

**T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
FOTOĞRAF ANA SANAT DALI**

**20.YY.DA SANAT AKIMLARINDA  
FOTOĞRAFIN KULLANIMI VE AVANGARD  
KAVRAMI İLE İLİŞKİSİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan:  
Sinem Dişli  
261100320040012**

**Tez Danışmanı:  
Yrd. Doç. Bülent Erutku**

**İstanbul–Ekim 2007**

**T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**MÜDÜRLÜĞÜ**  
**TUTANAK (YL – 1)**

Fotoğraf Anasanat Dalı Yüksek Lisans programı 10030412 nolu öğrencisi Sinem DİŞLİ' nin Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 14. maddesine göre hazırlayarak Enstitü'ye verdiği "20.YÜZYILDA SANAT AKIMLARINDA FOTOĞRAFIN KULLANIMI VE AVANGARD KAVRAMI İLE İLİŞKİSİ" adlı tezini, Enstitü Yönetim Kurulunun 25/12/2007 günü yapılan toplantısında tayin edilen aşağıda isimleri ve imzaları bulunan biz jüri üyeleri huzurunda ilgili yönetmeliğin 15. maddesi gereğince .....45..... dakika süre ile savunmuş ve sonuçta ;

A ) Yüksek Lisans öğrencisi Sinem DİŞLİ' nin tez savunmasında **BAŞARILI** olduğu **04.31.2008** ile kararlaştırılmıştır.

B ) Adı geçen öğrencinin başarısız olması halinde kendisine tezini düzeltmesi veya yeniden yazılabilmesi için ..... ay süre tanınmıştır.

İşbu tutanak 3 ( üç ) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü' ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır.

Yrd. Doç.Bülent ERUTKU

Prof. Barbaros GÜRSEL

Prof.Güler ERTAN

DANIŞMAN

ÜYE

ÜYE

Prof.Sabit KALFAGİL  
YEDEK ÜYE

Yrd.Doç.Hakan ONUR  
YEDEK ÜYE

**MADDE 15. :**

a ) Tezli Yüksek Lisans programındaki bir öğrenci, elde ettiği sonuçları ilgili kurul tarafından belirlenen kurallara uygun biçimde yazmak ve tezini jüri önünde savunmak zorundadır.

b ) Yüksek Lisans tez jürisi, ilgili anasanat dalı başkanlığı' nın önerisi ve yönetim kurulu onayı ile atanır. Jüri, biri öğrencinin tez danışmanı ve en az biri yüksek öğretim kurumu içindeki başka bir anasanat dalından veya başka bir yükseköğretim kurumundan olmak üzere üç veya beş kişiden oluşur. Jürinin üç kişiden oluşması durumunda ikinci tez danışmanı jüri üyesi olamaz.

c ) Jüri üyeleri, söz konusu tezin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi tez sınavına alır. Tez sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru – cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 45, en çok 90 dakikadır.

d ) Tez sınavının tamamlanmasından sonra jüri tez hakkında salt çoğunlukla " kabul ", " red " veya " düzeltme " kararı verir. Bu karar ilgili anasanat dalı başkanlığınca tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirilir. Tezi reddedilen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde tekrar savunur. Bu savunma sonunda da tezi kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

Tutanağı Tanzim Eden :

Neşlihan POLAT  
Enstitü Sekreteri



## Önsöz

Sanat her zaman değişen yaşama paralel olarak bir yenilenme içinde olmuştur. 20. yy da ise bu yenilenme, bilim ve teknoloji alanındaki gelişmelere bağlı olarak hızlı bir devinim içerisinde ilerlemiştir. Sanatta yeni eleştiri alanlarının ortaya çıkmasını, yeni sanat dillerinin oluşumunu zorunlu kılmıştır. 19. yy da fotoğrafın ortaya çıkması ise yeni anlatım olanaklarının oluşumunu etkilemiş ve aynı tarihlerde bu yeni dünyanın çevirisini ve algılayışına karşılık gelen bir dil yaratmak amacıyla olan avangard sanat filizlenmeye başlamıştır. Bu araştırma, 20. yy da fotoğraf ve avangardı iki farklı açıdan yeniye işaret etmesiyle ele almıştır. Sanatın kurumların egemenliğinde olmasına ve özerkleşmesine karşı çıkan avangard, sanat ve hayatı birleştirmenin yollarını ararken yeni anlatım biçimlerine ihtiyaç duymuş, fotoğraf da hem kendi içinde hem de avangard sanatta yeni anlatım olanaklarını yaratan bir alan olmuştur. Bu tez çalışmasında ise fotoğrafın 20. yy sanatı içinde avangard sanata getirdiğı yeniliklerin yanında, fotoğrafın “çoğaltılabilirlik” olanağı ve fotoğrafın sanatta mimetik olanın sona ermesinin sanata getirdiğı sonuçlar, olumlu ve olumsuz etkiler tartışılacaktır.

Bu tez çalışmasının planlanması ve hazırlanması konusunda bana yol gösteren tez danışmanım Yrd. Doç. Bülent Erutku'ya, araştırmam süresince maddi ve manevi olarak desteklerini ve yardımlarını esirgemeyen aileme, çevirileri ve fikirleri ile bana destek olan arkadaşlarıma teşekkür ederim.

**20.YY.DA SANAT AKIMLARINDA  
FOTOĞRAFIN KULLANIMI VE AVANGARD  
KAVRAMI İLE İLİŞKİSİ**

**İÇİNDEKİLER**

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	IV
SUMMARY.....	VII
GİRİŞ.....	1

**I: SANATSAL OLAYLARA VE 20.YY ‘A KISA BAKIŞ.....3**

A- 20. yy.ı Hazırlayan Etmenler ve Modernizm.....	3
B-Felsefe ve Alanındaki Gelişimlerin Sanatlara Yansıması.....	8
C-Bilim ve Teknolojideki Gelişmelerin Sanata Yansıması.....	10
D-Kitle Kültürü ve Çoğaltmanın Sanata Yansıması ve “Biriciklik” kavramı.....	12
E-20.yy.’da Temel Sanat Hareketleri ve Fotoğraf.....	16

**II: AVANGARD’IN GELİŞİM SÜRECİNE GENEL BİR BAKIŞ.....24**

A-Yerleşik ve Geleneksel Düzendeki Kopma.....	24
B-Avangard Akımlar, Avangardın Ülkeleri ve Sanatçıları.....	26
C-Tarihsel Avangardlar ve Kapsamcılık.....	29
D-Avangardın Şok Etkisi.....	31
E-Avangardın Direnişi.....	33

**III: FOTOĞRAF VE AVANGARD.....36**

A-Yeni Görsel Anlayışlar.....	36
1) Fotoğrafın, Görme, Bellek ve İmge ile ilişkisi.....	36
2) Bellek ve Sistemleşmenin Fotoğrafla İlişkisi .....	42
3) Fotoğrafın Getirdiği Olanakların, Avangardla ilişkisi.....	44
B- Fotoğrafın Avangard ve Yenilik Kavramıyla İlişkisi.....	45
C- Tekniğin olanaklarının, Avangarda Etkisi.....	48
1) Fotoğrafın, Sanatın Etkisinin Yayılmasındaki Rolü.....	48
2) Fotoğrafın ve Avangardın “Temsilin Temsili” ve “Aura” ile ilişkisi..	51
3) Fotoğrafın, Eylem Sanatları ve Video ile ilişkisi.....	54

#### IV: FOTOĞRAFIN KULLANILDIĞI AVANGARD AKIMLAR

#### VE FOTOĞRAFIN KULLANIM YÖNTEMLERİ.....59

#### A- Fotoğrafta Yeni Yöntemler ve Tekniklerin Avangardla İlişkisi.....65

1)	Kübizm.....	72
2)	Fütürizm .....	94
3)	Dada.....	111
4)	Sürrealizm.....	128
5)	Bahause .....	151
6)	Pop Art.....	162
7)	Kavramsal Sanat.....	177
8)	Post-modernizm.....	195

SONUÇ.....	226
KAYNAKÇA.....	230
RESİM LİSTESİ.....	236

## 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 başlamıştır. Aynı zamanda fotoğraf, ortaya çıkışından bu yana 20. yy sanatının gelişim sürecini derinden etkilemiştir.

Yerleşik düzenden ve geleneksellikten 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 getirmiştir. Bu gelişimler yeniliğin ve özgünlüğün bir değer olarak belirlenmesine kaynak olmuştur ve yeni sanat dillerinin, yeni eleştirileri alanlarının oluşumunu dolayısıyla avangard sanatı zorunlu kılmıştır. Özellikle fotoğrafın ortaya çıkışıyla sanatın taklit etme görevinden kurtulmuş olması sanatta yenilenme ve avangard bir tavrın söz konusu olmasının yolunu açmıştır.

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.

Bu noktada sanatta alışlagelmiş anlatım biçimlerini dışlayan zamanın ötesine uzanan ilerici bir sanatsal tavır olan avangardın 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 yayılma çabası 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, romantizm ve empresyonizmle

yaşanmıştır. 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 yarılamacı yollardan öykülenmeye çalışmaktan çok, nesnelere formu ve uzamdaki konumu ile ilgilenebilmelerini sağlamış, dolayısıyla kübizm, nesneye geleneksel perspektifsel anlayışlardan farklı yaklaşabilmiştir. Böylelikle fotoğraf, kübizmin avangard yenilikçi bir sanat olmasında etkili olmuştur.

Fotoğraf tekniği, Fütürizm'in hareket ve devinim anlayışına karşılık gelmiş, hareketin aşamalarını kaydeden fütürizmin, devrimsel olarak nitelendirilen yenilikçi yaklaşımlarıyla, modern makine çağını ve kent hayatını çalışmalarında yakalayabilmeleri ve yansıtabilmeleri için çok elverişli olmuştur.

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 yararlanmışlardır. Fotoğraf, bir kültür öncülüğü olarak nitelendirilen ve gündelik yaşam içinde şok etkisi yaratabilmeyi amaçlayan Dadanın, avangard, kışkırtıcı dışavurumunu ve saçmalığı ortaya dökebilmesi için en başta gelen araçlardan olmuştur.

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.

Bahausdaki fotoğraf sanatsal dışavurumunun yanında odaklanma, görsel teşvik edici uyarılma üzerineydi ve bunlar fotoğrafın yaratılışlarında varolan imkanlardı. Fotoğraf yeni bir teknoloji olarak çevreye ve nesneye olan bakışı değiştiriyor, Bahause 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 dahil yapıtlarına sokuyorlar, resimlerinde fotoğraftan yararlanıyorlardı.

Kavramsal sanat düşünceyi ön plana alan tavrını, avangard yönünü fotoğrafın özgül olmayan yönünü kullanarak gerçekleştiriyordu. Kavramsal sanat, özgün ve geleneksel olarak üretilmiş estetik ve metalaşan sanatı karşına 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 üretilebilirlik özelliğini kullanarak dile gelmesiyle daha da güçlenir. Örneğin popüler kültür içindeki konumu itibariyle 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 diyebilirizki, 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. Buna en iyi kanıt ise yüksek sanat ile hayat arasında fotoğraf ile kurulan bağıdır. Bunun yanı sıra fotoğraf, doğası gereği çoklu, tekil olmayan ve çoğaltılma yönelik bir yöntemdir. Sanat eserleri de dahil 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 avangardın sanatla hayatı birleştirme davası birlikte iş görür.



## SUMMARY

Although photography was initially conceived as solely a technical instrument at the time of its invention, over time its aesthetic side and its ability to affect change in society and art led to its consideration as an art form by the beginning of the twentieth century. At the same time, from the time of its invention to this time it has deeply effected the development of twentieth century art.

In parallel with changing lifestyles, the separation of art from the existing order and tradition, its separation from the dominance of religion and the state, the increasing democratization of social and economic structures, and the struggles art took on against the forces of power enabled art to take on a new dynamic. These developments served as a source for originality and novelty to become values and made new arenas of criticism and thereby of avant-garde art mandatory. In particular, the release of art from the duty of realistic representation due to the emergence of photography enabled renewal in art and the emergence of an avant-garde attitude.

Just as photography served as a vehicle for the change of social memory and the concept of the image, for the comprehension of sight and the eye, the measurability of the subject, the emergence of mass culture, the development of systems of reproduction, institutionalization, and the redefinition of the museum as an institution, it also later served as a source for the avant-garde which emerged against these same systems and thereby played an important historical role.

At this point, the progressive artistic attitude which moves beyond the expected modes of expression in art which characterizes the avant-garde's understanding of political, social, and cultural novelty joins with the fact that photography is a language shared by everybody. Avant-garde art, which serves as a forerunner in both art and life, made use of photography's ability to use a shared language to spread art into everyday life.

With the effect of the emergence of photography, the first clear changes in art were: increasing freedom and separation from representation of the traditional, formal external world to which art had always been tied through institutions. This is reflected

in romanticism and impressionism, which are points of beginning for a structure of independent critique. Photography, which acted as a source for new visual understandings, continued its influence with Cubism. In particular, the release of art from its role of representing nature enabled Cubists to investigate the form and perspective of objects more than their illusionistic properties. Thus cubism was able to approach the object in a manner different from traditional perspectival approaches. In this way, photography enabled cubism to be an innovative artistic movement.

Photographic technique responded to the Futurist interest in movement and dynamism, which saw these as revolutionary properties. Thus they were able to capture and reflect the modern age of the machine and urban life.

The critical and pro-active attitude of Dada put forth new and powerful methods such as collages made from picture magazines, old letters, press reports and stickers, leading to photomontage which created new photographic combinations. Photography became one of the most important tools for Dada which aimed to shock everyday life with its cultural leadership.

Surrealism used the new visual world, in particular photomontage, brought about by avant-garde photography to enter into the mysterious world of dreams to bring together mutually unrelated images of the unconscious which defy rational explanation.

In addition to focusing on artistic expression, photography in the Bauhaus was about exciting the visual senses in a manner that was inherent to photography. As a new technology, photography changed how people looked at the environment and at things, and the Bauhaus, which brought together technique and design, made use of these new perspectives.

The culture of the 1960s gained color through the sensitive expressions of Pop and the use of photography. By using photography, which had spread to all aspects of life, pop artists moved forward on the road of bringing together art and life and even included advertising and photographs in their works.

With its attitude that put thought to the fore, conceptual art's avant-garde aspect made use of the non-objective aspect of photography. Conceptual art stood against

original and traditionally developed aesthetics to create commodities by making use of the simple and immediate aspects of photography.

Avant garde art found a new form of renewal in Postmodernism, which was different from earlier movements in that it rejected earlier movements and did so through photography. This relationship between postmodernism and photography was strengthened by the reproducibility of the photograph. For example, in terms of its place in popular culture, photography served as one of the most effective agents for postmodernism to communicate its political messages with the public. For postmodernism, photography is accessible, fast, and consumable.

In conclusion, we can say that its ability to replicate existing views and the objective world, makes photography accessible for all parts of society and culture. The best proof of this is the tie between high art and photography. In addition, photography is by nature multiple, not single and easily reproduced. Even if this aspect of photography has at times enabled the commodification of art, it has also enabled artists to enhance their subjectivity. This power of photography has been effective in the quest of the avant garde to bring art and life together.

## GİRİŞ

Sanat insanlığın doğuşundan başlayarak, insanın yaşadığı durumlarla, 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 “Fotoğraf ve Avangard İlişkisi” ile ilgili bir konunun seçilmesinin nedenleri ise; bu ilişkilerle, fotoğrafın yeni anlatım biçimlerine olanak tanınması ve avangardın yenilik arayışları arasında bir bağlantının varlığına, aynı zamanda fotoğrafın, avangardın gelişimi üzerinde ve avangard hareketin amacını gerçekleşmesinde en etkili faktörlerden biri olduğuna işaret etmektir.

Konun önemi ve amacı; fotoğrafın sanatı nasıl etkilediği, bu etkinin sonucunda ortaya çıkan sanat akımları ve sanatta yenilikçi bir tavrın belirmesi, yine yenilikçi ve öncü olarak nitelendireceğimiz avangard kavramı ilişkisine vurgulamasından gelir. Konuya bu açıdan yaklaşıldığında, avangard ve fotoğraf ilişkisi üzerinde çalışmak, çağdaş sanata, dolayısıyla 20.yy sanatına birçok açıdan ışık tutularak incelenmesine olanak verir.

Bu inceleme, sürecin giderek karmaşıklaşması, çok yönlü bir bakış açısı ve inceleme gerektirmesi nedeniyle, 20.yy.ın dinamikliği içinde fotoğrafın etkisiyle ortaya çıkan tüm akımları ele almak yerine, araştırmanın sınırları sadece “fotoğrafın kullanıldığı avangard akımlar” olarak çizilmiştir.

Araştırmanın konusu, 20.yy da fotoğraf kullanımı ve toplumda, siyasette, bilimde teknolojiye dolayısıyla yaşamda meydana gelen değişimlerin sanata yansımaları çevresinde değerlendirilir. Sanatta bir direniş olarak nitelendirebileceğimiz avangardın yarattığı karşı hareketler, fotoğrafın kullanarak sanatta nasıl uygulamaya dönüştüğü araştırılacaktır. Ortaya çıkışından bu yana kendine özgü bir sanat dili yaratma kavgasıyla boğuşan fotoğrafın kendini bir sanat olarak kabul ettirme çabaları, 20.yy. akımları ile ilişkisi, avangard hareketin amacını gerçekleşmesindeki etkisi ve birbirine karşı olarak gelişen akımlar içinde bile fotoğraf kullanımının sonuçları tartışılacaktır.

Genel olarak değinmek gerekirse, bu çalışmada amaç: “20. yy. akımlarında ya da avangard olarak görülen sanat hareketlerinde fotoğrafın yeri ve katkıları nelerdir?”, “Avangardın çeliştiği; sanatın metalaşmasını bir nesne gibi alınıp satılarak, fiyatlarının eserin içeriğinden çok daha fazla gündeme gelmesini sağlayan bu sistemin oluşumuna, 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. Üzerinde durulacak konuların tarihsel bağlam içinde incelenebilmesi için tezin konusunu oluşturan temel bölümlerden önce bu konuların kısa tarihlerinden bahsedilmiştir.

Bu konu ile ilgili kuramsal çözümlerinde bulunan eleştirmenlerin düşüncelerine başvurulmuş ve ortaya atılan düşünceleri desteklemek amacı ile birbirleri ile karşılaştırmaya gidilmiştir. Çalışma her ne kadar kuramsal bir çözümlene 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.

## **I: Sanatsal Olaylara ve 20.yy 'a Genel Bakış**

### **A- 20. yy.lı Hazırlayan Etmenler ve Modernizm**

Her sanat hareketi, içinde bulunduğu çağın koşullarıyla gelişir. Bu koşulların yarattığı durumların, toplumsal, siyasal ve kültürel olayların birbirini etkilemesiyle oluşur. Bundan dolayıdır ki, çağdaş sanatta fotoğraf kullanımının avangard kavramı ile ilişkisini sorgularken konuya bütünsel olarak yaklaşabilmek için 20.yy.ın tarihsel gelişimi içinde sanatları incelemek gerekir. 20. yy. tarihine dönüp baktığımızda olayların birbiri ile etkileşiminin diğer dönemlerden farklı bir dinamikte olduğunu, hayatın hiç olmadığı kadar hızlı yaşandığını, yeni buluşların, yeni icatların birbiri ardına sıralandığını görürüz. İşte bu tarihsel dönüşümler, sanat akımları ve kuramlarının gelişimine yansımıştır. Bu gelişimlerin oluşumları birbirini iterek, birbirine karşı olarak ve ya birbirinden etkilenecek sanat tarihine eklemlenmiştir. 20. yy.'lın oluşumunu inceleyebilmek için yalnızca o dönemin koşullarına değil, 19.yy. tarihine hatta daha da gerilere uzanmak gerekir. Her çağın kendine has bir ruhu olduğunu kabul edersek, 20.yy.lı bir devinim çağı olarak nitelendirebiliriz. 20.yy.dan önceki çağların akışı ise farklıdır. Örneğin Server Tanilli 20.yy öncesinde insanın yaşamla olan ilişkisi hakkında şunları yazmıştır.

**“20.yy öncesinde insanlar yüzyıllar boyu sınırlı, dar boyutlu bir evren düşünmüşlerdi: Hareketsiz Dünya, bu evrenin merkeziydi ve gökteki bütün cisimler de onun çevresinde dönüyorlardı. Yıkılan, işte bu Dünya merkezli anlayış, durmuş oturmuş evrendi. Her şey hareket halindeydi ve hareket matematik yasalara tabiydi. Değişme göklerde içinde olmak üzere her yandaydı ve aynı doğa yasalarına göre oluşuyordu hepsi de.**

**Mertebeli bir düzen içinde kapalı bir bilim diye düşünölen “kozmos”\* un yerine, birliği yasalara dayanan açık ve sınırsız bir bütün olarak evren konmuştu; kısacası “sonsuz” açılyordu insanın önünde insan düşüncesinin tek yol göstericisi oydu artık. Geçmişin “sonluluk” düşüncesine dayanan mantıkla, fiziği geçerliliğini yitirmişti; belli türler ve belli farklılıklara, olup bitmiş bir dünyaya bağlı kavramlar mantığı sona ermişti. “Sonsuz” u kucaklayamayan her kavram soyut ve eksik kavramdı. Tek gerçek vardı “sınırsızın gerçekliği” daha sonraki araştırmalar bunu doğrulayacak: bilimin alanı, “sonsuz büyüklökle”, “sonsuz küçük” arasında gidip gelinen bir yer olacaktır.”<sup>2</sup>**

Monarşik dönemden sonra gelen, 18.yy. ve özellikle 19. yy da ise yeni oluşumlar baş göstermiştir. “18. yüzyıl insanlara, devlette ve dinde, ahlakta ve ekonomide tarihsel olarak gelişmiş bütün bağlardan kurtulma çağrısında bulunmuştur.” [...] “19. yüzyılsa, daha çok özgürlüğün yanı sıra, insanın ve işinin uzmanlaşmasını gerektirmiştir: Bu uzmanlaşma, her bireyi diğerleriyle karşılaştıramaz hale getirip vazgeçilmez kılacak, ama aynı zamanda onun başkalarının etkinliklerine bağımlı olmasına neden olacaktır.”<sup>3</sup> Demokratik parlamenter düzene geçilen 20.yy. döneminde ise, zaman kavramı, olayların çokluğu, yoğun karışıklık ve kolay ulaşılabirlik; insanın yaşamını, yaşama dair bilincini değiştirdi. Zaman kavramı, saattin ölçebilirliği etrafında dönmeye başladı. Sosyal yaşam zamanı ile insan psikolojisinin zamanı arasında bağlar koptu. Doğadan kopan insan makinenin hâkimiyetine girdi.

---

\* **Kozmos:** Olmuş veya olan ya da olacak herşeydir. Kozmos “düzen içerisinde evren” anlamında kullanılan Yunanca bir sözcüktür ve bir bakıma “karmaşa” anlamına gelen kaos’un karşıtıdır. ([http://www.gata.edu.tr/kutuphane/Kitap\\_Ozetleri/Kozmos.htm](http://www.gata.edu.tr/kutuphane/Kitap_Ozetleri/Kozmos.htm))

<sup>2</sup> Server Tanilli, Yaratıcı Aklın Sentezi, İstanbul, Adam Yayınları, 1998 s: 29

<sup>3</sup> Georg Simmel, Modern Kültürde Çatışma, Türkçesi: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İstanbul, 2003 s:85

**“Endüstri öncesi çok dar bir doğa çevresi içinde kalan insan, o zamanki dünyasıyla uyumlu yaşamını yaşamak, doğanın güzelliğini tatmak, görmek durumundaydı. Şimdi ise insan hem doğadan, hem çevresinden kopuk olarak yaşadığını görüyoruz. [...] Dikkat edilirse bilimsel teknolojinin yarattığı makine, insanın yapacağı işleri her alanda onun elinden aldığı gibi, hızlı yaşam ve ulaşım araçları da onun görsel izlenimlerini ve algılarını gittikçe azaltmaktadır.”<sup>4</sup>**

Artan üretim ve konforun aksine insan, bilinçsizce “benlik” duygusunu, gittikçe daha fazla yitirmektedir. Yaşamını anlamsız bulmaktadır. 19. yy.da “Tanrıyı öldüren insanın, 20.yy. da problemi ise “insan öldü” olmaktadır. 20.yy.da şizofren bir kendi kendine yabancılaşma ortaya çıktı. İnsan köleleşmekten kurtulmak isterken, robotlaşma tehlikesi içine girdi. Yeniçağ sürekli tüketen köleyi yarattı.

Doğayla uyum içinde yaşayan insandan farklı olarak, yeni bir insan tipi doğuyordu, bu özgürlüğe koşmaya çalışan, yalnızlık ve boşluk içinde olan metropol insanıydı. Fakat metropol insanı, özgürlüğünü hayal ettiği gibi gerçekleştirmedi.

**“Kendi başına kalmış, inançları yıkılmış, dünyevi gereksinimleri için kente inmiş bu endüstri toplumunun bireyleri metropol kültürünü oluşturdular. Metropol bireyi geniş çevrelerdeki zihinsel hayat koşullarını, karşılıklı mesafe ve kayıtsızlığı, kendi bağımsızlığı üzerindeki etkisi bağlamında en uç olarak büyük kentin kalabalığında hisseder. Çünkü bedensel yakınlık ve mekan darlığı zihinsel uzaklığı daha da görünür kılmaktadır. Metropol “kalabalık” ile kıyaslandığında insanın kendisinin böylesine yalnız, böylesine kaybolmuş hissettiği başka bir yer yoktur. Bu**

---

<sup>4</sup> Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2003 s:87



**açıkça metropol insanın özgürlüğünün diğer yüzüdür. İnsanın özgürlüğünün duygusal hayatına huzur şeklinde yansımaları başarılmamıştır.”<sup>5</sup>**

19. yy. dan itibaren insanın yaşam biçiminin değişmesiyle ve bu değişimin sanata yansımalarıyla, sanatta da yeni oluşumlar baş göstermiştir. Bu değişimin ilkleri, özgürleşme ve sanatın bağlı bulunduğu kurumlardan kopması, bağımsız eleştirel bir yapılanmanın başlangıç noktalarından biri olan, “sanat için sanat”ı savunan romantizm akımı ile yaşanmıştır. Romantizm gibi akımlar ve 19. yy.daki bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler, felsefe ile bilimin ilişkisinde yeni yöntemler, yeni mimari yapılanma, kentleşme, yeni sosyal sınıfların ortaya çıkması, sanatın soylu sınıfın hizmetinden çıkması, 20.yy.daki yeni gelişmelerin başlangıç noktalarıdır. Bu tarihlerden itibaren, kitlesel teknolojik yeniliklere tanık olan aydınlanma çağına yaşandığı modernizm yükselmeye başlar. Kültürel anlamda modernizm, on dokuzuncu yüzyıl sonu ile ikinci dünya savaşı'nın başlangıcına kadar olan dönemde geleneksel anlamdaki edebi, sanatsal, sosyal organizasyon ve gündelik yaşamın geçerliliğini yitirdiği fikriyle ortaya çıkmıştır. Temelde, geleneksel sanatlar, edebiyat, toplumsal kuruluşlar ve günlük yaşamın artık zamanını doldurduğu ve bu yüzden bunların bir kenara bırakılıp yeni bir kültür icat edilmesi gerektiğini savunur. Modernizm ticaretten felsefeye her şeyin sorgulanması gerekliliğinin inancını besler. Böylelikle kültürün öğeleri yeni ve daha iyi olanla değiştirilebilir. Modernizme göre 20.yy'ın ortaya çıkardığı yeni değişiklikler ve yenilikler kalıcıydı, aynı zamanda yeni oldukları için 'iyi' ve 'güzeldi' ve toplum dünya görüşünü bu öngörülere göre gözden geçirip uyarlamalıydı.

---

<sup>5</sup> Georg Simmel, Modern Kültürde Çatışma, Türkçesi: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İstanbul, 2003 s: 96

**“Modern sanatın ideolojik temeli olan modernizm, değişmeğe ve ilerlemeye öncelik veren, sanatçının özellikle klasik ve geleneksel anlatım biçimlerinden koparak gerçekleştirdiği yöntemler tarzlar ve tavırlar bütününi tanımlar. Modernizmin başlangıç tarihi ile ilgili çok farklı görüşler olmasına karşın, genel eğilim bu olguyu, 19. yy ortası olarak tarihlendirir. Modern yaşantıyı yansıtacak bir sanatsal yaklaşımı savunan Charles Baudelaire’in düşüncelerine neredeyse görsel bir yaklaşım getiren sanatçıların modernizmin tohumlarını attıkları ortam ise Paris’tir. II. dünya savaşı sonrasında sanatın merkezinin Paris’ten New York’a kaydığı noktada modernist yaklaşımı savunan ve modernist eleştiriyile özdeşlenen Clement Greenberg bu bağlamda önde gelen isimlerden birisidir. Greenberg, bütünüyle ‘saf, optik’ bir deneyime dayanan sanatı benimsemiştir. Greenberg’ın formülasyonunu kabul edenler modernizmin 1970’lerde minimalist sanatla birliğini sona erdiğini kabul ederler.”<sup>6</sup>**

Oysaki bazı eleştirmenler, modernizmin yerini postmodernizm olsa da modernizmin devam ettiğini söylerler. Konun başında da bahsedildiği gibi 20. yy.la ait bir akım ve ya kavramı açıklarken yalnız mutlak tanımlara göre değil, süreç içinde gelişen olaylara göre bu olayların birbiriyle etkileşiminin belirginleştiğini, yeni bakış açılarının oluştuğunu göz önünde bulundurarak yapmak gerekir. Buna bağlı olarak sanata ilişkin mutlak bir tanım oluşturmamız da mümkün değildir. Zaten bu sanatın doğasına aykırıdır. Bir sanat akımı ve ya herhangi bir bilimsel gelişme ele alırken tarihten, zamandan insanların ihtiyaçlarından yaşama biçiminden koparılamaz. Örneğin 19. yy da ortaya çıkan fotoğraf gibi bir teknolojik gelişmenin zamanından daha önce icat edildiğini hayal etmek tüm zamansallık kavrayışımızı, belleğimizi ve buna bağlı olarak tarihe dünyaya ve evrene ilişkin bildiğimiz,

---

<sup>6</sup> A’dan Z’eye 20.yy Sanatı”, Hazırlayan: Ahu Antmen, Portakal Sanat Dergisi, Sayı: 16, Kış 1999/2000, İstanbul, Portakal Sanat Dergisi Yayını, 1999, S:50

inandığımız tüm süreçleri değiştirir. Ya da aynı şekilde yaşadığımız bu çağda endüstri, bilim ve teknoloji de tohumlarını atan fotoğrafın olmadığını hayal edebiliriz. Bu bambaşka bir dünya düzenini gerektirirdi. Bu noktada 20 yy. da değişen yeniden oluşan farklı sanat hareketlerini ve bunların bilim, teknolojik gelişmeler ve felsefe yazın alanındaki ilişkisine değinmek ve incelemek gerekir.

### **B-Felsefe Alanındaki Gelişimlerin Sanata Yansıması**

Resim, heykel, tiyatro ve müzik gibi sanat dallarının, biçim ve içerik değişimini incelersek, sanatla birlikte yaşama ait deneyimlerin 20.yy.daki felsefe, bilim ve teknoloji gibi gelişmelere bağlı olarak nasıl bir farklılaşma içinde yaşandığını görebiliriz. 20. yüzyıl felsefesi, 19. yüzyıl sonlarından başlayıp günümüze kadar gelen ve devam eden düşünce geleneklerini ve felsefi akımları kapsar. 20.yy. felsefesi insandan ve insanın inançlarından bağımsız olarak varolan bir nesnel dünyanın varoluşunu kabul eden bir felsefedir. Her çağın felsefesinin kendi toplumsal, kültürel ve siyasal koşullarıyla etkileşimli olması gibi, 20. yüzyıl felsefesi de kendi siyasal ve toplumsal gelişmelerinden etkilenmiştir. Çağın siyasal olayları, kültürel ve teknolojik gelişmeler, bilimsel alandaki yeni sonuçlar, ortaya çıkan yeni düşünce eğilimlerinin hepsi 20.yüzyıl felsefesinde görülen bilime yönelik sorgulayıcı yaklaşımların, aklın sorgulanması girişimlerinin, dile yönelik ilginin, özne kavramı üzerinde yürütülen tartışmaların, zihin problemlerinin, yeni bir boyut kazanan bilgi sorununun, cinsellik soruşturmasının, yabancılaşma ve iktidar sorunsalının arkaplanını oluşturmaktadır. Bu çağın düşünürlerinin çoğunluğu bir şekilde çalışmalarında çağın sorunlarını kuramsallaştırarak ya da edebi bir biçimde ele almışlardır.

Rasyonel bir metafizik kurmuş olan Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), Aydınlanma düşüncesinin mantıksal sonuçlarını çıkartırken, aydınlanma silahı olan aklı en keskin bir biçimde kullanmış olan, Nihilizmin öncüsü Friedrich Nietzsche (1844–1900),

toplum teorisyeni ve düşünürü, aynı zamanda bir filozof olan Marksist felsefenin kurucu Karl Marx (1818–1883), toplumu kısa sürede değiştirebilecek bir biçimde etkileyen, 20. yy da birçok sanatçının yaratıcı tavırlarını aldığı en etkili kişilerdir.

Albert Einstein'ın (1879–1955) Görelilik Kuramı, Evrene ve zamana ilişkin görüşlerimizin farklı bir düzleme geçişini temsil etmektedir. Sigmund Freud (1856–1939). “psikanaliz kuramı” ile geleneksel psikolojiyi reddederken bilinçaltını araştırdı ve birey, yazın ve sanat dallarının gelişim çizgisini değiştirdi, ahlak alanında da yeni soruların gündeme gelmesine neden oldu. Yine 20. yy.da Jean-Paul Sartre, insan var oluşunun anlamını sorgulayarak geniş kitlelere yayılan, bireyle felsefe arasında bağlar kuran varoluşçuluğu temellendirmiştir. Sanat üzerinde önemli izler bırakan Fenomenoloji'nin kurucusu Edmund Husserl (1859-1938), Ontoloji\*\*'yi işleyen Martin Heidegger (1889-1976)' in araştırmaları yine bu çağa aittir. Alman modern edebiyatının önde gelen yazarlarından Franz Kafka (1883–1924) içmonolog yöntemini geliştiren; James Joyce (1882–1941) Varoluşçuluk ile ilgilenen ve absürdizm\*\*\* akımının öncülerinden Albert Camus (1913 – 1960), 20. yy. tiyatrosunun geleneksel anlayışının çözülmesine büyük etkisi ile toplumcu-gerçekçi sanat anlayışı ile epik tiyatro kuramını uygulamaya sokan Bertolt Brecht gibi kişiler sanatı derinden etkilediler.

---

\* **Fenomenoloji:** 20. yüzyılın ilk çeyreğinde görülen bilimlerdeki ve düşüncedeki genel bunalım içinde doğup gelişen bir felesefe akımıdır. Husserlci fenomenoloji, bu bağlamda, *Metafizigi* sona erdirerek *somut yaşantıya* dönmek ve böylece tıkanmış olan felsefeye yeni bir başlangıç yapmak iddiasıyla ortaya çıkmıştır. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%B6r%C3%BCng%C3%BCbilim>)

\*\* **Ontoloji:** Varlık bilimi. Temel sorunu varlığın ne olduğu olan felsefi disiplindir. Ontoloji varlık ya da varoluş ile bunların temel kategorilerinin araştırılmasıdır. "Varlık" ve "varoluş" ayrımını; "Varlık vardır." ve "Varlık yoktur." fikirlerini tartışır. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Nat%C3%BC>)

\*\*\* **Absürdizm:** herhangi bir yaratıcı olmadığından insanlığın evrende bir anlam bulmasına yönelik uğraşlarının boşa bir çaba olduğunu ve eninde sonunda bu anlam uğraşının başarısız olacağını söyleyen felsefi düşünce akımıdır. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Abs%C3%BCrdizm>)

### **C- Bilim ve Teknolojideki Gelişmelerin Sanata Yansıması**

Teknoloji ve bilimde sürekli yeni buluşlar, yeni icatlar ortaya çıkmaya devam ediyordu. Radyo, pikap, televizyon, kompakt disk gibi araçların gelişmesi, kopyalama tekniğinin ucuzlaması, 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 biliminin 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 ve sanata yön verir ve sanatçı buna direnir ve yine bunları içine barındırarak, kullanarak ona karşı çıkararak, her zaman kendini yenileyecek, arınacak bir çıkış noktası bulur. Örneğin geçmişte izlediğimiz bir bilim kurgu filminde gösterilenlerin günümüzde gerçekleşmesine şaşırıyoruz. Sanat ve teknoloji-bilimin ilişkisine bir başka açıdan örnek verebiliriz. Empresyonizmle başlayan sanattaki soyutlama arayışlarını, Kübistlere ilham veren, kullandığı ışık gölge karşıtlıkları ile kütlelerin ağırlıklarını kazandırmaya başlayan Cézanne devam ettirmiştir. Cézanne'ın resimlerini ve kübizmi, nesneye yaklaşım açısından fizik bilimi ile direkt olarak bağlantı kurmamız mümkün görünmese de:

**“Olayların yalıtık halde ele alınabileceğini reddetmesi ve görünümün göreni içerdiğini savunması bakımından modern fizikle uyuyordu. Bu, insanlıktan uzaklaştırmanın sınırı anlamına gelmeyip, daha çok, insanın gerçekliğin dışında olmadığını bir kabulüydü.”<sup>7</sup>**

**“Cézanne 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 geliştirdiği nadir tarihsel durumlardan biri.”<sup>8</sup>**

20. yy. da 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. Nejad Bozkurt’a göre: “Primitif sanatçıların insanlığın ilkçağlarına dek uzanan bilinçaltının ürünleri kendilerine uzun geçmişin anımsamaları olarak görünmüşlerdir.”<sup>9</sup> İşte bu anımsa, günümüz sanatçısı tarafından 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. Hatta tuvale teknolojinin malzemelerini sokuyor, heykellerinde teknolojinin artıklarını kullanıyordu.

---

<sup>7</sup> Richard Appignanesi - Chris Garratt, Postmodernizm, Türkçesi: Doğan Şahiner, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1996, s: 17

<sup>8</sup> A.g.k., s.16

<sup>9</sup> Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, Bursa, Asa Yayınevi, No:15, 2000 s:53

**“19.yy. özellikle son çeyreğinde endüstri kentlerinin 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 ilişkilidir.”<sup>10</sup>**

#### **D-Kitle Kültürü ve Çoğaltmanın Sanata Yansıması ve “Biriciklik” Kavramı**

Teknoloji ve bilim alanındaki gelişmelerin, sanatın özgürleşme adına verdiği mücadeleler üzerinde olumsuz etkileri de olmuştur. 20. yüzyıldaki 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 geliştirilmesine ön ayak olmuştur.

**“Eğitim kitlelere açıldıkça sözlü ve yüz yüze olan geleneksel kültür aşınmış ve Kitle İletişim Araçlarındaki hızlı yayılma süreci, tek karakterli bir kültürün kitlelere benimsetilmesinde başrolü oynamıştır. Sinema, gazeteler, fotoğraf, edebiyat, dergicilik, kitlelerin düşünsel ihtiyaçlarını gidermek için, sürece uyumlanmaları için ilk olarak başvuracakları araçlar haline getirilmişlerdir.”<sup>11</sup>**

---

<sup>10</sup> Adnan Turani, Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2003 s: 70

<sup>11</sup> Mukadder Çakır Aydın, Sanatta Eleştirelilik, İstanbul, Beta yayımları, No:1302, 2002 s:163

“19. yy.da görme ve modernite üzerine” yazan sanat tarihçisi Jonathan Crary’e göre; modernleşme süreci ile “yeni dolaşım, iletişim, üretim, tüketim ve rasyonelleştirme tarzları, yepyeni bir gözlemci-tüketici talep etmiş, sonuçta da onu biçimlendirmiştir.”<sup>12</sup> Fotoğraf da bu gelişmeler içinde etkili bir biçimde sanata yön vermiş ve “gözlemci-tüketici”sini yani izleyicisini de kendisi yaratmıştır. “Tarihsel Modernizm sürecini harekete geçiren olgunun, Sanayi Devrim’inin görüntü alanın da ki temsilcisi sıfatıyla fotoğrafın ortaya çıkışı”<sup>13</sup> endüstri devriminin ilkelerinin kitlelere yayılmasında ya da sanatın bunlar karşısında alacağı tavırlarda etkili görsel bir rol üstlenmiştir.

Eğitim sistemindeki değişiklikler, sanattaki klasik akademik sisteme de yansımıştır. Akademilerde anatomi dersleri ve ayrıntılı çizim sona ermiştir. Sanatsal gelişim görme ve geçmişten gelen belleği alınamama gücü ile birleşmiş, sanki insanlık tarihinden beri var olan sanatsal gelişmeler fotoğrafın aktarım kolaylığı ile evrensel bir belleğe dönüşmüş ve sanatçı bu birikimi kısa sürede edinebilmiştir. Böylelikle sanat bir yandan kendisinden önceki gelişimleri kolaylıkla inceleyebilmiş, bir yandan da çoğaltım olanakları karşısında kendine farklı bir yön vermek zorunda kalmıştır.

**“Bunlarla birlikte yaratıcı sanat eserleri, çok ucuza ve çok sayıda çoğaltılıp, geniş yığınlara kolaylıkla ulaşmaya başlar. Bu süreçten en çok resim etkilenir.**

---

<sup>12</sup> Jonathan Crary, Gözlemcinin Teknikleri, Türkçesi: Elif Daldeniz, İstanbul, Metis Yayınları, 2004

<sup>13</sup> Jeff Wall, “Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları”, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını 2002, s.170.



**Basım tekniklerinde yapılan yenilikler kitap dünyasını kitlelere açarken, edebiyatın gelişim çizgisini, gazeteciliğin gelişimini ve tefrika\* yazımının artmasını beraberinde getirir. Böylece tarihte ilk kez kitle-pazarı oluşmuş olur.”<sup>14</sup>**

Kitle pazarının oluştuğu bu dönemde sanat eserinin 20. yy.la kadar köklerini bağladığı biricik olma, bir sosyal üretim formu olarak sanatın önemini fark eden ilk kişi olduğu düşünülen Walter Benjamin'nin “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”<sup>\*\*</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 gelişmenin sanat ve kültür içinde yepyeni imkanlar sağladığını iddia eden Benjamin, fotoğraf ve sinema gibi benzeri sanatların kaydettiği gelişmenin, kitlelerin katılımına açık, onların yararına olan bir sanatı mümkün hale getirdiğini söyler.

Eleştirmen Rochlitz, Walter Benjaminin 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: önceleri fotoğrafı coşkuyla karşılar, özgürleşme ve laikleşmenin itici gücü olarak görür fotoğrafçılığı (1931–1936); bunun**

---

\***Tefrika**: nifak, ayrılık, çözülme, dağılma anlamına gelmektedir  
([http://66.102.9.104/search?q=cache:9SS\\_5b77OEwJ:www.turkcebilgiler.com/sozlukler/osmanlicasozluk,osmanlicasozlukt,mag.html+tefrika+s%C3%B6zl%C3%BCk+anlam%C4%B1&hl=tr&ct=clnk&cd=10&gl=tr,10+Temmuz+2007](http://66.102.9.104/search?q=cache:9SS_5b77OEwJ:www.turkcebilgiler.com/sozlukler/osmanlicasozluk,osmanlicasozlukt,mag.html+tefrika+s%C3%B6zl%C3%BCk+anlam%C4%B1&hl=tr&ct=clnk&cd=10&gl=tr,10+Temmuz+2007))

<sup>14</sup> Mukadder Çakır Aydın, Sanatta Eleştirelilik, İstanbul, Beta yayınları, 2002,s:149

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

bedeli de geleneğin silinişidir, ancak bu da siyasal yönde yeni bir gelenek adına kabul edilebilir. İkinci aşamadaysa, siyasal savaşım için bir çıkış yolu olarak düşünülen fotoğrafa kuşkuyla yaklaşır (1936–1940); ilerencilik kör, bu nedenle de karanlıktır; gelenek-özel bir anlamda- bu uğurda feda edilemeyecek kadar değerli bir zenginliktir; artık onu kurtarmak, latihler tarihinin her zaman gizlediği anlamsal potansiyellerini kurmak söz konusudur.”<sup>15</sup>

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

“1850'den itibaren yaşanan önemli değişikliklerden biri, mekanik yeniden üretimden sonra sanatlarda meydana gelen değer kaybı; diğeri ise sanatın içeriğini belirleyenlerin sınırlı bir zümre ya da sınıf olmaktan çıkıp, "kitleler" olması gerçeğidir. İşçiler, orta sınıf, burjuvazi, tümü, sanat eserinin alıcısı olmuştur. 19. yüzyılın 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>16</sup>

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

---

<sup>15</sup> Rochlitz Ranier, “Walter Benjamin ve Fotoğrafçılık Deneyim ve Teknik Çoğaltılabilirlik”, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını 2002, s.189

<sup>16</sup> Mukadder Çakır Aydın, Sanatta Eleştirelilik, İstanbul, Beta yayınları, 2002,s:149

## **D- 20.yy.da Temel Sanat Hareketleri ve Fotoğraf**

20.yy. da sanayi devriminin hazırladığı romantizmden sonra sanatın farklı çıkış noktası arama ve özgürleşme çabaları ilk olarak empresyonizmle kendini belli eder. Bu dönemde fotoğraf teknolojisinin gelişimi empresyonizmi büyük oranda etkilemiştir. Renkli Japon baskıları ve Doğu sanatından da etkilenen empresyonistler, resimde biçimci anlayışın dışında yeni bir renk sistemi oluşturmaya başlamışlardı.

**“Fotoğrafın bulunması ve basım tekniklerinin gelişmesi sonucu biricikliği yok edilen, kitlesele-tüketime uyumlandırılmaya çalışılan sanat-yapıtının korunması için "Sanat İçin Sanat" akımı başlamış, ancak bu akımın savunucuları bir süre sonra realite karşısında yalnız kalarak bunahlımlara sürüklenmişlerdir. İzlenimcilik, fotoğrafın, resmin elinden aldığı gerçek görüntüyü, anlık-izlenimlerle anlatarak fotoğrafa karşı bir tepki olarak gelişmiştir.”<sup>17</sup>**

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

**“İzlenimciler yaşamı sonsuz şekilde parçalamakla anlık olanı ve tikelliği 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**

---

<sup>17</sup> Mukadder Çakır Aydın, Sanatta Eleştirelilik, İstanbul, Beta yayınları, 2002,s.290

**fotoğraf sürekli bir belge ve referans işlevini gördü. Fotoğraf makinesini bir resim değil, daha iyi gören bir göz üretmek için kullanan sanatçılar var. Bunlardan Thomas Eakins, fotoğraf makinesini anı yakalamak için kullanırken, resimlerde gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalışıyordu.”<sup>18</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 gelişiyor. Birbirlerinden etkileniyor ve çok hızlı bir akışkanlıkla oluşan başka bir akımın kökleri, yeni sanat biçimlerine, sanat akımlarına, hareketlerine dönüşebiliyordu. Örneğin

**“Cézanne, Van Gogh ve Gauguin, anlaşılma umuduna çok az bel bağlayan "*çılgıncasına yalnız*" üç sanatçıydı. Şunu fark ettiler: Herhangi bir akımda, üslûpta ilkeler bulunup uygulanabiliyor ama sanatçı yine de bir "boşluk" duygusu ile baş başa kalıyordu. Sanatın elinden bir şeyler kaçıp gidiyor ve bunları yakalama çabası yeniden başlıyordu. Cézanne düzen ve denge yitiminin farkına varmış; Van Gogh sanatçının kendi duygusunu insanlara iletcek yoğunluk ve tutkunun kaybedildiğini ayımsamıştı. Gauguin ise var olan yaşamdan ve sanattan huzursuzluk duyuyordu. İşte bu üç tip huzursuzluğun, eleştirel yaklaşımın yöneldiği çözümler Modern sanatta üç akımın öncüsü oldu. Cézanne 'in çözümü Kübizm'i; Van Gogh'un çözümü Ekspresyonizmi (Dışavurumculuk); Gauguin'inki ise İlkelcilik'i (Primitivizm) yarattı.<sup>19</sup>**

---

<sup>18</sup>Jale N Erzen, Fotoğraf Notları, İstanbul, Say Yayınları, 2004 s:28

<sup>19</sup>Mukadder Çakır Aydın, Sanatta Eleştirelilik, İstanbul, Beta yayınları, 2002, s:158

Expresyonizm, Kübizm, İkelcilik gibi akımlardan da etkilenecek birçok akım doğdu ve çok uzun süre sonra gelecek yeni akımların, yeni ekollerin bile zeminini oluşturdu. Örneğin, soyutlamanın ilk basamağı sayılan Ekspresyonizm'in, bir grubu olan "Der Blau Reiter"\*'in sanatçıları ile çağın günlük kullanım eşyalarını biçimlendiren, soyutlamanın bir başka basamağı olan Bauhaus sanatçıları ile aynı kişiler oluşu bu kanıtlardan yalnızca biridir. Sanki ekspresyonistler bu çağa vahşice karşı çıkarken Bahause endüstri ile gelen, çılgınca üretimle oluşan "kitch" oluşumları karşısına alarak çağın yarattığı yığınları, 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 devrim niteliğindeki kübizm geleneksel perspektifin dışında parçalara ayrılmış nesnelere çeşitli yönlerden aynı anda algılanabilecek biçimde yan yana getirerek yeni bir gerçeklik yaratmıştır. Sanat akımları birbirinin içinde gelişirken, Sürrealizm de bu oluşumlardan etkilenecek kendine bir yol çizmiştir.

**"I. Dünya Savaşından önceki 15 yıl boyunca sanatsal dilde görülen gerilim, 1920–1930 arasında giderek azaldı. Bu, ateşkes sonrası ortalığı saran durgunluğa benziyordu. Matisse "şehevî" dönemine, Braque da gerçekçiliğe yöneldi. Picasso yine Kübist dille uyum denemelerinin yanı sıra resim diline de başvurdu, Slav ülkelerinden ve Yahudi kökenli sanatçılardan gelen hüznü ve acı dolu bir hava Savaş sonrasının diğer bir getirisiydi. Kisling, Modigliani ve Pascin melankolik bir havaya Soutine de**

---

\***Der Blaue Reiter:** Vassily Kandinsky ve Franz Marc'ın kurduğu "Mavi Atlılar" anlamına gelen bir sanat grubudur. Daha sonra Gabrielle Münter, Alexej Jawlensky, Marianne von Werefkin, Alfred Kubin, Paul Klee, Arnold Schönberg'in de katıldığı grup yeni bir tinsel çağı haber vermektedir. Yayımlanan bildirmede on dört ana makale vardır. Bu metinlerde Kandinsky ilk kez sanatçının doğayı kavraması ve saf estetik birliğe yönelmesindeki yegane aracı olarak gördüğü 'içsel gereklilik'ten bahseder. ([http://tr.wikipedia.org/wiki/Der\\_Blaue\\_Reiter](http://tr.wikipedia.org/wiki/Der_Blaue_Reiter))

**şiddetli ifade yöntemlerine başvurdular. Bu iki eğilim, iki Dünya Savaşı arasında gelişim gösterdi. 1920–1930 arasının genel eğilimi ise Savaş öncesinin tersine, resmi, kendi dışındaki bir esinlenmeyle ilişkili hale getirmektir. Gerçeküstücülük de bu eğilim içinde yer aldı.**<sup>20</sup>

Gerçeküstücük 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. 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 Marsel Duchamp'ın "ready made" leri birçok sanat akımının da oluşmasında kilit noktadır. Sanata karşı tutumu ile Duchamp, sürrealizm ve kavramsal sanatın yanında Happennig, Pop Art, Op Art, Minimal Sanatı etkilemiş, hatta post modernizmin öncüsü sayılmıştır.

Teknolojiyi savunan, makinayı öven, geçmişi dolayısıyla müzeleri reddeden, soyut sanata giden yollardan biri olan fütürizm sürekli olarak yeniliğin ve özgünlüğün peşindeydi. Fütürizm, şiir, roman, oyun, heykel, müzik, fotoğrafçılık, film, basımcılık ve mimarlık sanatlarını kapsayan bir akım olmuştur. Yaşantılarının çoğaltılmış ve parçalanmışlığı yapıtların hareketliliği ile anlatılmıştır.

Soyutlamanın bir başka basamağı olan Konstrüktivist akım, 1917 Rus devriminin ardından devrim ilkelerini sanat aracılığı ile geniş kitlelere ulaştırıyordu. Avrupa'daki konstrüktiv

---

<sup>20</sup> Mukadder Çakır Aydın, Sanatta Eleştirelilik, İstanbul, Beta yayınları, 2002, s:180

akım ise evrensel ve nesnel estetik değerler doğrultusunda bilinçli olarak tasarlanmış düzenleme anlamı taşıyordu.

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

**“Kübizmden sonra sanatçılar doğa'dan, nesne'den tümüyle arındılar ve Soyut Sanat dediğimiz salt kavram-ressamlığına ulaştılar. 1910'lar-da Kandinsky ve başka birçok sanatçı soyut resim yapıyor; konu tümüyle aşıyor; salt renk, çizgi ve ışık'la iç yaşantılar, ruh halleri (öfke, tutku, uyuşukluk vb.) anlatılıyordu.”<sup>21</sup>**

Soyut sanat “renk alanı resmi” ve “art informel”<sup>\*</sup> gibi soyut akımlarla daha da belirginleşmeye başlamıştı. Sanat gün geçtikçe Paris'ten New York'a kayarken, savaşın bunalımdan kaçan sanatçılar, Komünizmin ve Faşizmin tarafından yasaklanmış olan soyut sanatın ikinci evresinin Amerika da sekilenmesinde etkin oldular. Soyut dışavurumculuk ortaya çıktı ve Jackson Pollock resimleri ile çok büyük yankı uyandırdı. 1960'lara kadar uzanan soyut sanat yapıtları, savaşın acısını, tehlikelerini, hüznünü hatırlatan bir özgürlük simgesiydi.

Sanat dalları sanat akımları arasında sınırlar gittikçe eriyordu. Soyutuluk, 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 dahil olan yapıtların hepsi birden yer alabiliyordu.

---

<sup>21</sup>Mukadder Çakır Aydın, Sanatta Eleştirelilik, İstanbul, Beta yayınları, 2002,s:178

<sup>\*</sup> **Art Informel**: Serbest biçimli Sanat.II. Dünya Savaşı sonrasında Fransız sanatçılar için iki önemli sorun vardı: Paris'in bir sanat merkezi olarak konumunu korumasını sağlayacak güçte yapıtlar üretmek ve çağdaş bir tavır içinde olabilmek. 1940-50 arasında Fautrier, Maurice Esteve (1904-?), Bazaine ve Edouard Pignon (1905-?), Serbest Biçimli Sanat'ın ilk aşamaları olan soyut ve anlatımcı eğilimli, yüzey dokusunun hareketliliği ve boyanın dokunsal niteliği ile belirginleşen resimler yapmışlardır.

Toplumun her kesimini, büyük halk kitlelerinin imgelemine etkisi alan Pop Art 1960'larda soyutlamadan figürsüzyona doğru giden sanat hareketini, fotoğraf ve reklâm imgelemine kullanarak, kamuoyunun gündelik hayatla, sanat arasında kolaylıkla ilişki kurabileceği bir hale getirdi. Günlük hayatla ilişki kurma isteği poparttan sonra, diğer sanat akımlarından her şeyi içine alarak modernizmi reddetmesi bağlamında farklı olan, temsili araçlar olarak fotoğrafı, topoğrafı ve yeni ifade araçlarını kullanan tarihsel öğeleri bir araya getiren, düzenliliği mantık ve simetriyi yadsırken geleneksel ayrımları aşan Postmodernizmle de devam etti.

Dada ve Sürrealizm içinde yer alan Man Ray, Bahause okulunda hoca olan Macar ressam, heykeltıraş tasarımcı fotoğrafçı ve yazar Moholy-nagy, Fütürist Balla, Fotodinamizm\* ile çalışan Bragaglia, kavramsal sanatçı Joseph Kostuh, Popart'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 sanatçıların – John Baldessari, Richard Prince, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Bernd ve Hilla Becher, Thomas Struth, Katharina Severding, Thomas Ruff, Georges Rouse, Clegg & Guttman, Thomas Demand, Andreas Gursky, Jeff 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>22</sup>**

---

\* **Fotodinamizm:** Fütürist sanatçısı Baragaglia tarafından duyguyu ortaya çıkaran dinamikleri yakalamak için hareketin uzun pozlama yoluyla kaydedilmesi ile keşfedilen bir araçtır.

<sup>22</sup> Ahu Antmen “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s.132



Bu hızlı devinen yeniçağda fotoğrafın teknolojik olarak bir sonraki aşaması olan, kısa bir süre sonra toplumların yöneldiği kentlerde ya da gelenekselliğini sürdüren topluluklarda dahi etkisini sürdüren yeni bir eğlence biçimi yeni bir sanat, sinema ortaya çıktı. 20.yy sanatlarında sınırların ortadan kalkması ile disiplinler arasında etkinleşmeye 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 hızlanmasına etkisi ile sinema gün geçtikçe tüketilme alanlarını genişletmekte ve toplumları günlük yaşamlarını belirleyen gelenekler ve kültürler üzerinde büyük bir etki yaratmaktadır.

**“Bohemler, avangardlar, maceraperest gençler, sanata hamilik eden bazı sıra dışılar, bu saygın-olmayan ortamı sevmişlerdir çünkü bu ortamlar hem avangard, hem burjuvaca, hem de düşküncedir.”<sup>23</sup>**

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

---

<sup>23</sup> Mukadder Çakır Aydın, Sanatta Eleştirelilik, İstanbul, Beta yayınları, 2002,s:183

**“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>24</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 dillerin çeşitlendiğini ve belirginleştiği bir çağ olarak görebiliriz.

---

<sup>24</sup> Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, Bursa, Asa Yayınevi, No:15, 2000, s: 51–52

## II: Avangard'ın Gelişim Sürecine Genel Bir Bakış

Fransızca'da 19. yy. sonunda kullanılan “savaşa önde giden asker” “savaş alanını tanımakla görevlendirilen öncü birlik”<sup>25</sup> sözünden alınan bu terim öncü, ilerici sanat anlamına gelir. Avangard (öncü) terimi, sanatta alışlagelmiş anlatım biçimlerini dışlayarak, tanımlar içinde kabul edilmiş normaları sarsıp, sosyal reformlardan estetik deneyimlere kadar, siyasal, toplumsal ve kültürel anlamda değişimi niteleyen, zamanın ötesine uzanan ilerici bir sanatsal tavrı tanımlamak için kullanılır.

**“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>26</sup>

### A-Yerleşik ve Geleneksel Düzendeki Kopma

“İlerici bir sanatsal” tavrı benimseyen avangard 19.yy.dan önce gelişen yenilikçi sanatsal tavırlardan farklıdır. Örneğin ideal insanın yüceltildiği antik Yunanda ya da ortaçağdan sonra patlak veren aydınlanma çağı Rönesans'ta köklü değişimler olmasına rağmen temelde sanatçının tanımı ve konumu değişse de sanat, soylu sınıfın hizmetinde işlevselliğinden ayrılamazdı. Sanatın karşı bir direnç göstereceği, siyasal ve kültürel alanlarda gelenekçi ve yenilikçi tavırların çatıştığı bir yapılanma, 19.yy.dan önce zaten söz

---

<sup>25</sup> “Avant-garde”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1.cilt, İstanbul, 1997, s: 163,164

<sup>26</sup> Ahmet Cevizci, Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2002, s:110

konusu değildi. Burger'e göre avangard bu tarihin keşfidir; ve bu anlamıyla daha öncesinde mümkün değildir. Burger'in kuramında avangard, sanatın kurumlaşmaya karşı bir saldırısıdır. Özerkleşmenin terk edilerek, sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesidir.<sup>27</sup> Ve öncesinde mümkün değildir. Çünkü

**“Raymond Williams'ın açıkladığı üzere yeninin geleneğini yaşatan Avangart hareketler öncelikle, tipik olarak metropol” temelli hareketlerdir. İkinci olarak, avangarda katkıda bulunanların çoğu, (iç yada dış) göçmenlerden oluşur. Üçüncü olarak, avangart kültür gelenekselden, yerel-olandan kopuştur; metropolün ortak dilini kullanır; yerleşik işaretleme sistemini geride bırakmıştır. Metropolde rastlaşan göçmenlerin çeşitliliklerinin birliklerinin sosyolojisi açısından da önemlidir. Dördüncü olarak avangart 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 çoğulculuğu sayesinde muhalif gruplara da uygun bir ortam hazırlar. Avangart oluşumlar, *“yerleşik ve geleneksel pratiklerden keskin, hatta cebri bir kopuşu temsil ederler”*<sup>28</sup>.**

---

<sup>27</sup> Peter Bürger, Avangard Kuramı, Türkçesi: Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s.21

<sup>28</sup> Mukadder Çakır Aydın, Sanatta eleştirelilik, İstanbul, Beta yayınları, 2002, s.166

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 getirmiştir, yeniliğin ve özgünlüğün bir değer olarak belirlenmesine kaynak olmuştur ve yeni sanat dillerinin oluşumunu zorunlu kılmıştır. Avangard ise bunların başında gelmektedir.

## **B. Avangard Akımlar, Avangardın Ülkeleri ve Sanatçıları**

Bir sorgulama yöntemi olan kesin yargılar ve değerler ortaya koymayan, seyredilmeyi değil izleyicinin katılımını öngörerek düşünceyi algıyı dolayısıyla zihni 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 gösterilerle sözcüklerin ve görsel simgelerin göstergelerini sorgulayan **Dada** hareketi, **Gerçeküstücülük**, **Fütürizm**, **Bahause**, Şiddetli renkleri ile **Fovlar**, Arp, Gabo, Kandinsky, Lissitzky, Mondrian ve Pevsner gibi sanatçıların, Nazi Almanyası'ndan ya da Stalin Rusya'sından kaçmış göçmen sanatçıların dahil olduğu: 1930'lu yıllarda Paris' in soyut sanatın merkezi olması yolunda büyük rol oynayan "**Abstraction-Creation**"(Soyutlama- Yaratma), 1960ların geçerli düzen dışı inançlarını, anarşist tavırlarını yer altı kültürünün bir uzantısı olan: biçime değil içeriğe önem veren **Funk art**, **Soyut Dışavurumculuk**, **Kavramsal Sanat**, **Popart**, **Yoksul Sanat**, **Hurda sanatı**, **Yeni gerçekçilik**, **Süreç Sanatı**, **Kendi Kendini Yok Eden Sanat**, **Çevre Sanatı**, **Serbest Biçimli Sanat**, **Yerleştirme**, **Yeryüzü 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. 1990'lardan

sonra ise video teknolojisinin gelişimi ile avangard atılımını yapan, hemen hemen bütün sanat dallarının pratiklerini içinde barındıran **Video Sanatı** önemli bir yere sahip olur.

Aslında sinema da, video sanatında da öte, izleyiciye ulaşmak ve teknolojinin sanatla birleştiği dolayısıyla yenilenme açısından avangardın amaçlarını gerçekleştirmesinde çok önemli bir etken olmuştur. Fakat geniş kitlelere ulaşabilen sinema sanatı, avangardı izlediğinde çok küçük azınlıklara ulaşabilmektedir ve sinema çoğunlukla kapital sistemin dayattığı tüketim kültürünün amaçlarını gerçekleştirdiği bir alana dönüşmektedir.

Son yıllarda ise İtalyanca “Transvanguardia”(avangard ötesi) sözcüğünden türeyen Trans-avangard ortaya çıkmıştır. Trans-avangard tarihsel avangardlardan sonraki birçok akım gibi sanatta tekrar avangardın uyanışı gibi algılanabilir. Zaman zaman da sanatta ilerici bir yaklaşımı sergileyen ‘Trans-Avangard’ İtalyan eleştirmen Achille Bonito Oliva’nın etkisiyle gelişmiştir.

**“Kavramsal sanatın doğru olduğuna inanılan prensiplerini, reddeden ve duyguyu - özellikle yaratmanın coşkusunu- geri getirmeye çalışan sanatsal üreti için kullanılan terimdir. Çağdaş sanata miti, gizemi ve büyüğü geri kazandırmayı amaçlayan bu sanatçı 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>29</sup>**

Sanat ve hayatı birleştirme çabasıyla yayılan avangard Avrupa’nın birçok ülkesinde, Amerika’da ve Rusya gibi ülkelerde etkili olmuştu. Fakat her ülkede, o ülkenin içinde

---

Bölüm 1.01 <sup>29</sup>Transavantgarde, [http://www.niagara.edu/cam/special/art\\_of\\_80s/Styles/trans.html](http://www.niagara.edu/cam/special/art_of_80s/Styles/trans.html), (10 Ağustos 2007)

bulunduğu koşullara bağlı olarak farklı şekillerde ortaya çıktı. Örneğin: Burjuva toplumunda 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 avangardı” 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 yönetimin avangard sanatçılar üstündeki baskıları 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. Örneğin “Almanya’daki ilk demokrasi denemesi olan Weimar Cumhuriyeti, 1920’lerde bir yandan yüksek enflasyonun, bir yandan ise Berlin’de öbekleşen sosyalistlerin, avangardistlerin ve güncel yaşamın karmaşasına saygı duyan dışavurumcuların toplandığı bir ülke durumundaydı.”<sup>30</sup>

Biçimcilik ve metafiziğin karşısında olan avangardın 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 duyulmasında büyük rol oynamış hatta eleştirileriyle Dada ve Sürrealizm akımları üzerinde de önemli etkileri olmuştur.

Amerikadaki avangard ise New York’ta yükselmiştir. Özellikle fotoğrafçı Alfred Stieglitz “291”de “Armory Show” sergisini açılmasıyla ilerlemeci sanatçı ve entelektüellerin bir ada toplanmasını sağlamıştı.

---

<sup>30</sup> Necmi Sönmez, Sanat Hayatı İçerir mi?, İstanbul, YKY, Eylül, 2006, s:236

**“1913’ de, asıl Armory Show adıyla bilinen Uluslararası modern sanat sergisi, Stieglitz’in modernci tezlerinin zaferini perçinlemiş ve bütün genç bir plastik sanatçılar kuşağı tarafından sabırsızlıkla beklenen, engin bir sanatsal kurtuluş hareketinin başlangıcı olmuştur. Gerçekte, bu sergi yoluyla, New York’lu sanatseverler, izlenimcilikten kübizme değin, Avrupa’nın büyük modern akımlarının en temsil edici yapıtlarıyla tanışma olanağını bulmuşlardı.[...] 1914 savaşının ilanı ile beraber, çatışmaların kargaşası içinde yerlerinden olan bir takım Avrupalı mülteciler, Amerika’nın özgür kıyılarında ve özellikle de New York’a gelip yerleşmişler, burada çabucak metropolün o dönemdeki avangard sanatçı topluluklarıyla ilişki kurmuşlardı.”<sup>31</sup>**

### **C-Tarihsel Avangardlar ve Kapsamcılık**

Toplum ve siyasi yapılanmalarda değişim, demokratikleşme, kentleşme ve endüstrileşmeyle birlikte sanatta da yeni soruların gündeme gelmesi ile akademi sanatçıları gibi gelenekçiler ve politik tavırları ile gerçekçi Courbet’in sanata getirdiği yenilikler, avangardın başlangıç noktaları sayılsa da, Linda Nochlin’e göre 1830’larda başlayan avangard hareketlerin mucidi Manet’dir. “Avangardistlerin amacının, estetiğin geliştirdiği (hayat pratiğine isyan eden) estetik tecrübeyi pratiğe yöneltmek”<sup>32</sup> olduğunu iddia eden Burger ise kübizm, dada, sürrealizm, Rus avangardları, İtalyan fütürizmi ve Alman ekspresyonistlerini tarihsel avangardlar olarak nitelendirir. Tarihsel avangardlar kendinden önceki sanatlara göre sanata ve eser kategorisine yeni sorularla yaklaşmışlar, sanat ve hayatı birleştirmek istemişlerdir.

---

<sup>31</sup> Michel Sanouillet, *Dadacılığın kökleri: Zürih ve New York, Modernizmin Serüveni*, Türkçesi: Turhan İgaz, Yapı Kredi Yayını, 2002, s:310

<sup>32</sup> Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, Türkçesi: Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s:81



**“Tarihsel avangard hareketleri döneminde, sanat ile hayat arasındaki uzaklığı ortadan kaldırma girişimi, tarihsel ilerlemecilik tutkusunu (pathos)\* hâlâ barındırıyordu. Dadaist bir gösteri eser niteliğine sahip değildir, yine de sanatsal avangardın sahil bir tezahürüdür. Bu, avangardistlerin hiç eser üretmedikleri, eserin yerine geçici olayları koyduğu anlamına gelmez. Avangardistler, göreceğimiz gibi, sanat eseri kategorisini ortadan kaldırmamış, ama ciddi anlamda değiştirmişlerdir.”<sup>33</sup>**

Bu noktada avangardın bu değişiklikleri yaparken avangard sanatın sürekli olarak irdelediği 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”, Erzen şu şekilde değerlendirir.

**“Kapsamcılık, değerlerin göreliliğini getirdiği gibi, avant-garde uygulamalar çerçevesinde çağdaş sanatı sürekli olarak sanatı bilinmez bir alan içerisine sokmuştur. Bu bakımdan çağdaş sanat sürekli olarak bir alacakaranlık anlaşılmaşlığını ve çapraşıklığını taşır; değerleri belirlendiği an geleneğin ve tarihin bir parçası olur. Öte yandan sanat alanı sürekli olarak sınırlarını genişletmekte ve sonsuz sayıda şeyi tanımlı içine**

---

\*Pathos:Empati demektir. Diğer insanların ihtiyaçlarına ve söylemek istediklerine duyarlı olmaktır.([http://66.102.9.104/search?q=cache:\\_smSmlXSSaMJ:www.franklincovey.com.tr/provistaoncelikler\\_0907.htm+pathos+ne+demek&hl=tr&ct=clnk&cd=1&gl=tr](http://66.102.9.104/search?q=cache:_smSmlXSSaMJ:www.franklincovey.com.tr/provistaoncelikler_0907.htm+pathos+ne+demek&hl=tr&ct=clnk&cd=1&gl=tr))

<sup>33</sup> Bürger, Peter. Avangard Kuramı, Türkçesi: Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s:106

\*Kapsamcılık: Sınırları içine başka konuları veya anlamları alma durumudur.Avangard tavrın en belirgin özelliğidir.([http://64.233.183.104/search?q=cache:4toqAKZUWtEJ:www.sozluk.net/index.php%3Flang%3Dt r%26worde%3Dancre%2520%26dile%3Dfr\\_tr+s%4%B1n%4%B1rlar%4%B1+i%3%A7ine+ba%3C5%9Fka+konular%4%B1+veya+anlamlar%4%B1+alma+durumu&hl=tr&ct=clnk&cd=1&gl=tr](http://64.233.183.104/search?q=cache:4toqAKZUWtEJ:www.sozluk.net/index.php%3Flang%3Dt r%26worde%3Dancre%2520%26dile%3Dfr_tr+s%4%B1n%4%B1rlar%4%B1+i%3%A7ine+ba%3C5%9Fka+konular%4%B1+veya+anlamlar%4%B1+alma+durumu&hl=tr&ct=clnk&cd=1&gl=tr))

alabilecek bir kapsamlılık kazanmaktadır. Avant-garde sanatta konu, giderek içerik yenilemesinden çok sanat alanı dışından sanata uyarlanacak olguları bulabilmek olmuştur. Değerleri sorgulayıcı bu yaklaşımla avant-garde'ın genel anlamda politik tavrı bir sanat türü olduğu söylenebilir.”<sup>34</sup>

#### D- Avangardın Şok Etkisi

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.

**“En genel anlamda sokakta gördüğümüz ne ise, kendi kapsamından, kendi olağan ortamından alınıp da başka bir aracıda sunulunca, aniden olağanüstü oluyordu. Avant-Garde'ın şok etkisi yapan en önemli özelliği, hep sıradan olarak gördüğümüze dikkatleri yöneltmesiydi. Sıradan olarak görülen bir şeyin odaklanıldığı vakit bambaşka bir şeye dönüşmesi ve yeni bir anlam derinliği edinmesi Avant-Garde'ın yarattığı yeni bir nitelikti.”<sup>35</sup>**

19. yy ortalarından sonra ve büyük sanatsal yeniliklere sahne olan 20. yy.da, biçimciliğe ve metafiziğe\* karşı akımların ve hareketlerin, izleyicide ve toplumda yarattığı etki, avangardın 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 “Armory Sergisi” Amerikan toplumunun kültüründe önemli etkileri oldu. Toplumunun modern

<sup>34</sup> “Avant-garde”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1.cilt, İstanbul, 1997, s:163

<sup>35</sup> Jale N. Erzen, Fotoğraf Notları, İstanbul, Say Yayınları, 2004, s.31

\* **Metafizik**: felsefenin bir dalıdır. İlk felsefeciler tarafından, "fizik bilimlerinin ötesinde kalan" anlamına gelen "metafizik" sözcüğü ile felsefeye kazandırılmıştır.(tr.wikipedia.org/wiki/metafizik)

sanatla tanışmasını sağladı ve avangard sanatsal anlatım biçimlerinin kabul görmesinde büyük rol oynadı.

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. Avangardın 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 onyıllık dönemde de devam etti ve 1930'lardan beri ilk kez bu denli siyasallaşan avangard sanatta yansımaları buldu”.<sup>36</sup> Ali Artun modernizm ve avangardı karşılaştırırken 20.yy. boyunca sanatın ilişkide olduğu “yabancılaşmaya” değinir.

**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>37</sup>

---

<sup>36</sup> Edward Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul, Akbank, Yayınları, 2004, s:298

<sup>37</sup> Peter Bürger, Avangard Kuramı, Türkçesi: Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s:14

## E- Avangardın Direnişii

20. yy. da avangard sanatçılar yaşamın ve gerçeğin her an değiştii ve bilinmeyi getirdii, bunu anlamak içinse sanatçıların görsel ve sözel olarak yeni bir dil yaratması gerektiklerine inanmışlardır. Bu yaklaşım alışılmış tüm tanım ve simgelerin geçerliliklerini sorgulayan bir uygulama türü yaratmıştır. Fakat yenilenme düşüncesi bazen sanatın metaya dönüşümünü sağlamıştır. Yeni bir dil yaratılması gerektiğine dair inanç karşısında Burger, Adorno'nun düşünceleri üzerinde durarak avangardın her zaman “yeni”yi gerektirmesini eleştirir.

**“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 cezptmek 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>38</sup>**

Avangardın hayat pratiğine dönüşmesine ve bu dönüşümlerin sürekliliğine dair inanç, avangard sanatçıların çalışmalarında, avangardın hayat ve sanatı birleştirme çabasının kendini muhafaza ettiğini görebiliriz. Fakat bu konuda birbirine karşı birçok düşünce ortaya atılmıştır.

---

<sup>38</sup> Peter Bürger, Avangard Kuramı, Türkçesi: Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s:123

**“Dwight Macdonald'a göre Avangart akım 1950'lere dek yarışmalara girmeyi reddetmiş, Akademi'den uzak durmuş, 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 etmişlerdir. Sosyal bir elit yerine, entelektüel elit'e dayanarak kültürel bir bölünmeye yol açsalar da son elli yılda ki sanatsal canlılığı bu yolla olası kılmışlar Yüksek Kültür'ü avangardçılıkla özdeş hale getirmişlerdir. İki Dünya Savaşı arasındaki dönemde gerçekçi yüksek kültür ile gerçekçi olmayan avangart realistler arasındaki ilişkiler, özellikle birbirine karşıtı. Sürekli bir tartışma ve birbirlerinin ifade biçimini eleştirme eğilimi görülüyordu. Bu kültürel çatışma ve karmaşıklık, doğal olarak ait politik ve ekonomik çelişiklere bağlandı.<sup>39</sup>**

Bu karmaşıklık ve çelişki Adorno ve Lucas'ın avangarda 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. Lukacs ise, avangard sanatın isyankâr özelliğini kabul eder; ama bu isyan ona göre tarihsel perspektiften yoksun, kapitalizmi alt etmeye çalışan karşı-güçlere kör soyut bir isyandır.”<sup>40</sup> Diyen Bürger, amaç ve tavrının gittikçe belirlenmesi ile ilkelerine ters bir biçimde kurumsallaşan avangardı eleştirir. Fakat Sonuçta avangardın temelinde, 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 avangardın amaçladığının tersine, onun görünüşte kendi uygulayıcı çevresi içinde devinen bir sanat türü olarak gelişmesine neden olmuş ve

---

<sup>39</sup> Mukadder Çakır Aydın, Sanatta eleştirelilik, İstanbul, Beta yayınları, 2002, s.185-186

<sup>40</sup> Peter Bürger, Avangard Kuramı, Türkçesi: Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s.165

avangardçılar, sanat ile hayatı birleştirme çabalarını gerçekteştirmediklerine dair eleştiriler almışlar, fakat avangard bunlara rağmen karşı bir direnç hareketi yaratmıştır.

**“Avangard eser, tarihsel avangard hareketlerinin amacına ulaşmamış, yani hayat pratiğinde devrim yaratmayı başaramamış olsa da bu amacı muhafaza etmektedir. Sanat hayat pratiğine bütünüyle dahil 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>41</sup>**

---

<sup>41</sup> Peter Bürger, Avangard Kuramı, Türkçesi: Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s.171

### **III: Fotoğraf ve Avangard**

#### **A- Yeni Görsel Anlayışlar**

##### **1) Fotoğrafın, Görme, Bellek ve İmge ile ilişkisi**

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 teknoloji ve sanattaki bu gelişimler, özellikle fotoğrafın icadı ile sanatta yüzyıllardır süregelen geleneklerden, modernizm ve modernizm sonrası biçim ve içerik arayışlarıyla diğer dönemlerden ayrılır.

20.yy.lı 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 süreci ve gözlem söz konusu olur. Bu farklılaşmaları ve değişimleri örnek vererek açıklayalım. Nesnelerin ve figürlerin optik görüntülerine bağlı yapısal biçimlenişi, perspektifin bilimsel bir zemin üzerine oturtulmasını gerektiren bir mekan derinliğini saptama üzerine kurulu sanat 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 hâlâ kullanılmakta olan perspektifsel uzam ve algının basit birer uzantısı olarak değerlendirilmiştir."<sup>42</sup> Crary "19. yüzyılda, daha henüz fotoğraf ortaya çıkmadan,

---

<sup>42</sup> Jonathan Crary, Gözlemcinin Teknikleri, Türkçesi: Elif Daldeniz, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s:17

gözlemci\*nin yeniden düzenlendiğini” fotoğraf ortaya çıktıktan sonra sanatta ve gözlemcide meydana gelen değişimlerin Rönesans’tan gelen görme biçimlerinden farklı olarak değerlendirilmesi gerektiğini iddia eder. Yine Crary’e göre, sanatın farklı çözümlere gitmesine yol açan, yeni biçim ve içerik arayışlarına yönelmesini sağlayan, zaman ve mekân algısındaki bu değişimler, özellikle “imge ile nesneyi önsel olarak ayıran ve farklı kılan bir optik rejim” olan kamera ile “Dış dünyayı, doğrudan duylara dayanan bir incelemeyle değil, dış dünyanın oda içindeki "kesin ve belirgin" temsilinin anlık tarafından incelenmesinin yapıldığı” bir alan olan fotoğrafın, bir önceki aşaması olarak görülen “camera obscura” arasında bir takım ayrımlara gider.<sup>44</sup> “Camera obscura”nın anlam ve etkilerini, merkezi perspektif tekniklerine eşit kılmaz ve her ikisinin birbiriyle ilgili olduğu aşikâr görmekte beraber, “camera obscura”nın dışarıdaki dünya karşısında içeride konumlandırılan bir gözlemciyi tanımladığını vurgular. Merkezi perspektifte ise gözlemci yalnızca iki boyutlu bir görüntü karşısında konumlandırılır. Dolayısıyla da “camera obscura” çok daha geniş bir özne etkisi ile eşanlıdır ve burada en temel ayırım “camera obscura” imgesinin dışarıdaki nesnesiyle arasındaki eşzamanlılık” 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-

---

\* **Gözlemci:** Kuskusuz 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, 2004, s:17)

<sup>44</sup> Jonathan Crary, Gözlemcinin Teknikleri, Türkçesi: Elif Daldeniz, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s:26



“camera obscura” nın varlığı ile birlikte, eş zamanlı olarak, insanın kendini gözlemlemesi, göz ve görme üzerine yapılan birtakım bilimsel araştırmalar söz konusu olması, aynı zamanda bellek, zaman, mekan 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 düşünmeye ve kendini gözlemlemeye yöneliyordu. Zaten fotoğraf ortaya çıkmadan önce 19. yy. öncesine uzanan bir gözlemcinin varlığını temsil eden stereoskop\* 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 yayıyordu. Bununla beraber, daha önceki bölümde bahsedildiği gibi hemen hemen fotoğrafın ortaya çıktığı aynı tarihlerde streteskop, Kinetoskop\*\* gibi birçok gözlem ve eğlence icatlarının ortaya çıkmasının yanında, göz ve görme üzerine yapılan bilimsel araştırmalar, insanların, toplumların eğitilmeleri, yönetilmelerini sağlamış giderek daha fazla organik ve mekanik sistemlere bölünen ve parçalanan 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 önkoşul olmuştur. Standartlaşma ve düzenlenme, görmenin soyutlanması ve formelleştirilmesine 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 algılamının alması olmuştur. Bunlara bağlı olarak, yeni bir gözlemci öznenin doğuşunun “camera obscura” ve fotoğrafın ortaya çıkışından daha da gerilere uzandığını söyleyebiliriz. Sonuç

---

\* **Stereoskop**: Cismin birbirine benzer iki görüntüsünü birleştirerek görüntünün retina üzerine gelmesini ve asıl cisim gibi üç boyutlu olarak algılanmasını sağlayan optik. (tr.wikipedia.org/wiki/streoskop)

\*\* **Kinetoskop**: 1892'de Edison'un bulduğu, bir kişinin bakabildiği ve hareketin izlenebildiği fakat hareketin perdeye yansıtılmadığı sinema tarihine ilişkin ilk aygıttır!(tr.wikipedia.org/wiki/kineteskop)

olarak hiçbir gelişmenin birdenbire olmadığını ve aslında “Tarihsel Modernizm sürecini harekete geçiren olgunun Sanayi Devrimi’nin görüntü alanın da ki temsilcisi sıfatıyla”<sup>45</sup>, fotoğrafın icadının dahil içinde bulunduğu çağın hazırladığını ve fotoğraf icat edilmeden önce yaşama ilişkin kavramların ve gerçekliğin algılanışının çok daha farklı olduğunu görüyoruz.

Endüstri devriminin birçok alana girmesi ile sanki sistem birdenbire içine 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 aklıda yaratılıyordu. Bellek bütünsel olarak varlığını sürdürüyordu ve içinde bulunduğu sürecin başından sonuna kadar dahildi. Fakat günümüzde bellek parçandı. Fotoğraf görsel bellek kaydı gibi işlev görmeye başladı. Örneğin bilgiyi aktarma, tasvir etme gibi işlevleri olan resmin, toplumsal bir bellek tutma yöntemi olarak görülmesine karşılık olarak, John Berger, günümüzde bir bellek nesnesi olarak da algıladığımız fotoğraf tekniği ortaya çıkmadan önce “bellek” tutumunun resimle değil, belleğin kendisi ile yapıldığını iddia eder.

**“Fotoğraf makinesi icat edilmeden önce fotoğrafın yerini ne tutuyordu?  
Bu soruya gravür, resim ve yağlıboya diye yanıt verilmesini bekleriz.  
Daha aydınlatıcı bir yanıt belki şu olabilir: bellek. Fotoğrafların  
dışarıda, uzamda yaptıkları, önceleri düşüncede yapılıyordu.”<sup>46</sup>**

Dolayısıyla yaşamı 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.

---

<sup>45</sup> Jeff Wall , “Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları”, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını 2002, s.170

<sup>46</sup> John Berger, O Ana Adanmış, Türkçesi: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, Ocak 2003, s:71

**“Uzaklıklara ulaşabilme yeteneğinin artması ile görsellik yeni boyutlar da kazanmıştır. Fotoğraf makinesi ve karanlık odadaki agrandizör ile bir imge istediğimiz kadar yanımıza getirilebilir 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. Işık, 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, katmerlendikçe, katı şeklini ve bütünlüğünü yitirmektedir. Öte yanda fotoğraf makinesi ile gerçeklik, yalnızca imge olarak da olsa insanın gereksinimlerine uyan, kontrol ve manipüle edilebilen bir şey olmaktadır. İmge gerçeklik olmakta ya da gerçeklik yalnızca imgeye dönüşmektedir.”<sup>47</sup>**

Kontrol ve manipüle edilebilen,-John berger’in deyimiyle “Bizim modern olarak algıladığımız çevreyi oluşturan ve somutlaştıran tüm nesnelere arasında belki de en gizemli olan <sup>48</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 açmıştır. Evreni, farklı zaman dilimlerinde farklı zaman aralıklarında oluşturulmuş görüntülerle algılıyor olmak modern insanın yaşam biçimi haline gelmiştir.

---

<sup>47</sup>Jale N. Erzen, Fotoğraf Notları, İstanbul, Say Yayınları, 2004 s:19

<sup>48</sup> John Berger, O Ana Adanmış, Türkçesi: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, Ocak 2003, s:70

**Modern teknoloji, başka çağlarda bilenemeyecek, görülemeyecek imgeler dünyası yaratmıştır. İster politik, ister toplumsal, ister sanatsal olsun modern insanın dış dünyasında, ona bambaşka gerçekler yaratabilecek bir imgeler dünyası olmuştur. Bunun her zaman pratik bir işlevi olmasa da hem olumlu hem olumsuz yönleri vardır. Bu ise tamamen fotoğrafın ortaya çıkardığı yepyeni sonsuz bir görsel dünyadır. Bunun olumsuz yönü televizyon ya da medya yoluyla imgelerin bizi yönlendirmekte kullanabileceğidir. Bir yerde de insanın bilinci parçalanmakta ve sonsuz görsel etkilerle yönlendirilmektedir. Öte yanda fotoğraf bizim dünyamıza tamamen başka dünyalardan bilmediğimiz şeyleri dolaysız olarak getirebilmektedir. Ve dünya bilincimizi zenginleştirebilmektedir. Bugün bu geometrik şekilde çoğalmıştır; bir yanda zihnimize, orada burada gördüğümüz binlerce imgeyi taşıyoruz, bir yanda da bilgisayar ortamında istediğimiz her imgeyi karşımıza çağırabilmekteyiz. Fotoğraftaki ve son zamanlarda dijital teknolojilerdeki ilerlemeler nedeniyle görsellik katmerli şekilde artmıştır.<sup>49</sup>**

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

---

<sup>49</sup> Jale N. Erzen, Fotoğraf Notları, İstanbul, Say Yayınları, 2004 s:19

## 2) Bellek ve Sistemleşmenin Fotoğrafla İlişkisi

19.yy.da fotoğrafın, “bellek”, “gerçeklik”, “imgelem” 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.

**“Sanat tarihinin akademik bir disiplin olarak yine aynı 19. yüzyıl ortamında ortaya çıktığı kolayca unutulabilir. On dokuzuncu yüzyıldaki üç gelişme, sanat tarihi uygulamasının kurumsallaştırılmasıyla iç içe yaşanmıştır: (1) biçimlerin zaman içinde kendini açımlayan 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 halka açık sanat müzesi ortaya çıkmıştır ve (3) çeşitli sanat yapıtlarının inandırıcı kopyalarını dünya çapında dolaşıma sokan ve yan yana koyan yeni görsel seri yeniden üretim olanakları.”<sup>50</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 sanat tarihinin ve müze kavramının değişimini sağlamıştır.

---

<sup>50</sup> Jonathan Crary, Gözlemcinin Teknikleri, Türkçesi: Elif Daldeniz, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s:34

**“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 ‘avangard’ı ayırt eden, işte bu kurumlaşma karşısında başlattığı muhalefet ve sanatı yeniden hayatla bağdaştırma tutkusudur.”<sup>51</sup>**

İkinci nokta ise: Sanatçılar, fotoğrafın sanata getirdiğı yeni dillerin olanaklarıyla, kurumsallaşmaya, geleneklere ve sanatın nesneleşmesine karşı çıkmıştır. Örneğin Bürger’in “Tarihsel Avangardlar” olarak adlandırdığı, sanatı yeniden hayatla 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 getirdiğı ihtiyaçlardan doğan yeni “bellek” oluşumuna, müzeciliğın farklı kategorize etme sistemine dolayısıyla kurumsallaşmanın getirdiğı yeni sisteme bir araç olan fotoğraf, aynı zamanda savaşlar, endüstri devrimi, sanayileşen dünyanın getirdiğı yeni yaşam biçiminin sanatçılara, bu oluşumlara karşı dirençlerini gösterebilecekleri bir alan olmuştur.

---

<sup>51</sup> Peter Bürger, Avangard Kuramı, Türkçesi: Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s:14

### 3)Fotoğrafın Getirdiği Olanakların ve Avangardla ilişkisi

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 ortaya çıkacak olan fotoğraf kamerasıdır. Bu tür bir vurgu birincil amacı resim üretmek *olmayan* bir alete, 20. yüzyıla ait bir dizi varsayımın, özellikle de verimlilik odaklı bir mantığın yüklenmesine yol açar.”<sup>52</sup>**

Değişen yaşam koşullarına bağlı olarak, algılamamanın değişiminin sonuçları sanat ve fotoğraf ilişkisinde vücut buluyordu. 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 Marsel 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 sergide, Duchamp'ın “ready made”i “Pisuar” sanat olarak görülmeyip, sergiden çıkarılmasından sonra Duchamp, “Pisuar”ı Alfred Stieglitz' in galerisi, “291”e götürmüştür ve Alfred Stieglitz, Marsden Hartley’ in resmini fon yaparak “Pisuar”ı fotoğraflamıştır. “Pisuar” daha sonra

---

<sup>52</sup> Jonathan Crary, Gözlemcinin Teknikleri, Türkçesi: Elif Daldeniz, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s:45

kaybolmuştur, yani artık sadece fotoğrafı vardır. Tabii ki böyle tesadüfî bir olaydan dolayı sadece “Pisuar” ın kendisinin değil, görüntüsünün elimizde olması fotoğrafı önemli kılmaz, fotoğrafın buradaki önemi 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 arşivlemeye geçişinde, yaşamı formülleştirmede, endüstri devriminin getirdiği ilkeleri dayatmada önemli bir faktör olurken yine bu kurumsallaşma karşısında, avangardın direnç göstermesinde çok önemli bir etkidir. Fotoğraf ortaya çıktıktan sonra sanat eserinin anlamı ve değeri değişmiştir.

## **B- Fotoğrafın Avangard ve Yenilik Kavramıyla İlişkisi**

20.yy başlarında, geleneksel olanın dışındaki malzemelerle çalışanlar sanatçılar, fotoğrafı kullanan sanatçılar, sanata yeni, diller getirmişleridir.

**“Fovizmle başlayan ve ardından kübizm, dışavurumculuk, gerçeküstücülük, fütürizm, dada ve benzerliğiyle süren modern yaklaşıma egemen olan düşünce, nitelikli sanatın ‘gerçeği’ betimlemek zorunda olmadığı ama sürekli olarak yeniliğin ve özgünlüğün peşinden giderek ilerlemesi gerektiğiydi.”<sup>53</sup>**

Fakat yenilik ve seri üretimin yarattığı ortam sürekli değişim ve kriz yaşayan kişilikleri oluşturmuş; kişi, değişimi aktif olarak istemek zorunda kalmıştır.

Avangardın yenilik kavramıyla kapitalist sürecin sürekli değişimi ve yeniliği dayatması arasında bir bağ kurulduğunda, değişen yaşama karşılık Avangardın sürekli olarak yeniyi istemesi bazı durumlarda kapital sistemin sanatı nesneleştirilmesiyle sonuçlandı. Bununla

---

<sup>53</sup> “A’dan Z’ye 20.yy Sanatı”, Hazırlayan: Ahu Antmen, Portakal Sanat Dergisi, Sayı: 16, Kış 1999/2000, İstanbul, Portakal Sanat Dergisi Yayını, 1999, S:92



beraber sanatın direnç gösterdiği noktalar kırıldı. Sürekli reddeden bir yabancılaşma ve kendi içinde yeni arayışında olan sanatın aşınma tehlikesi ortaya çıktı.

**“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 cezpt etmek gerekir. Adorno sanatın da bu zorunluluğa 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>54</sup>**

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

**“ ...bireyin sanatsal yaratımın öznesi olduğu fikrine karşı çıkmaktadır. İmzalanmış şişe süzğüsü, müzede sergilenmeye değer bir nesne olarak kabul edildikten sonra, provokasyon 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.**

---

<sup>54</sup> Peter Bürger, Avangard Kuramı, Türkçesi: Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s:123

**Bugün, tarihsel avangardın sanat kurumu karşısındaki isyanı sanat diye kabul edildiğinden, neo-avangardın isyankâr edimi sahih olmaktan çıkar.”<sup>55</sup>**

Avangardın 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 Burger, avangardı hayat pratiğine olan uzaklığı ile eleştirmiştir.

**Avangardistlerin farkı, temelini sanatta bulan yeni bir hayat pratiği örgütleme çabalarıdır. İnsaniyet, sevinç, doğruluk, dayanışma gibi değerler hayatın dışına itilir ve sanat içerisinde muhafaza edilir. Sanatın hayat pratiği 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>56</sup>**

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

**“Bugün, Avangart ürünleri ve 1968 deneyimleri bile, karşı-kültür gibi olsalar da yeni olmaktan çıkmış, kolayca hazmedilen yemeklere, taç giyinmiş kültür ürününe dönüşmüşler; en eleştirel-uzlaşmaz sanat eserleri**

---

<sup>55</sup> Peter Bürger, Avangard Kuramı, Türkçesi: Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s:109

<sup>56</sup> A.g.k., s.105

**evcilleştirilmiş, alabildiğine etkin olan "özümseme ve yeniden-işlevlendirme mekanizmaları" ile karşıtlıkları yok edilmiştir.**<sup>57</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 karşlarına 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 ABD'de 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 gelişti."**<sup>58</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 bağlı olarak sunulan himaye tarzını yansıtıyordu. Örneğin avangardistlerin sergilerinin kurumlar tarafından dolaylı olarak finanse edilmesi, kurumsallaşma karşındaki pasifleşmeler, avangardı giderek düzenin bir parçası haline getirdi ve avangard uysallaştırdı.

Örneğin, genel olarak sanata dönüp baktığımızda yine fotoğraf kullanımının çok etkin olduğu kavramsal sanata dahil olan sanatçılar, sanata ilişkin kavramları irdelemişler,

---

<sup>57</sup> Mukadder Çakır Aydın, Sanatta eleştirelilik, İstanbul, Beta yayımları, 2002, s:282

<sup>58</sup> Edward Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul, Akbank, Yayınları, 2004, s:305-306

sanatın nesnesini değil, kavramını önemsemişler, sanat yapıtının alınıp, satılmasını ve bu alandaki spekülasyonu eleştirerek, sanatçının yaratıcılığındaki değişimi üzerinde durmuşlardır. Fakat sonuç da kavramsal sanatta amacına ulaşamamış, metalaşmış ve sonunda pazarın eline düşmüştür.

### **C- Tekniğin Olanaklarının Avangarda Etkisi**

#### **1) Fotoğrafın, Sanatın Etkisinin Yayılmasındaki Rolü**

Fotoğrafın, yaşam biçimine yön veren bir yanı da, o anda yaşanmış bir olayın farklı bir zamanda, farklı bir mekanda gösterilmesiyle farklı bir anlama bürünmesini sağlamasında yatar. Bir belge olarak fotoğraf, sanatın 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.

**“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>59</sup>**

Bir başka bağlantıyı ise, Jackson Pollock’un, resimlerinin etkisinin fotoğrafla yayılmasıyla kurabiliriz. Sanatçının resimleri, gerçekleştirirken çekilen fotoğraflarla, yeniden sunulmuş ve yeni bir katmanda etkisini sürdürmüştür. Böylece Pollock, sadece soyut ve otonom olarak adlandırdığı resimleri ile değil, bu resimleri yaparkenki süreci ile etkisini sağlar. Çünkü bu resimler bir dinamizm içerir ve performans gibidir ve izleyici bu sürece yine fotoğraflar sayesinde şahit olabilir. Böylece bu resimler kendilerinin dışında başka bir nesnenin yani fotoğrafın “aura”<sup>\*</sup>sına sahip olurlar.

**“J. Pollock basındaki haberlerde, blucinli, tişörtlü, leke dolu botlarıyla ve boya kutularıyla, tenekeler arasında resim yapışını gösteren fotoğraflarında, yöntemini, Kızılderili kum-ressamlarınkine benzetiyor; halk bu çalışmalarda, şiddet olduğunu, sanatsal değerlere saldırış olduğunu savunarak tepki gösteriyordu.”<sup>60</sup>**

Fotoğraf gerçeği aynen kopya etmesiyle, bir çok 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 geçilmesini sağlamaya çalışmışlardır.

---

<sup>59</sup> Edward Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul, Akbank, Yayınları, 2004,s:211

<sup>\*</sup> **aura**: Bir kişi veya nesneye dair ayırdeci 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\\_%28sanat%29](http://tr.wikipedia.org/wiki/Aura_%28sanat%29))

<sup>60</sup> Mukadder Çakır Aydın, Sanatta eleştirelilik, İstanbul, Beta yayınları, 2002, s:189

## 2) Fotoğrafın ve Avangardın “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 Grundberg’e göre 20.yy.ın sonunda yeniden kendisi olup olmayacağını araştırdığımız fotoğraflar:

**“Görsel dünyanın nesnelere ve öznelere olma işlevlerini sürdürmektedirler. Fotoğraflar bu işlevlerini Modernistlere hitap eden özellikleri- betimleyicilik, nesnellik, netlik, sabitlik, tekillik – temel olarak değil, Postmodernist özellikleri – anırtırma, basmakalıplık, fazlalık, aşırılık, gizem, - temel olarak yerine getirmektedirler.”<sup>61</sup>**

Postmodernizm kendinden öncesini ele alırken fotoğrafı kullanarak modernizmle dalga geçer. Yine Andy Grundberg, postmodernizm ve fotoğraf ilişkisini fotoğrafın önceki durumundan ayrı olarak şöyle dile getirmiştir:

---

<sup>61</sup> Andy Grundberg, “Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat”, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s.119

**“Postmodernist çağımızda fotoğrafın görsel sanatlar içindeki konumu ile daha önceki yıllarda edindiği konum arasındaki fark, fotoğraf makinesinin sanatçılar tarafından yaygın şekilde benimsenmesinden değil, fotoğrafların mevcut sanatsal pratiklerde oynadığı özgül rollerden kaynaklanır.”<sup>62</sup>**

Bu rolle birlikte, postmodernizmde fotoğraf kullanımı daha önce fotoğraf kullanan akımlardan ayrı olarak, “temsilin temsili” işlevini görür. Postmodernizmin özü, Crimp için “alılmama, 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 fotoğrafın çoğaltma, suretler ve suretlerin 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>63</sup> Fotoğrafın postmodernizmle ilişkisi aynı zamanda, müzelere, kurumlara karşı çıkan fotoğraftan yararlanan tarihsel avangardlarla etkileşiminden ayrılır ve farklı bir zemine oturur. “Postmodernizm, modernizmden, modernizm söyleminin önkoşulları olan ve onu şekillendiren kurumlardan kendine özgü bir kopuşu temsil eder.” 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

---

<sup>62</sup> Andy Grundberg, “Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat”, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s.116

<sup>63</sup> Douglas Crimp, “Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği” Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını 2002, s.121

sanat yapıtının özgün olduğu görüşünden kaynaklandığını iddia eder ve “bu özgün yapıtlar çoğulculuğuna karşı kopyaların çoğulluğundan” söz eder.<sup>64</sup>

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 poparttan 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”\*sının yitip gittiğini iddia eden düşüncesine, postmodernizmle birlikte fotoğraf ve “aura”ya crimp’in getirdiği eleştiriyi inceleyebiliriz.

**Postmodernizm’in fotoğraf etkinliği, tahmin edebileceğimiz 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>65</sup>**

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki “aura”yı sorgulayan postmodernist sanatçılar başkalarından alınmış, el koyulmuş sanat eserlerini kendilerine mal ederler ve bu çalışmaları gerçekleştirebilmek için fotoğraftan yararlanırlar. Burada yeni bir avangard

---

<sup>64</sup> Douglas Crimp, Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği, Sanat Dünyamız Dergisi, Türkçesi: Kemal Atakay, Sayı:84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s:121

<sup>65</sup> A.g.k., s.126



yaklaşım söz konusu olur. Fotoğrafın çok etkili bir araç olduğu postmodernizmle yeniden fakat farklı bir yapılanmayla yani kendinden önceki dönemi ele alarak nesne, galeri, müze, sergi gibi klâsik 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 postmodernizmle devam eder. Fotoğraf, Benjamin’e göre sanat yapıtının “aura”sını yitirmesine neden olur. Fakat diğer yandan postmodernizmde yeniden ele alınarak sanat yapıtının yeni anlamlar kazanmasında etkin olur. Yani fotoğraf modernizme karşı gelişen post modernizm içinde de yine başrolü oynamaktadır.

### **3) Fotoğrafın, Eylem Sanatları ve Video ile ilişkisi**

1960’lardan sonra sanat artık düşünce üzerinde durmaya başlıyor ve fotoğrafın etkisi ya da başka nedenlerle metalaşan sanat, tamamıyla nesnesinden arınma yoluna gidiyor ve bu bir diğer avangard hareketler olan performanslarla kendini belli ettiriyordu. Body art, happeningler, eylemcilik baş gösteriyor. Sanat, sanatçı ve toplum arasında interaktif (etkileşimli) bağlar kurulmaya yönelik hareketler artıyordu.

Fakat“ belirli bir konumda ve belirli bir süre için oluşturulan bütün çalışmaları” içeren “Sözcüğün tam anlamıyla hazır bulunmamızı gerektiren, bir başka deyişle yapıt gerçekleştirirken karşısında bir seyirciyi öngören”<sup>66</sup> performanslar başka çalışmalar üretmek ya da yapılan işlerin masraflarını karşılamak amacıyla fotoğraflanıyordu. Örneğin,

---

<sup>66</sup> Douglas Crimp, “Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği” Sanat Dünyamız Dergisi, Türkçesi: Kemal Atakay, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını 2002, s.121

**“Dünyanın ıssız bir bölgesinde daha önce hiç ayak basılmamış bir toprak parçasında nokta nokta çizilen bir çizgi üzerinde ileriye ve geriye doğru bir süre yürünür. Toprağın üzerinde çizgi halinde bir iz bırakana kadar bu işlem sürdürülür. Bunu yapan kişi dönerken bölgenin bir fotoğrafını ve haritasını da beraberinde getirir.\* Başka bir çölde, birbirine paralel iki siper kazar ve boş, kullanılmamış arazide heykeli andıran iki iz bırakmış olur. Biri fotoğraflarla yaptığı hareketi belgeler ancak geçen zaman nasıl ilk insanın açtığı patikayı yok etmişse bu yapıtları da silip götürecektir.\*\* Yapılanlar geçicidir; eserin satılabilmesi mümkün değildir; yapılan işin masrafı satışa çıkarılan fotoğraflarla karşılanır.”<sup>67</sup>**

Görüldüğü gibi performans sanatı nesnesinden arındırmaya çalışmış olsa da kendi amacını yine fotoğrafla çürütmüş olur. Fakat Ahu Antmen nesneyi dışlayan avangard hareketleri daha çok fotoğraflardan bildiğimizi söyler ve bu konuya farklı bir yorum getirir.

**Batı sanatında 1960’lı ve 70’li yılların alternatif mekânlarda gerçekleştirilen ve nesneyi dışlayan avangard yaklaşımlarını daha çok fotoğraflardan biliyoruz. Carolee Scheeman’ın, Chris Burden’ın Gina Pane’in Beuys’un performansları, Robert Smithson, Richard Long Christo gibi sanatçıların çoğunlukla yalnızca belgelerinden izlenebilen işleri – özgün performansların ve yerleştirmelerin olmak istemediği ve olmadığı kadar ‘nesneleşmiş’ halleri, sanat kitapları ve dergilerde hemen hemen hep aynı kadrajlar içinde, yeni bir varlık biçimine dönüştü. Walter Benjamin,**

---

\* Burada “Richard Long: Peru’da Bir Çizgi Boyunca Yürüyüş.1972” çalışmasından bahsedilmektedir.

\*\* Burada “Walter de Maria: Bir Mil Uzunluğunda Çizim, Nisan 1968. Tebeşir, birbirinden 365 cm. uzaklıkta iki paralel çizgi. Mojave Çölü, Kaliforniya” çalışmasından bahsedilmektedir.

<sup>67</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Türkçesi: Prof.Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004, s: 320

**sanat yapıtlarının fotoğraflanmasıyla birlikte fotoğraf ve sanat arasında çözülemez bir gerilimi ön görmüştü, 1970’li yıllarla birlikte sanat ortamı bu gerilimi lehine çevirdi. Smithson’ın dalga kıranları hiç görmeyenlerin onu çok iyi tanınması, ıssız doğa manzaraları içinde bir patika görünce akla Long’un gelmesi-bundan daha kalıcı olunabilir mi?<sup>68</sup>**

Aynı şekilde Toprak ve Çevre sanatı alanında yapıtların yayılabilmesinde fotoğrafın rolü oldukça önemli olmuştur.

Sanatçının “pazar olgusu”na karşı çıkması bir alanda daha hayat bulur. Sesler, zaman, hareketler, fiziksel duyular, hatta kokulardan oluşan bir durumu da içine alacak şekilde genişleten performanslar olan Avrupa ve Japonya da etki eden Happening’ler de, daha sonraları kendi kendini yok eden geçici modalar olarak galeride yer almışlardır.

Bu performanslar’a ayıca 1964 yılı sonunda ortaya çıkan avangard sanatın en tipik örneklerinden, vücudunu, ya doğrudan seyirci önünde ya da fotoğraflarla kullanan “body-art”çılar da dahildir.

**Beden sanatının Amerikalı en ünlü iki uygulayıcısı Vito Acconci (1940-) ile Dennis Oppenheim’ı (1938-). 1970’lerin başında Acconci, bedenini kullandığı bir dizi performans gerçekleştirdi. *Trademarks’ta* (1970) soyunup, çeşitli yerlerini ısırarak, bedeninde gözle görülür diş izleri bıraktı. *Adaptasyon Çalışması’nda* (1970) nefesi kesilinceye dek elini ağzının içine soktu. En ünlü performansını 1972’de New York’ta Ileana Sonnabend Galerisi’nde gerçekleştirdi. Bu performansta, galerinin içine yerleştirilmiş, eğimli, rampaya benzer bir platformun altına uzanmış mastürbasyon yapıyor, iki hoparlör de onun fantezilerini tepesinde yürüyenlere**

---

<sup>68</sup> Ahu Antmen, “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s.135

aktarıyordu. Oppenheim'm en ünlü beden sanatı etkinliği, en basit çalışmalarındandır. Sanatçı *İkinci Dereceden Yanık İçin Okuma Pozisyonu'nda* göğsüne açık bir kitap koyup güneşin altına uzanmış, vücudunun doğrudan güneşte kalan kısmı acı verecek denli yanana dek öylece kalmıştı; sanatçı ayrıca performans öncesi ve sonrası derisinin görünümünün fotoğraflarını çektiymişti. Bu çalışmada sıra dışı bir ironi göze çarpar, çünkü çalışmanın etkisi, güneş banyosu düşüncesinin temsil ettiği dinlence anlayışıyla, kendini tehlikeye atma, rahatsızlık, küçük de olsa acı çekme düşüncelerinin yer değiştirmesine dayalıdır.<sup>69</sup>

“1960-70 yılları arasında ortaya çıkan diğer bir akım Process Art (Süreç Sanatı) dır. Sanatta zaman kavramını sorgulayan Process'ciler yapıtın oluşum sürecini ve evrelerini göstermeye yönelik olarak çalışırlar. Bir süreci görselleştirmek, zamanın akıcılığını, dönüşümünü yakalamak başlıca amaçtır. Kömür, iç yağı, çelik, keçe, ot, süt... gibi malzemeler kullanılarak onların organikliği, canlılığı vurgulanır. Jan Dibbets fotoğraf ve televizyonu kullanarak, insana gösterilmek istenenle, kişinin gördüğü arasındaki farkı vurgular. Bir plajda kum üzerine çizilen bir yamuk, kamera ile bir kare gibi görünebilir. Buradaki değişim süreci, insanın kendisi ve çevresi arasında kurduğu ilişkilerin çeşitliliğine benzer.<sup>70</sup>

Görüldüğü gibi fotoğraf, performans sanatları, happeningler gibi sanat hareketlerinde istenilen düşünceyi açığa çıkarabilmek ya da içindebuunulan durumları kalıcı görüntü haine getirerek 1960'lardan sonra da sanatta etkin rolünü oynamaya devam etmiştir. Fotoğrafla birlikte, teknolojinin bir sonraki aşaması olan akıcı görüntüler elde edilebilen

<sup>69</sup> Edward Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul, Akbank, Yayınları, 2004,s:315

<sup>70</sup> Çakır, Aydın Mukadder. Sanatta eleştirelilik, İstanbul, Beta yayınları, 2002, s: 210

video sanatının ortaya çıkmasıyla tekniğin olanakları sanatın yönünü değiştirmede daha da etkili olmuştur. Bilgilerin yayılıp dağıtılmasında kullanılan video yeni bir görsel imgelem yaratmak için sanatta da video art olarak 1970'lerden başlayarak kullanılmış ve taşınabilir video kameranın da bu performansları belgelemesi söz konusu olmuştur. Ayrıca videonun naklen yayınlanma olanağı vardır. Sanata yeni bir boyut getiren video, belki de performansın daha fazla yaygınlık göstermesi ve amacına ulaşabilmesi için; performanslara canlı yayınlar yapıp sonradan yok edilmesiyle, fotoğrafın ya da videonun performansı belgeleyerek metalaştırma olanağına karşı çıkılabilir. Fakat bu yaklaşımdan farklı olarak Çakır, videonun da sıradanlaştığını metalaştığına dair, farklı bir yorum getirmiştir. Video "Medyanın rolünü ve gerçekliği bozma konusuyla ilgili sorunları açığa çıkarmayı amaçladı. Ancak Kavramsal Sanata yakın olan ilk videocuların yerini, popüler kültürü benimseyen yeni postmodernistler aldı."<sup>71</sup>

Hatta video, günümüz elektronik çağında internetle yayılan bir sanat tekniği haline gelmiştir.

Görüldüğü gibi, önce kilisenin, sonra aristokrasinin koruyuculuğundan ve denetiminden kopan sanat, 19.yy. dan beri özerkliğini kazanma girişimlerini, sanatın nesnesinden arınması çabasının yeni aşaması olan performanslarda dahil gerçekleştirememiştir. Sanattaki bu arınma isteği fotoğraf ve daha birçok oluşumun etkisiyle, boşa çıkmış sanat bu defa da kapitalist-pazar olgusuna karşı duramamıştır.

**"En muhalif, ürünler bile genelde, projelerin ya da fotoğrafların "satışı" yoluyla sürece dahil olarak bir anlamda amacın dışına çıkar. Aslında ilk başlangıç noktası genelde eleştirel ve sorgulayıcı bir tutumdur. Bir rahatsızlık, boşluk duygusu ve buna karşı gelme arzusu vardır. Arayış, değiştirme isteği hep canlıdır. Ama ne zaman ki sanat-yapıtı ya da sanatsal**

---

<sup>71</sup> Mukadder Çakır Aydın. Sanatta eleştirelilik, İstanbul, Beta yayınları, 2002, s: 207

**eylem piyasaya çıkar, alımlayıcılarına ulaşır, o andan itibaren süreç değişime uğrar. Çok farklı kaygılarla sanatçı yüz yüze kalır.”<sup>72</sup>**

Pek çok avangard sanatçı kurumları reddedip, onun yerine sosyal hayatın dışında, toplum tarafından sanata karşı yapılabilecek olası bir tahribata karşı, sanatın bütünlüğünü savunabileceği ayrı bir dünya yaratmayı istemiş ve bu dünyayı yeniden yaratırken fotoğrafa başvurmuştur.

Görüldüğü gibi fotoğraf, ortaya çıkışından hemen sonra 20.yy karakterini belirlemekte, sanatın özgürleşme çabalarında ve sanatın kendini ayrı bir alan olarak belirleme yolunda itici bir güç olduğu gibi aynı zamanda bu özgürleşme sürecinin bazen tersine dönmesini sağlamış dolayısıyla sanatın özgürleşmesini engellemiştir. Fotoğrafın icadı avangard sanatın amacı ile birleşerek sanata yenilikler getirmiş, sanat yapıtını, kutsal törenlerin nesnesi olmaktan kurtarmış fakat yine çoğaltım olanağı bazen sanat eserine zarar veren bir etkinlikten öteye gidememiş, sadece fotoğraf değil, gelişen tüm yeni çoğaltım olanakları sanatın çoğaltılabilirlik yoluyla kült değeri olmasını sağlamış, sanatın metaya dönüşmesinde önemli bir faktör olmuştur.

#### **IV: Fotoğrafın Kullanıldığı Avangard Akımlar ve Fotoğrafın Kullanım Yöntemleri**

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 yıllarda kendine özgü bir sanat dili yaratma çabalarıyla Piktoryalizm\* dönemde resme öykünmüştür. Fotoğraf ve

---

<sup>72</sup> Mukadder Çakır Aydın, Sanatta eleştirelilik, İstanbul, Beta yayımları, 2002, s:213

\* **Pictoryalizm** Fotoğrafın salt teknik olarak görülmesine karşı olarak fotoğrfi plastik sanatların yapısına göre biçimlendirerek, negatifle ve fotoğraflara müdahale ederek, fotoğrafın bir sanat dalı olmasına gerektiğine inanan anlayışla temellenmiş akım.

resim arasındaki birtakım temel farklara rağmen ilk olarak piktoryalistler fotoğrafa plastik sanatların biçimsel anlayışıyla yaklaşmışlar, negatiflere ve baskılara müdahale etmişlerdir. Fakat fotoğrafın gerçekte olan ilişkisi, fotoğrafın sürekli gelişen tekniğe bağlılığı ve kimyasal süreçleri plastik sanatların kurallarına göre bir sanat dalına evrilmesine her zaman engel olmuştur. Mary Price göre:“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>73</sup>

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

**“Fotoğrafçılık, kendi yetenek ve geleneklerine gönderme yaptığında sanat konumuna yükselir. Özü itibarıyla modernist bu görüş uç noktasına götürüldüğünde şu anlama gelir: Eleştirmen Clement Greenberg soyut sanatı öne çıkarırken nasıl resmin, resmi konu almasını istiyor idiyse, fotoğrafçılık da fotoğraf sanatını konu almalıdır.”<sup>74</sup>**

Fotoğraf kendini bulma yolunda resimsel tavrı benimsemesi ve ya modernist tavrın bunu reddetmesiyle gelen tartışmalarla birlikte fotoğrafın resmi öldürdüğüne dair görüşler ortaya atılmıştır. Oysa ki 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 birbirleri için itici bir durum yarattığını göz önünde bulundurarak, fotoğraf ve resim ilişki sürecini bir sanat dalı ve ona öykünen tekniğin arasındaki bir durum olarak değil, özellikle

---

<sup>73</sup> Mary Price, Fotoğraf Çerçevelediği Gizem, Türkçesi: Ayşenaz-Kubilay Koş, İstanbul, Ayrıntı Yayınevi, 2004, s:18

<sup>74</sup> Andy Grundberg,“Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat”, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s.115

fotoğraf ve plastik sanatlar ilişkisini, 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.

**Gerçekten de fotoğraf, sanatın bu paranteze alınışının belirtisi, bir tür ani ikame gibi geliyor bana; fotoğraf hiçbir zaman bir taklit ya da öykünme olmamıştır, çağdaş gösterimler bütününe yerine geçen bir olaydır. Gene 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 görüntüsü mü? Belki de fotoğraf gösterimler uzamında zamanın yeni öneminin bir göstergesidir.<sup>75</sup>**

20.yy da sanatçılar için yeni alanlar yaratılmasına kaynak olan fotoğraf, resim sanatının ölmesini değil, resmin doğayı taklit etme görevinden kurtulmasını sağlamıştır. Fotoğrafın plastik sanatlar üzerindeki bu etkisini Paul Virilio şu şekilde açıklar.

**“Plastik sanatların yok oluşunun ilanı değildir bu, yalnızca bir yok oluş estetiğinin belirışidir; bu yeni estetik fotoğrafın an'a bağlılığı sayesinde görünüm estetiğine yüzyıllar boyunca bir çizginin, bir işaretin ya da heykele özgü hacmin ve ağır kütesinin ortaya çıkışına üstün gelmiştir.”<sup>76</sup>**

Görüldüğü gibi resim sanatının gerçekliği yeniden üretimi, doğayı, nesneyi çizgilerle olduğu gibi tuvale aktarmanın dışında bir oluşum ve ya plastik sanatlardaki yeni anlatım

---

<sup>75</sup> Paul Virilio, Fotofiniş, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s.195

<sup>76</sup> A.g.k., s.195



olanaklarının açılımı yine fotoğrafın etkisiyle gerçekleşmiştir. Örneğin Birçok ressam fotoğraftan etkilenmiştir ve fotoğraftan yararlanarak ve fotoğrafın getirdiği yeni anlatım dillerini kullanmışlardır. Ingres gibi ressamalarda dahil 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 enstantaneleri Degas'nın resimleri fotoğrafın getirdiği yeni bakış açılarını çok belirgin bir biçimde hissettirir.

**“Kuzey ressamlarının gündelik yaşamdan tabloları, Courbet'nin gerçekçiliği ve izlenimcilerin iç mekan resimlerinin hepsi biraz da hatıra fotoğraflarına (snapshot) benzer; aslında, onlar belgeleme gereksinimini hissettirerek fotoğraf makinesinin gelişmesine yol açmışlardır. Zaman hızlandıkça, geçici olan daha sıklıkla gözler önüne serildikçe, süreç, maddenin ve sabit olanın yerini aldıkça, fotoğrafa olan gereksinim giderek daha çok kendini göstermiştir. Muybridge'nin hareket eden vücutlardan çektiği seri fotoğraflar Futuristlerin resimsel deneyimlerine çok yakındır. Aynı şekilde, Francis Bacon'un erken portreleri, örneğin Papa'nın portresi, hareketin bir ışık huzmesi izi bıraktığı hareket fotoğraflarını andırmaktadırlar. Son derece ressamca olsalar da Bacon'nun portreleri bize, mekansal düzenlemelerinden ötürü, fotoğrafla akraba oldukları izlenimini verirler. Resmin yüzeysel nitelikleri ile üçüncü boyut, yani derinlik yanılması birbirleri ile sürekli karşıtlık içindedir ve figür sürekli bu iki farklı boyut arasında gel-git halinde olduğu için sonsuz bir gerginlik yaşanmaktadır. Bu resimler fotoğrafın ve resmin mekansal gizilgüçlerini gündeme getirerek imgeyi iki uca doğru germektedir. Kısacası bu**

**resimlerin fotoğrafı anımsatması, resim yüzeyi ile derinlik yansıması arasındaki gerilimin belirginliğindedir.<sup>77</sup>**

Fotoğraf, sanatta yeni dillerin oluşumunu etkilediği gibi kendi içinde değişimlere uğruyordu. Bu değişimler diğer sanat dallarına farklı şekillerde yansıyor. Örneğin bazı fotoğrafçılar farklı denemelere girmişlerdi. “Şovale 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.

**“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>78</sup>**

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

---

<sup>77</sup> Jale N. Erzen, Fotoğraf Notları, İstanbul, Say Yayınları, 2004, s:45

<sup>78</sup> Edward Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul, Akbank, Yayınları, 2004, s:144

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\* bir haklılık payı biçiyor görünen bu fotoğrafın başlarda yarattığı etki, kısa süre sonra Amerikan reklâmcılığının 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 cüretkârcıydı.<sup>79</sup>

Görüldüğü gibi birçok fotoğrafçı ve fotoğrafın getirdiği dinamik oluşum, resmin özgürleşmesinde önemli bir faktör olmuştur. Özellikle çağdaş sanatın 1902'de Frank Eugene, Gertrude Käsebier, Joseph T. Keiley, Edward Steich, Clarence H. White, Alvin Langdon Coburn gibi fotoğrafçılarla birlikte Photo-Secession\* isimli grubu kuran Stieglitz'in katkıları büyüktür. Photo-Secession Fotoğraflara negatif ve kağıt 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'in düzenlediği "291" sergisi yeni kuşak sanatçılarının tanınmasında önemli bir

---

\* **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 kuramsal ve plastik araştırmalarının sonucudur.

(<http://64.233.183.104/search?q=cache:kIrkat-c-0IJ:tr.wikipedia.org/wiki/Neoplastisizm+Neo-plastisizm&hl=tr&ct=clnk&cd=1&gl=tr> 28 Haziran 2007))

<sup>79</sup> Edward Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul, Akbank, Yayınları, 2004, s:145

\* **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 gurubu, sanat dünyasının fotoğrafı "çevreyi ayırdetmenin tek ifadesi" olarak tanımasına zorlamak amacıyla kurdu. Ayrıca "Camera Work" adındaki üç ayda bir çıkan mecmuayı yayımlayan gruptur.

yere sahip olur. Sergi, Fransız modernist sanatının yeni kuşak Amerikan sanatçıları tanıtmaya sanat tarihini değiştirir. Matisse, Rodin, Cezanne, Braque, Picasso, Picabia, Toulouse-Lautrec, Rousseau ve Renoir gibi sanatçılar Amerika'da ilk kez 291'de sergilenir. Alferd Stieglitz'in sanata olan katkıları fotoğrafın her yönüyle bir sanat biçimi konumuna kavuşması için bir yaşam boyu süren çabasından gelir.

#### **A- Fotoğrafta Yeni Yöntemler ve Tekniklerin Avangardla ilişkisi**

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 dillerinin ortaya çıkmasıyla yeni düşünceleri ortaya koyabilme çabasında olan avangardın amacı ile birleştiğini söyleyebiliriz. Örneğin geleneksel yöntemlerden ve estetik bir nesneye indirgenen sanat eserinin yüksek kültür tarafından alınıp satılmasına karşı olan avangard sanatçılar 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:

**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 hâlâ 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 yoluyla.<sup>80</sup>**

Fotoğraf teknolojisinin gelişiminin yanında, örneğin 1920'lerde başlayan araba, uçak gibi yeni teknolojilerin kullanımı ile farklı perspektifler ve yeni yapay ışıkların etkileriyle gerçekliğin 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 avangardın 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 manüpülasyonla yeni deneylere giriliyordu. Fotoğraf rahatlıkla kesilip biçilebiliyordu. Sürekli akıp giden hayatın içinde düşünceleri anlatmak için kolay elde edilebilir bir yöntemdi. Bunun bir başka nedeni de fotoğrafın ucuzluğu ve çoğaltılabilirliğiydi. Örneğin Dada ve Pop eğiliminde tanıtım imgelerinin resim sanatında kullanılması sonuçlarını izlemek olasıdır.

**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**

---

<sup>80</sup> Edward Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul, Akbank, Yayınları, 2004, s:359

mitleri haline gelen kitle iletişim araçlarının imgelerini sanatsal bir amaçla kullanıyordu. Gerçekte, yirminci yüzyılın başlarında da, gazete dergi gibi kitle iletişim araçlarındaki resimler ya da tipografik imgeler kullanılmaktaydı. Özellikle Rusya'da Konstrüktivist tasarımcılar bu tür imgelerin anım olanaklarını yeniden keşfetmişlerdi. Ancak, 1960'lı yıllarda talim 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 bulgulanmaktaydı. Nitekim baskı imgeleri, frontal bir duruşta olsun ya da olmasın önden görünüyormuş gibi bir etki yapar. Bunların bir yüzey etkisi yaratacak çimde tual üzerine aktarılması sonucunda, imge ile tual arasındaki ilişkiler, Akademik Resim'de görülenin tersine, son kerte önemsizleştirilmekteydi. Buna bağlı olarak, tual üzerindeki imge, bir şeklin resmiymiş gibi değil, onun kendisiymiş gibi algılanıyordu. Tanımı grafiğinin doğasından gelen bu algısal yanılsama yeni bir kompozisyon anlayışını ortaya koymaktaydı. Artık, imgeler arası ilişkiler belli bir denge işlevi yüklenmiyordu. Tual içeriğindeki yanılsamalı fotoğraflık imgeler, ısrarla yinelendikleri durumlarda bile zorunlu olan dengeyi kendi aralarında değil resmin kenarları ile (boyutları) kurmaktaydı.<sup>81</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

---

<sup>81</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

avangardı karşılıyordu ve fotoğraf çağdaş sanatın yeni teknolojik çağa uygun teknikleri ve imgelemi kullanarak kendine ait bir dil geliştirmiş ve birçok farklı 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 yansıtılabileceği bir araç olarak kübistler tarafından kullanılmış,“Braque ile Picasso, marka etiketlerini, gazete manşetlerini parçalayıp kullanarak çağdaş hayatının yazgısının uyumsuzluk ve değişim olduğunu ileri sürebilmişlerdi. Kolaj, duruma ilişkin ironik bir yorum sunarken, zamanın ruhuyla da uyum içindeydi. Kolaj tekniğinin hem bu yönü hem de hazır nesnelerin kullanımı, görsel sanatların geleceği açısından son derece önemli gelişmelerdi.”<sup>82</sup>

Kolaj ve sonrasında fotoğrafın kaynak olduğu bir çok teknik ve yöntem, avangard Rus ressamaları, Dadacılar, Sürrealistler ve Konstrüktivistler tarafından tavırlarını yansıtılabilmeleri için kullanılıyordu. Örneğin:

**“Man Ray ve aralarında Bauhaus Konstrüktivistlerinden Moholy-Nagy’nin de bulunduğu başka sanatçılar, fotoğraf makinesi kullanmadan elde edilen görüntülerle deneyler yapmaya giriştiler. Bunlar, Viktorya döneminin Henry Fox Talbot gibi öncü fotoğrafçıların (1800-1877)da yaptığı denemelerdi. Fox Talbot, bu tekniği doğaya kendisini anlatma fırsatı vermenin bir yolu olarak görüyordu. Moholy-Nagy içinse, modern**

---

<sup>82</sup> Edward Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul, Akbank, Yayınları, 2004, s:84

**hayatın gizemli dinamizmini anlatmanın bir yoluydu bu. Nesne, yalnızca hassas kâğıdın üzerinde bıraktığı geçici gölgeyle temsil edilmekteydi<sup>83</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 (müdahale teknikleri ile) de geleneksel görüntülerin değiştirilmesinde etkili oldular. Fotoğrafta müdahale, fotoğrafı resme benzetmek değil, soyut veya yarı soyut fotoğraflar üretmeye yarar yeni bir kaynak olmuştur. 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 olanakları yaratıcı bir biçimde kullandılar. Bu kullanımlarının dışında sertleştirme, tonlara ayırma, solarizasyon, tonlama, çoklu baskı, rölyef, elle renklendirme, duyar kat 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 bir yere sahipti.

**Fotomontaj’la herhangi bir şeyin betisi olmayan İçeriksiz (Non-objective) sanat arasındaki ilişkiler dadacılıkla birlikte yoğunlaşmış ve günümüze kadar süre gelmiştir. Dadacılığın başlangıcında kendi başına bir kompozisyon üyesi olarak değil de bir tür mecaz üyesi olarak kullanılan fotoğraf imgeleri Dadacılık’ı izleyen sanat akımlarında daha özgün ve üretken (prodüktif) biçimlerde kullanılmıştır. Öte yandan fotoğraf**

---

<sup>83</sup> Edward Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul, Akbank, Yayınları, 2004, s:143



**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 birlikte kullanılması gibi yöntemlerin etkileri büyüktür.<sup>84</sup>**

Fotomontajın bu yönleri; gelenek göreneğe karşı koymaya elverişli bir teknik oluşu avangard pratikleri ile birleşmesini sağlıyordu. Yani avangardın 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, 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 gerçeksiz 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 yansımada daha birçok akım ve sanatçı fotoğrafı kullanıyordu.

Sanatta devrimsel bir gelgitin 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, Richard

---

<sup>84</sup> Adem Genç, "Dada, Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 1983, s:171

Hamilton, Robert Rauschenberg, fotoğrafları kolaj kompozisyonlarında farklı açıları ortaya koymak için kullanan David Hockney, Foto-gerçekçi Chuk 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 kullanarak 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 gitmiştir. “Cézanne da olduğu gibi derinlik duygusu renklerle sağlanmıştır, kırmızı, kahverengi gibi sıcak renkler, yakını, soğuk mavi tonlar uzağı belirtmek için kullanılmıştır”<sup>85</sup>

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, yapıştırma 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. “Kolajın, hem bu karşıtlık duygusunu pekiştirmeye, hem de doğada ve resimde dikkati gerçekle yanılısama ayırımına çekmeye yaradığı düşünülmüştür.”<sup>86</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

---

<sup>85</sup> “A’dan Z’ye 20.yy Sanatı”, Hazırlayan: Ahu Antmen, Portakal Sanat Dergisi, Sayı: 16, Kış 1999/2000, İstanbul, Portakal Sanat Dergisi Yayını, 1999, s.36

<sup>86</sup> A.g.k., s.36

çıkması ile aldığını söylemiştik; işte, bu anlatım biçimlerinin gelişiminde Kübizm akımı üzerinde de fotoğraf önemli bir rol 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 yönelebilmiştir ve nesnelere olan yaklaşım, dokunsal resim düşüncesinin ortaya çıkması, büyük oranda fotoğrafın yapamadığını yapma eğiliminden ortaya çıkmıştır.

Kübizmle birlikte sanatta natüralizm\* 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.

**“Nesnelerin özünü kavramak, nesnelerin iç yüzünü ve içyapısını kavramak için elbette Kübizm, nesnelere, varlığı görüldüğü gibi değil de düşündüğü gibi kavrayacaktır. Bu kendine özgü düşünüş biçimi, nesnelere, varlığı ve onların 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>87</sup>**

---

\***Natüralizm:** Edebiyat, resim ve felsefede yaşamı olduğu gibi yansıtmayı öngören akımların genel adıdır. Doğalcılık olarak da bilinir. Natüralizme göre doğanın, nesnel yasalar uyarınca işleyen bir düzeni vardır. Doğalcılık, doğa bilimlerinin sanata ve edebiyata uygulanmasıyla ortaya çıkmıştır. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Nat%C3%BCralizm>)

<sup>87</sup> İsmail Tunalı , “Felsefenin Işığında Modern Resim”, rh+ Sanat Yayınları, İstanbul, 2003, s:167

Özellikle ilk Kübistler Picasso ve Braque, Rönesanstan 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 yanılısama 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 geliştirmiş, nesnelere birçok açıdan yaklaşmıştır. Kübistlerin amacı üç boyutlu bir nesneyi iki boyutlu bir düzlemde yansıtılabilmek olduğundan ressam artık kendini, nesneyi belirli bir bakış açısından göründüğu biçimiyle betimlemekle sınırlamak zorunda değildir. Nesneyi çeşitli yönlerden, yukardan ve aşağıdan gösterebilir. Sanatçı tuvalin iki boyutlu yüzeyinde nesneye onlarca açıdan yaklaşılımış 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 kurar. Böylelikle fotoğrafın, resmin yenilenmesini ve avangard olarak var olmasını bir yolla daha gerçekleştirmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Kübistler 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 nesnelere yanılısamacı yollardan öykülenmeye çalışmaktan çok nesnelere formu ve uzamdaki konumu ile ilgilenebilmiştir. Üç boyutlu nesnelere yansıtılmasını ise belirli ölçüde geometrik çizime benzeyen bir yansıtma işleminde gerçekleştirebilmiştir.

**“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 algılamanın 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 izleniminin temelini oluşturur; bunlar artık ‘görülmezler’ ama ‘görülen’ formun temelidirler.”<sup>88</sup>**

Braque ve Picasso’dan başlayarak Kübistler Rönesans’tan gelen kapalı form anlayışını reddetmişlerdir.

**“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 ‘deri’yi bedeninde, ışığın da renge karıştıkları temas noktası olarak resmetmeğe çalışır. Bu ışık-gölge kullanımı, nesnelere formunun ancak bir yansımalarını sağlayabilir. Gerçek üç boyutlu dünyada, ışık olmasa da nesne dokunulabilir durumda oradadır. Dokunma duyusuyla ilgili algılamaların bellek imgeleri görünür bedenler üzerinde de doğrulanabilir.**

---

<sup>88</sup> “A’dan Z’ye 20.yy Sanatı”, Hazırlayan: Ahu Antmen, Portakal Sanat Dergisi, Sayı: 16, Kış 1999/2000, İstanbul, Portakal Sanat Dergisi Yayını, 1999, S:127

**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 nesnelere yüzeyine renk olarak boyayarak form yanılması vermeye çalışmışlardır. Bu, hiçbir zaman ‘yanılma’ dan öteye gitmemiştir.<sup>89</sup>**

Örneğin fotoğrafta ışıkla var olan nesne, Kübizmde dokümsal olarak var olur. Üç boyutlu evrende, ışık olmasa da nesne dokunabilir 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 yöntemi 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 o 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 nesnelere 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 nesnelere kullanımı, görsel sanatların geleceği açısından son derece önemli gelişmelerdi.”<sup>90</sup> Aynı zamanda Dada tarafından fotoğraf kullanılarak yapılan montajın çıkışının temellerini, Kübizmin ilk adımlarını attığı kolaja

---

<sup>89</sup> “A’dan Z’ye 20.yy Sanatı”, Hazırlayan: Ahu Antmen, Portakal Sanat Dergisi, Sayı: 16, Kış 1999/2000, İstanbul, Portakal Sanat Dergisi Yayını, 1999, S:118

<sup>90</sup> Edward Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul, Akbank, Yayınları, 2004,s:84

bağlayabilir ve bunların avangarda 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 karşılıklarına almış olurlar. Bu noktada avangardın gelişimine yönelik çalışmasında Burger'ın kolaj mantığına nasıl yer verdiği de değinebiliriz.

**“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 dahil edilmesidir. Ama bu bir bütün olarak resmin, parçaları yaratıcısının öznelliğiyle 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 fragmanıdır. Gerçekliğin resmedilmesine, yani sanatçının gerçekliği dönüştürerek aktarması ilkesine dayanan bir temsil sistemi, böylelikle geçersiz hale getirilir.”<sup>91</sup>**

Böylece Kübizm, sanata getirdiği bu anlayışlar ve yöntemlerle avangard hareketin öncülerinden olmuştur. 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 tuvale

---

<sup>91</sup> Peter Bürger, Avangard Kuramı, Türkçesi: Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s:146



koyma cesaretini Kübizm verebilmiştir ve tuvaldeki bu nesne kullanımı, gerçek ve resim arasında bir yanılısama yaratmıştır.

**G r ld ği gibi Kübizm ister analitik, ister sentetik olarak isterse Apollinaire'in ayırdığı gibi dört temel eğilim türü olarak ayrılısın, hepsinde ortak olan bir nitelik vardır ve bu da resmin az ya da çok bir d şinsel konstruktiv biçimler bütünü olmasındır. Kübizm, bu tavrıyla, köktenci soyut tavrıyla daha sonra gelecek tüm soyut sanat akımlarının oluşumu işin bir okul görevi görür.[...] Yine 'collage' sanatının öncüleri de kübist sanat çerçevesinde bulunurlar.<sup>92</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.

**“Yeni bir görsel medyum olan fotoğraf, Picasso'nun dönüşünü teşvik etti. Picasso Kübist günlere değin hevesli bir fotoğrafıydı. Stüdyosunun ve arkadaşlarının birçok fotoğraflarını çekti. Fotoğraf başlangıçta bir “belgesel kayıt” olarak hizmet verdiği halde, farklı safhaların resimlerini önerdiği gibi, Picasso kaçınılmaz olarak fotoğrafik imajın özgün özelliklerine dikkat çekecekti.”<sup>93</sup>**

Picasso'nun fotoğrafa olan ilgisi fotoğrafın resimlerine yansımaysıyla da kanıtlanır.

---

<sup>92</sup> İsmail Tunalı, “Felsefenin Işığında Modern Resim”, rh+ Sanat Yayınları, İstanbul, 2003, s:175

<sup>93</sup>The Camera and the Classicist 1916-1924 [http://www.all-art.org/art\\_20th\\_century/picasso9.html](http://www.all-art.org/art_20th_century/picasso9.html)(10 Eylül 2007)

**“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, fotoğraflık özelliklerin büyük etkisi olduğu görülebilir (tonlama, perspektif bozukluğu, kadrajlama vs.)”<sup>94</sup>**

Hatta Picasso bazı resimlerini fotoğraftan bakarak yapmıştır.

---

<sup>94</sup> Jale N. Erzen, Fotoğraf Notları, İstanbul, Say Yayınları, 2004 s:46



Pablo Picasso, "Three Dancers" Üç Dansçı, 1919



Pablo Picasso, "Three Dancers" Üç Dansçı, 1919



Pablo Picasso, “Paulo on a donkey” Paulo Eşek Üstünde, 1923



Pablo Picasso, Paulo on a Donkey, 1923. Oil on canvas, 206 x 211. Private collection. © 1988 Estate of Pablo Picasso/Artists Rights Society (ARS), N.Y. Photo © 1984 The Museum of Modern Art, New York. Photo: Eric Stambour. Printed in the U.S.A. 1984. Exclusively distributed by Pierre Maitte (Dagbladet), Inc. PP 248

Pablo Picasso, “Paulo on a donkey” Paulo eşek üstünde, 1923



Pablo Picasso, "Olga Picasso in the Studio" Olga Picasso Stüdyoda, 1917



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 görünüşlerinin arkasında yatanlara bakmak için kullanmıştır.



Pablo Picasso, “Self-Portrait in the Studio” Stüdyo'da Özportre, 1901–1902



Pablo Picasso, "View of the Studio" Stüdyonun Görüntüsü



Sol: Pablo Picasso, "Portrait of Le Douanier Rousseau" Le Douanier Rousseau'nun Portresi, 1910

Sağ: 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 fotoğraflamıştır.



Pablo Picasso, "Portrait of Clovis Sagot Frontal View" Clovis Sagot'un n Cepheden Portresi, 1909



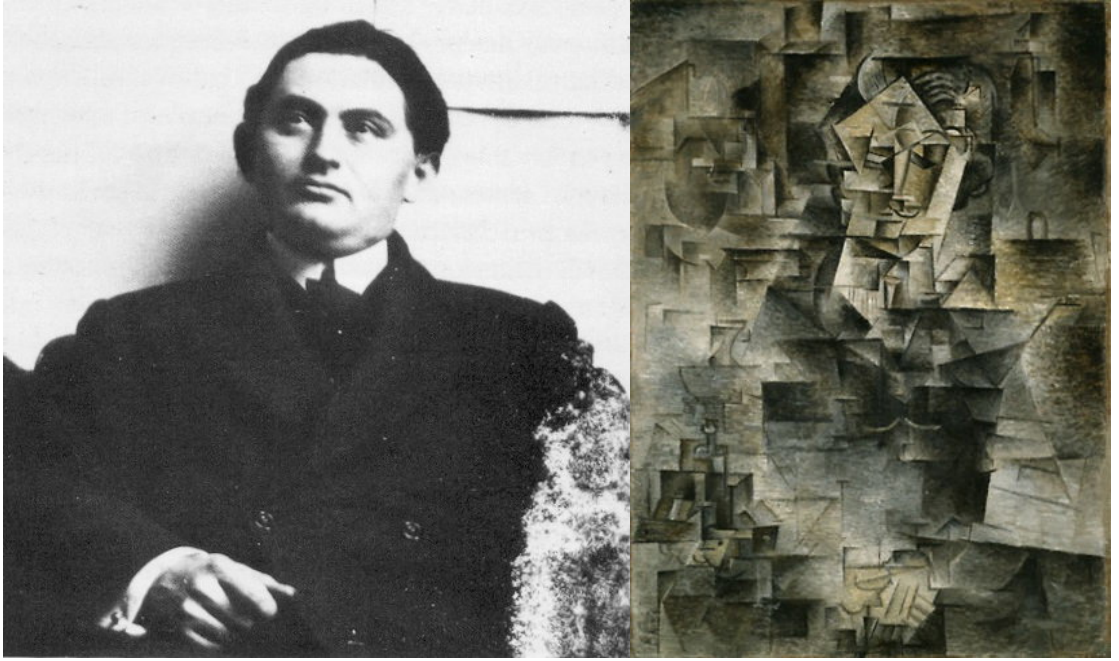
Pablo Picasso, "Portrait of Clovis Sagot profile" Clovis Sagot'un Profilden Portresi, 1909



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.



Sol: Pablo Picasso, “Daniel-Henry Kahnweiler”, 1910,  
Sağ: Pablo Picasso, “Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler” Daniel-Henry Kahnweiler’in Portresi”, 1910



Sol: Pablo Picasso, “Ambroise Vollard”, 1910

Sağ: Pablo Picasso, “Portrait of Ambroise Vollard” Ambroise Vollard’ın Portresi, 1910.

Kübist resim, fotoğraftan etkilendiği gibi modern fotoğraf da Kübizmden etkilenmiştir.

**“Kübizm en sonunda fotoğrafın kendini bulabileceği bir sitede sağladı Fotoğrafın yolunu açtı. Bu fotoğraf sitede Kübizmle bağlı ve ilişkiliydi. Fakat modernist resmin bir taklidi değildi. Kübizmden alınan dersler moderne**

**çok iyi ayak uydurulmuş fotoğrafik sitile yol açtı. Başarılı birkaç on yılda fotoğraf için doğal bir sanat sitili olarak değerlendirildi.”<sup>95</sup>**

Örneğin, fotoğrafçı Paul Strand gibi birçok sanatçının yapıtlarında bu etkiler görülebilir. Strand, Kübizmden esinlenen birkaç fotoğrafçıdan biriydi. (bir diğeri de Florence Henri'dir). Cansız objelerin fotoğraflarını çeker, düzlemler ve formlardan, soyut denilebilecek dekoratif kompozisyonlar yaratırdı.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Andy Grundberg, Photography View; What Was Cubism's Impact, December 13, 1981, [http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D00EED61438F930A25751C1A967948260\(7](http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D00EED61438F930A25751C1A967948260(7) Ağustos 2007)

<sup>96</sup> Lucie-Smith, Edward 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul, Akbank, Yayınları, 2004, s:109



Paul Strand, Geometric Backyards, Geometrik Avlular New York, 1917



Paul Strand, “Abstraction,” Soyutlama, 1916

“Strand’ın diğer uygulaması ise, gündelik gerçeklerin fotoğraflarını, biçimleri yarı soyut düzenlemeler haline getirerek çekmekti. Soyut Sandalye, Twin Lakes, Conneticut’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>97</sup>

---

<sup>97</sup>Edward Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul, Akbank, Yayınları, 2004,s:109

Fotoğraf ve K bizmi karşılaştırırken 20. yy.ın sanat akımları, fotoğraf kullanan sanatçıları ve birçok fotoğraf sanatçısının Kübizmden etkilenererek i  içe geçişlerle gelişmeler göstermesi bağlamında irdelediğimizde; örneğin sürrealist, dadacı ressam ve fotoğrafçı Man Ray  ağdaş sanatı önemli  l de yönlendiren fotoğrafçı Stieglitz'i, Kübist bir tarzda resimlemesinin tek bir stile bağlı ve bir tesadüf olmadığını söyleyebiliriz.



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 yirminci yüzyılın, özellikle de kent hayatının, başdöndürücü 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 surette ayrılmış, bugünü geçerek geleceği, onun dinamik varlığına ulaşmayı amaç edinmiş olan Fütürizm, plastik durgunluktan (statik teknik) bir başka duruma geçişi (dinamik teknik) sembolleştirmiştir. Çoğunlukla hareketli konular seçilmiş, dansözler, karnaval sahneleri, fabrika, motor, son hızla giden otomobil, uçak, mekanik araçlar gibi boşluk içinde yer değiştiren, değişen temalar üstün tutulmuştur.”<sup>98</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.

---

<sup>98</sup> Fütürizm: <http://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCt%C3%BCrizm> (10 Mart 2007)

**“Kübistler; ölüdoğa, 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>99</sup>**

**“Kübizmin gelişmesi ve objenin dekompozisyonu için Fütüristler tarafından yapılan izleyen prosedürlerin asimilasyonu onların resimlerinin teorik ve yaratıcı yönelimini modifiye etti.”<sup>100</sup>**

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

**“1920lerin sonuna doğru fotoğraf, Fütürist yaratımda lider rolünü aldı, başta fotomontaj, fotokolaj teknikleri ve daha sonra başka yenilikçi tekniklerdeki araştırmalarla. Bu fotoğrafa olan ilginin geri dönüşü medyum için de benzer bir gelişmeyle aynı döneme denk düştü, ilk taşınabilir fotoğraf makinası geniş olarak elverişli olduğunda Avrupa avangardının yer aldığı 1920’lerin sonunda.”<sup>101</sup>**

---

<sup>99</sup> Edebiyatta Fütürizm: <http://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCt%C3%BCrizm> (10 Mart 2007)

<sup>100</sup> Futurist Photography: Giovanni Lista, Art Journal, Vol. 41, No.4, Futurism. (Winter, 1981), pp. 358-364. Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198124%2941%3A4%3C358%3AFP%3E2.0.CO%3B2-L>

<sup>101</sup> Futurist Photography: Giovanni Lista, Art Journal, Vol. 41, No.4, Futurism. (Winter, 1981), pp. 358-364.

Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198124%2941%3A4%3C358%3AFP%3E2.0.CO%3B2-L>

Genellikle hareketin aşamalarını kaydeden Fütürizmin devrimsel 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 getirdiği yenilenme biçimlerinden etkilenerek, hem de fotoğrafı teknik olarak da kullanarak yeni anlatım biçimlerinden yararlanıyorlardı. Bu konuda eleştirmen Giovanni Lista şöyle yazar:

**“20. yüzyılın ilk yarısındaki avangard hareketlerin arasında resim ve fotoğrafın arasındaki ilişkilerin en derinlemesine işlendiği akım Fütürizm akımıdır.”<sup>102</sup>**

**“Örneğin, Fransa’da Marcel Duchamp ve Robert Delaunay’ın resimde devrimin yansımasının elde edilmesi konusunda fütürist görüşlerden yola çıkarak kendilerine özgü bir resim yöntemi geliştirdikleri bilinir. Duchamp’ın "Merdivenden İnen Çıplak" (1912) adlı çalışması, makina konstrüksiyonlarına canlı varlıklar gibi kişilik veren resimlerine bir örnektir.”<sup>103</sup>**

Aynı zamanda kübizmin simgesi olarak da görülen bu eserin konusu bir insan vücudunun hareketinin değerlendirilerek tasviridir. Bu bakımdan fütürist espri ve teknik özellikleri taşır. Hareketin, değişik planlar üst üste aralarında belirli ölçüde boyutlar bırakılarak belirtilmesi fotoğrafın getirdiği yeni boyutlarla ilgilidir. Fütürizmin her akımın

---

<sup>102</sup> Futurist Photography: Giovanni Lista, Art Journal, Vol. 41, No.4, Futurism. (Winter, 1981), pp.358-364.Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198124%2941%3A4%3C358%3AFP%3E2.0.CO%3B2-L>

<sup>103</sup> Beyhan Özdemir, Fotoğrafa Müdahalenin Teknik, Estetik ve İdeolojik Boyutu, <http://www.golgefanzin.com/forum/viewtopic.php?=&p=392> (20 Mart 2007)

ve dönemin kendine özgü nitelikleri ile birleşerek her akımda farklı bir oluşum gerçekleştirmesini sağlayan fotoğrafla bağlantılıdır. Fotoğraf, Fütürizmin yeni yaratımlar oluşturmasını sağlmasına, ressamlarında fotoğrafın yeni yüzyıla getirdiği çıplak gözün algılamadığı bu hareketli görüntülerden etkilenmesine önemli ölçüde kaynaklık etmiştir. Fütürist ressamlar da fotoğrafik 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 vukuyu içerir; 1910'ların başında foto dinamizmin 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 yörüngeyi "sentezi" üzerine kurulu hareketin fotoğrafı çalışmasına başladı ve Marey'inki pozitivistik hareket anlayışından farklı olarak. Anton Giulio'nun araştırması kardeşleri Arturo ve Carlo Ludovico'nun yardımıyla birlikte "Fotodinamismo futuriata" nın 1912'de Roma'da yayınlanır. Bu fotoğrafik teori ve estetik üzerine 20. yüzyılın avangardının çıkardığı ilk denemeydi.<sup>104</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. Özellikle

---

<sup>104</sup> Fütürist Fotoğraf: Fütürist Photography: Lista, Giovanni, Art Journal, Vol. 41, No.4, Futurism. (Winter, 1981), pp. 358–364.  
Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198124%2941%3A4%3C358%3AFP%3E2.0.CO%3B2-L>

fotodinamizmi\* oluşturmak amacıyla uzun poz süreleri kullanılmış, hareketli konular seçilmiş, kamera hareket ettirilmiş, çoklu pozlamalar yapılmış, stereoskopik lambalar ve elektronik flaşlar kullanmışlardır.<sup>105</sup> Örneğin, Bragaglia bir ruh halini kaydetmeyi amaç edinmiş ve hareketin birbirini izleyen aşamalarını fotoğraf yoluyla kaydederek bunu gerçekleştirmiştir.

**“Fütürist sanatçılar arasındaki tek fotoğrafçı olan Bragaglia, “fotodinamizm” adını verdiği fotoğraf çalışmalarıyla önem kazanmıştır. Amacı, zamanındaki birçok sanatçı gibi, hareketin karmaşıklığını, ritmini, 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, hareketlerarası 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 cisim belli aralıklarla dondurarak net olarak göstermek yerine, hareketin biçimini saptamak/çizmek istiyordu.”<sup>106</sup>**

---

<sup>105</sup> Bülent Erutku, Fotoğraf Akımları ve Kullanılan Teknikler, Marmara Üniversitesi Fotoğraf Bölümü Yayınları Deneysel Fotoğraf Dersi Notları, İstanbul, 1999

<sup>106</sup> Özdemir Beyhan, “Fotoğrafa Müdahalenin Teknik, Estetik ve İdeolojik Boyutu”, <http://www.golge-fanzin.com/forum/viewtopic.php?=&p=392>. (20 Mart 2007)



Antonio Giulio Bragaglia, “The slap” Tokat, 1910



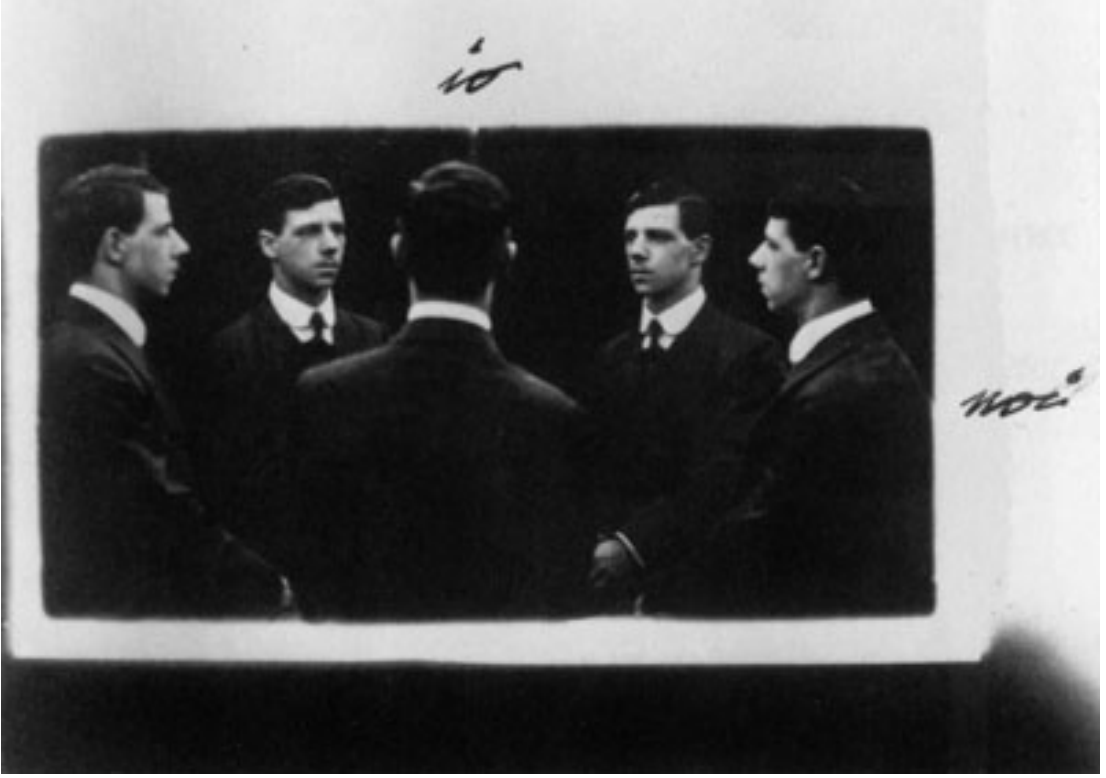
Antonio Giulio Bragaglia, “Man playing the double bass”, Kontrbas Çalan Adam

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.

**“Örnek olarak, 1911 Boccioni 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>107</sup>**

---

<sup>107</sup> Fütürist Fotoğraf: Futurist Photography: Lista, Giovanni, Art Journal, Vol. 41, No.4, Futurism. (Winter, 1981), pp. 358-364. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198124%2941%3A4%3C358%3AFP%3E2.0.CO%3B2-L>



Umberto Boccioni, "Io Noi Boccioni" Fotomontaj, (1907/1910)

Fütürist uygulamalarda, fotoğrafın hatta sinemanın etkisini, daha birçok örnekte olduğu gibi, Balla'nın işlerinde de görebiliriz





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

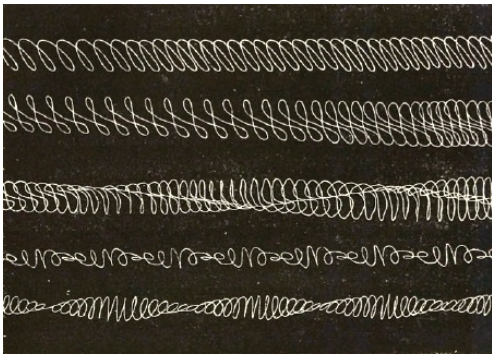
Fütürist resimlerde, -örneğin Balla'nın ünlü “Tasmalı Köpeğin Dinamizmi” çalışması- hareket ve hızın yansıtılmasının, fotoğrafın getirdiği yeni tekniklerin, resmin görsel diline yansması olarak nitelendirilebilir. Bu tabloda “kavisli eğriler çizerek salınan tasmaya, açıkça 1880’lerde Fransız bilim adamı Etienne-Jules Marey’in (1830–1904) çektiği deneysel fotoğraflar kaynaklık etmiştir.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Edward Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul, Akbank, Yayınları, 2004, s:29



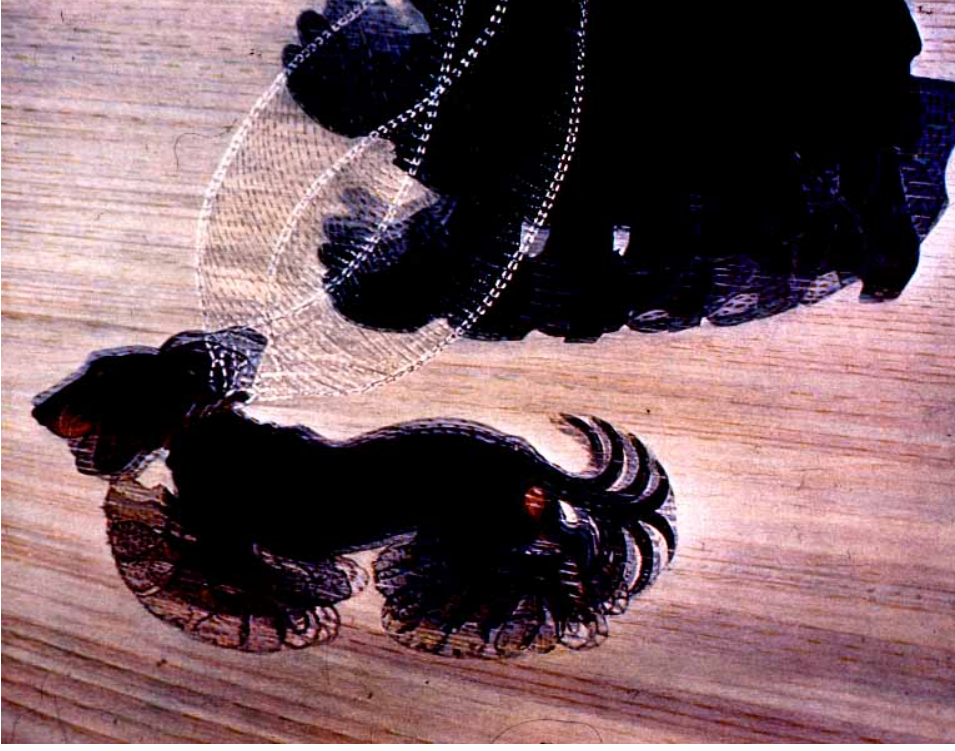
Etienne-Jules Marey



Etienne-Jules Marey



Etienne-Jules Marey



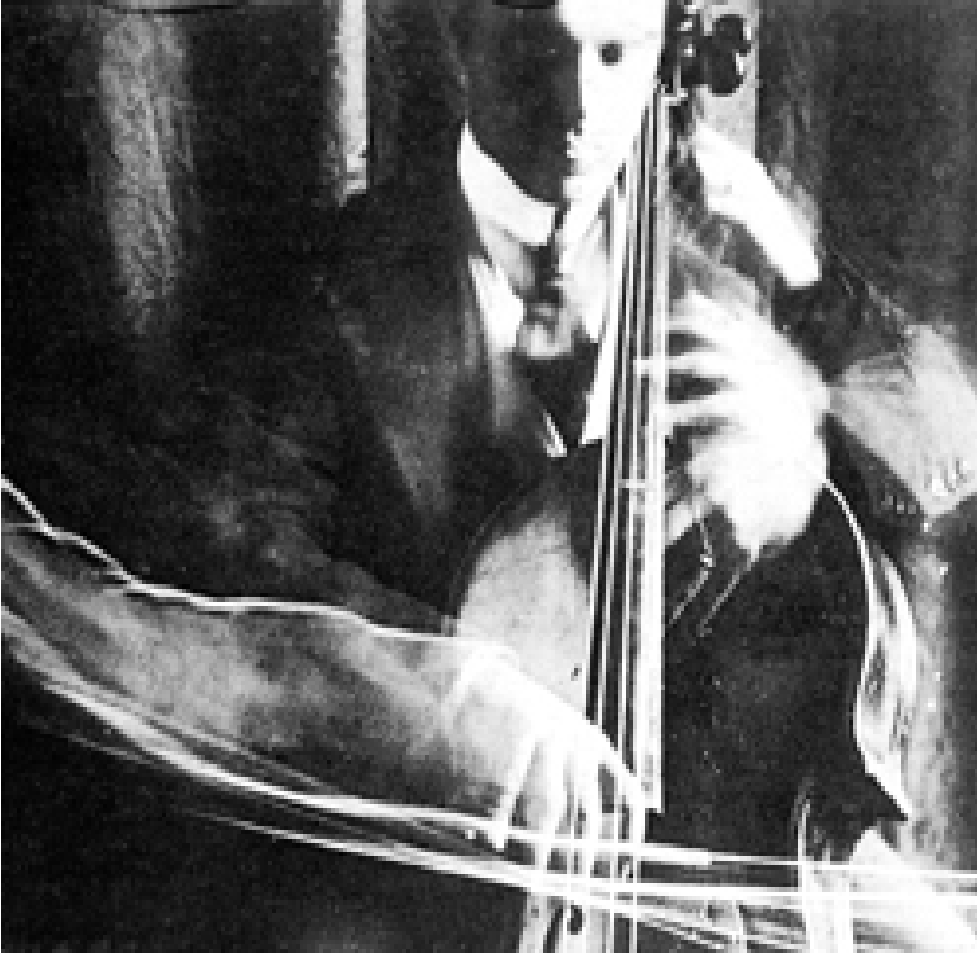
Giacomo Balla, "Dynamism of a Dog on a Leash", Tasmadaki Köpeğin Dinamizmi, 1912

**“Uzun süre fotoğrafçılıkla uğraşan Balla, bir olayın ardarda gelen evrelerini tek bir görüntüymüş gibi saptayan “kronofotoğraf”\* tekniğinin, hareketi çözümleyişinden açıkça yararlanmayı amaçlıyordu. "Keman Yayının Ritmleri" (1912) adlı tabloda, herşey kronofotoğrafta olduğu gibi**

---

\* **Kronofotoğraf:** Kronofotoğraf bilim (hareket çalışmaları) ve sanatın (fotoğraf) bir Viktoryan uygulamasıdır. Sinematografiye öncü olmuş bir tekniktir. Yunanca chronos “zamanın resmi” sözcüğünden gelir. Kronofotoğraf iki ayrı işleme ayrılmaktadır: Motografy (konunun kesiksiz pozlanması) ve Strobografy (konunun aralıklı pozlandırılması). Eadweard Muybridge, Etienne-Jules Marey, Ottomar Anschütz’ü öncüleri olarak sıralayabiliriz.

**görülür. Kemancının sol eli, kemanın kendisi ve yay birçok konumdayken, geride sütun başlığı üzerindeki taş taban değişmez bir biçimdedir. <sup>109</sup>**



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.

---

<sup>109</sup> Beyhan Özdemir , “Fotoğrafa Müdahalenin Teknik, Estetik ve İdeolojik Boyutu”, <http://www.golge-fanzin.com/forum/viewtopic.php?=&p=392>. (20 Mart 2007)

Tato grotesk\*(garip) kostümler ve efektler kullanarak ve avangard bir sanatçı olarak kendi rolünün ironisine dikkat çekerek extra-avangard self-portraitleri yürüttü.<sup>110</sup>



Mario Castagnari, "Fortunato Depero in New York" Fortunato Depero New York'ta, 1931

---

\* Grotesk: Dünyayı yabancılaştıran ve onu eğlenceli hayali bir alana götüren, içinde esrarengiz, tekin olmayan güçlerin egemenliğinin yansıdığı, aslında bir araya gelmez gibi görünen şeylerin, mesela trajikle komiğin, adilikle yüceliğin bir oyun havasında birleştirilmesidir.

[http://64.233.183.104/search?q=cache:PidWtDphDJ0J:tr.wikipedia.org/wiki/Grotesk+GROTESK&hl=tr&ct=clnk&cd=3&gl=tr&lr=lang\\_tr](http://64.233.183.104/search?q=cache:PidWtDphDJ0J:tr.wikipedia.org/wiki/Grotesk+GROTESK&hl=tr&ct=clnk&cd=3&gl=tr&lr=lang_tr)

<sup>110</sup> Fütürist Fotoğraf: Fütürist Photography: Lista, Giovanni, Art Journal, Vol. 41, No.4, Futurism. (Winter, 1981), pp. 358-364.Stable URL:

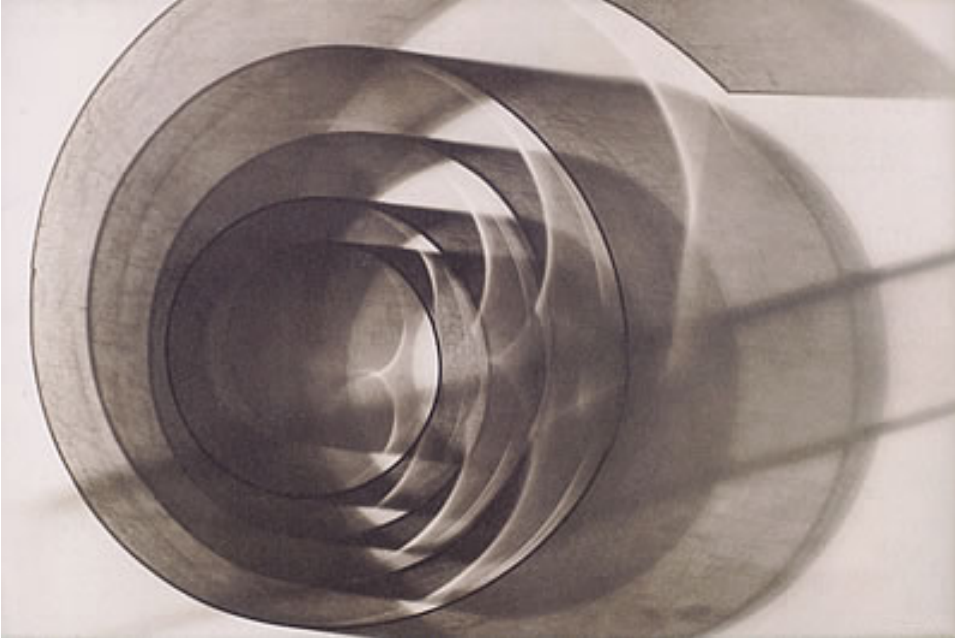
<http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198124%2941%3A4%3C358%3AFP%3E2.0.CO%3B2-L>

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

**Bazı resmi manifestolar “fotoğrafia futurista” adı altında vücut bulmuştur. Bu araştırmanın ilk sistematik kataloglanması “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 sergilerden ilki 1931 yılında yüzyılın başından beri İtalyan fotoğrafik araştırmasının avangardını barındıran Turin kentinde gerçekleşti. Fütürist fotoğrafın Deneysel Sergisi adını aldı ve 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 düzenlediği Uluslararası Fotoğrafik Sanat Bienaline katıldılar. Bazı yabancı avangard fotoğrafçılar da Fütürist bölümünde yer aldılar: Almanlar, Kesting, Ernst, Kulley, Karkoska, Hakle; Amerikalılar, Antonelli; Belçikalı, Stone; ve İsveçli Winquist. Son olarak bir galeri Roma’da Ekim 1933’ de düzenlenen Büyük Ulusal Futurist Sergisinde fotoğrafa adandı. Bu tarihten sonra fütürist fotoğrafik araştırmalar hem sergiler hem de estetik ve teori üzerine yayınlanan eleştiriler bağlamında

daha az aktiv olarak devam etti. İtalya’da o yıllarda avangard fotoğrafın önemli durumunu anlamak için 1930ların 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>111</sup>



Luigi Veronesi, Fotogram, 1936

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

<sup>111</sup> Fütürist Fotoğraf: Fütürist Photography: Lista, Giovanni, Art Journal, Vol. 41, No.4, Futurism. (Winter, 1981), pp. 358–364. Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198124%2941%3A4%3C358%3AFP%3E2.0.CO%3B2-L>

**“Doğa karşıtı Portre: Gerçekliğin doğalcı görüntüsüne saldırarak, Marey’in kronofotoğrafları gerçekliğe “tekrar” üzerine kurulu olan yeni bir biçimleme (formalization) verdi, fakat bununla beraber insan gözünün algılama kapasitesinin mümkün kıldığı anlaşılabilen elemanlarla sınırlıydı. Bragaglia’nın fotodinamiği bunu yerine retinal görüntüye fantastik ve imalı bir boyut ekledi. “Hareketin Fantasmik 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 karakterse boyutlar hatta sınırları “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 tahrifler, imajın parçalı akışkanlaştırılması, analogik eklemeler, hatıra gelen imajlar; etc. 1920’de Bragaglia kardeşlerle birlikte ve Nicola DE Aldiso (ve 1920’lerde Giuseppe Guarnieri, Civis, Guilio Parasio, Luigi Vaghi, Ivo Pacetti ve diğerleri), Fütürist fotoğraf birçok sayıda anti-doğalcı portre varyasyonları geliştirdi. A.I. Coburn’nün “vorticist”\* araştırmasını öncelikle ve Rus avangardını (örnek olarak Lissitzky’yi) etkiledi.**

---

\* **Vorticist:** Kübizmin içinden gelen bir stil olsa da dinamizmi ve makina çağını içine almasıyla daha çok fütürizmle ilişkilidir. Fakat vortisizm bir imajın içindeki hareketi yakalama yöntemi bakımından fütürizmden ayrılır. Vortisist bir resimde modern yaşam izleyen dikkatini kanvasın merkezine çekecek şekilde bir dizi



**Bu araştırmanın mirasını 1930'larda Man Ray'in ve Germanie Kruil'in işlerinde ve Alman avangardında da bulabiliriz. Daha yakınlarda Victor Obsatz'ın 1953 Duchamp portresi şüpheyeye yer bırakmayacak biçimde kasıtlı olmadan Fütürist yaklaşımın yeniden kullanımınıdır.<sup>112</sup>**

İlk olarak izleyicinin aktifliğini savunan Fütürist sanatların dinamizmi, atılım felsefesini öven sanat anlayışı ve uygulamaları, önceleri italyada 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>113</sup>



Antonio Giulio Bragaglia, "Greeting", Selamlama, 1911

---

kalın çizgiler ve sert renkler şeklinde gösterilir. Gruba Vorticism ismi Ezra Pound tarafından 1913 yılında verilmiştir.(İngiltere'de kurulmuştur)  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Vorticism>

<sup>112</sup> **Fütürist Fotoğraf: Fütürist Photography: Lista, Giovanni**, Art Journal, Vol. 41, No.4, Futurism. (Winter, 1981), pp. 358-364.Stable URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198124%2941%3A4%3C358%3AFP%3E2.0.CO%3B2-L>

<sup>113</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 2007)

### 3) Dada

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

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

**“Savaş öncesinde, toplumsal ya da bireysel olarak insan varlığının anlam ve değerleri üstüne sorular açılmış bunlar kesin yanıt bulmamakla birlikte, modernizmin eşiğindeki 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, sanayii toplumunun deneySELLİĞE 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 panorama oluşturuyordu. Savaşın yıkımının altından kalkamayan toplumlar bir değişim geçiriyordu, ama köktenci değişimin geçirildiğini toplumun bilincine yerleştirme işlevini sanat üstleniyordu. Dada, sanat ve yaşam**

**arasındaki sınırın ilk ortadan kalkışıdır; sanatçılar işlerini toplumun ortasında gerçekleştiriyor ve günlük yaşamın izini sürüyorlardı.”<sup>114</sup>**

Dada fütürizmle aynı tarihlerde ortaya çıkmıştı ve Dada, Fütürizmin hareketliliğinden ve eleştireliliğinden etkilenmişti. Savaş sonrası Ekspresyonizmin ve Fütürizmin başlattığı yıkıcı tutumlar Dadanın aynı yolda yürümesine, sanatı özgürleştirmesine ilham oldu.

**Sonuçta, Dada'cılar Fütürizm ve Ekspresyonizm'den kendi amaçların uygun gelen icatları ve dürtüleri aldılar; biçim bozmaları, müdahaleler, kompozisyon kurallarının yadsınması, estetik içeriklerin değersizleştirilmesi ya da dönüştürülmesi gibi teknik deneyimleri ve bilgileri kullandılar. Bunları kuşkucu bir açıdan ve keskin bir çözümleme ve yargıdan geçirerek kullandılar. Temelde amaçları kent-soylu toplumu içinden kavrayarak, kendisinden kuşulanmasını sağlamaktı. Burada, teknik tıpkı-üretim çağında, sanatçının artık "büyücü" olmaktan çıkıp, "eylemci" olmaya geçisi söz konusudur.<sup>115</sup>**

Özellikle karşı sanat tavırlarıyla ve akılcılığı yadsınmasıyla 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.

---

<sup>114</sup> Beral Madra, Dada 1914-1916, <http://www.newmediakitchen.com/DADAmetin.htm> (16 Nisan 2007)

<sup>115</sup> A.g.k.

**“Bu çevrede, çeşitli yollardan savaş sahnesinden kaçmayı başarmış Avrupalılar, ressam Albert Gleizes ve karısı Juliette Roche besteci Edgar Varèse, Jean Crotti, Arthur Cravan, Henri-Pierre Roché, vs., ayrıca da Man Ray, Morton Schamberg, Walter Pach, John Covert ya da Arthur Dove gibi avangardın en ucundaki Amerikalı sanatçılar bulunuyordu... Böylece Amerikan Dadacılığının yönetici kavramları Stieglitz veya Aresberg’lerde toplanan ilerici entelektüellerle, Çoğu dinamik ve genç sanatçılar olan bu ressamlar arasındaki uzun tartışmalar sırasında formüleştirildi.[...] Zürih’te olduğu gibi New York’ da da, Dadanın, Charles Demuth, Joseph Stella, Jean Crotti [...] ve daha birçok ressamı, kendi öz yaratıcılıklarına yabancı plastik yaratımlar esinlendirecek kerte, yörünge alınca çeken zihniyetinin, katalizör etkisinin ortaya çıktığı görülmektedir.<sup>116</sup>**

Dünyanın birçok yerine dağılan Dada etkisi günümüzde dahi birçok sanat hareketi üzerinde izleri olan fakat bir üslup bütünlüğüne dayandıramayan bir akımdır. Fakat bu bütünsüzlüğe rağmen:

**“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: 1. Malzemeli Resmin özel totolojik biçimi olan Hazır-Nesne 2. Fotogramlar 3. Otomatik Resimler 4. Özellikle Berlin’de gelişen siyasal kara mizah resimleri Belirgin özellikler: Dada, her yöne açık bir sanatı**

---

<sup>116</sup> Michel Sanouillet, Dadacılığın kökleri: Zürih ve New York, Modernizmin Serüveni, Türkçesi: Turhan Iğaz, Yapı Kredi Yayını, 2002, s:311

**savunduğu 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 kendini sanat yoluyla dışa vurmasıdır.”<sup>117</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, "yapıştırma (kolaj) ve fotomontajlar, Dada düşüncesini yaygınlaştıran dergilere malzeme olmaktadır.”<sup>118</sup> Adem Genç “çağının gerçekliğini yansıtan her türlü iletiyi çarpıcı bir biçimde aktarabilen”<sup>119</sup> bu malzemelerin niteliklerden bahseder. Kent kültürünü yansıtan kendini tanımak ve kendi çağına tanık olmak isteyen bir kuşağın yaşama savaşımı ile kendi hesaplaşmasının en özgün işaretleri olarak nitelendirdiği yapıştırma ve fotomontajlardan oluşan fotoğraf imgeleri ve Dada yayınlarının etkisi arasında bir bağ kurar.

---

<sup>117</sup> Beral Madra, Dada 1914–1916, <http://www.newmediakitchen.com/DADAmetin.htm> (16 Nisan 2007)

<sup>118</sup> Adem Genç, “Dada, Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 1983, s:303

<sup>119</sup> A.g.k. s.308

**“Bu yayınların Dada düşüncesiyle bütünleşen bir saçmalığı ve nedensizliği vardır. Bu kural, Dada yayın organlarında yer alan tanınabilir imgelerin montaj niteliğindeki yapıştırımacalarda da değişmemektedir. Kentsoylu toplum düzeninin erksizliğini vurgulamak için kullanılan bu fotoğraf imgeleri (belgesel ikitler), saçmalığa karşı saçmalığı silah olarak kullanan (kullanılmasını öngören) bir yaklaşımla tasarlanmışlardır.”<sup>120</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 duygusu yaratmayı amaç edinmiş olması ile fotoğrafın bu nedensizlik duygusunu yaratması ve mecaz ögesi olarak kullanılmasının arasında bir bağ kurulabilir.

**“Genel olarak basılı kâğıt parçalarının yapıştırılması ve gerekli görülen bölümlerin guvaş boya ile işlenmesiyle ortaya konulan Dada yapıştırımacılarında, değişik kaynaklardan sağlanan baskı imgeleri kullanılmak ve böylece fotoğraf niteliği yada basım özellikleri yönünden de bir nedensizlik duygusu yaratılmaktaydı.”<sup>121</sup>**

Görüldüğü gibi Dada sanatta alışlagelmiş tavırlara karşı çıkarken, yeni anlatım olanakları yaratıyor, eylemciliğinin yanında amaçlarını gerçekleştirmek için fotoğraftan ve

---

<sup>120</sup> Adem Genç, “Dada, Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 1983, s:307

<sup>121</sup>A.g.k., s:222–223

fotoğraf imgelerinden çok büyük oranda yararlanıyordu. Dada aynı zamanda fotoğrafa, sanat olup olmadığı tartışmasının ötesinde yaklaşıyordu.

**“Başlangıcından itibaren bir sanat formu olarak fotoğrafın geçerliliği sorgulandı. Bir mekanik yeniden üretim aracı olarak fotoğraf, yaratıcı olmaktan daha çok teknolojik olmakla kötülendi. Bunun tersine Dadaistler fotoğrafı kucakladılar ve onun modern anlamdaki yaratıcılığını tattılar. Fotoğraf medyumuyla gerçekleştirdikleri deneyler arasında üst üste pozlama, radikal perspektifler ve geleneksel kalıplara uymayan konular yer alır. Dadaistler ayrıca foto duyarlı kağıdın üzerine koydukları objelerle ilk soyut fotoğrafları gerçekleştirdikleri fotogramla da çeşitli deneyler yaptılar.<sup>122</sup>**

Özellikle Berlin Dadaistleri fotoğrafı kaotik patlayıcı bir imaj gerçekliği itici bir form olarak kullandılar.

**“Berlin Dadacıları yoğun bir kampanya başlatmış ve fotomontaj tekniklerinde ileri bir düzeye ulaşmışlardı. Hausman'm fotomontaj tekniklerindeki başarısı Alman Ordusunun fotoğrafçı 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 belli**

---

<sup>122</sup> Dada, <http://www.nga.gov/exhibitions/2006/Dada/techniques/photograph.shtm>(15 Temmuz 2007)

bölümleri 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 kazandırıyordu.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Adem Genç, “Dada, Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 1983, s: 222-223

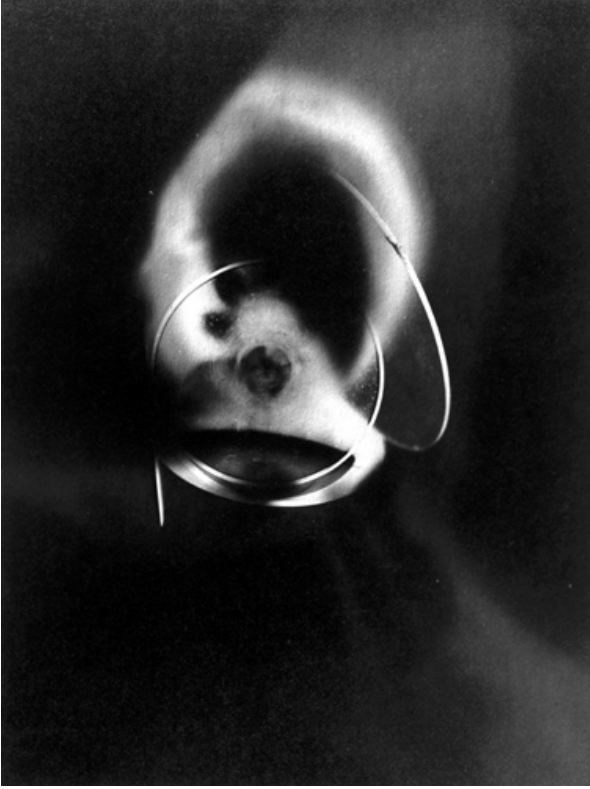




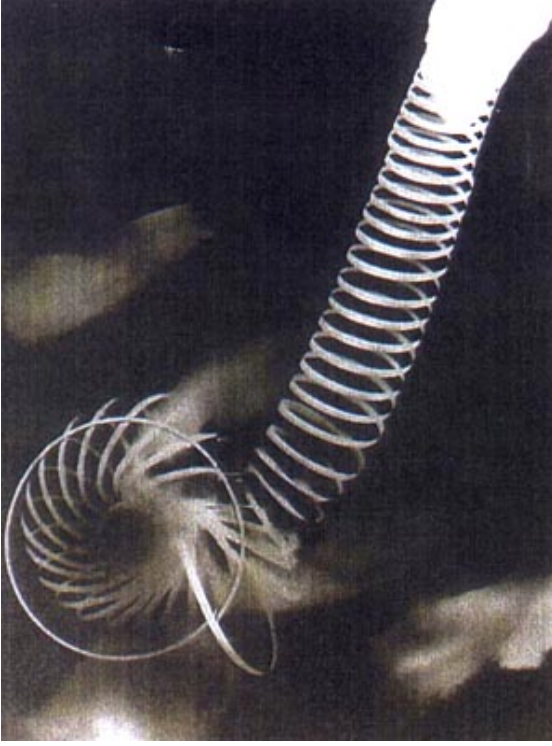
Max Ernst

Savaşa karşı sanatın bir aracı niteliğinde kullanılan foto-montaj, foto yapıştırmaca ve siyasal olayların eleştirisini içeren tüm bu imgeler Johannes Baader, Wieland Herzfelde, Richard Hülsenbeck, 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 kurumasını sağlamış, 1921’de ise Paris’e gitmiş ve Dadaistlerle beraber olmuş 1921’de Paris’te açılan “Salon Dada” ya fotoğraflarıyla katılmıştır. Dada için belirleyici örnekler niteliğini taşıyan, nesnelere ve fotoğraflara ilginç denemeler yapmış ve fotoğraf kağıdının üzerine nesnelere yerleştirilip kağıdın ışıklandırılmasına ve daha sonra geliştirilmesi aşamasında tekrar başka bir kağıda aktarılmasına dayanan “rayogram” tekniğini geliştirmiştir.



Man Ray, Rayogram



Man Ray, Rayogram

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.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Dawn Ades, Photomontage, Thames and Hudson, New York, 1993, s:37

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 devgeler, boşluk ve derinlik duygusunu veren çizgiler kullanır. Bu yapıtta karmaşık görümlü fotoğraf imgeleri, belli yerlere konulurken onların çevresel ilişkileri ve kendi ussal çağrışımlarına uygun negatif boşluklara özellikle yer verilmiştir.<sup>125</sup>

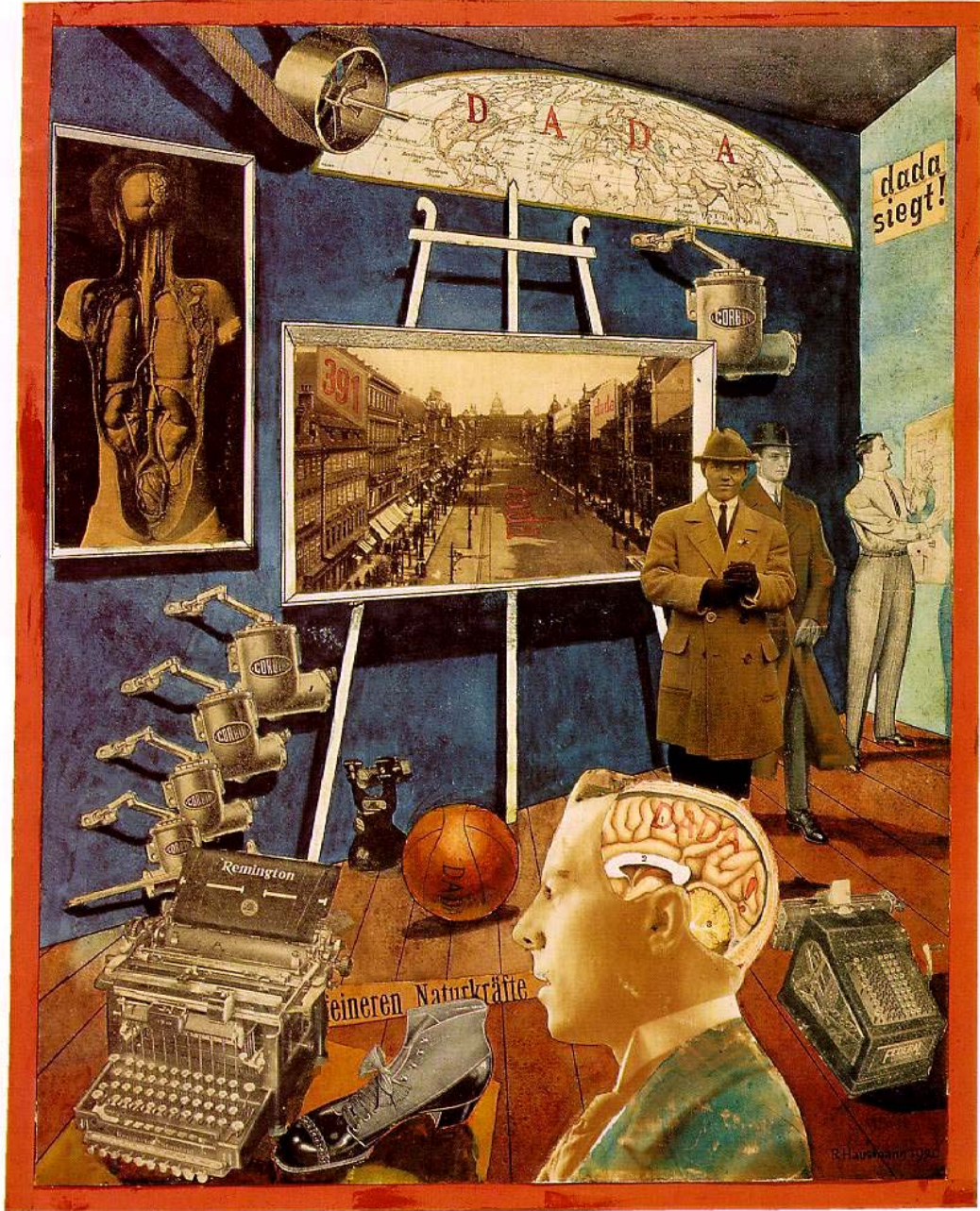


Raoul Hausmann, "Tatlin At Home" Tatlin evde, 1920

<sup>125</sup> Adem Genç, "Dada, Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 1983, s:242



Raoul Hausmann, "ABCD", ABCD 1923–1924



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 bitiğinde gazete fotoğrafları gibi olmaktadır. Kağıdın 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 foto montajı “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>126</sup>.

---

<sup>126</sup> Dawn Ades, Photomontage, Thames and Hudson, New York, 1993, s:57



John Heartfield, "Hurrah, the Butter is All Gone" Yaşasın, Tereyağının Hepsi Bitti, 1935





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 dahil edilmiştir. Aynı zamanda sürrealist fotoğrafçılar arasında sayılan Hans Bellmer'in çalışmaları da Bellmer'in sürrealistlik bebekleri tuhaflığı ve acayıplığı teşhir etmeleriyle Dada akımı ile kesişir ve rahatsız edici ölçüde tekrar edilmeleri fotoğraf sayesinde gerçekleşir.



Hans Bellmer, "The Doll", Taş Bebek

#### 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 tavır alarak, bilinç dışının düşsel dünyasına yönelmeye başlamışlardı. 1922'de dadacı hareketten ayrılan Andre Breton tarafından 1924'te hazırlanan "Gerçeküstülük bildirgesi", düşüncenin, aklın denetimini reddederek, ahlâk 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.

**"Sürrealizm resmi olarak ilk defa Andre Breton'un 1924'de "Sürrealizmin Manifestosu"nu yayınlamasıyla bir akım olarak başlamıştır. Sürrealistler akla dayanan analizlere ve ölçülü hesaplamalara dayanmıyorlardı, bunun zıddı olarak, mantığın güçlerinin hayal gücüne açılan rotaların önünü kestiğini düşünüyorlardı. Bilinçaltının yaratıcı güçlerini uyandırma uğraşları Andre Breton ve arkadaşlarını, rüyaların, sarhoşluğun, değişimin, seksüel haz ve deliliğin diyarlarına götürdü. Bu anlamda elde**

**edilen görüntüler, görsel ya da yazınsal olsun, sarsıcı bir zapt edilmemiş güzelliğin provakatif formları içinde ruhsal yoğunluklu anlara ulaşmalarıyla ödüllendirildiler.”<sup>127</sup>**

Psikanaliz yöntemini uygulayan Sigmund Freud’un kuramlarından esinlenen sürrealistler, “gerçeküstü” dünyanın düşsel imgelerini geliştirmeye başladılar. Fakat düşsel imgeler üzerinde çalışmalarına ve otomatizm\* kavramına önem vermelerine rağmen Sürrealist sanatçıların ortak bir ortak kuram ya da birliğe dayanan üslupları yoktu. 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. Gerçeküstücü 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 Akımı’nın 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.

**“Fakat sürrealistlerin fotoğraf anlayışı medyumun esrarengiz imajlar yaratabilme olanağından daha fazla bir şey oldu ve ilerledi. Bunun kadar**

---

<sup>127</sup> Sürrealizm and photography , [http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd\\_phsr.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd_phsr.htm) (20 Haziran 2007)

\* **Otomatizm:** Davranışla bilincin ayrılmasıdır. Şuurun açık bir müdahalesi olmaksızın meydana gelen hareketlerdir

([http://64.233.183.104/search?q=cache:qHXblw6j0sJ:www.farukeremvakfi.org.tr/7/s7.html+sanatta+otomatizm&hl=tr&ct=clnk&cd=7&gl=tr&lr=lang\\_tr](http://64.233.183.104/search?q=cache:qHXblw6j0sJ:www.farukeremvakfi.org.tr/7/s7.html+sanatta+otomatizm&hl=tr&ct=clnk&cd=7&gl=tr&lr=lang_tr))

önemli olan başka bir buluştu; 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- orjinal amaçlarından radikal biçimde saptırılmış olarak “*La Révolution Surréaliste*”<sup>\*</sup> and “*Minotaure*”<sup>\*\*</sup> gibi sürrealist yayınlarda görüldüler.”

Sürrealistler Atget gibi birçok fotoğrafçıdan da etkileniyorlardı. Sürrealist etkilerin olduğu, Atget’in mağaza vitrinleri ve açık alanlarda ki 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 yitmeye başlayan çehresine ilişkin fotoğrafları, tuhaf birlikteliklere dikkat çektiğinden Sürrealistlerin beğenisini toplamıştı.<sup>128</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 anlaşılmıştır. Atget’in eski Paris’in ıssız sokaklarında

---

\* *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) (20Haziran 2007)

\*\* *Minotaure*: (1933-1939) Paris’de Albert Skira tarafından kurulan Sürrealist yayındır. Editörleri Andre Breton ve Pierre Mabillet’ydi. Pablo Picasso gibi sanatçıların orjinal eserlerine kapağında yer veren lüks bir yayındı. Le Surréalisme au Service de la Révolution ile aynı dönemde yayınlanıyordu.(<http://en.wikipedia.org/wiki/Minotaure>)

<sup>128</sup> Lucie-Smith, Edward, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul, Akbank, Yayınları, 2004, s:146

ve zarif mankenlerce işgal edilmiş dükkan camlarında, Sürrealistler bir “rüya kapital” olarak şehrin kendilerine ait vizyonunu ve hafızanın ve arzunun kentsel bir labirentini gördüler.”<sup>129</sup>



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 ilgisiz

---

<sup>129</sup> Sürrealizm and photography , [http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd\\_phsr.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd_phsr.htm) (20 Haziran 2007)

imgelerini, bilinçaltının mantıkla açıklanamayan gizemli yönü üzerinde durabilmek için montaj yöntemini kullanarak avangard tavırlarını ortaya koyuyorlardı.

**“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>130</sup>**

Magritte ve Dali gibi sanatçılar, fotoğraftan, resimlerinin reproduksiyonlarını almak dışında resimlerine yeni bir bakış açısı katmak amacıyla ve düşünsel anlamda yararlanmışlardır. Örneğin Antmen'e göre: Dali resimlerinde, kendi deyimiyle, rüyalarının elle çizilmiş fotoğraflarını çekiyordu.<sup>131</sup>

**“Dali 'Coşkunun Fenomeni' adlı kolajında baskalarının çektiği fotoğrafları birleştirerek bu coşkuyu belirginleştirmiştir. Bu fotoğraflar**

---

<sup>130</sup>Sürrealist Fotoğraf: <http://www.fotografya.gen.tr/issue-2/surrealist.html>(24 Nisan 2007)

<sup>131</sup>“A'dan Z'ye 20.yy Sanatı”, Hazırlayan: Ahu Antmen, Portakal Sanat Dergisi, Sayı: 16, Kış 1999/2000, İstanbul, Portakal Sanat Dergisi Yayını, 1999, S:26

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'in yaptığı fotoğraf çalışmaları ise resimlerine paralellik gösterir. Fotoğraflarında aynı resimlerindeki uğursuz ölüm sessizliği ve hareketsizlik dikkat çekmektedir.”<sup>132</sup>



Philippe Halsman, Dali Atomicus, 1945

<sup>132</sup> Sürrealist Fotoğraf: <http://www.fotografya.gen.tr/issue-2/surrealist.html>(24 Nisan 2007)





Philippe Halsman, “Salvador Dali portrait In Voluptas Mors” Voluptas morgunda Salvador Dali Portresi, 1951.



Sol:René Magritte, “Dieu, le huitième jour”, Tanrı, Sekizinci Gün 1937



Sağ: Rene Magritte “The Therapist” Terapist, 1937

Dali ve Magritte gibi birçok ressamın yanında, Chirico, Francis Bacon da 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 izlenimini verir.<sup>133</sup>

Çalışmalarında deforme edilmiş güçlü figüratif imgelerle yalnızlık ve korku duygularını yansıtan İngiliz ressam Francis Bacon da yapıtlarının çoğun da fotoğraflardan yola

<sup>133</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Türkçesi: Prof.Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004, s:172

çıkıştır. Filmlerden de etkilenen Bacon, özellikle Eadweard Muybridge (1830 –1904)'in bilimsel inceleme niteliğinde olan hareket halindeki insan figürü çalışmalarından yararlanmışır. 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 bir karşılığını sunar.

**Fantezi ve düş gücüne dayanmakla birlikte gerçeküstücü fotoğraf tam gerçekçi ve ayrıntılıdır. Sürrealizme teknik üst üste çekim ya da baskı, Montaj, kolaj çekimde projeksiyon, air brush, elle boyama gibi çeşitli olanaklar sunmuştur. Gerçekçi fotoğraf gerçeküstücü 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 mekanda yakınlarını model olarak kullanarak düşlerini, fantezilerini, korkularını fotoğraflamış ve siyah beyaz fotoğraflarını elle renklendirmiştir.<sup>134</sup> “**

---

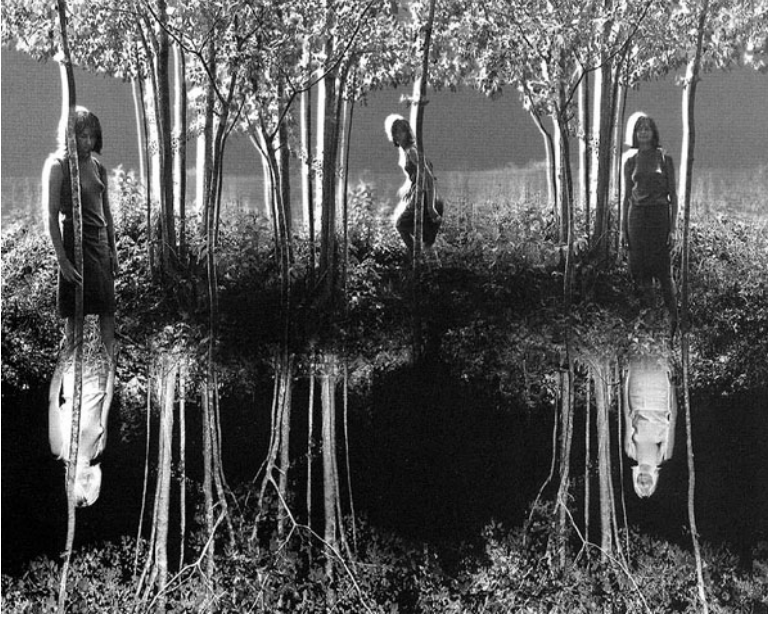
<sup>134</sup> Gerçeküstücü Fotoğraf”, Ezcacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1.cilt, İstanbul, 1997, s: 609



Eikoh hosoe, "Man and Woman 24", Erkek ve Kadın, 1960



Eikoh hosoe, "Man and Woman 33", Erkek ve Kadın, 1970



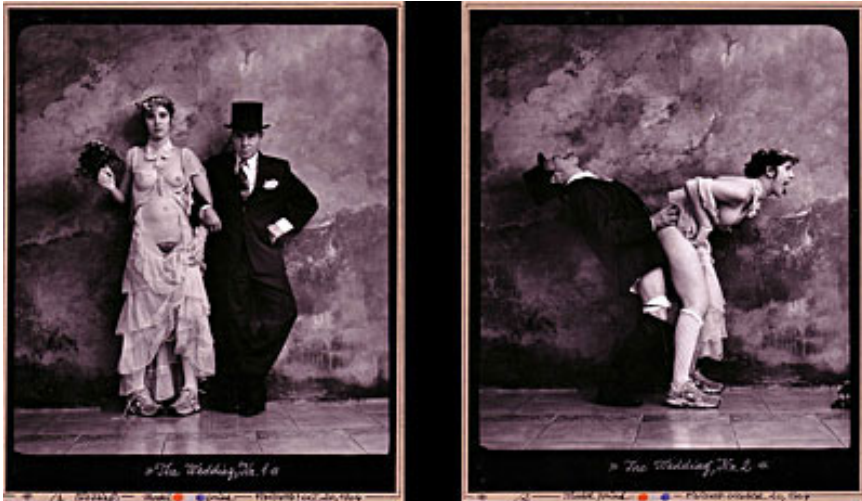
Jerry Uelsmann, “Small Woods Where I Met Myself”, Kendimle karşılaştığım küçük ağaçlık, 1967



Jerry Uelsmann, “Flying Figure”, İsimsiz(Uçan figür), 1988



Jan Saudek, “Dawn no.1”, Şafak No.1, 1959,



Jan Saudek, “Wedding Night” , “Evlilik gecesi” 2004

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

Sürrealist 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 Sürrealizmden çok etkilenmiş, hem de Sürrealizm anlatım biçimlerini çok etkilemiştir ve onun ayrılmaz bir parçası olduğunu söyleyebiliriz.

**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>135</sup>

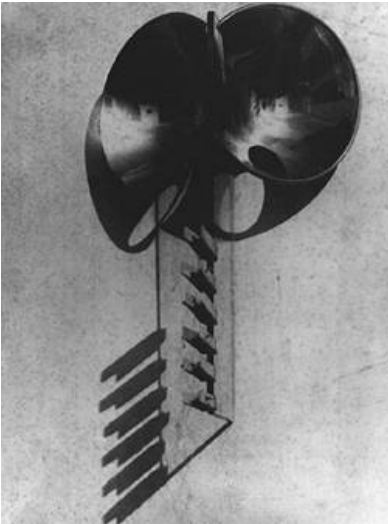
Çoğu kez sürrealist yazılarla birlikte fotoğrafı kullanan Man Ray de çok önemli sürrealist fotoğrafçılardandır. Man Ray kadın formu üzerinde çalışarak sürrealist bir vizyon yaratmak için deneyler yaptı ve işlerinde rüya gibi bir efekt oluşturabilmek için solarizasyon, rayograf gibi teknikler kullanmaya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

---

<sup>135</sup> Mary Price, Fotoğraf Çerçevdeki gizem, Türkçesi: Ayşenaz-Kubilay Koş, İstanbul, Ayrıntı Yayınevi, 2004, s:73



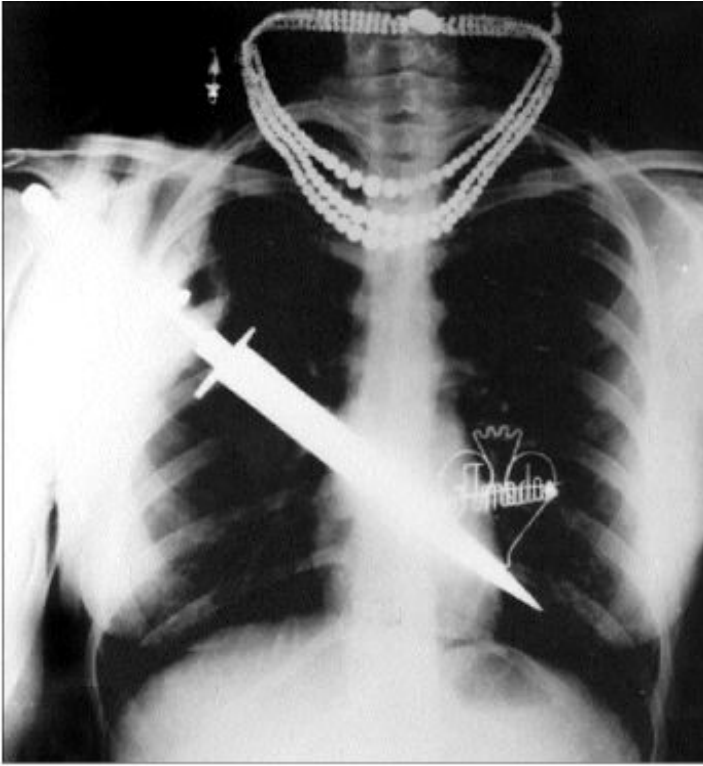
Man Ray, "Le Violon d'Ingres" Ingres'in Hobisi (Kiki) 1924



Man Ray "Woman" Kadın, 1918



Manuel Alvarez Bravo Kariyerinin erken dönemlerinde Avrupa'nın soyut ve kübist sanatından etkilendi, bu yüzden işleri biçimsel dizaynın güçlü izlerini taşıyordu. Meksika'nın dinsel ritüellerine olan ilgisi- "Day of The Dead" gibi imajlarına Sürrealizmde yaygın olan türden gizli bir sembolizm veren, fantezi ögesiyle tanıştırdı.<sup>136</sup>



▲ *Lucía, 1940. Tomada de Revelaciones: The art of Manuel Alvarez Bravo*

Manuel Alvarez Bravo, "Lucía" 1940

<sup>136</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)(30 Kasım 2007)

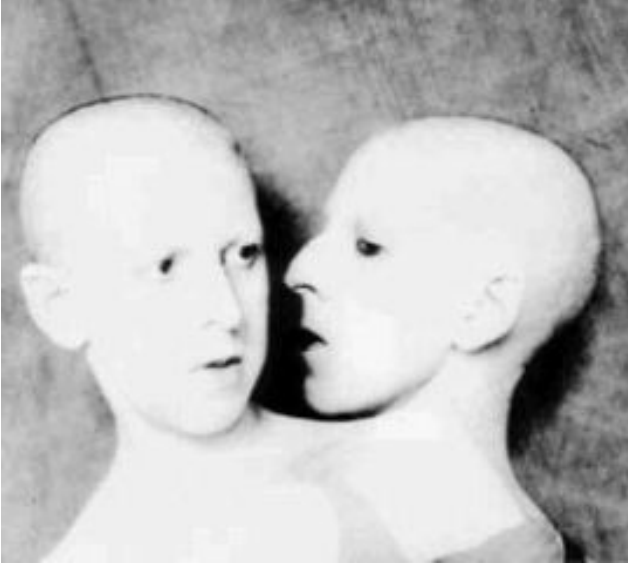
“Claude Cahun’un kendine cinsel olarak belirsiz bir isim edinmiştir. Androjen oto portreleri devrimci bir yaratma ve düşünce şeklini, gerçekliğin dokümantasyonu olarak izlemecisinin fotoğraf anlayışı üzerinde bir deneyi ifade eder. Sürrealistlerin birçoğu erkekti ve onların temel imajı erotizmin izole edilmiş sembolü olarak kadın bedeniydi. Cahun, dişi kimliğinin değişken ve çoklu varyasyonlarına örnek oluşturmuştur. Cahun’nun, sanatçı ve politik devrimci olarak fotoğrafları, yazıları ve genel hayatı Cindy Sherman ve Nan Goldin gibi sayısız sanatçıları etkilemiştir.”<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> Claude Cahun, [http://en.wikipedia.org/wiki/Claude\\_Cahun](http://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Cahun), (16 haziran 2007)



Claude Cahun, "Photomontages" Fotomontaj,



Claude Cahun "Anti-Nazi Resistance Fighter" Nazilere Karşı Koyan Savaşçılar



Herbert Bayer, "Self Portrait" Özportre, 1932



Hans Bellmer, La Poupée, 1935



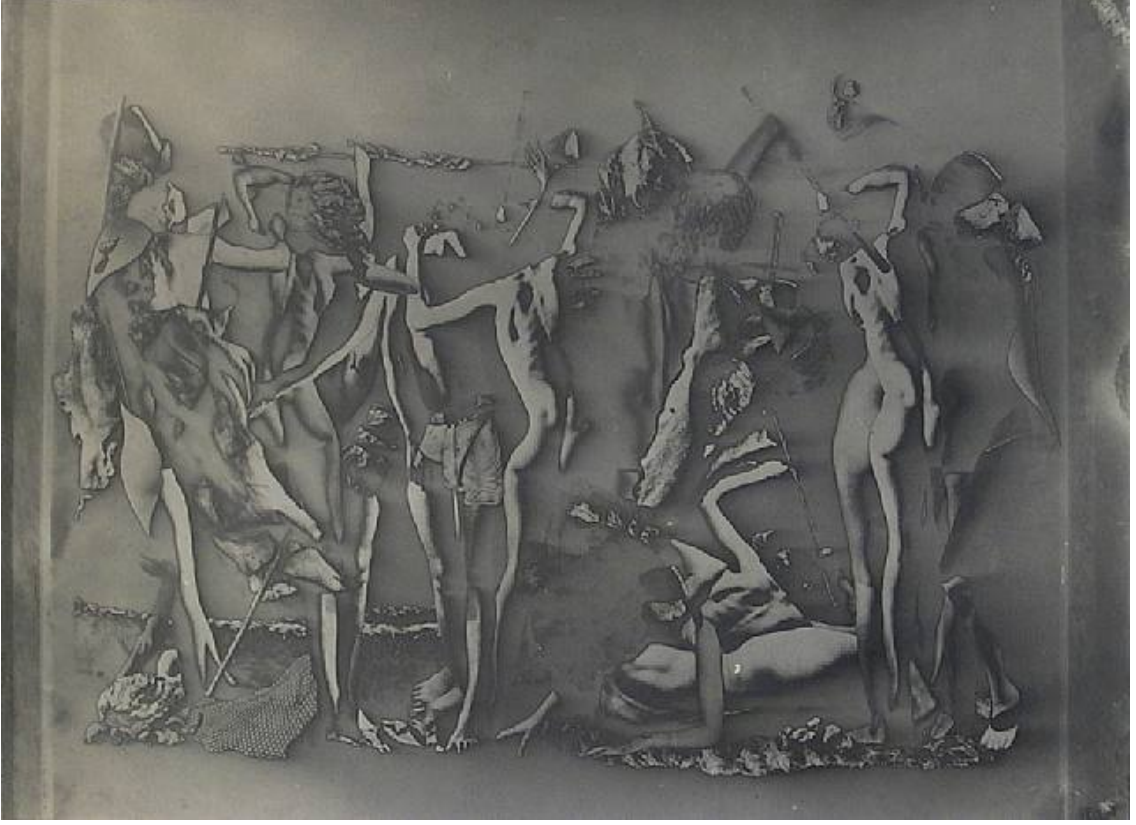
Hans Bellmer , La Poupée, 1935-4



Pierre Boucher "Photomontage", Fotomontaj, Paris 1908



Pere Ubu, "Dora Maar" 1936



Raoul Ubac, Penthésilée, 1938

**“Fotoğraf, sürrealizmde merkez bir rol oynamak için geldi. Maurice Tabard ve Man Ray’in 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\* batırılmış bebek bir armadillo\*\* nun fotoğrafında Dora Maar zorlayıcı ve garip biçimde çekici, çirkin hatta iğrendirici bir konuyu oluşturarak tipik bir sürrealist dönüşüm performe etmiştir.”<sup>138</sup>**

---

\* **Formaldehit:** İnsan sağlığı ve ekosistem için çok zararlı olan renksiz, keskin ve kötü kokulu bir kimyasal maddedir. ([http://64.233.183.104/search?q=cache:3dgY5jZt5wkJ:www.kutahyam.com/default.asp%3Fpart%3Dportal\\_goster%26id%3D353+Formaldehite%3F&hl=tr&ct=clnk&cd=3&gl=tr](http://64.233.183.104/search?q=cache:3dgY5jZt5wkJ:www.kutahyam.com/default.asp%3Fpart%3Dportal_goster%26id%3D353+Formaldehite%3F&hl=tr&ct=clnk&cd=3&gl=tr))

\*\* **Armadillo:** Ana yurdu Güney Amerika olan plasental memeli bir hayvandır. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Armadillo>)

<sup>138</sup> Sürrealizm and photography , [http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd\\_phsr.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd_phsr.htm) (20Haziran 2007)

## 5) Bahause

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’da toplanan uluslararası ilerici sanatçılar kongresinde yapıldı. Bauhaus Ekolü, sanatsal ve politik avangardlardan 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 akedemisiyle 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, Wasily 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, marangozculuk, dokumacılık, heykeltçilik, fotoğraf, endüstri, resim ve tiyatro gibi alanlar Bauhause 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 gelecekti. Sınıf ayrımını ortadan kaldıracak böylece halk ve sanatçı birbirine yaklaşıyordu.

Güzel sanatları ve uygulamalı sanatları, insan becerisini, yaratıcılığı ve modern teknolojiyi birleştirerek mantıklı, eşit ve düzenli bir toplum kurmaya çalışması ile Bahause'un çok katmanlı avangard bir yapısı olduğunu söyleyebiliriz. Eleştirmen Goetz, Bahause'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>139</sup>**

Bauhaus sanatçıları konstrüktivizmden, gazetelerden, illistrasyonlardan, avangard filmlerden ilham alıyor ve yeni tekniklerinden içgüdüsel olarak etkilenip yeni uygulamalara girişiyorlardı. Bunların yanında fotoğraf atölyesi önemli bir yere sahipti. Aslında Bahause'da ilk önceleri fotoğraf ne öğretiliyordu ne de bir etkinlik olarak veriliyordu. 1929'da Bahause 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 Bahausda 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 ve okuldaki canlılığı içeriyordu.

---

<sup>139</sup> Joachim Goetz “Endüstrisel Biçimin Efsanesi Bauhaus” Türkçesi: Ayşe Selen Portakal Sanat Dergisi, Sayı: 16, Kış 1999/2000, İstanbul, Portakal Sanat Dergisi Yayını, 1999, s:138

**Öbür derslere nazaran Bahausdaki 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>140</sup>**

Bahausdaki fotoğraf sadece bir sanatsal dışavurum olarak görülüyordu, odaklanma görsel teşvik edici uyarılma üzerineydi ve bunlar fotoğrafın yaratılışlarında varolan imkanlardı. Fotoğraf yeni bir teknolojiydi. Çevreye ve nesneye olan bakışı değiştiriyor, Bahause da teknik ve tasarımı birleştirirken bu bakış açılarından yararlanıyordu. 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>141</sup> Hatta fotoğraf ilk önceleri reklam atöyesinin bir kolu olarak faaliyet gösteriyordu ve daha sonraları fotoğraf her reklamın otomatik olarak bir parçası haline gelmişti. Aslında genel olarak baktığımızda Bahause okulundaki sanatsal fotoğraf anlayışının daha çok deneysel fotoğrafla şekillendiğini görürüz.

Özellikle fotogram, aşırı pozlama gibi yöntemler Bahausda çok etkilidir.

Bauhaus'un öncü 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.

---

<sup>140</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), (28 Mayıs 2007)

<sup>141</sup> Yasemin Bay , Bauhaus'un fotoğrafa yansıması, <http://www.milliyet.com.tr/2002/05/22/sanat/san07.html> (25 Mayıs 2007)

**“Bauhaus’ta fotoğrafa verilen değeri Bauhausçulardan Gertrud Arndt  
"Aslında hoş bir uğraştı, belgelemektir," şeklinde tanımlarken Irene Bayer  
şöyle diyor: "Reklam için, kompozisyon ve portrelemek için." Belki de en  
uygunu birçok Bauhausçunun ortak görüşü sayılabilecek şu tanımlama:  
"Fotoğraf sanatı, bizler için gerçeğin gözle okunabilir bir anlatıma  
dönüştürülmesi oldu." <sup>142</sup>**

Bayer-Hecht Irene, Hajo Rose, Herbert Bayer, Josef Albers gibi fotoğrafçılar da Bauhaus da önemli yapıtlar vermiş sanatçılardır. Örneğin Bauhaus’un örnek fotoğrafçılarından Lux Feininger okul etrafında sürekli fotoğraf makinası ile dolaşarak öğrencilerin hayat dolu yaşantısını fotoğraflayan çalışması, belgesel fotoğrafı gibi dinamizm, dolaysızlık ve yakınlık taşıması açısından önemlidir.

---

<sup>142</sup> Yasemin Bay, Bauhaus’un fotoğrafa yansıması, <http://www.milliyet.com.tr/2002/05/22/sanat/san07.html> (25 Mayıs 2007)



Lux Feininger "Charleston on the Bauhaus roof" Charleston, Bauhaus'un çatısında , 1927

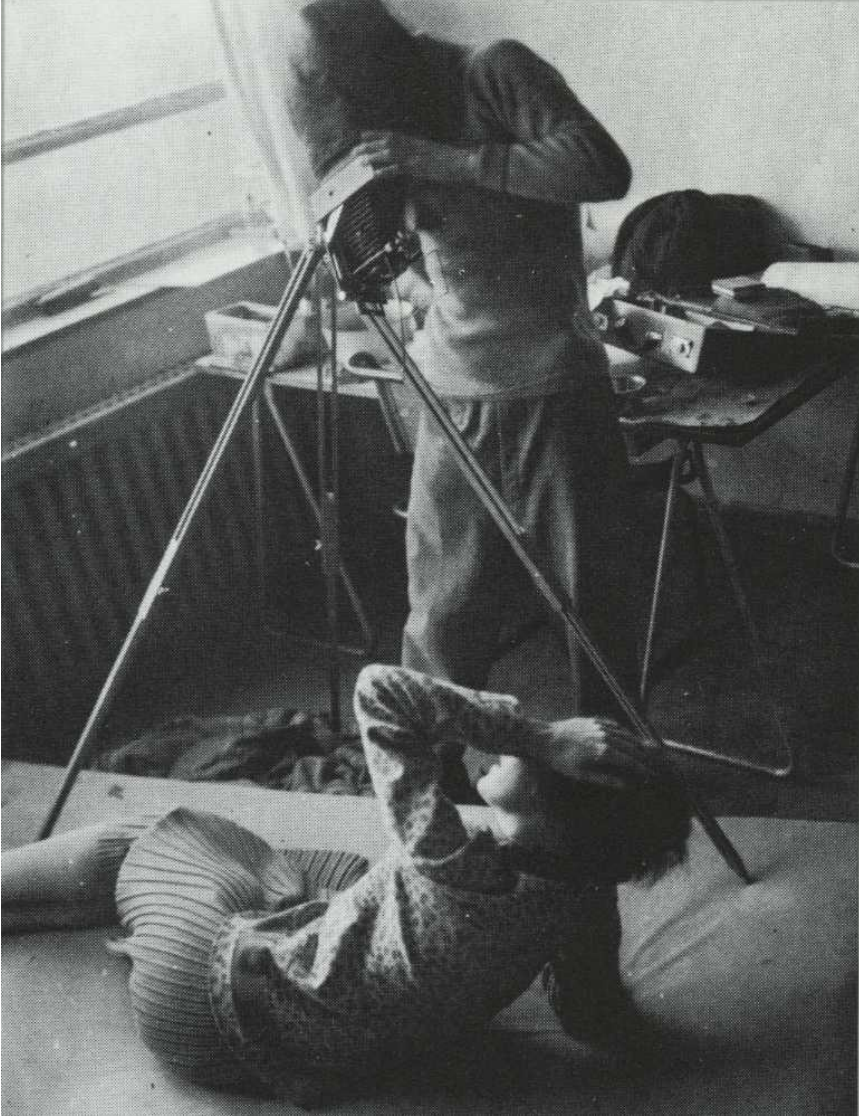


Bayer-Hecht Irene

**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>143</sup>**

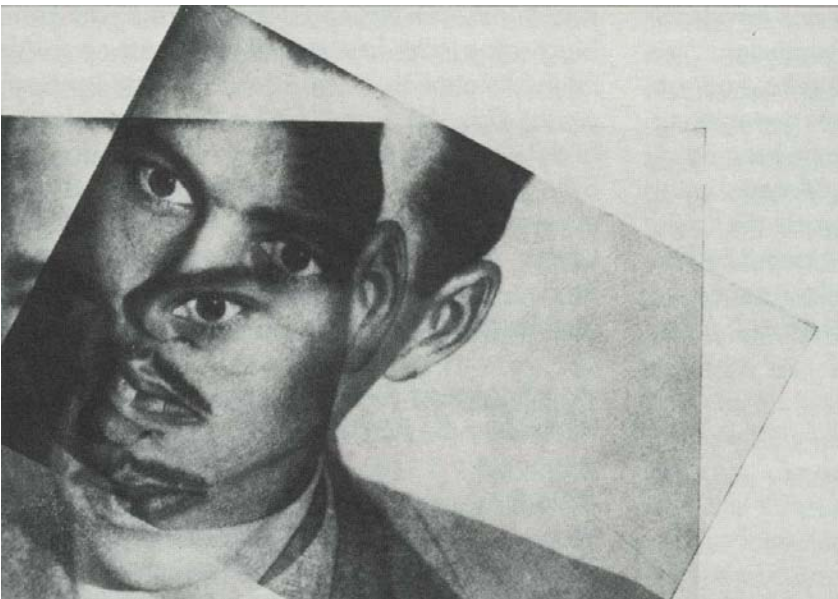
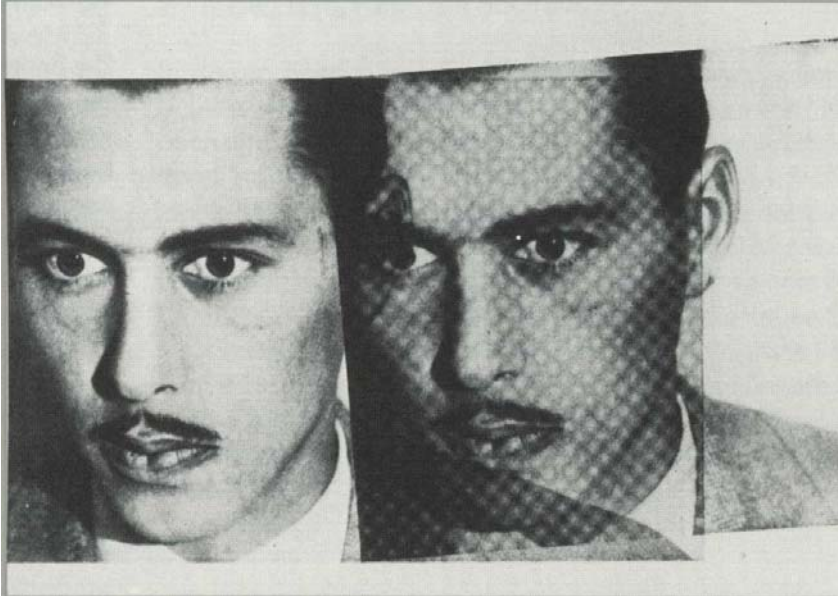
---

<sup>143</sup> Yasemin Bay , Bauhaus'un fotoğrafa yansıması, <http://www.milliyet.com.tr/2002/05/22/sanat/san07.html> (25 Mayıs 2007)

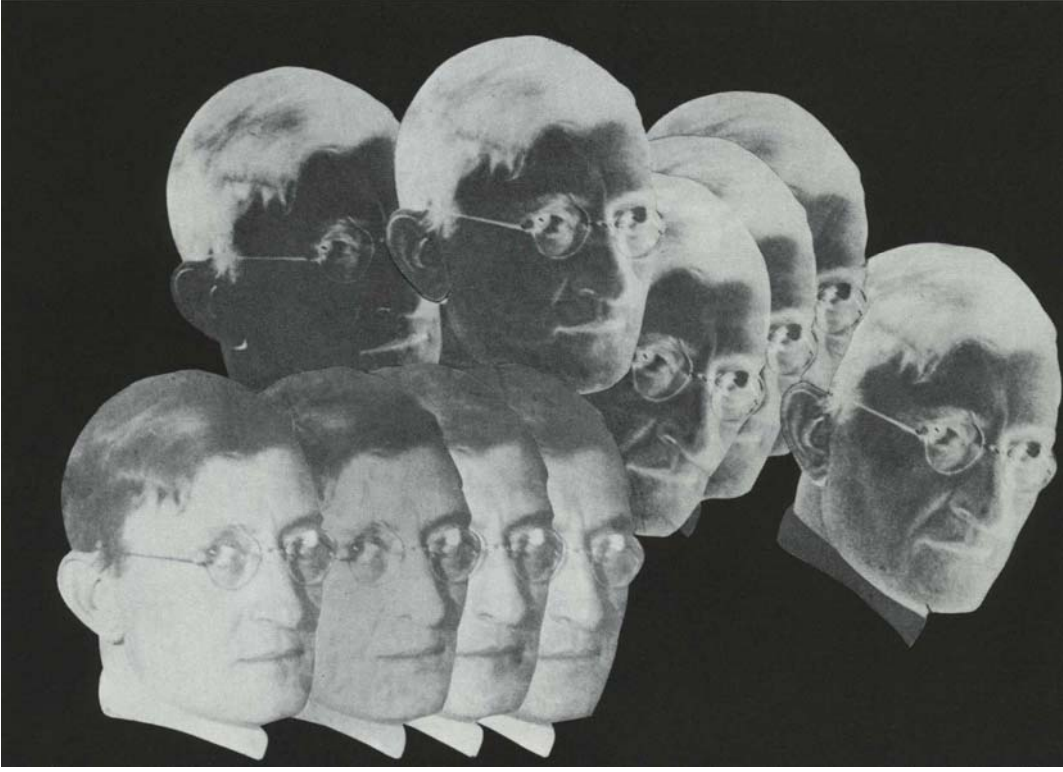


Hajo Rose Fotoğraf ve Model





Herbert Bayer, 1928



Josef Albers, 1928

Bauhaus da en çok ön plana çıkan fotoğraf sanatçısı ise Lazlo Moholy-Nagy'dır. Bauhaus da, Macar ressam, heykeltıraş tasarımcı fotoğrafçı ve yazar Moholy-nagy'e ilk önceleri Gropius tarafından metal atölyelerinin sorumluluğu verildi. Bauhaus yapımçı ilkelerle Moholy- Nagy aracılıyla tanışmış oldu ve aynı zamanda bu dinamik genç sanatçı, ilk deneysel devrimci sanatçı olarak, Bauhaus da kendini kanıtladı. Bauhausdayken makaleler ve kitaplar yazdı. "Sanat eğitimliğinde herkes yeteneklidir"<sup>144</sup> ilkesinden hareket eden Maholy-Nagy'ye göre, fotoğrafın görsel eğitimde ya da yeni bir görüş 'ün

---

<sup>144</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), (28 Mayıs 2007)

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 Simgecilik ya da Dışavurumculuk'a bulaşmamak için, bizim geleneksel görme alışkanlıklarımızı değiştiren ve kendi optik organımız olan gözümüzün destekleyicisi fotoğraf makinesinin sağladığı olanaklardan yararlanmamın kaçınılmaz olduğunu ileri sürmektedir. Onun “Fotogram” adını verdiği çalışmaları, nesnel dünya gerçekliğinden uzak olup bir takım fantastik görünümün 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>145</sup>**

---

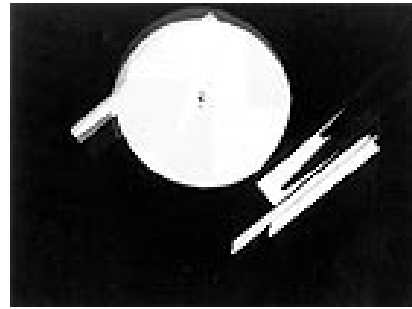
145 Adem Genç, “Dada, Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 1983, s:179



Lazlo Moholy-Nagy, "Jealousy" Kiskançlık (1927)



Sol: Lazlo Moholy-Nagy, "Photogram" Fotogram



Sağ: Lazlo Moholy-Nagy "Photogram" Fotogram, 1925-26

## 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 reklâmdan yararlanmışlardır ve kolay anlaşılır simgeleri kullandıkları için hemen kabul edilen ve kültürel bir olgu haline gelmişlerdir.

Soyut dışavurumculuğa tepki gösteren genç sanatçıların 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 kadınlarla erkeklerin rolleri, ilişkileriyle ilgili klişeleşmiş görüşleri- övüyordu.”<sup>146</sup>**

---

<sup>146</sup> Lucie-Smith Edward, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul, Akbank, Yayınları, 2004, s:251

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 Artçılar için fotoğraf önemli bir araçtı ve bu araçla sanatla hayatı birleştirme yolunda ilerliyordu ve reklam ürünlerini dahil 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>147</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.

**“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 bir**

---

<sup>147</sup> Jale N. Erzen, Fotoğraf Notları, İstanbul, Say Yayınları, 2004 s:36

eğilime de destek olmuştur. İmge ve yöntem açısından fotoğrafa bağımlı olmakla birlikte Pop Art, “Fotoğraf Gerçekçiliği” 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) Sözcüleri Malcolm Morley, 1960’ların ortalarından beri magazin dergilerindeki fotoğrafları, dikkatle, geniş tuallere kopya etmiştir.<sup>148</sup>



Malcolm Morley "Tent and Child" Çadır ve Çocuk, 2002

Kitle İletişim Araçlarının konusunu, görsel dilini ve tekniğini kullanan Pop Artçılar fotoğrafla olan ilişkilerini yaşanan modern kültür dünyasına dair duygularını ve düşüncelerini anlatmakla kurdu, fotoğrafı kesti, biçti ve aynı zamanda onu sadeleştirdi, basitleştirdi, fotoğraf gerçeği yeniden yaratmak ve gerçeği farklı şekillerde göstermek izleyiciyle iletişime geçmek için bir yöntemdi.

<sup>148</sup> Adem Genç, “Dada, Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 1983 s: 136

**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 gerçeği haline geldiğini anlatmışlar; insan-iletişim araçları ilişkisini vurgulamışlardır. Bu ilişki ile artık, "sanatçı ve izleyici ortak bir deneyler dünyasına" girmiş olurlar.<sup>149</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>150</sup> Çünkü fotoğraf, Pop Artın yeni denemeler yapacağı alanlar yaratmıştır.

Pop Artın ortaya çıkmasında fotoğrafın yanında o dönemki toplumsal yapı, ekonomi, endüstri gibi etkiler önemli bir faktördü. Örneğin Latin Amerika Pop Art'ın gelişmesine elverişli değildi: Latin Amerika 1960'larda, temelde hâlâ sanayileşme öncesi bir kültürün içinde yaşamaktaydı. Fakat ABD'nin endüstride gelişmiş olması pop sanatta seri üretim tüketim nesnelerinin kullanılmasını etkiliyordu. 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, reklâm imgelerini kullanması, fotoğrafın etkisi ile gelişen çoğaltma yöntemi ile beraber sanatın ucuzlaması ve kolay ulaşılabilirliğini sağlamıştır. Sanat

---

<sup>149</sup> Mukadder Çakır Aydın, Sanatta eleştirelilik, İstanbul, Beta yayımları, 2002 s:198

<sup>150</sup> Andy, Grundberg, "Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat", Türkçesi: Kemal Atakay, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s:115



eserine yaklaşım ve sanattaki değerler değişmiş, bu değişimler beraberinde yabancılaşmayı\* da getirmiştir. Örneğin ipek baskı ile fotoğraf imgelerinin çoğaltılması geleneksel kültürel değerlerin ortadan kalkmasını sağlamış oluyordu.

**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 örtük ya da açık listelerle, mekanik yeniden üretime uygun sanat ürünlerine öncelik tanır, değerli yapıtları ise gölgede bırakır.**<sup>152</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 kullanımı 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 yaratmış, David

---

\***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 yabancılaşmanın kapitalizmin sistematik bir sonucu olduğunu öngörmektedir. Teorisi, Feuerbach'ın, Tanrı'nın insanların karakterlerini yabancılaştırdığı düşüncesini tartıştığı Hıristiyanlığın Özü (1841) çalışmasına dayanır.([http://tr.wikipedia.org/wiki/Yabanc%C4%B1la%C5%9Fma\\_teorisi](http://tr.wikipedia.org/wiki/Yabanc%C4%B1la%C5%9Fma_teorisi) 30 Ağustos 2007)<sup>151</sup>Aydın, Mukadder, Sanatta eleştirelilik, İstanbul, Beta yayınları, 2002 s:201

Hockney fotoğrafın olanaklarını kübist bir anlayışla yorumlarken 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 Marley 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 serigrafî gibi yöntemlerle, endüstriyel yaklaşımlarla üretimlerini gerçekleştirmiştir.

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 muhafazakar ya da ümitsiz denecek ölçüde eski kafalılar hizbini birleştiriyordu. [...]Warhol’un yapıtlarının konuları yirminci yüzyıl tarihini ve imgelerini o kadar ansiklopedik bir biçimde kapsamaktadır ki bu bile tek başına özel bir ilgiyi hak eder.”<sup>153</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.

**“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,**

---

<sup>153</sup> Övül Durmuşoğlu, Sanatı ve yaşamıyla Andy Warhol, İstanbul, YKY, 2001 s:8

**insanların gerçekliğe bakışını nasıl değiştirdiğini fark etmiştir bir gözlemci olarak Warhol.<sup>154</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>155</sup> Warhol güçlü kontrast, siyah ve beyaz arasındaki keskin ayırımı fotoğraflarında kullandı. Bu fotoğraflar çalışmanın serigrafik baskıya çevrilmesine daha fazla olanak tanıyordu ve böylece Warhol'un fotoğrafla üretilen işleri farklı bir anlama dönüşüyordu. "Her şeyin ötesinde fotoğraf, Warhol'a bir Warhol dünyası yaratma olanağı verdi. Yıldız fotoğrafları koleksiyonuyla başlayan 'imaj' yaratma arzusu, onu fotoğraf makinesine yöneltmişti."<sup>156</sup> Warhol resimlerinde kullandığı fotoğrafları çoğunlukla kendi çekiyordu.

**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 tanımsa 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 ritel, gerileme karşı bir savunma biçimi ve bir güç uygulama aracı. 'Warhol da hiçbir zaman 'sanat yapma' amacıyla çekmedi fotoğraflarını, fotoğraf**

---

<sup>154</sup> Övül Durmuşoğlu, Sanatı ve yaşamıyla Andy Warhol, İstanbul, YKY, 2001, s: 42

<sup>155</sup> A.g.k., s: 44

<sup>156</sup> A.g.k., s:46

üzerine yaptıklarının çoğuda öldükten sonra sergilendi. Fotoğrafları hem kendisi hemde karşısındaki için bir ritüel, hemde kendisiyle fotoğraflanan arasında bir emniyet boşluğu oluşturuyordu, ki bu da şüphesiz Warhol' karşı konulamıyacak bir güç veriyordu.<sup>157</sup>



Judy Garland ve Lisa Mineli, 1979

---

<sup>157</sup> Övül Durmuşoğlu, Sanatı ve yaşamıyla Andy Warhol, İstanbul, YKY, 2001, s.45



Andy Warhol "Jonh Lennon Portrait" John Lennon Portresi



Andy Warhol "Self-Portrait" , Özportre 1982

Öncü Pop sanatçılardan İngiliz ressam, özgün baskı sanatçısı, fotoğrafçı ve sahne tasarımcısı 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, ilkelik, bakırlık 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 rast gele fotoğraflarını çekmiş daha sonra bu fotoğraftaki imgeleri yeni bir düzen içinde tuvale aktarmış ve bu çalışmalarını ile hayatın saf zevklerini göstermeyi amaç edinmiştir. Hockney'in çalışmalarında fotoğrafı kullanmasının nedeni ise gerçeği yorum katmadan yansıtabilmeyi amaç edinmiş olmasıdır.<sup>158</sup>



David Hockney

<sup>158</sup> “A’dan Z’ye 20.yy Sanatı”, Hazırlayan: Ahu Antmen, Portakal Sanat Dergisi, Sayı: 16, Kış 1999/2000, İstanbul, Portakal Sanat Dergisi Yayını, 1999, s:37



David Hockney “Pearlossom Otobanı” Photocollage 1986

Diğer önemli Pop sanatçı, 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 kullanmıştır. 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. “Factum 1” 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 takvimler de 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 bizi bunu kabul etmeye zorlar.”<sup>159</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.

---

<sup>159</sup> Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Türkçesi: Prof.Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004, s: 283





Robert Rauschenberg "Bed" Yatak, 1955

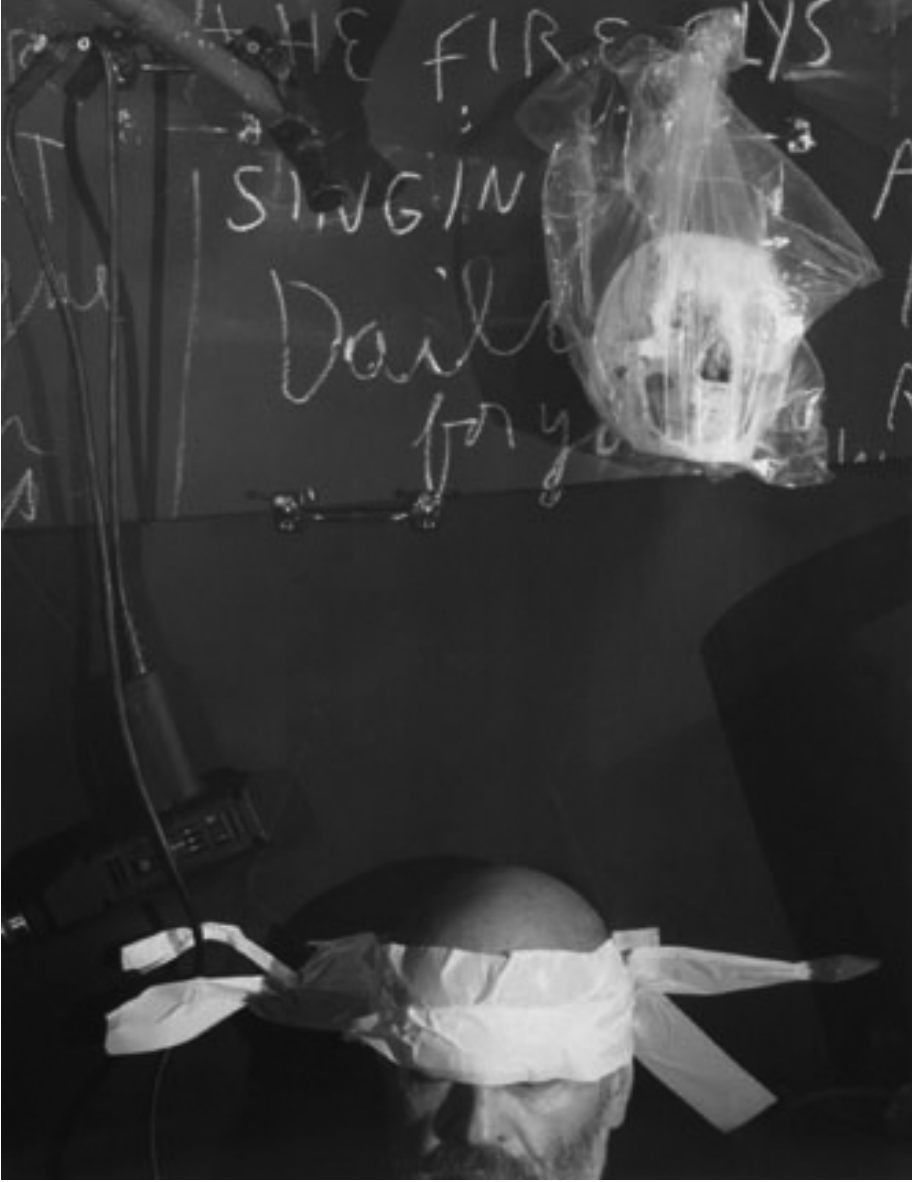


Robert Rauschenberg "Factum I and Factum II", 1957

Amerikan bayraklarından, nişan tahtalarından oluşan resimleri ile Jasper Johns, enstantane 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 fotoğraflarında düzenli olarak görülebilir. Dine çalışmalarında aynı zamanda Foto-gravür ve dijital tekniklerden yararlanır.



Jim Dine "The White Tape" Beyaz Şerit, 1997



Jim Dine "Singing Daily" Şarkı Söyleme Günlüğü 1998

## 7) KAVRAMSAL SANAT

1960'lı yılların ikinci yarısından başlayarak ve 1970'ler boyunca Uluslararası sanat ortamında etkin 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 beğenininde dışında tutan kavramsal sanat, geleneksel sanat nesnelere hiç benzemeyen türde yapıtlar üreten sanatçıları bir araya getirmiştir.

Kavramsal sanat yirminci yüzyıl Dada, Fluxus, Happeningler, Somut Şiir ve Sitüasyonizm\* gibi akımların düzen bozucu düşüncelerine odaklandı. Göstergebilim, eminizm ve popüler kültürden yararlandı.

Sanat düşüncesini kökten bir şekilde yeniden tarif eden Kavramsalcular, sanatın metalaşmasını eleştirerek sanatçının yaratıcılığindeki değişimi açıklamışlar; bu nedenle kendi yapıtlarının bir süre ticarileşmesini engelleyebilmişlerdir. Sözlü, fotoğrafik, matematiksel ya da bilimsel sistemler sunmuşlar; filmleri, haritaları, eskizleri, gazete ilânlarını, ses kayıtlarını, telefonu, plânları, sayıları yapıtlarına dahil etmişlerdir. Kavramsal sanatın dile önem vermesi, sanatçıların amaçlarının doğrudan iletilmesini sağlayacak ek bir sunum olarak metin ve doküman kullanımının yanında özellikle fotoğrafı,

---

\*Sitüasyonizm: 195-1970 yılları arasında Guy Debord önderliğinde ortaya çıkan fransa kökenli "durumculuk" anlamına gelen sanat akımıdır.  
(<http://www.milliyet.com.tr/ozel/kitap/040913/02.html> (20 Ekim 2007))

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.

**“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>160</sup>**

Kavramsal sanatın fotoğrafa başvurmasının nedenlerini ise Krauss şu şekilde açıklar.

**“Kavramsal sanatın büyük bir bölümü fotoğrafa başvuruyordu. Bunun, büyük bir olasılıkla iki nedeni vardı. İlki, kavramsal sanatın sorguladığı sanat sözcüğü yazınsal ya da müziksel olmaktan çok, görseldi ve fotoğraf görsel alana bağlı kalmanın bir yoluydu ama ikincisi(güzelliği de zaten buradaydı), bu alanda kalışının kendisi özgül değildi.”<sup>161</sup>**

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

---

<sup>160</sup> Jeff Wall, “Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları”, Türkçesi: Tuncay Birkan, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını 2002, s.165

<sup>161</sup> Krauss, Rosalind E. “Fotoğraf’ı Yeniden Keşfetmek”, Türkçesi: Kemal Atakay Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84 İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s.154

“Gerçekten de Jeff Wall, foto kavramsalcılığın önemi ile ilgili olarak şunları yazar: ‘kavramsal sanatın ana başarılarından birçoğu ya fotoğraf biçiminde yaratılmıştır ya da fotoğraf aracılığıyla.’”<sup>162</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 toplumunun artı veya eksi yöndeki kararları üzerinde egemen olan kitle iletişim araçlarına doğrudan ağır bir saldırı oluşturmaya yönelik kavramsal sanat, amacını kolaylıkla kullanabileceği fotoğraf makinesiyle elde ediyordu.

**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. Bunlar da bir geleneğe ve tarihe bağlı olarak gelen yüklü göstergelerle doluydu. Eleştirmen Robert Hughes ün Douglas Huebler' in işleriyle ilgili olarak yakındığı gibi, kavramsal sanatı eleştirenler fotoğraf makine-si veya polaroid kullanımını fazlasıyla erişilebilir bir faaliyet olarak gördüler.**<sup>163</sup>

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

---

<sup>162</sup> Rosalind Krauss, E. “Fotoğraf”ı Yeniden Keşfetmek”, Türkçesi: Kemal Atakay Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84 İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s.155

<sup>163</sup> Roberta Smith, “Kavramsal Sanat”(Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi, Yayınlayan Hazırayan: Vasıf Kortun, 2000)

Madde I. “Kavramsal (sanat) içersinde 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>164</sup>

Dolayısıyla fotoğraf bu yönleriyle kavram üzerine çalışan sanatçılar için önemli bir araçtı. Fotoğraf tekniği, yalnızca estetik bir görüntü yaratmanın dışında direk olarak düşünceyi yansıtmayı 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 görünüşü herhangi bir toplumsal ya da biçimsel anlamda –aslına bakılırsa, şu ya da bu herhangi bir anlamdan-arındırılmış imge, demek ki “bakılacak hiçbir şey”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. [...] Fotoğrafı kavramsal sanatın merkezine taşımak için amatör üslubun sıfır noktasından yararlanırlar.**<sup>165</sup>

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

**“Fotoğraf, diğer güzel sanatların tersine tasvire alternatif bulamaz. Olguları tasvir etmek bu mecranın fiziksel doğasında vardır. Fotoğraf,**

---

Madde II. <sup>164</sup> “Art and Photography: The 1980s”, “Sanat ve Fotoğraf: 1980’ler” [http://www.metmuseum.org/TOAH/hd/ap80/hd\\_ap80.htm](http://www.metmuseum.org/TOAH/hd/ap80/hd_ap80.htm) (28 Mayıs 2007)

<sup>165</sup> Krauss, Rosalind E. “Fotoğraf’ı Yeniden Keşfetmek”, Türkçesi: Kemal Atakay Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84 İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s.155.

**Modernist sanatın zorunlu hale getirdiği türden bir düşünömselliğe [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-fotoğrafı salt resim çekme haline getiren aşınmış ölçütlerin ötesine geçen bir bağ- kurmayı umuyordu.** <sup>166</sup>

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

**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 ‘önemsiz’dirler. Kavramsal sanatın kalbindeki düşünsel indirgemecilik görevini ancak böyle olarak gerçekleştirebilirler.** <sup>167</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, Daniel 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 kullanır.

---

<sup>166</sup> Jeff Wall, “Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları”, Türkçesi: Tuncay Birkan, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını 2002, s.165

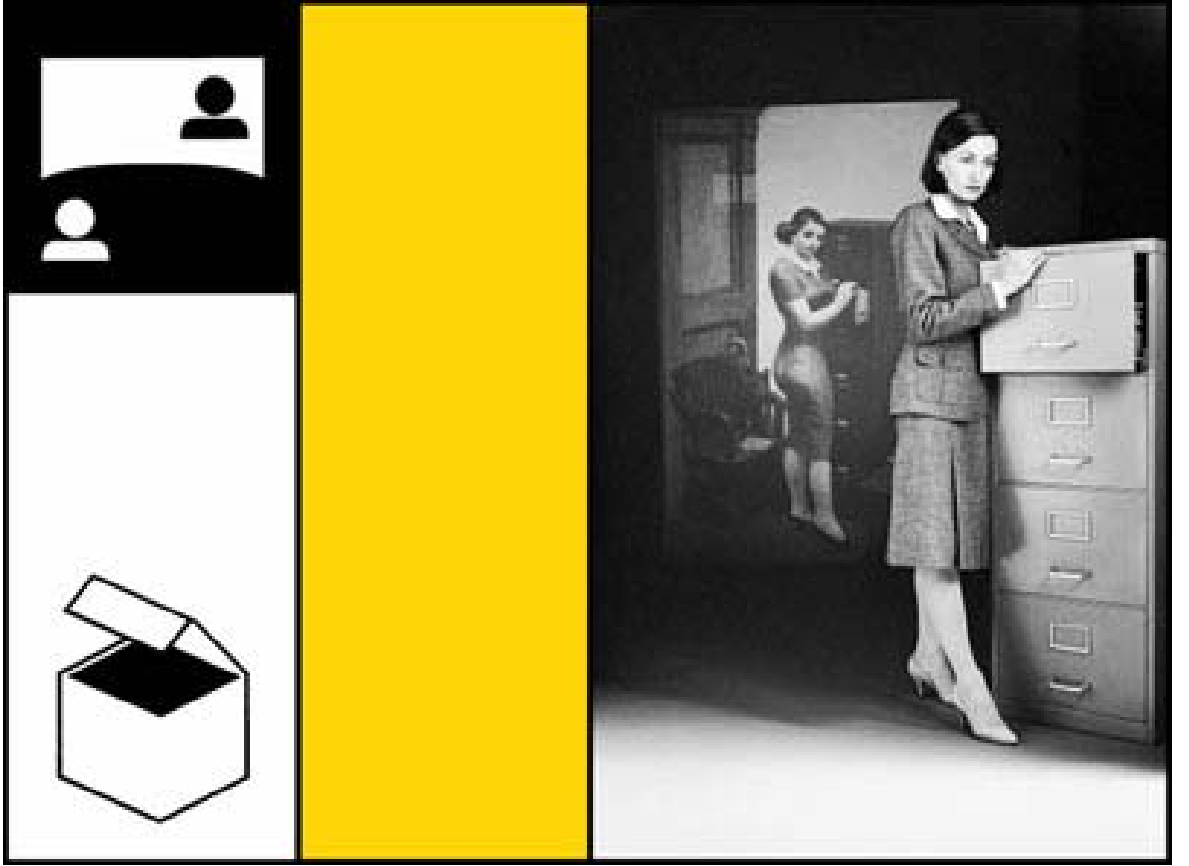
<sup>167</sup> A.g.m. s:172





Marina Abramovic

1960'ların İngiliz foto-kavramsalcılarında yer alan Victor Burgin, televizyon ve reklam teknikleri ile ilk olarak, fotoğrafı ve metinleri özneliğin kurulumu için bir araya getirenlerden birisidir.



Victor Burgin "Office at Night" Ofiste Akşam, 1986

Fotoğrafa başvuran kavramsal sanatın önemli isimlerinden sanat hocası, siyasal karikatürçü, yazar ve sanatçı Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç iskemle" 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 çözümlenmelerde bulunur.



Joseph Kosuth "One and Three Chairs" 1965

Joseph Kosuth'un *Bir ve Üç* iskemle adlı yapıtı sanatta anlamların semiyotik\* yaklaşımını sergiler. Bu yapıt açılıp kapanabilen 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 adlıdır bu fotoğraf. Sanatçı böylelikle sanatın, Semiyotik'in tersine bilimsel ilkelere indirgenemeyeceğini anımsatmaktadır.<sup>168</sup>

---

\***Semiyotik**: Diğer adıyla semiyoloji, simge, sembol ve İşaretlerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün faktörlerin sistematik bir şekilde incelenmesine dayanan bir bilim dalıdır. Semiyotik disiplinlerarası bir sahadır.(<http://tr.wikipedia.org/wiki/Semiyotik>)

<sup>168</sup> Smith, Roberta, "Kavramsal Sanat"(Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi, Yayınlayan Hazırayan: Vasıf Kortun, 2000)

Genellikle kadvraları ve garip ölüm şekillerini fotoğraflayan Andres Serrano da uçlarda dolaşan kavramsal bir sanatçıydı. “Serrano'nun çalışmaları birkaç özelliğın izlerini taşır, ilki, bir imge yaratma yöntemi olarak fotoğrafçılığın, daha geleneksel diğer yöntemlerle eşit düzeye taşınması biçiminde görülür. Bir başkası ise, fotoğrafçılığın Kavramsal Sanatla bağlarıdır.<sup>169</sup>



The Morgue (Rat Poison Suicide), 1992



Andres Serrano “The Morgue (Homicide Stabbing) The Morgue(Yaralama,cinayet), 1992

<sup>169</sup> Edward Lucie-Smith, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul, Akbank, Yayınları, 2004, s:381



Andres Serrano "The interpretations of Dreams" Rüyaların Tercümesi



Sophie Calle, “The Blind, Kör”, 1986

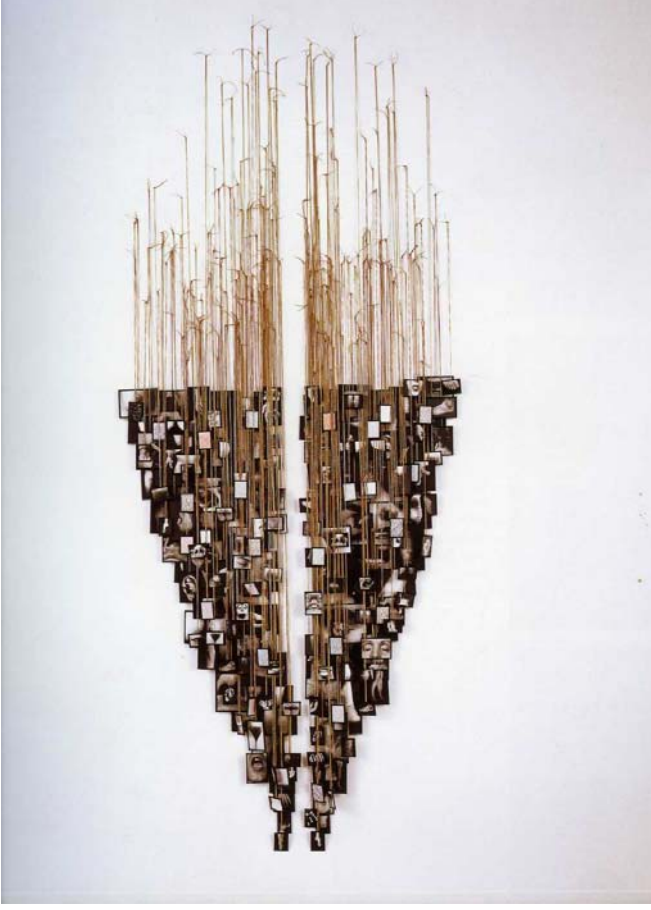


Sophie Calle, 1986

Sophie Calle’in, renkli fotoğraflar ve textlerle birlikte bir siyah beyaz portre serisi çalışması mevcuttur. Bu çalışmasında güzellik fikirlerinin doğuşundan beri kör olmuş insanlarla konuşmuştur. Bir çoğunun yüksek görüntüsel izlenimleri vardı. Bu konuşmalardan adamın ya da kadının fotografik portresi yapıldı. Herkesin neyi güzel olarak gördüğünü anlattığı bir text ve bu tanımlara uyan bir imaj, imajlar yaratıldı. Sanatçının çalışma metodu daha çok Kavramsal sanata aittir. Fakat sosyoloji ve etnografi disiplinlerinden de ödünç almıştır. “Bu işbirliğinden yaratıcı bir ifade ve metaryal kanıtları orataya çıkmaktadır.”<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> David Company, Art and Photography, Hon Kong, Phaidon, 2004, s.57



Annette Messager, “My Wishes” Keşkelerim,1988-91

Annette Messager’ın yazılar ipler, gümüş jelatin baskıdan fotoğraflardan 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>171</sup>

---

<sup>171</sup> David Company, Art and Photography, Hon Kong, Phaidon, 2004, s.59

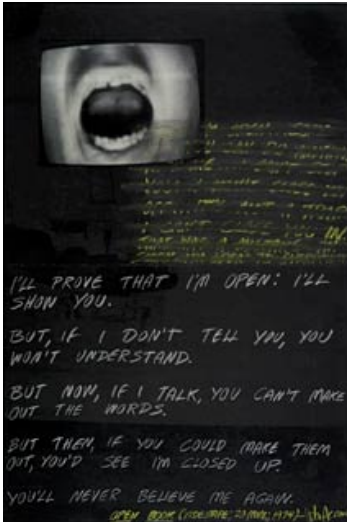




Sanatçı, fotoğraf çekmenin performatif hareketini ve bir imajı fiziksel olarak yakalamayı ön plana getirir. Vito Acconci başka bir çalışmasında tanımadığı insanları gizlice takip ederken fotoğraflarını çekmiştir.



Vito Acconci, Conversions II: “Insistence, Adaptation, Groundwork, Display” Karalılık, Adaptasyon, Altyapı, Gösteriş, 1971.

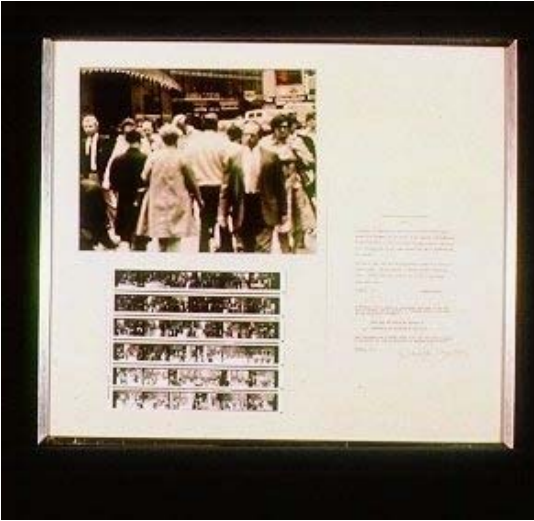


Vito Acconci, Open Book “Photograph, pastel, and chalk on board” Tahtada Fotoğraf, Pastel ve Tebeşir, 1975

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 tekstlerle birleştirerek eşsiz fotoğraf enstalasyonları gerçekleştirdi. İşlerindeki anlam modern fotoğrafın ve onun sınıflandırma tarihinin terk edilmesidir. Huebler sanatsal fotoğrafı, yöntemin dokümanları ve stratejilerle değiştirdi. Douglas Huebler dünyadaki herkesi fotoğraflayacağını duyurmuştu.



Douglas Huebler "Duration Piece" Devamlılık 1969



Douglas Huebler "Variable Piece" Değişkenlik, 1971

Aslında ressam olan İrlandalı sanatçı James Coleman erken 1970’lerde müzik çalar, fotoğraf, video ve projeksiyon kullanarak enstelasyonlar 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 yararlanmıştı. 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 avangardın “sanat olmayan”ın değersiz görünümünü parodili 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 kesinlenmesinin bir yoludur”<sup>172</sup>**

James Coleman, “Benim işim doğru ve yanlış gerçeklerle ilgili değil, gerçekliği değiştirmenin bilinçliliği ile ilgilidir” diye yazar.<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> Rosalind E. Krauss, “Fotoğraf’ı Yeniden Keşfetmek”, Türkçesi: Kemal Atakay Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84 İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s.160

<sup>173</sup> James Coleman, <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/cinema/coleman.html> (26 Ağustos 2007)

James Coleman'nun "Charon, (The MIT Project) Massachusetts Institute of Technology"si, moda fotoğrafı, ticari fotoğraf, aile fotoğrafı, fotojurnalizm, vesikalik ve belgesel gibi değişik tarzda fotoğrafları inceleyen anektodal on dört bölümden oluşur. Bir erkek anlatıcı fotoğrafının 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.



James Coleman "Irish" İrlandalı

## 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.

**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 irrasyonelizmden 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>174</sup>**

Modernizm sonrasında 1960'lar boyunca kendini modernist teoriye adanmış olan teorisyenler modernizmin kendi içsel açmazlarıyla boğuştu 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 an ile ilgilenir ve bunların sonucunda ortaya çıkan kültürel koşullar

---

<sup>174</sup> Nejat Bozkurt, Sanat ve Estetik Kuramları, Bursa, Asa Yayınevi, 2000, s:70

üstünde 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, özcülüğe, 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 ve böylece sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaç edinerek seçkinci ve popüler kültür ile 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 içeriğe verdiği önceliği benimsemiş olsa da batı merkezliyetçiliğinden uzaklaşarak üçüncü Dünya ülkelerin de üretilen sanatın yaygınlaşmasını sağlamaya çalışır. Böylece Postmodernizm avangardı reddetse de toplumun her kesimine ulaşma çabasıyla, avangardın sanat ile hayatı birleştirme çabasıyla ilişkilendirilebilir. Postmodernist geleneğinin temellerini, modernitenin avangartlarından aldığı da tartışmamız bir gerçektir. Örneğin, Çakır, avangard ve Postmodernizm ilişkisine şu şekilde değerlendirir.

**“Kimileri "arılık" yerine karmaşıklık ve çelişkiye önem verilmesini savunurken, kimileri avangardistlerin önemseydiği "özgünlük" ilkesine saldırdı. Ancak kendi yaklaşımları da çelişkili olarak avangart'dı. Postmodernizm, bilimsel sanatla popüler kültür arasındaki eski ayrılıkları ortadan kaldırdı; bu kesindi.”<sup>175</sup>**

---

<sup>175</sup> Mukadder Çakır Aydın, Sanatta eleştirelilik, İstanbul, Beta yayımları, 2002, s:208

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 oranda 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 fonografçılar 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 arasındaki bu ilişki, Postmodernizmin fotoğrafın en çok yeniden üretilebilirlik özelliğini kullanarak dile gelmesiyle daha da güçlenir. Örneğin popüler Kültür içindeki konumu itibariyle 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 modernist



söyleme ait olan sanat eserinin orijinal ve biricik oluşu Postmodernizm ve fotoğraf ilişkisinde yeniden ele alınır ve bu noktada Benjami'nin "aura" kavramı devreye girer.

**“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>176</sup>**

Her ne kadar fotoğraf, çoğaltılabilir olsa da bir "aura"ya sahiptir. Oysa ki Crimp'in dediği gibi postmoderinde 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 geçmiş, "aura" kavramı sadece farklı bir forma bürünmüştür. Postmodern fotoğrafın oluşturduğu bu yeni "aura" artık varlığın değil yokluğun "aura"sıdır. Orijinalitenin doğurmuş olduğu varlığın "aura"sı şimdi ise kendine mal ederek, yeniden üretilen orijinalin ve orijinalitenin yokluğunun oluşturduğu bir "aura"dır. Temelinde eklektisizm 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 suretlerin 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>176</sup> Douglas Crimp, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği" Türkçesi: Kemal Atakay Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını 2002, s.126

**“Postmodernizm’in fotoğraf etkinliği, tahmin edebileceğimiz 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 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 edilmiş, çalınmıştır. Yapıtlarında aslın belirlenmesi olanaksız olup hep sonraya ertelenir; bir aslı üretebilecek benliğin kendisinin bile bir kopya olduğu gösterilir.”<sup>177</sup>**

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

Sonuç itibarıyla postmodern kültür ve sanatın, bireyin kimlik ve öznelliğinin değişimini, bilimin aklın sınırlarını ve temsilliyet olgusunu en temel irdeleme konuları olarak ele alır. Postmodernist sanatın şu ya da bu biçimde ilgili olduğu her eleştirel ve kuramsal mesele fotoğrafçılığın içinde bir yere koyulurken, tüm bunların odak noktasında fotoğraf yerini almaktadır. Postmodernizmde fotoğrafların 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 ulaşılabilir 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

---

<sup>177</sup> Douglas Crimp, “Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği” Türkçesi: Kemal Atakay Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını 2002, s.126

Christian Boltanski, Chuck Close, Jim Dine, Mike Kelley, Anselm Kiefer, Jack Pierson, Gerhard Richter William, Wegman, Starn ikizleri, Lucas Samaras, Lurie Simmonos, Louse Lawler, Luane Michals, Adam Fuss, gibi farklı disiplinlerle uğraşan, 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. “Bu sanatçılar yağlıboya resmin tarihine ilişkin geleneksel ideolojik anlayışları reddederek medya tarafından yönlendirilen ortak kültür içinde kadınların birer kültürel ikon olarak rolü üzerinde odaklaşmak için fotoğrafı bir ifade aracı olarak kullandılar.”<sup>178</sup>

Cindy Sherman, fotoğrafın gerçeğe belirgin bağlılığını ona karşı kullanarak söz konusu kurmacının istenmeyen bir yönünü açığa vurmak için fotoğraflarında gerçek görünümlü kişisel kurmacalar yarattı 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

---

<sup>178</sup> “A’dan Z’ye 20.yy Sanatı”, Hazırlayan: Ahu Antmen, Portakal Sanat Dergisi, Sayı: 16, Kış 1999/2000, İstanbul, Portakal Sanat Dergisi Yayını, 1999, s:194

yalnızca fotokavramsalıcı kaygılar görererek değil de, “bir aktarım aracı yaratma” olgusuyla bağlantılı olarak irdelemek gerektiğini öne sürer.<sup>179</sup>



*Madde II.*

Cindy Sherman “Untitled Film Still” İsimsiz Film Karesi, 1978

---

<sup>179</sup> Rosalind E. Krauss, Fotoğraf’ı Yeniden Keşfetmek”, Sanat Dünyamız Dergisi, Türkçesi: Kemal Atakay Sayı:84 İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s.163

Madde III.

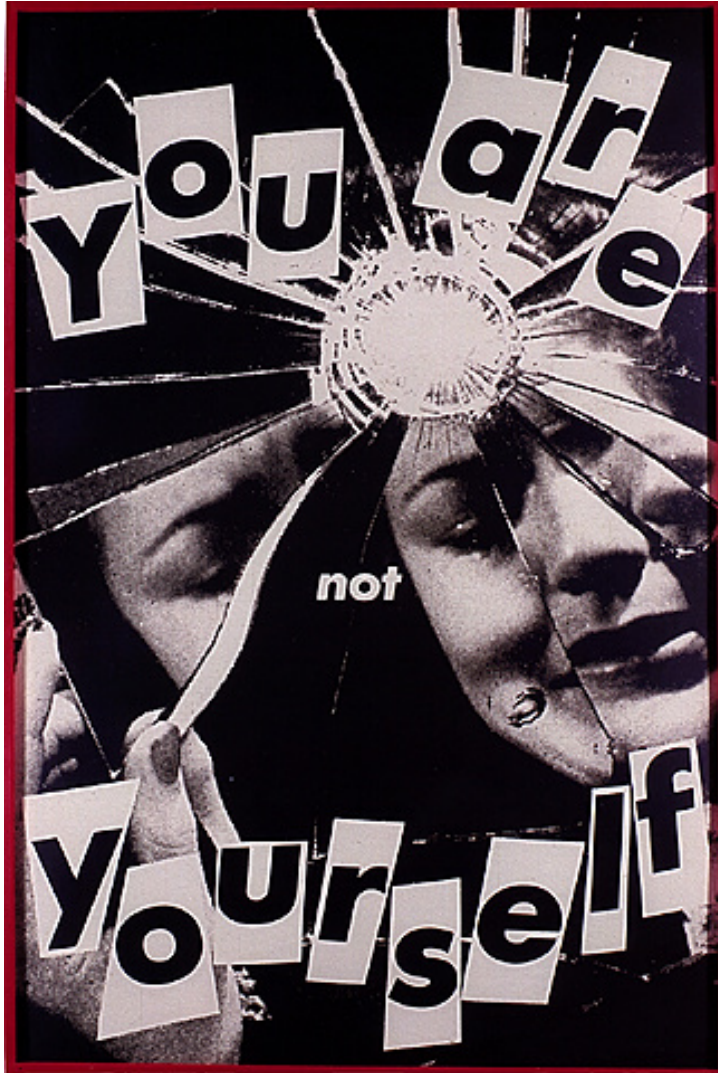


Cindy Sherman "Untitled Film Still" İsimsiz Film Karesi



Cindy Sherman "Untitled Film Still" İsimsiz Film Karesi, 1980

Postmodern sanatın farklı bir penceresinden bakan bir diğer sanatçı ise Barbara Kruger'dır. 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 fotoğrafta belirgin hale gelir.



(i)

Barbara Kruger "You Are Not Yourself" Kendin Değilsin

Madde IV.

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



Sherrie Levine “Untitled” İsimsiz 1979

Madde VI. Richard Prince, Sherrie Levine gibi, yeniden fotoğraflama tekniğini kullanarak daha çok reklâm görüntüleri üzerine çalışmıştır. Dergi ya da gazetelerden kestiği fotoğrafları kendine uygun bulduğu şekilde yeniden fotoğraflamış ve bu yolla da reklâm fotoğrafının kendine 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.



Richard Prince



"Kanadalı sanatçı Jeff Wall 1970'lerden bu yana arkadan aydınlatmalı dev "cibachrome" transparan panolar formatında sunduğu fotoğraflarıyla tanınmaktadır. Fotoğrafları tamamen detay ve anlatsal önerilerle oluşturulmuş, önceden tasarlanmış kurgulardır. Birçok fotoğrafını dijital ortamda kurgulamıştır. Bu kurgular sanat tarihine ve resim geleneğine göndermeler içerir. Örneğin 19. yüzyılın sosyal olarak yönlenmiş 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.



Jeff Wall "View From an Apartment" Bir Apartmandan Manzara, 2005.



Jeff Wall "A Sudden Gust of Wind" Rüzgarın 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 fiksiye olarak oto portresi 1966-77 yılları arasında yaptığı 11 adet renkli fotoğraf serisindeki fotoğraflardan birisidir. 1966 yılında ağzından su fışkırtır halini gösteren fotoğrafını çekip bu fotoğrafa "Bir Çeşme" "Olarak Sanatçının Portresi" başlığını koymuştur.



Bruce Nauman. "Self-Portrait as a Fountain" Sanatçının Portresi, 1966

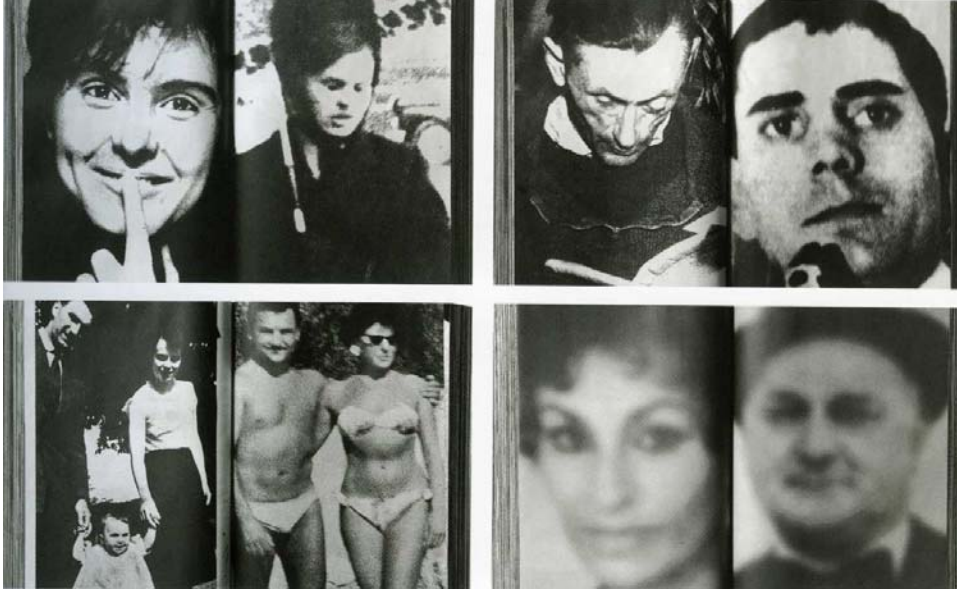
Christian Boltanski, 1960'lardan itibaren insan deneyiminin kısa ömürlülüğü üzerine çalışmıştır. Çalışmalarında fotoğraf, video ve hazır obje, ölüm ilanlarından, paslanmış büsküvi tenekelerine kadar yararlanandı.



Christian Boltanski, "Réliquaire" 1990



Christian Boltanski, "Studio Visit"



Christian Boltanski, 1994-95

Christian Boltanski'nin 1994-95 yıllarında yaptığı bu çalışması 1300 tane insan fotoğrafından oluşmaktadır. Bu fotoğraflar çeşitli arşiv fotoğraflarından alınmış tek bir galeride sergilenmiş II. Dünya Savaşına ait fotoğraflardır. Burada insanların tipleri arasındaki farka vurgu yapılırken 20.yy'ın gaddarlıklarına dikkat çekilmektedir.<sup>180</sup>

---

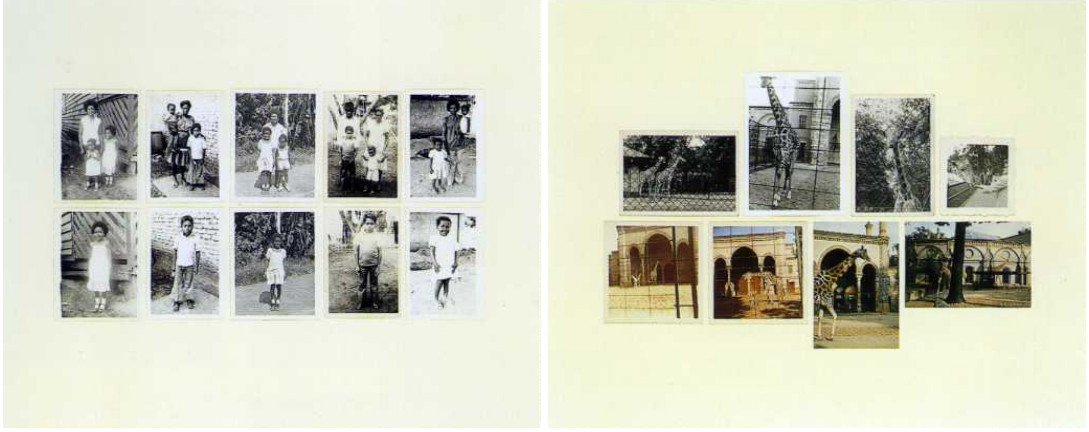
<sup>180</sup> David Campany, Art and Photography, Hon Kong, Phaidon, 2004, s.58



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>181</sup>

<sup>181</sup> David Campany, Art and Photography, Hon Kong, Phaidon, 2004, s.60



Joachim Schmid “Archiv 1986-95

Joachim Schmid fotoğrafın günlük formlarını topluyor. Onları kağıtların 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.” Bu çalışmada, “her bir imajın biricikliğine karşı ortaya çıkan şey kitle kültürünün içindeki fotoğrafın seri doğası sistematiktir.”<sup>182</sup>

<sup>182</sup> David Campany, Art and Photography, Hon Kong, Phaidon, 2004, s.63



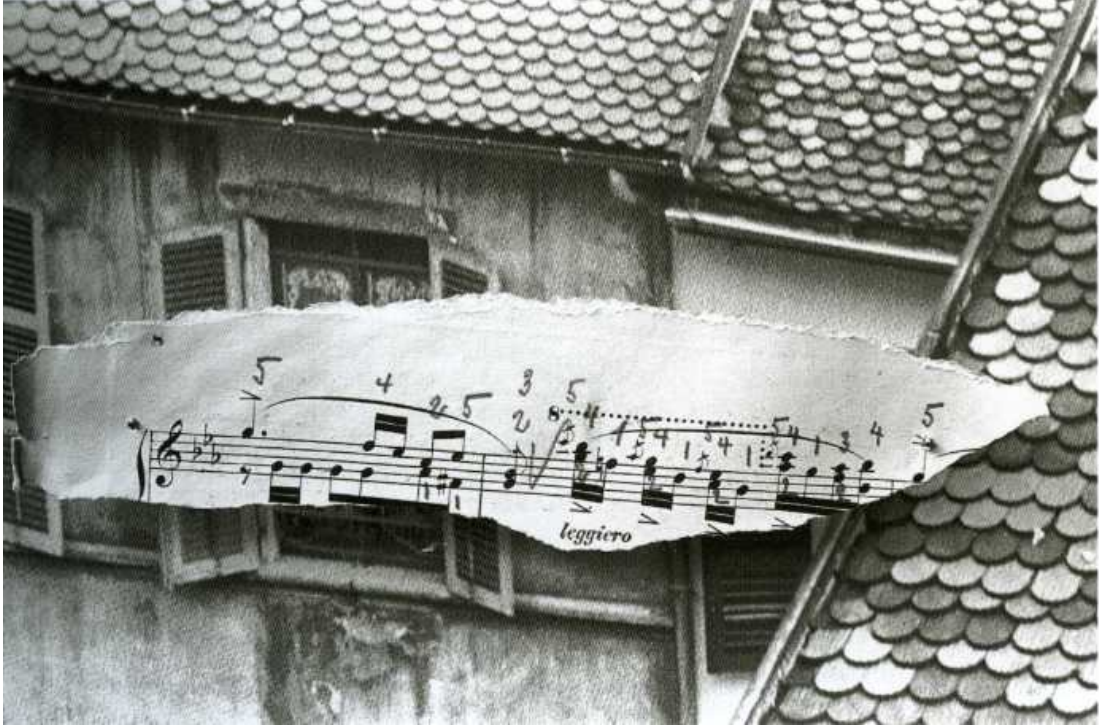
George Blakely, “A Cubic Foot of Photographs” Fotoğrafın Kübik ayağı, 1978

George Blakely, evde çekilmiş olan anı fotoğraflarını toplayarak endüstriyel bir malzeme gibi üstüste koyarak bağlıyor ve sosyal pratik olarak gördüğü popüler fotoğrafları bu iÇinde kullanıyor. EriŐilmez fotoğraflardan oluşan bu blok, minimal sanatçıların standarsize edilmiş metaryaller ve yapım Őeklinin kaygısına gönderme yapıyor.<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> David Company, Art and Photography, Hon Kong, Phaidon, 2004, s.55





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

Mari Mahr, Aile fotoğrafları, titreşen ojeler ve özel olarak çekilmiş fotoğrafları bir araya getirerek alegorik koljlar 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 mekandan çok belleğin ve formun mantığı tarafından biraraya getirilen ölçütler (notalar) ve kombinasyonlar büyülü gerçeklik ve garip perspektiflerin tercihi”dir.<sup>184</sup>

<sup>184</sup> David Company, Art and Photography, Hon Kong, Phaidon, 2004, s.55



Donigon Cumming, 1993

Donigon Cumming, ne objektif olmayı iddia eden ne de sanatta beceriye müptela olan bu arada bir yeri inceleyen dokümanter fotoğraflardan kurulmuş bir form oluşturdu. Sanatçının işlerinin çoğu yaşlılıkla ilgilidir. “Buradaki kadın, sanatçı ile işbirliği içinde geçmiş zaman ve şimdiki zamanın ipucunu yeniden yeniden yaratmakta ve model olmakta kendi fiziksel yıkımından kaçmaya çalışmadan kendi vücudunu sergilemektedir. Herşey yeniden yapılmış ve hiçbirşey doğal değil. Hayali bir tanıklığın bakış noktası olarak kabul ettiği gerçek yaşamını yeniden gözden geçiriyor.”<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> David Company, Art and Photography, Hon Kong, Phaidon, 2004, s.56



Annlies Strba "Shades of Time" Zamannın Gölgeleeri" 1997

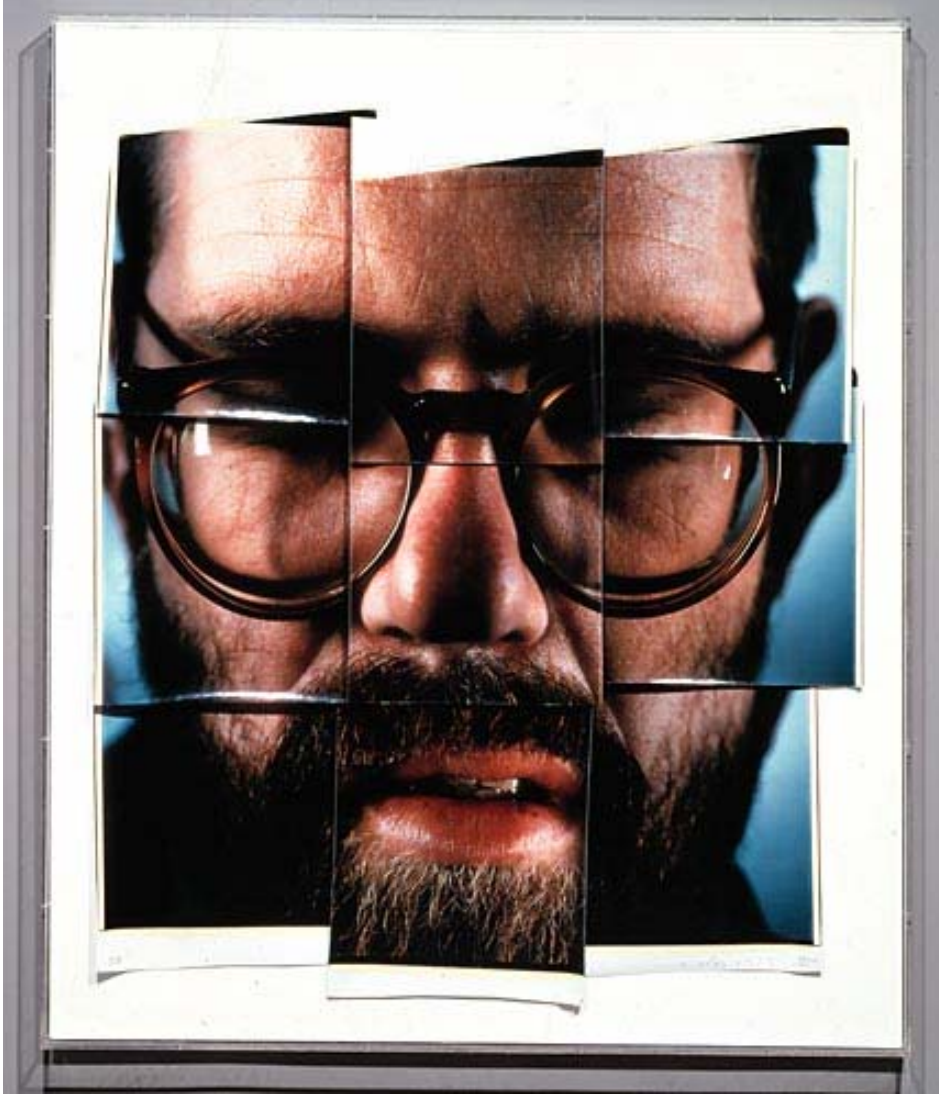
Strba yıl boyunca ailesinin fotoğrafını çekti. İki kızı ve oğlu onun ana konusuydu. Bu çalışma, portrelerden, ev sahiplerine, şehir görüntülerine, yolculuklarda çekilmiş renkli-karışık manzara fotoğraflarını içerir. Zamanın gölgeleeri sergisinde iş on saniyede bir değişen senkronize olmuş üç projeksiyonla 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. "Bu sunum izleyiciyi parçalardan hikayeler kurulduğunu ve özel fotoğrafın sosyal geleneklerin içinden nasıl filtre edildiğini gözden geçirmeye bakmaya davet ediyor."<sup>186</sup>

<sup>186</sup> David Company, Art and Photography, Hon Kong, Phaidon, 2004, s.65

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 fotoğraflardan resim yapmaya başlamış, 1968'de anıt mertebesindeki 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.



Chuck Close," Big Self-Portrait" Özportre, 1967–1968



Chuck Close "Self-Portrait/Composite/Nine Parts" Özportre/ Kompozisyon/ Dokuz Parça

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.



Anselm Kiefer "Wege der Weltweisheit. Teutoburger Wald"

Madde VII.

Madde VIII. 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

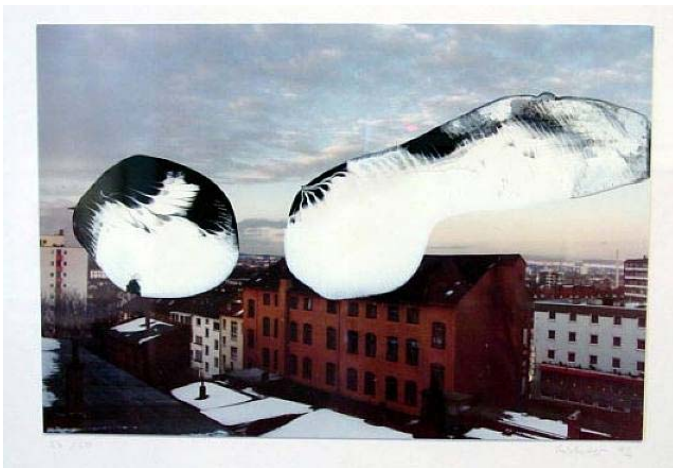
fotoğrafla başlar, bu fotoğrafı bir kanvasın üzerine projekte eder ve daha sonra doğru formu bulmak için kanvas üzerine çizer(kopya eder). Fotoğraftan renk paletini alarak, orjinal resmin görüntüsünü vermek için kopya eder. Resimlerinde flulaştırma ve bazen de sert lekeler kullanır. Bazı resimlerinde fluluklar ve lekeler oldukça şiddetlidir. İmajların anlaşılması ve inanılması güçleşir.



Gerhard Richter, "Self-Portrait" Özportre



Gerhard Richter, Portrait Wunderlich 1967



Gerhard Richter "Kassel" , 1992



Madde IX. 1961 yılında New Jersey de doğan Starn ikizler, 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 karışık 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 Dog parçalı ve bantlanmış foto kolajlarının arkasındaki felsefeyi: “Bir ressamın size fırça izleriyle ve boya damlalarıyla resmi hissettirdiği gibi, izleyenin fotoğrafı hissetmesini sağlamaya çalışıyoruz” diyerek özetliyorlar.<sup>187</sup> Birleşik, karmaşık fotoğrafları 19. yüzyıl romantizmini dünyanın çağdaş bir farkındalığına dönüştürüyor.



Madde X.

The Starn Twins, "Double Rembrandt with Steps" 1987-88.

<sup>187</sup> (<http://www.npg.si.edu/cexh/artnews/starn.htm>)

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.



Madde XI.

Lucas Samaras "Photo-Transformation" 1976

Madde XII. 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 Simonos'un işleri, sanatçının kendine ait el yapımı heykeller ve dekorlarla karakterize olmuş fotoğrafları kapsar.



Madde XIII.

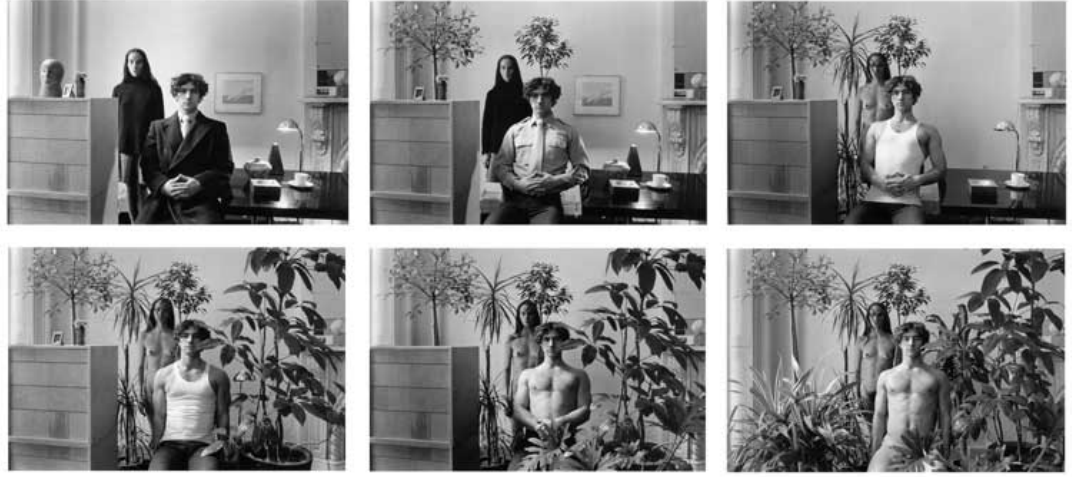
**Madde XIV.** Laurie Simmons Walking Camera (Jimmy the Camera)



**Madde XV.**

Laurie Simmons, Still from The Music of Regret" Üzüntünün Müziğinden Gelen Sukunet

Madde XVI. Duane Michals Kendi kendini eğitmiş olan bir sanatçıdır. Yenilikçi fikirleri ve sanat becerisiyle bilinir. Duane Michals'ın stili genellikle fotoğraf serileri şeklinde, duyguyu 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 uyguladığı metodun aksine insanları kendi ortamlarında fotoğraflamayı yeğlemiştir.



Madde XVII.

Duane Michals, "Paradise regained" Cennete Geri Dönüldü, 1968



Duane Michals

## SONUÇ

İnsanın sürekli değişen ve kendini yeniden gözden geçiren bir varlık olduğunu kabul edersek, bu sürecin, özellikle yeni araçların icadı ve yeni teknolojilerin yarattığı bir ortamdan kaynaklandığını görürüz. Fotoğraf da, 20. yy da akıp giden görüntü evreni içinde var olmasıyla bu icatların başında gelmektedir. Fakat fotoğrafın, önceleri salt bir teknik olarak görülmesi birçok tartışmayı da beraberinde getirdi. İlk önceleri fotoğraf, plastik sanatların kurallarına göre bir sanat olarak gelişim gösterdi. Fotoğrafın tartışması, fotoğrafın bir taklit, yadsıma ya da resmin uzantısı olabileceği çevresinde döndü. Oysaki Fotoğrafın gerçekte olan ilişkisi, sürekli gelişen tekniğe bağlılığı ve kimyasal süreçleri, her zaman buna engel oldu ve modernister tarafından fotoğrafın kendi yapısına yönelik bir sanat olması gerektiği vurgulandı. Fakat fotoğrafın gerçeğin tekrardan üretilmesi olarak görülmesi ve bir sanatçının yaratısı olarak kabul edilmemesi, fotoğrafın uzun zaman sanat dışında kalmasına neden olmuşsa da, bu durum onun resimden çok daha fazla bütün icatlara açık olmasını sağladı ve sanatın nesnesinin değil, kavramının önemli olduğuna dair düşüncenin oluşmasında önemli faktörlerden biri oldu. Sanatta başka hiçbir medyum bu denli farklı şekillerde kullanılmadı. Fotoğrafi bu kadar özel yapan faktörlerden biri yetenek ve uzmanlık gerektirmemesiydi. Fotoğraf kolaylıkla maniple edilebilecek bir araç olarak görüldü. Çoğu kez sanatçının kendisi, fotoğrafın yapısında var olan manipülasyonla, fotoğrafını kesip-biçme, değiştirme özgürlüğünü kullandı. Böylece 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

çıkıştır. Sonuçta, ilk önceleri sanat ortamından dışlanan, fotoğraf, sanatla birleşiyor ve kendine de yeni bir kimlik yaratıyordu. Zaten fotoğrafın birçok alana yayılabilir olması ve çok yönlülüğü bu tartışmaların ötesine geçmesini sağlamıştır. Çünkü, fotoğraf neredeyse bütün görsel kültür görüşlerinin içinde gömülüdür. Jurnalizm, moda, polis fotoğrafı, portre stüdyoları, antropoloji, film endüstrisi, toplumsal projeler, reklâm, hatıralar, arşivler bunlardan sadece bazılarıdır. Fotoğraf bu alanlara giren, kamu ve özel tarihlerde, kent ve günlük yaşam içinde, kesişmelerin haritasını çizen, toplumu yeni bir imaj dünyası ile birleştiren, kopyalama, çoğaltma yönü olan bir mecradır. Bundan dolayı da fotoğraf, sanatı, birçok farklı hatta birbirine ters noktalardan yönlendirdi. Örneğin sanat nesnesinden arınmaya, bir meta olmaktan kurtulmaya çalışırken fotoğraf onu birçok açıdan etkiledi; hem destekledi hem de körukledi: Bir yandan sanatta nesnenin değil, düşüncenin önemine vurgu yapmayı sağlarken, bütün sanatları tekrardan biçimlendirirken, bir yandan gittikçe post-medyum haline gelen fotoğrafla sanat, giderek kendi kendinin bir kopyası ya da bir imgesi haline geldi. Zaten sanat, hep bir ikilemeyle yüz yüze yaşamıştır: Örneğin eleştirel olduğunda yalnızca seçkinlerce algılanabilir ya da kitlelere ulaşabilmeyi hedeflediğinde, karşıtlığı bir kenara bırakıp olumlamaçı olma durumuna düşmüştür. 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 yenedünyanın 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 olmuşdu. 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 gelindiğinde 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.

Yalnızca post modern döneme özgü kopyalama durumuna değil, aynı zaman da bir kaçış olanağı sunuyor görünen çizgiye de işaret eden fotoğraf, çağdaş sanatın olanakları açısından giderek daha merkezi bir konum edinmektedir. Özellikle 1980'lerden sonra fotoğrafla yapılan işlere olan tutku, bu medyumun, eğlence ve reklamda, kitle kültürüne olan kaçınılmaz bağlarının tanınmasıyla artış yaşandı.

Madde XVIII. Günümüze gelindiğinde ise yeni iletişim biçimlerinin ortaya çıkışı ve soğuk savaşın sona ermesiyle, sanat hem yeni gelişen global durumu hem de gerçekle sanal arasında bulanıklaşan çizgiyi yansıtmaya başladı. Örneğin 90'lardan sonra zamanını önünde bir fotoğrafçı olan Andreas Gursky, küreselleşen dünyada gerçeklik ile kurmaca arasında yanılısamalar yaratmak amacıyla fotoğrafı kullanarak, harikulade taşkın borsa merkezleri, rock konserleri ve tüketici alanlarını içinde, çağın ruhuna yönelik yapılmış reklâmlar gibi, dijital olarak dövülmüş, acımasızca dışlaştırılmış ve kitle tüketimi için uyarlanmış çalışmalar üretti. Gursky fotoğrafın ve yeni gelişen teknolojinin olanaklarını sonuna kadar kullandı. Etkisini arttırmak için, baskı boyutlarının devasa büyütülebilir oluşundan yararlandı.

Gün geçtikçe, Fotoğraf teknolojisi ile birlikte sanat yapıtları gelişi güzel duvarlara yapıştirilmiş olarak, sanatsal fetiş olana karşı çıkararak ya da son teknoloji kullanılarak en sık çerçevelerin içinde biricik sanat eseri olarak sunulabilmektedir.

Yeni ögeler, enerji, dolaşım, hız gibi kavramların ortaya çıkışı, üretim ve dağıtımda yenilik, toplumsal ve siyasal değişimin, sanata yansısıyla şimdi birçok açıdan eleştirel sanat ortamındaki sanatçının, izleyicinin rolünü yeniden gözden geçirmesi gerekiyor.

Sonuçta, internet ağlarının oluşturduğu görsel kayganlık, dolaşım ağları fotoğrafın yayılabilirliğini arttırmış ve yeni bir görsel evren yaratılmıştır. Sanat bağlamında açılan hemen hemen her kapının ardında olan fotoğraf, yüklenmekte olduğu yeni dijital kimliğiyle de internette yayılabilirliğiyle de bize geleceğin sanat ortamı içerisinde de ne derece etkin olabileceğinin sinyallerini şimdiden vermektedir. 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

### Kitaplar:

1. Ades, Dawn, Photomontage, Thames and Hudson, New York, 1993
2. Appignanesi, Richard-Garratt, Chris, Postmodernizm, Türkçesi: Doğan Şahiner, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1996
3. Barthes, Ronald. Camera Lucida, Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 2000
4. Berger, John, O ANA ADANMIŞ, Türkçesi: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, Ocak 2003
5. Bozkurt, Nejat, Sanat ve Estetik Kuramları, Bursa, Asa Yayınevi, 2000
6. Bürger, Peter, Avangard Kuramı, Türkçesi: Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003
7. Company, David, Art and Photography, Hong Kong, Phaidon, 2004
8. Crary, Jonathan, Gözlemcinin Teknikleri, Türkçesi: Elif Daldeniz, İstanbul, Metis Yayınları, 2004
9. Çakır, Aydın Mukadder, Sanatta eleştirelilik, İstanbul, Beta yayınları, 2002
10. Erzen, Jale N. Fotoğraf Notları, İstanbul, Say Yayınları, 2004
11. Lucie-Smith, Edward, 20.Yüzyılda Görsel Sanatlar, Türkçesi: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, İstanbul, Akbank Yayınları, 2004
12. Lynton, Norbert. Modern Sanatın Öyküsü, Türkçesi: Prof.Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004
13. Price, Mary, Fotoğraf Çerçeveedeki Gizem, Türkçesi: Ayşenaz-Kubilay Koş, İstanbul, Ayrıntı Yayınevi, 2004
14. Sanouillet, Michel, Dadacılığın kökleri: Zürih ve New York, Modernizmin Serüveni, Türkçesi: Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayını, 2002, s:310

15. Simmel, Georg, Modern Kùltürde Çatışma, Türkçesi: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İstanbul, 2003
16. Sontag, Susan, Fotoğraf Üzerine, Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 1999
17. Tanilli, Server, Yaratıcı Aklın Sentezi, İstanbul, Adam Yayınları, 1998
18. Tunalı, İsmail, “Felsefenin Işığında Modern Resim”, rh+ Sanat Yayınları, İstanbul, 2003
19. Turani, Adnan, Çağdaş Sanat Felsefesi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2003

#### Makaleler

20. Antmen, Ahu “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s:131-139
21. “A’dan Z’ e ye 20.yy Sanatı”, Hazırlayan: Ahu Antmen, Portakal Sanat Dergisi, Sayı: 16, Kış 1999/2000, İstanbul, Portakal Sanat Dergisi Yayını, 1999
22. Crimp, Douglas, “Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği” Türkçesi: Kemal Atakay, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s:121-129
23. Durmuşoğlu, Övül, Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol, İstanbul, YKY, 2001, s: 42-47
24. Grundberg, Andy, “Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat”, Türkçesi: Kemal Atakay, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s.115-119

25. Goetz, Joachim, “Endüstrisel Biçimin Efsanesi Bauhaus” Türkçesi: Ayşe Selen Portakal Sanat Dergisi, Sayı: 16, Kış 1999/2000, İstanbul, Portakal Sanat Dergisi Yayını, 1999
26. Krauss, Rosalind E., “Fotoğraf’ı Yeniden Keşfetmek”, Türkçesi: Kemal Atakay Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84 İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s.151–163
27. Rochlitz, Ranier ,“Walter Benjamin ve Fotoğrafçılık Deneyim ve Teknik Çoğaltılabilirlik”, Türkçesi: Esra Özdoğan, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını 2002, s.189–192
28. Smith, Roberta, “Kavramsal Sanat”(Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi, Yayınlayan Hazırayan: Vasıf Kortun, 2000)
29. Sanouillet, Michel, Dadacılığın kökleri: Zürih ve New York, Modernizmin Serüveni, Türkçesi: Turhan İgaz, Yapı Kredi Yayını, 2002, s:310
30. Öztürk, Rana, “Fotoğrafi Sanatlaştıran Adam: Alfred Stieglitz (1864–1946)”, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s.175–180
31. Virilio, Paul, Fotofiniş, Türkçesi: Kemal Atakay, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s.195–202
32. Wall, Jeff , “Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları”, Türkçesi: Tuncay Birkan, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını 2002, s.165–173

Tezler:

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

### Ansiklopedi ve Sözlükler:

34. “Avant-garde”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1.cilt, İstanbul, 1997, s:163,164
35. “Gerçeküstücü Fotoğraf”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1.cilt, İstanbul, 1997, s: 609
36. Cevizci, Ahmet, Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2002, s:110

### Elektronik Kaynaklar:

37. “Art and Photography: The 1980s”, “Sanat ve Fotoğraf: 1980’ler”
38. Bay, Yasemin, Bauhaus’un fotoğrafa yansımaları,  
<http://www.milliyet.com.tr/2002/05/22/sanat/san07.html> (25 Mayıs 2007)
39. Claude Cahun, [http://en.wikipedia.org/wiki/Claude\\_Cahun](http://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Cahun), (16 haziran 2007)
40. Grundberg, Andy, Photography View; What Was Cubism's Impact, December 13, 1981, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D00EED61438F930A25751C1A967948260>(7 Ağustos 2007)
41. Bauhaus Ekolü, <http://ansiklopedi.turkcebilgi.com/Bauhaus>, (25 Mayıs 2007)
42. Dada, <http://www.nga.gov/exhibitions/2006/Dada/techniques/photograph.shtm>(15 Temmuz 2007)
43. Edebiyatta Fütürizm: <http://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCt%C3%BCrizm> (10 Mart 2007)
44. Erdoğan, Alkan,  
Gerçeküstücülük(Sürrealizm)<http://siirpenceresi.com/edebiyatakimlari/surrealizm.htm>, (2 Mayıs 2007)
45. Futurizm: <http://www.poetikhars.com/wiki/index.php?wiki=Futurizm> (10 Mart 2007)

46. 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 2007)
47. James Coleman, <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/cinema/coleman.html>  
(26 Ağustos 2007)
48. Lista, Giovanni, “Fütürist Fotoğraf: Futurist Photography” Art Journal, Vol. 41,  
No.4, Futurism. (Winter, 1981), pp. 358-364.Stable URL:  
[http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198124%2941%3A4%3C358%3AFP%3E2.0.CO%3B2-L\(10](http://links.jstor.org/sici?sici=0004-3249%28198124%2941%3A4%3C358%3AFP%3E2.0.CO%3B2-L(10) Nisan 2007)
49. Madra, Beral, Dada 1914-1916,  
<http://www.newmediakitchen.com/DADAMetin.htm> (16 Nisan 2007)
50. 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\(30](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(30) Kasım 2007)
51. Özdemir, Beyhan, Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf  
<http://www.beyhanozdemir.com/pages/yazilar/13.htm> (17 Nisan 2007)
52. Özdemir, Beyhan, “Fotoğrafa Müdahalenin Teknik, Estetik ve İdeolojik Boyutu”,  
<http://www.golge-fanzin.com/forum/viewtopic.php?=&p=392>. (20 Mart 2007)
53. Photography at the Bauhaus,  
[http://www.metmuseum.org/TOAH/hd/phbh/hd\\_phbh.htm](http://www.metmuseum.org/TOAH/hd/phbh/hd_phbh.htm), (28 Mayıs 2007)
54. Sencar, Işıl, Sürrealizm, <http://www.ada.com.tr/aaal/ada/mart97/surreal.htm>  
(24 Nisan 2007)
55. Sürrealist Fotoğraf: <http://www.fotografya.gen.tr/issue-2/surrealist.html>(24 Nisan 2007)
56. Sürrealizm and photography ,  
[http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd\\_phsr.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd_phsr.htm) (20 Haziran 2007)

57. The Camera and the Classicist 1916-1924 [http://www.all-art.org/art\\_20th\\_century/picasso9.html](http://www.all-art.org/art_20th_century/picasso9.html)(10 Eylül 2007)
58. Transavantgarde, [http://www.niagara.edu/cam/special/art\\_of\\_80s/Styles/trans.html](http://www.niagara.edu/cam/special/art_of_80s/Styles/trans.html),  
(10 Ağustos 2007)
59. Ve 20. yüzyıl: Kurlsızlık tek kural, <http://www.exi26.com/Article.asp?PageID=313>  
(21 Nisan 2007)
60. Yılmazbayhan, Aylin, Uzaklardan, <http://www.fotografya.gen.tr/issue-7/uzak.html>  
(16 Mart 2007)

## Resim Listesi

Resim 1- Pablo Picasso, “Three Dancers”Üç Dansçı, 1919.....	80
Resim 2- Pablo Picasso, “Three Dancers”Üç Dansçı, 1919.....	80
Resim 3- Pablo Picasso, “Paulo on a donkey” Paulo Eşek Üstünde, 1923.....	81
Resim 4- Pablo Picasso, “Paulo on a donkey” Paulo eşek üstünde, 1923.....	81
Resim 5- Pablo Picasso, “Olga Picasso in the Studio” Olga Picasso Stüdyoda, 1917...82	
Resim 6- Pablo Picasso, “Portrait of Olga in an Armchair” Bir Koltuğun Üstündeki Olganın Portresi, 1917.....	82
Resim 7- Pablo Picasso, “Self-Portrait in the Studio” Stüdyo'da Özportre, 1901-1902.....	84
Resim 8- Pablo Picasso, “View of the Studio” Stüdyonun görünüşü.....	85
Resim 9- Pablo Picasso, “Portrait of Le Douanier Rousseau” Le Douanier Rousseau'nun Portresi, 1910.....	85
Resim 10- Pablo Picasso, “Portrait of Le Douanier Rousseau” Le Douanier Rousseau'nun Portresi, 1910.....	85
Resim 11- Pablo Picasso, “Portrait of Clovis Sagot Frontal View” Clovis Sagot'un Ön Cepheden Portresi, 1909.....	86
Resim 12- Pablo Picasso, “Portrait of Clovis Sagot profile” Clovis Sagot'un Profilden Portresi, 1909.....	87
Resim 13- Pablo Picasso, “Portrait of Clovis Sagot” Clovis Sagot'un Portresi, 1909...87	
Resim 14-: Pablo Picasso, “Daniel-Henry Kahnweiler”, 1910.....	88
Resim 15- Pablo Picasso, “Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler” Daniel-Henry Kahnweiler'in Portresi”, 1910.....	88
Resim 16- Pablo Picasso, “Ambroise Vollard”, 1910.....	89
Resim 17- Pablo Picasso, “Portrait of Ambroise Vollard” Ambroise Vollard'ın Portresi, 1910.....	89
Resim 18- Paul Strand, Geometric Backyards, Geometrik Avlular New York, 1917...91	

Resim 19- Paul Strand, “Abstraction,” Soyutlama , 1916.....	92
Resim 20- Man Ray, “Portrait of Stieglitz”, Stieglitz’in portresi, 1913.....	93
Resim 21-Antonio Giulio Bragaglia, “The slap” Tokat, 1910.....	99
Resim 22-Antonio Giulio Bragaglia, “Man playing the double bass”, Kontrbas Çalan Adam.....	99
Resim 23- Umberto Boccioni, “Io Noi Boccioni ” fotomontaj, (1907/1910).....	101
Resim 24- Giacomo Balla, “Swifts: Paths of Movement + Dynamic Sequences” Swifts: hareketin yolları ve dinamik sekans ,1913.....	102
Resim 25- Etienne-Jules Marey.....	103
Resim 26- Etienne-Jules Marey.....	103
Resim 27- Etienne-Jules Marey.....	103
Resim 28-Giacomo Balla, “Dynamism of a Dog on a Leash”, Tasmadaki Köpeğin Dinamizmi, 1912.....	104
Resim 29-Giacomo Balla, Keman Yayının Ritmleri, 1912.....	105
Resim 30- Mario Castagnari, “Fortunato Depero in New York” Fortunato Depero New York’ta, 1931.....	106
Resim 31- Luigi Veronesi, Fotogram, 1936.....	108
Resim 32-Antonio Giulio Bragaglia, “Greeting”, Selamlama, 1911.....	110
Resim 33- Max Ernst.....	118
Resim 34- Man Ray, Rayogram.....	119
Resim 35- Man Ray, Rayogram.....	120
Resim 36- Raoul Hausmann, “Tatlin At Home” Tatlin evde, 1920.....	121
Resim 37- Raoul Hausmann, “ABCD”, ABCD 1923–1924.....	122
Resim 38- Raoul Hausmann, “DADA Siegt”, DADA zafer kazanıyor, 1920.....	123
Resim 39- John Heartfield, “Hurrah, the Butter is All Gone” Yaşasın, Tereyağının Hepsi Bitti, 1935.....	125
Resim 40- John Heartfield, 1936.....	126



Resim 41- Hans Bellmer, "The Doll", Taş Bebek.....	127
Resim 42- Eugene Atget "Shop, Gobelins Avenue " Mağaza, Gobelis Bulvarı, 1925.....	131
Resim 43- Philippe Halsman, Dali Atomicus, 1945.....	133
Resim 44- Philippe Halsman, "Salvador Dali portrait In Voluptas Mors" Voluptas morgunda Salvador Dali Portresi, 1951.....	134
Resim 45- René Magritte, "Dieu, le huitième jour" , 1937.....	135
Resim 46- Rene Magritte "The Therapist" Terapist, 1937.....	135
Resim 47- Eikoh hosoe, "Man and Woman 24", Erkek ve Kadın, 1960.....	137
Resim 48- Eikoh hosoe, "Man and Woman 33", Erkek ve Kadın, 1970.....	137
Resim 49- Jerry Uelsmann, "Small Woods Where I Met Myself", Kendimle karşılaştığım küçük ağaçlık, 1967.....	138
Resim 50- Jerry Uelsmann, "Flying Figure", İsimli(Uçan figür), 1988.....	138
Resim 51- Jan Saudek, "Dawn no.1", Şafak No.1, 1959.....	139
Resim 52- Jan Saudek, "Wedding Night" , "Evlilik gecesi" 2004.....	139
Resim 53- Man Ray, "Le Violon d'Ingres" İngres'in Hobisi (Kiki) 1924.....	141
Resim 54- Man Ray "Woman" Kadın, 1918.....	141
Resim 55- Manuel Alvarez Bravo,"Lucia" 1940.....	142
Resim 56- Claude Cahun, "Photomontages" Fotomontaj.....	144
Resim 57-Claude Cahun "Anti-Nazi Resistance Fighter" Nazilere Karşı Koyan Savaşçılar.....	144
Resim 58- Herbert Bayer, "Self Portrait" Özportre, 1932.....	145
Resim 59- Hans Bellmer, La Poupee, 1935.....	146
Resim 60- Hans Bellmer , La Poupee, 1935-49.....	146
Resim 61- Pierre Boucher "Photomontage", Fotomontaj, Paris 1908.....	147
Resim 62- Pere Ubu, "Dora Maar" 1936.....	148

Resim 63- Raoul Ubac, Penthésilée, 1938.....	149
Resim 64- Lux Feininger “Charleston on the Bauhaus roof” Charleston, Bauhaus’un çatısında, 1927.....	155
Resim 65- Bayer-Hecht Irene.....	156
Resim 66- Hajo Rose, Fotoğraf ve Model.....	157
Resim 67- Herbert Bayer, 1928.....	158
Resim 68- Josef Albers, 1928.....	159
Resim 69- Lazlo Moholy-Nagy, “Jealousy” Kıskançlık (1927).....	161
Resim 70- Lazlo Moholy-Nagy, “Photogram” Fotogram.....	161
Resim 71- Lazlo Moholy-Nagy “Photogram” Fotogram,1925-26.....	161
Resim 72- Malcolm Morley ”Tent and Child” Çadır ve Çocuk, 2002.....	164
Resim 73- Judy Garland ve Lisa Mineli, 1979.....	169
Resim 74- Andy Warhol “Jonh Lennon Portrait” John Lennon Portresi.....	170
Resim 75- Andy Warhol “Self-Portrait”, Özportre 1982.....	170
Resim 76- David Hockney.....	171
Resim 77- David Hockney “Pearlossom Otobanı” Photocollage 1986.....	172
Resim 78- Robert Rauschenberg “Bed” Yatak, 1955.....	174
Resim 79- Robert Rauschenberg “Factum I and Factum II”, 1957.....	174
Resim 80- Jim Dine “The White Tape” Beyaz Şerit, 1997.....	175
Resim 81- Jim Dine “Singing Daily” Şarkı Söyleme Günlüğü 1998.....	176
Resim 82- Marina Abramovic .....	182
Resim 83- Victor Burgin “Office at Night” Ofiste Akşam, 1986 .....	183
Resim 84- Joseph Kosuth ”One and Three Chairs” 1965.....	184
Resim 85- Andres Serrano “The Morgue (Rat Poison Suicide)” Morg(Fare Zehiri İntiharı), 1992.....	186
Resim 87- Andres Serrano “The Morgue (Homicide Stabbing) The .Morgue(Yaralama,cinayet), 1992.....	186

Resim 88- Andres Serrano "The interpretations of Dreams" Rüyaların Tercümesi....	187
Resim 89- Sophie Calle, "The Blind, Kör", 1986 .....	188
Resim 90- Sophie Calle, 1986.....	188
Resim 91- Annette Messager, "My Wishes" Keşkelerim,1988-91 .....	189
Resim 92- Vito Acconci. "Grasp" Tutmak, 1969.....	190
Resim 93- Conversions II: "Insistence, Adaptation, Groundwork, Display" Karalılık, Adaptasyon,Altyapı,Gösteriş ,1971.....	191
Resim 94- Open Book "Photograph, pastel, and chalk on board" Tahtada Fotoğraf,Pastel ve Tebeşir, 1975.....	191
Resim 95- Douglas Huebler "Duration Piece" Devamlılık, 1969.....	192
Resim 96- Douglas Huebler "Variable Piece" Değişkenlik 1971.....	192
Resim 97- James Coleman "Irish" İrlandalı.....	194
Resim 98- Cindy Sherman "Untitled Film Still" İsimsiz Film Karesi, 1978.....	201
Resim 99- Cindy Sherman "Untitled Film Still" İsimsiz Film Karesi.....	202
Resim 100- Cindy Sherman "Untitled Film Still" İsimsiz Film Karesi, 1980.....	202
Resim 101- Barbara Kruger " You Are Not Yourself " Kendin Değilsin.....	203
Resim 102- Sherrie Levine "Untitled" İsimsiz, 1979.....	204
Resim 103- Richard Prince.....	205
Resim 104- Jeff Wall " View From an Apartment" Bir Aparmandan Manzara, 2005.....	206
Resim 105- Jeff Wall "A Sudden Gust of Wind" Rüzgarın Ani Fırtınası, 1993.....	207
Resim 106- Bruce Nauman."Self-Portrait as a Fountain" Sanatçının Portresi, 1941...208	
Resim 107- Christian Boltanski, "Réliquaire" 1990.....	209
Resim 108- Christian Boltanski, "Studio Visit", Stüdyo Ziyareti.....	209
Resim 109- Christian Boltanski, 1994-95.....	210
Resim 110- Jhon Divola "Hallways" Koridor Yolları, 1995.....	211
Resim 111- Joachim Schmid "Archiv 1986-95.....	212

Resim 112- George Blakely, “A Cubic Foot of Photographs” Fotoğrafın Kübik ayağı, 1978.....	213
Resim 113-Mari Mahr “A Few Days in Geneva”, Ceneve’de Birkaç Gün, 1988.....	214
Resim 114- Donigon Cummin.....	215
Resim 115- Annlies Strba “Shades of Time” Zamanın Gölgeleeri” 1997.....	217
Resim 116- Chuck Close,” Big Self-Portrait” Özportre, 1967-1968.....	217
Resim 117- Chuck Close “Self-Portrait/Composite/Nine Parts”, Özportre / Kompozisyon/ Dokuz Parça.....	218
Resim 118- Anselm Kiefer “Wege der Weltweisheit. Teutoburger Wald”.....	219
Resim 119-Gerhard Richter, “Self-Portrait” Özportre.....	220
Resim 120- Gerhard Richter, “Portrait Wunderlich”, 1967.....	221
Resim 121- Gerhard Richter “Kassel”, 1992.....	221
Resim 122- The Starn Twins, "Double Rembrandt with Steps" 1987-88.....	222
Resim 123- Lucas Samaras ”Photo-Transformation” 1976.....	223
Resim 124- Laurie Simmons ,Walking Camera (Jimmy the Camera).....	224
Resim 125- Laurie Simmons, Still from The Music of Regret” Üzüntünün Müziğinden Gelen Sukunet.....	224
Resim 126- Duane Michals, “Paradise regained” Cennete Geri Dönüldü, 1968.....	225
Resim 127- Duane Michals .....	225