

**20.YÜZYIL ÇAĞDAŞ RESİM
SANATINDA FOTOĞRAFİK
İMGELER**

(Yüksek Lisans Tezi)

FULYA BOZTEPE

2011

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

20.YÜZYIL ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA FOTOĞRAFİK İMGELER

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan
Fulya BOZTEPE

Tez Danışmanı
Doç. Dr. İhsan DOĞRUSÖZ

Çanakkale – 2011

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "20. Yüzyıl Çağdaş Resim Sanatında Fotoğrafik İmgeler" adlı çalışmamın, tarafından, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

18/02/2011

Fulya BOZTEPE

İmza

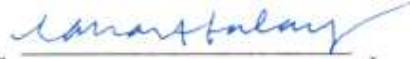


Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne
Fulya BOZTEPE'ye ait "20. Yüzyıl Çağdaş Resim Sanatında Fotoğrafik İmgeler" adlı
çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı,
YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.



Üye Doç. İhsan DOĞRUSÖZ

(Danışman)



Üye Doç. Canan ATALAY AKTUĞ



Üye Yrd. Doç. Umut GERMEÇ

Tez No : 395915
Tez Savunma Tarihi : 16.02.2011



Prof. Dr. Yücel ACER

Enstitü Müdürü

...../20.....

20.YÜZYIL ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA FOTOĞRAFİK İMGELER

Fulya Boztepe

ÖZET

Bu yüksek lisans tezi çalışmasında; 20. yy. Çağdaş Resim Sanatında fotoğrafik imgeler kullanan sanatçıların eserleri incelenmiştir.

20. yy. ilk yarısında sanat ve fotoğraf ilişkisini detaylı bir şekilde incelemek için; fotoğrafın kısa tarihçesi, gündelik yaşamdaki yeri, sanat akımlarına etkileri incelenmiştir. Modern sanat akımları içerisinde fotoğrafın kullanımı, belirlenen sanatçıların eser örnekleriyle analiz edilmiştir.

Türkiye’de özellikle 1990 sonrası çağdaş sanat üretimleri gerçekleştiren birçok sanatçı, çalışmalarını ya doğrudan fotoğraf, video görüntüleri ya da tuval üzerinde fotoğrafik görüntüler kullanarak tasarımlarını oluşturmuşlardır. Yakın zamanda artış gösteren bu yaklaşımı ortaya koymak ve kavramsal sanat ile temellendirmek gerekliliği bir gerçek olarak ortadadır.

Yapılan çalışmalar sonucunda, 20. yüzyıl’ın başından itibaren gelişen sanat akımlarının, fotoğraf gerçekliğini algılama, yorumlama biçimleri ile fotoğraf ve sanat arasındaki ilişkinin, endüstriyel, kültürel anlamdaki gelişmelerin etkisiyle belirlendiği anlaşılmaktadır. Fotoğrafın icadından sonra gerçekliği algılama, onu yorumlama ve resim sanatında kullanma biçimlerinin önemli değişimlere uğradığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Gerçeklik, Resim, Çağdaş Sanat, Kavramsal Sanat, Tuval, Postmodernizm, 20.Yüzyıl.

THE PHOTOGRAPHIC IMAGES IN THE 20TH CENTURY CONTEMPORARY PAINTING ART

Fulya Boztepe

ABSTRACT

This postgraduate thesis analyzes the work of 20th century artists who have used photographic images in the contemporary painting art.

The thesis includes; a short history of photography and its place in the daily life and furthermore, its effect on the other art disciplines, to be able to get a broader understanding of the relationship among the art and the photography of 1st half of the 20th century contemporary painting art.

Many contemporary artworks producing artists, especially post-1990, in Turkey, produced their designs by use of photographic images on canvas and/or directly by photographs and, video images. Moreover, it is clear that this trend has increased recently, which in turn makes it a necessity to reveal and base with conceptual art.

The conducted researches shows that the art movements developing since the beginning of 20th Century, the relations between photographs and art, and ways of perception and interpreting the reality of photographs are determined by the effect of cultural and industrial progresses. It is clear that perceiving the reality, interpreting it following the invention of photographs and ways of use it in drawing art have undergone significant changes.

Key Words: Photograph, Reality, Picture, Contemporary Art, Conceptual Art, Canvas, Postmodernism, 20th Century.

ÖNSÖZ

Fotoğrafın 20. yy. Çağdaş Resim Sanatında gerçekliği algılama, yorumlama ve kullanım biçimleri konusunda etkileri, teknik olarak kullanılması beni bu çalışmaya yönlendirdi. Fotoğraf ve resim arasındaki gerek kontrast, gerek benzerlik ve uyum, kavramsal sanat çerçevesinde incelenerek günümüz Türkiye'sinde resim sanatına yansımalarına odaklanılmıştır. Belirlenen sanatçıların eserleri üzerinde fotoğrafın kullanımı görsel örneklerle incelenmiştir.

Bu çalışmada başta sınırsız bilgi ve kaynakları ile desteğini hiçbir zaman esirgemeyen sayın danışmanım Doç.Dr.İhsan Doğrusöz'e, görüşleri ile destek olan Yrd.Doç.Dr.Solmaz Bunulday'a, İngilizce metinlerde ki yardımı için Öğrt. Görevlisi Aydın Gültekin'e, eşim Seyhan Boztepe'ye, bana göstermiş oldukları sınırsız sabır, sevgi ve destek için annem Memduha Erol, sevgili kızım Helin Sude Boztepe ve kayınvalidem Kibriye Boztepe'ye teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

TAAHHÜTNAME.....	
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	
ÖZET.....	i
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
KISALTMALAR.....	vi
GİRİŞ.....	vii

BÖLÜM I

20. YY.'İN İLK YARISINDA SANAT VE FOTOĞRAF

1.1 Fotoğrafın Kısa Tarihi.....	4
1.2 Fotoğrafın Gündelik Yaşamdaki Yeri.....	11
1.3 Fotoğrafın Sanata ve Süreçlerine Etkileri.....	13
1.4 Sanat Üretimi Olarak Fotoğraf.....	29
1.5 20.yy.'in İlk Yarısında Sanat Akımları İçerisinde Fotoğrafın Kullanımı.....	36
1.6 20.yy. Başlarında Fotoğrafı, Sanat Üretim Süreçlerinde Kullanan Sanatçılardan Örnekler.....	43

BÖLÜM II
20. YY.'İN İKİNCİ YARISINDA KAVRAMSAL SANAT VE
FOTOĞRAF

- 2.1 Kavramsal Sanat İçinde Fotoğrafın Kullanımı.....63
- 2.2 Türkiye’de Kavramsallık Temelinde Gelişen Sanat Üretimleri İle Çağdaş Sanatta Fotoğrafın Kullanımı.....76

BÖLÜM III
TÜRKİYE’DE 90’LARDAN SONRA RESİM SANATINDA
FOTOĞRAFIN KULLANIMI

- 3.1 Resim Olarak Fotoğraf.....87
- 3.2 Ülkemizde, 90 Sonrası Tuval Resminde Fotoğrafın Kullanımına Örnekler.....94
- SONUÇ.....116
- KAYNAKÇA.....117

KISALTMALAR

- cev.** : Çeviren
der. : Derleyen
ed. : Editör
No. : Numara
s. : Sayfa
haz. : hazırlayan
age. : adı geçen eser
agm. : adı geçen makale
TÜYB : Tuval üzerine yağlı boya
TÜAB : Tuval üzerine akrilik boya
TÜKT : Tuval üzerine karışık teknik

GİRİŞ

16. Yüzyıl'da Camera Obscura'nın, gerçekliğe ilişkin izlenimlerin kusursuz resmedilmesi için kullanılmasını, 19. Yüzyıl'da fotoğraf makinesinin icadı izlemiştir.

Fotoğrafın bulunmasının ardından, gündelik yaşantımızdan sanat üretimlerimize kadar hayatımızın içine girmiştir. Başlangıçta fotoğraf resim sanatına rakip olarak görülse de, teknolojik olanakların kaçınılmazlığıyla birçok sanat akımının içinde yer almıştır. Ancak kimi ressamlar tarafından endişe ve kuşkuyla karşılanan bir yenilik olarak algılansa da, resim sanatının değişimine ve gelişimine ivme kazandırmıştır.

Fotoğraf makinesi "mimesis" gibi bir yükü devraldığı için içgüdüsel olarak dış gerçeklikten kaçmak isteyen sanatçılar açısından bir özgürlük fırsatı olarak değerlendirilebilir. Gerçeklikten kurtulma arayışını; fotoğraf makinesinin bulunuşundan önce İngiliz ressam William Turner'ın, çalışmalarında görmekteyiz. Eugene Delacroix, Gustave Courbet, Manet, Corot, Millet gibi sanatçılar da fotoğraf albümleri oluşturarak, fotoğraftan resimler yaparak teknolojik olanaklardan yararlanmışlardır.

Fotoğrafla belgeleme, doğru aktarma ve doğru görmeyi sağlamış, sanatçılara daha geniş bir perspektiften bakış olanağı sunmuştur. Bu buluş, sanatçıları belli konularda özgür bırakmış ve modernist akımların doğmasına katkıda bulunmuştur. Gerçek görüntüye en yakın olarak, en kısa süreçte elde edilen kusursuz sonucu veren fotoğraftır. Bu da, sanatçılara fotoğrafik görüntü elde etmenin mantığı ve yöntemlerini kullanarak yeniden üretme, çoğaltma olanağı sağlamıştır. Graundberg makalesinde bu konuda şunları belirtmektedir;

"Giderek artan ölçüde yaşantımıza resimler yön veriyor, gazetelerdeki ve dergilerdeki, televizyonlardaki ve sinemalardaki resimler... Bu resimlerin yanında birinci elden deneyim geriye çekilmeye, her geçen gün daha önemsiz görünmeye başlıyor. Bir zamanlar resimlerin, gerçekliği yorumlamak gibi bir işlevi varmış gibi görünürken, şimdi öyle görünüyor ki, resimler gerçekliği ele geçirmiş durumdadır. Bu yüzden resmin kendisini anlamak şart artık. Yitirilmiş

bir gerçekliği ortaya çıkarmak için değil, bir resmin nasıl olup da kendi başına bir imleme yapısı haline geldiğini saptamak için...”¹

Fotoğraf, resme, gerçekliği taklit etmek yerine ona başka bir kavrayış düzeyinde tartışmasını sağlayabilecek yeni bir alan önermiş ve resmin oluşumunda bir araç olarak yer almıştır.

Fotoğrafın resimle ilişkisi; resim gibi fotoğrafların aynı zamanda da fotoğraf gibi resimlerin üretimlerine sebep olmuştur. 20. Yüzyıl’da teknolojiadaki ilerlemeler, sanatsal gelişmelere de etki sağlayarak ağdaş sanatın oluşmasında önemli bir rol oynamıştır.

1960’lı yıllara gelindiğinde; resim ve fotoğraf, özellikle pop-art sayesinde, birbirlerinin teknik olanaklarından yararlanmışır. Fotoğrafın, resim sanatına en büyük katkısı, gözle görülen nesnelerin sanıldığından farklı olduğunu gerçek olarak göstermesidir. Bu da fotoğrafı üstün kılan niteliklerden biridir.

1960’lardan sonra ortaya çıkan ve sanat nesnesine karşı olmasıyla bilinen kavramsal sanatın, fikir ya da kavramların üretiminde sanatçının yarattığı kurgusal, araç olarak fotoğraf kullanılmaya başlanmışır. Günümüzde de fotoğraf, sanatçıya geniş bir bakış açısı sunmuş ve yeni birçok anlatım dilinin doğmasına sebep olmuştur.

Bu araştırmada konu, 20. yüzyıl ağdaş Resim Sanatında, fotoğrafik imge kullanan sanatçılar aracılığıyla fotoğrafın resim sanatı içinde yer alması incelenip, sonra da ülkemizde 90 sonrası ağdaş sanatçılar ve eser örnekleri çerçevesinde değerlendirilmeye çalışılacaktır. Çalışmada, araştırmının sınırlanması açısından, Türkiye’de ağdaş sanat hareketlerinin başladığı dönemlerden günümüze kadar olan zaman dilimi konu edilecektir.

Bu araştırmının sınırlılığının belirlenmesi için, Modern sanat (Modern Art) literatürde kimi zaman ağdaş sanat olarak isimlendirilmiştir. Tez konusu ağdaş Sanatla (Contemporary Art) sınırlı tutulmuştur.

¹ Andy Graundberg, “Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat”, (ev: Kemal Atakay), *Sanat Dünyamız*, Sayı: 84, Yaz 2002, s. 115.

Birinci bölümde; 20. yüzyılın ilk yarısından fotoğraf ve sanat konusu ele alınarak, ilk önce fotoğrafın kısa bir tarihçesi, günlük hayatımızdaki ve sanat akımları içindeki yeri, etkileri dönem sanatçılarının eserleriyle irdelenerek araştırılmış, ikinci bölümde; 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren fotoğrafın kavramsal sanat içerisinde kullanılmasıyla ilgili süreci, üçüncü bölümde; Türkiye’de 90’lardan sonra kavramsal sanat üretimlerinde bulunan belli sanatçılar, fotoğrafik imgelerin tuval yüzeyi üzerindeki etkisi değerlendirilip incelenmiştir.

BÖLÜM I

20. YY. İLK YARISINDA SANAT VE FOTOĞRAF

1.1 Fotoğrafın Kısa Tarihi

Ressamlar, fotoğraf makinesinin icadından çok daha önce doğruyu yansıtmaya çabalarını kolaylaştırmak için girişimlerde bulunmuşlardır. 1568’de Daniele Barbaro, sanatçılara doğa görüntüsü resimlerinde derinlik sorununu çözmek için Camera Obscura’yı² önermiştir.

Leonardo’dan beri bilinen Camera Obscura görüntüleri levha üzerine aktararak, insanlık tarihine, önemli bir yenilik olarak geçmiştir. 1435 yılında “De Pictura” adlı kitabı yazan Leon Battista Alberti, gerçekliğe ilişkin izlenimlerin kusursuz resmedilebilmesi için “Camera Obscura” kullanımını ayrıntılı bir şekilde açıklamıştır. Camera Obscura yönteminin, 1839’da icat edilen fotoğraf makinesinin bir habercisi olduğu söylenebilir. 1823’te bir ressam tarafından ilk fotoğraf deneylerine başlanmıştır.

Toplumların sürekli kendilerini yeniledikleri her tarihsel dönemde siyasal kişilik, düşünce biçimi, iletişim ve sanat; toplumsal yapının gelişmesine benzer biçimde değişme gösterir. Toplumsal çerçevede, özellikle sonsuz bir gelişme gösteren teknoloji alanındaki her yenilik, kültürel içeriği etkilemiştir. 19. yüzyılda “makine çağı”nı en çok etkileyen ve görsel iletişim araçlarının gelişimini belirleyen, amaçlarını saptayan buluş “fotoğraf” olmuştur.

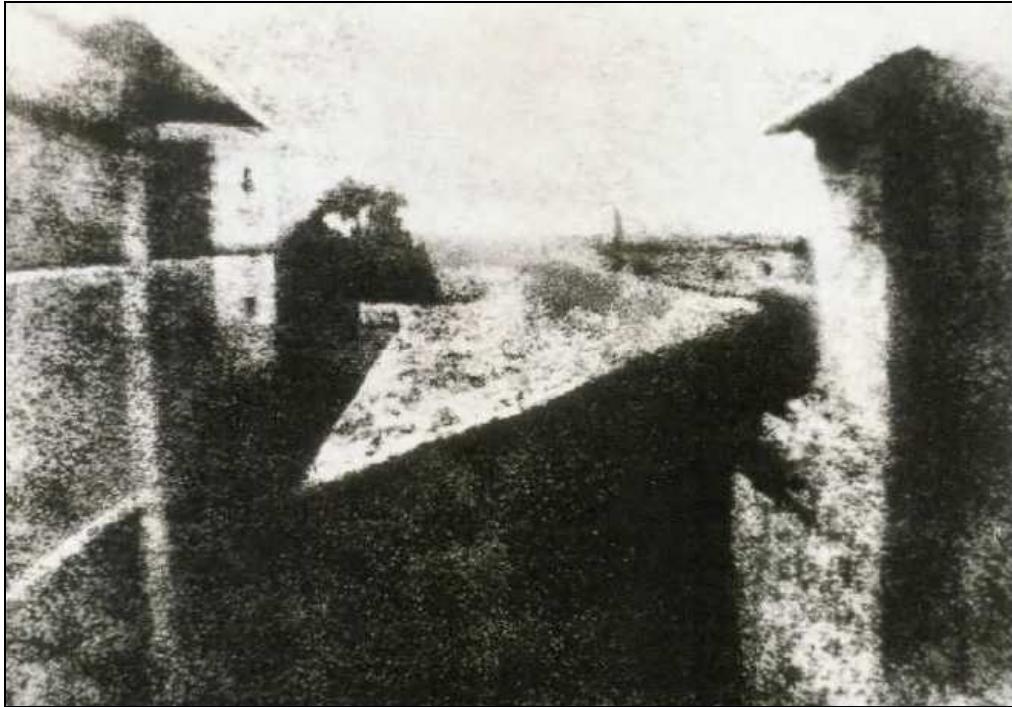
Fotoğraf, hayatın sadece belirli bir alanını değil, çok geniş ve farklı alanlarını da işgal etmiştir. İnsan yaşantısında geniş boyutlu değişimlere yol açmıştır. Fotoğrafın etkilediği alanlardan biri de, insanlık tarihi boyunca var olan ve insanla birlikte var olacak olan sanattır. Bu açıdan bakıldığında fotoğraf resim sanatının izlediği yolda köklü

² Camera Obscura: Karanlık oda ya da karanlık kutu anlamına gelen fotoğraf tekniğidir. Karanlık bir ortama açılan iğne deliğinden giren görüntünün tümüyle başaşağı bir şekilde özel bir sıvı kaplı levhaya yansması ile görüntülerin oluştuğu düzenektir.

değişimlere yol açmıştır. Ressamlar, fotoğrafın kendilerine sağladığı zengin olanakları kullanarak farklı düşünme ve üretim biçimlerine yönelmişlerdir.

“Bir Fransız ressamı, dekoratörü ve oyuncusu olan Louis-Jacques-Mande Daguerre, fotoğraf deneylerinin yanı sıra, [...] göz aldatici görüntülerle de uğraşmış, 1829’da ortak oldukları Joseph Nicephore Niepce de 1826-27’de Camera Obscura ile fotoğraf çekebilmiştir. Bu iki ortağın çalışmaları sonucunda, dönemin önde gelen fizikçisi Dominique François Arago, 7 Şubat 1839’da Paris Bilimler Akademisi’nin toplantısında, Daugerre ve Niepce’nin, uzun deneyler sonucu, gümüşle kaplanarak, ışığa karşı duyarlı hale getirilmiş bakır plakalar üzerine düşürdükleri görüntülerle kalıcı resimler elde edebildiklerini ilan etmiştir.”³

İlk fotoğrafı, Fransız donanmasında subay olarak çalışan fizikçi Joseph Nicephore Niepce (1765–1833) çekmiştir. 1827 yılında “Pencereden Görünüş” adlı fotoğraf, Camera Obscura kullanılarak sekiz saat boyunca ışıklandırarak elde edilmiştir. “Niepce bu yönteme ‘güneşle yazı yazmak’ anlamına gelen ‘heliyografi’ adını vermiştir.”⁴

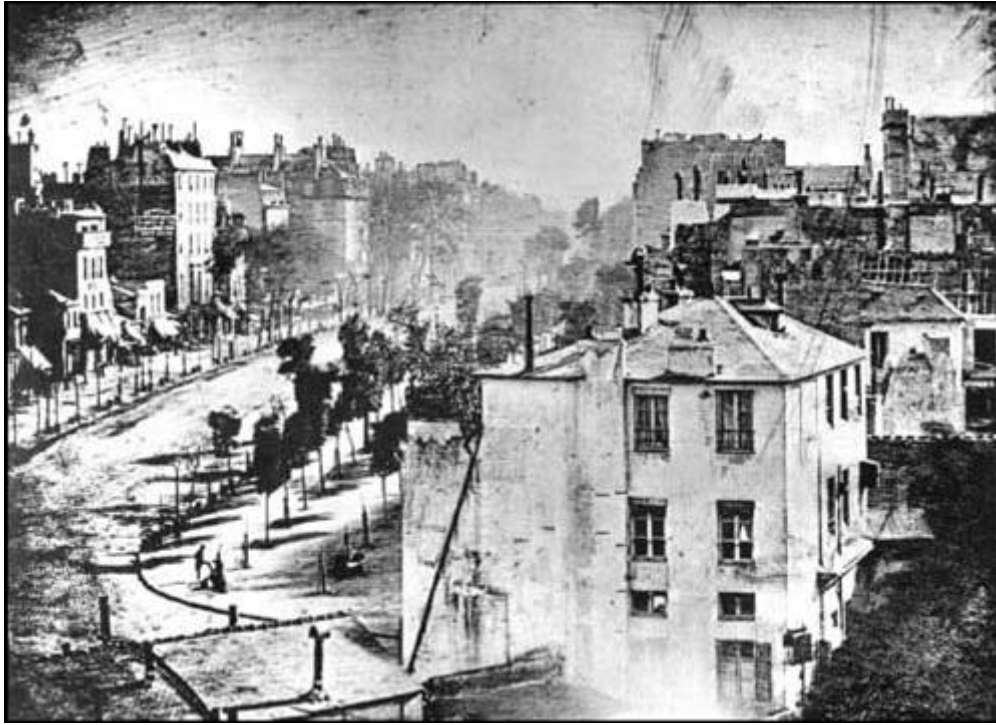


Resim 1: Nicephore Niepce, Saint-Loup-de-Varennes’de pencereden görünüş, 1826.
Gernsheim Koleksiyonu, İnsani Bilimler Araş.Enst. Texas Üniversitesi.

³ M. Reşat Başar, “Fotoğraf, Resim ve Modernizm” *Edebiyat Eleştirisi*, Mart Matbaacılık, No. 9, İstanbul 1995, s. 96.

⁴ N. Elif Vargı, Louis Jacques Mandé Daguerre, *Fotografya*, no: 18.
<<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande>>(10.8.2010)

Joseph Nicephore Niepce'nin çalışmalarına yenilikler katan ressam Daguerre⁵, Niépce'in tersine görüntüyü sabitleme sorununa odaklanmıştır ve çalışmaları 1837'de son şeklini almıştır. Louis-Jacques-Mandé Daguerre 1839'da, Dagerotip (Daguerreotype) ismini verdiği ilk fotoğraf makinesini icat etmiş ve fotoğrafı ticari bir meta haline getirmiştir. Bu aletin icadı, fotoğrafik oluşum içerisinde en büyük yeri tutmaktadır. 19. yüzyıldaki kimya, fizik, optik alanındaki gelişmeler ve ilerlemelerle birlikte Daguerre'de görüntünün tüm netliğiyle sabitlenmesi sorunu üzerinde düşünmüştür. Önceleri bir çok ressam ve dekoratör gibi karanlık odaya baş vurmuştur; fakat onu burada elde ettiği çizimler tatmin etmemiş, görüntüyü çizim aşamasında müdahale etmeden sabitlemeyi düşünmüştür. Daguerre, gümüş nitrat sürerek ışığa duyarlı hale getirdiği bakır levhaları, karanlık kutu içinde 15–20 dakika kadar pozlandırmış, sonra da bu levhaları civa buharına tabi tutarak, görüntünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Her bir resim tektir ve o dönemde bir levhanın ederi 25 altın franktır.



Resim 2: L.J.M.Daguerre.Boulevarddu Temple,Paris.Dagerotip.1839.

⁵ Louis-Jacques-Mandé Daguerre: (1787-1851) Fransız ressamı, tiyatro dekoratörü ve oyuncusudur. Daguerreotype ismini verdiği ilk fotoğraf makinesini icat etmiştir.

Daguerre ve Niepce, doğadaki bir görüntüyü olanca gerçekliğiyle bir yüzeye aktarmaya başladıklarında, ressamın o güne kadar süregelen doğanın birebir resmini yapma çabalarını bir anlamda boşa çıkarmıştır.

“Jacques Monde Daguerre 1830’da bulunuşuna yardımcı olduğu fotoğrafı tanıtırken zenginlerin oynayabileceği bir oyuncak olarak bahsetmiştir. Herkes artık, çizme becerisi olmadan istediği yerin resmini çekebilecekti. Çağlar boyunca ressamın tekellerinde tuttukları resimsel görüntü fotoğraf makinesi sayesinde artık herkesin uzanabileceği hale gelmiştir.”⁶

Daguerre’nin icadının savunucusu olan fizikçi Arago, “bu aleti doğayı gözlemekte kullanırlarsa umdukları sonuç daha sonra gelecek olan, kaynağını aletin teşkil ettiği keşifler dizisi karşısında pek küçük kalacaktır.”⁷ der. Böylece bu yeni tekniğin kapsadığı alanı astrofizikten filolojiye kadar geniş bir yay çizerek tanımlamıştır. Yıldızların fotoğrafının çekilebileceği fikrinin yanı başında Mısır hiyerogliflerini fotoğrafla belgeleme fikri de yer alır.

Fotoğrafın icadı yüzyıllardır süregelen portre geleneğini de etkilemiştir. “1850’lerin ortalarına doğru fotoğraf portreciliği, minyatür portreciliğinin ayağını kaydırmış ve onun yerine geçmiştir. Öyle ki, 1859’da Royal Academy’de ilk kez hiç minyatür gösterilmemiştir. 1841’den beri düzenli olarak gelen minyatür talebi, en düşük derecesine ulaşmıştı”⁸ Dolayısıyla da dagerotipin, yani fotoğrafın modern yaşama girmesiyle birlikte, fotoğrafın sanat olup olmadığı konusunda tartışmalar başlamıştır. Walter Benjamin “Paris XIX.Yüzyılın Başkenti”⁹ adlı makalesinde bu konuya değinmektedir. Fotoğrafın portre minyatürcülüğünü¹⁰ yok etmesini, sadece ekonomik sebeplere değil, poz süresine ve ilk fotoğrafçıların ve müşterilerinin avangart kesimden gelmesine bağlamaktadır. 1840’larda birçok portre gravürcülüğünün fotoğrafçılık mesleğine yönelmesinin sebeplerinden biri de Daguerre’nin Camera Obscura ile görüntüleri tespit etmesidir. Parlak bir Mezzotinto

⁶ Paltzer Nemezcek “Fotoğraf Yoksa Resimde Yok” *Adam Sanat*, Sayı: 28, Mart 1988.

⁷ Walter Benjamin, “Fotoğrafın Küçük Tarihi”, (der. Caner Aydemir), *Fotoğraf Neyi Anlatır*, Hayalbaz Kitaplığı, (içinde) İstanbul 2007, s.7.

⁸ Helmut Gernsheim, *The Rise of Photography 1850-1880, The Age of Collodion*, Thames and Hudson, New York 1987,s.23.

⁹ Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 32.

¹⁰ Burada bahsedilen portre minyatürcülüğü; ressamların sipariş alarak boya ile çalıştıkları portreler anlamında kullanılmıştır.

tekniki¹¹ meydana getiren eski portre ressamları, fotoğrafın getirdiği teknik olanaklarla, röprodüksiyon tekniğini de kullanmışlardır.

Bu dönemde, fotoğraf sanatındaki başarıların sanatsal değil, zanaatsal görüşler olduğu söylenebilir. İlk fotoğrafçılar; Nadar, Stelzner, Pierson, Bayard'dan sonra ekonomik düzeyleri iyi olan kişiler tarafından fotoğrafçılık mesleğine adım atılmasıyla sanatsal olgunluk ya da zevkten yoksun bir hal almıştır. Bu süreçte, fotoğraf albümlerinin dolmaya başladığı, evlerin hemen her köşesinde, konsolların, sehpaaların üzerinde fotoğrafların yer aldığı görülmektedir.

“Bu resimler, içlerinde fotoğrafçının her müşterisinin karşısına her şeyden önce en yeni bilgilerle donanmış bir teknisyen, müşterilerin ise fotoğrafçının karşısına yükselmekte olan bir sınıfın, taşıdıkları aura ceketlerinin ya da boyun bağlarının kıvrımlarına kadar yerleşmiş üyeleri olarak çıktığı mekanlarda oluşuyordu.”¹²



Resim 3: Robert Adamson, David Octavius Hill, David Octavius Hill and Professor James Miller. Known as 'The Morning After "He greatly daring dined"' about 1845

¹¹ Mezzotinto: Gravürcülüğün bir çeşidi: pütürlü hale getirilmiş bir çelik levha üzerinde, daha önce çizilmiş olan işlem sonucunda daha açık renkte beliren resmin kazınarak ortaya çıkarılması.

¹² Walter Benjamin, “Fotoğrafın Küçük Tarihi”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 50, İstanbul 1992, s.13.

Teknolojinin gelişmesi ile optik makineler, egemenliği alarak görüntüleri en net görsellikte çeker hale gelmişlerdir. 1841 yılında William Henry Fox Talbot, negatif-pozitif fotoğraf projesinin patentini almıştır. Bu teknik olanaklılık, fotoğrafın halen geçerli olan gündelik işlevlerinin gelişimini sağlamıştır.

Empresyonistlerin (İzlenimcilerin), 1874'te ilk sergilerini açtıkları stüdyonun sahibi olan Nadar adıyla tanınan Gaspard-Felix Tournachon (1820-1910), fotoğraf tarihinde önemli bir yer teşkil etmiştir. Önceleri çalışmalarına bir karikatürist olarak başlayan Nadar, desinatörlük, yazarlık, reklamcılık, tiyatro eleştirmenliği, politikacılık, gazetecilik ve balonculuk gibi çeşitli dallarla uğraşarak insanları şaşırtmıştır. Nadar'ın fotoğraf çekmekteki asıl amacı; çizimlerini yapacağı konuların görüntülerini almaktı, ama çizimleriyle değil, fotoğraflarıyla ün kazanmıştır. 1858'de bir balondan çektiği fotoğraflar, havadan çekilen ilk resimler olmuştur. 1860'ta elektrik ışığını kullanarak çektiği Paris kanalizasyonunun fotoğrafları, yapay ışıkla çekilen ilk fotoğraflar arasında yer almaktadır.

Eadweard Muybridge¹³ isimli fotoğrafçı, 1872 yılında, "kronofotograf"¹⁴ tekniğini kullanarak senkronize çalışan oniki fotoğraf makinesiyle atların ve insanların hareketleri üzerinde yaptığı hareket analizi deneyleri, birçok sanatçıya ışık tutmuştur.

Fotoğraf ve resim sanatına büyük katkılar sağlayan bir diğer fotoğrafçı da, Fransız Jules Etienne Marey'dir.¹⁵ Hareketleri tek bir kare üzerinde dondurmaya başararak, hareketi dilimlere bölüp, bunları tek tek kaydederek izleyiciye görüntüsel bir analiz sunmuştur.

Eugene Atget'in¹⁶ fotoğrafları, diğer sanatçılara öncü olacak ileri derecede bir belirginliği korur. Fotoğraflarında, nesnelerin içinde eriyip kaybolma hissi uyandırır.

¹³ Eadweard Muybridge (1830-1904): Birden fazla kamera kullanarak yaptığı hareket incelemeleriyle bilinen İngiliz asıllı fotoğrafçıdır.

¹⁴ Kronofotograf: Bir olayın art arda gelen evrelerinin tek bir görüntüymüş gibi bir karede saptanmasına denir.

¹⁵ Jules Etienne Marey (1830-1904): Fransız fizyolog ve mucittir. Marey, gözle görülmeyen hareketlerin fotoğrafla saptanabileceğini düşünmüş ve ilk kamera örneği sayılabilecek olan bilimsel bir ölçü aygıtı yapmıştır. Ayrıca, hareketin aşamalarını aynı levha üstüne görüntülemeyi başarmıştır.

¹⁶ Jean Eugène Auguste Atget (1857-1927): Paris tutkunu olan fotoğrafçı, Paris'in binlerce fotoğrafını filtre kullanmadan çekmiştir. Eski ve terk edilmiş sokakları, köhne evleri ve insansız dış mekanları fotoğraflamaya özel ilgi duymuştur.

Aslında tiyatro sanatçısı olan Atget, Paris’te fotoğraflarını güç bela satmıştır. Camille Rech’in kitabında yayınlanan Atget’in fotoğrafları, sürrealist fotoğrafın öncüsü olarak adlandırılır.

Eugene Atget’in tahminen 1910’da çektiği, bir giysi mağazasının vitrinini gösteren fotoğraf gözle görülen dünyayı yansıtmaktaydı. Oysa o yıllarda ressamlar gözle görülen dünyadan kopma eğilimindeydiler.



Resim 4: Eugene Atget, Mens Fashions. George Eastman House, Still Photograph Archive (Image Credit)

Fotoğrafta camda yansıyan görüntülere bakılırsa, mağaza caddeye-dış dünyaya-bakmaktadır. İç ve dış aynı yüzeyde görülmektedir. Vitrinde sergilenen ön sıradaki pantolonlar, onların arkasındaki başsız manken ve daha arkadaki iki adet şapkallı mankenle birlikte, camda yansıyan caddedeki nesnelere, aynı zaman ve uzamda üst üste yansıtılmıştır.

1924’te flaş kullanmadan ve poz verilmeden fotoğraf çeken Leica makineler¹⁷ piyasaya sunulduğundan beri, fotoğraf çekimleri kolaylaşmıştır. Henri Cartier- Bresson,¹⁸

¹⁷ Leica: 1849 yılında Almanya’nın Wetzlar kentinde kurulan fotoğraf makinası üreticisi firma. Ernst Leitz tarafından kurulan Leica aslında mikroskop ve optik cihaz üreticisi olarak dünyaya gelmişti. İlk kamera modeli ise 1914 yılında Oskar Barnack tarafından geliştirildi. Ve çığır açan 35 mm’lik el yapımı makineler 30’lardan itibaren fotoğrafın üst tabakasının eli, ayağı ve gözünün uzantısı oldu.

Leica fotoğraf makinesini ilk kez 1933'te kullanmıştır. Bresson'un geliştirmiş olduğu "Belirleyici An" fikri, yani hareket ve kompozisyonun en etkileyici düzenlemeyle ortaya çıktığı an fikri, kendisinden sonra gelen kuşağı etkilemiştir. Bresson, objektifin açılıp kapandığı kadar kısa sürede kompozisyonu belirleme yeteneğine sahiptir.

Bugün, fotoğraf etkinliğinin geldiği teknolojik boyut, hayal edilenin çok ötesine ulaşmış durumdadır. Gerçekliğin, ışığın oluşturduğu görüntüsünün makine yardımıyla film üzerine, oradan değişik işlemlerden geçirilerek kâğıt yüzeye aktarılması etkinliği şimdilerde bilgisayar belleklerine, disketlere, dijital ortamda CD'lere kaydedilebilmektedir. Hatta üzerinde her türlü dijital müdahaleye açık olarak sanatın hizmetine sunulmuş bir şekilde orada beklemektedir. Fotoğraf, sosyal yaşamın, sanatın ve bunların üretim etkinliklerinin içerisinde geniş bir alana yerleşmiştir.

1.2 Fotoğrafın Gündelik Yaşama Katkıları

Modern çağın bir getirisi olan fotoğraf, sürekli gelişen ve geliştirilen ifade canlılığına sahiptir. Bu bağlamda insanoğluna gündelik hayatın yanı sıra gerçekliğe ilişkin görsel deneyimler yaşama olanağını da sunmaktadır.

Dünyayı ve yaşamı yorumlamanın bir biçimi, yaşanan anın dondurulmasıdır, fotoğraf. Yaşam aslında belleğimizde yer etmiş görüntülerin bir izdüşümüdür ve fotoğraf yaşanan her dakikanın bir kanıtıdır. Susan Sontag'a göre, aslında yakalanmamış deneyimlerdir.

İnsanlar yaşadıklarını, gezip gördüklerini, sevdiği kişilerin görünümlerini fotoğraf yoluyla kalıcı hale getirirler. Fotoğrafın en popüler kullanım alanlarından birisi de, aile bireylerinin, başarılarının ve gelişim aşamalarının kaydedilmesidir. Genellikle çocukları olan aileler, çocuklarının büyümesini, mezuniyetini, düğününü vs. fotoğraf yoluyla kaydetme eğilimindedirler.

¹⁸ Henri Cartier- Bresson (1908-2004): Fransız fotoğrafçı. Belge fotoğrafçılığının önemli isimlerinden biridir. 1933'te kurulan "Magnum Photos" adlı fotoğraf ajansının kurucularındandır.

“Fransa’da yürütülmüş olan bir sosyolojik araştırmaya göre, evlerin çoğunda bir fotoğraf makinesi bulunma ihtimali, çocuksuz ailelerdekine göre iki kat daha fazladır. Özellikle küçük yaşlardayken bir anne babanın çocuklarının resmini çekmemesi bir ergenlik isyanına denk gelen mezuniyet töreni resmi çekilmemesine benzer şekilde- ebeveynler adına ciddi bir ilgisizliğe işaret eder”¹⁹.

Fotoğraflar albümlere yapıştırılır, çerçeveye yerleştirilerek masalara konur ya da duvarlara asılır. Aile yaşamında bir tören haline gelen fotoğrafçılık, günümüzde de aynı amaç doğrultusunda bir kullanım biçimi olarak devam etmektedir. Fotoğraflar, gazete ve dergi gibi basılı yayınlarda yer alarak, daha geniş kesimlere ulaşmaktadır ve uzun yıllar boyu bir kalıcılığa sahip olmaktadır. Fotoğrafın yer aldığı diğer alanlardan birisi de polis arşivleridir. Birer kanıt olarak değerlendirilen fotoğrafların özelliği, doğrulayıcı ve haklı çıkarıcı işlevinin olmasıdır.

Son zamanlarda bir eğlence şekline dönüşen fotoğraflar, turizmle birlikte yan yana gelişmektedir. İnsanlar, zevk için yaptıkları gezileri, belirlenen programın uygulandığını, planlanan eğlencenin yaşandığını kanıtlamak için fotoğraf makinesini kullanmaktadırlar.

Fotoğraf makinesinin her yerde bulunması, zamanın ilginç olaylardan meydana geldiğini düşündürür bize. Olaylar olup bittikten sonra çekilen fotoğraflar, olaya bir tür önem katması sayesinde varlığını sürdürmüş olmaktadır. Fotoğrafla uğraşmak bir şeyi tecrübe etmenin, bir olaya katılmış olmanın bir görüntüsü haline dönüşmüştür. İnsanlar insanların yaşanmışlıklarını ve halen yaşananları, fotoğrafçı, makinesine sığınarak, insandan daha uzun bir süreci olan görüntüyü elde etmeye çalışmaktadır.

“Fotoğrafçının bir fotoğraf ile bir hayat arasında seçim yapma fırsatı varken fotoğraf çekmeyi tercih etmesinin ne denli makul bir davranışı temsil ettiğinin bilincinde olunmasının ürünüdür. Gözünün önünde meydana gelen olaya müdahalede bulunan kişi, (fotoğrafla) kayıt yapamaz; (fotoğrafla) kayıt yapan kişinin de herhangi bir olaya müdahalede bulunması söz konusu değildir.”²⁰

¹⁹ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, (çev. Osman Akinhay), 1. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008, s.9.

²⁰ a.g.e., s.13-14.

Fotoğrafların uyandırabileceği duygular, doğrudan erotik hisleri beslemektedir. Bir kadının cüzdanında sakladığı sevgilisinin fotoğrafı, bir gencin odasının duvarında yer alan rock yıldızının afişi, kampanya rozetlerinin üzerinde yer alan politikacının fotoğrafı, bir şoförün aracında bulunan ailesinin fotoğrafı, hepsi hem duygusal hem de arzuyu ateşleyen bir duygunun ifadesidir.

Fotoğrafların, hareketli görüntülerden (televizyon vb.) daha fazla akılda kalma olasılığı yüksektir. İnsanların, gündelik yaşantılarında, fotoğraf makinesi gibi kolay bir teknolojiye yönelmesinin sebeplerinden birisi de, imalatçı firmaların, fotoğraf çekmenin hiçbir beceri ya da uzmanlık bilgisi gerekmediğini sağlamasıdır. Makinelerin her şeyi bildiğini ve fotoğraf çekmenin sadece bir düğmeye basma ya da kontak anahtarını çevirmek gibi basit bir işlem olduğu empoze edilmektedir.

İnsanlar süreç içerisinde, daha fazla görsellerle donatılmış bir dünyada, saldırgan tavırlar sergileyerek silahlara bağlanacağına, bu tavırları, fotoğraf makinesini kullanarak dönüştürebilirler. İnsanoğlunun, yaradılışından gelen bir takım dürtülerle geçmişe karşı duyduğu bir hayranlık vardır ve hissedildiği andan itibaren fotoğraf çekmeye çalışılmaktadır. Bu da; Sontag'ın deyimiyle; fotoğrafı “ağıtlı bir sanat” yapmıştır.

1.3 Fotoğrafın Sanata ve Süreçlerine Etkileri

19. yüzyılın sonlarında sanat ve fotoğrafçılığın birbirleri üzerinde dikkate değer etkileri olduğu görülmektedir. Bu dönemde bilgi aktarımı konusunda fotoğraf, resim sanatı ile zorlu bir yarış içine girmiştir.

“Fotoğraf bulduktan sonra tüm argümanlarını, söylemini, resim üzerine kurmuştur. Bu çok da doğaldır. Çünkü fotoğraf için insanların düşüncesi, mekanik yolla elde edilen resim idi. Bu düşünceler ve ilk fotoğrafçıların çoğunun resim kökenli olması nedeniyle fotoğrafın kendine özgü bir dili olabileceğini başlangıçta düşünmediler. (Bunun bir nedeni de

fiziki koşullardır. Enstantane süresinin film duyarlılığının düşük olmasına bağlı olarak uzun poz sürelerine gereksinimi olmasındandır.) Binlerce yıllık resim geleneği üzerine kurulmaya çalışılan fotoğraf doğal olarak düşünceleri ve tepkileri de beraberinde getirmiştir.”²¹

Bugün, gerçek anlamda fotoğraf ve resim birbirinden ayrı iki sanat olarak varlığını kabul ettirmiştir. Fotoğraf kendi gerçekliğini biçim ve içeriğine uygun olarak bulurken, resim de fotoğrafın etkisi altından kurtulmuştur. Ancak, tüm sanatlar birbirleriyle ilişki içinde olmuşlardır. Sanat üretimi yapmak için, araç farklı olsa da özde amaç her zaman tek olmuştur.

Fotoğraf tekniği, bulunduğu andan itibaren ressamın, eski dönemlerden beri uğraşa geldikleri doğru perspektif, model sorunu gibi teknik konularda yardımcı olmaya başlamıştır. İlk önceleri bu sebeple, ressamın siparişleri doğrultusunda çalışan fotoğrafçılar ortaya çıkmıştır. Realist dönem sanatçılarından Eugene Delacroix ve Gustave Courbet, resim yaparken yardımcı olması için fotoğraf arşivi kuran ilk sanatçılar olmuştur. Manet, Corot, Millet, Turner ve Henri Matisse fotoğraftan resim yapan sanatçılar arasındadır. Fakat Matisse, bin dokuz yüz kadar kopya çalışmasının sonucunda kendi özgün yaklaşımından uzaklaştığı düşüncesi ile bunu bir yanılgı olarak değerlendirmiştir. Sanatçıların, fotoğraftan faydalanarak resim üretme saplantısı, resimsel üretimi tekdüzelik tehdidiyle karşı karşıya bırakmış ve yaratıcılıktan uzaklaşmaya başlamıştır. Bu dönemdeki sanatçılar arasında yalnız Manet ve Delacroix, fotoğrafı kullanarak kendi özgün anlatımlarını gerçekleştirebilmişler, mekanik imgenin kendine özgü somut gerçekliğinden öznel bir anlatım yaratmayı başaramışlardır.

Oryantalist ressamın pek çoğunun fotoğraf kullandıkları bilinmektedir. Ingres’in resimlerinde, fotoğraf kullanmaya başladıktan sonra önemli üslup farkları gözlemlenebilir. Önceki dönemdeki resimlerinde renkler soğuktur figürler ince bir değinmeyle anlatılmıştır. 1841’den sonra fotoğraf kullandığı çalışmalarında renkler daha sıcak, ayrıntıların ise keskin olduğu görülür.

²¹ Tunç Tüfekçi, “Fotoğrafta Resim Etkileri”, *Fotoğraf Dergisi*, Sayı: 31, İstanbul 2000, s. 66.



Resim 5: Jean Dominique Ingres , Odalık, 1862, Musee du Louvre, Paris.

Manet'in 1867'de yaptığı "İmparator Maximilien'in Kurşuna Dizilişi" tablosu için, bir albümün fotoğraflarından faydalandığı daha sonra 1910'da Max Liebermann'ın Hamburg'da bulunduğu albüm incelendiğinde anlaşılmıştır. Sanatçı gözlemlemediği bir olayı fotoğraflar aracılığı ile kurgulamıştır. Corot'un ölümünden sonra atölyesinde, büyük kısmı doğa görüntüleri olan yaklaşık 300 kadar fotoğraf bulunmuştur.



Resim 6: Edouard Manet, Maximilien'in Kurşuna Dizilişi, 1867.

Degas, fotoğrafik görüntüleri, yaşamın akışını betimlemenin bir aracı olarak görmektedir. Fotoğrafı bir not, bir eskiz olarak kullanan Millet'in ise Nadar ve Adalbert Cuvalier gibi fotoğrafçılarla yakın ilgisi olduğu bilinmektedir. Millet kadar Corot'yu da

etkileyen fotoğraf sanatçısı Adalbert Cuvalier sayesinde, Corot'un 1848'den sonraki resimlerinde, keskin çizgiler yerini sisli görüntülere bırakmıştır. Gustave Courbet aynı zamanda, fotoğraftan yararlanarak canlı model tutma masrafından kurtulmuştur. Ressam 1855 yılında yapmış olduğu "ışık-atölye" adlı eserin en önemli figüründe, Julien Vallou De Villeneuve'nin çıplak kadın fotoğrafı çalışmasını kullanmıştır. Ressam fotoğraftaki anlatımı kullanmış ana modelin duruşunu, davranışını ve bakış açısını da kendine göre değiştirmiştir.



Resim 7: Gustave Courbet, Işık, 1835

1848-1851 tarihleri arasında, fotoğrafçılık alanında yapılan teknik gelişmeler, resim sanatında da etkilerini göstererek yeni olanakların doğmasına sebep olmuştur. Fotoğrafın, banyo aşamasında yaşanan teknik bir gelişme ile fotoğrafın daha duyarlı sıvılarla işlem görmesi ve basılması, ışıklı alanlarda daha sisli ve buğulu görüntüler ortaya çıkmasını sağlamıştır.

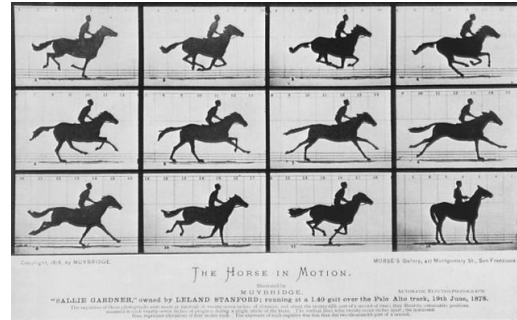
1900'lerde İzlenimci ressamlar, doğanın gözlemi ile elde edilen bulguları resimlerine yansıtan bir sanat görüşünün temsilcileridir ve resim sanatını atölyelerden dışarıya çıkartmışlardır. Bu dönemde sanatçılar dünyaya yeni görme biçimleriyle yaklaşmaya başlamıştır. İzlenimciler ilk kez beklenmedik açların güzelliğini fark ederek geleneksel derinlik yerine fotoğraflarda görünen kompozisyonları etkileyici bulmuşlardır. Klasik akademik resim kurallarına ters düşen, fotografik görme denebilecek daha esnek ve serbest bir bakış açısı ve rastlantısal kompozisyonlar özellikle Lautrec ve Degas'ın resimlerinde oldukça sık rastlanan bir üslup haline gelmiştir.

Monet ve Seurat gibi izlenimci ressamalar, fotoğrafçı Adalbert Cuvelier'in hareketli konuları net bir biçimde görüntülenemeyen fotoğraflarından etkilenmişler, onun bu özelliklerini resimlerinde kullanmışlardır.

Diğer taraftan Eadward Muybridge 1870'li yıllarda yaptığı çalışmalarla hareket halindeki canlıların devinimlerini görüntülemeyi başarmıştır. Kendi geliştirdiği "Kronofotograf" tekniği ile çok sayıda makineden oluşan bir düzenek hazırlayarak koşmakta olan bir atın bir tek adımının yaklaşık 10-12 pozunu elde etmiştir. Bu araştırmalar o zamana kadar yapılmış pek çok at figürünün yanlış çalışıldığını ortaya çıkartmıştır. Hem insan hem hayvanların hareketlerini görüntülemeyi başaran Muybridge resim sanatı için zengin bir kaynak yaratmış, bir on yıl kadar sonra ortaya çıkacak sinemanın gelişimine zemin hazırlamıştır. Daha sonraki dönemlerde de pek çok sanatçının işlerinde Muybridge'nin kronofotograflarının etkileri görülecektir.



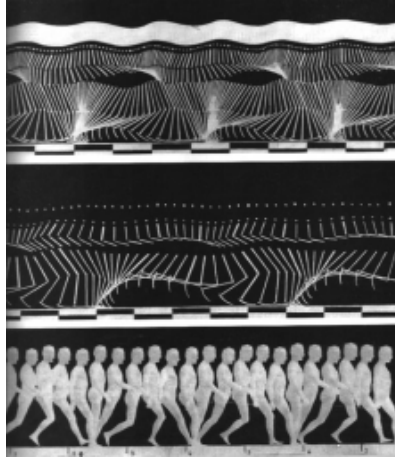
Resim 8: Theodore Gericault, Epsom at yarışları.



Resim 9: Eadward Muybridge, Hareket Halindeki Hayvanın Görüntüsü, 1878.

“Aynı dönemde asıl mesleği tıp doktorluğu olan Fransız Etienne Julius Marey hareketleri tek bir kare üzerinde dondurmaya başarmıştır. Hareketlerin her aşamasını aynı kare üzerine kaydetmiştir. Diğer bir deyişle, Muybridge hareketi dilimlere bölüp, bunları tek tek kaydederek izleyiciye görüntüsel bir analiz sunarken, Marey hareketi daha soyutta incelemeyi ve onu kendi başına bir kavram olarak gösterebilmeyi amaçlamıştır.”²²

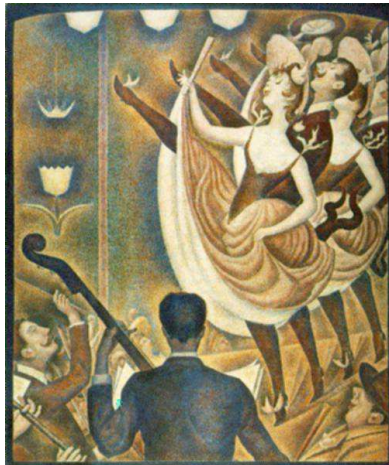
²² Nazif Topçuoğlu, *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992, s. 41.



Resim 10: Etienne Julius Marey, Kronofotograf, 1880.

Edgar Degas, Muybridge'nin fotoğraflarından etkilenmiş ve resimlerinde atları gerçeğe uygun betimlemiştir. Kronofotograf çalışmaları sayesinde Muybridge, sanatçıların eserlerine yansıtmayı ilke edindikleri gerçekliğin her zaman çıplak gözle görüldüğü gibi olamayacağını anlamalarını sağlamıştır.

Georges Seurat, izlenimciliğin boyama ve biçimlendirme yöntemlerine matematiksel bir özlük getirmek istemiştir. Renklerin yan yana gelişlerinde meydana gelen etkileşimleri çok iyi bilen sanatçı, renkleri tuval ya da palet üzerinde karıştırmaksızın noktacıklar halinde yan yana getirerek renk karışımları oluşturarak, "Uygunsuz Dans" resminde hareketi incelemeye çalışmıştır. Bu daha sonra futuristlere esin kaynağı olacak bir çalışma olmuştur. İzlenimciler fotoğrafın getirdiği yeniliklerden kaçınılmaz olarak etkilenmişlerdir.



Resim 11: Georges Seurat, Uygunsuz Dans, 1889-90, Kroller-Muller Museum, Otterlo.

“Kübistlerin de resimlerinde fotoğraftan faydalandıkları araştırmalarla belirlenmiştir. Picasso, Braque ve Gris’in 1915 öncesi bir kaç resminde kronofotograflarla benzerlikler izlenebilir. Picasso' da İzlenimciler gibi fotoğraftan faydalanmış, kendi biçimini mekanik imge ile denemiştir. Özellikle 1918'den sonra yaptığı resimlerde fotoğrafın biçim bozmalarını ve geniş açı özelliklerini resimlerine yansıtmıştır. Biçimlerin üst üste binmesi, saydam tabakalaşma, bir yüzeyin iki ayrı nesne ile kaplanması hacim ilişkilerindeki iki anlamlılık fotoğraflardaki üstüste ya da seri olarak çekim özelliklerine yakındır.”²³

Kübistlerle aşağı yukarı aynı zamanda ortaya çıkan Futuristler ilk çalışmalarında, Seurat'ın çalışmalarındaki noktacılıkla devinim halindeki biçimleri üst üste getirerek hareketi sergilemeye çalışmışlardır. Severini' nin “Mavi Dansçı” adlı resminde, Seurat'ın yaptığı gibi, hareket renklerle çözümlenmeye çalışılmıştır.

Futuristler, Muybridge'in kronofotograflarındaki hareketin çözümlenmesini kendi resimlerinde kullanmaya başlamışlardır. Futurist fotoğrafçı olan Anton Giulio Bragaglia ile birlikte çalışan Giacomo Balla bir dizi kronofotograflar da üretmiştir. “Tasmalı köpeğin dinamizmi”, “Balkonda Koşan Çocuk” resimlerinde bu açıkça görülebilir.



Resim 12: Gino Severini, Mavi Dansçı, 1912.

²³ Beral Madra, *Sanatın Boyutları İçinde Fotoğraf Sanat İlişkisi*, Kalın Sanat Seçkisi, 1987, s.9.



Resim 13: Giacomo Balla, Tasmalı köpeğin dinamikliği, 1912.



Resim 14: Giacomo Balla, Balkonda Koşan Kız, 1912.

Muybridge'in kronofotograflarından etkilenen bir diğer sanatçı da Marcel Duchamp'tır. "Trendeki Hüzünlü Genç Adam" hareketi konu alan ilk resmidir. Resimde hem tren vagonunun, hem de trende dolaşmakta olan adamın hareketleri işlenmiştir. "Merdivenden İnen Çıplak" adlı çalışmasında Marey'in insan bedeninin hareketlerini görüntülediği fotoğrafının etkileri açıkça görülebilir. "Duchamp'ın bu çalışması New York'taki 'Armory Show' adlı sergide gösterildiği dönemde büyük bir skandala neden olmuş ama 20. yy. sanatının da kilometre taşlarından biri durumuna gelmiştir."²⁴

²⁴ a.g.e., s.15.



Resim 15: Marcel Duchamp, Trendeki Hüzünlü Genç Adam, 1912.



Resim 16: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912.

Dada ile birlikte fotoğrafın, resimde daha özgür bir biçimde kullanıldığını görürüz. Kendinden önceki sanatın tüm gelenekselliğine başkaldıran, burjuva sanatını redderek toplum için sanat yapma amacıyla olan Dada, tavır aldığı geleneksel sanatın üretim biçimlerine aykırı bir üretim biçimi olarak “kolaj” ve “fotomontaj”ı benimsemiştir. Dada'nın iletmek istediği mesajlar için üzerinde oynamış, montajlanarak anlamlarından saptırılmış hazır görüntüler oldukça uygun etkiler taşımaktadırlar. Fotomontaj, izleyicinin tepkisini çekmek dışında politik ve toplumsal değeri olan güçlü tepkiler yaratmak içinde kullanılmıştır. Fotoğrafın Almanya'da faşist iktidarın propogandası için kullanıldığı dönemde, Berlin Dada grubundan John Heartfield, gazete ve dergilerden topladığı görüntüleri bir araya getirerek dönemin siyasi yapısına yönelik eleştirel fotomontajlar kurgulamıştır.



Resim 17: John Heartfield, Kederler Ülkesinde Üç Mecusi, 1935.



John Heartfield (1891-1968), *Fathers and Sons (Väter und Söhne I)*, gelatin silver print of a photomontage, 37.7 x 40.5 cm - 1924, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung

Resim 18: John Heartfield, Babalar ve Oğullar, 1924.

Kolaj tekniğini kullanan bir diğer sanatçı da, Kurt Schwitters'tir. İşe yaramayan hurda eşyanın, gelişi güzel bir araya gelen döküntünün, çerçöpün Schwitters'in üzerinde büyüleyici bir etkisi olmuştur. Kolaj yaparken kullandığı öğeler; atılmış otobüs biletleri, paçavralar, gazete ilanları, düğme, tahta, tel örgü ve yosun parçalarıdır.

Schwitters'in kolajları 1919'dan öldüğü tarih olan 1948'e dek yayılır. Kullanılan metinlerin içeriğine pek ilgi göstermeyen kübistlerin tersine, Schwitters, sözcükleri parçalayarak bölüyor, hecelerin, harflerin yerlerini değiştirerek yeni sözcükler üretiyor, bunlara şiirler yazıyordu. bu tür şiirlere en güzel örneği "Anna Blume" adlı şiiridir.

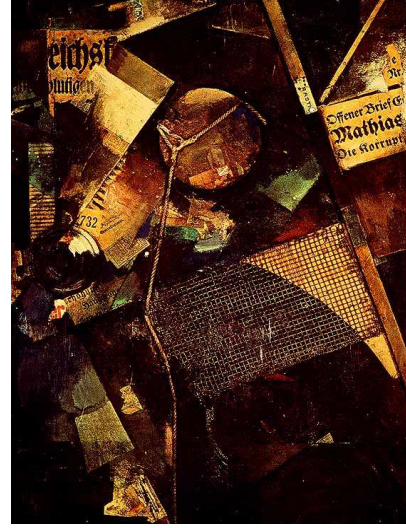
Schwitters, "ticari" (kommerziell) sözcüğünden yola çıkarak bulduğu "merz" sözcüğünü değişik plastik ve şiirsel etkinliklerini adlandırmak için kullanmayı uygun görmüştür. Resimlerinin yaşam bütünüün parçaları olduğunu vurgulayabilmek için, bunları tek bir ad altında toplayarak numaralandırmıştır. Bunlara "Merz" resimleri diyordu. "Merz sütunları" diye adlandırdığı büyük bir plastik yapıya başlıyor, her gün bunlara yenileri eklediği için durmadan biçim değiştiriyordu.

"Hetorejen unsurların temel olduğu kolaj tablolar olan Merzbilder'ler (mez sütunları) geleneksel resmin seyri içine sokulan ilk sosyolojik hedefi oluştururlar. Sanatçı yaşadığı anın arkeoloğu olarak kübistler ya da fütüristler gibi çok iyi kurulmuş bir bağlam içinde, estetik değeri ya da anlamına değil ama özünde var olan ifadeselliğine bağlı olarak, günlük yaşamın çoğunlukla

aşağılanan kırılğan kalıntısı olan çöpün dökümünü sabır ve coşkuyla çıkartıyordu.”²⁵



Resim 19: Kurt Schwitters, Karnaval, 1921.

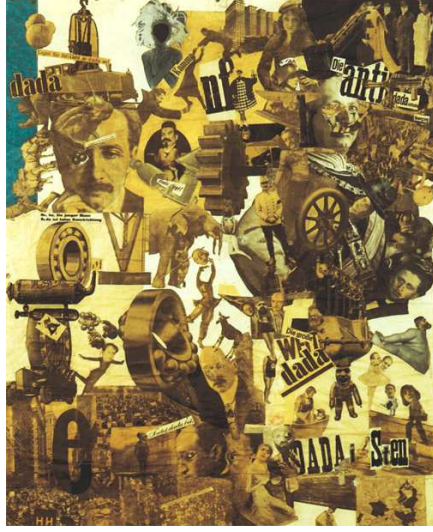


Resim 20: Kurt Schwitters, Merzbild 25 A, 1920.

Berlin Dada grubunun en etkin kadın üyesi Hannah Höch, yaşadığı dönemde büyük kitleleri ilgilendiren toplumsal ve siyasal olaylara kayıtsız kalamayacağını, politik hiciv yöntemini kullandığı çalışmalarında, net bir şekilde ortaya koymuştur.

Hannah Höch, kolaj tekniğinin en önemli özelliği olan rastlantısallığa kendini bırakmayarak her haliyle en ince ayrıntısını düşünerek çalışmalarını hazırlamıştır. Höch, çalışmalarında konu ettiği iç yolculuğu, politikanın erkeksi yönleri ve komik durumlarını çalışmalarının merkezine oturtmuştur. Çalışma sistemi olarak kendini dökümantalist olarak değerlendiren Höch, kestiği dökümanları da sergilemiştir.

²⁵ Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, s. 326.



Resim 21: Hannah Höch, Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany, 1919.



Resim 22: Hannah Höch, Indische Tänzerin, 1930.

“Dada ortamı içinde yapısını oluşturmaya başlayan Gerçeküstücülük de gerçekliği incelerken teknolojiden faydalanmaktan sakınca duymamıştır. Gerçeküstücüleri klasik dönem sanatçılarıyla birlikte, fotoğraf görüntüleri de etkilemiştir.”²⁶

Max Ernst, ilginç bulduğu fotoğrafları ve anatomi kitaplarını inceleyerek topladığı çeşitli imgeleri mantık dışı bir kurgu ile ilişkilendirmiştir.

²⁶ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınları, 1. Baskı, Ankara 2005, s.135.

Fotoğraflarıyla daha çok tanıdığımız Man Ray, sanat yaşamına ilk önce resimle başlamıştır. Fotoğrafçı Alfred Stieglitz'in çalışmalarının etkilerini taşıyan resimler yapan sanatçı, Duchamp ile tanıştıktan sonra çalışmalarında kolaja ilgi duymuş ve soyut resimler yapmaya başlamış, ileriki dönemlerde soyut resimlerindeki kompozisyonları gerçek nesnelere kurma çalışmaları yapan sanatçı fotoğrafa yönelmiş ve anlatım biçimi olarak benimsemiştir. Kübist, Dadaist, Gerçeküstücü sanat akımları içinde eserler gerçekleştiren Man Ray; "Solarizasyon"²⁷ ve "Rayogram"²⁸ gibi teknikleri fotoğrafa kazandırmıştır. Sanatçı fotoğrafın resimsel bileşimle verdiği en güzel örnekleri üretmiştir.



Resim 23: Man Ray, Rayogram, 1926.



Resim 24: Man Ray, Ingres'in Violini, 1924.

Dada sonrasında hazır görüntünün kullanımı ya da görüntünün sanatsal nesneye dönüşümü yoğun olarak Pop-Art'ta görülmüştür. Pop-Art kapitalist toplumların günlük yaşamını ve modernizmin getirdiği bayağılaşmayı vurgulamak ister, bunun için kendi ürettiği görüntüler yerine basılı yayınlar aracılığıyla izleyiciyle iletişim kurar. Tüketim toplumuna ait nesnelere, onların çöplüğünden çıkarıp kendisine özgü bir düzenlemeyle ya da hiçbir düzenlemeye gitmeksizin izleyicilerin karşısına koyar.

²⁷ Solarizasyon: Bu yöntem birkaç aşama ile gerçekleşir. Fotoğraf negatifinin pozitif filme kontakt baskı ile aktarılması, ardından ortaya çıkan görüntünün tekrar negatif filme aktarılması ve banyo aşamasında edilen müdahale ile ara tonların silinmesi sağlar. Bu negatifin baskısından elde edilen fotoğraf ara tonları silinmiş sert ve net görüntüler elde etmeyi sağlar.

²⁸ Rayogram: Man Ray tarafından tesadüfen fark edilerek geliştirilmiş bir yöntemdir. Fotoğraf pozitifinin negatif aracılığıyla olmaksızın üzerine çeşitli nesnelere yerleştirilerek pozlandırılması ile nesnelere gölge benzeri görüntülerini elde etme yöntemidir.

Pop-Art akımının en bilinen temsilcilerinden Andy Warhol belli bir fotoğraf görüntüsünü tekrarlar halinde tuvale aktarmıştır. Sanatçı toplum yaşamına bakışını tekrardan ürettiği görüntüler üzerinden vurgulamaya çalışmıştır. Modernizm sonrası insanların her geçen gün birbirine benzemeye başladığını, tektipleştiğini düşünerek:

“Keşke birisi bütün resimlerimi benim yerime yapabilse(...)keşke ipekbaskıyı pek çok insan becerse de, yapılan işlerin benim mi yoksa başkasının mı olduğunu kimse anlamasa; bu harika olurdu(...)Bir makine olmak istediğim için bu şekilde resim yapıyorum”²⁹ demiştir.

Bir diğer sanatçı Richard Hamilton’da fotokolaj tekniğiyle yaptığı “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir?” çalışmasında fotoğrafın hazır görüntü özelliğini kullanarak geleneksel üretim biçimlerine karşı durmuş, fakat kurduğu görüntü ile Rönesans resimlerini hatırlatan bir duruş sergilemeyi de başarmıştır.



Resim 25: Andy Warhol, Marlin Monroe, İpek Baskı, 1967.



Resim 26: Richard Hamilton, Günümüz evlerini bu denli farklı, çekici yapan nedir?, Kolaj, 1956.

Kitle iletişim araçlarının önceden hazırladığı entelektüel ortam sayesinde Pop-Art, sanatın görsel temelleri üzerinde yepyeni keşiflerin yapılmasına da yol açmıştır. İmgelerin

²⁹ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınları, 1. Baskı, Ankara 2005, s. 191.

ve yöntemlerin kullanılması açısından Pop-Art 1969'dan sonra, fotoğrafa bağımlı olan yeni bir akım olan “fotorealizm”in ortaya çıkmasını sağlamıştır.

“20. Yüzyılın başında fotoğraf için sorun bu aktarım aracının sanat olup olmadığı idiye, yine aynı yüzyılın sonunda, karşısında bulunduğu mesele yeniden bütünüyle kendisi olup olmayacağıdır. Başka bir deyişle, melezliğin 'zorunlu' görüldüğü bir dönemde bir aktarım aracı olarak fotoğrafın var olduğundan söz etmenin her hangi bir anlamı var mı, yoksa yalnızca fotoğraflardan gerçekliği, tarihi, belleği, varlığı, yokluğu imleyen, bizi umutlandırıp umudumuzu boşa çıkaran gündelik görüntülerden başka bir şey yok mu elimizde? Her geçen gün daha dijitalleşen çağımızda genel eğilim fotoğrafları kültürel andaçlar olarak görmek ve bütün iyi andaçlar gibi onları da müze ve arşive 'göndermek'tir. Ama fotoğraflar karanlığa doğru 'sessizce yol alırken' görsel dünyanın nesnelere ve öznelere olma işlevlerini, modernistlere hitabeden özellikler -betimleyicilik, nesnellik, netlik, tekillik- temel olarak değil postmodernist özellikleri (anıştırma, basmakalıplık, fazlalık, aşırılık, gizem) temel olarak yerine getirmektedirler. Son yirmi yılda fotoğraf bu açıdan temel ve geri döndürülmez biçimde yeniden tanımlanmıştır.”³⁰

Soyut ve kavramsal sanatın egemen olduğu 1960'ların sonlarına doğru ortaya çıkan Fotogerçekçilikte, sanatçı mümkün olduğunca tüm öznelliğini soyutlayarak fotoğrafa bağımlı kalmıştır. Bu akımın sanatçıları, yeni dünyanın nesne ve ikonlarını kaydetmek için, fotoğraf kullanma yöntemiyle, resmin ve tekniğin araçlarını birleştirmişlerdir. Eski gerçekçi resmin duygusallığını reddederek sadece var olanı aktarmışlar, objektifin kaydedebileceğinden çok daha gerçeğe yakın olarak resimler yaptıklarını savunmuşlardır. Bu akımın sanatçılarının ortak bir manifestosu ya da birbiri ile iletişimi olmamış, ama aynı etkiler tarafından yönlendirilmişlerdir ve bu etkileri benzer yollarla tuvale aktarma kaygısındadırlar.

Fotogerçekçi sanatçılar arasında bazı ayrımlar varsa da fotoğrafı direkt kullanmanın yanında kapitalist ve tüketici toplum kültürünün ve çevresini simgeleyen nesnelere duydukları ilgi ve bunları nesnel bir biçimde aktarma konusunda ortaklıkları bulunur.

Fotogerçekçi sanatçı, fotoğrafı hiç bir yorumunu katmaksızın tuval yüzeyine aktarır. Bu akımın sanatçısı, insanların ya da nesnelere boşlukta yapay olarak yerleştirilmesi ile

³⁰Andy Graundberg, “Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat”, (çev. Kemal Atakay), *Sanat Dünyamız*, Yaz 2002, Sayı: 84, s. 19.

değil bunların gerçek yaşantıdaki yerlerinden soyutlanmaları ile ilgilenir. John Salt, air brushun ve fotoğrafların önceki ressamların etkisinden kurtulmak için uygun malzemeler olduğunu ileri sürer.

Pop-Art zaman zaman fotoğraf makinesinin bize sunduğu gerçekliğe yaklaşmıştır. Bu çağdaş gerçekliğe kişisel sorular sormak şeklinde olmuştur. Fotogerçekçilikte ise kameranın objektifine takılan gerçeklikle ilgili soruya yanıt vermiştir.

Fotoğrafın sanatçıyı eski gerçekçilik biçimlerinden kurtarıp özgürleştirdiği düşüncesine Tom Blackwell' de katılır. "Kamera, merceklerin yapısına göre deformasyon yapar, klasik perspektif geleneklerine ya da sahnenin görsel gereksinimlerine göre değil" der.³¹ Çalışmalarda kullanılan görüntüler herhangi bir sanatsal yoruma uzak fotoğraflardan oluşturulmaya çalışılarak, kendileri ya da başkaları tarafından çekilmiş fotoğraflardan elde edilmiştir.

İlk fotogerçekçi sanatçılardan Malcolm Morley, 1965'ten başlayarak turizm afişleri, kartpostallar, takvim görüntüleri, beyaz kenar payları, çerçeve süsleri ve alt yazılarıyla oldukları gibi karelere bölüp, elle tuvale aktararak basılıp çoğaltıldığında orjinalinden ayırt edilemeyecek çalışmalar yapmıştır. Morley, bu resimlerle Fotogerçekçilik'in öncülerinden olmuştur. Morley daha önceki sanatçıların dediği gibi; "herşey sanatın işine yarayabilir; herşey sanata konu olabilir"³². demiştir. Lynton, Morley'in "Yarış Atları" adlı çalışması için şunları söyler;

"Yine de Yarış Atları gibi resimleri yüzeydeki biçimden çok, anlamda bir seçiciliği akla getirirler. Bu resimde, Güney Afrika'da güneşli bir günde düzenlenen parlak bir yarışın fotoğrafı vardır. Üzerine tehdit edercesine kan kırmızısı renkte çapraz iki çizgi çizilmiştir. Fotoğraf- Gerçekçiliği akımına giren pek çok resim, bu yapıyla kıyaslandığında soğuk ve yansız dururlar."³³

³¹ Linda Chase, "Yeni Gerçekçilik", *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni dizi 5, Haziran 1980, s. 47.

³² Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 314.

³³ Age, s. 314.



Resim 27: Malcolm Morley, Yarış Alanı, 1970.

Fotogerçekçi ressamlar, konuları kendi mekanlarında gözlemleyerek, çalışmalarına aktarmayı sağlayamamaktadırlar. Çeşitli değişken faktörler; gün ışığı, parlak yüzeylerdeki yansımaların değişimleri ve uzun üretim süreci buna olanak tanımamaktadır. Bu sanatçılar eğer resimlerini fotoğraf olmadan yapsalardı, işlerinin herhangi bir realist sanatçının çalışmalarından farkı kalmayacaktı. Sanatçılar Pop-Art'ın ileri sürdüğü gibi fotoğrafın ve diğer kitle iletişim araçlarının, görüş tarzımızı değiştirdiğini, kişinin bu araçların hiç birini kullanmasa bile varlık gösterdiği yaşam alanı içinde bu iletişim araçlarının mutlaka etkilerini yaşayacaklarını savunmuşlardır. Fotorealist sanatçılar fotoğrafı direkt kullanmakla aslında bir anlamda mekanik bir güce de meydan okurlar. Çünkü sanatçının gözü makinadan her zaman daha doğruyu görür, en doğru biçimi gerçekliğe ait en uygun renkleri sanatçı makinadan daha iyi seçer. Aslında bu bir yandan tamamen bağımlı kaldığı objeye bir anlamda da karşı koyuştur.

1.4 Sanat Üretimi Olarak Fotoğraf

19. Yüzyıl, icatlar yüzyılı olarak bilinir. Çünkü bir çok bilim adamı ve araştırmacı, yaptıklarıyla insanoğlunun yaşamını derinden etkileyecek birçok buluş gerçekleştirmiştir. Toplumların sürekli kendilerini yeniledikleri her tarihsel dönemde siyasal kişilik, düşünce biçimi, iletişim ve sanat; toplumsal yapının gelişmesine benzer biçimde değişme gösterir. Toplumsal çerçevede, özellikle sürekli bir gelişme gösteren teknoloji alanındaki her yenilik, kültürel içeriği etkilemiştir. (Lokomotif, buharlı gemi, silindirli baskı makinası,

bisiklet, demiryolu, elektrikli telgraf, lastik tekerleklerin bulunması...) Buluşlar teknolojik gelişme sonucu ortaya çıkarken toplumsal değişimlere ivme kazandırmıştır. 1800'lü yıllarda gerçekleşen teknolojik gelişmeler ile ekonomik ve toplumsal değişimler, bir yandan varolan sanat dallarının biçimlerinin değişmesine, yeni formlar kazanmasına, diğer yandan da yeni sanat dallarının ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Karl Pawek'in tanımıyla "optik çağ"a adım attığımızda hep aynı yorumla karşılaştık: Bundan daha ötesi var mı? 19. yüzyılda "makine çağı"nı en çok etkileyen ve görsel iletişim araçlarının gelişimini belirleyen, amaçlarını saptayan buluş "fotografi"dir.

Önceleri sanat olmak gibi bir büyük iddiası olmayan, bir görüntü ve kayıt aracı olarak dünyaya sunulan fotoğrafı ilk kullananların tek amacı, sanata dönük anlatımdan önce, işledikleri konuların nesnel ve doğru olarak kaydıydı. Ancak, 20. yüzyılın hemen başında ortaya çıkan yeni sanat hareketleri içinde fotoğraf, bir taraftan kendi görsel dilini oluşturma çabası içine girmiş, bir taraftan da resim ve heykel sanatının biçimsel dilinin önemli değişiklikler geçirmesine neden olan bir sürecin de başlamasına temel oluşturmuştur. Son dönemlerde yapılan çalışmalar, fotoğrafın özellikle ressamları nasıl etkilediği ve fotoğraftan nasıl yararlandıkları yönünde büyük ölçüde gizli kalmış bir tarihi ortaya çıkartmıştır. Örneğin Edgar Degas, fotoğrafik görüntülere, yaşamın akışını betimlemenin bir aracı olarak bakan ressamlar grubunun içinde yer alırken, İtalyan Fütüristleri, Jules-Etienne Marey'in fotoğrafik görüntülerinin görsel söyleminden yola çıkarak tuvale aktardıkları çalışmalarında, hareketi betimlemişlerdir. Yirminci yüzyılın ilk yıllarında, Constantin Brancusi, fotoğrafı heykel çalışmalarında ek bir uğraş olarak görmüş ve sıklıkla o teknolojik aygıtı kullanmıştır.

1889'da Philip Henry Emerson'ın "Sanat Öğrencilerinin Doğa Fotoğrafçılığı" adlı eserinde bahsettiği gibi, kameranın görüşünün, insan görüşüyle aynı biçimde işlemediği gerçeği³⁴ üzerine geçen süreçte değişen bir şeyin olmadığını görmekteyiz. Emerson, fotoğrafçılara, resim yapmanın yerleşik kurallarına uyararak, fotoğraf tekniğini öznel bir biçimde geliştirmeleri tavsiyesinde bulunmuştur. Binlerce rastgele fotoğraf çekimi yapan

³⁴ Edward Lucie-Smith, *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, (çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Yayınları, İstanbul 2004, s. 44.

fotoğrafçıdan, farklı olarak resimsel etkilerde çekimler yapan fotoğrafçıların, kullandıkları özel birçok teknik³⁵ ile eserlerini üretmişlerdir.

Resimsel fotoğrafı daha ilerilere taşıyan ve bu süreçte karakterini değiştiren, fotoğrafın, resim ve heykel gibi sanatlarla birlikte kabul görmesine yardımcı olan Amerikalı fotoğrafçı Alfred Stieglitz (1864-1946), deneysel fotoğraf konusunda birçok fotoğrafçıya ilham kaynağı olmuştur. Alfred Stieglitz, ABD’ de öncüleri içinde en etkili isimlerinden biridir. Hatta resimselcilik sonrası döneme daha sonraları “Stieglitz-sonrası” denilmektedir.

Fotoğraf ile daha geleneksel olan aktarım araçları arasındaki bu tür bir etkileşim, çoğunlukla gizli bir etkileşimdir; bunun birkaç nedeninden biri, modernizmin ilkelerinin, geleneksel aktarım araçlarının saflığına çok büyük değer vermesidir. Ayrıca fotoğraf, teknolojik bir sürecin ürünü olduğu için de değersiz bulunuyordu.

Fotoğrafın yaratıcılık yönünü vurgulayan ilk teorisyenlerden Moholy Nagy 1925’te ‘fotoğraf çağdaş sanattır’ diyor ve şöyle ekliyordu;

“Fotoğrafçılar ile sanatçılar arasında ‘Fotoğraf sanat mıdır?’ tartışması sorunun ortaya yanlış konmasıdır. Resmi fotoğraf ile değiştirmek niyetinde değiliz ki... Teknolojik gelişmenin getirdiği optik yaratmanın yeni formlarını yaratmak niye? Eleştirmenler hep resmin değerlerinden yola çıkıyorlar, artık fotoğrafın kendi değeri dikkate alınmalıdır. Ancak bu şekilde yargılanabilir. Fotoğraf basit şekilde görünenin yansıması değildir.”³⁶

Sanatı herhangi bir malzeme ile bir dışavurum olarak kabul edersek bu malzeme ses, söz, nota, yazı, boya, beden, kil, taş vb. olabildiği gibi fotoğraf da olabilir. Görsel dünyada biçim, sadece bir araç ve sanatçının dünya görüşünü, sanat anlayışını açıklayan bir unsurdur. Biçim, sanatçının tarzını belirler. Görüntünün anahtarıdır. İçerik anlatılan konudur, hikayedir. fotoğrafın yapısına taşınandır. Fotoğrafta ustalık, anlatılanın en ustaca

³⁵ Karanlık odada kullanılan teknikler: karbon (yarım tonlamalar olmaksızın koyu siyahlar ve parlak beyazlar için), platin, bikromat karışımı (fotoğrafçının ayrıntıları atlayıp tonları dilediği gibi derinleştirmesini sağlar) ve bromoil tekniği.

³⁶ Çiğdem Başlak, Fotoğraf Sanatı Üzerine.
<http://www.tasavvur.org/eskiler/evvelkiler.html> (10.8.2010)

biçimlenmesidir. Doğru yerden doğru zamanda bakmasını, bunu doğru teknikle becermesini ve her şeyin üstünde bir dünya görüşü oluşturmuş fotoğrafçılar ancak sanatçı olarak kabul edilebilir.

“Fotoğraf hem bir faaliyet, hem bir kitle iletişim aracı olarak kendine özgü kuralları olan, toplumda ve sanat alanında geçerliliğini koruyabilen bir sanat olarak çağdaş sanatların içinde yerini almıştır. Sanatların birbirinden bağımsız olmadığı, sanatın artık tek başına ele alınmamaya başladığı günümüzde fotoğraf sanatı da diğer sanatlarla birlikte kullanılmaktadır. Çünkü fotoğraf; başlı başına bir materyaldir. Yani malzeme ve teknik olarak çeşitli biçimlerde kullanılabilme özelliğine sahiptir.

Ancak fotoğraf, sadece mekanik ve teknik bir işlem değil, onun da ötesinde diğer sanat dallarıyla bütünleşmeye en yatkın etkinliklerden birisidir. Bütün sanatlar arasında bir ilişki vardır ve bu ilişki, farklı sanat alanlarında kullanılan teknikler yoluyla her bir sanat alanının gelişimini, yaratılan eserleri ve birbirleri arasındaki bağları etkiler.”³⁷

Aynı tuval, aynı renkler, farklı ressamın ellerinde farklı harmanlanır. Çünkü sanatçı sadece gözün gördüğü ile yetinmez onu kendi yorumuyla yeniden düzenler, yaratır. Mehmet Bayhan; “...yorumlamak, düşlerimizi aktarmak peşinde isek fotoğraf malzemesi de çekimde ve karanlık odada bizlere bir takım olanaklar sunar”³⁸ demektedir. Önemli olan bu malzemeleri kendine özgü yöntemlerle iyi kullanabilmektir.

Fotoğraf sanatının anlatım alanına değindiğimizde olanakları geniştir; perspektifle ışıqla, kompozisyonla, objektifle, açılarla, vs. Bütün bunlar fotoğrafçının vermek istediği anlamda başta ilke olarak ortaya çıkar. Aklın, gözün, yüreğin birleştiği andır fotoğraf. Fotoğrafçı ulaşmak istediği kitleye fotoğrafla ulaşır. Bu ulaşımı bir anlam içerir. Anlam iletişimin anahtarı, iletişim sürecinin odak noktasıdır. Merih Zıllıoğlu bu konuda şöyle der;

“Her iletinin iletene için bir anlamı vardır. Bir film, yönetmenin anlatmak istediklerini; bir resim, ressamın bakış açısının; bir şiir, ozanın duygu ve düşüncelerinin anlamını taşır; bir fotoğraf da fotoğrafçının bakış açısının ve

³⁷Beyhan Özdemir, Fotoğrafik Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı,(Yayınlanmamış Doktora Tezi), 1996, D.E.Ü. S.B.E., İzmir, s.3.

³⁸ Mehmet Bayhan, *Yazılarla Fotoğraf*, Ege Yayınları, İstanbul 1996, s.90.

düşüncelerinin anlamını taşır. Yaşamın anlamını kavramak, dünyayı anlamlı kılmak isteriz”³⁹

İnsanlar bir fotoğrafın, önemli özelliklerinden birinin içerik olduğunu yavaş yavaş anlamaya başlamışlardır. Diğer sanatlarda olduğu gibi fotoğraf sanatında da ortak payda da birleşen bir anlam olmalıdır. Fotoğrafın içeriği ortak bir anlam taşımalıdır.

Fotoğraf Sanatı adlı kitabın önsözünde Boubat’ın deyimiyle “Tekniğin batağına saplanmadan rastgele!...” diyor yazar... Fotoğraf sanatçısı; içerik ve biçim olarak ışık, zaman, fotoğraf makinesi, filmler gibi unsurlardan etkilenir. Boubat, fotoğraftaki yaratıcı insan unsurunu şöyle anlatıyor;

“Bana sık sık sorulur; ‘Sizin bahçede, Sizin sokakta’ eklenir: ‘İyi bir makinanız olmalı’ ve çekinmeden itiraf ederim; ‘Sizinkinin aynı’ Nasıl yaptığımı dile getirme güçsüzlüğümünden dolayı şaşkırdım kaldım. Aslında düğmeye basmaktan öte yaptığım bir şey yok. Fotoğraf yalnızca budur, daha ne olsun? Fakat bu ‘daha ne olsun’ unsurlarının kişilerin ve fotoğrafçının bir an buluşmalarını gerektirir ve bu karşılaşma, keşişme, bir düğmeye basışla durdurulacaktır. Yaratıcısına bağlı olmayan iş yoktur; Her şeyi makine yapıyormuş gibi gelir, oysa aynı konu karşısında, aynı makine fotoğrafa sayısızca değişik anlam verecektir.”⁴⁰

Fotoğraf, göz için gözlük gibi sadece bir araçtır. Önemli olan bu aracı kullanan birey, bireyin gördüğüdür. Çünkü tercih şansı bireye aittir. Henri Cartier-Bresson’un dediği gibi: “Fotoğraf çekmek birisinin beynini, yüreğini ve gözünü objektifin eksenine dizmesidir”.⁴¹

Ara Güler’de, “Fotoğraf beyinle çekilir, makine ile değil”⁴² diyerek fotoğraf makinesinin sadece bir araç olduğu üzerinde durur. Bu düşüncelere ters düşecek söylemlerde bulunan Ahmet Öner Gezgin ise şöyle der;

³⁹ Merih Zıllıoğlu, *İletişim Nedir*, Cem Yayınevi, İstanbul 1996, s.100.

⁴⁰ Edouard Boubat, *Fotoğraf Sanatı*, (Çev: M. Nejat Özcan), İnkılap Kitabevi, İstanbul 1984, s.7-8.

⁴¹ Mehmet Bayhan, *Yazılarla Fotoğraf*, Ege Yayınları, İstanbul 1996, s.14.

⁴² Emine Tusavul, Ahmet Öner Gezgin’le söyleşi, Haziran 2007.

http://www.isikun.edu.tr/akademik/akademik_kadro/gsf/aogezgin/a.o.gezgin.html (10.8.2010)

“Fotoğraf çekmek görme ile koştur. Dış dünya ile temasımızı ve iletişimimizi görme ve algı süreçleri ile sağlarız. Görme olayında beynimiz yetenezsiz, bir başka deyişle işlev dışıysa yani kişi “kör” ise, fotoğraf çekme eylemi gerçekleşebilir mi? Bu sorunun cevabını, 1946 Slovenya doğumlu, University of Ljubljana'da tarih, Sorbonne'da felsefe eğitimi almış Evgen Bavcar'ın “görme gücü”, “körlük”, ve “görünmez” arasındaki ilişkiyi tartışıldığı eserleri verecektir. 12 yaşına gelmeden iki gözünü birden kaybeden Bavcar, 4 yıl sonra ilk kez fotoğraf makinesi sahibi olmuş ve onu âşık olduğu kız arkadaşının fotoğrafını çekmek için kullanmış. Anılarında “Bana ait olmayan bir şeyi ‘çalıp’, film üstünde ölümsüz hâle getirmek fikri, büyük bir haz verdi. Sonra da anladım ki, görmediğim bir şeye de ‘sahip’ olabilirim.” diyen Bavcar, basitçe yalnız ellerini kullanmaktadır. O halde, görmeyi ve algılamayı tetikleyen beyin, her zaman her şey değildir.”⁴³

Bütün bu söylemlere rağmen pek çok sanatçı fotoğrafın geniş olanaklarından yararlanmışlardır. Pek çoğunun da karşı çıkmasına rağmen daha sonra fotoğrafı kullandıkları görülür. Enis Batur *Modernizmin Serüveni*'nde fotoğraf için; “mademki fotografi tıpkılık konusunda istenen bütün güvenceleri sağlıyor, sanat da fotografidir.”⁴⁴ der. Mehmet Bayhan “Yazılarla Fotoğraf” adlı kitabında, fotoğrafın sanat yapmak isteyenlere zengin olanaklar sunduğundan bahseder. Fotoğraf, gerçeğin yüzeye aktarılması olarak değerlendirilen ve iyi bir teknik ile ortaya çıkarıldığında sanatın oluştuğunu söyler. Ancak sadece gerçeğin aktarılması değil, düşüncelerin ve iç dünyanın yorumlanmasıdır. Hatta düşüncelerin, fantezilerin ve düşlerin fotoğraf yöntemiyle aktarılması giderek artmıştır.⁴⁵

Fotoğraf, çoğaltma yolu ile sanatın yaygınlaşmasını sağlamıştır. Sanat herhangi bir malzeme ve teknikle yorumlanabiliyor ise, fotoğraf yeni bir teknolojinin getirdiği malzemedir ve ancak kendi kuralları içinde yargılanabilir.

Sanat üretme biçimine dönüşen fotoğrafın, kendi yetenek ve geleneklerine gönderme yaptığında sanat konumuna yükselir. Eleştirmen Clement Greenberg soyut sanatı öne

⁴³Emine Tusavul, Ahmet Öner Gezgin'le söyleşi, Haziran 2007.

http://www.isikun.edu.tr/akademik/akademik_kadro/gsf/aogezgin/a.o.gezgin.html (10.8.2010)

⁴⁴ Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, s.25-26.

⁴⁵ Mehmet Bayhan, *Yazılarla Fotoğraf*, Ege Yayınları, İstanbul 1996, s.194.

çıkartırken; nasıl resmin, resmi konu almasını istiyorsa, fotoğrafçılığın da fotoğraf sanatını konu alması gerektiğini söylemiştir. Modernist fotoğrafçılık anlayışında, popüler, kapitalist kültürün halka özgü sunumlarına duyduğu hayranlıkla Pop Art, öte yandan enformasyon ve gösterge dizgelerine yönelik ilgisiyle Kavramsal sanat, beraberinde karma uygulamaların öne çıktığı bir ortam ortaya çıkar. Her yerde gördüğümüz, belli ki kültürel enformasyonun kaçınılmaz birer ürünü olan fotoğraflar, çağdaş sanatın bir parçası haline dönüşmektedir.

New York'ta Artists Space'de “Resimler” adlı bir grup sergisi düzenlenir. Douglas Crimp'in düzenlediği sergide, hem Pop Art tutumlarını, hem de kuramsal bir dönüm noktasını gösterir. Crimp sergi kataloğundaki yazısında şunları yazar;

“Giderek artan ölçüde yaşantımıza resimler yön veriyor, gazetelerdeki ve dergilerdeki, televizyondaki ve sinemadaki resimler. Bu resimlerin yanında birinci elden deneyim geriye çekilmeye, her geçen gün daha önemsiz görünmeye başlıyor. Bir zamanlar resimlerin, gerçekliği yorumlamak gibi bir işlevi varmış gibi görünürken, şimdi öyle görünüyor ki resimler gerçekliği ele geçirmiş durumdadır. Bu yüzden, resmin kendisini anlamak şart artık, yitirilmiş bir gerçekliği ortaya çıkarmak için değil, bir resmin nasıl olup da kendi başına bir imleme yapısı haline geldiğini saptamak için.”⁴⁶

New York'ta bir diğer sergi de, Sherrie Levine ve Richard Prince adlı sanatçılar, dergilerdeki imgeleri ve başka röprodüksiyonları yeniden fotoğraflamaya ve bunları kendilerininmiş gibi yeniden sunmaya başlamışlardır. Sanat hareketlerine öncülük eden Buffalo'da (New York) Cindy Sherman ilk fotoğraflarını sergilemiştir.

1977'de Modern Sanat Müzesi “Aynalar ve Pencereleler” sergisini düzenlemiştir. Postmodernizm doğmaktadır, ama bu akımı ne Modern Sanat Müzesi ne de fotoğrafçılığın mevcut kurumsal yapılarından herhangi biri tanımaktadır.

Günümüzde bir aktarım aracı olarak fotoğraf çok farklı bir açıdan görülmektedir. Sanatlarının bir parçası olarak fotoğraf çeken ya da fotoğraftan yararlanan sanatçılar hem coğrafi, hem de estetik açıdan geniş bir yelpaze oluşturmuşlardır; birkaç adı saymak

⁴⁶ Andy Grundberg, “Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat”, *Sanat Dünyamız*, No.84, İstanbul 2002, s. 115.

gerekirse; Christian Boltanski, Chuck Close, Jim Dine, Mike Kelley, Anselm Kiefer, Jack Pierson, Gerhard Richter. Fotoğrafların sergilenmesi ve eleştirel olarak algılanışı çağdaş sanata o denli egemendir ki, fotoğraflar genellikle fotoğraf olarak görülmemektedir.

Postmodernist bir çağda 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. Sanat tarihçileri, ressam ve heykeltıraşların fotoğraftan yararlanmalarının büyük ölçüde gizli kalmış tarihini ortaya çıkarmışlardır.

Fotoğraf ile daha geleneksel aktarım araçları olan resim, desen ve heykel arasındaki etkileşim çoğunlukla üstü kapalı bir etkileşimdir. Beaumont Newhall'ın "Fotoğraf Tarihi" adlı çalışmasında resimi tamamen görmezlikten gelerek, fotoğrafın bir sanat olarak adlandırılmasını, resim ve heykelde var olan sanatsal üsluplar ve estetikle bağıntısı içinde değil de, fotoğraf teknolojisindeki ilerlemenin bir sonucu olarak sunulduğundan bahseder. Bu yaklaşım günümüzde, yeniden gözden geçirilmeye ve düzeltilmeye başlanmıştır.

1.5 20. yy.'ın İlk Yarısında Sanat Akımları İçerisinde Fotoğrafın Kullanımı

20. yüzyılın ilk yıllarında Paris, modern sanatın merkezi durumuna gelmiş, sanatçılar da çalışmalarını bu kentte yoğunlaştırmışlardır. Dolayısıyla da birçok sanat akımı ve grupları burada ortaya çıkmıştır. Yüzyılın ilk yirmi yılında yer alan bütün modern sanatçılar, çok ayrıntılı yansıtma fikrini ortadan kaldırmayı amaçlamışlardır. Bunun yerine iki boyutlu, kendine özgü kuralları olan yapıtlar ortaya koymuşlardır.

20. yüzyılın başında yer alan Dinamizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm gibi akımlar içerisinde fotoğraf, çeşitli deneylerden ve denemelerden

geçirilmiştir. Ressamlar ve fotoğrafçılar, ideolojik ve estetik düşüncelere bağlı oldukları akımların kurallarına ve amaçlarına uygun yapıtlar üretiyorlardı. Bu amaçla sanatçılar, “görsel deney” yapmak fikrinden yola çıkarak fotogram, optik bozmalar, solarizasyon, kolaj, florataj, fotomontaj yöntemleri gibi fotoğrafa müdahale teknikleri geliştirmişlerdir. Bu yöntemlerle de (müdahale teknikleri ile) geleneksel görüntülerin değiştirilmesinde etkili olmuşlardır. Fotoğrafta müdahale, fotoğrafı resme benzetmek değil, soyut veya yarı soyut yeni fotoğraflar üretmeye yarar yeni bir kaynak olmuştur. Sanatçıların çoğu keşfedilen yeni işlemlerin inceliklerini öğrenmişler ve geleneklerle nasıl bağdaştırılabileceklerini araştırmışlardır. Fotoğrafçılar, resimdeki gerçekliği tamamen bir kenara atarak, netsizlik, hareketli görüntüler, çoklu pozlama gibi kamera teknolojisinin sağladığı olanakları yaratıcı bir biçimde kullanmışlardır.

20. yüzyılla birlikte sanatın, bir amaç olmaktan çıkarak araç olma konumuna geldiğini görürüz. Küçülen dünya içinde, daha da karmaşıklaşan teknoloji ağının açılırları arasında sanatçı, hem kendini diğer insanlardan soyutlamak zorunda kalmış hem de kendi varlığını diğer insanlara kanıtlamak yükümlülüğünü hissetmiştir. Bu ikilem içinde insan ve insana bağlı değerlere yeni yorumlar getirilmesi kaçınılmaz olmuş, sanat, kılıktan kılığa girerek, II. Dünya Savaşı'na kadar, Fovizm, Kübizm, Soyut Sanat, Konstrüktivizm, Dada, Fütürizm, Sürrealizm, gibi anlayışları doğurmuştur. Bu hareketlerin hepsi genel olarak modernizm akımından beslenmişlerdir.

Artık Batıda sanatçı, yeni ve yenilikçi akımlar doğrultusunda, belli bir uğraşın temsilcisi olarak bilinen birtakım ustalıklar göstermek zorunda kalmamıştır. Sanat da, görünen dünyayı taklit etme görevinden özgür kılınmıştır.

1900'lü yılların başında hızlı bir teknolojik değişim ve toplumsal değişim süreci başlamıştır. İnsanlar bu ilerlemeye ve gelişmeye dayanarak mücadeleciler, saldırgan, etken ve devingen bir kişiliğe bürünmekteydiler. Fütürizm işte böyle bir ortamda, 20. yüzyılın başlarında bir grup İtalyan sanatçısının filozofik, politik ve artistik ilkeler ve kavramlara göre oluşturdukları, niteliği ve amacı belli bir sanat hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Fütürizm, şiir, roman, oyun, heykel, müzik, fotoğrafçılık, film, basımcılık ve mimarlık

sanatlarını kapsayan bir akım olmuştur. Konularını açıkça, kentsel ve endüstriyel çevreden seçmişlerdir. Ayrıca devinim olarak yorumladıkları hız kavramı vardır.

Fütürist bir sanatçı olan Giacomo Balla'nın yapıtları, daha çok eylemin doğrudan doğruya sezgisel yanları üzerinde odaklanıyordu. Uzun süre fotoğrafla uğraşan Balla, bir olayın art arda gelen evrelerini tek tek bir görüntüymüş gibi saptayan “kronofotoğraf” tekniğinin, hareketi çözümleyişinden açıkça yararlanmayı amaçlıyordu. “Keman Yayının Ritimleri” (1912) adlı fotoğrafta her şey kronofotoğrafta olduğu gibi görülür. Kemancının sol eli, kemanın kendisi ve yay birçok konumdayken, geride sütun başlığı üzerindeki taş taban değişmez bir biçimdedir. Ayrıca Balla fotografik hareket analizi çalışmalarından yola çıkarak bir çok yapıtlar vermiştir.

Fütürist sanatçılardan Bragaglia'nın “Fotodinamizm” olarak adlandırdığı fotoğraf çalışmaları da oldukça önemlidir. Bragaglia, hareketin dinamik kaydını gerçekleştirmek amacıyla uzun poz süreleri kullanmaktaydı. Fütürist sanatçılar arasındaki tek fotoğrafçı olan Bragaglia'nın “fotodinamizm” çalışmalarında amacı, zamanındaki birçok sanatçı gibi, hareketin karmaşıklığını, ritmini, gerçeği ve maddeleşmekten ayrılmayı yansıtan görüntüler üretmektir. Fotoğraflarındaki insanlar, iç mekanlarda basit hareketler yaparlar. Siyah fon önünde tek bir figür vardır. Onun hareketi farklı aşamalar ve düzensiz aralıklarla gösterilir, arada da hareketin oluşturduğu netsizlik örnekleri görülür. 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.

Fütürizm, özetle sanata dinamizm (hareket ve hız) getirmeyi amaçlamıştır. Hareket ve ışık, maddeyi yok edecek güçtedir. Sanatın estetik öğeleri olan “ahenk” ve “güzel” gereksiz sayılmışlardır. Ancak fütüristler, kendilerine özgü yeni bir biçim dili yaratamamışlardır.

1900'lerin başında Ekspresyonizm, Alman sanatında en güçlü şekline ulaşmıştır. 20. yüzyılın başlarında gelişmiş, “Der Blaue Reiter” (Mavi Binici) ve “Die Brück” (Köprü)

adlı iki Alman grubun ve “Der Sturm” (Fırtına) dergisi ve galerisinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Sanatçı; toplumun ve toplumsal yaşamın, aşkın, ölümün karamsarlıklarıyla bunalan insanın yazgısını dile getirmeye çalışır ve sanatçının kişisel yaşamı ile sanatı özleştirir.

Ekspresyonist fotoğraf sanatçılarından birisi Wols’tur. Asıl adı Alfred Otto-Wolfgang Schulze olan Wols’un, akımın etkisinde kalarak yaptığı “Ohne Titel” başlıklı 10 fotoğraflık çalışmasında, bebeklerin bozulmuş görüntüleri yer almaktadır. 1923 – 1924 yıllarında Otto Dix ve George Grosz ile birlikte çalışan bir diğer fotoğrafçı da Hans Bellmer’dir. Bellmer, daha çok deforme edilmiş bebek fotoğraflarıyla tanınmıştır. Fotoğraf çalışmalarında hem sürrealist hem de ekspresyonist boyutu birlikte görülür. Bellmer, “La Poupee” (Bebek, 1936) adlı 10 adet fotoğrafının yer aldığı bir fotoğraf albümü çıkarmıştır.

Dada, uluslararası özelliğe sahip ilk sanat hareketidir ve 1915 – 1922 yılları arasındaki gelişim sürecinde dadacıların, Avrupa ve Amerika’daki çeşitli sanat dallarını içeren etkinliklerinden başka, 1950’lerde ve ondan sonraki dönemlerde “happenings” olarak nitelenen, doğaçtan gösterilerin de dada hareketlerinden kaynaklandığı kabul edilmektedir.

New York’ta dada hareketleri fotoğraf sanatçısı Alfred Stieglitz’in çerçevesinde toplanan genç fotoğrafçılar “Camera Work” (Fotoğraf-Alıcı Aygıt Sanatı) adlı bir dergi çıkarırlar. Grubunda Batı Avrupa sanatının yansımaları açıkça görülmektedir. “291” adlı galerisi aracılığıyla yaygınlaştırılan bu yeni anlayış ve düşüncelerin savunucuları olan sanatçılar, Amerikan sanatında merkezi bir rol oynamaya başlamıştır.

Dadaist sanat içinde uygulanan ve daha önceki fotomontajlardan farklı olarak denenilen yöntemler fotomontaj ve kolaj teknikleridir. İlk uygulanan fotomontajlarda genellikle birden fazla negatif bir araya getirilerek montaj yapılırken, dadaist sanat içinde hem birden fazla negatif kullanılıyor hem de çeşitli dergi, gazete, reklam afişleri ve atıklar vs. gibi birçok malzeme kes-yapıştır yöntemiyle kullanılarak fotomontaj uygulanıyordu. Fotomontaj, Berlin dadacıları John Heartfield, George Grosz ve Raoul Hausmann’ın reklamlardan ve gazetelerden elde ettikleri, onları çeşitli biçimlerde orijinal olarak

geliştirdikleri ve dadaist sanat içinde en çok kullanılan bir fotoğraf tekniğidir. Bu sanatçılar terim olarak “çalışmayı bir araya getirme – yapılandırma” anlamında “fotomontaj” sözcüğünde birleşmişlerdir. Amaçları hayali olanla çeşitli zamanlarda yaşanan gerçekleri bir araya getirmektir.

1922’lerde Grosz ve Heartfield “yapıştırma resim” (kolaj) alanında işbirliği yapmaya başlamışlardır. Kolajlarında fotoğraf görüntüleri de kullanılıyordu. Heartfield’ın, kamerayla elde ettiği görüntüleri, öğretici sanatında hammadde olarak kullanılmıştır. Yanyana ve üstüste getirilen görüntüler, içerikliğin gerçekliği yüzünden herhangi bir iletiyi büyük bir çarpıcılıkla aktarabiliyordu. Bu yöntemde bir fotoğraftan kesilen parçalar, zemin olarak kullanılacak bir başka fotoğrafa yapıştırılır ve yeni fotoğraf görüntüsü elde edilir. Fotomontaj, izleyicinin ilgisini çekmenin dışında politik ve toplumsal değeri olan güçlü tepkiler yaratmak içinde kullanılmaktadır. Örneğin Heartfield, özenle yaptığı fotomontajlarıyla Nazi Almanya’sında tırmanan terörü kınarken alanın da ilk örneklerini vermiştir. “Mutlu Filler” adlı yapıtı bu konuda çarpıcı bir fotomontaj örneğidir.

Dada savaş ve savaş sonrası ortamın yarattığı bunalım içinde bir çılgınlık gibi görünmüş ve sanat tarihinde bir kargaşa ve anarşi olayı olarak nitelenerek kısa zamanda unutulmuştur. Sanatçıların çoğu daha sonra öncülüğünü yaptıkları soyut sanatın ve yeni bir akımın, Sürrealizm akımının ortaya çıkışının habercisi ve temsilcisi olmuşlardır.

Andre Breton, yeni bir dünya kurulması olasılığının tamamen gözardı edildiği gerekçesiyle dadacılıktan uzaklaşmaya başlamış ve 1924 yılında “manifesto du surrealisme”i (sürrealizm manifestosu) yayımlanmıştır.

Sürrealist sanatın dünyası, bilinçaltının karanlık dünyasıdır. Bilinçaltında yer alan sürrealist görüntüler, hayaller ve fantezilere dayanıp, maksimum gerçeklik ve ayrıntı ile ifadelendirmeye çalışırlar. Bu ifadelendirme biçimi, fotoğrafı en uygun medya haline getirir. Sürrealist fotoğrafçılar, “sandviç yapmak”, “superpozeler”, “ön/arka projeksiyonlar” gibi bir çok yeni tekniği kullanarak birden çok görüntüyü çok doğal bir biçimde birleştirebilmektedir. Ayrıca pistole veya diğer boyama teknikleri ile görüntüler renklendirilebilmektedir. Boyama dışında sürrealizme hizmet eden bir başka yaklaşım ise

yalın fotoğraf tekniklerinden yararlanıp günlük yaşamın içinde sürrealist görüntüler yakalayıp soyutlamaktır. Figürleri veya cansız nesnelere çerçeve içine yerleştirmek, anlık bir yüz ifadesinden yararlanmak sürrealizme konu yaratabilir.

Sürrealizm, her şeyin sanat ve sanat objesi, herkesin de sanatçı olduğunu ilan etmiştir. Bu akım içinde yer alan sanatçılar da akımın ideolojisine uygun yapıtlar vermişlerdir. Akımın önde gelen fotoğrafçıları Man Ray ve Laszlo Moholy-Nagy, fotoğrafta birçok yeni teknik kullanarak sürrealizme özgü, akımın özelliklerini taşıyan çalışmalar yapmışlardır. Aslında Man Ray ve Laszlo Moholy-Nagy'nin yapıtlarında kullandıkları üstüste baskı (sandviç baskı), fotomontaj, kolaj, solarizasyon gibi teknik yöntemler, çarpıcı ve farklı görüntüler elde etmekle birlikte savaş öncesi fotoğraf anlayışına karşı çıkmak ve aynı zamanda da Alfred Stieglitz ile Edward Steichen'in başlattıkları "yeni gerçekçilik" akımıyla da alay edercesine soyut fotoğraflar üretmek amacındaydılar.

Man Ray, kendi resimlerinin fotoğraflarını çekerken fotoğraf tekniğini kendi kendine öğrenmiştir. Kamera kullanmadan gerçekleştirdiği bu fotoğraf çekme yöntemi ve tekniğine de "Rayograf" adını vermiştir. Bu teknikte obje, duyarlı kağıt üzerine seriliyor ve kağıt üzerinde objenin bir beyaz gölgesi belirene kadar ışığa tutuluyordu. "Rayogram" olarak da bilinen bu teknik, nesnelere silüet görüntülerinin gerçekleştirilmesidir ve bunlar ilk soyut fotoğraflar sayılmaktadır.

Man Ray, filmi geliştirme sırasında (film developmanında) ışıklandırma ilkelerinden yararlanarak yarı reversal işlemle sert tonlara yakın siyah çizgiler oluşturmuştur. "Sebattier Effect" olarak da bilinen bu yöntem, "solarizasyon"dur. Solarizasyon, filmin developman işlemi sırasında negatifin çok güçlü bir ışık etkisinde bırakılmasıyla yapılmaktadır.

Ray, solarizasyon tekniklerini birçok figür çalışmalarında ve portrelerinde kullanmıştır. Ancak asıl çalışması sıradan nesnelere asıl kimliklerini kaybedip yeni yapı ve şekillere dönüştürülmesine dayanan ışık ve kimyasal yolla şekillerin değiştirilmesi ve bozulması üzerinedir. Laszlo Moholy-Nagy ve Man Ray, biçimsel ve fotoğraf tekniğiyle

ilgili araştırmalara ağırlık veren işin zenaat ve süreç tarafıyla ilgilenip bunlarda aşılmamış yöntemler denemek suretiyle yeni bakışlar arayan, sanat yapıtlarının ve zamanlarındaki sanatsal söylemlerinin fazlasıyla bilincinde olan sürrealist fotoğrafçılar olmuşlardır.

Suzi Gablik, 1910 ile 1930 yılları arasında modernizmin en üst düzeye ulaştığını söyler. Ona göre, Kandinsky ve Malevich, yaşamın kurumlaşmış bir dine bağlı olmadığını savunmuşlardır. Malevich' e göre sanat, artık dine ve devlete hizmet etmek istemiyor, yaşam biçimi tarihini resimlemek istemiyor, nesnelere ilgili bir şey yapmak istemiyordu. Sanat artık, yalnızca kendisi için ve nesnelere olmaksızın var olabileceğine inanıyordu.

Geleneksel anlatım yollarına karşı açılan sistematik savaş ve bunun sonucu olarak da on dokuzuncu yüzyıla ait sanatsal eğilimlerin, geleneklerin yıkılması, 1916 yılında Dadaizm'le başlamıştır. Savaş sırasında ortaya çıkan ve insanlığı savaşa sürüklemekle suçladığı uygarlığa karşı bir protesto niteliğini taşıyan Dadaizm, tüm bu nedenlerden ötürü bir tür bozgunculuktur. Dadaist akımın tüm amacı, hazır-yapılmış biçimlerin çekiciliğine ve geleneksel-ancak aşınmış olduğu için değersiz kalan ve anlatımı yapılacak objeyi sahteleştirerek tüm anlatım kendiliğindenliğini yıkan lengüistik kalıplara karşı gösterilen direnişten ibarettir.

Dadaistler, her şey sanatın işine yarayabilir diyerek, konumuz bağlamında sanatta sınır tanımamış, yüzyıllardır uygulana gelen tuval resmi bile geleneksel sayılarak sorgulamaya alınmıştır. Tuval resminin sorgulanmaya alınması noktasında Hakkı Engin Giderer şunları söylemektedir;

“Modernizm, “yeni” olanı bir mit durumuna dönüştürürken, geleneksel olandan da kurtulmak istemiştir. Modernizm için geleneksel bir sanat olan resim, her açıdan yeniden ele alınmış, özellikle tuval resminin konuları, fiziksel özellikleri, sergilenme biçimleri, izleyicinin tutum ve davranışları, yaratıcısı, temel bir sanat konusuna dönüştürülmüştür. Sanatın metalaştırılmasından kaçınma, yoruma karşı durma, hızla değişen yaşamın sanatçı için farklı gereksinimler yaratması, resimden daha farklı araçlar kullanma isteği, gerçekliği resmin dışında arama ve anlatma düşüncesi, yaşam ve sanat arasındaki uzaklık, tuval resminin sorgulanmasını da gerektirmiştir.”⁴⁷

⁴⁷ Hakkı Engin Giderer, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınları, Ankara 2003, s. 111.

1940'lerden sonra, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, Avrupa'nın dünya liderliğini kaybetmesiyle birlikte Paris'in sanattaki öncülüğü de yavaş yavaş etkisini yitirmiş, Amerika artık sanatsal etkinliklerde ön plana çıkmaya başlamıştır.

1960 ve 70 sonrası, sanatın büyük bir hızla değişim yaşadığı yıllar olmuştur. Pop-Art, Op-Art, Art Nouveau (Yeni Gerçekçilik), Hiperrealizm, Çevre Sanatı ve Olay Sanatı (Happening), Kinetik Sanat, Minimalizm, Arazi Sanatı (Land Art), Kavramsal Sanat ve Fluxus Grubu gibi yaklaşım biçimleri bu dönemin ortaya çıkardığı sanat anlayışlarıdır.

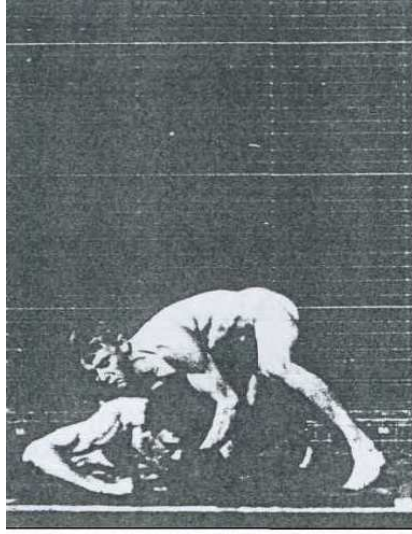
1.6 20.yy. Başlarında Fotoğrafi, Sanat Üretim Süreçlerinde Kullanan Sanatçılardan Örnekler.

FRANCİS BACON (1909 - 1992)

Bacon, resimlerinde çeşitli fotoğraflardan ya da gazetede yayınlanan görsel imgelerden yararlanmasına karşın, sonuçta yalın düzenlemeler ve tümüyle kendine has biçim çarpıtmalarıyla, iç dünyasını yansıtan özgün ürünler ortaya koymuştur.

Francis Bacon, modellerle çalışmaktan çekindiği için modele ihtiyaç duyduğu alanlarda fotoğraflarla çalışmıştır, bu yüzden sanatında fotoğrafın yeri ayrıdır. Eadweard Muybridge'nin kronofotoğraflarından faydalanarak çeşitli resimler yapmıştır. Bu fotoğraflar Bacon için görsel bir başvuru kaynağı olmuştur.

1953 yılında Eadweard Muybridge'in bir dizi güreşçi fotoğrafından hareketle ünlü "İki Figür" adlı çalışmasını yapmıştır. Muybridge'in fotoğrafında, gergin kaslarla birbirine sarılmış iki güreşçi görülmektedir. Fakat Bacon'ın gergin perde aralıklarından naklettiği bu durum, vücutları güreş sporu resimlerinden çok hayvani erotik bir birleşme çağrışımına sahip olarak meydana getirilmiş ve adamların kollarının pozisyonu şüpheli, yüzleri bulanıktır.



Resim 28: Muybridge, Güreşen Adamlar, 1885. Resim 29: Bacon, İki Figür, 1953.

Bu resim, gerilimin iki boyutlu yüzeye aktarıldığı, soyutla figüratif arasındaki ince dengede belirmektedir. Sanatçı belirli bir fotoğraftan yola çıkarak ve bunu tümüyle çarpıtarak, ortaya daha şiddetli olanı çıkarmıştır. Çok soğuk, yalın ve o denli şiddet dolu iç mekânlardaki insanlar sanki intihar, ölüm ve işkence anında belgelenmiştir. Bu durumu Bacon soğuk renklerle desteklemiştir. Yukarıdan aşağıya doğru fırça darbelerinin iç içe geçmiş olması da gerilim etkisini artırmıştır. Sanatçı, yıkımı, çirkinliği çok ötelere götürmüştür. Fotoğraftan taşınanlar sadece güreşçilerin pozisyonları değil, bir de Muybridge'in bir ölçü aleti gibi modellerinin ardına, fona yerleştirdiği ölçek gibi algılanan paravanların yorumudur. Fotoğrafın fonundaki ölçek gibi görünen paravan, resimde camdan bir kafesi, içerisinde balıkları hapseden bir fanusu çağrıştırır. Sanatçı bunu pek çok resminde yapar. Sanat tarihinde daha önce örneğine rastlanılmamış bu kurgulama biçimi tamamen Bacon'a özgü bir tutumdur. Bu yöntem bir yandan süreyi daha belirgin bir hale getirirken, öte yandan da onu çevresinden soyutlayıp yalnızlaştırmaktadır.

Soyut bir dekor içine yerleştirilmiş olmaları, bu kişilerin anlaşılabilirliğini artırır. Kimi dekorlarda kanepeler vardır. Bu kanepeler üzerinde insanlar, genellikle çıplaktır. Korunma aleti olarak dişleri vardır, yalnız dişlerini, yamyam adam dişlerini gösterirler.

Bacon, öykülemenin tuzağına düşmemek için, genelde iki figürden uzak durmasına karşın sevişme edimi daima ilgisini çekmiştir. Erkek vücuduna olan ilgisi Bacon'ın

eşcinselliği ile ilişkilendirilmiş, Muybridge'in bir dizi grekoromen güreşçi fotoğrafından yararlanarak yaptığı tablo, uzunca bir zaman sansüre takılmıştır. Ancak, etin aşığalandığı hayvani bir ilişki etkinliğidir bu, iki gövdenin birlikteliği acı çekmektedir. Gerçi kişisel deneyimleri nedeniyle böyle bir konuyu işlemek düşüncesi sürekli Bacon'ın gündemindedir, ama o, hep yaşantı içeriğini aşan daha somut bir uyarıcının ardındadır. Üstteki figürün abartılı derecede geniş hacimli sırtı, yukarıdaki kol kaslarının kütle görünümünü, sanatçının gövdenin oluşturulması sürecinde çoğu zaman takındığı biçimsel uygulama tavrından gelmektedir. Yine üstteki figürün ağır bir tas kaldırıyormuşçasına kıvrılmış yay özelliğindeki bacak ve sırt kaslarının gerginliği göze çarpar. Erkek figürlerin boyun, omuz pozisyonu ve kalça dış çizgisinin belirginliği sanatçının resimlerinde tekrarladığı önemli bir temadır.

John Deakin'in ve Peter Beard'in fotoğrafları, sanatçının 1960'lardan sonraki resimlerinin tekrar eden konusu haline gelmiştir. Bu dönemde, fotoğraf resmin vazgeçilmez bir aracı haline gelir sanatçı için. Deakin'in çektiği diğer yakın arkadaşlarının fotoğrafları, Henrietta Moraes, Isabel Rawsthorne, Lucian Freud ve Muriel Belcher sanatçının konularının ruhunu yakalayabilmesine olanak vermişlerdir. Fotoğraflara ilgisini basitçe bir görüntünün içerisine hapsedmez; onun fiziksel durumuna kuvvetlice açıklık kazandır.

Aynı zamanda Bacon'ın resimlerinde, etkisinde kaldığı birçok ressam, film ve edebiyat gibi unsurların yansıması da görülmektedir. Sanatçının yaşamı, resimlerinde acı, şiddet, korku ve yalnızlık olarak yer almaktadır. Bu kavramlar kimi zaman sakat bir vücut, kan ve yara ile kimi zaman da sessiz bir çığlıkla belirir. Çığlık, insansı bir dürtü olduğu için hem de ağza olan saplantısından dolayı birçok resminde yer almıştır. Bacon için çığlığın ayrı bir önemi vardır.

Bacon 1945'den 1955'e kadar yaptığı resimlerde sıklıkla açık, çığlık atan ağız imgesini kullanmıştır. Bu imge Munch'ın Çığlık'ındaki doğrultuda veya Bacon'ın çok etkilendiği Picasso'nun Guernica'sındaki çığlık gibidir. Fakat daha çok özel olarak, onun çalışmaları geniş açılmış ağız fotoğrafları ile ilgilidir. Bacon, otuzlu yıllardaki özellikle Hitler ve Mussolini'nin gazetelerde çıkan fotoğrafları ile çok ilgilenmiştir.

Bacon, “Papa X. Innocent’in Portresi” adlı çalışması ile Eisenstein’in Potemkin Zırhlısı filmindeki, gözlüğünün içinden yakın menzil atışı ile isabet almış hemşirenin korkudan donakaldığı anı birleştirmek doğrultusunda estetik bir kaygıya sahiptir. Sanatçının resmini oluştururken siyah-beyaz bir fotoğraftan yararlandığının bilinmesi bu resim hakkında önemli bir nottur.

Sergei Eisenstein’in “Potemkin Zırhlısı”(1925) filminden aldığı bir kareyi, belli bir duyumsal uyarıyı, acıyı resimlerine aktarabilmek için kullanmıştır.



Resim 30: Eisenstein, Potemkin Zırhlısı (1925)

Birçok çalışmasında olduğu gibi Papa çalışmasında da figürü saydam bir prizma içerisine yerleştirmiş belki de hapsetmiş olması ilginçtir. Tıpkı mahkemelerde azılı, çok tehlikeli zanlıların cam fanus içerisinde yargılanmalarını anımsatan yapılardır bunlar. Bir tür kafes gibi nitelendirilir. Bu kafesin içinde, neresi olduğu anlaşılmayan uzaysı bir mekânda, bir kaos ortamında, acı içinde belki de vicdan azabıyla bağırarak bir Papa göze çarpar. Figürün yüzünde de aynı belirsizlik ve acı içindeki çaresizlikle karşılaşırız. Bu belirsizliğe ulaşabilmek için sanatçı yine fotoğrafın olanaklarından faydalanmıştır. Devrim halindeki baş çalışmasındaki formların saydam gölgelerini ve belirsizliğini düşük enstantane ile kaydedilmiş fotoğraflara borçludur.



Resim 31: D. Velazquez, Papa Innocent X, 1650.



Resim 32: Bacon, Velazquez'in X. Papa Innocent Sonrası Çalışma, 1953.

DAVID HOCKNEY (1937-)

İngiliz sanatçı David Hockney'de resim çalışmalarında fotoğraf kullanmıştır. Fotoğrafi kullanmakta amacı, yaşadığı çevrenin niteliklerini daha iyi gözlemleyebilmektir. Sanatçı resimlerinde kompozisyonu elde etmek için fotoğraftan yararlanmış, detayları özellikle figürlere ait detayları yerinde inceleyerek çalışmıştır. Resimlerinde natüralizme bağlılığı görülebilir, figürleri klasik dönemlerin resimlerine özgü bir biçimde yerleştirmiştir. Abstract eğilimlerde hiçbir zaman aradığı tatmini bulamadığını söyler. Fotoğrafi sadece hafıza aracı ve resimlerinde seçtiği konuları yerleştirmek için bir araç, görsel bir danışman olarak kullanmıştır. "Ailem" resminde konunun kare şeklindeki sınırlarından figür ve eşyalara kadar her noktada fotoğrafın etkileri görülebilir. Fotoğraftan ışık hakkında çok şey öğrenmiştir. Hockney fotoğrafın röntgenci yapısı ile de ilgilenmiştir adeta, sanatçının resimlerinde dışarıdan gizlice izleme öne çıkan bir duygudur.



Resim 33: David Hockney, Ailem, 1977. Tate Gallery, Londra, İngiltere.

“Fred ve Marcia Wersman’lar” resminde, figürlerin yüzlerini iki siyah beyaz poz yardımıyla boyamıştır. Hockney belli bölgelerin boyamada rahat davranmasına rağmen kameranın etkileri açıkça görülür. Figürlü resimlerinde pek çok fotoğraftan faydalanır, resimlediği insanları aynı zamanda bu şekilde tanımaya onların yaşam tarzlarını yaptığı resimde vurgulamaya çalışır, ancak resimler her zaman modellerin bulunduğu ortamlarda çalışılmıştır.



Resim 34: David Hockney, Fred ve Marcia Wersman’lar, 1968, Tuval Üzerine Akrilik 178x254cm

Kendisini Picasso'nun mirasçısı olarak gören Hockney 1975-85 yılları arasında Fotoğrafın kadrajından büyülenerek yaptığı ve "Joiners" adını verdiği bir dizi kolaj serisi üretmiştir. Bu çalışmalarla Kübizm'e özgü hareketliliği fotoğraflarla gerçekleştirmiştir. Yapıtlarında aynı konunun farklı zaman aralıkları ile farklı açılardan çekilmiş pek çok fotoğrafın bir araya getirilerek bir bütünlük oluşturarak zaman kavramını ve perspektifi sorgular.



Resim 35: David Hockney, Poloraid Kolaj,



Resim 36: David Hockney, Furstenberg Meydanı, Paris, 1985 Kasmin, Los Angeles, 1982.

ARNULF RAİNER (1929-)

Soyut-dışavurumcu resim geçmişi olan Avusturyalı sanatçı Arnulf Rainer, resim sanatının geleneksel yüzeyi tuval yerine fotoğrafı kullanmış, profesyonel bir fotoğrafçıya kendi fotoğraflarını çektirerek motif olarak bedensel anlatımını kullanmıştır. Üzerine yaptığı boyamaları ile görüntüye müdahale tanımının ötesinde, adeta saldırılarda bulunarak insanın içinde saklı olan ilkel ve bastırılmış bilinç dışı duyguların uyarıcısı imajlar haline getirmiştir. Bir dönem alkol ve uyuşturucu kullanan Rainer, tedavi gördükten sonra uyuşturucunun üzerinde bıraktığı etkileri, çalışmalarında kullandığı fotoğraflara yansıtmıştır.



Resim 37: Arnulf Rainer, fotoğraf üzerine mürekkep ve yağlı pastel, 1974.



Resim 38: Arnulf Rainer, Rosemarie Trockel, 2004.

GERHARD RICHTER (1932-)

Gerhard Richter, fotoğrafın tıpkı fotogerçekçilerin üzerinde durduğu gibi, sanatsal yorumdan uzak sanat yapıtı üretilebilme özelliğini bir araç olarak kullanmıştır. Yaşamı, birbirinden çok farklı sanatsal süreçleri içeren Richter 60'lı yıllarda fotoğraftan resimler üretmeye başlamıştır. Richter'in sanatındaki fotogerçekçi tekniğin arkasında "Abstract" bir anlatım vardır. Birbiri ile karşıtlık içeren iki sanatsal olguyu, soyut ve figüratif sanatın birleştiği bir biçimi savunmuştur. Sanatında Biçimsizliği ilke edinen Richter, gri renkle biçimsizlikle ilişki kuracağını düşünmüştür. Sanatçı seçilen fotoğrafların içerikleri ile ilgilenmemiş, kullanacağı imgeleri biçimsel kompozisyonlarına göre seçmiştir. Yapıtlarında çoklukla haber fotoğrafları ya da ansiklopedilerden aldığı belgesel görüntülerden faydalanmış, bu fotoğrafların doğrudan ve gösterişsiz olmalarının onları daha güçlü kıldığını fark etmiştir. Kullandığı fotoğrafları seçerken siyah-beyazları tercih etmesinin nedeni; renkli fotoğraflara kıyasla daha güçlü, daha gösterişsiz olduklarından ve görüntüyü daha inandırıcı bir şekilde yansıttıkları içindir. Amatör aile fotoğraflarını, sıradan nesnelere düşünülmeden çekilmiş şeyleri seçme nedeni bu yüzdendir.

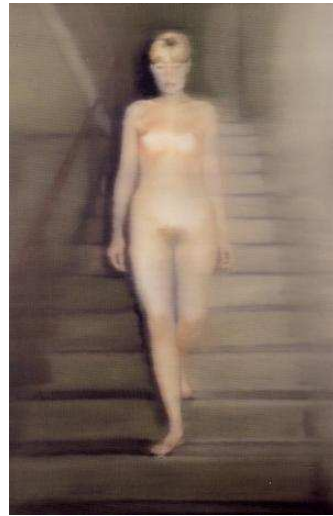
Çalışmalarında izlediği yoğun uğraş dolu yolun aksine, sanatsal üretimin el becerisi içermesinin zorunluluk olmadığını düşünen sanatçı, kendi resimlerini de “Duchamp”ın “Readymade” heykelleri gibi değerlendirmiştir. Boyası henüz kurumamış çalışmaları lastik bir araç ile deforme ederek resimlerdeki kişisel izlerini silmiştir. Ona göre bu eylem, yapıtı ile arasındaki ilişkilerini, insan nesnelliğini ortadan kaldırmaktadır. Resimleri düşük enstantane ayarı ile çekilmiş fotoğrafların flu etkisini taşır. Görüntü okunabilirliğini korumasına rağmen izleyiciye algı bozukluğu yaşatır. Richter, fotoğrafları bir başka düzlemde yeniden üretip ifade ettiği gerçeklikten uzaklaşmalarını sağlayarak belirsiz bir etki yaratır.



Resim 39: G. Richter, Betty, TÜYB, 101.9 x 59.4 cm., 1988, The Saint Louis Art Museum.



Resim 40: G. Richter, Dansçılar, 1966.



Resim 41: G. Richter, Ema-Merdivenden inen çıplak, 1964.

1969'da sanatçı fotoğraf ve diğer kaynak maddeleri biriktirmeye başlamış ve bunlar, ansiklopedik işi "Atlas"ı oluşturmuştur. Atlas, ortalama 4000 fotoğraf, röprodüksiyon ya da fotoğraf ve resim kesitlerinden oluşan bir iştir. 600 ayrı tahta panoyla gruplandırılmıştır.

Richter'in işleri, sürekli hareketli, araştıran bir sanatçının işleridir. İşlerinde kaygı ve güvensizlik, kuşkuculuk ve emin olmama gibi kavramları günümüz kültürüne bir gönderme olarak çalışır.

EBERHARD HAVEKOST (1967-)

Eberhard Havekost çoğunlukla resimlerinde, 20. Yüzyılın savaş sonrası hayal kırıklığı ile sonuçlanan ütopyik arzuların ürettiği modern tarzdaki şehir yapılarını ve görüşünü ele alır. Kendisine ait fotoğraf ve video koleksiyonlarından çalışan sanatçı, fotoğrafın sunduğu görüntünün sadeliği ile yetinmez, bilgisayarın yardımıyla orjinal fotoğrafların üzerinde oynar. Kasıtlı hatalar üzerinde oynanmış görüntüler, resmi görsel bir şekilde daha doğal ve hoş şekilde ortaya çıkarır. Fotografik aygıtlar aracılığıyla görüntülenen bayağılığı ahenkli bir güzelliğe dönüştürmektedir.

"Araba parkı 4" adlı çalışmasında, bir anlık görüş etkisi ile çekilmiş gibi görünen resim kırılarak, aşırı bir şekilde yakın plan haline getirilmiştir. Sanatçı basit bir görüntüyü kasıtlı olarak rahatsız edici hale sokmuştur. Bu düzenlenmiş resimde pek çok işlevsel öge vardır, Havekost'un resmi neredeyse arı bir soyutlamaya sahiptir. Ön cam düzensiz hareket eden derinliğin zeminidir ve kompozisyonlu renk blokları ile çerçeveselendirilerek imajın kalitesi dikkat çekici hale getirilmiştir



Resim 42: Eberhard Havekost, Araba Parkı 4, TÜYB., 90x180cm, 2001.

“İntro 1” adlı resminde uçağın rastlantısal görüntüsü ile oluşan kompozisyonlar yaratır. Sanatçının tuvalinde renkler ileri ve geriye doğru gergin renkli şeritler halinde uzanmıştır. Uçağın desenleri ve şekli resmin geometrik elemanlarına dönüşmüştür.



Resim 43: Eberhard Havekost, İntro 1, TÜYB., 80x180cm, 2001.

Kendi çektiği fotoğraflarından ve medyadaki kaynaklardan elde ettiği görüntüleri, kendi mekanik biçimsizliği içinde ilgiye değer bulduğu kısımlarından ayırarak tekrar üretir. “Mobile 1” de Eberhard Havekost bir karavanı resmeder, sadece biçimsel unsurlar onun tanıdık imgesini iki kez gerçeklikten arındırmıştır.



Resim 44: Eberhard Havekost, Mobil 1, TÜYB., 140x180cm., 1997.

Resimlerinde nadir görülebilecek bir atmosfer yaratır. Işık - renk gibi unsurlar, rengin ışıltılı gücü ile ortaya çıkan “Chiaroscuro”⁴⁸ yu anımsatan görsellik çalışmalarının belli bir kısmını tamamlar. Işık ve gölgenin altında bütün farklılıklar biçimlendirme aşamasında gerçekleşir. Videolardan elde ettiği görselleri kullanır; bunlar yakın çekimler, eksantrik kamera açıları gibi görüntüler olabilir. Üzerlerinde birtakım abartılı aşırıya kaçan efektler uygulayarak biçimlerini bozar. Çeşitli heterojen elemanları bilgisayar vasıtası ile bir araya getirerek kombinasyonlar oluşturur.

Sanatçının gerçekliğinden soyutlanmış görüntü üretme biçimleri Richter'in fotoğraf-resimleri ile benzeşmektedir. Farklı bir biçimde Havekost görsel nesneyi çeşitli aşamalardan geçirmeyi tercih etmektedir. Richter'in tuvalde resmi bozan lastiğinin yerine arada katman olarak bilgisayarda manipule edilmiş görüntüler vardır. Resimlerine yansıttığı görüntüler, ilk çıktıkları kaynaktan, son düzlemde yansıtıldıkları tuvale kadar hatta bu iki sürecin arasında da görüntü manipülasyon⁴⁹ teknikleri ile sanatçı tarafından devamlı müdahaleye uğramakta, kendi asıllarına ait gerçeklik parçalanarak tamamen sanatçının özüne, benliğine dönüştürülmektedir. Kameranın yakaladığı görüntüler bu dönüşüme aracılık etmektedir.

⁴⁸ Chiaroscuro: Yağlı boya resminde keskin karşıtlıklar yaratacak biçimde düzenlenmiş ışık-gölge dağılımı, İlk kez İtalyan ressamı Coreggio tarafından 16. yy başında kullanılmıştır. Caravaggio ve izinden gidenler bu tekniği geliştirmişlerdir. Bu tekniğin en büyük ustası Rembrandt sayılmaktadır.

⁴⁹ Manipülasyon: Fr. Manipulation. 1. Yönlendirme. 2. Seçme, ekleme ve çıkarma yoluyla bilgileri değiştirme. 3. ekon. Varlıkları yapıcı, açıklayıcı ve yararlı bir biçimde kullanma işi.

ROBERT RAUSCHENBERG (1925-2008)

Herhangi bir akımın parçası sayılamayacak derecede bireyselci olan ABD’li ressamın, soyut dışavurumculuk ile pop sanatı arasında bir köprü görevi görmüş olduğu söylenebilir. Geliştirdiği birçok yeni teknik ve yöntem ile kendisinden sonra gelen genç sanatçıları da etkilemiştir.

Rauschenberg’in Dada akımından etkilendiği söylenebilir. Sanatçının tarzı bazen, arkadaşı Jasper Johns ile beraber Neo-dada olarak tanımlanır. Etkilendiği sanatçılar arasında Dada sanatçısı Kurt Schwitters⁵⁰, ressam ve renk kuramcısı Josef Albers ve kavramsal sanatın öncülerinden Joseph Beuys sayılabilir. Rauschenberg zaman zaman sanat ve hayat arasındaki aralıkta çalışmak istediğini ifade etmiş ve gündelik nesnelere sanatsal nesnelere ayırımı sorgulayacak eserler vermiştir. Bu açıdan Dada hareketinin öncülerinden Marcel Duchamp ile bağlantılı olduğu söylenebilir.

Rauschenberg’in resmin sınırlarını zorlayan, resme eleştirel bakan önemli çabaları vardır. Araba lastiği, tenis topu, bisiklet lastiği, doldurulmuş keçi gibi nesnelere bir değişikliğe uğratmadan, çoğunlukla dışavurumculuğa yakın bir tarz kullanmak suretiyle boya ile kombine etmiş, resim ile kolaj ve asamblaj arasında yer alan eserler vermiştir.

“Rauschenberg, yağlı boya ve tuval kullanan bir ressamdır ama sadece resim yapmakla yetinmez, tuvalinin üzerine gerçek nesnelere, kendi resimlerini, kağıtlar, baskı resimler ve fotoğraflar da yapıştırır.”⁵¹

Rauschenberg’in çok bilinen “sanatla yaşam arasındaki uçurumu kapatma düşüncesi” ışığında bakıldığında, sanatçı resimlerinde yaşamdaki değişimi ve çeşitliliği yansıtmayı amaçlamıştır. Rauschenberg’in amacı, resmi hayata yaklaştırmak olduğu için boya malzemesi olarak; diş macunu, tırnak cilası gibi malzemeleri de kullanmıştır.

⁵⁰ Kurt Schwitters (1887-1948): Enstalasyon sanatının ilk örneklerini yapan Alman sanatçı. Merz akımının kurucusu. Atık malzemelerden kolajlar yapmıştır.

⁵¹ Hakkı Engin Giderer, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınları, Ankara 2003, s: 129.

Rauschenberg, resme ait dokuyu, rengi tema olarak alma fikrine, hatta, en önemlisi, öznenin kendini yapıtta ortaya koyma fikrine karşı bir tavır geliştirmiştir. Ressam eski bir resim anlayışının yerine yeni bir resim anlayışı getirmektedir. Resimlerine bakıldığında boyadan ve çizgiden vazgeçemediği görülmektedir. Tuvallere nesnelere yapıştırırsa bile onların üzerine boya damlatma yöntemi ile müdahale etmiştir.

Rauschenberg farklı gerçekliklerden bir araya getirdiği fotoğrafları aynı yüzey içinde serigrafi tekniğiyle tasarlamıştır. Fotoğrafın serigrafi yoluyla resme dahil olma süreci; sanatçı öznenin boyama alışkanlıklarıyla gelişen ve üslup olarak adlandırdığımız olguyu ortadan kaldırma arzudur.



Resim 45: Robert Rauschenberg, isimsiz, TÛ. serigrafi ve boya, 1955.

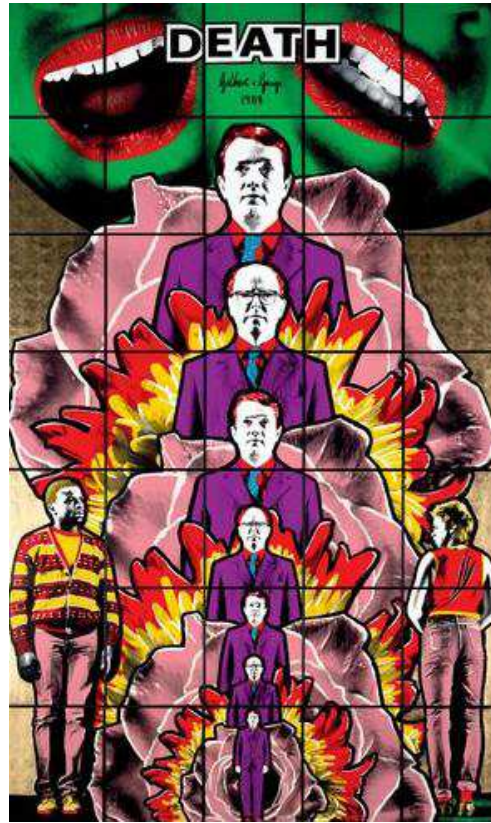


Resim 46: Robert Rauschenberg, isimsiz, TÛKT., 1955.

GILBERT (1942-) & GEORGE (1943-)

Gilbert & George hem figüratif hem de farklı bir şekilde anılabilen tavırlarıyla sanat dünyasına girmişler büyük bir üne sahip olmuşlardır. Tekrar figüratif sanata bir dönüş yaşanmıştır. Bu eserlerin figüratif sanata dönmesinden daha da önemlisi anlamın önceliğini vurgulaması olmuştur. Sanat yapıtlarından bir anlam çıkarıp, bu anlamı çözümleyebilmek için her sanat yapıtını, inceleme zorunluluğu her gün biraz daha artmaktadır. Klasik sanatta olduğu gibi burada sadece sezgi yeterli olmamaktadır.

Gilbert & George bu iki eski heykel sanatçısı, 1980 çalışmalarını çağrıştıran bir kompozisyonda, foto-montaj tekniği kullanarak bir çeşit vitray yapmışlar, bu vitrayda ölümlü bir yükseliş ve bir dizi doğum olarak göstermişlerdir.



Resim 47: Gilbert&George, Ölüm, Foto-montaj, 420x250 cm,1984.

“Tabloda ki keskin çizgiler ve çarpıcı renkler yarı-dinsel imgeler ve düzenlemeye karşıtlık yaratmaktadır. Aynı şeyi resimdeki imza ve başlıkla, Meryem 'in göğe yükselişiyle ilgili tablolardan görmeye çalıştığımız bulutlarla

meleklerin yerini alan ağızların sıradan görüntüleri içinde söyleyebiliriz. Ayrıca, kendilerini resmin adeta tek konusu haline getiren bu iki sanatçının kendini beğenmişliğini de sezeriz. Kısacası bu sanatçılar hem kendilerini yaptıkları işe adanmış bir aziz hem de birer züppedirler.”⁵²

Faşizm, şiddet, eşcinsellik ve fuhuş gibi konuları işleyerek izleyiciyi bu resim karşısında ne düşünecekleri konusunda bir bilinmezlik içerisinde bırakmışlardır.

RICHARD ESTES (1932-)

En iyi fotogerçekçi ressamlardan biri olarak sayılan Amerikalı sanatçı, Richard Estes için fotoğraf ve yaratıcılık, bütün bir kavramdır ve resim bunu yansıtmak için yöntemdir. Estes, çalışma yöntemi içinde resmini yapacağı yerin bir çok fotoğrafını çekerek bunları bir arada kullanmıştır. Sanatçının resimlerinde, tüm fotogerçekçi ressamlardaki gibi kirlilik duygusu yaratan çöplük gibi objeler resimlenmemiştir.



Resim 48: Richard Estes, Telefon kulübeleri,1968, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid, İspanya.

Sanatçı, çoğu zaman konu materyalini, öncelikle görsel kavramları incelemek için bir araç olarak ele almaktadır. Fotoğrafi gerçek olarak kabul eden Richard Estes, kitlesel

⁵² Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s. 362.

iletişim araçlarının görüş tarzımızı etkilediğini söylemektedir. Estes, resim olmadan fotoğraf çekebileceğini ama fotoğraf olmadan resim yapamayacağını söyler. Fikir ve yaratıcılık fotoğrafla iç içedir esasında. Sanatçı için tek başına fotoğraf, bir anlam ifade etmeyip onun sanatsal sürecinin gelişiminde önemli bir yer teşkil etmiştir. Oysa resim, sanatçının aylar süren çalışmasının emeğiyle ortaya çıkmıştır.

Estes, bir yerin değişik açılardan fotoğrafını çekerek çalışmıştır. Bazı resimlerini de bir çok resmin bir araya gelmesiyle oluşturmuştur. Estes kendini formalist ressamların acı verici problemleri ve kararlarının bir çoğundan uzak tutmuştur. Ölçü konusundaki katı fikirlerle kendini sınırlamadan, seçilen karelerin yağlıboya ya da suluboyayla, o andaki hislerine dayanarak onu bir esere dönüştürmenin gizemli bir yöntemiyle boyamayı başarabilmiştir.

Bir çok yönden Estes'in teknik ve metodları diğer Fotogerçekçiler arasında özgündür. Diğerlerinin çoğu genellikle tek bir fotoğraftan çalışırken Estes, çoğunlukla birden fazla fotoğrafla çalışmaktadır. Ne fotoğraf makinası ne gözler Estes'in doğru olduğunu hissettiğini tam olarak göremeyeceğinden, Estes bir resim yapmak için fotoğrafları birleştirir. Şunu tekrarlamak gerekirse; Estes için doğru teriminin akademik formalist açılardan bir önemi yoktur. Sanatçının neyin doğru görüldüğüne dair sezgisel anlayışıdır.

Estes'in (Slant Reflections) eğik yansımalar diyebileceğimiz resimlerini elde etmek için mağaza vitrininden 50-300 cm arasında bir uzaklıkta duruyor ve kamerasını caddeye doğru tutuyor. Böylece caddenin veya var olan nesnenin bir yarısı ile camkana yansıyan görüntülerini birlikte resmetmiş oluyor. Estes, belkide insanlara bakmayı yeniden öğretir. İnsanların kendi elleriyle kurdukları şeyleri birer sanat formuna dönüştürür. İnsanlar her zaman vitrin camlarına bakar fakat sadece içerdekiyle yani vitrinde ne varsa onlarla ilgilenir. Belki de Estes vitrin ardında oluşan irreal görüntüyü insanların farketmesini istediği için kurgular.

Estes'in resimlerinin ilginç ve çabuk farkedilen bir yönü de fırça vuruşlarıdır. Güçlü ve kendine güvenli vuruşlar, kenarları nadiren harmanlanmış ve bitmiş bir

eserde görülmeye devam eder. Renk ve ton derecelendirilmesi bir rengin bir diğ erinin arkasından yerleştirilmesiyle belirlenir. Estes birkaç dakika içinde dört veya altı fırça vuruşuyla aydınlık yerlere çok açık gri, karanlık yerlere çok koyu gri kullanarak alüminyum bir elektrik direği çizebilir. 2-3 fitlik bir bakış uzaklığından lamba düzgün ve yuvarlak görünür. Bir resim üzerinde altı aydan bir yıla kadar zaman harcayan diğ er Fotoğ erçekçi ressamların tersine, Estes çok hızlı çalışır ve bir veya iki ayda bir çalışmayı tamamen bitirebilir. Aslında çok yakından incelendiğinde büyük bir çalışma bir hafta gibi kısa bir süre içinde nerdeyse bitmiş gibi görünür.

Richard Estes'in resimlerinde, Eugene Atget'in 1910 yıllarında çekmiş olduğu, Paris sokaklarındaki vitrin görüntülerinin etkisi hissedilmektedir.



Resim 49: Richard Estes, Otobüs II, 1996.



Resim 50: Richard Estes, Broadway yaşam tarzı, 2003

CHUCK CLOSE (1940-)

ABD'li fotoğ erçekçi ressam, büyük boyutlardaki portre çalışmalarıyla tanınır. 1988 yılında geçirdiği bir omurilik hastalığı nedeniyle felç kalmış olmasına karşın eser üretmeyi sürdürmektedir. Chuck Close, hem sanatı için, hem de sakatlığının da üstesinden gelebilmek için, çoğu ressamdan daha fazla bir şekilde elleriyle mücadele etmiştir.

Sanatçı, 1960'lardan beri genellikle ünlü insanları resmetmiştir. Close'un, özellikle tek renkli çalışmalarında, rahatsız edici uzun sakallar, kırışıklıklar, gözenekler, benekler ve burun kılları göze çarpmaktadır. Close, bazen yüzün ana özelliklerini bulanık bırakır, böylece izleyici yüzün odaklanmamış kısımlarına odaklanabilir ya da yüzün daha az aşına olduğumuz kısımlarına doğru yönlendirilebilirler. Close, tablolarını kendi koymuş olduğu sınırlamaların sonuçları olduğunu söyler. Ona göre biçim ne kadar ilginç olursa olsun fotoğraftaki gibi değilse yanlıştır. Close ayrıca insan gözünün terkedemediği ama kameralarla yakalanabilen “flu” ile çok ilgilenmiştir. Resimlerinin çoğunda bu fululuğu kullanır. Onun devasa portreleri, modelin ne kendisine daha çok ne de daha az benzer.

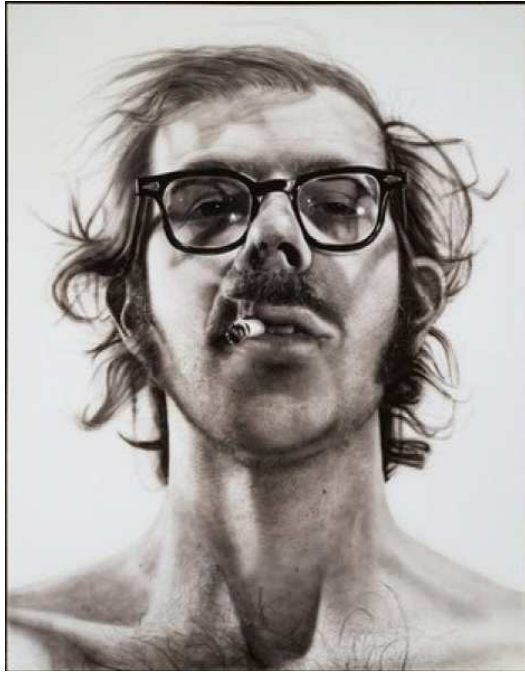
Fotogerçekçiler genellikle insan figürünü çalışmalarının dışında bırakırken Close özellikle konularını bunların arasından seçmiştir. Seçilecek herhangi bir konunun onun kişisel yorumunu içermesinden çekinen sanatçı, insanların başka insanların yüzlerini diğer formlardan daha çok önemseydiğini düşünerek, kendi tanıdığı çevresinin yüzlerini bu nedenle resimlerinde kullanır. Linda Chase'in “yeni gerçekçilik” adlı makalesinde, “Benzerlik benim çalışmamın yan ürünüdür”⁵³ der. O Yüzü her tarafı eşit değerinde bir harita gibi ele almak ister. Bunun için özel olarak ilgilendiği konuların fotoğrafını çekerken çok titiz davranır. Çalışmalarında uyguladığı yöntem de fotoğrafın baskı prensibiyle benzerlik gösterir, fotoğrafı üç ana renge ayırıp (kırmızı, sarı, mavi) tuval yüzeyine bu renkleri üst üste püskürterek renkleri tamamlar. Pek çok Fotogerçekçi sanatçı çalışırken fotografik tekniklere başvurmuştur. Tuvale ışığa duyarlı emülsiyon sürülmesi ve fotoğrafın dia aracılığı ile yüzeye yansıtılması gibi. Close ise, fotoğraftaki görseli beze geçirmek için karelere bölüp numaralandırma metodunu kullanmıştır. Close'a göre bu metot, gelecek bütün sistemler için temel özelliktir.

Close'un yeni geliştirdiği sistemle yapılan ilk resim boylu boyunca uzanmış bir nü çalışmasıdır. Resim ne kadar büyük olursa olsun hala onun istediği ölçüde değildir. Daha sonra kendisinin bir kol boyu mesafeden çekilmiş fotoğrafından yaptığı resim onun meşhur sekiz siyah-beyaz portrelerinin ilkinin oluşturmaktadır.

⁵³ Linda Chase, “Yeni Gerçekçilik”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni dizi 5, Haziran 1980, s. 47.



Resim 51: Chuck Close, *Büyük Çıplak*, TÜAB., 297.2x645.3 cm., 1967-68.



Resim 52: Chuck Close, otoportre, 1967-68



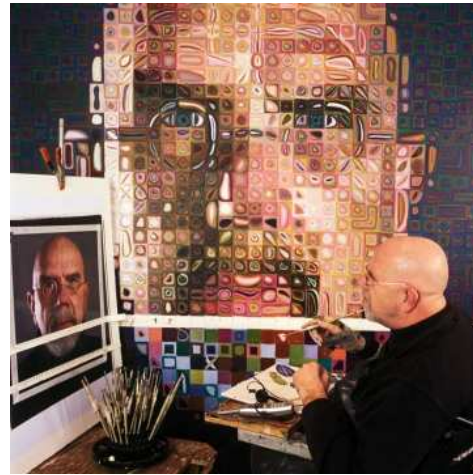
Resim 53: Chuck Close, *Mark*, 1978-9.
Metropolitan Museum of Art, New York.

1960'lardan sonra Close, resim ve fotoğraflarında portreler ve insan yüzünün fizyolojik yapısı üzerine konsantre olmaya başlamıştır. Birçok resim tekniği kullanarak çalışmalarını sürdürmüştür. Bunlardan bazıları 1970'lerde kullandığı kâğıt hamuru ve 1980'lerde parmak uçlarına boya uygulayarak ortaya çıkan (Shadowy Paintillisme) metotlarıdır.



Resim 54: Chuck Close, Georgia, El yapımı kağıt üzerine akrilik, 142.24 x 114.30 cm. 1984.

Close'un dünyası titiz kılı kırk yaran bir teknik ve sürekliliğini yitirmeyen ve zayıflamayan bir çalışkanlığın sentezidir. Bütün resimleri grid (kare kare) üzerine yapılmış, bütün çalışmaların ufak parçaların bir araya gelmesi ile oluşmuştur. Close'un bu yaklaşımının nedeni onun doğasından kaynaklıdır.



Resim 55: Chuck Close, stüdyosunda otoportresini çalışırken, fotoğrafçı: Michael Marfione, 2004-2005.

BÖLÜM II

20. YY.'İN İKİNCİ YARISINDA KAVRAMSAL SANAT VE FOTOĞRAF

2.1 Kavramsal Sanat İçinde Fotoğrafın Kullanımı

Kavramsal sanat, 1960'lardan sonra ortaya çıkan ve sanat nesnesine karşı olmasıyla bilinen bir akımdır. Fikir sanatı olarak da adı geçer. Kavramsal sanatçılar, resmi, heykeli, hatta üç boyutlu minimal yapıları reddederek, geleneksel gereçlerin ve biçimlerin ötesinde düşünüp fikirlerini uygun malzemeler ile ifade etme amacı gütmüşlerdir. Özünde bu anlayış; biçimsel yetkinliği arayan, alışıl gelmiş sanatın yerine, bir anlamda yeni bir yaşam biçimi önerisi olarak da algılanabilir.

İlk olarak 1960'ların başında "kavram sanatı" olarak kullanılan sanat akımı, Joseph Kosuth ve Art&Language (sanat ve dil) grubu tarafından daha sonra farklı anlamlarda kullanılmış, 1970'lerden itibaren ise "kavramsal" terimi yaygınlaşmıştır.

Kavramsal sanatçıların görüşleri çağdaş düşünceyle temellenmiş ve onunla bütünleşmiştir. Çağdaş düşün sanatı ve sanat, çağdaş düşünüyü tümmektedir. Düşüncenin yapıta üstünlüğü inancı Marcel Duchamp'ta öteden beri var olan bir görüştür. 1965'lerden sonra çok sayıda sanatçı, yapıtın gerçekleştirilmesi üzerinde değil ama daha çok sanatın kendisi, anlamı ve amacı üzerinde düşüncelerini yoğunlaştırmıştır. Kavramsal Sanat aynı yıllarda etkin olan Antiform, Land Art, Postminimalism gibi sanatı anlam ve amaç açısından sorgulayarak, geleneksel sanatın sınırlarını zorlayan ve genişleten avant-garde bir akımdır.

Kavramsal sanatta, sanat üretim şekli kendini her biçim ve malzemede gösterebilir. Kavramsal sanatın uygulayıcıları tuval, fırça gibi alışıl gelmiş gereçlerden yararlandıkları gibi sanat dışı alanlara özgü gereçlerden de yararlanmaktadırlar. Sanatçılar arasında ortak yön, seyredilmek için bir yapıt meydana getirmek istememeleridir. 1960'lardan itibaren özellikle performans sanatı, arazi sanatı eğilimleri yaygınlaşmıştır. Bazı kavramsal sanat

eserleri atık, buluntu nesnelere, karalamalar, yazılı ifadeler veya kılavuzlardan oluştuğu gibi fotoğraf, film ve video da kullanılan gereçler arasındadır.

Kavramsal sanatta fikir ya da kavram, çalışmanın en önemli unsuru olmuştur. Bir sanatçı, sanatın kavramsal herhangi bir formunu kullandığında bu; bütün planlamanın ve karar vermenin daha önceden yapıldığını, icranın ise bir yükümlülüğün kurtulma işi olduğunu ifade eder.

Fotoğraf sanatının yansıttığı dünyada, nesnel gerçeklik gibi dilden bağımsız bir gerçeklik bulunmamakta, ancak bu, sanatçının yarattığı kurgusal bir fotoğrafik dille kurulmaktadır.

Postmodern dönemde kullanılan dilin keyfiliği ve sanatçının farklı kullanımlarına açık olması, fotoğraflarda aktarılan gerçekliğin herkes için geçerli bir gerçeklik olduğu düşüncesini imkansız hale getirmektedir. Dolayısıyla postmodernist fotoğrafta gerçeklik olarak kabul edilen bir olgu, en fazla belli bir topluluğun dilsel uzlaşımı olmaktadır.

“Plastik Sanatlarımızın Son Dönemine Kavramsal Sanat bağlamında bakış- Üslup mu düşünür mü?” adlı yazısında Canan Beykal, Hasan Bülent Kahraman’ın yazısına gönderme yaparak, Kavramsal Sanatın ne plastik sanatlarla örtüştüğünü, ne de plastik sanatlara bir bakış yöntemi olabileceğini söyler. Beykal’a göre, resim ve heykel plastik sanat olarak var olduğu gibi, Kavramsal Sanat olarak da vardır ve Kavramsal Sanat plastik sanatlara bir bakış yöntemi olabilir.

Kavramsal sanatçı fikrini, olabildiğince maddecilikten uzak tutarak ya da materyali fikrin içine sokarak ifade etmek istemektedir. Fikirler; sayılarla, fotoğraflarla vurgulanabileceği gibi, kelimelerle ya da sanatçının seçeceği herhangi bir yolla da ifade edilebilir, form önemini yitirmektedir artık. Her kavramsal sanat, izleyicinin ilgisini çekmeyebilir. Kavramsal sanat; sadece fikir iyi olduğu zaman iyidir.

Kavramsal Sanat, sanat yapıtında malzeme ya da biçimsel özelliklerle değil, yapıtın aktardığı anlam ve kavramla ilişkilidir. Canan Beykal bu konuda şöyle der; “Kavramsal Sanat için herhangi bir metin, herhangi bir fotoğraf concept’in görünür kılınması için

sadece birer araçtırlar. Onların plastik görüntüleri önemli değildir, çünkü bu amaçla kullanılmazlar.”⁵⁴

Sanat yapıtında malzemenin bir amaçtan çok araç olduğunu söyleyen ve sanatın işlevini biçimden söyleme kaydıran en önemli sanatçılardan Marcel Duchamp ve Joseph Kosuth’u söyleyebiliriz. 1965’te Modern Sanatlar Müzesinde sergilenen “Bir ve Üç Sandalye” eserinde, bir sandalye, onun fotoğrafik görüntüsü ve fotostatla⁵⁵ yapılmış sandalyenin sözlük tanımını kullanmıştır. Sanatçı burada, sandalyenin üç farklı biçimi ile dilsel olanı da vurgulamaktadır. Rifat Şahiner çalışmayı şöyle değerlendirir;

“Düzenleme; İskemle, bir “gösterge nesne” olarak konumlandırılırken, arkada duvara asılı olarak duran fotoğraf ve sözlük tanımı, nesneyle ilgili farklı çağrışım noktalarını açıklamaktadır. Nesnenin kendisi, fotoğrafik imgesi ve tanımıyla, onu farklı açılardan irdeleyen bir gösterge dizgesidir gördüğümüz. Bu kavramsal alan, kendisi olarak karşımızda duran gösterge (iskemle), onun herhangi zamana ait ama artık kendi olmayan fotoğrafı ve yine aynı nesneyi çağırılan tanımla, nesneye ilişkin göstergesel bir zincir oluşturmaktadır. Böylece nesneye ilişkin tüm düz ve yan anlamlar döngüsel olarak kapanımlı bir hal almakta ve deşifre edilmektedir.

Görme, algılamada okumadan önce gelen bir süreçtir. Yani, Kosuth ilkin nesnenin kendisini, sonra fotoğrafını ve son olarak da anlamsallığını içerimleyen bir metinle, kodlama yoluna gitmiş, böylece düzenlemenin nasıl okunacağını da imlemiştir.

Burada iskemle gösteren, tanım gösterilendir; her ikisinden oluşan bütün de göstergedir. Kosuth iskemlenin fotoğrafını ekleyerek denklemi hafif karmaşıklaştırmıştır. Bu da nesnenin kendisinin seyirci tarafından algılanması için etkin bir yöntemdir. Sanatçı böylelikle sanatın, semiyotik’in tersine bilimsel ilkelere indirgenemeyeceğini anımsatmaktadır. Kosuth’un kullandığı sözlükten alınmış tanımların fotoğrafik büyütmeleleri, bilginin gereksiz yere yinelenen tekrarlarını gösterir. Sanatçının, çalışmalarında sürekli kullandığı sözcükler zorunlu elemanlardır. İçinde bulunduğumuz yüzyıl, bir çok nedenlerden dolayı diğer zamanlardan farklıysa da temel farklılıklardan biri, sahip olduğu iletişim kapasitesidir.”⁵⁶

⁵⁴ Canan Beykal, “Plastik Sanatlarımızın Son Dönemine Kavramsal Sanat bağlamında bakış” Üslup mu düşünüyü mü?, Hürriyet Gösteri, 1993.

<http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_Uslupmudusunumu.html> (10.8.2010)

⁵⁵ Fotostat: Fotostat kopya. Kopya çekmek.

⁵⁶ Rifat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008, s. 148-149.



Resim 56: Joseph Kosuth, Bir ve üç sandalye, 1965.

Bir metnin tipografisinin, bir fotoğrafın güzel bir foto olmasının hiçbir önemi yoktur. Plastiğe dönüştürmek fikri Kavramsal Sanat için yabancılaşmış bir kavramdır. Kavramsal Sanat'ın temelinde önemli olan biçimsel bir görünüm değil, metinsel içeriktir. Kavramsal sanatın doğuşuyla birlikte, disiplinler arası sınırların kalkmasıyla, teknikler ve üsluplar arasında da sınırlar kalkmış ve bir dönüşüm yaşanmıştır. Kavramsal sanat, sanat fotoğrafçılığının kendini ve başka sanatlarla olan ilişkilerini tanımladığı terim ve koşulların dönüşümünde önemli bir rol oynamıştır. İkinci dünya savaşından sonra ise siyasal parçalanmaların üzerine 1960'ların sonunda sanatta da disiplinler arası sınırlar kalkmıştır. Üretilen işlerde kavramın ortaya konulabilmesi için “fotoğraf” en önemli araç haline gelmiştir.

Yapılan araştırmalarda gösteriyor ki; her çağda gerçekliği algılama ve yorumlama biçimleri endüstriyel ve kültürel anlamdaki gelişmelerin etkisiyle belirlenmiştir. Bu konuda Andy Grundberg şöyle der;

“1962 yılında Andy Warhol ile Robert Rauschenberg ayrı ayrı ama neredeyse eşzamanlı olarak fotoğrafları tuvale geçirmek için ipek baskı tekniğini kullanmaya başladılar. New York’ taki Sidney Janis Sanat Galerisi “Yeni Gerçekçiler” adlı bir sergi düzenleyerek Warhol, Roy Lichtenstein ve James Rosenquist’ in çalışmalarını sergiler; bu sergi kısa bir süre içinde Pop Art olarak bilinen akımın doğmasını sağlar. Los Angeles’ ta Ed Ruscha 26

Benzin İstasyonu' nu yayımlar... Kulak verenlere Kavramsal sanatın gelişini bildiren, donuk fotoğraflardan oluşan bir sanat kitabıdır."⁵⁷

Fotoğrafın Modernist resim ve heykelle ilişkisi 1920'li yıllardaki sanat eserleri ve söylemi için de merkezi önem taşımaktadır. Fakat 60'lı yılların kuşağı ise, fotoğraf sanatını radikalleştirme istemileridir. Resim ve heykel, söz konusu özeleştirme yoluyla, tarihsel olarak sahip oldukları toplumsal ve estetik değerin temelini oluşturmuş olan tasvir geleneğinden uzaklaşmışlardır. 1960'ların ilk yarısı, bir sanat eserinin diğer nesnelere arasında bir nesne olarak kendi kendine nasıl geçerlilik kazandırabileceğiyle ilgili genel sorunun tekrar gündeme gelmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Jeff Wall, fotoğrafı kavramsal sanatın bir boyutu olarak görür ve fotoğrafın, tasvire alternatif bulamadığını söyler.

“Fotoğraf, Modernist sanatın zorunlu hale getirdiği türden bir düşünümSELLİĞE katılmak için, kendi zorunlu koşulunu, "bir-nesne-oluşturan-bir-tasvir" olma koşulunu devreye sokabilir. Kavramsal sanat bu koşulu görünür hale getirmeye çalışırken, bu mecrayla dünya arasında yeni, taze bir bağ-fotoğrafi salt resim çekme haline getiren aşınmış ölçütlerin ötesine geçen bir bağ- kurmayı umuyordu.”⁵⁸

Fotoğrafçılar, fotoğrafın kendi olanaklarını araştırırken 1920 civarında, resimselciliği reddederek dolaysız bir anlatıma, kendiliğindenliğe ve resimsel değerin ortaya çıktığı o uçucu ana dönük önemli çalışmalar yapmışlardır. Resimden, hatta modern resimden bile uzaklaşıp kendi mecralarının diline ve sinemaya yönelmişlerdir.

Gazete fotoğrafçılığının sanat anlayışı, yani gazete fotoğrafçılığını taklit ederek sanat yapılabileceği anlayışı bu sıralarda ortaya çıkmıştır. Gazete fotoğrafçılığı yeni yayıncılık ve iletişim sanayileri ortamı içinde yaratılmış ve editörlerin verdiği görevlerle belirlenmesi bakımından faydacı, anlık olanı, “haber olay”ı gerçekleştirdiği anda yakalaması bakımından da yeni bir tür fotoğraf gelişmiştir. Bir dizi fotoğrafçının aklına fotoğrafın çeşitli yönlerini taklit ederek, yeni bir sanat yaratılabileceği düşüncesinin gelmiş olduğunu söyleyebiliriz.

⁵⁷ Andy Grundberg, “Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 84, İstanbul 2002, s.115.

⁵⁸ Jeff Wall, “Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal sanatta ya da Kavramsal sanat olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 84, Yaz 2002, s. 165.

Bu taklit resim anlayışı, bütün modern sanat kavrayışında ciddi sonuçlar ortaya çıkarmış ve kavramsal sanatçıların geliştirdiği eleştirinin ön koşulu işlevini gören dönüşümler yaratmıştır. Bu durumda gazete fotoğrafçılığının sanat kavramı, fotoğrafı modernist gibi görünen bir iletişime girmeye zorlamıştır. Bu süreçte fotoğraf, kendi resim versiyonunu geliştirmiştir. Sanat fotoğrafçılığının “estetizm”ine yönelik yapılan eleştiri kavramsal sanatın önünü açtığı en önemli eleştirilerden biri olmuştur.

Belge nitelikli fotoğrafın yapıta dönüşmesi, 1960’lı ve 1970’li yıllarda gerçekleşmiştir. “Kavramsal Sanat” ve “Performans Sanat”ı gibi sanatların bir anlatım aracı olarak ortaya çıkmıştır. Genellikle sanatçı, halkın önünde bir eylem gerçekleştirir ve bunu da fotoğraf ile belgeler. Fotoğraf bu açıdan yapıtın gerçekleştiğini belgeler ve var olduğunun kanıtıdır. Bu bağlamda Kavramsal sanat ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi daha iyi anlayabiliyoruz. Sanatçıya yapıtımlı belgeleme ve gerçeği olduğu gibi kaydetme imkânını sunan ve bunu en iyi şekilde gerçekleştiren yöntemlerin başında gelen fotoğraf, çağdaş sanat içerisinde hemen yerini almıştır. Bütün sanat türlerinin özünde olduğu gibi kavramsal sanatında temelinde yatan, bize kendi tepkilerimizin ve hareketlerimizin bilincine varma yetisini, fotoğraf bir araç görevini üstlenerek bize tekrar ayna şeklinde yansıtır.



Resim 57: Yves Klein, Antropometri (insan vücudunun çeşitli organlarını ölçme bilimi), Paris’te 1960 tarihinde Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisinde gerçekleştirilmiştir. Tual üzerindeki mavi boyada vücut izleri.

Çağdaş sanatta, fotoğrafın sergilenmesi ve eleştirel olarak algılanması giderek o kadar yaygınlaşmıştır ki artık fotoğraflar salt fotoğraf olarak görülmeyip bir aktarım aracı olarak çok farklı açılardan algılanmaktadır.

Günümüz sanatında fotoğraf yeni bir boyuta ulaşmıştır. Fotoğraf, görünenin ardındakini sorgulama hali ile karşımızdadır. Nesnelere, zihinsel bir tasarımın yansıması olarak yeni okuma yöntemleri geliştirmiştir.

Bu dönemde bazı galeriler tablo ya da heykel sergilemek yerine sözlü, fotoğrafik, matematiksel öneriler, hatta çok çeşitli bilimlere gönderme yapan sistemler sunmuşlardır. Bu türde çalışan sanatçılar kullandıkları anlatım araçlarına göre birbirlerinden ayrılmaktadır.

“Fotoğraf, bütün sanat türleri arasında zaman ve mekân temalarını iç içe geçmiş biçimde ele alması bakımından güçlü bir kapasiteye sahip bulunmaktadır. Öncelikle fotoğraf, zaman ve mekân düzenlemesi açısından günümüz koşullarında, geçmişe geriye dönebilme özelliğiyle fiziksel bir taban üzerinde görülebilmektedir.”⁵⁹

Sanat eserinde zaman kavramının yok edilmesi ile sağlanan yüzeysellik, yeniden üretim dahilinde Fransız düşünür Jean Baudrillard’ın simülasyon kuramının temelini oluşturmaktadır. Orijinalin eski değerini yitirerek kopyalara dönüşmesi ve artık bu haliyle varlık bulması, Baudrillard’ın simülasyon evreni olarak tanımladığı günümüz dünyasının yapay ve varlığından yoksun görüntülerini beraberinde getirmektedir.

Baudrillard’ın simülasyon kavramında gerçekten çok görüntünün biricikliği yatmaktadır. Walter Benjamin ise, mekanik yolla yeniden üretilen eserlerde artık biriciklik kavramı özelliğinin olamayacağından söz etmektedir. Postmodern söylem, modernizmde sanat eserinin orijinal ve biricik oluşuna, bu orijinalliğin doğurduğu “aura” kavramına karşı gelmektedir. Alman düşünür Walter Benjamin’e göre, mekanik yeniden üretim çağında sanat eserinin aurası kaybolmaktadır, çünkü yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş

⁵⁹Zühal Özel, Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme Sherman, Morimura, Ungun. <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=303,0,0,1,0,0> (10.8.2010)

nesneyi gelenek alanından koparmakta, birçok çoğaltım yaparak, eşsiz bir varoluşun yerine bir kopyalar çokluğunu koymaktadır.

Fotoğrafı yeniden üretme biçimi olarak kullanan sanatçılardan birisi de Klaus Rinke'dir. Sanatçı zaman ve uzam ilişkisini beden diliyle yorumlamıştır. Rinke'nin çalışmalarının temel farkı fotoğrafik ve sinemasal üretimin mantığı içinde harmanladığı görüntülerindeki jestlerin değişkenliği ve bunların belirli süreçlere yayılarak farklı zamansal aralıklarda hareket etmeleridir.

Rinke 1970'de, fotoğrafçı Monika Baumgarl'ın da desteğiyle "Mutasyon" adlı bir dizi çalışma gerçekleştirmiştir. Bu çalışmada; sanatçının kolları, elleri ve parmaklarıyla gerçekleştirdiği ve kaydedilmiş jestlerin çeşitlenmelerinden oluşan kendi portreleridir. Sanatçının ön plandan çekilmiş, hiçbir yüzü, tüm açıklığıyla göstermeyen 112 farklı portresinden oluşan çalışma, belli bir zamansal aralıktaki deneyimleri yansıtarak, hareketlerin birbiri ardısına anlık değişimlerini göstermektedir.

Rinke çalışması için kendisini malzeme olarak kullanmış ancak kendi kimliğini ele verecek herhangi bir iz bırakmaktan özellikle kaçınmıştır. Çalışma bir anlamda fotoğrafik yeniden üretime dayanmaktadır.

Portreler; öncelikle orijinal biçimde ve belli sekanslarla (görüntülerin geçiş aralığı) karıştırılır, daha sonra bunlar tekrar düzenlenir ve sonuçta başkalaşarak farklı anlamsal dizgelere yönelirler. Bu bir anlamda başlangıcın ve sonun belirsizleştiği döngüsel bir sürecin oluşmasıyla noktalanır.



Resim 58: Klaus Rinke, Başat Açılımlar, Foto- performans, 1970.

Modernist sanat ürünlerinin biriciklik ya da yaratıcı bir orijinal olma aurasına tepki olarak doğan “kendine mal etme” eylemi, sanatsal üretimde yeni bir şey üretme imkansızlığını dile getirmek amacıyla geliştirilmiştir. Postmodern sanatta Rauschenberg, Warhol ve Heineken gibi sanatçılar tarafından gündeme getirilmiş olan kendine mal etme eylemi, günümüzde başta Cindy Sherman olmak üzere pekçok sanatçının uyguladığı postmodernist fotoğrafın önemli özelliklerinden biri olmuştur.

Kavramsal ve içerik ağırlıklı fotoğraf çalışmalarıyla tanınan 1954 New Jersey doğumlu Cindy Sherman, kavramsal sanat ve feminizm eksenleri doğrultusunda çalışmalar üreten farklı bir sanatçıdır. Yapısalcılar ve feministlerle uyumlu çalışmalar sergileyen, Sherman, 70’lerin ve 80’lerin kültürel ortamıyla tekrar biçimlenerek bir uygulayıcı olmuş, medya ve kültür içinde klişeleşmiş kadın tanımlamalarından söz etmiştir. Bu anlamda filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri sorgulayan 1977-1980 yılları arasındaki 69 adet siyah/beyaz çalışmadan oluşan “Untitled Film Stills” (İsimsiz Film Kareleri) serisi Sherman’ın ilk tanınan çalışması olmuştur. Hem model hem de fotoğrafçı olarak yer aldığı bu fotoğrafları Sherman, B sınıfı film karelerindeki kadın tiplerinin kendi üzerinden yeniden canlandırılması şeklinde gerçekleştirmiş ve kendine mal etmiştir.

Cindy Sherman, fotoğrafı, postmodern dili içerisinde yeniden üretme biçimine dönüştürmüştür. Bu noktadan hareket ederek fotoğrafı kullanmıştır. Fotoğrafik görüntüyü elde ederken, kendinden önce var olmuş, sanat yapıtlarında yönlendirilen açık ve bariz göndermelerden faydalanır. Fotoğraf üslubu uzun uzadıya hazırlanmış olan kurgular sayesinde oluşmaktadır. Sherman, fotoğrafın gerçekliği adeta delen, bir kurgudan, öyküden meydana gelen, fakat aynı zamanda da belge olarak kabul edilebilecek, görüntüsel gerçekliğe de o denli yaklaşan bir sonucun olduğunu fark etmiştir. Çalışmalarını bu bakış üzerinden kurmaya çalışır.

Sanatçı henüz 23 yaşındayken yapmış olduğu bir dizi fotoğrafik çalışmayla 70’lerde sanatın gündemine oturmuştur. Fotoğraflarını kavramsal sanat postmodernizm ve feminizm eksenleri doğrultusunda geliştirmiştir. İlk çalışmalarını, 1977-1980 yıllarında gerçekleştirmiştir. Bu yapıtlar, uzun bir seri şeklinde altmış dokuz adet siyah-beyaz

fotoğraflardan oluşturulmuştur. 1950'lerdeki amerikan sinemasının kadın karakterlerinin yaşamları üzerine yoğunlaşan bir yaklaşımı konu almıştır. Bu yapıtlarında dikkatimizi çeken en önemli nokta, hareket halindeki sinema filmi içerisinden dondurulmuş bir kareyi seçip, o kareden yola çıkarak fotoğraf tekniğini kullanarak durağan bir görüntü üretme çabası içerisindedir. Ayrıca fotoğraflarında model olarak da kendisini kullanmaktadır. Kendisini filmin baş rolüne alarak, yeniden kurgulamakta ve kurguladığı yapıtın öznesi olarak önceki yapıtı kendine mal-etmektedir. Amaç sanatçının o anki rolünü belgelemektir. Üretilen bu belgeler “sanat fotoğrafı” tanımlamasından çok “performans” ya da “foto-performans” a daha yakın kabul edilir.



Resim 59: Cindy Sherman, İsimli film stilleri, 1978.

80'li yıllarda jestleri, hareketleri ile kişiselleştirdiği çalışmalarını, foto-performans şeklinde üretmeye devam eden Cindy Sherman, bu dönemde ki çalışmalarında renkli fotoğraflar kullanmıştır. Yenidüşavurumculuk, feminist hareketler, popüler kültür, abartı ve parodi o dönemin özellikleridir. Sanatçı bu yıllarda abartının peşine düşmüş ve belirgin bir dışavurumun etkisi eserlerinde görülmüştür. Görüntüler estetikten yoksun, içerik de bol kanlı ve korku filmlerini andıran bir hal almıştır. Karelerde yine kendini kullanan sanatçı, sapık bir katil ya da kurban olarak kendini gösterir. 89 - 90'lı yıllarda “tarih serisi” adlı çalışma, klasik dönem ressamlarının ünlü resimlerinin yeniden üretilmesi ile oluşturulmuştur. Burada da Caravaggio ve Ingres'in tuvalindeki modeller yerine kendisi geçmektedir. Kostüm, makyaj ve mimikleriyle tiyatro sahnesini andıran pozlar üreterek gerçekleşmiştir. Korku filmlerini andıran çalışmalarındaki huzursuz etme, tiksindirmenin yerini; karikatürize edilmiş, abartılı ve alaycı bir tavır almaktadır. Son dönem çalışmalarında ise kimliksizleşme ve gizlenme kavramları yer almıştır. Sherman bu çalışmalarında kendi bedenini kuklalara çevirir ve abartılı maskeler kullanır. Tüm

özellikleri ile kendine yabancılaşır. Her seferinde insanlığını yitirerek yapay bir plastik mankene dönüşür.



Resim 60: Cindy Sherman,otoportre, 1989.



Resim 61: Cindy Sherman,otoportre, 2008.

2010 yılında kaybettiğimiz sanatçı Sigmar Polke, 1960'lerden beri tarihi ve çağdaş özellik gösteren, beklenmedik ve tutarsız kaynaklardan aldığı betimlemeleri bir araya getirerek çok çeşitli alanlarda eserler vermiştir. Çalışmaları en başından beri her ne kadar resimli romanlar, alelade fotoğraflar ve diğer popüler kültür öğelerinden çıkış yapsa da sonuçta pop sanattan daha çok kavramsal sanatla ilişkilidir.

Polonyalı sanatçı, kent kültürünün yarattığı sahte ve geçici olan değerler üzerine yönelik eleştirel bir tavır sergiler. Gerhard Richter ve Konrad Fischer Lueg ile beraber "kapitalist realizm" adını verdikleri bir akım başlatmışlar ve bu akımın adını taşıyan bir sergi açmışlardır. Önceleri gecikmiş bir pop sanatçısına benzetilen Polke daha sonraki yıllarda sanat tarihindeki özgün yerini almıştır.

Polke araştırmaları üzerine ciddi bir şekilde çalışarak, öznenin maddeciliğini ve insan özelliklerinin hem hayali hem de bilimsel nesnelliğini katarak sorgular. Resimlerinde kullandığı özelliği olan maddelerde bir terapi, bir düş şekline dönüşmüştür. Resimlerindeki imaj çok anlamlıdır, sanatçının kişiliğini yansıtır.

Polke'nin resimleri, ticari basım tekniklerinin etkilerini taklit eden ve pop sanatına paralellik gösteren çizimlerdir. 1965-66 yıllarında yapmış olduğu “kız arkadaşlar” çalışmasıyla, mekanik işlemlerdeki aksaklıkları abartarak basın betimlemesinin otoritesine kafa tutmuştur. Resimlerinde tuval yerine ticari amaçlar için üretilmiş kumaşları kullanan sanatçı, çalışmalarını, değişik teknikleri kullanarak oluşturmuştur.



Resim 62: Sigmar Polke, Kız arkadaşlar, 1966-67.

1970'lerde resmi bırakan ve fotoğrafik betimleme hayalini gerçekleştirmeye çalışan sanatçı, Afganistan ve Pakistan'a giderek birçok resim elde etmiştir. Bu resimler yeniden üretim, taklit gibi ironik durumları yeniden ortaya çıkarmıştır.

1980'lerde fotoğraf için bıraktığı resme yeniden başlar ve teknik açısından yeni arayışlara girerek ve yeni elde ettiği malzemelerle (kimyevi maddeleri, çözücülerini, zehirleri ve reçineleri anında kimyevi reaksiyon üretmek için deneylerde kullanır) soyut resimler üretir.

Polke 2002'de “makine resimleri” adlı eserini geliştirmiştir. Onun ilk mekanik olarak üretilmiş resmidir. Bilgisayar üzerine çizimler, değiştirme, düzene sokma ve daha sonra bunları fotoğrafik olarak kumaş üzerine aktarmayla oluşturmuştur.

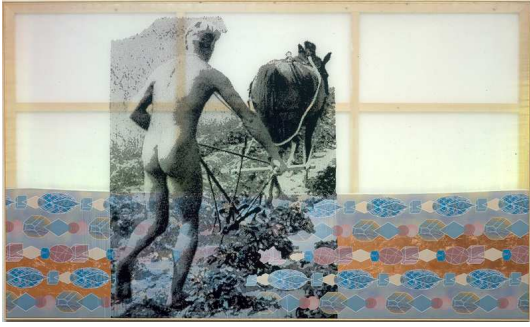
Sanatçının yapıtlarında birbirinin üstüne bindirilen görüntüler, kullanılan onca farklı teknik, boyama tarzı, görüntü, doku, birbirinden değişik malzemeler ve ikonografiler en sade ve en yoğun bölgeler, en absürd ve en düz konular, her biri bir araya gelerek bilincimizi zorlamıştır. Üst üste oturan portreler, figürler, büyütülmüş gazeteler, soyut dokular her biri farklı bilinç katmanlarını bir araya taşımış oluyor.

“Laterna Magica - Zyklus,” adlı çalışması, transparan özellikli sentetikten 5 adet vernikli panelin üzerine yapılmıştır.



Resim 63: Sigmar Polke, Laterna Magica – Zyklus, 1995.

Sigmar Polke'nin çalışmaları önceden belirlenmiş gizli ve açık alanlarla doludur. Farklı olanı karmaşık bir biçimde iç içe geçirme yöntemini, sadece tek tek resimlerin gerçekliğinde değil, zaman ve estetik açıdan farklı dönemlerdeki çalışmalarında da görülmektedir. Sanatçı temel ve esas olanla, hatalı ve yanlış olanı bir birine karıştırmaktan büyük bir haz duymaktadır. Bu haz ve istek frenlenmeyen bir merakla birleşerek Sigmar Polke'yi yeni bir fikre, kendini yenilemeye yönlendirmiştir.



Resim 64: Sigmar Polke, Primavera, 2003.

Resim 65: Sigmar Polke, Guardian of the Threshold, 2003.

1980'lerden beri göz kamaştırıcı Neo-Pop çalışmaları üreten sanatçılar, fotoğraf, çizgi roman ve medyadan alınan, tüketime yönelik imajları kullanarak kendine maletmişlerdir. 1955 Pennsylvania doğumlu Jeff Koons'un çalışmalarında, tüketim ürünlerini olduğu gibi kullandığını görürüz. Koons'un, sadece tüketilmek için üretilen çalışmalarında, mesajlarını aynı üslupları tekrar ederek, aynı abartıları ve şamatacı bir tavırla ele aldığını görürüz.



Resim 66: Jeff Koons, Elvis, TÜYB. 274.3 x 236.2 cm, 2003. Collection of Stefan Edlis and Gael Neeson.

2.2 Türkiye’de Kavramsallık Temelinde Gelişen, Sanat Üretimleri İle Çağdaş Sanatta Fotoğrafın Kullanımı.

Pek fazla geçmişi olmayan Türk resim sanatının, görsel sanatlara ilişkin tüm sanat disiplinlerinin gelişim dizgelerini içeren bir profil çizdiğini söyleyebiliriz.

“Bir Güncel Sanat Mediumu Olarak Resim ve Türkiye’de Resim Sanatı” adlı makalesinde Saray şunları söyler;

“1980’lerden bu yana Türkiye’de resim sanatının modernist estetiğın altında ezilmiş olması, yeni bir öneri geliştirmekten çok uzakta, tekrarı ve seri üretimi beraberinde getirerek söz konusu süreci şekillendirmiştir. Bugünün sanatına; resim, fotoğraf, video, performans ve enstalasyon gibi medium ve eğilimlerin birer sanat formu olarak 20-30 sene rötarla Türkiye’deki sanat ortamına dahil olması bu durumun en net göstergesidir.”⁶⁰

Türkiye’de gelişen çağdaş sanat, 1980’lerin sonlarında belirip ve 1990’larda iyice kendini göstermiştir. Bu süreç içerisinde birçok sanatçının düşünce ve üretim biçimlerinin değiştiğini söyleyebiliriz. Türk resim sanatı, kavramsal sanatla tanışmış ve sonrasında sanatın düşünsel alanına ilişkin köklü değişimler getiren video, performans, enstalasyon gibi farklı eğilimlere tanıklık etmiştir. Saray makalesinde şöyle der;

“Çağdaş resim sanatı sonsuz olanaklara sahiptir, fakat Türkiye’deki muhafazakâr geçmişinden dolayı da zor bir alandır. Kopya, postprodüksiyon, eğretilme ve postmodernitenin getirisi olan kavramlara /oluşumlara olanak sağlayan tüm uygulamalar ve yaklaşımlar bugünün resim sanatının beslendiği kaynaklardır.”⁶¹

Çağdaş Türk sanatı hakkında Yılmaz’ da (özellikle çağdaş sanat ile güncel sanatın, aynı anlama geldiği üzerinde durmuştur) şu düşüncelere sahiptir;

⁶⁰ Çağrı Saray, Bir Güncel Sanat Mediumu Olarak Resim ve Türkiye’de Resim Sanatı, rh+ sanat Dergisi Ocak 2010.

< <http://cagrisaray.blogspot.com/2010/01/makale-bir-guncel-sanat-mediumu-olarak.html>.>(27.7.2010)

⁶¹ a.g.m.

“Türkiye’de güncel sanat diye gösterilen işlerin büyük bir kısmı video, fotoğraf ya da bunların bilgisayar ortamında yeniden üretilmiş çeşitlemelerinden oluşuyor. Bunlarda, resim ve heykel geleneğinde görmeye alıştığımız plastik değerlerden ziyade espri, ilginçlik ve mizah ön planda. Teknolojik araçlarla yaratılmış karikatürler gibi duruyorlar. Bu tip işlerde ileti genellikle mizah yoluyla veriliyor; anlam, ilginç buluşlarla güçlendirilmeye çalışılıyor. Sanatçılar bazen yergi ve eleştiri yapıyorlar, bazen de sadece ‘vay be, ilginç!’ dedirtecek, buluşlar sergiliyorlar. Bienaller ya da onların yansımaları olan küratörlü ve kavramlı sergiler öncelikle bu tip işlere ev sahipliği yapıyor bugün. Heykel ve taval resmine yok denecek kadar az yer verildiği için de bazı çevrelerden tepkiler yükseliyor doğal olarak.”⁶²

Levent Çalıköğlü, Türkiye’deki çağdaş sanatın gelişimiyle ilgili birçok etkenin bulunduğunu söyler ve bu etkenlerin bir parçasını şöyle açıklar;

“1990’lar, 80’lerde kesinlik kazanan bir olguyla, yaşamın kentlerde aktığı, taşranın büyük merkezlere iyiden iyiye yerleştiği bir dönem olur. Haklı olarak sanatçılar da bu gelişime tam anlamıyla kentlileşen bir bilinç niteliği içerisinde cevap verir. Resmin bir satış patlaması yaşadığı bu sürecin sonlarına doğru özellikle Bienal’in dışa açık yüzü ile- sanat yapıtının malzemesi ve içeriğinde değişimler başlar: Alternatif mekânlar içerisinde, mekânı içerisine alan kavramsal düzenlemelere girilir, hazır yapım nesnelerle üç boyutun olanakları sınanır, izleyiciyi düşünmeye sevk edecek bildiriler sunulur, interaktif hale dönüşen yeni diyalog biçimlerine ve oyunsu gösterilere başvurulur...”⁶³

Arkitera’da yazan Özlem Özyurt, Türkiye’de 90’lı yılların ortalarından itibaren sanatçıların, özellikle 1995-2000 yılları arasında İstanbul’da yerleşik sanat dengelerini alt üst ederek işe başladıklarından bahseder. Özyurt, çağdaş sanatın toplandığı kurumların sayısı, müzeler, küratörler arttıkça; İstanbul’daki güç savaşlarının da kızışmaya başladığını ve “sanatın küratöryal dönemi” olarak adlandırılan bu dönemi; ICAP (İstanbul Contemporary Art Platform), Art-ist Güncel Sanat Seçkisi, Osmanlı Bankası Güncel Sanat

⁶² Mehmet Yılmaz, Güncel Sanat, Çağdaş Sanatın Öteki Adıdır, 2007.

<http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/show.dml/1283403> (10.8.2010)

⁶³ Levent Çalıköğlü, *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3-90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008, s. 10.

Platformu ve Türkiye'nin ilk güncel sanat müzesi: PROJE4L'nin İstanbul'da sanat ortamını değiştirdiğini söyler.⁶⁴

Bu sürece katkılar sağlamış daha birçok kurum ve hiçbir kar amacı gütmeyen kuruluşlar vardır.

1990'ların sonlarına doğru sanat yapıtının malzemesi ve içeriği konusunda kalıplardan sıyrılmış ve farklı etkilere açık, genç kuşak ortaya çıkmıştır. Daha çok kendileri olmaya çalışan sanatçılar, kimlik, etnik köken ve bedensel farklılıklar gibi kavramları sorgulamışlardır. Çağrı Saray makalesinde genç kuşağı şöyle değerlendirir;

“Türkiye'nin sosyo-politik konumunun ve kültür politikalarının bilincinde olan bu yeni kuşak sanatçılar aslında üretimlerine 2000'lerin başından beri devam etmekte ve artık tanınan sanatçılar. Neo-nasyonalizm, kimlik/etnisite, cinsellik ve kamusal alan gibi farklı mecralarda üretimlerini odaklayan ve daha önce de bahsettiğimiz postprodüksiyon, alıntılama, kopya/taklit gibi bugünün sanatının sorunsalları üzerine yoğunlaştıran genç sanatçılar, Türkiye'deki pentür geleneğinden farklı bir bağlamda seri üretimden uzak, geçişken, çok disiplinli (multidisipliner) bir dili ve bu dilin sağladığı teknik ve içeriksel düzlemde bir üretim ortaya koymaktalar.”⁶⁵

2007 yılında Santral İstanbul'un açılışında; Semra Germaner, Orhan Koçak, Zeynep Rona - Modern (1950- 1990), Fulya Erdemci - Çağdaş (1970- 2000) adlı küratörlerce “Modern ve Ötesi” adlı sergi açılmıştır. Bu sergide;

“Türkiye'de 1950'lerden 1990'lara uzanan modern sanat ile 1960'ların ikinci yarısında ilk işaretlerini veren ve 1990'lardan itibaren uluslararası sanat ortamlarına eklenilen çağdaş sanatın tarihini kronolojik bir akış içinde ele alarak, bugüne dek farklı mekân ve zamanlarda izlenmiş olan modern ve çağdaş sanat yapıtlarını aynı mekânda ve tarihsel bir süreç içinde bir araya getirmeyi amaçlamış; bütünsel bir dökümden çok, bir seçki olarak tasarlanmıştır.”⁶⁶

⁶⁴ Özlem Özyurt, Diyar Diyar Güncel Sanat.

<http://www.arkitera.com/sanat/2002/11/haberler/ozlemozyurt.htm> (10.8.2010)

⁶⁵ Çağrı Saray, Bir Güncel Sanat Mediumu Olarak Resim ve Türkiye'de Resim Sanatı, *rh+ sanat Dergisi* Ocak 2010.

<http://cagrisaray.blogspot.com/2010/01/makale-bir-guncel-sanat-mediumu-olarak.html>.(27.7.2010)

⁶⁶ http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_modern_otesi.html (10.8.2010)

Sergide hem genç kuşaktan hem de yaşamları boyunca sanat üretmiş sanatçıların eserleri bir arada yer almıştır. “Modern ve Ötesi” adlı serginin oluşumunda, Türkiye’nin bugünkü sanat ortamını belirleyen paradigmanın altının çizilerek, vurgulanması amaçlanmıştır.

İki bölümden oluşan serginin birinci bölümünde, Türkiye’de 1950’lerden 1990’lara uzanan modern sanat ile ikinci bölümünde, çağdaş sanatın 1970-2000 arası gösterdiği gelişim ele alınmış, çağdaş sanatın kuramsal altyapısı ve söylemlerinin açılması amaçlanmıştır ve bu yıllara ait sanatsal üretimler sergilenmiştir. Altan Gürman, Füsün Onur, Sarkis, Nil Yalter, Nur Koçak, İpek Duben ve Balkan Naci İslimyeli gibi sanatçılar Türk çağdaş resim sanatına kavramsal üretimleriyle etkilerini göstermişlerdir.

1980’lerin başında çağdaş sanatçılar için popüler kültür, kitsch ve medya önemli bir çekim alanı oluşturmaktadır. Bu yıllarda, Gülsün Karamustafa ve Handan Börüteçene, 1990’larda ise Hüseyin B. Alptekin bu konulara yönelen sanatçılar olmuşlardır.

Fotografik imgeleri çalışmalarında kullanan “Bedri Baykam ise, 1980’lerin sonunda yaptığı politik-eleştirel, foto-pentür kitle iletişim araçlarında görsel belge olarak kullanılan fotoğraflar ile yaygın yağlıboya resim geleneğini birleştirmiştir.”⁶⁷

Çağdaş Türk sanatına etki eden bir diğer sergi de; 2005 yılında Akbank Sanat’ta Levent Çalıköğlü’nün küratörlüğünde açılan “Sınır Deneyimleri: Fotoğrafın Arkeolojisi” dir. Bu sergide, resim sanatının fotoğrafı nasıl dönüştürebileceği ve 1990’lı yılların başından itibaren bu dönüştürme eylemini gizlemeyen bir grup sanatçının üretim ve düşüncelerine odaklanmasıyla oluşturulmuştur.

“Dönüştürme fiili, birbirine bağlı iki ayrı düşünceyi harekete geçiriyor. İlki, resimsel imge ile ilgilenen sanatçıların sosyal ve kültürel kodlarla

⁶⁷ a.g.m.

aralarında kurdukları ilişkinin bağlamlarına yönelik.... İkincisi ise, düşüncenin resimsel ve fotoğrafik imge arasında nasıl yol aldığı ile ilgili.”⁶⁸

Türkiye’de çağdaş resim sanatında, fotoğrafın resme müdahalesini ya da tam tersi resmin fotoğraftan nasıl yararlandığını açıklayan serginin konsepti şöyledir;

“Sergi iki ayaklı bir yapı üzerine kurulu: Yazarlar metinleriyle resamlara eşlik ediyorlar. Görsel imge kadar yazılı imge de devreye giriyor ve resmin ulaşamadığı ya da gösteremediği noktalara işaret ediyor: Fotoğrafın resme müdahalesini ya da tam tersi resmin fotoğraftan nasıl yararlandığını; Modernizmin son anlarında fotoğrafın resme verdiği ölüm öpücüğünü; Primitif olarak adlandırdığımız resamlardan başlayarak, biz de fotoğraf-resim ilişkisinin nasıl bir seyir izlediğini; Fotoğraf ve resmi betimlemek için gerekli olan dilin anlamı nasıl belirlediğini; Fotoğrafçı ile ressamın göz ve tekniklerinin birbirinden ne kadar farklı olduğunu ve gerçekliğe nüfuz eden her iki anlatım biçiminin hangi anlam dizgeleri üzerinden okunması gerektiğini açıklayan altı ayrı metin, serginin giriş katında görsel bir enformasyon merkezi oluşturuyor. Metinlere eşlik eden röportaj ve imajlar, aynı zamanda serginin üst katı için bir hazırlık işlevi görüyor.”⁶⁹

Türkiye’de 1970’li yıllardan bu yana bir çağdaş sanat üretiminden söz edebiliyoruz Fotoğraf, teknolojinin de yardımı ile sanatın yani çağdaş sanatın merkezinde önemli bir eleman olarak yerini almıştır. Bu konuda Tahir Ün, sınır tanımaz çağdaş sanat normlarına uygun olarak fotoğrafı yeniden değerlendirdiği yazısında şöyle der;

“Fotoğrafçının, kendisine nasıl bir fotoğraf çekmeliyim sorusunu yöneltmesinin ötesinde, üretebileceği fotoğrafı ya da fotoğrafik imgeyi, sanatsal imgeyi ne amaçla ve nasıl kullanacağını sorgulaması gerekmektedir. Fotoğraf, çağdaş sanat içinde bu boyutlarıyla yeni yerini alırken, kendine özgü ve farklı anlatım biçimleriyle geleneksel sanat akımlarını da içinde barındırmayı sürdürecektir.”⁷⁰

Sanatın işlevi, sürekli olarak yeni bakış açıları getirmek ve dünyayı değişik açılardan ele almayı zorlaması şeklinde belirtebiliriz. Kendine özgü birçok tekniği ve yöntemi olan fotoğrafın, sunumunun ve anlam ağırlığının olması gerektiğini düşünen Ün,

⁶⁸ <http://www.akbanksanat.com/aksm/aksm_exhibition.asp> (10.8.2010)

⁶⁹ <<http://www.sanathaber.net/haber.asp?HaberID=3758&KategoriAdi=Resim-Gorsel>>(10.8.2010)

⁷⁰ Tahir Ün, Türkiye’de Plastik Sanatların Değişen Boyutları İçerisinde Fotoğrafın Yeniden Değerlendirilmesi.

<<http://www.fotografya.gen.tr/issue-3/tahir.html>>(10.8.2010)

sanatçının öznelliğinden soyutlanamayacağını ve kendi içindeki diyalektik ilişkinin yadsınamayacağını söylemiştir.

1970’li yılların son yarısından itibaren Ahu Antmen’in deyimiyle “fotoğraf temelli işler üretenler” giderek artmıştır. Türkiye’de fotoğraf çevrelerinde olduğu kadar çağdaş sanat ortamında da yer alan birçok sanatçı vardır. Bu sanatçılar arasında özellikle dikkat çeken isimler; Şahin Kaygun, Ahmet Öner Gezgin, Nazif Topçuoğlu, Orhan Cem Çetin ve Ahmet Elhan gibi sanatçılardır.

Orhan Cem Çetin, 1980’li yıllardan günümüze kadar birçok kişisel ve karma sergilerde yer almış, fotoğraf eğitmenliği, fotoğrafçılık ve teknolojik danışmanlık yapmıştır. 1990’lardan sonra ise disiplinlerarası çalışan sanatçılar arasında yer almıştır. “1997 tarihli “uyku” performansı, sanatçının fotoğraf, tiyatro ve performans arasındaki ince çizgide oluşturduğu konumu ile hem tarihsel açıdan hem de malzeme açısından analiz edilebilir.”⁷¹

Ahu Antmen, sanatçı Orhan Cem Çetin’in kavramsal içerikli çalışmaları için şöyle der;

“Orhan Cem Çetin’de yapıtlarının sunduğu görsel hazdan çok bunların anlamı üzerine odaklanan, anlam peşinde koşmaktansa, anlam kurgulayan sanatçılardan biri. Çetin’in, yakın dönemde Pamukbank Fotoğraf Galerisi’nde sergilenen *Minimumizm* başlıklı "apanorama"sı bu bağlamda ilginç bir örnek oluşturuyor: Sanatçı bu yapıtında Sadi Çalık’ın 1956 tarihli ve aynı adı taşıyan heykelini "okuyor"; Çalık’a ithaf ettiği bu işle söz konusu soyut heykelin biçimsel bir benzerini fotoğrafik görüntüde yaratmaktan çok, heykelin kendisi üzerinde bıraktığı etkiyi gör-selleştiriyor. Beyaz bir fon üzerinde kadraj ile elde edilen bir soyutlamanın görüntüsü olan bu foto-işle Çetin, söz konusu görüntünün başlangıçta bir "an fotoğrafı" olduğunu vurgulayarak, kendi deyimiyle, "aslında tüm fotoğrafların birer kadraj olduğunu" görünür kılıyor. Serginin küratörü Engin Özendeş’in dediği gibi, "fotoğraf, yaşamın akışı içinden koparılan bir 'an'ın belgelenmesi"dir, en genel tanımıyla. O. Cem Çetin’in yapıtını bu serginin genelinde yer alan fotoğraflardan ayıran da tam bu: Fotoğrafların çoğunda an’ı izliyoruz, görüntüdeki an’ı paylaşıyor ve bir an için kendi gerçekliğimizden sıyrılıyor, sanatçının öznel bakışının yarattığı dünyaya giriyoruz. Çetin’in yapıtında ise o 'an görüntüsü'nün yaratım aşamasına dikkatimiz çekiliyor daha çok; neyin nasıl ve neden öyle

⁷¹ Fırat Arapoğlu, “Temsil ve Etkileşim Arasında: Kesişen Alanlar, Ortamlar ve Orhan Cem Çetin”, *Artist*, Sayı: 31, İstanbul 2010, s. 51.

kadrajlandığı gündeme geliyor, Çetin'in deyimiyle gerçekliğin de, post-modernist bir söylemle, "kurgu" oluşuna dikkat çekiliyor."⁷²



Resim 67: Orhan Cem Çetin, Tanıdık Şeyler, 1998.

“Türkiye çağdaş sanat ortamında, özellikle 1980’li yıllardan bu yana fotoğraf, kimi zaman belgesel yönüyle, kimi zaman da daha farklı boyutlarda gündeme gelmiştir.”⁷³ Fotoğrafı sadece belgesel yönüyle kullanan ve bir düşünceyi belirgin kılmak için fotoğrafik malzemeden metinlerle desteklenen hikâyeler üreten sanatçıların, son dönemde üretmiş oldukları işlere baktığımızda, başvurdukları bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Örnek olarak Hüseyin B. Alptekin’in yazıyla desteklendiğinde anlamını bulan otel ya da gündelik yaşam fotoğrafları kullandığı işlerini söyleyebiliriz.

Türkiye’de fotoğraf temelli iş üreten sanatçılardan biri de Sıtkı Kösemen’dir. Üretimlerinde resimsellik ön plandadır. Sıtkı Kösemen’in sanat anlayışında; fotoğrafı, aktarmak istediği düşüncenin görselleştirilmesi yolunda bir illüstrasyon gibi kurgulaması önem kazanmıştır. Gerek bilgisayar müdahalesine başvurarak işin düşünsel içeriğini ya da yeni teknolojinin dayanılmaz çekiciliğini vurgulaması çalışmalarının ortak noktası olmuştur. Hasan Bülent Kahraman, yazısında Kösemen için şunları yazmıştır;

⁷² Ahu Antmen, “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 84, İstanbul 2002, s.134.

⁷³ a.g.m., s.135.

“Kösemen, kendi alanında önemli işler yapan bütün sanatçılar gibi fotoğrafı gene fotoğrafa ait olan mistisizmin, mitolojinin dışına çıkararak, ona mümkün olan en geniş ölçüde nefes aldirtiyor. Fotoğraf onun için gündelik hayata ait gerçeklikle hem ilgili hem de ilgili olmayan bir şey. Çok çeşitli işler yapan, çok farklı kesimlere, dünyalara ait olan insanların görüldüğü, gösterildiği fotoğrafların gündelik hayatla ilgili olmaması düşünülemez. Tam tersine. Kösemen`in makinesi, odağı tam da ona yani gündelik hayata ayarlanmış. Yapıtının adı bile günlükler olduktan sonra başka şey söylemek mümkün değil. Ama işin püf noktası da bu gündelik hayat meselesinde gizli.”⁷⁴



Resim 68: Sıtkı Kösemen, Zeyrek Hamam' da Mimar Sinan.



Resim 69: Sıtkı Kösemen, Construction.

⁷⁴ Hasan Bülent Kahraman, Gerçeklik, şiir, sıradanlık ve fotoğraf.
<<http://www.tumgazeteler.com/?a=5907850>>(16.12.2010)

Sanatçı Halil Altındere, renkli dijital baskılarında fotoğrafı salt bir araç ya da malzeme olarak kullanarak, esas olarak aktarmak istediği anlatıyı görselleştirmektedir. Sanatçının en güncel sanat ürünlerinden bir tanesi de, birçok sansasyona sebep olan, Türkiye'nin en eski galericisinin (Yahşi Baraz) kafasına, Türkiye'nin en pahalı ressamının (Burhan Doğançay'ın) resmini geçirdiği çalışmadır. Cem Erciyes yazısında sanatçı hakkında şunları yazmıştır;

“Bu bir kavga değil, bir sanat eseri. Politik ve ironik işleriyle tanınan güncel sanatçı, küratör, yayıncı Halil Altındere bir kez daha sanat tarihinde yerini alacak, sansasyonel bir işe imza attı. Altındere ‘dealer’la (yani sanat taciriyle), rekor fiyatlara satılan ressamı bir araya getiren bu işiyle belli ki sanat piyasasına keskin bir eleştiri getiriyor. 90’lardan itibaren, aleyhinde davalar da açılan ‘kimlik’ konulu çalışmaları, yerleşik sanat dünyasını tehdit eden ‘Seni Öldüreceğim İçin Üzgünüm’ gibi sergileri ve mesela bir sergide pahalı resmi kucaklayıp vals yapmak gibi performanslarıyla sanat dünyasının aykırı isimlerinden biri Halil Altındere. Bir yandan da dünyanın en önemli bienallerine, sergilerine davet edilen, güncel sanat ortamımızın en başarılı sanatçılarından biri. Altındere, müzayedelerdeki ‘rekor fiyat’ haberlerinin ‘kültür sayfalarından ekonomi sayfalarına terfi ettiğini’, artık her zamankinden daha fazla ilgi gördüğünü fark ettiği gün ‘Portrait of a Dealer’ı yapmaya karar vermiş. Uluslararası alanda çok sözü edilen sanatçıların Türkiye piyasasında pek de ilgi görmemesi bu kararın temel sebebi. Para eden sanat eserleri, çoğunlukla 70’li, 80’li yıllarda kendini gösteren sanatçılara ait. İşte Altındere’nin hazırladığı videoda rol alan Yahşi Baraz da bu sanatçıları piyasaya tanıtan isim. Bugün milyonlar eden sanatçıları, Yahşi Baraz 80’lerde birkaç yüz dolara satmaya çalışıyordu. Mesela, 2.2 milyon liraya satılarak günümüz resminin en pahalı tablosu olan Burhan Doğançay’ın ‘Mavi Senfonisi’ni ilk sahibine satan kişi de Yahşi Baraz... Yani, Baraz’ın kafasına bir Burhan Doğançay resmi geçirilmesi tesadüf değil...”⁷⁵

⁷⁵ Cem Erciyes, Sanat piyasası bu resmi çok tartışacak, 2010.
[http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetay&ArticleID=1028921&Date=08.04.2009&CategoryID=41\(16.12.2010\)](http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetay&ArticleID=1028921&Date=08.04.2009&CategoryID=41(16.12.2010))



Resim 70: Halil Altundere, 2010.

Gül Ilgaz'da benzer bir tavır içinde gerek kendi çocukluğunun ya da yaşadığı, gördüğü mekânların görüntülerinden hareketle mizansen kurarak ya da fotoğrafik imgeye müdahalede bulunarak yapıtlarını belli kavramlar dahilinde sunmuştur.



Resim 71: Gül Ilgaz, Tutunma, 2007.

Sanatçı İnci Eviner ise, gerçek ile kurgu arasındaki sınırlarla farklı bir biçimde oynayarak fotoğrafik imgenin inandırıcılığını sorgulamıştır. Son dönemde çalışmalarında fotoğraf temelli işler üreten sanatçı, 2000 yılında sergilediği “Hiçbiryer-Gövde-Burası” başlıklı sergisinde gösterdiği fotoğraflarda tümüyle gerçek mekânlarda, gerçek kişilerle mizansenler oluşturarak tuhaf, gerçeküstü ve tekinsizlik duygusu veren bir dünya yaratan fotoğrafik işler üretmiştir.



Resim 72: İnci Eviner, Hiçbiryer-Gövde-Burası, 2000.

Türkiye’de kavramsallık temelinde gelişen, sanat üretimlerinin gelişimine baktığımızda; Hüseyin Elmas’ın belirttiği gibi; “Sanat önceleri salt biçim bakımından özgürlük ararken, bugünün çağdaş estetiğinde anlam, konu ve ruh bakımından da özgürlük aranmaktadır.”⁷⁶ Sürekli değişim içinde olan toplumlara göre, özgürlüklerde değişkendir.

Türkiye’de bugün çağdaş sanat ortamında, fotoğrafın kullanımının biçimsel bir anlamdan çok, düşünsel, teknik ve sanatsal anlamda hakkını veren birçok sanatçının olduğu söylenebilir. Günümüzde, kavramsal uygulamalarda, fotoğrafa dayandırılabilen çalışmalar ağırlığını hissettirmektedir. Bu konuda Tahir Ün şöyle der; “Günümüz sanatı, hem fotoğrafın kendine özgü sanatsal dilinden hem de bir sanatsal imge olarak sanat yapıtı içindeki kullanımından yararlanıldığı örneklerle doludur.”⁷⁷

Çağdaş sanat kavramı içerisinde, gelişen teknolojinin sanatsal yaratım sürecini doğrudan etkilemesiyle, fotoğrafın da sanat üretim şekillerinde, değişen rolünü kavramamız gerekmektedir.

Sanat ile fotoğraf arasında bir ayrımın olmadığı daha önceki bölümlerde de anlatıldığı gibi, günümüz çağdaş sanatının oluşumunda, çeşitli yollarla kullanılan fotoğrafın önemi büyüktür.

⁷⁶ Hüseyin Elmas, “Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?”, *S.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı:16, Konya 2006, s. 297.

<http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/makaleler/.../ELMAS,%20Hüseyin.pdf>(10.8.2010)

⁷⁷Tahir Ün, Türkiye’de Plastik Sanatların Değişen Boyutları İçerisinde Fotoğrafın Yeniden Değerlendirilmesi. <<http://www.fotografya.gen.tr/issue-3/tahir.html>>(10.8.2010)

BÖLÜM III

TÜRKİYE’DE 90’LARDAN SONRA RESİM SANATINDA FOTOĞRAFİN KULLANIMI

3.1 Resim Olarak Fotoğraf

Türkiye’de fotoğraf çevrelerinde olduğu kadar çağdaş sanat ortamında da gündeme gelen fotoğraf sanatçıları; Şahin Kaygun, Ahmet Öner Gezgin, Teoman Madra, Nazif Topçuoğlu ve Ahmet Elhan gibi sanatçılardır. Bu sanatçılardan; Türk fotoğraf sanatında özel bir önemi olan 1951 doğumlu Şahin Kaygun, renkli ve siyah/beyaz grafik anlatımlı çalışmaları, sanatçı portreleri ve belgesel sokak fotoğrafları ile tanınmıştır. Birçok gazete ve dergilere yazmış olduğu yazılarla, fotoğraf sanatına katkılarda bulunmuştur.

Sanatçı, 1980’li yılların sonlarında yapmış olduğu “Polaroid” ve 1990’lı yıllardan sonra ürettiği “Eski zaman denizlerinde” adlı “foto-pentür” çalışmalarıyla şaşkınlık ve tartışma ortamlarının oluşmasına öncülük etmiştir.



Resim 73: Şahin Kaygun.



Resim 74: Şahin Kaygun.

Yeniliklere açık olan sanatçı, sanatın evrensel olduğunu kabul etmiş ve çalışmaları fotoğraf ve resim sanatları bileşiminden oluşan bir tasarım yaklaşımına sahiptir.

“Kaygun’un fotoğraf anlayışında oldukça fazla görsel sanatlardan yararlanma vardır. Teknik olarak silme, kazıma, boyama, kolaj ve fotomontaj gibi teknikleri fotoğraf çalışmalarında kullanmıştır.”⁷⁸



Resim 75: Şahin Kaygun.



Resim 76: Şahin Kaygun.

Sanatçı “Sanat İnsanları” adlı fotoğraf dizisinde amacı belgesel nitelikte fotoğraf çekmek değil, insan gerçeğini yansıtmaya dayalı fotoğraf çekmedir. Bu çalışmada; sanatçının içinde yaşadığı döneme tanıklık etme sorumluluğunun bir sonucunu görürüz.

⁷⁸ Beyhan Özdemir, Türk Fotoğraf Sanatında Bir Ekol: Şahin Kaygun.
<<http://www.fotoritim.com/yazi/beyhan-ozdemir--turk-fotograf-sanatinda-bir-ekol-sahin-kaygun>>(19.12.2010).

“Kaygun; akrilik boya kullanarak fotoğraf üzerine resim yapar. Bu basit ve bilinen teknik yöntemle Kaygun’un kolajları, fatistik kurguları, simgesel anlatımları biraraya gelince de resim- fotoğraf karışımı yapıtları ortaya çıkar. Foto-pentürleri, bütünüyle fotoğraf teknikleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Kullanılan görsel öğelerin büyük bir bölümü, insan gövdeleri, oyuncak bebekler, deniz kabukları, heykeller vs. hep fotoğrafik görünümindedir.”⁷⁹

Polaroid fotoğraf çalışmalarında, deneysel birçok teknik kullanan sanatçı için, teknoloji emrinde olmaktan ziyade sanatçının emrinde kullanılan bir araç haline dönüşmüştür. “Kaygun, fotoğraf sürecinin her aşamasında yapıtlarına müdahale etmekle, kendi yorumunu, düşlerini ve kaygılarını tekniğin sınırlarını zorlayarak ortaya koymaktadır.”⁸⁰

Özsezgin yazısında Kaygun’un bir nü fotoğrafı üzerine şu yorumları yapmıştır;

“Kaygun’un fotoğrafında ayrıntılardan arındırılmış tensel bir çekicilik söz konusudur. Bedenini karanlığa gömülmüş olan bölgeleri, ışığa açık tutulmuş bölgelere oranla daha ‘global’ bir bütünlüğü düşündürebildiği için erotizmin kavrayıcı etkisini aşabilmekte, böylece gizli ya da saklı kalanla gösterilenin oransal ilişkisini belli bir düzeyde tutabilmektedir.”⁸¹

Fotoğraf dışında sinema ile de ilgilenen sanatçı, Afife Jale (1987) ve Dolunay (1988) isimli filmleri, başta Cannes olmak üzere birçok uluslararası film festivallerinde gösterilmiştir.

İDGSA’inde öğretim üyesi olan, 1948 doğumlu Ahmet Öner Gezgin, uluslararası birçok sergilerde ve festivallerde fotoğrafları sergilenmiş ve ödüller almıştır.

Sanatçı, çağdaş sanatı hazırlayan 1980’li yıllardan sonra fotoğrafı kullanan sanatçıların, algılanan dünyadan kareler yakalayan fotoğrafçılardan daha farklı bakış açılarına sahip olduklarından bahseder. Ahmet Öner Gezgin’in Nesneleşmiş Görüntüleri,

⁷⁹ a.g.m.

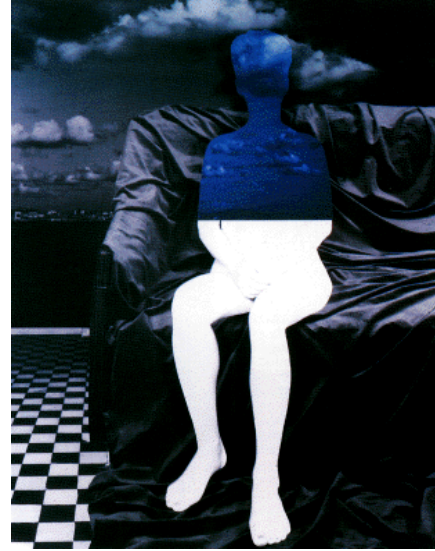
⁸⁰ B. Özdemir, a.g.m.

⁸¹ Kaya Özsezgin, “Şahin Kaygun’un Bir ‘Nü’ Fotoğrafı Üzerine”, *rh+ sanat*, Sayı: 61, İstanbul 2009, s. 24.

fotoğraf ile yapılabileceklerin sınırlarını genişletmeye yönelik yaklaşımlar olarak değerlendirilmektedir.



Resim 77: Ahmet Öner Gezin.



Resim 78: Ahmet Öner Gezin.

Sanatçıyla yapılan röportajda; Gezin, fotoğrafik görme ile sanatçının bakış açısına yönelik şunları söyler;

“Fotoğraf makinesi ile kaydedilen, desteklenen görme eylemi basit bir etkinlik değildir. Gözün izlediği şey, salt izlenen şeyle sınırlı kalmamalıdır; onun arkasında saklı kalan gizemli şeyin de dışı vurumu zihnimizi sürekli meşgul etmelidir. Buradan hareketle, fotoğrafın salt bir aktarımdan, görünen gerçekliği kaydetmekten ibaret olmadığı sonucuna ulaşmak mümkündür. Göz, görme eyleminin genel geçer seyriyle yetinmediği sürece gerçekliğin gizemli kaynağına ulaşma becerisini kazanmış olmakla kalmaz, bu kaynağı irdeleyebilme şansına da sahip olur. Fotoğrafik görme işte bu noktada başlar: herkesin gördüğü, ancak çok sıradan diye önemsemediği şeylerdeki gizemi ve eleştirel bakışı keşfetme yeteneğidir bu.”⁸²

Fotografın, günümüzde geleneksel yapısının farklılaşma gösterdiği görülse de, Ahmet Öner Gezin’e göre, bu farklılık sadece bir yöntem sorunu olarak algılanmalıdır. Sanatçı, teknolojinin kullanımı ile ilgili şunları söyler;

“Görüntü üretimi ve tüketimi aşamalarında, yeni teknolojilerin sunduğu imaj oluşturma ve fotoğrafik görüntü işleme programlarını kullanmak

⁸² Emine Tusavul, Ahmet Öner Gezin’le söyleşi, 2007.

<http://www.isikun.edu.tr/akademik/akademik_kadro/gsf/aogezgin/a.o.gezgin.html>(10.8.2010)

durumunda olan insan, tıpkı geleneksel yapının karanlık odalarında üstlendiği yaratıcı kişiliğini, aydınlık odada sürdürecektir.”⁸³

1959 doğumlu Ahmet Elhan, fotoğrafı, 1990’lı yıllardan bu yana sadece bir malzeme ya da ifade biçimi olarak değil, anlatımı oluşturan fotoğrafik göstergelerden biri olarak kullanan sanatçılarımızdan biri olmuştur.

Elhan’ın çalışmalarını oluştururken, resim sanatı tarihindeki birçok ressam gibi etkilendiği sanatçılar olmuştur. Bunlar: Eadweard Muybridge, kübistler, Man Ray, Laszlo Moholy Nagy, Ugo Mulas, David Hockney, Robert Frank vs. dir.



Resim 79: Ahmet Elhan, “Yerler” serisinden, 2008.

Ahu Antmen yazısında Elhan’ın çalışmaları üzerine şunları söyler;

“Elhan'ın işlerinde çok net biçimde belgesel kullanımıyla gündeme gelen fotoğrafik imge, belli nesnelere öznelerin özdeşleştirilişi, sınıflandırılışı, bir bilgi haline gelişini de aynı netlikte sorguluyor; Elhan kimi zaman da fotoğrafik imgenin sunduğu teknik olanaklarından yararlanarak ve grafik

⁸³ a.g.m.

unsurlar kullanarak, örtük şiddet, nesneleşme, ben yitimi, sahte benlik oluşumu, parçalanma gibi çeşitli hallere göndermede bulunuyor.”⁸⁴

2008 yılında, Contemporary Art Marketing Nişantaşı galerisinde “Yerler” adlı sergi açan sanatçının eserleri üzerine Murat Germen yazısında şöyle der: “Büyük boyutlu renkli fotoğrafların yer aldığı bu çalışmalar, çeşitli iç mekanların fotoğrafik olarak parçalarına ayrılıp tekrar bir araya getirilmesinden oluşuyor.”⁸⁵



Resim 80: Ahmet Elhan, Yerler serisinden, 2008.

“Yerler” serisinin oluşum aşamaları hakkında Ahmet Elhan şöyle der;

“Bir tane resmi (özellikle resim diyorum, bütünü kurduktan sonra bir ressam serbestisi içinde, bütün özneliğimle renklere, tonlara, ışıklara velhasıl aklıma esen herşeye anlatımımı doğru kurabilmek için müdahale ediyorum) 4 ile 6 saatte çekiyorum. Bir araya getirmesi 10 gün kadar sürüyor. Sonra 2-3 gün inceltmesi tutuyor. Ayasofya 1.152, Haydarpaşa 2.232, diğerleri ise 1.728 kareden oluşuyor.”⁸⁶

Birçok ülkede sergiler açan ve kitaplar yazan 1953 doğumlu Nazif Topçuoğlu, yaptığı her bir fotoğraf karesini titiz bir mimar gibi tasarlayarak oluşturmaktadır. Nazif Topçuoğlu, çalışmalarında genellikle genç kızları kullanarak, gerçek üstü bir etki bırakan

⁸⁴ Ahu Antmen, “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 84, İstanbul 2002, s. 134.

⁸⁵ Murat Germen, Yeni “Yerler”: Ahmet Elhan.

<<http://www.fotoritim.com/yazi/murat-germen--yeni-yerler--ahmet-elhan>>(16.12.2010)

⁸⁶ a.g.m.

resimsel iç mekan görüntüleri oluşturmuştur. Kendi seçimi olan kostümleri modellerine giydirerek, resim tarihinin önemli tablolarını yeniden canlandırmıştır.



Resim 81: N. Topçuoğlu, Ağıt, 2006.



Resim 82: N. Topçuoğlu, Doğudan batıya köprü, 2004.

Nazif Topçuoğlu kendi sanat üslubunu şu cümlelerle ifade etmiştir:

“Geçen on küsur yıl içinde işlerimde ağır basan eğilim, zaman, hafıza ve kayıp ile sürekli bir hesaplaşma gibi görünüyor. Nesnelerin -ve insanların- geçiciliği ile başa çıkabilmek için, idealize ettiğim bir geçmişin bulanık ve kusurlu görüntülerini yeniden yaratmaya çalıştığım söylenebilir. Bu davranış, "zamanı dondurmaya" çalışmak olarak da tanımlanabilir! Natürmort'lar ve insan içeren teatral sahnelerden oluşan bu fotoğraflarda, sanat tarihine çeşitli göndermeler bulunabilir.”⁸⁷

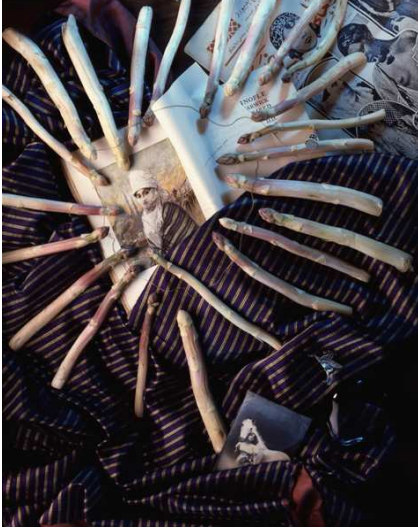
Sanatçının, özellikle 90’lı yıllardan beri çeşitli nesnelere kurguladığı natürmort çalışmalarından sonra, sakatlarla oluşturduğu kompozisyonlar, ardından ilk ve son okuyucular serisi, çeşitli, ikililer, merak ve tecrübe- deneyim, yeni dünya ve images adlı birçok seri birbirini takip etmiştir.

Nazif Topçuoğlu, İnci Eviner ve Ahmet Elhan’ın birlikte açtıkları sergi için, Tahir Ün “Üç işgalci aynı sergide” adlı bir yazı hazırlamıştır. Topçuoğlu’nun eserleri üzerine şunları dile getirmiştir:

“Topçuoğlu ise sergiye son dönem New York’ta çektiği fotoğraflarıyla katılıyor. Etlî kadın bedenlerinin yanı sıra seriye bir yenisi daha eklenmiş. Kitaplı kızlar. En ince ayrıntısına, kızların ayaklarına giyecekleri Çin mahallesinden alınma mor babetlere kadar, tasarlanmış bu fotoğraflarda, geleneksel güzellik kuralları tekrar inşa edilirken modernist bir biçimde aslında

⁸⁷ http://www.naziftopcuoglu.com/turk_statement.html

bu kurallar yıkılıyor. Yerine ne gelmesi gerektiğiyle ilgili ortaya sorular atıyor. Özellikle genç kız figürünün nasıl temsil edilmesi gerektiğiyle ilgili soru, sergi mekanında havada asılı duruyor.”⁸⁸



Resim 83: N.Topçuoğlu, Sebzeli natürmort, 1990. Resim 84: N.Topçuoğlu, Renkli sakatat, 1999.

3.2 Ülkemizde, 90 Sonrası Tuval Resminde Fotoğrafın Kullanımına Örnekler

1941 doğumlu Nur Koçak, Türkiye’de Foto-Gerçekçilik akımının önde gelen sanatçılarından. Çalışmalarında, kadının cinsel haz nesnesine dönüşmesi ve tüketim kültürünün giderek bireyi kimliksizleştirdiğine yönelik belirgin bir eleştiri hissedilmektedir. Koçak’ın 70’li yıllardan bu yana ürettiği çalışmaları üzerine, Bilgen Yılmaz yazısında şunları söyler;

“Koçak, sadece bir kadın olarak çevresine baktığını, gözlemlerinin doğrudan işlerine yansıdığını söyler. Denebilir ki Koçak, bilinçli bir eleştiriye amaçlamadan toplumsal gerçekleri sorgulayan bakışını işlerine aktardığı ölçüde eleştireldir.”⁸⁹

⁸⁸ Tahir Ün, Üç İşgalci Aynı Sergide.
<<http://www.milliyet.com.tr/2002/11/18/sanat/san06.html>> (10.8.2010)

⁸⁹ Bilgen Yılmaz, “Nur Koçak”, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, ed: İpek Duben-Esra Yıldız, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008, s. 200.

1974- 1980 yılları arasında “Fetiş Nesneler” ve “Nesne Kadınlar” adlı bir dizi seri oluşturan sanatçı, çalışmalarını oluştururken, kitle iletişim aralarındaki kadınlarla ilgili belli klişelerin sürekli vurgulanmasından etkilendiği kadın dergilerindeki reklam fotoğraflarından yararlanmıştır.



Resim 88: Nur Koçak, Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesneler III, 1978.

1989 yılında ürettiği “vitrinler” dizisinde, İstanbul’un toplumsal yaşamı ve bireyin kimlik sorunsalının irdelendiğini görürüz. “Gelişen tketicim ekonomisinin toplum ve birey üzerindeki etkilerinin değiştiğini, tketicim kimliğinin, kadın kimliğiyle birlikte yeni toplumsal paradigmalardan içerdiği görülür.”⁹⁰



⁹⁰ a.g.e., s. 202.

Resim 89: Nur Koçak, Yeni İnci, 1995.

Aynı yıllarda sanatçı, “Mutluluk Resimleriniz” ve “Aile Albümü” adlı dizi çalışmalarında; hem yakın çevresinden, hem de “Kelebek” gazetesinin ilgili köşelerinden esinlenmiştir. Özellikle gazetenin mutluluk resimleri köşesinde, kadın figürünün olmayışı, askerlerin birbirlerine sarılmış olarak fotoğraflanması, kadının toplumsal yaşamdan dışlanması olgusu, sanatçının bir dizi çalışma tasarlamasına sebep olmuştur.



Resim 90: Nur Koçak, Pınar ve Ben, II, 1979, (Ayrıntı)

Nur Koçak, 1980’li yıllarda Türkiye’de çağdaş sanata yenilikçi anlayış getiren ve özellikle Pop Sanat ve Foto-Gerçekçiliğe yakın ironik ve eleştirel bir bakış açısıyla ürettiği eserler ile postmodern süreçlere doğru yönelmiştir. 90’lı yıllardan sonra “Cahide’nin Öyküsü” dizisine başlayan sanatçının, teknik olarak dijital kameranın görüntü sürecini ve Chuck Close’un dev portre resimlerini anımsatan fakat daha yumuşak ve ifadeye önem veren bir üsluba sahip olduğu görülmektedir.



Resim 91: Nur Koçak, Cahide-Önce, 1996-99.

Nur Koçak'ın en yeni sergisi 1 Aralık 2010 – 1 Şubat 2011 tarihleri arasında 44A Sanat Galerisi'nde açılan “İkililer, Üçlüler (Diptikler, Triptikler) – Bir Seçki” başlıklı sergisidir. Nur Koçak, sergi kataloğunda yer alan metninde sergiyi şu şekilde tanımlıyor;

“Geriye dönüp çalışmalarına şöyle bir baktığımda, çoğu zaman aynı konuyu işleyen tek bir resimle yetinmediğimi görüyorum. Önce bir tane, derken ‘Hadi bir tane daha olsun, sonra bir tane daha gelsin bunlara eklensin!’ demişim nedense. Burada herhalde sözü daha bir pekiştirme, vurguyu daha bir güçlendirme arzusu rol oynuyor. Bu sergide böyle ikili, üçlü çalışmalardan (diptikler, triptiklerden) bir seçki sunuyorum.”⁹¹

1947 doğumlu Balkan Naci İslimyeli, eğitimciliğinin yanı sıra sanat kitapları, şiir ve öyküler yazmakta sinema ile de ilgilenmektedir. Sanatçı, Türk sanatında büyük

⁹¹<http://www.bugunbugece.com/istanbul/M%C3%BCzik/Sergiler/58228-Nur-Kocak-Ikililer-%C3%9Cc1%C3%BCler.html>

açılımlar yaratmış, çağdaş sanatın özgür ifade olanaklarını ve değer ölçütlerinin sınırlarını zorlayarak sanat alanında sürekli yeniliklere öncülük etmiştir. Çağdaş Türk resminin doğu ve batı arasında, iki karşıt değeri, yani nesnel gerçeklikle tinsel gerçekçilik karşıtlığını birleştiren evrensel bir sentez olması gerektiğini savunmuştur.

Balkan Naci İslimyeli, 2010 yılında, İş Bankası Kibele Sanat Galerisi'nde açmış olduğu "Hava-Su-Toprak-Ateş ve İstanbul" adlı sergi ile; İstanbul ve yaşayanlarının tarihi ve ironik bir panoramasını anlatmıştır.

"İstanbul esiniyle oluşturulmuş beş bölümlük bir bütün olan sergide sanatçının son bir buçuk yılda ürettiği yapıtlar yer alıyor; tuvaler, fotoğraflar, video, baskı, heykel ve enstalasyonlardan oluşan 200 parçalık zengin bir koleksiyon sanatseverlerle buluşuyor. İstanbul'un Avrupa kültür başkenti ilan edildiği yıla rastlayan bu anlamlı sergide, izleyiciler Sergi, kültürlerin çatışma ve kaynaşmasından doğan olağanüstü canlılık, İstanbul portreleri, kentin sahne olduğu varlık mücadelesi ile alışılmışın dışında bir İstanbul tasarımı sunuyor."⁹²



Resim 85: Balkan N. İslimyeli, "Hava-Su-Toprak-Ateş ve İstanbul" Sergisinden, 2010.

⁹² <<http://www.ekavart.tv/?id=588&start=&k=>>(23.12.2010)

Son dönem sergilerinde resim ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi sorgulayan Balkan Naci İslimyeli, özellikle “Suret” sergisinde olduğu gibi, işin teknolojik boyutunu vurgulamıştır.

“Balkan Naci İstimyeli, çalışmalarının çoğunda, fotoğrafa aktarılan portrelerini kullanmaktadır. “Deli Gömleği” adlı çalışmasındaki portre fotoğrafları bu çalışmalarının algı - yargı ilişkisi içerisindeki kodlamalarının çözülmesine yardımcı birer unsurdurlar.”⁹³

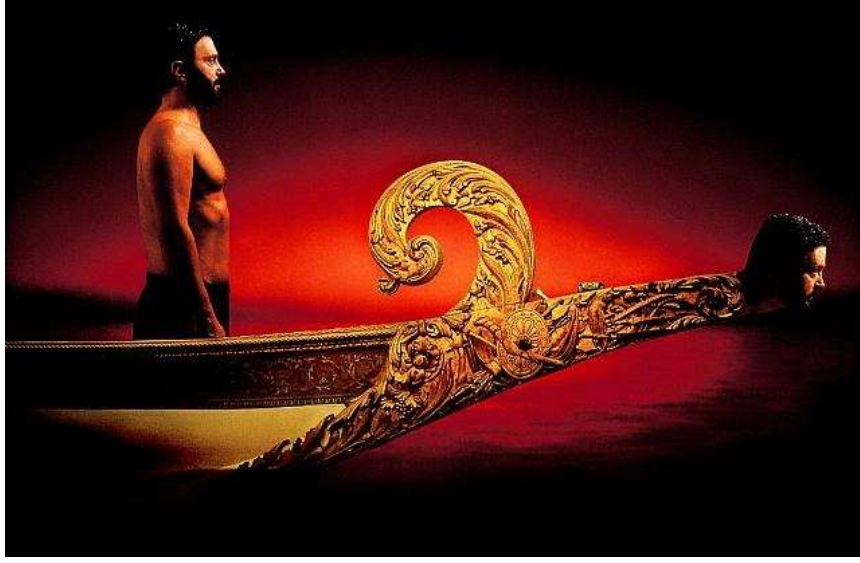


Resim 86: Balkan N. İslimyeli, isimsiz, 1990.

Çalışmalarında hep kendisini figür olarak kullanan sanatçı, sanat yapmak için önce birey olunması gerektiğini savunur. “Türk resminde bireysel açılımın önemli örneklerinden biridir benim verdiğim mücadele.”⁹⁴ der sanatçı.

⁹³Tahir Ün, Türkiye’de Plastik Sanatların Değişen Boyutları İçerisinde Fotoğrafın Yeniden Değerlendirilmesi. <<http://www.fotografya.gen.tr/issue-3/tahir.html>>(10.8.2010)

⁹⁴ Tefik İhtiyar, Söyleşi- Balkan Naci İslimyeli, *rh+ sanart*, Sayı: 60, İstanbul 2009, s.27.



Resim 87: Balkan N. İslimyeli, isimsiz, 1997-98.

1957 doğumlu Bedri Baykam, farklı alanlarda uğraşları, sanatçılığı ve yazarlığı ile tanınmıştır. Eserlerinde işlediği konular; kendi hikâyelerinden yola çıkarak işlediği temalar, siyasi konular, kadın ve sanat tarihine atıfta bulunan işler olarak sınıflandırılabilir.

Baykam, 80'li yıllarda ürettiği çalışmalarında, cinsellik, yaşam ve ölüm gibi konuları işlemiştir. Bu dönemde oluşturduğu en önemli çalışma; kırık aynaları resmin bir elemanı olarak kullandığı “Fahişenin Odası” dır. 1987'den sonraki çalışmalarında ağırlıklı olarak siyasi konulara odaklanmıştır. Bu yıllarda Baykam, “Foto-Haber Resimleri” dizisini ortaya çıkarmıştır. Fotopentür tekniği ile oluşturduğu “İç manzaralar”ını oluştururken sanatçı, gazete kupürleri ve fotoğraflardan faydalanmıştır. Bedri Baykam, bu yıllarda oluşturduğu “İç Manzaralar” serisinin çıkış noktasının, fotoğraf ve resim ilişkisi olmadığını, haber ve sanat ilişkisinden doğduğunu söylemektedir. “İç Manzaralar” sergisi, Bedri Baykam'ın siyasi içerikli çalışmalarından oluşmuştur.



Resim 92: Bedri Baykam, Deniz Gezmiş ve Arkadaşı Suat Sevgili 1968'de İstanbul'da, 1997.

Sanatçı ürettiği çalışmalar için Pop sanatın, Sosyal Gerçekliğin, Yeni Dışavurumculuğun, politik yaşamın, hatta Kavramsal Sanatın bir kesişmesinden oluştuğunu söyler.⁹⁵

2002 yılında açmış olduğu “Dişi Entrikalar” adlı sergisinde kadın imgesini, pornografiye gönderme yapan bir tarzda ele almıştır.

2009 yılında Beşiktaş Çağdaş Sanat galerisinde açılan, “Koleksiyonlardan Bedri Baykam” sergisi, sanatçının 1983’lerden 2009’lara uzanan 25 yılı aşkın bir dönemi kapsayan önemli çalışmalarından bir kesit sunmaktadır. Bedri Baykam’ın tüm kariyeri boyunca gerçekleştirdiği eserlerin bir araya getirilmesiyle oluşan koleksiyonun kapsadığı Yeni Dışavurumculuk, İç Manzaralar, Şerit Resimler, Sansür ve İşkence, Gerçek Sahteler, Kuvvay-ı-Milliyeye, 68’li yıllar, Saydam Katmanlar, Dişi Entrikalar, At Serileri ve 4Dler

⁹⁵ Bedri Baykam, *Boyanın Beyni*, Genç İş Adamları Derneği, İstanbul 1990, s. 223.

gibi en önemli dönemlerinden çalışmaların yer aldığı sergide sanatçının, tuval üzerinde fotoğrafı kullanarak ürettiği eserleri dikkat çekmektedir.

1958 doğumlu İrfan Önürmen, figürü geleneksel anlamda tuval üzerine resmetmemiş, tam karşıtı olarak, artık kendisinden başka her şey olabilen görüntüyü iyiden iyiye başkalaştığı şekilde yabancılaştırmıştır. Başkalaşım, parçalanmış olanı, toparlayıp tekrar bir araya getirmek sanatçının çalışmaları için birer gerekçe olmuştur.

Sanatçı, çalışmalarında malzeme olarak kullandığı boya ve tülün yanısıra, gazete ve fotoğraflardan da yararlanmışır. Kendisiyle yapılan bir röportajda konuyla ilgili şunları söyler;

“Resim yapmaya başladığım öğrencilik yıllarımdan beri görsel malzeme biriktirim. Bunlar benim resim yaparken faydalandığım arşivlerdir. Tabii zamanla çoğaldılar, o kadar çok görsel malzeme oldu ki hem işin içinden çıkamaz oldum hem de artık bu görsel malzeme yığını tek bir şeymiş gibi algılamaya başladım...artık bir proje gibi elimin altında duran bu materyalden bazı düzenlemeler, bazı üretimler çıkmaya başladı. “Arşiv1- Yurttan Sesler”, “Arşiv2- Ölüm=ölüm”, “Arşiv3- Aileye Mahsustur”, “Arşiv4- Terör Fabrikası”, “Arşiv5- Yeni Bağdat Müzesi” adlı düzenlemelerim bu oluşturduğum arşivin içinden çıkmıştır. Malzeme gazetenin kendisidir bu işlerde...ayrıca resmca bir tavırla gazete yüzeyleri bana kolajlar ve boyamalar yapma fırsatı da tanır.”⁹⁶

Sanatçı, 2003 yılında Art İstanbul 2003 Uluslararası Sanat Buluşması ve ARTIST 2003 İstanbul Sanat Fuarında, iki proje arasında köprü görevi görececek bir sergi de Pi Artworks Çağdaş Sanat Merkezinde sergiler açmıştır. Sergide yer alan çalışmalar, Önürmen’in daha çok cinselliğe gönderme yapan, pentür (boya) işlerinin oluşmuştur. İşler kadının seyirlik duruma düşmesini, röntgenlenmesini irdelemektedir. Erotizm’e direk gönderme yapan bu resimlerde bize sunulan kadın imgesi ve o kadının kişileştirilmesi resimlerin ana temasını oluşturmaktadır.

İrfan Önürmen’in, Art İstanbul 2003 Uluslararası Sanat Buluşması sergisinde yer alan çalışmaları hakkında yazılan yazılarda şunlar yazar;

⁹⁶ Sanem Eyigün, “Detayları Kuşatan Adam”, *Artist*, Sayı: 5, 2007, s. 34-35.

“Sergide gözlemleyeceğimiz bir diğer yol ise gazete görüntüleri üzerinden farklı bir oluşum denemesi. Yukarıda bahsettiğimiz cinselliğe gönderme yapan ve tipolojik irdelemeleri içerisinde barındıran işlerin tüm içeriklerini kapsayan bu işlerde ise, gazete ve dergi fotoğraflarının üzerinde yansıyandan yola çıkıyor. Gazete kúpürünün kendisini ele alıp başkalaştırıyor. Önürmen imgeleri bazen yan yana bazen de üst üste kullanarak, görüntülerin birbirinin anlamını değiştirip, çoğaltıp, etkileşimlerini bize sunuyor ve bu bizim aynı zamanda yaşam içeriğimiz haline dönüştürüyor.

Önürmen'in bu işler üzerindeki yorumu ise şöyle: "Gazete ve dergilerden bize sunulan görüntüler üzerinden, insanın kimliği ile ilgili sorular soruyorum; ve bunu yaparken görüntüyü başkalaştırarak, kapatarak veya başka görüntüler ilave ederek farklı anlamlar üzerinde düşünüyorum. Yani bir anlamda gazeteyi farklı okuyorum".⁹⁷



Resim 109: İrfan Önürmen.



Resim 110: İrfan Önürmen.

ARTIST 2003 sanat fuarı için Önürmen'in hazırladığı projenin ismiyse “BBG EVİ”dir. (Biri Bizi Gözetliyor Evi). Proje, direkt olarak insanların yaşamlarının gözetilmesine gönderme yapan, özel hayatın deşifre olmasını yansıtan tül işlerden

⁹⁷ İrfan Önürmen' den İki Yeni Proje, Haber: PI ARTWORKS 06.08.2003.

<http://www.yapi.com.tr/Etkinlikler/irfan-onurmen-den-iki-yeni-proje_5292.html>(23.12.2010)

oluşmuştur. İrfan Önürmen'in, sanat fuarında yer alan çalışmaları hakkında yazılan yazılarda şunlar yazar:

“Önürmen, insanların izlenme ve teşhircilik ile ilgili duygularını inceleyen BBG evine gönderme yapan bu yeni projesindeki işlerin tamamını kat kat gelinlik tüllerinden oluşturuyor. Sergide 54 adet yeni tül işin yanyana gelmesinden oluşan dev bir ekran bizi bekliyor. İrfan Önürmen tülleri kullanarak hazırladığı bu işlerin çıkışını bir şöyle anlatıyor: “Tül işlerimin çıkışı bir kadın resmi de olmuştu. Bu resim kendi cinselliğini yaşayan bir kadının resmiydi ve tül katmanları arasında kat kat çözülüyordu. Bizim röntgencilik duygularımızı kışkırtan bir işti. İlerleyen işlerimde tül giderek perde / ekrana gönderme yapmaya başladı. Zapping serisi ile TV ekranına direkt gönderme yaptım ve bu işle de daha çok ekran kullanarak BBG evindeki sıkıcı sahneleri tekrarlayarak vurgulanmaya çalıştım”.⁹⁸



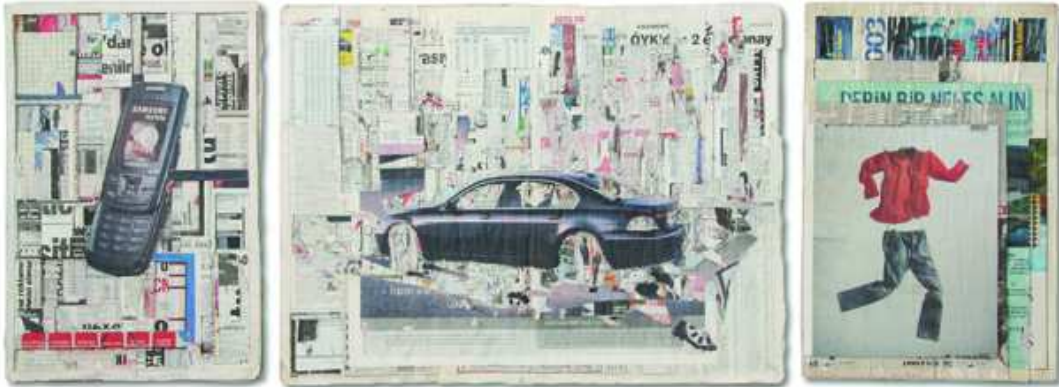
Resim 111: İrfan Önürmen, 2003.

⁹⁸ İrfan Önürmen “BBG Evi” Sergisi ile Artist 2003 İstanbul Sanat Fuarında.
<<http://www.arkitera.com/sanat/2003/09/haberler/bbg.htm>> (23.12.2010)

2009 yılında Pi Artworks Çağdaş Sanat Merkezinde açtığı sergi ile, günümüz insanındaki “Panik” duygusunu ele alan Önürmen; Gazete, dergi ve tv görselleri üzerinden insanı, toplumu izleyip ve arşivini yaparak medyayı gazete ile soyutlaştırarak malzeme olarak kullanmıştır. Sergi için çıkan haberde, sanatçı çalışmaları için şunları söylemiştir;

“Geç kalmak, yalnızlıktan korkmak, trafikte sıkışmak, domuz gribi, aids, işten atılmak,da yakalanmak, hijyen, kalabalığa çıkmak, yitip gitmek, doğayı giderek kaybetmek gibi duygu ve olguların sonucunda oluşan “PANİK” günümüz insanın en tipik özelliklerinden biridir. Aynı zamanda panik ortamının zaman zaman bilinçli yaratıldığı günümüzde, çağdaş yaşam, kentleşme ve gelişen teknolojiler de insandaki panik psikolojisini tetikler.

Yeni sergimdeki işlerimde bireydeki bu “PANİK” duygusunu tetikleyen düzensiz kentleşme, yalnızlaşma, aşırı trafik, tüketim zorunluluğu, iktidarların yaptırımları, cinsel baskılar, sıkışık mekanlar, savaş, terör tehdidi gibi insanın doğal yapısını bozan unsurlar üzerinde duruyorum.”⁹⁹



Resim 112: İrfan Önürmen, 2009.

⁹⁹ Tophane’de Panik Sergisi.

<<http://www.tumgazeteler.com/?a=5469508&cache=1>>(23.12.2010)



Resim 113: İrfan Önürmen, 2009.

1965 doğumlu Mustafa Horasan, 1992 yılından bu yana gelişen üretim sürecinde, birçok konseptte sahip sergiler açmıştır. Yüzler ve Şeyler, Alacakaranlık, Hiçbirşey, Sahte İmajlar, Olağan Şeyler, Gece Bahçesi, İstila, Kontrol Odası, Sahip Olmak, İçimdeki Şeytanı Öldürürsen Meleği de Öldürürsün ve Çarpışma, sanatçının farklı disiplinlerde açmış olduğu sergilerdir.

Mustafa Horasan'ın resimleri, resmedilen herşeyin bir kurgu ve resim olduğu hissini canlı tutmaktadır. Resimlerinde görsel olan her şey hem belirsiz bir gerçekliğe hem de gerçek ile düşlem arasındaki söyleme gönderme yapmaktadır.

Bilinenin, bilinmeyen aracılığıyla keşfine figür kurgulamalarıyla çıkan Horasan, resimlerinde, tuhaf kıyafetler giyen, kimi uzuvları aşırı gelişmiş, aşırı yağlı sağlıklı vücutlu, anatomik olarak lanetlenmiş kötürüm bedenleri kullanmıştır.

Çalıkoğlu, Mustafa Horasan için hazırlanmış katalog yazısında “Hiçbir şey” dizisindeki çalışmalar için şunları söyler:

“Belirsizliğe sürüklenmeye başlayan şey sadece dünyevi zaman ve mekan değil, her iki ögenin çağrıştırdığı olasılıklarda artık tanımsız bir bağlama doğru akmaya başlamıştır. Yüzeye transfer edilen imgeler her ne kadar bir belirteç, bir iz gibi modernliğe işaret etse de, resimsel atmosferde

tuhaf, melez bir zaman duygusu hissedilmektedir. Açıkçası bu resimler, bugünün dünyasında her şeyin özüne ve varlık gerekçesine ilişkin yitik bağlamları hatırlatmakla kalmıyor, varoluşa ilişkin temel sebeplerin artık sınırları kontrol edilemeyen bir kargaşaya aktığını göstermeye de çalışıyor.”¹⁰⁰

Resimlerindeki figüratif oluşumların temelinde sürreal izleri barındıran sanatçı, figürlerin birbirine eklenmesi ile oluşan görünümler yaratmıştır. Psikolojik duyuların hissedildiği kompozisyonlarında zengin imgelem gücü, kışkırtıcı ve ürkütücü öğelerle birleşmiştir.

Horasan resimlerinde, farklı benlikler, karakterler, maskelerin ardına gizlenen yüzler, kimi zaman yoran, kimi zaman kışkırtıcı figürlerle resmin dinamiğini oluşturmuştur. Sanatçının bakış açısının genişliği ve etki alanlarının açıklığı resme farklı bir anlayış kazandırmıştır. Resimsel boyuttaki sorgulamalarının temelini insanın geçmişine ve şimdisine dayandırarak, yaşamdaki kopuklukları ve aksamaları yansıtmıştır. Bunu yaparken insan bedenini, uzuvları parçalara bölerek ya da deforme ederek fantastik mekanlara yerleştirmiştir. Sıradışı gündelik olaylar ve cinsellik resimlerinde dikkati çekmektedir.

Sanatçı gerek güncel, gerek tarihsel olgularla beslenirken, diğer sanat dallarıyla ve sanatçılarla etkileşimini de sürdürmüştür. Fotoğraf sanatçısı Joel Peter Witkin’in fotoğraflarından esinlenerek bir çok çalışma üretmiştir. Sanatçı, 2002 yılında İş Sanat Kibele Galerisi'nde “Harem” adlı karma sergi için Joel Peter Witkin’in “Yüzün Ezilme Olasılığıyla birlikte Testisleri Esnetme” fotoğrafından esinlenerek hazırlanmış olduğu “Bir Hadımağasının Hazin Sonu” adlı çalışma ile sansasyona sebep olmuştur. Çalışmanın sergi konseptine uygun bulunmaması üzerine kurum tarafından reddedilen sanatçının çalışması daha sonra UPSD Kültür Merkezi’nde sona eren ikinci bir “Harem” sergisine konmuştur.

¹⁰⁰ Levent Çalikoğlu, *Horasan*, Evin Sanat Galerisi yayınları, İstanbul 2003, s.79.



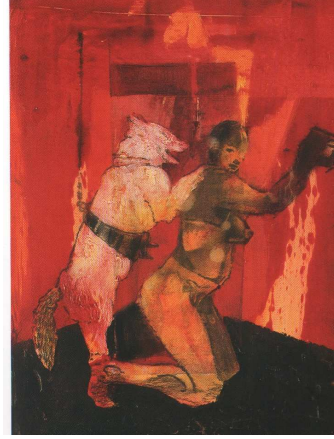
Resim 96: Joel Peter Witkin, Yüzün Ezilme Olasılığıyla birlikte Testisleri Esnetme, 1982.



Resim 97: Mustafa Horasan, Bir Hadımağasının Hazin Sonu, 2002.



Resim 98: Joel Peter Witkin, 1983.



Resim 99: M. Horasan, Hiç Bir Şey Serisi 2002.



Resim 100: Joel Peter Witkin, 1983.



Resim 101: M. Horasan, Hiç Bir Şey Serisi 2002.

Mustafa Horasan'ın fotoğraflardan esinlenerek ürettiği bir diğer örnek çalışma serisi de 2005 yılında hem Evin Sanat Galerisinde hem de 15. İstanbul sanat fuarında sergilenen "İstila- Invasion" adlı sergidir.

Mustafa Horasan, "İstila - Invasion" adlı sergisinde, beden ve belleğin acıya direncini imaj ve belgesellerden edindiği fotoğraflardan süzerek yeni baştan yapılandırmıştır.

Sanatçı, gündelik medyada fetişleştirilen savaş karelerini, sahalardan topladığı tarihi savaş dergilerindeki nostaljik fotoğrafları, tarihin kaydına soyunan belgesellerin soğuk atmosferinden seçtiği anları, kimi zaman belirsiz bir atmosferde kimi zaman da insanoğlunun hırslarına ve kötülük güdüsüne işaret eden bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde resimlerinde görünür kılmıştır.



Resim 102: Mustafa Horasan, İstila serisinden, 2005.

1966 doğumlu Ramazan Bayrakoğlu, resmi merkeze alarak farklı sanat disiplinleriyle uğraşmıştır. Sanatçı, resmin klasik algılanış biçimini bozmaya ve resme kavramsal bir içerik kazandırmaya yönelik çalışmalar yapmaktadır. Çalışmalarında ağırlıklı olarak anlam oyunlarına açık metinler kullanan Bayrakoğlu, standart bir forma bağlı kalmayan ve farklı malzemelerle uygulamalara açık bir tavır geliştirmiştir.

Hakkı Engin Giderer'in, "kavramsal içerikli fotorealist resimler" dediği çalışmalarını ile birçok kişisel ve karma sergilere katılan sanatçı, 2007 yılında 10. Uluslararası İstanbul Bienali'ne "Basit Cevaplar" adlı çalışması ile katılmıştır. İKSV'nin sitesinde Ramazan Bayrakoğlu'nun çalışması için şunlar yazılmıştır;

"Sıradan insana ait bir fikrin normal koşullarda kullanım değeri ve yönlendirme gücü yoktur. Sıradan olan ancak kitlesel bir bütünlük kazandığında yaptırım gücü ve kullanım değeri kazanır. Fakat sıradan bireyin ruhu onu kitlesel örgütlenmelerden uzak tutar. Algımıza müdahale gücü bulunmayan sıradan insanın dünyası sanatçının ilgi alanından büyük ölçüde çıkmıştır. Bununla eş zamanlı olarak sanatçı ilgi alanını mülteciler, göçmenler, sefiller, travestiler, eşcinseller, AIDS'liler gibi marjinal bireylere, daha keskin bir tanımla çaresiz sıradana çevirmiştir...Sıradan insanın kendi coğrafyası içinde ekonomik, politik ve etnik gerilime dayalı problemlere bakışı ve çözüm önerileri bu projenin temelini oluşturur. Sıradan bireyin dünyasını kendi

mekânından çıkarmak, duvar resmi olarak kamusal alana taşımak, kutsayıcı bir etki yaratır. Fakat sıradan olanının sıradanlığı ile yapıtın kutsayıcı gücü arasındaki çelişki sıradana verilen değeri nötrler. Yapıt sıradan bireyi önemseydiği ölçüde inandırıcılığını kaybeder. Abartılı bir kutsamayla mizahlaşır. Bu çalışmada da hedeflenen budur, bütün gerçekçi içeriğe rağmen anlam ve anlatımın sıfırlandığı, aslında anlatılanın hiçbir şey ifade etmediği bir noktanın yakalanmasıdır.”¹⁰¹



Resim 103: Ramazan Bayrakoğlu, Basit Cevaplar, duvar üzerine akrilik, 2007.



Resim 104: Ramazan Bayrakoğlu, Basit Cevaplar, 2007.

2009 yılında Dirimart'ta açtığı “1 km” adlı kişisel sergisinde, kumaşı malzeme edinerek, tuval üzerine piko dikişi ile oluşturulmuş bez resimlerle çalışmıştır. Sergi hakkında çıkan gazete yazısında şöyle der:

“Serginin ana ekseninde Bayrakoğlu'nun yaşadığı şehir olan İzmir'de gündelik hayatını oluşturan mekânlar arasında kurduğu ilişkiler yer alıyor. Konvansiyonel sanat materyallerinin dışında yeni ve daha riskli bir malzeme kullanan - saten kumaşın hassas ve kaygan olması nedeniyle - Bayrakoğlu,

¹⁰¹ <http://www.iksv.org/bienal10/sanatci.asp?sid=11>(31.12.2010)

resmin klasik algılanış biçimini bozmaya ve resme kavramsal bir içerik kazandırmaya yönelik çalışmalar gerçekleştiriyor. Ağırlıklı olarak anlam oyunlarına açık metinler kullanıyor; kumaşın yapısı itibarıyla ışığı yansıtma biçimleri de izleyicide farklı etkilerin ortaya çıkmasına aracı oluyor.”¹⁰²

Sanatçının çalışmaları hakkında yazılan haberde de, sanatçı üretim aşaması hakkında şunları söyler:

“İmgeyi oluşturabilecek her malzemenin sanatsal yaratının kullanım olanakları içinde olduğunu ifade eden sanatçı, “Ben izleyicinin anlam üretimindeki zafiyetini bilerek iş üretiyorum. Ona rasgele seçilmiş elemanlardan oluşan bir kurgu veriyorum ve geri kalanını ona bırakıyorum” diyor.”¹⁰³

Bayrakoğlu, sergide yer alan çalışmalarında, resmin boya ile olan ilişkisini ve dijital görüntünün teknolojik algısını dikişi kullanarak bozmaya çalışmıştır. Peyzaj görüntüleri sıradan kent peyzajlarının ötesinde bir ruh halinin karşılığı olarak fotoğraflanmış ve resme dönüştürülmüştür.



Resim 105: Ramazan Bayrakoğlu, Peyzaj, 2009.

¹⁰² <http://www.birgun.net/culture_index.php?news_code=1242815431&year=2009&month=05&day=20> (31.12.2010)

¹⁰³ <<http://www.sanatdergi.com/modules.php?name=News&file=article&sid=1724>> (31.12.2010)

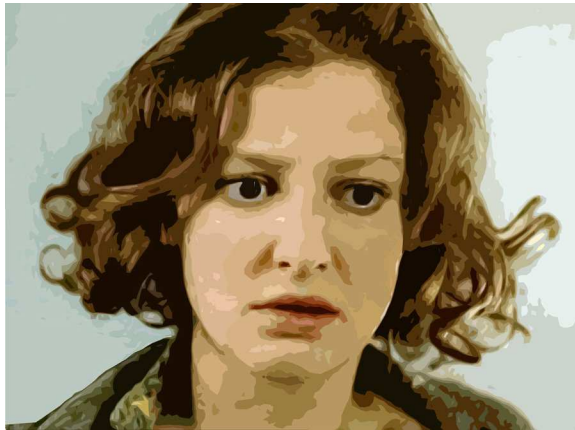


Resim 106: Ramazan Bayrakoğlu, Peyzaj, 2009.



Resim 107: Ramazan Bayrakoğlu, Araba, 2005.

2009 yılında Art Dubai Sanat Fuarına katılan sanatçı, farklı tekniklerde uyguladığı kavramsal içerikli çalışmalarıyla Türk resim sanatına katkılarda bulunmuştur.



Resim 108: Ramazan Bayrakoğlu, 2009.

1969 doğumlu Rıfat Şahiner'in çalışmaları, kitle iletişim araçlarının yaşamımızdaki görsel istilasına yönelik bir eleştirel temele dayanmaktadır. Teknoloji ve mekanik üretim sonucu ortaya çıkan standartlaşma, aynılaşma gibi kavramlardan; sinema, televizyon, video gibi araçların ürettiği görsel ve estetik yeni açılımlara, kozmopolit kent ortamlarından, tüketimi kışkırtan ve bunu kitlelere, kimi estetik kodlarla sunarak ortak beğeni kalıpları oluşturan yeni toplumsal stratejilere dek uzanan bir dizi sorunsalın bu çalışmaların içeriğini belirlediği söylenebilir.

Rıfat Şahiner'in çalışmaları iki temel üzerine oturmaktadır: televizyon ve onun ürettiği estetik dil, diğeri de yazı, fotoğraf, sinema, ilan panoları gibi günümüzdeki iletişimsel yapıyı belirleyen her türlü bildirişim ögesidir.

Rıfat Şahiner'in çalışmalarındaki görsel unsurlar, tüketim toplumuna mal olmuş imgelerden oluşmaktadır. Bu imgelerin birçoğu kozmetik sektörden alınan imgelerdir.

“Kozmetik ve moda sektörünün göz kamaştırıcı modellerinin, birbiri ardına sıralandığı bu çalışmalarda, patetik ifadeleriyle izleyiciye meydan okuyan bu yüzler, ironik bir şekilde boyasal müdahalelerle yeniden kodlanıyor.

Bu, yüzü boyama, imajlaştırma, güzelleştirme edimine doğrudan bir gönderme olarak ele alınabilir. Modellerin yüzleri kimi zaman daha da çarpıcı renklerle abartılı hale getirilirken, kimi zamansa bir tür maske gibi belirsizleştirilerek yeniden üretiliyor. Bu yaklaşım, çoğaltılarak dört bir yana dağılan imajların, kendi bağlamlarından koparılarak, farklı bir ortamda ikame edilmesi, dolayısıyla yeni bir bağlamsal alana çekilmeleriyle gerçekleştiriliyor. Fotoğrafa konu olan yüzler, fotoğrafın bir temsil biçimi olarak ürettiği yeni hakikatle de ilişkilenebilir. Gerçekte Şahiner'in bu yüzlerden hareketle sorguladığı şey, imajların barındıklarından çok, bu imajlar aracılığıyla pazarlananlarla ilgilidir.”¹⁰⁴

Sanatçı, tüketim toplumunda yer alan kadınlar gibi tüm kadınların da benzer şekillerde görünmelerini çalışmalarında irdelemiştir.

¹⁰⁴ Hülya Toksöz, İkonların Kaotik Evreni.
<<http://www.rifatsahiner.com/hakkında.html>>



Resim 93: Rifat Şahiner, Medyatik Sarmal, TÜKT., 100x100 cm., 2001(Detay)



Resim 94: Rifat Şahiner, Medyatik Haller, TÜKT., 165x135 cm.(Detay)

Sanatçının çalışmalarında, sosyal içerikler üzerine bir farkındalık hali görülmektedir. Ayrıca televizyon ve dergilerce kullanılan tüm reklam ve pazarlama yöntemlerini doğrudan kullanarak enerjik bir işleyiş yaratılmıştır.



Resim 95: Rıfat Şahiner, Stop, TÜKT., 165x135 cm.(Detay)

“Sanatçı bu imgeleri kimi zaman olduğu gibi kullanarak kendine maletme eğilimi güderken, kimi zamansa onlarla oynayarak satirik bir anlam evreni yaratıyor.”¹⁰⁵

Andy Warhol’un Marilyn Monroe’sunu resimlerinde kullandığı gibi Rıfat Şahiner’de, ikona dönüşmüş kişiyi çalışmasında kullanmıştır. Hülya Toksöz yazısında, sanatçının çalışmasında kullanılan Marilyn Monroe’nun artık ortada görünmediği, kopyalanma ve çoğaltılma yazgısına boyun eğen gerçekliğe dair bir vurgu olarak kullanıldığından bahseder.

¹⁰⁵ a.g.m.



Resim 96: Rifat Şahiner, Icono Cosmos, TÜKT., 135x165 cm., 2001 (Detay)

Rifat Şahiner, fotoğrafın ilk önce modernizmin sanat kalıplarını kabul ederken, giderek onun yapı bozumuna yöneldiğini söylemektedir. Çoğaltılabilirlik özelliği olan fotoğrafın, bu özelliğinden dolayı orijinal olanın sorgulanmasında kullanılabilirliği üzerinde durulabilir. Sanatçının bahsettiği gibi, fotoğrafik kopyalar sadece orijinalin yokluğunu temsil etmektedir. Çalışmalarında, çeşitli medya ürünlerinden topladığı fotoğrafik imgeleri kullanarak, sanatçı bir tür resimleriyle toplumsal eleştiri yapmaktadır.

SONUÇ

Fotoğraf ile resim 19.yüzyıldan itibaren sürekli etkileşim içinde olmuştur. İlkönceleri fotoğraf resim sanatına bir rakip olarak görülse de, teknolojik olanakların getirdiği yenilikler yadsınamayarak, birçok sanat akımının içinde yer almıştır. Resim sanatında, fotoğrafın mekanik olarak çoğaltılmasının yanında, gerçek ve belirsiz olan ile uğraşılan sanatın temel kavramları da ele alınmıştır. Fotoğraf, resim sanatına gerçekliği taklit etmek yerine onu başka bir kavrayış düzeyinde tartışmasını sağlayabilecek yeni bir alan önermiş ve resmin oluşumunda bir araç olarak yer almıştır.

18. ve 19. yy. Avrupa ressamı olan Ingres, Turner, Delacroix, Courbet, Manet, Corot ve Millet gibi sanatçılar da, fotoğraftan resimler yaparak teknolojik olanaklarından yararlanmışlardır. Ayrıca doğru perspektif, model sorunu gibi konularda da fotoğraf, ressamlar için büyük kolaylıklar sağlamıştır.

Resim sanatı tarihinde birçok ressamın eserlerinin oluşumunda etken olan Edward Muybridge, Etienne Julius Marey ve Eugene Atget gibi fotoğrafçıların da önemi büyüktür. Oryantalist sanatçılardan başlayıp Empresyonizm, Kübizm, Futurizm, Dadaizm, Sürrealizm, Pop-Art ve Fotogerçekçilik gibi akımlarda yer alan sanatçıların eserlerinde de fotoğraf bir araç olarak yararlanılmıştır.

20. yy.'da fotoğraf ve fotoğrafik imgeler, teknolojiye ileri adımlar ve sanatsal gelişmelerin paralelliğinde çağdaş sanatın oluşum sürecinde önemli bir rol almıştır. 1960'lardan sonra ortaya çıkan ve sanat nesnesine karşı olmasıyla bilinen kavramsal sanatın, fikir ya da kavramların üretiminde sanatçının yarattığı kurgusal araç olarak fotoğraf kullanılmaya başlanmıştır. Kavramsal sanatçılara örnek olarak seçilen Joseph Kosuth, Cindy Sherman, Sigmar Polke ve Jeff Koons'un eserlerinde fotoğraf, sanatın işlevini biçimden söyleme kaydıran, fikir ve kavramı oluşturmak için bir araç olmaktadır.

1990 sonrası Türkiye'de gelişen çağdaş sanat oluşum sürecinde birçok sanatçının düşünce ve üretim biçimleri değişmiştir. Kavramsal sanat ile birlikte resim sanatında

eserlerini oluşturan sanatçıların görsel hazdan çok bunların anlamı üzerine odaklandıklarını söyleyebiliriz. Şahin Kaygun, Ahmet Öner Gezgin, Nazif Topçuoğlu, Orhan Cem Çetin ve Ahmet Elhan gibi sanatçılar, eserlerini oluştururlarken fotoğrafı, bir malzeme ya da ifade biçimi olarak görmemişlerdir. Bu sanatçılar için fotoğraf, düşüncelerini ve kurguladıkları kavramsal dizgeyi, fotoğrafik göstergeler yoluyla aktarmalarının bir kanalı durumundadır. Şunu söylemek gerekirse, fotoğrafın sadece bir aktarımdan, görünen gerçekliği kaydetmekten ibaret olmadığı sonucuna ulaşmak mümkündür.

Çağdaş Sanat içerisinde fotoğrafik görüntüler hemen her durumda farklı kavramsal altyapılar içinde kullanılabilir. Fotoğraf, teknik özellikleri sayesinde var olanı olduğu gibi aktarabilme olanağı sağlamaktadır. Anı hapsetme, gerçeğe yakın manipülasyonlara açık bir teknik oluşu da önemlidir. Kadraja bakan kişinin izleyen durumunda bulunması ve fotoğrafa ilişkin birçok farklı tespit yapılabiliyor olması, konu üzerinde yaratıcılık sınırlarını zorladığını da gösterir.

Bu çalışmada; esas olarak aldığım, fotoğraf ve resmi daha çok plastik açıdan eserlerinde yorumlayan sanatçıların çalışmalarına vurgu yapmaktır. Bu nedenle, bu yaklaşıma sahip sanatçılar özellikle bu tezin ana fikrini oluşturmak için referans oluşturmaktadır.

Türkiye’de özellikle 90 sonrası, seçilen sanatçılar üzerinden yapılan araştırmaya göre; Nur Koçak, resimlerinde kullandığı fotoğrafik imgeleri, fikir ve kavramlarını fotogerçekçi bir anlatımla yansıtmıştır. Balkan Naci İslimyeli, Çağdaş Türk resminin doğu ve batı arasında, nesnel gerçeklikle tinsel gerçekçilik karşıtlığını birleştiren evrensel bir sentez olması gerektiğini savunarak, resim ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi zorlayan, daha çok kendi fotoğraflarını bir malzeme olarak kullanmıştır. Bedri Baykam, fotoğraf ve resim ilişkisinden ziyade, daha çok siyasi, kadın ve sanat tarihine atıfta bulunan haber niteliğindeki foto-pentürler oluşturmuştur. İrfan Önürmen, kullandığı fotoğrafik imgeleri, diğer seçilen sanatçılara göre farklı bir anlatım yoluyla; başkalaşım, parçalanmış olanı toparlayıp tekrar bir araya getirme gerekçesi ile malzeme olarak kullanmıştır. Mustafa Horasan, gerek güncel, gerek tarihsel olgularla beslenirken, fotoğraf ve diğer sanatçılarla etkileşimlerini sürdürerek, yine fotoğrafın bir araç olarak kullanıldığı eserler üretmiştir. Ramazan Bayrakoğlu, eserlerinde fotoğrafik imgeleri kullanırken, resmin klasik algılanış biçimini bozmaya ve resme kavramsal bir içerik kazandırmaya yönelmiştir. “Kavramsal

içerikli fotorealist resimler” olarak adlandırabileceğimiz resimlerinde, fotoğrafın aktarımı boya, kumaş ya da baskı yöntemiyle olmuştur. Rifat Şahiner, tüketime mal olmuş imgelerin fotoğraflarını, foto- pentür tekniği ile kurgulayarak resimlerinde bir anlatım biçimine dönüştürmüştür.

Bu çalışma temel olarak fotoğraf ve fotoğrafik imgenin, resmin gelişmesindeki büyük önemini vurgular. Fotoğrafik imgenin sanata olan yansımalarını, çağdaş sanatçıların fotoğraf ve fotoğrafik imgeyi resimlerinde nasıl kullandıklarına dair saptamalarda bulunulmuştur. Günümüz sanat anlayışında yer alan çağdaş eğilimlerde genellikle fotoğrafik imgeleri kullanan sanatçılar, teknik olarak fotoğrafı bir plastik öge olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu bağlamda araştırma tezime konu olan sanatçılar da, fotoğrafı belgesel özelliğinden çok plastik sanat kurallarına göre kurgulayarak ve temel prensiplerinde yer alan kompozisyon anlayışına sahip bir yaklaşımı benimsemişlerdir. Fotoğraf imgelerinin estetik malzeme olması teknolojinin imkânlarının resim sanatındaki teknik kalitenin yükseltilmesinde en önemli sanatsal katkıyı sağlamaktadır. Sonuç olarak bu tezin öncelikli hedefi, resim sanatının kurgu ve uygulama aşamasında sanatçının teknik performansını teknolojik açıdan geliştiren temel unsur olarak fotoğrafik imgelerinin aktarılması özelliklerine odaklanmaktır. Bu da içerik ve biçim açısından görsel kaliteyi ön plana çıkartan bir yaklaşımı benimseyen sanatçıların tutarlı ve istikrarlı bir sanatsal üretim sürecini gerçekleştirmiş olduklarını kanıtlamaktadır.

KAYNAKÇA

Adair, Gilbert. *Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar*, (çev. Nazım Dikbaş), 2. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.

Akdeniz, Halil. *Çağdaş Resim Sanatında Kuram(Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansımaları Üzerine Bir Araştırma*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), 1990, DEÜ, İzmir.

Antmen, Ahu. “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 84, İstanbul 2002, s.131-139.

Arapoğlu, Fırat. “Temsil ve Etkileşim Arasında: Kesişen Alanlar, Ortamlar ve Orhan Cem Çetin”, *Artist*, Sayı: 31, İstanbul 2010. s. 50-53.

Asiltürk, Metin. *Fotoğraf ve Resim ilişkisi Bağlamında Francis Bacon ve Fotoğrafın bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı Uygulama Çalışmaları*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2006, ÇÜ, Adana.

Aslışen, Mehmet. *Fotorealizm ve Richard Estes'in Sanatı Üzerine Bir İnceleme*, (Yayınlanmamış Lisans Tezi), 2001, DEÜ, İzmir.

Başar, M. Reşat. “Fotoğraf, Resim ve Modernizm”, *Edebiyat Eleştirisi*, Mart Matbaacılık, Sayı: 9, İstanbul 1995.

Batur, Enis. *Modernizmin Serüveni*, Yapı KrediYayınları, İstanbul 2002.

Bayhan, Mehmet. *Yazılarla Fotoğraf*, Ege Yayınları, İstanbul 1996.

Baykam, Bedri. *Boyanın Beyni*, Genç İş Adamları Derneği, İstanbul 1990.

Benjamin, Walter. “Fotoğrafın Küçük Tarihi”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 50, 1992.

Benjamin, Walter. “Fotoğrafın Küçük Tarihi”,(der. Caner Aydemir), *Fotoğraf Neyi Anlatır*, Hayalbaz Kitaplığı, (içinde) İstanbul 2007.

Benjamin, Walter. *Pasajlar*, (çev. Ahmet Cemal), 7. Baskı, Yapı KrediYayınları, İstanbul 2009.

Berger, John. *O Ana Adanmış*, (haz. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen), 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2003.

Boubat, Edouard. *Fotoğraf Sanatı*, (Çev. M. Nejat Özcan), İnkılap Kitabevi. İstanbul 1984.

Bresson, Henri Cartier. “Belirleyici An (1952)”, (çev. Mehmet H.Doğan), *Sanat Dünyamız*, Sayı: 84, Yaz 2002, s.111-113.

Cauquelin, Anne. *Çağdaş Sanat*, (çev. Özlem Avcı), 1. Baskı, Dost Kitabevi, Ankara 2005.

- Chase, Linda. “Yeni Gerçekçilik”, *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni dizi 5, Haziran 1980.
- Crimp, Douglas. “Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği”, (çev. Kemal Atakay), *Sanat Dünyamız*, Sayı: 84, Yaz 2002, s.121-129.
- Çalıkoğlu, Levent. *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3-90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.
- Çalıkoğlu, Levent. *Çağdaş Sanat Konuşmaları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005.
- Çalıkoğlu, Levent. *Horasan*, Evin Sanat Galerisi yayınları, İstanbul 2003.
- Derman, İhsan. *Fotoğraf ve Gerçeklik*, 2. Basım, Hayalbaz Kitap, İstanbul 2010.
- Ersoy, Ayla. *Sanat Kavramlarına Giriş*, 2. Baskı, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul 1995.
- Eyigün, Sanem. “Detayları Kuşatan Adam”, *Artist*, Sayı: 5, 2007. s. 32-35.
- Gernsheim, Helmut. *The Rise of Photography 1850-1880, The Age of Collodion, Thames and Hudson*, New York 1987.
- Giderer, Hakkı Engin. *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2003.
- Graundberg, Andy. “Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat”, (Çev.Kemal Atakay), *Sanat Dünyamız*, sayı:84, Yaz 2002.s. 115-119.
- İhtiyar, Tevfik. “Söyleşi- Balkan Naci İslimyeli”, *Rh+ Sanat*, Sayı: 60, İstanbul 2009, s.27.
- Kara, Burak. *Günümüz Resminde Araç Amaç Sorunsalı Bağlamında Fotoğrafların Kullanımı*, (Yayınlanmamış Lisans Tezi), 2006, DEÜ, İzmir.
- Karasu, Öznur Güzel. “Zapt Edilmiş Anlar”, *Artist*, Sayı: 25, Ekim 2009, s. 40-43.
- Krauss, Rosalind E. “Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek”, (çev. Kemal Atakay), *Sanat Dünyamız*, Sayı: 84, Yaz 2002, s.151-163.
- Kuspit, Donald. *Sanatın Sonu*, (çev.Yasemin Tezgiden), Metis Yayınları, İstanbul 2006.
- Lytton, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü*, (çev.Cevat Çapan, Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.
- Madra, Beral. *Sanatın Boyutları İçinde Fotoğraf Sanat İlişkisi*, Kalın Sanat Seçkisi, 1987.
- Nadar. “Bir Fotoğrafçı Olarak Hayatım (1900)”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 84, Yaz 2002, s.107.
- Nemeczek, Paltzer. “Fotoğraf Yoksa Resimde Yok”, *Adam Sanat*, Sayı: 28, Mart 1988.

Özdemir, A. Beyhan. Fotoğrafik Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 1996, D.E.Ü. S.B.E., İzmir.

Özdemir, A. Beyhan. “Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf”, (der. Caner Aydemir), *Fotoğraf Neyi Anlatır*, Hayalbaz Kitaplığı, (içinde) İstanbul 2007.

Özkutlu, T. Başak. Gerhard Richter’in Sanatında Betimleyici ve Soyut Yaklaşımlar, (Yayımlanmamış Lisans Tezi), 2004, DEÜ, İzmir.

Özsezgin, Kaya. “Şahin Kaygun’un Bir ‘Nü’ Fotoğrafı Üzerine”, *Rh+ Sanart*, Sayı: 61, Mayıs 2009, s. 22-24.

Öztop, Şener. “Dönüşüm Sürecinde Türkiye’de Çağdaş Sanat”, *Rh+ Sanart*, Sayı: 61, Mayıs 2009, s. 69-71.

Saray, Çağrı. “Bir Güncel Sanat Mediumu Olarak Resim ve Türkiye’de Resim Sanatı”, *Rh+ Sanart*, Sayı: 67, Ocak 2010, s. 30-33.

Serpil, Seçil. “Bedri Baykam”, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, (ed: İpek Duben; Esra Yıldız), İstanbul Bilgi Üniv. Yayınları, İstanbul 2008.

Sezen, Seçil. Günümüz Sanatında Fotoğrafik İmgeye Müdahale Sorunu, (Yayımlanmamış Lisans Tezi), 2005, DEÜ, İzmir.

Smith, Edward Lucie. *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, (çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Yayınları, İstanbul 2004.

Sontag, Susan. *Fotoğraf Üzerine*, (çev. Osman Akınhay), Birinci Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008.

Sontag, Susan. “Platon’un Mağarasında”, (çev. Cem Aktaş), *Sanat Dünyamız*, Sayı: 50, 1992, s. 23-29.

Şahiner, Rıfat. *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008.

Tanyıldızı, Barış. Chuck Close’nun Yaşamı ve Sanatı, (Yayımlanmamış Lisans Tezi), 2004, DEÜ, İzmir.

Topçuoğlu, Nazif. *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1992.

Topçuoğlu, Nazif. *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

Tüfekçi, Tunç. “Fotoğrafta Resim Etkileri”, *Fotoğraf Dergisi*, Sayı: 31, İstanbul 2000.

Wall, Jeff. “Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal sanatta ya da Kavramsal sanat olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları”,(çev. Tuncay Birkan), *Sanat Dünyamız*, Sayı: 84, Yaz 2002, s.165-173.

Yılmaz, Bilgen. “Nur Koçak”, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*,(ed: İpek Duben; Esra Yıldız), İstanbul Bilgi Ün. Yayınları, İstanbul 2008.

Yılmaz, Mehmet. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, 1. Basım, Ütopya Yayınları, Ankara 2005.

Zıllıoğlu, Merih. *İletişim Nedir*, Cem Yayınevi, İstanbul 1996.

WEB KAYNAKÇA

Beyhan Özdemir, Türk Fotoğraf Sanatında Bir Ekol: Şahin Kaygun.

<<http://www.fotoritim.com/yazi/beyhan-ozdemir--turk-fotograf-sanatinda-bir-ekol-sahin-kaygun>>(19.12.2010)

Canan Beykal, “Plastik Sanatlarımızın Son Dönemine Kavramsal Sanat bağlamında bakış” Üslup mu düşünü mü?, Hürriyet Gösteri, 1993.

<http://www.felsefekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_Uslupmudusunumu.html> (10.8.2010)

Cem Erciyes, Sanat piyasası bu resmi çok tartışacak.

<<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetay&ArticleID=1028921&Date=08.04.2009&CategoryID=41>>(16.12.2010)

Çiğdem Başlak, Fotoğraf Sanatı Üzerine.

<<http://www.tasavvur.org/eskiler/evvelkiler.html>> (10.8.2010)

Ekrem Kahraman, Güncel Sanat Çağdaş Sanatın Öteki Adı Değildir.

<<http://www.ekremkahraman.net/pPages/pArtist.aspx?paID=603§ion=550&lang=TR&periodID=&pageNo=10&exhID=0&bhcp=1>> (10.8.2010)

Elçin Nurcan, Fotoğraf: Resmin Dönüşümü Mü?

<<http://elcinurcan.blogspot.com/2008/05/fotograf-ve-resim.html#more>> (10.8.2010)

Emine Tusavul, Ahmet Öner Gezgin'le söyleşi.

<http://www.isikun.edu.tr/akademik/akademik_kadro/gsf/aogezgin/>(10.8.2010)

Evrin Altuğ, Harem Açılmadan Kapanıyor.

<www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=38048>(31.12.2010)

Hasan Bülent Kahraman, Gerçeklik, Şiir, Sıradanlık Ve Fotoğraf.

<<http://www.tumgazeteler.com/?a=5907850>>(16.12.2010)

Hülya Toksöz, ikonların kaotik evreni.

<<http://www.rifatsahiner.com/hakkinda.html>>(14-11-2010)

Hüseyin Elmas, Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu?. S.Ü.Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı:16, Konya 2006,s. 297.

<http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/makaleler/...>(10.8.2009)

İrfan Önürmen "BBG Evi" Sergisi ile Artist 2003 İstanbul Sanat Fuarında.

<<http://www.arkitera.com/sanat/2003/09/haberler/bbg.htm>>(23.12.2010)

İrfan Önürmen'den İki Yeni Proje, Haber: PI ARTWORKS 06.08.2003,

<http://www.yapi.com.tr/Etkinlikler/irfan-onurmen-den-iki-yeni-proje_5292.html>(23.12.2010)

Levent Çalıkoglu, Bir "Gövde" Kendisini Ne Kadar Temsil Edebilir?.

<<http://www.cekirdeksanat.com/index.php/yayinlarimiz/sanat-dizisi/irfan-onurmen-levent-calikoglu/>>(3.1.2011)

Mehmet Yılmaz, Güncel Sanat, Çağdaş Sanatın Öteki Adıdır.

<<http://my.opera.com/mehmet%20yilmaz/blog/show.dml/1283403>> (10.8.2010)

Murat Germen, Yeni "Yerler": Ahmet Elhan.

<<http://www.fotoritim.com/yazi/murat-germen--yeni-yerler--ahmet-elhan>>(16.12.2010)

N. Elif Vargı, Louis Jacques Mandé Daguerre.

<<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande>>(10.8.2010)

Özlem Özyurt, Diyar Diyar Güncel Sanat.

<<http://www.arkitera.com/sanat/2002/11/haberler/ozlemozyurt.htm>> (10.8.2010)

Semra Germaner, Orhan Koçak, Zeynep Rona, Fulya Erdemci, Modern ve Ötesi.

<http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_modern_otesi.html> (10.8.2010)

Tahir Ün, Üç İşgalci Aynı Sergide.

<<http://www.milliyet.com.tr/2002/11/18/sanat/san06.html>> (10.8.2010)

Tahir Ün, Türkiye'de Plastik Sanatların Değişen Boyutları İçerisinde Fotoğrafın Yeniden Değerlendirilmesi.

<<http://www.fotografya.gen.tr/issue-3/tahir.html>> (10.8.2010)

Tophane'de Panik Sergisi.

<<http://www.tumgazeteler.com/?a=5469508&cache=1>>(23.12.2010)

Zühal Özel, Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme Sherman, Morimura, Ungun.

<<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=303,0,0,1,0,0>> (22.10.2010)

<<http://www.arkitera.com/sanat/2003/09/haberler/bbg.htm>>(03.01.2011)

<http://www.yapi.com.tr/Etkinlikler/irfan-onurmen-den-iki-yeni-proje_5292.html>(03.01.2011)

<<http://www.bydigi.net/kultur-sanat-bolumu/286807-sanat-akimlari-5.html>> (10.8.2010)

<http://www.akbanksanat.com/aksm/aksm_exhibition.asp>(10.8.2010)

<<http://www.sanahaber.net/haber.asp?HaberID=3758&KategoriAdi=Resim-Gorsel>>(10.8.2010)

<<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?louisjaquesmande>>(9-10-2010)

<tr.wikipedia.org/wiki/Robert_Rauschenberg> (15-11-2010)

<<http://offtheorange.wordpress.com/2009/10/26/hannah-hoch/>>(15-11-2010)

<http://www.studio-international.co.uk/studio-images/gilbert_and_george/death_b.asp>(15-11- 2010)

<tr.wikipedia.org/wiki/Kavramsal_sanat>(02-04-2010)

<www.fotoritim.com/yazi/beyhan-ozdemir--turk-fotograf-sanatinda-bir-ekol-sahin-kaygun>(02-04-2010)

<<http://www.ekavart.tv/?id=588&start=&k=>>(15-11-2010)

<<http://guzelsanatlar.co.cc/haberler/balkan-naci-islmyeli-hava-su-toprak-ates-ve-istanbul-retrospektif-sergi/>>(15-11-2010)

<<http://www.gnoxis.com/mustafa-horasan-francis-bacondan-gunumuz-ve-otesine-17332.html>>(05-10-2010)

<<http://spottr.hu/2010/06/21/joel-peter-witkin/>>(05-10-2010)

<collection.fraclorraine.org/collection/print/579?lang=en>(05-10-2010)

<<http://www.maviustun.com/turner.html>>(08-05-2009)

<tr.wikipedia.org/wiki/Eadweard_Muybridge>(12-02-2009)

<<http://www.nuveforum.net/1707-mucitler-muhendisler/63800-etienne-jules-marey-fransiz-mucit/>>(12-02-2009)

<mitoloji.info/fotograf-sanatcilari/eugene-atget.nedir>(12-02-2009)

<tr.wikipedia.org/wiki/Leica>(12-02-2009)

<http://www.artquotes.net/masters/bacon/paint_2figures.htm>(10-05-2009)

<http://www.naziftopcuoglu.com/turk_statement.html> (10.8.2010)

<<http://www.ekavart.tv/?id=588&start=&k=>>(23.12.2010)

<<http://www.bugunbugece.com/istanbul/M%C3%BCzik/Sergiler/58228-Nur-Kocak-Ikililer-%C3%9Ccl%C3%BCler.html>>(09-03-2010)

<http://www.birgun.net/culture_index.php?news_code=1242815431&year=2009&month=05&day=20>(31.12.2010)

<<http://www.sanatdergi.com/modules.php?name=News&file=article&sid=1724>>
(31.12.2010)

<http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_modern_otesi.html> (10.8.2010)

<<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=46105>>(31.12.2010)

<http://www.akbanksanat.com/aksm/aksm_exhibition.asp>(10.8.2010)

<<http://www.sanathaber.net/haber.asp?HaberID=3758&KategoriAdi=Resim-Gorsel>>
(10.8.2010)

GÖRSELLERİN KAYNAKÇASI

Resim 1: <http://www.fotografya.gen.tr/issue-8/150yil.html>

Resim 2: http://www.metmuseum.org/toah/hd/fdag/hob_L.1995.2.40.htm

Resim 3: <http://www.flickr.com/photos/nationalgalleries/3102122955/>

Resim 4: <http://www.raisethehammer.org/article/581>

Resim 5: http://www.gelenekselsanatartube.com/jean_auguste_dominique_ingres.html

Resim6:<http://www.theintellectualdevotional.com/blog/wp-content/uploads/2007/05/manet-the-execution-of-maximilian.jpg>

Resim 7: <http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://3.bp.blogspot.com/>

Resim8:[http://www.xiamenoilpainting.com/xiamen_oil_painting/image/34723-](http://www.xiamenoilpainting.com/xiamen_oil_painting/image/34723-Theodore_Gericault-The_Derby_at_epson.html)

Theodore_Gericault-The_Derby_at_epson.html

Resim9:<http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.faconnable.com/en/blogs/files/2010/09/Eadweard-Muybridge-famous-horses1>

Resim 10: <http://photos.gestures.org/index.php?showimage=10>

Resim 11: <http://danzon2008.blogspot.com/2010/11/dansl-tablolar-viii-clgnca.html>

Resim12:<http://www.michaelarnoldart.com/Gino%20Severinii%20Futurist%20Artist.htm>

Resim 13: <http://www.michaelarnoldart.com/GiacomoBalla.htm>

Resim14:http://www.trindera.pwp.blueyonder.co.uk/Year%2010%20&%2011/giacomo_balla.htm

Resim 15: <http://www.surrealists.co.uk/viewPicture/78/>

Resim 16: <http://www.surrealists.co.uk/viewPicture/73/>

Resim 17: http://www.geh.org/ne/mismi2/m197600760015_ful.html

Resim18:http://www.artknowledgenews.com/National_Gallery_of_Art_Central_Europea_n_Photography.ht

Resim 19: <http://hayriyeunal.blogcu.com/kurt-schwitters-carnival/6199245>

Resim 20: <http://concerningart.blogspot.com/2010/05/kurt-schwitters-poem.html>

Resim 21: http://en.wikipedia.org/wiki/Hannah_H%C3%B6ch

Resim22:http://www.photoshopmagazin.com/dergi/2008/07/berlin_dada_hattinda_bir_kadin_hannah_hoch.html

Resim 23: <http://mcgeheephoto.blogspot.com/2008/08/photograms.html>

Resim24:<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-surrealistarten/image09.htm>

Resim 25: <http://sanatnotlari.blogspot.com/2010/10/andy-warholla-tanstm.html>

Resim 26: <http://thematbickley.wordpress.com/2010/02/15/>

Resim 27: <http://photorealistpainting.com/history/artists/malcolm-morley.html>

Resim 28: http://www.artquotes.net/masters/bacon/paint_2figures.htm

Resim 29: http://www.artquotes.net/masters/bacon/paint_2figures.htm

Resim30:http://tr.wikipedia.org/wiki/Potemkin_Z%C4%B1rl%C4%B1s%C4%B1_%28film%29

Resim 31: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Innocent-x-velazquez.jpg>

Resim 32: <http://en.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-6E3SXX>

Resim33: http://www.studio-international.co.uk/studio-images/hockney06/myparents_b.asp

Resim34:<http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.bergproperties.com/blog/wp>

Resim 35: http://www.newyorksocialdiary.com/contributors/artset/artset11_19_04.php

Resim36:<http://www.bideford.devon.sch.uk/art/gcse07/viewpoints/slides/photo%20montage%20by%20david%20hockney.html>

Resim 37: <http://www.sfmoma.org/artwork/13338>

Resim 38: <http://www.db-art.info/archiv/2005/e/7/4/391.html>

Resim 39: http://www.cosmopolis.ch/english/cosmo26/gerhard_richter.htm

Resim 40: http://artinvestment.ru/en/news/exhibitions/20090323_cohen_exhibition.html

Resim 41: http://wd.blogs.com/wisch/2004/04/gerhard_richter.html

Resim 42: http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/havekost_Carpark_4.htm

Resim 43: <http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot>

Resim 44: http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/havekost_Mobile_1.htm.en

Resim 45: <http://www.3ayak.org/yazi/fotografin-resmin-sinirlari-icine-dahil>

Resim46:http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/rauschenberg_combines/rrc_06.htm

Resim 47: http://kids.tate.org.uk/mygallery/gallery_artwork/252?page=1&from=s13

Resim 48: <http://www.artnet.com>

Resim 49: <http://www.artnet.com>

Resim 50: <http://www.artnet.com>

Resim 51: <http://www.moma.org/exhibitions/1998/close/>

Resim 52: <http://www.moma.org/exhibitions/1998/close/>

Resim53:<http://www.ubs.com/4/artcollection/the-collection/a-z/close-chuck-36/large-markpastel->

Resim 54: http://www.butlerart.com/pc_book/pages/chuck_close_b.htm

Resim 55: <http://visualarts.walkerart.org/detail.wac?id=2036&title=Articles>

Resim56:http://www.mariabuszek.com/kcai/GenresMedia/Final_images/Kosuth1and3.jpg&imgrefurl=

Resim 57: <http://reckon.posterous.com/?search=yves%20klein>

- Resim 58: <http://www.klausrinke.com/autobiography.htm>
 Resim 59: <http://newyorktankareler.com/2010/10/13/706/>
 Resim 60: <http://www.qctonline.com/node/2973>
 Resim 61: <http://newyorktankareler.com/2010/10/13/706/>
 Resim 62: <http://newmedia.walkerart.org/5050.html>
 Resim 63: <http://www.thecityreview.com/f01cpw1.html>
 Resim 64: <http://sporkinthedrawer.typepad.com/blog/2008/05/a-bit-of-sigmar.html>
 Resim 65: <http://museumfuergegenwartskunstsiegen.de/index.php?id=161&mid=36>
 Resim 66: <http://www.jeffkoons.com/site/index.html>
 Resim 67: <http://www.orhancemcetin.com/portfolio/>
 Resim 68: <http://www.sitkikosemen.com/>
 Resim 69: <http://www.sitkikosemen.com/>
 Resim 70: <http://www.radikal.com.tr/>
 Resim 71: <http://www.flickr.com/photos/36940306@N03/3412275467/>
 Resim 72: <http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentxy.php?sergi=653&ic=45&pg=2>
 Resim 73: <http://www.3ayak.org/yazi/sahin-kaygun-4>
 Resim 74: <http://www.3ayak.org/yazi/sahin-kaygun-4>
 Resim 75: <http://www.3ayak.org/yazi/sahin-kaygun-4>
 Resim 76: <http://www.3ayak.org/yazi/sahin-kaygun-4>
 Resim 77: <http://www.3ayak.org/etiket/ahmet-%C3%B6ner-gezgin>
 Resim 78: <http://www.3ayak.org/etiket/ahmet-%C3%B6ner-gezgin>
 Resim 79: <http://www.fotoritim.com/yazi/murat-germen--yeni-yerler--ahmet-elhan>
 Resim 80: <http://www.fotoritim.com/yazi/murat-germen--yeni-yerler--ahmet-elhan>
 Resim 81: http://www.naziftopcuoglu.com/turk_photographs.html
 Resim 82: http://www.naziftopcuoglu.com/turk_photographs.html
 Resim 83: http://www.naziftopcuoglu.com/turk_photographs.html
 Resim 84: http://www.naziftopcuoglu.com/turk_photographs.html
 Resim85:<http://guzelsanatlar.co.cc/haberler/balkan-naci-islmyeli-hava-su-toprak-ates-ve-istanbul-retrospektif-sergi/>
 Resim86:<http://www.artnet.com/artwork/426060233/648/balkan-naci-islmyeli-untitled.html>
 Resim87:<http://www.artnet.com/artwork/426060233/648/balkan-naci-islmyeli-untitled.html>
 Resim88:http://www.yapi.com.tr/Etkinlikler/12-eylule-bir-de-bu-pencereden-bakin_48317.html
 Resim 89: <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=431,0,0,1,0,0>
 Resim 90: <http://www.minesanat.com/CAGDAS13/KOCAK.htm>
 Resim 91: <http://otekimetinler.wordpress.com/>
 Resim 92: <http://www.bedribaykam.com/bb/koleksiyonlarda.html>
 Resim 93: <http://www.rifatsahiner.com/>
 Resim 94: <http://www.rifatsahiner.com/>
 Resim 95: <http://www.rifatsahiner.com/>
 Resim 96: http://www.horvatland.com/pages/entrevues/12-witkin-en_fr.htm
 Resim 97: Çalikoğlu, Levent. *Horasan*, Evin Sanat Galerisi yayınları, İstanbul 2003.
 Resim 98: <http://collection.fraclorraine.org/collection/print/579?lang=en>
 Resim 100: <http://spottr.hu/2010/06/21/joel-peter-witkin/>
 Resim 102: <http://www.arkitera.com/sa4636-mustafa-horasan-dan-istila---invasion.html>
 Resim 103:<http://www.universes-in-universe.de/car/istanbul/eng/2007/tour/antrepo/img->

- Resim 104: <http://www.iksv.org/bienal10/sanatci.asp?sid=11>
Resim 105: <http://hakankirdar.blogspot.com/2009/05/ramazan-bayrakoglu-1-km.html>
Resim 106: <http://hakankirdar.blogspot.com/2009/05/ramazan-bayrakoglu-1-km.html>
Resim 107: http://hakankirdar.blogspot.com/2008_06_01_archive.html
Resim 108: <http://bknzrsm-ramazanbayrakoglu.blogspot.com/>
Resim 109: <http://irfanonurmen.com>
Resim 110: <http://irfanonurmen.com>
Resim 111: <http://www.arkitera.com/sanat/2003/09/haberler/bbg.htm>
Resim 112: http://irfanonurmen.com/en/works_det.php?ID=03
Resim 113: http://irfanonurmen.com/en/works_det.php?ID=03