoğraf üzerine düşünceleri, teknik ve tarihsel "ilerlemeyi" yorumlama biçimine göre, her ikisi de belirsiz ama ters yönde vurgulanan iki zamanda gelişir: önce coşkuyla karşılar, özgürleşme ve laikleşmenin itici gücü olarak görür fotoğrafçılığı (1931–1936) ; bunun bedeli de geleneğin silinişidir, ancak bu da siyasal yönde yeni bir gelenek adı kabul edilebilir. İkinci aşamadaysa siyasal savaş için bir çıkış yolu olarak düşünülen fotoğrafta kuşkuyla yaklaşır (1936-1940); ilerencilik kör, bu nedenle de karanlıktır; geleneksel özel bir anlamda bu uğurda feda edilemeyecek kadar değerli bir zenginliktir; artık onu kurtarmak, tarihler tarihinin her zaman gizlediği anlamsal potansiyellerini kurmak söz konusudur.<sup>10</sup>*

“Biriciklik” ve “Çoğaltılabilirlik” kavramları sanatta, sanatçının durumunda olduğu gibi, sanatla ilişkili olarak yaşamda da birçok yeni değerler ortaya çıkmasına neden olur.

*Aydın'ın ifade ettiği gibi:*

*1850'den itibaren yaşanan önemli değişikliklerden biri mekanik yeniden üretimden sonra sanatlarda meydana gelen değer kaybı; diğeri ise sanatın içerdiğini belirleyenlerin sınırlı bir zümre ya da sınıf olmaktan çıkıp, “kitleler” olması gerçeğidir. İşçiler, orta sınıf, burjuvazi, tümü, eserlerinin alıcısı olmuştur. 19.yy üçüncü çeyreğinin sanatları, her açıdan “popülerdir.” Sanatçının gelir durumu değişmiş, monarşik ve aristokratik toplumda, sarayın övünç kaynağı ve hizmetçisi olan sanatçı, burjuva toplumda tinsel değerleri görebilen yaratıcı konumuna gelmiştir.<sup>11</sup>*

Sanat bazen de tikanmalara yol açan endüstri çağının getirdiği zorluklara karşın sanatçı yine endüstri çağının ve teknolojinin olanaklarını kullanarak karşı çıkış noktası aramaya devam etmiştir.

<sup>10</sup>Rochlitz Ranier, “Walter Benjamin ve Fotoğrafçılık Deneyim ve Teknik Çoğaltılabilirlik”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:84, s.189.

<sup>11</sup> Aydın, s.149.

### C. 20.YY' DA TEMEL SANAT HAREKETLERİ VE FOTOĞRAF

20.yy'da sanayi devriminin hazırlığı romantizmden sonra sanatın farklı çıkış noktası arama ve özgürleşme çabaları ilk olarak empresyonizmle kendini belli eder, bu dönemde fotoğraf teknolojisinin gelişimi empresyonizmi büyük oranda etkilenmiştir. Renkli Japon baskıları ve Doğu sanatında da etkilenen empresyonistler, resimde biçimci anlayış dışında yeni bir renk sistemi oluşturmaya başlamışlardır.

*Aydın'ın ifade ettiği gibi:*

*Fotoğrafın bulunması ve basım tekniklerinin gelişmesi sonucu biricikliği yok edilen, kitlesel-tüketime uyumlandırılmaya çalışılan sanat-yapıtının korunması için "Sanat İçin sanat" akımı başlamış, ancak bu akımın savunucuları bir süre sonra realite karşısında yalnız kalarak bunalımlara sürüklenmişlerdir. İzlenimcilik, fotoğrafın, resmin elinden aldığı gerçek görüntüyü, anlık izlenimlerle anlatarak fotoğrafa karşı bir tepki olarak gelişmiştir.<sup>12</sup>*

İzlenimcilerin burjuva yaşamının gündelik gerçeklerine yaklaşabilmek ve ona nüfuz edebilmek için resmen yardım eden bir belge olarak gördüğü fotoğraf, izlenimcilere yeni kullanım yöntemleri getirerek de farklı yönler vermiştir.

*Erzen'in ifade ettiği gibi:*

*İzlenimciler yaşamı sonsuz şekilde parçalanmakla anlık olanı keskin bir şekilde algılatarak, duyular dünyasına kendilerine bırakmış gibi görünseler de nesnelere oldukları gibi, nesnel ve bilimsel bir şekilde görmeyi ve bilmeyi amaçlıyorlardı. Fotoğraf makinesini daha iyi görmek için kullandılar; böylece "görme" yi gösterebilmeye dönüştürdüler ve fotoğraf sürekli bir belge referans işlevini gördü. Fotoğraf makinesini bir resim değil, daha iyi gören bir göz üretmek için kullanan sanatçılar vardır. Thomas*

---

<sup>12</sup> Aydın, s.290.

*Eakins, fotoğraf makinesini anı yakalamak için kullanırken, resimlerde gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalışıyordu.*<sup>13</sup>

Görüldüğü gibi, romantizm ve empresyonizm gibi akımlardan başlayarak, sanatçı farklı anlatım biçimlerine yöneliyordu. Yalnızlaşan bireyin yaşam biçimine bağlı olarak sanat değişiyordu. Biçim ve içerik olarak farklı eğilim gösteren sanatlar birbirinin içinde geliyor, etkileniyor ve çok hızlı bir akışkanlıkla oluşan başka bir akımın kökleri, yeni sanat biçimlerine, sanat akımlarına, hareketlerine dönüşebiliyorlardı. Örneğin;

*Aydın'ın ifade ettiği gibi:*

*Cezanne, Van Gogh ve Gauguin, anlaşılma umuduna çok az bel bağlayan “çılgıncasına yalnız” üç sanatçıydı. Şunu farkettiler: Herhangi bir akımda, üslupta ilkeler bulup uygulanabiliyor ama sanatçı yine de bir “boşluk” duygusu ile baş başa kalıyordu. Sanatın elinden bir şeyler kaçıp gidiyor ve bunları yakalama çabası yeniden başlıyordu. Cezanne düzen ve denge yitiminin farkına varmış; Van Gogh sanatçının kendi duygusunu insanlara iletecek yoğunluk ve tutkunun kaybedileceği ayırsamıştı. Gauguin ise var olan yaşamdan ve sanattan huzursuzluk duyuyordu. İşte bu üç tip huzursuzluğun, eleştirel yaklaşmanın yöneldiği çözümler Modern sanatta üç akımın öncüsü oldu. Cezanne'in çözücü kübizmi; Van Gogh'un çözücü ekspresyonizmi (Dışavurumculuk); Gauguin'in ki ise İlkelcilik'i (Primitivizm) yarattı.*<sup>14</sup>

Ekspresyonizm, Kübizm, İlkelcilik gibi akımlardan da etkilenilerek birçok akım doğdu ve çok uzun süre sonra gelecek yeni akımların, yeni ekollerin bile zeminini oluşturdu. Örneğin, soyutlamanın ilk basamağı sayılan Ekspresyonizmin, bir grubu olan “Der Blaue Reiter”<sup>15</sup> in sanatçıları ile çağın günlük kullanım eşyalarını biçimlendiren,

<sup>13</sup>Jale N. Erzen, **Fotoğraf Notları**, İstanbul: Say Yayınları, 2004, s.28.

<sup>14</sup>Aydın, s.158.

<sup>15</sup>**Der Blaue Reiter (Mavi Süvari):** Vassily Kandinsky ve Franz Marc'ın 1911'de Almanya'nın Münih şehrinde kurduğu ressamlar birliği. Kandinsky ve Marc 1912'de, içinde plastik sanatlara ve müziğe yer verdikleri Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) adında bir almanak yayınladılar ve iki sergi düzenlediler. Daha sonra Gabrielle Münter, Alexej Jawlensky, Marianne von Werefkin, Alfred Kubin, Paul Klee, Arnold Schönberg'in de katıldığı Mavi Süvari grubunun bildirgesi, dönemin entelektüel ortamında oldukça yankı uyandırdı. Sanatçılar yeni bir tinsel çağı haber

soyutlamanın bir başka basamağı olan Bauhaus sanatçıları ile aynı kişiler oluşu bu kanıtlardan yalnızca biridir. Sanki ekspresyonistler bu çağa vahşice karşı çıkarken Bauhaus endüstri ile gelen, çılgınca üretimle oluşan “kitch” oluşumları karşısına alarak çağın yarattığı yığınlar, biçimleri estetikleştirmiştir.

20.yy’daki parçalanmanın, dünyayı parçalar halinde algılayan modern insanın ve sanatın nesnesinden arınmasının bir sonraki adımı Kübizm ve Picasso ile devam eder. Bir devinim niteliğindeki kübizm geleneksel perspektifin dışında parçalara ayrılmış nesnelere çeşitli yönlerden ayrı anda algılanabilecek biçimde yan yana getirilerek yeni bir gerçeklik yaratmıştır. Sanat akımları birbirinin içinde gelişirken, Sürrealizm de bu oluşumlardan etkilenerek kendine bir yol çizmiştir.

*Aydın’ın ifade ettiği gibi:*

*I. Dünya Savaşından önceki 15 yıl boyunca sanatsal dilde görülen gerilim, 1920-1930 arasında giderek azaldı. Bu, ateşkes sonrası ortalığı saran durgunluğa benziyordu. Matisse “şehvi” dönemine, Braque da gerçekliğe yöneldi. Picasso yine Kübist dille uyum denemelerinin yanı sıra resim diline de başvurdu, Slav ülkelerinden ve Yahudi kökenli sanatçılardan gelen hüznün ve acı dolu bir hava savaş sonrasında diğer bir getirisiydi. Kisling, Modigliani ve Pascin melankolik bir havaya Soutine deşiddetli ifade yöntemlerine başvurdular. Bu iki eğilim, II. Dünya Savaşı arasında gelişim gösterdi. 1920-1930 yılları arasında genel eğilim ise savaş öncesinin tersine, resmi, kendi dışındaki bir esinlenmeye ilişkili hale getirmektir. Gerçeküstücülük de bu eğilim içinde yer aldı.<sup>16</sup>*

Gerçeküstücülük akımını benimseyen, mantıksal düzeni yok ederek, bilinçaltına, sınırsızlığa ve gerçeğe varılacağına inanan sanatçılar resmi, görülen cismin betimlemesi olarak değil, bilinçaltının betimlemesi olarak değerlendiriyor ve bu noktadan hareket ederek, mantık dışı uygulamalarla us dışı çevreler yaratıyorlardı.

---

verdiler. Bildirgede on dört ana makale vardı. Bu metinlerde Kandinsky ilk kez sanatçının doğayı kavraması ve saf estetik birliğe yönelmesindeki yegane aracı olarak gördüğü “içsel gereklilik”ten bahsetti.

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Mavi\\_S%C3%BCvari](http://tr.wikipedia.org/wiki/Mavi_S%C3%BCvari). (3 Aralık 2013)

<sup>16</sup> Aydın, s.180.

Ahlaki kaygıları karşısına alan gerçeküstücülük bu eğilimlerin yanında radikalliğini, Dada'dan alıyordu.

Dada derin huzursuzluktan doğan savaşa karşı gelişen bir tutumdur. Dille teknolojiyi kullanarak sanata, doğaya, düşüncelere saldırıyordu. Anti - estetik, anarşist ve nihilist bir anlayışa sahip olan Dada çoğunlukla bir akım olarak değil, bir hareket olarak adlandırılır. Dada sürrealizm dışında kavramsal sanat ve birçok akımı da etkilemişti. Özellikle 20.yy'ın en etkili kişilerinden biri olan Dada'nın öncüsü sayılan Marcel Duchamp'ın "ready made"leri birçok sanat akımının da oluşmasında kilit noktasıdır. Sanat karşı tutumu ile Duchamp, sürrealizm ve kavramsal sanatın yanında Happening, Pop Art, Op Art, Minimal Sanatı etkilemiş, hatta postmodernizmin öncüsü sayılmıştır.

Soyutlamanın bir başka basamağı olan Konstrüktivist akım, 1917 Rus devriminin ardından devrim ilkeleri sanat aracılığı ile geniş kitlelere ulaşıyordu. Avrupa'daki konstrüktivakım ise evrensel ve nesnel estetik değerler doğrultusunda bilinçli olarak tasarlanmış düzenleme anlamı taşıyordu.

Sanat gittikçe soyutlaşıyordu. Özellikle Kübizmden başlayarak gittikçe kavramlara yakınlaşan sanat, nesnesinden arınıyordu.

*Aydın'ın ifade ettiği gibi:*

*Kübizmden sonra sanatçılar doğa'dan, nesne'den tümüyle arındılar ve Soyut Sanat dediğimiz salt kavram-ressamlığına ulaştılar. 1910'larda Kandinsky ve başka birçok sanatçı soyut resim yapıyor; konu tümüyle aşıyor; salt renk, çizgi ve ışıkla iç yaşantılar, ruh halleri (öfke, tutku, uyuşukluk v.b.) anlatılıyordu.<sup>17</sup>*

Soyut sanat "renk alanı resmi" ve "art informel"<sup>18</sup> gibi soyut akımlara daha da belirginleşmeye başlamıştı. Sanat gün geçtikçe Paris'ten New York'a kayarken, savaşın

---

<sup>17</sup>Aydın, s.178.

<sup>18</sup>**Art informel:** Serbest biçimli Sanat. Taşizm, resim sanatında düzensiz biçimli renk lekeleri ve damlalarının kullanılmasını temel alan sanat biçimidir. Terim, Fransızca "tache" (leke) sözcüğünden türetilmiştir. Bu anlayış önceden bir resmetme eylemini yadsıyarak, sanatsal yaratmada rastlantısalcılığın ön plana alınmasını

bunalımından kaçan sanatçılar, Komünizmin ve Faşizmin tarafından yasaklanmış olan soyut sanatın ikinci evresinin Amerika'da şekillenmesinde etkin oldular. Soyut dışavurumculuk ortaya çıktı ve Jackson Pollock resimleri çok büyük yankı uyandırdı. 1960'lara kadar uzanan soyut sanat yapıtları, savaşın acısını, tehlikelerini, hüznünü hatırlatan bir özgürlük simgesiydi.

Sanat dalları akımları arasında sınırlar gittikçe eriyordu. Soyutluk, figüratiflik, fotoğraf teknolojinin diğer elemanları ve sanayi artıkları birlikte ele alınabiliyor, hatta bir yapıtın içinde Performans, Kavramsal Sanat, Enstalasyon, Body Art, Çevresel Sanat, Video ve Performans gibi hareketlere dâhil olan yapıtların hepsi birden yer alabiliyordu. Toplumun her kesimini, büyük halk kitlelerini imgelerini etkisi alan Pop Art 1960'larda soyutlamadan figürasyona (biçimlemeye) doğru giden sanat hareketini, fotoğraf ve reklam imgelerini kullanarak, kamuoyunu gündelik hayatla, sanat arasında kolaylıkla ilişki kurabileceği bir hale getirdi. Günlük hayatla ilişki kurma isteği pop arttan sonra, diğer sanat akımlarından her şeyi içine alarak modernizmi reddetmesi bağlamında farklı olan, temsili araçlar olarak fotoğrafı, topografiyi ve yeni ifade araçlarını kullanan tarihsel öğeleri bir araya getiren, düzenliliği mantık ve simetriyi yansıtırken ayrımları aşan Postmodernizmle de devam etti.

Dada ve Sürrealizm içinde yar alan Man Ray, Bauhaus okulunda hoca olan Macar ressam, heykeltıraş, tasarımcı, fotoğrafçı ve yazar Moholy-Nagy Fütürist Balla Fotodinamizm<sup>19</sup> ile çalışan Bragaglia, kavramsal sanatçı Josaph Kostuh, Pop Art'ın öncüsü, Andy Warhol fotoğrafı salt aktarım aracı olması dışında kullanan birçok sanatçıdan bazılarıdır.

*Ahu Antmen bu konuya şöyle bir yorum getirmektedir:*

*1970'li yılların son yarısından bu yana fotoğraf temelli işler üretenler arasında özellikle dikkat çeken sanatçılar - John Baldesseri,*

---

öngörmektedir. Akıma verilen diğer adlar l'art informel ve abstraction lyrique (Amerikan sanatındaki Lycia Abstraction benzeri)dir. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Ta%C5%9Fizm>. (20 Aralık 2013)

<sup>19</sup>**Fotodinamizm:** Fütürist sanatçısı Bragaglia tarafından duyguyu ortaya çıkaran dinamikleri yakalamak için hareketin uzun pozlama yoluyla kaydedilmesi ile keşfedilen bir araçtır. Bragaglia'nın fotoğraflarında insanlar, iç mekânlarda basit hareketler yaparlar. Siyah fon önünde tek bir figür vardır. Onun hareketi farklı aşamalar ve düzensiz aralıklarla gösterilir, arada da hareketin oluşturduğu netsizlik örnekleri görülür. Bragaglia'nın esrarengiz ruhbilimsel düşünceleri, O'nun "İnsan ayağa kalktığı zaman, koltuğu hala kendisinin ruhuyla doludur." sözleriyle özetlenebilir. <http://www.golge-fanzin.com/forum/viewtopic.php?t=308>. (20 Aralık 2013)



*Richard Prince, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Bernd ve Hilla Becher, Thomas Struth, Katharina Severding, Thomas Ruff, Georges Ruesse, Clegg & Guttman, Thomas Demand, Andreas Gursky, Jell Wall ve daha niceleri gibi - gündeme getirdikleri farklı konuların yanı sıra ifade aracının kendisini de sorgulayan bir yaklaşım benimseyenler olması, bir rastlantı olmayabilir. Bu yaklaşım bir konunun sunumunda fotoğrafı salt bir malzeme olarak düşünmek ve kullanmak eğiliminden oldukça farklı bir sanatsal perspektif barındırıyor.*<sup>20</sup>

Bu hızla devinen yeniçağda fotoğrafın teknolojik olarak bir sonraki aşaması olan, kısa bir süre sonra toplumların yöneldiği kentlerde ya da gelenekselliği sürdüren topluluklarda dahi etkisini sürdüren yeni bir eğlence biçimi yeni bir sanat, sinema ortaya çıktı. 20.yy sanatlarında sınırların ortadan kalkması ile disiplinler arasında etkileşmeye başlayan bu geçişlilik hali kendini sinema ile daha da belli etmeye başlamıştı. Sinema içinde birçok farklı kültürün kodlarını barındırıyordu. Roman, yazı, şiir, resim, fotoğraf, müzik gibi en temel sanatların elemanları ile teknoloji çok etkili bir kitle- iletişim aracı olan, sinemada birleşiyordu. Belirli ideolojilerin benimsetilmesinde küreselleşmenin hızlanmasında etkisi ile sinema gün geçtikçe tüketilme alanlarını genişletmekte ve toplumları günlük yaşamlarını belirleyen gelenekler ve kültürler üzerine büyük etki yaratmaktadır.

Elektronik çağın yaşandığı, günümüzde sinema endüstrisi sanat dalları ve teknolojinin temsil edildiği, insanların toplu halde tükettiği sinema filmleri dijital olarak çoğaltılıp evlerdeki ekranlarda izlemeye başlamıştır. Toplu halde ve her kesim tarafından tüketilen sinemaya rağmen modern insan gittikçe yalnızlaşmaya başlamış, insan doğadan kopmuş, akıl ve yaratıcılık makinenin egemenliğine bırakılmıştır. Sanat eserlerinin metalaşmasına karşı gelişen sanat akımları, fotoğraf ve video yoluyla kaydedilip, yeniden müzelerin egemenliği altına girmiştir. Sanatın reklamın değerlerine göre anlanılması, yapıtlara ödenen miktarların etkisi sanatın eleştirel gücünün önüne geçmesiyle, sanat ve toplum arasındaki bağlar tartışılır, sorgulanır hale gelmiştir.

---

<sup>20</sup>Ahu Antmen, “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımını ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı:84, s.132.

*Bozkurt'un ifade ettiği gibi:*

*Üretim ile tüketimdeki dengesizlik sorun olmayı sürdürmekteydi. Buna bir tepki olmak üzere çağın ikinci yarısında yer yer patlak veren terörizm hareketlerine karşın; gelenek ile devrim, eski ile yeni, birey ile toplum, ulus ile uluslar topluluğu bir arada var olmayı ve yaratmayı öğrenmeyi sürdürdüler.<sup>21</sup>*

20.yy o güne kadar görülmemiş sayıda sanat hareketinin ve sanatçının var olduğu, bunalımların yaşandığı, olayların dinamiğinin birbirine karşıt birbiri ile ilişkisinin farklı bir düzleme oturduğu, birçok akımın ortaya çıktığı yeni anlatım çeşitlendiğini ve belirginleştiiğini bir çağ olarak görebiliriz.

---

<sup>21</sup>Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Bursa: Asa Yayınevi, No:15, 2002, s.51- 52.

## AVANGARD'IN GELİŞİM SÜRECİNE GENEL BAKIŞ

Fransızca'da 19.yy sonunda kullanılan “savaş önde giden asker” “savaş alanını tanımakla görevlendirilen öncü birlik”<sup>22</sup> sözünden alınan bu terim öncü, ileri sanat anlamına gelir. Avangard (öncü) terimi, sanatta alışagelmış anlatım biçimlerini dışlayarak, tanımlar içinde kabul edilmiş normları sarsıp, sosyal reformlardan estetik deneyimlere kadar, siyasal toplumsal ve kültürel anlamda değişimi niteleyen, zaman ötesine uzanan ilerici bir sanatsal tavrı tanımlamak için kullanılır. Bu karşı çıkış içinde tümüyle başkaldırışı barındıran bir süreçtir.

*Tunalı 'ya göre:*

*Fransızca “Avant-garde” sözcüğü, yürüyen bir askeri birliğin en önünde giden, birliğe yol açan öncü grubu anlamında askeri bir deyim olarak doğmuş ve giderekbütün Batı dillerine, kültür ve sanat yaşamına bir düşün ve yaşam tarzı olarak girmiş, belli bir hedef doğrultusunda yaygın ve etkili olmuştur.*<sup>23</sup>

*Cevizci 'ye göre:*

*Avant-garde kendini genellikle karanlık, anlaşılması zor ve mutlak anlamda yenilikçi tekniklerle ifade ederken, popüler kültüre ya da kitle kültürüne şiddetle karşı çıkar. Politika felsefesinde ise, Avant-garde önce ideolojiden sonra da onu gerçek çıkarlarına körleştiren yanlış bilinçten muzdarip kitleye önderlik etme iddiasıyla ortaya çıkan entelektüel eliti tanımlar.*<sup>24</sup>

### A. YERLEŞİK VE GELENEKSEL DÜZENDEN KOPMA

“İlerici bir sanatsal” tavrı benimseyen Avangard 19.yy'dan önce gelişen yenilikçi sanatsal tavlardan farklıdır. Örneğin ideal insanın yüceltildiği antik Yunanda ya da ortaçağdan sonra patlak veren aydınlanma çağı Rönesans'ta köklü değişimler

<sup>22</sup>Avant – garde, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.1, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s.163,164.

<sup>23</sup>İsmail Tunalı, **Bir Kültür Kategorisi Olarak Avangard Üstüne**, İstanbul: Rh+ Sanat, 2006, Sayı:33, s.3.

<sup>24</sup>Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002, s.110.

olmasına rağmen temelde sanatçının tanımı ve konumu değişse de sanat, soylu sınıfın hizmetinde işlevselliğinden ayrılmazdı. Sanatın karşı bir direnç göstereceği, siyasal ve kültürel alanlarda genellikle ve yenilikçi tavırların çatıştığı bir yapılanma, 19.yy'dan önce zaten sözkonusu değildi. *Bürger'e göre, "Avangard bu tarihin keşfidir ve bu anlamıyla daha öncesinde mümkün değildi. Bürger'in kuramında Avangard, sanatın kurumlaşmaya karşı bir saldırıdır. Özerkleşmenin terk edilerek, sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesidir ve öncesinde mümkün değildir."*<sup>25</sup>

*Aydın'ın ifade ettiği gibi:*

*Raymond Willams'ın açıkladığı üzere yeninin geleneği yaşatan Avangard hareket öncelikle, tipik olarak metropol (anakent) temelli hareketlerdir. İkinci olarak, Avangard'a katkıda bulunanların çoğu, (iç ya da dış )göçmenlerden oluşur. Üçüncü olarak, Avangard kültür gelenekselden, yerel-olandan kopuştur; metropolün ortak dilini kullanır; yerleşik işaretler sistemini geride bırakmıştır. Metropolde rastlaşan göçmenlerin çekişmelerinin birliklerinin sosyolojisi açısından da önemlidir. Dördüncü olarak Avangard oluşumlar, her anlamdaki yerelliği ve ulusallığı aşarak, metropoliten ve uluslararası bir kimlik oluşturan, kültürel hareketliliği yüksek bir topluma giderek daha çok uyan bilinç ve pratik türlerini, hem yansıtır hem de düzenlerler. Beşinci olarak, metropolitenlik sayesinde yoğun bir zenginlik sunar ve çoğulculuk sayesinde muhalif gruplara da uygun bir ortam hazırlar. Avangard oluşumlar, yerleşik ve geleneksel pratiklerden keskin, hatta cebri bir kopuşu temsil ederler.*<sup>26</sup>

Yerleşik ve geleneksel hareketlerden kopma, sanatın din ve devlet egemenliğinden çıkması, toplumsal ve ekonomik yapının giderek demokratikleşmesiyle, sanat üretiminin bu iktidar güçlere karşı yürüttüğü mücadeleler, değişen yaşama paralel olarak sanatı, farklı bir dinamikte işler duruma gelmiştir. Yeniliğin ve özgürlüğün bir değer olarak belirlenmesine kaynak olmuştur ve yeni sanat dillerinin oluşumunu zorunlu kılmıştır. Avangard ise bunların başında gelmektedir.

<sup>25</sup>Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, Türkçesi: Erol Özberk, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s.21.

<sup>26</sup>Aydın, s.166.

## B. AVANGARD AKIMLAR, AVANGARD'IN ÜLKELERİ VE SANATÇILARI

Bir sorgulama yöntemi olan kesin yargılar ve değerler ortaya koymayan, seyredilmeyi değil izleyicinin katılımını öngörerek düşünceyi algıya dolayısıyla harekete geçirdiği gibi usçu ve kalıpcı düşünceye karşı olan, biçimciliği ve estetik amaçlılığı ve sanatın nesnesini reddeden dolayısıyla sanatın alınıp satılabilirliğine karşı olan Avangard akımları şöyle sıralayabiliriz;

Kübizm, yazınsal ve görsel uygulamalar ve gösterilere sözcüklerin ve görsel simgelerini sorgulayan Dada hareketi, Gerçeküstücülük, Fütürizm, Bauhaus, şiddetli renkleri ile Fovlar, Arp, Gabo, Kandinsky, Lissitzky, Mondrian ve Pevsner gibi sanatçıların, Nazi Almanya 'sında ya da Stalin Rusya'sında kaçmış göçmen sanatçıların dâhil olduğu: 1930'lu yıllarda Paris'in soyut sanatın merkezi olması yolunda büyük rol oynayan "Abstraction-Creation" (Soyutlama-Yaratma), 1960'ların geçerli düzen dışı inançlarını, anarşist tavırlarını yer altı kültürünün bir uzantısı olan: biçime değil içeriğe önem veren Funk art, Soyut Dışavurumculuk, Kavramsal Sanat, Pop art, Yoksul sanat, Hurda Sanatı, Yeni gerçekçilik, Süreç sanatı, Kendi Kendini Yok Eden Sanat, Çevre sanatı, Serbest biçimli sanat, Yerleştirme sanatı, Vücut sanatı ve Kitch sanat, Performans, 1960'lardan sonra Avangard sanatın kendine yeni bir uygulama gücü bulduğu Postmodernizm gibi akımlar Avangard akımlar arasında sayılır.

Son yıllarda ise İtalyanca "Transvanguardia" (Avangard ötesi) sözcüğünden türeyen Trans-Avangard ortaya çıkmıştır. Trans-Avangard tarihsel Avangard'lardan sonraki birçok akım gibi sanatta tekrar Avangard'ın uyanışı gibi algılanabilir. Zaman da sanatta ilerici bir yaklaşımı sergileyen "Trans-Avangard" İtalyan eleştirmen Achille Bontino Oliva'nın etkisiyle gelişmiştir.

*Kavramsal sanatın doğru olduğuna inanılan prensiplerini, reddeden ve duyguyu-özellikle yaratmanın çöşkusunu-geri getirmeye çalışan sanatsal üretim için kullanılan terimdir. Çağdaş sanata miti, gizeme ve büyüğü geri kazandırmayı amaçlayan bu sanat grubu Figüratif sanatı ve sembolizmin yeniden canlandırarak 80'lerde öne çıktılar. Hepsi İtalyan olan sanatçılar*

*arasında Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi ve Mimmo Paladino yer alıyordu.*<sup>27</sup>

Sanat ve hayatın birleşme çabasıyla yayılan Avangard Avrupa'nın birçok ülkesinde, Amerika'da Rusya gibi ülkelerde de etkili olmuştu. Fakat her ülkenin içinde bulunduğu koşullara bağlı olarak farklı şekillerde ortaya çıktı. Örneğin; Burjuvatoplumda sanatın statüsüne yönelik bir saldırı olarak insanların hayat pratiğiyle ilgisi kalmamış sanat kurumunu olumsuzlayan Avrupa Avangard hareketlerinden farklı olarak, Sanayileşme patlaması yaşayan Rusya'da gelişen hareketler: "Rus Avangard'ı" toplumcu gerçekçi tavırları ile kendini belli eder. Sovyet devletinin devrimi korumak için birçok tarafla savaşmak zorunda kalması, sanatı da bu uğurda kullanmasını getirir, bu amaçla sanat tamamen yararcılık için işlevsel amaçla kullanılır. Fakat yeni atılımların yapıldığı Rusya'da Komünist yönetim Avangard sanatçılar üstündeki baskılar Konstrüktivist ressam Aleksandr Rodcenko gibi sanatçıların fotoğrafa ya da başka alanlara ve konulara yönelmesini hatta daha çok göç etmelerini gerektirmiştir. Bu sanatçılar gittikleri yerlerde sanatın gelişimini çok önemli bir biçimde etkilemişlerdir. Biçimcilik ve metafiziğin karşısında olan Avangard'ın bir diğer önemli merkezi de Paris'di. Fransız şair ve sanat yazarı Apollinaire, 1900'lerin başında Paris'in Avangard sanat ortamı içinde birçok sanat akımını etkileyen başlıca figürlerden birisiydi. Apollinaire, Avangard sanatının sözlüğünü yapmış ve aralarında Chagall, De Chirico, Derain, Matisse, Rousseau, Picasso gibi sanatçıları bulduğu birçok sanatçının adının duyulması büyük rol oynamış hatta eleştirileriyle Dada ve Sürealizm akımları üzerinde de önemli etkileri olmuştur.

Amerika'daki Avangard ise New York'ta yükselmiştir. Özellikle fotoğrafçı Alfred Stieglitz "291"de "Armory Show" sergisi açılmasıyla ilerlemeci sanatçı ve entellektüellerin bir arada toplanmasını sağlamıştı.

### **C. TARİHSEL AVANGARD'LAR VE KAPSAMCILIK**

Toplum ve siyasi yapılanmalarda değişim, demokratikleşme, kentleşme ve endüstrileşmeyle birlikte sanatta da yeni sorunların gündeme gelmesi ile akademi

---

<sup>27</sup>Transavantgarde , [www.niagara.edu/cam/special/art\\_of\\_80s/Styles/trans.html](http://www.niagara.edu/cam/special/art_of_80s/Styles/trans.html) (14 Kasım 2013).

sanatçıları gibi gelenekçiler ve politik tavırları ile gerçekçi Courbet'nin sanata getirdiği yenilikler, Avangard'ın başlangıç noktaları sayılsa da, Linda Nochlin'e göre 1830'larda başlayan Avangard hareketlerinin mucidi Manet'dir. Bürger, "*Avangardist'lerin amacının estetizmin geliştiğini (hayat pratiğine isyan eden) estetik tecrübeyi pratiğe yöneltmek*"<sup>28</sup> olduğunu ifade etmektedir. Kübizm, dada, sürrealizm, Rus Avangard'ları, İtalyan fütürizmi ve Alman ekspresyonistlerini tarihsel Avangard'lar olarak nitelendirir. Tarihsel Avangard'lar kendinden önceki sanatlara göre sanata ve eser kategorisine yeni sorularla yaklaşmışlar, sanat ve hayatı birleştirmek istemişlerdir.

*Bürger'in ifade ettiği gibi:*

*Tarihsel Avangard hareketleri döneminde, sanat ile hayat arasındaki uzaklığı ortadan kaldırma girişimi, tarihsel ilerlemecilik tutkusunu (pathos)<sup>29</sup> hala barındırıyordu. Dadaist bir gösteri eser niteliğine sahip değildir, yine de sanatsal Avangard'ın sahif bir tezahürüdür. Bu Avangardist'lerin hiç eser üretmedikleri, eserin yerine geçici olayları koyduğu anlamına gelmez. Avangardist'ler göreceğimiz gibi, sanat eseri kategorisini ortadan kaldırmamış ama ciddi anlamda değiştirmişlerdir.*<sup>30</sup>

Bu noktada Avangard'ın bu değişiklikleri yaparken Avangard sanatın sürekli olarak irdelendiği bir kavram ve olgu olan kapsamcılıkla da ilgili olduğuna değinmek gerekir. Estetik ve ahlaki değerlerin belirli kültürel ve kuramsal sınırlar içinde belirlendiği, sınırlar (kapsam) değıştikçe değerlerinde değışebileceği gerçeğini savunan "Kapsamcılığı"<sup>31</sup>, Erzen şu şekilde değerlendirir.

*Erzen'e göre:*

*Kapsamcılık, değerlerin göreliliğini getirdiği gibi Avant-garde uygulamalar çerçevesinde çağdaş sanatı sürekli olarak sanatı bilinmez bir alan içerisine sokmuştur. Bu bakımdan çağdaş sanatı sürekli olarak bir*

---

<sup>28</sup> Bürger, s.81.

<sup>29</sup>**Pathos:** Empati demektir. Diğer insanların ihtiyaçlarına ve söylemek istediklerine duyarlı olmaktır. Dokunaklı özellik, acıma duygusu. <http://nedir.dictionarist.com/pathos>. (20 Aralık 2013)

<sup>30</sup>Bürger, s.106.

<sup>31</sup>**Kapsamcılık:** Sınırları içine başka konuları veya anlamları alma durumudur. Şumul. Avangard tavrın en belirgin özelliğidir. <http://www.sozluk.net/index.php?word=kapsam>. (21 Aralık 2013)

*alacakaranlık anlaşmazlığını ve çapraşıklığını taşır, değerleri belirlendiği an geleneğin ve tarihin bir parçası olur. Öte yandan sanat alanı sürekli olarak sınırları genişletmekte ve sonsuz sayı da şeyi tanıma içine alabilecek bir kapsamlılık kazanmaktadır. Avant-garde sanatta konu, giderek içerik yenilemesinden çok sanat alanı dışından sanata uyarlanacak olguları bulabilmek olmuştur. Değerleri sorgulayıcı bu yaklaşımla Avantgard'ın genel anlamda politik tavırlı bir sanat türü olduğu söylenebilir.<sup>32</sup>*

#### **D. AVANGARD'IN ŞOK ETKİSİ**

Avangard, tavırlarını ortaya koyabilmek için o güne kadar görülmemiş olanı göstermek için şok etkisini kullanıyorlardı. İnsanlar hiç ummadığı yerlerde hiç ummadıkları görüntülerle karşılaşılıyor ve bu tepkiler kışkırtıcı bir yol izliyordu.

*Erzen'in ifade ettiği gibi:*

*En genel anlamda sokakta gördüğümüz ne ise, kendi kapsamından, kendi olağan ortamından alınıp da başka bir aracıda sunulunca, aniden olağanüstü oluyordu. Avant-Garde'in şok etkisi yapan en önemli özelliği, hep sıradan olarak gördüğümüze dikkatleri yönetmesiydi. Sıradan olarak görülen bir şeyin odaklanıldığı vakit bambaşka bir şeye dönüşmesi ve yeni bir anlam derinliği edinmesi Avant-Garde'in yarattığı yeni bir nitelikti.<sup>33</sup>*

19.yy ortalarından sonra ve büyük sanatsal yeniliklere sahne olan 20.yy'da, biçimselliğe ve metafiziğe<sup>34</sup> karşı akımların ve hareketlerin, izleyicide ve toplumda yarattığı etki, Avangard'ın sanat ve hayat pratiklerini birleştirme çabasıyla yol alır. Örneğin 1863'te izlenimcilerin ilk sergisinin halkta yarattığı tepki büyük olaylara yol açmıştı. Yine 20.yy sanatında da önemli etkileri olan, 1913 yılında New York'ta gerçekleştirilen "Amory Sergisi" Amerikan toplumunun kültüründe önemli etkileri oldu. Toplumun modern sanatla tanışmasını sağladı ve Avangard sanatsal anlatım biçimlerinin kabul görmesinde büyük rol oynadı.

<sup>32</sup>"Avant-garde", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.1, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınlar, 1997, s.163.

<sup>33</sup>Erzen, s.31.

<sup>34</sup>**Metafizik:** Felsefenin bir dalıdır. İlk felsefeciler tarafından, "fizik bilimlerinin ötesinde kalan" anlamına gelen "metafizik" sözcüğü ile felsefeye kazandırılmıştır. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Metafizik>. (21 Aralık 2013)



Sanat çevrelerinde ve toplumda Avangard bu denli sarsıcı tepkiler uyandırmışsa da genellikle yerleşmiş kültürel değerlere bağlı bir eleştirmen ve sanatçı grubunun ve toplumun yeniliklere her an açık olduğunu da savunmak zordur. Avangard'ın karşısında verilen tepkiler giderek ilgisizliğe dönüşmüştür ve toplumda bir yabancılaşma oluşmuştur. Öte yandan, bu yabancılaşma Avangard sanatının ortaya çıkmasında önemli nedenlerden biri olmuştur. "1960'ların son dönemine damgasını vuran yabancılaşma duygusu sonraki on yıllık dönemde de devam etti ve 1930'lardan beri ilk kez bu denli siyasallaşan Avangard sanatta yansımaları buldu."<sup>35</sup> Ali Artun modernizm ve Avangard'ı karşılaştırırken 20.yy boyunca sanatın ilişkide olduğu "yabancılaşmaya" değinir.

*Bürger'in ifade ettiği gibi:*

*Avangard 1848 öncesinde, romantizm isyanıyla peydahlanır. Bu tarihteki kırılmanın ardından yükselen sanatın özerkleşmesine koşut olarak modernist mahiyet alır ve modernizme ortak bir evrime girer; adeta onunla özdeşleşir. Dolayısıyla, Avangard ile modernizm kavramları arasında temelli bir ayrım okunmaz, her ikisi de yer yer aynı ruhu, aynı bilinci paylaşırlar: her ikisi de toplum ve kendine yabancılaşmasıyla burjuva zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade ederler.<sup>36</sup>*

## **E. AVANGARD'IN DİRENİŞİ**

20.yy'da Avangard sanatçıları yaşamın ve gerçeğin her an değiştiği ve bilinmeyeni getirdiği, bunu anlamak içinse sanatçıların görsel ve sözel olarak yeni bir dil yaratması gerektiğine inanmışlardır. Bu yaklaşım alışılmış tüm tanım ve simgelerin gerçeklik sorgulayan bir uygulama türü yaratmıştır. Fakat yenilenme düşüncesi bazen sanatın metaya dönüşümünü sağlamıştır. Yeni bir dil yaratılması gerektiğine dair inanç karşısında Bürger, Adorno'nun düşünceleri üzerinde durarak Avangard'ın her zaman 'yeni' yi gerektirmesini eleştirir.

---

<sup>35</sup> Edward - Lucie-Smith, **20.Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akinhay, İstanbul: Akbank Yayınları, 2004, s.298.

<sup>36</sup> Bürger, s:14.

*Bürger'in ifade ettiği gibi:*

*Adorno için sanatta yeni kategorisi, meta toplumuna hâkim olan şeyin zorunlu bir suretidir. Meta toplumu ancak üretilen mallar satıldığı takdirde var olabileceği için, alıcıları daima ürünlerin yeniliği ile cezp etmek gerekir. Adorno sanatın da bu zorunluluğa boyun eğdiğini düşünür; ardından diyalektik bir hamleyle, toplumu yöneten yasaya ayak uydurmanın, o topluma karşı çıkma işareti olduğunu öne sürer. Ne var ki, meta toplumunda "yeni kategorisinin, içeriği belirten bir kategori olmadığını, sadece görüntüyü belirttiğini akılda tutmak gerek."<sup>37</sup>*

Avangard'ın hayat patığına dönüşmesine ve bu dönüşümlerin sürekliliğine dair inanç, Avangard sanatçılarının çalışmalarında, Avangard'ın hayat ve sanatı birleştirme çabasının kendini muhafaza ettiğini görebiliriz. Fakat bu konuda birbirine karşı birçok düşünce ortaya atılmıştır.

*Aydın'ın ifade ettiği gibi:*

*Dwight Macdonald'a göreAvangard akım 1950'lere dek yarışmalara girmeyi reddetmiş Akademiizm'den uzak durmuştur, böylece kendini kitle Kültürü'ne karşı da kısmen korumuştur. Rimbaud, Stravinsky, Joyce, Picasso gibi sanatçılar bunu başarabilmişler; ciddi sanatı yaşatabilmek için durmaksızın bir çaba sarf etmişlerdi. Sosyal bir elit yerine, entelektüel elite dayanarak kültürel bir bölünmeye yol açsalar da son elli yılda ki sanatsal canlılığı bu yolla olası kılmışlar. Yüksek Kültür'ü Avangard'çılıkla özdeş hale getirmişlerdi. İki Dünya Savaşı arasındaki dönemde gerçekçi yüksek kültür ile gerçekçi olmayan Avangard realistler arasındaki ilişkiler, özellikle birbirine karşıtı. Sürekli bir tartışma ve birbirlerinin ifade biçimini eleştirme eğilimi görülüyordu. Bu kültürel çatışma ve karmaşıklık, doğal olarak politik ve ekonomik çekişkilere bağlandı."<sup>38</sup>*

---

<sup>37</sup>Bürger, s.123.

<sup>38</sup>Aydın, s.185-186.

Bu karmaşıklık ve çelişki Adorno ve Lucas'ın Avangard'a dair düşüncelerinde devam eder. Adorno için Avangardist sanat mevcut durumla her türlü sahte uzlaşmaya karşı koyan radikal bir isyan, dolayısıyla tarihsel meşruluğa sahip yegâne sanat formudur. *Bürger*, “**Avangard sanatın isyankâr özelliğini kabul eder; ama bu isyan ona göre tarihsel perpektiften yoksun, kapitalizmi alt etmeye çalışan karşı-güçlere kör soyut bir isyandır**”<sup>39</sup> ifade etmektedir. Amaç ve tavrının gittikçe belirlenmesi ile ilkelerine ters bir biçimde kurumsallaşan Avangard'ı eleştirir. Fakat sonuçta Avangardın temel de, yaşamın her an değişim içinde olduğuna dair inancı, siyasal düzeyde gelenekçilere, tutucu bir toplum yapısına ve değerlerine karşı eleştirel olmayı gerektiriyordu. Değişim ve yenilenmenin zorunlu olduğunu savunan Avangard'ın amaçladığının tersine, onun görünüşte kendi uygulayıcı çevresi içinde devinen bir sanat türü olarak gelişmesine neden olmuş ve Avangardçı'lar, sanat ile hayatı birleştirme çabalarını gerçekleştiremediklerine dair eleştiriler almışlar, fakat Avangard bunlara rağmen karşı bir direnç hareketi yaratmıştır.

*Bürger'in ifade ettiği gibi:*

*Avangard eser, tarihsel Avangard hareketlerinin amacına ulaşamamış yani hayat pratiğinde devrim yaratmayı başaramamış olsa da bu amacı muhafaza etmektedir. Sanat hayat pratiğine bütünüyle dâhil edilmemiş olabilir, ama sanat eseri gerçeklikle yeni bir ilişkiye girmiştir. Gerçeklik, bütün somutluğu ve çeşitliliği ile esere nüfuz etmekle kalmaz, eserin kendisi de artık kendini gerçekliğe kapatmaz.*<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup>Bürger, s:165.

<sup>40</sup>Bürger, s:171.

# FOTOĞRAF ve AVANGARD

## A. YENİ GÖRSEL ANLAYIŞLAR

### 1. Fotoğrafın, Görme, Bellek ve İmge ile İlişkisi

19.yy sonunda birçok teknolojik gelişme ile birlikte fotoğrafın ortaya çıkması, sanat hareketlerini, 20.yy akımlarını hatta sanatın dışındaki alanlarda gelişen sistemleri derinden etkilemiştir. Fakat teknolojik ve sanattaki bu gelişimler, özellikle fotoğrafın icadı ile sanatta yüzyıllardır süregelen geleneklerinden, modernizm ve modernizm sonrası biçim ve içerik arayışlarıyla diğer dönemlerden ayrılır.

20.yy'ı hazırlayan 19.yy'da, özellikle romantizmden sonra sanatın bağlı olduğu kurumlardan kopması, burjuva sınıfının oluşup sanat tüketicisinin farklılaşmasıyla sanatın özerkliğini kazanma çabaları yoğunlaşır. Özellikle, fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkmasıyla, aynı gelişim çemberi içinde ilerlediği düşünülen sanatçı ve sanat izleyicisinde, diğer dönemlerden farklı bir yaratma süresi ve gözlem söz konusu olur. Bu farklılaşmaları diğer dönemlerden farklı bir yaratma süreci ve gözlem söz konusu olur. Bu farklılaşmaları ve değişimleri örnek vererek açıklayalım: Nesnelerin ve figürlerin optik görüntülerine bağlı yapısal biçimlenişi, perpektifin bilimsel bir zemin üzerine oturtulmasını gerektiren bir mekân derinliğini saptama üzerine kurulu anlayışına sahip olan Rönesanstan sonra, 19.yy'da görme biçimleri, renk anlayışı bilindik perspektifsel uzamın ötesine uzanmıştır. *Crary'e göre, "Yaygın bir biçimde bu gelişmeler Rönesans'a dayalı görme biçiminin kesintisiz ilerleyişinin parçaları olarak sunulmuş, fotoğraf ve daha sonra da sinema hala kullanılmakta olan perspektifsel uzam ve algının basit birer uzantısı olarak değerlendirilmiştir."*<sup>41</sup> Crary "19.yy'da henüz fotoğraf ortaya çıkmadan, gözlemci<sup>42</sup> nin yeniden düzenlendiğini" fotoğraf ortaya çıktıktan sonra sanata ve gözlemcide meydana gelen değişimlerin Rönesans'tan gelen görme biçimlerinden farklı olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder. "Camera obscura"nın anlam ve etkilerini, merkezi perpektif tekniklerine eşit kılmaz ve her ikisinin birbiriyle ilgili olduğu aşikar görmekte beraber, "camera obscura"nın dışarıdaki

<sup>41</sup>Jonathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri**, Türkçesi: Elif Daldeniz, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s.17.

<sup>42</sup>**Gözlemci**: Kuşkusuz görendir, Ancak bundan daha önemlisi, önceden belirlenmiş olanaklar dizisi içinde gören, belirli bir gelenek ve sınırlama sistemi içine yerleşmiş birisi olmasıdır. (Crary Jonathan. Gözlemcinin Teknikleri, Türkçesi: Elif Daldeniz, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s.17).

dünya karşısında içeride konumlandırılan bir gözlemciyi tanımladığını vurgular. Merkezi perspektifle ise gözlemci yalnızca iki boyutlu bir görüntü karşısında konumlandırılır. Dolayısıyla da “camera obscura” çok daha geniş bir özne etkisi ile eşanlamlıdır ve burada en temel ayırım “camera obscura” imgesinin dışındaki nesnesiyle arasındaki “eş zamanlılık” farkından kaynaklanır. Yani gözlemci kendine bir laboratuvar ortamı kurar ve büyüteç kullanan bir bilim adamı gibi durumuna odaklanır. Bu durum fotoğrafın ve videonun doğuşunun temellerine zemin hazırlar. Camera obscura içindeki gözlemciyle fotoğrafı çeken kişi arasında birbirine bağlanan bir takım noktalarla ilişki kurulabilir. Örneğin fotoğrafı çeken kişi, üç boyutlu ve sınırsız bir dünya içinden konusunu seçerek bir karenin içine yerleştirir. Aynı şekilde camera obscura içindeki gözlemciyle, sinema izleyicisini karşılaştırabiliriz. Sinemada izleyici, gözlemci durumuyla, sınırları olan bir alanın içinde ve karanlıkta hareketli görüntüyle baş başa kalır. Görüldüğü gibi, 19.yy daki gelişmeler 20.yy’la bağlantılı olarak süre gelmiştir. Örneğin fotoğrafın icadıyla hatta daha gerilere uzanırsak “camera obscura”nın varlığı ile birlikte, eş zamanlı olarak, insanın kendini gözlemlemesi, göz ve görme üzerine yapılan bir takım bilimsel araştırmalar söz konusu olması, aynı zamanda bellek, zaman, mekân anlayışında farklı bir boyutun ortaya çıkmasının, birbirleri ile bağlantısının hangi gelişimlere etki ettiğini görebiliriz. 19.yy’da başlayan bilimsel gelişmeler, kentleşme ve endüstrileşme gibi birçok değişimle birlikte özne ve birey kavramı da yeniden şekilleniyordu. Bireyin algısı ve görsellik anlayışı değiştikçe birey kendi hakkında düşünme ve kendini gözlemlemeye yöneliyordu. Zaten fotoğraf ortaya çıkmadan önce 19.yy öncesine uzanan bir gözlemcinin varlığını temsil eden stereoskop<sup>43</sup> gibi görsel tüketim tarzı olan birçok alette bu değişimi önceliyordu. Bu aletler, sarayın ve burjuvanın elinde olan sanatın izleyici kitlesi ve toplumun farklı katmanlarını kendine çekerek, görsel tüketim anlayışını büyük kitlelere yayılıyordu. Bununla beraber, daha önceki bölümde bahsedildiği gibi hemen hemen fotoğrafın ortaya çıktığı aynı tarihlerde stereoskop, Kinetoskop<sup>44</sup> gibi birçok gözlem ve eğlence icatlarının ortaya çıkmasının yanında, göz ve görme üzerine yapılan araştırmalar, insanların toplumların eğitilmeleri, yönetilmelerini sağlamış giderek daha fazla organik ve mekanik sistemlere bölünen ve

---

<sup>43</sup>**Stereoskop:** Cismin birbirine benzer iki görüntüsü bileştirilerek görüntünün retina üzerine gelmesini ve asıl cisim gibi üç boyutlu olarak algılanmasını sağlayan optik. <https://eksisozluk.com/stereoskop--218174>. (30 Aralık 2013)

<sup>44</sup>**Kinetoskop:** 1892’de Edison’un bulduğu, bir kişinin bakabildiği ve hareketin izlenebildiği fakat hareketin perdeye yansıtılmadığı sinema tarihine ilişkin ilk alettir. <https://eksisozluk.com/kinetoskop--1034123>. (30 Aralık 2013)

parçalanmış fiziksel öznenin zaman içinde ölçülebilir ve kontrol edilebilir olmasını gerektirmiştir. Çünkü bu gelişmeler giderek daha fazla dolaşıma giren devasa miktardaki görsel imge ve bilgiyi tüketebilecek bir gözlemcinin oluşturulması için ön koşul olmuştur. Standartlaşma ve düzenlenme, görmenin soyutlanması ve formlenleştirilmesine dayanan iktidar biçimlerine götürmüştür.

Özellikle 19.yy'dan sonra standartlaşma ve düzenlenmenin getirdiği bir başka faktör de görmenin soyutlanmasıyla birlikte dokunmanın yerini, görme, gözlem, görsel algılamanın alması olmuştur. Bunlara bağlı olarak, yeni bir gözlemci öznenin doğuşunun “camera obscura” ve fotoğrafın ortaya çıkışından daha da gerilere uzandığını söyleyebiliriz. Sonuç olarak hiçbir gelişmenin birden bire olmadığı ve aslında Tarihsel Modernizm sürecini harekete geçiren olgunun Sanayi Devrimi'nin görüntü alanındaki temsilcisi sıfatıyla fotoğrafın icadının dâhi içinde bulunduğu çağın hazırlandığını ve fotoğraf icat edilmeden önce yaşama ilişkin kavramların ve gerçekliğin algılanışının çok daha farklı olduğunu görüyoruz.

Endüstri devriminin birçok alana girmesiyle sanki sistem birdenbire içene düştüğü görüntüleri kaydetmek için fotoğrafı çağırmıştı, fotoğrafa ihtiyaç duymuştu. Çünkü görme, gözlem ve sanatı okuyan bellek, fotoğrafın olmadığı dönemde çok daha farklı işliyordu. 19.yy'dan önce yaşam biçimi parçalanmış görmeye dayalı değildi. İmgeler metinlerle akılda yaratılıyordu. Bellek bütünsel olarak varlığını sürdürüyordu ve içinde bulunduğu sürecin başından sonuna kadar dâhildi. Fakat günümüzde bellek parçalandı. Fotoğraf görsel bellek kaydı gibi işlev görmeye başladı. Örneğin bilgiyi aktarma, tasvir etme gibi işlevleri olan resmin, toplumsal bir bellek tutma yöntemi görülmesine karşılık olarak, John Berger, günümüzde bir bellek nesnesi olarak da algıladığımız fotoğraf tekniği ortaya çıkmadan önce “bellek” tutumunun resimle değil, belleğin kendisiyle yapıldığını iddia eder.

*Berger'in ifade ettiği gibi:*

*Fotoğraf makinası icat edilmeden önce fotoğrafın yerini ne tutuyordu? Bu soruya gravür, resim ve yağlı boya diye yanıt verilmesini*

*bekleriz. Daha aydınlatıcı bir yanıt şu olabilir: bellek. Fotoğrafların dışarıda, uzamda yaptıkları, önceleri düşüncede yapıyordu.<sup>45</sup>*

Dolayısıyla yaşama algılama, sanatı okuma biçimi de, fotoğrafın harekete geçirdiği modern dünyaya göre farklıydı. Harekete geçen bu modern dünya da fotoğraf alımlama biçimlerini, gerçeklik anlayışını dolayısıyla imgelem dünyasını da değiştirdi.

*Erzen'in ifade ettiği gibi:*

*Uzaklıklara ulaşabilme yeteneğinin artması ile görsellik yeni boyutlar da kazanmıştır. Fotoğraf makinası ve karanlık odadaki agrandizör ile bir imge istediğimiz kadar yanımıza getirebilir ya da uzağa itilebilir. Zoom mercekle ya da uzay kameraları ile gözün göremeyeceği birçok olguya görsel olarak ulaşabiliyoruz. Gerçeğin öncelikli aracının görsel olduğu düşüncesi batı dünyasında resmi çok önemli bir iletişim aracı haline getirmiştir. Işığın, bilgi ve gerçeğin kaynağı olduğu düşüncesi görselliğin başlıca ilkesi olmuş ve görselliğe öncelikli bir değer biçmiştir. Son zamanların gelişen diğer teknik kontrol mekanizmaları ile gerçeklik dediğimiz şeyin boyutları arttıkça, katı şeklini ve bütünlüğünü yitirmektedir. Öte yandan fotoğraf makinası ile gerçeklik yalnızca imge olarak da olsa insanın gereksinimlerine uyan, kontrol ve manipüle edilebilen bir şey olmuştur. İmge gerçeklik olmakta ya da gerçeklik yalnızca imgeye dönüşmektedir.<sup>46</sup>*

Kontrol ve manipüle edilebilen, John Berger'in deyişiyle "Bizim modern olarak algıladığımız çevreyi oluşturan ve somutlaştıran tüm nesnelere arasında belki de en gizemli olan"<sup>47</sup> fotoğraflar sürekli akıp giden yaşam biçiminde bir montaj ve manipülasyon yaratmıştır ve sanki insan modern dünyayı fotoğraf parçaları ile algılamaya başlamıştır. Sanatçı ise önceden sanatın her sürecini kurgularken sanata ilişkin geleneğin değişimi ile sanatta yeni arayışlara girmiştir. Bunlar giderek modern dünyayı fotoğrafla ve iki boyutlu nesne ve yüzeyler üzerinden algılamamıza yol

<sup>45</sup>John Berger, **O Ana Adanmış**, Türkçesi: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.71.

<sup>46</sup>Erzen, s.19.

<sup>47</sup>Berger, s.70.

açmıştır. Evreni, farklı zaman dilimlerinde farklı zaman aralıklarında oluşturulmuş görüntülerle de algılıyor olmak modern insanın yaşam biçimi haline gelmiştir.

İletişim sistemlerinin kapsamı gittikçe genişlerken, dokunmaya bağlı olan bilgi anlayışı tamamen görselliğe bir bilgi anlayışına dönüşürken görme artık neredeyse yalnızca “sahip olma duygusuna” indirgenmiştir.

## **2. Bellek ve Sistemleşmenin Fotoğrafla İlişkisi**

19.yy'da fotoğrafın “bellek”, “gerçeklik”, “imgelen”, ve “yarattığı görsel dünya” ile bağlantısı, sanat tarihi disiplinin oluşumunda çok önemli bir rol oynamış ve fotoğraf arşivlemenin dolayısıyla müzeciliğin farklı bir kategorize etme sistemine oturmasını sağlamıştır.

*Crary'in ifade ettiği gibi:*

*Sanat tarihinin akademik bir disiplin olarak yine aynı 19.yy ortamında ortaya çıktığı kolayca unutulabilir. 19.yy'daki üç gelişme, sanat tarihi uygulamasının kurumsallaştırılmasıyla iç içe yaşanmıştır:(1)biçimlerin zaman içinde kendini açıklayan şeyler olarak toplanmasına ve sınıflandırılmasına izin veren tarihselci ve evrimci düşünce tarzları; (2) boş zamanın yaratılmasını ve kent nüfusu içinde daha büyük bir kesimin kültür konusunda kararlar almasını sağlayan sosyo politik dönüşümler ki bunların bir sonucu olarak açık sanat müzesi ortaya çıkmıştır ve (3) çeşitli sanat yapıtlarının inandırıcı kopyalarını dünya çapında dolaşıma sokan ve yan yana koyan yeni görsel seriyi yeniden üretim olanakları.<sup>48</sup>*

İşte bu noktada müze ile bellek, Avangard ile yeni görsellik anlayışlarının birbiriyle ilişkisi ve fotoğraf arasında bir bağ kurulduğunda iki ayrı nokta ortaya çıkmaktadır: Birincisi, fotoğraf kurumsallaşmanın ve sistemleşmenin oluşumunda önemli bir role sahiptir; Fotoğraf, sanat yapıtının belgelenmesini ve müzenin nesnesi haline gelmesini sağlamıştır. Sanat eserinin (müze nesnesi haline gelen) incelenmesi, ölçülmesi, tanımlanması ve arşivlenmesi için bir araç olmuştur. Böylece belleğin dolayısıyla tarihinin ve müze kavramının değişimini sağlamıştır.

<sup>48</sup>Crary, s.34.



*Bürger'in ifade ettiği gibi:*

*Modern sanat tarihi, fotoğrafın icadı sayesinde kurduğu zengin arşivlerin ve yeni yeni müzelerin mekânlarında sanatın tarihini yeniden düzenlemekte ve bağımsız bir disiplin olarak üniversite tedrisatında kabul görmektedir. Kısacası sanat, modernist dönüşümü ile birlikte olabildiğince kurumlaşmıştır. Bürger'in kuramında "Avangardı" ayırt eden, işte bu kurumlaşma karşısında başlattığı muhalefet ve sanatı yeniden hayata bağdaştırma tutkusudur.<sup>49</sup>*

İkinci nokta ise; Sanatçılar, fotoğrafın sanata getirdiği yeni dillerin olanaklarıyla, kurumsallaşmaya, geleneklere ve sanatın nesneleşmesine karşı çıkmıştır. Örneğin Bürger'in "Tarihsel Avangard'lar" olarak adlandırdığı, sanatı yeniden hayata bağdaştırma tutkusuyla sanat kurumlarını yakıp yıkmak isteyen, müzelere saldıran Dada ve Fütürizm gibi akımlar, eylem ve düşünce üzerinde durmalarıyla bu duruma ilk karşı çıkan akımlar olarak sayılabilir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki: Modern yaşamın getirdiği ihtiyaçlardan doğan yeni "bellek oluşumuna", müzeciliğin farklı kategorize etme sistemine dolayısıyla kurumsallaşmanın getirdiği yeni sisteme bir araç olan fotoğraf, aynı zamanda savaşlar, endüstri devrimi, sanayileşen dünyanın getirdiği yeni yaşam biçiminin sanatçılara, bu oluşumlara karşı dirençlerini gösterebilecekleri bir alan olmuştur.

### **3. Fotoğrafın Getirdiği Olanakların ve Avangard'la İlişkisi**

Fotoğrafın ortaya çıkmasıyla özellikle geleneksel sanattan, klasik resim anlayışından, tuvalden, sanatın egemen güçlerle olan bağlarından kopuluyordu. Sanat bu yeni anlatım olanaklarına dayanan değişimleri yaşamak için yeni bir oluşuma ihtiyaç duyuyordu. Bu ihtiyaç da özellikle fotoğraf teknolojisi ile karşılandı.

*Crary'e göre;*

*Çoğu zaman sanatçıların aslında yetersiz olan bir ikameyle yetinmek zorunda kaldıkları düşünülür; onların asıl istedikleri şey, kısa bir süre sonra*

---

<sup>49</sup>Bürger s.14.

*ortaya çıkacak olan fotoğraf kamerasıdır. Bu tür bir vurgu birincil amacı resim üretmek olmayan bir alete, 20.yy'a ait bir dizi varsayımın, özellikle de verimlilik odaklı bir mantığın yüklenmesine yol açar.*<sup>50</sup>

Değişen yaşam koşullarına bağlı olarak, algılanmanın değişiminin sonuçları sanat ve fotoğraf ilişkisinde vücut bulunuyordu. Yeni anlatım olanakları getiren fotoğraf, bilindik sanat anlayışından öte; sanatın dinamiğini değiştirdi. Sanatın, Avangard atılımlar yapması için önemli bir araç oldu. Fotoğraf, sanatın nesnesinin değil, kavramının önemli olduğuna dair düşüncenin oluşmasında dolayısıyla Avangard anlayışın yerleşmesinde önemli faktörlerinden biri oldu. Örneğin, özellikle kurumlara, müzeye ve sanatta bilindik kalıplara karşı çıkan Marcel Duchamp'ın "Pisuar"ının bile fotoğrafın olanaklarıyla yayılıp, amacını gerçekleştirmesini sağladığını görürüz. Avangard sanatçıların katıldığı, 1917'de Amerika'da açılan ve jürisiz olarak işlerin kabul edildiği sergi de, Duchamp'ın "ready made"i "Pisuar" sanat olarak görülmeyip, sergiden çıkarılmasından sonra Duchamp, "Pisuar"ın Alfred Stieglitz'in galerisi, "291"e götürmüştür ve Alfred Stieglitz, Marsden Hartley'in resmini fon yaparak "Pisuar"ı fotoğraflamıştır. "Pisuar" daha sonra kaybolmuştur, yani artık sadece fotoğrafı vardır. Tabii ki böyle tesadüfi bir olaydan dolayı sadece "Pisuar"ın kendisinin değil, görüntüsünün elimizde olması fotoğrafı önemli kılmaz, fotoğrafın buradaki önemli bir aktarım aracı olarak "Pisuar"ın anlamını amacını yayarak, belirgin kılmasıdır. Zaten daha sonraları pisuar yeniden çoğaltılmıştır.

Sonuç olarak fotoğraf, bir yandan müzelerin sistematik bir arşivlenmeye geçişinde, yaşamı formüleleştirme de, endüstri devriminin getirdiği ilkeleri dayatmada önemli bir faktör olurken yine bu kurumsallaşma karşısında, Avangard'ın direnç göstermesinde çok önemli bir etkidir. Fotoğraf ortaya çıktıktan sonra sanat eserinin anlamı ve değeri değişmiştir.

---

<sup>50</sup>Crary, s.45.

## B. FOTOĞRAFIN AVANGARD VE YENİLİK KAVRAMIYLA İLİŞKİSİ

20.yy başlarında, geleneksel olanın dışındaki malzemelerle çalışan sanatçılar, fotoğrafı kullanan sanatçılar, sanata yeni diller getirmişlerdir. Fakat yenilik ve seri üretimin yarattığı ortam sürekli değişim ve kriz yaşayan kişilikleri oluşturmuş; kişi değişimi aktif değişimi, aktif olarak istemek zorunda kalmıştır.

Avangard'ın yenilik kavramıyla kapitalist sürecin sürekli değişimi ve yeniliği dayatması arasında bir bağ kurulduğunda, değişen yaşama karşılık Avangard'ın sürekli olarak yeniyi istemesi bazı durumlarda kapital sistemin sanatı nesneleştirilmesiyle sonuçlandı. Bununla beraber sanatın direnç gösterdiği noktalar kırıldı. Sürekli reddeden bir yabancılaşma ve kendi içinde yeni arayışında olan sanatın aşınma tehlikesi ortaya çıktı.

*Bürger'in ifade ettiği gibi:*

*Adorno için sanatta yeni kategorisi, meta toplumuna hâkim olan şeyin bir suretidir. Meta toplumu ancak üretilen mallar satıldığı takdirde var olabileceği için, alıcıları daima, ürünlerin yeniliği ile cezp etmek gerekir. Adorno sanatın da bu zorunluluğu boyun eğdiğini düşünür; ardından dialektik bir hamleyle, toplumu yöneten yasaya ayak uydurmanın, o topluma karşı çıkma işareti olduğunu öne sürer. Ne var ki, meta toplumunda yeni kategorisinin, içeriği belirten bir kategori olmadığını, sadece görüntüyü belirttiğini akılda tutmak gerek.<sup>51</sup>*

Özellikle 20.yy'ın ikinci yarısından sonra sanatın yenilenme arayışlarının sadece kendini tekrar eden bir direnişle sonuçlandığına, sanatın kendisinin estetik bir nesne olmaktan kurtulamayacağı gerçeğine ve Avangard'ın yeniden uyanışının mümkün olmadığı görüşüne dayanan düşünceler ortaya çıkmıştır. Bu düşüncelerle ilgili olarak, Bürger şöyle bir yorum getirmektedir.

---

<sup>51</sup> Bürger, s.123.

*Bürger'e göre:*

*...bireyin sanatsal yaratımın öznesi olduğu fikrine karşı çıkmaktadır. İmzalanmış şişe süzgüsü, müzede sergilenmeye değer bir nesne olarak kabul edildikten sonra, provokasyon (kışkırtma) provoke edici olmaktan çıkar, tersine dönüşür. Günümüzde bir sanatçı bir soba borusunu imzalayıp sergilese, sanat piyasasını eleştirmiş değil, ona uymuş olur. Böylelikle bireysel yaratıcılık fikrini yıkmaz onu onaylar. Bunun nedeni, sanatın olumsuzlanmasına yönelik Avangardist amacı yerine getirememesidir. Bugün tarihsel Avangard'ın sanat kurumu karşısındaki isyanı sanat diye kabul edildiğinden, neo-Avangard'ın isyankâr edimi sahil olmaktan çıkar.<sup>52</sup>*

Avangard'ın davasını gerçekleştiremediğine dair daha birçok eleştiri yöneltmiştir. Bu eleştirmenlere göre Avangard sanatla hayatı birleştirme çabasının sürekliliğini koruyamamıştır. Sanatın davasını hayat pratiğine amaçladığı gibi dökememiştir. Yine Bürger, Avangard'ı hayat pratiğine olan uzaklığı ile eleştirmiştir.

*Bürger'e göre:*

*Avangardist'lerin farkı, temelini sanatta bulan yeni bir hayat pratiği örgütlenme çabalarıdır. İnsaniyet, sevinç, doğruluk, dayanışma gibi değerler hayatın dışına itilir ve sanat içerisinde muhafaza edilir. Sanatın hayat karşısındaki (görelî) özgürlüğü, gerçekliğe dair eleştirel bir kavrayış açısından şarttır. Hayat pratiğinden ayrı durmayan, tümüyle hayatın içinde eriyen bir sanat, hayat pratiğine olan uzaklığıyla birlikte onu eleştirme yeteneğini de yitirecektir.<sup>53</sup>*

Hatta, bu düşünceye göre 1940'lara gelindiğinde Avangard, reddettiği, direnç gösterdiği kurumsallaşma, burjuva ve iktidar güçler tarafından kabul görmesiyle beraber muhalifliğini yitirmiştir.

---

<sup>52</sup>Bürger, s.109.

<sup>53</sup> Bürger, s.105-106.

*Bürger'in ifade ettiği gibi:*

*Bugün, Avangard ürünleri ve 1968 deneyimleri bile, karşı-kültür gibi olsalar da yeni olmaktan çıkmış, kolayca hazmedilen yemekler, taç giyinmiş kültür ürününe dönüşmüşler; en eleştirel-uzlaşmaz sanat eserlerievçilleştirilmiş, alabildiğine etkin olan "özümseme ve yeniden-işlevlendirme mekanizmaları" ile karşıtlıkları yok edilmiştir.<sup>54</sup>*

*Lucie-Smith'e göre:*

*1970'lerin yeni sanatı, müzelere, başka resmi mekânlara bağımlı olan çok daha kamusal bir ifade biçimiydi; Oysa ilk Modernistler, bütün resmi kurumları karşılarına almışlardı. Yenilikçi sanat aynı zamanda kamunun parasına bağımlıydı; özellikle de müzelerin devletin görev alanına girdiği, bunun sağlanamaması halinde yerel hükümetlerin işi olduğu Avrupa'da sanata resmi destek verilmesi geleneğinin zayıf olduğu Amerika Birleşik Devletlerinde bile, yenilikçi sanatçılar giderek, büyük vakıflar gibi yarı resmi kaynaklara bağımlı hale geldiler. Ancak aynı zamanda, küçük sanatsal mekânların büyük kurumlarda yer verilmeyen deneysel çalışmaların sorumluluğunu üstlendiği iki katmanlı bir sistem de geliştirdi.<sup>55</sup>*

Ekonomik koşullar ağırlaştı, sanatçılar kamunun himayesine girmek zorunda kaldılar. Özel kişiler ya da kurumların himayesi yeniden önem kazandı. Böylece üretilen sanat türü de kaçınılmaz olarak, baskın ekonomik koşulları, bu koşullara bağılı olarak sunulan himaye tarzını yansıtıyordu. Örneğin Avangardist'lerin sergilerinin kurumlar tarafından dolaylı olarak finanse edilmesi, kurumsallaşma karşısındaki pasifleşmeler, Avangard'ı giderek düzenin bir parçası haline getirdi. Örneğin, genel olarak sanata dönüp baktığımızda yine fotoğraf kullanımının çok etkin olduğu kavramsal sanata dâhil olan sanatçılar, sanata ilişkin kavramlar irdelemişler.

Sanatın nesnesini değil, kavramını önemsemişler, sanat yapıtının alınıp satılmasını ve bu alandaki spekülasyonu (vurgunculuk) eleştirerek, sanatçının

<sup>54</sup>Aydın, s.282.

<sup>55</sup>Edward Lucie-Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akinhay İstanbul: Akbank Yayınları, 2004, s.305-306.

yaratıcılığındaki değişimi üzerinde durmuşlardır. Fakat sonuçta kavramsal sanatta amacına ulaşamamış, metalaşmış ve sonunda pazarın eline düşmüştür.

## C. TEKNİĞİN OLANAKLARININ AVANGARD'A ETKİSİ

### 1. *Fotoğrafın, Sanatın Etkisinin Yayılmasındaki Rolü:*

Fotoğrafın, yaşam biçimine yön veren bir yanı da, o anda yaşanmış bir olayın farklı bir zamanda, farklı bir mekânda gösterilmesiyle farklı bir anlama bürünmesini sağlamasında yatar. Bir belge olarak fotoğraf, sanat yapıtının içinde estetik ya da deneysel bir araç olmanın getirdiği olanakların ötesine geçer. Sanat eserinin dolayısıyla sanatın gücünün yayılıp kitlelere ulaşmasını sağlar. Örneğin Mona Lisa tablosu, bu kadar ünlü olmayı fotoğrafa borçludur. Bir başka örnek teşkil etmesi açısından, 1940'larda ortaya çıkan, genel olarak bakıldığında gerçeklikle dolayısıyla fotoğrafla ilgisi olmayan soyut sanatın, fotoğrafla nasıl yayıldığını inceleyebiliriz: Figürü ve gerçekliği, kopyalamayı fotoğrafa bırakan sanatın 1940'lardaki ilerleyişi soyut-ekspresyonizmle yeniden değişime uğrar ve fotoğraf, soyut ekspresyonizmin gelişip yayılmasına birkaç noktadan daha etki etmiş olur. Sanat, fotoğrafın getirdiği olanaklarla gerçekliği kopyalamaktan kurtulmak dışında fotoğrafın biçim anlayışına getirdiği yeniliklerden de yararlanmıştı.

*Lucie-Smith'e göre:*

*Callahan'ın kolayca bulunamayacak kadar dağılmış olan, özellikle gökyüzü ve kar manzaralarının önündeki bitkilerin fotoğrafları Soyut Ekspresyonizmin renk-alanı estetiğiyle benzerlik gösterir. Bu çalışmada Callahan, Jackson Pollock'un 'akıtma' tekniğiyle yaptığı resimlerin yönelimlerini haber verir gibidir.<sup>56</sup>*

Bir başka bağlatıyı ise, Jackson Pollock'un resimlerinin etkisinin fotoğrafla yayılmasıyla kurabiliriz. Sanatçının resimleri, gerçekleştirirken çekilen fotoğraflar, yeniden sunulmuş ve yeni bir katmanda etkisini sürdürmüştür. Böylece Pollock, sadece soyut ve otonom olarak adlandırıldığı resimleri ile değil, bu resimleri yaparken ki süreci ile etkisini sağlar. Çünkü bu resimler bir dinamizm içerir ve performans gibidir ve

---

<sup>56</sup>Lucie-Smith, s.211.

izleyici bu sürece yine fotoğraf sayesinde şahit olabilir. Böylece bu resimler kendilerinin dışında başka bir nesnenin yani fotoğrafın “aura”<sup>57</sup>sına sahip olurlar.

*Aydın’ın ifade ettiği gibi:*

*J.Pollock haberlerde, blucinli, tişörtlü, leke dolu botlarıyla ve boya kutularıyla tenekeler arasında resim yapışını gösteren fotoğraflarında, yöntemini, Kızilderili kum-ressamlarinkine benzetiyor; halk bu çalışmalarda, şiddet olduğunu, sanatsal değerlere saldırış olduğunu savunarak tepki gösteriyordu.*<sup>58</sup>

Fotoğraf gerçeği aynen kopya etmesiyle, birçok yönden daha etkisini sürdürür: Örneğin Amerika’da sanatçılar soyut sanata yöneldiklerinde fotoğrafa bir karşı direnç gösterdiler. Hatta bazı sanatçılar sanat yapıtının fotoğrafının çekilmesine tepki olarak soyut resimlerini devasa büyüklükte yapmışlar, sanat yapıtının fotoğrafı ile değil, sanat yapıtının kendisi ile ilişkiye geçmesini sağlamaya çalışmışlardır.

## **2. Fotoğrafın ve Avangard’ın “Temsilin Temsili” ve “Aura” ile İlişkisi**

Fotoğrafın sanata yeni bir katman getirdiği önemli noktalardan birisi de “temsilin temsili” kavramının ortaya çıkmasıdır. Bu kavramın, Postmodernistlerin modernizme saldırırken fotoğrafı kullanmalarıyla birlikte nasıl oluşum gösterdiğini açıklayalım:

Tüm sınırları yıkmak isteyen hatta sanatçıyı bile reddeden postmodernizm çeşitlilik ve farklılığı savunurken, bilimsel bilgiyi ikinci plana atarak teknolojiyi yüceltir. Geriye dönüp bakma, düzensizlik ve eserin eserin söz konusu olduğu postmodernizmde tekrar fotoğraf sahneye girer ve fotoğraf, postmodernist düşünce biçiminin hayat bulmasını sağlar. Andy Grunberg’e göre 20.yy’ın sonunda yeniden kendisi olup olmayacağını araştırdığımız fotoğraflar.

---

<sup>57</sup>**Aura:** Bir kişi veya nesneye dair ayır edici fakat doğrudan algılanamayan özellik, atmosfer anlamındadır. Sanat bağlamında ilk olarak Walter Benjamin tarafından 1936’da “Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri” isimli makale; özgün, el yapımı sanat eserlerinin eşsizliğini dile getirmek için kullanılmıştır.

[http://tr.wikipedia.org/wiki/Aura\\_\(teozofik\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Aura_(teozofik)). (5 Ocak 2014)

<sup>58</sup> Aydın, s.189.

*Grundberg'in ifade ettiği gibi:*

*Görsel dünyanın nesnelere ve özneleri olma işlevini sürdürmektedirler. Fotoğraflar bu işlevlerini Modernistlere hitap eden özellikleri, betimleyicilik, nesnellik, netlik, sabitlik, tekillik temel olarak değil, Postmodernist özellikleri alıştıırma, basmakalıplık, fazlalık, aşırılık, gizem, temel olarak yerine getirmektedirler.<sup>59</sup>*

Postmodernizm kendinden öncesini ele alırken fotoğrafı kullanarak modernizmle dalga geçer. Postmodernizm ve fotoğraf ilişkisini fotoğrafın önceki durumundan ayrı olarak dile getirmiştir.

*Grundberg'e göre:*

*Postmodernist çağımızda fotoğrafın görsel sanatlar içerisindeki konumu ile daha önceki yıllarda edildiği konum arasındaki fark, fotoğraf makinesinin sanatçılar tarafından yaygın şekilde benimsenmesinden değil, fotoğrafın mevcut sanatsal pratiklerde oynadığı özgün rolden kaynaklanır.<sup>60</sup>*

Bu rolle birlikte, postmodernizmde fotoğraf kullanımı daha önce fotoğraf kullanan akımlardan ayrı olarak, “temsilin temsili” işlevini görür. Postmodernizmin özü, Crimp için “alımlama, kendine mal etme” eylemidir ve post-modernizm bunu ancak fotoğrafla gerçekleştirebilir. Crimp, Goldstein ile Longo gibi sanatçıların çalışmalarını değerlendirirken fotoğrafın postmodernizmle ilişkisi üzerinde durur. “Temsil” sorununa fotoğrafa özgü tarzlarla, özellikle fotoğrafı çoğaltma suretle ve suretlerine ilişkin yönleriyle yaklaşılır. Bu yapıtların kendilerine özgü varlığı yokluk yoluyla, özgün eserden, hatta özgün eserin olanaklılığından mutlak uzaklık yoluyla sağlanır. Böyle bir varlık, postmodernist adını verdiğim fotoğraf etkinliğine atfettiğim varlıktır.”<sup>61</sup>Fotoğrafın postmodernizm ile ilişkisi aynı zamanda, müzelere, kurumlara karşı çıkan fotoğraftan yararlanan tarihsel Avangard'larla etkileşiminden ayrılır ve farklı bir zemine oturur. “Postmodernizmin, modernizmden, modernizm söyleminin ön koşulları olan ve onu şekillendiren kurumlardan kendine özgü bir kopuşu temsil eder.”

<sup>59</sup> Andy Grundberg, “Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı: 84, s.119.

<sup>60</sup> Grundberg, s.116.

<sup>61</sup> Douglas Crimp, “ Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı: 84, s.121.



Bu kurumlar “İlk olarak müze, sonra sanat tarihi, son olarak ve daha karmaşık bir anlamda (çünkü Modernizm hem onun varlığına, hem de yokluğuna dayanır.) fotoğraf. Postmodernizm, “sanatın dağılması, çoğulluğu demektir.” *Crimp*, “**Çoğulluk ile çoğulculuğu**” **kastetmediğini söyler ve bunun sanat yapıtının özgün olduğu görüşünden kaynaklandığını iddia eder ve “bu özgün yapıtlar çoğulculuğuna karşı kopyaların çoğulluğundan”<sup>62</sup> söz eder.**

Örneğin Dada’da uzlaşmaz tavrın ortaya koyulması gibi nedenlerle yapılan fotomontajın bir eşi daha yoktur. Burada yine “biriciklik” devreye girer. Oysa postmodernizmde, “kendine mal etme eylemi” ile “özgünlük” ve “biriciklik” kavramları sorgulanır.”Postmodernizm estetize edilmiş sanata saldırırken burada tekrar “kendine mal etme eyleminden yararlanır.” Örneğin postmodernizm Avangard sanatçıların reddettiği akademiye, sanatta üslup kavramına ironik bir yaklaşım getirmek amacıyla yeniden uyandırır.

Özellikle Popart’tan başlayarak ve fotoğrafla ilişkili olarak postmodernizm ve öncesini postmodernizmin “biriciklik” ve “çoğaltılabilirlik”e yaklaşımını, birbirinden bir kez daha ayırt etmek olasıdır. Bu noktada Benjamin’in “biricik” sanat yapıtının mekanik yeniden üretimi ile “aura”nın yitip gittiğini iddia eden düşüncesine postmodernizm ile birlikte fotoğraf ve “aura”ya *Crimp*’in getirdiği eleştiriyi inceleyebiliriz:

*Crimp*’e göre:

*Postmodernizm’in fotoğraf etkinliği, tahmin edeceğimiz üzere, bir sanat olarak fotoğraf tarzıyla suç ortaklığı içinde iş görür, ama yalnızca onları bozmak ya da aşmak amacıyla ve bunu kesinlikle aurayla ilişki olarak yapar, ne var ki aurayı yeniden ele geçirmek için değil, onu yerinden etmek, onun da asıl değil, kopyanın yalnızca bir yönü olduğunu göstermek için.<sup>63</sup>*

Sonuç olarak şunu söyleyebilir ki “aura” yı sorgulayan postmodernistsanatçıları başkalarından alınmış, el koyulmuş sanat eserlerini kendilerine mal ederler ve bu

---

<sup>62</sup>Crimp, s.121.

<sup>63</sup>Crimp, s.126.

çalışmaları gerçekleştirebilmek için fotoğraflardan yararlanırlar. Burada yeni bir Avangardyaklaşım söz konusu olur. Fotoğrafın çok etkili bir araç olduğu postmodernizm ile yeniden fakat farklı bir yapılanmayla yani kendinden önceki dönemi ele alarak nesne, galeri, müze, sergi gibi klasik sanat unsurları reddedilir. Böylece sanat ve kurumlar arasındaki bu etkileşim, müze ve postmodernizm ilişkisinde devam eder. Müze ise bu “temsilin temsili”ne dahi kapılarını açar. Yine bu karşı çıkış ve karşı çıktıkça içine alma durumu, müze-fotoğraf ilişkisi ve postmodernizm ile devam eder. Fotoğraf, Benjamin’e göre: sanat yapıtının “aura”sını yitirmesine neden olur. Fakat diğer yandan postmodernizmden yeniden ele alarak sanat yapıtının yeni anlamlar kazanmasında etkin olur. Yani fotoğraf modernizme karşı gelişen postmodernizm içinde de yeni başrolü oynamaktadır.

## FOTOĞRAFIN KULLANILDIĞI AVANGARD AKIMLAR ve FOTOĞRAFIN KULLANIM YÖNTEMLERİ

19.yy'da fotoğraf, icadından hemen sonra sanatla etkileşime geçmiştir. “Fotoğraf resmi öldürdü mü?” ve “fotoğraf sanat mı?” tartışmaları çok uzun süre sanatçıları ve sanat eleştirmenlerini meşgul etmiştir. Aslında fotoğraf icat edildiği ilk yıllar da kendine özgü bir sanat dili yaratma çabasıyla Pictoryalizm<sup>64</sup> dönemde resme öykünmüştür. Fotoğraf ve resim arasındaki bir takım temel farklara rağmen ilk olarak piktoryalistler fotoğrafa plastik sanatların biçimsel anlayışla yaklaşmışlar, negatiflere ve baskılara müdahale etmişlerdir.

Fakat fotoğrafın gerçekte olan ilişkisi, fotoğrafın sürekli gelişen tekniğe bağlı ve kimyasal süreçleri plastik sanatların kurallarına göre bir sanat dalına çevrilmesine her zaman engel olmuştur. *Mary Price, “Resim ve fotoğraf arasındaki fark, görülebilir ve anlaşılabilir fiziksel farklardan, boya ve emülsiyondan daha ötededir. En temel fark, fotoğrafın nesnel dünyasıyla olan nedensel bağıdır”*<sup>65</sup> ifade eder.

Daha sonra gelen modernist fotoğrafçılar, fotoğrafın sanat olarak kabul edilebilir olması için kendine has teknik karakteristikleri ile olması ve kendine dönmesi gerekliliğini vurgulamışlardır.

Fotoğraf kendini bulma yolunda resimsel tavrı benimsemesi veya modernist tavrın bunu reddetmesiyle gelen tartışmalarla birlikte fotoğrafın resmi öldürdüğüne dair görüşler ortaya atılmıştır. Oysaki resim, gerçeğin ipuçlarını yakalayabileceği doğru bir belge olarak fotoğrafı kullandığı gibi, fotoğraf da kendini bir sanat olarak kabul ettirebilmek için resmin bazı görsel özelliklerini kullanmaya gelmiştir. Fotoğraf ve resim arasındaki ilişkilerin genellikle birbirileri için itici bir durum yarattığını göz önünde bulundurarak, fotoğraf ve resim ilişkisi sürecini bir sanat dalı ve ona öykünen tekniğin arasındaki bir durum olarak değil, özellikle fotoğraf ve plastik sanatlar ilişkisini,

---

<sup>64</sup>**Pictoryalizm:** Fotoğrafın salt teknik olarak görülmesine karşı olarak fotoğrafı plastik sanatların yapısına göre biçimlendirerek, negatiflere ve fotoğraflara müdahale ederek, fotoğrafın bir sanat dalı olması gerektiğine inanan anlayışla temellenmiş akım. “Resimsellik”, en geniş anlamıyla “resmin etkisi altındaki fotoğraf” veya “resme benzeyen fotoğraf” olarak tanımlanabilir. <http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index>. (20 Ağustos 2014)

<sup>65</sup>Mary Price, **Fotoğraf Çerçevdeki Gizem**, Türkçesi: Ayşenaz-Kubilay Koş, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, 2004, s.18.

karşılıklı etkileşime açık, doğurgan bir dönem olarak algılamak gerekir. Örneğin bu noktada, teknoloji ve kitle iletişim araçlarının çoğalmasıyla, fotoğraf ve sanat arasındaki ilişkilerle bağlantılı olarak Paul Virilio' nun, plastik sanatlar ve fotoğraf ilişkisi konusundaki düşüncelerine değinmek yerinde olur.

*Virillio'ya göre:*

*Gerçekten de fotoğraf, sanatın bu paranteze alışının belirtisi, bir tür ani ikame gibi geliyor bana; fotoğraf hiçbir zaman bir taklit ya da öykünme olmamıştır, çağdaş gösterimler bütününe yerine geçen bir olaydır. Yine de burada bir terminoloji sorunu beliriyor: fotoğraf, sanatın sonunun klinik belirtisi midir, yoksa sanatın sonu sanatının başlangıcı mı? Sonun sanatı mıdır? Yoksa daha kesin bir dille bütün gösterimdeki ani mekanikleşmenin sabit görüntüsünü mü? Belki de fotoğraf gösterimler uzamında zamanın yeni öneminin bir göstergesidir.<sup>66</sup>*

Resim sanatının gerçekliği yeniden üretimi, doğayı, nesneyi çizgilerle olduğu gibi tuvale aktarmanın dışında bir oluşum veya plastik sanatlardaki yeni anlatımolanaklarının açılımı yine fotoğrafın etkisiyle gerçekleşmiştir. Örneğin birçok ressam fotoğraftan etkilenmiştir ve fotoğraftan yararlanarak ve fotoğrafın getirdiği yeni anlatım dillerini kullanmışlardır. Ingres gibi ressamalarda dâhil olmak üzere, Miitel, Seurat, Lautrec, Cezanne, Munch, Magritte, Bacon fotoğraftan resimler yapmışlardır. Caillebotte'nin resimleri, Monet'nin bahçe görüntüleri ya da Manet'nin gündelik yaşamdan enstantanelerin Degas'nın resimleri fotoğrafın getirdiği yeni bakış açılarını çok belirgin bir biçimde hissettirir.

Fotoğraf, sanatta yeni dillerin oluşumunu etkilediği gibi kendi içinde değişimlere uğruyordu. Bu değişimler diğer sanat dallarına farklı şekillerde yansyordu. Örneğin bazı fotoğrafçılar farklı denemelere girmişlerdi. “Şövale resmi ölmüştür” diyen Rodçenko ve ondan etkilenen birçok fotoğrafçı, fotoğrafta o güne kadar kullanılmakta olan perspektif anlayışını tamamıyla değiştirmişti. Albert-Renger Patzch gibi fotoğrafçılar o güne kadar görülmemiş denemeler yapıyorlardı.

---

<sup>66</sup>Paul Virillio, “Fotofiniş”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı: 84, s.195.

*Lucie-Smith'in ifade ettiği gibi:*

*Dönemin öne çıkan fotoğrafçılarının çektikleri görüntülerle vurgulamak istedikleri noktalardan biri de, fotoğraf makinesinin gerçekliği algılama biçiminin çıplak gözün algılama biçiminden çok farklı olduğuydu. Rodçenko gibi fotoğrafçılar bilinçli olarak beklenmedik bakış açılarını seçerek, sahneleri ve nesnelere eğimli bir perspektiften ya da tam tepeden fotoğrafladılar. Alman fotoğrafçı Albert-Renger Patzch (1897-1966), doğal formların yakın plan fotoğraflarını çekerek, bu formlar ile endüstriyel üretimi yapılan nesnelere arasındaki benzerliğe dikkat çekmeyi amaçlıyordu. Bu imgelerin, onları gündelik bağlamlarından koparan dekoratif bir soğukluğu vardı.<sup>67</sup>*

Hatta fotoğraf teknolojisinin ilerlemesi fotoğraf makinesinin kolaylığı ve yeni bakış açıları resmin kendi içindeki değişiminden çok daha hızlı ilerliyordu.

*Lucie-Smith'e göre:*

*Amerikalı fotoğrafçılar kendilerini doğal formlarla sınırlamıyorlardı; fotoğraf makinesinin endüstriyel nesnelere görüntüleme biçimi de onları aynı ölçüde etkiliyordu. Bu türden görüntülerin en güzel örneklerinden biri, Paul Outerbridge'in çektiği Marmon Krank Mili'dir. Rus Konstrüktivistlere, hatta Mondrian'ın radikal Neo-plastisizmine<sup>68</sup> bir haklılık payı biçiyor görünen bu fotoğrafın başlarda yarattığı etki, kısa süre sonra Amerikan reklamcılığının görüntülerini etkilemeye başlamalarıyla belirgin biçimde yumuşadı. Marmon Krank Mili'nin soyut formu ele alma biçimi, bu fotoğrafın çekildiği dönemde, Amerikan resminde rastlanabilecek çalışmaların hepsinden daha cüretkârdi.<sup>69</sup>*

Görüldüğü gibi birçok fotoğrafçı ve fotoğrafın getirdiği dinamik oluşum, resmin özgürleşmesinde önemli bir faktör olmuştur. Özellikle çağdaş sanatın 1902'de

<sup>67</sup>Lucie-Smith, s.144.

<sup>68</sup>**Neo-plastisizm:** Piet Mondrian'ın kurduğu, ilkel renkler ve basit geometrik biçimler arasındaki ilişkileri araştıran akım. Neo-plastisizm, Kübizm'den çıkmıştır ve Mondrian'ın 1912'den 1917'ye kadar süren kurumsal ve plastik araştırmalarının sonucudur. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Neoplastisizm>. (20 Temmuz 2014)

<sup>69</sup>Lucie-Smith, s.145.

Frank Eugene, Gertude Kasebier, Jonesp T. Keiley, Edward Steich, Clarence H. White, Alvin Langdon Coburn gibi fotoğrafçılarla birlikte Photo-Secession<sup>70</sup> isimli grubu kuran Stieglitz'in katkıları büyüktür. Photo-Secession fotoğraflara negatif ve kâğıt üzerinde çizim, boyama, tarama gibi müdahaleler yapılarak gerçeği aynen kopyalamaya karşı bir tavır içinde gelişmiştir.

Yeni sanat dilleri ve soyutlamaya giden kodlar içeren bir fotoğraf anlayışına sahip olan Stieglitz düzenlediği "291" sergisi yeni kuşak sanatçıların tanınmasında önemli bir yere sahip olur. Sergi, Fransız modernist sanatının yeni kuşak Amerikan sanatçıları tanıtmalarıyla sanat tarihini değiştirir. Matisse, Rodin, Cezanne, Braque, Picasso, Picabia, Toulouse-Lautrec, Rousseau ve Renoir gibi sanatçılar Amerika'da ilk kez 291'de sergilenir. Alfred Stieglitz'in sanata olan katkıları fotoğrafın her yönüyle bir sanat biçimi konumuna kavuşması için bir yaşam boyu süren çabasından gelir.

### **A. FOTOĞRAFTA YENİ YÖNTEMLER VE TEKNİKLERİN AVANGARD'LA İLİŞKİSİ**

Bir sanat dalı olma çabası içinde ve aynı zamanda çağdaş sanat için her zaman malzeme olan fotoğrafın, diğer sanat dalları ile etkileşimi sanatta yeni anlatım dillerini ortaya çıkmasıyla yeni düşünceleri ortaya koyabilme çabasında olan Avangard'ın amacı ile birleştiğini söyleyebiliriz. Örneğin geleneksel yöntemlerden ve estetik bir nesneye indirgenen sanat eserinin yüksek kültür tarafından alınıp satılmasına karşı olan Avangard sanatçıları bu tavırlarını çoğunlukla çağın ruhuyla bağdaşan bir şekilde yani fotoğrafın getirdiği yeni bakış açıları ve yeni teknikleri kullanarak ortaya koymuşlardı. Örneğin Lucie-Smith fotoğrafı farklı biçimlerde kullanan sanatçılardan örnek vererek plastik sanatlar ve fotoğraf ilişkisini açıklar.

---

<sup>70</sup>**Photo-Secession:** Alfred Stieglitz'in önderliğinde 1902 yılında kurduğu Amerikan fotoğraf grubunun ismidir. Üyeleri arasında Edward Steichen, Gertrude Kasebier, Clarence White ve Alvin Langdon Coburn gibi fotoğrafçıların olduğu grubu, sanat dünyasının fotoğrafı "çerçeveyi ayırdetmenin tek ifadesi" olarak tanımasına zorlamak amacıyla kurdu. Ayrıca "Camera Work" adındaki üç ayda bir çıkan mecmuayı yayımlayan gruptur. Grup 1910 yılında Photo-Secession üyelerinin ve başka fotoğrafçıların eserlerinden oluşan, 500'den fazla fotoğrafın yer aldığı uluslararası bir gösteri düzenledi. Gösteri büyük ses getirdi ve bu sayede fotoğrafın sanat olarak görülmesinde önemli bir adım atılmış oldu. Ancak grupta zamanla oluşan fikir ayrılıkları sebebiyle grup dağıldı. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Photo-Secession>.(20 Temmuz 2014)

*Lucie-Smith'e göre:*

*1980'li yıllarda fotoğrafçılık, ilk olarak 1960'larda başlayan, 1970'lerde daha da ileriye taşınan Avangard sanatın geneliyle bütünleşme sürecini tamamladı. Fotoğraf, farklı biçimde kullanılabilirdi. Örneğin başlıca Perestroyka sanatçıları arasında yer alan, belki Rus olduğunu pek çağrıştırmayan adı yüzünden Batı'da pek fazla tanınmayan Francisco Infante (1943), sırf fotoğraflanmak için kurulmuş açık hava düzenlemeleri yapmıştı. Infante'nin manzaraya eklediği nesnelere, fotoğraf makinesiyle tümüyle iki boyutlu imgelere indirgendiklerinde, şaşırtıcı uzamsal belirsizlikler yaratıyorlardı. Fotoğraflar aynı zamanda küçük ışık efektlerinin katkısını vurguluyordu. Kalıcı nitelikte soyut heykeller üretilmesine hala soğuk bakan bir toplumsal ortamda, fotoğraf makinesinin kullanımı, yalnızca bir rahatlık meselesi değildi, aynı zamanda çok az bir farkla heykeli başka bir forma çevirmenin de bir yoluydu.<sup>71</sup>*

Fotoğraf teknolojisinin gelişiminin yanında, örneğin 1920'lerde başlayan araba, uçak gibi yeni teknolojilerin kullanımı ile farklı perspektifler ve yeni yapay ışıkların efektleriyle gerçeğin algısı değişti. Bu değişiklikler farklı bir gözlem yarattı ve insanların içinde bulunduğu çevreyle psikolojik ilişkisini ve algısını etkiledi. Yeni yaşam biçiminin psikolojik efektleri ile başa çıkabilmek için fotoğraf bir araçtı. Fotoğrafın getirdiği bu yeni algılama ve alımlama biçimleri böylelikle Avangard'ın sanatla hayatı birleştirme çabası ile örtüşüyordu. Avangard, fotoğrafın, haber, görüntüleme, belgeleme, radyoloji, astronomi ve bilim gibi birçok alanda kullanılması, aynı zamanda bir sanat dalı olmasından besleniyordu. Çünkü fotoğraf hayata yayılan bu imgeler dünyasını sanatla birleştiriyordu. Özellikle fotoğrafın malzeme olarak kullanımı açık bir mecra olması ile ilgiliydi. Fotoğrafın kendisi kadar eski olan manipülasyonla yeni deneylere girişiliyordu. Fotoğraf rahatlıkla kesilip biçiliyordu. Sürekli akıp giden hayatın içinde düşünceleri anlatmak için kolay elde edebilir bir yöntemdi. Bunun bir başka nedeni de fotoğrafın ucuzluğu ve çoğaltılabilirliğiydi. Örneğin Dada ve Pop

---

<sup>71</sup>Lucie-Smith, s.359.

eğiliminde tanıtım imgelerinin resim sanatında kullanılması sonuçlarını izlemek olasıdır.

*Genç'in ifade ettiği gibi:*

*Bir akım olarak <Dada> kendi kendini dağıtmış ancak Dadacı düşünce Gerçeküstücülük'ten sonra, Pop art akımlarında da kendini göstermeye başlamıştı. 1960'lı yıllar <Yeni Dada>, tüketim toplumunun mitleri haline gelen kitle iletişim araçlarının imgelerini sanatsal bir amaçla kullanıyordu. Gerçekte, 20 yy. başlarında da, gazete, dergi gibi kitle iletişim araçlarındaki resimler ya da tipografik imgeler kullanılmaktaydı. Özellikle Rusya'da Konstrüktivist tasarımcılar bu tür imgelerin tanıtım olanaklarını yeniden keşfetmişlerdi. Ancak, 1960'lı yıllarda bu imgelerinin resim süreçlerine girdiği görülmektedir. Bu durum resimle grafik sanatlar arasındaki geleneksel ayrımı ortadan kaldırmıştı. Tanıtım imgelerinin kullanılması yoluyla tual üzerindeki baskı imgesiyle tual arasında yeni ilişkiler vurgulanmaktaydı. Nitekim baskı imgeleri, frontal bir duruşta olsun ya da olmasın önden görünüyormuş gibi bir etki yapar. Bunların bir yüzey etkisi yaratacak biçimde tual üzerine aktarılması sonucunda, imge ile tual arasındaki ilişkiler, Akademik Resimde görülenin tersine, son derece önemsizleştirmektedir. Buna bağlı olarak, tual üzerindeki imge, bir şeklin resmiymiş gibi değil, onun kendisiymiş gibi algıyordu. Artık, imgeler arası ilişkiler belli bir denge işlevi yüklenmiyordu. Tual içeriğindeki yanılısamalı fotoğrafik imgeler, ısrarla yinelendikleri durumlarda bile zorunlu olan dengeyi kendi aralarında değil resmin kenarları ile (boyutları) kurmaktaydı.<sup>72</sup>*

Görsel dünyanın etkili bir aracı olmasıyla işlevini hala sürdürmekte olan fotoğrafın bu yönleri ile yüksek sanatın kitle kültürü ile iletişime girdiği en açık medyum olarak Avangard'ı karşılıyordu ve fotoğraf çağdaş sanatın yeni teknolojik çağa uygun teknikleri veimgelemi kullanarak kendine ait bir dil geliştirmiş ve birçok farklı

---

<sup>72</sup>Adem Genç "Dada, Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması", (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 1983), s:304.



yöntemle kullanılmıştı. Örneğin fotoğrafın etkileşimi ile beraber sanat disiplinleri arasındaki sınırlar gittikçe silikleşmeye başlar. Bu silikleşme ilk önce kolaj ve montajın ortaya çıkmasıyla belirir. Sonraları grafik sanatçıları tarafından kullanılan kesip yapıştırma teknikleri ilk olarak nesneye ve gerçekliğe yaklaşımını biçimsel yönde yansıtabileceği bir araç olarak kübistler tarafından kullanılmış, “Braqua ile Picasso, marka etiketlerini, gazete manşetlerini parçalayıp kullanarak çağdaş hayatının yazgısının uyumsuzluk ve değişim olduğunu ileri sürebilmişlerdi. Kolaj, duruma ilişkin ironik bir yorum sunarken zamanın ruhuyla da uyum içindeydi. Kolaj tekniğinin hem bu yönü hem de hazır nesnelere kullanımı, görsel sanatların geleceği açısından son derece önemli gelişmelerdi.”<sup>73</sup>

Kolaj ve sonrasında fotoğrafın kaynak olduğu birçok teknik ve yöntem, Avangard Rus ressamaları, Dadacılar, Sürrealist ve Konstrüktivistler tarafından tavırlarını yansıtabilmeleri için kullanılıyordu. Örneğin:

*Lucie-Smith'in ifade ettiği gibi:*

*Man Ray ve aralarında Bauhaus Konstrüktivistlerinde Moholy-Nagy'in de bulunduğu başka sanatçılar, fotoğraf makinesi kullanılmadan elde edilen görüntülerle deneyler yapmaya giriştiler. Bunlar, Viktorya döneminin Henry Fox Talbot gibi öncü fotoğrafçıların (1800-1877) da yaptığı denemelerdi. Henry Fox Talbot bu tekniği doğaya kendisini anlatma fırsatı vermenin bir yolu olarak görüyordu. Moholy-Nagy içinse, modern hayatın gizemli dinamizmini anlatmanın bir yoluydu bu. Nesne, yalnızca hassas kâğıdın üzerinde bıraktığı geçici gölgeyle teslim edilmekteydi.<sup>74</sup>*

Özellikle Dada için belirleyici örnekler niteliğini taşıyan, nesnelere ve fotoğraf ile ilginç denemeler yapan Man Ray “rayogram” tekniğini keşfetmesi ile fotoğraf tarihinde önemli bir yer etmiştir. Fotoğrafçılar bu yöntemlerle (müdahele teknikleri ile) de geleneksel görüntülerin değiştirilmesinde etkili oldular. Fotoğrafta müdahele, fotoğrafı resme benzetmek değil, soyut veya yarı soyut fotoğraflar üretmeye yarar yeni bir kaynak olmuştur. Sanatçıların çoğu keşfedilen yeni işlemlerin inceliklerini öğrendiler

<sup>73</sup>Lucie-Smith, s.84.

<sup>74</sup>Lucie-Smith, s.143.

ve geleneklerle nasıl bağdaştırılabileceklerini araştırdılar. Böylelikle fotoğrafçılar, resimdeki gerçekliği tamamen bir kenara atarak, netsizlik, hareketli görüntüler, çoklu pozlama gibi kamera teknolojisinin sağladığı olanaklarını yaratıcı bir biçimde kullandılar. Bu kullanımlarının dışında sertleştirme, tonlara ayırma, solarizasyon, tonlama, çoklu baskı, rölyef, elle renklendirme, duyarkat çatlatma, fotoğrafların üzerine fırça ile uygulamalar yapma gibi görsel deney niteliğinde birçok teknik kullanılmıştır. Fakat ilk önceleri özellikle kartpostal ve afiş gibi amaçlarla yapılan fotomontaj tekniği bu teknikler içinde en çok kullanılan ve özellikle iki savaş arasında gelişen çağın parçalanmışlık durumunu yansıtmasıyla etkili bir yöntemdi. Özellikle savaşa karşı gelişen Dada'da önemli yere sahipti.

*Genç'in ifade ettiği gibi:*

*Fotomontaj'la herhangi bir şeyin betisi olmayan İçeriksiz (Nonobjective) sanat arasındaki ilişkiler dadacılıkla birlikte yoğunlaşmış ve günümüze kadar süre gelmiştir. Dadacılığın başlangıcında kendi başına bir kompozisyon üyesi olarak kullanılan fotoğraf imgeleri Dadacılık'ı izleyen sanat akımlarından daha özgün ve üretken (prodüktif) biçimlerde kullanılmıştır. Öte yandan fotoğraf makinesi ve fotoğraf süreçlerinin kendi başına görünür dünyadan bağımsız imge doku ve form gibi tasarım üyelerini üretebildiği ve bu alanda sonsuz tasarım olanaklarını içeren bir güce sahip olduğu kanıtlanmıştır. Fotomontaj imgelerin nedensizlik izlenimleri yaratmasında, mecaz ögesi olarak fotoğrafın kullanılması ve fotoğraf imgelerinin soyut imgeler ya da betisiz ( Non-objective) imgelerle birlik kullanılması gibi yöntemlerin etkileri büyüktür.<sup>75</sup>*

Fotomontajın bu yönleri; gelenek göreneğe karşı koymaya elverişli bir teknik oluşu Avangard pratikleri ile birleşmesini sağlıyordu. Yani Avangard'ın amacı ile uyuyordu. Fotomontaj, teknolojik dünyaya, kitle iletişim dünyasına fotomekanik yeniden üretime tabi oldu. Hatta günümüzde, sanatsal ve ticari amaçla kullanımı dışında, standart bir bilgisayar ve ücretsiz bir görüntü işleme yazılımı yardımı ile yapılabilen, ucuz bir halk eğlencesi haline dönüşecek kadar yaygınlaşan fotomontaj,

---

<sup>75</sup>Genç, s.171.

atom gücünün ve elektronik gücün getirdiği hızlı yaşamın sanata yansımada önemli bir göstergedir. Bugün bilgi teknolojileri sayesinde, standart bir bilgisayar ve basit bir görüntü işleme yazılımı ile, gerçek ile sanalın birbirinden ayrılması adeta imkansız olan gerçekçi fotomontajlar yapılabilmektedir.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, ilk önceleri sanat ortamından dışlanan sanat olarak kabul edilmeyen fotoğraf sanatla birleşiyor ve kendine de yeni bir kimlik yaratıyordu. Yeni öğeler, enerji, dolaşım, hız gibi kavramların ortaya çıkışı ve sanata yansımaya daha birçok akım ve sanatçı fotoğrafı kullanıyordu.

Sanatta devinimsel bir gel-gitin oluşmasını amaç edinen Fluxus, nesnenin fotoğrafla ilgili yanı ile ilgilenen Hiperrealizm, Gerçeküstücüler, özellikle farklı fotoğraf imgelerini bir araya getirerek, kendi görüntülerini yaratan Max Ernst, Peter Milton, RichardHamilton, Robert Rauschenberg, fotoğrafları kolaj kompozisyonlarında farklı açıları ortaya koymak için kullanılan David Hockney, Foto-gerçekçi Chuck Close, John Baldessari, Richard Prince, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Bernd ve Hilla Becher, Thomas Struth, Katharina Severding, Thomas Ruff, Georges Rousse, Clegg & Guttman, Thomas Demand, Andreas Gursky, Jeff Wall gibi fotoğraf temelli işler üreten sanatçılar ve daha birçok sanatçı fotoğrafı kullanılarak ve fotoğraftan etkilenecek farklı sanatsal görüşlerle sanatı şekillendirmişlerdir.

### **1. Kübizm**

Pablo Picasso ve Georges Braque tarafından 1907-1914 yılları arasında Paris’de geliştirilen Kübizm, 20.yy’ın en etkili yenilikçi akımlarından birisidir. Sanatta bir devrim olarak nitelenen Kübizm, bu etkili ve yenilikçi tavrın gücünü, 19.yy’la beraber toplumsal, bilimsel ve teknolojik gelişmelerden kaynaklanan yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıkması ile almıştır. Kübizmin geleneksel sanat anlayışından kopmasıyla, perspektife getirdiği yenilikler, nesnelere parçalayarak birçok yönden resmetme eğilimi yeni bir gerçeklik yaratmasına olanak vermiştir. Sanatta yeni bir algısal gerçeklik yaratırken doğanın taklit edilmesini yadsımış, farklı bir tarzda ışık-gölge kullanımına ve farklı bir renk anlayışına itmiştir.

Biçimlerin, cisimlerden çözümsel bir yöntemle elde edildiği ve en yalın halleriyle verilmekte olduğu Analitik Kübizm evresinde yeni biçimsel anlayışa öncelik verildiğinden bu dönemde renk tonları, Kübist resimlerde genellikle basit bir şekilde yer alır. “Bu tutum nesnenin birçok görünümünü birden karmaşık bir düzen içinde de vermeye uygun düşer.” Picasso’nun 1922’de resme farklı malzemeler sokarak, yapııştırma resim olarak da anılan kolaj tekniğini uygulamaya başlamasıyla, tümünden parçaya değil de parçadan tüme varma yöntemiyle oluşturulmuş Sentetik Kübizm evresinde ise rengin önemi daha da artmış, kolaj karşıtlık oluşturulacak biçimde yapılmıştır. *Antmen’e göre, “Kolajın, hem bu karşıtlık duygusunu pekiştirmeye, hem de doğada ve resimde dikkati gerçekle yanılısama ayırımına çekmeye yaradığı düşünülmüştür.”*<sup>76</sup>

Sanatta bir devrim olarak nitelenen Kübizm gibi akımların, etkili ve yenilikçi tavrın gücünü 19.yy’la beraber gelen gelişmelerden kaynaklanan yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıkması ile aldığını söylemiştik: işte, bu anlatım biçimlerinin gelişiminde Kübizm akımı üzerinde de fotoğraf önemli bir yol oynamaktadır. Mimetik sanat anlayışına, sanatı değerli ve ulaşılmaz kılan kurumlara, burjuvaya karşı çıkan Kübizmin resmetme biçimi, belirgin olarak fotoğraftan etkilenir. Çünkü fotoğraf doğayı taklit etme görevini yerine getirdiği için Kübizm farklı anlayışlara yönelebilmıştır ve nesnelere olan yaklaşım, dokunsal resim düşüncesini ortaya çıkması, büyük oranda fotoğrafın yapamadığını yapma eğiliminden ortaya çıkmıştır.

Kübizmle birlikte sanatta natüralizm<sup>77</sup> bitmiştir ve soyut-sanat dönemi başlamıştır. Doğayla bağlarını koparan sanat, yaratma özgürlüğüne kavuşarak açılmıştır. Sanatçı artık gördüğünü değil, bildiğini ya da düşündüğünü anlatmaya yani yaratmaya başlamıştır.

*Tunalı’nın ifade ettiği gibi:*

---

<sup>76</sup>Antmen, s.36.

<sup>77</sup>**Natüralizm:** Edebiyat, resim ve felsefede yaşama olduğu gibi yansıtmayı öngören akımların genel adıdır. Doğalcılık olarak da bilinir. Doğalcılık, doğa bilimlerinin sanata ve edebiyata uygulanmasıyla ortaya çıkmıştır. Naturalizme göre doğanın, nesnel yasalar uyarınca işleyen bir düzeni vardır. Bu akımların takipçilerine natüralist denir. Bunun yanı sıra doğa tarihi ile uğraşan bilim insanlarına da natüralist denir. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Nat%C3%BCralizm>. (19 Mart 2014)

*Nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin iç yüzünü ve içyapısını kavramak için elbette Kübizm, nesnelere, varlığı gördüğü gibi değil de düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesnelere, varlığı ve onları objektif düzenini bozma biçimleri parçalama tarzında somutlaşacaktır. Bunun doğal bir sonucu olarak da, varlık düzeni artık alışılmış, biçimsel düzenini yitirecek, biçimi bozulmuş deforme olmuş yeni bir düzen olacaktır. Kübizm için evrenin alışılmış objektif düzeninin deformasyon'u kaçınılmaz, zorunlu bir ilke olarak doğar. "Objektif olan şey böyle bir şey olarak parçalayıcı bir çözümleme içine girer ve bu çözümleme, nesnelerin en iç ve en gizli sırrını ortaya çıkaracağını öne sürer."<sup>78</sup>*

Özellikle ilk Kübistler Picasso ve Braque, Rönesans'tan gelen geleneklerin dışında, kompozisyon araştırmalarında biçimleri parçalamanın yanında birçok yeni yöntemler geliştirmişlerdir. Bu yöntemleri incelerken kübizmin fotoğrafla ilişkisini çeşitli açılardan karşılaştırabiliriz. Resmin görece-gerçek dünyayı olduğu gibi tuvale aktarmasının bir yanılsama olarak kabul edilmesinin, fotoğraf teknolojisinin olanaklarına bağlı olarak gelişmiş, böylelikle fotoğrafla gelen yeni bakış açıları ve algılama biçimleri yeni anlayışlar yaratmıştır. Kübizm hem bu bakış açılarından yararlanmış, hem de fotoğrafın tek noktalı olma özelliğiyle yapabildiklerinin ötesinde çok yönlü bir bakış açısı geliştirilmiş, nesnelere birçok açıdan yaklaşmıştır. Kübistlerin amacı üç boyutlu bir nesneyi iki boyutlu bir düzlemde yansıtabilmek olduğundan ressam artık kendini, nesneyi belirli bir bakış açısından gördüğü biçimiyle betimlemekle sınırlamak zorunda değildir. Nesneyi çeşitli yönlerden, yukarıdan ve aşağıdan gösterebilir. Sanatçı tuvalin iki boyutlu yüzeyinde nesneye onlarca açıdan yaklaşmış görüntüler sokar. Fotoğraftaki tekli bakışla Kübizmdeki çoklu bakış çeşitli noktalardan karşılaştırılabilir. Kübist resim çoklu bakışı ile bir zaman boyutuna da yer verdiğini gösterir. İzleyici, resmedilenin ne olduğunu, her şeyi kapsayan tek bir bakışla anlamaz, ancak farklı bakış açılarından, parça parça zaman içinde anlar. Kavramsal gerçekliğin yerine algısal gerçekliği getirmeyi amaçlayan kübistlerden farklı olarak, fotoğrafta ise bu zaman dilimi "kritik an" la ilgilidir ve izleyici de fotoğrafla ilişkisini anlık bağlarla

---

<sup>78</sup>Ismail Tunali, "Felsefenin Işığında Modern Resim", İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008, s.167.

kurar. Böylelikle fotoğrafın, resmin yenilenmesini ve Avangard olarak var olmasını bir yolla daha gerçekleştirmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Kübitler izleyiciye gerçekten de birinin ya da bir grup nesnenin etrafında yürüyormuş ya da onları bütün açılardan görüyormuş duygusu vermeye çalışır. Fakat burada yine fotoğrafın resmin doğayı taklit görevini üstüne alması devreye girer ve Kübizmdeki bu gelişmelere zemin hazırlar. Böylece Kübizm nesnelerin yansımaları yollardan öykülenmeye çalışmaktan çok nesnelerin formu ve uzamındaki konumu ile ilgilenebilmiştir. Üç boyutlu nesnelerin yansıtılmasını ise belirli ölçüde geometrik çizime benzeyen bir yansıtma işlemiyle gerçekleştirebilmiştir.

*Antmen'in ifade ettiği gibi:*

*Kübizm, ortaya koyduğu yapıtlarda, hem yapısal hem de yansıtmacı rolüne uygun olarak fiziksel dünyanın formlarını onların temel formlarına mümkün olduğunca yakıştırır. Kübizm tüm görsel ve dokumsal algılamasının dayandığı bu temel formlarla bağlantı kurarak tüm formların en açık seçik açıklamasını ve temelini sağlar. Kübist resim bu nesnelere ile temel formlar arasındaki ilişkiyi gözler önüne sererek fiziksel dünyadaki her nesnenin formunu algılayabilmek için harcamak zorunda olduğumuz bilinçsiz çabayı azaltır. Bu temel biçimler, iskeletimsi bir çerçeve gibi resmin görsel sonucunda ki yansıtılmış nesnenin izlemine temelini oluşturur; bunlar artık "görülmezler" ama "görülen" formun temelidirler.<sup>79</sup>*

Braque ve Picasso'dan başlayarak Kübitler Rönesans'tan gelen kapalı form anlayışını reddetmişlerdir.

*Antmen'in ifade ettiği gibi:*

*Yılların araştırmaları, kapalı formun iki ressamın amaçlarına uygun düşen bir ifadeye el vermediğini göstermiştir. Kapalı form nesnelere kendi yüzeylerini, sözcüklü derinin örttüğü biçimiyle kabul eder. Sonra da bu kapalı bedeni yansıtmaya ve ışık olmadan hiçbir nesne görülmediğinden, bu*

---

<sup>79</sup> Antmen, s.127.

*deriyi bedeninde, ışığın da renge karıştıkları temas noktası olarak resmetmeye çalışır. Bu ışık-gölge kullanımı, nesnelerin formunun ancak bir yanılması sağlayabilir. Gerçek üç boyutlu dünyada, ışık olmasa da nesne dokunulabilir durumda oradadır. Dokunma duygusuyla ilgili algılamalarını bellek imgeleri görünür bedenler üzerinde de doğrulanabilir. Retinanın farklı uyarıları bir bakıma, üç boyutlu nesnelere uzaktan 'dokunmamızı' mümkün kılabilir. İki boyutlu resmin bütün bunlara ilgisi yoktur. Kapalı form yönetimini kullanmış olan Rönesans ressamı ışığı nesnelerin yüzeyine renk olarak boyayarak form yanılması vermeye çalışmışlardır. Bu, hiçbir zaman 'yanılma'dan öteye gitmemiştir.<sup>80</sup>*

Örneğin fotoğrafta ışıkla var olan nesne, Kübizmde dokumsal olarak var olur. Üç boyutlu evrende, ışık olmasa da nesne dokunulabilir durumda, oradadır. Kübistler ışık ve gölge ile resimde var olabilen kapalı formun içine girdi, nesnelere "dokunma" duygusuyla uzamda var olan biçimiyle resmetti. Böylece fotoğrafın olanaklarının üstünde bir yönetimi gerçekleştirdi. Aynı zamanda fotoğraf gerçeklikten aldığı herhangi bir görüntü içinde o gerçekliğe ait tüm parçaları içinde barındırmasıyla yeni bir kompozisyon anlayışını yani açık kompozisyonu getirmiş, görüldüğü gibi Kübizm ile fotoğraf ilişkisinin boyutları birçok yönde gelişmiştir.

Modernist kübistler ilk defa teneke, kağıt, gazete parçaları gibi malzemelere tuvalde yer açıyorlardı ve böylece Kübizm, fotoğrafın etkili olduğu güne kadar görülen en belirgin akım olması ile birlikte kolaj tekniğinin uygulandığı ilk akım olma özelliğine sahip oluyordu. Kübistler doğa biçiminin kompozisyonunu ve estetiğini reddederek sanatta da yeni yapısal kuruluşun kapısını açıyordu ve nesnelerin dıştan görünen biçimleri ile birbiriyle ilişkili olmayan parçaların düzenlenmesi düşüncesi kolajla yansıtılıyordu.

"Kolaj, duruma ilişkin ironik bir yorum sunarken, zamanın ruhuyla da uyum içindeydi. Kolaj tekniğinin hem bu yönü hem de hazır nesnelerin kullanımı, görsel sanatların geleceği açısından son derece önemli gelişmelerdi"<sup>81</sup>. Aynı zamanda Dada

---

<sup>80</sup>Antmen, s.118.

<sup>81</sup>Lucie-Smith, s.84.

tarafından fotoğraf kullanılarak yapılan montajın çıkışının temellerini, Kübizmin ilk adımlarını attığı kolajabağlayabilir ve bunların Avangard'a nasıl yansıdığı ile ilgili bir karşılaştırmaya gidebiliriz. Her ne kadar kolaj ve fotomontaj temelde kendisi ve yarattığı imge olarak birbirlerinden farklı olsalar da; ilk gelişim evresinde parçalanmış bir gerçekliğin yeniden sunumunu ifade ederler. Böylece sanatçının gerçeği olduğu gibi resmetme mantığını karşılarına almış olurlar. Bu noktada Avangard'ın gelişimine yönelik çalışmasında Bürger'in kolaj mantığına nasıl yer verdiğiğine değinebiliriz.

*Bürger'e göre:*

*Bir Avangard kuramı, ilk kübist kolajlarda işaret edilen montaj kavramından yola çıkmalıdır. Bu kolajları, Rönesans'tan beri geliştirilen kompozisyon tekniklerinden ayıran nokta, gerçeklik fragmanlarının yani sanatçı tarafından işlenmemiş malzemelerin resme dâhil edilmesidir. Ama bu bir bütün olarak resmin, parçaları yaratıcısının özneliğiyle biçimlendirilmiş resmin birliğinin ortadan kaldırılması demektir. Picasso'nun tuvalin üzerine yapıştırdığı bir sepet parçası, pekâlâ bir kompozisyon amacına hizmet edebilir. Ama sepet olarak, içeriği değiştirmeksizin resme eklenen bir gerçeklik parçasıdır. Gerçekliğin resmedilmesine, yani sanatçının gerçekliği dönüştürülerek aktarması ilkesine dayanan bir temsil sistemi, böylelikle geçersiz hale getirilir.<sup>82</sup>*

Böylece Kübizm sanata getirdiği bu anlayışlar ve yöntemlerle Avangard hareketin öncülerinden oluşmuştur. Aslında ilk kübist resim ve kolajlarında fotoğraf yerine gerçek nesne kullanılsa da perspektifsel düzeneğe kübist açıdan yaklaşan fotoğraf kullanan David Hockney gibi birçok sanatçı bu alanda yapıtlar vererek Kübist anlayışı sürdürmüştür. Kübizm fotoğrafın getirdiği yeni anlayışlara bağlı olarak değişen resmetme yönüyle kendinden önceki akımlardan ayrılmıştır. Aynı zamanda fotoğraf nesnenin kendisini tuvalekoyma cesaretini Kübizme verebilmiştir ve tuvaldeki bu nesne kullanımı, gerçek ve resim arasında bir yanılısama yaratmıştır.

*Tunalı'nın ifade ettiği gibi:*

---

<sup>82</sup>Bürger, s.146.



*Görüldüğü gibi Kübizm ister analitik, ister sentetik olarak, isterse Apollinaire'in ayırdığı gibi dört temel eğilim türü olarak ayrılsın, hepsinde ortak olan bir nitelik vardır ve bu da resmin az ya da çok bir düşünsel konstrüktiv biçimler bütünü olmasıdır. Kübizm, bu tavrıyla, köktenci soyut tavrıyla daha sonra gelecek tüm soyut sanat akımlarının oluşumu için bir okul görevi görür. (...) Yine 'collage' sanatının öncüleri de kübist sanat çerçevesinde bulunurlar.<sup>83</sup>*

Fotoğraf ve Kübizm ilişkisi Picasso'nun çalışmalarında da çok belirgindir. Picasso'nun 15000'den fazla eserden oluşan çok geniş bir fotoğraf arşivi de mevcuttur. Picasso'nun fotoğrafa olan ilgisi fotoğrafın resimlerine yansımalarıyla da kanıtlanır.

*Erzen'e göre:*

*Fotoğraf sanatı, detaya inerek tekniğin imkânlarını denerken, resim de çok daha serbest teknikler deneyebiliyordu. Picasso fotoğrafta mümkün olmayan birçok bakış açısını bir arada kullandı ya da iç dünyayı ima etmek için karmaşık şeyler oluşturdu. 1915-1923 yılları arasındaki çalışmaları incelendiğinde, fotoğrafik özelliklerin büyük etkisi olduğu görülebilir (tonlama, perspektif bozukluğu, kadrajlama vs.)<sup>84</sup>*

Hatta Picasso bazı resimlerini fotoğraftan bakarak yapmıştır.

---

<sup>83</sup>Tunali, s.175.

<sup>84</sup>Erzen, s.46.



**Resim 1:** Pablo Picasso, “Three Dancers” Üç Dansçı,1919



**Resim 2:**Pablo Picasso, “Three Dancers” Üç Dansçı,1919



**Resim 3:** Pablo Picasso, “Paulo on a donkey” Paulo Eşek Üstünde,1923



**Resim 4:** Pablo Picasso, “Paulo on a donkey” Paulo Eşek Üstünde,1923



**Olga Koklova in the studio, ca. 1917**  
Photograph by Picasso

This photograph of his first wife served as a model for Picasso's painting of her (right). In this incomplete painting, figure and chair are enlarged in relation to the format of the photograph. Despite the glowing colors, the picture has

a curious air of artificiality; the figure looks isolated in the empty space of the picture. The young Russian woman seems more 'foreign' than in the photograph; she has become one with the placid décor of her surroundings. The painted portrait has become a portrait of the soul.

**Resim 5:** Sol: Pablo Picasso, "Olga Picasso in the Studio" Olga Picasso Stüdyoda, 1917  
Sağ: Pablo Picasso, "Portrait of Olga in an Armchair" Bir Koltuğun Üstündeki Olganın Portresi, 1917

Fotoğraf, Picasso'nun resim alanındaki araştırmalarına önemli bir ivme katmıştır. Fotoğrafın, üst üste basılmaya ya da çekim sırasında kısa pozlamalar yapılmasına elverişli olması, Picasso'nun perspektif kuralına aykırı olarak yaptığı resimlerine görüş noktasını değiştirmek gibi yöntemlerle katkıda bulunmuştur. Picasso, fotoğrafı görsel malzemesini ölçmek ve görüşlerinin arkasında yatanlara bakmak için kullanılmıştır.



**Resim 6:** Pablo Picasso, “Self-Portrait in the Studio” Stüdyo’da Özportre, 1901-1902



**Resim 7:** Pablo Picasso, “View of the Studio” Stüdyonun Görünüşü



**Resim 8:** Pablo Picasso, “Portrait of Le Douanier Rousseau” Le Douanier Rousseau’nun Portresi, 1910

Clovis Sagot’un portresi çalışmasına ışık tutması açısından Picasso, Clovis Sagot’u birçok açıdan fotoğraflanmıştır.



**Resim 9:** Pablo Picasso, "Portrait of Clovis Sagot Frontal View" Clovis Sagot'un Ön Cepheden Portresi, 1909



**Resim 10:** Pablo Picasso, "Portrait of Clovis Sagot'un" Profilden Portresi, 1909



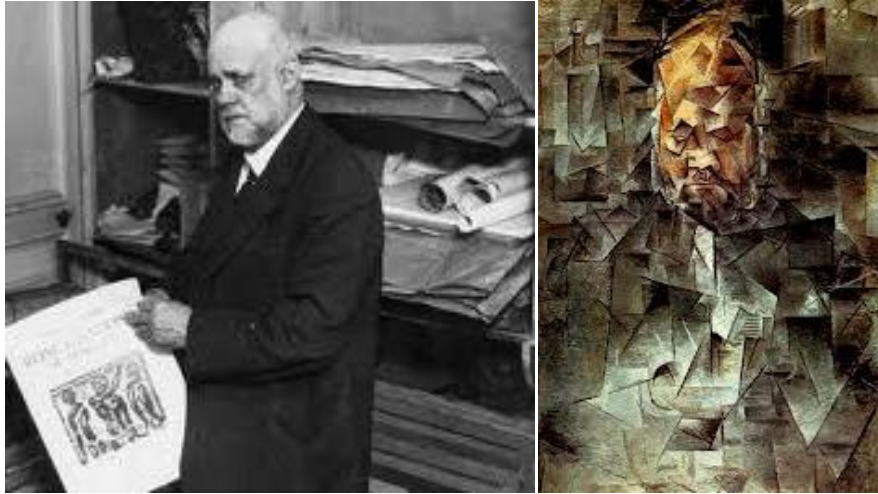
**Resim 11:** Pablo Picasso, "Portrait of Clovis sagot" Clovis Sagot'un Portresi, 1909



Aynı zamanda fotoğraftaki iki boyuta indirgenmiş derinliğin, ressamın kurgusal düzeninden farkı oluşu Picasso'nun konularını bu derinlikten esinlenerek parçalara ayırdığını ve bu yeni dili oluştururken Picasso için fotoğrafın çok önemli bir kaynak olduğunu görüyoruz.



**Resim 12:** Sol: Pablo Picasso, "Daniel-Henry Kahnweiler", 1910 Sağ: Pablo Picasso, "Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler" Daniel-Henry Kahnweiler'in Portresi, 1910



**Resim 13:** Sol: Pablo Picasso, "Ambroise Vollard", 1910 Sağ: Pablo Picasso, "Portrait of Ambroise Vollard" Ambroise Vollard'in Portresi, 1910

Kübist resim, fotoğraftan etkilendiği gibi modern fotoğraf da Kübizmden etkilenmiştir. Kübizm en sonunda fotoğrafın kendini bulabileceği bir stili sağladı fotoğrafın yolunu açtı. Bu fotoğraf stili Kübizmle bağlı ve ilişkiliydi. Fakat modernist resmin bir taklidi değildi. Kübizmden alınan dersler moderne çok iyi ayak uydurulmuş fotoğrafik stile yol açtı. Başarılı birkaç fotoğraf için doğal bir sanat stili olarak değerlendirildi.

Örneğin, fotoğrafçı Paul Strand gibi birçok sanatçının yapıtlarında bu etkiler görülebilir. *Strand'a göre, Kübizmden esinlenen birkaç fotoğrafçıdan biriydi (bir diğeri de Florance Henri'dir). Cansız objelerin fotoğraflarını çeker, düzlemler ve formdan, soyut denilebilecek dekoratif kompozisyonlar yaratırdı.*<sup>85</sup>



**Resim 14:** Paul Strand, "Geometric Backyards", Geometrik Avlular New York,1917

---

<sup>85</sup>Lucie-Smith, s.109.



**Resim 15:** Paul Strand, “Abstraction,” Soyutlama, 1916

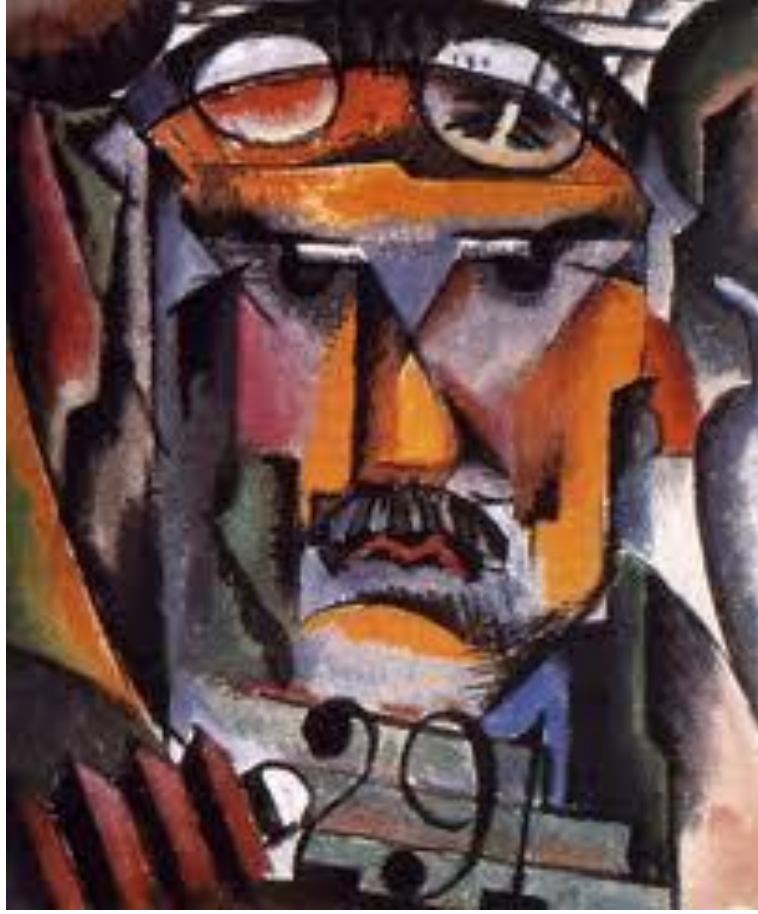
*Lucie-Smith'in ifade ettiği gibi:*

*Strand'ın diğer uygulaması ise, gündelik gerçeklerin fotoğraflarını, biçimleri yarı soyut düzenlemeler haline getirerek çekmekti. Soyut Sandalye, Twin Lakes, Connecticut'ta esin kaynağının Kübist kolaj olduğu bellidir. Bakış açısının yan yatmasıyla birleşen aşırı yakın plan, iki savaş arasındaki yıllarda başka birçok fotoğrafçı tarafından da benimsenecekti.<sup>86</sup>*

Fotoğraf ve Kübizmi karşılaştırırken 20. yy'ın sanat akımları, fotoğraf kullanan sanatçıları ve birçok fotoğraf sanatçısının Kübizmden etkilenerek iç içe geçişlerle gelişmeler göstermesi bağlamında irdelediğimizde; örneğin sürrealist, dadacı ressam ve fotoğrafçı Man Ray çağdaş sanatı önemli ölçüde yönlendiren fotoğrafçı Stiegliz'i, Kübist bir tarzda resimlemesinin tek bir stile bağlı ve bir tesadüf olmadığını söyleyebiliriz.

---

<sup>86</sup>Luice- Smith, s.109.



**Resim 16:** Man Ray, “Portrait of Stieglitz” Stieglitz’in portresi, 1913

## **2. Fütürizm**

Marinetti tarafından, 1909’da “Le Figaro” gazetesinde ilk siyasi manifestosu yayınlanan, İtalya kökenli bir sanat hareketi olan Fütürizm, yazın, resim, grafik, sinema, tipografi, heykel, tasarım, fotoğraf ve performans sanatlarını kapsar.

Fütürizm süratin üstünlüğünü ilan ederken 20.yy’ın, özellikle de kent hayatının, baş döndürücü teknolojik gelişmelerinin yarattığı saldırgan insanın, değişen dinamik, enerjik ve vahşi karakteri üzerinde duruyordu. Hızı ve teknolojiyi savunuyor, makina çağını övüyordu. Geçmiş, ahlakçılığı, kütüphaneleri, müzeleri sanat kurumlarını reddediyordu.

*Dünden esaslı suretle ayrılmış, bugünü geçerek geleceği, onun dinamik varlığına ulaşmayı amaç edinmiş olan Fütürizm, plastik*

*durgunluktan (statik teknik) bir başka duruma geçişi (dinamik teknik) sembolleştirilmiştir. Çoğunlukla hareketli konular seçilmiş, dansözler, karnaval sahneleri, fabrika, motor, son hızla giden otomobil, uçak, mekanik araçlar gibi boşluk içinde yer değiştiren temalar üstün tutulmuştur.*<sup>87</sup>

Örneğin, Kübizmden etkilenerek daha dinamik bir yapı izleyen Fütürizmin doğuşu, kübizmin yayılmaya başladığı yıllara rastlar. Fütürizm kübizmin kompozisyon araştırmaları birbirlerine benzerlik gösterir. Kübizm, görüş açılarını çoğaltırken, Fütürizm formları analiz etmiş, tekniği hareketli görüntüyü elde edebilmek için kullanmıştır.

*Kübitler; ölü doğa, portre, figür ve manzara resmini yeğlerken, gelecekçiler “hareket” kavramıyla ilgilenerek hızlı otomobilleri, trenleri, yarışan motosikletleri, dansçıları ve hareket halindeki hayvanları ele aldılar. Hareketi çoğunlukla, nesnenin boş çizgilerini ritmik bir biçimde yineleyerek vermeye çalıştılar.*<sup>88</sup>

*Kübizmin gelişmesi ve objenin de kompozisyonu için fütüristler tarafından yapılan izleyen prosedürlerin asimilasyonu onların resimlerinin teorik ve yaratıcı yönelimini modifiye etti.*<sup>89</sup>

Fütürizm, örgütsel bir alt yapıya sahip ve kamuoyuna hitap eden manifestolara önem veriyordu ve aynı zamanda ilk Avangard gruplardandı. Örneğin, kurumsallaşma ve sabitleme sistemlerinin getirdiği oluşumlara karşı tavırları, Fütürizmi Avangard kılıyordu ve fütürizm bu karşı tavrını yansıtabilmeyi büyük oranda fotoğrafın getirdiği yeni görsel dilden alıyordu.

Genellikle hareketin aşamalarını kaydeden Fütürizmin devinimsel olarak nitelendirilen yenilikçi yaklaşımlarıyla, modern makine çağını ve kent hayatını çalışmalarında yakalayabilmeleri ve yansıtabilmeleri için fotoğraf tekniği çok elverişliydi. İnsanın iç yaşantısı üzerinde duran Fütürizm, resimlerinde fotoğrafın sanata

<sup>87</sup>Fütürizm: <http://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCt%C3%BCrizm> (10 Aralık 2013).

<sup>88</sup>Edebiyatta Fütürizm: <http://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCt%C3%BCrizm> (10 Aralık 2013).

<sup>89</sup>Futurist Photography Lista, Giovanni, Art Journal, Vol. 41, No.4, Futurism. (Winter, 1981), pp358-364.<http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198124%2941%3A4%3C358%3AFP%2E2.O.CO%3B2-L> (10 Aralık 2013).

getirdiği yenileme biçimlerinden etkilenererek, hem de fotoğrafı teknik olarak da kullanarak yeni anlatım biçimlerinden yararlanıyorlardı.

*Bu konuda eleştirmen Giovanni Lista şöyle yazar:*

*20. yy'ın ilk yarısındaki Avangard hareketlerin arasında resim ve fotoğrafın arasındaki ilişkilerin en derinlemesine işlendiği akım Fütürizm akımıdır.<sup>90</sup>*

*Örneğin Fransa'da Marcel Duchamp ve Robert Delaunay'ın resimde devinim yansımasının elde edilmesi konusunda fütürist görüşlerden yola çıkarak kendilerine özgü bir resim yöntemi geliştirdikleri bilinir. Duchamp'ın "Merdivenden İnen Çıplak" (1912) adlı çalışması, makina konstrüksiyonlarını canlı varlıklar gibi kişilik veren resimlerine bir örnektir.<sup>91</sup>*

---

<sup>90</sup>Futurist Photography: Giovanni Lista, Art Journal, Vol.41, No.4. Futurism.(Winter,1981), pp.358-364.(10 Aralık 2013)

<sup>91</sup>Beyhan Özdemir, Fotoğrafa Müdehalenin Teknik, Estetik ve İdeolojik Boyutu, <http://www.golge-fanzin.com/forum/viewtopic.php?t=308> (09Mayıs 2012).



**Resim 17:** Marcel Duchamp “Nude Descending a Staircase”, Merdivenden İnen Çıplak, 1912

Aynı zamanda Kübizmin simgesi olarak da görülen bu eserin konusu bir insan vücudunun hareketinin değerlendirilerek tasviridir. Bu bakımdan fütürist eseri ve teknik özellikleri taşır. Hareketin, değişik planlar üst üste aralarında belirli ölçüde boyutlar bırakılarak belirtilmesi fotoğrafın getirdiği yeni boyutlar bırakılarak belirtilmesi fotoğrafın getirdiği yeni boyutlarla ilgilidir. Fütürizmin her akımınve dönemin kendine özgü nitelikleri ile birleşerek her akımda farklı bir oluşum gerçekleştirilmesini sağlayan fotoğrafla bağlantılıdır. Fotoğraf, Fütürizmin yeni yaratımlar oluşturmasını sağlamasına, ressamlarında fotoğrafın yeni yüzyıla getirdiği çıplak gözün algılayamadığı bu hareketli görüntülerden etkilenmesine önemli ölçüde kaynaklık etmiştir. Fütürist ressamlar da fotoğraflık hareket analizi çalışmalarından yola çıkarak yapıtlar vermişlerdir. Yani Fütürizmin hareketliliğine, fotoğrafın bu hareketliliğin ayrıntılarını devinimsel evreleri görsel olarak ifade eden insanın gözünden

farklı olarak gösterebilmesine, fotoğraf büyük ölçüde olanak tanımış ve Fütürizmin boyutlarını çeşitlendirmiştir.

*Giovanni Lista fütürist fotoğraf hakkında şöyle yazar:*

*Fütürist fotoğrafın tarihi iki ana konuyu içerir; 1910'ların başında fotodinamizmin icadı ve 1930'ların başında düzenlenen Avangard fotoğrafın grup sergileri. İlklerin başoyuncusu Marey'in işleriyle benzer hale gelen Anton Giulio Bragaglia, uzaydaki bedenin pozisyonundaki değişimin izlediği yörüngenin "sentezi" üzerine kurulu hareketin fotoğrafı çalışmasına başladı ve Marey'in ki pozitivistik hareket anlayışından farklı olarak. Anton Giulio'nun araştırmacı kardeşleri Arturo ve Carlo Ludovico'nun yardımıyla birlikte "Fotodinamismo futuriata" nın 1912'de Roma'da yayınlanır. Bu fotoğrafik teori ve estetik üzerine 20. yy Avangard'ının çıkardığı ilk denemeydi.<sup>92</sup>*

Fotoğraf ve Fütürizm ilişkisi sürecinde daha farklı denemelere de gidildi. Bu konuda özellikle Braggigla'nın izinde Alberto Montacchini, Euro Civis ve Wanda Wultz gibi birçok fütürist sanatçı yeni teknikler bulup yapıtlar ortaya koymuştu. *Erutku, "özellikle Fotodinamizmi"<sup>93</sup> oluşturmak amacıyla uzun poz süreleri kullanılmış, hareketli konular seçilmiş, kamera hareket ettirilmiş, çoklu pozlamalar yapılmış, stereoskopik lambalar ve elektronik flaşlar kullanmışlardır.*<sup>94</sup> Örneğin, Bragaglia bir ruh halini kaydetmeyi amaç edinmiş ve hareketin birbirini izleyen aşamalarını fotoğraf yoluyla kaydederek bunu gerçekleştirebilmiştir.

*Özdemir'in ifade ettiği gibi:*

*Fütürist sanatçılar arasındaki tek fotoğrafçı olan Bragaglia, "fotodinamizm" adını verdiği fotoğraf çalışmalarlarıyla önem kazanmıştır. Amacı, zamanındaki birçok sanatçı gibi, hareketin karmaşıklığını, ritmini,*

<sup>92</sup>Futurist Photography: Lista, Giovanni, Art Journal, Vol.41, No.4, Futurism. (Winter, 1981), pp. 358-364.<http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198124%2941%3A4%3C358%3AFP%2E2.O.CO%3B2-L> (10 Aralık 2013).

<sup>93</sup>**Fotodinamizm:** Hareketin dinamik kaydını gerçekleştirmek amacıyla uzun poz süreleri.  
<http://www.golge-fanzin.com/forum/viewtopic.php?t=308> (12 Aralık 2013)

<sup>94</sup>Bülent Erutku, **Fotoğraf Akımları ve Kullanılan Teknikler**, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fotoğraf Bölümü Yayınları Deneysel Fotoğraf Dersi Notları, 1999.

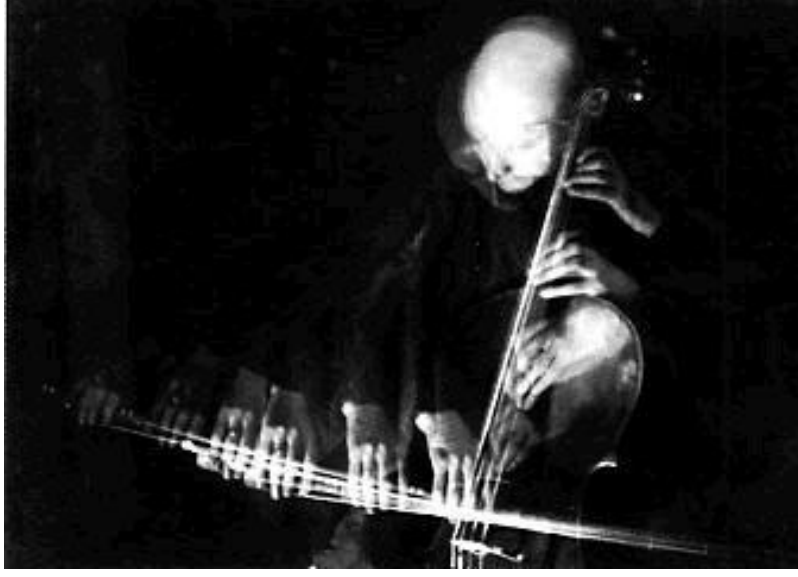


gerçeği ve maddeleşmekten ayrılmayı yansıtan resimler üretmekti. Bragaglia'nın fotoğraflarında insanlar, iç mekanlarda basit hareketler yaparlar. Siyah fon önünde tek bir figür vardır. Onun hareketi farklı aşamalar ve düzensiz aralıklarla gösterilir, arada da hareketin oluşturduğu netsizlik örnekleri görülür. Bragaglia'nın esrarengiz ruhbilimsel düşünceleri, O'nun "İnsan ayağa kalktığı zaman, koltuğu hala kendisinin ruhuyla doludur." sözleriyle özetlenebilir. O, hareketin mekan içindeki sürekliliğini, hareketler arası aşamaların tanımlandığı yapay hacimler olarak kaydetmek istiyordu. O'na göre, fotoğraflarda hareketlerinden dolayı netsiz çıkan aydınlık yüzeyler ışığın hareket olarak rol almasının sonucuydu. Hareketin sürekliliğine önem veriyor ve hareket eden bir cismi belli aralıklarla dondurarak net olarak göstermek yerine, hareketin biçimini saptamak/çizmek istiyordu.<sup>95</sup>



**Resim 18:** Antonio Giulio Bragaglia, "The slap" Tokat, 1910

<sup>95</sup>Beyhan Özdemir, Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/beyhan-ozdemir-cagdas-sanat-akimlari-ve-fotograf/> (11 Haziran 2012)



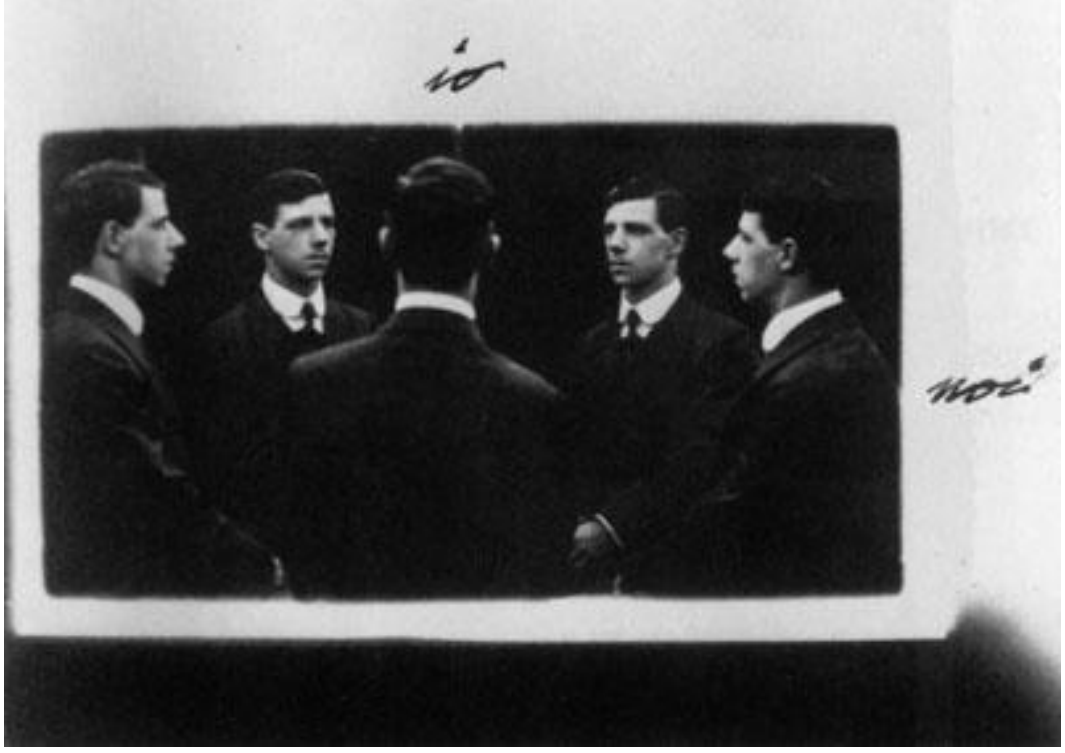
**Resim 19:** Antonio Giulio Bragaglia, “Man playing the double bass”, Kontrbas Çalan Adam

Aynı zamanda bir sanat kuramcısı olan ve fotoğrafla çalışan Boccioni de önemli Fütürist sanatçılardandır. Boccioni de, Bragaglia yöntemlerine benzer şekilde çalışıyordu. Zihnin halleri ile ilgileniyor, yalnızca hareketin birbiri ardına meydana gelen aşamaları göstermeyi değil, figürlerin kapıldığı duyguyu da hissetmeyi amaçlıyordu.

*Giovanni Lista'ya göre:*

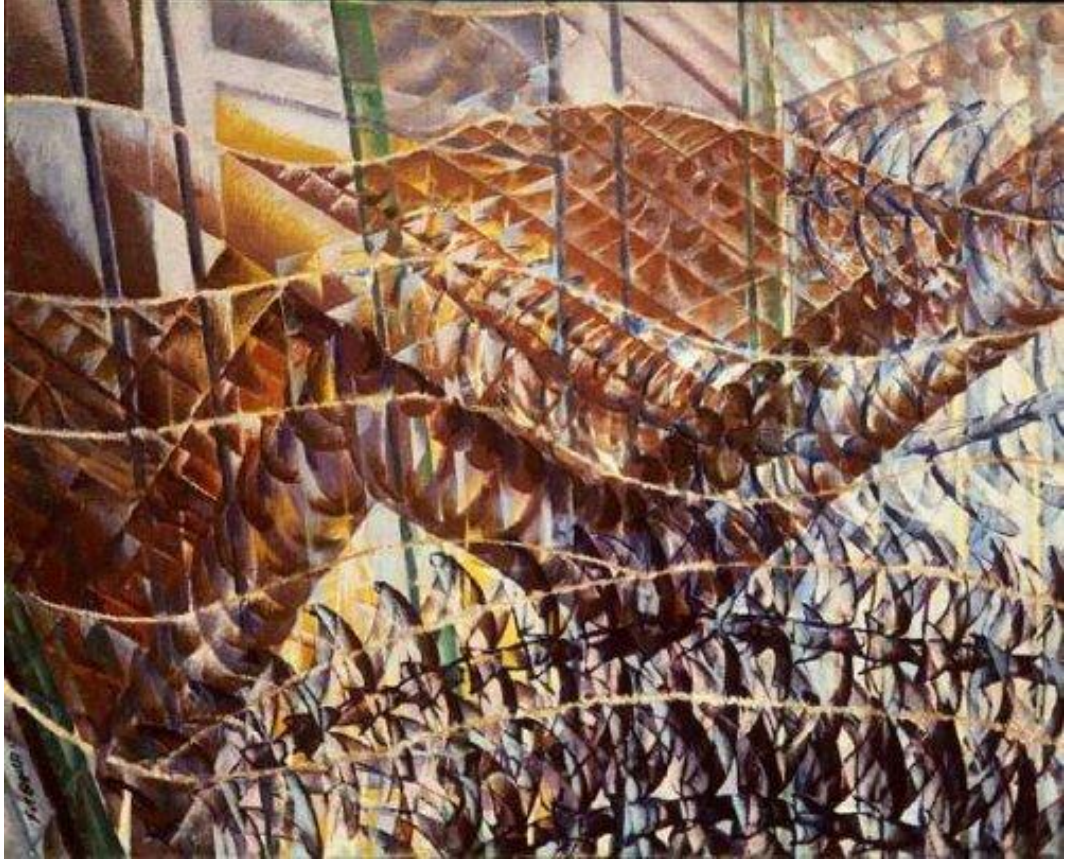
*“Örnek olarak, 1911 Bacconi geniş-açı lenslerle edilenler gibi, dönen bir perspektif oluşturabilmek ve böylece izleyiciyi fotoğrafın (resmin) ortasına yerleştirmek için optik distorsiyonlar kullandı. Görsel alanın eğriliği bir anlamda Quattrocento'dan kalan lineer (doğrusal) perspektif sisteminin kısıtlamalarının üstesinden gelmenin bir aracıydı.”<sup>96</sup>*

<sup>96</sup>Futurist Photography: Lista, Giovanni, Art Journal, Vol.41, No.4, Futurism. (Winter, 1981),pp.358-364.  
<http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198124%2941%3A4%3C358%3AFP%2E2.0.CO%3B2-L>  
(10 Aralık 2013)



**Resim 20:** Umberto Boccioni, “Io Noi Boccioni” Fotomontaj, 1907-1910

Durağan ve donmuş görüntülerin hiçbir zaman doğal olmadıklarını söylemişler ve fotoğrafta hareketin karmaşıklığı, gerçeği ve ritmini vermeyi amaçlamışlardır. Fütürist uygulamalarda, fotoğrafın hatta sinemanın etkisini, daha birçok örnekte olduğu gibi, Balla'nın işlerinde de görebiliriz.

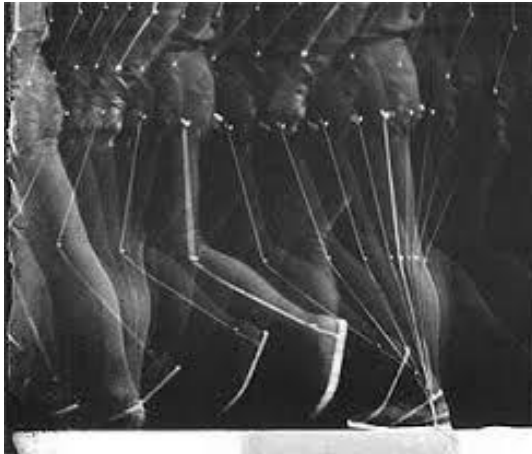


**Resim 21:** Giacomo Balla, “Swifts: Paths of Movement + Dynamic Sequences” Swifts: Hareketin yolları ve dinamik sekans, 1913

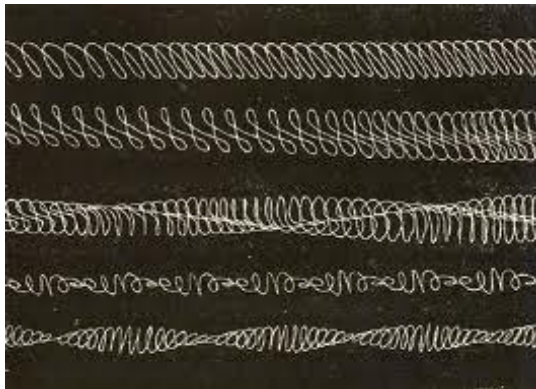
Fütürist resimlerde, örneğin Balla'nın ünlü “Tasmadaki Köpeğin Dinamizmi” çalışması hareket ve hızın yansıtılmasının, fotoğrafın getirdiği yeni tekniklerin, resmin görsel diline yansımaları olarak nitelendirilebilir. *Lucie-Smith*, “*bu tabloda “kavisli eğriler çizerek salınan tasmaya, açıkça 1880’lerde Fransız bilim adamı Etienne-Jules Marey’in (1830-1904) çektiği deneysel fotoğraflar kaynaklık etmiştir*”<sup>97</sup> ifade eder.

---

<sup>97</sup> Lucie-Smith, s.29.



**Resim 22:** Etienne-Jules Marey, 1890



**Resim 23:** Etienne-Jules Marey, 1878



**Resim 24:** Etienne-Jules Marey, 1879



**Resim 25:** Giacoma Balla “Dynamism of a Dog on a Leash”, Tasmadaki Köpeğin Dinamizmi,1912

*Özdemir’in ifade ettiği gibi:*

*Uzun süre fotoğrafçılıkla uğraşan Balla, bir olayın ard arda gelen evrelerini tek bir görüntüymüş gibi saptayan kronofotoğraf<sup>98</sup> tekniğinin, hareketi çözümleyişinden açıkça yararlanmayı amaçlıyordu. “Keman Yayının Ritmleri”(1912) adlı tabloda, herşey kronofotoğrafta olduğu gibi görülür. Kemancının sol eli, kemanın kendisi ve yay birçok konumdayken, geride sütun başlığı üzerindeki taş taban değişmez bir biçimdedir.<sup>99</sup>*

<sup>98</sup>**Kronofotoğraf:** Kronofotoğraf bilim(hareket çalışmaları ) ve sanatın (fotoğraf) bir Viktoryan uygulamasıdır. “Bir hareketi incelemenin fotoğrafik yöntemidir. Hareket eden nesneyi hareket süresi boyunca düzenli aralıklarla durduran fotoğraflar dizisinin çekimi ile elde edilir.”Sinematografiye öncü olmuş bir tekniktir. Yunanca Chronos “zamanın resmi”sözcüğünden gelir. Kronofotoğraf iki ayrı işleme ayrılmaktadır: Motografy (konunun eksiksiz pozlanması) ve Strobafotoğraf (konunun aralıklı pozlandırılması). Eadweard Muybridge, Etienne-Jules Marey, Ottamar Anschütz’ü öncüleri olarak sıralayabiliriz. (Güler Ertan, Bülent Erutku, Açıklamalı Fotoğraf Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Say Yayınları, 2004, s.193).

<sup>99</sup>Beyhan Özdemir, Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/beyhan-ozdemir-cagdas-sanat-akimlari-ve-fotograf/> (11 Haziran 2012)



**Resim 26:** Giacomo Balla, Keman Yayının Ritmleri, 1912

Birçok fütürist sanatçı gibi Fortunato Depero'da aynı yönde Marinetti tarafından ilan edilen fütürist hareketin ve kurduğu manifesto çevresinde devam etti.

Tato grotesk<sup>100</sup> (garip) kostümler ve efektler kullanarak ve Avangard bir sanatçı olarak kendi rolünün ironisine dikkat çekerek Extra-Avangard self-portraitleri yürüttü.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup>**Grotesk:** Dünyayı yabancılaştıran ve onu eğlenceli hayali bir alan götüren, içinde esrarengiz, tekin olmayan güçlerin egemenliğinin yansıdığı, aslında bir araya gelmez gibi görülen şeylerin, mesela trajikle komiğin, adilikle yüceliğin bir oyun havasında birleştirilmesidir. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Grotesk> (21 Aralık 2013)

<sup>101</sup>Futurist Photography: Lista, Giovanni, Art Journal, Vol.41 No, 4 Fütürizm. (Winter,1981),pp.358-364<http://links.jstor.org/sici?sici=00043249%28198124%2941%3A4%3C358%3AFP%2E2.0.CO%3B2-L> (10Aralık2013)



**Resim 27:** Mario Castagnari, “Fortunato Depero in New York” Fortunato Depero New York'ta, 1931

Fütürist sanatçılar sürekli sergiler açıyor, yeni teknikler keşfediyor ve manifestolar yayınlanıyordu. Fotoğrafla ilgili manifestolar bunların içinde önemli bir yere sahiptir.

*Giovanni Lista'nın ifade ettiği gibi:*

*“Bazı resmi manifestolar “fotoğrafia” adı altında vücut bulunmuştur. Bu araştırmanın ilk sistematik katologlanması “Fütürist Salon” da Marinetti ve Tato tarafından National Geografik tarafından Eylül 1930'da Roma'da düzenlenen yarışma vesilesiyle yapılmıştır. Bu sergi için Marn ve Tato Manifesto “Della Fotoğrafia Futurista” isimli bir text de yayınladılar. Bu text Fütüristlerin fotoğrafik araştırmasına esin veren estetik önermelerini ifade ediyordu. Bu manifesto dramatik, bu dünyanın maddi işlerinden uzaklaşmış, maddeye dayanmayan ve figürlerin ve objelerin*



*muhtemel yaratıcı fotoğrafik tekniklerle manevi (içsel) karakterizasyonu üzerinde duruyordu.Fütürist fotoğrafla ilgili olarak ana sergilerinden ilki 1931 yılında Turin kentinde gerçekleşti.Fütürist fotoğrafın deneysel sergisi adını aldı. Bu sergi 22 kişinin işlerini barındırıyordu. Bazı modifikasyonlar ve fütürist fotoğrafı yeni kabul etmiş, birkaç fotoğrafçının dahil olmasıyla Triennial'in vasıtasıyla sergi Milan'da sunuldu ve daha sonra Trieste'de. Aralık 1932'de Fütüristler Roma'da faşist kültürel enstitülerin düzenlendiği Uluslararası Fotoğrafik Sanat Bienaline katıldılar. Bazı yabancı Avangard fotoğrafçular da Fütürist bölümünde yer aldılar: Almanlar, Kesting, Ernst, Kulley, Karkoska, Hakle; Amerikanlar, Antonelli; Belçikalı, Stone; İsveçli Winquits. Son olarak bir galeri Roma'da Ekim 1933'de düzenlenen Büyük Ulusal Fütürist Sergisinde fotoğrafa adandı. Bu tarihten sonra fütürist fotoğrafik araştırmalar hem sergiler hem de estetik ve teori üzerine yayınlanan eleştiriler bağlamında daha az vakit olarak devam etti. İtalya'da o yıllarda Avangard fotoğrafın önemli durumunu anlamak için 1930'ların başındaki Fütürist sergilere dönmek önemlidir.Luigi Veronesi'nin soyut fotoğrafları ve Bruno Munari'nin fotogramları örnek olarak Fütürist fotoğraf ve onun deneylerinin tarihsel geçmişi olmaksızın vücut bulamazdı.(Ya da bulamamıştı).<sup>102</sup>*

---

<sup>102</sup>Futurist Photography: Lista, Giovanni, Art Journal, Vol.41 No,4 Fütürizm. (Winter,1981),pp.358-364  
<http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198124%2941%3A4%3C358%3AFP%2E2.O.CO%3B2-L>  
(10Aralık2013)



**Resim 28:** Luigi Veronesi, Fotogram, 1936

Lista “Doğa karşıtı Portre” olarak adlandırdığı fütürist çalışmaları ve diğer akım ve fütürist sanatçıları birbiri ile karşılaştırır.

*Giovanni Lista'ya göre:*

*Doğa karşıtı Portre: Gerçekliğin doğalcı görüntüsüne saldırarak, Marey'in kronofotoğrafları gerçekliğe “tekrar” üzerine kurulu olan yeni bir biçimleme (formalization) verdi, fakat bununla beraber insan gözüünün algılama kapasitesinin mümkün kıldığı anlaşılabilen elemanlarla sınırlıydı. Bragaglia'nın fotodinamiği bunu yerine retinal görüntüye fantastik ve imalı bir boyut etkiledi. “Hareketin Fantastik daveti” böylece onun ikincil kişiliğinin içsel anlamının ikinci tabakasıyla birlikte açığa çıkarılmasını önerdi. Bragaglia'nın bazı fotoğrafları kinetik bir olayı değil fakat neredeyse*

sanki içinde birlikte yaşadığı psikolojik krizalitten ziyade Ego'nun yönelimini gösterebilmesi mümkün olmuş gibi, bir öznenin değişik ve farklılaştırılmış yeniden yakalanabilmesine çalıştı. Bu yaklaşımdan sunulan objenin bütün halinin tam bir önermesinin verilmesi niyetiyle birlikte, farklı biçimlerde mütalaa edildi; alegorik, anlatsal, psikolojik ve karakterel boyutlar hatta sınırı "ruhsal portreler"den geçen yeni bir tür doğdu: Fütürist portre. Benzer efektler Tato tarafından da çalışıldı. Kullanılan teknikler yaratıcıydı: izlenimler, fantastik kinetiksizimler, farklılaştırılmış içeriğin tekrarı, anlamlı deformasyonlar ve tarifler, imajın parçalı akışkanlaştırılması, anolojik eklemeler, hatıra gelen imajlar; 1920'de Bragaglia kardeşlerle birlikte ve Nicola DE Aldiso (ve 1920'lerde Giuseppe Guarnieri, Civis, Guilio Parasio, Luigi Vaghi, Ivos Pacetti ve diğerleri), Fütürist fotoğraf birçok sayıda anti-doğalcı portre varyasyonları geliştirdi. A.I. Coburn'nün "vorticist"<sup>103</sup> araştırmasını önceledi ve Rus Avangard'ını (örnek olarak Lissitzky'yi ) etkiledi. Bu araştırmanın mirasını 1930'lar da Man Ray'in ve Germanie Kruil'in işlerinde ve Alman Avangard'ında da bulabiliriz. Daha yakınlarda Victor Obsatz'ın 1953 Duchamp portresi şüpheye yer bırakmayacak biçimde kasıtlı olmadan Fütürist yaklaşımın yeniden kullanımudur.<sup>104</sup>

İlk olarak izleyicinin aktifliğini savunan Fütürist sanatların dinamizmi, atılım felsefesini öven sanat anlayışı ve uygulamaları, önceleri İtalya'da devlet sanatı olarak kabul görse de "Mussolini'nin 1932 yılında iktidara gelmesi ve faşizmin yerleşmeye başlaması ile sanata bir yeni anlayışla siyasi iktidar yeniden el koymuş, geçmişi geçersiz sayan, müzelerin ve kütüphanelerin yıkılmasını zorunlu gören Fütürizm mahkum edilmiştir."<sup>105</sup>

<sup>103</sup>**Vorticist:** Kübizmin içinden gelen bir stil olsa da dinamizmive makina çağını içine almasıyla daha çok fütürizmle ilişkilidir. Fakat vortisizm bir imajın içindeki hareketi yakalama yöntemi bakımından fütürizmden ayrılır. Vortisist bir resimde modern yaşam izleyenin dikkatini kanvasın merkezine çekecek şekilde bir dizikalın çizgiler ve sert renkler şeklinde gösterilir. Gruba Vortisism ismi Ezra pondtarafından 1913 yılında verilmiştir.(İngiltere'de kurulmuştur.) <http://tr.wikipedia.org/wiki/Vorticism> (11 Ocak 2014)

<sup>104</sup>Futurist Photograph Lista, Giovanni, Art Journal, Vol. 41, No.4, Futurism. (Winter, 1981), pp358-364. <http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198124%2941%3A4%3C358%3AFP%2E0.CO%3B2-L> (10 Aralık 2013)

<sup>105</sup>Fütürizm: [http://www.turkcebilgi.net/edebiyat/edebi-akimlar/futurizm-9150\\_5.html](http://www.turkcebilgi.net/edebiyat/edebi-akimlar/futurizm-9150_5.html) (8 Ocak 2014)



**Resim 29:** Antonio Giulio Bragaglia, “Greeting”, Selamlama, 1911

### 3. Dada

1916 yılında, İsviçre'nin Zürich kentinde Tristan Tzara, Marchel Janco, Jean Arp gibi genç Dadacı sanatçılar Hugo Ball'ın açtığı kafede toplandı ve Dadanın ilk bildirisi de burada açıklandı, alışagelmış kalıplara ve geleneklere karşı tavırları olan Dadacılar, anarşist, ironik eleştirel dolayısıyla Avangard'dı. Dadacılar, hayatla sanatı buluşturmak için çabalıyorlardı ve sıradışı etkinlikler düzenliyorlardı.

Nihilist bir yaklaşımı olan Dada, I. Dünya Savaşı ile birlikte başlayan Avrupa'nın bunalım, umutsuzluk ve çaresizlik ortamında gelişmiştir.

*Beral Madra'nın ifade ettiği gibi:*

*Savaş öncesinde, toplumsal ya da bireysel olarak insan varlığının anlam ve değerleri üstüne sorular açılmış bunlar kesin yanıt bulmamakla birlikte, modernizmin eşliğindeki insana bazı doyumlar vermişti.Savaş, bu doyumları da silip götürdü ve yerine bir boşluk bıraktı.Dada, sanki bütün yerleşmiş ahlaki, estetik ve toplumsal değerleri baş aşağı ederek, arta kalan ütopyaları da silmeyi amaç edinmişti.Bunların içinde en önemlisi sanatı ulusal kültür ögesi olmaktan çıkarıp, sanayi toplumun deneysellğe dayalı büyük kent fenomenine dönüştürmektir.Dada, Avrupa'daki siyasal ve toplumsal olayların, savaşın, devrimin, maddi ve manevi kayıpların, sokak savaşlarının, tepkilerin, kitlelerin acısının yankılandığı bir sanat akımıdır.Bu olaylar, Dadacılar için bir arka plan, bir panoroma oluşturuyordu.Savaşın*

*yıkımının altından kalkmayan toplumlar bir değişim geçiriyordu ama köktenci değişimin geçirildiğini toplumun bilincine yerleştirme işlevini sanat üsteleniyordu. Dada, sanat ve yaşamarasındaki sınırın ilk ortadan kalkışıdır; sanatçılar işlerini toplumun ortasında gerçekleştiriyor ve günlük yaşamın izini sürüyorlardı.<sup>106</sup>*

Dada fütürizmle aynı tarihlerde ortaya çıkmıştı ve Dada, Fütürizmin hareketliliğinden ve eleştireliliğinden etkilenmişti. Savaş sonrası Ekspresyonizmin ve Fütürizmin başlattığı yıkıcı tutumlar Dada'nın aynı yolda yürütmesine, sanatı özgürleştirilmesine ilham oldu.

Özellikle karşı sanat tavırlarıyla ve akılcılığı yadsımasıyla Sürrealizme ilham veren Dada bu eylemci tavrını fütürizmden alıp sürrealizme aktarmış gibidir. Avrupa'da ortaya çıkan Dada birçok sanat akımının oluşumunda önemli bir rol oynadığı gibi, yalnız Avrupa'da değil, Amerika'da da etkisini sürdürmüştür. New York'ta Dada hareketleri, 20.yy'ın birçok sanat hareketinde etkisi olan fotoğraf sanatçısı Alfred Stieglitz'in girişimleri ile başlamıştır.

Dünyanın birçok yerine dağılan Dada etkisi günümüzde dahi birçok sanat hareketi üzerinde izleri olan fakat bir üslup bütünlüğünde dayandırmayan bir akımdır. Fakat bu bütünsüzlüğe rağmen;

*Beral Madra'ya göre:*

*Dada yapıtlarını 3 ana grupta toplamak olasıdır: 1. Kolajlar, Asemblajlar, Malzemeli Resimler, Tipografik Kolajlar,*

*2. Montajlar (özellikle Foto-montajlar),*

*3. Mekano-Dada, Meta-Makinalar, Mekanik Mankenler.*

*Bu kaba sınıflamadan ayrıntılı bir farklılaşma ve başka gruplar çıkar:*

---

<sup>106</sup>Beral Madra, Dada 1914-1916, <http://www.beralmadra.net/articles/gosteri-dergisi/sanatcilarimizda-modern-ve-modern-sonrasi-egilimler/> (16 Aralık 2013)

1. Malzemeli resmin özel totolojik biçimi olan Hazır-Nesne,

2. Fotogramlar,

3. Otomatik resimler,

Özellikle Berlin’de gelişen siyasal kara mizah resimleri belirgin özellikler. Dada, her yöne açık bir sanatisavunduğu için yazın, müzik, resim, heykel, performans, dans, hitabet gibi alanlardaki üretimlerle karşılaşılır; kısacası bu akım, bugünkü anlamıyla disiplinler arasıdır. Dada’da rastlantısallık önemli bir öğedir. Yazınsal, müziksel, resimsel üretimlerde bu rastlantısallık belirgindir. Dada belgeselliğe dayanır. Dergiler, afişler, broşürler, kataloglar, el ilanları, mektuplar, posta kartları, notlar ve taslaklar Dada’nın icat ettiği ve kullandığı yayılma yöntemleridir. Dada modern kentin enerji ve dinamizminin kendi sanat dışı vurmasıdır.<sup>107</sup>

Dada karşıtlığını ve eylemci tavrını, buldukları yarattıkları yeni ve güçlü yöntemlerle ortaya koyuyordu. Örneğin fotoğraf, kolaj gibi düzenlemeler ve özellikle resimli dergilerden, eski mektuplardan, basın ilanı ve etiketlerden kesilen fotoğraflar yeni bir düzenlemeyle yapılandırılmış, birbiriyle ilgisi olmayan fotoğraflardan yapılan fotomontaj, Dadanın kışkırtıcı dışavurumu için en başta gelen araçlardan olmuş ve bir kültür öncülüğü olarak nitelendirilmiştir. Adem Genç’e göre Dadacıların “Amaçları sanat yapmak değil, sanatı rezil etmektir; bu yolla ürettikleri çizimler, baskı resimleri, yapıştırmaca (kolaj) ve fotomontajlar, Dada düşüncesini yaygınlaştıran dergilere malzeme olmaktadır.”<sup>108</sup>

Adem Genç, “**çağının gerçekliğini yansıtan her türlü iletiyi çarpıcı bir biçimde aktarabilen**”<sup>109</sup> bu malzemelerin niteliklerinden bahseder. Kent kültürünü yansıtan kendini tanımak ve kendi çağına tanık olmak isteyen bir kuşağın yaşama savaşı ile kendi hesaplaşmasının en özgün işaretleri olarak nitelendirdiği yapıştırmaca ve

<sup>107</sup> Beral Madra, Dada 1914-1916, <http://www.beralmadra.net/articles/gosteri-dergisi/sanaticilarimizda-modern-ve-modern-sonrasi-egilimler/> (16 Aralık 2013)

<sup>108</sup> Genç, s.303.

<sup>109</sup> Genç,s:308.

fotomontajlardan oluşan fotoğraf imgeleri ve Dada yayınlarının etkisi arasında bir bağ kurar.

*Genç'in ifade ettiği gibi:*

*Bu yayınların Dada düşüncesiyle bütünleşen bir saçmalığı ve nedensizliği vardır. Bu kural, Dada yayın organlarında yer alan tanınabilir imgelerin montaj niteliğindeki yapıştırmacalarda da değişmemektedir. Kentsoylu toplum düzeninin sıfatsızlığını vurgulamak için kullanılan bu fotoğraf imgeleri (belgesel iktler), saçmalığa karşı saçmalığı silah olarak kullanan (kullanılmasını öngören) bir yaklaşımla tasarlanmışlardır.<sup>110</sup>*

Bu tasarıların ortaya çıkması ve yarattığı etkiler, özellikle kentsel yaşamdan yükselen kültürün ve endüstriden doğan yeni yaşamla aktif olarak ilişkiliydi. Bu eğilimlerin belli doğmalara ve öğretilere dayalı sanat biçimlerine bir tepki olduğu ve yaşamın her alanına fotoğraf gibi yeni bir teknolojiyi kullanarak dillendiğini görüyoruz. Genç'e göre Dadanın nedensizlik duygusunu yaratmayı amaç edinmiş olması ile fotoğrafın bu nedensizlik duygusunu yaratması ve mecaz ögesi olarak kullanılmasının arasında bir bağ kurulabilir.

*Genç'in ifade ettiği gibi:*

*Genel olarak basılı kâğıt parçalarının yapıştirılması ve gerekli görülen bölümlerin guvaş boya ile işlenmesiyle ortaya koyulan Dada yapıştırmacılarında, değişik kaynaklardan sağlanan baskı imgeleri kullanılmak ve böylece fotoğraf niteliğini ya da basım özellikleri yönünden de bir nedensizlik duygusu yaratılmaktaydı.<sup>111</sup>*

Görüldüğü gibi Dada sanatta alışlagelmiş tavrılara karşı çıkarken, yeni anlatım olanakları yaratıyor, eylemciliğinin yanında amaçlarını gerçekleştirmek için fotoğraftan vefotoğraf imgelerinden çok büyük oranla yararlanıyordu. Dada aynı zamanda

---

<sup>110</sup>Genç, s.307.

<sup>111</sup>Genç,s.222-223.

fotoğrafa, sanat olup olmadığı tartışmasının ötesinde yaklaşıyordu. Özellikle Berlin Dadaistleri fotoğrafı kaotik patlayıcı bir imaj gerçekliği itici bir form olarak kullandılar.

*Genç'e göre:*

*Berlin Dadacıları yoğun bir kampanya başlatmış ve fotomontaj tekniklerinde ileri bir düzeye ulaşmışlardı. Hausman'ın fotomontaj tekniklerindeki başarısı Alman Ordusunun fotoğraf ustalarının ilgisini çekmiş ve ona yağlıboya taklidi ideal sahneler üzerine belli kişilerin portrelerini monte etmesini teklif etmişlerdi. Kendi yalın biçimiyle karanlık oda süreçlerinde tamamlanan fotomontajların sonradan diğer boyarmaddelerle düzeltilmesi gerekiyordu. <Mass Media> denilen kitle iletişim araçları bu alanda gerekli olan malzemeyi sağlayabilmekteydi. Afişler, dergiler, kitap resimleri, gazete ve diğer yayın organlarında yer alan fotoğraf imgelerinden kopyalar alınıyor ve bu imgelerin bellibölümleri karanlık oda süreçlerinde monte ediliyordu. Burjuva sınıfına, bu sınıfa özgü imgelerin değişik biçimlerde kullanılması yoluyla belli bir saldırı düzenlenmişti. Sokaktaki adam, kendisine yabancı gelmeyen bu fotoğrafları, kendi dünyasını alt-üst edici biçimlerde görünce zorlu bir sarsıntı geçiriyor, cinnet getirici bir saldırı duygusuna kapılıyordu. Üslup özellikleri açısından Dışavurumcu ve Fütürist sanat okullarına bağlı olmasına karşın George Grosz'un anti-militarist, anti-burjuva ve yergici (satirist) desenleri de bu kışkırtma kampanyasında kullanılmaktaydı. Max Ernst, Marcel Janco, Marcel Slodki gibi sanatçıların Gerçeküstücü ve Dışavurumcu nitelikteki tasarımları bu harekete geniş bir boyut kazandırıyor.<sup>112</sup>*

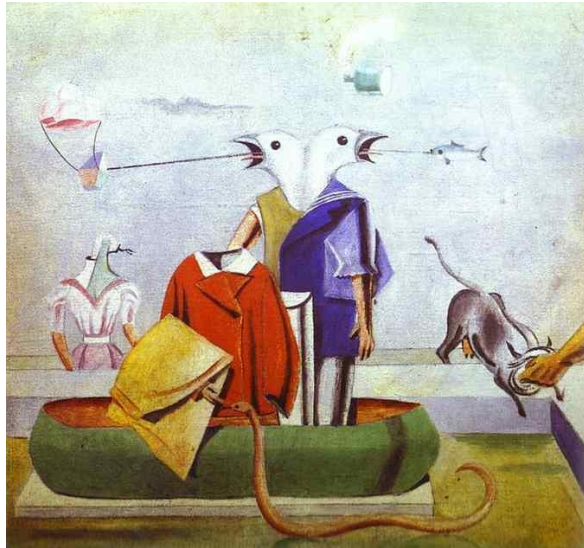
---

<sup>112</sup>Genç, s.222-223.





**Resim 30:** Max Ernst, 1929

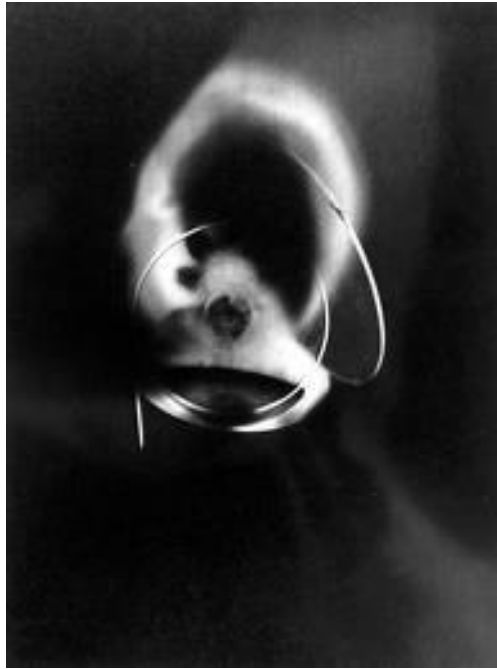


**Resim 31:** Max Ernst, 1933

Savaşa karşı sanatın bir aracı niteliğinde kullanılan foto-montaj, foto yapıştırma ve siyasal olayların eleştirisini içeren tüm bu imgeler Johannes Baader,

Wieland Herzfelde, Richard Hülsebeck, 1918’ de “Fotomontaj” yapmaya başlayan Raoul Hausmann ve Baader’in, Man Ray, Hans Bellmer, Hannah Höch ve John Heartfield tarafından yaratılıyordu.

ABD’li fotoğraf sanatçısı Man Ray, birçok alanda çalışmaları bulunan bir sanatçıydı. 1913’de “Armory Sergisi”ne katılmış ve Avrupa modernizmin etkisi altında kalmış olmasına rağmen 1915’te tanıştığı Marcel Duchamp’la sanata birçok yenilik getirmiş ve onunla birlikte New York Dada grubunun kurmasını sağlamış, 1921’de ise Paris’e gitmiş ve Dadaistlerle birlikte olmuş 1921 de Paris’te açılan “Salon Dada”ya fotoğraflarıyla katılmıştır. Dada için belirleyici örnekler niteliğini taşıyan, nesnelere ve fotoğraf ile ilginç denemeler yapmıştır. Raptiye, tel bobin ve photosensitized bir kağıda doğrudan kullanılan diğer dairesel formlar gibi nesnelere yerleştirerek (ve ışığa maruz kaldığında, bir kamera olmadan )“rayogram” tekniğini geliştirdi.



**Resim 32:** Man Ray, “Rayograph”, Rayogram, 1922



**Resim 33:** Man Ray, “Rayograph”, Rayogram, 1922

Bu rayogramların en önemli özelliği fotoğrafın diğer sanat dallarından ayrı bir görsel nitelik taşımasını göstermesinde yatıyordu. 1920’den sonra Paris’te Gerçeküstüçülere katılan sanatçı, “sürrealist” çevrenin vazgeçilmez figürlerinden biri konumuna gelmiş fotoğraf alanında da gerçeküstücü deneylere girişmiştir.

Dadanın kurucularından Raoul Hausmann, Fotomontaj ve fotoğrafları başka çeşit hazır illüstratif malzemeleri bir yüzey üzerine yapıştırarak düzenleyerek denemeler yapıyordu. Bunları iki grupta toplamak olasıdır. Savaş zamanından gelen propaganda içerikli, politik olanlar ve halka dönük fotomontajlar.

*Genç’in ifade ettiği gibi:*

*Raoul Hausmann’ın fotomontaj ve yapıştırmaca yapıtlarında kompozisyon şeması, klasik sanat geleneklerine göre kurulmuştur. Sanatçı klasik kompozisyonun üç ana düzlemini (ön, orta ve arka düzlem) parçalarken bu düzlemler arasında gerilimi azaltıcı devreler, boşluk ve derinlik duygusunu veren çizgiler kullanır. Bu yapıtta karmaşık görünümlü fotoğraf*

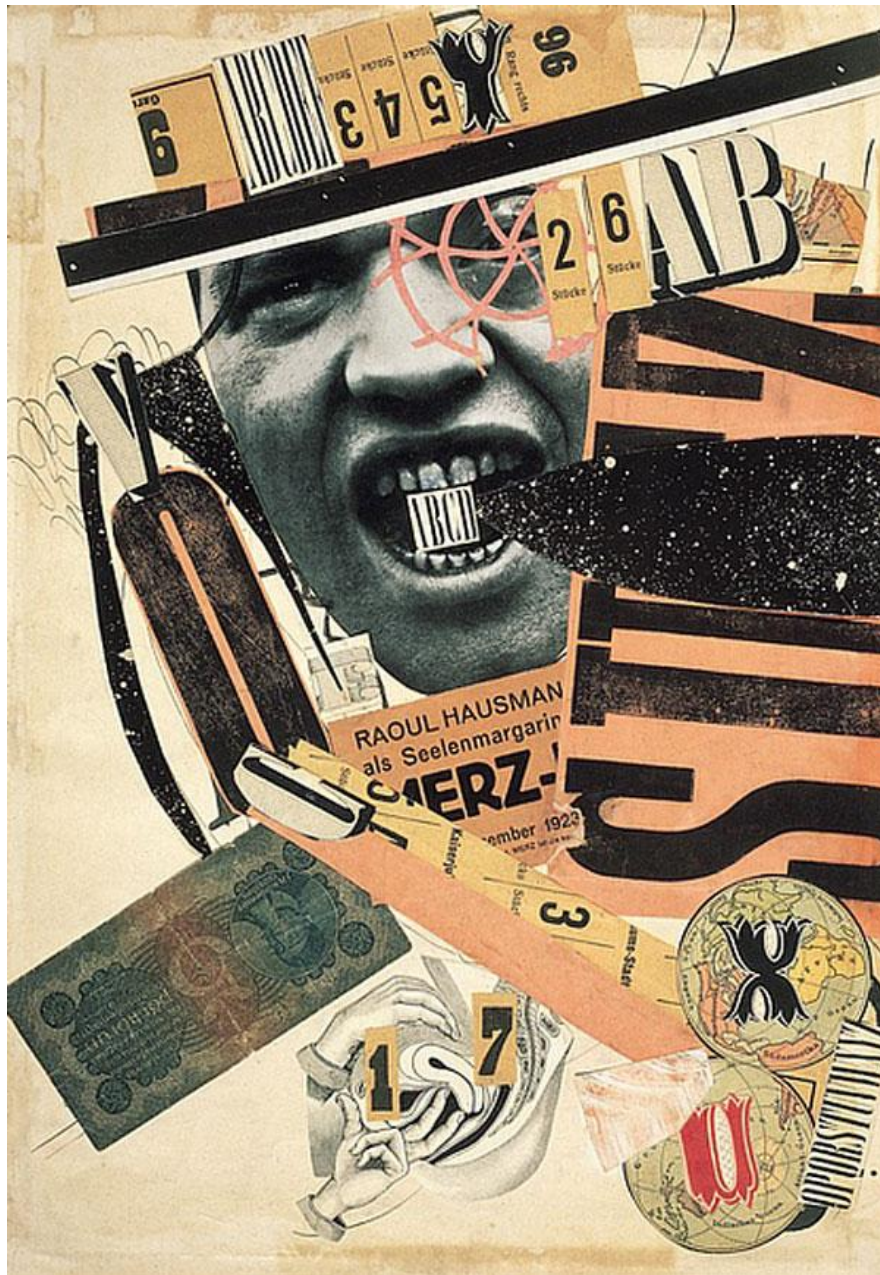
*imgeleri, belli yerlere konulurken onların çevresel ilişkileri ve kendi ussal çağrışımlarına uygun negatif boşluklara özellikle yer verilmiştir.”<sup>113</sup>*



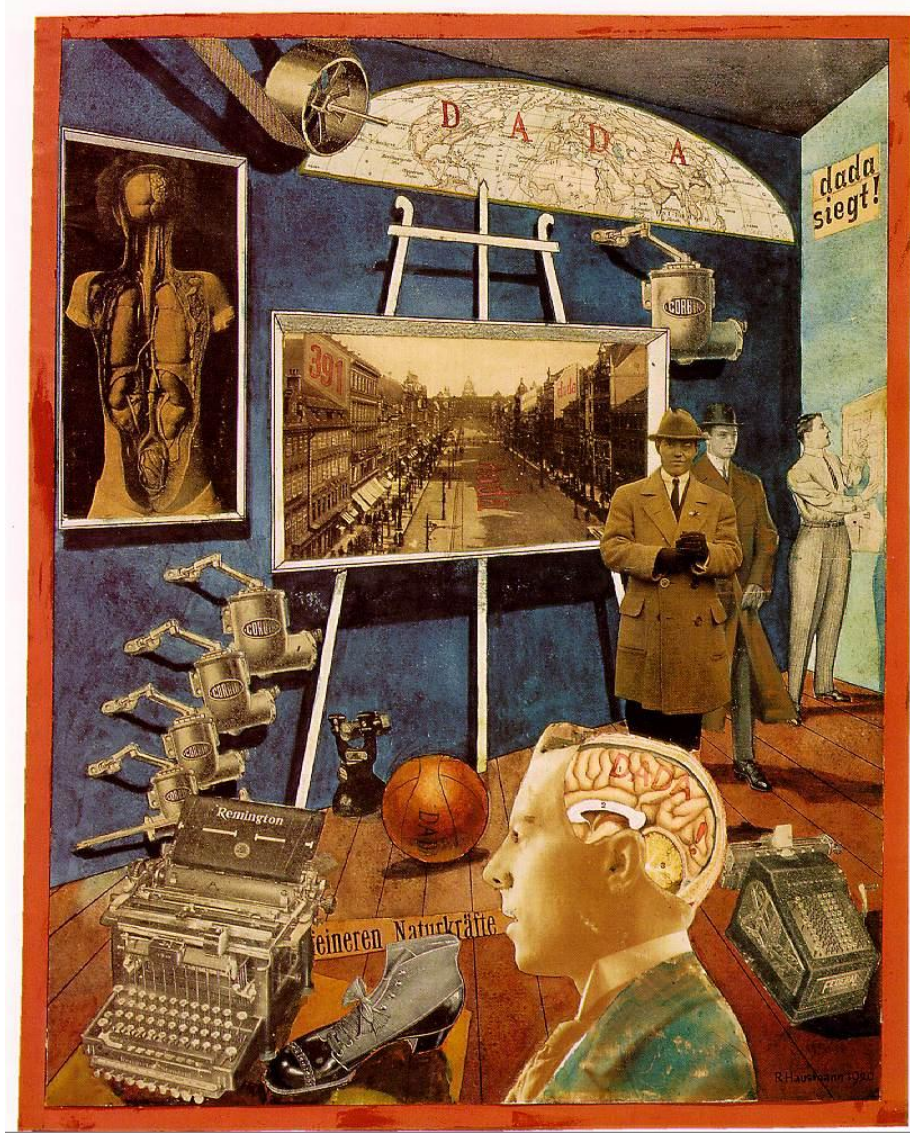
**Resim 34:** Raoul Hausmann, “Tatlin At Home” Tatlin Evde, 1920

---

<sup>113</sup>Genç, s.242.



Resim 35: Raoul Hausmann, "ABCD", ABCD, 1923-1924



**Resim 36:** Raoul Hausmann, "DADA Siegt", DADA Zafer Kazanıyor, 1920

1918'de Berlin Dada Grubu'nun kurucu üyeleri arasında yer alan, Heartfield, 1920'lerin Berlin Avangard çevrelerinde tanınmış bir kişiliktir. En etkili fotomontajlarını 1930'lar da yapmıştır; bunlar genellikle Hitler'i ve Nazi liderlerini hicveden portrelerdir. Gerçekleri yansıtmaktadır ve ideolojiktir. John Heartfield'in fotoğraflarında ifade edilmek istenen konu olabildiğince basittir. Montaj bittiğinde gazete fotoğrafları gibi olmaktadır. Kâğıdın bütünü kaplamayan fotomontaj görüntüleri bir defa da algılanmaktadır. John Heartfield'in (Helmut Herzfelde, 1891-1968)

fotomontajları, belgeselcilerinkinden tümüyle farklı bir fotoğrafçılık anlayışı sergiler. Örneğin John Heartfield'in bir fotomontajı "hurra, the butter is finished!" Nazilerin sloganlarından birisine karşıdır. "Yaşasın, Tereyağının Hepsi Bitti" bunun anlamı demir tüketen toplum her zaman güçlü toplumdur. Tereyağı ve domuz yağı tüketen toplum ise sadece şişman yapar.<sup>114</sup>



**Resim 37:** John Heartfield, "Hurrah, the Butter is All Gone" Yaşasın, Tereyağının Hepsi Bitti, 1935

<sup>114</sup>Dawn Ades, **Photomontage**, Thames and Hudson, New York, 1993, s.57



**Resim 38:** John Heartfield, 1936

Alman faşizmine karşı eserler ortaya koyan, 1930'ların ortalarından başlayarak gerçek boyutlu oyuncak bebeklerle çalışan ve Avangard bir sanatçı kimliğindeki Hans Bellmer, Andre Breton'un katkılarıyla dişi güzelliği ve genç formun cinselleştirilmesine ait referansları dolayısıyla Paris sanat kültürü çevresine dâhil edilmiştir. Aynı zamanda sürrealist fotoğrafçılar arasında sayılan Hans Bellmer'in çalışmaları da Bellmer'in sürrealistlik bebekleri tuhafılığı ve acayıplığı teşhir etmeleriyle Dada akımı ile kesişir ve rahatsız edici ölçüde tekrar edilmeleri fotoğraf sayesinde gerçekleşir.





**Resim 39:** Hans Bellmer; “The Doll”, Taş Bebek, 1938

#### **4. Sürrealizm**

Sürrealizm 20. yy’ın başlarında, iki dünya savaşı arasındaki yılların kültür çevresi içinde Avrupa’da ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Plastik sanatların dışında edebiyat, müzik ve sinema gibi öteki sanat dallarını da içeren gerçeküstücülük, iki dünya savaşı arasında bir felsefe ve yaşam biçimini de belirlemiştir. Mantıksal düzeni yok ederek bilinçaltına sınırsızlığa ve gerçeğe varılacağına inanan sanatçılar, resmi, görülen cismin betimlemesi değil, usun betimlemesi olarak değerlendiriyor ve bu noktadan hareket ederek mantık dışı uygulamalarla us dışı çevreler yaratıyorlardı.

Sanatçılar, I. Dünya Savaşı’nın yol açtığı yıkım karşısında, dehşete kapılmış, akılcı tutuma karşı tavrı alarak, bilinç dışının düşsel dünyasına yönelmeye başlamışlardı. 1922’de Dadacı hareketten ayrılan Andre Breton tarafından 1924’te hazırlanan “Gerçeküstülük bildirgesi”, düşüncenin, aklın denetimini reddederek, ahlak gibi engelleri hiçe sayarak, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yolu savunuyordu. Temelini, akılcılığı yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan Dadacıların eserlerinden alan sürrealistler, yapıtlarında nesnelere alışılmamış biçimlerde betimleyerek, çoğunlukla düşlerin gizli dünyasını dile getirmeye çalıştılar. Bazen de nesnelere kendi doğal ortamlarından çıkartarak şaşırtıcı, düşsel bir ortama taşıdılar. Çağdaş duyarlılığı derinlemesine etkileyen bir düşünce akımı olan Sürrealizm, yeni araştırmalara dayanan yapıtlarıyla dikkat çeken bir akımdı.

Psikanaliz yöntemini uygulayan Sigmund Freud'un kuramlarından esinlenen sürrealistler, "gerçeküstü" dünyanın düşsel imgelerini geliştirmeye başladılar. Fakat düşsel imgeler üzerinde çalışmalarına ve Otomatizm<sup>115</sup> kavramına önem vermelerine rağmen Sürrealist sanatçıların ortak bir kuram ya da birliğe dayanan üslupları yoktur. Her sanatçı bireysel tavırları doğrultusunda kendine özgü, bir yöntem arayışındaydı. Bazı sanatçılar, bilinçaltını aklın denetiminden arındırarak açığa çıkarma çabasındaydı, bazı sanatçılar da kişisel fantezileri üzerinde çalışıyordu. Gerçeküstü sanatçılar insanların ruhsal durumlarını ve davranışlarını akıl, mantık, töre, din ve toplumsal baskılardan özgür kılarak çalışmalarına yansıtırlar. Dali, Max Ernst, Paul Klee, Man Ray, Yves Tanguy ve Giorgia De Chirico da Gerçeküstücülük Akımının önde gelen sanatçılarındandır. Avangard bir akım olan Sürrealizm düş dünyası ile olan bağlantısına ulaşabilmek için yeni anlatım dillerine ihtiyaç duyuyordu ve bu açıdan düşünüldüğünde fotoğraf teknik yönü ile sürrealizme bir araç oluyordu. Fotoğrafın sanata getirdiği yeni bakış açılarından yararlanıyorlardı.

*Lucie-Smith'e göre:*

*Fakat sürrealistlerin fotoğraf anlayışı medyumun esrarengiz imajlar yaratabilme olanağından daha fazla bir şey oldu ve ilerledi. Sürrealist duyarlılığın prizmasından süzülen en sıkıcı yavan imajlar bile olağan bağlamından sapabiliyor ve riayetsizce, saygısızca yeni bir rol kazanabiliyordu. Antropolojik fotoğraflar, sıradan hatıra fotoğrafları, sinema sahneleri, tıp ve polis fotoğrafları orijinal amaçlarından radikal biçimde saptırılmış olarak "La Révolution Surréaliste"<sup>116</sup> and "Minotaure"<sup>117</sup> gibi sürrealist yayınlarda görüldüler.<sup>118</sup>*

<sup>115</sup>**Otomatizm:** Hiçbir estetik ön yargıya, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen, bilinçsizce otomatik bir biçimde yapılan sanatsal çalışma. 1910'lu yıllarda dadacı sanatçıların yarattığı bu davranış biçimi, 1920 ile 1930 arasında Gerçeküstücülerce de kullanılmıştır. <http://sanatsozlugum.blogspot.com.tr/2012/05/otomatizm.html>. (22 Aralık 2013)

<sup>116</sup>**La Révolution Surréaliste:** Aralık 1924' te ilk sayısı yayınlanan gerçeküstücü bir dergidir. Sürrealizm and photography , [http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd\\_phsr.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd_phsr.htm). (22 Aralık 2013)

<sup>117</sup>**Minotaure:** (1933-1939) Paris'de Albert Skira tarafından kurulan sürrealist yayındır. Editörleri Andre Breton ve Pierre Mabilille'di. Pablo Picasso gibi sanatçıların orijinal eserlerine kapağında yer veren lüks bir yayındı. La Surréalisme au Service de la Révolution ile aynı dönemde yayınlanıyordu. <http://en.wikipedia.org/wiki/Minotaure>. (22 Aralık 2013)

<sup>118</sup> Lucie-Smith, s.146.

Sürrealist Atget gibi birçok fotoğrafçıdan da etkileniyorlardı. Sürrealist etkilerin olduğu, Atget' in mağaza vitrinleri ve açık alanlardaki süslemeleri gösteren fotoğrafları gündelik hayatın tuhaflığını aktarma biçimleriyle Sürrealistlerin dikkatini çekmişti ve onlara ilham vermişti. *Atget' in, "Paris' in bir zamanlar tanıdık olan ama giderek gözden yitirmeye başlayan çehresine ilişkin fotoğrafları, tuhaf birlikteliklere dikkat çektiğinden Sürrealistlerin beğenisini toplamıştı."*<sup>119</sup>

*Popüler tasvirlerin imajlarda gizli sürrealist eğilimleri açığa çıkarmak için bu itici kuvvet, bir anlamda, Sürrealistlerin Eugène Atget' in Paris fotoğraflarını sevmesindeki şevk için yarar... 1926' da La Révolution Surréaliste' de yayınlanan Atget' in yok olan Paris' in fotoğrafları için Man Ray; Paris ehil bir profesyonel ve utangaç bir sanatçının işi olarak değil fakat kentsel bir ilkelin kameranın Henri Rousseau'su spontane görüntüleri olarak anlaşılmalıdır. Atget'in eski Paris'in ıssız sokaklarında ve zarif mankenlerce işgal edilmiş dükkân camlarında, Sürrealistler bir "rüya kapital" olarak şehrin kendilerine ait vizyonunu ve hafızanın ve arzunun kentsel bir labirentini gördüler.*<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup>Sürrealizm and photography , [http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd\\_phsr.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd_phsr.htm) ( 25 Aralık 2013).

<sup>120</sup>Sürrealizm and photography , [http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd\\_phsr.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd_phsr.htm) ( 25 Aralık 2013).



**Resim 40:** Eugene Atget “ Shop, Gobelins Avenue” Mağaza, Gobelis Bulvarı, 1925

Yapıtlarında hafıza ve arzu ile ilgilenen sürrealistler, imgelerini, fotomontaj yöntemi ile bir karşı duruş, bir tür direniş haline getiren Dadadan da büyük oranda esinlendiler. Örneğin, montaj yöntemini kullandılar. Fakat Dada, ilgisiz imgelerini yan yana getirirken, siyasi bir duruşu hedefliyor, sürrealizm ise düş dünyasının birbiri ile ilgisizimgelerini, bilinçaltının mantıkla açıklanamayan gizemli yönü üzerinde durabilmek için montaj yönetimini kullanarak Avangard tavırlarını ortaya koyuyor.

*Fotoğrafa son Avant-Garde etki, Dadaizm ve Sürrealizmden gelmiştir. Sürrealist fotoğrafçılık resimle her zaman iç içe olmuş ve 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. yy sanatı ve fotoğrafında çok yeni düşünceler ve fikirler doğmuş, büyük etkileşimler gerçekleşmiştir.(...)Sürrealistler fotoğrafı 'modern görüntünün gerçekçi*

*yansıması' olarak algılamışlar ve suni endüstriyel bir dil olarak görüp, geleneksel resmin özelliklerini hem bozduğunu hem de geliştirdiğini düşünmüşlerdir.*<sup>121</sup>

Magritte ve Dali gibi sanatçılar, fotoğrafları, resimlerinin reproduksiyonlarını almak dışında resimlerine yeni bir bakış açısı katmak amacıyla ve düşünsel yararlanmışlardır. Örneğin *Antmen'e göre, "Dali resimlerinde, kendi deyimiyle, rüyalarının elle çizilmiş fotoğraflarını çekiyordu."*<sup>122</sup>

*Dali 'Coşkunun Fenomeni' adlı kolajında başkalarının çektiği fotoğrafları birleştirerek bu coşkuyu belirginleştirmiştir. Bu fotoğraflar çok farklı kontekstlerden alınmış ve farklı bir işlev yüklenmiştir. Her fotoğraf birbiriyle ilişkisi sonucunda farklı manalar taşır. Bu fotoğrafların çoğu Brassai tarafından çekilmiştir, fakat bize yansıyan Dali' nin ihtirasları ve cinsel açlığıdır. Aynı dönem Magritte' nin yaptığı fotoğraf çalışmaları ise resimlerine paralellik gösterir. Fotoğraflarında aynı resimlerdeki uğursuz ölüm sessizliği ve hareketsizlik dikkat çekmektedir.*<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup>Sürrealist Fotoğraf: <http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-2/surrealist.html> (20 Aralık 2013).

<sup>122</sup> Antmen, s.26.

<sup>123</sup>Sürrealist Fotoğraf: <http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-2/surrealist.html> (20 Aralık 2013).



**Resim 41:** Salvador Dalí, “The Phenomenon of Ecstasy” Coşkunun Fenomeni, 1933



**Resim 42:** Philippe Halsman, Dali Atomicus, 1945



**Resim 43:** Philippe Halsman, “Salvador Dali portrait In Voluptas Mors” Voluptas Morgunda Salvador Dali Portresi, 1951



**Resim 44:** Sağ: René Magritte “The Therapist” Terapist, 1937 Sol: René Magritte, “Dieu, le huitième jour”, Tanrı, Sekizinci Gün, 1937

*Lynton'un ifade ettiği gibi:*

*Dali ve Magritte gibi birçok ressamın yanında, Chirico, Francis Bacon gibi sanatçılar da fotoğraftan etkilenmiştir. Baskılarından birinde de Chirico'ya örnek özgü perspektif çizgiler, bir 'konstrüksiyon' un tellerine ya da tablolarına dönüşürken, öte yanda yüzeye mantıksızca yerleştirilmiş daha küçük bir görüntü, bunun negatif bir fotoğraf klişesiyle sağlanmış olduğu izlenimi verir.<sup>124</sup>*

Çalışmalarında deforme edilmiş güçlü figüratif imgelerle yalnızlık ve korku duygularını yansıtan İngiliz ressam Francis Bacon da yapıtlarının çoğun da fotoğraflardan yola çıkmıştır. Filmlerden de etkilenen Bacon, özellikle Edward Muybridge (1830-1904)'in bilimsel inceleme niteliğinde olan hareket halindeki insan figürü çalışmalarından yararlanmıştır. Korku, öfke, coşku ve dehşet imgelerini üzerinde duran Bacon, insan doğasına ilişkin bastırılmışlıkları, sıra dışı yöntemler yoluyla imgelere aktaran, izleyiciyi ürküten resimlerinde insanlık durumunun ruhsal karşılığını sunar.

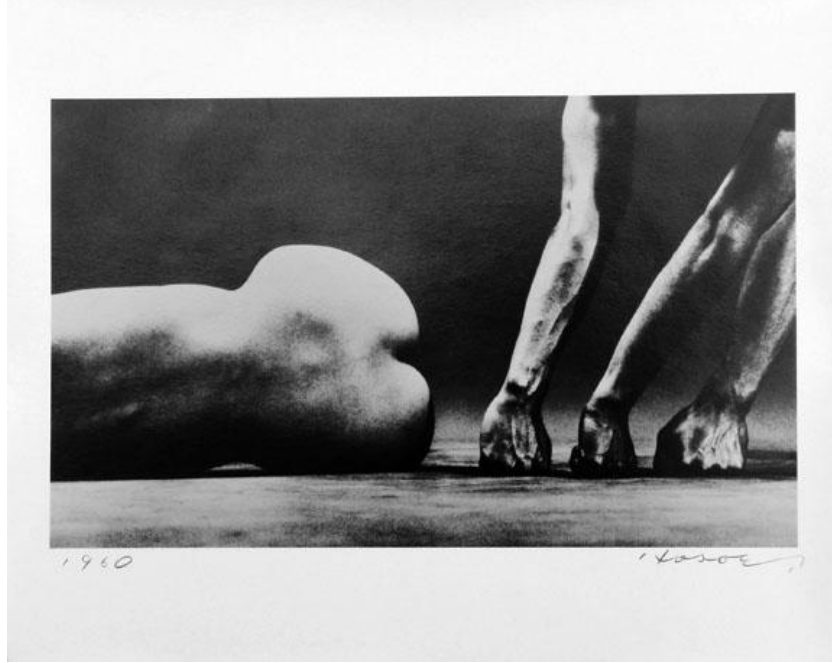
*Fantezi ve düş gücüne dayanmakla birlikte gerçeküstücü fotoğraf tam gerçekçi ve ayrıntılıdır. Sürrealizme teknik üst üste çekim ya da baskı çekim ya da baskı, Montaj, kolaj çekimde projeksiyon, elle boyama gibi çeşitli olanaklar sunulmuştur. Gerçekçi fotoğraf gerçeküstü arayışlarla yönelinilmesine de olanaklıdır. Eikoh Hosoe 1961 de hazırladığı "Man and woman" (erkek ve kadın) adlı albümünde, çizgilerin ve biçimlerin sarmaladığı hacimlerde, herkesin kendi öyküsünü oluşturmasını ister. Jerry Uelsmann yaptığı çekimleri agrandizörde birleştirerek, izleyicinin olaya katılmasını ve simgeleri kendince yorumlamasını beklemiştir. Jan Saudek hep aynı mekânda yakınlarını model olarak kullanarak düşlerini, fantezilerini,*

---

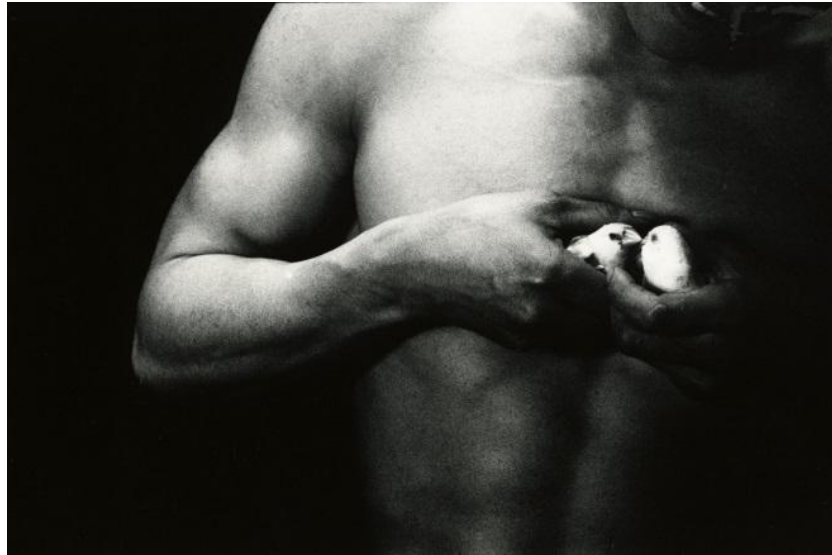
<sup>124</sup>Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Türkçesi: Prof. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004, s:172



*korkularını fotoğraflanmış ve siyah beyaz fotoğraflarını elle renklendirilmiştir.*<sup>125</sup>



**Resim 45:** Eikoh Hosoe, “Man and Woman 24”, Erkek ve Kadın, 1960



**Resim 46:** Eikoh Hosoe, “Man and Woman 33”, Erkek ve Kadın, 1970

<sup>125</sup>“Gerçeküstücü Fotoğraf”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.1, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s.609.



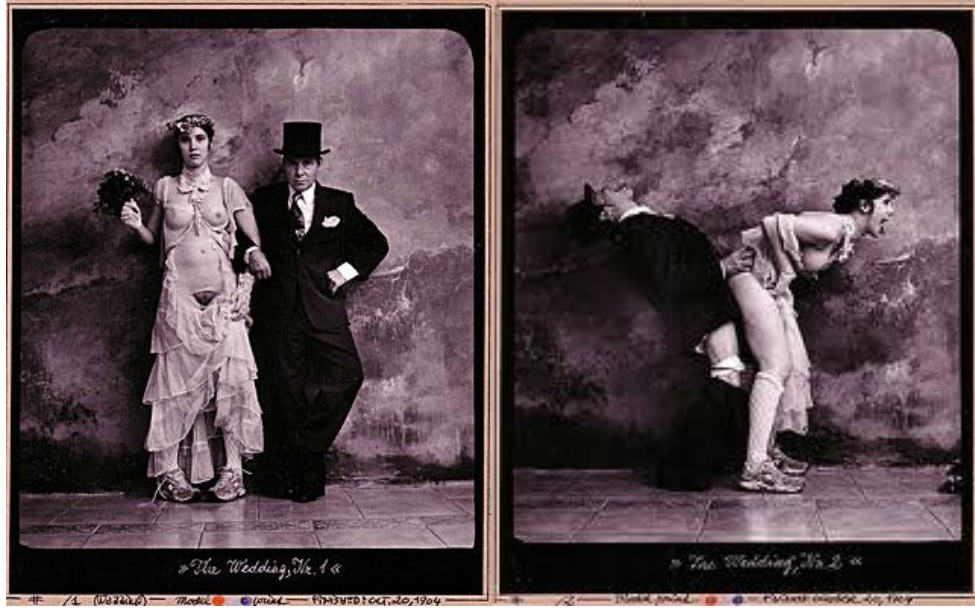
**Resim 47:** Jerry Uelsmann, “Small Woods Where I Met Myself”, Kendimle Karşılaştığım Küçük Ağaçlık, 1967



**Resim 48:** Jerry Uelsmann, “Flying Figure”, Uçan Figür, 1988



**Resim 49:** Jan Saudek, "Dawn no.1", Şafak No.1, 1959



**Resim 50:** Jan Saudek, "Wedding Night", Evlilik Gecesi

Manuel Alvarez Bravo, Herbert Bayer, Hans Bellmer, Pierre Boucher, Claude Cahun, P re Ubu, Raoul Ubac gibi sanatçıları da sürrealist fotoğrafçılar arasında sayabiliriz.

Surrealist fotoğrafçıların birçoğu fotoğraf çalışmalarını yanında, resim, heykel ve şiir gibi sanat dallarıyla da ilgilenmişlerdir. Birçok eser, resmin ve fotoğrafın birlikte kullanılması ile ortaya çıkmıştır. Bundan dolayı 20.yy fotoğrafı hem Surrealizmden çok etkilenmiş, hem de Surrealizm anlatım biçimleri çok etkilenmiştir ve onun ayrılmaz bir parçası olduğunu söyleyebiliriz.

*Price 'in ifade ettiği gibi:*

*Gerçeküstücü fotoğrafçılık, insanla çevresi arasında sağlıklı bir uzaklık kurmuş ve karşısında ayrıntıların aydınlatılması lehinde bütün perdelerin kaldırıldığı, politik açıdan eğitilmiş bir görüş için alan yaratmıştır.<sup>126</sup>*

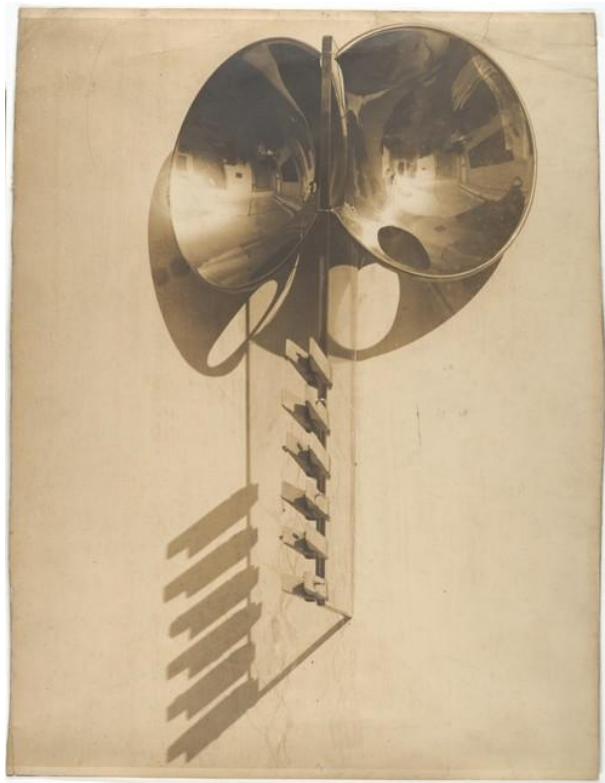
Çoğu kez surrealist yazılarla birlikte fotoğrafı kullanılan Man Ray'de çok önemli surrealist fotoğrafçılardandır. Man Ray kadın formu üzerinde çalışarak surrealist bir vizyon yaratmak için deneyler yaptı ve işlerinde rüya gibi bir efekt oluşturabilmek için solarizasyon, rayograf gibi teknikler kullanmaya başladı. Man Ray' in rayograf kullanımı objenin kendinden çok ışık ve gölgeye vurgu yaptığı için sanatçının fotoğraflarına derin bir anlam kazandırmıştır. Diğer birçok surrealist sanatçının yaptığı gibi Man Ray'de Marquis de Sade'in yazılarından ilham alarak erotizm ve kadın bedeni üzerine çalışmalar yaptı.

---

<sup>126</sup>Mary Price, **Fotoğraf Çerçevdeki Gizem**, Türkçesi: Ayşenaz-Kubilay Koş, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, 2004, s.73.



**Resim 51:** Man Ray, “Le Violon d’Ingres” İngres’in Hobisi (Kiki), 1924



**Resim 52:** Man Ray, “Woman” Kadın, 1918

*Manuel Alvarez Bravo Kariyerinin erken dönemlerinde Avrupa' nın soyut ve kübist sanatından etkilendi, bu yüzden işleri biçimsel tasarımın güçlü izlerini taşıyordu. Meksika' nın dinsel ritüellerine olan ilgisi “Day of The Dead” gibi imajlarına Sürrealizmde yaygın olan türden gizli bir sembolizm veren, fantezi öğesiyle tanıştırdı.<sup>127</sup>*



**Resim 53:** Manuel Alvarez Bravo, “Lucia, 1940 Tomada de Revelaciones: The art of Manuel Alvarez Bravo”

*Claude Cahun' un kendine cinsel olarak belirsiz bir isim edinmiştir. Androjen oto portreleri devrimci bir yaratma ve düşünce şeklini, gerçekliğin dökümantasyonu olarak izlemesinin fotoğraf anlayışı üzerinde bir deneyi ifade eder. Sürrealistlerin birçoğu erkekti ve onların temel imajı erotizmin izole edilmiş sembolü olarak kadın bedeniydi. Cahun, dişi kimliğinin değişken ve çoklu varyasyonlarına örnek oluşturmuştur. Cahun'un, sanatçı ve politik*

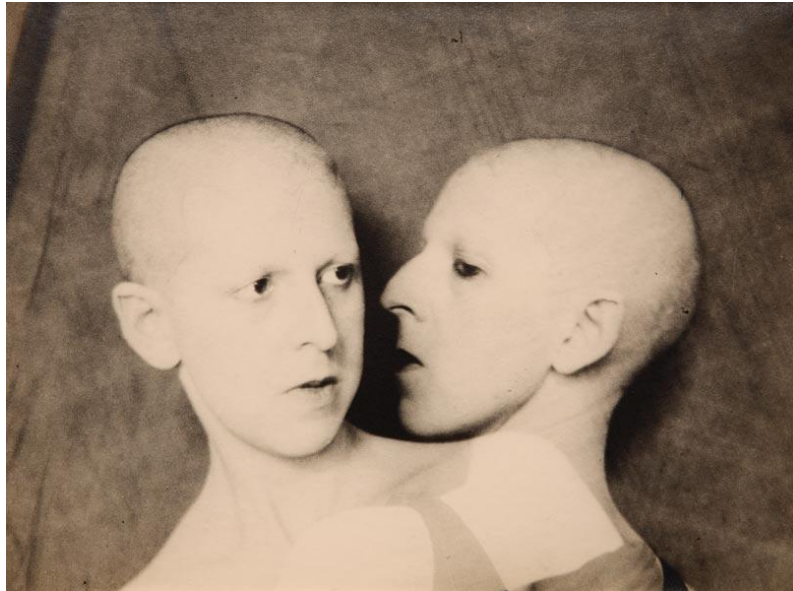
<sup>127</sup>Manuel Alvarez Bravo

[http://64.233.169.104/search?q=cache:ziVaorTvPb0J:www.britannica.com/hispanic\\_heritage/article9389411+MANUEL+ALVAREZ+BRAVO+surrealism&hl=tr&ct=clnk&cd=2&gl=tr](http://64.233.169.104/search?q=cache:ziVaorTvPb0J:www.britannica.com/hispanic_heritage/article9389411+MANUEL+ALVAREZ+BRAVO+surrealism&hl=tr&ct=clnk&cd=2&gl=tr) (10 Şubat 2014)

*devrimci olarak fotoğrafları ve yazıları ve genel hayatı Cindy Sherman ve Nan Goldin gibi sayısız sanatçılardan etkilenmiştir.*<sup>128</sup>



**Resim 54:**Sağ: Claude Cahun, “Photomontages” Fotomontaj Sol: Claude Cahun, “Photomontages” Fotomontaj, 1894-1954



**Resim 55:** Claude Cahun “Anti-Nazi Resistance Fighter”, Nazilere Karşı Koyan Savaşçılar, 1894-1954

<sup>128</sup>Claude Cahun, <http://en.wikipedia.org/wiki/Claude-Cahun>, (10 Şubat 2014)



**Resim 56:** Herbert Bayer, "Self Portrait", Öz Portre, 1932





**Resim 57:** Hans Bellmer, La Poupée, 1935



**Resim 58:** Hans Bellmer, La Poupée 1935-4



**Resim 59:** Pierre Boucher “Photomontage”, Fotomontaj, Paris, 1908



**Resim 60:** Pere Ubu, "Dora Maar", 1936



**Resim 61:** Raoul Ubac, Penthésilée, 1938

*Fotoğraf, sürrealizmde merkez bir rol oynamak için geldi. Maurice Tabard ve Man Ray'ın işlerinde kullandıkları solarizasyon, montaj, üst üste pozlama vs. gibi prosedürler dramatik olarak gerçekliğin ve düşün birliğini uyandırdı. Diğer fotoğrafçılar imajlarını esrarengiz hale getirmek için rotation (çevirme) ve distortion (bozma) gibi teknikler kullandılar. Hans Bellmer (garip cinsel imajlar oluşturarak) takıntılı şekilde kendi yaptığı mekanik bebekleri fotoğrafladı. Ressam René Magritte kendi resimlerinin fotoğraf karşılıklarını oluşturabilmek için kamerayı kullandı. Formaldehite<sup>129</sup> batırılmış bebek bir Armadillo<sup>130</sup>, nun fotoğrafında Dora Maar zorlayıcı ve*

<sup>129</sup>**Formaldehit:** İnsan sağlığı ve ekosistem için çok zararlı olan renksiz, keskin ve kötü kokulu bir kimyasal maddedir. Formaldehit kimya endüstrisinde en yaygın olarak kullanılan ve üretilen maddelerden birisidir.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Formaldehit>. (14 Şubat 2014)

<sup>130</sup>**Armadillo:** Ana Yurdu Güney Amerika olan pleasental memeli bir hayvandır.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Armadillo>. (14 Şubat 2014)

*garip biçimde çekici, çirkin hatta iğrendirici bir komuyu oluşturarak tipik bir sürrealist dönüşüm perforeme etmiştir.*<sup>131</sup>

## **5. Bauhaus**

İkinci Dünya Savaşı sonrası endüstriyel devrim ile başlayan, hızlı ve ucuz üretimin yarattığı ortamın etkisinde gelişen, etkileri günümüze kadar gelen bir eylem niteliğindeki Bauhaus, 1919-1933 yılları arasında mimarlığın ve modern sanatın oluşumunu etkiledi. Sanat ve mimarlık eğitimi onun ilkeleri doğrultusunda yeniden yönlendirildi. Mimari bir akım olduğu kadar, endüstriyel tasarım, kent planlama gibi konularda da yeni bir anlayış getiren Bauhaus, aynı zamanda kendisinden sonra gelen sanatın hemen hemen bütün dallarını etkiledi. İlk resmi duyurusu 1922'de Dusseldorf'ta toplanan uluslararası ilerici sanatçılar kongresinde yapıldı. Bauhaus Ekolü, sanatsal ve politik Avangard'lardan örneğin komünistlerden ve fütüristlerden etkilenen, 1911 yılında mimarlık tarihini yazmaya başlayan ünlü Alman Mimar Walter Gropius'un, Weimar kentinde 1919 yılında kurduğu Tasarım Enstitüsüyle başladı. Bauhaus sanat akademisiyle sanat meslek okulunu birleştirmeyi amaç edindi ve yepyeni bir okul türü oluşturdu. Bir süre sonra Almanya'daki Avangard sanatın akademik merkezi haline geldi. Özellikle Paul Klee, Wassily Kandinski, Moholy Nagy, Lyonel Feininger gibi sanatçıların bu ekibe katılmasıyla Bauhaus Ekolu oluştu ve Bauhaus dünyada bir merkez haline geldi. Bauhaus genelde dışardaki kargaşalardan uzak bir dünyaydı ve kendine ait bir atmosfer yaratmıştı. Bu besleyici atmosfer içinde sanatçılar tetikleniyordu. Modern dünyaya ilişkin sanat yaparken yeni teknikler ve değişik deneyler uygulanabiliyordu.

Mimari, tipografi, marangozluk, dokumacılık, heykeltçilik, fotoğraf, endüstri, resim ve tiyatro gibi alanlar Bauhaus ekolünde yeniden incelendi. Bauhaus, sanatın, el sanatlarının ve endüstriyel tasarımın bir arada denendiği bir eğitim okuluydu ve tasarım anlayışı birbirinden ayrılmış ve birbirine düşman olmuş meslek türlerini yeniden birleştirdi. Sanat ve tekniğin birbirine yabancı olmaktan çok birbirini tamamlayan iki öge olması gerektiğini öne sürdü. Bauhaus herkesin el emeği ortaya koyarak yapı ortaya çıkarması ile sanatçıların ve zanaatkarların ortak güçleri için bir test alanı haline

---

<sup>131</sup>Sürrealizm and photography, [http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd\\_phsr.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd_phsr.htm) (25 Aralık 2013)

gelecekti. Sınıf ayrımını ortadan kaldıracak böylece halk ve sanatçı birbirine yaklaşacaktı.

Güzel sanatları ve uygulamalı sanatları, insan becerisini, yaratıcılığı ve modern teknolojiyi birleştirerek mantıklı, eşit ve düzenli bir toplum kurmaya çalışması ile Bauhaus' un çok katmanlı Avangard bir yapısı olduğunu söyleyebiliriz.

*Eleştirmen Goetz, Bauhaus' u şöyle değerlendirir:*

*1921 ile 1924 yılları arasında Uluslararası Avante-Garde'in ve onun bütün akımlarının bir panoramasını gözler önüne seren beş parçalı yapıt ortaya çıktı, bugüne kadar bir örneği olmayan bir girişimdi bu.<sup>132</sup>*

Bauhaus sanatçıları konstrüktivizmden, gazetelerden, illustrasyonlardan, Avangard filmlerden ilham alıyor ve yeni tekniklerinden içgüdüsel olarak etkilenip yeni uygulamalara girişiyorlardı. Bunların yanında fotoğraf atölyesi önemli bir yere sahipti. Aslında Bauhaus' da ilk önceleri fotoğraf ne öğretiliyordu ne de bir etkinlik olarak veriliyordu. 1929'da Bauhaus Okulu, Hannes Mayer müdürlüğü altındayken fotoğraf dersleri ilk olarak Walter Peterhans liderliğinde yapıldı. Bu derslerde öğrenciler, yeni deneyler uygulamayı öğreniyorlardı. Bunun yanında, bir vizyon da ediniyorlardı. Daha sonraları Bauhaus'da fotoğraf sahnesi çok canlı olmaya başladı ve giderek daha da canlandı. Fotoğrafik deneylerin yanında amatör ve soğukkanlı bir şekilde çekilmiş snapshotlara da önem veriliyordu. Bu snapshotların içeriği gündelik yaşantının detaylarını optimizmi (iyimserlik) ve okuldaki canlılığı içeriyordu.

*Öbür derslere nazaran Bauhaus'daki fotoğraf çok serbestti, fotoğraf dersleri en iyi şekilde uygulanıyordu. Sayısız şeyler deniyorlardı. Bu atmosfer hem öğretmenleri, hem öğrencileri büyülüyordu. Teknolojinin gelişmesiyle Bauhaus fotoğrafı'yi küçük kameralar daha da hızlandırdı ve onlara bir ustalık, bir beceri verdi.<sup>133</sup>*

<sup>132</sup>Joachim Goetz, "Endüstriyel Biçimin Efsanesi Bauhaus", **Portakal Sanat Dergisi**, Sayı: 16, 1999, s:138

<sup>133</sup>Photography at the Bauhaus, [http://www.metmuseum.org/TOAH/hd/phbh/hd\\_phbh.htm](http://www.metmuseum.org/TOAH/hd/phbh/hd_phbh.htm), (21 Şubat 2014)

Bauhaus'daki fotoğraf sadece bir sanatsal dışavurum olarak görülüyordu, odaklanma görsel teşvik edici uyarılma üzerineydi ve bunlar fotoğrafın yaratılışlarında varolan imkânlardı. Fotoğraf yeni bir teknolojiydi. Çevreye ve nesneye olan bakışı değiştiriyor, Bauhaus da teknik ve tasarımı birleştirirken bu bakış açılarından yararlanıyordu ve gittikçe farklı alanlara yayılıyordu. Örneğin Bauhaus'ta fotoğrafın kullanımı sadece kitap basımlarının biçimlendirilmesi ile sınırlı kalmadı. Büyük afişler, reklam panoları da tasarladılar. Bu anlamda tanıtım ve endüstriyel fotoğrafçılığın da temellerini attıklarını söyleyebiliriz.<sup>134</sup> Hatta fotoğraf ilk önceleri reklam atölyesinin bir kolu olarak faaliyet gösteriyordu ve daha sonraları fotoğraf her reklamın otomatik olarak bir parçası haline gelmişti. Aslında genel olarak baktığımızda Bauhaus okulundaki sanatsal fotoğraf anlayışının daha çok deneysel fotoğrafla şekillendiğini görüyoruz. Özellikle fotogram, aşırı pozlama gibi yöntemler Bauhaus da çok etkilidir.

Bauhaus'un önce sanatçılarından fotoğraf konusunda deneysel çalışmalar yapan Laszlo Moholy-Nagy ve Lucia Moholy-Nagy'nin yanında Richard Oelze, Irene Blüh, Kattina Both, Gertrud Arndt, Irene Bayer gibi önemli fotoğrafçılar için de Bauhaus'un çok katmanlı karakterini ve değişik uygulama alanlarını gösterebilen fotoğraf önemli bir araçtı.

*Bauhaus'ta fotoğrafa verilen değeri Bauhaus'çulardan Gertrud Arndt Aslında hoş bir uğraştı, belgelemektir," şeklinde tanımlarken Irene Bayer şöyle diyor: "Reklam için, kompozisyon ve portrelemek için." Belki de en uygunu birçok Bauhaus'çunun ortak görüşü sayılabilecek şu tanımlama: "Fotoğraf sanatı, bizler için gerçeğin gözle okunabilir bir anlatıma dönüştürülmesi oldu."<sup>135</sup>*

Bayer-hecht Irene, Hajo Rose, Herbert Bayer, Josef Albers gibi fotoğrafçılar da Bauhaus da önemli yapıtlar vermiş sanatçılardır. Örneğin Bauhaus örnek fotoğrafçılarından Lux Feininger okul etrafında sürekli fotoğraf makinesi ile dolaşarak

---

<sup>134</sup>Yasemin Bay, Bauhaus' un fotoğrafa yansımaları, <http://www.milliyet.com.tr/2002/05/22/sanat/san07.html> (21 Şubat 2014)

<sup>135</sup>Yasemin Bay, Bauhaus'un Fotoğrafa yansımaları, <http://www.milliyet.com.tr/2002/05/22/sanat/san07.html> (21 Şubat 2014)

öğrencilerin hayat dolu yaşantısını fotoğraflayan çalışması, belgesel fotoğrafı gibi dinamizm, dolaysızlık ve yakınlık taşıması açısından önemlidir.



**Resim 62:** Lux Feininger “Charleston on the Bauhaus Roof”, Charleston, Bauhaus’un Çatısında, 1927



**Resim 63:** Bayer-Hecht Irene, “Female Student with Beach Ball”, Plaj Topu ve Kız Öğrenci, 1928



*Fotoğrafta biçime önem veren Bauhaus üyeleri, montaj, aşırı pozlama ve kolaj gibi teknikleri denediler. Portrelerde “Yeni Görüş” adını verdikleri bir konsept ortaya atarak fotoğraf sanatına bambaşka bir bakış açısı getirdiler. Özellikle kendi arkadaşlarının portrelerinde aynaları, yakın bakıştan kaynaklanan odaklanmaları kullandılar.<sup>136</sup>*



**Resim 64:** Hajo Rose, Fotoğraf ve Model

---

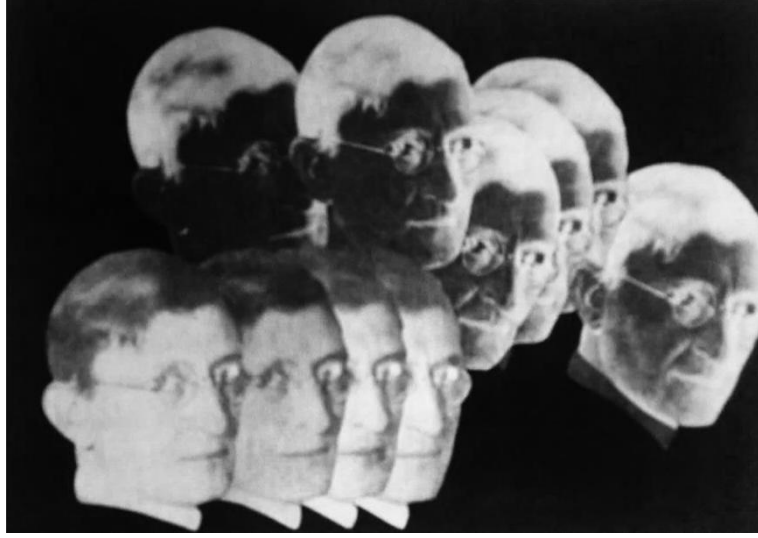
<sup>136</sup>Yasemin Bay, Bauhaus'un Fotoğrafa yansımaları, <http://www.milliyet.com.tr/2002/05/22/sanat/san07.html> (21 Şubat 2014)



Resim 65: Herbert Bayer, 1928



Resim 66: Herbert Bayer, "Lonesome Big City Dweller", 1932



**Resim 67:** Josef Albers, 1926

Bauhaus da en çok ön plana çıkan fotoğraf sanatçısı ise Lazlo Moholy-Nagy'dır. Bauhaus da, Macar ressam, heykeltıraş tasarımcısı fotoğrafçı ve yazar Moholy-Nagy'e ilk önceleri Gropius tarafından metal atölyelerinin sorumluluğu verildi. Bauhaus yapımcı ilkelerle Moholy-Nagy aracılıyla tanışmış oldu ve aynı zamanda bu dinamik genç sanatçı, ilk deneysel devrimci sanatçı olarak, Bauhaus da kendini kanıtladı. Bauhaus'dayken makaleler ve kitaplar yazdı. "Sanat eğitimliğinde herkes yeteneklidir"<sup>137</sup> ilkesinden hareket eden Maholy-Nagy'ye göre, fotoğrafın görsel eğitimde ya da yeni bir görüşün gelişmesinde büyük bir etkisi vardır. Moholy-Nagy öğrencinin becerisini tek bir alanda yoğunlaştırmak yerine doğal görsel yeteneklerini geliştirmeye yönelik bir eğitim programı uygulamıştır. Salt görsel öğelerden oluşan soyut yapıtlarıyla güzel sanatlar ve uygulamalı sanatları derinden etkilemiştir. Nagy'nin yetenekleri başka sanatçıları tetiklemesine de yol açtı.

*Adem Genç, Nagy ve çalışmaları hakkında şöyle yazar:*

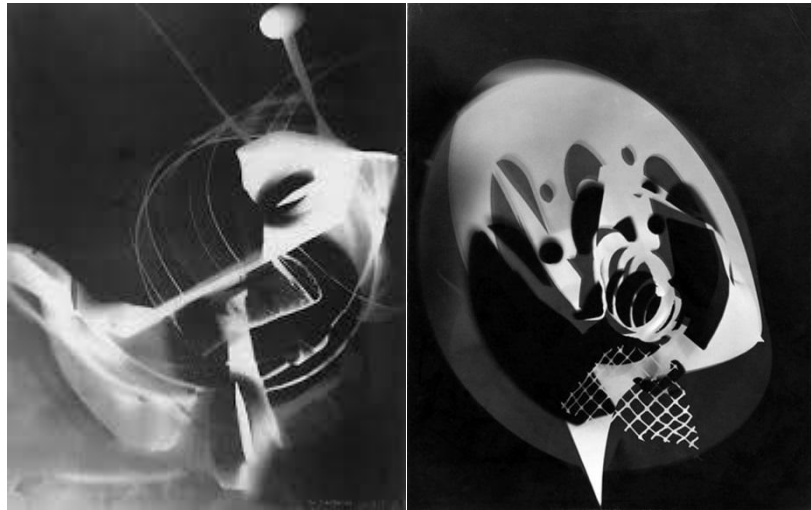
*Sanatçı, teknolojik çağla uzlaşma yolundaki çabalarımızda, yozlaşan bir Simgencilik ya da Dışavurumculuk'a bulaşmamak için, bizim geleneksel görme alışkanlıklarımızı değiştiren ve kendi optik organımız olan gözümüzün*

<sup>137</sup>Photography at the Bauhaus, [http://www.metmuseum.org/TOAH/hd/phbh/hd\\_phbh.htm](http://www.metmuseum.org/TOAH/hd/phbh/hd_phbh.htm)  
(21Şubat 2014)

*destekleyicisi fotoğraf makinesinin sağladığı olanaklardan yararlanmanın kaçınılmaz olduğunu ileri sürmektedir. Onun “Fotogram” adını verdiği çalışmaları, nesnel dünya gerçekliğinden uzak olup bir takım fantastik görünümlerin kompozisyonlarıdır. Bu çalışmalar bir ölçüde Man Ray’in 1922’de gerçekleştirdiği “radyogram”ları anımsatmaktadır. Fotoğraf kartı üzerine doğrudan doğruya kayıt tekniğiyle gerçekleştirilen bu çalışmaların ışık-gölge üzerine deneyimlerden öte bir şey olmadığı ileri sürmektedir.<sup>138</sup>*



**Resim 68:** László Moholy-Nagy, “Jealousy” Kıskançlık, 1927



**Resim 69:** Sağ: Lazlo Moholy-Nagy, “Photogram” Fotogram Sol: Lazlo Moholy-Nagy, “Photogram” Fotogram, 1925-1926

<sup>138</sup>Genç, s.179.

## 6. *Pop Art*

1960'ların başlarında ortaya çıkan ve daha çok İngiliz ve Amerikan kültüründen kaynaklanan, Atlantik'in iki yakasında da etkili olan Pop Art; o güne değin sanatın konusu olmamış sıradan ve popüler nesnelere üzerinde durmuştur. Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, İngiltere'den David Hockney ve Peter Blakes gibi sanatçılar yapıtlarında popüler kültürün imgelerini kullanarak çağdaş sanat üzerinde güçlü etkiler bırakan yapıtlar üretmişlerdir. TV resimli roman, sinema dergileri, fotoğraf ve her türlü reklamdan yararlanmışlardır ve kolay anlaşılır sembelleri kullandıkları için hemen kabul edilen ve kültürel bir olgu haline gelmişlerdir.

*Erutku'nun ifadesine göre:*

*Pop Art, modern olan, sanayiye ve toplumbilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış "çağdaş gerçekçilik" alanının tümünü kucaklayan bir akımdır. Bundan dolayı çok geniş bir kesime seslenmiş, batı sanatını etkilemiştir.<sup>139</sup>*

Soyut dışavurumculuğa tepki gösteren genç sanatçılar oluşturduğu Pop Art 1960'larda yükseldi ve sanatın figüratif olana ilgisinin azalıyor gibi görüldüğü bir dönemde, hemen tanınabilir görüntüler üretmeye başladı. Kamuoyunun çok hızlı bir şekilde ilişki kurabileceği Pop Art gündelik kent hayatının üzerinde duran çağdaş bir sanat akımıydı ve toplum tarafından çok çabuk kabul gördü. 1960'ların kültürü Pop Art'la toplumun imgeleminde farklı bir yer edindi son derece iddialı bir hareket olan Pop Art.

*Lucie-Smith'e göre:*

*Gerçekte temsil edilenle olduğu kadar, görsel temsilin dili ya da çeşitli dilleriyle de yakından ilgiliydi.(...)Pop Art Batı toplumunun kısa süre sonra şiddetli tepki almaya başlayan yönlerini-doğanın giderek hassaslaşan dengesi üzerindeki etkisi hiç dikkate alınmaksızın tüketimin yükselişini ve*

---

<sup>139</sup> Erutku, s.58.

*kadınlarla erkeklerin rolleri, ilişkileriyle ilgili klişeleşmiş görüşleri övüyordu.*<sup>140</sup>

Böylece Pop Artın karşı duruşu, kamuoyu ve birey ilişkisini farklılaştırması, toplumun sanatla olan ilişkisine yeni bir anlam getirmesi Avangard bir etki yaratıyordu. Pop Artçılar, ambalajlar, ünlülerin portreleri, posterler, çizgi romanlardan ödünç alınmış kareler gibi hemen tanınabilir objelerin yanında özellikle fotoğrafı bu Avangard etkiyi yaratma amacı ile yapıtlarında kullandıklarını söyleyebiliriz. Varolan kültürü dolayısıyla toplumu, gerçeklikle irdelemeye çalışan Pop Art sanatçıları için fotoğraf önemli bir araçtı ve bu araçla sanatla hayatı birleştirme yolunda ilerliyordu ve reklam ürünlerini dâhil yapıtlarına sokuyorlar, resimlerinde farklı bir gerçeklik yaratma amacıyla fotoğraftan yararlanıyorlardı.

*Erzen'e göre:*

*Foto ya da Hiper-realizm tarafından izlenen Pop-Art fotoğrafa bağımlı sanat yaklaşımları olmakla, ancak fotoğraf tarafından üretilebilen cinsten etkiler yarattılar. Fotoğrafın sağladığı mekanik ve kitle üretimi, serinkanlı ve nesnel bir bakış, bazen de ticari bir etki yaratıyor ve insana reklam görüntülerini anımsatıyordu. Bu görüntüler ise resimde tamamen farklı bir gerçeklik yaratmak için kullanıldı: fantastik, fantezi dolu, gerçek-ötesi dünyalar yarattılar.*<sup>141</sup>

*Pop Art, fotoğrafı, modern kültür hakkındaki duygularını ifade etmek için kullanırken onu sadeleştirilmiş, basitleştirmiş, kesmiş, biçmiştir. Fotoğraf kesilerek, gerçekliğe rastlantısal bir yön verilmiş, gerçeklik parçalanmış ve bu özellikler, çağımız gerçeğini simgelemiştir.*<sup>142</sup>

Pop Artla birlikte birçok sanatçı fotoğraftan yararlanarak ya da fotoğrafı kullanarak yeni anlatım dilleri geliştirmiş bundan dolayı fotoğraf ve resim arasındaki ilişkiler karşılıklı yenilikçi bir etki yaratmıştır.

---

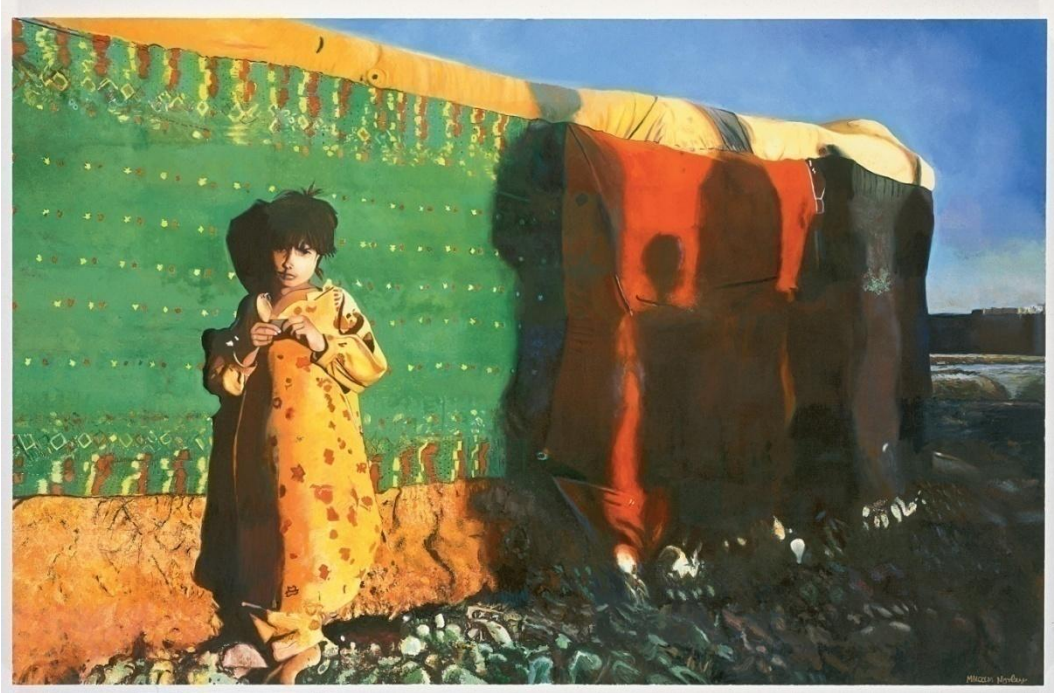
<sup>140</sup> Lucie-Smith, s.251.

<sup>141</sup>Erzen, s:36.

<sup>142</sup>Erzen, s:36

Genç'in ifade ettiği gibi:

Norbert Lynton, *Resim sanatının fotoğrafa bağımlılığı konusundaki gelişmelere ilişkin olarak şu noktalara değiniyor: Pop Art, resimde 1969'dan sonraki Amerikan sergilerinde tutarlı bir hareket olarak ortaya çıkan ve ilk bakışta Pop Art'tan bambaşka bir dünya sunan yeni bireğilime de destek olmuştur. İmge ve yöntem açısından fotoğrafa bağımlı olmakla birlikte Pop Art, "Fotoğraf Gerçekliliği" adlı bu yeni resim hareketiyle birleşmektedir. Yine bu arada aynı başlık altında toplanabilecek geniş bir sanayi topluluğu vardır. (Gerçekten 19. yy ortalarından beri birçok ressam, doğrudan doğruya fotoğraftan çalışmıştır.) Sözcelişi Malcolm Morley, 1960'ların ortalarından beri magazin dergilerindeki fotoğrafları, dikkatle, geniş tuallere kopya etmiştir.*<sup>143</sup>



**Resim 70:** Malcolm Morley "Tent and Child", Çadır ve Çocuk, 2002

Kitle İletişim Araçlarının konusunu, görsel dilini ve tekniğini kullanan Pop Art'çılar fotoğrafla olan ilişkilerini yaşanan modern kültür dünyasına dair duygularını

<sup>143</sup>Genç, s.136.

ve düşüncelerini anlatmakla kurdu, fotoğrafı kesti ve biçti ve aynı zamanda onu sadeleştirdi, basitleştirdi, fotoğraf gerçeği yeniden yaratmak ve gerçeği farklı şekillerde göstermek izleyiciyle iletişime geçmek için bir yöntemdi.

*Aydın'ın ifade ettiği gibi:*

*Pop-Art'çılar fotoğraf sergilerinde gösterilerinde ve tasarımlarında kitle iletişim araçlarından alınmış fotoğrafları, yazıları kullanmışlar, kolaj yapmışlar, tüketim toplumunun envanterini sunmuşlardır. Fetiş-nesnelerin imgelerinin, sadece çağdaş insanın değil, sanatçının da haline geldiğini anlatmışlar; insan-iletişim araçları ilişkisini vurgulamışlardır. Bu ilişki ile artık "sanatçı ve izleyici ortak bir deneyler dünyasına" girmiş olurlar.<sup>144</sup>*

İnsanın iletişim araçları ile ilişkisini vurgulayan bunların konuları ile dalga geçerek uluslararası bir alana yayılan Pop Art iletişim biçimlerinin keşfedilmesini ve onlara kuşkuyla bakılmasını sağlarken özellikle fotoğraftan yararlanır. Örneğin, Andy Grundberg'e göre, **"Pop Art Avangard atılımını yine fotoğrafla yapmıştır."**<sup>145</sup> Çünkü fotoğraf, Pop Art'ın yeni denemeler yapacağı alanlar yaratmıştır.

Pop Art'ın ortaya çıkmasında fotoğrafın yanında o dönemdeki toplumsal yapı, ekonomi endüstri gibi etkiler önemli bir faktördü. Örneğin Latin Amerika Pop Art'ın gelişmesine elverişli değildi: Latin Amerika 1960'larda temelde hala sanayileşme öncesi bir kültürün içinde yaşamaktaydı. Fakat ABD'nin endüstri gelişmiş olması Pop Art Amerika'da medyanın yöntemlerini etkiledi. İngiltere'de ise medyayı çeken yöntemler geliştirdi. Fakat sanayileşme sonrası gelişen "çoğaltılabilirlik" durumu olumsuz etkiler de yaratmıştır. Pop Art'ın gündelik konuları işleme, reklam imgelerini kullanması, fotoğrafın etkisi ile gelişen çoğaltma yöntemi ile beraber sanatın ucuzlaması ve kolay ulaşılabilirliğinin sağlamıştır. Sanateserine yaklaşım ve sanattaki değerler değişmiş, bu değişimler beraberinde yabancılaşmayı<sup>146</sup> da getirmiştir. Örneğin ipek

---

<sup>144</sup> Aydın, s.198.

<sup>145</sup> Andy Grundberg, "Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat", **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı: 84, s.115.

<sup>146</sup> **Yabancılaşma:** Marks'ın ilk çalışmalarında yabancılaşma(Almanca Entfremdung)doğal olarak birbirine ait olan şeylerin ayrılmasını veya dengeli bir uyum içerisinde olan şeyler arasındaki antagonizmi ifade eder. Bu kavramın en önemli kullanımında, kavram insanların insan doğasının hallerine yabancılaşmasına atıfta bulunur. Marks yabancılaşmasının kapitalizmin sistematik bir sonucu olduğunu öngörmektedir. Teorisi, Feurbach'ın, Tanrı'nın



baskı ile fotoğraf imgelerinin çoğaltılması geleneksel kültürel değerlerin ortadan kalkmasını sağlamış oluyordu.

*Aydın'a göre:*

*Sanatın ucuzlaşması ve kolay ulaşılabilirliği, zaten var olan yabancılaşmayı tamamlar niteliktedir ve sanat ürünlerinin kitle iletişim araçlarınınca yapılan promosyonu tüketicilerde bile bir içsel-reddediş yaratır. Bu haliyle Horkheimer ve Adorno'nun deyişi ile "estetiksel barbarlık" tüm manevi yapıları tehdit etmekte, gururla tüketim metaları arasına girerek sıradanlaşmaktadır. Kültür endüstrisi, kurmuş olduğu ölçütlere göre oluşturduğu örtülü ya da açık listelerle, mekanik yeniden üretime uygun sanat ürünlerine öncelik tanır, değerli yapıtları ise gölgede bırakır.<sup>147</sup>*

Fakat fotoğraf sanatın yenilenmesine ve hayatın sanat ile olan ilişkisinde her zaman yaratıcı bir kıvılcım noktası olmak gibi bir rol üstlenmiştir ve 1960'ların kültürü, Pop duyarlılığının ifadeleri fotoğraf kullanımını ile renk kazanmıştır. En etkili olan, bu duyarlılığı taşıyan ve fotoğraf kullanan sanatçılar Warhol ve Hockney gibi sanatçılardır ve daha birçok ressam fotoğrafı yapıtlarında farklı farklı amaçlar için kullanmışlardır. Pop Art'ın önde gelen temsilcisi olan Amerika'lı Andy Warhol, fotoğrafla felsefi bir anlam yaratmıştır. David Hockney fotoğrafın olanaklarını kübist bir anlayışla yorumlanırken zaman kavramını perspektifi sorgulamak için fotoğrafa başvurmuştur.

Andy Warhol tüketim kültürünün alışkanlıklarını taklit ederek tüketim toplumuna birebir seslenen yapıtları üretmiştir. Warhol sinemanın politikanın, sanatın starlarını Marilyn Monroe, Elvis Presley gibi popüler ikonları baskı resimlerini sınırsızca çoğaltmış sıradan nesnelere "Coca-Cola", "Campbell's Konserve çorbaları", "Elektrikli Sandalye" ve "Dolar İşareti" gibi imgeleri kullandığı çalışmalarında tümüyle yeni resimsel bir dil yaratmıştır. Foto-mekanik ve serigrafisi (İpek baskı) gibi yöntemlerle, endüstriyel yaklaşımlarla üretimlerini gerçekleştirmiştir.

---

insanların karakterlerini yabancılaştırdığı düşüncesini tartıştığı Hristiyanlığın özü (1841) çalışmasına dayanır.  
[http://tr.wikipedia.org/wiki/Marx%C4%B1n\\_yabanc%C4%B1la%C5%9Fma\\_teorisi](http://tr.wikipedia.org/wiki/Marx%C4%B1n_yabanc%C4%B1la%C5%9Fma_teorisi) (26 Şubat 2014)

<sup>147</sup> Aydın, s.201.

Warhol'un sanat yapıtları sanatçının kişiliğini yansıtan özgün bir nesne olması düşüncesine karşı çıkar ve böylece nesnel, soğuk ve tarafsız anlatımı, 20.yy'ın sanat akımlarının özgürlük arayışlarının uzantıları olarak görülebilir. Durmuşoğlu'na göre "Warhol' un sanat dünyası içindeki evrenselliği, ayrıca, klasik modernist ve Avant - garde hizbiyle muhafazakâr ya da ümitsiz denecek ölçüde eski kafalılar hizbini birleştiriyordu."

(...)Warhol'un yapıtlarının konuları 20.yy tarihini ve imgelerini o kadar ansiklopedik bir biçimde kapsamaktadır ki bu bile tek başına özel bir ilgiyi hak eder."<sup>148</sup>Ve Warhol, bu kapsamlılığı ve uyandırdığı ilgiyi büyük oranda fotoğrafın olanakları ile gerçekleştirir. İnsanların medyadan tanıdığı imgeleri kendi bakışıyla birleştirip daha da güçlendirerek sunar. Bu olanaklar medyanın ilgisi ile kamuoyuna yansiyarak daha da güçlenir.

*Durmuşoğlu'nun ifade ettiği gibi:*

*Fotoğrafın, Warhol'un içindeki sanatçıyı iyice ortaya çıkarmada bir katalizör görevi gördüğünü söyleyebiliriz. Tecrübe edilen gerçekliğin dış görünüşünü şekillendirmede daima etkin bir rol üstlenen fotoğrafın insanların gerçekliğe bakışını nasıl değiştirdiğini fark etmiştir bir gözlemci olarak Warhol.<sup>149</sup>*

Bu fark ediş fotoğrafın olanaklarını birçok açıdan kullanmasını getirmiştir. Durmuşoğlu'na göre; ***Modellerin bütün yüz hatlarını silerek onları zaman boyutundan ayıran Warhol, fotoğrafın çoğatabilirliğinden ve gerçekliğin özgün bir taklidi olmasından alabildiğince yararlandı.***<sup>150</sup> Warhol güçlü kontrast, siyah ve beyaz arasındaki keskin ayrımı fotoğraflarında kullandı. Bu fotoğraflar çalışmanın serigrafik baskıya çevrilmesine daha fazla olanak tanıyordu ve böylece Warhol' un fotoğrafla üretilen işleri farklı bir anlama dönüşüyordu.

Durmuşoğlu, ***"Her şeyin ötesinde fotoğraf, Warhol'a bir Warhol dünyası yaratma olanağı verdi. Yıldız fotoğrafları koleksiyonuyla başlayan 'imaj' yaratma***

<sup>148</sup>Övül Durmuşoğlu, *Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol*, İstanbul: YKY, 2001 s.8.

<sup>149</sup>Durmuşoğlu, s.42.

<sup>150</sup>Durmuşoğlu, s:44.

*arzusu, onu fotoğraf makinesine yöneltmişti.*”<sup>151</sup> Warhol resimlerinde kullandığı fotoğrafları çoğunlukla kendi çekiyordu.

*Durmuşoğlu'nun ifade ettiği gibi:*

*1976'da sanat komisyoncusu Thomas Amman'ın elinde gördüğü Minox 35 El- o zamanın en ufak 35 mm makinesi – Warhol'un fotoğraf kullanımında yeni bir dönemi başlattı. Warhol, ölümüne kadar bu makineyi bir ses kayıt cihazı gibi taşıyıp yanından hiç ayırmadı. Bu arada Susan Sontag da fotoğrafın anlamını ve görevini araştıran temel makalesini yayımlamıştı. Sontag 'amatör' ün tanımını yapıyordu, yaptığı tanıtımda Warhol'un fotoğraf makinesini kullanım biçimini destekliyordu. Son zamanlarda fotoğraf da dans ve seks gibi insanların yaygın olarak gerçekleştirdiği bir eğlenme biçimi haline geliyor. Fotoğraf aslında toplumsal bir ritüel, gerileme karşı bir savunma biçimi ve bir güç uygulama aracı. 'Warhol da hiçbir zaman 'sanat yapma' amacıyla çekmedi fotoğraflarını, fotoğrafüzerine yaptıklarının çoğu da öldükten sonra sergilendi. Fotoğrafları hem kendisi hem de karşısındaki için bir ritüel, hem de kendisiyle fotoğraflanan arasında bir emniyet boşluğu oluşturuyordu ki bu da şüphesiz Warhol'a karşı konulamayacak bir güç veriyordu.*<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup>Durmuşoğlu ,s:46.

<sup>152</sup>Durmuşoğlu, s.45.



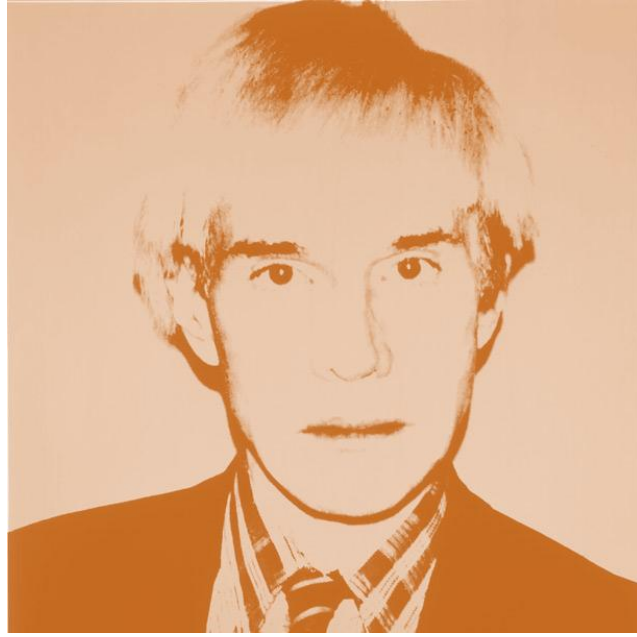
**Resim 71:** Judy Garland ve Lisa Mineli, 1979



**Resim 72:** Andy Warhol "Marilyns", Marilyn'ler, 1962



**Resim 73:** Sağ: Andy Warhol “Jonh Lennon Portrait”, John Lennon Portresi, Sol: Andy Warhol “Jonh Lennon Portrait”, John Lennon Portresi



**Resim 74:** Andy Warhol “Self-Portrait”, Özportre, 1967

Öncü Pop sanatçılardan İngiliz ressam, özgün baskı sanatçısı, fotoğrafçı ve sahne sanatçısı David Hockney önceleri soyut dışavurumculukla ilgilenir daha sonraları fotoğraf çalışmaları ile kübizm anlayışı ile işler üretmiş olsa da figürasyona yönelmesi özellikle gündelik konuları içeren çalışmalarıyla pop sanatın özelliklerine doğru ilerlemiştir ve Hockney en önemli Pop Art sanatçılarından sayılır. Sanatının en belirgin

özellikleri, parlak ışıklı olması, ilkellik, bakirlik ve propagandacı eşcinselliği konu alan resimleri, çocuksuluk içermesi, fotoğraftan türettiği çalışmalarında ise hissedilen açık ve sıradan gerçekçiliğidir. Çoğu zaman polaroid ile arkadaşlarının, sessiz ve durgun mekânların, yüzme havuzlarının rastgele fotoğraflarını çekmiş daha sonra bu fotoğraftaki imgeleri yeni bir düzen içinde tuvale aktarmış ve bu çalışmaları ile hayatın saf zevklerini göstermeyi amaç edinmiştir. *Antmen*, “**Hockney’in çalışmalarında fotoğrafı kullanmasının nedeni ise gerçeği yorum katmadan yansıtabilmeyi amaç edinmiş olmasıdır.**”<sup>153</sup>



**Resim 75:** David Hockney, “Portrait of an Artist”, Bir Sanatçının Portresi, 84x120 Tuval üzerine akrilik, 1972

---

<sup>153</sup>Antmen, s.37.



**Resim 76:** David Hockney “Pearlossom Otobanı” Photocollage, Fotokolaj, 1986

Diğer önemli Pop sanatçısı, Amerika’lı ressam ve grafik sanatçısı Robert Rauschenberg, soyut dışavurumculuktan etkilenmiş olsa da özellikle ilk dönem yapıtlarıyla insana ve sanata yaklaşımı ile Pop Art’ın habercisi olarak tanınır. Birçok yeni teknik ve yöntem kullanılmıştır. Örneğin, 1950’li yıllardaki ilk sergilerinde bir bakıma dadacılık ve kübizmden hareket ederek birleştirme ve kolaj teknikleri gibi yöntemleri ve daha sonra araba lastiği, tenis topu, bisiklet lastiği gibi üç boyutlu nesnelere resimle birlikte kullanarak ilk birleştirilmiş resimlerini gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda Robert Rauschenberg çalışmalarında gazete ve dergi fotoğraflarından yararlanarak bir kombine resimler dizisi yapmıştır. Bunların içinde en çarpıcı olan “Yatak” yapıtıdır. “Factum1” ve “Factum 2” çalışması da sanatçının son dönem en önemli yapıtlarındandır.

*Lynton’a göre Rauschenberg:*

*Factum 1” ve “Factum 2” resimlerinde ödünç alınmış imgeleri ve Soyut Ekspresyonizme özgü fırça vuruşlarını birleştirdi. Bu insanı işaretler, basından alınmış olan fotoğraflarda ve takvimlerde gördüğümüz mekanik amaçlı işlere karşı gelir ve sanatçının varlığını haber verirler. Ancak bu resimler, belli bir niyet ya da tutumla ilgili herhangi bir şey açıklamazlar. Anlam bildiren bir şey araştırdığımızda Rauschenberg’ in Factum 1’ de*

*kullandığı işaretleri sanki önemi yokmuş gibi benzeterek Factum 2' de yinelediğini fark ederiz. İlk resmi anlamsız, amaçsız görünür; ressam aynı şeyleri yinelemekle bize bunu kabul etmeye zorlar.*<sup>154</sup>

Robert Rauschenberg bu yapıtlarıyla Soyut-ekspresyonizmle, Pop Art arasında bir bağlantı kurmuştur. Fırça darbeleri, gerçekliği resme yerleştirmesiyle aynı zamanda Rauschenberg' in fotoğrafları büyük boyutlu tuvallere aktardığı çalışmaları da mevcuttur.



**Resim 77:** Robert Rauschenberg “Bed” Yatak, 1955

---

<sup>154</sup>Lynton, s.283.



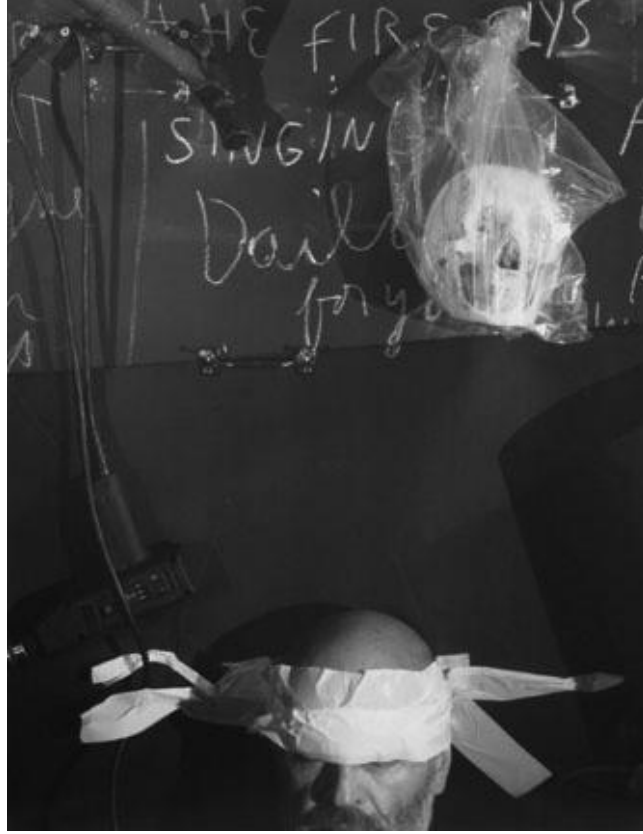


**Resim 78:** Robert Rauschenberg “Factum I and Factum II”, 1957

Amerikan bayraklarından nişan tahtalarından oluşan resimleri ile Jasper Johns, enstantene fotoğraflara benzeyen anonim figürleriyle Hoper Edward, Peter Blake ve Hamilton gibi Pop sanatçılarının yanında aynı zamanda fotoğrafçı olan Jame Dine’in çalışmaları da Pop Art’ta önemli yer tutar. Tuvallerine gündelik fotoğraflar yapıştıran Jim Dine, gündelik kent hayatını betimler. Objeleri kompoze ederek kurguladığı ve üzerinde defalarca denemeler yaparak oluşturduğu fotoğrafları, Soyut-ekspresyonizm ve şiirden etkilendiğinin bir göstergesidir. Dine’in kendi yüzü ve duvarlara yazdığı yazılar pinokyo benzeri oyuncak bir bebek gibi elementler, Dine’in psikolojik kimi zaman kaos dolu fotoğraflarından düzenli olarak görülebilir. Dine çalışmalarında aynı zamanda Foto-gravür ve dijital tekniklerden yararlanır.



**Resim 79:** Jim Dine "The White Tape", Beyaz Şerit, 1997



**Resim 80:** Jim Dine “Singing Daily”, Şarkı Söyleme Günlüğü, 1998

### **7. Kavramsal Sanat**

1960’lı yılların ikinci yarısından başlayarak ve 1970’ler boyunca Uluslararası sanat ortamında etkili olan kavramsal sanat terimi sanatta fikir veya kavramın önemine dikkat çeker. Kavramsal sanat akımı nesnenin değil, düşüncenin önemli olduğunu savunur ve bu amaç doğrultusunda fikirler üretmek yerine geleneksel gereçlerin ve biçimlerin ötesinde düşünüp, fikirleri uygun malzemeler ile ifade etmeye yönelir. Özellikle minimalizmin kişisellikten uzak tavrına tepki gösteren kavramsal sanat 1960’lı yıllarda sanatın ticarileşmesine ve savaş sonrası sanatın biçimci yaklaşımına tepki olarak doğmuştur. Geleneksel sanat yapıtları alınıp satılmaya elverişli olduklarından sanat yapıtını sanatsal yaratı ve beğenin dışında tutan kavramsal sanat, geleneksel sanat nesnelere hiç benzemeyen türde yapıtlar üreten sanatçıları bir araya getirmiştir.

Kavramsal sanat 20.yy Dada, Fluxus, Happeningler, Somut şiir ve Sitüasyonizm<sup>155</sup> gibi akımların düzen bozucu düşüncelerine odaklandı. Göstergebilim ve popüler kültürden yararlandı.

Sanat düşüncesini kökten bir şekilde yeniden tarif eden kavramsalcılar, sanatın metalaşmasını eleştirerek sanatçının yaratıcılığındaki değişimi açıklamışlar; bu nedenle kendi yapıtlarının bir süre ticarileşmesini engelleyebilmişlerdir. Sözlü, fotoğrafik, matematiksel ya da bilimsel sistemler sunmuşlar; filmleri, haritaları, eskizleri, gazete ilanlarını, ses kayıtlarını, telefonu, planları, sayıları yapıtlarına dâhil etmişlerdir. Kavramsal sanatın dile önem vermesi, sanatçıların amaçlarının doğrudan iletilmesini sağlayacak ek bir sunum olarak metin ve döküman kullanımının yanında özellikle fotoğrafı, kavramlar üzerinde durmak, sanat kavramını ve biçimlerini sorgulamak için kullanmışlardır.

Kavramsal sanat da fotoğraf mecrası üzerinde etkili olmuş, fotoğraf da sanat fotoğrafçılığını eleştiren kavramsal sanatın bu sorgulayıcı tavrından etkilenmiştir.

*Jeff Wall'ın ifade ettiği gibi:*

*Kavramsal sanat, sanat fotoğrafçılığının kendini ve başka sanatlarla olan ilişkilerini tanımladığı terim ve koşulların dönüşümünde önemli bir rol oynamıştır. Bu dönüşüm, fotoğrafı kendi kendine eleştiri konusu etme dinamikleri yoluyla evrimleşen kurumsallaşmış bir modernist form haline getiren, 1960'lı ve 1970'li yılların deneylerinin ürünüdür.<sup>156</sup>*

*Kavramsal sanatın fotoğrafa başvurmasının nedenlerini ise Karuss şu şekilde açıklar:*

*“Kavramsal sanatın büyük bir bölümü fotoğrafa başvuruyordu. Bunun, büyük bir olasılıkla iki nedeni vardı. İlki, kavramsal sanatın sorguladığı sanat sözgelimi yazınsal ya da müziksel olmaktan çok, görseldi ve*

<sup>155</sup>**Sitüasyonizm:** 1950-1970 yılları arasında Guy Debord önderliğinde ortaya çıkar Fransa kökenli “durumculuk” anlamına gelen sanat akımıdır. Sürrealizm, dada, letrizm ve anarşizmden izler taşır. <http://www.uludagsozluk.com/k/situasyonizm/> (2 Mart 2014).

<sup>156</sup>Jeff Wall, “Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, Sayı: 84, s.165.

*fotoğraf görsel alana bağlı kalmanın bir yoluydu ama ikincisi (güzelliği de zaten buradaydı), bu alanda kalışının kendisi özgül değildi.”<sup>157</sup>*

Kavramsal sanat bu noktada düşünceyi ön plana alan amacını ve Avangard tavrını, fotoğrafın özgül olmayan yönünü kullanarak gerçekleştiriyordu.

*Karuss’a göre:*

*“Gerçekten de Jeff Wall, foto-kavramcılığın önemi ile ilgili olarak şunları yazar: kavramsal sanatın ana başarılarından birçoğu ya fotoğraf biçiminde yaratılmıştır ya da fotoğraf aracılığıyla.”<sup>158</sup>*

Kavramsal sanat, özgün ve geleneksel olarak üretilmiş, estetik ve metalaşan sanatı karşına alırken, fotoğrafın basit ve uzun süreler gerektirmeyerek elde edilmesinin olanaklarından yararlanıyordu. Kitle toplumunu artı veya eksi yöndeki kararları üzerinde egemen olan kitle iletişim araçlarına doğrudan ağır bir saldırı oluşturmaya yönelen kavramsal sanat, amacını kolaylıkla kullanabileceği fotoğraf makinesiyle elde ediyordu.

*Smith’in ifade ettiği gibi:*

*Dışarıdan bakıldığında kavramsal sanat gayet erişilebilir ve hiç sivri olmayan bir görüntü veriyordu. İfade şekli olarak boyama reddedildiği zaman, (Joseph Kosuth bu konuda çok ısrar etmişti.) başka anlatım biçimlerine yönelmek gerekiyordu. Bunlarda bir geleneğe ve tarihe bağlı olarak gelen yüklü göstergelerle doluydu. Eleştirmen Robert Hughes’in Douglas Huebler’in işleriyle ilgili olarak yakındığı gibi, kavramsal sanatı eleştirenler fotoğraf makinesi veya polaroid kullanımını fazlasıyla erişilebilir bir faaliyet olarak gördüler.<sup>159</sup>*

Fotoğrafın kavramsal sanat için önemli bir başka yönü ise izleyicinin yapıt karşısında çok uzun süreli alımlamasını da gerektirmeyen bir mecra olmasıdır. Fotoğraf

---

<sup>157</sup>Rosalind E. Krauss, “Fotoğraf’ı Yeniden Keşfetmek”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı: 84, s.154.

<sup>158</sup>Krauss, s.155.

<sup>159</sup>Roberta Smith, “Kavramsal Sanat” (Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi, Yayınlayan Hazırlayan: Vasıf Kortun, 2000).

gerçekliğin belli bir bölümünün kopyasıydı. Fotoğraf günlük hayatta önemli bir yere sahipti ve resim gibi özel bir emeği, beceriyi gerektirmediğinden fotoğrafı icra etmek için, herhangi bir sanatsal eğitime de gerek duyulmuyordu.

*“Kavramsal (sanat) içerisinde fotoğraf kendi üstüne, özel ve gerekli bir karakter tanımlamak için bir içe bakış şeklinde değil, kitle kültürü fotoğrafı nasıl anlıyor, kitle kültürü fotoğrafın tanımlayıcı karakterini günlük hayatta nasıl kullanıyorsa, dışa bakış şeklinde, bir bakış yansıtmıştır.”<sup>160</sup>*

Dolayısıyla fotoğraf bu yönleriyle kavram üzerine çalışan sanatçılar için önemli bir araçtı. Fotoğraf tekniği, yalnızca estetik bir görüntü yaratmanın dışında direk olarak düşüncüyü yansıtması bakımından çok elverişli oldu ve Kavramsal sanat bu yolda özellikle amatör fotoğrafa özgü öykünmeyi seçti.

*Krauss, bunun nedenini şu şekilde açıklar:*

*“Tamamen suskun, çaresiz resmin görüşünü herhangi bir toplumsal ya da biçimsel anlamda aslına bakılırsa, şu ya da bu herhangi bir anlamdan arındırılmış imge, demek ki “bakılacak hiçbirşey”in olmadığı fotoğraf; fotoğraf sanatının elverdiği ölçüde üreticisinin, araçsallaştırmaya direnişiyle, amaçlı amaçsızlığıyla, sanat adı verilmesi gereken bir şey üretmeyi sürdürme kararlılığından başka hiçbir şey hakkında olmayan bir fotoğrafın düşünsel durumuna yaklaşır.[...] Fotoğrafi kavramsal sanatın merkezine taşımak için amatör üslubun sıfır noktasından yararlanırlar.”<sup>161</sup>*

Bu noktada fotoğrafın gerçeği kopya etmesiyle, kavramsal sanat arasında bir ilişki kurarsak Wall’un makalesinden yararlanabiliriz.

*Wall’ın ifade ettiği gibi:*

---

<sup>160</sup>“Art and Photography: The 1980 s”, “Sanat ve Fotoğraf: 1980’ler” (2 Mart 2014).

<sup>161</sup> Krauss, s.155.

*Fotoğraf, diğer güzel sanatların tersine tasvire alternatif bulamaz. Olguları tasvir etmek bu mecranın fiziksel doğasında vardır. Fotoğraf“Modernist sanatın zorunlu hale getirdiği türden bir düşünümSELLİĞE (reflexivity) katılmak için, kendi zorunlu koşulunu, “bir nesne oluşturan bir tasvir” olma koşulunu devreye sokabilir. Kavramsal sanat bu koşulu görünür hale getirmeye çalışırken, bu mecrayla dünya arasında yeni, taze bir bağ-fotoğrafi salt resim çekme haline getiren aşınmış ölçülerin ötesine geçen bir bağ-kurmayı umuyordu.*<sup>162</sup>

Çağdaş sanata açık bir mecra haline gelmiş olan fotoğraf, Wall’a göre düşünsel indirgemecilik fikrine yaklaşıtır.

*Wall’ın ifade ettiği gibi:*

*Foto kavramsalcılıkta, fotoğraf, sanat fotoğrafçılığının ölçütlerinden, sanatçının, sanatçı olmadığı halde yine de fotoğraf üretmek zorunda kalan sanatçı-olmayan biri rolünü oynaması yoluyla kaçır. Bu fotoğraflar seyircinin gözündeki temsil statülerini yitirirler. ‘Kasvetli’, ‘sıkıcı’ ve önemsizdirler. Kavramsal sanatın kalbindeki düşünsel indirgemecilik görevini ancak böyle olarak gerçekleştirebilirler.*<sup>163</sup>

20.yy’da Duchamp’ın ortaya attığı hazır nesne kavramıyla da ilintili olarak gelişen kavramsal sanat çalışmaları alanın da ön plana çıkan isimler arasında Joseph Kostuh, Danial Burren, Haans Haacke, Marina Abramovic, Onkawara, Lawrence Wiener, Victor Burgin, Daugless Huebler gibi sanatçılar sayılabilir.

Örneğin, performansı bir görsel sanat formu olarak kullanması ile bilinen Kavramsal sanatçı Marina Abramovic, yapıtlarında fotoğraf ve videodan yararlanır. Abramovic vücudunu hem bir konu hem de fiziksel ve duygusal limitlerini incelemek için kullanılır.

---

<sup>162</sup>Wall, s.165.

<sup>163</sup>Wall,s.172.



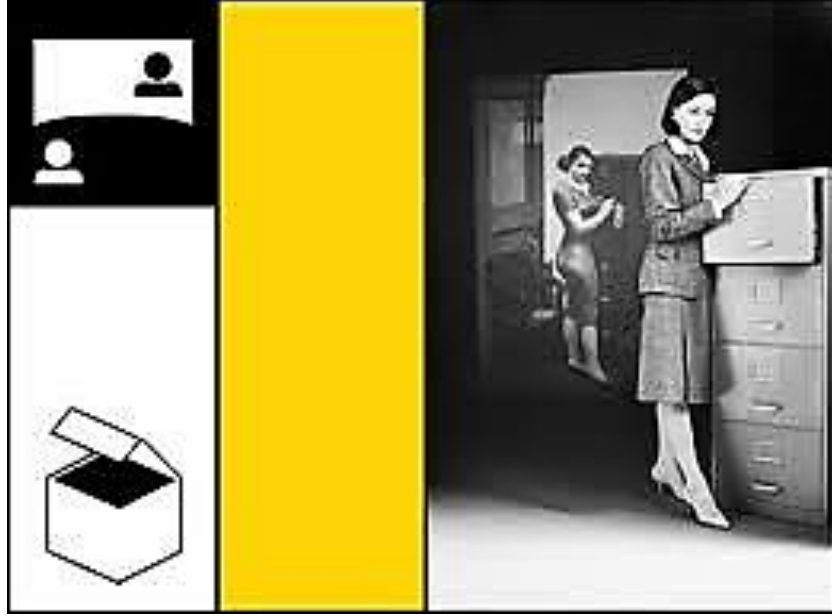
**Resim 81:** Marina Abramovic, 1975



**Resim 82:** Marina Abramovic, 1988



1960'ların İngiliz foto-kavramsalcıları arasında yer alan Victor Burgin, televizyon ve reklam teknikleri ile ilk olarak, fotoğrafı ve metinleri öznelliğin kurulumu için bir araya getirenlerden biridir.



**Resim 83:** Victor Burgin “Office at Night”, Ofiste Akşam,1986

Fotoğrafa başvuran kavramsal sanatın önemli isimlerinden sanat hocası, siyasi karikatürcü, yazar ve sanatçı Joseph Kosuth'un “Bir ve Üç İskemle” adlı yapıtı kavramsal sanatı ve kavramsal sanatta fotoğrafın kullanım alanını çok belirgin bir biçimde temsil eder. Sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve anlamı ile baş başa kaldığımız bu yapıtta objeler arasında anlamsal, idrak etmeyle ilgili, tanım ve imajlar arasındaki ilişkileri izleriz. Örneğin: Roberta Smith, sanatın doğasının sorgulanması gerektiğine inanan Kosuth'un bu yapıtı hakkında bazı çözümlerde bulunur.



**Resim 84:** Joseph Kosuth “One and Three Chairs”, Bir ve Üç İskemle, 1965

*Roberta Smith'in ifade ettiği gibi:*

*Josep Kosuth'un Bir ve Üç İskemle adlı yapıtı sanatta anlamların semiyotik<sup>164</sup> yaklaşımını sergiler. Bu yapıt bir ağaç iskemle, aynı iskemlenin doğal büyüklükteki bir fotoğrafı ve “iskemle” sözcüğünün sözlükten alınmış bir tanımından oluşur. İskemle gösteren, tanım gösterilendir; her ikisinden oluşan bütün de göstergedir. Kosuth bir iskemle fotoğrafı ekleyerek denklemi hafifçe karmaşıktırmıştır: Gerçek nesnenin seyirci tarafından algılanmasının adıdır bu fotoğraf. Sanatçı böylelikle sanatın, Semiyotik'in tersine bilimsel ilkelere indirgenemeyeceğini anımsatmaktadır.<sup>165</sup>*

<sup>164</sup>**Semiyotik:** Gösterge bilimi veya semiyotik; göstergelerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün faktörlerin sistematik bir şekilde incelenmesine dayanan bir bilim dalıdır. Fransızlar semiyoloji terimini kullanmışlardır. Semiyotik disiplinlerarası bir sahadır. Anlam bilimi, dil bilimi, fonetik, mimarlık, sosyoloji, psikanaliz ve daha birçok bilim dalı ve disiplinin oluşturduğu disiplinler arası bir disiplindir.[http://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6sterge\\_bilimi](http://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6sterge_bilimi) (9 Mart 2014)

<sup>165</sup>Roberta Smith, “**Kavramsal Sanat**” (Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi, Yayınlayan Hazırlayan: Vasıf Kortun, 2000)

Genellikle kavruları ve garip ölüm şekillerini fotoğraflayan Andres Serrano da uçlarda dolaşan kavramsal bir sanatçıydı. “Serrano’nun çalışmaları birkaç özelliğın izlerini taşır. İlki, bir imge yaratma yöntemi olarak fotoğrafçılığın, daha geleneksel diğer yöntemlerle eşit düzeye taşınması biçiminde görülür. Bir başkası ise, fotoğrafçılığın Kavramsal sanatla bağlarıdır.<sup>166</sup>



**Resim 85:** Andres Serrano “The Morgue (Rat Poison Suicide)”, Morg (Fare Zehiri İntiharı), 1992



**Resim 86:** Andres Serrano “The Morgue (Homicide Stabbing), Morg (Yaralama, cinayet), 1992

---

<sup>166</sup> Lucie-Smith, s.381.



**Resim 87:** Andres Serrano “The Interpretations of Dreams”, Rüyaların Tercümesi, 2005



**Resim 88:** Sophie Calle, “The Blind”, K r, 1986

*Sophie Calle'in, renkli fotoğraflar ve textlerle birlikte bir siyah beyaz portre serisi çalışması mevcuttur. Bu çalışmasında güzellik fikirlerinin doğuşundan beri k r olmuş insanlarla konuşmuştur. Birçoğunun yüksek görüntüsel izlenimleri vardı. Bu konuşmalardan adamın ya da kadının fotoğrafik portresi yapıldı. Herkesin neyi güzel olarak gördüğünü anlattığı bir text ve bu tanımlara uyan bir imaj, imajlar yaratıldı. Sanatçının alışma metodu daha çok Kavramsal sanata aittir. Fakat sosyoloji ve etnoğrafi*

*disiplinlerinden de ödünç almıştır. “Bu işbirliğinden yaratıcı bir ifade ve metaryel kanıtları ortaya çıkmaktadır.”<sup>167</sup>*



**Resim 89:** Annette Messager, “My Wishes”, Keşkelerim,1988-1991

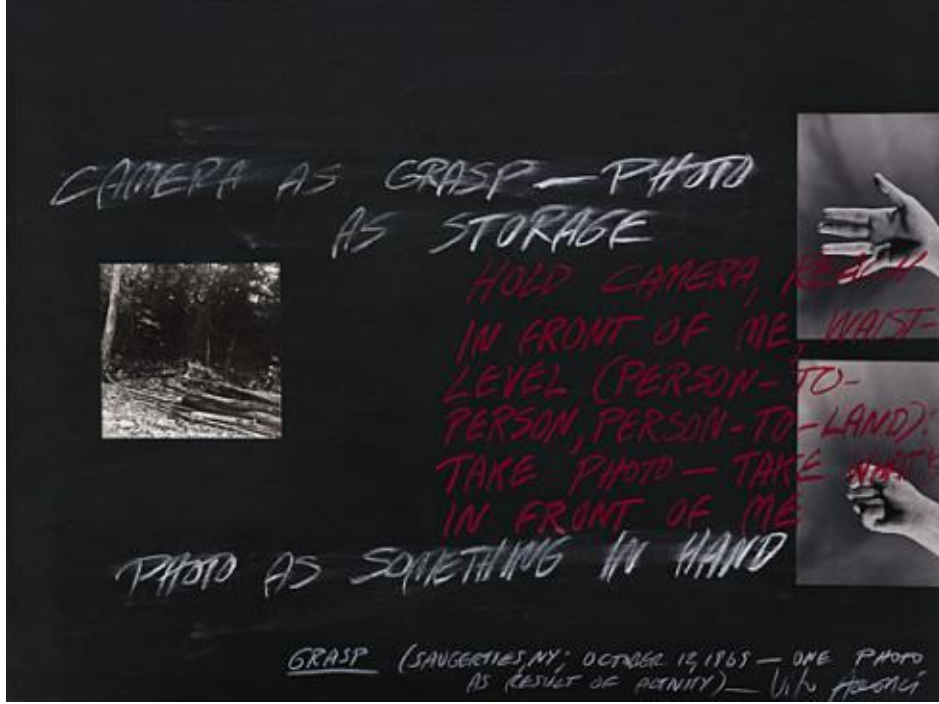
*Annette Messager’ in yazılar ipler, gümüş jelatin baskıdan oluşan “Keşkelerim” çalışması çeşitli yaşlardaki bazı insanların vücut parçalarından oluşmuştur. İşin her örneği tekil bir alan olarak algılanabilir. Fakat gözlemcinin gözü hareket ettikçe bütünlük dağılır. Böylece imajlar isimlerin bir görsel eşitliğine dönüşür.<sup>168</sup>*

Kavramsal sanatçı Vito Acconci işlerinde video ve fotoğraf kullanıyor, vücudunu samimi bir performans malzemesi olarak sunuyordu. Bir şair olan Vito Acconci ilk görsel işlerini fotoğrafları tekstlerle birleştirerek yaptı. Aktivitelerinin

<sup>167</sup>David Company, **Art And Photography**, Hon Kong, Phaidon, 2004, s.57.

<sup>168</sup>Company, s.59.

özellikle kameraya çekilmesi, belgelenmesi için gerçekleştirdi. 1969'daki "Grasp" adlı çalışmasında, fotoğrafın arşivsel gücü ile ilgilenir.

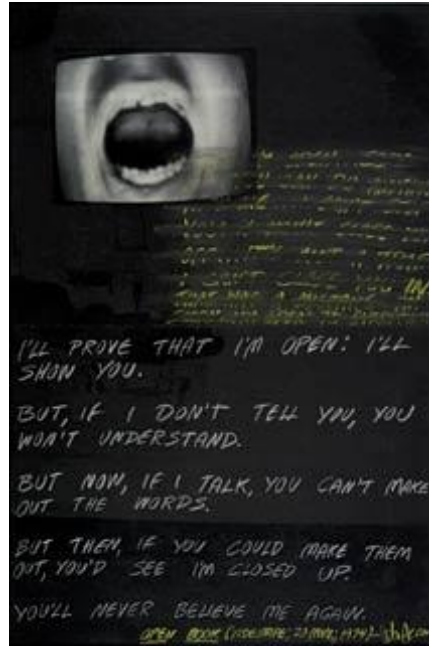


**Resim 90:** Vito Acconci, "Grasp", Tutmak, 1969

Sanatçı, fotoğraf çekmenin performatif hareketini ve bir imajı fiziksel olarak yakalamayı ön plana getirir. Vito Acconci başka bir çalışmasında tanımadığı insanları gizlice takip ederken fotoğraflarını çekmiştir.



**Resim 91:** Vito Acconci, Conversions II: “Insistence, Adaptation, Groundwork, Display” Karahılık, Adaptasyon, Altyapı, Gösteriş,1971



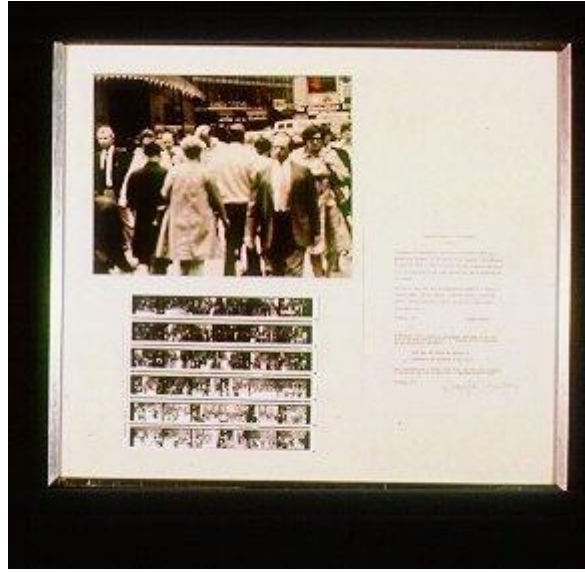
**Resim 92:** Vito Acconci, Open Book “Photograph, pastel and chalk on board” Tahtada Fotoğraf, Pastel ve Tebeşir, 1975

1960’ların sonunda fotoğraf tabanlı kavramsal sanat işler yapmaya başlayan Douglas Huebler, Minimalist heykel ve soyut-ekspresyonist resim geçmişiyle gerçek hayattan aldığı öykülerden esinlenerek yarattığı objeleri tekstlere birleştirerek eşsiz

fotoğraf enstalasyonları (yerleştirme) gerçekleştirdi. İşlerindeki anlam modern fotoğrafın ve onun sınıflandırma tarihinin terk edilmesidir. Huebler sanatsal fotoğrafı, yöntemin dokümanları ve stratejilerle değiştirdi. Douglas Huebler dünyadaki herkesi fotoğraflayacağını duyurmuştur.



**Resim 93:** Douglas Huebler, "Duration Piece", Devamlılık, 1969



**Resim 94:** Douglas Huebler, "Variable piece", Değişkenlik, 1971

Aslında ressam olan İrlandalı sanatçı James Coleman erken 1970'lerde müzik çalar, fotoğraf, video ve projeksiyon kullanarak enstalasyonlar yapmaya başladı. Çeşitli görsel edebi ve kültürel stereotipleri (kalıplaşmış örnek) inceleyerek görsel algımızın imajlarla nasıl değiştiğini ortaya koydu. Fotoğraf, film ve tiyatroyu içeren çeşitli medyaları kullanıyordu. Coleman, 1970'li yılların ortasında kavramsal sanattan yola çıkıp sonra onu aşarak yapıtında neredeyse tek teknik destek olarak projeksiyon saydamı biçiminde fotoğraftan yararlanmıştır.



*Krauss'a göre:*

*Coleman'ın "aktarım aracı"na biçim verdiği aşağı malzemelerle kazandırmayı amaçladığı ciddiliği gösterir, ama sanatçı bu yönü çok fazla vurgulamaz. Çünkü Coleman şimdi modası geçmiş, düşük teknolojiye desteğe ya da fotoroman gibi aşağı bir kitle kültü aracına yönelirken, savaş sonrası Avangard'ın "sanat olmayan"ın değersiz görünümü parodini benimseyişinde takındığı tutumla ya da Gösteri'nin yabancılaşmış biçimlerine getirdiği şiddetli eleştirel tavırla yapmaz bunu. Bir başka deyişle, artık aktarım aracı gibi bir şeyin var olmasının mümkün olmadığı gibi bir kanıdan yola çıkmaz. Daha çok, "bir aktarım aracı keşfetme"ye yönelik bu dürtüde, Coleman'ın teknik destek geleneklerini irdeleme kararlılığı yeni benimsenmiş desteğin kendisinin kurtarıcı olanaklarının kesinleşmesinin bir yoludur.<sup>169</sup>*

*James Coleman, "Benim işim doğru ve yanlış gerçeklerle ilgili değil, gerçekliği değiştirmenin bilinçliliği ile ilgilidir" diye yazar.<sup>170</sup>*

James Coleman'un "Charon,(The MIT Project)Massachusetts Institute of Technology"si, moda fotoğrafı, ticari fotoğraf, aile fotoğrafı, fotojurnalizm, vesikalık ve belgesel gibi değişik tarzda fotoğrafları inceleyen anektodal on dört bölümden oluşur. Bir erkek anlatıcı fotoğrafçının bakış açısından her bir sahnenin hazırlanışını tarif eder. Coleman burada fotoğrafın kabul edilmiş kodlara göre çalışan oldukça yapmacık bir medyum olduğunu, fakat hiçbir zaman etkili biçimde gerçek hayatı yansıtamadığını gösterir.

---

<sup>169</sup> Krauss, s.160.

<sup>170</sup>James Coleman, <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/cinema/coleman.html> (9 Mart 2014).



**Resim 95:** James Coleman, “Irish”, İrlandalı, 1975

## 8. Postmodernizm

1970’li yıllardan itibaren yaygın olarak kullanmaya başlanan Postmodernizm terimi “modernizmden sonra” ve ‘modernizm karşıtı’ kavramlarını kapsar. Postmodernizm, yüzyıllar boyu özellikle batılı insanın toplumsal ve teknolojik alanlarda yaratmış olduğu ivme ile varılmış olan aydınlanma çağının zaman içinde doğurduğu hayal kırıklıklarının bir sonucu olarak varlık gösterir.

*Bozkurt’un ifade ettiği gibi:*

*Modernizme yönelik şiddetli bir eleştiri ve saldırı olarak karşımıza çıkan Postmodernizm aynı zamanda aydınlanma hareketine karşı da sert bir tavır alır. Bilindiği üzere modernizm ile aydınlanma, insanlığı bilgisizlikten, batıl inanç ve irrasyonalizmden kurtarmayı amaçlayan ilerici bir güç olarak tarih sahnesine girmişti. Oysa 20.yy’ın ikinci yarısında yaşanan iki büyük savaş, antidemokratik rejimlerin yükselişi, toplama kampları, soykırım, Hiroşima ve Nagazaki’ye atılan atom bombaları ve dünya çapında yaşanan ekonomik kriz gibi olaylar Modernizmin bir sonucu olarak algılanmıştı.*

*Yaşanan bütün bu olaylar Modernizmin ifade ettiği ilerleme fikrine duyulan inancı aşındırdı.*<sup>171</sup>

Modernizm sonrasında 1960'lar boyunca kendini modernist teoriye adanmış olan teorisyenler modernizmin kendi içsel açmazlarıyla boğuşular ve bu sıkıntıların ardından da farklı söylemler geliştirdiler. Böylece modernizm sonrası, günümüz dünyasının koşulları, Postmodernizmin oluşumuna zemin hazırladı. Postmodernizmin, özellikle 1960'lardan itibaren, toplumsal ve ekonomik düzendeki gelişmelere ilişkin değişen bir bilinçten kaynaklandığını söyleyebiliriz.

Modern dünyaya ilişkin yaygın bir kötümserlik içinde olan Postmodernizm insan yaşamının şimdisi, şu anı ile ilgilenir ve bunların sonucunda ortaya çıkan kültürel koşullarüstünde durur. Bütün zamanlar için geçerli evrensel kategorilere, ilke ve ayrımlara, modern bilime ve Batı aklını meşrulaştıran üst anlatıları reddeder. Postmodernizm, biricik değişmez, evrensel, yansız aklın egemenliğine, temelciliğe, özgüllüğe, gerçekçiliğe karşı koyar. Kategorileştirmelerinin modernliğin bir kalıntısı olduğunu öne sürer ve disiplinlerarasılığın önemini vurgular. Postmodernizm biçim ve üslup üzerinde durur. Köklü bir farklılık gösteren bağları olan üslupları tek başına yadsır ve bu tarihsel dönemlerden seçilen üslupların çok sayıda çeşitli konuları bir araya getirerek karışıklıklar yaratır, mantık ve simetriyi reddeder. Böylece sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaç edinerek seçkin ve popüler kültürle farklı sanat biçimleri arasındaki geleneksel kategorilerin ayrımlarını aşar. Bu noktada Postmodernizm ortaya koyduğu tavırlarla Avangard ile bağdaşır. Postmodernizm kadınlar, eşcinseller ve Amerikan toplumunun içindeki kültürel uçlanmaların dışavurumuna kaynaklık edip, Amerikan sanatının içeriğine verdiği önceliği benimsemiş olsa da batı merkezliyetçiliğinden uzaklaşarak üçüncü Dünya ülkelerin de üretilen sanatın yaygınlaşmasını sağlamaya çalışır. Böylece Postmodernizm Avangard'ı reddetse de toplumun her kesimine ulaşma çabasıyla, Avangard'ın sanat ile hayatı birleştirme çabasıyla ilişkilendirebiliriz. Postmodernist geleneğinin temellerini, modernitenin Avangard'larından aldığı da tartışmasız bir gerçektir. Örneğin, Çakır, Avangard ve Postmodernizm ilişkisine şu şekilde değerlendirir:

---

<sup>171</sup>Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kurumları, Bursa: Asa Yayınevi, 2000, s.70

*Aydın'a göre:*

*Kimileri “aralık” yerine karmaşıklık ve çelişkiye önem verilmesini savunurken, kimileri Avangardist’lerin önemseydiği “özgürlük” ilkesine saldırdı. Ancak kendi yaklaşımları da çelişkili olarak Avangard’dı. Postmodernizm, bilimsel sanatla popüler kültür arasındaki eski ayrılıkları ortadan kaldırdı; bu kesindi.<sup>172</sup>*

İlkeleri, ayrımları ve kategorileri yadsıyan Postmodernizm, diğer sanatlardan farklı olarak, o güne kadar olan tüm sanat akımlarını reddetmesiyle, sanatta yeni sorular gündeme getirirken kendinden önceki sanat akımları gibi, fakat daha farklı şekilde yine fotoğraftan büyük oranla yararlanıyordu.

Modernizm fotoğrafın gücüne bir karşı dirençten doğarken, Postmodernizmde fotoğraf çağdaş sanatın geleneksel kategorilere direnç gösterebilmesi için bir araç olur. Böylece Postmodernistler fotoğrafı söylemlerini aktarmanın en önde gelen aracı olarak kullanmalarıyla karşımızda dururken, fotoğraf da bağımsızlığını elde etmek için Postmodernizmden güç almış, Postmodernist dönemde özellikle fotoğrafın kendi taşıdığı anlam, form içerik bütünlüğü ve fotoğrafın görsel bir malzeme olarak bağımsızlığı konuları sıkça gündeme gelmiştir. Örneğin modernist anlayıştan postmodernist anlayışa geçerken Modernizmin “tekdeğerlilik”in yerini Postmodernizm ile “çoğulculuk” almıştır. Özellikle resim sanatının modern sanat içinde yadsınmaz bir egemenliğinin olması, onun mutlak bir şekilde kendine sahip olma ve kendini yönetme noktasına yani “tekdeğerlilik”e varmış olmasından kaynaklanmaktadır. Oysaki bu fotoğraf için geçerli değildir. Her ne kadar modernist fotoğrafçılar tarafından bu anlayış fotoğraf alanı içinde de yüceltilmiş olsa da fotoğrafın yepyeni bir disiplin ve birçok alana açık oluşu ve bu bağlamda yaşadığı kimlik arayışı “tek değerlilik” anlayışından öteye geçilmesini sağlamıştır.

Postmodernizmin fotoğrafik teoriye getirdiği sonuçlardan bir diğeri ise; modern fotoğraf tarafından uzunca bir süre sorgulanan “kopyalama ile dönüştürme” eylemleri arasındaki paradoksu bir kenara itmiş olmasıdır. Postmodernizm ve fotoğraf

---

<sup>172</sup>Aydın, s.208.

arasındaki bu ilişki, Postmodernizm fotoğrafın en çok yeniden üretilebilirlik özelliğini kullanarak dile gelmesiyle daha da güçlenir. Örneğin popüler Kültür içindeki konumu itibarıyla de fotoğraf, Postmodernizmin politik içerikli söylemlerini toplumun farklı katmanlarına aktarmak konusunda en etkin yol olmuştur. Çünkü Postmodernizm için fotoğraf kolay ulaşılabilir, hızlı ve tüketime yöneliktir. Postmodernist söylemin karşı koyduğu modernistsöyleme ait olan eserin orjinal ve biricik oluşu Postmodernizm ve fotoğraf ilişkisinde yeniden ele alınır ve bu noktada Benjami'nin “aura” kavramı devreye girer.

*Crimp'e göre:*

*Öyle görünüyor ki auranın yitip gitmesi çağımızın kaçınılmaz bir olgusuysa, o zaman bu aurayı yeniden ele geçirmeye, özgün ve benzersiz yapının hala mümkün ve arzu edilir olduğunu iddia etmeye yönelik bütün projelerde aynı ölçüde kaçınılmazdır ve bu en çok fotoğraf alanında mekanik çoğaltmanın bu baş sorumlusunda belirginlik kazanmaktadır.<sup>173</sup>*

Her ne kadar fotoğraf, çoğaltılabilir olsa da bir “aura”ya sahiptir. Oysa ki Crimp'in dediği gibi postmodernizmin, modernizmin fetişisi olan “biricik” sanat eserinin sahip olduğu “aura”yı hiçe sayarak ve yadsıyarak onu yıkmayı hedefler. Ancak bu yönde harcanan tüm çaba, özellikle kendine mal etme eylemi ile orijinaliteyi dolayısıyla da var olan “aura”yı yok etme çabaları fotoğraf bütünüyle bu kavramdan soyutlamanın ötesine geçmiştir. “aura” kavramı sadece farklı bir forma bürünmüştür. Postmodern fotoğrafın oluşturduğu bu yeni “aura”artık varlığın değil yokluğun “aura”ıdır. Temelinde eklektisizm (eklemek) yatan Postmodernizm, geriye dönüp bakma orjinal sanat eserini yeniden ele alma konusunda özellikle “temsilin temsili” kavramı üzerinde durur ve “temsilin temsili” fotoğrafın yeniden üretme olanağı ile ortaya konur. Bu noktada fotoğraf özellikle çoğaltma, suretler ve suretlerine ilişkin yönleriyle Postmodernizme yaklaşır ve Postmodernizm özgün eser kavramından uzaklaşır. Gerçek ile kurgu arasındaki sınır arayışında yaşanan sorgulama sürecinin kapılarını aralayacak bir üretime yol açılır. Crimp, bu konuya şöyle bir açıklama getirmiştir.

---

<sup>173</sup> Crimp, s.126.

*Crimp'e göre:*

*Postmodernizm'in fotoğraf etkinliği, tahmin edebileceğimiz üzere, bir sanat olarak fotoğraf tarzıyla suçortaklığı içinde iş görür, ama yalnızca onları bozmak ya da aşmak amacıyla. Ve bunu kesinlikle aurayla ilişki olarak yapar, ne var ki aurayı yeniden ele geçirmek için değil, onu yerinden etmek onunda asıl değil, kopyanın yalnızca bir yönü olduğunu göstermek için çalışmalarında fotoğraftan yararlanan bir grup genç sanatçı fotoğrafın özgünlük iddialarını ele almış, bu iddiaların kurmaca yönünü ortaya koymuş, fotoğrafın her zaman bir temsil olduğunu, her zaman 'zaten görölmüş' bir Şey olduğunu göstermiştir. Bu sanatçıların imgeleri başkalarından alınmış, el koyulmuş, temellük (maletme) edilmiş, çalınmıştır. Yapıtlarında aslın belirlenmesi olanaksız olup hep sonraya ertelenir; bir aslı üretebilecek benliğin kendisinin bile bir kopya olduğu gösterilir.<sup>174</sup>*

Böylece modernist Avangard sanat gibi postmodernist sanatta temsil olanağının ötesine işaret eder.

Sonuç itibarıyla postmodern kültür sanatın, bireyin kimlik ve özelliğinin değişimini, bilimin aklın sınırlarını ve temsiliyet olgusunu en temel irdeleme konuları olarak ele alınır. Postmodernist sanatın şu ya da bu biçimde ilgili olduğu her eleştirel ve kurumsal mesele fotoğrafçılığın içinde bir yere koyulurken, tüm bunların odak noktasında fotoğraf yerini almaktadır. Postmodernizmde fotoğrafın sergilenmesi ve eleştirel olarak algılanışı o denli egemendir ki, fotoğraflar genellikle fotoğraf olarak değil düşünceyi dışa vuran araçlar olarak görölüyor olsa da fotoğrafın yepyeni bir sanat dili oluşu, kolayca ulaşabilir ve çoğaltılabilirliği, nesnel gerçeklikle kurduğu doğrudan ilişki ve günümüz kültürel yapılanmasında geniş bir yere sahip olma özellikleri ile postmodern söylemin en önemli yaratı alanlarında biri haline gelmiştir.

Christan Boltanski, Chuck Close, Jim Dine, Mike Kelley, Anselm Kiefer, Jack Pierson, Gerhard Richter William, Wegman, Starn ikizleri, Lucas Samaras, Lurie Simmonos, Louse Lawler, Laune Michals, Adam Fuss, gibi farklı disiplinlerle uğraşan,

---

<sup>174</sup>Crimp, s.126.

geniş bir yelpaze oluşturan sanatçılar, sanatlarının bir parçası olarak fotoğraf çekerek ya da fotoğraftan yararlanarak Postmodern fotoğrafik söyleme çalışmalarıyla yön vermişlerdir. Postmodernizm bir başka yönü ise uç noktadaki düşüncelere anlatım olanağı vermiş olmasıdır. Örneğin çalışmalarında fotoğraf kullanan Amerikalı feminist sanatçılar: Barbara Kruger, Sherrie Levine, Jenny Holzer ve Cindy Sherman Postmodernizmde özellikle etkin oldular. *Antmen*, **“Bu sanatçılar yağlı boya resmin tarihine ilişkin geleneksel ideolojik anlayışları redderek medya tarafından yönlendirilen ortak kültür içinde kadınların birer kültürel ikon olarak rolü üzerinde odaklaşmak için fotoğrafı bir ifade aracı olarak kullandılar.”**<sup>175</sup>

Cindy Sherman, fotoğrafın gerçeğe belirgin bağlılığını ona karşı kullanarak söz konusu kurmasının istenmeyen bir yönü açığa vurmak için fotoğraflarında gerçek görünümlü kişisel kurmacalar yarttı ve kadının toplumsal rolünü irdeledi.

Benliğin kurmacasını yaratan Sherman’ın fotoğrafları, başka sanatçıların kendi kurmacalarını yaratmak için başvurdukları sözde özerk ve bütünlüklü benliğin kendisinin bir kesintili temsiller, kopyalar ve sahteler dizisinden başka bir şey olmadığını gösterir. Kamera-temelli ve kameraya bağımlı bir kültür içinde yaşadığımız bilincini sorgulayan Cindy Sherman’ın ünlü “isimsiz film kareleri” çalışması Postmodernist tavrın en iyi örneklerinden biri olmasıyla da önemlidir. Kendini model olarak kullanan Sherman, bu çalışmalarında çıkış noktası olarak 1950’li yılların Hollywood filmlerini seçmiştir. Yine bu fotoğraflarda sanat, sanatçının gerçek benliğini açığa vurmak için değil, benliğin hayali bir kurgu olduğunu göstermek için kullanılır. Bu fotoğraflarda gerçek Cindy Sherman yoktur; yalnızca girdiği kılıklar vardır. Örneğin Krauss, Sherman’ın çalışmasını onda neredeyse yalnızca fotokavramsalıcı kaygılar görerek değil de, “bir aktarım aracı yaratma”olgusuyla bağlantılı olarak irdelemek gerektiğini öne sürer.<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> Antmen, s.194.

<sup>176</sup>Krauss, s.163.



**Resim 96:** Cindy Sherman, "Untitled Film Still", İsimsiz Film Karesi, 1978

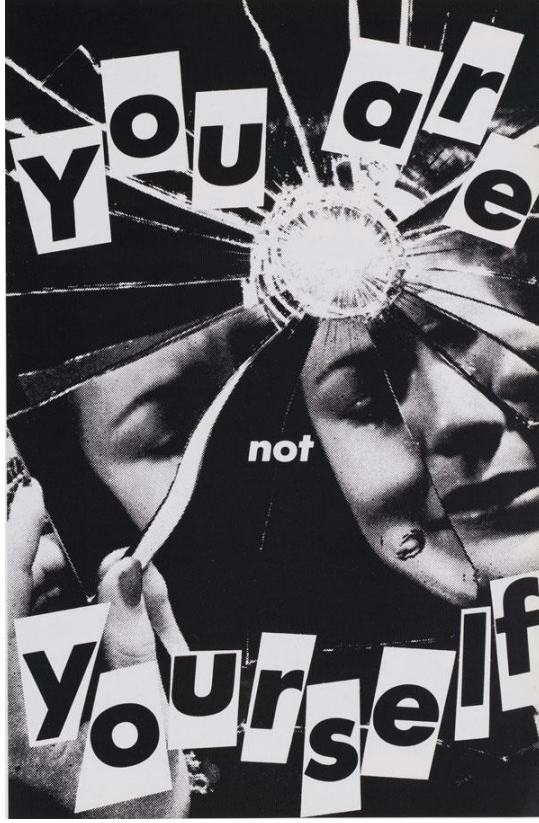


**Resim 97:** Cindy Sherman, "Untitled Film Still", İsimsiz Film Karesi, 1977

Postmodern sanatın farklı bir penceresinden bakan bir diğer sanatçı ise Barbara Kruger'dir. Kruger'in çalışmalarında mesaj direkt olarak yer almaktadır. Postmodernist



sanatın önde gelen özelliklerinden biri olan yazılı metinlerle yani “kelimeler “ile görüntülerin bir arada kullanımını Kruger ile Postmodern belirgin hale gelir.



**Resim 98:** Barbara Kruger, “You Are Not Yourself”, Kendin Değilsin, 1982

Sherrie Levine, Postmodernist dönemde, dergilerdeki imgelerin, Walker Evans gibi sanatçıların işleyişini ya da başka röprodüksiyonları “yeniden fotoğraflamaya” ve bunları kendininmiş gibi yeniden sunmaya başlar.



**Resim 99:** Sherrie Levine, “Untitled”, İsimli, 1979

Richard Prince, Sherrie Levine gibi, yeniden fotoğraflama tekniğini kullanarak daha çok reklam görüntüleri üzerine çalışmıştır. Dergi ya da gazetelerden kestiği fotoğrafları kendine uygun bulduğu şekilde yeniden fotoğraflanmış ve bu yolla da reklam fotoğrafının kendi özgü dilini irdelemiş ve aynı zamanda içinde yaşadığımız bu görüntüler yığının içinde tükenişe de dikkat çekmiştir. Bu noktada Prince’in çalışmaları postmodern sanatın artık yeni görüntü üretme kaygısının anlamsızlığına ait genel söylemi ile örtüşmektedir. Prince, yeni herhangi bir görüntü üretmek gibi bir arzusunun ve çabasının olmadığını da vurgulamaktadır.



**Resim 100:** Richard Prince, “Cowboy”, Kovboy, 1989

Kanadalı sanatçı Jeff Wall 1970’lerden bu yana arkadan aydınlatmalı dev “cibachrome” transparan panolar formatında sunduğu fotoğraflarıyla tanınmaktadır. Fotoğrafları tamamen detay ve anlatısal önerilerle oluşturulmuş, önceden tasarlanmış kurgulardır. Birçok fotoğrafını dijital ortamda kurgulamıştı. Bu kurgular sanat tarihine ve resim geleneğine göndermeler içerir. Örneğin 19. yy sosyal olarak yönelmiş Coubert ve Manet gibi Fransız ustaların resimlerine gönderme yapar.

Wall’un işleri müzenin ve sokağın dünyalarını bir araya getirdi ve 80’lerin sonunda oldukça etkili oldu. Jeff Wall ışık dolu transparan imajları, havaalanları ya da otobüs duraklarında görülenler gibi büyük boyutlarda sergiledi.



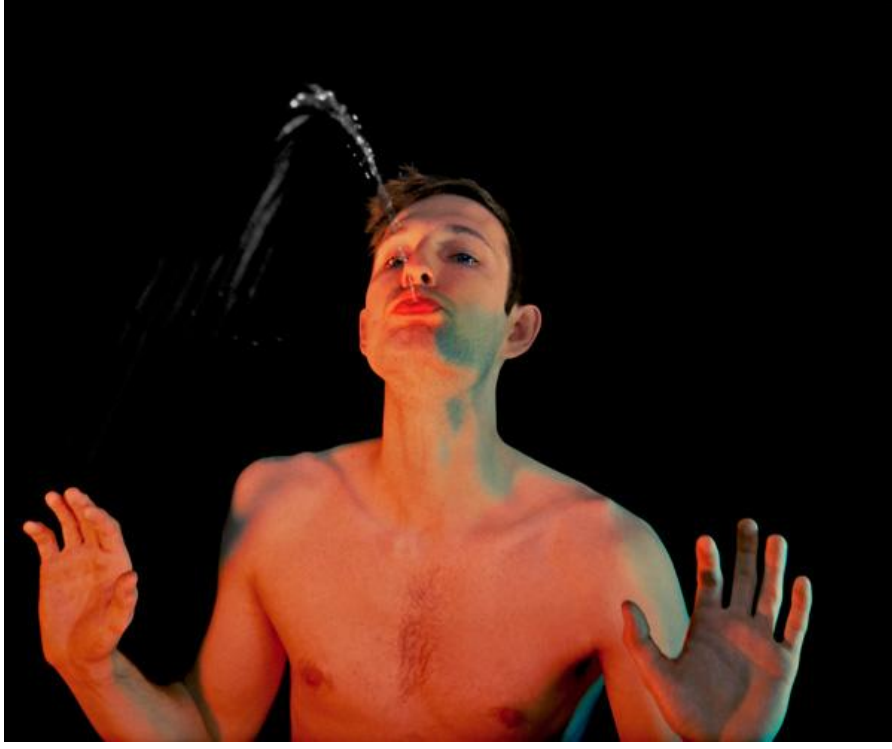
**Resim 101:** Jeff Wall ,“View Form an Apartment”, Bir Apartmandan Manzara, 2005



**Resim 102:** Jeff Wall ,“A Sudden Gust of Wind”, Rüzgârın Ani Fırtınası, 1993

Çalışmaları fotoğrafla vücut bulan bir başka Postmodernist sanatçı da Bruce Nauman'dır. Bruce Nauman'ın erken dönemde kariyerini şekillendiren hevesi fotoğrafik olarak kaydedilen performanslarda kendi vücudunu kullanarak 'şeyleri' kişisel anlamda yüklemektir. Bir fiskeye olarak oto portresi 1966-77 yılları arasında yaptığı 11 adet renkli fotoğraf serisindeki fotoğraflardan birisidir. 1966 yılında

ağzından su fişkırtır halini gösteren fotoğrafını çekip bu fotoğrafa Bir Çeşme “Olarak Sanatçının Portresi” başlığını koymuştur.



**Resim 103:** Bruce Nauman, “Self-Portrait as a Fountain”, Sanatçının Portresi, 1941

Chirstan Boltanski,1960’lardan itibaren insan deneyiminin kısa ömürlüğü üzerine çalışmıştır, Çalışmalarında fotoğraf, video ve hazır, obje, ölüm ilanlarından paslanmış bisküvi tenekelerine yararlandı.



**Resim 104:** Christian Boltanski, "Reliquaire" ,1990



**Resim 105:** Christian Boltanski, "Studio Visit",1966



**Resim 106:** Christian Boltanski, 1994-1995

Christian Boltanski'nin 1994-95 yıllarında yaptığı bu çalışması 1300 tane insan fotoğrafından oluşmaktadır. Bu fotoğraflar çeşitli arşiv fotoğraflarından alınmış tek bir galeride sergilenmiş 2. Dünya Savaşına ait fotoğraflardır. Burada insanların tipleri arasındaki farka vurgu yapılırken 20.yy'ın gaddarlıklarına dikkat çekilmektedir.<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> Campany, s.58.



**Resim 107:** Jhon Divola, “Hallways”, Koridor Yolları,1995

Jhon Divola film stüdyolarının koridorlarında çekilmiş fotoğrafları toplar ve film endüstrisinin dünya görüntülerini standardize etmesine dikkat çekerek bunu yapar. Bizim gerçekliğin çağdaş duyusu üzerine konumlandığımız, bunun gibi birçok imaj bu fotoğraflarla yinelenen bakışın doğuşuna benzerliği olan sunumsal bir alan önerirler.<sup>178</sup>

---

<sup>178</sup> Campany, s.60.





**Resim 108:** Joachim Schmid ,“Archiv”, Arşiv, 1986-95

Joachim Schmid fotoğrafın günlük formlarını topluyor. Onları kâğıtların üzerinde birleştiriyor hatıra fotoğrafları, Karpostal, ünlülerin fotoğraflarını

sınıflandırıyor. “Sanatçı, izleyicileri bireysel olarak imajları fotoğrafları izlemek, seyretmek ya da tam düzenlemeler olarak seyretmek arasında manevra yapmaya davet ediyor. *Company*, “**Bu çalışmada, her bir imajın biricikliğine karşı ortaya çıkan şey kitle kültürünün içindeki fotoğrafın seri doğası sistematiktir.**”<sup>179</sup>



**Resim 109:** George Blakely, “A Cubic Foot of Photographs”, Fotoğrafın Kübik ayağı, 1978

*George Blakely, evde çekilmiş olan anı fotoğraflarını toplayarak endüstriyel bir malzeme gibi üstüste koyarak bağlıyor ve sosyal pratik olarak gördüğü popüler fotoğrafları bu işinde kullanıyor. Erişilmez fotoğraflardan oluşan bu blok, minimal sanatçıların standarsize edilmiş metaryaller ve yapım şeklinin kaygısına gönderme yapıyor.*<sup>180</sup>

<sup>179</sup> *Company*, s.63.

<sup>180</sup> *Company*, s.55.



**Resim 110:** Mari Mahr ,“A Few Days in Geneva”, Ceneve’de Birkaç Gün,1988

*Campany’in ifade ettiği gibi:*

*Mari Mahr, aile fotoğrafları, titreşen objeler ve özel olarak çekilmiş fotoğrafları bir araya getirerek alegorik kolajlar yapar. Bu fotoğraflar “hem tekil çerçeveler hem de kısa enigmatik öyküler olarak çalışan düz imajlar haline gelmesi için birleştirildi ve fotoğraflandı”. Soluk hatıraların ve rüyaların hayali anımsatıcı atmosferini yaratıyor. Mahr’ın işleri genellikle “Avrupa Sanatı ve savaş sonrası uzaklığın litarartürünü-gerçek zaman ve mekândan çok belleğin ve formun mantığı tarafından bir araya getirilen ölçütler (notalar) ve kombinasyonlar büyüülü gerçeklik ve garip perspektiflerin tercihi” dir.<sup>181</sup>*

---

<sup>192</sup> Campany, s.55.



**Resim 111:** Donigon Cumming,1993

*Campany'in ifade ettiği gibi:*

*Donigon Cumming, ne objektif olmayı iddia eden ne de sanatta beceriye müptela olan bu arada bir yeri inceleyen dökümanter fotoğraflardan kurulmuş bir form oluşturdu. Sanatçının işlerinin çoğu yaşlılıkla ilgilidir. "Buradaki kadın, sanatçı ile işbirliği içinde geçmiş zaman ve şimdiki zamanın ipucunu yeniden yaratmakta ve model olmakta kendi fiziksel yıkımından kaçmaya çalışmadan kendi vücudunu sergilemektedir. Herşey yeniden yapılmış ve hiç bir şey doğal değildir. Hayali bir tanığın bakış noktası olarak kabul ettiği gerçek yaşamını yeniden gözden geçiriyor."<sup>182</sup>*

---

<sup>182</sup> Campany, s.56.



**Resim 112:** Annelies Strba ,“Shades of Time”, Zamanın Gölgeleeri, 1997

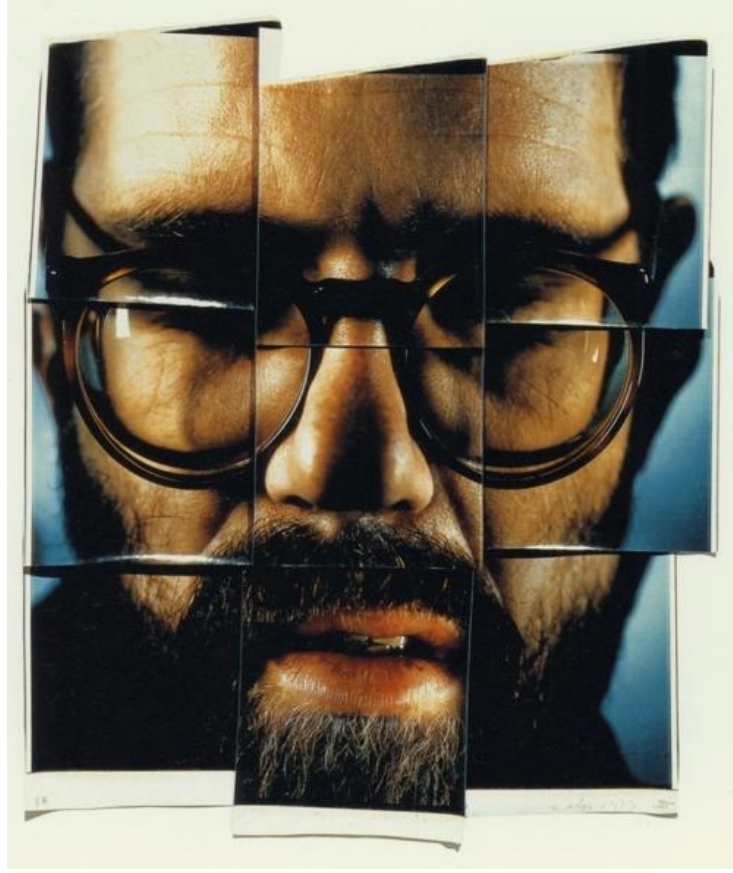
Strba yıl boyunca ailesinin fotoğrafını çekti. İki kızı ve oğlu onun ana konusudur. Bu çalışma, portrelerden, ev sahiplerine, şehir görüntülerine, yolculuklarda çekilmiş renkli karışık manzara fotoğraflarını içerir. Zamanın gölgeleeri sergisinde iş on saniyede bir değişen senkronize olmuş üç projeksiyonla formunu alır. Ayrıca kalp atışı ya da davul gibi kısık bir müzik eşlik eder. Fotoğrafların sırası açıkça kronolojiktir. Böylece seyirci onun çevresindeki dünyayı onun fotoğrafı ve onun ailesindeki değişimleri inceler. *Company* , **“Bu sunum izleyici parçalardan hikâyeler kurulduğunu ve özel fotoğrafın sosyal geleneklerin içinden nasıl filtre edildiğini gözden geçirmeye bakmaya davet ediyor.”**<sup>183</sup>

Yale Üniversitesindeki sanat eğitimi sırasında Arshile Gorky ve Williem de Kooning gibi soyut eserler ortaya çıkaran sanatçılardan etkilenen Chuck Close, Newyork’a yaptığı seyahatlar sırasında pop-art ile tanışmış, 1967’de Newyork’a taşınan Close, okul yıllarında sürdürdüğü soyut çalışmaları bırakarak fotoğraftan resim yapmaya başlamış, 1968’de anıt mertemesindeki eseri olan “big-self portrait”e (Büyük Özportre) imza atmıştır. Chuck Close, 1967’den itibaren kendi portrelerini çekiyordu. Chuck Close’un yakın arkadaşlarının, aile üyelerinin ve sanatçıların portrelerinde kendi portresini barındırdığı işleri vardır.

<sup>183</sup> *Company*, s.65.



**Resim 113:** Chuck Close, "Big Self-Portrait", Özportre, 1967-1968



**Resim 114:** Chuck Close, “Self-Portrait/Composite/Nine Parts”, Özportre/Kompozisyon/Dokuz Parça, 1967

Keifer, fotoğrafı 1960’ların sonunda “Art Academy’in Karlsruhe” da hala bir öğrenciyken kullanmaya başladı. Kül, kil gibi doğal malzemeler kullanan Anselm Kiefer’in ürettiği fotoğraflar, kendilerinde sona ermezler aslında fotoğraf işlerinin her bir çehresinde görülebilen ham malzeme postmodernizmle uyum göstermektedir.



**Resim 115:** Anselm Kiefer, "Wege der Weltweisheit Teutoburger Wald", 1978

Gerhard Richter'in fotoğraf kullanımı, onun işlerini bir imajın mekanik üretimi ile insan üretimi olan sanat objesi arasında bir yere yerleştirir. Richter resimlerini çoğu birçok adımlı tasarımlar şeklinde oluşturur. Kendisinin bulduğu ya da çektiği bir fotoğrafla başlar, bu fotoğrafı bir kanvasın üzerine projekte eder ve daha sonra doğru formu bulmak için kanvas üzerine çizer. Fotoğraftan renk paletini alarak, orijinal resmin görüntüsünü vermek için kopya eder. Resimlerinde flulaştırma ve bazen de sert lekeler kullanır. Bazı resimlerinde fluluklar ve lekeler oldukça şiddetlidir. İmajların anlaşılması ve inanılması güçleşir.





**Resim 116:** Gerhard Richter, “Self-Portrait”, Özportre, 1932



**Resim 117:** Gerhard Richter, “Portrait Wunderlich”, 1967



**Resim 118:** Gerhard Richter, “Kassel”, 1992

1961 yılında New Jersey de doğan Starn İkizler, 13 yaşında fotoğrafla ilgilenmeye başladılar ve “The School of The Museum of Fine Arts in Boston” da eğitim gördüler. Teknik manipülasyonlar ve form, Mike ve Doug Starn’ nin fotoğraf tabanlı karşık media sanatını tanımlar. “Double Rembrandt with Steps” (Basamaklarla çift Rembrandt) çalışmaları muhtemelen ressamın babasına ait olan Rembrandt portresi üzerine çeşitlemelerinden biridir. Konseptlerinde fotoğrafların yanında kontraplak, çivi, transprant film ve plexiglass gibi materyalleri kullanırlar. İşleri dünya çapında birçok galeri ve müzelerde sergilenen Mike ve Doug parçalı ve bantlanmış foto kolajlarının arkasındaki felsefeyi: “Bir ressamın size fırça izleriyle boya damlalarıyla resmi hissettirdiği gibi, izleyenin fotoğrafı hissetmesini sağlamaya çalışıyoruz” diyerek özetliyor. Birleşik karmaşık fotoğrafların 19.yy romantizimini dünyanın çağdaş bir farkındalığına dönüştürüyor.



**Resim 119:** The Starn Twins, “Double Rembrandt with Steps”, 1987-1988

Heykeltıraş, ressam ve performans sanatçısı Lucas Samaras, fotoğrafla yeni deneyler yapıyordu. Erken dönem işlerinde, çoklu medya montajlarının yanında kendisini kullanıyordu. 1973 yılında Lucas, yaş polaroid üzerinde oynamalar yaparak “Foto-Transformation” (Foto Dönüştürme) diye adlandırdığı çalışmalar yapmaya başladı. Samaras, kendi imajını kullanarak çok yüzlü bir oto-portre oluşturmaya çalışmıştır.



**Resim 120:** Lucas Samaras, "Photo-Transformation", 1976

Laurie Simmons, 1970'lerin başında fotoğrafla deneyler yapmaya başladı; geçmişte hem feminist hem de post-kavramsal fotoğraf için temel olan işleri bugün kendi sınırlarını zorlamaya devam etmektedir. Laurie Simmons'un işleri, sanatçıları kendine ait el yapımı heykeller ve dekorlar karakterize olmuş fotoğrafları kapsar.



**Resim 121:** Laurie Simmons, Walking Camera, (Jimmy the Camera), 1987



**Resim 122:** Laurie Simmons, "Still from The Music of Regret", Üzüntünün Müziğinden Gelen Sukunet, 1998

Duane Michals kendi kendini eğitmiş olan bir sanatçıdır. Yenilikçi fikirleri ve sanat becerisiyle bilinir. Duane Michals'ın stili genellikle fotoğraf serileri şeklinde, duygulu ve felsefeyi inceleyebilmek için tekstin kaynaşımıyla oluşturulmuş bir stildir. Ticari fotoğrafçı olarak da çalışmış olan Michals'ın hiçbir zaman bir stüdyosu olmamıştır. Bunun yerine kendi dönemindeki Avedon ve Irving Penn gibi fotoğrafçıların uygulandığı metodun aksine insanların kendi ortamlarında fotoğraflamayı yeğlemiştir.



**Resim 123:** Duane Michals, “Paradise Regained”, Cennete Geri Dönüldü, 1968

## SONUÇ

Fotoğrafın yeni anlatım biçimlerine olanak tanınması, Avangardın gelişimi üzerinde ve Avangard hareketin amacını gerçekleştirmesinde en etkili faktörlerden biri olduğunu göstermektedir. Fotoğrafın tartışması, fotoğrafın bir taklit, yâdsıma ya da resmin uzantısı olabileceği çevresinde döndü. Oysaki fotoğrafın gerçekle olan ilişkisi, sürekli gelişen tekniğe bağlılığı ve kimyasal süreçleri, her zaman buna engel oldu ve modernistler tarafından kendi yapısına yönelik bir sanat olması gerektiği vurgulandı. Fakat fotoğrafın gerçeğin tekrardan üretilmesi olarak görülmesi bir sanatçının yaratısı olarak kabul edilmesi, fotoğrafın uzun zaman sanat dışında kalmasına neden olmuşsa da, bu durum onun resminden çok daha fazla bütün icatlara açık olmasını sağladı ve sanatın, nesnenin değil, kavramını önemli olduğuna dair düşüncenin oluşmasında önemli faktörlerden biri oldu.

Fotoğrafi bu kadar özel yapan faktörlerden biri yetenek ve uzmanlık gerektirmesiydi. Fotoğraf kolaylıkla manipüle edilebilecek bir araç olarak görüldü. Çoğu kez sanatçıların kendisi, fotoğrafın yapısında var olan manipülasyonla, fotoğrafını kesip-biçme, değiştirme özgürlüğünü kullandı. Man Ray'ın "rayogram" tekniğini keşfetmesi ile fotoğraf tarihinde önemli bir yer etmiştir. Fotoğrafçılar bu yöntemlerle (müdahele teknikleri ile) de geleneksel görüntülerin değiştirilmesinde etkili oldular. Fotoğrafta müdahele, fotoğrafı resme benzetmek değil, soyut veya yarı soyut fotoğraflar üretmeye yarar yeni bir kaynak olmuştu. Sanatçıların çoğu keşfedilen yeni işlemlerin inceliklerini öğrendiler ve geleneklerle nasıl bağdaştırılabileceklerini araştırdılar. Böylelikle fotoğrafçılar, resimdeki gerçekliği tamamen bir kenara atarak, netsizlik, hareketli görüntüler, çoklu pozlama gibi kamera teknolojisinin sağladığı olanaklarını yaratıcı bir biçimde kullandılar. Fotoğrafçılığın en belirgin özelliği bir yaşanmışlığın tanıklığını yapmak iken sertleştirme, tonlara ayırma, solarizasyon, fotogram, rayograf, tonlama, çoklu baskı, rölyef, elle renklendirme, duyarkat çatlatma, fotoğrafların üzerine fırça ile uygulamalar yapma gibi görsel deney niteliğinde birçok teknik kullanılmıştır. Böylece gerçekliğin aktarılma biçimlerini değiştirmiş, nesnel gerçeklikten öznel gerçekliğe doğru geçişler olmaya başlamıştır.

Fotoğraf ortaya çıkışından bu yana resme, sanata her zaman yeni imkânlar sağladı ve sanatsal yön için yeni fikirler üretilmesine yardımcı oldu. Dolayısıyla bundan sonraki süreci bir sanat dalı ve ona öykünen tekniğin arasındaki bir durum olarak değil, iki sanat arasında, karşılıklı alışverişe açık, yeni bir estetiğin terimlerini oluşturan, sanat ve teknoloji arasında bağ kuran doğurgan bir dönem olarak algılamak gerekir. Örneğin, fotoğrafın da diğer sanat dallarından etkilenmesiyle aslında salt disiplinleri aşan yeni bir geçişlilik hali ortaya çıkmıştır.

Avangard ise bu konular etrafında sorularını sorarak oluşum göstermiştir. Sanat ve hayatı birleştirmenin yollarını aramıştır. Sanatın olanakları ile yeni yaşam biçimine, modern teknoloji tarafından radikal bir şekilde değiştirilmiş olan bu yeni dünyanın çevirisini ve algılayışına karşılık gelen bir dil yaratmak amacıyla olan Avangard öncü ve yenilikçi tavrını ortaya koyabilmek için yeni anlatım biçimlerine ihtiyaç duymuştur. İşte bu noktada büyük oranda biçimsel ve algısal olarak akımlara sanatsal oluşumlara yön vermiş olan fotoğraf devreye girdi, Avangardın yeni bir dil yaratmasında, sanatın özerkleşmesine karşı çıkmasında etkili olmuştur. Fakat Avangardın sürekli olarak yeniyi ortaya koymaya çalışması, bazen sanatın aleyhine işliyordu. Örneğin Avangardın sürekli olarak yeniyi istemesi, tüketime yönelik olarak kapitalist sürecin sürekli değişimi istemesi ile karşılaştı ve bu durum yeniliğin nesneleşmesiyle sonuçlandı. Bununla beraber sanatın direnç gösterdiği noktalar kırıldı. Sürekli reddeden bir yabancılaşma ve kendi içinde yeni arayışında olan sanatın aşınma tehlikesi ortaya çıktı. Hatta 1940'lara geldiğinde Avangard, reddettiği, direnç gösterdiği kurumsallaşma, burjuva ve iktidar güçler tarafından kabul görmesiyle beraber muhalifliğini yitirdi. Modernizme karşı çıkan Postmodernist dönemde ise fotoğraf, sanatı tekrar ele almak için sahneye girdi. Postmodernizmle birlikte fotoğraf, "temsilin temsili" haline geldi ve modernizmin fetiş haline gelen "aura" ve "biriciklik" kavramları fotoğrafın kopyalama yöntemi kullanılarak sorgulandı. 1980'lerden sonra fotoğrafla yapılan işlere olan tutku, eğlence ve reklamda, kitle kültürüne olan kaçınılmaz bağlarının tanınmasıyla artış yaşandı.

İlk önceleri sanat ortamından dışlanan sanat olarak kabul edilmeyen fotoğraf sanatla birleşiyor ve kendine de yeni bir kimlik yaratıyordu. Yeni öğeler, enerji,



dolaşım, hız gibi kavramların ortaya çıkışı ve sanata yansmasıyla daha birçok akım ve sanatçı fotoğrafı kullanıyordu.

Gün geçtikçe, fotoğraf teknolojisi ile birlikte sanat yapıtları geliş güzel duvarlara yapıştırılmış olarak, sanatsal fetiş olana karşı çıkarak ya da son teknoloji kullanılarak en şık çerçevelerin içinde biricik sanat eseri olarak sunulabilmektedir.

Sonuçta, internet ağlarının oluşturduğu görsel kayganlık, dolaşım ağları fotoğrafın yayılabilirliğini arttırmış ve yeni bir görsel evren yaratılmıştır. Küreselleşme, elektronik-teknolojik gelişmeler, iletişim ve bilişim teknolojilerindeki devrimlerin sonucunda dönüşümler geçiren toplumla birlikte, henüz belli bir teorik alt yapısı olmayan, kuralsızlığı, belirsizliği, bireyseliği ile dijitalleşen fotoğraf sanatı, kendi yeni yapısını ve akımlarını oluşturmaya devam edecektir. Dijital fotoğrafın uygulamalara getirdiği pratik ve uygulama kolaylıkları, akımların teori ile pratiğinin gerçeklik bağlamında sanatçıların yaratım biçim, teknik ve kavramsal boyutlarını yeniden sorgulaması ve yorumlamasını, gerçekliğin (yeniden) bozularak (yeniden) inşa edilmesini ve gerçekten daha gerçek görüntüler üretilmesini beraberinde getirecektir. Gelecekte de fotoğraf, ister bir pencere isterse bir ayna olarak görülsün ya da algılsın, yaşam içinde dolayısıyla da yaratı alanı içinde de vazgeçilmez bir ifade biçimi olarak varlığını sürdürmeye devam edecektir.

## KAYNAKÇA

### A. KİTAPLAR

1. Ades, Dawn, **Photomontage**, New York: Thames and Hudson, 1993.
2. Appignanesi, Richard-Garratt, Chris, **Postmodernizm**, Türkçesi: Doğan Şahiner, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1996.
3. Barthes, Ronald, **Camera Lucida**, Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2011.
4. Berger, John, **O Ana Adanmış**, Türkçesi: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
5. Bozkurt, Nejat, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Bursa: Asa Yayınevi, 2000.
6. Bürger, Peter, **Avangard Kuramı**, Türkçesi: Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
7. Company, David, **Art and Photography**, Hong Kong: Phaidon, 2004.
8. Crary, Jonathan, **Gözlemcinin Teknikleri**, Türkçesi: Elif Daldeniz, İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
9. Çakır Aydın, Mukadder, **Sanatta Eleştirelilik**, İstanbul: Beta Yayınları, 2002.
10. Çetişli, İsmail, **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Ankara: Akçağ Yayınları, 2011.
11. Durmuşoğlu, Övül, **Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol**, İstanbul: Yapı Kredi Yayını, 2001.
12. Erzen, Jale Nedret, **Fotoğraf Notları**, İstanbul: Say Yayınları, 2004.
13. Lucie-Smith, Edward, **20.Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akinbay, İstanbul: Akbank Yayınları, 2004.
14. Lynton, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Prof. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.
15. Price, Mary, **Fotoğraf Çerçevedeki Gizem**, Türkçesi: Ayşenaz-Kübilay Koş, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, 2004.
16. Sanouillet, Michel, **Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York, Modernizm Serüveni**, Türkçesi: Turhan Ilgaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayını, 2002.
17. Sontag, Susan, **Fotoğraf Üzerine**, Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.
18. Sönmez, Necmi, **Sanat Hayatı içerir mi?**, İstanbul: Yapı Kredi Yayını, 2006.
19. Tanilli, Server, **Yaratıcı Aklın Sentezi**, İstanbul: Adam Yayınları, 1998.
20. Tunalı, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2008.

21. Tunalı, İsmail, **Bir Kültür Kategorisi Olarak Avangard Üstüne**, İstanbul: Rh+ Sanat, 2006.

22. Turani, Adnan, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003.

## B. MAKALELER

23. Antmen, Ahu, “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, **Sanat Dünyamız Dergisi**. Sayı:84, İstanbul: Yapı Kredi Yayını, 2002.

24. Antmen, Ahu “A’ dan Z ye 20.yy Sanatı”, **Portakal Sanat Dergisi**. Sayı: 16, İstanbul: Portakal Sanat Dergisi Yayını, 1999.

25. Crimp, Douglas, “Postmodernizm Fotoğraf Etkinliği” Türkçesi: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız Dergisi**. Sayı:84, İstanbul: Yapı Kredi Yayını, 2002.

26. Erutku, Bülent, “Fotoğraf Akımları ve Kullanılan Teknikler”, **Deneyisel Fotoğraf Dersi Notları**. İstanbul: Marmara Üniversitesi Fotoğraf Bölümü Yayınları, 1999.

27. Grundberg, Andy, “Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat”, **Sanat Dünyamız Dergisi**. Sayı:84, İstanbul: Yapı Kredi Yayını, 2002.

28. Goetz, Joachim, “Endüstrisel Biçiminin Efsanesi Bauhaus” **Portakal Sanat Dergisi**. Sayı:16, İstanbul: Portakal Sanat Dergisi Yayını,1999.

29. Krauss, Rosalind E., “Fotoğraf’ı Yeniden Keşfetmek”, **Sanat Dünyamız Dergisi**. Sayı:84, İstanbul: Yapı Kredi Yayını, 2002.

30. Rochlitz, Ranier, “Walter Benjamin ve Fotoğrafçılık Deneyim ve Teknik Çoğaltılabilirlik”, **Sanat Dünyamız Dergisi**. Sayı:84, İstanbul: Yapı Kredi Yayını, 2002.

31. Smith, Roberta, “Kavramsal Sanat”, **Modernizm Serüveni**. İstanbul: Yapı Kredi Yayını, 2002

32. Öztürk, Rana, “Fotoğrafi Sanatlaştıran Adam: Alfred Stieglitz (1864-1946)”, **Sanat Dünyamız Dergisi**. Sayı:84, İstanbul: Yapı Kredi Yayını, 2002

33. Virillio, Paul, “Fotofiniş”, Türkçesi: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız Dergisi**. Sayı:84, İstanbul: Yapı Kredi Yayını, 2002.

34. Wall, Jeff, “Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları”, **Sanat Dünyamız Dergisi**. Sayı:84, İstanbul: Yapı Kredi Yayını, 2002.

## C. TEZLER

35. Genç, Adem. “Dada, Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması”, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**. Dokuz Eylül Üniversitesi, 1983.

## D. ANSİKLOPEDİ VE SÖZLÜKLERİ

36. “Avant-garde”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. 1.cilt, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.
37. **Açıklamalı Fotoğraf Terimleri Sözlüğü**, “Rayogram, Rayograf”, İstanbul: Say Yayınları, 2004.
38. “Gerçeküstücü Fotoğraf”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**. 1.cilt, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.

## E. ELEKTRONİK KAYNAKLAR

39. Bay, Yasemin, “Bauhaus’un Fotoğrafa Yansıması”, *Milliyet Gazetesi*. 22 Mayıs 2002. <http://www.milliyet.com.tr/2002/05/22/sanat/san/san07.html> (21 Şubat 2014).
40. *Claude Cahun*. (t.y.) [http://en.wikipedia.org/wiki/Claude\\_Cahun](http://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Cahun) (10 Şubat 2014).
41. *Bauhaus Ekolü*. (t.y.) <http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/Bauhaus> (22 Şubat 2014).
42. *Dada*. (t.y.) <http://www.nga.gov/exhibitions/2006/Dada/techniques/photograph.shtm> (25 Aralık 2013).
43. *Edebiyatta Fütürizm*. (t.y.) <http://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCt%C3%BCrizm> (10 Aralık 2013).
44. *Gerçeküstücülük (Sürrealizm)*. (t.y.) <http://siirpenceresi.com/edebiyatakimlari/surrealizm.html> (20 Aralık 2013).
45. *Fotoğraf Akımları İçinde Gerçekliğin Sunumu*. (t.y.) <http://www.golge-fanzin.com/forum/viewtopic.php?t=1156> (27.01.2014).
46. *Fütürizm*. (t.y.) <http://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCt%C3%BCrizm> (10 Aralık 2013).
47. *Fütürizm*. (t.y.) [http://www.turkcebilgi.net/edebiyat/edebi-akimlar/futurizm-9150\\_5.html](http://www.turkcebilgi.net/edebiyat/edebi-akimlar/futurizm-9150_5.html) (8 Ocak 2014).
48. *James Coleman*. (t.y.) <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/cinema/coleman.html> (9 Mart 2014).
49. *Fütürist Fotoğraf*. (t.y.) <http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198124%2941%3A4%3C358%3AFP%2E2.0.CO%3B2-L> (10 Aralık 2013).
50. *Dada 1914-1916*. (t.y.) <http://www.beralmadra.net/articles/gosteri-dergisi/sanaticilarimizda-modern-ve-modern-sonrasi-egilimler/> (16 Aralık 2013).
51. *Alvarez Bravo*. (t.y.) <http://64.233.169.104/search?q=cache:ziVaorTvPb0j:www.britannica.com/hispanic-heritage/article9389411+MANUEL+ALVAREZ+BRAVO+surrealism&hl=tr&ct=clnk&cd=2&gl=tr> (10 Şubat 2014).

52. *Çağdaş Sanat Akımları*. (t.y.) <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/beyhan-ozdemir-cagdas-sanat-akimlari-ve-fotograf/> (11 Haziran 2012).
53. *Fotoğrafa Müdahalenin Teknik, Estetik ve İdeolojik Boyutu*. (t.y.) <http://www.golge-fanzin.com/forum/viewtopic.php?t=1156> (9 Mayıs 2012).
54. *Photography at the Bauhaus*. (t.y.) [http://www.metmuseum.org/TOAH/hd/phbh/hd\\_phbh.htm](http://www.metmuseum.org/TOAH/hd/phbh/hd_phbh.htm) (21Şubat 2014).
55. *Sürrealizm*. (t.y.) <http://www.ada.com.tr/aaal/ada/mart97/surreal.htm> (26 Aralık 2013).
56. *Sürrealist Fotoğraf*. (t.y.) <http://www.fotografya.gen.tr/issue-2/surrealist.html> (20 Aralık 2013).
57. *Sürrealizm and photography*. (t.y.) [http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd\\_phsr.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd_phsr.htm) (25 Aralık 2013).
58. *Transavantgarde*. (t.y.) [http://www.niagara.edu/cam/special/art\\_of\\_80s/Styles/trans.html](http://www.niagara.edu/cam/special/art_of_80s/Styles/trans.html) (14 Kasım 2013).
59. *Ve 20. Yüzyıl: Kurlsızlık tek kural*. (t.y.) <http://www.exi26.com/Article.asp?PageID=313> (21Kasım 2013).
60. *Uzaklardan*. (t.y.) <http://www.fotografya.gen.tr/issue-7/uzak.html> (9 Aralık 2013).

***NOTLAR***

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

***NOTLAR***

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

***NOTLAR***

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....