

YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİMDALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

IŞIKLA BOYAMA TEKNİĞİ VE
KAVRAMSAL BİR DİL OLARAK FOTOĞRAF

Hazırlayan
Fenay ULU

Danışman
Prof. Dr. A.Şefik GÜNGÖR

İzmir-2016

**YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİMDALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

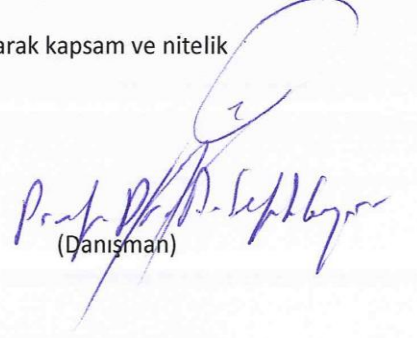
**IŞIKLA BOYAMA TEKNİĞİ VE
KAVRAMSAL BİR DİL OLARAK FOTOĞRAF**

**Hazırlayan
Fenay ULU**


**Danışman
Prof. Dr. A.Şefik GÜNGÖR**

İzmir-2016


Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

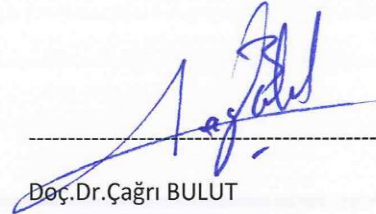

Prof. Dr. D. Seftikbeyri
(Danışman)

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Yrd. Doç. Dr. Sevcen Sarımeç


Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Yrd. Doç. Dr. Feridehanım




Doç. Dr. Çağrı BULUT

Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Bitirme Projesi olarak sunduğum **“IŞIKLA BOYAMA TEKNİĞİ VE KAVRAMSAL BİR DİL OLARAK FOTOĞRAF”** adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../.....

Fenay ULU

ÖZET
Yüksek Lisans
IŞIKLA BOYAMA TEKNİĞİ VE
KAVRAMSAL BİR DİL OLARAK FOTOĞRAF
Fenay ULU

Yaşar Üniversitesi
Sosyal Bilimler Fakültesi
Sanat ve Tasarım Ana Bilimdalı
Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Tezi

Işıklı Boyama, yapay ışık kaynaklarından yararlanarak ışığı anlatım aracı olarak kullanan bir tekniktir.

Işıklı Boyama tekniğı ile gerçekleştirilen fotoğraf sanatı yapıtlarında, ışık bir dışavurum ögesi olarak tanımlanabilir hale gelir. Işıklı Boyama, hem analog fotoğraf döneminde hem de dijital çağda, amatör ve profesyoneller tarafından rağbet gören bir tekniktir. Bu ilginin gitgide arttığı gözlenmektedir. Dünya’da ve Türkiye’de bu tekniğı kullanarak yapıt veren birçok fotoğraf sanatçısı vardır. Dolayısıyla ışıkla boyamanın başlı başına bir kategori olduğu ifade edilebilir.

Işıklı Boyama tekniğı doğasında analitik ve deneysel özelliklere sahiptir. Bu durum, Işıklı Boyama tekniğini Kavramsal Sanat ve Kavramsal Fotoğrafa endeksli olarak değerlendirme gereksinimi yaratmaktadır.

Kavramsal Sanat’ın, Minimalizm’den Performans Sanatı’na birçok alanı kapsayan çoğul yapısı, deneyselliğe verdiği önem ve materyal olanın ötesinde tartışma alanları yaratmayı amaçlayan felsefi boyutu, Işıklı Boyama tekniğinin estetik potansiyelini tanımlar niteliktedir.

Fotoğraf dilinin gelişmesi sürecinde, Işıklı Boyama tekniğı deneyimi ve bu şekilde üretilen yapıtlar önemli katkılarda bulunmuştur ve bu işlevi günümüzde de devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler Fotoğraf, Kavramsal Sanat, Kavramsal Fotoğraf, Işıklı Boyama, Labirent.

ABSTRACT

The Light Painting is a photographic technique which uses light as an art method utilizing artificial lighting equipments. In art photography works that painting, light itself becomes as an expression element. Light Painting, in both analog photography period and Digital Era is a technique in demand by amateurs and professionals. This gradually increased interest is a observed clearly.

There are many photo-artists who are using Light Painting technique in the world and Turkey. Therefore, it could be determined Light Painting as an artistic independent category.

This technique has analytical and experimental characteristics. This fact creates an evaluation necessity of light painting indexed as for Conceptual Art and Conceptual Photography.

Conceptual Art has adequate quality to identify aesthetic potential of Light Painting by its multiple structures that includes many areas from Minimalism to Performance Art, its experimentalist vision and its philosophical dimension that aims to create de-materialist discussion fields.

Through the evolution of Photo-Language, Light Painting experience and the produced works in this way participated to this aforementioned evolution; and this function continues also today.

Keywords: Photography, Conceptual Art, Conceptual Photography, The Painting with Light, Labyrinth, Maze.

Önsöz

19.yy.da sanayi devrimi ile birlikte başlayan makineleşme, insanoğlunun milyonlarca yıldır görmediği hızlı bir teknolojik sürece girmesine neden olmuştur. Her icat, beraberinde başka icatlar için ufuk açmış, birbirine bağlı buluşlar ortaya çıkmıştır ve çıkmaktadır.

Rönesans'tan beri kullanılan Camera Obscura, bu gelişmeler sayesinde 1827 yılından beri yaklaşık 175 yıl önce zamanın olanaklarıyla uzun bir araştırma evresinden geçerek tarihe tanıklık etmeye başlamıştır. Fotoğraf, icadından itibaren çok popüler olmuş, gerek makinede, gerek teknik anlatımda sürekli yeni arayışlara gidilerek, görüntüdeki netsizliğin giderilmesi, pozlama süreleri ve mercek kaliteleri geliştirilmiştir.1990 yıllarının sonlarına doğru ise, bilgisayar, internet ve dijital makineler hızla yaşamımıza girmiş, günümüzdeki son şeklini almıştır.

Fotoğrafın çıkışıyla beraber üretilen fotoğraflar zamanla doğa, savaş, moda, belgesel, anı gibi birçok farklı dallara ayrılmıştır. Fotoğraf ile ilgi süreç devam ederken, makinenin getirdiği olanakları yaratıcı şekillerde kullanan sanatçılar, farklı sanat akımların oluşmasına neden olarak eserlerini kitlelerle paylaşmış, kimi zaman kabul görmüş, kimi zamanda karşıt görüşlerin oluşmasına neden olmuştur.

1960'lı yıllarda sanat eserinin sadece somut olması gerekmediği, düşüncenin bir nesneden daha önemli olduğu fikri ortaya atılmıştır. Sanatçılar, sanat yapıtının geleneksel söyleminden çıkıp, sanat eserinin metalaşmasına karşı koymuşlar, bu kaygı sanatta kavramın sorgulanmasına neden olmuş, tartışmalara yol açmıştır. Artık sanatta nesnenin yerini kavramsal fikirler ve eylemler almıştır. Kavramsal Sanat böylece sanatçının üretmesine gerek olmadan, hazır nesnelerin sanat eseri olarak sunulabileceğini göstermiştir.

Kavramsal sanat akımı diğer sanat dalları gibi fotoğraf sanatında da etkili olmuş, bu görüşle farklı disiplinlerdeki sanatçılar eserlerini klasik kompozisyon kuralları yerine daha avangard çalışmalarla göstermeye, kuralları değiştirmeye başlamışlardır. Düşünsel ve görsel çalışmalarını teknikle bütünleştirmiş ve izleyicinin sorgulama yapmasını sağlamaya çalışmışlardır.

Fotoğraf sanatçıları da farklı yorumlarla, izleyicinin sorgulama yapmasını umarak, fotoğraflarını üretmiş ve farklı bir anlatım dili oluşturmak arayışı içine girmişlerdir. Bunlardan biride tekniğe özgü çalışmalardır.

Işıkla boyama, bir fotoğraf tekniği olması nedeniyle bu arayışlar içinde yer almaktadır.

Fotoğraf sanatına ve diğer sanat dallarına duyduğum ilgi, Sanat ve Tasarım Bölümündeki eğitimler sonrasında, sanata daha akademik olarak yaklaşmamı sağladı. Tezimin konusunun belirlemeden önce, çalışmakta olduğum ışıkla boyama tekniğine ait yeterli belgenin bulunmadığını ancak web portalları üzerinde dağınık, teknik çalışmaların hızla arttığına şahit oldum, bu tekniği belirlenen bir tema üzerinden, kavramsal olarak yorumlamak istedim.

Bu tez çalışmam sırasında fikirleriyle ufkumu açan, kaynak sağlayan ve daima destek olan değerli hocalarım ve tez danışmanlarım Prof.Dr. A.Şefik Güngör'e ve Doç.Dr. Mehmet Kahyaoğlu'na candan teşekkürlerimi sunuyorum.

Bu süreçte sabır ve destekleri için babam Muharrem Ulu ve ablam Serpil Ulu'ya teşekkür ederim.

Labirent projemi gerçekleştirirken, fotoğraflarımın oluşmasında büyük katkıları bulunan çok değerli iş arkadaşlarımdan başta Elif Alsancak, Fatma Gürol, Ramis Sağlam, Mevlüt Kılıç olmak üzere Gönül Us Ozan, Nursel Çal Karadadaş, Şefika Tüylek, Tülay Yılmaz, Onur Öztürk, Mehmet İkiek, Göksel Yılmaz, Yunus Emre Bozdağlı arkadaşlarıma ve Zeynep Ozan, Eylül Tüylek'e, bunların yanısıra manevi olarak her zaman yanımda olan Kafiye Kurt, Güler Çatak arkadaşlarıma ve diğer bütün destek verenlere teşekkürü borç bilirim.

Ayrıca bilgi ve görüşlerinden yararlandığım, kaynak konusunda özverili destekleri için değerli Prof. Dr.Simber Atay'a sonsuz teşekkür ediyorum.

Fenay ULU

İÇİNDEKİLER

İŞIKLA BOYAMA TEKNİĞİ VE KAVRAMSAL BİR DİL OLARAK FOTOĞRAF

TUTANAK.....	i
YEMİN METNİ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

İÇİNDEKİLER

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL SANAT VE FOTOĞRAF.....	5
1.1 KAVRAMSAL SANATIN TANIMI.....	5
1.2 KAVRAMSAL SANATIN DİĞER SANAT DALLARI İLE İLİŞKİLER...15	
1.2.1. Minimalizm.....	15
1.2.2.Video Sanatı (Video Art).....	17
1.2.3.Yerleştirme (Enstalasyon) Sanatı.....	19
1.2.4. Performans(Performing) Sanatı.....	21
1.2.5. Yeryüzü/Arazi (Land Art) Sanatı.....	23
1.2.6. Oluşum (Happening) Sanatı.....	25
1.2.7. Pop (Pop Art) Sanatı.....	26
1.3.KAVRAMSAL SANATIN TEMSİLCİLER.....	29
1.3.1. Marcel Duchamp.....	29
1.3.2.Joseph Kosuth.....	35
1.3.3. Sol Le Witt.....	39

1.3.4. Joseph Beuys.....	42
1.3.5. Bruce Nauman.....	45
1.4.KAVRAMSAL FOTOĞRAFIN TANIMI.....	46
1.4.1.Dünyada Kavramsal Fotoğraf ve Temsilcileri.....	51
1.4.1.1 Sherrie Levine.....	52
1.4.1.2 Richard Prince.....	54
1.4.1.3 Bernd Becher ve Hilla Becher.....	55
1.4.1.4 Jeff Wall.....	57
1.4.1.5 Barbara Kruger.....	58
1.4.1.6 Cindy Sherman.....	60
1.4.1.7 Shirin Nejat.....	63
1.4.1.8 Misha Gordin.....	65
1.4.1.9 Yasumasa Morimura.....	66
1.4.2 Türkiye’de Kavramsal Fotoğraf ve Temsilcileri.....	68
1.4.2.1. Şahin Kaygun.....	69
1.4.2.2. Ahmet Öner Gezin.....	71
1.4.2.3. Balkan Naci İslimyeli.....	74
1.4.2.4. Orhan Alptürk.....	76
1.4.2.5. Ahmet Elhan.....	78
1.4.2.6. Nazif Topçuoğlu.....	82
1.4.2.7. Orhan Cem Çetin.....	84
1.4.2.8. Murat Germen.....	87
1.4.2.9. Halil Altındere.....	90

İKİNCİ BÖLÜM

FOTOĞRAFTA IŞIKLA BOYAMA TEKNİĞİ.....	92
2.1. Işık Nedir?.....	92
2.2 Renk Nedir?.....	94
2.3 Işıkla Boyama Tekniği.....	96
2.4 Işıkla Boyama Tekniğinin Tarihsel Aşamaları.....	117
2.4.1 İlk örnekler.....	117
2.4.2 Avangart Fotoğraf ve Işıkla Boyama.....	118

2.4.3.Deneyselden Klasiğe Işıkla Boyama Tekniği.....	120
2.4.4.20.Yüzyılda Yeni Arayışlar ve Işıkla Boyama Tekniği.....	124
2.4.5. Işıkla Boyama Tekniğinin Yaygınlaşması.....	129
2.5. Dünyada Güncel Işıkla Boyama Tekniği Uygulamaları.....	135
2.6.Türkiye’de Güncel Işıkla Boyama Tekniği Uygulamaları.....	152

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

LABİRENT PROJESİ	170
3.1.’Labirent’ Teması	170
3.1.1.Labirentin Tanımı ve Mitolojik Anlamı	172
3.1.2. Borges ve Labirent Teması	177
3.1.3. Kafka’nın ‘Şato’su	181
3.2.‘Labirent’ Projesinin Gelişimi	183
3.2.1. Projenin İçerik Özellikleri	184
3.2.2. Projenin Biçim Özellikleri	189
3.3.3. Projenin Teknik Özellikleri	190
3.3. ‘Labirent’ Projesi Fotoğrafları	193
SONUÇ	205
EKLER	208
EK1: Kavramsal Sanat üzerine Tümceler (Sol Le Witt)	208
EK 2: Ahmet Elhan,	210
EK 3: Orhan Cem Çetin,	214
EK 4: Murat Germen	219
Işıkla Boyama Röportaj Soruları.....	223
EK 5: Hüsna Altın	224
EK 6: Nadire Günday	228
EK 7:Nevcihan Güroğlu Alanyalı	231
EK 8: Fenay Ulu	234
KAYNAKÇA	237

Resimler Listesi

Resim 1: Adolf the Superman, John Heartfield.....	13
Resim 2: Daniel Buren, Neues Museum Nuremberg'de.....	16
Resim 3: Donald Judd, Untitled, 1989.....	16
Resim 4: Nam June Paik, TV ve mıknaıtıs, 1965.....	18
Resim 5: Nam June Paik, Paik-Abe Synthesizer, 1971, Whitehouse, Berlin.....	18
Resim 6: Tracey Emin, Yatağım, 1998.....	20
Resim 7: Spencer Tunick, naked eye.....	20
Resim 8: Marina-Abramovic-Rest-Energy-with-Ulay-1980.....	22
Resim 9: Hermann Nitsch,1984.....	22
Resim 10: Robert Smithson, Spiral Mendirek, Utah, 1970.....	24
Resim 11: Yücel Yılmaz, Doğa Düzenlemesi, Uludağ, 1974.....	24
Resim 12: Allan Kaprow “18 happenings in 6 parts, 1959.....	25
Resim 13: Richard Hamilton, <i>Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?</i> ,1956, kolaj.....	28
Resim 14: Andy Warhol, Dört Marilyn,1962.....	28
Resim 15: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912.....	30
Resim 16: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913.....	30
Resim 17: Marcel Duchamp (1887-1968) - 'Pisuar' 1917 (ready-made).....	31
Resim 18: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.....	37
Resim 19: Joseph Kosuth, Kuad Galery, Türkiye, 2012.....	38
Resim 20: Sol LeWitt, 'İki açık Modüler Küp/Half-Off', 1972.....	39
Resim 21: Sol LeWitt –Duvar Çizimi 370, Metropolitan Müzesi.....	40
Resim 22: Sol Le Witt, İsimsiz,1965.....	40
Resim 23: Joseph Beuys, ‘Amerika’yı Seviyorum ve Amerika beni seviyor’ 1974..	43
Resim 24: Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır? Joseph Beuys, Düsseldorf, 1965.....	43
Resim 25: Bruce Nauman,1970.....	45
Resim 26: Karanlık Kutu.1544. Karanlık Kutunun yayınlanmış ilk çizimi. 24 Ocak 1544 Hollandalı bilim adamı Reinerus Gemma-Frisius’un güneş tutulmasıyla ilgili yaptığı çizim.....	48
Resim 27: Tarihteki ilk çekilen fotoğraf-Joseph Nicephore Niepce, 1827.....	49
Resim 28: Sherrie Levine, “After Walker Evans”, Fotoğraf, 1981.....	53

Resim 29: Sherrie Levine, Pisuvar (Madonna), 1991	53
Resim 30: Richard Prince, Untitled (Cowboy), 1989, Ektacolor photography 127x190,5 cm.....	55
Resim 31: Bernd ve Hilla Becher, New York, Su Kuleleri, 2003,	56
Resim 32: Jeff Wal, 1993.....	58
Resim 33: Barbara Kruger, Alışveriş yapıyorum, o halde varım.....	59
Resim 34: Barbara Kruger, Sen kendin değilsin, , 1960.....	59
Resim 35: Cindy Sherman. <i>Film Still #14</i> , 1978.....	61
Resim 36: Cindy Sherman, 2010. İsimli, Venedik, İtalya, Venedik Bienali.....	61
Resim 37: Shirin Neshat, Allahın Kadınları,1994.....	64
Resim 38: Misha Gordin New Crowd #54, 2001.....	66
Resim 39: Portrait (Futago) by Yasumasa Morimura,1988.....	67
Resim 40: Yasumasa Morimura, Bandajlı kulağıyla Van Gogh'un özportresi, 1985.....	67
Resim 41: Şahin Kaygun, Eski Zaman Denizlerinde.....	70
Resim 42: Şahin Kaygun, Self Portrait, 1987.....	70
Resim 43: Ahmet Öner Gezgin, Değişim, 1979.....	72
Resim 44: Ahmet Öner Gezgin, Adsız, 1989,karışık teknik.128x103 cm.....	72
Resim 45: Ahmet Öner Gezgin, Özportre, 2005.....	73
Resim 46: Ahmet Öner Gezgin, Gerçeğin İçsel ve Dışsal Yorumu, 1990.Karışık teknik.103x103 cm.....	73
Resim47: Balkan Naci İsliml-yeli, "Doom Series", dijital fotoğrafla manipülasyon 2009.....	75
Resim 48: Balkan Naci İslimyeli (1997-1998).....	75
Resim 49: Orhan Alptürk, Çalınmış Portreler, 2003	77
Resim 50: Orhan Alptürk, Düş Bozan 2008.....	77
Resim 51: Ahmet Elhan, Fotoportreler,1993.....	79
Resim 52: Ahmet Elhan, Yerler, 2008.....	81
Resim 53: "Mürekkep I", Palladium Platinum Baskı, Triptik, 2013.....	81
Resim 54: Nazif Topçuoğlu, Renkli Sakatat, 2000.....	84
Resim 55: Nazif Topçuoğlu, Habil ve Kabil, 2003.....	84
Resim 56: Orhan Cem Çetin, Renkarnasyon, 1993.....	86
Resim 57: Orhan Cem Çetin, Paranoid Polaroid, 2000.....	86
Resim 58: Murat Germen, İnşa Serisi, 2006-2007.....	88
Resim 59: Murat Germen,Muta-Morfoz serisinden, İzmir, 2011.....	88

Resim 60: Murat Germen, Aura, Hong Hong, 2009.....	89
Resim 61: Halil Altindere, Super Turk, 2002.....	90
Resim 62: Halil Altindere, ‘Tabularla Dans’.....	90
Resim 63: Fenay Ulu, 2006.....	99
Resim 64: Fenay Ulu, 2009-2010.....	99
Resim 65: Işıkla Boyama Ekipmanları.....	101
Resim 66: Dijital Makine gösterge ekran.....	101
Resim 67: Picasso’nun fener ile çekiminden sonra, Mili tarafından flaş patlatılmıştır.....	104
Resim 68: Fenay Ulu, Fener ışığının uzaktan kullanılmasıyla üretilmiş soft görünümlü Işıkla Boyama çalışması.....	104
Resim 69: David Lebe, konuya iyice yaklaşılarak boyanmış örnek çalışma.....	105
Resim 70: Model ve elek fotoğrafının birleşimine sahip deneysel bir Işıkla Boyama çalışması örneği.....	105
Resim 71: Fenay Ulu, tek kare içinde, aynı modelin birden fazla görüntüsüne örnek çalışma.....	106
Resim 72: Işığın sabit olarak yandan verilmesi.....	106
Resim 73: Natürmort Örnekleri.....	110
Resim 74: Blue Jean’ler mavi renkli jelatin ile boyanmıştır. Fenay Ulu,2006.....	112
Resim 75: Renkli Jelatin kullanılmamıştır. Fenay Ulu, 2006.....	112
Resim 76: Soldaki beyaz sayfalar sarı renkli jelatin, arka plandaki beyaz çuvallar ise mavi jelatin ile renklendirilmiştir. Fenay Ulu, 2015.....	112
Resim 77: Aydınlatma alanları, İhsan Ayıtken,1999-2000.....	115
Resim 78: Thomas Eakins,1884.....	117
Resim 79: Etienne-Jules Marey,1889,,.....	118
Resim 80: Anton Giulio Bragaglia,1911.....	118
Resim 81: Frank Gilbreth 1914.....	119
Resim 82: Alexey Kapitonovitch Gastev,1924.....	119
Resim 83: Man Ray, Boşluğa yazma.....	120
Resim 84: Barbara Morgan,1940.....	120
Resim 85: Laszló Moholy-Nagy, <i>İsimsiz</i> , 1936-1946, AndreaRosen Gallery, New York.....	121
Resim 86: Thomas E.Edgerton,1938.....	122
Resim 87: Gjon Mili, Patencinin (Carol Lynne) hareketi,1945.....	122

Resim 88: Gjon Mili, Pablo Picasso, Işıkla Minatauru Çizerken. 1949.....	123
Resim 89: Gjon Mili ve Henry Matisse,1949.....	123
Resim 90: Andreas Feininger, Helikopter, 1949.....	124
Resim 91: Herbert Matter,1953.....	124
Resim 92: Alan Jaras, 1967.....	125
Resim 93: Barbara Blondeau,1968.....	125
Resim 94: Ellen Carey,1975.....	126
Resim 95: David Lebe,1976.....	126
Resim 96: Eric Staller, 1976.....	127
Resim 97: YasuhiroWakabayashi, 1976.....	127
Resim 98: Dean Newell Chamberlain,1976.....	128
Resim 99: Susan Sims-Hillbrand, 1977.....	128
Resim 100: Jacques Pugin, 1979.....	129
Resim 101: Josef Sedlak Rate Self-Knowledge 1982	130
Resim 102: Vicki Da Silva,1976.....	130
Resim 103: Mike Mandel,1980.....	131
Resim 104: Kamil Vagra, 1980.....	131
Resim 105: John Hesketh, 1985.....	132
Resim 106: Robo Kocan,1986.....	133
Resim 107: Salvo Veneziano,1987	133
Resim 108: Tokihiro Sato,1988.....	134
Resim 109: Troy Paiva,1989.....	134
Resim 110: Christina Salinas, 1989.....	135
Resim 111: Bruno Mesrine, 1990.....	136
Resim 112: Chanette Manso, 1991.....	136
Resim 113: Patrick Rochon, 1992.....	137
Resim 114: Aurora Crowley, 1996.....	137
Resim 115: Arturo Aguiar, 1999.....	138
Resim 116: Andrey Chezhin, 1999.....	138
Resim 117: Marco Palumbo,1999 Beymen İlkbahar/Yaz Kolleksiyonu.....	139
Resim 118: Jörg Gründler, Koza,2002.....	140
Resim 119: Dave Black, 2004.....	140
Resim 120: Michael Bosanko.....	141
Resim 121: Marcus Sharpe, Kırmızı Palto ve Edmund Teske'nin Elleri, 2005.....	141

Resim 122: Richard Walker, 2004.....	142
Resim 123: Neil Kerns,2007.....	143
Resim 124: Jake Saari, 2007.....	143
Resim 125: Darren Pearson, 2008.....	143
Resim:126: Hannu Huhtamo,2008.....	144
Resim 127: Jeremy Jackson, 2008.....	144
Resim 128: Dennis Calvert, 2009.....	145
Resim 129: Axel Bueckert, 2009.....	145
Resim 129: Axel Bueckert, 2009.....	145
Resim 130: Pete Eckert.....	146
Resim 131: Trevor Williams.....	146
Resim132: Eric Curry.....	146
Resim 133: Brian Hart.....	147
Resim 134: Janne Parvianen.....	147
Resim 135: Aaron Bauer.....	148
Resim 136: Chris Bauer.....	148
Resim 137: Michael Ross.....	149
Resim 138: Harold Ross.....	149
Resim 139: Vincent Bruno.....	149
Resim 141: Alex De Forest.....	150
Resim 142: Evgen Bavcar.....	151
Resim 143: Evgen Bavcar.....	151
Resim 144: James W.Brewer.....	151
Resim145: Reyhan Ekşi, 1998, Fotoğraf Dergisi Kapak.....	153
Resim 146: Olcayto Caneri, 1999.....	153
Resim 147: İhsan Ayıtken, 1999.....	154
Resim 148: Özer Kanburoğlu, 2000.....	155
Resim 149: Ayşe Bağdemir, Kreatif bir Çalışma, 2000	157
Resim 150: Arzu Atay, Kreatif Nü Çalışma, 2000.....	158
Resim 151: Ebru Duygu, Lisans tez çalışmasından bir örnek, 2004.....	159
Resim 152: Serap Şahan Sokol, 2005.....	160
Resim 153: Hüsna Altın, 2006.....	161
Resim 154: Barış Şimşek, 2006.....	162
Resim 155: Gönül Ocak, 2007.....	163

Resim 156: Nadire Günday, 2012.....	164
Resim 157: Nevcihan Güroğlu Alanyalı, Işıklı Müzisyenler, 2012.....	165
Resim 158: Alp Berri Ariti, 2012.....	166
Resim 159: Alper Mandalik, Bir Orb Fotoğrafi,2014.....	167
Resim 160: Ali Çobanoğlu.....	169
Resim 161: Mehmet Güney.....	169
Resim 162: Antik Girit Labirent Şeması.....	171
Resim 163: Mimar Daidalos'un yaptığı Girit Labirentinde Theseus'un elindeipiyle Minatour'a ulaşma sahnesi.....	176
Resim 164: Fenay Ulu, Labirent'e giriş, 2015.....	193
Resim 165: Fenay Ulu, İsimsiz II, 2015.....	194
Resim166: Fenay Ulu, İsimsiz III, 2015.....	194
Resim 167: Fenay Ulu, İsimsiz IV, 2015.....	195
Resim 168: Fenay Ulu, İsimsiz V, 2015.....	195
Resim 169: Fenay Ulu, İsimsiz VI, 2015.....	196
Resim 170: Fenay Ulu, İsimsiz VII, 2015.....	196
Resim 171: Fenay Ulu, İsimsiz VIII, 2015.....	197
Resim 172: Fenay Ulu, İsimsiz IX, 2015.....	197
Resim 173: Fenay Ulu, İsimsiz X, 2015.....	198
Resim 174: Fenay Ulu, İsimsiz XI, 2015.....	198
Resim 175: Fenay Ulu, İsimsiz XII, 2015.....	199
Resim 176: Fenay Ulu, İsimsiz XIII, 2015.....	199
Resim 177: Fenay Ulu, İsimsiz XIV, 2015.....	200
Resim: 178: Fenay Ulu, İsimsiz XV, 2015.....	200
Resim 179: Fenay Ulu, İsimsiz XVI, 2015.....	201
Resim 180: Fenay Ulu, İsimsiz XVII, 2015.....	201
Resim 181: Fenay Ulu, İsimsiz XVIII, 2015.....	202
Resim 182: Fenay Ulu, İsimsiz XIX, 2015.....	202
Resim 183: Fenay Ulu, İsimsiz XX, 2015.....	203
Resim 184: Fenay Ulu, İsimsiz XXI, 2015.....	203
Resim 185: Fenay Ulu, Labirent'ten Çıkış, 2015.....	204

Giriş

Bir fotoğraf kategorisi haline gelmiş olan Işıkla Boyama Tekniğinin Fotoğraf tarihindeki konumunu, Kavramsal Sanat bağlamında ve Kavramsal Fotoğrafın nasıl geliştiği, bunların yanı sıra belirlemiş olduğum labirent konusu bir proje olarak anlatılmıştır.

Tezimin amacı, sanat akımlarından biri olan Kavramsal Sanatın, fotoğrafla ilişkisi, değişen değerler ve düşüncelerin sanata katkılarını araştırmak, günümüzde fotoğrafı kavramsal bir dil yoluyla özgürce ifade etmek, belli bir konu başlığı altında toplayarak, bu temayı Işıkla Boyama tekniğinde uygulanabilirliğini kanıtlamak ve paylaşmaktır.

Tezim üç bölümden oluşmaktadır. Tezimin Kavramsal Sanat ve Fotoğraf başlıklı ilk bölümünde, Kavramın tanımı, Kavramsal Sanat'ın tanımı ve tarihçesi açıklanmıştır. Kosuth'a göre Kavramsal Sanat Marcel Duchamp ile başlamıştır, bu terimin yerleşmesinde ise Sol LeWitt'in önemli rolü olmuştur.

Kavramsal Sanat, düşünce sanatı olarak ortaya çıkmıştır. Kavramsal sanatçılar sanat yapıtlarının gelecek kuşaklara kalması gerektiği şeklindeki geleneksel anlayıştan uzaktır. Dolayısıyla Kavramsal Sanatta amaçlanan yalnızca bir sonuçtan çok o sonuca ulaşılmasını amaçlayan düşünce ve prodüksiyon sürecidir. Kavramsal sanatçılar için sanat yapıtının somut varlığı biricik amaç değildir. Temelde istenen, sanatsal yaratıcılık sürecinde sanatın demateryalizasyonun araştırılması ve tanımlanmasıdır. Bu bağlamda kavramsal sanatçılar felsefe ile de yakın ilişki içerisindeyler. Örneğin; Joseph Kosuth'un 'Bir ve Üç sandalye' (1965) yapıtı Platon felsefesi üzerine kuruludur. Sol LeWitt, Ludwig Wittgenstein felsefesinden etkilenmiştir. Ancak "yapıtın felsefesi yapıtın içindedir ve yapıt her hangi bir felsefe sisteminin illütrasyonu değildir" (LeWitt, S. 1967, s.2).

Kavramsal Sanat 1960' larda başlamıştır ve halen güncelliğini, geçerliliğini korumaktadır. Kavramsal Sanatın radikal yanları da vardır. Orjinallik, sanatsal mülkiyet gibi konularda bütün tabuları ve gelenekleri yıkmışlar " kendine mal etme kavramını" sanatsal yaratıcılığa dâhil etmişlerdir. Bu sanat anlayışında, fikirler, sanat üretiminde becerilerden ve kullanılan her türlü geleneksel gereçlerden önde gelir. Kavramsal Sanat, bir düşünce sanatı olarak birçok sanatçının esinlendiği bir akım

olarak, zaman içinde Minimalizm, Video Sanatı, Yerleştirme, Yeryüzü Sanatı, Oluşum ve Pop Art gibi çeşitli dallara ayrılarak sanatçıların kendilerini ifade etmelerinde bir olanak sunmuştur. Hazır bir nesne olan Pisuvan'ın Marcel Duchamp tarafından 1917 yılında bir sergiye gönderilmesi ve fotoğraflanması ile belgelenmiş olan ve 1960'lı yıllarda kendisini gösterebilen Kavramsal Sanat, bu yıllardan sonra birçok sanatçının kendisini ifade etme biçimi olmuştur. Kosuth gibi bazı sanatçılarda bu sanatı sadece dil bağlamında değerlendirmişlerdir. Kavramsal sanatçılar dünyaya, sanatsal teknik ve uygulamalara analitik ve eleştirel bir yaklaşım içindedirler. Sanatın doğası üzerine çok düşünmüşler, zaman zaman sanatın kendisi olan yapıtlar vermişlerdir. Marcel Duchamp kavramsal sanatın önde gelen öncülerinden birisidir. Onun kişiliği sanata bakışı, yapıtları, özellikle ready-made'leri yanı sıra minimalizm, bu sanatçıların çok etkilendiği alanlardan biridir.

Kavramsal Sanatçılar yapıtlarını oluştururken birçok materyal, teknik, araç ve yöntemden eş zamanlı olarak yararlanabilirler. Yine performans sanatı düşünüldüğünde video ve özellikle fotoğraf, sanatçıların eserlerinin belgelenmesine olanak vermektedir. Üretilen her iş, kayıt altına alınarak, fotoğraf sayesinde izleyiciye ulaşmaktadır, aksi takdirde kimsenin bilmediği, bir eylem ya da düşünceden ibaret olabilirdi. Fotoğraf, kendisi dışında başka sanat dallarının belgelenmesini mümkün kılmakta, onların kayıt altına alınarak kitlelere ulaşması ve başka kuşaklara aktarılmasına olanak vermektedir.

1980' yılları sonrasında Kavramsal Fotoğraf olarak dünyada bazı sanatçılar kendi üretmedikleri fotoğraf, grafik, reklam, broşür veya afiş gibi görsel imgeleri yeniden düzenleyerek kendilerine mal etmişlerdir. Bu sanatçılar ve işleri önce büyük tartışmalara yol açmış ve sonra kabul görmüştür. Bir bölümü de tipolojiler üretmiş, diğer bir bölümü de özportreler üretmiştir. Dolayısıyla bu bölümde söz konusu kategorileri temsil eden sanatçılara yer verilmiştir. Fotoğraf bir medyum olarak Kavramsal Sanat içerisinde önemli bir konuma sahiptir. Yine fotoğraf sanatı Kavramsal Sanat içerisinde gelişimini sağlayacak birçok dayanak bulmuştur. Giderek Kavramsal Sanat ve fotoğraf sanatı arasındaki bu etkileşimler bağımsız bir kavramsal fotoğraf anlayışını yaratmıştır.

Tezimin ikinci bölümünde bir fotoğraf tekniği olan Işıklı Boyama tekniğine yer verilmiş, bu tekniğin temel bileşenleri olan, ışık ve renk konuları tanımlanarak başlanmış; yine, Işıklı Boyama'nın tarihsel gelişimi örneklendirilmiştir. Işıklı

Boyama tekniği, yapay ışık kaynaklarının gelişmesiyle ortaya çıkmış, tarihsel süreç içinde sayısız sanatçının merak ve ilgisiyle kendine bir yer edinmiştir. Bir fotoğraf tekniği olması nedeniyle fotoğrafın donanımsal olarak geliştiği bu zaman içinde, onun tüm olanaklarından yararlanmıştır. Kendine ait farklı çalışma yöntemiyle, Işıkla Boyama tekniği, kullanılan mekân ve malzemelerle onu diğer tekniklerden ayırmıştır. Karanlık bir mekân ya da ortam içinde çalışma yapma zorunluluğu ve belli başlı ışık ekipmanlarına gereksinimi bunlardan bazılarıdır. Işıkla Boyama tekniği analog dönemde gelişimini sürdürmüştür ancak özellikle dijital fotoğraf döneminde Işıkla Boyama çok hızlı bir ivme kazanmıştır. Günümüzde çok popüler olan bu tekniğin dünyada ve ülkemizde pek çok temsilcisi vardır. Dolayısıyla bu bölümde ilgili isimlere yer verilerek konu irdelenmiştir.

Fotoğrafta Işıkla Boyama tekniği, fotoğrafın doğasını analitik ve kavramsal bir bakış açısıyla değerlendirmeye dayalıdır. Fotoğraf ışık yazısı anlamına gelir. Işıkla Boyama tekniğinde ışık, bunun ötesinde tema, araç ve yaratıcı bir unsur olarak yorumlanır. Işıkla Boyama tekniği, doğasında deneysel bir tekniktir. Bu deneyselcilik avangarttan, Kavramsal Sanata ve oradan kavramsal fotoğrafa ulaşan bir anlayışı yansıtmaktadır. Dolayısıyla her bir uygulama ister istemez anlık ve rastlantısal niteliklere sahiptir. Fotoğraf tarihinde Işık Boyama tekniğini kullanan birçok sanatçı vardır. Işıkla Boyama Tekniği günümüzde, fotoğraf dili ve kavramsal fotoğraf açısından başlı başına bir fotoğraf kategorisi haline gelmiştir. Bu tekniği kullanarak, kavramsal fotoğrafın düşünsel, metaforik, alegorik, deneysel olanakları ile fotoğrafçılar orijinal söylemler oluşturabilirler.

Işıkla Boyama tekniği, Kavramsal Sanat ve Kavramsal Fotoğraf üzerine temellendirilmiş, örneklendirilmiş; Tarihsel gelişimi, uygulama özellikleri, ilgili ekipman ve materyaller incelenmiştir. Yanı sıra, bu yüksek lisans tez çalışması çerçevesinde hazırlanan Labirent projesinin, kültürel altyapısı, kavramsal ve edebi olarak tanımlanmıştır. Devamında ise, bu kuramsal çalışma bağlamında geliştirdiğim ‘‘Labirent’’ başlıklı fotoğraf projemin, içerik, biçim ve teknik özellikleri açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde, labirent kavramı tanımlanmakta ve mitolojik anlamları açıklanmaktadır. Yanı sıra, labirent temasını, yapıtlarında bir tasarım ve metafor olarak kullanan ve günümüzde de kültürel olarak etkinliklerini koruyan, iki yazarın - Kafka ve Borges- konu ile ilgisi açıklanmıştır. Bu bağlamda belirtilmesi gereken bir konu da labirent temasının kavramsal olarak taşıdığı otantik anlamdır: Labirent bir yaşamdır ve tıpkı bir fotoğraf makinesi gibi işler. Fotoğraf makinesine giren ışık,

mercekten filme/sensöre ulaşıncaya kadar ki sürede aldığı yol ve sonuç, belli bir tecrübenin, tekrarların neticesinde gerçekleşmektedir. Fotoğrafçı yaşamdan bir anı kayıt altına almak istediğinde, birikimi ölçüsünde doğru sonuca hızlı varacak, tecrübesi yok ise tekrar tekrar denemeler yapacaktır. Yaşam ve fotoğraf makinesi, labirent gibi sonsuz olasılıklara açık, giriş-başlangıç, çıkış-sonuç ve olası bütün tecrübelerine sahiptir.

Hipotezim, Işıkla Boyama tekniği kullanarak kapalı, karanlık ve sınırlı mekânlarda, ışığın sadece belirlenen süreler içinde, olabildiğince kontrollü kullanımıyla yetkin bir kavramsal bir dil oluşturulabileceğidir. Kavramsal Sanatı ve fotoğrafı araştırarak, ışıkla boyama tekniğine uygulanmasıyla düşünsel bir etki yaratılması, fotoğrafın dil yoluyla ifadesi ve uygulanması, bununla beraber geleneksel fotoğraftan ayrılarak, teknik bağlamında dil oluşturmakla tezim sınırlanmıştır.

Tezimi yazmadan önce ve yazma aşamasında konuyla ilgili kitap ve dergileri taradım, kütüphaneler, çeşitli basılı yayımlar ve internetten araştırma yaptım. Konuyla ilgili belirlediğim Türkiye'deki hem Kavramsal fotoğrafçılar hem de Işıkla Boyama sanatçılarının bakış açıları ve eserlerini araştırdım ve başka şehirlerde yaşamaları nedeniyle sosyal medya ve facebook üzerinden bağlantı kurarak görüşleri ile ilgili röportajlar yaptım.

Çalışmakta olduğum Işıkla Boyama tekniğine ilişkin ülkemizde yeterli basılı kaynak bulunmaması nedeniyle, bu konuda araştırma yapmak ve ulaşılabilecek tüm kaynakları inceleyerek bir araya getirmek, ayrıca bu teknikle ilgilenen sanatçıları inceleyerek onlara da araştırmamda yer vermek ve gelecek kuşaklara yazılı bir belge bırakmak adına önemlidir. Bununla beraber, Işıkla Boyama tekniği uygulamasıyla kavramın yeniden sorgulanması, neden sonuç ilişkilerinin irdelenip, bir konu üzerinden uygulama yapılarak, tartışılması, bilimsel araştırma olarak değerlendirilmesi ve belgelenmesidir. Günümüzde ise minimalist eğilimlerden, resimsi yorumlara çok çeşitli anlatımlar için Işıkla Boyama tekniği kullanılmaktadır.

Tezimin, fotoğraf makinesi aracılığıyla, ışıkla boyama tekniğini kullanarak, bir konu çerçevesinde üretilen fotoğrafların kavramsal bir yol ile görsel, yazılı ve bilimsel bir belge olacağını umarım. Kuramsal olarak ise, tezimin bilimsel bir kaynak olarak, Işıkla Boyama tekniğine ilgi duyanlar için yol gösterici ve yararlı olacağı kanaatindeyim.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KAVRAMSAL SANAT VE FOTOĞRAF

“Düşünmek insan olmanın başlangıcıdır”

(Jaspers, K. 2000, s.132)

1.1.Kavramsal Sanatın Tanımı

Türk Dil Kurumu, Büyük Türkçe Sözlüğe göre; kavram kelimesi “1. Bir şey üzerinde birçok ayrı algıları kapsayan genel düşünce. 2. Bir olay, bir nitelik ya da nicelik üzerinde oluşan zihinsel imge. 3. Kaplamı ve içeriği bir im ya da sözle anlatılarak anlam kazandırılan soyut düşünce” olarak ifade edilmiştir. (http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.573ad7cb6ed2f4.28047939).

Sanat kelimesi, bilinen ve dar anlamıyla içimizdeki duyguların dışavurumu olarak dile getirilir. Tolstoy ise sanatı, ”İnsanın bir zamanlar yaşamış olduğu duyguyu, kendinde canlandırdıktan sonra, aynı duyguyu başkalarının da hissedebilmesi için hareket, ses, çizgi, renk veya sözcüklerle belirlenen biçimlerle ifade edebilme ihtiyacından sanatın ortaya çıktığı” şeklinde yorumlamıştır (Ersoy, A. 2002, s.5). Başka bir yorum “Sanat, insan tarafından güzeli yaratma çabasıdır” (Erinç, S. M. 2011, s.22). *Toplumda Sanat* adlı kitabında Ken Baynes ise “*Herbert Read ‘ın Art and Society’*de (Sanat ve Toplum) Sanat uğraşısının uygarlığın en yüksek noktası olduğu kanısı ile sanatın bir sonuç olduğunu, toplumun onun ardından koşması gerektiğini açıkça bildiriyor” (Baynes, K. 2004, s.62).

Kavramsal Sanat, Fikir Sanatı, Düşünce Sanatı, Enformasyon Sanatı gibi isimlerle de anılmaktadır. Günümüzde içerdiği anlam bakımından farklılıklar göstermesine rağmen Çağdaş Sanat, Modern Sanat isimleriyle de karşımıza çıkmaktadır.

Akımın Temsilcilerinden bazıları: Marcel Duchamp (1887-1968), John Baldessari (1931-), Robert Barry (1936-), Douglas Huebler (1927-1997), Tom Marioni (1937-), Bruce Nauman (1941-), Dennis Oppenheim (1938-2011), Lawrence Weiner (1942-), Joseph Kosuth (1945-), On Kawara (1933-2014), Art and Language,

Victor Burgin (1941-), Lain Baxter (1936-), Mel Boshner (1940-), Daniel Buren (1938-), Joseph Beuys (1921-1986), Dieter Roth (1930-1998), Hans Haacke (1936-), Sol LeWitt (1928-2007), Henry Flynn (1940-), Robert Rauschenberg (1925-2008), John Cage (1912-1992), Marina Abramović (1946-) ve Ulay (1943-), James Lee Byars (1932-1997).

Kavramsal Sanat, 1960'lı yıllarda, önce İngiltere ve ABD'de başlamış ve bu sanat akımının etkisi tüm dünyaya yayılmıştır. Geleneksel biçimin dışına çıkarak dil ile kavramı ön planda tutan bir sanat hareketi olarak, başta Sol LeWitt, Joseph Kosuth ve *Art and Language* (Sanat ve Dil) Grubunun düşünceleriyle şekillenmiştir.

50 Sanat Fikri yazarı Susie Hodge bu sanatı şöyle tanımlar “1960'ların sonuna doğru, Kavramsal Sanat terimi, geleneksel sanat eserleri biçimlerinin dışında kalan bir görünüm sunan sanat tarzlarını tanımlamak için kullanılmaya başlandı. Sol LeWitt, 1967'de, Amerikan *Artforum* dergisinde yayımlanan “*Kavramsal Sanat Hakkında Paragraflar*” makalesinde, Kavramsal Sanat'ı “izleyicinin gözleri ve hissettiklerinden ziyade aklına seslenmek için yapılan' sanat olarak tanımlamıştır” (Hodge, S. 2013, s.180-183).

Kavramsal Sanatın ortaya çıkmasıyla, alışılmış sanatın yerine, yeni bir yaşam biçimi olarak algılanmış ve sanat dünyası tamamen sarsılmıştır. Kavramsal Sanatçılar izleyicilerin dikkatini, iletilen düşünce ya da mesaja verebilmelerini sağlayabilmek için sıklıkla eserlerini sönük şekillerde vermeye çalışmışlardır.

Kavramsal Sanat'ı tanımlamada bir birini destekleyen, farklı yorumlar bulunmaktadır. Örneğin; “1960-1970 yılları arasında Avrupa, ABD, Avustralya, Japonya'da Kavramsal Sanat düşüncesinin nesneye baskın çıktığı sanattır; bu baskın çıkma o kadar ileri bir noktaya kadar gider ki yapıtın somut biçimde gerçekleşmesi bile gerekli olmayabilir. 1960'lı yılların sonuna doğru sanatın giderek büyüyen ölçülerle mala dönüşmesine ve özellikle de Minimalizm'le kendini gösteren dönemin Formalizmine karşı çifte bir tepkiden doğmuştur” (Anonim, 1995, s.80).

Başka bir yorum da şöyledir.“Geleneksel anlamdaki estetik kaygılardan ziyade, düşünceyi yani kavramı ön plana çıkararak, bu doğrultuda Performans Sanatı, Yerleştirme, Video Sanatı, Yeryüzü Sanatı gibi türlere başvuran, malzeme olarak herhangi bir sınır tanımayan, yeri geldiğinde izleyicinin de üretilen sanata katkıda bulunabildiği sanata denir” (Erden, O. 2012, s.10).

Sanatçı Sol LeWitt'in (1928-2007) belirttiği ise "Kavramsal Sanat, yalnızca fikirler iyi olduğu için iyidir" (<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/muge-akgun/bos-cerceve-sadece-bos-bir-cerceve-degildir-1127861/> Erişim tarihi: 08.08.2016).

Mehmet Yılmaz, tanıma şu yaklaşımda bulunur. "Kavramsal Sanat'ın terim olarak yerleşmesinde Sol LeWitt'in '*Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar*' adlı makalesinin payı büyüktür" (Yılmaz, M. 2013. s.289).

Kavramsal Sanat teriminin yerleşmesi Sol LeWitt ile olsa da, düşünce yapısıyla bu süreci ön plana çıkaran sanatçının Marcel Duchamp (1887-1968) olduğu bilinmektedir. Bu yıllardaki fikir ve düşüncedeki gelişmeler, sanat eserine egemenlik sağlamış, böylece geleneksel kalıplarından sıyrılan sanat, yeni oluşumlara fırsat sunmuştur.

Yılmaz'ın yorumu şu şekilde devam eder. "Kavram Sanatı terimini ilk kez bir Fluxus yayınında kullanan Henry Flynt (1940-)'tir. Bir denemesinde şöyle anlatmıştır. 'Müziğin malzemesinin tını olduğu gibi, sanatın malzemesi de her şeyden önce kavramdır'. Kavramlar dil ile sıkı sıkıya bağlı oldukları için kavram sanatı da malzemenin dil olduğu türden bir sanattır. Kavram sanatının asıl meselesi dildir" (Yılmaz, M. 2013, s.283). Hegel'e göre ise "Sanat aklın ürünüdür" (Lenoir B. 2003, s.65). Sanatın hem dil hem de aklın ürünü olarak değerlendirildiği her iki tanımdaki görüşler, Kavramsal Sanat'ın temeli denilebilir. Kavram Sanatı, sanat fikrine, resim, heykel gibi sanatın bir nesne ile ya da galeri, müze gibi özel bir yer ile sınır koyamayacağı düşüncesindedir.

"Kavramsal Sanat'ın temel ilkesi, fikirlerin, sanat üretiminde yaygın olarak kullanılan geleneksel gereçler, yöntemler ve becerilerden önce geldiğidir. Kavramsal sanat, bir grup sanatçının, Dada ve Minimalizm gibi daha önceki çeşitli sanat akımlarına dayanan eserler üretmesiyle başladı" (Hodge, S. 2013, s.180).

Sanattaki bu kökten değişim, tüm dünyaya yayılarak, çeşitli etkinliklerle kendini göstermeye başlamış ve günümüzde halen güncelliğini devam ettirmektedir. Kavramsal Sanat, bu anlayışla o güne kadar alışılmış, sanat anlayışından farklı bir yaklaşım ile sanata ve izleyici kitlesine sunulan bir fırsat olarak değerlendirilmiştir. Sanatçılar, doğadaki her türlü nesneyi amaçlarına uygun olarak kullanmışlardır. Teknolojinin katkılarıyla da elde edilmiş çeşitli seri üretim nesnelere bu akımın

kullandığı materyaller arasındadır. Bu sebeplerle çoğu sanatçının eserleri bir ticari metaya dönüştürülmemektedir.

Adnan Turani‘ nin yorumu şöyledir “...halen çağımızda görülen ‘Pop-Art’ ve sonrasında gelen ‘Minimal-Art’ ve ‘Konsept-Art’ gibi anlayışlar, bu kaçınılmaz görünen endüstriyel ortama uymanın yarattığı sanat akımlarıdır. Bu nedenle Pop-Art ve diğerleri, sanatta artık hayalle yetinmiyorlar ve tasvir yerine objenin ya da obje olarak kabul edilen her şeyin yapıta sokulmasını öngörüyorlardı (Turani, A. 2011, s.105).

‘Kavramsal Sanatçı’ olarak tanımlanmış birçok sanatçı bunu kendisi seçmediği gibi, herhangi bir gruba katılmamış veya manifestolar yayınlanmamıştır. Kavramsal Sanat’ın uluslararası bir akım olarak geçerliliği günümüzde hala devam etmektedir.

Kavramsal Sanat, duygularımızın başkaları tarafından hissedilebilmesi, eserin fiziksel bir nesne olmasının önemli olmadığı, onun yerine düşüncenin bir kavram olarak anlamlı ve önemli olduğu, ancak bu şekilde sanat eserine dönüşebileceği üzerinde durmaktadır. Bu tanım sanatçının yaşadığı her türlü duyguyu, aktarmak istediklerini basit ve açık bir dille belirtmiştir. Kavramsal Sanat ile düşüncenin ve hayal gücünün bir kavram olarak üretilmesi yanında, fiziksel eylem olarak ta üretilmesiyle bir anlam kazanacak ve böylece sanat eserine dönüşmüş olacaktır.

‘*Sanatta Alternatif Arayışlar*’ kitabının yazarı Nancy Atakan (2008) şu şekilde açıklar. “Bu sanatçılar Kavramsal Sanat doğrultusunda galerilerde sergilenebilecek sanat eserleri üretmek yerine, tartışmalar aracılığıyla sanat kavramlarını irdelemişlerdir. Son derece karmaşık bir dil kullanmalarının amacı ise, izleyiciyi, düşünsel açıdan zorlamak, kendilerinin de içinde öğretici tartışmalar yoluyla öğrenmelerini sağlamaktır” (Atakan, N. 2008, s.46-47). Kavramsal sanatçıların ortak düşüncesi; sanatın ulaşılmazlığını ortadan kaldırarak estetik olgusuna karşı çıkmışlar ve sanat nedir? Sorusunu kavramsal olarak anlatmak ve mevcut cevaplara meydan okumak amacıyla olmuşlardır. Asıl irdeledikleri dil ve düşüncedir.

Sanatçılar artık geleneksel kalıplardan uzaklaşıp, farklı sanat dallarıyla iletişim kurarak eserlerini yaratma çabası içine girmişler veya klasik anlayışa karşı olarak bazen hazır nesnelere yararlanmışlardır. Ayrıca dil üzerinden sanatı hem kendileri hem de başkalarının sorgulamasını sağlamaya çalışmışlardır. Bu nedenle düşüncenin nesneye baskın olduğu bir sanat dalı olarak ta yorumlanmaktadır.

“Kavramsal Sanatın geleneksel sanat eseri üretimiyle yüzleşen ve onu sorgulayan bir sanat biçimi olduğu konusunda herkes hemfikirdir. Minimalizm gibi Kavramsal Sanat da sürekli olarak sanatın üretimi, sergilenmesi ve deneyimlenmesi hakkındaki yerleşik fikirlere meydan okumuştur...” (Hodge, S. 2013, s.182).

Kavramsal Sanat yaşadığımız sosyal çevrenin kalıplarını yıkmaya çalışarak, bir kez daha düşünmemizi sağlayan ve her an her yerde karşılaşılabileceğimiz çalışmalardır. Bu düşünceye göre, sanat bir nesne veya bir mekân ile sınırlandırılmaz ve nerede kullanılırsa kullanılsın önemli olan fikirdir. Bu yönüyle de Kavramsal Sanat okuduğumuz dergi ya da gazetede, yürüdüğümüz bir sokakta, izlediğimiz televizyonda veya gittiğimiz galerilerde, medya iletişim kaynaklarında bulunduğumuz her yerde onunla karşılaşabiliriz. Alışılmış kalıpları yıkarak, yeniden düşünmemizi sağlar. Kavram, düşünceler yoluyla üretildiği gibi dil yoluyla da üretilmekte, ifade biçimi olmaktadır.

Bu noktada Oscar Wilde ”Sanat, dünyanın tanıdığı en yoğun bireysellik biçimidir” (Wilde, O. 2010, s.225) şeklinde yorumlamıştır. Wilde, tıpkı Tolstoy gibi sanatçının önce kendi yaşamış olduğu duyguların bir yansıması olduğu fikri ile uyum göstererek, sanatın önce bireysel, sonra paylaşım olduğunu şeklinde yorumlanabilmektedir.

Yine, “Sol LeWitt’ in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında *Artforum* dergisinde yayımladığı ‘*Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar*’ yazısından sonra ‘Kavramsal Sanat’ başlığı altında toplanmış, ayrıca ‘konseptüalizm’(kavramsalılık) döneminin hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan genel bir terim haline gelmiştir” (Antmen, A. 2013, s.193).

Kavramsal sanatçıların eserleri ticari olarak değerlendirilememektedir. Çünkü eserler genellikle düşünce olarak ortaya konulmuş her türlü yolla ifade edilmektedir. Bunlar sergilenmek yerine sözlü, fotografik, haritalar, filmler, ses kayıtları, kelimeler, sayılar vb. olabilir. Nesnelere artık birer kavram haline dönüşmektedir. Nesnesizlik temel edinilmiş, form da önemini kaybetmiştir. Estetik kaygılar önemsiz, bu nedenle izleyicinin zihnine hitap etmek önemlidir.

Dada hareketinin ünlü ismi Marcel Duchamp’ ın 1917 yılında R. Mutt imzasıyla bir pisuvar’ı sanat nesnesi olarak sergiye göndermesi, Avangart Sanat için olduğu kadar Kavramsal Sanat içinde bir başlangıç olarak kabul edilmiştir. Bu olay

geleneksel sanat anlayışını ve tanımını kökten değiştirmiş, sorgulanmasına neden olmuştur. Sanatçı günlük yaşamımızda kullanılan objeleri yeniden kaynaştırarak, onlara yüklediği düşünceleri izleyiciye aktarmayı amaçlamıştır. Ancak bunun anlaşılır olması içinde herhangi bir endişe ve çaba gözetmemiş, nesnenin sıradanlığını temsil etme yetkisini kullanarak, izleyiciyi kendi başına bırakmıştır.

“20. yüzyılın başı, geçmişle hesaplaşma dönemidir” yorumunu yapan Nazan ve Mazhar İpşiroğlu (2011), şöyle devam ederler “Endüstri çağında sanat, büyük toplumların yaşam üslubunu oluşturmak işlevi üstleniyor. Bu sanat, seyirlik müze eşyası olmayı istemiyor. Yaşama karışıyor ve ona biçim veriyor. Yeni yaşam üslubunun oluşturulmasına De Stijl grubunun, Konstrüktivistlerin, Bauhaus sanatçılarının ve Dada hareketinin büyük katkıları oluyor. Bugün, 20.yüzyılın son çeyreğinde bize pek doğalmış gibi görünen yaşam üslubu, 20.yüzyılın ilk çeyreğindeki bu çabaların sonucudur” (İpşiroğlu, N ve M. 2011, s.16).

Bu yüzyılın başlarında teknolojideki gelişmeler birçok sanat akımının ortaya çıkmasını sağlamış, sanatçılar sürekli yenilik ve gerçeklik arayışlarını sürdürmüştür. Daha bu yıllarda sanatçılar kavramla ilgilenmeye başlamışlardır. Örneğin ”Kübizm akımının üçüncü büyük ustası Juan Gris (1887-1927) ‘çivi kavramı olmadan bir çivi bile yapamam’ diyerek, çiviye değil, çivi kavramını, gerçeğin özünü, değişmeyen hakikati vermek istiyordu” (İpşiroğlu, N. ve M. 2011, s.31-69) şeklinde açıklar.

Yanı sıra tarihsel bir perspektiften, farklı akımlara ait sanatçıların görüşleri çerçevesinde, yaşama, sanata ve her şeye karşı en büyük başkaldırı Dadaistler tarafından gerçekleştirilmiştir. Dada'nın mirası, Kavramsal Sanat için son derecede önemlidir. Bu çerçevede, Kavramsal Sanatı daha iyi anlamak için öncelikle, Dada hareketine değinmek gerekir. Dada bir sanat akımı değil, bir görüş, bir harekettir. Farklı sanat dallarından gelen sanatçılardan oluşması nedeniyle, kendilerini böyle ifade etmişlerdir. Kesin olarak ne anlama geldiği belli olmayan “Dada” kelimesi ilk kez Tristan Tzara (1896-1963) tarafından 1916 yılında İsviçre-Zürich şehrinde kullanılmıştır. Bebeklerin çıkardığı sesler gibi veya tahta at gibi birçok anlama geldiği de söylenen kelimenin hangi kelimedenden türetildiği belli değildir.

Dadaizmin öncülerinden olan ve ‘*Dada Manifesto*’ yazarlarından Tristan Tzara’ ya göre Dada “Bir protestodur, yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir. İşte Dada budur” (Antmen, A. 2013, s.122). “Kendi Manifestosunu ‘hiç,

hiç, hiç bir şey bilmeyen Francis Picabia (1879-1953) diye imzalayan Picabia' da Dadaistlerin 'birer hiç, hiç, hiç' olduklarını ve 'kuşkusuz hiç, hiç, hiç olarak kalacaklarını' ilan eder" (Artun, A. 2011, s.40).

Dada'nın 1.Dünya Savaşı yıllarında ortaya çıkması ve savaşın yarattığı çöküntüler nedeniyle, sanatçıların, sanatın alışlagelmiş kurallar ile disiplinlere tepkilerinin sonucu olmuştur. Bu yönleriyle Dada kurucularına göre tam bir başkaldırı ve bir dünya görüşüydü. Dadaistler birçok Manifestolar yayınlamışlardır. İlk kurucuları; Hugo Ball (1886-1927), Marcel Janjo (1895-1984), Tristan Tzara (1896-1963), Jean Arp (1886-1966), Richard Huelsenbeck (1892-1974) olup, diğer tanınmış temsilcilerinden birkaçı da Kurt Schwitters (1887-1948), Max Ernst (1891-1976), Marchel Duchamp (1887-1968), Man Ray (1890-1976) ve Francis Picabia (1879-1953) dır.

Enis Batur'un Dada hareketi hakkındaki yorumu şöyledir. "Dadacı devrim, sadece, bütün yüzyılların ve bütün ülkelerin batılı yazınında var olan özgürleştirici ve nihilist bir protest duygusunun en katışıksız ve en aşırı formunu temsil etmektedir" (Batur, B. 2000, s.303). Dada neredeyse bütün Avrupa'da, hatta Amerika'da aynı zamanlarda yayılmış hareketti. Dadaist Richard Huelsenbeck ise şu yorumu yapmıştır. "Dada, yüreklilik, küçümseme, üstünlük, devrimci karşı koyuş, egemen mantığın, toplumdaki hiyerarşinin yok edilmesi, tarihin yadsınması, köktenci bir özgürlük, anarşi, burjuvanın yok edilmesi anlamına gelir" (Oflaz, M. 2008, shf.5). Savaş karşıtı olan tüm Dadaistler gibi, Huelsenbeck'in bu ifadesi, o yıllar için çok önemli ve büyük bir tepkidir.

Bu konuda Lynton (2009), şöyle yorumlar. "Savaş yüzünden insanların ya en korkunç olayları yurtseverlik gereği kabul etmek ya da bunları teknolojik, eğitsel, politik ilerlemenin yanıltıcı bir düş olduğunun kanıtı olarak reddetmek fikrinden ortaya çıkan Dada, birçok soruyu da beraberinde getirir. Öyleyse sanat ta bir yanılsama mıydı? Yenilikçi sanat bir şey başarabilmiş miydi? gibi sayısız sorulara karşılık sanatın kendisinin hala bir değeri olup olmadığı ve o yoldan çaba harcanmasının gerekip gerekmediği sorulmamıştı" (Lynton, N. 2009, s.125-126).

Sanata, toplumsal düzene, burjuvaya karşı sert tutumları ile bilinen Dadaizm, bazı sanat akımlarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Sürrealizm, Kavramsal Sanat, Pop Art gibi akımlar Dada Hareketinden sonra sanatta özgür ifade biçiminin örnekleri olan akımlardan bir kaçıdır. Sanatçılar artık geleneksel bakış açısından

uzaklaşarak, otoriteye karşı tutum sergilemişler, bağımsız bir öngörü içinde kendilerini ifade etmişlerdir.

Lynton, “Hiç değilse görünüşe, yeni değerler getirmiyorlar, yerleşik değerlerle hesaplaşıyorlardı” şeklinde yorumlarken, “Kurt Schwitters’in de ‘Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır’ ve ‘Bir sanatı sanat yapan biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçın onun sanat olduğunu bilmesidir’ şeklindeki sözlerini dile getirir” (Lynton, N. 2009, s.125-127). Dadacılar sanata ve düzene karşıydı bu nedenle de daima farklı anlatım yollarına gitmişlerdir.

Güler Ertan’ın ifadesiyle, “Dadaist düşünce sıradan nesnelere asıl kimliklerini kaybedip, yeni yapı ve şekillerine dönüştürülmesine dayanır” (Ertan, G. 1991, s.20). Adnan Turani ise “Tahta, ip, cam parçaları, aletler, gazeteler, fotoğraf ve kumaş parçaları gibi şeyler 1915 yılından bu yana sanata yeni öğeler olarak girmişlerdir. Kolaj ve fotomontaj tekniğini sıkça kullanarak, nesnelere bir sanat eseri haline gelmesini sağlamışlardır” (Turani, A. 2011, s.140) biçiminde düşüncesini belirtir.

“Dada bir devrimci ‘karşı sanat’tı” yorumunu yapan Ali Alışır, Dada için “Günlük malzemelerden yapılmış çalışmalarını, gazete ve eski fotoğraf kolajlarını ‘sanat’ olarak sergilediler. Christian Schad, Man Ray, Marcel Duchamp ve John Heartfield fotoğraf olanaklarını işlerinde kullanabileceklerini keşfeden ilk Dadaistlerdir” şeklinde belirtmiştir (Alışır, A. 1991, s.19).

Dadaist Sanatçılar, günlük kullanılan malzemeleri gazete, fotoğraf vb, kesip biçerek yeni anlamlar yaratmış ve bunları çoğu kez kışkırtıcı şekilde düzenleyerek kullanmışlardır. Bu şekilde nesnelere gerçek kimliklerini, özelliklerini kaybederek farklı bir anlam kazanmıştır. Bunun yanı sıra yine nesnelere agrandisör gibi araçlar yardımıyla ışığa karşı duyarlı kâğıtlar üzerine koyarak ‘fotogramlar’ elde etmişlerdir. Özellikle Man Ray’ın ve Laszlo Moholy Nagy (1895-1946) fotogramları günümüz sanatında deneysel çalışmalara örnek olması açısından çok önemlidir.

“Raoul Hausman ve Hannah Höch harf ve fotoğraf parçalarından grotesk biçimler ortaya çıkardılar. Laszlo Moholy-Nagy ve Paul Citroen de görüntü tekrarlarından yararlanarak yarı soyut fotoğraflar yaptılar. Birçok Berlin’li Dadaist gibi John Heartfield’de politik düşüncelerden etkilenerek Nazi karşıtı propaganda için, fotoğraf ve gazeteleri keserek yaptığı montajlarla posterler ve illüstrasyonlar elde etti” (Anonim, 1991, s.29).

“Fotoğrafın siyasi propaganda aracı olarak sistemli bir biçimde kullanılması Adolf Hitler ve faşizmle özdeşleşmiştir” (Ökten, A. İ. 2011, s.18). Sanatçı John Heartfield ise Hitler rejimine karşı mücadele ettiği için fotomontajlarını çoğu kez siyasi propaganda olarak çalışmıştır.

“Sanatçı” yerine ‘Montajcı’ olarak isimlendirilmeyi tercih eden Heartfield, Nazi döneminde (1891-1968) çalışmaları yasaklanarak, hain ilan edilmiş ve sürgüne gönderilmiştir (Resim 1). Ülkesine geri döndüğünde ise daima bir yabancı gibi yaşamak zorunda kalmıştır. 20. yüz yılının birkaç büyük siyasi sanatçısından biri olarak tanınmaktadır.



Resim 1: Adolf the Superman, John Hertfield,1932

Dadaistlerin savaş sonrasında takındıkları özgürlükçü ve aykırı tutumlarının, özellikle Marcel Duchamp’ın hazır nesnelere ve diğer sanatçıların benzer yaklaşımlarının 1960’lı yıllarda ortaya çıkan Kavramsal Sanat ve Pop Sanat, Performans, Yerleştirmeler gibi diğer dallara zemin hazırladığı ve yeni ifade biçimlerini ortaya çıkardığı söylenebilir.

Antmen şöyle belirtir “Geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan ‘metasal’ yönüne, yani piyasa olgusuna, bir tepki bulunmaktadır. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. ‘taşıyıcı araçlar’ kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir” (Antmen, A. 2013, s.193-194).

Sanatçılar hazır nesne olgusunu, fikirleriyle sanat olarak lanse etmiş ve izleyicinin beğenisine sunarak onu zamanla ikna etmiştir.

Bauhaus okulu ise, kavramsal fotoğrafın alt yapısında yer alan avangard sanat çalışmalarının ilk temellerinin atıldığı bir kurumdur. 1919 yılında, Almanya'nın Weimar kentinde, Walter Gropius, tarafından kurulmuştur. Bauhaus, 20.yüzyılda Almanya'da özellikle mimari, sanat, tasarım, fotoğraf gibi alanlarda yeni akımlar yaratan bir güzel sanatlar okulu olarak kurulmuştur. O zamana kadar dünyanın önemli ve çağdaş sanatçıları bir araya getiren okul, eğitim kurumu olmanın yanında bir üretim merkezi olarak ta hizmet vererek, kendi aralarında tartışma ortamı da yaratmıştır. Böylece sanatçılar geleneksel kavramlardan uzaklaşarak, soyutlamalar ve tasarıma yönelik teorilerini tartışarak analiz etmeye yönelmişlerdir.

”Bauhaus, ilk devrimci sanat hareketlerinin tasarım ve el işçiliğiyle bağlantısını kurmuştur. Bauhaus'cular, fotoğrafları daha çok tonlar, çizgiler, boşluklar ve şekillerin ilişkilerinin keşfedilip objektif bir biçimde temel yapı üzerinde düşünmek olarak algıladılar. 1923-1927 yılları arasında ders veren deneysel fotoğrafçıların en etkili Macar ressam Laszlo Moholy-Nagy olmuştur. Öğrencilerine dergilerden kesilen fotoğraflardan, havadan çekilmiş yüksek hızı analitik görüntülere, yalın fotoğraftan müdahale edilmiş çekimlere kadar her türlü görüntüyle kolaj yapmalarını öğütlemişti. Moholy-Nagy'in çalışmaları, boşluğu ve zamanı keşfetmeye çalışır. Bunu yarı-soyut hareketler yaratarak, durağan görüntüleri tekrar eder biçimde kullanarak yapar” (Anonim, 1991, s. 20). Sanatçı “ Rus avant-garde akımının etkisiyle, fotoğrafı ‘yeni bir bakış açısı’ olarak görmekteydi” (Karaman, F. 2002, s.60). Bauhaus'ta özgürlükçü, deneysel çalışmalarıyla sınırları aşan sayısız sanatçı yetişmiştir.

Kavramsal Sanat bir fikrin ifadeye dönüştüğü, sonucundan çok kavramın ön plana geçtiği, estetiğin önemini yitirdiği bir sanat olmuştur. Sanat eserleri çoğu zaman metinlerle desteklenmektedir. Çünkü dil bir araştırma aracı olarak kullanılmıştır. Her ne olursa olsun, sanatçının dayanak noktası düşünceleridir. Sanatçıların amacı, geleneksel sanatın dışında düşünmemizi sağlayarak, kavramlar yoluyla yaşamı sorgulamak ve sorgulamak olmuştur. Kavramsal Sanat anlamıyla bunu gerçekleştiren ilk sanatçı Marcel Duchamp olmuştur.

Joseph Kosuth `*Art After Philosophy*` adlı metninde şöyle demektedir. "Duchamp`tan sonra doğası gereği yapılan her türlü sanat Kavramsal Sanattır. Çünkü sanat, sadece kavramsal olarak var olur" (http://tr.wikipedia.org/wiki/Kavramsal_sanat Erişim tarihi: 20 Haziran 2016).

1960'lı yılların ortalarında pek çok sanatçı, eserler üretmek, gerçekleştirmek yerine, her zamankinden daha derinlere giderek, sanatın kendisi, anlamı ve amacı üzerinde yoğunlaşmıştır. Kavramsal Sanat günlük kullanılan objeler arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlayarak, sanatta devrime yol açmış, sıradan bir objenin işlevini değiştirerek sanatın ne olduğunu sorgulatmış, incelemiş, izleyiciyi tekdüze düşünceden uzaklaştırmış, zihinlerdeki klasik sanat anlayışını ters yüz ederek inançları sarsmıştır. Malzeme sınırsızlığı bu sanatçılara sınırsız bir esin kaynağı olmuştur. Örneğin, geleneksel yöntemlerle üretim yerine sadece metinler veya fikirler üreterek gerçekleşmemiş sanat eserleri ortaya konulmuş, sanat kavramını yeniden tahlil ederek irdelemişlerdir. Sanatçılar, çağdaş düşünce öngörüsü ile düşüncenin ya da kavramın sanat eserinden daha önemli olduğunu savunmuş ve onunla bütünleşmiştir. Bu görüş Kavramsal Sanatın başlangıcı olarak kabul edilmiştir.

1.2.Kavramsal Sanatın Diğer Sanat Dalları ile İlişkisi

Kavramsal Sanat, gelenekselden uzaklaşmasıyla, sanatçıların kendilerini çeşitli mecralarda, daha geniş bir perspektiften bakarak, sınırsız bir özgürlükle ifade etme imkânı sunmuştur. Bu özgürlüğün sonucunda dünyada çok çeşitli sanat platformları oluşmuştur. 'Objesiz Sanat' veya 'Obje Sonrası Sanat' olarak ta tanımlanan Kavramsal Sanat farklı olan bu sanat dallarını bir araya toplamıştır.

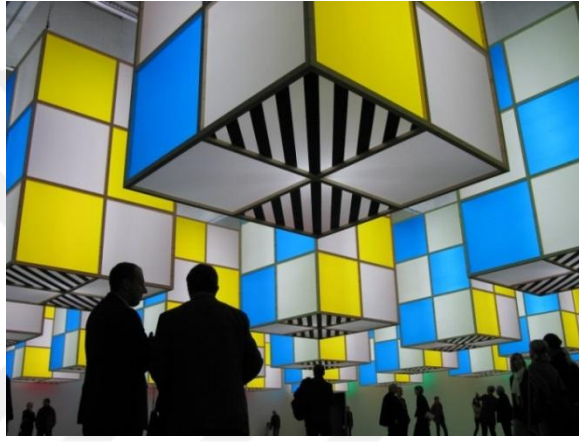
1.2.1.Minimalizm

Temsilcilerinden bazıları: Donald Judd (1928-1994), Carl Andre (1935-), Sol LeWitt (1928-2007), Richard Serra (1939-), Frank Stella (1936-), Dan Flavin (1933-1996) ve Robert Morris (1931-).

İçeriği en aza indirilmiş, sadeleştirilmiş sanat olarak tanımlanan Minimalizm, çoğu zaman birbirinin tekrarı olan öğelerin simetrik düzenlemelerinden oluşan üç boyutlu, endüstriyel yöntemlerle üretilmiş malzemeleri kullanmışlardır.

“Minimalistler, bir kare, dikdörtgen ya da dairenin temel formlarının izleyicide, belirli duygular uyandırdığına inanır. Bazı soyut dışavurumcu resimlerdeki bütünlüğe sahip olacak bir yapı geliştirmeyi ve bu bütünlüğü heykelin üç boyutunda keşfetmeyi amaçlıyorlardı” (Little, S. 2006, s.138).

Minimalistler, genellikle tasarımlarında hazır-nesne kullanma eğilimleriyle Kavramsal Sanatla şekil yönünden benzerlik göstermektedir. Örneğin, en tanınmış sanatçı Sol LeWitt sanatında keskin sadeliği seçmiştir. Genel olarak kare ve küp formları kullanan LeWitt, bireyselliğin tamamen dışlanmasını savunarak düşünce ve dil üzerinden çalışmalar yapmaktadır. Richard Serra, insanın fiziksel varlığını hissettirmeyi amaçlayarak büyük levhalar kullandığı mekânları, yeniden tanımlamaktadır. Sanatçı Donald Judd ise heykel terimini reddetmiş ve eserlerini ‘obje’ olarak adlandırmıştır (Resim 3). Yapıtları dizi mantığı ile duvara montelenen ‘spesifik’ nesne ismini verdiği ahşaptan yapılmış üç boyutlu eserlerlerdir. Sonraki yıllarda ise mekâna özgü işler üretmiştir.



Resim 2: Daniel Buren,
Neues Museum Nuremberg



Resim 3: Donald Judd
İsimlessiz, 1989

Carl Andre'nin yapıtlarının önemli özelliği, kullandığı malzemenin doğal ve el değmemişliği, endüstriyel malzeme kullanması ve yatay kompozisyonudur. Sanatçı, “Eşdeğer VI” sergisindeki eserlerinin hepsi aynı yüksekliğe, kütle ve hacme sahip olması nedeniyle, bu şekilde isimlendirmiştir. Robert Morris ise performans işlerinde boşluktaki insan vücudunu keşfetmeye çalışmış, çelik hasır ve alüminyum gibi endüstriyel malzemeler kullanıldığı heykel çalışmaları yapmıştır. Dan Flavin, yine endüstriyel bir malzeme olan floresanı kullanmıştır. Bu malzeme ile mekânında kendine özgü bir atmosfer yaratmak için genellikle farklı renklerdeki lambaları, karartılmış yüzeylerin köşelerine yerleştirmiş veya duvar boyunca dizili şekilde kullanmıştır. Frank Stella ise yalın anlatımı benimsemiştir. Önceleri tuval üzerine siyah-beyaz çizgiler oluşturarak tuvalin biçimini öne çıkaran sanatçı, daha sonraki

zamanlarda bu çizgileri renklendirmeye başlamıştır. Sanatçının eserleri genellikle renkli geometrik yatak ve dikey çizgilerin aralıklı olarak yerleştirmesinden oluşmuştur. Daniel Buren ise (Resim 2) herhangi bir fikre çağrışım yapmayı reddetmiştir. Sanatçı izleyici üzerinde bir gerçeklik hissi uyandırma düşüncesinde değildir. Belli bir yerin maddi ve toplumsal özelliklerini ön plana çıkaran çalışmalarıyla dikkat çekmiş, eserlerinin sade olmasına önem vermiştir.

Minimalist sanatçılar, özgün yaklaşımlar içinde olarak eserler üretmiş ve genellikle bireysel hareket etmiştir. Bir kısım sanatçı üç boyutlu nesnelere kurgulamış ve alışılmış anlatım biçimleri dışında bir sanatsal modeli amaçlamıştır. Minimalist sanatçılar, 1960'lı yıllarda ise yerleştirme gibi sanatsal etkinliklerin meydana gelmesinde önemli rol oynamıştır. Bazen de Sol LeWitt gibi, eserlerini kendileri yapmak yerine çalışmalarına uygun malzemeyi seçtikten sonra eserin oluşması için asistanlarına talimat vererek, işlerini onlara bırakmışlardır.

1.2.2. Video (Video art) Sanatı

Temsilcilerinden bazıları; Nam June Paik (1932-2006), Wolf Vostell (1932-1998), John Cage (1912-1992), Bruce Nauman (1941-), Dan Flavin (1933-1996), Vito Acconci (1940-), Juan Downey (1940-1993), Gary Hill (1951-), Bill Viola (1951-), Andy Warhol (1927-1987) ve Peter Weibel (1944-).

İzlenme süresinin uzunluğu, reklamlarıyla kitleler üzerinde tüketim toplumu yaratması ve toplumda yeni bir yaşam biçimi ortaya koyması sonucunda, televizyonun insan üzerindeki etkilerini eleştiren sayısız çalışma yapılmıştır. Taşınabilir özelliğiyle Sony Portapak'ın 1965 yılında piyasaya çıkması, hem görüntülerin izlenmesini, hem de gösterilmesine olanak sunmuş ve Video Sanatının hızla gelişmesini sağlamıştır.

Video'nun sanatsal olarak kullanımı 1965 yılında Nam June Paik tarafından olmuştur. "Elektronik görüntü üzerinde 1960'lı yıllarda yapılan ilk denemeler, Nam June Paik'in ekrandaki elektronik görüntüyü bir miknatısın yardımıyla bozmasından (Resim 4), kayıt edilmiş bir video bantını oynatırken görüntünün zaman hızına elle yapılan müdahalelerden oluşuyordu" (Kılıç, L. 1995, S.10).

Nam June Paik'in televizyonun yayın hayatına geçmesiyle, dünyada birçok şeyin değiştiğini vurgulamak amacıyla çalışmalarında çoğu zaman bu elektronik

görüntüleri bozmuştur. İlk denemelerinden sonra video, müzik ve heykeli bir arada kullanarak izleyicinin üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Öncü sanatçı, Papa VI. Paul'un New York şehrindeki geçişini çekerek bir kafede yayınlaması üzerine tanınmıştır.

Video Sanatı (Video Art) senaryo, oyuncu ve diyaloga ihtiyaç duymaması, bir eğlence aracı olmaması, ticari kaygı gütmemesi özellikleri nedeniyle, televizyon ve sinemadan ayrılır. Video Sanatında sanatçı, görüşünü iletmek amacıyla oluşturduğu hareketli görüntüyü gerektiğinde yeniden sunulmak üzere belgeleme aracı olarak kaydeder.



Resim 4: Nam June Paik, TV ve mıknatıs, 1965



Resim 5: Nam June Paik, Paik-Abe Synthesizer, 1971, Whitehouse, Berlin.

Televizyonun amacı izleyiciye güzel zaman geçirtmek, eğlendirmek iken, video sanatının amacı, onların alışkanlıklarında değişiklik yapmak ve saldırmaktır. 1960 ve 1970'li yıllar video sanatının en etkin yılları olmuştur. "Video kapitalist bir toplumda görüntülere verilen kamu rolünün teknolojik bir belirtisidir. Hayatın içinden bazı görünüşleri kaydeder, fakat bunu yaparken biraz süsüler ve biraz da güzelleştirir" (Armes, R. 1995, s.52).

Video Sanatı, fotoğraf sanatı gibi bir teknolojik sanattır. Bu yönüyle video, görüntüler üzerinde yine teknolojinin imkânlarıyla üretilen programlar sayesinde istenilen değişimlerin yapılmasına olanak sağlar. "Videoyu özel kılan şey, farklı görüntü kayıtları arasındaki hareket yeteneği ve bu değişimi, kodlamada da

gerçekleştirmesidir. Görüntüyü parçalayarak ya da onları bindirme yoluna giderek, bir dizi hareketli grafik değer ve simgeleme kodlarıyla dönüşüme uğramış ve ‘işlemden geçmiş’ bir görüntü olabilir” (Turim, M. 1995, s.104).

Bugün uygulanan Video Sanatı ise, televizyon görüntüsünü tartışmaya açarak, toplumda yaşanan her türlü olumsuzluğa karşı tepkilerin dile getirilmesinde veya pek çok başka amaçla kullanmasında önemli rol oynamaktadır. Sanatçılar için önemli alternatif kullanım aracı olan Video Sanatı için Groys (2014) ‘*Sanatın Gücü*’ kitabında şöyle yorum yapar. “Teröristler ve savaşçılarda bizzat birer sanatçı gibi davranmaya başlıyorlar. Bin Ladin, dış dünyayla öncelikle bu yöntem aracılığıyla iletişim kuruluyordu: Hepimiz onu ilk etapta video sanatçısı olarak tanıyoruz. Terörist videoları ve Ebu Gureyb hapisanesinde çekilen videolar bilincimizde ve hatta bilinçaltımızda herhangi bir çağdaş sanatçının yapıtlarından çok daha fazla yer etti” (Groys, B, 2014, s.124-125).

1.2.3.Yerleştirme/Enstalasyon (Instellation) Sanatı

Temsilcilerinden bazıları; Spencer Tunick (1967-), Lee Bul (1964-), Tracey Emin (1963-), Misha Kuball (1959-), Junichi Kakizaki (1971-), Anish Kapoor (1954-), Ilya Kabakov (1933-), Wim Delvoye (1965-), Gary Hill (1951-), Vanessa Beecroft (1969-), Wolf Vostell (1932-1998), Bill Viola (1951-). Ruediger John (1971-), Richard Long (1945-), James Turrell (1943-), Judy Chicago (1939-), Massimo Taccon (1967-).

Fransızca ‘l’installation’ sözcüğü dilimize ‘yerleştirme, döşeme’ anlamıyla çevrilmiştir. 1960’lardan itibaren çeşitli ülkelerde farklı sanatçılar tarafından gerçekleştirilen bu sanat dalı sürekli olarak güncelliğini koruyarak, geliştirilmiştir.

Sanatçılar ilk yıllarda belli bir mekânda bir araya getirdikleri malzemelerini, eserlerin düzenleme biçimini, hangi şekilde ve nasıl yerleştirildiğini ifade etmek için ‘yerleştirme’ sözcüğünü kullanmışlardır. Ancak, zaman içinde mekânın çok önemli bir faktör olması, eserlerin mekândan bağımsız olamayacağı fikrini oluşturmuş ve yerleştirme sözcüğü tüm konsepti ifade etmeye başlamıştır.



Resim 6: Tracey Emin, Yatağım, 1998



Resim 7: Spencer Tunick,
Çıplak Gz

Yerleştirme Sanatı, geleneksel sanat eserlerinin dışında, açık veya kapalı bir mekân içinde gerçekleştirilen, izleyicinin katılımını gerekli olduğu bir sanat türüdür. İçinde yer aldığı mekânın özelliğini kullanarak, izleyicinin katılımını amaçlayan bir ortamı oluşturmayı savunur. Bu sanat anlayışı birçok sanat disiplininden destek almıştır. Başlangıcının Duchamp'a kadar gittiği bilinen ve Kavramsal Sanatın bir başka türü olarak günümüzde devam eden popüler bir sanat türüdür. Zaman içinde sanat eserinin şekli ve mekânının ön plana çıktığı Yerleştirme Sanatında yaratıcı bir sergileme ortamı oluşturan sanatçılar, yapıtlarıyla, bu sanata ilgi duyulmasını sağlamıştır.

Türk asıllı Kıbrıslı sanatçısı Tracey Emin 'Yatağım' adlı yapıtı ile tanınmaktadır (Resim 6). Yahşi Baraz, sanatçıyı şöyle ifade eder. "Emin'in devrimci sayılan çıkışının ardında kendi, öz benliğini, yaşamını ve psikolojisini, en mahrem ayrıntılara varana dek öznel bir sanat teması ve hatta eseri haline dönüştürmesi yatıyor" (Baraz, Y. 2007, s.23).

ABD'li fotoğraf sanatçısı Spencer Tunick ise yüzlerce ya da binlerce çıplak modelli farklı şehirlerde ve mekânlarda bir araya getirdiği yerleştirme fotoğraflarıyla tanınmaktadır (Resim 7). Sanatçının yerleştirme yaptığı malzeme, insan bedenidir. Sanatçı, farklı konseptler oluşturduğu bu yerleştirmelerinin fotoğraflarını çekerek belgelemektedir. Tunick'in eserlerine bakıldığında çıplaklığın algılanmadığı, insan bedeninin kitleler halinde bir doku oluştuduğu görülmektedir.

1980’li yıllardan itibaren eserleri galeriler ile müzeler tarafından destek ve kabul gören sanatçılar, buralarda sergiler açmışlar yerleştirmelerinde video, ses, bilgisayar ve internet gibi yenilikleri de kullanmışlardır. Yerleştirme Sanatı, Arazi Sanatı, Performans Sanatı ve diğerleri bir biriyle ilişki içindeki benzer sanat çeşitleridir.

1.2.4.Performans (Performance Art) Sanatı

Temsilcileri arasında; Allan Kaprow (1927-2006), Joseph Beuys (1921-1986), Jim Dine (1935-), Vito Acconci (1940-), Marina Abramovic (1946-) ve Ulay (1943-), Carole Schneemann (1939-), Laurie Anderson Antin (1947-), Stuart Brisley (1933-), Karen Finley (1956-), Joan Jonas (1936-), Tom Marioni (1936-), Jiro Yoshihara (1905-1972), Hermann Nitsch (1938-), Akira Kanayama (1932-2005), Atsuko Tanaka (1962-), Tsuruko Yamazaki (1925-), Sadamasa Motonaga (1922-2011), Gilbert (1943-) ve George (1942-) ile Stelarc (1942-) sayılabilir.

Performans Sanatı; Gövdesel Sanat, Gövde Sanatı, Beden Sanatı, Vücut Sanatı gibi isimlerle de anılmaktadır. Performans Sanatı, 1960’lı yılların sonlarına doğru ortaya çıkmış ve Kavramsal Sanat ile bağlantılı olarak devam etmiştir. İzleyici kitlesi önünde, anlık, prova tekrarı olmayan, süreye ve bir yazılı metne bağımlı olmadan gerçekleştirilmesi nedeniyle tiyatrodan ayrı tutulmakta beraber, geniş kitlelere ulaşmayı hedeflemiştir. Bu sanatta sözün yerine ‘beden’, mesajın yerine ise ‘süreç’ geçmiştir. Bir an için var olan bu sanatta tekrar yoktur, tekrarı ancak izleyicinin belleğinde varlığını sürdürebilir.

Performans Sanatında, sanatçıların eylemi canlı olarak izleyicinin gözü önünde gerçekleştiği için bu sanat dinamik, renkli, aktif, ilgi çekici olarak bilinmektedir. Bu çalışmalar bu özellikleri nedeniyle ancak fotoğraf ya da video kayıtları ile saklanabilecek eserlerdir.

Bu alanda ki en önemli isimlerden biri Marina Abramovic’dir. “Marina Abramovic, 1966 yılındaki bir performansta izleyicilerin önüne çeşitli aletlerle birlikte bir bıçak ve dolu tabanca koyup bunları kendisi üzerinde denemelerine izin verdiğiğinde, o kadar büyük bir şiddet patlaması yaşandı ki, olay neredeyse kontrolden çıkıyordu. Tabancanın da devreye sokulması son ada engellenebildi” (Saehrendt, C. ve Kittl, T,

S. 2012. s,23). Korku, şiddet, acı ve cinselliği bedeni yoluyla anlatmayı başarıyla gerçekleştiren Marina Abramović, Performans Sanatının önde gelen, üretken sanatçılarından biridir.

Performans Sanatının özellikleri: Toplumdaki yerleşik kuralları reddetmek, onlara karşı ve aykırı tavır içinde yer almak, yenilikçi olmak, geleneksel sanattan yana olmamak ve bu sanat anlayışını bozarak kuraldışı olmak, özelliklerinden bir kaçıdır.



Resim 8: Marina-Abramovic,
Rest Energy ile Ulay, 1980



Resim 9: Hermann Nitsch,1984

Hermann Nitsch, performansında kendini çarpmış ve kestiği domuzdan çıkan kanları üzerine döktürmüştür (Resim 9). Sanatçının amaçladığı izleyiciyi iğrendirmek veya şoke etmek değildir. Nitsch, performanslarında yaşam ile sanat arasındaki adımları aşmaya çalışırken, onun için sanat malzemesi et ve kandır. Sanatçı için bunlar günlük yaşam içinde olan, hatta yaşamımızın devamını sağlayan şeylerdir. Nitsch, sanatın kutsallığı dahil her türlü tabu yıkmayı arzular.

“ABD’li sanatçı Vito Acconci, kendi kendisini ısıarak damgaladığı ‘*Tescilli Markalar*’ başlıklı performansında, kapitalist ekonominin insanı tüketime yönelten etkenlerini düşündürmeyi amaçlamıştır” (Antmen, A. 2013, s.220).

Perpormans Sanatı bazen ‘happening’ olarak da adlandırılır. Performanslardaki ortak özellik, yerleşmiş tüm kuralları reddederek, alışlagelen sanat anlayışını değiştirmektir.

Performans veya Vücut Sanatçıları yaşam ile ölüm, bilinç ile bilinçaltı, sanat ile anti-sanat arasındaki sınırlarda, bedeninin sanatsal üretimde ‘özne’ olmasını sağlamaya çalışmışlardır. Çoğu kez şiddet içerikli yapıtlar üretmelerine rağmen, amaçları şiddet değil, iletmek istedikleri düşüncedir.

Performans Sanatı, kapitalist sistemde sanat eserini meta durumuna getirdiği anlayışa karşı yaklaşımıyla, Kavramsal Sanatla beraber hareket etmiştir.

1.2.5.Arazi /Yeryüzü (Land Art) Sanatı

Temsilcileri arasında: Robert Smithson (1938-1978), Michael Heizer (1944-), Richard Long (1945-), Andy Goldsworthy (1956-), Alice Aycock (1946-), Christo (1935-) ve Jeanne-Claude (1935-2009), Walter de Maria (1935-2013), Michael Singer (1945-), Alan Sonfist (1946-), Nancy Holt (1938-2014), Angela Bullock (1966-) ve Yücel Yılmaz sayılabilir.

“Arazi Sanatı, 1960’lı yılların ikinciyarısında ortaya çıkan, ABD ve Hollanda’ya yayılan bir eğilimi yansıtır. Bu eğilim iki temel etkinlik çevresinde odaklanır; Sanatın gitgide ticarileşmesine karşı tepki gösterme ve o dönemde yeni yeni gelişmeye başlayan çevre hareketlerine karşı gösterilen yakın ilgidir” (Anonim, 1995, s.3).

Bir grup sanatçının, sanatın alınıp satılması, ekonomik kaygı, çevre kirliliği, kentleşme ve betonlaşma nedeniyle doğadan uzaklaşmaya gösterdikleri tepkilerin sonucunda, protesto etmeleri üzerine yayılmıştır. “Sanat doğa içindir” sözü Arazi Sanatçıları’nın ilkesi olmuştur. Bu sanat için, “Doğanın geniş alanlarına insan müdahalesi” denilmektedir. Arazi Sanatında çoğu zaman yapılan eserler yok olup gitmeye müsaittir. Bununla beraber sanatçılar, bazen sadece birkaç saatlik etkinliklerde bile bulunmaktadırlar.

Arazi Sanatı galeri ve müzeler dışında etkinlik gösteren bir sanat dalı olmuştur. Ressam ve heykeltıraş Robert Smithson, bu sanat dalının en önemli temsilcilerinden biridir. Onun Utah’taki büyük tuz gölü kıyısına inşa ettiği ‘*Spiral Mendirek*’ (Resim 10) isimli eseri dünyanın en ünlü yeryüzü eseri olarak kabul edilmektedir.



Resim 10: Robert Smithson, Spiral Mendirek,
Utah, 1970



Resim 11: Yücel Yılmaz,
Doğa Düzenlemesi,
Uludağ, 1974.

Sanatın doğadan kopuk olamayacağı varsayımıyla hareket eden sanatçılar, eserlerini doğada üretirken, yine doğaya armağan etmektedirler. Arazi Sanatında bir çalışmanın alınıp satılması veya bir başka yere nakledilmesi, taşınması mümkün değildir. Bu nedenle her şeye sahip olan insanoğluna düşünmesi için bir mesaj verilmektedir.

Eserlerin kırsal arazilerde yapılması süreç içinde yok olmalarına neden olmaktadır. Bu nedenle bu eserler diğer Kavramsal Sanat dallarında olduğu gibi ancak fotoğraf ve video yolu ile kalıcı olarak belgelenmektedir.

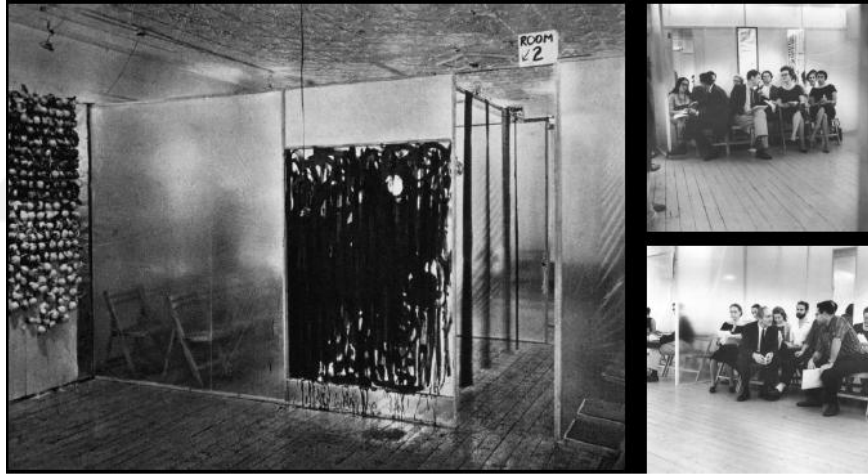
Christo ve eşi Jeanne-Claude, sanatsal süreçlerinin bir parçası olarak gördükleri on dokuz projeden oluşan eserlerine, resmi dairelerden izin alma süreçlerini de eklemiştir. Örneğin “2005 te Newyork Central Park’ı kocaman örtüler astıkları 7500 adet kapıyla süsleyen, çiftin bu proje için izin almaş yirmi altı yıl sürmüştü” (Saehrendt ve Kittl, 2012, s.42).

Türkiye’de Arazi Sanatını ilk olarak 1974 yılında sanatçı Yücel Dönmez, Kaçkar dağlarının Altıparmak kesimindeki, Kuartat vadisinde gerçekleştirdiği etkinliğine “Doğa Düzenlemesi” (Resim 11) adını vermiştir. Yücel Dönmez dünyada kar üzerine ilk resim yapan sanatçılardandır.

1.2.6.Oluşum (Happening) Sanatı

Temsilcilerinden bazıları: Allan Kaprow (1927-2006), Jim Dine (1935-), Red Grooms (1937-), Al Hansen (1927-1995), Jean-Jacques Lebel (1936-), Claes Oldenburg (1929-), Carolee Schneemann (1939-), Robert Whitman (1935-)'dir.

İlk kez 1959 yılında sanatçı Allan Kaprow tarafından New York Reuben Galerisi'nde '18 happenings in 6 parts' (6 bölümde 18 olay)adlı gösterisiyle sunulan Oluşum Sanatı (Happening), süreç içinde dünyadaki birçok yerde yaygınlaşarak kendisine yer edinmiştir (Resim 12). "Bu gösteride sanatçılar bir şeyler okuyor, pantomim yapıyor, resim çiziyor, keman, flüt, ya da gitar çalıyorlardı. Bu sırada seyirciler de salonlar arasında dolaşiyor ve davetin amacı olan Happening'lere katılıyorlardı. Kaprow'a göre Happening 'farklı zamanlarda ve yerlerde tamamlanan ya da algılanan bir tür eylem kolajıdır', eylemin sanatçı açısından açık seçik hiçbir anlamı olmaz" (Anonim, 1995, s.71).



Resim 12: Allan Kaprow, 6 bölümde 18 olay, New York, 1959.

Bu etkinlik, Oluşum Sanatının Amerika'daki ilk uygulaması kabul edilmektedir. Allan Kaprow, sanatın seyirlik bir olgu olmasından çok, bir deneyim olması fikriyle hareket eder. Sanat galerilerini de 'modası geçmiş bir ortam' olarak değerlendirir ve düşüncesini şöyle ifade eder. "Bu günün genç sanatçıları artık 'Ben ressamım, şairim, dansçuyum' demeyecekler. Onlar yalnızca sanatçidir. Hayatın tümü onların önünde açıktır. Sıra dışı şeylerle sıradan olanın anlamını keşfedecekler. Onları olağanüstü göstermeye çalışmayacak yalnızca olağan anlamını göstermeye çalışacaklardır" (Antmen, A. 2013, s.233, 2008).

Oluşum Sanatı, tiyatro salonlarında, bir sahnede, açık ya da kapalı yerlerde veya sokaklarda sahnelenebilir. Kendine özgü bir sanat dalı olan Oluşum Sanatı doğaçlama olarak sergilenebilir ve olaylar arasında akılcı bir ilişki kurma amacı gütmese de düşünsel bir anlam taşır. Rastlantısal görünüme sahip gibi izlenim uyandırmalarına karşı önceden planlanmışlardır. Bu sanatta, izleyici sanat yapıtının bir parçası durumdadır.

Claes Oldenburg, 'Sokak' adlı eseriyle New York kentinin Doğu Yakası'nda ki fakirliğini gösterir. Robert Rauschenberg ise 'Harita Odası II' (1965) çalışması, Kaprow'un 'Çağrı' (1965) isimli etkinlikleri Oluşum Sanatının örneklerindedir. Oluşum Sanatı ülkelere göre farklılıklar göstermektedir. Oluşum etkinliklerini açıklayan bir bildirge veya herhangi bir duyuru kaynağı yoktur.

Bu sanat dalı 1960 sonlarına doğru yerini Performans'a bırakmıştır.

1.2.7. Pop (Pop Art) Sanatı

Temsilcilerinden bazıları: Robert Rauschenberg (1925-2008), Jasper Johns (1930-), Andy Warhol (1928-1987), Claes Oldenburg (1929-), Roy Lichtenstein (1923-1997), Peter Blake (1932-), Daniel Spoerri (1930-), Sigmar Polke (1941-2010), Gerhard Richter (1932-), Valerio Adami (1935-), Enrico Baj (1924-2003) ve Mimmo Rotella (1918-2006) dir.

Pop Sanat, 1960'larda İngiltere ve Amerika'da birbirlerinden habersiz olarak ortaya çıkmıştır. Sosyokültürel değişimlerle beraber, tüketime dayalı yaşam biçimini, kitle iletişim araçlarının kullanımını ve gündelik tüketim objelerini mitleştiren bir tutum sergilemiştir. Bu sanat akımı geniş halk kitleleri tarafından kabul görmüştür.

Amerika'da, II. Dünya Savaşı'nın ardından gelişen teknolojisi, hızla endüstrileşmesi, kentleşmesi ve bunların getirdiği ekonomik gelir artışı, yaşam biçimlerini de etkilemiştir. Teknolojinin gelişmesi, tüketim toplumunu, tüketim toplumu da, Pop Sanat akımını ortaya çıkarmıştır. "Tarihsel açıdan ilk ortaya çıkan İngiliz Pop Sanatı'dır. 1960'lı yıllardan önce Richard Hamilton'un 'Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?' adlı kolajıyla birlikte doğmuştur (Resim 13). Bu yapıt 1956 yılında Londra'da Whitechapel Art Gallery'de düzenlenen serginin afişi olarak kullanılmıştır" (Anonim. 1995, s.90-94).

Makine ve insan ilişkilerini irdeleyen kolajlarıyla tanınan sanatçı Richard Hamilton *Smitson'lara Mektup'tan*, (1957) ise şöyle açıklamıştır. “Pop sanat; Popülerdir (kitleler için tasarlanmıştır.), Geçicidir (kısa vadeli bir çözümdür.), Harcanabilir (hemen unutulur.), Ucuzdur, Seri üretilmiştir, Gençtir (hedef kitlesi gençliktir.), Esprilidir, Seksidir, Numaracıdır, Gösterişlidir ve Ticaretin büyüğüdür” (Antmen, A. 2013, s.159).

Hamilton'un, modern dünyayı simgeleyen eşyalarla dolu mekanda yarı soyunmuş kaslı bir erkeğin olduğu ünlü kolaj çalışması, o dönemde oldukça aykırı bir çalışma olarak değerlendirilmiştir.

Pop Sanatçılar, radyo, televizyon, gazete, dergi gibi iletişim araçlarını kullanarak Amerikan toplumunun putlaştırdığı gündelik tüketim nesnelere olan hamburger, dondurma, tütün mamülleri ve benzeri ürünleri, ünlü sanatçıların fotoğrafları, afişleri, tanınmış reklam figürleri, her türlü popüler olayı ve bunun gibi malzemelerden, konu edindikleri çalışmalarını sanatla birleştirmişlerdir. Pop Sanatçıların üretimlerindeki temel neden, dikkatleri ‘tüketim’ olgusuna çekmek olmuştur.

Claes Oldenburg, gıda ürünlerinin büyük boyuttaki kopyalarını üretmiş, akımın öncülerinden ‘Her şey poptur’ ve ‘Pop, her şeydir’ sözleriyle tanınan Warhol’da ünlü sinema yıldızlarının portrelerini fotografik olarak renklendirerek kopya ile çoğaltmıştır (Resim 14). Yine gıda ürünlerinden ‘Brillo’ deterjanı ve hazır çorba kutularını grafik yöntemle çalışarak ‘tüketim toplumu’ kavramını irdelemiştir. Sanatçı, ünlü yıldızların fotoğraflarını, grafik olarak ürettiği kopyaları ile Amerikan yaşam tarzına ayna tutmuş ve ölümlerinden sonra onları ölümsüzlüğe ulaşabilme yolunu sorgulamıştır.

Jean Baudrillard, sanatçı Andy Warhol hakkında “Warhol’da herşey yapaydır: Nesne yapaydır, çünkü özneyle değil, yalnızca nesne arzusuyla ilintilidir. Burada görüntü yapaydır, çünkü estetik taleple değil, yalnızca görüntü arzusuyla ilintilidir... Yapıtlarında tüm beklentisi de sanat ve sanatçı kavramlarına meydan okumaktır” (Baudrillard, J. 2012, s.101-102) yorumunu yapmıştır.

Danto (2014)’nın Pop Sanatı hakkındaki yorumu şöyledir. “Pop Art’ın, herkesin bildiğini başkalaştırmak yoluyla sanata aktardığını düşünüyorum” (Danto, A. C. 2014, s.164).



Resim 13: Richard Hamilton, *Günümüzün Evlerini Bu Kadar Farklı ve Çekici Yapan Nedir?* 1956, kolaj



Resim 14: Andy Warhol, 'Dört Marilyn', 1962

Pop sanatının önemli başka bir temsilcisi olan Roy Lichtenstein (1923-1997), dikkat çeken, etkili eserler vermiştir. O da tıpkı diğer sanatçılar gibi, popüler reklam ve çizgi roman öğelerini eserlerinde kullanarak ün kazanmıştır. Çizgi romanlardan seçtiği bir kareyi büyüten sanatçı, güncel ve popüler olay kahramanlarını büyük bir yalınlıkla ve özgün tekniğiyle yeniden oluşturmuştur. Lichtenstein, kendini ve yapıtlarını ‘yapay’ olarak değerlendirmiştir. Sanatçının bu pop sanatı yorumu, soyut dışavurumculuğun hâkim olduğu dönemde radikal bir değişimin göstergesi kabul edilmiştir.

Pop sanatçılar genellikle yapıtlarında popüler kültür imgelerinden kolaj, serigrafi gibi yöntemleri, çeşitli şekillerde müdahale ettikleri yapıtlarında kullanarak, Kavramsal Sanat üzerinde güçlü etkiler bırakmayı amaçlamışlardır.

1.3.Kavramsal Sanatın Temsilcileri

Kavramsal Sanatın başlıca temsilcileri; Marcel Duchamp (1887-1968), Joseph Kosuth (1945-), Josep Beuys (1921-186), Sol LeWitt (1928-2007), Bruce Nauman (1941-), Douglas Huebler (1924-1997), Robert Barry (1936-), Lawrence Weiner (1942-), Terry Atkinson (1939-), David Bainbridge (1968-), Frank Stella (1936-),

Ad Reinhardt (1913-1967), Jasper Johns (1930-), Harold Hurrel (1940-), Daniel Buren (1938-), Donald Judd (1928-1994), Shusaka Arakawa (1936-2010) sayılabilir.

1.3.1.Marcel Duchamp (1887-1968)

Marcel Duchamp, 1887’de Fransa’da dünyaya geldi. 1905’e kadar Paris’te bulunan Julian Akademisine devam etti. Marcel Duchamp, başlangıçta İzlenimcilik, ve Fovizm, daha sonraları Fütürizmle ilgilenmiştir. İlk eseri, ‘Marcel Lefrançois’ın portresi’ni yapmıştır. “1910’da gençlik yıllarının en önemli eserleri: ‘Baba Duchamp’ın Portresi’, ‘Satranç Müsabakası’, ‘Dr. Dumouchel’in Portresi’, ile ‘Çalı’, ‘Vaftiz’, ‘Japon Elması Ağacının Üzerinde Hava Cereyanı’ adlı üç lirik eserini verdi. 1911’de ‘Büyük Cam’, ‘İlkbaharda Delikanlı Ve Genç Kız’ı yaptı. Bir süre sonra ‘Merdivenlerden İnen Çıplak’, ‘Kahve Değirmeni’, ‘Çikolata Değirmeni’ adlı tablolarını meydana getirdi” (<http://www.ressamlar.gen.tr/marcel-duchamp-kimdir-hayati-biyografisi/> erişim: tarihi: 15 Temmuz 2016).

Yirminci yüzyılda Avrupa ve Kuzey Amerika’yı, hatta dünyayı en fazla etkilemiş sanatçıların başında gelen Duchamp’ın 1912 yılında “*Merdivenden İnen Çıplak*” (Resim 15) adlı tablosu Section d’Or sergisinden reddedilmiştir. Aynı eseriyle 1913 yılında gittiği New York’ta, katıldığı “Armory Show” sergisinde skandal yaratmıştır. Yine 1913 yılında yaratıcı bir sürece girdiği ilk hazır nesne fikri “Bisiklet Tekerleği”ni sergilemiştir. Mutfak taburesine monte ettiği “Bisiklet Tekerleği” (Resim 16)sanatta dönüm noktası olarak ifade edilen, ilk hazır-nesne (ready-made) eseridir. 1914 yılında çokça satılan bir şişe kurutucusunu satın alarak kendine mal ederken, 1915 yılında Newyork’a gelirken armağan olarak arkadaşına küçük bir cam top içinde Paris havası getirmiştir.



Resim 15: Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912



Resim 16: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913

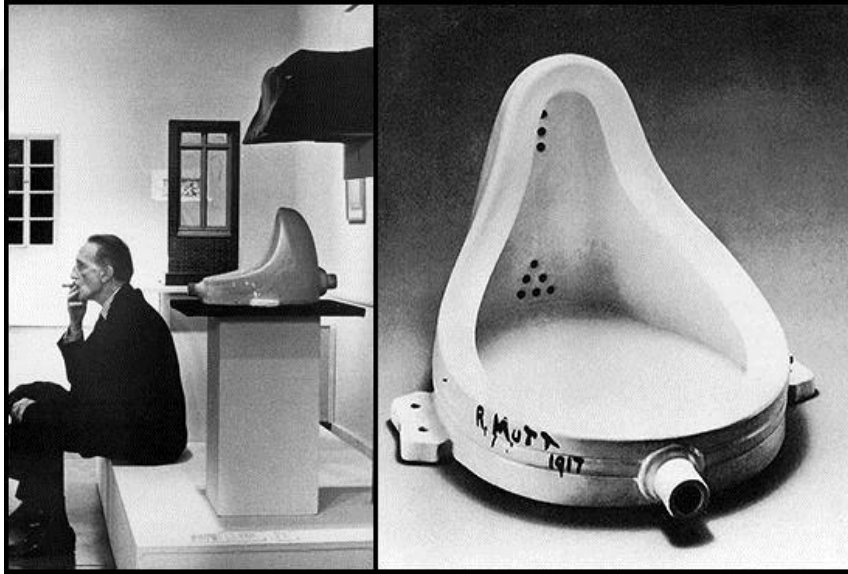
“1914 yılında Duchamp bir ürünü-bir şişe askısını-sanat eseri olarak sergiledi. Bu nesne hemen estetik değer ve neyin sanat olduğu sorularını ortaya atar ve burjuva sanatında estetik değerın nesnenin özerkliğine, yani dünyadan soyutlanmasına bağlı olduğunu ima eder. Fakat geçmişe bakarak değerlendirildiğinde bu nesne estetik değerın iki çelişkili yorumlanışını da destekler: Sanatın eseri bir taraftan *değişim* değeri (Walter Benjamin’in deyimiyle sergi değeri) bağlamında bir meta olarak; diğer taraftan ise şişe askısı örneğinde olduğu gibi *kullanım* değeri açısından tanımlanır” (Foster, H. 2009, s.142).

New York, Dada hareketinin önemli merkez katılımcısı olan Marcel Duchamp, Birinci Dünya Savaşının getirmiş olduğu tüm olumsuzluklara karşı Dada hareketi kapsamında anti-sanat niteliğini taşıyan etkinliklerde bulunarak, bu hareketin gelişmesine katkıda bulunan en önemli temsilcilerinden olmuştur. Dadacıların, savaş nedeniyle insanların umutsuzlukları ve değerlerin yozlaşmasına tepki gösterdiği bu dönem, sanata karşı da bir tavrın başlangıcı niteliğindedir. Duchamp’ın sanata karşı tutumu, sanatçı ve sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkileri de etkileyerek izleyicinin sanata karşı beklentilerinin sorgulaması üzerinedir. Üretilerek paylaşılan sanat yapıtının kontrol edilemeyeceği ve izleyicinin katılımı ve yorumlarıyla bu yaratma çabasına katkıda bulunduğunu belirtmiştir.

Birinci Dünya savaşı öncesinde birçok sanatçının eserini “retinal” yani sadece göze hitap eder bularak, bunun yerine sanat üretiminde düşüncenin nesneye üstünlüğünden yola çıkmış, “yeniden zihnin hizmetine sunmak gerektiğini” söylemiştir. Kübizmden Dada’ya ve Sürrealizme kadar pek çok sanat akımıyla bağlantısı olmuş ve en önemlisi Kavramsal Sanat’ın öncüsü olarak nitelendirilmiştir.

1917 yılında, sanatçı New York'ta bir sergiye "R. Mutt" takma adıyla Fountain ‘Çeşme’ (Resim 17) ismini verdiği porselen bir pisuvar ile başvurdu ve reddedildi. Bu çalışmayı fotoğraf sanatçısı arkadaşı Alfred Stieglitz sergide tesadüfen görek fotoğrafını çekmiştir.

Duchamp’ın hazır-nesne açıklaması şöyledir. “Daha 1913’te, bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmışım...1915’ te Newyork’ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de ‘Kol kırılması olasılığına karşı’ diye yazdım. Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için Ready-Made sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma” (Batur, E. 2000, s.322).



Resim 17:Marcel Duchamp (1887-1968) - 'Pisuar' 1917 (ready-made)

“Duchamp’ın “Çeşme”si, Mott Works adında bir dükkândan satın alınan, seri üretilmiş bir pisuvardır. Duchamp bu pisuvarı bir kelime oyununa başvurarak R.Mutt diye imzalamış ve katılımcı ücretli bir sergiye göndermiştir. Böylece sıradan bir nesnenin sanat olarak nitelendirilmesindeki kriterleri sorgulayan sanatçı, bu kriterlerin oluşumunda kurumların, eleştiri mekanizmasının ve izleyici beklentisinin rolünü

irdelemiştir. Duchamp'ın eylemi, salt olgusunu dönüştürmeye yönelik yeni bir önerme olarak, 20.yüzyıl avangard ruhunun bir simgesi niteliğindedir. Bu açıdan bakıldığında 1960'lı yıllara damgasını vuran Kavramsal Sanat'ın, ya da Neo-Avangart olarak nitelendirilen tüm ifade biçimlerinin düşünsel kapsamını, Duchamp'ın eyleminin çeşitli açılımları üzerinden okumak mümkündür” (Antmen. A.2013, s. 194).

Seri üretilmiş bir pisuvarı sergiye göndermesi, bir nesnenin sanat olarak sorgulanmasına yol açmış, sanatta yeni bir bakış açısı getirmiştir. Ali Alışır bu konuyu şöyle yorumlar “Marcel Duchamp ‘Eğer sanatçının işini bir makine yapabiliyorsa, sanatçılar o zamana bu tavrı terketmelidirler’ deyip galerinin ortasına ‘pisuvar’ı koymaya kadar işi götürüyordu. Böylece herkesin ortak düşüncesi olan ‘sanatçı yetenekli olmalıdır’ sözü de anlamını yitirdi. Teknoloji ürünlerinin insan yapımı ürünlerden daha işlevsel oluşu, insanların da ona karşı (içten içe) bir eziklik duymasını getirmişti” (Alışır, A. 2009, s.76).

Sanatçı bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunarak, o güne kadar ki yaratıcılık olgusunun anlamını değiştirmiştir. Bununla beraber sanatın alışlagelmiş bir beceri, yeteneğe dayanması gerektiği inancını da sarsarak, düşünsel deneyimin önem kazanmasına öncülük etmiş, sanat olarak bir nesnenin sorgulanmasına yol açmış ve yeni bir bakış açısı getirmiştir. Duchamp'a göre beğeni önemli değildir, çünkü değişebilir. Sanatçının bir takım estetik yargılar sebebiyle kendisini kısıtlamasına karşındır, bu nedenle bir sanat eserinin estetik çekiciliğinin olmaması ona göre idealdir.

Süreyya Su ‘*Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*’ isimli kitabında Duchamp'ın ‘*Çeşme*’ adlı eseri müzeye girdiği zaman bu eserin salt estetik düzlemde anlaşıldığını ve onun ikili anlamının izleyici tarafından anlaşılmadığı için sanatçının sinirlendiğini ifade ederken şöyle devam eder. “Duchamp'ın eserleri, hazır-mamuller, tümüyle estetik idealleştirmeyi amaçlar. Duchamp'ın sanatın içine koyduğu hazır-mamuller, öncelikle sosyal açıdan işlevsel ürünler olup, diğer taraftan sanatçının yaratıcı edimi sonucu birer sanat eserine dönüşerek ikili bir anlam taşırlar. Asıl olarak hazır-mamul gündelik hayattaki işlevsel anlamını korurken, yaratıcı gözün bakışıyla ya da imgeleminde sanatsal anlam kazanır. Bu özellik sanat olan ile olmayan arasındaki farkı, çağdaş sanatın esasını oluşturan yapıbozucu bir edim gibi bulanıklaştırır, bu belirsizlik hazır-mamulün estetik karşıtı doğasını tanımlar” (Su, S. 2014, s.146-147).

Sanatçının, sanat tarihinde önemli bir yer sahibi olmasının nedeni, mevcut kuralları sorgulamak ve eleştirme savıdır. Kavramsal sanatı sadece düşüncel olarak etkilemekle kalmamış, bununla birlikte dili de işin içine katarak kullanmış bu nedenle Kavramsal Sanatçıları derinden etkilemiştir.

“Duchamp’a göre sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle özdeşleşmesini sağlayan büyüsel bir ayındır. Duchamp’ı asıl ilgilendiren bir bakıma sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir. Bundan dolayı, sanatın estetik açıdan değerlendirilmesi ve çözümlenmesine karşı çıkar” (Su, S, 2014. s.146).

Sanatçının ‘Çeşme’ si gibi tüm hazır-nesne üretimlerini kendine mal etmesi ve düşünceleri başka sanatçılara yol göstermiştir. Dolayısıyla, sanat yapıtının biricikliği, özgünlüğü, sergilenme ve değerlendirme kriterlerinin irdelenmesinde önemli rol oynamıştır,

Sanatın Sonundan Sonra adlı kitabın yazarı Arthur C. Danto ise şöyle ifade eder “Bugün ise, Marcel Ducham’ın 1917 dolaylarında yaptığı yaramazlıktan doğmuş bir devrim neticesinde, buji de sanat eseri olabilir; ama bunun da nedeni bujinin güzelliği değildir. Duchamp’ın ready-made (hazır-yapıt) nesnelere değerlendirmesinin nedeni tam da bu nesnelere estetik tanımlanamazlığıydı. Bunlar sanat ise fakat güzel değillerse, güzelliğin de gerçekten de sanatın tanımlayıcı özneliği olamayacağını ispatlıyordu Duchamp” (Danto, C. A. 2014, s.113).

“Duchamp’ın amacı geleneksel, alışılmış ve kabul görmüş üretim yöntemlerini ironi ve yergi eşliğinde yıkmayı amaçlamıştır. Bu düşüncesiyle diğer sanatçılara ilham vermiştir. Duchamp’a göre seri üretim yapıtlarını sanat eseri olarak ortaya koymasının temel felsefesi, sanatçının onu o şekilde tasarladığı ve fikrin nesneden önce geldiğidir. Duchamp’ göre yaşam insanın kendi pisliğine battığı adil olmayan bir yerdir. Bu durum Duchamp’a göre trajik ve rahatsız edici değil eğlenceli bir şeydir” (Şahiner, R. 2015, s.24).

Marcel Duchamp bir sanat yapıtı üretmek yerine, gündelik kullandığımız sıradan nesnelere bir sanat eseri haline dönüştüren ve sanat eseri ile hazır-nesne arasındaki ayrımı ortadan kaldıran ilerici ve yenilikçi bir sanatçı olarak bilinmektedir. Bir pisuvarın müzede sergilenmeye değer görülmesi, sıradan nesnelere yüceltilmesini sağlarken, Duchamp sanat eserleri hakkında sanat izleyicisine empoze edilen tüm

yargılarla dalga geçmiştir. Sanatçı, estetik değer olarak dayatılmış her şeyi bir karşı saldırı olarak görmektedir.

“Duchamp’tan beri sanat yapıtını seçmek, sanat yapıtını yaratmakla aynı duruma denk geliyor. Sanatçı artık kendi yaptığı nesneyi seçip bunun bir sanat olduğunu söyleyebilir. Buna göre Duchamp’tan beri birinin kendi ürettiği nesne ile başkası tarafından üretilmiş nesne arasında artık herhangi bir fark yoktur- her ikisi de sanat yapıtı olarak değerlendirilmek üzere seçilmiştir. Bugün, bir eser sahibi, seçim yapan, onaylanan kişidir. Duchamp’tan beri eser sahibi küratör haline gelmiştir. Sanatçı öncelikle kendisinin küratörüdür, çünkü kendi sanatını kendisi seçer. Aynı zaman da başkalarınınkini de seçer: başka nesnelere, başka sanatçıları” (Groys, B. 2014, s.96)

Duchamp, sanat ve sanatçının hiçbir zaman amacını yeterince gerçekleştirmeyeceği, duygularını, arzularını yeterince aktaramayacağı için sanat yapmanın anlamsız ve boşuna olduğunu düşünmektedir. Çünkü bir sanat eserini aktarmak ancak dil ile mümkündür. Duchamp’a göre, sanatçı eserini duygusal dilden sanat diline çevirildiğinde her zaman bir şeylerin yitirildiğini ifade etmiştir.

“İngiltere’de yayınlanan The Telegraph Gazetesi’nin yaptığı ankette, Fransız sanatçı Marcel Duchamp’ın, sergilendiği dönemde de büyük tartışma yaratan "pisuvar"ı çağdaş sanatın en etkileyici eseri seçildi. Çağımızın önde gelen 500 sanat eserinin değerlendirmeye alındığı ankette gerçeküstücü sanatçı Duchamp’ın Fountain/Pisuvar (Çeşme) adlı eseri oyların yüzde 64’ünü topladı” (<http://www.hurriyet.com.tr/cagdas-sanatin-en-etkileyici-eserleri-278369> erişim tarihi: 14 Haziran 2016).

Cauquelin (2005) “Sürekli yol açtığı anlaşılabilirlikle, Duchamp’ın özgünlüğü, bir işlevi açıkça ortaya koyar ve onun heyecanlı ve istekli içeriği eser ve sanatçıyı yok sayar” (Cauquelin, A. 2005, s.82) şeklinde yorumlamıştır.

Sanat yapıtı üretmek yerine, gündelik alışılabilir nesnelere bir sanat eseri haline dönüştüren, Marcel Duchamp, sanat eseri ile hazır nesne arasındaki bu ayrımı ortadan kaldıran devrimci bir sanatçı olarak anılmış, çalışmaları ve fikirleri başka sanatçılara esin kaynağı olmuştur.

1.3.2. Joseph Kosuth (1945-)

1960’larda dil ve metin tabanlı işler üretmeye başlayan Kosuth, Kavramsal Sanat ve yerleştirme sanatının öncülerinden biridir. 1969 yılında ilk kişisel sergisini düzenledi ve aynı yıl *Art and Language* (Sanat ve Dil) grubunun Amerika’daki editörü oldu. Ludwig Wittgenstein, Sigmud Freud, Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche onun sanatının gelişmesini etkilemiş, çalışmaları daha çok dilin rolü ve sanat içindeki anlamı üzerine olmuştur. Sanatın anlamının saklı olması gerektiği ve sanat yapıtının da doğrudan görülmeyen bir anlam taşıması gerektiğine inanan Kosuth, sergilediği eserlerinde düşünce, dil ve imge ilişkisi üzerine yoğunlaşmıştır.

Dil konusunda “...bireyler arasında beraber dokunmuş ilişkilerin yeni dünyasının kapılarını açmıştır” yorumunu yapan Bard ve Söderqvist (2015) şöyle devam eder. “Dil, sayısız ifade olasılıklarıyla yenilikçi düşünce olanağını sundu ve yaratıcılıkla zekâyı teşvik etti” (Bard ve Söderqvist, 2015, s.14).

“Kosuth sanat eğitimine ek olarak felsefe ve antropoloji okumuştur. Bütün bunların sonucunda, sanatçı olarak kendi görevinin sadece yapıt üretmekten çok, sanatın gerektiği *neliği* üzerine kafa yorması, sanatın sorgulanması ve sanatın estetikten arınması gerektiği görüşüne vardı” (Yılmaz, M. 2013, s.292).

Ona göre, çağımızda sanat değil, sanat felsefesi yapmak mümkündür. Bu nedenle sanatında nesne kullanımını ortadan kaldırmış ve sanatın meydana gelmesini sağlayan düşünce ile bağlantısı üzerinde durarak ön plana çıkarmayı amaçlamıştır. Bu görüşle sanatın işlevini sorgulayan Kosuth, “Sanatçı olmak, sanatın doğasına sorular sormaktır” şeklinde açıklar.

Kavramsal Sanat adına yapmış olduğu çalışmalarıyla tanınan, akımın önde gelen isimlerinden biri olan Joseph Kosuth, düşüncenin önemini vurgulayan bir sanatçıdır ve onun için akıl her zaman ön plandadır.

“Semiyotik’i en etkili biçimde kullanan sanatçılar, özellikle de Kavramsal sanatçılar olmuştur. Bunların çoğu Jacques Derrida’dan etkilenmişlerdir. Joseph Kosuth’un *Bir ve Üç Sandalye* adlı yapıtı sanatta anlamların semiyotik yaklaşımını sergiler. Bu yapıt açılıp kapanabilen bir ağaç sandalye, aynı sandalyenin doğal büyüklükteki bir fotoğrafı ve ‘sandalye’ sözcüğünün sözlükten alınmış bir tanımından

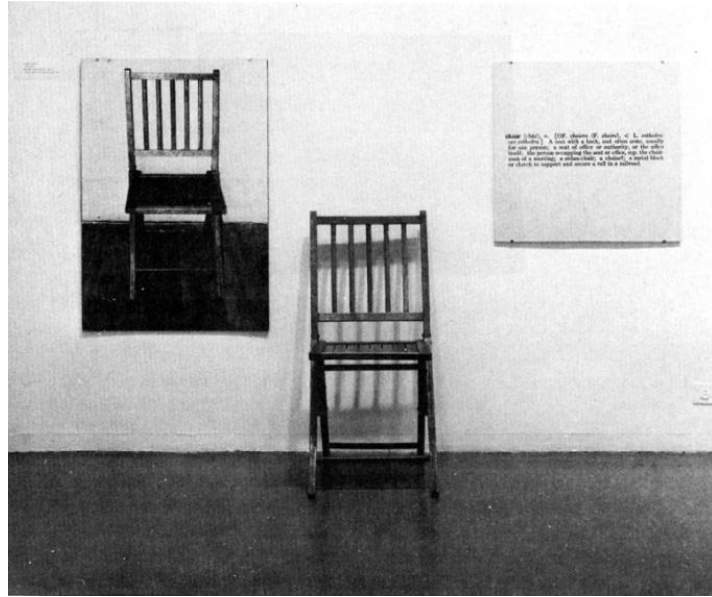
oluşur. Kosuth bir sandalye fotoğrafı ekleyerek denklemi hafifçe karmaşıklaştırmıştır. Gerçek nesnenin seyirci tarafından algılanmasının adılıdır bu fotoğraf” (Anonim. 1995, s.23).

“Kosuth’a göre Kavramsal Sanatın en saf tanımı, kavram,”sanat”ın temelini irdeleme olmalıdır. Kosuth sanatı bir eğilim ya da bir üslup olarak görmenin, sanat yapıtını yalnızca biçimsel niteliklerini görme anlamına geldiğini ve sonuç bir nesne olsa bile sanatçıların niyetinin göz ardı edilmiş olacağını belirtmiştir. Ona göre estetik düşünceler her zaman bir nesnenin işlevine ya da ‘var olma nedeni’ ne yabancıdır” (Atakan, N. 2008, s.55).

1965 yılında Modern Sanatlar Müzesinde sergilenen ‘*Bir ve Üç Sandalye*’ onu üne kavuşturan işlerindendir (Resim 18). Nesne, nesnenin imgesi ve tanımından ibaret bu çalışma için Kosuth, gerçek, gerçeğin görüntüsü ve kavram arasındaki birlikteliğe dikkat çekmiş ve izleyicinin sorgulama yapmasını istemiştir. Dikkatleri nesne üzerine çekerek, aralarındaki ilişkiyi göstermeye çalışmıştır. Kosuth, bu eserin üretiminde herhangi bir zanaatsal emek harcamamış, sadece var olan bir takım objeler yaratıcı bir bakış açısıyla bir araya getirilmiştir. Bu yerleştirmede sanatçı sandalyenin üç farklı şeklini yeni bir üslupla sunarak, eserinin dilsel yanını bilhassa vurgulamaktadır. Kullanılan malzeme ve iletilen mesajıyla bu yapıt, o dönemdeki birçok eğilimin özeti sayılmakta, Kavramsal Sanatın, özellikle Kavramsal Fotoğrafın önde gelen simgelerinden bir olarak anılmaktadır. Sanatçı bu çalışmasının devamında başka nesnelere de bu şekilde çalışmıştır. Saat, Lamba, Masa bunlara birer örnektir.

Bu yerleştirme, Kavramsal Sanatın ve sanatta malzeme sınırlılığının olamamasının güzel bir göstergesidir. Bu çalışma stili ondan sonra gelen sanatçılara ilham kaynağı olmuştur.

Başlangıçta fotoğraf ve metin kullanan Joseph Kosuth, sonraki yıllarda dünyanın büyük müzeleri, kurumlarında ve çok sayıda kamusal alanlarda neon metinlerle kendine ait bir stil belirlediği çok büyük yerleştirmeler yapmıştır. Bu yanıyla yeni bir estetik, biçim ve sanat yapma hareketiyle çığır açmıştır.



Resim 18: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.

Kosuth, 1968 yılındaki açıklamasında çalışmalarının nasıl yaptığını şöyle aktarır. “Sunum biçimi değiştirerek fotostat üzerine çalışmayı bıraktım, bunu yerine yapıtlarımı gazete ve dergilerde yer satın alıp bu yerlere aktarmaya başladım. Bu şekilde, aynı yapıt, çeşitli dergilerde, beş ya da altı yer işgal edebiliyor. Bu şekilde yapıtın nesnesizliği vurgulanmış oluyor...Yer aldığı yayından yırtılarak, bir dergiye yapıştırılarak ya da duvara iliştilerle izlenebilir- ya da hiç yırtılmayabilir yer aldığı sayfadan, bu kararların hiç biri, yapıtın durumuyla ilişkili değil. Benim sanatçı olarak işlevim, yapıtın yayımlanmasıyla sona eriyor” (Antmen, A. 2013, s.201).

1969’da ilk kez *Studio International*’da yayınlanan ‘*Felsefeden Sonra Sanat*’ isimli makalesinde sanatı, Duchamp öncesi ve sonrası olmak üzere iki döneme ayırmıştır. Ona göre sanatçı, sanatın doğasını sorgulamak zorundadır ve Duchamp’ın yaptığı da budur. ‘Dil yoksa sanatta yoktur’ açıklamasıyla Kosuth, günümüzde artık sanat yapılamayacağını, fakat sanat felsefesi yapmanın mümkün olduğunu belirtmiştir.

Kosuth, Kavramsal Sanatın 1975 yılı itibariyle, 1960’ların sonunda başlayan pek çok eğilimle birlikte sona erdiğini belirtmiştir. Bunun nedeni olarak ta üretim eserlerin müze ve galeriler tarafından kabul edilmesiyle, sanat dergilerine yazı yazan eleştirmenlerin yaptıkları yanlış yorumlar olduğunu öne sürmüştür.

Son dönem işlerinden olan ‘*The Wake*’ (Uyanma) adlı yerleştirmesini Türkiye’de de gerçekleştirmiştir. “Kosuth’un dört yıl önce tasarladığı ve o günden bu

yana üstünde çalıştığı James Joyce'un en zor ve karmaşık kitabı Finnegans Wake'e odaklanan işinin ilk sunumudur. Kitaptan seçtiği sözcüklerin galeri mekânına konumlandırılması, sözcüklerin Finnegans Wake'in sayfalarındaki yerleri ve birbirleriyle olan ilişkilerinde temellenmektedir (Resim 19)” (<http://www.radikal.com.tr/hayat/roman-yazmak-degil-okumak-sanat-1110432/> yayın tarihi: 04 Aralık 2012).



Resim 19: Joseph Kosuth, Kuad Galery, Türkiye, 2012

Joseph Kosuth, *Uyanma* sergisi için Rahmi Ögdül'ün yorumu şöyledir. “Bir başkasının sözlerini yalıtarak, silerek, eksilterek kendi metnini yazmıştır. Duvarlardaki neonlarda sanatçının elini değil de düşüncesini izlemek, eksik bıraktığı yerleri tamamlayarak dil oyunlarına katılmak isteyenleri bekliyen bir sergi. Üstelik satın almanıza da gerek yok, aklınızda tutmanız yeterli” (<http://www.birgun.net/haber-detay/dil-oyunu-olarak-sanat-17962.html> yayın tarihi: 29 Kasım 2012).

Sanat tarihçileri ve eleştirmenleri tarafından bir sanatçı ve kuramcı olarak nitelendirilen Kosuth, çalışmalarını afişler, dergiler, gazeteler ile çeşitli yayınlarda ya da bina duvarları gibi sıradışı sergileme ortamlarında sergilemiştir.

Antik felsefeden, felsefe düşünürlerinden etkilenen sanatçı, dilin mantığı ile ilgilenmiştir. Bunun gerçek nedenlerinden biri ise sanatın doğasının sorgulanması ve bunun yeni bir takım öneriler getirerek yapabilecek olmasıdır.

1.3.3. Sol LeWitt (1928-2007)

1960'ların ortasında büyük duvar çizimleri yapmaya başlayan Sol LeWitt'in duvar çizimi fikri, zamanında 'radikal bir fikir' olarak görüldü. Syracuse Üniversitesi'ndeki geleneksel sanat eğitimini 1949'da tamamlayan LeWitt, yıllar sonra verdiği bir röportajda, 'yapacak başka bir şey bilmediği için' sanat eğitimi aldığını söyledi (<http://arsiv.ntv.com.tr/news/405004.asp> yayın tarihi: 19 Nisan 2007).

1962 yılında resmi bırakarak soyut siyah ve beyaz kabartmalar ile kutu ve masa benzeri yapılar üzerine çalışmalarında ağırlık vermiştir. LeWitt, üç boyutlu yapıları kullanmaya başladığı küpler, onun çalışmalarının temelini oluşturmaktadır. 1980'lerin ortalarında yığılmış küp blokları sonraları beton bloklar haline gelmeye başlamış, böylece bir kule üzerinde birden fazla varyasyonla çeşitlenmiştir. 1990 sonrasında ise rastgele eğrisel şekiller ve son derece doygun renkler çalışmalarının yapısını oluşturmuştur.

“Minimalizmin indirgeyiciliği ve estetik içeriği ile diyaloga giren LeWitt, kavramsal biçimlerin görüntü veya nesneye dönüştürülmesi sırasında oluşan permütasyonlar, değişimler ve düzensizlikleri incelemiştir” (https://tr.wikipedia.org/wiki/Sol_LeWitt).



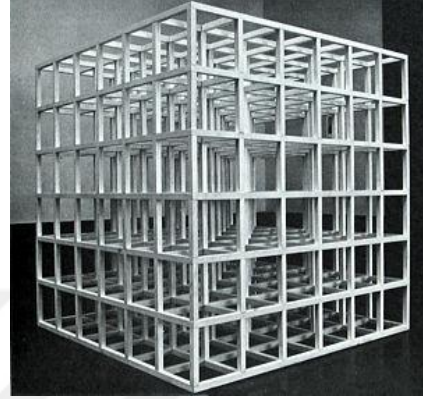
Resim 20: Sol LeWitt, 'İki açık Modüler Küp/Half-Off', 1972

“Politik, feminist ve sosyal içerikli sanata kadar bugünün kayda değer sanat formlarının kökü Kavramsal Sanata dayandırırmaktadır...1967'de Amerikan *Artforum* dergisinde yayımlanan 'Kavramsal Sanat Hakkında Parağraflar' makalesinde, Kavramsal Sanat'ı, 'izleyicinin gözleri ve hislerinden ziyade aklına seslenmek için yapılan' sanat olarak tanımlamıştır. Ona göre; Fikirler tek başına sanat eseri olabilir; er ya da geç bir şekilde bürünecek bir gelişim zincirinin içindedirler. Tüm fikirlerin fizikselleşmesi gerekmiyor” (Hodge, S. 2014, s.181-183).

1968 yılında belli bir teknik üzerinden giderek gerçekleştirdiği duvar resimleri yapmaya başlamıştır. Duvar yüzeyine kurşun kalem kullanarak yatay ve dikey ve çapraz çizgiler ile sistemli bir şekilde üçgenler çizmiştir. Bu çalışmaları zamanla renkli kalemlerle devam etmiş, yuvarlak, yay şeklinde formları ve geometrik şekilleri de çalışmalarına eklemiştir. Bu tarihten itibaren kendi yönlendirmesiyle veya yazdığı tariflere göre asistanları tarafından gerçekleştirilen duvar desenlerine başlamıştır.



Resim 21: Sol LeWitt –Duvar Çizimi 370, Metropolitan Müzesi.



Resim 22: Sol LeWitt, İsimsiz, 1965

“Sol LeWitt ‘Kavramsal Sanat üzerine Tümceler (EK 1)’ adlı makalesindeki ünlü ifadesinde, ‘Sıradan düşünceleri güzellik kurtarmaz’(32.cümle) der, ama kavramsal postsanatçı güzel eserler ortaya koyma yetisine sahip değildir. Eestetiğe karşı hiç ilgisi yoktur, güzellik yaratmak için gereken beceriye de sahip değildir. 35.cümlede şunları söyler: ‘Bir sanatçı ustalık kazanırsa gösterişli ama derinliksiz sanat yapar.’ 33.cümledeyse, “Güzel bir fikri berbat etmek zordur” der, ama kavramsal sanatçı için sıradan her fikir sırf sıradan olması nedeniyle ‘güzel’dir” (Kuspit, D. 2014, s.83).

Sol LeWitt “Kavramsal Sanat Üzerine Parağraflar” (1967) isimli makalesinde sanatı tanımlamak için Kavramsal Sanat terimini kullanacağını belirtir. LeWitt’e göre; “Kavramsal Sanatta, kavram düşüncesi yapıtın en önemli özelliğidir. Kavramsal Sanat yapan bir sanatçı, yapıtını önceden tasarlar, yapıtıyla ilgili kararları önceden verir: uygulama o kadar önemli değildir. Düşünce, sanatın gerçekleştirilmesini sağlayan bir

makineye dönüşür. Bu tür bir sanat kuramsal ya da kuramların görsel karşılığı değildir; sezgiseldir, her türlü zihinsel süreçle ilgilidir ve bir amaç gütmeyebilir. Genellikle, sanatçının zanaatçı yönünden, yani beceriye olan gereksiniminden bağımsız bir uygulama alanıdır. Kavramsal Sanatla ilgilenen sanatçının amacı, izleyicinin yapıtı zihinsel anlamda ilginç bulmasıdır, dolayısıyla yapıtın izleyiciye duygusal anlamda seslenmesini istemeyebilir. Yalnız bu, kavramsal sanatçının izleyicinin özellikle canını sıkmak istemesi gibi algılanmasın. Ama dışavurumcu sanatta şartlanmış kişilerin beklentisi olan duygusal bir tepki, bu tür sanatın algılanmasına bir engel oluşturur....Kavramsal Sanatın mantıksal olmak zorunda değildir. İyi olan pek çok düşünce aslında basittir. İyi düşüncelerin basit görünmesinin nedeni kaçınılmaz gibi görünmelerindedir...Sanat yapıtının nasıl görüldüğü o kadar önemli değildir. Tabii fiziksel bir biçimi varsa, bir şeye benzemek zorundadır....İzleyicinin sanat yapıtını gördüğünde sanatçının kavramlarını anlayıp anlamaması o kadar önemli değildir. Yapıt bir kere elinden çıktıktan sonra izleyicinin yapıtı nasıl algılayacağı konusunda sanatçının bir denetimi yoktur”
(Antmen, A.2013,s.197-199).

Sol LeWitt makalesinde, Kavramsal Sanatın aslında düzenli, felsefe veya başka bir zihinsel disiplinle ilgisi olmadığını ve çoğu sanatçının kullandığı matematiğin basit bir aritmetik ya da sayı sistemine dayandığını belirtir. Esas olarak göze yönelik sanat, kavramsal yerine algısal olarak nitelendirilebilir. Bu optik, ışık ve renk sanatının çoğu örneğini kapsayabilir şekilde açıklamaktadır..

Modern Sanatın Öyküsü kitabında Norbert Lynton’un açıklaması şöyledir. ”Kavramsal Sanat kavramının babası Amerikalı Sol LeWitt,tir. Ona göre Kavramsal Sanat, yalnızca fikir iyi olduğu zaman iyidir” (Lynton, N. 2009, s.329).

1.3.4. Joseph Beuys (1921-1986)

Beuys, 1921 yılında Almanya, Krefeld’de doğmuş, Kleve ve Rindern’de büyümüştür. Sanatçı tıp eğitimi almış, sanatla bağı sürekli ziyaret ettiği ressam Achilles Moortgat’ın stüdyosunda oluşmuştur. 1936 yılında ise ‘Hitler Gençliği’ isimli gruba katılmıştır

20. yüzyıl sanatının en yaratıcı ve devrimci adlarından birisi de Joseph Beuys olmuştur. Performansları başta olmak üzere grafik, video sanatı, heykel, yerleştirme gibi çalışmalarıyla Kavramsal Sanatın en önemli, üretken sanatçılarından biridir. İkinci Dünya Savaşında Alman Hava Kuvvetlerine gönüllü olarak katılmıştır. 1944 yılında uçağının Kırım’da düşmesi sonucunda ağır yaralanmış, göçebe Tatarlar onu yaralı şekilde bularak, vücudunu iç yağ ile kapladıktan sonra keçe ile sarmış ve yaşamını kurtarmıştır. Bu olaydan çok etkilenen Beuys, daha sonra ‘yaşamın kaynağı’ olarak gördüğü keçe ve iç yağ malzemelerini yaşamı boyunca kullanarak sanatının ana malzemesini oluşturmuştur.

1962 yılında Nam June Paik ve George Maciunas aracılığıyla Fluxus Hareketi’ne katılmış ve ‘*Toprak Piyano*’ isimli ilk eylemini gerçekleştirmiştir. 1963 yılından itibaren düzenli olarak Fluxus olaylarına katılarak, bu alanda çeşitli eylemler gerçekleştirmiştir

“Amerika’yı Seviyorum ve Amerika beni seviyor” (1974) isimli Happening (Oluşum) eseriyle sanatçı, bir keçeye sarılıp beş gün boyunca bir kır kurdu ile aynı odada kalmıştır (Resim 23). Bu çalışması şöyle aktarılmaktadır. “New York’a keçeye sarılı halde iniş yaptı. Ambulansla Rene Block Gallery’nin bir odasına getirildi. Birkaç gün vahşi bir kır kurduyla bu odada yaşadı. Birbirlerini izlediler, oturdular, kır kurdu Beuys’a birkaç küçük saldırı da gerçekleştirdi anlatılanlara göre. Sonunda bir sedyede yeniden ambulansla oradan ayrıldı. Beuys’un açıklaması, ‘Kendimi izole etmek, tecrit etmek, Amerika’nın kır kurdu dışında hiçbir şeyini görmemek istedim’ oldu. Beuys’un hayatında dönüm noktası olan bir hikâyenin imkânsız tekrarı gibidir” (<http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/joseph-beuys-amerika-dan-hoslaniyorum-ve-amerika-benden-hoslaniyor-1974-/3786> Yalçınkaya, F. Erişim tarihi: 12 Temmuz 2016).



Resim 23: Joseph Beuys, 'Amerika'yı Seviyorum ve Amerika beni seviyor' 1974

Felt Suit (Keçe Elbise) de başka bir eserdir. Beuys'un, eylemlerinde kullanmış olduğu ana malzeme 'keçe' sıcaklık, barınak ve yalıtım anlamlarını simgelerken, 'iç yağ' ise merhem, yakılmış enerjiyi ifade etmiştir. Bu eseriyle Beuys, sanatın belli sınırlarla çerçevelenmiş ya da belirli çevrelerce kabul edilen bir eylem olup olmadığını, üretilen yapıtların sanat anlayışı içindeki yerini ve sanatın anlamını sorgulamıştır. Sanatçı, nükleer silahlara karşı ve çevre hareketlerine karşı protestolarda bulunmuş, bu konularda daima duyarlı eylemler içinde yer almıştır. İnsan eliyle doğanın tahrip edilmesi nedeniyle yaşadığı kaygılar, eserlerinde ya da eylemlerinde bir biçimde yer almıştır. Tehlike altındaki ekosistemler, bataklığa dönüşen topraklar, zehirli maddelerin toprağa ve suya karışması, yanlış çöp depolama alanlarının oluşturulması ve ağaçların kesilmesi gibi çevre sorunlarına olan hassasiyeti ve bu bunların sorumlusu olarak gördüğü kurumlara bazen halkın da desteğini alarak, mücadele etmiş ve başarılı olmuştur.



Resim 24: Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır?

Joseph Beuys, Düsseldorf, 1965.

Sanatçı, "Yağ Köşesi" çalışmasında, iç yağın bir köşede erimeye bırakılmasını, "Ölü bir Tavşana Resimleri Nasıl Anlatılır?" (1965) isimli performansında, kendi

yüzüne bal sürerek, altın yapraklarla kaplayan Beuys, elinde ölü bir tavşanla galeriyi gezerek ona tabloları anlatmıştır (Resim 24).

“Beuys’un bildirisine göre sanat insan düşüncesi ve eylemiydi, dünyanın da çağımızın toplumsal kısıtlamalarına karşı eylemde bulunması gerekiyordu...Ona göre, kullanılmayan yaratıcılık saldırganlığa dönüşüyordu; çevresinde yaratıcılığın sürekli olarak yadsındığını görüyordu. Kendi yaratıcılığında etkili olan Beuys, kendi yaşadıklarıyla ve herkesin yaşantı ve durumuyla ilgili simgesel nesnelere ve çevreler de yaratabiliyordu” (Batur, E. 2000. s.44-45).

Sanat eseri ile bir eylemi tek bir çerçeve içinde birleştirmeyi başarabilen Josep Beuys’a göre “Sanat eseri, sanatçının eyleminin kendisidir, sergilenebilecek nesnelere ise sadece tortudur”. Berlin’in Karl Marx meydanındaki 1 Mayıs gösterilerine katılan Beuys, kızıl renkli bir süpürgeye dayanarak sadece olup biteni seyretmiş, gösteri sonrasında sıra sanatçının eylemine geldiğinde, süpürgesiyle bütün meydanı süpürmüştür. İki asistanının yardımıyla torbalara doldurulan bu süprüntüler, eylem sonrasında galeride sergilenen sanat eserleridir.

Saehrendt ve Kittl şöyle açıklar “Kar amaçlı öğrenim kurumlarından nefret ediyordu. Onun toplumsal ütopyasında insanlar kapitalist başarı ilkesine göre çalışmayacak, devasa bir “toplumsal heykel”inki bu da Beuys’un bulduğu bir kavramdır-sanatçıları olacaklardı” (Saehrendt ve Kittl, 2000, s.66).

“Beuys’un düzenlediği galerideki iki ayrı mekân külrengi keçe tomarıyla kaplanmış ve üzerinde bir kara-tahtayla bir termometre bulunan piyanodan başka hiçbir eşya olmayan bir yerdi. Keçe döşeme mekâna belli bir ağırlıklılık veriyor, ayrıca sıcaklık, korunmuşluk ve Londra’nın merkezindeki gürültüye karşı bir yalıtım kazandırıyor. Kapalı piyano, boş karatahta ve kimin için ne ölçtüğü bilinmeyen termometre’de insanların özlemleriyle yeteneklerini ve bunların baskı altına alınışını dile getiriyordu. Beuys bu yapıtına *Plight* (kötü durum) adını vermişti” (Batur, E. 2000, s.45).

Yapıtlarıyla en tartışmalı sanatçılardan biri olan Joseph Beuys’un “Her İnsan Sanatçıdır, sözüyle asıl kastettiği, toplumun biçimlendirilmesi” (Saehrebdt ve Kittl, 2012, s.45). Sanatçının bu ünlü sözünde önemseddiği şey, sanatçının yeteneği değil, *tavri*’dir”. Bu sözüyle toplum ile yaşam, sanat ile politika arasında bir köprü kurabilmeyi hedeflemiştir.

Beuys bu tutumuyla birçok sanatçıyı etkileyerek, önemli sorunlara karşı yönlendirmiş, sanatın insan ve yaşamdaki yerinin önemini vurgulamıştır

1.3.5. Bruce Nauman (1941-)

1941 yılında Fort Wayne, Indiana’da doğmuştur. 1964–1966 yılları arasında Madison, Wisconsin Üniversitesi’nde matematik ve fizik eğitimi alan sanatçı, sanat öğrenimi görmek üzere California Üniversitesi’nde dersler almıştır. Nauman, 1964 yılında eğitim aldığı resim yapmayı bırakmış ve bu tarih itibariyle heykel ve performans sanatı üzerine yoğunlaşmış ve çeşitli film projelerine imza atmıştır.

Bruce Nauman, 1960’lı yıllarda heykel, 1968 den sonra video sanatı çalışmalarıyla tanınmakta olup, Fluxus üyesidir. Hareket tekrarları, hareket süresinin insan üzerinde olumsuz etkiler yaratması ve izleyicinin dayanma sınırı ile ilgili çalışmalar yapmıştır.



Resim 25: Bruce Nauman,1970

“Bruce Nauman’ın, Fransa’da ilk defa Foundation Cartier’de sergilenen multimedya eserleri, ses ile video çalışmaları ve heykelleri, onun çok yönlü sanat anlayışını ifade eder“ (<http://www.milliyet.com.tr/foundation-cartier-bruce-nauman-i-pembenar-detay-etkinlik-2029056/> erişim tarihi 17 Temmuz 2016).

Nauman’ın kimi işlerinde Body Art ve fotoğraf sanatı bir araya gelir. Öyleki fotoğraf tarihi kitaplarında bu çalışmalarında fotoğraf sanatçısı olarak geçmektedir.

Self Portrait as Fountain (Bir Çeşme olarak Özportre, 1966) başlıklı çalışması aynı zamanda kavramsal fotoğrafın artık klasikleşmiş bir örneğidir. Yine yer alan çalışması ekspresyonist bir Body Art performansının hologramik/fotografik tanımıdır (Resim 25). Nauman, elleriyle yüzünü, özellikle ağzını aykırı bir tarzda eğip bükerek plastik bir materyale dönüştürmektedir. Bu geçici pozisyonlar, cinsel çağrışımlarla yüklüdür. Yanı sıra Nauman'ın neon ışıklarıyla gerçekleştirdiği çeşitli entalasyonları, Işıkla Boyama tekniğini çağrıştıran estetik göstergeler içermektedir.

1.4.KAVRAMSAL FOTOĞRAFIN TANIMI

Fotoğraf bulunduğu yıllarda önemi anlaşılmamıştır. Görüntünün bir kopyalama aracı olarak başlayan serüveni anı ölümsüzleştirmek, manzara ve portre çekmek dışında, günümüzde gösterdiğinden de fazlasını izleyici iletmek kaygısıyla gündelik hayattaki detayları, duygularımızı, olayları, gerçekleri, haberleşme ve iletişim vb. aktarmanın yolu olarak sanatsal işlevleri ile yoğun olarak kullanılmaktadır.

Kavramsal fotoğrafın belirgin bir tanımı yoktur. Kavramsal Sanat ile alışlagelmiş gereçler, biçim ve bakış açılarının ötesinde düşünen sanatçıların görüşleri, fotoğrafa da yansımış, sanatçılar üretimlerini kavramsal olarak ortaya çıkarmaya başlamıştır. Marcel Duchamp'ın düşüncenin sanata üstünlüğü fikrinin kabul görmesiyle tüm dünyaya yayılan Kavramsal Sanat, fotoğraf sanatında da aynı görüşleyerleşmiştir. Böylece sanatçı fikrini olabildiğince özgür bir şekilde ifade etmeye başlamıştır. Joseph Kosuth'un '*Bir ve Üç Sandalye*' (1965) adlı yerleştirmesi, ilk ve en önemli kavramsal fotoğraf olarak anılmaktadır.

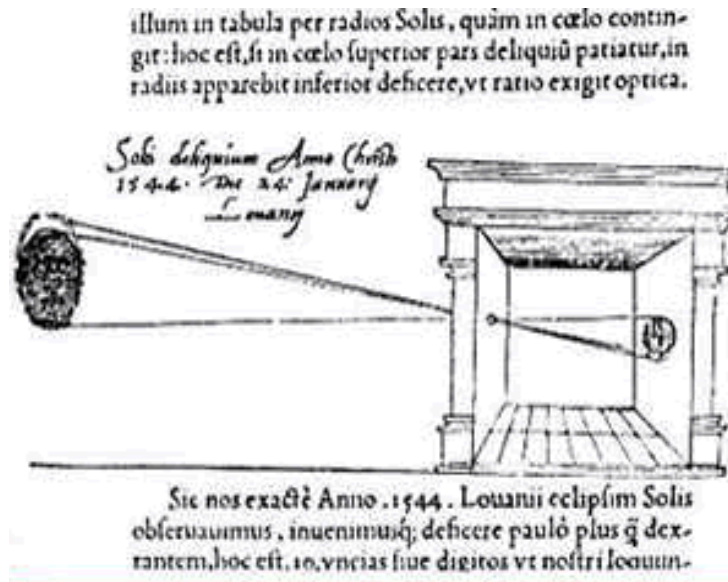
Fotoğrafın icadıyla her türlü deneysel çalışma yapılmıştır. Ancak özellikle 1980 sonrasında kavramsal fotoğraf, hem belgeleme aracı olarak, hem de sanatçının kendisini ifade etmesinde önemli bir kriter olarak dünyada yerini almıştır. Sanatta sınırların kalkmasıyla her türlü biçim, teknik arasında ki sınırları kaldırmış, görünenden ziyade içerik, anlam önem kazanmıştır. Düşünürler, eleştirmenler ve fotoğraf sanatçıları, fotoğrafa dair düşüncelerini şu sözlerle ifade etmektedir.

John Berger'e göre, "Fotoğraf makinesinin bulunması insanın görüşünü değiştirdi. Görünen nesnelere başka bir anlama gelmeye başladı. Bunlar hemen resimlere yansıtıldı. Fotoğraf makinesi, resmin imgesinin taşıdığı biricikliğini ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü" (Berger, J. 1999, s.18-19). Boubat (2008) ise

“Fotoğrafta o çarpıcı çekim anında, yüreğin, kafanın ve gözün bir kaynaşması yatar” (Boubat, E. 1984, s.128) yorumunu yapar. Derman (1991), fotoğrafı fiziksel süreciyle ifade eder “Fotoğraf her şeyden önce nesnelerin görüntülerin ışığa duyarlı malzemenin üzerinde saptandığı optik ve (kimyasal/fiziksel özellikleri olan) mekanik bir süreçten ibarettir. Fotoğrafı çok ilginç buluş haline getiren hammaddesinin ‘ışık’ ve ‘zaman’ oluşudur” (Derman, İ. 1991, s.65). Price, ise “Fotoğrafın kullanımı onun anlamını belirler” (Price, M. 2004, s.11 yorumunda bulunurken, ünlü düşünür ve eleştirmen Walter Benjamin’in açıklaması ise şöyledir “Hill ve Cameron’ın, Hugo ve Nadar’ın başarılarıyla birlikte fotoğrafın en parlak dönemi, icat edildiği ilk on yılda yaşanmıştır. O dönem aynı zamanda, fotoğrafın endüstrileşmesinden önce gelen on yıldır” (Benjamin, W. 2012, s.5).

Fotoğrafın bulunuşu uzun bir tarihsel süreci kapsar. 19.yüzyıl, hayatımızda büyük yeniliklerin başlangıcı bakımından önemli bir dönem olmuştur. Endüstrileşme ile gelen bu yenilikler çok hızlı bir şekilde yaşamımıza girmiştir. Fotoğraf makinesi de bu icatlar içerisinde en heyecan uyandıran ve her geçen gün yeni değişiklikler ve kolaylıklarla yaşamımızın içine vazgeçilmez bir unsur olarak yer almaya devam etmektedir. Oysa fotoğraf makinesinin atası olarak bilinen Camera Obscura, basit çalışma prensipleri fotoğraf makinesi ile temelde aynıydı ve varlığı önceden biliniyordu.

“Yunan filozofu Aritoteles (İ.Ö. 384-322) *Problemata* (İ.Ö. 330) adlı eserinde ilk kez karanlık kutudan (camera obscura) söz ederken, ünlü matematikçi Öklit (İ.Ö. 365-300), Optik (Optika) adlı eserinde ışık ve görmekle ilgili kurallardan ve ışığın düz bir şekilde ilerlediğinden bahseder. Çinli Filozof Mo Ti (İ.Ö. 470-391) karanlık kutuda iğne deliğinden giren ışığın ters görüntü oluşturduğundan ilk bahseden kişidir. Mo Ti bu aygıtı, ışığın toplandığı iğne deliği nedeniyle, *Toplanma yeri ya da Kapalı Değerli Oda* adını vermiştir (Resim 26). Bu basit aygıt Camera Obscura, Latince de Karanlık Oda (karanlık kutu) anlamına gelmektedir” (Kılıç, L. 2008, s.53).



Resim 26: Karanlık Kutu.1544. Karanlık Kutunun yayınlanmış ilk çizimi. 24 Ocak 1544 Hollandalı bilim adamı Reinerus Gemma-Frisius'un güneş tutulmasıyla ilgili yaptığı çizim.

“Fotoğraf makinesinin atası olan Camera Obscura’ya XVI. yüzyılın ortalarında önemli bir teknik ekleme ile mercek konuldu. Alman filozofu Johannes Kepler (1571-1630) ise mercekten gelen görüntünün doğru görülebilmesi için aygıtta ayna sistemi ekledi” (Kılıç, L. 2008, s.57).

1827 yılında Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) Fransa’nın Chalon-sur-Saone şehrindeki evinin penceresinden çektiği fotoğraf, tarihteki ilk fotoğraf olarak kayıtlara geçmiştir (Resim 27). Niepce, bu ilk görüntüyü ‘Heliograph’ (güneş yazısı) olarak adlandırmıştır. Ondan sonra 1836 yılında Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) onun çalışmalarını geliştirmiştir. ”Işık Yazısı’ anlamına gelen ‘Fotoğraf’ sözcüğü ise tarihte ilk kez 1839 yılında Sir John F.W. Herschel (1792-1871) tarafından kullanılmıştır“ (Frizot, M. 1998, s.27). Fotoğrafın ana ve vazgeçilmez unsuru olan ışığın mitolojide de karşılığı vardır. Örneğin; Helios, Hemera, Apollon, Artemis gibi tanrılar antikitede ışığı simgeleyen karakterlerdir” (Güzel, D. 2012, s.71).

1840’lı yılları baştan sona kapsayan bu dönem aynı zamanda Sanayi Devrimine rastlamaktadır.



Resim 27-Tarihteki ilk çekilen fotoğraf-Joseph Nicephore Niepce, 1827

Sanatın, insanın var oluşuyla beraber ortaya çıkan bir duygu olduğu, tarihin ilk çağlarından itibaren mağara duvarlarına çizilmiş resimlerden anlaşılmaktadır. İnsanlar daha ilk çağlardan itibaren gördüklerini, yaşadıklarını, hissettiklerini bir şekilde bir yerlere, kalıcı bir biçimde aktarmaya çalışmıştır. 19.yüzyılda buhar makinesinin bulunuşuyla, teknoloji devreye girmiş ve günümüz koşullarında da bu değişim hızlı şekilde devam etmektedir. Sanatın ve insanın özgürlüğü birleştiğinde yeni sanat akımları birbiri ardından kendini göstermiştir. Bu geçiş bilimde, eğitim, sanat ve kültür de yeniliklerini beraberinde getirirken, teknolojik gelişmelerde sürekli ilerlemiştir. Bu gelişmeler devam ederken, toplumlarda farklı değişimlere, daha özgürlükçü düşüncelere yer verilmesi önemsenmeye başlanmıştır. Işığın fotoğrafın doğasal bileşeni olmasının ötesinde bir anlatım ögesi haline gelmesi avangarda dayalı bir kavramsal sanat görüşünün sonucudur.

Nitekim Laszlo Moholy-Nagy fotoğrafa analitik bir şekilde yaklaşır: "Başka hiç bir şeyi değil, yalnızca ışığı kullanan fotoğraf, ideal bir medyumdur" (Frizot, M. 1998, s.463).

1960 yıllara gelindiğinde, dünyada yeni ufuklar açan sanat hareketlerinden olan Kavramsal Sanat, artık izleyicisini, hazır üretim nesnelere sanat eseri olarak sunulmasına alıştırmaya başlamıştır. Sanatçı, artık sadece kendi üretmek zorunda değildir. Güncel yaşama ait sınırsız bir malzeme seçeneğini sanat eseri olarak kullanmaktadır. Sanatçılar sadece kendi çektikleri değil çekmedikleri fotoğraf veya görüntüleri de kullanarak kendi yapıtlarını oluşturmaya başlamış, ortaya çıkan eserleriyle değil, eserin kavramsal olarak ortaya konulması önemli olmuştur. "Fotoğraf

bizi nesnenin belirsizliğine çiviler” (Bersani ve Dutoit 2006,s.156) yorumuna karşılık “Fotoğraf kullanılmaya başlandığı andan itibaren, toplumsal eleştiri aracı olarak, toplumu düşünmeye ve yorum yapmaya yönlendirmiştir” (Ertan, G. 2012, s.52). Böylece fotoğraf sistematik bir belgeleme misyonunu yüklenmiştir. Güler Ertan’ın belirttiği gibi, fotoğraf bir belgeleme aracı olarak Kavramsal Sanat içinde de kullanılmış ve geçici tabir edilen performans, Oluşum, Yerleştirme, Yeryüzü gibi sanat dallarına ait eylemlerin kalıcı olarak belgelenmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Kavramsal Sanat dallarında sanatçının uyguladığı eylem ancak fotoğraf veya son dönemde başka bir görüntüleme aracı olan video ile belgelenmektedir. Fotoğraf kanıt, belge olmasının yanında gelecek kuşaklara bırakılan bir miras olmaktadır. Sanatçılar, çeşitli sanat hareketleri içinde yapıtlarını üretirken alışlagelmiş, sıradan olanla değil, düşünceye özgü işler üretme yolunda ilerlemektedir.

Sanatçılar, yapıtlarını ortaya koyarken, bunları izleyiciye aktarmanın da en iyi aracı olarak fotoğrafı kullanmışlardır. Fotoğrafın kolay ve hızlı ulaşılabilirliği ile yeniden üretilebilmesi her zaman tercih edilmesine, sanatçıların kendilerini ifade edebilmesi için en uygun fırsat olmuştur.

1960 yılları sonrasında toplumdaki sanatsal hareketlerdeki değişimlerin yansımaları 1970 ‘li yıllarda hem fotoğrafta hem de teknolojinin hızlı gelişiminden etkilenerek fotoğrafın çağdaş sanat içinde kullanımını oldukça yaygınlaştırmıştır.

Fotoğrafın belgeleme aracı olarak kullanıldığı Kavramsal Sanat içindeki konumu, onun başka bir sanatın destekleyicisi ve kanıtlayıcısı durumuna getirmiştir.

“Chris Burden’in *Ateş Et* (1971) adlı çalışmasında, sanatçının bir arkadaşı tarafından kolundan vurularak gerçekleştirdiği performansının fotoğrafları önem taşımaktadır. Çünkü burada ateşli silah yoluyla yaralanma doğrudan sanat eserinin kendisi olmuştur. Matt Collishaw’ın *Kurşun Deliği* (1988) adlı çalışması bir insanın kafasının arkasından giren kurşunun açtığı kanlı deliğin görüntüsünün altı parça halinde sergilenmesinden oluşmaktadır” (Yılmaz, B. 2015, s.180). Ella Littwitz’in *İsimsiz (Çarşaf)* isimli fotoğrafı, bir Mısır uçağından gelen kurşunla vurulmuş İsraili bir askerin üzerini örtmek için kullanılmış çarşaftır. Oleg Oprisco, zamanının büyük bölümünü fotoğraflarında kullanabileceği malzemeleri bulabilmek için bitpazarında geçirmektedir. “Saat ...’de kalktım” (I got up at...) isimli çalışmasıyla sanatçı On Kawara, 1968-1979 yılları arasında gittiği çeşitli şehirlere ait turistik kartpostalların

arkalarına kalktığı saat, nerede olduğu ve kendi adresini mühürlü olarak arkadaşlarına göndermiştir.

“Fotoğraf, çağdaş sanatta daha çok plastik bir malzeme niteliği kazanıyor. Kendi başına işleyebildiği gibi diğer malzemelere birlikte çalışıyor. Sergilendiği mekânla ilişkiye geçebildiği gibi sergilendiği mekânı dönüştürebiliyor; kendine özgü güzergâhlar açabildiği gibi geçmiş işlere ve sanat tarihine referanslar vererek diğer yapıtların ürettiği anlamlara eklenebiliyor” (Dede, V. 2001, s.64).

1.4.1.Dünyada Kavramsal Fotoğraf ve Temsilcileri

Aşağıda sıralanan Kavramsal Fotoğrafçıların çoğunun stili 1970’lerin sonları, 1980’lerin başlarında biçimlenmiştir. Ve çoğu etkin bir şekilde kariyerlerine devam etmektedirler. Bu zaman dilimi yanı sıra yavaş yavaş modernizmden postmodernizme geçilen bir dönemdir. Buna bağlı olarak sanat fotoğrafının tanımı ve kapsamında da farklılıklar meydana gelmiştir. Estetik yargılarda hiyerarşi, sanat dalları ve ifade türlerindeki ayrımlar git gide belirsizleşmeye başlamıştır. Nasıl Kavramsal Sanat, fotoğrafı kullanıyorsa, aynı şekilde fotoğraf sanatı da diğer sanatlarla disiplinler arası ilişkiler içinde kapsamını çeşitlendirmiştir. Modernizme ilişkin postmodern eleştiri bu bağlamda da kendini göstermiş, sanatçının ayrıcalıklı konumu yapıtının orijinalliği gibi konular dahi tartışılmaya başlanmış ve radikal değişiklikler meydana gelmiştir. Dolayısıyla *Kendine mal etme*’ (Appropriation) o dönemde büyük tartışmalar yaratmış, bununla birlikte günümüzde de süregelen bir uygulama haline gelmiştir. Yine bu dönemden günümüze kitle iletişim araçlarında meydana gelen değişiklikler ve 1990’lardaki dijital devrim ve yeni medya kavramsal fotoğraf üzerinde etkili olmuştur. Yanı sıra nicelik ve nitelik eşitlenmiştir. Fotoğrafın kendi içinde de türler arasındaki farklılıklar flulaşmış, reklam fotoğrafı, fotojurnalizm, vernaküler gibi türlerin dil yetisi özellikleri kavramsal fotoğrafa esin kaynağı olmuştur.

Bu sanatçılar için genel geçerli her türlü estetik, politik, kültürel, cinsel, ilke, alışkanlık ve uygulamalar tartışma konusu yapılmıştır. Ancak modernizmdeki gibi alternatif, yenilikçi, devrimci, manifestolar söz konusu değildir. Yapıtları bireyselci bilinçle inşa edilmiş, serbest, özgürlükçü birer söylemi yansıtır.

Kavramsal Fotoğrafçılar, fotoğraf ve arzu ettikleri diğer sanat ve disiplinlerden istedikleri vizyon alıntılarını yaparak anakronik söylemler geliştirmişlerdir. Yine

gündelik yaşama hâkim kitsch olgusu bu sanatçılara zaman zaman enerji sağlamıştır. Dolayısıyla bu gelişmeleri Abigail Solomon Godeau şu şekilde özetlemiştir. “Seri oluşturma ve yinleme, kendine mal etme, metinlerarasılık, simülasyon-bunlar postmodernist sanatçılar tarafından kullanılan, önde gelen anlatım araçlarıdır” (Solomon G. A. 2003, s.115).

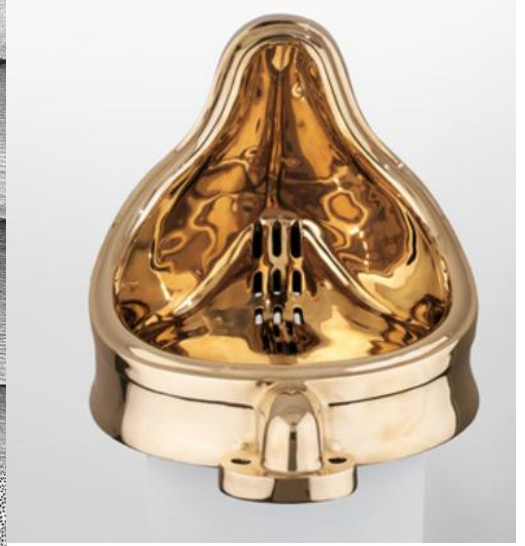
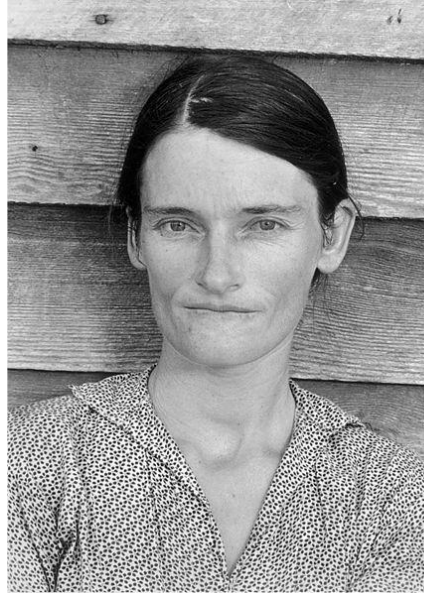
1.4.1.1. Sherrie Levine (1947-)

1980’li yıllarda, fotoğrafçı ve Kavramsal Sanatçı Sherrie Levine, Eliot Porter, Edward Weston ve Alexander Rodchenko gibi sanatçıların mitleşmiş, kült haline gelmiş orijinal fotoğraflarını yeniden fotoğraflayarak çerçevelemiş, kendi imzasıyla sergilemiştir. Tıpkı Duchamp’ın seri üretilmiş bir hazır-nesneyi satın alıp, esere başka bir bağlam yükleyip, sunduğu gibi, o da dünyaca tanınmış gibi erkek fotoğrafçıların mitleştirilmiş, yüceltilmiş kavramlarını irdeleyerek bu fotoğrafçıların eserlerini özgünlük, değer konularını sorgulayarak kendi yapıtı gibi sunmuştur.

Sanatın İcadı kitabının yazarı Larry Shiner “Sherrie Levine gibi sanatçılar Walker Evans’ın eserlerinin kopya fotoğraflarını ‘orjinaliğin’ parodisi olarak sergilerlerken bile aslında tam da meydan okudukları modern sanat sisteminin normlarının önünde eğilmektedirler” (Shiner, L. 2013, s.26) yorumunu yapar.

Levine, yapı sökümcü bir yaklaşım biçiminde gerçekleştirdiği eserlerinde sanat yapıtının hiçbir zaman tüketilemeyeceğini ayrıca, onun kimliğinin de yapılan yorumlar olabileceğini savunmuştur. Sanatçının kopyalama ve sahiplenme ile başlayan eylemi, başka sanatçıları da çeşitli şekillerdeki kopyalamaları ile devam etmiştir. Levine’nin bu fotoğraflarıyla sanatın mimesis özelliğine atıfta bulunduğu söylenebilir.

Sanatçı, kavramsal yanıyla değerlendirdiği fotoğrafın biricikliğini sorgulayarak, yeniden sunulabilir olması özelliği ile sanatın tarih, bellek ve kültür ürünü olduğunu ortaya koymayı amaçlamıştır.



Resim 28: Sherrie Levine, “After Walker Evans”, 1981
Resim 29: Sherrie Levine, Pisuar (Madonna), 1991

Sherrie Levine’in erkek sanatçıların yapıtlarını kopyalanması onun feminist kimliğinin bir yansıması olarak görülmektedir. Bu çalışmaları dışında, düz beyaz bir kaide üzerine görülen kahverengi iki ayakkabıdan ibaret oldukça tanınmış ‘2 Shoes’ (Bir Çift Ayakkabı) adlı eseri de İtalyan üreticiler tarafından sanatçı için özel olarak üretilmiştir.

“Amerikalı sanatçı Sherrie Levine’in 'Bir Çift Ayakkabı'sı, gündelik bir nesnenin sanat nesnesi olarak algılanmasının ardındaki ruhsal dinamikleri irdeliyor, öte yandan çocukluktan itibaren her birimizin 'hikâyesi' içinde farklı bir yer kazanmış anıların ve nesnelere anlamını düşündürüyor” (<http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=803942> erişim tarihi 06 Mayıs 2016).

Sherrie Levine, kendine mal ettiği yeniden temsil fotoğrafların özünde, sanatın yeniden gözden geçirmeye sevk edilmesi yatmaktadır. Sherrie Levine’in yapmak istediği, yaratıcı deha olarak gösterilmiş, erkek mitlerinin gururunu kırmayı ve sanat nesnelere sıradanlaştırarak, sanatın biricikliğini küçümsemek olmuştur.

"Sherrie Levine ve Mike Bidlo, New York’un ilgisini sanat tarihinden ünlü yapıtların eş görünümlü benzerlerini (look-alike) yaparak çekti. Bidlo bir Jackson, Pollock benzeri resmetti ve Levine neredeyse orijinalinden ayırt edilemeyen bir tarzda Walker Evans’a ait bir fotoğrafı fotoğrafladı ve kendi yapıtı olarak sundu. Bu

sanatçıların sanatı, bir başkasının hazır-nesne/ready made dışavurumları kullanıldığında kendini ifade etme olanağını araştırır. Şunu sormaktadır: Bu yöntem otantik bir duyguyu ifade edebilir mi? Bu orijinal midir?" (Fineberg, J. 2014, s.390).

2001 yılında bu kez Michael Mandiberg, Sherrie Levine'ın kopyaladığı fotoğrafı yeniden kopyalayarak işi daha da ileri boyuta taşımıştır.

1.4.1.2. Richard Prince (1949-)

Kendine mal etme konusunda başka bir isimde Richard Prince'dir.

Richard Prince Panama Kanalı Bölgesi'nde doğdu. Massachusetts'de büyüdü. Küçük yaşlardan itibaren sanat ilgi duydu. 1973'de New York'a gitti ve Time Inc.'da reklam departmanının da çalışmaya başladı. 1980'den sonra ünlü 'Malbora Man' reklamlarını yeniden fotoğrafladı ve kendine mal ettiği ünlü çalışmasına başladı. Aynı zamanda, sanatta orjinallik, mülkiyet, aura, estetik sorunlar üzerinde araştırma ve incelemeler yapmakta idi. Böylece, görece olarak basit bir ruhun bir uygulama olan röprodüksiyon işlemini, yeniden fotoğraflama olarak tanımlanan bir sanatsal yaratıcılık stratejisine dönüştürdü ve 'kendine mal etme sanatı'nın (Appropriation Art) öncülerinden biri oldu (Resim 30). Başlangıçta, Kovboylar, Motorsiklet Çeteleri gibi ortalama okuyuculara hitap eden, çeşitli yayın organlarında yayınlanan reklam ya da illüstrasyon amaçlısıradan fotoğraflar, örneğin seksi kadın fotoğrafları yararlandığı temel malzemeydi.

"Bu bağlamdaki serilerini, günümüzde de sürdürdü. 2014 yılında, bu kez çeşitli Instagram hesaplarından aldığı görüntüleri, 'Yeni Portreler' adıyla sergiledi. Yine sanatıyla ilgili yayın hakkı, intihal gibi birçok tartışmaya neden oldu" (Plaugic, L. 2015, s.4).

Fotoğrafçılığın yanında ressam kişiliği ile de benzeri popüler kültür unsurlarını resmetti. Richard Prince'e göre; "Yeniden fotoğraflama, zaten var olan görüntüleri çalışmak(korsanlık yapmak), bunları kopyalamaktan çok simülasyonlarını yapmak, alıntılardan çık 'yönetmek' ilk gördükleri zaman üretildikleri gibi doğal olan görünüm ve etkilerini yeniden-üretmek için bir tekniktir" (Prince, R.1977, s.1).



Resim 30: Richard Prince, Untitled (Cowboy), 1989, Ektacolor photography

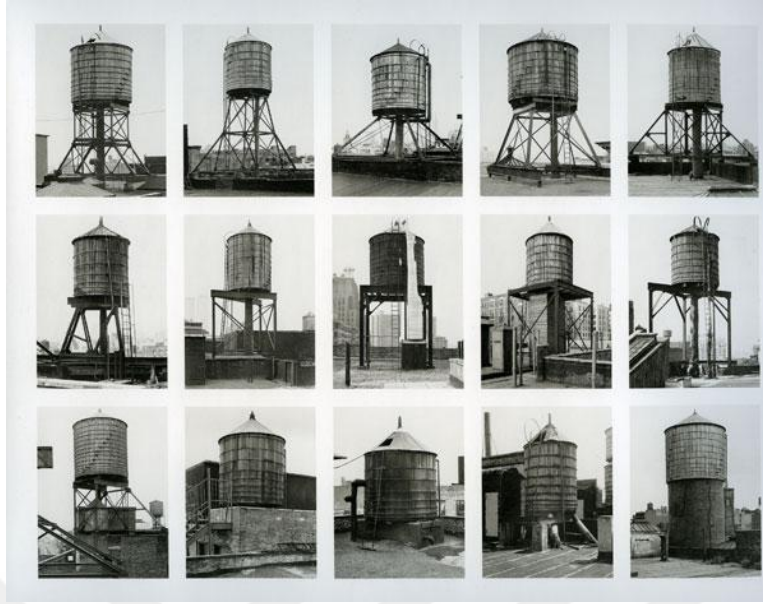
‘Marlboro Man’ işi Ronald Reagan yönetiminin ilk yıllarına denk geliyordu. Prince bu çalışmasıyla “Kültürel Nostalji, erkek, (masculin) mitosu ve politik reaksiyon arasındaki bağlantıları görünür kıldı. Marlboro reklamlarını yeniden kroplama, yeniden fotoğraflama ve yeniden bağlamaştırma, Prince’e bu tür temsillerin tehdit, saldırganlık atavizminiortaya koymasını ve bu unsurların, güncel, politik, retorik ile analogik bağlantısını açıklamasını sağladı” (Solomon-Godeau, A. 1991, s.140).

“Yetmişler sonlarında Polke ve Baldesari’nin yolunu takip eden ve sıklıkla Barthes’tan etkilenen pek çok sanatçı, kişisel deneyimin verileri olmanın yanı sıra kişinin kendi ekspresif çalışmasının ham maddesi olarak hazır-nesne/ready made görüntülerle ya da fikirlere başvurdu. ‘Kendine mal etme/ Appropriation’ olarak bilinen bu yaklaşım, Pop Art aracılığıyla, kolajdan doğdu...Sanat dünyası kendine mal etme konusunu ve hazır-biçim/ready-formed görüntülerin gelişigüzel katmanlaştırılmalarını, büyümekte olan kurumsal kitle kültüründe orjinallik ve otantik olanağının yeniden değerlendirilmesinin bir parçası olarak kabul etti” (Fineberg, J. 2014, s.390).

1.4.1.3. Bernd Becher (1931-2007) ve Hilla Becher (1934-2015)

Bernd Becher, Stuttgart'ta Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim ve litografi; Düsseldorf Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde tipografi öğrenimi gördü. 1957'de fotoğraf alanında çalışmaya başladı, özellikle endüstriyel mimari ile ilgileniyordu. Hilla Becher ise fotoğraf öğrenimi gördü ve bir süre hava fotoğrafçılığı

ile ilgilendi. İki sanatçı, 1961'de evlendiler ve bundan sonra çalışmalarını birlikte sürdürdüler.



Resim 31: Bernd ve Hilla Becher, New York, Su Kuleleri, 2003, Sonnabend Gallery.

1976 yılında, Düsseldorf Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Fotoğraf Bölümü'nü kurdular. Buradan, Thomas Struth, Thomas Ruff, Andreas Gurshy, Cordida Höfer gibi, Çağdaş Fotoğraf Sanatı'nın önemli temsilcileri yetişti, öyle ki 'Düsseldorf Ekolü' olarak anılmaya başladılar. Becher'lerin biricik ilgi konusu endüstriyel yapılardır. Su kuleleri (Resim 30), gaz tankları, maden girişleri gibi yerleri seri olarak, önce Almanya'da Kurh bölgesinde, sonra Avrupa'nın çeşitli yerlerinde ve Kuzey Amerika'da fotoğraflamışlardır. Orta ve büyük format fotoğraf makinalarıyla ve siyah-beyaz filmle çalışmışlardır. Her bir fotoğrafı mükemmel bir perspektife sahiptir. 1920'lerin Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnellik) akımının mimariye yönelik ilgisinden ve August Sander 'in tipoloji çalışmalarından etkilenmiştir. Fotoğrafların homojen ışık ortamı grinin zengin tonları hâkimdir. Kontrast ışıklar, gölgeler, bulutlar gibi unsurlar bulunmaz (Banham, R.1997, s.7). Dolayısıyla yapıtları, nötr bir anlatıma sahiptir. "Söz konusu görüntü serileri, sistematik bir belgesel fotoğraf yöntemi ve anlayışıyla gerçekleştirilmiş, çoğu artık işlevini yitirmiş, terkedilmiş bu yapılarla ilgili mimari bellek kayıtları oluşturulmuştur. Ancak burada alışılmış nostaljik duyarlılıklar yoktur" (Naef, W. J.1997, s.12). "Becher'ler söz konusu serileri, tipolojiler olarak adlandırmaktadırlar" (Blumberg, N. 2015,s.1).

1975-76 yılında George Eastman House' da açılan 'New Topographics' sergisi, Becher'lerin yapıtlarını sergilediği en önemli etkinliklerden birisidir. 1990 yılında, Venedik Bienali'nde Altın Arslan, 2004 yılında uluslararası Hasselblad Vakfı ödülünü kazanmışlardır.

1.4.1.4. Jeff Wall (1946-)

Jeff Wall, Vancouver'de büyüdü. Ailesinin de teşvikiyle, küçük yaşlardan itibaren sanata karşı büyük bir ilgi duydu. Sanat kitapları okuyor, galerilerdeki sergileri kaçırmıyordu. 1960'larda resim dalında öğrenim gördü. Güzel Sanatlar Fakültesinde iken, Robert Frank'ın ünlü albümü *The Americans* (Amerikalılar, 1958) üzerine inceleme ve araştırmalar yaptı. Daha sonra Kavramsal Sanata ilgi duydu. 1970'lerin ikinci yarısından başlayarak stilini oluşturdu.

1978'de *The Destroyed Room* (Yıkılmış Oda) başlıklı yapıtını Vancouver'de sergiledi. Bu yapıt, Eugene Delacroix'nın *Sardanapalus'un Ölümü* (1827) adlı resimden esinlenmişti.

Bu başlangıç yani fotoğraf ile resmin bu ortaklığı, Jeff Wall'ın stiline önemli özelliklerinden birini oluşturmaktadır. "Hokusai, Poussin, Manet gibi ressamların kimi yapıtlarının kompozisyon özelliklerini yeniden kurgular ya da resmi olduğu gibi yeniden sahneye koyar. Örneğin; *Picture for Women* (Kadınlar için) başlıklı fotoğrafı, Edouard Manet'in yapıtında yer alan kadının bakış ve duruşundan esinlenerek oluşturulmuştur" (De Duve. 2003, s.30).

Çalışma ortamları ve koşulları çok görkemlidir. "Fotoğraflarını çekmeden önce ya en küçük ayrıntılarına dek sahneyi yeniden düzenler, ya da özel olarak inşa eder. Dolayısıyla tekniği, bu anlamda bile film prodüksiyonunu andırır. Bu nedenle kendisi, yapıtını sinematografik olarak nitelendirilmektedir" (O'Hagan, S. 2015, s.5).

Bu bağlamda, en tanınmış yapıtlarından biri, '*Dead Troops Talk*' (Ölü Birlikler Konuşuyor, 1992) dir.



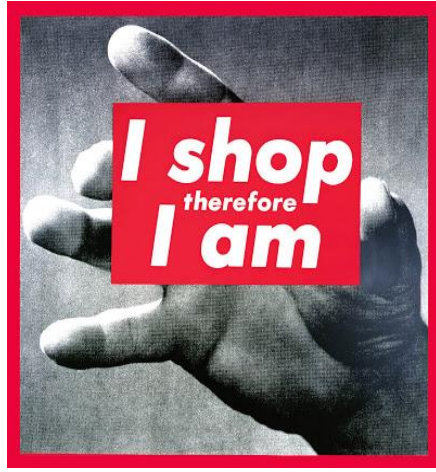
Resim 32: Jeff Wal, 1993

A Sudden Gust Wind (Ani ve Sert Bir Rüzgâr Esintisi, 1993), Hokusai'nin *A High Wind in Yejiri* (Yejiri'de Şiddetli Bir Rüzgar, 1831-33) adlı baskı resminin neredeyse aynısının modern bir canlandırmasıdır (Resim 32).

1.4.1.5. Barbara Kruger (1945-)

Amerikalı kadın sanatçı Barbara Kruger reklam dünyası ve yaşam arasında ilişki kurmaya çalışır. Sanatçı, 1980'li yıllarda genellikle reklam sektörü için hazırlanan bildiri ya da çarpıcı fotoğrafların üzerine grafik yazılar, sloganlar hazırlayıp bir araya getirdiği bu yapıtlara yeni anlamlar yaratmaya çalışmıştır. Siyah beyaz bu görseller üzerine kırmızı renklerle istediği sloganı vurgulamaktadır. Yapıtlarında grafik öğelerin sözcüklerle beraber yer alması en dikkat çekici özelliğidir. Bu grafik veya fotoğraflara bakan izleyici aynı zamanda yazıları da okumuş olacaktır. Kruger için şöyle ifade edilmektedir 'Yarattığı imajlar, ürünlerin değil fikirlerin reklamını yapıyor'.

Bazen feminist göndermeler, tüketim toplumunu eleştirme, politik konular veya her türlü toplumsal eylemlere karşı mesaj vermeye yönelik sloganlardan oluşan bu çalışmaların fotoğrafları çok satış yapan dergiler, gazetelerden alınmıştır. Yazıyı eserlerinde kavramsal anlamda kullanan Kruger, kırmızı rengi çok tercih etmesinin nedeni, dikkat çekme, dinamizm, kararlılık gibi nedenler olmuştur.



Resim 33: Barbara Kruger, Alışveriş yapıyorum, o halde varım. Resim 34: Barbara Kruger, Sen kendin değilsin, , 1960

“Bazılarının üzerinde İngilizce olarak ‘Yeterince Eğlendik mi?’, ‘Alışveriş Yapıyorum, O Halde Varım’ ya da ‘Göründüğümüz Gibi Değiliz’ gibi yazılar vardır. Bu yazıların dikkat çektiği asıl şey, tüketim ve eğlence duygusunu sürekli körükleyen medyanın ikiyüzlülüğüdür. Kruger’in sanatsal düzlemde düşünmemizi istediğiyse, sanatın en eski ama hâlâ tartışılmakta olan ‘özgünlük’, ‘temsil’, ‘doğalcı betimleme’, ‘ileti’ ya da modern ekonomiden sonra belirginleşen ‘sanat yapıtının değişim değeri’ gibi konulardır” (<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/mehmet-yilmaz-fotograf-resimdir/> erişim tarihi: 18 Şubat 2016).

Çoğu zaman kadının rolleri, cinsiyeti, ezilmişliği, ayrımcılığı, kadın olmanın anlamı gibi konuları sorgulayarak, medyanın yarattığı kadın simgesini, erkeğin kadın üzerindeki bakış açısını ve egemenliğini toplum üzerinden değerlendirip, eleştirerek cesur, kendinden emin bir biçimde vurgulamaya çalışmıştır. Bu düşüncelerini de anlatabileceği yazı tipi, fontu, büyüklüğünü imgeler üzerinde istediği anlamı verinceye kadar düzenlemiştir. Çalışmaları medyadan seçtiği grafik ve fotoğraf ağırlıklı işler olan Kruger, eleştirilerini görsel olarak göstermekten ziyade mesajlarıyla aktarmayı tercih etmektedir. Görsel ve sözel iki olgunun birleştirilmesiyle kadın-erkek eleştirisi yanında iktidarı da eleştirmektedir.

“Medyadan seçtiği hazır imgeleri, reklam dilini kullanarak tasarladığı mesajlarla yeniden dolaşıma sokan Kruger, Descartes’ın bilinçli özne tanımını ters yüz ediyor, tüketim toplumunun parçalı, tükettikçe kendini inşa eden bilinçsiz öznesini ironik biçimde sorguluyordu işinde. Oysa bu ifade ironik olarak değil, ger- çek bir ifade olarak anlaşılmış, çok geçmeden alışveriş torbalarının üzerinde yerini alarak tüketim toplumunun sloganı haline gelmişti” (Öğdül, R. 2014, s.8).

Barbara Kruger 1989-1991 yılları arasında galeri taban ve tavanlarına çeşitli mesajlar verdiği grafik düzenlemeler yerleştirmiştir. Örneğin arasında Self-Mary Boone Galerisi’nde üç büyük ölçekli galeri teçhizatları üretmiştir. Kruger galerinin yüzeylerine aktardığı bu görüntülerdeki metin, kırmızı zemin üzerine beyaz yazı tipindedir. Sanatçı ayrıca kent içine yerleştirilen reklam panolarına çeşitli grafik yazıları ile büyütülmüş reklam fotoğrafları gibi çalışmalar ve çevre projeleri ile ilgili işler yapmıştır.

1.4.1.6. Cindy Sherman (1954-)

Sergileri: İsimsiz Film Kareleri, Tarihi Portreler, Masal Resimleri (1988) ve Klasik Resmin Ustaları, Seks Serisi (1992), serilerinden birkaçıdır.

New Jersey doğumlu Cindy Sherman, New York Eyalet Üniversitesi’nde sanat eğitimi aldı. Üniversite yıllarında kılık değiştirerek ve makyaj ile görünüşünü değiştirerek özportelerini çekmeye başladı. 1977’ de ulusal sanat bursu kazandıktan sonra New York’a yerleşti.

Filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri sorgulayan, ‘*Untitled Film Stills*’ (İsimsiz Film Kareleri) serisinde ve sonraki çalışmalarında kendisini model olarak kullanmıştır (Resim 35). Yapıtlarında erkek dergilerini, çocuk masallarını, moda dünyasını, sanat tarihindeki önemli imgeleri işlemiştir. Sherman, çoklu kimlikler oluşturduğu oto portre niteliği gösteren altmış dokuz fotoğrafını 1977-1980 yılları arasında gerçekleştirmiştir. 1950’li ve 1960’lı yıllardaki film karelerini teknik ve içerik bakımından yeniden harmanlayan sanatçı ilk çalışmalarından itibaren feminist bir söylem içinde yer almıştır. Sherman, farklı tarzıyla fotoğraf sanatına alışılmışın dışında bir bakış açısı getirmiştir.

“Cindy Sherman ise 1970’lerin sonunda yaptığı ‘İsimsiz Film Kareleri’ serisi ile fotoğrafta yaşanan tüm postmodern devrime öncülük eder. Sanat eleştirmeni Rosalind Krauss, Cindy Sherman’ın ‘bir mitin sırrını çözen kişi, bir mitoloji yıkıcı olduğunu ve büründüğü kisvelerin kültürel mitlerin maskesini düşürdüğü’ ileri sürer” (Şen, Y. M. 2013, s.13).



Resim 35: Cindy Sherman. *Film Still #14*, 1978
Resim 36: Sherman, C.2010. *İsimsiz/Untitled*.
Venedik, İtalya, Venedik Bienali.

Güncel sanatın bir parçası olmayı, dönemin moda kavramlarını ve akımlarını kullanmayı çok iyi bilen Sherman, çoğu zaman kadın, bazen de erkek rollerine bürünerek, fotoğrafı klasik anlamından ziyade, postmodern bir sanat malzemesi olarak kullanmıştır. Onun en önemli özelliği, başlangıcından itibaren fotoğraflarında sadece kendisini çekmesidir. Çalışmaları daha çok postmodernist olarak değerlendirilen sanatçının, işlerinde Kavramsal Sanat ve feminizm etkileri büyüktür. İzleyiciyi fotoğrafla baş başa bırakıp, farklı bir düşünce kalıbına hapsedmemek için fotoğraflarına isim vermek yerine numara vermeyi tercih etmiştir. Tüm fotoğraflarında jest ve mimikleri ile duruşuna kadar her şeyin bir anlam ifade ettiği bu fotoğrafların her biri için ayrı bir senaryo hazırlamıştır.

Nazif Topçuoğlu, fotoğrafın sanat ve galeri dünyasında yer edinmesine ön ayak olduğunu belirttiği Cindy Sherman için yorumu şöyledir. “Çağdaş Sanat dünyası ile fotoğrafçılık arasındaki köprünün kurulmasında ilk adımların atılmasını sağlayanlardan olan Sherman, fotoğraf temelli sanat yapanlar arasında önde gelen

konumunu sürdürüyor. Kavramsal ve içerik ağırlıklı fotoğraf kullanan-sanatçı kimliğiyle tanınmasını 20 yaşındayken hazırladığı siyah beyaz ‘İsimsiz Film Kareleri’ serisi sağlamıştır. Çeşitli kostümler ve roller içinde kendi fotoğrafları, kasmuk ve çöp resimleri, tıbbi protezlerle kendi vücudu ve/veya diğer objeleri birleştirdiği still-life düzenlemeler, vs.” (Topçuoğlu, N. 2010, s.105).

İstanbul Modern tarafından 10 Eylül 2008 – 11 Ocak 2009 tarihleri arasında düzenlenen serginin kataloğunda yer alan Gabriele Schor’un yorumunu Güler Bek Arat şöyle aktarır “Kadına biçilen klişe rolleri kullanarak, gerçekte kim olduğunu tartışmaya açan Cindy Sherman’ın işaret ettiği konu, kadınların çelişkili kimliklere sahip oluşu ve asıl kimliğinin ne olduğunun belirsizliğidir. Söz konusu olan kadın sanatçıların kendi bedenleri üzerinden bir kimlik politikası üretme çabasıdır” (Bek Arat, G. 2014, s.57).

İlk fotoğraf serisinden sonra Sherman, renkli fotoğraflara doğru yönelmiş, 1983 sonrasında bir geçiş dönemi olarak yorumlanan moda fotoğraflarıyla bu kez ürkütücü, alışıl gelmiş ve moda-dışı fotoğrafları çekmiştir. Moda fotoğrafları serisi ardından çektiği fotoğraflarında iğrençlik, korku, cinsellik, bebekler, askerler, resimli roman kahramanları ve şiddet öğelerine yer vermeye başlamıştır.

Kadınlık sorunlarından uzaklaştığı gerekçesi ile bazı sanat eleştirmenleri tarafından eleştirilen Sherman için, Özüdoğru’nun, yorumu şöyledir. “Sherman artık yüzeyle ilgisini kesmiş, kadın bedeninin tarih boyunca olagelen anlatılar çerçevesinde inşa edilen ‘içine’ girmiştir”. *‘İsimsiz Film Kareleri’* yaklaşıp bakılmak, ‘bakışı’ sorunsallaştırmak içindir; oysa bu fotoğraflar izleyiciyi içine almak ister. Dev boyutlardaki bu çalışmalar izleyiciyi de sergiledikleri ‘iğrenç’liğin içine çağırırlar, oradaki akışkanlığa davet ederler. Göz fotoğrafın her yanını bir seferde tarayamaz, yüzey üzerinde hareket etmesi gerekir. Bu hareket esnasında fotoğraf izleyiciyi içine alır, artık sorunsallaşan ‘bakış’ın kendisi değil, bakışı inşa eden söylemin arka planı, filozofik zeminidir” (Özüdoğru, Ş. bt. s.126-127).

Sherman’ın farklı kadın kimlikleriyle, kadınların tek tip olmaktan uzaklaştırmaya, onlara çeşitli seçenek ve fikirler vermeye çalıştığı düşünülmektedir. Başkalarına benzemek demek, yaşamı boyunca kendi sınırları içinde kalmayı, gücünü, potansiyelini bilemeyeceğini ifade eder. Bu nedenle sanatçı kadınlara güç vermekte ve sınırları aşmasına ve kendilerini yeni baştan yaratmalarına öncülük etmektedir. “Cindy

Sherman'ın 2011 Venedik Bienali'nde sergilenen fotoğraf düzenlemeleri de ilginç bir imgesel dizilim tatıyor (Resim 36). Fotoğrafta 18.yy.'ın pastoral baskılarını andıran siyah beyaz arka planların önünde sanatçının renkli kılıklara büründüğünü görüyoruz. Sherman'ın her zamanki tarzıyla farklı rollere bürünmek için peruk ve kostümler kullandığı bu fotoğraflarda, öncekilerde olduğu gibi kolayca çözümlenebilen kimlikler yok” (Demircan, H. 2014, s.19).

Sanatçı her seri çalışması bambaşka konuları kurgulasa da, çalışmanın merkezinde daima kendisi vardır. Birçok tip içinde kurguladığı fotoğraflarında kılıktan kılığa girmiş farklı bedenlere bürünmüştür. Tüm bunların yanı sıra kendi kimliği gizemini korumaktadır.

“Farklı serileriyle, sanatında ideal güzelliğin, mükemmelliğin değil de sanki korkularımızın kaynağının arayışı içinde. Sanki bu kaynağa ulaştığımızda her türlü kötülükle yüzleşmiş olacağız ve artık korku diye bir şey kalmayacak ya da onunla yaşamasını daha iyi öğrenecekmiz duygusunu vermekte” (<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=196357> Erişim tarihi: 11 Mayıs 2016).

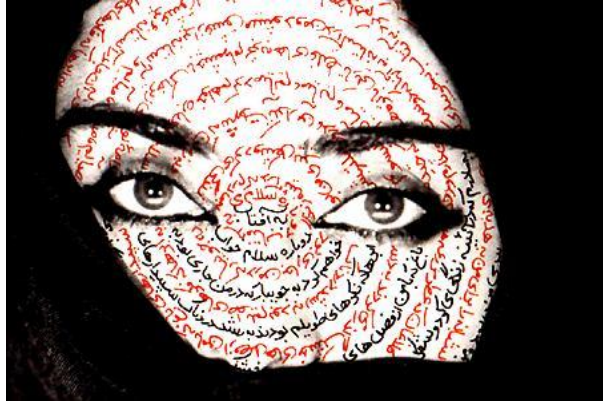
1.4.1.7. Shirin Neshat (1957-)

Allahın Kadınları (1994), Erkeksiz Kadınlar (2009) filmi, Afterwards (Bilahare) 2015 sergisi.

Newyork'ta yaşayan İran asıllı sanatçı, farklı disiplinlerden çalışmalarıyla bilinmektedir. Film yapıcılığı ve enstalasyonlarda yapan Shirin Neshat, çalışmalarına fotoğrafla başlamıştır. Onu derinden etkileyen ve fotoğraflarının ana konusunu oluşturan 'Din' olgusu olmuştur. 'Allahın Kadınları' (1994) seri çalışmasıyla dikkatleri çekmiş, kendi bedenini malzeme olarak kullandığı fotoğraflarıyla, dini sorgulamıştır (Resim 37). Onun asıl sorunu Ortadoğu ve özellikle İran'daki kadınların içinde yaşadıkları sistem, İslami rejimlerin getirdiği siyasal hareketlerden kaynaklanan kadının maruz kaldığı sancılı dönemdir. “1979 Hümeyni iktidara gelmesiyle ülkesini terk edip Amerika'ya yerleşen Neshat, Kaliforniya'da eğitim aldı.1990 yılında ülkesine dönen sanatçı, bıraktığı ülkesinin ne kadar değiştiğini gördüğünde şoka uğradı. Şahın diktatörlüğü altında ezilen halkın yerine teokratik bir yönetim tarafından tamamen politize edilmiş, ama yine tahakküm altında olan bir halk ile karşılaşan Neshat, bu tarihten itibaren kadının ülkesindeki konumu üzerinde işler

üretmeye başladı” (Erden, O. 2012, s.121). Sanatçı gördüğü büyük değişimin sonucunda fotoğraf ve video enstalasyonları ile siyasal bir nitelik kazanan bu coğrafyada kadın kimliğini irdelemek ve yaşadıklarına tanık olarak bunları sanatında göstermek istemiştir. Batı ve Doğu kültürünü iyi tanınması onun iki kültür arasındaki farkları sentez yapmasına neden olmuş ve sanatında bir avantaj olarak değerlendirerek, cinsiyet üzerinden ‘Allahın Kadınları’ serisi ile sorgulamıştır. Neshat, iki kültür arasındaki farklılığı şöyle açıklar. "İranlıları belki ülkelerinden atabilirsiniz, ama onların yüreklerindeki İran'ı oradan söküp atamazsınız. Onca yıl İran dışında yaşamama rağmen ben duygularıyla hâlâ bir İranlıyım. Ama diğer yandan da düşüncelerimle, kıyafetlerimle ve yaşam tarzımla da bir Batılıyım." (<http://www.dw.com/tr/erkeksiz-kad%C4%B1nlar-sinemalarda/a-5742211>. Erişim Tarihi: 09 Şubat 2016).

Shirin Neshat, baskı ve otoriteye karşı çıkan, ezilmeyen İranlı kadınlardan ilham aldığını ve sürgünde yaşayan bir sanatçı olmanın çelişkisini hissettiğini ve yaptığı çalışmalarda İranlı kadının İran'ın devrimi öncesi ve sonrasındaki toplumsal ve siyasal değişiminin izini sürdüğünü belirtmektedir. Kendisini model olarak kullandığı fotoğraflarında, kadının dinen sakınca olmayan yerleri olan elleri, yüzü ve ayaklarına yazı yerleştirir.



Resim 37: Shirin Neshat, Allahın Kadınları,1994

“Neşat’ın bu fotoğraflarda yer verdiği metinler, Kuran’dan değil, Furuğ Ferruhzad ve Tahare Seferzade gibi İran’ın sıra dışı kadın şairlerinin şiirlerinden alıntılardı. Bu metinleri okuyabilen ve sembolizmine aşına olan izleyiciler için fotoğrafın anlamı birden değişiyordu. Kadınların dinen görünebilen yüzleri, elleri, ayaklarına bu metinleri yerleştirmiştir” (<http://buyulu-fener.tumblr.com/post/38716318114/%C5%9Firin-ne%C5%9Fat-tene-kaz%C4%B1nan-direni%C5%9F> erişim tarihi: 01 Ağustos 2016).

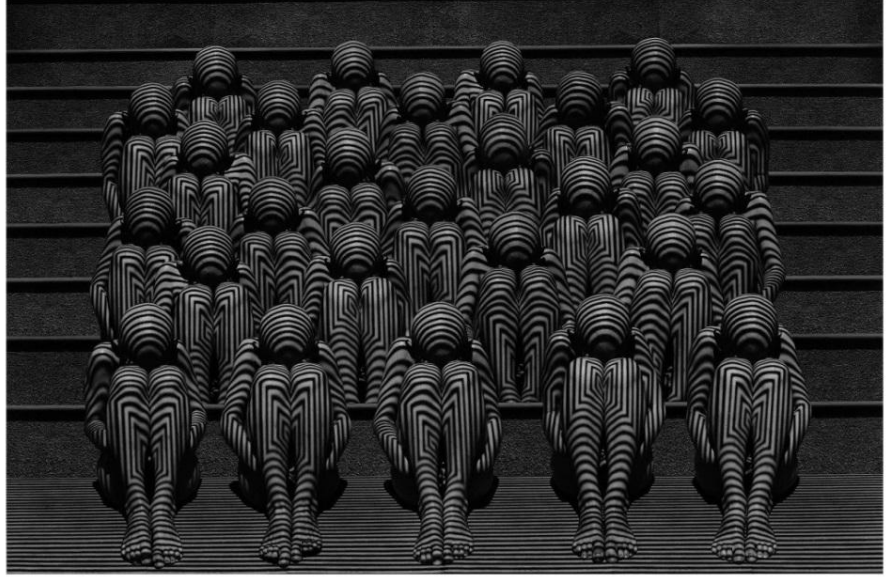
Her ne kadar şiirlerden alıntı da olsa, arapça harflerin ellerde, yüzlerde, ayaklarda yer alması sosyal yaşamda da aynı harflerle yazılmış olan dini hukukun kadının üzerinde belirlenen simgesel anlatımı olarak kabul edilmektedir. Neshat fotoğraflarda doğrudan izleyicinin gözlerinin içine bakar. “Hayatımı sanatımdan ayrı düşünemezsiniz” diyen sanatçı, “*Mourners*”(Yaslılar) sergisi, Kahire sokaklarında çekmiş olduğu insan portrelerinden oluşmaktadır.

“Mısır’da Mübarek rejimine yönelik isyanın ardından hedeflenen özgürlük ve demokrasi vaatlerine ulaşamamış olan Kahire’nin yoksul semtlerinden bireylerin portrelerinden oluşuyor. Neshat, Farsça el yazısı ile müdahalede bulunduğu siyah beyaz portrelerinde, izleyiciyi, baskıcı yönetimler ve gizli bir şiddetle fazlasıyla politize edilmiş bir coğrafyaya ait insan bedenlerinin maruz kaldığı hegemonya mücadelesiyle yüzleştiriyor” (http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/421148/ilham_kaynagi__Arap_Bahari_.html erişim tarihi: 07 Nisan 2016).

1.4.1.8. Misha Gordin (1946-)

Sergileri: Confession (İtiraf), Shadow of the Deram (Düş Gölge), Prisoner of Memory (Bellek Mahkûmu), Saturation (Doygunluk), Echo (Eko), Prophecy (Kehanet), Renunciation (Vazgeçme), Inspiration in Black (Siyah’ta Esin), The Fifth Column (Beşinci Sütun), The Liquid Shadow (Saydam Gölge), The Mole (Köstebek).

II. Dünya Savaşı’nın hemen ertesinde doğan Misha Gordin, Litvanya, Riga’da büyüdü. O Zamanlar Litvanya, Sovyetler Birliği Baltık Cumhuriyetlerinden biriydi. Uçak Mühendisliği öğrenimi gördü ancak bu mesleği yapmak yerine, Riga Motion Pictures Stüdyolarında özel efekt ekipman tasarımcısı olarak çalıştı. Yanı sıra fotoğraf ile ilgilenmeye başladı. Özellikle portre ve belgesel türünde çalıştı. Yine bu dönemde edebiyat ve sinema ile ilgilendi. Dostoyevski, Bulgakov, Tarkovski, Paranajov özellikle yoğunlaştığı sanatçılardı. Söz konusu süreçte Gordin, “Fotoğrafi kullanmak kişisel duygu ve düşüncelerini ifade etmek için doğru bir yol arıyordu ve yirmi yaşında, kavramları fotoğraflamaya karar verdi” (İsma, S. 2012, s.1).



Resim 38: Misha Gordin New Crowd #54, 2001

Bu arada A.B.D.'lerine göç etti ve orada yaşamaya başladı. 1972 yılında ilk önemli kavramsal fotoğraflarını üretti. Bu yapıtının başlığı *Confession* (İtiraf) tır ve *Sahadow of the Dream* (Düş Gölgeleleri) başlıklı fotoğraf dizisinin başlangıcıdır.

Gordin, fotoğraf çalışmalarını konversiyonel ortamda, analog olarak gerçekleştirmektedir. Karanlık odada, çok sayıda negatiften yararlanarak, maskeleye tekniği ile fotoğraflarını basmaktadır. Uzun süren ve çok özen gerektiren, zor bir teknik geliştirmiştir. Sanatçı, kendi çalışmasına oranla, “dijital manipülasyonların kolay ve hata kaldıran bir özelliğe sahip olduğunu” belirtmektedir.

1.4.1.9.Yasumasa Morimura(1951-)

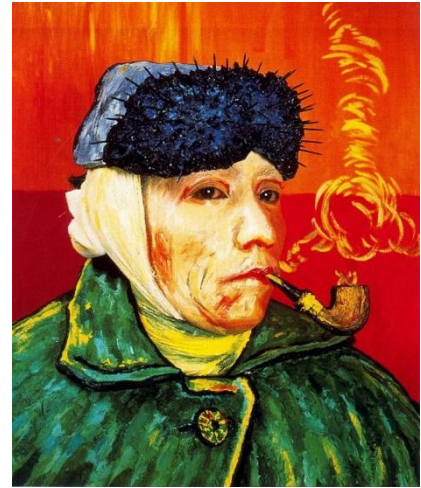
Japon Kavramsal Fotoğraf sanatçısı Yasumasa Morimura, bir erkek olarak özel efektler, makyaj teknikleri ve çeşitli kıyafetler ile kendini önemli kadın ve erkek figürlere dönüştüren oto portreleri ile bedenini sanatsal bir araç olarak kullanmıştır. Böylece her fotoğrafında kendisini Cindy Sherman gibi, oto portreleriyle bir üretim merkezine dönüştürmüştür. Aralarındaki en belirgin fark, Morimura'nın Cindy Sherman gibi tarihin belirli bir kesiminden değil, hem ünlü yıldızların, gay yaşamlarının, tüm sanat tarihindeki tanınmış tablo karakterlerinin rolünü üstlenerek yeniden canlandırmıştır. Antmen (2014) “Morimura'nın *Portre* (Futago)'sine (Resim 39) baktığımızda fotoğraflarının öznesi değil, nesnesi şeklinde yorumlarız; Gerçek

Olimpiya'nın aksine, Morimura'yı bir başkası temsil etmez: Sanatçı kendisini 'sunar' (Antmen, A. 2014, s.149). Sanatçı yapıtının hem öznesi hem de nesnesi kendisi olmuş, yarattığı imgeler ile kimlik, cinsellik, aidiyet gibi kavramlarının sorgulanmasını sağlamıştır.

Simber Atay, otoportre konusunu işlediği *'Yasumasa, Tayfun, Öteki ve Diğerleri'* başlıklı makalesinde, kuratör ve eleştirmen Lynn Gumbert'in Morimura için yapmış olduğu yorumu şöyle aktarır. "Morimura'nın otoportre türüne katkısı çok önemlidir. 1980'lerin ortasında kendi kendisini biricik modeli olarak kullanmaya başlayan Japon fotoğrafçısı, Man Ray'ın 'Rose Selavy olarak Marcel Duchamp' portresinden, Rembrandt'ın 'Gece Bekçisi'ne, Manet'nin 'Olympia'sından (Resim 39) bazı Japon başyapıtlarına, fotoğraf ve resimleri yeniden kendi mevcudiyetini de katarak yorumlamış; Popüler Kültür'le ilgilenerek kendisini Michael Jackson ve Madonna gibi fotoğraflamış, yanısıra stereotipik beğenilere sahip, marka meraklısı çağdaş Japon toplumunu, onların kılığına girerek eleştirmiştir" (http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-13/s_atay/s_atay.htmlSayı 13 erişim tarihi: 03 Nisan 2016).



Resim 39: Portrait (Futago) by Yasumasa Morimura, 1988



Resim 40: Yasumasa Morimura, Bandajlı kulağıyla Van Gogh'un özportresi, 1985

Sanat tarihindeki tanınmış başyapıtlardan Frida Kahlo, Vincent Van Gogh (Resim 40) veya ikon olmuş Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor gibi ünlü yıldızları kurgulayarak kendi bakış açısına göre kendi bedeninde tanımlamıştır. Sanatçının Batı-

Doğu arasındaki uçurumu, zihinlerde yaratılan ırk, din, dil gibi milliyetçi tutumları bir şekilde birleştirmek, eritmek, bu farklılıkları sanat yoluyla gerçekleştirmek düşüncesinde olduğu da söylenebilir. Tümay (2007) şöyle yorumlar. "Ötekiyi arar, analiz eder, oynar" (Tümay, S. 2007, s.165).

Sanatçı bu çalışmalarını *'Daughter of Art History, Photographs by Yasumasa Morimura'* adlı kitabunda toplamıştır. "Yasumasa Morimura sanat tarihinin büyük ressamlarının resimlerini, kendi bedenini de kullanarak yeniden ürettiği fotoğraflardan oluşan *'Daughter of Art History, Photographs by Yasumasa Morimura'* (Sanat Tarihinin Kızı, Yasumasa Morimura'nın Fotoğrafları)' da ünlü ressamların resimlerine Asyalı, yaşlanmakta olan bir erkek olarak kendisini sokarak yeniden kurgulaması, Batı sanatı normlarına alışmış izleyiciye yabancılaşma hissi veriyor. Morimura özportrelerini yapmış resamlara ve kadınları temsil eden resimlere özel ilgi duyuyor" (Anonim, 2004, s.74).

Bu çalışmaları ile Morimura, ünlü resimler ile önemli kadın figürlerini kendine mal ederek, tekrar üretmiş, oluşturduğu çoğul kimliklerle yeniden gündeme getirmiştir. Bağlamını değiştirdiği ve yeniden kurguladığı çalışmalarındaki temel konulardan biri kimlik konusudur. Sanatçının kendine ait Doğu kimliği ile kurguladığı Batı kimliğini iletişime geçirerek, kültürler arasındaki ilişkiyi eserlerinde yakalamayı amaçlamıştır.

Yasumasa Morimura'nın gerçekleştirdiği en dikkat çeken ve tartışılan eserlerinden biri 1988'de bir erkek olarak kendisini Olympia'ya dönüştürdüğü 'Portre (Futago)' dır. Morimura bu çalışmasında sanatçı-model, orijinal-taklit, özne-nesne, cinsel kimlik arasındaki ilişkileri sorgulamıştır. Morimura'nın Japon asıllı olması nedeniyle, kimi eleştirmenlercesanatçının bu çalışmaları Asya sanatını ele geçiren Batı kültürüne karşı bir eleştirisi olarak değerlendirmektedir.

1.4.2 Türkiye'de Kavramsal Fotoğraf veTemsilcileri

"Fotoğrafın sanat eğitimi içinde bağımsız bir bölüm, kendi başına bir diploma programı olarak ortaya çıkışı, adı şimdi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olan, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde, ancak 1977 yılında gerçekleşmiştir.

Türkiye'de fotoğrafın çağdaş sanat içinde kabul görmeye başlaması bu nedenlerle 1980'lerden itibaren göze çarpar” (Graf, M. 2010).

Sanatın küresel karakteri dolayısıyla dünyadaki gelişmeler, yurdumuzdaki sanatçılar tarafından da paylaşılmakta ve eşzamanlı olarak ülkemizde de temsil edilmektedir. Balkan Naci İslimyeli ya da Halil Altındere gibi Kavramsal Sanatçılar yoğun olarak fotoğrafı içselleştirirken, diğer kavramsal fotoğrafçılar, fotoğrafın ötesinde farklı kaynaklardan beslenmektedirler. Şahin Kaygun'un fotopentürleri, Murat Germen'in mimari panoramaları birer örnektir. Yanı sıra Ahmet Öner Gezgin'in deneysel duruşu, Orhan Alptürk'ün gerçeküstü yorumları, Orhan Cem Çetin'in fotoğrafın doğasına ilişkin araştırmaları, Ahmet Elhan'ın Zaman-Mekân kurguları, Nazif Topçuoğlu'nun barok vizyonu ülkemizdeki kavramsal fotoğrafın çeşitli yüzlerini oluşturmaktadır.

1.4.2.1. Şahin Kaygun (1951-1992)

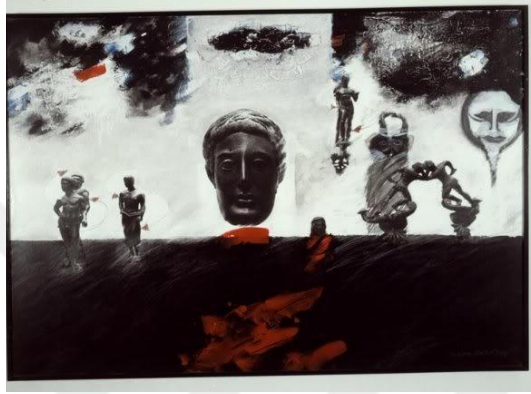
Sergileri; 1 Mayıs, Salzburg, Kışlada Hüzün, Asker fotoğrafları, Anadolu fotoğrafları, Sanat İnsanları, Eski Zaman Denizleri.

Merter Oral ile sergisi üzerine yapılan söyleşide, Şahin Kaygun'un fotoğraf hakkındaki yorumunu şöyle aktarmıştır. “Fotoğraf büyük ölçüde bir anlatım sanatıdır. Anlatmak istediğimiz duygu, düşünceyi, görsel boyutları zengin bir biçimde bir fotoğrafla yansıtmayı düşünürsek, anlatımımızı güçlendirecek her türlü çalışmaya açık olmaktan yanayım” (Oral, M. 1985, s.19).

Şahin Kaygun, kendine özgün tarzı, düşünceleri, teknik çalışmaları ve felsefesiyle Türk fotoğrafının güncelliğini daima koruyan en önemli isimlerinden biri olarak günümüzde de kendisinden söz ettirmektedir. Fotoğraf Sanatçıları Derneği (FOTOS)'un kurucu ve başkanlığını yapmıştır. Türkiye'de ilk kez polaroid sergisi açan sanatçının eserlerinden bazıları Uluslararası Polaroid Koleksiyonuna alınmıştır. Şahin Kaygun, ressam, grafikçi olmasının yanı sıra her zaman araştırmacı, yenilikçi, kurallara bağlı olmaktan kaçınan, kısa yaşamında son derece üretken, saygın, ilkeli ve örnek bir sanatçı olmuştur. Her ne kadar farkı yaklaşım biçimleri ve farklı teknikler kullansa da sonuçta tüm üretim biçimi fotoğraf olmuştur.

Şahin Kaygun'un '*Eski Zaman Denizleri*' serisi hakkındaki yorumu şöyledir (Resim 41). “Makinenin belgeleyici niteliğine bağlı kalmadan, benim olana yönelik

çalışmalar bunlar. Fotoğraftan yola çıkıyor, bu fotoğraftaki istemediğim tüm ayrıntıları yok ediyorum. Yerlerine de istediğimi yerleştiriyorum. ‘Eski Zaman Denizleri’ dizisi, insanın her dönemki saygınlığına, üretimine ve ilişkisine yönelik bir saygının ürünüdür” (Ak, S. A. 1990, s.28-29). Kaygun bu seride kendi iç dünyasından yola çıkarak ortaya koyduğu yapıtlarında, izleyicisinin kendini sorgulamasını sağlamak amacıyla olmuştur. Sanatçı bir dönem bu eserlerinin ‘fotoğraf mı yoksa resim mi?’ olduğu tartışmalarına da neden olmuştur. Sanatçının alt yapısının çok yönlülüğü, yaratıcılığı, dünyada gelişen akımlara ilgisi ve evrensel sanat anlayışı, bu soruyu gereksiz kılmaktadır.



Resim 41: Şahin Kaygun, Eski Zaman Denizlerinde



Resim 42: Şahin Kaygun, Self Portrait, 1987

Kaya Özsezgin, bir makalesinde Şahin Kaygun’un fotoğrafa yaklaşımını şu şekilde anlatmıştır “Şahin için bu sanat dalı, piyasa koşullarının ötesinde, bir varlık nedeniydi. Yaratıcı duyarlık taşıyan fotoğrafın, reklam ve tanıtım dünyası için de geçerli olacağı bir çevre yaratmanın peşindeydi. Ona göre fotoğraf çekilmez, yapılırdı. Doğada var olan herhangi bir görüntünün kart üzerine geçirilmiş bir yansıması değil, kurgulanmış bir betimiydi fotoğraf“ (Özsezgin, K. 1993, s.11).

Çalışmaları dışavurumcu, fantastik, fütürist gibi yorumlanan sanatçı başlangıçta çok sevdiği belgesel tarzda eserler üretse de, sonraki döneminde sanatında ‘Foto-pentür’ olarak adlandırılan resim-fotoğraf birleşiminden oluşan eserlere yer vermiştir. Kaygun, belgesel fotoğrafları hakkında şu yorumda bulunur. “Beni tam olarak anlatan fotoğraflar değil. Ben fotoğraflarımda kendi kurduğum dünyaların yer almasını istiyorum. Bir figür ya da bir nesne benim fotoğraflarımda yer alacaksa benim

istediğim yerde, renkte ya da biçimde yer almalı. İlginç bir olayı saptamak ve yansıtmak yerine kafamdaki bir düşünceyi anlatmak bana daha yakın geliyor” (Ertan, G. 2003, s.25).

Fotoğrafı bir yaşam biçimi olarak gören Şahin Kaygun, insan ve insana ait izler taşımayan fotoğrafları sevmediğini dile getirmiştir. Fotoğraflarında soyutlamalara giderek hem fotoğrafa derin anlamlar katacağını hem de sanatçının kendi dünyasına da önemli kesitler katacağını vurgulamıştır. Ona göre önemli olanın sanatçının kendi özgünlüğünü yapıtına aktarabilmesidir. Bazen tanımadığı sulara yelken açtığını, bazen de haritalarda yeri olmayan limanlara demirlediğini, kendisinin yeni insanlar, yeni serüvenler, yeni duyguların beklediğini ifade etmiştir.

“Her şeyin fotoğrafını çekti. Yaşamını görüntülerle savaşıyor geçirdi. Olanları değil, gördüklerini kendi bakış açısıyla belgeledi” (Akoğul, M. 1999. s.56). Belgeselci yanını belirten bu yaklaşımı yanı sıra, Şahin Kaygun için başka yorumlarda şöyledir. “Fotoğraflardaki her öge, Kaygun orada olmasını istediği için orada yer alır, hiçbir şeyi rastlantıya ve olabirliğe bırakmaz” (Yayıntaş, A. 1999, s.39). “Şahin’in içinde üye sayısı belli olmayan bir kalabalık yaşıyordu. Kalabalığın her üyesinin planları, ümitleri, niyetleri başkaydı. Hepsinin ilgi alanı farklıydı. Üstelik tümü de Şahin, aynı anda kullanmaya çalışırdı (Avcı, Z. 1999, s.60). Bu yorumlar sanatçının çok yönlülüğü, üretkenliği, yeteneğini kısa ve net olarak belirtmektedir.

Şahin Kaygun, farklı konular ve metotlarla durmadan çalışmalarını sürdürürken, estetik kaygıları da önemseyerek çitasını sürekli yükseltmiş ve çağdaş sanatın ülkemize önemli isimlerinden birisi olmayı başarmıştır.

1.4.2.2.Ahmet Öner Gezgin (1948-)

Fotoğraf temelli çalışmaları hem kuram, hem de uygulamalı olarak yapan, deneysel fotoğrafın başta gelen isimlerinden biri de Ahmet Öner Sezgin’dir. Sanatçı Türk Fotoğrafına, ‘Deneysel Fotoğrafi’ yaklaşımını getirerek, felsefesini savunan en önemli öncü sanatçılardandır.1980’li yıllarda ülkemizde gelişmeye başlayan çağdaş fotoğraf alanında özgün ve sınırları zorlayan çalışmalarıyla teknik, kuramsal, estetik ve düşünsel üretimleriyle kendisine ve ülkemize Kavramsal Fotoğraf olarak bir alan

yaratmıştır. O yıllardaki üretimleriyle izleyiciye alışılmışın dışında bir okuma olanağı sunmuştur

Ahmet Öner Gezgin, düşüncelerini şöyle aktarır. “Bugün gelinen noktada fotoğrafın öldüğü söyleniyor. İçinde bulunduğumuz yüzyılda yeni bir çağın, fotoğrafı sonrası çağın başladığına tanıklık ettiğimiz düşüncesi yaygınlık kazanmaya başladı. Kevin Robins *‘İmaj-Görmenin Kültür ve Politikası’* isimli kitabında vurguladığı fotoğrafı öncesi ve sonrası için diyor ki: Eski teknolojiler (kimyasal ve optik) bu perspektife göre kısıtlayıcı ve yetersiz kalmakta, yeni elektronik teknolojiler de imaj yaratımında adeta sınırsız özgürlük ve esneklik çağının başlangıcını müjdelemektedir” (<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ahmet-oner-gezgin-fotografi/> erişim tarihi: 18 Temmuz 2016).



Resim 43: Ahmet Öner Gezgin, Değişim, 1979.



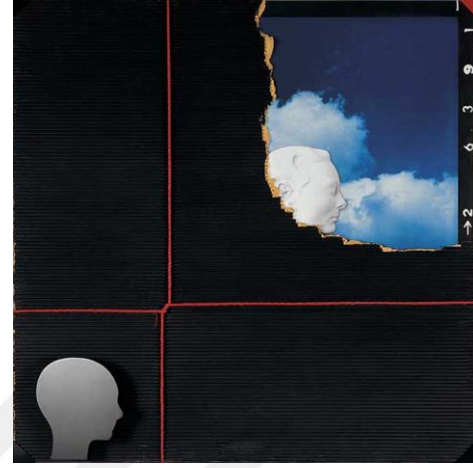
Resim 44: Ahmet Öner Gezgin, Adsız, 1989, karışık teknik. 128x103 cm

Gezgin, çok boyutlu nesnel gerçekliğin, iki boyuta indirgenmiş görsel yeniden sunumu olan fotoğrafın, toplumsal ve sanatsal işlevini yerine getirebilmesi için gerekli ön koşullardan eğitimin kurumlaşmasının birinci sırayı alması gerektiğini, kuramdan çok teknolojik bilgiyi depolama yönünde ısrar edilmesi ve sanatçı kişiliğinin yeşermesine zemin hazırlayacak ortamın henüz oluşmamasının nedenlerine ait gerekçesini şöyle açıklar. “Ulusal çerçevede deneysel anlayışa gittikçe artan bir ilginin oluşmasına ve geniş kitle tarafından kabul görmesine karşın, diğer sanatların hızlı gelişimine paralellik sağlamayacak kadar yavaş gelişim gösteriyor (Gezgin, A. Öner. 1997, s.101).

Ahmet Öner Gezgin'in kurgu ağırlıklı çalışmaları fotoğrafın gelişme gösterdiği 1980'li yıllar için teknik, estetik ve yeniliklerden uzak Türk fotoğrafı açısından reform olarak görülmektedir.



Resim 45: Ahmet Öner Gezgin, Özportre, 2005



Resim 46: Ahmet Öner Gezgin, Gerçeğin İçsel ve Dışsal Yorumu, 1990. Karışık teknik.

“1980 sonrası dönem, çağdaş dünyadaki oluşum ve eğilimlere bağlamda çabalarında, geleneksel kalıpları kıran alternatif bir çizginin olduğu dönemdir”(<http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-4/ahmet2c.html> sayı 4- erişim tarihi: 08 Mart 2016).

Sanatçı, Türkiye’de geçmiş yıllarda var olan, fakat günümüzde fotoğrafik tartışma zemini kalmadığını ve tartışılmadığını dile getirdiği söyleşisinde teknolojik gelişmeleri olağanüstü bulduğunu ancak bu olanakları çalışmalarında kullanmadığını belirtmektedir. Ahmet Öner Gezgin teknolojinin getirdiği olumsuz yönlere ait görüşlerini, “İnsan, makinenin otomatik deklanşörünün bir uzantısı hâline getirilmiştir” şeklinde tanımlayan Gezgin, şöyle açıklar. “Bu durumun ortaya koyduğu sonuçlar korkutucu boyuttadır. İmajların, makinenin arkasında duran insan faktörünün bilgisini, deneyimlerini ve değerlerini dışa vurması beklenirken, bir operatör edasıyla aygıtın ve sanal ortamın işlevleri tarafından gerçekleştirilmiş, içleri boş yetenekleri göstermiş olması, bugün ve gelecekte karşı karşıya kalacağımız olumsuz gelişmeleri işaret etmektedir” (Eser, Ö. 2011, s.25).

Ahmet Öner Gezgin fotomontaj, kolaj tekniklerini kullanarak oluşturduğu çalışmalarında bir düzen, disiplin göze çarpmaktadır. Almanya’da eğitim almasının getirdiği bu disiplin kendisini ürettiği fotoğrafında göstermektedir. Sanatçı yenilikler izinde, deneysel fotoğrafın ilerlemesi için gösterdiği çabalar ve atölye çalışmalarıyla kavramsal bir üslup ve anlam peşindedir.

1.4.2.3. Balkan Naci İslimyeli (1947-)

Balkan Naci İslimyeli, sayısız sergilerinde geçmiş ile gelecek, eski ile modern ilişkilerini sorguladığı resim ve fotoğrafı beraber kullanmıştır.

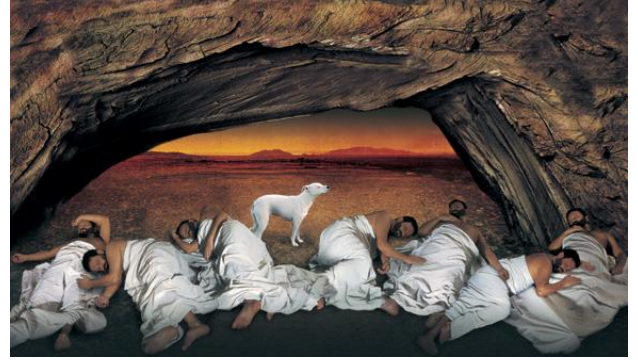
Sanatçı temelde resimle uğraşmakla beraber, anlatımını güçlendirmek için, kendi üslubunu oluşturmasına yardım eden; bilgisayar, tuval, video, fotoğraf, giysi, performans, estalasyon, heykel, kolaj ve metni birlikte kullanarak ortak bir dil oluşturmuş, değişik dallar ve malzemelerle kendini sınırlamadan Kavramsal Sanata ait tüm alanlarda çalışmalar yapmıştır. Ona göre, ‘önemli olan ne söylediğiniz, yani bu araçlarla ne yaptığınızdır’. İslimyeli, ‘Neyle yapıldığı’ değil, ‘ne yapıldığı’nın önemli olduğunu vurgulayarak kullandığı her malzemeyi birer imkân ve araç olarak görmektedir.

“Balkan Naci İslimyeli’nin resimlerindeki derinlik onun diğer sanatlara yoğun ilgisiyle de açıklanabilir. Sanatta sürekli yenilenmeyi diğer sanatlardan aldığı uyarı ve heyecanların yoğunluğuyla açıklıyor. Fotoğrafları için ‘Benim doyum bulmamış sinema tutkumun parçacıkları, mizansen taslaklarıdır’ diyor” (Anonim, 1989, s.40).

İslimyeli, tek malzemeye bağımlı olunmadığında anlatım alanının genişlediğini ve kendisinin ‘tek malzeme sanatçısı’ olmadığını ifade etmektedir. Bu nedendir ki sinemada sanat yönetmenliği yapmıştır. Ayrıca senaryolar ve şiirler yazmış, düzyazı denemeleri vardır. Bununla beraber fotoğrafa ilgi duymuş, modern anlatım dili içerisinde geleneksel olan her türlü biçim, içerik ve estetiği kendi süzgecinden geçirerek yorumlayan Türkiye’nin çağdaş sanatı temsil eden sanatçılarından.



Resim47: Balkan Naci İslimiyeli, "Doom Series", dijital fotoğrafla manipülasyon, 2009



Resim 48: Balkan Naci İslimiyeli (1997-1998)

“Siyah renginin sonsuzluğu, derinliği ve kozmos bilincinin rengi, beyazın ise umut, insanın ışığı ve pozitif savaşını temsil ettiği “Kozmos ve Toz” isimli sergisi için şöyle yorum yapılmıştır. “Siyah tuval üzerine askı, ayna, kuş kafesi gibi, beyaza boyanmış birçok objeden oluşan, “Kozmos ve Toz” adını verdiği sergide kötülüğü siyah, iyiliği ise onunla savaşan beyaz olarak betimleyen sanatçı, 'Kötülüğün iyiliği yendiği bir dönemdeyiz. Adalet ve sevgi eksildikçe içinizdeki kötülük ortaya çıkar” diyor (<http://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/siyah-beyazi-yendi-468114> Erişim tarihi: 07 Mayıs 2016).

Balkan Naci İslimiyeli, “Kozmos ve Toz” serisinde siyah tuvaler üzerine el yazıları, şiirler ve hazır nesnelere kullanmıştır. Eserlerinin merkezine deneyselliği koyarak, daima çeşitli anlatım yollarını araştıran İslimiyeli'nin bu sergisi bireyin içinde yer aldığı evreni ve evrenle ilişkisini sorgulamıştır. Bireyi her zaman önemseyen ve eserlerinde yer veren sanatçı, Kavramsal Sanatın bir özelliği olan hazır nesnelere kullanarak, insanın varoluşu üzerinden, bireyin yaşamla mücadelesini ve evrende kendi yolunu çizme çabasını anlatmaya çalışmaktadır.

“Bir Şey Söyle” (2015) sergisinde sanatçı, tuval, video, fotoğraf, giysi, heykel ve metnin beraber kullanıldığı ortak bir dil oluşturmaya ve çalışmalarında günümüze ait çelişkilerini eleştirel bir mantıkla sorgulayarak izleyiciye yeni bir düşünme alanı yaratmaya çalışmaktadır.

1.4.2.4. Orhan Alptürk (1953-)

Sergileri: 40 öykü, Çalınmış Portreler (2003), Öteki Deniz-ler (2003), Kartpostal Bedenler (2006), Düşbozan (2008).

Türkiye’de fotoğrafın felsefesini yapan ve çeşitli yazılarıyla kuramsal yanını irdeleyen en tanınmış isimlerinden biridir. Orhan Alptürk ” Fotoğraf söylemine önce fotoğrafın bir ‘görsel dil’ olduğundan yola çıkarak yaklaştığını ve fotoğrafın rastlantı olamayacağını, önce düşünmek gerektiğini, kavramsal olarak tasarlandıktan sonra uygulanabileceğini ifade eder.

Orhan Alptürk’ün 1982-1990 dönemi toplamış olduğu fotoğraflarını ‘40 Öykü’ albümünde, siyah-beyaz, grenli ya da kontrast fotoğraflarını bir araya getirmiştir. Alptürk bu fotoğraflarına ilişkin önsöz yazısı şöyledir ”Yaşamımda olduğu gibi, fotoğraflarımın tümünde bireyi, insanın yalnızlığını, iletişimsizliğini, bireyin toplum içindeki konumunu sorgulamaya devam ettim. Üretim sırasında en büyük kaygım, estetik değerlerin yanı sıra, izleyiciyi de bu sorgulamanın içine çekebilmek oldu. Önemli olan, sanatın duyumsal yüzeyinden içeri girip izleyicinin de kendi varlığı ile dolaşabilmesidir” (Alptürk, O. 1990, s.5).

Orhan Alptürk, fotoğrafa bakış açısını şöyle açıklıyor: “Fotoğraf sanatını, fotoğraf çekmek değil de fotoğraf yapmak şeklinde bir edim olarak ele aldım. Böylesi bir yaklaşımda en büyük nedenim de fotoğraf aracılığı ile bir sanat söylemi yaratırken ve oluştururken fotoğrafı sadece gerçekliğin bir yanılısama aracı olarak görmememdir. Ayrıca fotoğrafı sanatsal anlatıda bir araç olarak kullanırken algıladığımız sınırlı nesnel gerçekliği kendimize tek model veya sanatın nesnesi olarak görmek tek arayışımız olamaz diye düşünüyorum” (<http://www.hurriyet.com.tr/alpturkten-oteki-denizler-38465686> Erişim tarihi: 05 Haziran 2016).

‘Çalınmış Pertreler’ fotoğraflardan oluşan seride sanatçı, günümüz toplumunda çağdaş kadınının yerini, iş kadını, ev kadını gibi çeşitli kimlikleriyle irdelemiştir. Alptürk, kadını çeşitli uğraşlarla konumlandığı eserlerini siyah beyaz olarak çalışmıştır (Resim 49).



Resim 49: Orhan Alptürk, Çalınmış Portreler, 2003



Resim 50: Orhan Alptürk, Düş Bozan 2008

Fotoğraf üretirken, sınırları genişletmek ve kendi kabuğunun dışına çıkabilme çabası içinde olarak sanata yaklaştığını ifade eden Alptürk'ün '*Öteki Deniz-ler*' (2003) sergisi kadının özgürlük temasına ait 'öteki' kavramını sorgulamaktadır. Fotoğraflarda ip, balık, cankurtaran gibi denize ait sembolleri kadın bedeni üzerinde değerlendiren Alptürk, bu sergisinde kadının ötekileştirilmesini konu almıştır. Bulunduğu yerden ve konumundan bıkan, yorulan, kurtulmak isteyen, özgürlüğe susamış kadınlara dair göndermeler içermektedir. Farklılıkları 'ötekileştirme' çabasının gündelik yaşamda popülizmi ve tüketimi tetiklediğini düşünen Alptürk'ün sergiyle ilgili düşüncelerini Olkan Özyurt şöyle belirtmiştir. "Orhan Alptürk, bir fotoğrafik söylemi oluştururken göndermeler sisteminden ve sanat ve fotoğraf tarihinden yararlandığını belirtiyor. Ötekini kökten yok etmek eylemi (her anlamda) sona erdi diye düşünenlere katıldığını belirten Orhan Alptürk, bunun yerine ötekini 'farklı' olana indirgeme ya da dönüştürme eyleminin peşine düşüldüğünü söylüyor" (<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=92979> Erişim tarihi: 04 Ocak 2016).

'Bir aradalığın insanı zenginleştireceğini ve farklı yanlarımızla adalet ve demokrasi çerçevesinde saygı duyulduğunda kardeşçe yaşayabiliriz' şeklinde ifade eden Orhan Alptürk'ün Geniç Açı Fotoğraf Sanatı Dergisinin 13. sayısında yayınlanan self-portresinde vücudunu yarı çıplak olarak fotoğraflaması büyük yankı uyandırmıştır. Dünyada ve ülkemizde kadın bedeninin ticari bir meta olarak kullanılması yaygın bir durumdur. Fotoğraflarında genel olarak erkeklerden ziyade, kadın bedeninin ön planda ancak kimliğinin arka plana itilerek ötekileştirilmesini

vurgulayan sanatçı bu çalışmasıyla kadın bedeninin medya tarafından kötü kullanılmasına tepki olarak, cesaretle eleştirmiştir. Orhan Alptürk, dergide yayınlanan bu özçekim için şunları yorumlamıştır. “Sanatçıların bir kısmı da fotografik görüntüyü, dil/semiyoloji düzleminde ele alarak gerçekliğin ve düşselin metaforik üretimini kurgulamaktadırlar. Ama bunu yaparken de fotoğrafın toplumsal, tarihsel ve politik olarak belleğimize kazınmış olan “gerçeği” tarafsız/ yalnız yansıtma özelliği şeklinde bir anlamlandırma rejimi özelliğini kendi yararlarına kullanmayı unutmazlar” (Anonim, 2000, s.63).

Orhan Alptürk “Fotoğrafın tarihsel, toplumsal ve politik bir ‘temsil’, yani bir görsel kod sistemi olduğu, asıl meselesinin bir ‘anlam’ yaratmak olduğu hep gözümüzden uzak tutulmaya çalışıldığını” (Alptürk, O. 2015, s.46) belirtirken, yapıtlarında da semboller üzerinden bunu sorgulamış ve izleyicinin de kafasını karıştırarak anlamlandırmasını sağlamaya çalışmıştır.

1.4.2.5. Ahmet Elhan (1959-)

Sanatçının sergileri; Fotoportreler (1993), Nesne/Özne (1996), Zaman/Mekan (1998), Nesne/Mekan (1999), Nesne/Mekan I (1999), Nesne/Özne II (2000), Zaman/MekanIV (2002), Yıkım Manzaraları (2007), Yerler (2008), İkililer (2011), Mürekkep (2013), Buzlucam (2016). Ayrıca çeşitli karma sergilerde yer almıştır.

İzmir’de doğdu. 1976-1980 İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Grafik Bölümü’nden mezun oldu. 1980-1982 İzmir Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema TV Bölümü’nü bitirdi.

Ahu Antmen, Ahmet Elhan’ın çalışmalarını şöyle aktarmıştır. “Fotoğrafın salt bir ‘görüntü’ sanatı olarak değil, kavramsal ve deneysel bir araç olarak olanaklarını araştırdı ve bu yaklaşımıyla fotoğrafla sanat dünyası arasında gerçek bir köprü oldu” (Antmen, A. 2014, s.12). Ahmet Elhan’ın 1993 yılında, toplam 80 fotoğrafın yer aldığı ve Türk toplumundaki farklı kesimlerinden kişilerin portrelerinden oluşan ‘*Fotoportreler*’ isimli sergi, stüdyo ortamında beyaz bir arka zemin önünde, genellikle diz hizasında, cepheden çekilen fotoğraflardan oluşmuştur. Fotoğraflardaki kişilerin kolları yandan aşağıya doğru ve pasif görünümde olup, yüz ifadelerinde kimliklerini belirten her hangi bir duygu ve düşünceye ait anlam bulunmamaktadır.



Resim 51: Ahmet Elhan, Fotoportreler,1993.

‘*Fotoportreler*’ sergisinde zamansız ve mekânsız görünümdeki bu çalışmada, özel dünyaları belli olmayan bu insanlar, kıyafet biçimleri, mesleki görünümleri ve cinsiyetleriyle vardır. Bu sergi için Işık Özdal’ın yorumu şöyledir “Sanatçımızın tercihi olarak ön plana çıkartılan fotoğrafın gösterme gücü nedeniyle, portreler kimliklerinden öte, izleyicinin belleğinde işçi, emekli, ev kadını, tezgâhtar vb. kavramların, tanımlamaların somut karşılıklarına dönüşmektedirler. Elhan’ın portreleri üretme amacı, fotoğrafların gizil büyüğü de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Türk fotoğrafı genelinde yapılan inceleme sonucunda, özellikleri ile tek ve öncü olma niteliğini taşıyan Elhan’ın portrelerinin başka çalışmalara da kaynak oluşturacağı kanaatindeyiz” (<http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-4/isik.html#> sayı 4- erişim tarihi: 06.02.2015).

Ahmet Elhan, 1998-1999 yılında ‘*Zaman/Mekân*’ başlıklı bir fotoğrafik yerleştirme gerçekleştirmiştir. Sergiyle ilgili yorum şu şekilde açıklanmaktadır. “Salonun duvarlarını kaplayan büyük boyutlu dijital baskılarda, önlerinde durdukları duvarların başka bir zamana ait fotoğrafik görüntüleri yer alıyordu...Bu üç aşamalı yolculuk sayesinde, izleyici içinde bulunduğu reel zaman/mekan ile fotoğraflarda temsil edilen zaman/mekan arasında gidip geliyordu” (Anonim, 1999, s.95). Fotoğrafı daha çok amaç değil araç olarak kullandığını ifade eden sanatçının bu sergi ile ilgili yorumu şöyledir ”Zaman/Mekân çalışması sergileneceği mekâna göre tasarlanan, sadece bu mekânla anlam kazanabilecek fotoğrafik bir yerleştirme ve ‘gerçek’ üzerine bir sorgulamadır. ‘Gerçek’ ile iki boyutlu görüntü ilişkisi üzerine yapılan çalışma gerçeklik algısının iki temel ögesi olan zaman ve mekânın, iki boyutlu görüntü düzlemindeki daralma ve genişleme olanaklarıyla dikkat çekmektedir” (Anonim, 1999, s.95).

‘Fotoğraf çekmek yorumlamak demektir’ açıklamasıyla Elhan, ‘*Zaman/Mekân IV*’ (2002) adlı sergisi için çalışırken ise Osmanlı döneminden kalma fotoğrafları düşünerek hareket ettiğini belirtmiştir. “Fotoğraf çekmek benim için duygularımı ifade etmenin daha gerçekçi bir yoluydu” şeklinde açıklayan Ahmet Elhan “*Zaman/Mekân IV*” adlı seri çalışması hakkında şöyle ifade etmiştir. “O zamanlar çok sayıda fotoğraf çekilmekteydi ve amaç, durumu kayda geçirmektir. Belki de o zamanın fotoğrafçıları, Osmanlı dönemindeki hayatı kendilerine has bir zaman ve mekân yorumuyla, farkında olmaksızın özel bir biçimde belgeliyordu. Bu seriyi yaparken bende aynı şeyi yaptığımı fark ettim. Bir ideolojinin fotoğraflarını çektim fakat bunu tarafsız bir gözle yapmama karşın durumu her zaman kendimce yorumladım aslında. Osmanlı İmparatorluğunun ideolojisini yansıtmaya çalıştım; bu yüzden fotoğraflarımda insan yok, sadece saraylar, iskeleler ve caddeler var. Bu proje ile kendimi yeniden fotoğrafçı gibi hissettim” (Van Herpen, W. 2003, s.66).

‘*Zaman/Mekân IV*’ adlı serideki fotoğraflarının her birinin çekimleri yaklaşık 20 dakika süren Ahmet Elhan, iğne deliği tekniğini kullanmasının gerekçesini şöyle açıklar “İğne deliğini kullanmamın nedeni, temel bir kamera olması. Film uzun süre pozladığımızda hareketlerin fotoğraflanmadığını sadece binalar, caddeler gibi durağan nesnelere görünür” (Van Herpen, W. 2003, s.66). “Sanatçı alışılmış anlatım yolları tıkanan fotoğraf sanatının yarattığı görüntü yoğunluğunu, kendi adına sorun olarak görüyor ve mekân kavramı üzerinden sorgulamaya çalışıyor. Fotoğrafların çekimlerinin uzun sürmesi nedeniyle, kentin kaosundan, kalabalığından, karmaşasından eser kalmamış, gök ve denizin renginin değiştiği, hiçbir şeyin aynı kalmadığı kentte ürkütücü bir durgunluk hüküm sürer” (Anonim. 2014, s.28).

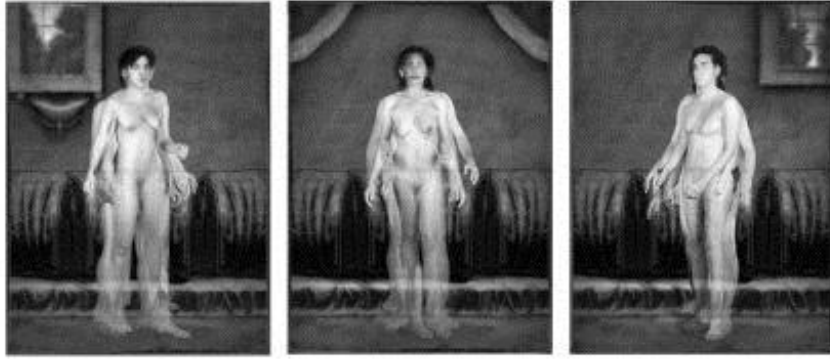
Elhan’a göre“...Sanatçı politik bir varlıktır ve topluma karşı bir sorumluluğu vardır”.Contemporary Art Marketing Nisantası galerisinde ‘*Yerler*’ (2008) adlı sergisi, iç mekânlara ait fotoğrafların parçalara ayrılması ve yeniden birleştirilmesinden oluşan büyük boyutlu, renkler, tonlar gibi tümüyle müdahale edilmiş çalışmalardır (Resim 52). Yaklaşık 1000-2000 kadar çok parçadan oluşması nedeniyle bütünü kurduktan sonra doğru ifadeyi ve anlatımı yakalayabilmek için çekim aşamalarının, birleştirmelerinin uzun sürdüğü, fotoğraf çalışmalarından oluşmuştur.



Resim 52: Ahmet Elhan, Yerler, 2008

Ahmet Elhan'ın çekmiş olduğu manzara fotoğraflarının üzerine Esat Tekand'ın bovalarıyla yapmış olduğu müdahalelerden oluşan '*Kıskançlıklar*' (2012) isimli sergisi, bu iki sanat dalının 'kıskançlığından' ziyade 'kardeşliğinin' ve 'birlikteliğin' başarılı bir uyumu olduğunun göstergesi olmuştur.

Ahmet Elhan, '*Mürekkep*' (2013) sergisinde her bir fotoğrafı ayrı ayrı zamanlarda çektiği çıplak insan figürünü, katmanlar halinde üst üste bindirerek oluşturmuş ve 'zaman'ı vurgulamayı hedeflemiştir.



Resim 53: "Mürekkep I", Palladium Platinum Baskı, Triptik, 2013

"Mürekkep serisinde, görüntüde insan yoktu ama bakışı vardı. İnsanın içinde var olduğu, kurduğu mekânlarla uğraşıyordum" (<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/muge-akgun/artik-her-sey-ic-ice-gecti-1122125/> Erişim tarihi: 08 Ağustos 2016) şeklinde düşüncesini açıklayan sanatçının, ilk ürettiği sergileri genellikle soyutlanmış figürlerle ilişkili portrelerden oluşmaktadır. '*Mürekkep*' sergisinde ise artık fotoğrafın iki boyutlu yüzeyinin bir biri üzerine eklenmesi ile buna ek olarak mekânında çalışma içinde yer alması durumu söz konusudur. Fotoğrafların her birinin farklı zamanlarda çekilen, farklı figürlerden oluştuğunu ve bu birleşim ile sanatçı 'zaman' vurgusunu yaptığını belirtmektedir.

Ahmet Elhan, dijital ve analog görüntüleri bir araya getirerek oluşturduğu 'Buzlu Cam'(2016) serisinde çektiği fotoğrafları eski sanatçıların tarzında değiştirerek görselleştirdikten sonra fotoğrafın gerçeğin bir yansıması, kanıtı olması meselesinin üstünü çizmek için eski makinelerdeki buzlucam üzerindeki çizgileri ekleyerek fotoğraflarını oluşturmuştur. Daha sonra iki ayrı katmana yer verdiği çalışmasını bütünden ayırmak için fotoğrafik olarak üretilmiş çerçevelere yerleştirmiştir.

Her sergide birbirinden farklı konular, teknik çalışma ve araştırma içinde, bambaşka konseptleriye yenilik arayışında olan sanatçının çalışmalarının ortak yanı, tüm sergilerindeki fotoğrafların belli bir kavram üzerine düşünülmesi ve bunlara uygun fotoğrafları üretmesidir. *Zaman/Mekân, Mürekkep, Yerler, Buzlu Cam* bunlara örnek olarak gösterilebilir. Sanatçı bazen portre, insan bedeni, şehir yaşamından kesitler ve genelde parçalanma çalışmaları birbirinden uzak ama birbirini bağlayan düşünce ile üretilmişlerdir.

Ahmet Elhan ile yapılan Röportaj (EK 2).

1.4.2.6. Nazif Topçuoğlu (1953-)

Sergileri; Natürmort (1990), Geçmişe Mazi Derler (2000), Genç Kızlar, Ölüm ve Gablin (2001), Sakatlı Kızlar (2001), Ruh Halleri (2003), Okuma Kitabı (2003), Okuyanlar (2004), Yeni Şeyler (2006), Go-Sees (2012), İntihak (2014).

Nazif Topçuoğlu, "Fotoğraflar hiç biri kendi başlarına önemli bir başyapıt olma iddiası taşımazlar onlar ancak tümün parçaları olarak gereklidirler" (Topçuoğlu, N. 2001, s.72) şeklinde düşünmektedir.

Fotoğraflarında, yapay bir gerçekliğin kurgulanması, mekân kullanımı, ışık ve kompozisyon anlayışı açısından resim sanatına göndermelerde bulunan Topçuoğlu, "Fotoğraflar içinde ürettikleri kültürü yansıtır. Başarılı bulunan fotoğraflar o toplumun değerleriyle uyuşanlardır" (Topçuoğlu, N. 1999, s.72) şeklinde yorumlar.

Sanatçı, nesnelere ve insanların geçiciliği ile başa çıkabilmek için çekmiş olduğu natürmort fotoğraflar sonrasında, bu kez 'Sakatlı Kızlar'(2001) ile masumiyet yaşlarında ellerinde tuttıkları kanlı etlerle bir çelişki yaratmak amacıyla, kentli, maddi sıkıntıdan uzak, yaşam seviyeleri yüksek olduğu giyim kuşamlarından

ve görünümlelerinden anlaşılan fotoğraflardaki genç kızların, erkek egemenliğine ve kendilerine empoze edilen düzene karşı uyguladıkları bilinçsizce şiddeti anlatmayı hedeflemiştir. Topçuoğlu, izleyiciyi düşünsel bir alışverişe davet ettiği ‘*Sakatat*’ sergisi için “Yerine göre kızdırmak, sinirlendirmek, irkiltmek, öfkelenmek ve tahrik etmek, insanları uyarmak için kullanılan bir strateji” şeklinde yorumlar. (Anonim, 2000, s.26). Fotoğrafın icadıyla beraber resim-fotoğraf arasında sürekli bir kıyaslama, karşılaştırma yapılmıştır. Bu konuyu, ‘boşa nefes tüketmek’ olarak yorumlayan Topçuoğlu’nun resim ile fotoğraf arasında bir ayrım görmediğini ifade eden sanatçının işlerini, ürettiği resim tadındaki yapıtlarında görebilmekteyiz.

Antmen (2006), serilerinden bazılarını kısaca şöyle yorumlar. “Omuzlarındaki ağır misyonu yapmacık bir görev bilinci ya da oyuncu bir lakaytlıkla yüklenen bu kızları ‘*Sakatatlı Kızlar*’ dizisinden ‘*Okuma Kitabı*’na ve şimdi de ‘*Yeni Şeyler*’e uzanan bir çizgide fotoğrafçının kurguladığı bir fantezi dünyasının merkezinde yer alıyor, yitik bir masumiyetin aynası oluyorlar” (Antmen, A. 2006, s.67).

Nazif Topçuoğlu, fotoğraflarını tasarlayarak ama kalabalık bir grup olduğunda da mizansen gereği doğal sürecine bırakabildiğini, ancak her şeye rağmen sonuçta yine de kontrolü sağladığını belirtmektedir. Genç kızların yer aldığı yapıtlarında iç mekânlarda kurguladıklarını resimsel bir tatla ileyiciye aktarmıştır.

“Sanatsal bir işin asıl amacı sanatçının ne kadar zeki, akıllı, kurnaz, bilgili, maharetli olduğu değil, o işi izleyenin kendisini ve çevresini farklı, alışmadığı biçimlerde algılamasına, tanımasına ve anlamasına yardımcı olmaktır... İşlerini göstermek, yaymak sanatçının amacıdır... Fotoğraflardaki görüntüler gerçek dünyadaki nesnelere genellikle yadsınmaz benzerlikler taşırlar” (Topçuoğlu, N. 2001, s.67).

Fotoğraflarında genç kızları konu edinmesiyle ilgili “Kadınlar çok önemli, erkekleri onlar yetiştiriyor, anne oluyorlar” şeklinde ifade eden Nazif Topçuoğlu, 1999 yılından itibaren okul çağındaki genç kızların fotoğrafını çekerek, hem kadınların sanatta nasıl tasvir edildiği hem de insanların onları nasıl algıladığının önemini vurgulamaktadır. Topçuoğlu’nun çalışmaları resim tarihinden bir kesit gibidir.



Resim 54: Nazif Topçuoğlu,
Renkli Sakatat, 2000



Resim 55: Nazif Topçuoğlu,
Habil ve Kabil, 2003

Kadınların yüzde altmışı, erkeklerin yüzde sekseninin okur yazar olduğu ülkemizde, ne okuduklarının meçhul olduğunu düşünen sanatçı, ‘Okuma Kitabı’ sergisinin ortaya çıkış nedenini ‘Sakatat’ sergisini kastederek şöyle açıklıyor “Kızların elinde kitap olması, kızların elinde et olması kadar tuhaf bir şey günümüzde diyorum, provoke etmek için...Kimse okumuyor.” (Baykan ve Özgür, 2003, s.22).

1.4.2.7. Orhan Cem Çetin(1960-)

Sanatçının serilergilerinden bazıları; Tanıdık Şeyler’ (1988), Hayalet Gemi (1995-2001), Renk’arnasyon (1993), Böyle fotoğraflar (1997), Bilet (1999), Paranoid Palaroid (2000), Yaklaş (2002), Üvey Portreler (2003), Köprü6 (2007), Fantomas (2007), Fortuna (2007), Komşuluk (2009), Sahnede Bir Silah Varsa O Bir Gün Mutlaka Patlar (2010), Kusursuzluk Zaman Alır (2011), Yeniçağ (2011), Herkes için Duvar Kağıtları (2012), Tanrı İzin Verirse (2014), Kitap Bedava Gergedan. Çok sayıda karma sergide yer almış ve performans çalışmaları yapmıştır.

Boğaziçi Üniversitesi Psikoloji Bölümünden mezun oldu. İstanbul Bilgi Üniversitesi’nde Görsel Tasarım alanında yüksek lisans yaptı. Öğretim görevlisi,

ayrıca editoryal fotoğrafçılık, fotoğraf teknikleri/teknolojisi alanında danışmanlıklar ve fotoğraf eğitmenliği yapmaktadır.

“Orhan Cem Çetin, Türk fotoğrafındaki yenilikçi ve deneysel objektiflerden biridir. Onun ‘işleri’, bize fotoğrafın da tüm sanat dallarında olduğu gibi enstantanelerin rastlantısallığından ziyade öncelikle sanatçının zihninde oluştuğunu gösteriyor” (http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-14/occ_14_index.htm sayı.14 yazar: Benli, L. erişim: 05 Mayıs 2016). Çetin, fotoğraf serileri, performanslarıyla sanatında cesur, üretken bir sanatçı olarak tanınmaktadır.

Tanıdık Şeyler (1988) ilk kişisel sergisinde elde renklendirilmiş kağıt negatif baskılardan oluşmuş alternatif yaklaşımı ile dikkat çeken sanatçı, *Renk’arnasyon* (1993) isimli sergisinde Türkiye’de ilk kez bilgisayardan dönüştürülmüş fotoğraf tekniğini kullandığı çalışmalardan oluşmuştur (Resim 56).

Bu serideki kişilerin, yaşamında bir şekilde yer alan insanların portrelerinden oluştuğunu belirtmiştir. Sergi adının çıkış noktası ise, fotoğraflarda görünen bu insanların veya sahenin, sanatçının renkleriyle nasıl göründükleri ve renklerle yeniden nasıl yaşam bulmaları olmuştur.

Orhan Cem Çetin, *Böyle Fotoğraflar Yok* (1997) sergisi üzerine yapılan söyleşide, “... Tasvir ettiği fotoğrafların yaşanmış anlardan oluştuğunu, insanların çoğu kez günlük hayatta karşılaştıkları görüntülerin fotoğraflarını çekemediklerini, kaçırdıkları için üzüldüklerini anlatıyor; Amacım bu anların kaçırılmamış ve hala paylaşılabilir olduğunu göstermek. Burada tek sorun tasvir edilen anların gerçekten yaşanıp yaşanmadığını kanıtlanamayışdır” (Çetin, O. C. 1997. s.58). Fotoğraf yerine metinlerin yer aldığı ve her metnin bir fotoğrafı anlattığı, tasvir edildiği çalışmalardan oluşmuştur.



Resim 56: Orhan Cem Çetin, Renkarnasyon, 1993



Resim 57: Orhan Cem Çetin, Paranoid Polaroid, 2000

Orhan Cem Çetin'in, geleneksel fotoğrafçılık anlayışının dışında, çoğu zaman bilgisayarda işlediği çalışmalarının bir stili bulunmaktadır. Sanatçı, görsel olan fotoğraf sanatını, yaratıcılığı ile pekiştirerek ortaya yaratıcı, alışılmışın dışında ancak bir o kadar doğrudan ve çok üretken işler çıkarmaktadır. Çalışmalarının bir bölümü herkesin çekebileceği gibi kolay işler gibi görünmesine rağmen, önemseydiği şeyin 'fikir' olduğunu belirtmiştir. Onları dijital ortamda işleyerek yüklediği anlamla izleyiciyi başka bir boyuta taşımaktadır. Bu sergilerden biride 'Gittiğim yerin neye benzediği değil, benim oraya gittiğimde neye benzediğimin anlaşılmasını bekledim' dediği *Bilet* serisidir.

Bilet (2001) serisi Orhan Cem Çetin'in son on yıl içinde dünyanın çeşitli kentlerinde çektiği, bir bölümünü çekerken vizörden bakmadığı ve daha sonra çekim anının hâkim duygusunu yansıtmak üzere bilgisayar ortamında dönüştürdüğü fotoğraflardan oluşuyor. "Fotoğraflarda kolaj ya da kurgu yok, sadece renklendirme ve kadraj var. Sanatçı seyahatnamelerinde avuç içine sığan, otomatik ayarlı amatör fotoğraf makineleri kullanmayı tercih ediyor ve çoğu kez vizörden bakmadan fotoğraf çekmesinin nedenini, seyahatini bir deliğin içinden izlemek istememesi ile açıklıyor. Bunlar seyahat fotoğrafları değil, seyahatin fotoğrafları" (Küçüksayraç, E. 1999, s.50).

Orhan Cem Çetin'in yorumu şöyledir. "Düşdeğirmenleri'nde söylenecek çok spesifik bir sözüm vardı ve şansa bırakmamak için metin kullanıyordum" (Küçüksayraç, E. 1999, s.52).

Orhan Cem Çetin ile yapılan Röportaj (EK 3).

1.4.2.8. Murat Germen (1965-)

Sanatçının Sergilerinden bazıları; İkon Olarak Endüstri (2005), İnşa (2007), Aura (2009), Yol (2010), Obscura Lucida (2010), Facsimile (2013), Muta-Morfoz (2014).

Fulbright burslusunu olarak Massachusetts Institute of Technology'den (MIT)'de mimarlık Amerikan Mimarlar Birliği (AIA) 'dan yüksek lisans'ını Altın Madalya ile aldı. Sabancı Üniversitesi Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesinde fotoğraf, sanat ve yeni medya dersleri vermektedir. Fotoğraf, mimarlık, planlama, yeni medya ve sanat konularında birçok basılı/çevrimiçi yayını vardır” (<http://muratgermen.com/about/> erişim tarihi: 10 Temmuz 2015).

Murat Germen, insanın doğal yaşam içinde varlığını sürdürmesi gerekirken, gittikçe kirlenen, sıkışık, betonlaşan kentleşme içinde, her an için içinde olduğumuz için göremediğimiz, hızlı değişen, kentsel dönüşüme yenik düşen çevremizi, bizlere göstermeyi çok iyi başarmaktadır. Fotoğrafları genel olarak eski ve yeninin birer karşılaştırmasına ait çalışmalardır. Mimar olması nedeniyle kentlerdeki düzenli veya çarpık yapılaşmanın boyutlarını daha, bilinçli ve tecrübeli bir gözle bize aktarmayı başaran bir sanatçıdır. Kendisini 'sürrealist' olarak tanımlayan sanatçının eserleri bazen geniş açı mercekle panoramik olarak, bazen dijital ortamda manipülasyon yapılarak oluşturulmuş olağanüstü fotoğraflardan oluşmaktadır.

Germen'in fotoğraflarında doğaylada bir karşılaştırma, bir şaşkırtma söz konusudur. Fotoğrafların genelinde kentleşmenin getirdiği beton yığınları, plazalar, alışveriş merkezleri, gökdelenler, sıkışık metropolleryer kaplamaktadır. Çoğu zaman doğal yaşam, bu yerleşkenin altında ezilmiş yok olmuştur. Buna rağmen insanlar, sosyal olmalarının gerektirdiği gibi birlikte yaşamaya devam etmek için rant uğruna, onlara dayatılan dikey kentlerde, betonlar arasında yaşamlarını sürdürmek niyetinde görünmektedirler. Fotoğraflardaki insanlar birbirine yan yana, üst üste, ne kadar yakın olmayı istese de, tam aksine bu kadar yakınlık içinde gittikçe birbirinden uzaklaştıkları görülmektedir. Germen, bu noktada her şeye rağmen bir ağacın, bir binaya karşı direnebildiğini göstererek bize umut vermektedir.



Resim 58: Murat Germen, İnşa Serisi, 2006-2007



Resim 59: Murat Germen, Muta-Morfoz serisinden, İzmir, 2011.

Murat Germen ‘*Muta-Morphosis*’ (2014) serisindeki çalışmalarını şu şekilde anlatır (Resim 59). “Fotoğraf tabanlı anlatım, kenti gezdiğimde aklımda kalan bölük pörçük sözcükleri içeren bir sinopsis aslında. Diğer bir deyişle, içinden kareler düşürülmüş ve pürüzsüz bir devamlılığı olmayan, stop-motion tekniğindeki gibi kırık hareketler içeren bir video metrajı gibi. Bu teknikle üretilmiş tasvirlerin farklı kentlerde nasıl sonuç vereceğini merak ediyorum....Seride herkes bağını kurabileceği bir kentsel ortam bulabiliyor. Bunun sonucu olarak seri farklı ortamlarda paylaşıldı, sahiplenildi (<https://muratgermen.wordpress.com/2011/11/28/murat-germen-kentlerin-muta-morfozu-uzerine-ozge-yilmaz-ile-roportaj-artunlimited-dergisi-sayi-13-kasim-2011/> yayın tarihi: 28 Kasım 2011).

Evrensel çalışmalarıyla bilinen sanatçı, yıllardır belgelediği kentsel dönüşüm fotoğraflarının yanı sıra, nüfus artışı, doğadaki kısımlardan biri olan HES’lerle mücadelesini, ağaçların kesilmesi, iklim değişikliği gibi günümüzün kanayan yarasına el basan çevreye duyarlılığını, ürettiği fotoğraflarıyla paylaşarak sürdürmektedir. Fotoğrafın her zaman çok güçlü bir ifade alanı olduğunu ifade eden Germen, daha önce yapılanlardan farklı şeyler yapabilmeyi, fotoğraf pratiğinde yeni boyutlar açabilmek ve algısındaki değişimleri gözleyebilmek için vesile olarak gördüğünü belirtir.

Cem Erciyes, Germen’in çalışmaları için “Bu yadırgatıcı görüntüleri, ‘Bize yeni diller, ifadeler ve araçlar keşfetme imkânı veriyor’ dediği teknolojiden, bilgisayardan yararlanarak elde ediyor. Dünyanın çeşitli kentleri, gecekonduları, gökdelenleri ya da bazen İstanbul silüeti onun fotoğraflarında değişip bambaşka haller kazanıyor. Parlak renkleriyle bir nevi güzel akıl oyunlarına dönüşüyorlar. Murathan Mungan’ın tabiriyle Murat Germen, ‘yapaylıktan, malzemesini yapaylaştırmaktan ürkmeyen’ bir sanatçı” (<http://www.hurriyet.com.tr/murat-germen-bu-kezeylemci-bir-sanatci-28572030> Erciyes, C. Erişim tarihi: 06 Haziran 2016).



Resim 60: Murat Germen, Aura, Hong Hong, 2009

Germen, genel olarak işlediği konu, yapılaşma, kentlerin hızlı değişimi, kimi zaman insan ve şehrin birbirine kaynaşması, bütünleşmesi olmuştur. Sanatçı tüm bu çalışmalarını yaparken, kurguladığını, manüplasyonlarla estetiği ön plana çıkardığını belirtmektedir. O, aslında bu görüntülere imrenmemizi değil yaşadığımız yerleri, geleceğimizi sorgulamamızı sağlamıştır.

Çalışmalarını şöyle anlatır. “*Endüstri* (2005) çalışmasında, amacım bir güzelleme yapmakta endüstriye, endüstrinin estetiğine...*inşa* (2007) inşaatlardan fotoğraflar çekerseniz, bir daha bulunmayacak bir belgelere dönüşüyorlar (Resim 58). Geçici olarak var olan, ama sonra kendini başka bir şeye dönüştüren o bünyeyi belgelemek istedim...*Aura* (2009) serisi HDRI tekniği ile ürettiğim insan hayallerinden oluşuyor. Bu serinin fotoğraflarını iki farklı ortamda çektim (Resim 60). Birtanesi müze ve galeri diğeri ise pazar ortamları. Bunların ortak noktası, ikisinde de bir şeyler sergilenmesi ve sizin onları istediğinizde satın alabilmeniz. Sanatı öyle bir yere koyuyoruz ki, el değdirtmiyoruz kimseye.... Mükemmel, ulvi, dokunulmazlığı olan bir şey gibi gösteriliyor sanat... Bu kadar dışlayıcı bir tavır içinde olmamalı sanat”(http://v3.arkitera.com/s184-uretimin-dongusu-makinem-cektigim-yer-ve-bilgisayarimdan-ibaret.html Özyurt, O. Erişim tarihi: 16 Hairan 2016).

Germen’in amacı her zaman görsellik kaygısı değildir. Murat Germen, doğal yaşama özgürlük için HES’lere gösterdiği yoğun emek ve mücadelesiyle, ürettiği müdahalesiz fotoğraflarını izleyiciye sunarak, göstererek, dürterek sanatçı sorumluluğunu mümkün olduğunca yerine getirmiştir.

Murat Germen ile yapılan Röportaj (EK 4).

1.4.2.9. Halil Altındere (1971-)

Mardin’de doğdu. 2002 yılından beri kuratöryel çalışmalar da yapmaktadır.

Sergileri; Fikirler suça dönüşünce (2010), Gerçekçi ol, imkânsız talep et (2007), Freekick (2005), Seni öldüreceğim için çok üzgünüm (2003).

Uluslararası çalışmalarıyla tanınan sanatçı, sanatında baskıcı rejim ve siyasi içeriğin hakim olduğu, devlet gücünün sembollerini kullanarak, sanatın alınıp satılan bir objeye dönüşmesine karşı, milliyetçi kavramlar, bayrak, devlete ait dökümanlar, nişanlar, pullar, kimlik kartları, pasaport, notlar ve yaşadığı kültüre ait günlük yaşamda yer alan her durumu irdelemiş ve bunları sanatında kullanmıştır.



Resim 61: Halil Altındere, Süper Türk, 2002



Resim 62: Halil Altındere, 'Tabularla Dans' 1997

“Halil Altındere’nin “*Süper Türk*” işi, Türklük öğeleri ve değişen profil ile ironik bir ilişki içine giriyor. Sanatçının önceki yıllardaki çalışmalarından ‘*Bir Türk Dünyaya Bedeldir*’, ‘*Ya Sev Ya Terk Et*’ işleri ile ilişkilendirilebilecek olan ‘*Süper Türk*’ (Resim 61), doksanlı yıllarda yükselen milliyetçilik söylemlerinin, kimlik

bunalımının bir çıkarımı olarak işlerliğe girerken, dönemin sosyo-politik, sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik olguları üzerinden konumlanıyor” (Üstek, F. 2004, s.56).

Kentsel dönüşümün getirdiği yıkımı vurgulayan duyarlılıkla ilgili fotoğraf ve videolarında, eleştirilerini izleyiciye kendine ait bir dil olarak yansıtmaktadır. Örneğin, “*Tabularla Dans*” (Resim 62) isimli sergisinde iletmek istediği mesajları, onun uluslararası alanda söz edilmesinin yanında izleyiciye de tartışma fırsatı sunmaktadır.



İKİNCİ BÖLÜM

2.FOTOĞRAFTA IŞIKLA BOYAMA TEKNİĞİ

“ Ben makine, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum ”(Berger, J. 1999. S.17).

Bu bölümde, günümüzde analog makinelerinde kullanılan filmin banyo ve baskı aşamasının uzunluğu, üretim maliyetinin pahalı olması, bir sonuca ulaşmak için tekrarların yapılması, zaman ve maliyet getirmesine neden olmaktadır. Son yıllarda hem Işıklı Boyama tekniği ile hem de diğer fotoğraf teknikleriyle üretilen fotoğraflar genellikle dijital fotoğraf makineleriyle yapılmaktadır. Bu gerekçeler sebebiyle bu bölümden analog/mekanik makinelerin anlatım ve uygulaması tercih edilmemiş, onun yerine dijital fotoğraf makinesi ile yapılan anlatım ve üretime yer verilmiştir.

Dijital fotoğraf makinesi ile analog fotoğraf makinelerinin kullanımları temelde aynı özelliklere sahip olup, aralarında küçük ayrıntılar bulunmaktadır. Dijital fotoğraf makinelerinin en önemli özelliklerinden birisi, görüntünün hızlı olarak ekranda oluşmasıdır. Bununla beraber maliyetinin ucuz olması, tekrar yapılan çekimlerde zaman tasarrufu sağlaması ve Photoshop gibi fotoğraf işleme yazılımlarının işlevsel gerekçeleri ile çok tercih edilmektedir.

Bu sebeplerle analog fotoğraf makinesi yerine dijital fotoğraf makinesi ve yapay ışık kaynağı olarak fener ile çekim tekniği anlatılacaktır.

Işıklı Boyama tarihçesi göz önüne alındığında, fotoğrafın icadı ile ilk andan itibaren günümüze kadar sayısız deneme yapılmıştır. Ancak Işıklı Boyama tekniğinin tarihçe bölümdeki bazı denemeler, tezimde sadece sanatçı isimi ve çekildiği yıl olarak verilmiştir.

2.1. Işık nedir.

“Işık, maddenin fiziksel yapısındaki atomik etkileşim sonucu meydana gelen, ışık bir enerji türüdür. Kaynağından çıktıktan sonra bütün yönlerde dağılır ve dalgalar şeklinde ilerler. Herhangi bir objenin görülebilmesi için ya kendisinin bir ışık kaynağı olması ya da üzerine düşen ışığı yansıtması gerekir” (Duygun, U. 2007, s.24).

1827 yılında Niepce'nin fotoğrafla ilgili araştırmaları ve buluşundan itibaren ışık, bir fotoğrafın oluşmasındaki en temel öge olmuştur. Işık dünyayı algılamamızı, nesnelerin görünür kılınmasını sağlar. Fotoğrafta görselliğin oluşmasında ilk adım olan ışık için, "Işık fotoğrafın dilidir" (Zuckerman, J. 2004, s.67) yorumunu yapmaktadır. Kılıç (2003), Sanat kuramcısı Rudolf Arnheim'in ışık konusundaki düşüncesini şöyle aktarmıştır. "Sanatçının ışık anlayışının insanın genel durum ve davranışlarını iki biçimde etkilediği, birincisi ışığın nesnelere gerçek ortamı içinde fark edilir durum getirmesidir. Ayrıca bir nesne üzerindeki ışığın meydana getirdiği aydınlık, karanlık ve gölge o nesnenin zihnimize oluşmasını sağlar. İkincisi ise sanatçının bakış açısıyla nesnelere bilim adamlarının fiziksel gerçeğinden koparmasıdır" (Kılıç, L. 2003, s.11).

Fotoğraf çekiminde atılan ilk adım, deneyimle eşdeğer, ışık bilgisi olmuştur. Kararıktan aydınlığa çıkmamızı sağlayan ışık, yaşamımızın kaynağı olduğu gibi varoluşumuzun sebebi olmuştur. Tülay Çellek, Temel Tasarım 'ışık' başlıklı makalesinde "Işık, tüm görsel sanatların temelidir ve fotoğraf da ışıktır. Fotoğraf yapmanın ilk adımı olan ışık, fotoğraftaki görselliğin nedenidir. Nasıl resim boya ile çiziliyorsa fotoğraf da ışıkla çizilir. Bir çekimde fotoğraf makinesinin ayarları ışığa göre yapılır. Çünkü fotoğrafın kaynağı ışıktır. Bir ölçüde fotoğrafın başarısı ışığa bağlıdır; yani ışıklandırmayı doğru yapmak gerekir. Işığın en önemli işlevi fotoğrafın çekilmesini sağlamaktır. Işık fotoğrafın temel taşıdır. Çekim sonrası karanlık odada yapılan işlemler de ışıklamaya dayanır. Yani fotoğraf ışıkla başlar, ışıkla biter" (http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-9/temel_tasarim.html sayı: 9 Çellek, T. Erişim tarihi: 02 Ağustos 2016). Fotoğrafın başlangıcından baskı aşamasına kadar ışığın aşamaları ve önemini açık bir şekilde vurgulanmıştır. "Işık tüm görsel güzelliklerin kaynağıdır" (Çizgen, G. 1998, s.110) şeklinde yoruma benzer, Zaman (2011) ise 'Işıkla Yazmak' başlıklı makalesinde duygusal yanıyla, ışığın kendisi için anlamını şöyle ifade etmektedir. "Işık muhteşem, dans, hayallerimizi alıp götürün, adeta rüyalara taşıyan bir sihir" (Zaman, İ. 2011, s.36).

Farklı anlamlandırmalar yüklense de ışık evrenin ve yaşamın sürekliliği, insanoğlunun günümüzdeki vazgeçilmezi olup, çeşitli kullanımları bulunmaktadır.

Işık doğal ve yapay olarak ikiye ayrılır. Parlaklık, yön, renk, kontrast gibi temel özellikleri yanında ışık, direkt, filtrelenmiş ve yansıyan ışık olarak ta incelenebilmektedir.

Işığın büyüklüğü, şiddeti, yoğunluğu kadar yönleri de önem arz etmektedir. Işık, kullanılan yönlerine göre beynimizde görsel bir etki yaratır. Fotoğraf çekerken ışığın yönüne göre doku, ayrıntı, derinlik kazandırmak ya da tersini yapmak mümkündür. Işığın yönü low-key gibi koyu zemin ağırlıklı bir fotoğrafta sert ve kontrast etki yaratırken, high-key bir çalışmada pastel, yumuşak bir etki yaratmaktadır.

Başaran (1999) "*Işık ve Işığın Yaratıcı Kullanımı*" başlıklı makalesinde fotoğrafta dört temel ışık yönü bulunduğunu belirtir. "Cepheden aydınlatma, yandan aydınlatma, ters ışık ve yumuşak aydınlatma" (Başaran, F. 1999, s.86).

Fotoğrafta nesnelere kaydedilerek anlam kazanmasını sağlayan ışıktır. Bu bağlamda ışığın çeşitli işlevleri vardır. Kalfagil (2006)'e göre ışığın işlevleri şöyledir. "Işık objeleri görünür kılar, hacim ve derinliği sembolize eder, dokuyu belirginleştirir, saydamlığı ve geçirgenliği vurgular, rengi vurgular, atmosfer yaratır" (Kalfagil, S. 2006, s.131).

Işık, yönleri, işlevleri, büyüklüğü ve şiddetiyle çevremizi algılamamızı sağlarken, renklerin ortaya çıkmasında çok önemli fonksiyona sahiptir.

2.2. Renk Nedir?

"Renk, ışığın dışı vurumudur"

(<http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=135,0,0,1,0,0> sayı:18 Soygüder, Ş. Erişim tarihi: 06 Ocak 2016). Işığın, nesnelere görünür kılar, onlara bir form üzerinden derinlik vererek, dokularını ortaya çıkarması yanındaki işlevlerinden biride rengi vurgulamaktır. Renk, olmadan fotoğraf olabilir, ancak renk hem yaşamımız için, hem de fotoğraf için ışık kadar önemli bir unsurdur. Kalfagil (2006) fotoğrafta renklerin doğruluğundan bahsederken, "...algı dayanağımız beyaz ışık altındaki görünümüdür, oysa ışık kaynağının değişmesi ile yani beyaz ışıktan uzaklaştığında renklerde değişir" şeklinde belirtir (Kalfagil, S. 2006, s.46). Zuckerman (2004) ise "Beyaz ışık her zaman bir renk içerir ve ışığın rengi çektiğiniz her fotoğrafı etkiler" (Zuckerman, J. 2004, s.67) şeklinde tanımlar.

"Işık kaynaklarının renk kaliteleri, renk ısı (Kelvin) ile ifade edilir. Renk ısı kırmızıdan maviye doğru artar. Kelvin derecesi düştükçe mavilik azalır, kırmızılık artar. Kelvin yükseldikçe kırmızılık azalır, mavilik artar" (Anonim, 1989, s.36-38).

Renkler, yaşamımızın kaynaklarından biri olan ışıkla ortaya çıkarak, nesnelere yorumlamamızı, anlamlandırmamızı, bir yandan da insanların, toplumların birbirleriyle iletişimine olanak sağlayarak, kültürler arası etkileşim fırsatı vermektedir. Tarihin başlangıcından itibaren, insanlar mağara duvarlarına resimler çizerek renkleri kullanmışlardır. Renkler, uluslar için bazen benzer, bazen de farklı anlamlar taşımıştır.

Kılıç (2003) "Çevremizdeki nesnelere belli bir renkle ortaya çıktığını, nesne ile onun rengi arasında yapısal bir ilişki olduğu, mekanın ışığının değişmesi durumunda bile nesnenin yapısal özelliklerinin değişmediği ve nesnelere renksiz düşünülmemeyeceğini" belirtmektedir (Kılıç, L. 2003, s.26).

Işık ve renk tarihsel yönüyle en etkili biçimini 19.yüzyılda empresyonizmde kendini gösterdiği söylenebilir. Sanatçılar günün değişik saatlerinde ışığın, doğada ve nesnelere üzerinde oluşturduğu renk geçişlerine ait görsel izlenimleri takip etmiş ve gördüklerini tuvale yansıtmışlardır. Işık olmadığı yerde, en renkli objeler dahi siyaha dönüşerek, renklerini kaybeder, çünkü ışık olmadığı yerde renk de yoktur. Bununla beraber ışığın rengi, objenin rengini değiştirmektedir.

"Renkler Empresyonist sanatçılar için çok anlamlıydı, çünkü onlar doğa nesnelere üzerindeki ışığın, güneş renklerinin karşılığı olan boyalarla sağlanmasını amaç edinmişlerdi. Empresyonistler, nesnelere üzerindeki ışık renklerini doğada görülmeyen biçimde yani saf olarak kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor boyalarla resmetmek istediklerinden, onlar için doğa biçimlerinin gerçekçi açıdan saptanması bir sorun olmaktan çıkıyordu. Empresyonistler için resimdeki nesne biçiminin yerini bir renk sistemi alıyor ve tablo yüzeyi bu sisteme göre kuruluyordu" (Turani, A. 2011, S,50).

Empresyonist sanatçılar ışık ve rengin kullanımına yeni bir özgürlük getirmişlerdir. Işık ve rengi apayrı biçimlerde kullanan bu sanat akımı gibi, özellikle rengi farklı şekilde kullanan başka bir akımda "Fovizm" olmuştur. Tüpten çıkmış gibi çığ ve sert renklerin doğrudan kullanımı tekniği olan ve 1905 yılından Henri Matisse tarafından Fransa'da geliştirilen bir akım olarak bilinmektedir.

"Fovist sanatçılar boyaları palet yerine tuvale sıkarak kullanmışlardı. En önemli özellikleri, renk ve konturların resmin asıl öğeleri olması, derinliğe yer verilmemesi ve renk kullanımının parlak ve vurucu renklerle sınırlandırılmasıydı. Özgürce uygulanan çarpıcı renklere, geniş ve kesik fırça darbelerine bırakmış olsa da renk uyumu merkezli bir akım oluşmuştu. Günümüzün resmine "renkçi" sıfatı fovizmin

yadigârıdır" (<http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/fovizm/3710>)
Erişim tarihi: 09 Şubat 2016).

Renk, başta resim, fotoğraf, sinema, gibi görsel sanatların yanı sıra hemen her sanat dalında önemli bir unsur olmuştur.

Kılıç, "...Fotoğraf, film veya elektronik görüntüde ise renk denildiğinde *ışık olarak renk* anlaşılır. Çevremizdeki nesnenin üzerine düşen ışığın bir bölümü (belli dalga boyundakiler) nesne tarafından emilir, yansıyan ışık olarak gözümüze gelen ışık ise renktir" şeklinde belirtir (Kılıç, L. 2003, s.26). Rengin yaşamımız içinde bire bir etki yaratması kuşkusuz onun psikolojik etkilerini ortaya çıkarmaktadır.

"Renk, insanın duyguları ve ruh haliyle yakın ilişkisini ve insan psikolojisini doğrudan ilgilendirmektedir. Renklerin algılanması, insan bedeninin ışığın farklı dalga boylarına karşı gösterdiği tepkilerin sonucu olarak gerçekleşir. İnsanların bir renge karşı hissettikleri duygusal tepkiler bu renge doğada rastlanış biçimiyle ilişkilidir" (Grill ve Scanlon, 1983, s,121). Başka bir açıklama ise “ Değişik dalga boyundaki ışınların gözde yarattığı hislerdir (Erutku, B. 2003, s.70).

Fotoğrafın icadı ile bu buluşa ilgi duyanlar, ilk yıllardan itibaren farklı arayışlar içinde deneyimlerini üreterek paylaşmış, yeni teknikler geliştirmişlerdir.

Bunlardan biri de Işıkla Boyama tekniğidir. Hem ışık, hem de renk bu teknikte oldukça önemlidir.

2.3. Işıkla Boyama Tekniği

Fotoğraf, ışık yazısıdır; Işıkla Boyama Tekniği ise, ışığı, bu temel işlevinin ötesinde bir anlatım aracına dönüştürerek kullanır.

“Fotoğraf, Yunanca "Photos" yani ışık, "Graph" ise çizmek kelimelerinin birleşiminden oluşur. Işıkla çizmektir fotoğraf. Fotoğrafçı elindeki ışığı kullanarak aslında resim çizer. Anlatmak istediği mesajı ışık yardımı ile verir (Çetin, Ö. 2009, s.70). Işıkla Boyama terimi ise İngilizce’ de ‘The Painting with Light’ den dilimize çevrilmiş, yaygın olarak kullanılmakta olan, yapay ışığın tamamen kontrollü ve bilinçli bir şekilde fotoğrafta istenilen yerini, dilediğimiz açıdan, arzu ettiğimiz renklerle oluşmasına neden olacak biçimde fotoğraflara ekleme tekniğidir.

Kanburoğlu ise, *Işıkla Boyama* başlıklı makalesinde "Işıkla Boyama, fotoğrafı çekilecek objenin ya da mekânın duyarlı tabaka film için, bir fırça ile boyar gibi ışıklandırılmasıdır. Diğer bir deyimle, filmin doğru pozlandırılması için gerekli olan ışığın, tüm yüzeye homojen olarak eldeki malzeme ile aktarılmasıdır" (Kanburoğlu, Ö. 2000. s,84) şeklinde açıklamaktadır.

Işıkla Boyama tekniği sıradan nesnelere gece veya karanlık bir ortamda sıra dışı görüntülere dönüştürmenin yollarından biridir. Işıkla Boyama tekniği karanlık mekânlarda gizemli, büyülü, düşsel etki yaratan görüntüler üretilmesi ile her zaman ilgi çeken bir uzun pozlama tekniği olmaktadır. Bu teknikle, ışık kaynağı ile çeşitli desenler, kelimeler, resimler gibi yaratıcı fotoğraflar oluşturulabilmek mümkündür. Bunun içinde gerekli donanım ile eyleme geçmek gerekmektedir.

"Pozlamayı belirleyen üç etmene müdahale edilir. Bunlar ISO değerı, diyafram açıklığı ve perde hızıdır(Enstantane). Bilindiği gibi bu üç etmenin uygun bileşimi doğru pozlamayı oluşturur" (Turan, E. 2011, s.72). Işıkla Boyama, bir fotoğraf tekniği olarak bu üç öğe üzerine kuruludur. Bu seçeneklerin uyumu doğru fotoğrafa yaklaştırır.

David Praker ise şöyle açıklar "...El feneri gibi hareketli bir ışık kaynağıyla karanlık bir odada bir nesneyi boyamak mümkündür. Dijital makineler bu teknikle deney yapmayı kolaylaştırıyor. Ya açık bir örtücü için B (Bulb) ayarı kullanılarak pozlama tahmin edilir ya da açıklık önceliği moduna getirilebilir" (Praker, D. 2012, s.257). Dede (2002) ise "Karanlık bir ortamda elinize aldığınız bir fener ya da küçük ampüller gibi kuvvetli olmayan ışık kaynaklarını, objenin üzerinde gezdirerek obtüratörü açık kalmış makinedeki filmi pozlandırma sürecidir" (Dede, V. 2002, s.93) şeklinde ifade eder.

1827'den 1990'lı yıllara kadar Işıkla Boyama tekniğinin analog makinelerle yapıldığı ve geçmişteki üretimlerin zahmetli, kısıtlı olanaklarla, çoğu deneysel çalışmalar olduğu görülmektedir. 2000'li yıllardan itibaren teknolojinin hızlı gelişimi, dijital fotoğraf makinelerin ortaya çıkmasını sağlamış, gün geçtikçe kaliteleri artarak, çoğalarak ve ucuzlayarak yaşamımızın vazgeçilmezleri arasında yerini almaktadır. Bu konuda Ertan (1996-97) şu düşünceye sahiptir; "Teknolojik gelişmelere, fotoğraf en iyi hizmet veren sanat dalı olmuştur" (Ertan, G. 1996-1997, s.78).

Turizm, seyahat gezilerinin her geçen gün artması, insanların gittikleri yerleri belgeleme isteği gibi sayısız nedenle, günümüzde kitle iletişim aracı olarak ta tanımlanan fotoğraf makinesi, bugün çoğu evde bulunmaktadır. Tüketicilerin eğilimleri gittikçe fotoğraf sanatına yönelmekte, zaman içerisinde bu tekniğe dair hevesleri de artmaktadır. Dijital fotoğraf makinelerinin yaygınlaşması, geçmiş zamandan itibaren merak duyulan ve çalışılan tekniğin, fotoğraf çekildikten sonra görünür olması özelliği nedeniyle hızlı şekilde yayılmaktadır. Günümüzde hemen her fotoğraf paylaşım sitesinde Işıkla Boyama tekniğiyle üretilmiş fotoğrafları görmek mümkün hale gelmiştir.

Turan (2010)'ın yorumu şöyledir. "Fotoğrafik kayıt, ışık yoluyla gerçekleşen bir resmetme tekniğidir...Fotoğraf, nesneden yansıyan ışığın duyarkat (film/CCD) üzerinde bıraktığı izdir....Bu teknikle 'doğanın kalemi' olan ışık yoluyla resim çizmek mümkün olmuştur" (Turan, E. 2010, s.44).

Bir tuval üzerine resim yaparken fırça ile boyaların tuvale özenli, dikkatli, bilinçli, hassas şekilde aktarılmasına benzer. Işıkla Boyama tekniği de bir disiplin içerisinde bir fener (ya da başka bir yapay ışık kaynağı) yardımıyla tıpkı bir fırça gibi aynı özenle, fotoğrafta ön plana çıkması gereken, vurgulamak istenilen nesnelerin üzerinde belli poz süresinde gezdirilerek fotoğrafın ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Fener, fırça yerine geçerken tuval, analog makinede film, dijital makinede sensör olarak işlev görmektedir.

Fotoğraf makinesi, insanın algılama şeklini değiştirmiş, anı dondurabilme özelliği ile gözün saniyeler içinde algılayamadığı hareketleri görmesini mümkün hale getirmiştir. Uzun pozlamaların yapıldığı Işıkla Boyama tekniği sayesinde de hareketlerin hızı, bir zaman dilimi içinde yavaşlamasına ve tıpkı bir hayale dönüşmesine neden olmaktadır.

Işıkla Boyama, durağan fotoğrafların tekniği olarak bilinmektedir. Bu teknikte çekim yaparken net bir görüntü elde etmek için model veya objelerin statik hali, edilgen fotoğrafların oluşmasına neden olmaktadır (Resim: 63).



Resim 63: Fenay Ulu, 2006

Işık kaynağının, modelin ya da objenin hareketli olması ise dinamik görünümlü fotoğrafların elde edilmesini mümkün kılmaktadır. Bununla beraber oldukça fütürist/dinamik fotoğrafların bu vizyon bağlamında çekilmesi (Resim 64) fotoğrafta örneklenmiş olduğu üzere olasıdır.



Resim 64:Fenay Ulu, 2009-2010

Karanlık ortamda nesnelere veya kişilere ışık kaynağı yardımıyla belli bir zaman diliminde ortaya çıkarılan, şekillendiren teknik olması sebebiyle zaman kavramı önem arz etmektedir.

Işıklı Boyama tekniği her bir fotoğraf çekiminin ışıklandırması, poz süresi, renklendirilmesinde küçükte olsa farklılıklara sahip olması nedeniyle, özgün bir teknik olarak bilindir. Hiçbir fotoğraf karesi diğeriyle aynı olamaz, bu yönüyle biriciktir.

Son yıllarda dijital fotoğraf makinelerinin gelişimi ile süratli görüntü oluşturması, yenilik ve yaratıcılığa açıklığı, sıra dışı görseller ve videoların sayıca artması ile bu tekniğın oldukça popüler olarak kullanılmasını sağlamıştır.

Günümüz kullanıcılarının farklılık arayışı nedeniyle geliştirdikleri çeşitli ışık tasarımları, beraberinde ışık çizgilerinden oluşan fotoğraf ile videolar üretilmesini sağlamaktadır. Bu talepler üzerine üreticiler, ışık kaynaklarının değişik formlardaki dizaynını kullanıcıların ilgisine sunarak, yenilikler yaratılmasını olanaklı hale getirmektedir. Gün geçtikçe üretilen sayısız görüntü internet üzerindeki çeşitli paylaşım sitelerinde sıklıkla izlenmektedir.

Fotoğrafta ışığı kullanarak çizgiler, şekiller oluşturmak, fotoğrafın icadıyla beraber daima ilgi çekmektedir. Dolaylı olarak kullanıcılarda uzun pozlamalar yaparak ve makine ayarlarını değiştirerek daima yeni denemelerle fotoğraf sanatının gelişimine katkıda bulunmaktadırlar.

Işıklı Boyama tekniği için gerekli temel ekipmanlar;

- 1-Bulb moduna sahip bir fotoğraf makinesi
- 2-Tripod
- 3- Uzaktan kumanda veya deklanşör çubuğu
- 4-Yapay ışık kaynakları, tercihen nokta ışık olabilen el feneri
- 5-İsteğe bağlı renkli jelatinler /saydam renkli objeler
- 6-Karanlık bir ortam.
- 7-Model/Objeler
- 8- Yedek piller
- 9-İsteğe bağlı bir Asistan (Resim 65).



Resim 65: Işıkla Boyama Ekipmanları

Işık kaynağı olarak en çok tercih edileni el feneridir. Flaş, Meşale, maytap, cep telefonu gibi farklı ışık kaynakları da fotoğraf çekiminde istenilen nesne/modeli vurgulamaktadır. Bununla beraber tripod makinemizi sabitlerken, deklanşör çubuğu ya da uzaktan kumanda ise kameranın sarsıntısını engellemeye yaramaktadır.

Tekniğin kullanımı:

Fotoğraf çekimine önce kadraj hazırlanarak başlanmasında yarar bulunmaktadır. Fotoğraf makinesi tripoda yerleştirilir ve fotoğrafta görüntü kalitesinin iyi olması için ISO en düşük seviyeye getirilir. Yüksek ISO seçeneği grene neden olması sebebiyle tercih edilmemektedir. Dijital makinelerde beyaz ayarı olarak AWB: Otomatik seçeneği en uygun olabilir (Resim 66). Ancak en doğrusu çekimden önce beyaz ayarlarını test ederek, münasip olanı belirlemek olmalıdır.



Resim 66: Dijital Makine gösterge ekranı

Fotoğraf çekiminde doğru değerlere ulaşmak için belirli müdahalenin yapılması gereklidir. Turan (2011) şöyle açıklar. "Pozlamayı belirleyen üç etmene

müdahale edilir. Bunlar ISO değeri, diyafram açıklığı ve perde hızı (Enstantene) dir. Bilindiği gibi bu üç etmenin uygun bileşimi doğru pozlamayı oluşturur" (Turan, E. 2011, s.72). Işıkla Boyama tekniğinde de aynı bileşim etkilidir.

Enstantene için BULB (bazı makinelerde B veya T) modu, diyafram ayarı ise f/10 ile f/13 arası ideal olarak tercih edilebilir. Fotoğrafın daha aydınlık olması tercih ediliyorsa diyaframı f/5.6 -f/8 gibi açmak, daha karanlık bir çekim için ise f/13-f/22 arası tercih etmek uygun olabilir. Ancak bu değerler alan derinliğini etkileyeceği için seçim konusunda dikkatli olmak gerekmektedir. Büyük bir mekânda çalışılması gerekiyorsa diyaframı açmak yararlı sonuçlar verebilir. Işığın gücü diyafram ve poz süresi üzerinde önemli rol oynamaktadır. Bu sebeple ışığın gücü ve ortam dikkate alınarak diyaframın hangi açıklıkta olacağı deneme yanılma metoduyla test edilerek, kısa sürede belirlemek mümkündür.

Fotoğrafın net olmasını sağlamak için, ışıklar açıkken kadraj içindeki model/obje üzerine netlik yapılmalı ve objektif üzerindeki MF: Manuel Focus (elle odaklama) seçilerek, tercih ettiğimiz yerin netliğinin sabitlenmesi sağlanmalıdır. Manuel Focus seçildiğinde her farklı konu ve açı için yeniden netlik yapılmalıdır. Aksi takdirde diğer fotoğrafların flu çıkması söz konusu olabilir. Bazı makinelerde ayrı olarak netlik kilidi butonu bulunmaktadır. Netlik kilidinin olduğu makineler de konu netlendikten sonra kilitlenmesi yeterlidir, objektiften MF düzeltmeye gerek yoktur. Ancak yine de her ayrı açıda netlik ayarı yapılmalıdır. Çekim yapılırken objektifin hareket etmesine engel olmak için üzerinde Stabilizer özelliği bulunuyorsa OFF durumuna getirilmelidir. Daha sonra fotoğraf makinesi üzerinde, zaman göstergesi veya uzaktan kumanda seçimi yapılmalıdır. Uzaktan kumanda veya deklanşör çubuğu bulunmuyorsa, makineyi titretmeden, sabit kalmak üzere deklanşör çubuğuna basılması için (asistan vb.) yardım alınmalıdır.

Işığın sensör/film üzerinde ne kadar süre kalacağını belirlemek için test çekimi yapmak yarar sağlayacaktır. Test çekimi için, makine tripoda sabitlenir. Sonra Makine üzerinden enstantane (B-Bulb) modu ile diyafram (örneğin f/11 gibi) tercih yapılır. Daha sonra el feneri karanlıkta bir objenin üzerine dik olacak şekilde tutulmalıdır. Bu esnada model/objenin merkezde olması fayda sağlayacaktır. El feneri sabit tutularak birkaç kez farklı sürelerde deneme çekimi yapılmalıdır. Denemeden sonra, ekran görüntüsünde çekilen fotoğraf kareleri kontrol edilerek tercih ettiğimiz en ideal ışık tonu, şiddeti hangisi ise sonraki çekimlerde bu pozlandırma süresi belirlenmiş

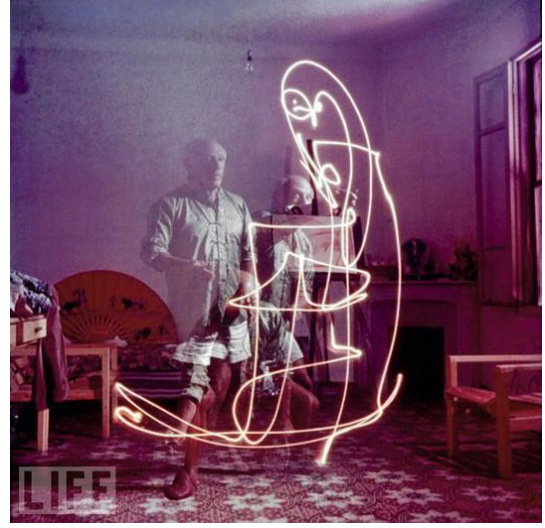
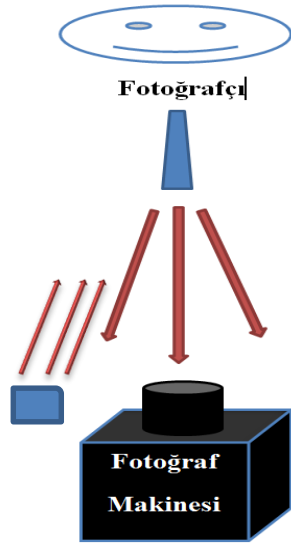
olacaktır. Örneğin, obje üzerinde beş saniyelik ışık şiddeti uygun bulunmuş ise fotoğrafımızı çekimine başladığında el feneri objenin üzerinde beşer saniye gezdirerek hareket ettirilmelidir. Bir sonraki adım Işıkla Boyama işlemidir.

Tüm ayarlar yapılarak, netlik sağlandıktan sonra ortamdaki ışıklar kapatılarak, uzaktan kumandayı çalıştırmak sureti ile çekime başlanmalıdır. El feneri, kadraj üzerinde önceden belirlenen sürelerde gezdirilerek ışıklandırılır. Kadraj içerisinde uygun olmayan görüntüler var ise karanlıkta kalması tercih edilebilir. Bu teknikte istemediğimiz yerleri karanlıkta bırakmak mümkündür. Fotoğrafa katkı sağlayamayacağı düşünülüyorsa, böyle durumda o bölüme ışık verilmez. En temel ilke mümkün olduğu kadar kadraja giren her yerin aydınlatılmasıdır. Bunun için kompozisyon mümkün olduğunca doğru yerde konumlandırılmalıdır. Oluşturulan kompozisyon için, karanlıkta bırakmak zorunda kalmayacak bir ortam hazırlamak veya arka planı mümkünse kumaş vb. malzemelerle kapatmaya çalışmak uygun olacaktır.

Işıkla Boyama çalışması yaparken, objektife girecek ışığı engellemek için makinenin önünden geçmeden çalışılmalıdır.

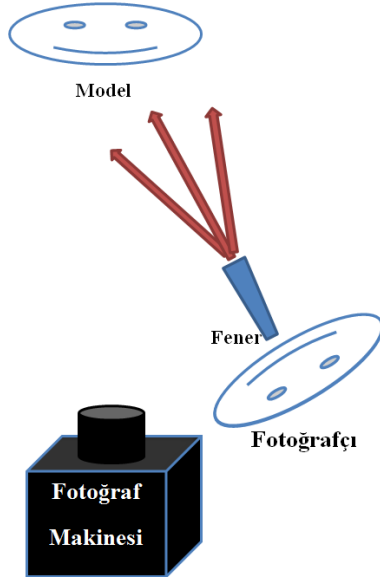
El feneri üç şekilde kullanılabilir.

a- El feneri, belirli bir mesafeden fotoğraf makinesine doğru dik tutularak, çizgiler oluşturmak amacıyla kullanılır. Gjon Mili'nin Picasso'yu ışıkla çizim/grafiti yaparken çektiği fotoğraflar örnek olarak gösterilebilir. Mili, Picasso'nun el feneri yardımıyla çizgiler oluşturduğu fotoğrafta, yan taraftan flaş patlatarak, Picasso'nun transparan olarak görünür olmasını sağlamıştır. Böylece fotoğrafta hem derinlik oluşturmuş, hem de iki ışık kaynağı ile birlikte çalışarak o yıllar için yaratıcı bir fotoğraf elde etmiştir (Resim 67).



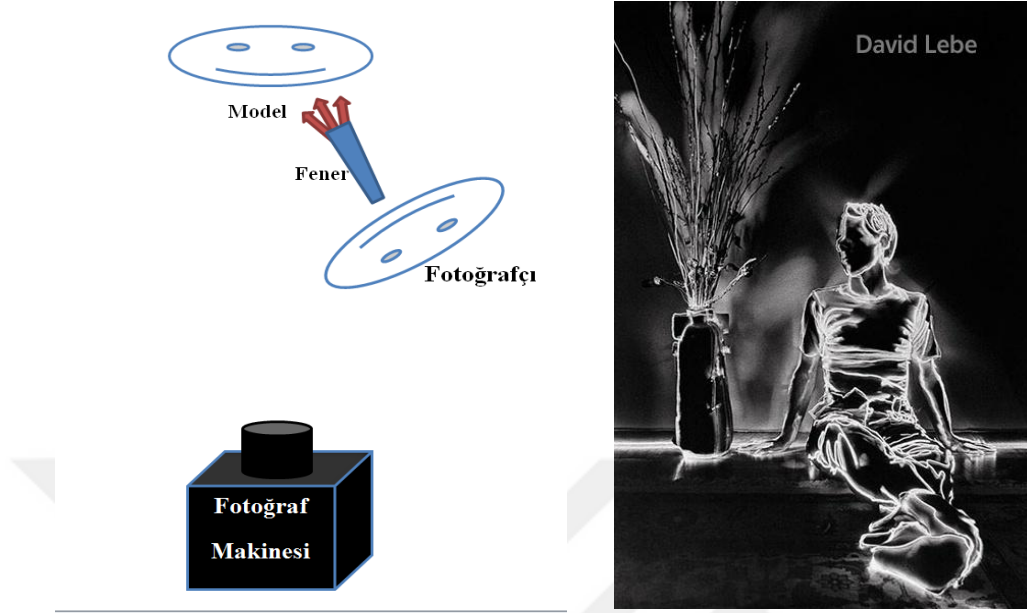
Resim 67: Picasso'nun fener ile çekiminden sonra, fotoğrafçı Gjon Mili tarafından flaş patlatılmıştır

b- El feneri, belli bir mesafeden/uzaklıktan kompozisyonadoğru tutularak Işıklı Boyama işlemi yapılır. Işık kaynağı uzaktan verildiğinde yayılarak ilerleyeceği için, konu üzerinde gölgeler yumuşak geçişli olacaktır (Resim 68).



Resim 68: Fenay Ulu, Fener ışığının uzaktan kullanılmasıyla üretilmiş soft görünümlü Işıklı Boyama çalışması.

c- Konuya iyice yaklaşılır ve el feneri ile model/obje üzerinde gezdirilir. Bu seçenekte, el feneri konu üzerinde gezindiği için çizgili, sert görünümler elde edilecektir(Resim 69).



Resim 69: David Lebe, konuya iyice yaklaşarak boyanmış örnek çalışma.

Bu stillerinden herhangi birini seçmek tercih nedenidir. Seçimler bir anlatım dili olabilir. Işıkla Boyama tekniği çekim esasında sayısız olanakları ile özgürlük sunarak, fantezi, yaratıcı fotoğraflar üretme şansı vermektedir.



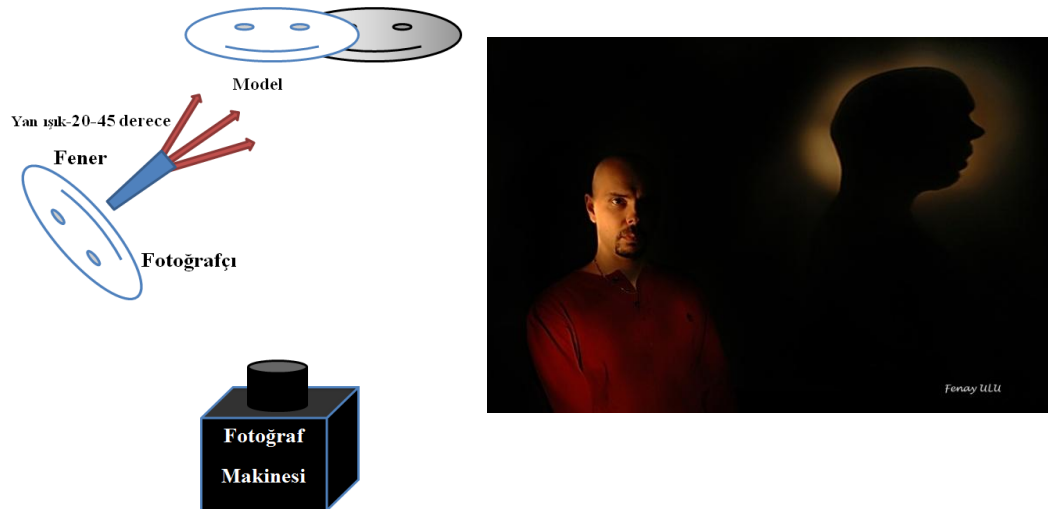
Resim 70: Model ve elek fotoğrafının birleşimine sahip deneysel bir Işıkla Boyama çalışması örneği.

Kompozisyonumuzda önceden tasarlamak üzere, modelimiz aynı anda birkaç yerde gibi görünebilir. Modelin üzerinde ışıklandırma yaptıktan sonra fener kapatılır. Ortamın karanlık kalması sağlanır. Bu arada model önceden belirlenmiş konuma geçerek yeniden ışıklandırma yapılır. Bu şekilde aynı kare üzerinde, defalarca çekim yapılarak, farklı davranış biçimlerinin oluşması sağlanabilir ve yaratıcı fotoğraflar elde edilmesi mümkün hale gelir (Resim 71).



Resim 71: Fenay Ulu, tek kare içinde, aynı modelin birden fazla görüntüsüne örnek çalışma.

Gölge, nesnenin ortaya çıkmasını sağlayarak onun hakkında bilgi verir ve fotoğrafa boyut kazandırır. Fotoğraf da gölge yaratmak istenirse, ışık cepheden verilmez, onun yerine sağ veya sol yandan verilmelidir. Böylece yan ışıklandırma özellikleri uygulanan fotoğrafa, hacim ve derinlik kazandırılmış olunur.



Resim 72: Fenay Ulu, Işığın sabit olarak yandan verilmesi.

Işıkla Boyama esnasında, kullanım şeklimize göre ışık veya gölge kullanılarak konu ön plana çıkarılır, arka plana itilir veya karanlıkta bırakılabilir. Kimi yerlerde az da olsa gölge kullanılması, fotoğrafı sıradanlıktan kurtularak, hareket kazanmasına, yaratıcı işler üretilmesine yardımcı olacaktır. Sert gölge grafik, yumuşak gölge soft ve resimsel bir etki yaratacağı için tercihler, bu verilere göre değerlendirilebilir.

Işık, fotoğrafı oluşturmanın ilk ve temel kuralıdır. Öyle ki, çekim öncesi ve çekim sonrası karanlık oda/aydınlık odada ışık şarttır. Temeli ışık olan fotoğrafçekte, makinenin ayarları daima ışığa göre yapıldığından, fotoğrafın başarısı da onun doğru kullanılmasına bağlı olacaktır. Işığın yakın plandan verilmesi gölgenin sert olmasına, uzaktan verilmesi gölgenin yumuşak olmasına neden olurken, ışığın şiddeti de gölgelerin keskin veya yumuşak olmasına, fazla ışık verilmesi ise fotoğrafta aşırı patlamalara neden olmaktadır.

Poz Süresini belirleyen etkenler;

Işıkla Boyama yapılırken tercih edilen seçimlere göre poz süresi değişken olacaktır.

a-Model/objenin yakın veya uzak mesafede olması

Aynı ışık şiddetinde çalışılırken makinemizin, model veya objeye 1-2 metre yakın planda olması 'kısa poz süresi', 3-5 metreden uzak mesafede olması ise 'uzun poz süresi'ni gerektirmektedir.

b-Işık kaynağının gücü/şiddeti

Fotoğrafın bağımlı olduğu ışık, kullanılan ışık kaynağının özelliklerine de bağlıdır. Farklı ışık kaynakları, farklı sonuçların elde edilmesini sağlayarak, kalite ve nitelik olarak fotoğraf üzerinde etki yaratmaktadır. Ayrıca, ışık kaynağının gücü poz süresini etkileyen kayda değer bir unsurdur. Öncelikle ışık değişken bir unsurdur. Şiddeti, eğimi ve rengi her zaman değişebilir. Farklı türde kullanılan el fenerleri için çeşitli sayıda veya güçte piller kullanılmaktadır. Pillerin bitmeye başlaması, ışığın gücünün zayıflamasına, renginin değişmesineve poz süresinin uzamasına sebep olmaktadır. Bu nedenle sıklık pillerin yenilenmesinde yarar bulunmaktadır.

c-Koyu-açık, mat-parlak arka plan veya aksesuar ya da giysi seçimi.

Açık-parlak renkler ışığı yansıtır, koyu-mat renkler ise ışığı emerler.

Bu nedenle, açık-parlak renkli arka plan, aksesuar veya giysi tonu-rengi üzerine gelen ışığın, yansıtma gücünün fazla olması nedeniyle, ışığın emilmeden yansımaya neden olacak, böylece daha az bir poz süresi ile çekimin tamamlanmasını sağlayacaktır. Oysa koyu-mat renkli bir arka plan, giysi ya da aksesuar seçimi yapıldığında, bu koyu-mat renkler ışığı emdiği için, ışıklandırma süresi yani poz süresi uzayacaktır.

d-Renkli filtreler veya jelatin kullanma

El feneriyle kullanılacak renkli jelatin gibi malzemeler ışığın şiddetini azaltmaktadır. Bu sebeple az da olsa poz süresinin uzamasına neden olabilmektedir.

e-Mekanın büyüklüğü

Işıkla Boyama tekniğinde önemli öğelerden biri de mekânın büyüklüğüdür. Mekân büyüklüğü, fotoğrafın ne kadar süre de oluşacağını belirleyen etkenlerdendir. Işıkla Boyama yapılırken mekânın büyük olması daha fazla ışıklandırma gerektiğinden poz süresi uzun olacaktır. Büyük bir fabrika veya gece dış çekim esnasında Işıkla Boyama çalışması örnek verilebilir. Bir mekân da, bir metrelik mesafe ile üç metreden fazla mesafede poz süresi yine değişecektir. Buna müteakip, yakın mesafede bir portre veya stillife çalışması yapıldığında ise poz süresi oldukça kısa olacaktır.

f- Objektif /Diyafraam/ISO seçimi

Objektifin odak uzunluğu poz süresi üzerinde etkilidir. Mümkün olduğunca uzun odaklı objektif tercih edilmemelidir. Ancak değişken objektifler de son derece ilginç fotoğraflar elde edilmesini sağlayabilir. 18 mm objektiften giren ışık ile 200 mm' den giren ışık, film ya da sensöre ulaşınca kadar ki poz süreleri farklı olmaktadır. Objektif seçimi, diyaframı etkilemektedir. 200 mm bir objektif kullanılmak zorunda ise diyaframın açılması yarar sağlayacaktır. Örneğinyakın planda bir portre veya natürmort çekilmek istendiğinde200 mm objektif uygun olabilir. Tercihlere göre her türlü objektif ile sonuca ulaşılmaktadır. Eğer bu objektifle büyük bir mekândaçalışma yapılması gerekiyorsa; diyaframın açılması sağlanarak, ışığın gücü arttırılarak veya model/obje üzerinde ışık daha fazla gezdirilerek doğru sonuçlar alınabilir. Işıkla Boyama tekniğinde normal açı ile geniş açı gibi kısa odaklı objektifler öncelikle tercih edilmektedir. Bunu dışında diyaframın açık veya kısık olarak tercihi

de poz süresini aynı derecede etkilemektedir. ISO ise mümkün olduğunca en düşük seviyede (tercihen 100) ve her zaman sabit kalmalıdır. Yine diğer örneklerde olduğu gibi farklı değişken ISO ayarları, farklı enteresan sonuçlara ulaştırabilir. ISO seçimi, ışığın algılanmasında tıpkı objektif ve diyafram ayarları kadar önemlidir.

Tüm bu değerler her kullanılan ışık kaynağının büyüklüğüne, gücüne göre de değişiklik göstermektedir. Bu sebeple fotoğraf çekerken standart bir diyafram ayarı veya ışık kuralı formülü bulunmamaktadır. Aynı ortam, değişik ışık kaynakları, farklı poz sürelerinde yaratıcı fotoğrafların ortaya çıkmasını mümkün kılmaktadır.



Örnek Karşılaştırma



Natürmort A

Makine : Nikon D70s
Diyafam :f/22
Odak uzunluğu :55 mm.
Poz Süresi :5.8 Sn.
ISO :200



Natürmort B

Makine : Nikon D70s
Diyafam :f/22
Odak uzunluğu : 18 mm.
Poz Süresi :12 Sn.
ISO :200



Natürmort C

Makine : Nikon D70s
Diyafam :f/11
Odak uzunluğu :18 mm.
Poz Süresi :88,6 Sn.
ISO :200

Resim 73: Natürmort Örnekleri

(İlk Nikon modellerinden olan Nikon D70s de en düşük ISO 200'dür)

Değerlendirme;

Fotoğraflar el feneri kullanılarak, aynı ışık kaynağı ile çekilmiştir

→ Natürmort A; Fotoğraf, açık renkli konu ve yakın mesafeden, odak uzunluğu: 55 mm ile çekilmiştir. Yakın plan ve açık renk konu üzerine ışık gücünün fazla gelmesi nedeniyle diyafram f/22 olarak kısılmış ve poz süresi 5.8 saniye gibi kısa zamanda gerçekleşmiştir.

→ Natürmort B; 18mm geniş açılı ile çekilmiştir. Işık yoğun geldiği için f/22 gibi kısık diyafram tercih edilmiş yine de 12 saniye gibi kısa poz süresinde çekilmiştir.

→ Natürmort A ve B, ortak f/22 kısık diyaframlarla çekilmiş olup, odak uzunlukları 55 mm ve 18 mm olması nedeniyle, poz süreleri değişmiştir. Natürmort B, Natürmort A'ya göre poz süresi yaklaşık iki katıdır. İki fotoğrafın karşılaştırılmasında, odak uzunluğunun poz süresine etkisi görülmektedir.

→ Natürmort C seçeneğinde ise diyafram açıklığı f/11 iken poz süresi 88,6 saniye olarak uzun pozlama gerektirmiştir. Işığın gücü zayıf olduğu gerekçesi ile daha fazla ışıklandırma yapıldığı görülmektedir. Işığın gücü, el fenerinin boyutu, pil sayısı, pillerin bitmeye başlaması gibi özellikler nedeniyle, sonuçlar değişkendir.

Bu fotoğraflardan anlaşıldığı gibi, yakın/uzak çekim mesafesi, objektifin odak uzaklığı, diyafram ve ışık gücü poz süresi üzerinde direkt etkilidir ve sürekli değişkenlik göstermektedir.

Işıkla Boyama esnasında renkli jelatin, filtre veya transparan renkli objeler kullanılması tercih edilebilir. Renkli jelatin kullanırken önemli husus, konu üzerinde hangi renk güçlendirmek isteniyorsa, o renk jelatin kullanılmasıdır (Resim 74-75). Örneğin, mavi bir kumaş boyanıyorsa, mavi renkli jelatin, kırmızı kumaş ise kırmızı renkli jelatin kullanılmasında yarar bulunmaktadır. Farklı bir renk uygulaması istenilen etkili sonucu vermeyebilir. Zıt renkler bir birinin rengini emebildiği için dikkatli olmak gereklidir. İstenilen sonuca ulaşmak için farklı makine, ışık ayarları ve ekipmanlardan yararlanmalıdır.



Resim 74: Blue Jean'lere mavi renkli jelatin uygulaması. Fenay Ulu,2006



Resim 75: Renkli jelatin kullanılmayan örnek çalışma. Fenay Ulu, 2006

Beyaz renk üzerinde çeşitli renkte jelatinler müspet sonuçlar vermektedir. Beyaz renkli malzeme, üzerine hangi renk jelatin uygulanmış ise o rengi olduğu gibi yansıtmaktadır (Resim76).Beyaz renkli objelere, hangi renk jelatin uygulanmış ise, obje o rengi almıştır.



Resim 76: Soldaki beyaz sayfalar sarı renkli, arka fondaki beyaz çuvallar ise mavi renkli jelatin ile renklendirilmiştir. Fenay Ulu, 2015

Modelli çekimlerde dikkat edilmesi gereken hususlar:

Fotoğraf çekimine başlamadan önce fotoğrafçının koyu renk kıyafet giymesi zorunlu olmasa da önerilir. Karanlıkta çekim yaparken az da olsa ışık sızıyorsa ve Işıkla Boyama yapmak zorunlu ise, kadrajın içinde ağır hareketlerle gezindiğinde veya durarak boyadığında açık renk giysi ile fotoğraf karelerinde silüet olarak yer alma sakıncası doğabilir. Böyle bir ortamda, mümkün olduğunca koyu renkli kıyafet ile kadraja girmemeye çalışmalıdır. Dış çekimlerde daha uzun süre pozlama gerekmektedir. Bu nedenle de dolunay ışığı gibi elde olmayan sebepler nedeniyle ışık kaynakları fotoğrafımıza etki edebilmektedir. Bu durumlarda koyu renkli giysiler önerilmektedir.

Makine ayarları ve kadraj düzenlendikten sonra model ile uzun bir çalışma söz konusudur. Fotoğraf çekerken modelin hareket etmesini önlemek için, onun bulunduğu yerde konforunu sağlamak ve konuşarak rahatlatmalıdır. Kendisini en rahat hissedeceği konumda olduğundan emin olduktan sonra çekime başlanmalıdır.

El feneri, karanlıkta modelin direkt yüzüne tutulmamalıdır. Yüze doğru tutulan direkt ışık, gözlerde yaşarma ve kızarmaya neden olacağı için, zamanın aksamasına, çalışma şevkinin yitirilmesine, ortamda uğraş verilen atmosferin yok olmasına ve verimin düşmesine neden olabilmektedir. “Portre fotoğrafında ışık neredeyse göz oraya yoğunlaşır” (Çolak, O. 2007, s.67). Çolak’ın bahsettiği gibi, portre fotoğrafında gözler önemlidir ve ışık, göze doğru verilmeli ve gözlerin net çıkması sağlanmalıdır. Karanlık bir ortamda uzun süre gözler açık kalacağı için yaşarma meydana gelmeden çalışmaya devam edebilmek önem arz eder. Aksi bir durumda model ile çalışma şansı kalmayacaktır. Birçok kişi alıştırmayı yapmadan karanlıkta modelin yüzüne direkt ışık tutmaktadır. Bu durumda model gözlerine direkt gelen ışığa uyum gösterememektedir.

Öncelikle ilk yapılması gereken, karanlıkta el fenerini açarak, modelin kendisini rahat hissettiği ana kadar, tavana veya modelin çevresinde bir yere tutmaktır. Keza model kısa sürede ortam ışığına uyum gösterecek, bakışları ve yüz ifadesi rahatlayacak, gözleri yaşarmayacak ve istediğimiz anlamı vermeye başlayacaktır.

Yakın mesafeden fotoğraf çekimine başlarken, modelin ilk önce veya en son baş bölgesinin boyanmasında ve bir daha baş çekimi için geri dönülmemesinde yarar bulunmaktadır. Baş ve yüz çekimi bir kerede bitirilmelidir. İnsan bedeni sürekli

titremektedir. Yeniden yüz çekimine geri döndüğünde, yüz ifadesinin anlam değiştirmesi veya gözlerin açılıp kapanma tehlikesi bulunmaktadır. Bu durum o fotoğrafın net olmayacağı anlamına gelmektedir. Bu gerekçe ile özellikle baş bölgesinde tekrarlanan bir boyama işlemi olumsuz sonuca neden olabilir.

Işıkla boyamaya ilk önce baş bölgesinden başlamanın başka bir yararı da, modelin gözlerini dinlendirmesine vesile olmaktır. Yüzün boyanmasından sonra, başka bir bölüme geçerken, modelimize hareket etmeden, gözlerini dinlendirmesi söylenmesi, onu rahatlatacaktır. Böylece çalışmanın daha verimli ve uzun süreli olmasına olanak sunulacaktır.

Her düzenlenen kompozisyon açısı için iki-üç kez boyama yapılması, çekilen fotoğraflar arasından en iyisini seçme imkânı sağlayarak, hatasız fotoğraf üretmenin ilk adımları olacaktır.

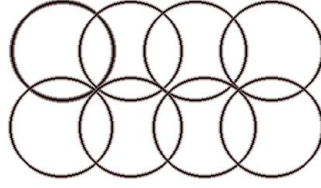
Işıkla Boyama tekniğinin olumlu yönleri belirtmek gerekirse; Resim tadında sahneleri, renkleri olduğundan canlı, abartılı, ilgi çekici ve düşsel görüntülerle sunması, her çekimde ışık değerlerinin değişkenliği sebebiyle, başka bir fotoğrafın ortaya çıkması tekniğin orijinal olmasını sağlamaktadır.

Kompozisyonu önceden düşünme, eskiz hazırlama, ortamı düzenleme, süreyi doğru kullanma evreleri bilindiği gibi fotoğraf yapmanın ilk adımlardır. Işıkla Boyama tekniği de önceden kurgulanan, hazırlanan kompozisyon, zaman tasarrufu sağlayarak nitelikli fotoğrafların elde edilmesinde önem arz eden aşamalardan biridir. Bu projenin aksaması fotoğraf veriminin düşmesine sebep olabilir.

Işıkla Boyama tekniğinin zorluklarına gelince: Mekânının çok küçük veya büyük olması, karanlık bir ortamda çalışma zorlukları, istenmeyen nedenlerle tekrarlanan çekimler, çekim aralıklarının uzun sürmesi nedeniyle zaman sıkıntısı bunlardan bazılarıdır. Bunlara ek olarak çok sıcak ya da soğuk gibi mevsimsel etkiler, modelin sıcak-soğuk mekâna uyum süreci, ışık değerlerinin her defasında bir birinden farklı çıkması her çekimde farklı sonuçların oluşması gibi çeşitli sebeplerdir. Bu doğrultuda gece dış çekimde şehirde ışıksız yer bulma sorunları da yer alabilir.

Işıkla Boyama'da **Dış çekim**, farklı bir yaklaşım gerektirir: Gece dış çekim yapmak için İhsan Ayıtkan'ın önerisi şöyledir. "Gece Işıkla Boyama çekmek için başlama saati olarak gün batımından 10-20 dk.sonrası olan mavi saat en uygun

saatlerden biridir. Işık f/5.6 ‘ye 5 ile 15 saniye indiği zaman çekime başlamak için en uygun zamandır. Makinenizi E veya B konumuna getirip f/5.6 yapıyorsunuz. Deklanşör kablosu veya obtüratörü açık konuma getiriyorsunuz. Koyu kıyafetlerinizi giyinip objeye 3-4 metre yaklaşıyorsunuz. Konu üzerinde fenerin aydınlattığı birim alanda (fenerin aydınlattığı alan birim alanıdır) aydınlatma şiddeti kadar gezinerek konuyu aydınlatmalıyız (Resim 77). (Bu arada el feneriniz gece karanlığında 3-4 metreye f/5.6 da kaç saniye ışık gerektirdiğini hesaplamak için, el pozometresini 3-4 metreye koyun, fenerinizi pozometreye çevirip yakın pozometreniz f/5.6 ya kaç saniye veriyor, pozometrenin verdiği bu zaman sizin aydınlatma şiddetinizdir). Şemadaki her yuvarlak bir fener aydınlatma alanıdır” (Ayıtkan, İ. 1999-2000, s.44-45).



Resim 77: Aydınlatma alanları, İhsan Ayıtkan, 1999-2000

Işıkla Boyama çekiminde mekân araştırması için pratikte ön araştırmalar yapılmalıdır. Dış veya iç mekânda yapılacak Işıkla Boyama çalışmasına elverişli koşullar olup olmadığı ile bu mekânın açık ya da kapalı mı olacağı ya da bir şehir görüntüsü, coğrafi bir yer çekimi gibi bir bölüm çekilmek isteniyorsa, gün içerisinde istenilen bölgelere ilişkin keşif araştırması yapılması uygun olacaktır.

Önceden bu yerlere ait yapılacak bir inceleme; çekilecek fotoğraf için gerekli tedbirlerin alınmasını, fotoğrafın nasıl sonuçlanacağına dair doğru karar vermemizi, hayal etmemizi, zaman tasarrufunu ve oluşabilecek hataların önceden tedbir alınarak giderilmesini sağlayacaktır.

Mekânın tamamen karanlık tercih edilmesinin, çalışmamıza yarar sağlayacağı göz önünde bulundurulmalıdır. Dış çekimde sokak ışıklarından uzak noktalar en uygunu olacaktır. Belki de, yaratıcı etki sağlayacağı düşünülerek çok ışıklı ortamlar seçenekler arasında değerlendirilebilir.

Dış çekimde fotoğraf çekilecek saat doğru tespit edilmeli, özellikle karanlığın ilk başladığı mavi saat ve sonrası için bütün hazırlıklar tamamlanmalıdır. Bazı dış çekimlerde tarihi binalar, ören yerleri, dağlık veya ormanlık alanlar, sokaklar gibi

büyük mekânlarda çekimlerin gece boyunca devam ederek, şafak vaktine kadar sürmesi ihtimali söz konusu olabilir.

Mekâna en müsait ışık kaynağı ve çekim için en uygun açılar belirlenmelidir. Flaş, el feneri gibi çeşitli seçeneklerin fotoğraf üzerinde yaratacağı etki mümkün ise önceden test edilmeli, sonra yeni mekânda uygulanmalıdır.

Tercih edilen tüm donanım ve ışık kaynaklarının ortam koşullarına uyum göstereceği önceden dikkate alınarak hareket edilmelidir. Işık kaynaklarının da beyaz veya sarı ışık renklere sahip olduğu, gücü ve mekânda film/sensör üzerindeki etkileri göz önünde bulundurulmalıdır. Son yıllarda Işıkla Boyama çalışması gibi aynı materyalleri kullanıp kendi içinde bir disiplini olan Light Art tekniğindedir büyük ilgi gösterilmekte, hem fotoğraf hem de video çalışması olarak gittikçe yaygınlaşmaktadır.

Bununla beraber Türkiye’de Işıkla Boyama tekniği eğitiminin nerede ve hangi kurumlar tarafından verildiği sanal olarak web üzerinden ve yapılan kişisel röportajlardan anlaşılmıştır ki; bu tekniğin eğitimi, uygulamalı olarak üniversitelerde fotoğraf derslerinin bir bölümünü oluşturmaktadır. Yanı sıra, verilen ödevlerle öğrencilerin Işıkla Boyama tekniği uygulamalarını pekiştirmesi amaçlanmıştır.

Çoğu zaman Işıkla Boyama tekniği, üyelerinin fotoğraf konusundaki gelişimine katkıda sağlama misyonunu üstlenen fotoğraf dernekleri tarafından, özel kurum veya kişiler tarafından ‘ileri çekim teknikleri’ veya ‘workshop-atölye’ çalışmaları adı altında ticari olarak gün geçtikçe artan sayıdaki eğitimlerle desteklenmektedir.

İnternet üzerinden yapılan araştırmada görülmektedir ki, internet ortamı her geçen gün yenilenmekte ve geçmişe ait kayıtlara ulaşılamamaktadır. Bu bilgiler nezdinde Türkiye’de ilk olarak atölye çalışmasının hangi tarihte kim ya da hangi kurum tarafından yapıldığı bilinmemektedir. Kayıtlardaki bilgiler nezdinde sırasıyla tespit edilen atölye çalışmaları şöyle sıralanabilir: 2006 yılında: Ebru Duygu-Fenay Ulu (İFOD), Serap Sokol (EFSAD), Barış Şimşek (İFSAK), 2008: Ebru Duygu-Begüm Girgin Karadağ (İFOD), 2010: Serkan Dora, 2011: Gönül Ocak (İFOD), 2014: Kemal Türk, Lomography, 2015: Nadire Günday, Burak Bulut, Atölye İlmisimya, 2016: Erdil Yılmaz, Hakan Hatay (İFSAK), Mehmet Güney ve Ali Çobanoğlu.

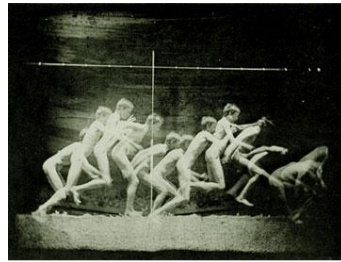
2.4 Işıkla Boyama Tekniğinin Tarihsel Aşamaları

Fotoğraf tarihi ikiye ayrılır. İlki analog dönem, ikincisi dijital(sayısal) dönem. Dijital dönem 1990 ortalarında ortaya çıkmış, günümüze kadar hızla ilerlemiştir. Fotoğrafın başlangıcından itibaren birçok teknik denenmiş, bu uygulamalar zaman içinde şekil değiştirmiş ve hala değişim devam etmektedir. Işıkla Boyama tekniği dijital dönemde de devam etmiş, özellikle son yıllarda oldukça popüler hale gelmiştir. Işıkla Boyama, fotoğrafta ışık izlerini, çizgilerini yakalamak için geliştirilen bir tasarım süreci ve işlemidir. Dolayısıyla fotoğraf sanatçıları ve fotoğrafı kullanan Kavramsal Sanatçılar analog ve dijital teknikleri kullanarak Işıkla Boyamayı sürdürmektedirler.

Işıkla Boyama denildiğinde, güneş ışığı dışındaki, yapay ışıklar; fener, flaş, maytap, çeşitli led ışıkları gibi aydınlatma sistemleri ile uzun pozlanmış fotoğraflar akla gelir. Konuya tarihsel bir perpektiften yaklaşırsak;

2.4.1 İlk örnekler

Fotoğrafçı **Thomas Eakins** (1844-1916), bugün ‘multi-pozlama’ dediğimiz tekniği kullanarak, atlayan bir adamı flaş kullanarak uzun pozlama tekniğiyle çekmiştir (Resim 78). Gjon Mili de 1930’lu yıllarının ortalarında aynı tekniği kullanmıştır. Bugün bu tekniğe ‘uzun pozlama çekimi’ de denilmektedir. (<http://lightpaintingphotography.com/light-painting-history/> erişim tarihi: 05 Mart 2016).



Thomas Eakins, *Double Jump*, 1885
Motion photograph of unidentified model
Collection Franklin Institute - Philadelphia
(10.2 x 12.7 cm)

Resim 78: Thomas Eakins,1884

1889 yılında ise başka bir aşamaya geliriz. Fransız asıllı **Etienne-Jules Marey** (1830-1904), Georges Demeny (1850-1917) işbirliğiyle, bir odada Demeny’in vücuduna bağladığı akkor lambaların hareket etmesi sayesinde tarihte bilinen ilk ışık

çizgilerini elde etmişlerdir (Resim 79). Tabii ki bu fotoğraf bir sanat eseri ya da belgesel fotoğraf değildi, fakat tarihte ilk kez, hareketli bir ışık kaynağının bilerek, görünür bir iz bırakarak üretilmiş fotoğraftır. “Esas mesleği doktorluk olan Marey, tıbbi araştırmalarına, kaydetmedeki, keskinliği, kalıcılığı ve görüntünün saptanmasındaki kolaylığı nedeniyle fotoğrafı bilimsel deneylerinde kullanıyordu” (Ertan, G. 1999, s.40).



Resim 79: Etienne-Jules Marey,1889

2.4.2. Avangard Fotoğraf ve Işıkla Boyama Tekniği

"Fütürist fotoğrafın en önde gelen temsilcilerinden İtalyan **Anton Giulio Bragaglia** (1890-1960),1911 yılında fotoğraflarında hareket halindeki insan vücutlarının fotoğrafını çekti. Bu fotoğraflarda amaç gerçek subjelerin hareketi değil, saf enerjinin görüntülerini elde etmektir" (Tüfekçi, T.2000,s.70).“Anton Giulio Bragaglia, çalışmalarının neredeyse çoğunu hareketi saptamak üzerine yapmıştır. Bu aynı zamanda fütürizmin mantığına özdeş bir tutumdur (Resim 80)” <http://www.arsivfotoritim.com/bolum/mart-2012-sayisi-march-2012-issue/page/4/> Denizel, D. Erişim tarihi: 20 Ocak 2016).

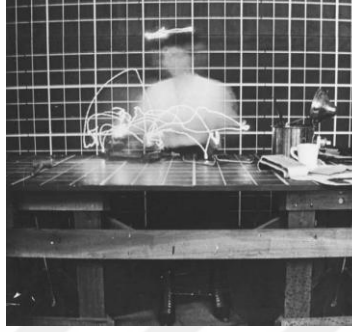


Resim 80: Anton Giulio

Bragaglia,1911

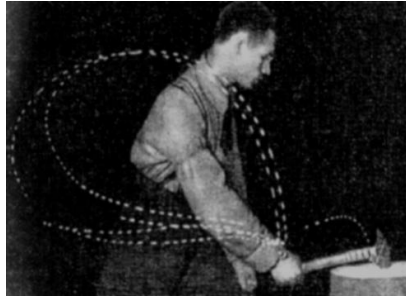
Frank Gilbreth (1868-1924)ile eşi **Lillian** (1878-1972) hastane, ofis, fabrika gibi yerlerde işçilerin verimliliğinin artırılması tekniği üzerinde çalışıyorlardı. Bu

çalışmalar esnasında işçilerin çalışırken kullandıkları araçların üzerine küçük ışıklar eklediler ve onlar işçinin hareketlerini vurgulamak için, hareket halindeki ellerin fotoğraflarını çektiler (Resim 81). Frank Gilbert, hareket çalışmalarının babası olarak bilinmektedir. Bu çalışmalar, üretim hızını artırmak için yardımcı oldu (<http://www.lomography.com/magazine/130120-first-light-painting-photos> Mendoza, J. Erişim tarihi: 21 Ocak 2016).



Resim 81: Frank Gilbreth 1914.

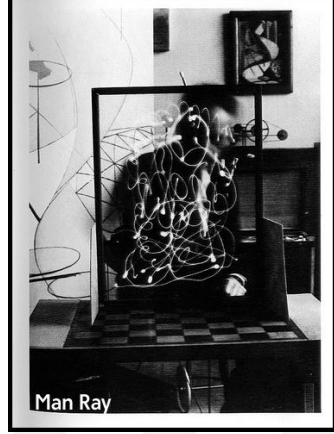
Rusya'da endüstri mühendisliğinin babası olarak tanınan **Alexey Kapitonovitch Gastev** (1882-1939), işçilerin kullandığı malzemelere ışıklar ekleyerek (Resim 82), kolların hareketi ile ışık çizgileri oluşturan Frank Gilbert ile aynı yöntemleri kullandığı bilinmektedir.



Resim 82: Alexey Kapitonovitch Gastev,1924

Amerikalı sanatçı **Man Ray** (1890-1976) 20. yüzyılın avangard fotoğrafın tanınmış temsilcisi ve sürrealist fotoğrafın öncüsü olarak kabul edilir. Sanatsal çalışmaları çok çeşitlidir. Bir ressam, fotoğrafçı, film yapımcısıdır. Bazı kaynaklarda, Işıkla Boyama tekniğini ilk keşfeden sanatçı olarak geçmektedir. Deneysel fotoğrafa ilgi duyarak, ışıkla sanatsal deneyler yapan sanatçı oto-portre çekmek için kurduğu kameranın karşısında küçük feneriyle, Işıkla Boyama tekniği ile rastgele çizimler yaptığı 'Space Writing'(Resim 83) adlı bir seri fotoğraf çekmiştir. Man Ray

"Dadaistlerden etkilendi. Ray'ın asıl çalışması, ışık ve kimyasal yolla şekillerin değiştirilmesi, bozulması üzerinedir. Dadaist düşünce sıradan nesnelerin asıl kimliklerini kaybedip yeni yapı ve şekillerine dönüştürülmesine dayanır" (Anonim, 1991, s.20).



Resim 83: Man Ray, Boşluğa yazma,1935

2.4.3.Deneyselden Klasığe Işıklı Boyama Tekniği

Eskiden ressam olan Amerika'lı **Barbara Morgan** (1900-1992), 1953'ten sonra tüm zamanını dans fotoğrafı çekmeye ayırdı. Çoğunlukla stüdyoda çalışır. Fotoğraflarında kullanılan ışık, kontrol altındadır. Birçok stüdyo flaşı olduğu gibi ayrıca stroboskopik flaşları vardır. Bu bileşim şeklin basitleştirilişini, sembolleştirmeyi ve vermek istediği tadın daha iyi görünmesini sağlar (Anonim. 1990,s.22).



Resim 84: Barbara Morgan,1940

Bauhase'ta ders veren deneysel fotoğrafçıların en etkili Macar ressam **Laszlo Moholy-Nagy** (1895-1947) olmuştur. "Fotografik görüntü'nün, bireysel duyarlılığı geliştirme yolu olduğunu savundu. Fotoğraf ve resmi birleştirdi, fotografik yapıyı değiştirecek, geliştirecek her tür teknik müdahale yolunu kullandı. Çalışmaları boşluğu ve zamanı keşfetmeye, açıklamaya çalışır. Bunu yarı-soyut hareketler yaratarak, durağan görüntüleri tekrar eder biçimde kullanarak yapar. Empresyonist-pictorialist yaklaşımı benimsemiştir" (Anonim. 1991, s.20).

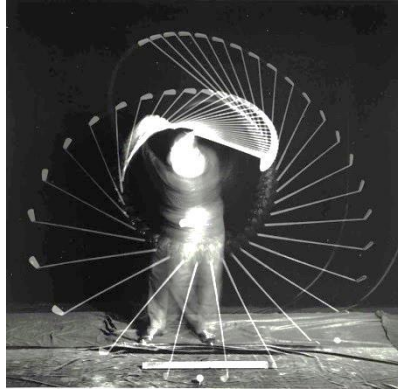


Resim 85: Laszlo Moholy-Nagy, *İsimsiz*, 1936-1946, AndreaRosen Gallery, New York

Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nde (MIT) öğretim üyesi olan **Harold E.Edgerton** (1903-1990), elektrik mühendisliği alanında çalışırken aynı zamanda fotoğraf alanını derinden etkileyen buluş ve çalışmalara imza atmıştır (Frizot, M. 1998, s.257).

Stroboskop, laboratuvar koşullarında, nesnelerin hareketlerini analiz etmek üzere saptamalar için kullanılan bir araçtır. Buna göre önceden saptanan çok kısa zaman aralıklarında, yinelemeli olarak flaş ışıklar yanar söner ve hareket eden nesneleri aydınlatır. "Stroboskopik ışık ve aydınlatmayı kullanarak, ütöpik kabul edilen zaman aralıklarında/enstantenelerde fotografik saptama yapmayı başarmış ve insanın görsel algısının çok ötesinde görüntüler yakalamıştır. *Futbol Hamlesi* (1938), *Süt Damlası* (1936)" (Herbert, A. 2016, s.1) ya da *İskambil Kâğıdını Parçalayan Mermi* (1960) ile ilgili saptamaları bu konuda birer örnektir. Edgerton'un stroboskopu, elektronik flaş ve ekipmanlarının gelişmesine öncülük etmiştir. 1930'larda olağanüstü gelen çok yüksek enstantenelerde saptama yapma ya da hareket analizi olanağı, bugün bize çok doğal gelmektedir. Edgerton'un araştırmalarının sonucu olan fotoğraflar, bugün fotoğrafın dil yetisine mal olmuştur ve estetik nitelikleri ile de tanımlanmaktadır. Edgerton, Işıkla Boyama tekniğinin gelişimine çok katkıda

bulunmuştur. 1937 yılında, Gjon Mili ile iş birliğine başlamış ve Mili, Stroboskopik flaşları kullanarak stilini geliştirmiştir.



Resim 86: Thomas E.Edgerton,1938

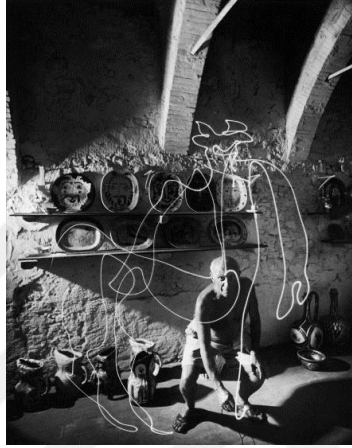
Mühendis olarak eğitilmiş ve kendi kendini yetiştirmiş bir fotoğrafçı olan Arnavut kökenli **Gjon Mili** (1904-1984), dansçıların her hareketini yakalamak için Stroboskopik ışık kullanmıştır. Onun Işıkla Boyama yaparken kullandığı flaş teknikleri, günümüzde de hala kullanılmaktadır ve bu tekniğinin asıl yaratıcısı olduğu söylenebilir.

"Mili, egzersizleri sırasında buz patencinin çizmelerine yapıştırılmış küçük ışıklar ile patencinin hareket halindeki fotoğraflarını çekerek ünlü Işıkla Boyama görüntülerini oluşturdu ve bazı kişilere ilham kaynağı oldu" (<http://time.com/3746330/behind-the-picture-picasso-draws-with-light/> Cosgrove, B. Erişim tarihi: 25 Şubat 2016).



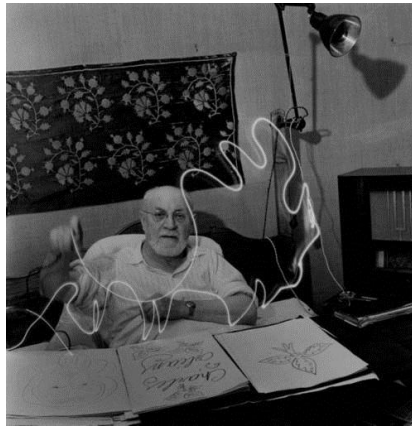
Resim 87: Gjon Mili, Patencinin (Carol Lynne) hareketi,1945

Gjon Mili, Picasso ve Matisse ile çalışmalar yapmıştır. "Gjon Mili, Life dergisi için Picasso' nun evine gittiğinde, ışıkla boyadığı buz patencisinin fotoğraflarını göstermiştir. Bu fotoğraftan ilham alan Picasso, eline feneri alarak havada çizmeye başlamıştır (Resim 88). Mili de kamerasını kurarak ünlü görüntüleri belgelemiştir" (<http://lightpaintingphotography.com/light-painting-history/> erişim tarihi: 05 Mart 2016). Picasso, boğa başlı insan vücutlu yaratık "Minatour" mitinden etkilenerek yaptığı bir seri eserlerini, Işıklı Boyadığı-çizdiği fotoğraflarıyla, belki de labirentte ki Minatour'u aydınlatmaya çalışmıştır.



Resim 88:Gjon Mili, Pablo Picasso, Işıklı Minatour'u Çizerken. 1949

Yine, 1949 yılında **Henri Matisse**, Gjon Mili'nin küçük bir yardımıyla Işıklı Boyama yaptığı bu tek fotoğraf ile tarihte yerini almıştır (Resim 89). Sanatçı tüpten çıktığı gibi tuvaline aktardığı ve yaptığı resimleri gibi, elindeki ışığı, direkt fotoğraf makinesine tutarak elde ettiği bu fotoğraf görüntüsü de, kendi sanatında uyguladığı stile benzetilebilir.



Resim 89: Gjon Milive Henry Matisse, 1949

Life dergisinin Alman asıllı Amerikalı başka bir fotoğrafçısı **Andreas Feininger** (1906-1990), elektrik ampulleri ile donattığı oyuncak bir helikopterin pervanesinin hareket ettirilmesi sayesinde (Resim 90) Işıkla Boyama fotoğraflarını üretti (<http://www.lpwalliance.com/publication/15/> Anonim -erişim tarihi: 10 Mart 2016).



Resim 90: Andreas Feininger, Helikopter, 1949

2.4.4. 20.yüzyılda Yeni Arayışlar ve Işıkla Boyama Tekniği

İsveç doğumlu, Amerikalı sanatçı **Herbert Matter** (1907-1984), el ve ayak bileklerine ampuller yerleştirip, karanlıkta kameranın önünde ceket ve pantolonunu değiştirmiştir (Resim 91). Böylece ışık çizgilerinden oluşan Işıkla Boyama fotoğraflar elde etti.



Resim 91: Herbert Matter, 1953

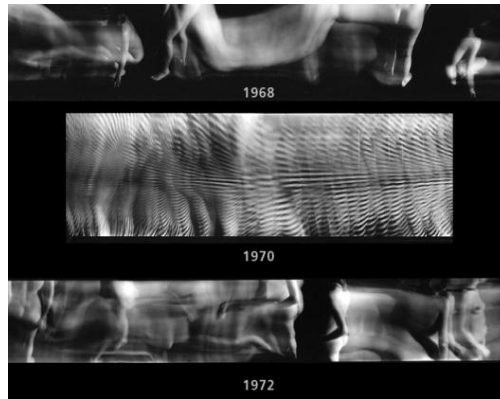
1957 yılında Fransız **George Mathieu** (1921-), bir Japon dergisinin kapak görüntüsünü oluşturmak için gittiği Tokyo'da Işıkla Boyama tekniğini kullanmıştır.

1967 yılında İngiliz **Alan Jaras** (1940-), su, sabun köpüğü ve yapay ışık yardımıyla lens kullanmadığı, ilginç ışık desenleri oluşturduğu fotoğraflar elde etmiştir.



Resim 92:Alan Jaras, 1967,

Amerika'lı fotoğrafçı **Barbara Blondeau** (1938-1974),1968 yılında yüksek lisansını tamamladı ve Sanat Moore Koleji' nde öğretmenlik için Philadelphia' ya taşındı. O, fotogramlar, flaş ışıkları ve maskeleye teknikleri denemiştir (http://www.philamuseum.org/doc_downloads/pressroom/takenByDesign/pressKits/takenByDesign.pdf erişim tarihi: 07 Nisan 2016).



Resim 93:Barbara Blondeau,1968

1975 yılında, Amerikalı fotoğrafçı **Ellen Carey** Işıkla Boyadığı oto portresini yayınlamıştır (Resim 94).



Resim 94: Ellen Carey,1975

1976 yılında Amerikalı fotoğrafçı **David Lebe**, önce iğne deliği kameralar ve el ile renklendirme, ardından fotogram ve ışıkla çizimleri serisi yapmıştır. Lebe, Işıklı Boyamaya özportre serisi olarak başlayıp dizi şeklinde çalışmıştır (<http://davidlebe.com/B&W-LIGHT-DRAWINGS-ETC/ABOUT-THE-LIGHT-DRAWINGS/1/caption/> Lebe,D. Erişim tarihi: 15 Nisan 2016).

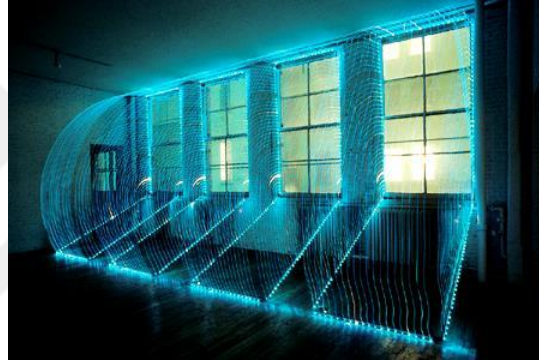


Resim 95: David Lebe,1976

Mimar olan **Eric Staller**, 1970 sonlarında Işıklı Boyama tekniğini çok fazla uygulayan, farklı şekillerde üretilmiş malzemeleri kullanan yaratıcı bir sanatçıdır. Onun çalışmaları analog makinelerle üretilmiş, maytap ya da çeşitli ışık kaynaklarını düzenlemeleri ile özellikle sokaklarda veya dış çekimler de üretilmiş, son dönem sanatçılara esin kaynağı olduğu görülmektedir."Eric Staller, pencerelerin önüne uygun, üzerinde lambalar taşıyan bir çerçeve yaptı. Bunu düzgün bir hareketle iterek uzaklaştıkça küçülen pencere görüntüleri üretti. Özellikle 'Işıklı Boyama' sayesinde dinamik görüntüler yaratır ve gece elde edilen ışık izlerini kullanır. Bu çizgiler

boşlukta eğriler çizerler. Bazen 20 dakikalık uzun pozlandırmalarla elde edilirler. Bunun dışında pozlama sırasında gözün göremeyeceği olaylarla da ilgilenmiştir. Bunlarda gerçek olanla olmayanı birleştirerek bir hareket veya şekiller grubunu yaratır. Elde edilen baştan sona planlanmış, matematiksel, hassas bir yinelemedir. 35 mm geniş açı ile çalışır ve daha ayrıntılı olarak istediği bölümler için ek pozlandırmalar yapar" (Anonim. 1990, s.20). Bugünkü şekliyle ışıkla garafininin babası olduğu söylenmektedir.

Güler Ertan, "Dinamizm" başlıklı makalesinde Işıklı Boyama tekniği ile fotoğraf üreten Eric Staller'in çalışma amacını şöyle aktarmaktadır. "Fotoğrafçının buradaki amacı, pozlandırma sırasında ışığın seçilen kare içindeki cismin hareketi ve hareketi ve hareket düzenliliğinin birbirine olan uyumudur" (Ertan, G. 1999, s.41).



Resim 96: Eric Staller, 1976

Hiro, olarak bilinen Japon kökenli Amerikalı fotoğraf sanatçısı **Yasuhiro Wakabayashi**, Rolling Stones albümü olan 'Siyah ve Mavi' nin kapak tasarımını Işıklı Boyama olarak çalışmıştır (Resim 97). Sanatçılar ellerindeki fenerleri hareket ettirdikleri bir dış çekimde, 'siyah' renkli zemin ve 'mavi' renkli gökyüzü altında görüntülenmiştir.



Resim 97: Yasuhiro Wakabayashi, 1976

Dean Newell Chamberlain,Amerikalı sanat eleştirmenleri tarafından ‘Işıkla Boyama’ olarak adlandırılan kendi tarzında, 1977 yılından sonra çalışmaya başladı. "Dean Chamberlain, günümüzün Işıkla Boyama tekniğinin babasıdır. Dean 1977 de Işıkla Boyamayı keşfettiğinde Rochester Teknoloji Enstitüsünde ders alıyordu. Dean, denemelerini yaparken kolejin üçüncü sınıfta okuyordu. Dean şöyle der, ‘Arkadaşlarım beni çalışmalarıyla sudan çıkmış balığa döndürmüştü’. Bu Dean’in özel bir film rulosu geliştirmesine kadar devam etti. Dean ilk Işıkla Boyama görüntüsünü gördüğü anda, ne aradığını bulduğunu anladı. O andan itibaren Dean sadece Işıkla Boyama görüntüleri üretmeye başladı. O belki de gerçek Işıkla Boyama yapan ilk kişiydi" (<https://goingglobalwithlightpainting.wikispaces.com/History> - Anonim- Erişim tarihi: 12 Nisan 2016).



Resim 98: Dean Newell Chamberlain,1976

Susan Sims-Hillbrand Işıkla Boyamaya 1977 yılında başladı. Northridge’de California Üniveritesinde fotoğraf sınıfındaydı. (Oradan 2D Sanat dalında BFA derecesi ile mezun oldu). Yöneticisi Jerry McMillian, onu alışılmamışın dışında kendi portresini yapmakla görevlendirmesiyle, arayışa girdi. Eşinin ‘vücudunun çevresini ışıkla sınırlandır’ önerisiyle Susan’ın aklına ışıklı kalem fikri geldi (Resim 99). Ömrü boyunca tutkusu olarak kaldı (<http://lightpaintingphotography.com/light-painting-history/> erişim tarihi: 05 Mart 2016).



Resim 99: Susan Sims-Hillbrand,1977

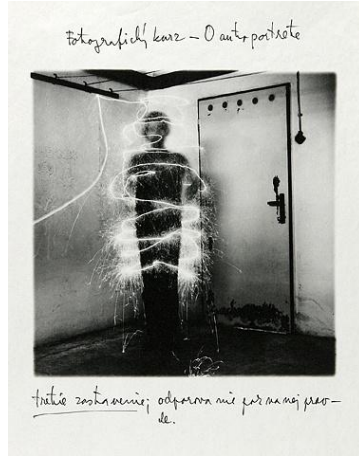
Doğa fotoğrafçısı **Jacques Pugin** Bulle -İsviçre’de doğdu ve fotoğrafçı olmak için 1972 de Zürih’e taşındı. 1979 da Işıkla Boyama çalışması serisi olan ‘Graffitigreffes’ üzerinde çalışmaya başladı. Jacques Işıkla Boyama çalışmalarına 1982 ye kadar devam etti. Graffitigreffes uluslararası boyutta çok ilgi gördü ve sergilendi. Pugin’in Işıkla Boyama çalışmaları çok ilgi görünce üç yıl arka arkaya Federal Grant of Applied Arts ödülüyle ödüllendirildi (<http://www.jacquespugin.ch/biographie.html> - Pugin, J. Erişim tarihi: 17 Nisan 2016).



Resim 100: Jacques Pugin, 1979

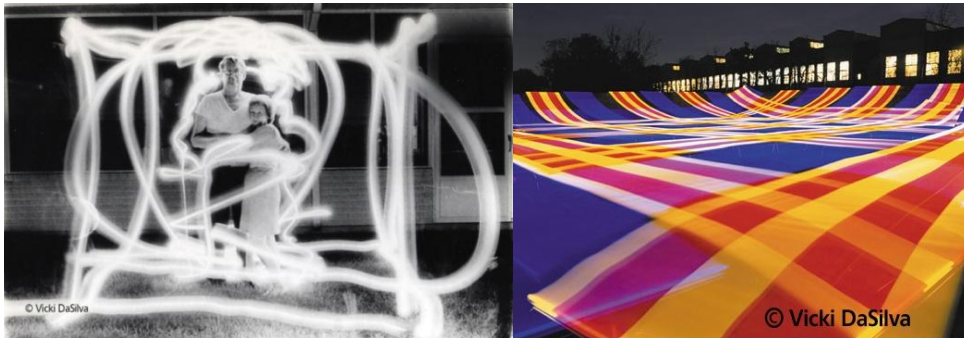
2.4.5 Işıkla Boyama Tekniğinin Yaygınlaşması

Fotoğrafçı **Jozef Sedlak** 1958 yılında Slovakya’nın Bratislava şehrinde doğdu. Sedlak, Işıkla Boyama çalışmalarına ‘Kurzsebazoznania’ serisiyle başladı. ‘Kurzsebazoznania’ İngilizceye, ‘Kendi bilgini derecelendir’ olarak çevrildi. Kademeli fotoğraf üzerine çalışan bir grup fotoğrafçıdan bir tanesi olup 1980 de Slovakya’yı uluslararası alanda temsil etti. Sedlak boşluğun veya nesnenin detaylarını ışık ve hareketle ortaya çıkartmak için çoklu pozlama kullandı. Böyle yaparak, çalışmalarında çok kullandığı kendi buluşunu güçlü bir ifadeyle anlatmış oldu ve aynı zamanda kurgu olarak bildiğimiz, balık kafaları, örümcek insanlar, yerden çıkan vücutlar, izole olmuş yaşayan kollar ve bacaklar gibi formasyonları yarattı (<http://23gallery.com/wp-content/uploads/2014/06/Semion-Bourakevich.compressed.pdf> -Anonim-Erişim tarihi: 16 Nisan 2016).



Resim 101: Josef Sedlak, Rate Self-Knowledge, 1982

Vicki Da Silva, birçok Işıklı Boyama ünvanına sahiptir. Amerikalı olan sanatçı, 1986 da Paris'e yaptığı Işıklı Boyama seyahatinde eşi olacak Antonio Da Silva ile karşılaştı. Antonio elektrik teknisyeniydi ve çalışmalarında floresan ampul kullanma yollarını araştırdı. 1988 de beraber Işıklı Boyama üzerine çalışmaya başladılar. Bu yılda floresan lambaları makaralı çekme sistemine yerleştirdiler. Işıklı Boyama konusunda tanındığı kadar bu konuda yaptığı montajlarla da tanınmıştır. Vicki, ayrıca elle ışıklı duvar yazısı sistemini de geliştirmiştir. Sanatçı, Pennsylvania'da yaşamakta olup Işıklı Boyama konusunda çalışmalarına devam etmektedir. (<http://www.lpwalliance.com/publication/41/> erişim tarihi: 10 Mart 2016).



Resim 102: Vicki Da Silva, 1976

Mike Mandel, Gilbert'in 'Chronocyclegraphs' çalışmasından doğrudan etkilenmiştir. 1980 den başlayarak çıktığı 10 yıllık yolculukta günlük yaşamdan verimli çalışmalar yarattı. Mike'ın görselleri şiir gibidir.



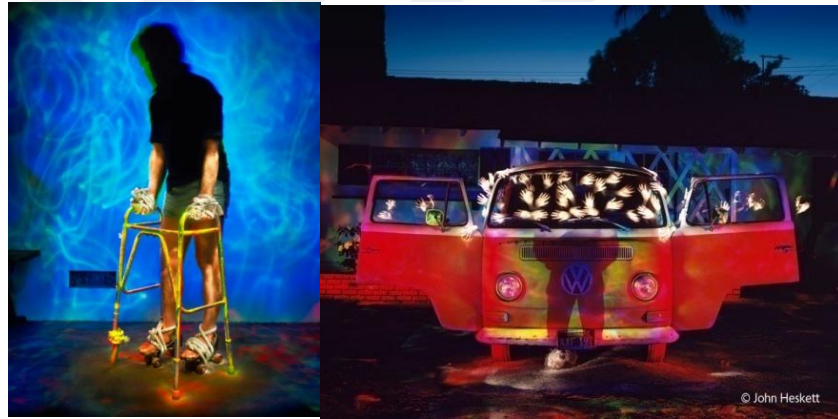
Resim 103: Mike Mandel,1980

Çekoslovakya doğumlu, **Kamil Vagra**'nın, çalışmalarının yaklaşık %70 i mutfağında ışıkla boyanmış kendi portreleridir. Portreleri de metafiziksel bir görünümündedir. Bize, basit soruların en bol olanlar olduğunu hatırlatır gibidir. Ben kimim? Neden buradayım? Fotoğraflarının her biri boyamadır veya çizimdir. Görsellerinde çok az boşluk tarifi bulunur, sonsuzda veya kendi aklının içinde çalışıyor gibi görünür. Kamil Vagra "*Işığın Yolu*" adlı bu eserini 1983 de yaptı. Işıkla Boyama tekniğini kullandığı ilk fotoğraflarındandır. Fotoğraf siyah beyaz olduğundan, genel olarak rengin olmayışı bir huzursuzluğu, rahatsızlığı veya mutsuzluğu işaret etse de parlak beyazın ve görselin koyu bölgeleri görseli yine de canlı kılmaktadır. Vagra'nın masa üstüne koyduğu güncel nesnelere (elmalar, mumlar...) fotoğraftaki rahatsızlığı daha çok yok etmektedir. Onlar sadece normal hayatın görüntüsüydü. Bu görselleri yaratmak için, düşük perde hızı, geniş diyafram ve yüksek ISO kullanılmıştır (<http://www.czechslovakphotos.com/html/vagra.html> -Anonim -Erişim tarihi: 05 Ocak 2016).



Resim 104: Kamil Vagra, 1980

Amerikalı Sanatçı **John Hesketh**, karanlıkta kendimi el feneriyle birşey arar buldum. Hazırlanmış bir ortamda uzun pozlama ile el feneri kullanarak fotoğraf çekiyorum. Yüksek teknoloji ekipmanlar kullanmam. Bilimsel hesaplamalardan çok içgüdüye dayanırım. Böylece rakamlardan çok duygulara bağlı Işıklı Boyama yaparım. Ortam boyunca ışıkla boyayarak gezinirim. Sık sık bir insan varlığını veya ihtiyacını hissettiririm. 1985 de Sanatçı John Hesketh fotoğraf makinasını alıp arka bahçesine çıktı ve ilk Işıklı Boyama çalışması olan 'Ev Yaşamı' serisini çalışmaya başladı. Bu çalışmadaki nesnelər günlük ev yaşamındaki nesnelər oldu. Hesketh Anaheim California'da yaşamakta ve son çalışması olan Los Angeles de Işıklı Boyama tekniğini geliştirmeye devam etmekte. 'Ben hiç bir zaman durmam. Fotoğraf maskelerin şahit olduğu gerçeğin illüzyonudur. Boya yapan için en iyi ortam onun vücudunda hapis olmuştur' (<http://johnhesketh.squarespace.com/culdesac/> erişim tarihi: 15 Ocak 2016).



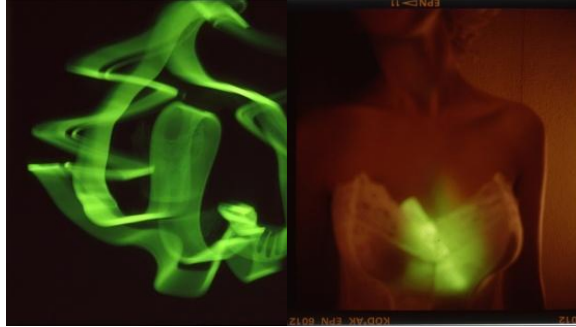
Resim 105: John Hesketh, 1985

Slovakya'nın tanınmış fotoğrafçısı **Robo Kocan**: "Işıklı Boyama veya ışık fotoğrafçılığına lise yıllarımda bir okul reklamında bir saksafonu dökümante ederken merak sardım. Bir seri uzun pozlama fotoğraflar çekiyordum, bir çekimde kazara makinayı hareket ettirdim. Tesadüfen, filmi banyo ettirdikten sonra özellikle o fotoğraf dikkatimi çekmişti, sadece saksafon net olarak gözüküyor, çıkarttığı müzik de sanki verilen ışık hareketiyle kadrajda görülüyordu. Bu kazara yaptığım keşiften sonra makinama yeni filmler koydum ve *Biela Nocna Hudba* (Beyaz gece müzik) serisini çalışmaya başladım. Bu serideki görseller bu tekniğin ilk fotoğraflarıdır (<http://www.lpwalliance.com/publication/41/> erişim tarihi: 10 Mart 2016).



Resim 106: Robo Kocan,1986

1987 de İtalyan fotoğrafçı **Salvo Veneziano** bir şeyle ışık çizgileri yapmanın çok enteresan olacağını düşündü ve o bir şeyin aynı zamanda nesnenin etrafını da aydınlattığını gördü. İlk Işıkla Boyama çalışmamı 1987 de yaptım. Eşimle beraber İsviçre’de idim, yeşil acil durum çubukları ile oynuyordum (kırınca ışık saçmaya başlayan çubuklar) sonuç çok basit ve netti ancak aradığıma göre çok yeşildi. Herkes nasıl yaptığımı sordu ve onların denemelerine izin verdim. Okulumuz olan Palermofoto’da ışıkla boyamanın bir fotoğrafik süreci anlama çok önemli olduğunu düşünüyoruz ve hemen hemen tüm kurslarımızda çoklu flaş ve hareket blur tekniğiyle beraber ders olarak veriyoruz.



Resim 107: Salvo Veneziano,1987

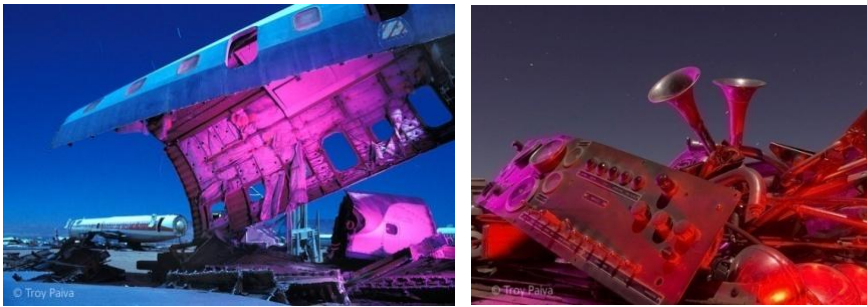
Tokihiro Sato, nefes grafikleri veya fotoğraf terlemesi olarak ifade ettiği seri çalışmasında uzaydaki hareketini küçük noktacıklar halinde veya aydınlatılmış çizgiler olarak vurgulamıştır (Resim 108). Tripoda yerleştirilmiş geniş format fotoğraf makinası kullanarak ve bir saat ile üç saat arasında pozlama yaparak belirlenmiş bir boşlukta hızla hareket eder. Gündüz çekim yaptığında, güneşe ayna tutar. Gece veya kapalı alanda flaş ışığı kullanır. Çıkan fotoğraflar çok detaylı manzaralar olup ışık

noktacıkları ve çizgileri şeklinde sanatçının varlığını hissettirecek ancak görüntüsünü göstermeyecek şekilde belirir (http://www.tonkonow.com/sato_cv.html- Tonkonov, L. Erişim tarihi: 24 Mart 2016).



Resim 108:Tokihiro Sato,1988

Troy Pavia, yetişkinliğinden itibaren geceleri arka yollarda dolaştı, çöp alanlarında gezindi, yol kenarlarındaki ıssız kasabalara gitti. Yerleşim merkezi kâşifi deyiminin çıkmasından yıllar önce bu işi yaptı. Gece fotoğrafı çekiminde ve Işıkla Boyama tekniğinde bu gibi yerlerde 1989’ den günümüze ustalaştı. 1998’de çok popüler olan lostamerica.com internet sitesini kurdu. 2003 yılında ilk kitabı ‘*Lost America*’, 2008 ‘*NightVision: Yerleşim Merkezi Keşif Sanatı*’ kitabı basıldı. Troy çöplükler, boşaltılmış askeri üsleri ve diğer terk edilmiş California bölgelerini fotoğraflamakla meşgul (<http://www.darknessdarkness.com/artists/troypaiva.php> erişim tarihi: 26 Mart 2016).



Resim 109:Troy Paiva,1989

Christina Salinas 1980 larda başladığı Işıkla Boyama çalışmalarında yıllar içinde birçok eser ortaya çıkaran sanatçı, başlangıçta bu tekniği bilmediğini ve kaynaklarının yetersiz olması nedeniyle, elindekilerle yetindiğini belirtir. Sanatçı şöyle açıklar. Işıkla Boyama tekniği aradığım ruh halini yaratmama yardımcı oldu. “İstedğim etkiyi elde edene kadar deniyorum. Geleneksel aydınlatma istediğim son

görselleri vermiyor, bu nedenle Işıkla Boyamayı seviyorum. Yıllar içinde çeşitli nesnelere çalışarak deneyim ve teknik kazanacağım”.



Resim 110: Christina Salinas, 1989

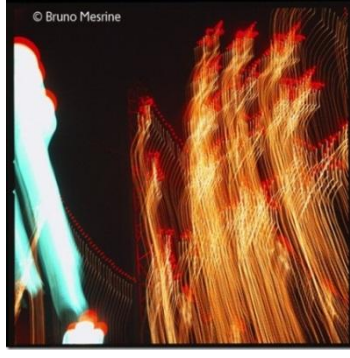
2.5. Dünyada Güncel Işıkla Boyama Tekniği Uygulamaları

Işıkla Boyama Tekniği, Dijital Devrim'in gerçekleştiği 1990'ların başından günümüze, birçok sanatçı tarafından yoğun olarak uygulanmaktadır. Öyle ki Işıkla Boyama artık yalnızca bir teknik ve uygulama seçeneği değil, bir kavramsal fotoğraf kategorisi haline gelmiştir.

Tekniğin doğasındaki deneysel boyut sürmektedir. Ve ışık kaynakları ile ilgili olarak sanatçılar ışık kaynaklarını çeşitlendirmekte ve gittikçe daha görkemli yapıtlar ortaya koymaktadırlar.

Yine güncel olarak sanatçılar Işıkla Boyama'yı fotoğraf sanatının yanı sıra video sanatı bağlamında da sürdürmektedirler. Bu bölümde fotoğrafın çeşitli alanlarında faaliyet gösteren ama ortak noktası Işıkla Boyama olan sanatçılar ve yapıtları ele alınmıştır.

Fransız fotoğrafçı **Bruno Mesrine** şöyle der; "Işıkla Boyama tekniğini bilmeden beni Işıkla Boyamaya iten şey benim ümitsizliğimdir". O zamanlar objektifinin arkasında ve önünde birçok teknik olanağa sahip argentic Hasselblad ile çalışıyordum. Kendi kendime hem öğreniyor hem öğretiyor ihtiyaçlarıma göre ışık fırçalarımı geliştirişiyordum.



Resim 111: Bruno Mesrine, 1990

Chanette Manso Işıkla Boyamaya 1991 de parmaklarına bağladığı küçük ampullerle ile başladı. Ampuller ince bir telle sütyen askısındaki pillere bağlıydı. Arka plan olarak geceleyin Paris'i kullanarak Seine nehri kıyısında dans etti bu esnada hızlı bir flaş için poz verdi. Sonuç olarak gördüğünüz onun hareketinin bir anında flaşın yakaladığını görüyorsunuz, ışık da tüm hareketi iz olarak belirlemiştir. Manso şöyle der; "Fotoğrafi bir şahit olarak ve yaratıcılığım olarak kullanıyorum. Ne zaman ışık tecrübesi olan bir moda fotoğrafçısı ile karşılaşsam hemen Işıkla Boyama yapıyorum" (<http://www.lpwalliance.com/publication/41/> erişim tarihi: 10 Mart 2016).



Resim 112: Chanette Manso, 1991

Işıkla Boyama sanatı nereye gidiyor? Bu soruya sanatçı **Patrick Rochon** şöyle açıklama getirmiştir. "Işıkla Boyamaya başladığımda, sihri keşfetmek için de bir yol buldum. Bu sanki olmayan bir şeyin fotoğrafını çekmek gibi bir şeydi. Görmeden yaratmak gibiydi. Işıkla Boyama yapan birisi olarak karanlıkta çalışıyordum. Hayal ve içgüdü benim ana duygularımdı. Bu sanatta şevkle pratik yapıyorum, kendimi, beni yeni fikirlere ve iç görüşlere götürecek fısıldanan ipuçlarını dinliyorum. Bu yaratıcı bölgede bilincin, bilinçaltıyla buluştuğu bir yer buldum. Bu öğrenmeye, kendini geliştirmeye, keşfe giden yolun eşliğiydi. Bir yolculuktu. Kanada doğumlu sanatçı alışılmışın dışında yaratıcı teknikler kullanmasıyla Işıkla Boyamanın en büyük ustası

olarak görülmektedir. Çalışmaları yoğun, ileri görüşlü ve çok yaratıcıdır. Portre, moda ve nü konularında odaklanmıştır" (<http://www.patrickthelightpainter.com/about/> erişim tarihi: 22 Mart 2016).



Resim 113:Patrick Rochon, 1992

6. Jenerasyon New York’lu olan **Aurora Crowley**, Işıkla Boyamanın mistik ve şaşırtıcı sanatçısıdır. 90 ların başında Bumbie&Bumbiede kuaför olarak çalışırken fotoğrafa meraklı olduğunu fark etti. 1996 da Patrick Rochon ile karşılaştı ve moda ve Işıkla Boyamayı birleştirmesi üzerine ondan etkilendi. O günden beri ışık ve ışığa duyarlı her şey üzerinde çalışma yapıyorlar.



Resim 114: Aurora Crowley, 1996

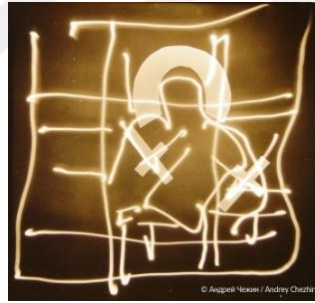
Arturo Aguiar’ın 1999 da Işıkla Boyamada başlangıç noktası bir seri kendi portre çalışmasıdır. Aguiar şöyle der; "Çalışmalarım fotoğraf kanalıyla şiir yapmaktır ve tüm şairler gibi lisanın ifadesini ve işaretlerini sorgular. Bu tekniğe, doğrudan hareket çekimleri yaparak atıfta bulunuyorum: Her sahneyi karanlıkta manuel olarak aydınlatıyorum. Görüntü içinde bir hikâye oluşturmak, subjektif boşluklar yaratmak için aydınlatmayı elle yapıyorum. Işığın ve rengin kullanımı artistik ve konsept anlamında oluyor. Işık ve gölge olmadan hiçbir şeye karar verilemez. Ani flaşlar ve karanlıklar arasındaki kontrast insanlığın esrarını vurguluyor, güzelliğimizi ve zaman

zaman da karanlığımızı belirtiyor" (<http://www.lpwalliance.com/publication/41/> erişim tarihi: 10 Mart 2016).



Resim 115: Arturo Aguiar, 1999

Rusya'nın tanınmış fotoğrafçısı **Andrey Chezhin** fotoğraf için kamera çizimlerini ve şablonları 1999 da kullanmaya başladı. Sadece ışık kaynağını değil kamerayı da hareket ettirdi.



Resim 116: Andrey Chezhin, 1999

İtalyan moda fotoğrafçısı **Marco Palumbo**, moda dergileri için çektiği fotoğraflarında Işıklı Boyama tekniğini kullanan ilk fotoğrafçılardan biridir. Ticari kaygılarla üretilen moda gibi farklı bir alanı, sanatla buluşturmuştur.

"Eskilerden bildiği çoğunlukla Işıklı Boyama tekniğiyle çalışan Marco Palumbo'nun çalışmalarında, ürün-ışık-anlatım dili bileşeni olağanüstü" (Sahakoğlu, K. 1999, s.61). Başka bir yorumda şöyledir.

"Gökkuşağının tüm renkleri, Işıklı Boyama tekniğiyle modellerin üzerine yansıtıldığı fotoğraflar, sanki gerçekten cennetten geliyor...Beymen Studio'nun İlkbahar-Yaz kreasyonu çekimleri, 'Cennetten Kartpostallar' adı altında sunulan sekiz

adet kartpostal, Palumbo'nun Milano'daki stüdyosunda, uzay sonsuzluğu konseptiyle hazırlandı. Fotoğraflarda, gökkuşağının tüm renkleri, Işıklı Boyama tekniğiyle modellerin üzerine yansıtıldı. Fotoğraflara gizemli bir derinlik kazandıran bu metod, ilk defa Beymen Studio çekimleri için Palumbo tarafından kullanıldı" (<http://www.hurriyet.com.tr/moda-cennetinden-kartpostallar-39079228> -Anonim - Erişim tarihi:14 Ocak 2016).



Resim 117:Marco Palumbo—1999 Beymen İlkbahar/Yaz Koleksiyonu

Alman Fotoğraf sanatçısı **Jörg Gründler**, ürettiği seri portreleri ve kurguları ile Işıklı Boyama tekniğinde şiirsel bir üslup oluşturmuştur. Kendisi, ‘çoğunlukla bir ışıklı kalem, bazen lazer ışığı veya led ışıkları ile kendi yaptığı filtreleri kullandığını, yüz hariç, konulara yaklaşık 15-20 cm mesafeden çalıştığını belirtmektedir’.

Çalışmalarından bazıları bizleri geçmişin ötesine, efsaneler dünyasına götürür. Jörg Gründler romantik eserlerden esinlenerek ürettiği masal gibi fotoğraflarında hayat, insanlık, inanç gibi mesaj vermektedir. Işıklı Boyama tekniğinde şaşırtıcı ustalıklarla kullandığı ışık, renk ile kompozisyon oluşturarak ilham verici fotoğraflar canlandırmaktadır



Resim 118: Jörg Gründler, Koza, 2002

Profesyonel fotoğrafçılık yapan sanatçı **Dave Black**, web sitesi aracılığıyla Işıkla Boyama tekniğine ilişkin bilgileri fotoğraf ve video yayınlamaya başlamış, düzenli olarak atölye çalışmaları yapmaktadır.



Resim 119: Dave Black, 2004

Michael Bosanko 2004 yılında sanatı ile şu açıklamaları yapmaktadır: “Benim Işık sanatı (veya ışıklı duvar yazısı) ile tanışmam 2004 yazında Yunanistan’da ay ışığında doğa fotoğrafı çekiminde bir yanlışlık sonucu oldu. Uzun pozlama yapıyordum, tripodtan çıkarttım, elimle hareket ettirerek Ay ile bir kelime yazdım. Heyecan içinde bundan sonraki adımda makinayı tripod bağladım ve bir el feneri ile çizmeye başladım. O günden sonra fotoğraf bilgimin limitlerini zorlayarak Işıkla Boyamada yeni bir şeyler yapabilmek, hayallerimin sınırlarını zorlayan fotoğraflar üretebilmek için yalnız seyahat eden bir kişi oldum. Sadece o an için var olan bir şey için çalışma yapmak ve varlığını kanıtlamak için fotoğraf yaratabilmek en büyük ödülüm oldu. Çalışmalarında katman ve üst üste bindirme yoktur. İşlemeye karşı olduğumdan böyle davranmıyorum, Işıkla Boyama çalışmalarım saf olsun, hatalarımdan ve başarılarımdan birşeyler öğrenebileyim diye böyle çalışıyorum”

(<http://www.michaelbosanko.com/about-bosanko-and-light-art> -erişim tarihi: 27 Şubat 2016).



Resim 120: Michael Bosanko

Marcus Sharpe'ın açıklamaları da şöyledir: Işıkla boyanmış fotoğraf yaptığımız gibi görünür. Çünkü ışığı ben kontrol ediyorum. Işığı normalde görülmeyen yerlere doğrultuyorum. Görme açısına alışkın olmadığımız görseller yaratmak istiyorum. Tamamen karanlık bir oda düşünün, kesinlikle ışık yok. Işık olmadığı için hiç bir şey mevcut değil, en azından bir kamera var. Bu mutlak karanlık benim kanvasım. Elde bir ışık kaynağı kullanarak, ışık katmanları uygulayıp karanlığın sakladıklarını ortaya çıkartıyorum. Bu kontrollü ortamda sanatçı olarak ben, kimsenin görmediği bir dünya yaratıyorum (<http://marcussharpe.com/lightpaint.htm> erişim tarihi:28.02.2016).



Resim 121: Marcus Sharpe, Kırmızı Palto ve Edmund Teske'nin Elleri, 2005

Richard Walker'ın açıklamasıyla: “Işıkla Boyama oynamak için benim için bir fırsat. Stüdyoda çiçek portreleri yapıyorum. Çalışmalarını yaparken, çıkan sonuç o kadar iyi olsun ki bakan bir daha baksın istiyorum. Ağaçlara da odaklanırım. Birçok Işıkla Boyama fotoğrafçısından farklı olarak renkli filtreler kullanarak ışık kaynağını

ortaya çıkartmam. Benim amacım hassas Işıklı Boyama yaparak nesnenin kaliteli görüntüsünü ve dokuyu ortaya çıkartmak. Stüdyoda Hosemaster aydınlatma sistemini kullanırım. Açık hava çalışmalarında Maglite el fenerlerini kullanırım. Fotoğraf makinası olarak da orta format makinaları tercih ederim (<https://richardwalkerimages.com/about-richard/> Walker,R. Erişim Tarihi: 19 Nisan 2016).



Resim 122: Richard Walker,2004

Noel Kerns'in deneyimlerine göre: “Gece çekimleri, dolunay ışığında gerçekleştirilmiş olan çekimler ve hüzünlü bir etki yaratan ek ışıklar ve bunların yarattığı etkiyle ortaya çıkan bu fotoğrafları görmek beni fazlasıyla etkilemişti. Bu teknikle yapılmış olan çalışmaları, birçok fotoğrafçı tarafından, farklı açılar ve zenginlikte görmek, belki de fotoğrafçılık hayatımda, fotoğraf adına beni derinden etkileyen ilham veren, çalışmalar olduğunu ifade edebilirim. İşte bu nedenden ötürü bu tekniği uygulamaya karar verdim ve çok etkilendim. Böylece ben de etrafımda ki, özellikle terk edilmiş bölgelerden başladım. Ancak çektiğim yerler 20 ya da 30 yıl önce filmli fotoğraf makinemle çektiğim aynı bölgelerdi aslında ama bu kez farklı ve yeni bir bakış açısıyla çekiyordum. Fotoğrafa döndüğüm 2007 yılından itibaren artık Işıklı Boyama ve gece fotoğrafçılığı çekimlerine odaklanmıştım ve hala bu çekimleri elimden geldiğince yapmaya çalışıyorum” (<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/noel-kerns-ile-soylesi-isikla-boyama/> Dağ, P. -erişim tarihi: 05 Ocak 2016).



Resim 123: Neil Kerns, 2007

Ectro olarak da bilinen Işıklı Boyama sanatçısı **Jake Saari** bir yeraltı meraklısıdır. Işıklı Boyama ile 2007'den buyana çalışma yapmaktadır. Saatlerce yeraltında zaman geçirir, mutlak karanlığı arar. Neden Işıklı Boyama? Diye sorulunca, Jake şöyle der; 'Bu çevrem ve aklımın derin keşfi oluyor. Bu benim sürekli eğitimim ve hayatımın işi. Eğer Işıklı Boyama Jake'nin sürekli eğitim şekli ise, doktora derecesini almaya çok az kaldı'.



Resim 124: Jake Saari, 2007

Işıklı Boyama sanat fotoğrafçısı **Darren Pearson**, fotoğrafa, ışık pozlamaya bakış şeklimizi değiştirmiştir.



Resim 125: Darren Pearson, 2008

Sanatçı **Hannu Huhtamo**; ”Tüm çalışmalarım ışıkla çizim olarak da bilinen, Işıklı Boyama tekniği ile ilgilidir. Birkaç saniyeden, birkaç saate kadar değişen uzun pozlama esasına dayanır. Kameranın perdesi açık iken, kameranın önünde herhangi bir ışık kaynağı ile havaya şekiller çizeriz. Işıklı Boyama karanlık bir ortam gerektirdiğinden genellikle gece uygulanır. Karanlık paletim, ışık ise fırçamdır. Diğerleri gibi ilk çalışmalarımı doğada yaptım. Buna karşılık birçok şehir merkezinde de çalışmalarda bulundum. Örneğin çirkin bir ev yıkıntısı Işıklı Boyama ile cazip hale getirilebilir. Çalışmalarında photoshop kullanmam. Bana göre işin büyüğü burada (<http://www.hannuhuhtamo.com/index.php> Huhtao, H. Erişim tarihi:24 Nisan 2016).



Resim:126: Hannu Huhtamo, 2008

Jeremy Jackson Tackysack olarak da bilinen **Jeremy Jackson**, Virginia Blue Ridge Mountain’da Işıklı Boyama konusunda uzman bir sanatçıdır. Fotoğrafları sadece uzun pozlama ve ışık ile oluşturulmuştur. Digital manipülasyon ve estetik uygulanmamıştır. Işıklı Boyamaya, 2008 yılında başlamıştır. Kısa zamanda canlı renkli fantastic fotoğraflarla dolmuştur. Çalışmaları sadece ışığın farklı şekillerde hareketine dayanır. Makinasının önünde özel bir düzenek bulunur ve 12 dakikalık pozlama yeterli olmaktadır. Photoshop gerekli değildir (<http://mangopopsicle.org/post/75556206890/us-light-painting-jeremy-jackson-jeremy> erişim tarihi: 25 Mart 2016).



Resim 127: Jeremy Jackson,2008

Dennis Calvert'e göre; “Işık kâinatı tarif etmek ve açıklamak için en önemli faktördür. Uzun pozlama ile ışığı yakalamak zaman ve uzay hakkındaki konvansiyonel anlayışımızı çökertir. Zaman artık çizgisel değil, bir kerede birçok anlar görebiliyoruz. Zaman yolcusu oluyoruz. Dennis'in Işıkla Boyama çalışmaları fotoğraf makinasından çıktığı gibidir, digital manipülasyon yoktur. Efektler uzun pozlama esnasında verilmiştir” (http://denniscalvert.net/blog/?page_id=28 -Calvet,D. Erişim tarihi: 05 Mayıs 2016).



Resim 128: Dennis Calvert, 2009

Axel Bueckert'in Işıkla Boyama tekniğindeki üretimleri genellikle nü çalışmalar olmuştur.



Resim 129: Axel Bueckert,2009

Pete Eckert, 27 yıl önce retinispigmetosa hastalığı nedeniyle görme duyusunu kaybedeceğini öğrendiğinde mezuniyet programına kabul edilmiş, mimar olmak üzereydi. Aynı yıllarda annesinin eski fotoğraf makinasını da keşfetmişti. Şimdi ödüllü bir fotoğrafçı. *Avant/Garde Diaries* de dünyayı nasıl gördüğünü ve fotoğrafı kör birisi ile dünya arasında nasıl köprü olarak kullandığını anlatır. Pete Eckert'in hikâyesi, Gary Albertson, Sonia Soberats gibi geçmişte belirtilen birkaç kör fotoğrafçının hikâyesinin devamı gibidir. Bu ikisinin çalışmaları Eckert'in çalışmalarına çok benzer. Hepsi gerçek üstü Işıkla Boyama eserleri ortaya çıkartmıştır.

(<http://garakami.com/20130715/blind-artist-pete-eckert-uses-light-painting-to-expose-his-vision/> Wright, K. -erişim tarihi: 29 Mayıs 2016).



Resim 130: Pete Eckert

Fotoğraf makinası meraklısı, **Trevor Williams** gece fotoğrafı ve Işıkla Boyama konusunda uzman bir sanatçıdır. Kendi yarattığı Işıkla Boyama aletlerini kullanır. Görülmesi gereken olağanüstü fotoğraflar yaratmaktadır.



Resim 131: Trevor Williams

Eric Curry, Sanatçı, aynı sahnede, farklı ayrıntılarını aydınlattığı birden fazla sahneyi Işıkla Boyama yaptıktan sonra, bu fotoğraf görüntülerini, Photoshop'ta sihirli bir şekilde yeniden katmanlar halinde bir araya getirerek, tamamını tek bir karede toplamaktadır. Eğitici anlamda çeşitli videolar yayınlayan sanatçının Işıkla Boyama örneklerine ait '*Painting With Light*' isimli bir kitabı bulunmaktadır. "Onun işi gerçekten etkileyici, sık sık aydınlatma ve gölgeler nedeniyle birçok gerçek dışı bir etkiye sahiptir" (<http://butilikethat.com/eric-curry-light-painting/> -Coward, N. Erişim Tarihi:21 Mayıs 2016).



Resim132: Eric Curry

Amerikalı Işıkla Boyama sanatçısı **Brian Matthew Hart** yeni bir çalışma serisi geliştirmiştir. Işığı pratikliğin ötesinde kullanarak, yaşayan senaryolar kurmuş ve fotoğraf teknikleri uygulamış, yöresel ortamları kırmızılar, sarılar ve yeşiller ile boyamıştır.



Resim 133: Brian Hart

Janne Parviainen Helsinki'den 35 yaşında genç sanatçıdır. Çok tanınmış bir sanatçı olup, yüksek kaliteli ticari sanatsal ürünler yaratmıştır. Janne gösteriler, ışık montaj sistemleri, ışık sanatı atölye çalışmaları ve gösterileri düzenlemiş olup Finlandiya sanat topluluğu olan Valopaja'nın üyesidir. Helsinki civarında okullarda 10 yıldır ışıkla çizim, yağlı boya resim dersleri vermektedir (<http://jannepaint.wix.com/jannepaint-2#!about/c10fk> erişim tarihi: 18 Şubat 2016).



Resim 134: Janne Parviainen

Drtings olarak da bilinen Işıkla Boyama sanatçısı **Aaron Bauer** 2005 den beri görüntüleri yakalamakta ve 2009 yılından beri de kaybolan ışık tasarımları yapmaktadır. Genel olarak güneş battığında çalışmaya başlar, gün doğumunda çalışmayı bırakır. Ençok tercih ettiği çalışma mekânları geniş açık araziler olup fotoğraflarında insanların daha iyi ilişki kurması için kadrajına insan faktörünü sokar. Son zamanlarda tek pozlama numarası adını verdiği bir teknik geliştirdi. Bu teknikte son görüntü ikili, hatta üçlü pozlanmış gibi farklı Işıkla Boyama teknikleri yaratılmaktadır (<http://lightpaintingphotography.com/light-painting-artist/featured-artist-2/aaron-bauer/> erişim tarihi: 05 Mart 2016).



Resim 135: Aaron Bauer

Chris Bauer, ABD, Portland Oregon’da oturmaktadır. Tüm fotoğraf dalları ile ilgilense de uzun pozlama ve Işıkla Boyama konusunda uzmanlaşmıştır. "2011 de Işıkla Boyama konusunda çalışmaya başladım. Çevreyi Işıkla Boyayarak gösterme ve evimin yakınındaki St. Helens dağı mağarasında Işıkla Boyama konusunda deneyimliyim. Çelik yünü bağlayıp çevirerek uzun pozlamada oluşan şekiller çok hoşuma gider. Daha sonra başka bir Işıkla Boyama ustası Christopher Renfro’dan ilham aldım. LED ışıklar kullanmaya başladım ve kendi ışık kaynaklarımı yaratmaya başladım. Tekniğim geliştikçe Işıkla Boyama ile kendimi daha iyi ifade etmeye başladım. Işıkla Boyama benim için bir tutku, alışkanlık olmaya başladı" (<http://www.thefloweroflight.com/> Anonim- erişim tarihi: 28 Ocak 2016).



Resim 136: Chris Bauer

Michael Ross, TXPilot olarak da bilinen Işıkla Boyama fotoğrafçısının asıl adı Michael Rosszeki olup, digital ışık çubuğunu bulmuştur. Bizler için sadece Işıkla Boyama aletleri bulan çılgın bilimci değil, zekâsını kullanarak supercool görüntüler de yaratmaktadır. *Light Painting Photography* adlı kitabı vardır. Diğer kurslarla beraber Işıkla Boyama tekniğini öğreten *The Little Photography School* adlı okulu kurmuştur. "Texas’ın hayalet kasabalarını, terk edilmiş askeri üsleri gece fotoğraflamayı severim. Işıkla Boyama başlı başına bir vizyondur veya daha spesifik olarak ‘vizyon öncesidir’. Manzarayı hayal etmek ve daha sonra da karanlıkta istediğiniz aydınlığı yaratmak ve daha sonra da hayal ettiğiniz şekilde veya onu açacak şekilde gerçekleştirmek. Gerçekleştirmenin kendisi, bir sabır ve kontrol, hayal etme

ve tecrübedir” (<http://lightpaintingphotography.com/light-painting-artist/featured-artist-2/michael-ross/> erişim tarihi: 11 Mayıs 2016).



Resim 137: Michael Ross

Fotoğrafla profesyonel olarak uğraşan **Harold Ross**, atölye çalışmaları ile ışığın doğru kullanılmasına yönelik natürmort, portre çekim dersleri ile Işıklı Boyama ve PS kullanımı eğitimleri vermektedir.



Resim 138:Harold Ross

Vincent Bruno, profesyonel fotoğrafçı olan sanatçının, Işıklı Boyama ile ilgili fotoğraf ve videoları bulunmaktadır.



Resim 139: Vincent Bruno

Alex De Forest, ilginç kreasyonlar yaratarak hoş sonuçlar elde etmektedir. Deneysel portrelerini nasıl oluşturduğu hakkında kısaca şöyle fikir vermektedir. "Her yerde, marketlerden en ucuz fenerleri satın alın. Sık sık, fiber optik oyuncaklar satın, onları sökmeye ve ardından deneme için el fenerine bağlayın. Bazen ben akrilik ve cam ya da renkli plastik araçlarının parçaları kullanmaktayım". Sanatçı "dramatik duygusal soyutlamalar yaptığını belirtmektedir" (http://alexdeforest.wix.com/alexdeforestphoto#!IMG_9741.jpg/zoom/cz7i/image1a52 Deforest,D.- erişim: 24 Nisan 2016).



Resim 141: Alex De Forest, Selfie,2013

Çocuk yaşta görme yetisini kaybeden **Evgen Bavcar**'ın (1946-) fotoğraf ile ilgili yorumu şöyledir; "Bana ait olmayan bir şeyi 'çalıp', film üstünde ölümsüz hale getirmek fikri, çok büyük haz verdi. Sonra da anladım ki görmediğim bir şeye de 'sahip' olabilirim. Benim işim görünür dünya ile görünmez dünyayı yeniden bir araya getirmek. Fotoğraf bana, var olan metotlardan ayrılarak, gören ile görmeyen arasındaki algılama farklılıklarını göstermeme yardımcı oluyor. Çekim yapmadan önce, yapacağım her fotoğraf önceden kafamda net olarak çizilmiş olmalı. Konuştuğum kişileri çekebilmem için kamerayı ağız seviyemde tutarım. Otomatik odaklama bana yardımcı olur, fakat kendim de kontrol edebilirim: Basitçe, ellerimi kullanırım, sonrasında ise kendimi arzuladığım o imgeye bırakırım. Kendimi fotoğrafı gerçeğin bir zaman dilimi olarak saymayan kişilere daha yakın hissediyorum. Daha çok kavramsal bir yapı, resim dilinin sentetik bir formu olarak algılıyorum. Fotoğraf ta seçmiş olduğum yön, belgesellikten çok kavramsallık" (<http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-9/evgen/Evgen%20Bavcar.htm> erişim tarihi: 13 Ocak 2016).



Resim 142: Evgen Bavcar Resim 143: Evgen Bavcar

James W.Brewer tekniğini şöyle açıklar “Benim ana tekniğim basit ve nispeten ilk deneyimimden beri değişmeyen bir tekniktir; Fotoğraf makinesini tripoda yerleştiriyorum, perdeyi açık konuma getiriyorum ve yavaş film (ISO 25-100) kullanıyorum. Odak uzaklığını f/8-f/16 arasında durduruyorum ki bu işlem filmin ışığa bağlı olarak aşırı pozlamasına engel oluyor. Koyu renk kıyafetler giyiyorum ve böylece ışık yansıtıyorum. Bu durum, perde uzun süre açık kaldığı zaman bile sapmaların kontrol edilmesini sağlar. Koyu renk giyinmek ve ışığı sarmak, ışığın patlamasına engel olacaktır” (<http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-6/isik.html> sayı:6 Brewer, W. erişim tarihi: 20 Ocak 2016).



Resim 144: James W.Brewer

2.6.Türkiye’de Güncel Işıklı Boyama Tekniğı Uygulamaları

Türkiye’de ilk Işıklı Boyama çalışmaları genellikle Üniversite gibi akademik kurumlarda gerçekleşmiştir. Üniversite ya da Yüksekokulların Fotoğraf Bölümlerinde bir teknik olarak öğretilen, ödev olarak verilen ve ders niteliğinde kalan bu çalışmalar, kaynak olarak yeterince belgelenememiştir. Işıklı Boyama ile ilgili bireysel çalışmalarda basılı kaynak olarak sınırlı kalmıştır. Bu yanıyla genellikle çeşitli yıllarda yayınlanan farklı fotoğraf dergilerindeki tanıtımlar aracılığıyla ulaşılabilen bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türkiye’deki Işıklı Boyama tekniğı kapsamında yapılan araştırmalarda, basılı kaynak arayışı neticesinde bu tezdeki kaynakların bir kısmına dergiler ve kişisel iletişim aracılığıyla ulaşılmıştır. Tezde yer alan kaynaklar her hangi bir yerde basılmış yada sergilenmiş sanatçıların eserlerden oluşmaktadır.

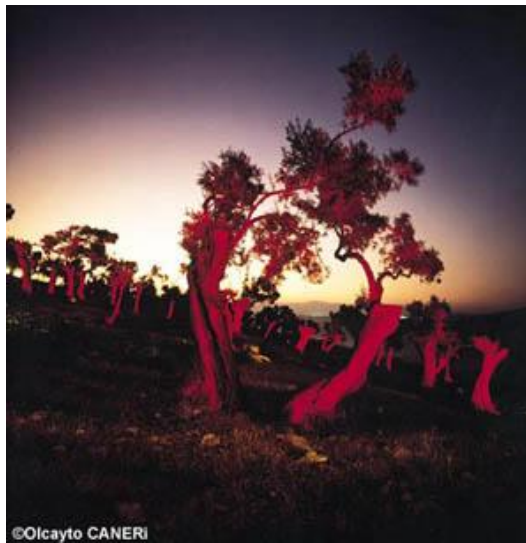
Günümüz internet çağında sayısız Işıklı Boyama çalışmasına rastlanmaktadır. Bu çalışmalar incelendiğinde genellikle fotoğrafla amatör ya da hobi olarak ilgilenen meraklılar tarafından uygulandığı görülmektedir. Bu nedenle bu tezde Işıklı Boyama tekniğine ait fotoğraf çalışmalarını profesyonel olarak yapan, seri halde çalışan ve basılı kaynaklarda yer alan sanatçılara yer verilmeye çalışılmıştır.

Reyhan Ekşi’nin aşağıda yer alan Işıklı Boyama çalışması dikkat çekicidir.



Resim 145: Reyhan Ekşi, 1998, Fotoğraf Dergisi Kapak

Olcayto Caneri (1950-2009), İzmir’de doğdu. ODTÜ Makina Mühendisliği Bölümü’nü bitirdi. 30 yıldan fazladır fotoğrafla uğraşıyordu. 23 yıldır İFOD üyesiydi. Fotoğraf çalışmalarını geleneksel yöntemlerle renkli dia olarak sürdürdü. Özellikle minimalist tarzda fotoğraflar üretti. Bugüne kadar yurtiçi ve yurtdışında birçok karma sergilere katıldı. Fotoğrafın farklı teknikleri üzerinde araştırma ve çalışmalar yaptı. 2006 yılı Altın Kamera yarışmasında Renkli Baskı dalında ödüle değer bulundu. Ocak 2009’da İFOD Genel Kurulu’nda oybirliğiyle İFOD Onur Üyeliği verildi (http://www.belediyebulteni.com/olcayto-caneri-anisina_haberi_5064.html yayın tarihi: 08 Nisan 2009).



Resim 146: Olcayto Caneri, 1999

İhsan Ayıtkan,1988 yılında lisede hediye gelen bir makine ile fotoğrafa başladı. 1993-98 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi GSF' Fotoğraf Bölümünde okudu. 2004 yılından beri İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim İş eğitimimi ABD da öğretim görevlisi olarak çalışmakta ve okulun stüdyosu ya da home office olarak kullandığı mekânında 2004 yılından beri bahar ve güz dönemi olarak minimum 4 ayrı grupta uygulamaktadır.

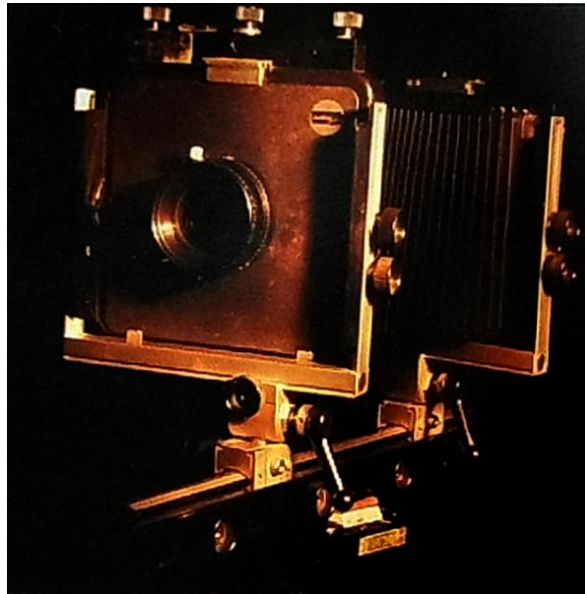
İhsan Ayıtkan Işıkla Boyama tekniği çalışmalarıyla ilgili şu yorumları yapmıştır. “Işıkla Boyamayı en yoğun uyguladığım zaman 1997-98 yıllarıdır. Stüdyo ve ev ortamındaki uygulamalar ile başladım o zaman analog dia üzerine direk çekim tekniği kullandım. Makinenin bu tekniğe bir katkısı olduğunu düşünmemekle birlikte, Dijital fotoğraf makinesi ile çekilen fotoğrafların aynı anda servis edilebilmesi ve kritiğinin o an yapılıyor olabilmesi bir avantajdır. Kolay hiçbir şey yoktur. Zorluk derecesi çekilmek istenen obje ve obje büyüklüğüne göre değişebilir. Objeye büyüdükçe zorluklar artacaktır. Objenin büyümesi ışık kaynağının da büyümesi ve zor kontrol edilebilmesi demek anlamına gelmektedir. Bu teknik kullanılırken ışık bilgisinin üst düzey ve renk bilgisinin bol miktarda kullanılabilir olduğuna dikkat edilmelidir. Işıkla boyamayı 1996 yılında fotoğraf teknikleri dersinde (Kamil Bülbül) öğrendim. Işık kullanımının büyüleyici yapısı ilgimi çekmişti.



Resim 147: İhsan Ayıtkan, 1999

Şu an Canon 5D mark 3 her türlü objektif küçük kuvvetli led fenerler kullanmaktayım. 3-5 dk aralığında başlayan 2-3 saate kadar uzayan geniş zaman marjını kullanmaktayım 100 iso ve genellikle 5.6 f değeriyle pozlamaktayım. Mekan o an ki şimşektir beynimizde çakan bu işte genellikle kurgu çekmiyorum. model öğrencilerim doğa vs fark etmemekte. Artık nerede ise sonuca giden fotoğraflar konusunda telefonla bile poz diyafram soruları mevcut herkes elinde bir uzaktan kumanda bir makina kötü bir lens ve herkes fotoğrafçı bu yüzden herkes uğraşınca bir gelişme söz konusu ama yerinde sayan veya o bahsettiğimiz seti bir kenara bırakıp hiç ilgilenmeyenlerde mevcut” (İ.Ayıtkan. kişisel iletişim. 07 Ağustos 2016).

İstanbul’da doğan **Özer Kanburoğlu** (1964), 1994’de M.S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, Fotoğraf Ana Sanat Dalı’nda, “Lisans” eğitimini, 1998’de M.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Fotoğraf Ana Sanat Dalı’nda, “Yüksek Lisans” eğitimini, 2002’ de İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Ana Bilim Dalı’nda “Doktora” eğitimini tamamladı. “İzlenimler”, “Detaylar”, “Sepetçiler” ve “Mimariler” adlı sergilerini çeşitli etkinliklerde sergiledi. Yurtiçi ve yurtdışında 30’un üzerinde gösteri yaptı. 2001’de AFIAP ünvanı ile onurlandırıldı. 2003’ de “Kaybolan Meslekler”, 2004 “Denemeler” 2007’ de “Atatürk Fotoğraflarının Çekilmesi ve Arşivlenmesi” 2008’de “Atatürk ve Kadın” adlı araştırma projelerini tamamladı.



Resim 148: Özer Kanburoğlu, 2000

“Temel Fotoğraf Bilgisi Ders Notları”, “Temel Fotoğraf Bilgisi”, “Fotoğrafta Çekim Teknikleri”, “Basında Haber Fotoğrafı Kullanımı”, “A’dan Z’ye Fotoğraf”, “Yeni Başlayanlar İçin Fotoğraf”, “Fotoğrafta Kompozisyon”, “Mimari Fotoğraf”, “Amatörler İçin Dijital Fotoğraf”, “Dijital Fotoğraf Rehberi” adlı kitapları, “Mimariler” “Sepetçiler” ve “Öyküler” adlı albümleri bulunmaktadır. İstanbul Aydın Üniversitesi’de Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü ve İstanbul Aydın Üniversitesi’de Dekan Yardımcısı görevini yürütmektedir (<https://www.facebook.com/groups/1543016722626851/permalink/1744859745775880/> Akkaya, H. Erişim tarihi:08 Ağustos 2016).

Mersin (Gülнар) doğumlu **Ayşe Bağdemir Arıkan**, Gazi Üniversitesi İşletme Fakültesi ve Marmara Üniversitesi GSF Fotoğraf Bölümü’nde lisans yaptı. Çeşitli kuruluşlarda çalıştıktan sonra bankacılık sektöründen emekli oldu. 1994’de İfsak’ta fotoğrafla tanıştı. İFSAK ve FOTOGEN üyesidir. Her iki derneğin yönetiminde görevler aldı. Kişisel sergiler açtı ve gösteriler yaptı. Çeşitli karma sergilere katıldı, yurt içi ve yurt dışında ödüller aldı ve jüri üyeliği yaptı. Çorlu Fotoğraf Amatörleri Topluluğu ve çeşitli Anadolu ve meslek liselerinde fotoğraf dersi verdi. Halen İstanbul’da Profesyonel olarak fotoğraf çekmekte, fotoğraf dersleri vermektedir. Büyükler ve çocuklar için atölye çalışmaları ve karanlık oda çalışmaları yaptırmaktadır.

Sanatçı, yaptığı Işıkla Boyama çalışmasını şöyle ifade etmektedir. “1994 yılında İFSAK’ta fotoğrafa başladım. 1998 yılında Marmara Üniversitesi GSF Fotoğraf Bölümüne girdim. Çeşitli fotoğraf tekniklerini orada öğrendim ve denemeler yaptım. Işıkla boyama üzerine çalışmalarım oldu. Evimde analog makine ile çekimler yaptım. Aile fertlerini kullandım. Evdeki nesnelere yararlandım. İyi örnekleri hocalarıma verdim.



Resim 149: Ayşe Bağdemir, Kreatif bir Çalışma, 2000

Işıkla boyamayı tek başına yapamıyorsunuz. Dezavantajı bu. Yardımcınızın da fotoğrafı çok sevmesi gerekiyor. Yoksa sıkılıyorlar ve motive olamıyorsunuz. Dijitalle çekmiş olsaydım deneme şansım daha çok olurdu. Yeni deneyecekler olanlar bizden çok şanslılar. Bakıyorlar olmuyorsa yeniden deneme şansları oluyor. Çekim için tripod şart. Çünkü uzun pozlama gerekiyor. Işık kaynağı (el feneri gibi), filtreler (tercihe göre çeşitli renklerde). Ben siyah-beyaz seviyorum. Onun için S/B çekmeyi tercih ettim. Çok güzel bir teknik. Herşeyi istediğiniz gibi siz kurulum yapıyorsunuz, siz yaratıyorsunuz, ama yine de ne çıkacağını tam kestiremiyorsunuz. Sonuç sürpriz olabiliyor. Güzel tarafı bu. Türkiye’de Nadire Günday’ın çalışmaları oldukça başarılı. Dünyada da çok beğendiğim çalışmalar var. Mekânları boyuyorlar. Çok başarılı çalışmalar. Şimdilerde dünyada ve Türkiye’de Işıkla Boyama tekniğinin gelişimini çok takip edemiyorum”(A. BağdemirArıkan. kişisel iletişim. 07.08.2016).

İstanbul doğumlu **Arzu Atay** (1975-), Fotoğrafa İFSAK’da başladı. 2002 Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümünden mezun oldu. 2003 İllusion Studio, Süleyman Kaçar'ın asistanlığını yaptı. 2004 Reform Fotoğrafçılık Ltd. Şti. kurarak Güney, Ege, Uludağ'da seçkin otellerde Otel Fotoğrafçılığı işletmeciliği yaptı. 2012 Aile şirketimiz olan Fotojenik Fotoğrafçılık Ltd ve Su Koleksiyon Ltd. Şti'nde çalışmaktadır. 2000 yılında, hocası Özer Kanburoğlu, dersinde Işıkla boyama

konusunu anlatarak ödev verdi. Ödevi nedeniyle bir arkadaşını model olarak kullanarak, karanlık bir stüdyo ortamı oluşturdu.

Sanatçı çalışmasını yaparken neler yaptığını şöyle aktarmıştır.

“Analog SLR fotoğraf makinamın enstantanesini 'bulb' ayarına getirerek, perde kapanma zaman ayarını kendim belirledim ve perde(shutter) açık kaldığı süre içerisinde karanlıkta duran modelimi elimdeki fener ile boyamaya başladım. Feneri kapatarak karanlıkta modelimin başka bir duruş almasını sağladım. Tekrar fener ile boyamaya başlayarak kreatif bir nü çalışma oluşturdum.

Fotoğrafın sanatsal yönünü çok sevmeme rağmen; aktif iş hayatımda ve koşullar yüzünden ticari fotoğrafçılığa yöneldim. Işıkla boyama doğru kullanıldığında; (ister mizansen, ister doğal ortamda) güzel, sanatsal fotoğraflar ortaya çıkıyor ve gün geçtikçe kullanılan değişik araçlar da (fener, led...) ışıkla boyamanın resimdeki fırça darbeleri gibi fotoğraf sanatında özgün çizgiler, renkler, ışık tonları oluşturarak fotoğrafı kreatif ve sanatsal; fotoğrafı oluşturanı da bir ressam gibi içindeki yaratıcı potansiyelin dışavurumuna aracılık ediyor. Fotoğraf sanatı makinaların ve bilgisayar programları desteğiyle müthiş bir ivme kazandı ve kişinin yaratıcı potansiyelinin de dışavurumuyla harika çalışmalar ortaya çıkmaya başladı. Yakın tarihlerde tekrar sanatsal fotoğrafa dönüp, kreatif çalışmalar yapmak istiyorum” (A.Atay. kişisel iletişim. 07 Ağustos 2016).



Resim 150: Arzu Atay, Kreatif Nü Çalışma, 2000

Ebru Duygu (1979), İstanbul doğumlu sanatçı, Lisans ve Yüksek Lisans eğitimini D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümünde yaptı. Lisans (2004)

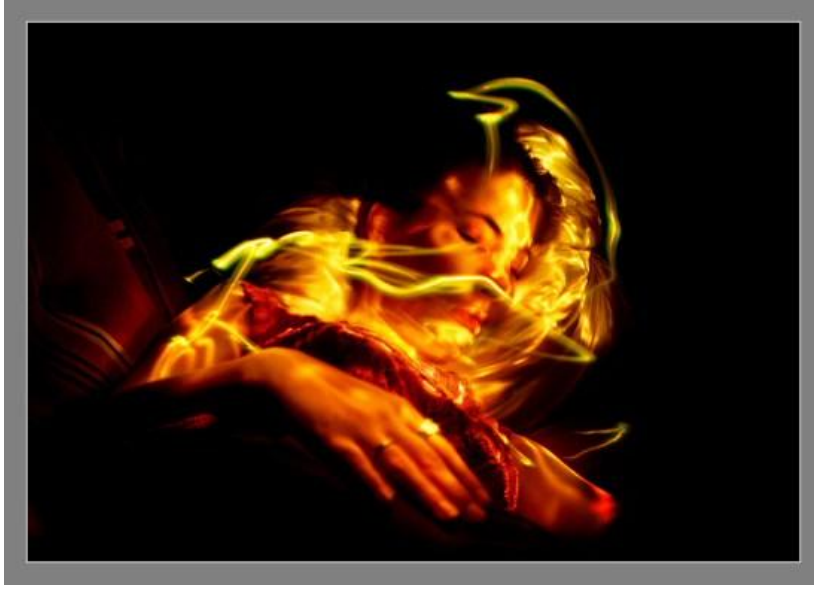
tezinde günlük yaşamından bir kesit sunduğu Işıkla Boyama çalışmaları büyük ilgi gördü. 2006 yılında İFOD’da Fenay ULU ile beraber Işıkla Boyama atölye çalışması gerçekleştirdi. Sergi Türkiye’de birçok şehirdeki fotoğraf derneklerinde sergilendi. Şu an için kendi stüdyosunda fotoğrafçılık faaliyetini ticari olarak sürdürmektedir.

Katıldığı Sergiler: D.E.Ü. Bahar Senlikleri (2001), 2002 D.E.Ü.Y.T.Ü. Y.D.Ü Öğrenci Buluşması, Y.D.Ü. Fotoğraf Günleri Karma Fotoğraf Sergisi (2003), D.E.Ü Fotoğraf Günleri Karma Fotoğraf Sergisi (2003), D.E.Ü Bahar Senlikleri Karma Fotoğraf Sergisi(2004), “Isığın Gölgesinde” (2004-2005) Kisisel ve Karma Sergi, ‘Kadınlar için Kadınlar Tarafından’ Karma Sergisi (2007).



Resim 151: Ebru Duygu, Lisans tez çalışmasından bir örnek, 2004

Serap Şahan Sokol,1975 yılında Ankara’da doğdu. Uzun yıllar resim dersleri almasının yanı sıra Sabancı Enstitüsü’nde çini ve seramik eğitimi aldı. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü’nden mezun olduktan sonra yine aynı üniversite de “Dün ve Bugün Bağlamında Türkiye’de Fotoğraf” başlıklı tezi ile Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. Birçok yerde çeşitli dia gösterileri yaparak, seminerler verdi. Yurtiçi ve yurtdışında kişisel sergiler açan ve çok sayıda karma sergiye katılan fotoğrafçı ulusal ve uluslararası yarışmalarda ödüller aldı. 2006 Marmara Festivali Uluslararası Sualtı Görüntüleme Yarışması’nda jüri üyesi olarak görev yaptı.



Resim 152: Serap Şahan Sokol, 2005

Serap Sokol Şahan, yaklaşık on yıldır Işıkla Boyama tekniğini kullanarak oluşturduğu “*Işığın Mistik İzleri*” isimli sergi çalışması fotoğrafçının içsel gerçekliği ifade etme arayışını yansıtmaktadır. Haliç Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotograf ve Video Bölümünde Öğretim Görevlisi olarak görevmektedir (<http://www.efsad.org.tr/7-haziran-1900-fotograf-gosterisi-sudan-sebepler-serap-adnan-sokol> - Erişim tarihi: 23 Ağustos 2016).

Hüsna Altın, 1995-98 yıllarında Sakarya Devlet Güzel Sanatlar Galerisinden karakalem, sulu boya ve yağlı boya dersleri aldı. 2002 Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotograf Bölümünden mezun oldu. Kocaeli’de Özel eğitim kurumlarında fotoğraf eğitmenliği yaptı, kişisel ve karma sergiler açtı, çeşitli yerlerde fotoğraf gösterileri ve söyleşilerinde bulundu, birçok kurum ve kuruluşlara fotoğraf yarışması düzenledi, jüri üyeliğinde görev aldı. 2006 yılında Kocaeli’ de, (KFM)Kocaeli Fotograf Sanatı Merkezini kurdu. Hüsna Altın, görme engelli sınıfı öğrencileri ile deneysel fotoğraf çekim teknikleri gerçekleştirdi, bu proje ile görme engelli bireylerle yapılmış resmi çalışmalardan bir ilki gerçekleştirmiş oldu. Derince Özel Eğitim Merkezinde Fotograf Atölyesi resmi olarak hayata geçirildi.



Resim 153: Hüsna Altın, 2006

Ulusal ve uluslararası birçok fotoğraf yarışmalarından ödülleri bulunan Hüsna Altın, fotoğraf sanatçılarının, ulusal ve uluslararası fotoğraf yarışma ve sergi danışmanlığını üstlendi. 2013’de FIAP (Uluslararası Fotoğraf Sanatı Federasyonu) tarafından uluslararası yarışmalardaki başarılarından dolayı AFIAP (Artist of FIAP) unvanı ile onurlandırıldı. Hüsna ALTIN Kocaeli Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı ve Reklamcılık Bölümünde Yüksek Lisans eğitime devam etmektedir (H.Altın. kişisel iletişim. 10 Ağustos 2016).

Hüsna Altın ile yapılan röportaj (EK 5).

Barış Şimşek (1974) İstanbul’da doğdu. Ortaokul çağından beri fotoğrafla ilgilendi. Yükseköğrenimini Ankara Üniversitesinde İşitme, Konuşma ve Denge bozuklukları üzerine yaptı. 1997 yılında katıldığı Temel Fotoğraf Semineriyle İFSAK’la tanıştı ve 1998 yılından itibaren öğretmenlik yaptı. 2005/2006 yıllarında İFSAK ve Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonunda Yönetim Kurulu üyesi, 2007/2008 yıllarında İFSAK’ın Yönetim Kurulu başkanı olarak görev yaptı.



Resim 154: Barış Şimşek, 2006

Karma sergilerde yer aldı. İki kişisel sergi açtı. Ulusal ve uluslararası fotoğraf yarışmalarından pek çok derece ve sergilemeye sahibidir. Ayrıca Fotoğraf Dergisinde çeşitli makaleleri yayımlandı, halen Digital Photoline dergisinin yazar kadrosundadır. 2008 yılında 21. İFSAK İstanbul Fotoğraf Günleri Düzenleme komitesinin başkanlığını ve İFSAK Fotoğraf Koleksiyonunun ilk sergisini açarak Küratörlüğünü üstlendi. 2004 yılında sualtı fotoğrafçılığıyla ilgilenmeye başladı. 2006 yılında Sualtı Görüntüleme Bölümü Başkanlığını üstlendi, son olarak CMAS 1 Yıldız Eğitmen Balıkadamı yaşamına olarak devam etmektedir (B.Şimşek. kişisel iletişim. 08 Ağustos 2016).

Gönül Ocak (1964), Ege Üniversitesi Eczacılık Fakültesinden mezun oldu. Sosyolog. Serbest eczacı olarak çalışıyor. 1998' den beri İFOD üyesi. Edebiyatla ilgileniyor, çeşitli dergilerde (Bakaç, Deliler Teknesi, Öykü Teknesi, Gökkuşuğu, Kurşunkalem, Aykırı Kuş...) öyküleri yayımlandı. Beş kitaba öyküler vererek ortak çalışmalara katkı sağladı. Kitaplar; Yedi Çay Biri Açık, Anılar Düşler ve Önemsiz Şeyler, Kuşlar Uçar Öykü Kalır, Söz Kesmek Kına Yakmak Nikah Kıymak. Heykel sanatıyla da ilgileniyor. *Çığlık* adlı heykel çalışması İstanbul Deniz Müzesinde sergilendi. Afrodisyas Sanat Galerisinde ortak sergiye ikişer eserle üç kez katıldı. İfod'un (İzmir Fotoğraf Sanatı Derneği) her yıl düzenlediği kavramsal çalışmalarda eserleri sergilenmiştir. Ayrıca İFOD'da üç yıl süreyle Işıklı Boyama Atölyesinin kolaylaştırıcılığını yaptı. Arkadaşlarıyla birlikte yaptıkları çalışmaları; Masallar, Karanlıkta Natürmort, Batıl inançlar konu başlıklarıyla sergilediler.

Gönül Ocak ile kurulan kişisel iletişim sırasında Işıkla Boyama çalışmalarını şöyle açıklamıştır. “Fotoğrafa İFOD'da 1998 yılında başladım. Işıkla Boyamanın asıl başlangıcı Ebru Duygu ve Fenay ULU'nun beraber yürüttükleri atölye çalışması ile aynı dernekte başladım. Yaptığımız atölye çalışmasının sergisinde ürettiğim fotoğraflar ile İFOD adına bir grup arkadaşımızla katıldığımız Avusturya Süper Circuit yarışmasında derneğimize altın madalya kazandırdık. Işıkla Boyamanın hiçbir kolaylığı yok bence, özellikle de model ile çalışıyorsanız. Yaptığım atölye çalışmalarım genellikle İFOD'da oldu. Atölye çalışmalarının sergileri; Masallar(2012), Karanlıkta Natürmort (2013), Batıl İnançlar (2013) .

Atölye çalışmalarımızda önce arkadaşlarıma Işıkla Boyama tekniğini öğretiyor sonra da adını koyduğum proje çerçevesinde çalışmalara devam ediyorduk. Bunları dijital makineler kullanarak yaptık. Analog düşünmedik çünkü herkesin dijital makinesi vardı. Üstelik dijital makinenin katkısı çok çok fazla çünkü yaptığın çalışmayı anında görüp tekrar çekim yapma imkânı buluyorsun. Analogla çalışmak zorlu, masraflı ve zaman isteyen bir durum bence. Işıkla Boyama'ya "Farklı bir çalışma tekniğini daha neden denemeyeyim?" düşüncesiyle başladım. Sonra da keyifli ve eğlenceli geldi. Kendi çalışma tekniğime gelince; bilinen tekniğin dışına çıkmadım. Çalışma konusunu belirledikten sonra konu nerede geçiyorsa o mekânı gidip yerinde inceliyor, sonra görüşmemiz ya da izin almamız gereken kişilerden, kurumlardan izin alıyorduk. Modelleri ya kendimizden birini ya da çevremizde uygun olan kişilerden seçiyorduk. Daha sonra da kostüm arayışına giriyorduk. Bu anlamda bizi çok çok zorlayan *Masallar* ve *Batıl İnançlar* oldu. Aslına uygun çalışmalar olmalıydı. Bir sinema filmi çeker gibi çekimler yaptık. Çok keyifliydi.



Resim 155: Gönül Ocak, 2007

Işıkla Boyama konusunda takip ettiğim maalesef kimse yok. Bunun zamansızlıktan olduğunu belirtmeliyim. Ancak Fenay Ulu'nun çalışmalarını keyifle izliyorum ve çok başarılı buluyorum. Şu anda bu konuda Fenay Ulu dışında kim çalışıyor, nasıl çalışıyor, gelişmeler hangi aşamada bilemiyorum. Ancak dediğim gibi özelimdeki zamansızlıkla ilgili” (G.Ocak. kişisel iletişim.8 Ağustos 2016).

Nadire Günday, Aydın/ Karacasu doğumlu sanatçı Kufsad üyesidir. Hobi olarak başladığı fotoğraf, bir yaşam biçimi haline aldı. Gittiği yerlerde kurduğu dostluklar, öğrendiği yaşam biçimleri onu etkiliyor. Tanıklık etmek, yarınlar bu günü belgelemek için. Yeni yaşamların, insanların, dostlukların düşlerini kurmayı sürdürüyor.

Kişisel ve karma sergilerde yer aldı. Ulusal ve uluslararası birçok ödül ve sergilemeleri bulunmaktadır. Çeşitli dernek ve topluluklarda gösteri ve atölye çalışmaları yaptı. *"Işığın İzinde "* ile 2012 yılında Sami Güner kupasını aldı. Afiap ünvanına sahiptir (<http://www.photoline.com.tr/nadiregunday/> yayın tarihi: 29 Nisan 2014).

Nadire Günday ile yapılan Röportaj (EK 6).



Resim 156: Nadire Günday, 2012

Nevcihan Güroğlu Alanyalı (1980) yılında İzmir’de doğdu. Güzel Sanatlara olan ilgisi onu zaman içerisinde fotoğrafa ve resme yöneltti. Fotoğraf hayatına, 1999 yılında Kocaeli Üniversitesi’ni kazanmasıyla başladı. 2001 yılında Fotoğrafçılık ve

Kameramanlık bölümünü bitirdikten sonra, 2005 yılında kazandığı Muğla Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği Bölümünden 2009 yılında mezun oldu.

Yıllar içerisinde sanatla bağı kuvvetlenerek devam etti ve 2009 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü Yüksek Lisansı kazandı. “20. YY Belgesel Fotoğrafçılarının Göçmen Ve Mültecilik Konusundaki Fotoğrafik Vizyonları” adlı yüksek lisans tez çalışmasıyla mezun oldu. Sanat hayatın da, fotoğraf projeleri, atölye çalışmaları ve sergi çalışmaları devam etmektedir. İzmir Özel Türk Koleji’nde görsel sanatlar öğretmeni ve fotoğraf kulüp öğretmendir. İFOD (İzmir Fotoğraf Sanatı Derneği) üyesidir (<http://ifod.org.tr/2012/05/nevcihan-guroglu> erişim tarihi: 01 Ağustos 2016).

Nevcihan Güroğlu Alanyalı ile Röportaj (EK 7).



Resim 157: Nevcihan Güroğlu Alanyalı, Işıklı Müzisyenler, 2012

Alp Berri Ariti “Önce Boston’daki Brandeis Üniversitesi’nde Ekonomi okudu, sonra uluslararası finans üzerine yüksek lisans yaptı. Çokuluslu şirketlerde iş hayatına atıldıktan sonra, fotoğraf tutkusunun peşinden giderek bu alanda birçok eğitim aldı ve New England School of Photography’de ders verdi”(http://muraterdor.com/lukapku-com-ile-roportaj/ Erdör, M. erişim tarihi: 01 Ağustos 2016).

Ariti, Işıkla Boyama tekniğini çok tercih ettiği ve daha zor olduğunu düşündüğü bir teknik olarak belirtmektedir. *Işıkla Boyama* başlıklı yazısında düşüncesini öyle dile getirmiştir. “Bir sokak lambası bir sokağı sizin fotoğrafınızda nasıl aydınlatıyor ise sizin elinizdeki bir fener de aynı görevi görebilir. Ve bu ışık kaynağı tamamen sizin kontrolünüzde. Fotoğrafın istediğiniz yerini, istediğiniz açıdan istediğiniz kadar, istediğiniz renkle aydınlayabilirsiniz. Aslında bu fotoğrafçıların stüdyoda yaptığının aynısı ama, gerçek dünyada”.



Resim 158: Alp Berri Ariti, 2012

Ariti, aynı yazısında Işıkla Boyama tekniği uygulamasını da şöyle anlatmıştır. “Bu odaya girdiğimde benim ilk dikkatimi çeken şömine olmuştu (Resim 158). Şömine yanıyor olsaydı nasıl olurdu? İlk iş olarak kullanmak istediğim açığı belirledim. Kullanabileceğim en geniş açı olan 12mm de karar kıldıktan sonra makinemi tripod üzerinde şöminenin yanındaki duvara yaklaştırabileceğim kadar yaklaştırdım. Fenerimi odaya tutarak vizörden bakıp açımı ayarladıktan sonra bütün odanın net olması için diyaframımı f/32 ye ayarladım. Enstantane için ölçüm yapmama gerek yoktu çünkü ben boyamamı bitirdikten sonra bir ışık kaynağı kalmayacağı için pozlamanın devam etmesi gerekmiyordu, bu yüzden kumandamda denklanşöre basarak kilitledim” (<http://technotoday.com.tr/isikla-boyama> Ariti, A.B.-erişim tarihi: 15 Haziran 2016).

İstanbul doğumlu **Alper Mandalik** (1973), Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü'nden mezun oldu. Babasının makinasına özenerek fotoğraf merakı başladı.15 yılı aşkın süre menkul kıymetler sektöründe bölümünde görev yaptıktan sonra özel bir kurumda fotoğraf eğitmenliği yapmaya başladı. Küçük yaşlarda başlayıp üniversite yıllarında artan fotoğraf merakı, 2008 yılının başlarından itibaren özellikle gece fotoğrafçılığı konularına yoğunlaşarak, gece şehir ve mimari fotoğrafçılığı, Işıkla Boyama ve 'Light Art' konularında yapmış olduğu çalışmalarına devam etmektedir.

Alper Mandalik, Işıkla Boyama tekniği ve bu tekniğin bir türü olan 'Light Art' ile ilgili çalışmalarını *Light Art Photography / Işıkla Sanatsal Fotoğrafçılık* başlıklı makalesinde şöyle açıklar. "Işıkla Boyama tekniği her geçen gün teknik ve estetik olarak gelişen bir tekniktir. Bu bağlamda ışık kaynakları konusunda yeni teknik gelişmeler değerlendirilmektedir. Led ışıklar ile yapılan çalışmalar bu konuda birer örnektir. Işıkla Boyama tekniğinde şimdiye kadar oluşan farklı stillerden bir tanesi de Light Art Photography'dir". Alper Mandalik, aynı makalede ayrıntılarıyla bahsettiği bu tekniği şöyle anlatmıştır;



Resim 159 : Alper Mandalik, Bir Orb Fotoğrafı, 2014

"... 31 Mayıs 2007'de Bremende bir depoda Jan Leonardo Wöllert'in LED ışıklar ile yaptığı fotoğraf çekimleri ile bu dalın ilk adımları atılmış oldu.

Çalışmalarının temelinde anlamlı ve estetik şekiller yapılması önem kazanmaktadır. Photoshop kullanımına müsaade sınırlıdır. Amaç, fotoğrafın genel yapısının değiştirilmemesidir. Tüm fotoğraflar tek bir kareden oluşmaktadır. Çoklu pozlamaya müsaade edilmediği gibi birden çok fotoğrafın photoshop ile birleştirilmesine de müsaade edilmemektedir. Fotoğraflardaki şekiller, ışık kaynaklarının hareketinin uzun pozlama esnasındaki kaydı sonucu ortaya çıkmaktadır. Fotoğraflarda konu veya fon, ışıklandırma yapılmış mimari eserler veya peyzaj olamaz. Light Art tekniğini Işıkla Boyama tekniğinden ayıran en önemli fark; Işıkla Boyama tekniğinde fotoğrafa konu olan obje, mekân ve model ışıkla aydınlatılırken, Light Art tekniğinde ışık kaynağı aydınlatma görevinin yanında asıl görevi anlamlı ve estetik figürler çizmek için kullanılır.

Light Art tekniğinin asıl özelliği ışığın aydınlatma aracı olarak değil adeta bir kalem gibi kullanılarak düzgün ve anlamlı figürler oluşturmaktır. Light Art tekniğinde en çok kullanılan ve sevilen figürlerin başında ORB (Küre) gelmektedir. Küre şekli basit bir tanımla; bir sopaya veya bir kabloya bağlı LED ışık kaynağını havada dairesel şekilde döndüren kişinin aynı zamanda "kürenin ekseni" çevresinde 360 derece dönüş hareketinin uzun pozlanması sonucunda oluşmaktadır" (<http://www.photoline.com.tr/light-art-photography-isikla-sanatsal-fotografcilik/> erişim tarihi: 09 Mayıs 2016).

Ali Çobanoğlu ise 2006 yılında başladığı fotoğraf serüvenini gece, manzara ve sokak fotoğrafları çekerek sürdürmekte. Light Art Performance Photography (ışık ile sanatsal fotoğraflar üretme yöntemi) üzerine çalışmalar yürütmekte olan Çobanoğlu, doğayı insanlara fotoğraf çekerek anlatmayı tercih ediyor (<http://www.photoplay.com.tr/blog/isikla-boyama-teknikleri-semineri#sthash.BW7OBaHa.dpuf> -Karadağ,N.-erişim tarihi: 02 Temmuz 2016).



Resim 160: Ali Çobanoğlu

Mehmet Güney, zamanla birçok dalda fotoğraflar çekerek içlerinden en ilginç olanı Light Art Performance Photography (ışık ile sanatsal fotoğraflar üretme yöntemi) üzerinde durmak için en yakın çevresindeki Ali Çobanoğlu ile keyifli, eğlenceli, zorlu, emek isteyen, zaman isteyen, malzeme ve en önemlisi de çok sabır isteyen bu dal üzerinde çalışmalar yapmaya başladı. Hobi olarak ilgilendiği fotoğrafçılığı meslek olarak devam ettirmekle birlikte fırsat ürettikçe gece fotoğrafçılığı ve Işıkla Boyama çalışmalarına devam etmektedir“ (<http://www.photoplay.com.tr/blog/isikla-boyama-teknikleri-semineri#sthash.BW7OBaHa.dpuf> Karadağ, N. erişim tarihi: 02 Temmuz 2016).



Resim 161: Mehmet Güney

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

“İnsan bir labirenttir”

Jacques Attali (2004)

LABİRENT PROJESİ

3.1. ‘Labirent’ Teması

Labirent sözcüğü TDK Büyük Sözlüğüne göre ”1. Çıkış yeri kolay bulunamayacak kadar karışık koridorları olan yapı, 2. *mec.* İçinden çıkılması güç veya imkânsız durum, sorun” (http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.57a96ee7eb9ae9.81901974 erişim tarihi: 01 Ağustos 2016).

Redhouse sözlüğünde “Birçok dolambaçlı yolları olan ve içinden çıkılması güç olan bahçe, entrikalı veya karışık iş” (Anonim, 1969, s.586) anlamındadır.

İlk labirent’in Mısır da yaklaşık 4000 yıllarında yapıldığı düşünülmektedir. “Örneğin, iki bin beş yüz yıl önce bilinen en eski anlatımı yapan Herodotos, kendisinden bin beş yüz yıl önce kurulan bu yapının o zamanlar içinde girilebilen tek yeri olan birinci katını ‘Mısır Labirenti’ olarak adlandırmıştır...Aralarında en bilineni, toplumun hafızasında en çok kalanı Minos’un Minotaurus’u kapattığı varsayılan ve uzunca bir süre Knossos sarayının kalıntıları ile karşılaştırılan yerdir” (Attali, J. 2004, 29-31).

İlk çağlardan itibaren labirentler daima ilgi çekmiştir. Bir çok yerde birbirinden küçük bazı farklılıklarıyla çeşitli labirent çizimleri bulunmuştur. Mısır labirentinden sonra günümüzde en çok bilinen, tanınan Girit labirentidir. Mısır’ın yakınındaki Girit adası ve başkenti Knossos dönemler gelişmiş bir medeniyet olarak bilinmektedir.

Attali(2004) şöyle bahseder “En eski grafik labirent tasviri Yontma Taş Çağı’ndan kalma bir Sibiry mezarında bulundu. Bu bir mamut dişi parçasının üzerine kazınmış dört adet çifte sarmal ile çevrili yedi kıvrımdan oluşan bir labirentti” (Attali, J. 2004, 29).



Resim 162: Antik Girit Labirent Şeması

Labirent simgesel olarak, maneviyat, kayboluş, kurtuluş, özgürlük, belirsizlik, ölüm, sıkışmışlık, kâbus, tıkanma noktası, arayan, bilinmeyen, karmaşık, sonsuzluk, döngü, keşif, hedef, sonsuzluk, kavuşma, mutluluk, hapisane, sessizlik, umut, umutsuzluk, girdap, çıkış gibi birçok sözcüğü de içinde çağrıştırmaktadır. Tüm bu kelimelerin anlam olarak labirentin içinde yer aldığı söylenebilir.

İnsan, ana rahmine düştüğünden itibaren, uzun, belirsiz ve sonsuz bir yolculuğa başlamıştır. Ariadne'nin Theseus'a kurtulması için verdiği ip yumağı gibi, bu yolculuğun ilk adımı, beslenmek için annesine bağlı olduğu kordon bağıdır. Bu bağ özgürlüğe, kurtuluşa gidecek çıkış yolu için temeldir. Bu bağla kurduğu ilişkisiyle ceninin, bir çıkışa varıp varmayacağı belli değildir. O bir labirent içinde bilinmeyen bir seyahattir. Günü gelip çıkışa geldiğinde, bu kez de yeni ve bambaşka bir labirente adım atacaktır. Yeni olan bu labirentin girişinden itibaren yine başka bilinmeyen bir labirente varmak üzere çıkışa doğru yol almaktadır. Bu çıkış insanoğlunu henüz bilinmeyen, keşfedilememiş, sonu gelmeyen başka labirentlere götürmektedir.

“Bazen de insanların yaşam boyu kendi labirentlerinde (içsel yolculuklarında) beklentilerini, arayışlarını, hayallerini belirtir. İnsan, kendisi tıpkı bir labirentteymiş gibi daima çıkışa odaklanmıştır. İnsanın sorunu, labirenti ürkütücü bulması değil, çıkışı bulamamasıdır” (Attali, J. 2004).

Her insan genetik kodlara göre belirlenmiş özelliklere sahiptir. Örneğin parmak izi, insanı milyonlarca kişiden ayıran yanı ile bir labirente benzemektedir. Bununla beraber yaşamamızı, düşünmemizi sağlayan ‘beynin’ yapısı, iç kulak veya tümüyle anatomik yapımızda tıpkı bir labirent gibidir. Bazen de bir cinayet olayı labirenttir. Cinayeti aydınlatmaya çalışırken ki her yapılan araştırma, bulunan her ipucu bizi ya çıkmaza götürür veya çıkışa götürür. Bir arkeoloji çalışmasında labirenttir. Geçmişe yönelik ne bulacağını ve bunun sonucunda nelerin ortaya çıkacağını belirler. Belki bir kültürün kimliği, belki de insanlık tarihini değiştirecek bir sonuca varabilir.

Michel Foucault (2013)’un, *Raymond Roussel: Ölüm ve Labirent* adlı kitabının tanıtımı şöyledir “Gerçekleştirdiği edebiyat deneyi(mi) aracılığıyla, dilin bizler için bir labirent inşa ettiğini, bu labirentten çıkmanın ancak ölümle mümkün olduğunu, hem yapıtları hem de kendi hayatı ve intiharıyla göstermiş olan Roussel'den hareketle Foucault, okuru "dil" denen çıkışsız labirente sokuyor” (Foucault, M. 2013).

Dil insanı bulunduğu kültürde, ya da başka bir coğrafya labirentinde çıkmazlara götürebildiği gibi, göçe de zorlayabilir. Bu anlamda göçte bir labirenttir. Yolda kaybedilenlerin çıkışa ulaşamadığı, umutla yola çıkanlar ise geleceğin ne getireceği bilinmeyen bir labirent. Savaş bir labirenttir. Her zaman kazanan ya da kaybedenin olduğu, politik strateji ve entrikaların bulunduğu, sonucunda kazananın hak edip etmediğinin önemi olmadığı bir labirent. Oyun da bir labirenttir. Masum bir algı yaratır. Başlangıcı-bitişi, kaybedeni-kazananı olan kurallar bütünüdür. Labirent gibi engeller ve tuzaklarla doludur, kazananı tekdir. Mehmet Uhri, ise şöyle yorumlar.”Bilim insanları, dev bir labirentin içinde doğru yolu arayan kaşiflerdir” (Uhri, M. 2015).

Labirent, her zaman ilgi çekmiş, gizemli, bilinmez oluşuyla bazen bilgisayar oyunları, filmler, kitaplar bazen de bulmacalar gibi çeşitli alternatiflerle merak edenlere yanıt bulmaya çalışmıştır.

3.1.1.Labirent’in Mitolojik Anlamı

“Labirent hikâyesi eski çağlarda yaşayan Yunanlılar için bir korku hikâyesi, bir ölüm odası idi. Oraya kilitlenenler labirentin kaderini olduğunu ve sonlarının korkunç, yırtıcı, insan yiyen bir canavarın elinden olacağını biliyorlardı. Minatour, insan bir anneden doğma, boğa bir babadan olma bir mutanttır. Çok güçlü ve kuvvetli bir erkek vücuduna, fakat boynuzlu bir boğa kafasına sahip bir bölümü canavardır. Bu

canavar özünde bu efsane sağduyu ve acımasızlık, düzen ve kaos arasındaki savaş temsil etmektedir. Minatour yine de sağduyu düşmanı, tüm insanların içinde hapsolmuş hayvan içgüdülerin sembolüydü.

Bu efsanede Minatour Girit Adası'nda yaşamaktadır. Hikâyenin bulunduğu zamanlarda, Girit, Minatour'un labirentine hükmettiği gibi, Yunan dünyasına hükmetmekteydi.

Efsaneye göre canavar bir tanrıyı alt etmeye çalışan Girit Kralı Minos'u cezalandırması için yaratılmıştır. Kral Minos'un her yıl en değerli boğasını denizler tanrısı Poseidon'a kurban etmesi gelenek haline gelmişti. Bir yıl sürü o kadar güzel, o kadar mükemmel bir buzağı doğurdu ki, Minos ondan ayrılmaya dayanamaz ve onun yerine daha çelimsiz bir boğa kurban eder. Poseidon onu izlemektedir. Poseidon bunu görünce "Tamam boğanı bu kadar çok mu seviyorsun? Öyleyse kadını bir boğaya çeviriyorum" der. Ve böylece Minos'un karısı Pasiphae'nin bir boğayı arzulamasını sağlar. Minos'un karısı Pasiphae bir boğaya aşık olur. Minos'un karısının boğaya karşı olan arzusu, bir çeşit hayvansı arzuyu temsil eder. Kraliçe boğayı tahrik etmek için özel bir plan yapar. Bir inek kostümünün içine girer ve onun otladığı çayırılıkta boğanın yaklaşmasını bekler. Minos'un karısı gerçekten bu boğaya aşıktır ve boğa ile ilişkiye girmek istemektedir. Boğa onu gözetler, şehvetine yenik düşerek onunla çiftleşir. Dokuz ay sonra Minatour doğmuş olur. Yarı insan yarı boğa doğan bir bebek. O bir canavardır. Babası Minos olmamasına rağmen adının ilk bölümü Minos adından gelir. İkinci bölüm yani "tauros" ise Yunanca'da boğa anlam ve gücünü temsil eder. Efsaneye göre Minatour doğunca Kral Minos çok sinirlenir ve onu kendi gücüne karşı gelmeye cüret edenlere karşı bir silah olarak kullanmaya karar verir. Dünyanın en korkunç hapisanesini inşa etmek gibi çok şeytani bir plan yapar. Sevimsiz üvey evladını da o hapishanenin insan yiyen muhafızına çevirir. Oraya inşa etmek için Minos, o dönemin dahi inşaat mühendisi Daedalus'un yardımını ister. Daedalus antik çağda yaşamış en ünlü mimardır. Mimar sadece çok büyük dolambaçlı bir labirentten oluşan ve demir parmaklıkları olmayan bir hapisane planı yapar.

Burası o kadar büyük ve orada yolunu bulmak o kadar imkânsız olacaktı ki kendisi bile oradan sağ çıkmayı başaramayacaktır. Merkezinde canavar avını bekliyor olacaktır. Labirent koridorlardan ve merdivenlerden oluşuyordu. Labirentte içinde yürüyenin kısa zamanda nerede olduğunu anlamasını engelleyen, kişinin aklını karıştıran bir çeşit mistik veya garip bir havası vardır. Korkutucu labirenti tamamlanan

Girit Kralı Minos, kurbanını aramaya başlar. 320 metre kuzeyde Atina ismindeki küçük site devleti'nde tüm Akdeniz'den gelen atletler bazı sportif mücadeleleri başarmak için bir araya gelmişlerdir. Bu durum olimpiyat oyunlarının ilk işaretleridir. Yarışmacılar arasında Girit Kralı Minos'un oğlu ve Minatour'un üvey kardeşi Prens Androgeus'ta vardır. Minos'un oğlu Androgeus her yarışmayı kazanmış koşuda, fırlatmada ve şarkı söylemede herkesin yıldızı olmuştur. Bu durum Atinalı gençleri o kadar sınırlendirdi ki bir sarhoş kavgasında onu öldürdüler. Kralın Minos'un oğlu acımasızca öldürülmüştü. Bu savaş demektir. Haberler Minos'a ulaştığında çok büyük bir kedere kapılır. Çok büyük bir öfke ve intikam alma duygusu içini kaplar Kral Minos, olabilecek en kötü şekilde Atina'lıları cezalandırmaya karar verir. Minatour'u onlarla besleyecektir. Atina'ya demirler ve bir ultiatom gönderir. Minos, onlardan canavara kurban etmek için yedi bakire erkek ve yedi bakire kadın göndermelerini talep eder. Eski çağlarda bakireler çok değerli birer ticaret eşyasıydı. Bir gemiye bindirilecekler ve bu gemi onları aşağılayıcı koşullar içinde Girit'e götürecektir. Hepsisi canavar tarafından öldürülecekleri labirente götürülürken gözyaşlarına boğulacaklardır.

Bu arada Atina'dan 80 kilometre uzakta küçük bir krallık da dünyaya gelen çocuğun adı Theseus 'tur. Yunan mitolojisinin kahramanlarından birisidir. Minatour'a karşı koymak için seçilen kişidir. Theseus'un ikiz babası vardır. Annesi, Atina kralı Aegeus'la hem de deniz tanrısı Poseidon da ilişkiye girmiştir. Böylece çocuk iki kişi tarafından eş zamanlı olarak döllenmiş olur. İki babaya sahip olması hem Aegeus'un tahtına sahip olma, hem de Poseidon'un özel güçlere sahip olmak imkânı verir. Öyle iki babaya sahip olma durumları eski efsaneler de genellikle rastlanılan bir olay örgüsüdür.

Dokuz yıl sonra Girit, tekrar vergi olarak Minatour'un labirentinde kurban edilmeleri için yedi erkek ve yedi kadın göndermelerini talep eder. Bir kahramana ihtiyaç vardır. Girit üçüncü kez vergi istediğinde Theseus artık hazırdır. Theseus labirente girmeye ve canavarla savaşımaya hazırdır. Theseus, Atina'lıları Girit'in gazabından kurtarmaya ant içer. Bu canavar ile kahramanın klasik savaşıdır. Atina canavara kurban olarak gönderme vakti gelip çattığı için yastadır. Seçilenler öleceklerinden emindirler. Fakat kadere meydan okumaya ant içmiş biri vardır. Atina prensi Theseus, cesaretini kanıtlama ve krallığına özgürlüğünü kazandırma arzusundadır. Tüm kahramanlar statülerini kazanmak için büyük işlerin ustasını üstesinden gelmek zorundadırlar. Bu yüzden büyük şeyler yapma ihtiyacı hissederler.

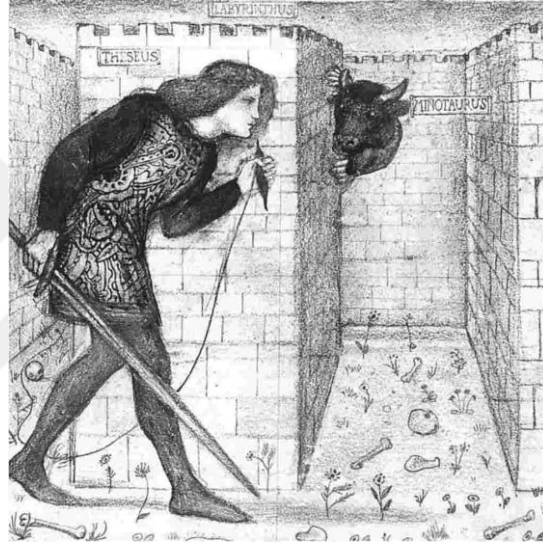
Efsaneye göre Atina, her dokuz yılda bir kurban edilmesi için insanlar göndermeye, aksi takdirle Girit’le top yekün savaşa girmeye zorlanır. Neden dokuz yılda bir kurban edilmektedir Çünkü ayın yaklaşık dokuz yıl süren çeşitli yıldız takımlarının etrafındaki hareketlerini baz alan bir anlayışa sahiptirler. Öyleyse bu durum dokuz yıllık kurbanların temelidir. Her ne zaman dolunay Ekinoks’a denk gelirse, canavara yeni kurbanlarını gönderme vakti gelmiş demektir.

Theseus Girit’e doğru yola çıkmadan önce, babasından önemli bir emir alır. Eğer dönebilirse, babası ondan, dönüş yolunda siyah yerine, beyaz yelken açmasını ister. Böylece gemi ufukta görüldüğünde Kral, oğlunun güvende olduğunu anlayabilecektir.

Girit’in başkenti Knosos’tur. Theseus, Girit’e kurban edilmek için geldiği andan itibaren Prenses Ariadne’nin dikkatini çeker. Ariadne, Theseus’un duruşunu, cesaretini, sürekli kendisine baktığını fark eder ve ona tutulur. Theseus’a olan aşkının etkisi altında kalmış gibidir ve ona yardım etmeye karar verir. Çünkü onun da diğerleri gibi labirent’te ölmesini istememektedir. Fakat Ariadne elini çabuk tutmalıdır. Labirentin tasarımcısı Daedalus’u bulur. Kaçış yolunu söylemesi için yalvarır. O da bir ipucu verir. Efsanenin İngilizce çevirilerinde “ipucu” kelimesi “yumak” anlamına gelmektedir. Daedalusun, Ariadne’ye verdiği budur. Dedalus, ona neden sadece bir yumak kullanmıyorsun? İpucu kelimesi ve bu şekilde ortaya çıkmıştır. “Bir kapıya bağla ve labirentte ipi sal. Merkeze vardığında ipi takip eder, tekrar çıkış yolunu bulabilirsin” der.

Tıpkı sualtı keşiflerinde yumak kullanıldığı gibi, dalgıçlar ipin bir ucunu mağaranın girişine bağlayıp içeri girer ve keşiflerini yaparlar, daha sonra da ipi takip ederek dışarı çıkarlar. Ariadne gizlice Theseus’u hücresinde ziyaret eder ve bir şartla çıkış yolunu teklif eder. Hayatta kalırsa, kendisiyle evlenmesini ister. Theseus, Ariadne ile karşılaştığında bu durumdadır. Theseus labirentin içine girmek ve canavar tarafından öldürülmek üzeredir. Böyle bir durumda Ariadne ona yardım etmeye gönüllü olduğundan onun fazla bir seçim yapma şansı yoktur. Ya onun dediğini yapacak ya da kendisini tehlikeye atacaktır. Sonuç olarak kendisine tehlikeye atmayı tercih eder. Ertesi sabah on dört kurban labirente hapsedilir. Kurbanlar kesilmeye hazırdır. Theseus elindeki yumağıyla labirentin içinde ilerlemeye başlar. Theseus girişten itibaren ipi salmaya başlar. Karanlık, nemli tünelde adım adım ilerlemeye başlar. Theseus bir kurban olarak sunulmuştur. Atina Prensi Theseus, Minatour ile karşılaşma niyetiyle diğer kurbanlarla birlikte Labirentin derinliklerine doğru elinde yumağı ile

yol almakta ve ilerlemektedir Böylece çıkış yolunu bulabilecektir. Labirentin derinliklerinde canavar uyanır. Kendisine doğru gelen korkmuş kurbanların çığlıklarını duyar. Labirentin koridorlarına karanlık çökmüştür. Theseus'un kendi başına yolunu bulması imkânsızdır. Theseus'un elindeki yumak yani ipucu iyice küçülmüş, labirente ilk girdiği andakinin anca dördte biri kalmıştır. Canavar yakındadır. Köşeyi döndüğünde uyuyan devi görür. Minotaur'un nefes alışları bile onu çok korkutur. Gecenin Bir yarısında kavga sesleri karanlığı delmektedir. Theseus, Minotaur'u labirente köşeye sıkıştırmıştır. Birden üzerine atlar, saldırır. Canavar kendisine vuranın daha ne olduğunu anlamadan Theseus, üstünlüğü ele geçirir. Minotaur,'un mücadelenin sonunda nefesi kesilir. Theseus, öldürücü darbeyi indirir. Minotaur, yani işkenceye maruz kalan, kapana kısılan korkunç ruh artık ölmüştür.



Resim 163: Mimar Daedalus'unyaptığı Girit labirentinde Theseus'un elinde ipiyle Minaour'a ulaşma sahnesi.

Atina prensi Theseus, Kral Minos'un lanetini yok etmiştir. Theseus, ipi takip ederek, acele gemiye binmek zorundadır. İp yardımıyla geriye dönerken hala hayatta olan Atina'lılar da yanına alarak, labirentten çıkar. Ariadne, şafak sökmeden önce ona katılır ve gemileri Atina'ya doğru yelken açar. Theseus, Girit'ten bir kahraman olarak ayrılır. Fakat eve dönüş yolculuğu trajedi ile sonlanacaktır. Theseus, canavar ile savaşmak için ayrılırken ölümlü babası Kral Aegeus'a eve sağ dönmesi durumunda zaferini belirtmesi için beyaz yelken açacağını dair söz vermiştir. Kral Aegeus, aylar boyunca her gün aynı uçurumun kıyısına gelerek gemiden bir iz aramıştır. En sonunda gemi ufukta görüldüğünde, yelkenleri siyahtır. Kral oğlunun canavar tarafından

öldürüldüğünü zannederek, tarif edilemez bir üzüntüye yapılır. Bu üzüntüyle Kral denize atlayarak ölür. Bu denizin adı Ege (Aegeus) dir.

Bu efsanede, Atinalıların güçlenmeleri, tamamen Theseus'a bağlanmıştır. Atinalılar, Theseus'u kurucu kahramanları olarak seçmişlerdir. Efsanede labirenti insan zekâsı olarak bilinç anımızda, sürekli keşfettiğimiz karanlık bir yer olarak, hayvan doğası olarak bizi öldürmek zorunda bırakan doğa olarak düşünebiliriz.

Efsaneler içimiz de saklı tuttuğumuz bazı özelliklerimizi, bize çok güçlü bir şekilde gösterirler. Burada gizli dünyayla başa çıkarken kullandıklarımız insanların, yaşadıkları en hayati mücadeleler demektir“ (<https://www.youtube.com/watch?v=DtcEq0B12e0> yayın tarihi: 23 Temmuz 2014).

3.1.2. Borges ve Labirent teması

Dünya Edebiyatı'nın en popüler isimlerinden biri olan Jorge Luis Borges, 1899 yılında Buenos Aires 'de doğdu. Okumaya ve edebiyata düşkün bir ortamda büyüdü. Babasının geniş ve kapsamlı kütüphanesi onun için bir okuldu. İspanyolca ve İngilizce olmak üzere iki dilli yetiştirdi. Dokuz yaşında iken yılında Buenos Aires'te çıkan bir dergide, Oscar Wilde'den yaptığı *Mutlu Prens* çevirisi yayınlandı.

1914'de ailesi İsviçre'ye taşındı. Borges, burada öğrenimine devam etti ve Fransızca ile Almanca'yı da öğrenerek 1918 yılında Cenevre Koleji'nden mezun oldu. Annesi ve babası ile Arjantin'de Gustav Meyring, Gueki siyasal ortamın durulmasını bekleyerek, 1921 yılına dek İspanya ve İsviçre'de yaşadı. Bu süre içinde Guillaume Apollinaire, Arthur Schopenhaver ve Flippo Tommaso Marinetti, Rafael Assens, Ramon Gomez de la Serra gibi dönemin önde gelen düşünür ve yazarlarının yapıtlarını inceleme fırsatı buldu. Aile, 1921 yılında Arjantin'e döndü. BU dönemde, Borges yoğun bir şekilde şiirle ilgilenmeye başladı ve ilk şiir kitabı “Fervor de Buenos Aires” (Buenos Aires Ateşi) başlığıyla, “Ultraismo akımının temsilcisi ve kuramcısı oldu. Buna göre modern ekspresyonist bir form anlayışıyla kimi ulusal değerler için duyulan anakronist, nostalji özel bir şekilde bir birinin içerisine geçiyordu” (Irby, J. E. 2007, s.XIII).

1923 yılında yayınlandı. Borges, sonraki yıllarda, Sartre, Heidegger ve Husserl'in etkisinde, varoluşçu ve fenomenolojik bir söylem geliştirdi ve bu, yapıtlarına yansdı. *Sur* ve *Critica* adlı dergilere yoğun ve düzenli katkılarda bulundu.

1930’larda genetik olarak babasından geçen göz rahatsızlığı, kendisinden de çıktı ve görme yetisi gittikçe azalmaya başladı. Ancak, bu, okuma ve yazma faaliyetinde bir aksamaya neden olmadı. Annesi başta olmak üzere, yardımcı kişilerle çalışmalarını sürdürdü. Yanı sıra, Arjantin İngiliz Kültür Derneği’ne İngiliz ve Amerikan Edebiyatı öğretmek üzere atandı ve Arjantin Yazarlar Birliği başkanlığına getirildi.1956’dan başlayarak, Buenos Aires Üniversite’sinde ders vermeye başladı. 1955-1973 yılları arasında Buenos Aires Milli Kütüphanesi’nin müdürlüğünü yaptı. Genel olarak, liberal bir bakış açısına sahiptir. Edebi çalışmalarının yanı sıra, editörlük yapmış, film eleştirileri de yazmıştır.

Çeviri ve çeviri kuramı bağlamında birçok çalışması vardır. Örneğin, Virginia Wolf’un ve William Faulkner’in yapıtlarını İspanyolca’ya kazandırmıştır. 1986 yılında Cenevre’de hayata veda etti. Ülkemizde de çok tanınan ve sevilen Borges, edebi stili ve temalarıyla yalnızca modern değil, aynı zamanda Post-Modern Edebiyatın parametrelerine de sahiptir. Bu nedenle sürekli güncelliğini korumaktadır. Yapıtlarını şiir ve özellikle kısa öykü olarak vermeyi tercih etmiştir.

Çok dilli ve çok kültürlü, olağanüstü entelektüel birikiminden kaynaklanan sezgi, duyarlılık, varsayılan ortak kültürel kodlar ve edebi alıntılar, ana kronist kurgular yapıtlarına temel oluşturmaktadır. Dolayısıyla, her bir öyküsü yalnızca edebi bir okuma deneyimi değil, aynı zamanda metafizik bir bilmece bir labirent çözümüne davettir. Buna bağlı olarak çoğu öyküsü gerçek üstü ve fantastik öğeleri, paradoks ve illüzyon gibi etkileri; metaforik ve alegorik ifadeleri içerir. Yapıtlarında dillendirdiği büyülü atmosferi, kendisi bizzat temsil etmektedir. Diğer bir ifadeyle, amadır ama aynı zamanda da son derece berrak, kapsamlı bir bakışa ve görme yeteneğine sahiptir. Dilimizde yayınlanan bazı yapıtlarını sıralarsak; Alçaklığın Evrensel Tarihi, Brodie Raporu, Kum Kitabı, Alef, Düşsel Varlıklar Kitabı, Sonsuzluğun Tarihi.

Yine *Babil Kitaplığı* başlığı altında editörlüğünü yaptığı dizinin birçok kitabı da Türkçe’de yayınlanmıştır. Borges’in yapıtlarında sık sık simgeler kullanılmış ve bunlar yinelenmiştir. Özellikle labirent kavramı, simge ve tema olmasının ötesinde, Borges’in bütün bir poetikasını nitelendirmektedir. *Yolları Çatallanan Bahçe*, *Babil Kitaplığı* gibi öykülerinde biçim ve içeriğin temeli olarak yer alan labirent, aynı zamanda çoğul formuyla, bu öykülerin de yer aldığı bir kitabın(1962) İngilizce basımının başlığıdır (<http://www.gradesaver.com/jorge-borges-short-stories/study-guide/themes> erişim tarihi: 01 Ağustos 2016).

Bir klasik kültür tasarımı olan labirent, binlerce yıllık bir geçmişe sahiptir. Ve geçmişte olduğu gibi günümüzde de sanatın çeşitli dallarında bir ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

“Borges’in bir simgeler oyunu diyebileceğimiz yazınında çıktığımız yolculuk bizi labirent, ayna, kaplan, nehir, gül, kılıç ve bıçak gibi simgelere götürür. Kaplan, Borges’de gücü, kuvveti, hızı, kötülüğü ve şiddeti içerir. Nehir yaşamın simgesi, Bıçak cesaretin, Gül geçiciliğin. Labirent sözcüğü ise neredeyse Borges’le özdeşleşen bir sözcük olmuştur. Mistik düşüncede “Zaman” kavramını temsil eder. Borges’in öykülerinde ise yaşama karşılık kullanılır. En çok kullandığı ikinci simge ise aynadır. Kendinde olmayan bir gerçekliği göstermesiyle kişisel bir içeriği vardır aynaların. Borges, evrenin sonsuzca büyüyen, birbirini yineleyen, birleşen, ayrışan, paralel giden baş döndürücü bir zaman ağı olduğuna inanmıştır. Bu birbirine yaklaşan, birleşen, çatallaşan ağ, bütün zamanların olasılıklarını içinde barındırmaktadır. Labirent gibi, her dönüş, muhtemel değişik geleceklere açılmaktadır. Belki de bu yüzden Borges edebiyatı bütün olarak bir labirenttir. Borges’in yaşamında labirent, kurtulamadığı bir karabasandır...Labirentle karşılaşmayı, kendisinin farklı bir yüzü, bir tekrarı ile karşılaşmaya eş tutmakta ve yazınında labirenti bireylerin kendisiyle karşılaştığı tekrar yapılar olarak kurgulamaktadır. Bu kurgu onun yazınında evrenin ifadesidir de aynı zamanda. Hayatın kaosu, çok boyutluluğu, labirentin karanlık koridorlarında kendini bulur. Ve Borges’in kahramanları, labirenti oluşturan ağın içinde sürekli yeni seçimler yapmak zorunda kalarak ilerler....Labirent metaforu bir tür paralel evren fikrine yakındır ki, tıpkı gerçek evrende ya da gerçek ile düş arasında olduğu gibi, labirentle gerçek yaşam arasında da kusursuz bir denklik sistemi vardır. Bu sistemi onun sözüyle açıklamak istersek, Her şey hayatın içindedir. Labirent tüm evreni kaplamakta ve onu oluşturmaktadır. Bu tasarı iç içe girmiş ve sonsuza kadar giden bir evren kurgusuna karşılık gelir. Evren içinde evren düşüncesi ve tekrar eden mekânlar bu kurgunun temel

özellikleridir” (<http://blog.milliyet.com.tr/borges-de-labirent-metaforu/Blog/?BlogNo=402156> –Deniz Yatağan, Yüksek Lisansı (2007) alıntı- erişim tarihi: 01 Ağustos 2016).

Borges ile 1984 yılında Buenos Aires Üniversitesi Felsefe profesörleri ve Psikoloji bölümündeki öğrencileri tarafından gerçekleştirilen söyleşideki ;“Eğer çalışmalarınızı eleştirecek olsaydınız, labirentler ve aynalar gibi belirli sembolleri nasıl açıklardınız?” sorusuna karşılık Borges’in yanıtı şöyle olmuştur. “Söz konusu labirent olunca cevap basit: Labirent, zihin karışıklığının yeryüzündeki en bilinen sembolüdür. Kendimi tamamen kaybolmuş hissediyorum ve labirent de, kayboluşun simgesi. Ancak, ayna konusu o kadar kolay değil. Birinde “Ben” olmanın fikri, daha sonra üçüncü şahıs olmaya dönecektir ki bu durum, aynanın görüntüsüdür” (<http://www.futuristika.org/jorge-luis-borges-ile-soylesi/> -fütüristika erişim tarihi: 31 Temmuz 2016).

Borges, *Babil Kitaplığı*, *Yolları Çatallanan Bahçe* ve diğer birçok öyküsünde labirent temasını kullanmış ve kurgulamıştır. Örneğin, *Babil Kitaplığı* öyküsü şöyle başlar “Evren, (kimileri kitaplık diye anıyorlar) birbirinden engin havalandırma boşluklarıyla ayrılmış, alçak parmaklıklarla çevrili, sayısı belirsiz, belki de sonsuz, altıgen dehlizlerden oluşmuştur” (Borge, J. L. 2013, s.103).

Yolları Çatallanan Bahçe, ilk bakışta polisiye öğelerle yüklü bir casusluk öyküsüdür. Ama Borges, bir labirentler labirent’ini tanımlamak amacındadır. Öykünün kahramanı Ts’ui Pen’in labirenti hem bir kitap, hem de mimari bir tasarım olan simgelerden kurulu göze görünmez bir zaman labirentidir (Borges, J. L. 2013, s.47).

Alef öyküsünde ise öykünün kahramanı “Alef’te dünyayı, dünya’da Alef’i” (Borges, J. L. 2013 s.191) diye ayrıntılı bir şekilde –yine labirentler ve aynalar yer almaktadır-fantastik serüvenini anlatır. Bu bir anlamda günümüzdeki insanoğlunun sanal dünyadaki sonsuz olasılıklara açık sörfünü çağrıştırmaktadır.

“Borges, labirentlerle oluşturduğu mekânlarda, okurda farklı deneyimler oluşturmak ister. Tanımlanan mekânın katmanlı ve girişik yapısı nedeniyle, her birey içinden geçtiği mekânlara farklı anlamlar yükleyip, farklı biçimlerde yorumlama olanağı elde eder” (<http://blog.milliyet.com.tr/borges-de-labirent-metaforu/Blog/?BlogNo=402156> -Koç,M. erişim tarihi: 01 Ağustos 2016).

3.1.3.Kafka'nın 'Şato'su

“Franz Kafka, 1883 yılında Prag'da doğdu. O zamanlar Prag, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun yönetimi altındaydı. Almanca konuşan Musevi bir aileye mensuptu. Almanca ve Lehçe olmak üzere iki dilli yetişmiş; yanı sıra okumuştur. Fransızca öğrenmiş, yükseköğrenimini, Prag, Charles Üniversitesi, Hukuk Fakültesinde yaptı. 1906 yılında, yine Hukuk dalında doktorasını vermiştir” (Nervi, M. 2011, s.1).

Üniversite yıllarında tanıştığı Max Brod'la ömür boyu sürececek bir arkadaşlık kurmuştur. Max Brod, Kafka'nın ölümünün ardından onun edebi mirasına da olağanüstü bir özen ve sadakatle sahip çıkmış, yapıtlarının baskısını yapmıştır.

1907 yılında, Assicurazioni Generali Sigorta Şirketi'nde memur olarak çalışmaya başlamıştır. Normal mesai saatlerinin ötesinde, yoğun olarak edebiyatla ilgisini sürdürmüştür. 1920'lerin başında, Milena Jesenska-Pollack ile tanıştı. Tutkulu bir dostlukları vardı. Kafka'nın kimi yapıtlarını Çekçe'ye çevirdi. Kafka'nın “Milena'ya Mektuplar” başlığı ile yayınlanan mektuplar dizisi, günümüzde de dili ve sempatiyle okunan bir kitaptır.

“Kafka'nın kadınlarla olan ilişkileri; hem onun mizojin kişiliğine ait ipuçları verir, hem de onlarla ilgili olarak kaleme aldığı yazılar, yapıtlarında önemli bir yer tutmaktadır. Kafka, çocukluğundan beri zayıf bir bünyeye sahipti. 1917 yılında verem tanısı konmuştur” (Çakmakçı, O. 1998, s.7). Bu tarihten itibaren sağlığı bir türlü tam olarak düzelmedi. 1924 yılında bir sanatoryumda hayata gözlerini yumdu.

“Kafka, Şato ve diğer eserleri dolayısıyla dünya kültürüne 'kafkaesk' kavramını kazandırmıştır. “Özellikle 'kafkaesk' sözünün mekânsal çağrışımları Şato'daki Şato ile cisimleşir. Manasız, tehditkar ve insana yolunu şaşırtan atmosferler için kullanırız 'kafkaesk'i” (Evren, S. 2014, s.1).

Franz Kafka'nın yapıtları günümüzde de orjinalitesini ve güncelliğini korumaktadır. Yapıtlarının çoğu dilimize de çevrilmiştir. Dönüşüm, Bir Savaşın Tasviri, Ceza Sömürgesi, Dava, Şato(1926), Amerika, Milena'ya Mektuplar, Baba'ya Mektuplar, Aforizmalar.

Kafka'nın tamamlamadığı, ancak arkadaşı Max Brod tarafından 1926 yılında yayınlanan Şato'nun kahramanı K. bir tapu kadastro memurudur. Bir akşam, bir köye gelir. Amacı Şato ile ilgili tapu kadastro çalışmaları yapmaktır. Ancak Şato'da hem hiyerarşik hem de bürokratik koşulların oluşturduğu, boğucu bir atmosfer hâkimdir. Yanı sıra K. bir türlü ne köylülerle ne de Şato'da rastladığı insanlarla doğru dürüst ilişkiler kuramaz. Sonuçta K. yorgun ve bezgin bir halde her hangi bir net sonuca ulaşmadan kala kalır.

Kafka, Şato'yu iç ve dış mekânlar olarak çok ayrıntılı bir şekilde betimler. Dolayısıyla burada yalnızca mimari bir tasarım değil, aynı zamanda K. dolayısıyla yaşadığımız psikolojik bir sıkıntı ve bunalım ortamı vardır. “Şato zihinsel mekanla fiziksel mekanın iç içe geçmiş bir tuzak olarak nasıl iyi çalışabileceği sürecini bizzat deneyimlenerek gösteren benzersiz bir yapıdır” (Evren, S. 2014, s.3).

Şato; devleti, idareyi, gücü, bürokrasiyi temsil etmektedir. 'K.' karakteri bir yandan bürokrasinin işleyişi sırasında sürekli hedefe ulaşmaya çabalar. Halkın var olan bürokrasi ve iktidar karşısındaki pasifliğini kapalı bir dille anlatır, bu bir sonuca ulaşılması güç görünen yanıyla labirentin yapısında benzerdir.

Şato, dolayısıyla K. üzerinde maddi ve manevi anlamda baskı kuran bir labirenttir.

Modern insanın varoluş sıkıntıları, yabancılaşması, toplumsal sistemin ve bürokrasinin baskıcı etkileri, yalnızlığı, çevre sorunları ile ilgili çaresizliği, kuşaklar boyunca devam etmiştir ve günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Kafka ve Borges insanoğlunun bu sorunsalını adeta bir labirent içerisindeki sonsuz arayışını en kapsamlı anlatan yazarlardan ikisidir.

“İki yazar kendi aralarında da bağlantılıdır. Borges, 1938 yılında Kafka'nın çeşitli öykülerini İspanyolca'ya çevirerek, *La Metamorfosis* adıyla Arjantin'de yayınlamıştır” (Butler, R. 2010, s.129-141).

Labirent kavramı ve metaforu söz konusu olduğunda Kafka'nın ve Borges'in betimlemeleri, konuyla ilgili sanatçılar için ipuçlarıyla dolu zengin birer kaynaktır.

3.2.'Labirent' Projesinin Gelişimi

Labirent projesi 2013 yılında, "Işıklı Boyama Tekniğı ve Kavramsal Bir Dil Olarak Fotoğraf" başlıklı yüksek lisans tezimin çalışmaları dolayısıyla geliştirilmiş bir projedir. Tezde ayrıntılı bir şekilde tanımlanan Işıklı Boyama tekniğinin ve Kavramsal Fotoğraf bağlamında bir uygulamasıdır. Bir sanat dalıyla uğraşanlar, gündelik yaşamlarında başka işler yapsalar da farklı ortamlarda daima kendilerine ilham kaynağı olabilecek çeşitli unsurları ve boyutları keşfedebilirler. Dolayısıyla kişisel olarak uzun yıllar boyunca fotoğraf sanatı ile iş yerindeki görevimi iç içe yaşadım. Çok yoğun çalışma temposu ve kısıtlı zaman, fotografik duyarlılıklarım ve konu arayışlarım, bulunduğum ortama yoğunlaşmama neden oldu.

İş yaşamının bir kısmını oluşturan arşiv ve arşiv araştırmaları, gündelik koşuşturmada çok önemli ritmik bir unsurdur. Arşivlerdeki belgeler her yıl taranarak yenileniyor, yenileri dosyalara ekleniyor, eskileri ise çıkarılarak iptal ediliyordu. Bir yandan arşivde bu işler araştırılırken, bir yandan da bilgisayar üzerindeki programlar sayesinde gerekli arşivler araştırılıyordu. Bürokratik ve teknolojik olarak sistem, sürekli kendini yenileyerek devam ederken, iş kapasitesi nedeniyle arşivler geçici sürelerde bir labirenti çağrıştıracak hale geliyordu.

Bu ortamda tezimin kuramsal bölümünü oluştururken aynı bağlamda labirent projesini de tasarlamaya başladım. Söz konusu arşivleri bir stüdyo ortamı olarak düşündüm. Çalışma arkadaşlarımla model olarak destekleriyle çekimleri gerçekleştirdim.

Genel olarak ve özellikle Kavramsal Sanatçılar yapıtlarını açıklamak zorunda değillerdir. Bu işlev eleştirmenlere, küratörlere, kuramcılara, tarihçilere ve akademisyenlere aittir. Ancak kimi zaman bir kişinin hayatında sanatsal faaliyet ile akademik faaliyet örtüşebilir. 'Işıklı Boyama Tekniğı ve Kavramsal Bir Dil Olarak Fotoğraf' başlıklı tezimle labirent projem bu şekilde örtüşmüştür. Dolayısıyla projenin içerik, biçim ve teknik özellikleri ayrıntılı bir şekilde aşağıda açıklanmaktadır.

3.2.1. Projenin İçerik Özellikleri

Bu arşivler çalışma ortamının genellikle her katında vardı. Büyük, karanlık, kalabalık, kimi zaman telaşın etkisiyle karmaşık ortamlardı. Beni etkileyen en önemli unsurlardan biri işlevleri artık sona ermiş olan ve atılmak üzere istiflenmiş çuvallar ve içindeki belgelerdi. Bu çuvallar, çalışanlar tarafından her yıl belli zamanlarda yaklaşık bir, iki ay kadar süren bir ayıklamanın sonucunda yeni belgelerin klasörlere eklenmesi, beş yılı tamamlanmış ve zaman aşımına uğramış belgelerinde çıkarılarak yeniden geri dönüşümünü sağlamak üzere çuvallara konulmasıyla sürüp gidiyordu. Tüm bu işlemlerin yapılması esnasında klasörlerde mümkün olduğunca yenilenmeye çalışılıyor ve klasör işlemleri tamamlandığında raflara yerleştiriliyordu. İşlemi bitmiş atık olan belgeler çuvallar içinde biriktikçe yan yana ve üst üste yığınlar halinde biriktiriliyordu. Sistem yeniden düzenleniyor, belgeler sürekli yenileniyor, ancak yine belgeler, yine klasörler ve yine çuvallar birikiyor ve dolayısıyla arşivde çalışmak zaman zaman kaotik hale geliyordu. Çalışanlar mesai saatleri dâhilinde büyük bir çaba ve enerjiyle işlerini yapıyorlardı. Ortam zaman zaman kafkaesk çağrışımlar uyandırıyor. Çuvalların yanı sıra adeta sonsuz sayıda gibi gelen evraklar ve klasörlerde birikiyordu. Arşivlerde bir şey aramak ve bulmak bazen bir serüven gibiydi. Çuvallara ve klasörlere baktığımda, bunların içinde yer alan zamanı geçmiş bilgi ve belgelerin birer insan yaşamına karşılık olduğu duygusuna kapılmıştım. Çünkü içlerinde yer alan her belge bir insanın yaşamının bir dönemine ait kesitti. Kimi belgeler ve klasörler çok karışık, çok kalabalık ve hareketli olabiliyorken, kimisi de birkaç sayfadan oluşmaktaydı. Bu belgelerdeki yaşamların sadeliği veya yoğunluğu, bana yaşamdaki her insanın farklı hayat hikâyelerini çağrıştırmıştı. Bazı dosyaların faaliyetinin sona ermesi o kişilerin ölümünü veya bir hastalık dönemini simgeliyordu. Çünkü yeniden iyileşebilir ve yaşama/faaliyetine devam edebilirdi. Ancak bir dosyanın tamamen çuvala konması ise artık onun yaşamının sona erdiğinin göstergesiydi. Çuvallarda biriktirilen evraklar, onlarla ilgili insanların hayatlarını temsil ederken, bir süre sonra bir atık olarak değerlendiriliyor ve yeniden başka işlerde kullanılmak üzere geri dönüşüm için gerekli yerlere gönderiliyordu. Bu belgeler, yeniden kullanılmak üzere geri dönüşüme gönderiliyor, ardından başka bir yaşamsal döngüde yine kullanılıyordu. Çuvallara atılan belgeler klasöre konulduğu gibi özenli, dikkatli ve sistemli olarak yerleştirilmiyor, gelişi güzel atılıyordu. Çünkü artık işe yaramayan bu belgelerin görevi sona ermiş, varlığının anlamı kalmamıştır.

Faaliyeti devam eden belgeler ise dosyalara, dosyalardan da klasörlere yerleştiriliyordu. Bir kişiye ait belgeler numaralarına göre yerleştirilip sıralandıktan sonra dosyaların içine ekleniyordu. Belgelerin yoğunluğuna göre bazen bir kişi, bazen de aynı sıra numarasını takip eden başka kişilere ait dosyalar, bir araya araya getirilerek bir klasörde toplanmaktaydı. En son olarak da klasörler numara sırasına dizilmiş olan raflara yerleştirilmiş oluyordu.

Çuvallardaki insanlar artık yaşamıyordu. Oysa klasördeki dosyaların bazılarının yaşamları sonlanmışsa da yeniden yaşama/faaliyete dönebilirlerdi. Ancak klasörlerdeki çoğu dosya, yaşamlarına devam ediyordu.

Başka numaralarda hayat bulan ve bir klasörde toplanan bu dosyaların birleşmesinden oluşan klasörler, kütüphanelerdeki gibi düzenle raflara yerleştiriliyordu. Tıpkı bir apartmanda, mahallede sokak adı, ev numarası veya parsel, ada numaraları gibi bir düzenle bir arada ikamet eden insanların yan yana veya alt-üst katlarda yerleştirilmesi gibi, bu klasörler de her rafın katlarına yan yana ve üst üste belirli bir numara sırasına göre sıralanıyordu. Bir nevi coğrafi bir yerleşim krokisi gibiydi. Bu günümüz Google harita (Google Map) düzeninde üç boyutlu, derinliği olan bir sanal görüntüye de benzetilebilirdi.

Klasörler çoğunlukla gri renkli, dosyaların rengi ise pembeydi. Dosyaların birleşmesiyle oluşan bu gri klasörler, dokümanlardan oluşan dosyaları bir arada tutabilmek, korumak için alt, üst ve ön kısmından iplerle birbirine bağlanıyordu. Ancak bu şekilde bir arada tutulabiliyorlardı. Bu dosyaların bir arada tutulmaları için zorunluymuştu. Aksi takdirde dağılarak çevreye saçılabilir, sıraları karışabilir, böylece fazladan bir iş yükü oluşturabilirler ve düzeni bozabilirlerdi. Düzenin bozulması ise kaosa neden olabilirdi. Theseus'un kendisini, arkadaşlarını, en önemlisi de halkının ve ülkesini geleceğini korumak için kurtuluşu ipten bulduğu gibi, bu dosyalarda ancak iplerle bir arada tutuluyor, korunuyordu. İpi kullanmak, zaman kaybının, korunmanın, gereksiz bir takım işlemlerden kurtuluşun bir yoluydu.

Genel olarak çalışma ortamı ışıklandırılmıştı ancak yine de loştu, ya da dışarıdan gelenlere öyle görünüyordu. Arşivin ışıklandırma sistemi ise sadece beyaz renkli floresan lambalardan oluşuyordu. Soğuk olan bu ışık kaynağı arşivin atmosferini tamamlıyordu. Bazı arşivin pencereleri vardı, bu da en azından doğal ışık kaynağı ile içeriği ek olarak aydınlatırken, bir yandan da temiz hava gelmesini ve

atmosferde biraz olsun nefes almayı kolaylaştırmaktaydı. Bazı arşivin ise ya hiç penceresi yoktu, ya da kepenklerle korunmak üzere sıkı sıkıya kapatılmıştı.

Arşivlerin boyutları da farklıydı. Kimisi çok büyük, kimi çok küçük veya orta boyutta mekânlara sahip olan bu arşivler, buldukları kattaki personelin görevlerine ve sayılarına göre konumlandırılmıştı.

Fiziksel olarak arşiv düzenleme ve araştırmalarındaki bu çalışmalara paralel olarak bilgisayar ortamında aynı şekilde araştırma ve düzenleme yapılıyordu. Bilgisayarlarda yapılan çalışmalar bir nevi arşiv işlemleriyle örtüşmekteydi. Gerekli araştırmalar, her yönüyle yapılarak inceleniyor, düzenleniyordu. Hatalı yapılan işlemler fark edildiğinde yeniden geriye alınabiliyor, geri dönüşümü sanal olarak sağlanabiliyordu. Fotografik gözle bakıldığında durum bir analog ve dijital karşılaşması olarak değerlendirilebilirdi. Bilgisayar sistemi üzerinden yapılan süreç *Aydınlık Oda*, fiziki belgeler üzerinden yapılan işlemler için ise *Karanlık Oda* işlemlerine benziyordu. Sonuçta her ikisinde de bir düzenleme, yerleştirme, dosyalama/ klasörleme işlemleri olup, farklı yollardan benzer işlemlere sahipti. İşlemi bitenler sanal olarak silme tuşu ile çöp kutusuna veya eski usulde ise çuvallara gönderiliyordu.

Son olarak geri dönüşüme gönderilen bu atıklar, aslında birçok insanın yaşamından bir kesitti ve işlemleri bitmiş, bir daha geri dönülmemek üzere atılmıştı. Bir ölçüde bu belgeler-atıklar insanların mutlu ya da mutsuz oldukları, sevdikleri-sevildikleri veya iyi-kötü zamanlarına ait belli bir döneme ait duygularını biriktirmişti. Bu zaman zarfında paylaştığı tüm birikimler artık silinip gidiyordu.

2004 yılı yapımı, yönetmenliğini Michel Gondry'nin üstlendiği 'Eternal Sunshine of the Spotless Mind' (Sil Baştan) filminde insanlar istediği zaman kötü anılarını beyninden tamamen sildirmekteydi. Bir anlamda da bilgisayardan veya arşiv sisteminde de istenmeyen, işlevi sona ermiş, varlığının anlamını yitirmiş tüm kayıtların, yaşanmamış gibi hafızadan silinmesi, yok edilmesi, atık/çöp olarak görülmesine benziyordu. Kötü olduğu düşünülen hatıraların, yaşamın bir parçası olarak düşünülmesinden ziyade çöp olarak görülüyor ve unutulup gitmesi isteniyordu.

Çalışma ortamında, arşivde, içerde ayrıştırdığım düzen-kaos, yaşam-ölüm, atık-geri dönüşüm ve bürokrasi-labirent gibi kavramların yanı sıra dışarıya baktığımda da bir çok sorunun olduğunu görüyordum.

Varoluş sorunlarına baktığımızda, insanlar içinde buldukları koşullara zincirlenmiş gibiydi. Bazen aile, mahalle veya toplum tarafından kısıtlanması nedeniyle, bazen de kendileri tarafından özgürlüklerini özgürce değerlendiremiyorlardı. Özgürlüğün kısıtlanması nedeniyle bireyler kendilerini sıkışmış olarak hissediyordu. İnsanlar özgür olduklarını düşünüyordu, ancak bazen ailesine, çevresine, mahallesine, yaşadığı topluma karşı sorumluluklarıyla da bu baskılar nedeniyle yine de özgür olamıyordu. Zincirleri bağlı değildi fakat alıştırdıkları düzenden, buldukları ortamdan da uzaklaşamıyorlardı. Yaşamlar bir şartlı refleks gibiydi. İnsanlar bir birine kelepçelenmiş gibi ve sorgulamadan itaat ediyorlardı. Özgür olduklarını düşünüyorlardı ancak düşüncelerini bile ifade edemiyorlar, konuşamıyorlardı, konuşturulmuyorlardı. Sadece itaat ediyorlardı. Böylece düşüncelerini de paylaşamıyorlar, bu nedenle birbirlerine karşı gerçek yüzlerini gösteremiyorlar, ikiyüzlü olmak durumunda kalabiliyorlardı. Kimse, kimseye gerçek yüzünü gösteremiyor, daima maskeler ile geziyorlardı. Maskelere öyle alışmışlardı ki kendi kendine bile olduklarında maske takabiliyorlardı. Böylece yaşadıkları ya da gördükleri her türlü şiddeti maskeleriyle gizliyorlar, sır gibi saklıyorlardı. Onları açığa çıkarmamak için maskeliyorlar, mecburen kendilerini kapalı kapılar arkasına gizliyorlardı. Dolaplar, belgelerin olduğu gibi insanların saklanma ve korunma yeri olmuştu. Dolap olmadığında ise bu sırları örtüler, kumaşlar, perdelerle örtüyorlardı. Aralarında şeffaf perdeler bazen ilişkilerin ikiyüzlülüğünü tamamlıyordu. Sindirilmiş ve korkutulmuşlardı. Tek umutları, hayalleriydi. Yaşayamadıkları, çocukluklarına dair her şey onların umuduydu. Saklandıkları, sığındıkları yer, masumiyete olan özlem. Gerçeklerden kaçış, yalanlarla yaşam. Bu nedenle ilişkileri beyaz yalanlardı. Bir iğnele anında patlayıverecek balonlar gibi pamuk ipliğine bağlıydı. İçlerindeki tüm duygular, biriktirdikleri çekmecelerde, dolaplarda, raflarda, kutularda ve çuvallardaydı. Duyguların bazıları çekmecelerde, dolaplarda, raflarda, kutularda yaşarken, bazıları da çuvallara atılmışlardı. Bazı şeylerin unutulması istenmekteydi. Bu çelişki nedeniyle bir köle misali, aynı yerlerde sıkışıp kalmışlardı. Bir çıkış yolu, bir kapı aranıyordu. Yanında olsa bile açamıyor, açıksa bile çıkamıyorlardı. Biryaniyle da akvaryum içinde gibiydiler. Apaçık, güzel bir dünya sunulmuş görünse de, bir türlü ona ulaşamıyorlardı. Dışarıyı bulanık bir hayalden öte değildi. Her şekilde o kadar kısıtlanmışlar, esaret ve baskı altında kalmışlardı ki dışarıyı, gerçek dünyayı göremez olmuşlardı. Dışarıya özlem duyuyorlardı. Ellerindeki ve çevrelerindeki fırsatları göremiyorlar, görseler de

gidemiyorlardı. Bu nedenle buldukları yerde sadece tüketiyor, tüketiyor, tüketiyorlardı. Tükettikçe yığınlar, yığınlar ve yığınlar oluşmaktaydı. Yığınları, duyguları, biriktirdiklerini renkli kumaşlarla kaplıyorlar, renkli ışıklarla düşsel bir atmosfer yaratmayı arzularak, renksiz, ışısız, kasvetli bu ortamı bu şekilde renklendiriyorlardı. Bu karanlık, kasvetli mekândaki renkler, ışıklar bir umuttu, yaşamdı, sonsuz bir deniz, güzel bir doğaydı. Ört bas ettikleri, gizledikleri, gizlendikleri her şeydi. Bir kaçış ya da bir çıkıştı.

Aslında bunların hepsi bir oyundu, çünkü arşiv kapısı her zaman açık bir labirentti.

Arşivlerde istiflenen bu çuvalların, evrakların ve birikinti unsurları ister istemez sürekli gözlemliyor ve düşünüyordum. Sonuçta bazı kavramlar ayrıştı:

Düzen-kaos, yaşam-ölüm, atık-geri dönüşüm ve labirent.

Labirentin içerisinde daima bir arayış, doğru yola ulaşma çabalarına dair umut bulunmaktadır. Her ne kadar Theseus kurtarıcı olarak bilinse de, çözüm, ona ipi veren Ariadne'nin sevgisidir. Ve herşey sevgiyle çözüme kavuşmaktadır.

Sonuç olarak içerideki ve dışarıdaki sorunlar ile bunları birbirine bağlayan kavramları görselleştirmek, bu bağlamda fotoğraflarım ile bir mesaj vermek istedim. Labirent konu başlığımı ifade edebilmek için alt başlıklar ile desteklemek istedim. Birçok sorun içinde öne çıkan, gittikçe artan boyuttaki konularımdantemel oluşturanlar çevre sorunları, tüketim toplumunun oluşturduğu atıklar ve kadına şiddet konusuydu. Bunlar labirentin alt başlığı olarak çalışmalarına temel oluşturdu. Bu sorunlar günümüzde çok sık karşılaştığımız politik söylemi de olan, ancak hiçbir merci tarafından bir türlü çözüme kavuşturulamayan bir sorundur. “Bir Çin atasözü ‘Bir görüntü bin kelimedir’ (Boubat, E.1984, s.181) şeklinde aktaran Boubat gibi, Flusser (2009) de ”Makale fotoğrafı açıklamaz ancak, fotoğraf makaleyi tasvir eder” (Flusser, V. 2009, s.67) şeklinde yorumlar. Bu gerekçeler çerçevesinde, amacım bu sorunlara bireysel olarak çözüm bulmak değildir. Sontag’ın dediği gibi “ Bütün hafızalar bireyseldir” (Sontag, S. 2004, S.86). Labirent Projesi kapsamında ürettiğim fotoğraflarım ile sözkonusu konulara kavramsal olarak yaklaşarak bu sorunları irdelemek, görüntülerin gücünden yararlanarak bu konular hakkında düşündürmek veizleyicinin hangi çözümleri üretebileceğine dair, bireysel olarak, kendi zihinlerinde cevap bulmasını arzuladım.

3.2.2. Projenin Biçim Özellikleri

Projede yer alan fotoğrafların hepsi renklidir. Kullanılan renkler, yeşil; umudu, baharı, mutluluğu, kırmızı; kadınlık, cinsellik, savaş, saldırganlık, mor; karamsarlık, asalet, mavi; sonsuzluk, derinlik, huzur, sarı; geçicilik ve geçip giden zamanı, beyaz; saflığı, yeni açılan bir sayfayı simgelemektedir.

Görsel simgeler;

Labirent projemin mizansen oluştururken kullandığım malzemelerin anlatımına uygun olması için bazı görsel simgeler kullandım.

Kumaşlar; çoğunlukla bir mesaj vermeyi arzuladım ve kompozisyonumun bir parçası olarak kumaşları göstermek istedim. Bu nedenle farklı renklerde kumaşlar yaşamdaki/arşivdeki/labirentteki kasvetli, kapalı, karanlık yerlere hayat vermek amacıyla kullanıldı. Öyle ki kumaşların girdiği atmosferler farklı bir anlam kazandı, canlılık geldi. Bazen görünmesini istemediğim yerleri kapatmak zorunda kaldığım için kullandım. Bunu daha çok koyu renklerle sağladım. Bazen de tül perde kullandığım oldu. Tül perde; karşımızdaki kişilerle veya olaylarla aramıza koyduğumuz mesafeyi, görünür olsa da ket vurmaya, bazen de uzaklaşmaya, uzaklaştırmaya ifade etmektedir. Bu geçirgenlik iletişimi sağladığı gibi, mesafeyi de korumaktaydı. Bunu gibi kullandığım başka bir aksesuar naylonlardı. Naylonlar, tülden daha şeffaftı ve görünürdü, doğada kolay kolay yok olmayan özelliğe sahipti. Bu nedenle geçmişimizde yer alan, günümüzde olmayan, her zaman aklımızda ve kalbimizde tuttuğumuz, yok olmayan geçmişimiz, mazimiz olarak alegori yaptım. Bazen de bizi saran, görünmez olmayı istediğimiz şeffaf bir kılıftı. Geçmişe dönemeyeceğimizin çaresizliği idi. Pet şişeler; hayatın kullanılmayan, işe yaramayan atıkları, biriktirdiklerimiz ya da atıklar denizi. El fotokopileri; baskı yapan ve engelleri koyan kendimiz, aile ya da çevremiz. Balonlar; hayaller, bazen de yalanlar, elden kaçırılacak ya da kaçırdığımız fırsatlardı. Zincirler; sınırlar, özgürlüğün engellenmesi, bazen de insanın bir yere bağlı olmadığı halde kendini zincirli hissetmesiydi. Çerçeve; kısıtlanmak, baskı, kelepçe; zorunluluklar, insana geçirilen bir halka, hareket etmesini önlemek, Akvaryum; yaşadığımız dünya, evliliklerdi. Maske, başkalarına veya kendimize karşı ikiyüzlülük, yapaylıktı. Oyun kartları; kazanan ve kaybedeni belli olmayan, her zaman iki sonuçtan biri olacak bir seçenektir. Kutular; acılar, sıkıntılar, gözyaşları, mutluluklar, geride bıraktığımız, içine attığımız her şeydi. Hediye

paketleri; bize sunulan, içinde ne olduğunu bilmediğimiz bulmacalar, beklentilerimizdi. Oyuncak bebek; çocukluğa, geçmişe özlem iken, kapılar; giriş ve çıkışı, içerde ve dışarıda yaşananların bilinmezliğiydi. Merdiven, iniş ve çıkışı, başarı veya başarısızlık, mücadeleyi ifade ederken deniz kabukları; bilinmeyen, her zaman merak uyandıran başka dünyaları düşündürüyordu. Çekmeceler; gizlenecek, atılacak ya da saklanacak her şeyi barındırmaktaydı. İçleri düzenli ya da düzensiz, düşünce ve hatıraları stoklamaktaydı.

Çoğu soyut olan bu sembolleri projemde alegori yaparak görselleştirdim.

Model olarak yararlandığım kişiler, iş yerimde farklı katlarda ve servislerde çalışan iş arkadaşlarımdı. İş yerime dışarıdan başkalarını getirme şansına pek sahip değildim. Bu nedenle her öğle tatilinde iş arkadaşlarımdan bir kısmı ile beraber çalıştım. Önceden tasarlamış olduğum mizansen konusunda bana daima çok yardımları oldu. Gerek stüdyo olarak düzenlediğim mekândaki her türlü malzemeyi yerleştirmelerde, gerekse de model olarak çok büyük destek ve ilgilerini gördüm. Her zaman heyecanlı ve gönüllü olarak destek oldular. Çekimler oldukça eğlenceli aynı zaman da yorucuydu. Bazen de mekândaki mesafeler, uzaklıklar nedeniyle hayal ettiğimi gerçekleştiremediğim veya fotoğraf üretmediğim sıkıntılı zamanlarımız da oldu. Her bir fotoğraf çekimi için kompozisyonum genellikle aynı gün için yerleştirildi ve toplandı. Arşivler çalışanlar tarafından sürekli kullanıldığından, onların girip çıkmasına engel olmamak, iş akışını engellemek için çoğunlukla her defasında malzemelerimi toplamak ve eski haline getirmek zorunda kaldım. Hemen her iş günümün öğle tatilleri bu koşuşturma ile geçti. Tüm süreç boyunca modellerim her zaman hoşgörü ve anlayışla çalışmalarına desteklerini sürdürdü.

3.3. Projenin Teknik Özellikleri

Çekim öncesinde, önce kavramsal olarak nasıl fotoğraflar üretmek istediğimi belirleyerek notlar aldım. Nasıl bir ortamda, neler yapmak istediğimi kaydettikten sonra arşivleri gezdim. Benim için hem tamamen karanlık olan, hemde çekim anında modellerimle daha rahat hareket edebileceğim bölgeleri tespit ettim. Büyüklükleri önemliydi, ancak arşivdeki düzen ya da düzensizlik de önemliydi. Hangi açılardan

çekim yapacağımı ve modellerimin konumlarını, kullanacağım aksesuarlarımın neler olacağına dair notları aldım. Her öğle tatilinde belirlediğim, mekânlara konularına uygun aksesuarları taşıyarak yerleştirmelerimi yaptım. Model olan çalışma arkadaşlarıma gerekli talimatları vererek gerekli olduğu zamanlarda çağırdım. Öğle tatilinde, gün için belirlediğim arşive giderek kısıtlı bir zamanda stüdyo ortamı haline getirdim, düzenlemelerini yaptım. Arşivi her gün başka bir sahneye çevirdim.

Modellerim nadiren benim tercih ettiğim, ancak olanaklar ölçüsünde çoğu zaman kendi giysileriyle çekimlere katıldılar. O günkü mizansenim hakkında bilgilendirdikten sonra nasıl durmaları gerektiği, yüz, mimik, el ve kol hareketlerini, duruşlarını mümkün olduğunca yönlendirdim.

Çekim aşamasına gelindiğinde, arşivde stüdyo ortamı yarattıktan sonraki aşamada, çekimler için kullandığım nokta ışık olabilen fenerimle, çekimlere başladım. Fenerimde başlangıçta renkli jelatin kullanmamış, sonuç olarak aradığım etkiyi yakalayamamıştım. Ancak bir süre sonra tamamen renkli jelatinlerle çalışmaya başladım. Renkli jelatinler aradığım Işıklı Boyama etkisini yansıtmaya başlayınca bu şekilde çalışmalarımın sonuna kadar devam ettim. Çekimin durumuna göre büyük mekânlarda ve ulaşamadığım bölgeleri uzaktan aydınlatarak, yakın mekânlarda ise modelime ve kompozisyonuma yaklaşılarak aydınlatmayı sağladım. Çalışmalarım süresince yanımda her ihtimale karşılık birkaç fener ve yedek piller bulundurdum. Zayıflayan piller nedeniyle çekimlerin uzaması söz konusu olduğu için sık sık pil değiştirmeye çalıştım. Ayrıca renkli jelatinleri ve renkli kumaşları her zaman hazır bulundurdum. Bununla beraber, çalışma gününe ait belirlemiş olduğum aksesuarları önceden temin ettim, uygun olan günlerde çalıştığım iş yerinde hazır bulundurdum. Tüm bu işlemleri arkadaşlarımda katkılarıyla gerçekleştirdim. Bazen de sadece boş mekânları, çuvalları, rafları çektim.

Çekimler her iş günü ve her öğle tatilinde hiç aksatmadan, üç aydan fazla sürdü.

Çekim yaparken mekân büyük olsa bile çekim açım nedeniyle çok kısıtlanmış oluyordum. Kıştan yaza geçiş esnasında arşivlerin kapalı, havasız, tozlu, ağır kokulu, aşırı sıcak olması nedeniyle ben ve özellikle arkadaşlarım zorluk çektik, bu en zor kısmını oluşturuyordu.

Çekimleri mümkün olduğunca iki-üç kez veya daha fazla tekrarladım. Bazen gerekli gördüklerimi farklı açılardan yeniden yeniden çektim. Büyük mekânlarda yaşadığım sorunlar nedeniyle bir kareyi, birkaç kerede çekmek durumunda kaldım.

Çekim sonrasında, post prodüksiyon aşamasında, her akşam CF kartını evime götürerek, bilgisayara yükleyip, yedekledim. Her gün kaydettiğim fotoğrafları Photoshop'ta günlük olarak düzenledim. Görüntü işlemeye ilişkin; renk düzeltmesi, noise veya diğer düzeltme, birleştirme işlemlerini gerçekleştirdim. Bu süre zarfında labirentin, 'yaşam'ı çağrıştırmaları nedeniyle, farklı konseptler hazırlamaya, geniş bir perspektiften bakmaya çalıştım. Fakat neredeyse her şey benim için de labirent olmuştu. Bu süre boyunca labirent ve labirent'in alt başlığı olan, yaklaşık yüz kadar fotoğraf ürettim. Bunları konularına göre ayıkladım. Bunlardan bir bölümünü seçerek labirent projemi tamamladım.

Sonuç olarak; çekim öncesi, çekim ve çekim sonrasında ben ve arkadaşlarım, birbirimizle iletişimimizde ve bulunduğumuz mekânlarda farklı deneyimler yaşadık. Bir süreliğine 'Yaşam benim için arşivlerden oluşan bir labirenttir' düşüncesiyle yola çıktığım arşiv çalışmalarında bende bazen istediklerimi gerçekleştirmenin coşkusunu, mutluluğunu yaşadım. Tüm bu çalışmalar esnasında birçok engel nedeniyle mücadeleyi bıraktığım, aynı yerde uzun zaman çaresiz kaldığım, umutsuzluklara düştüğüm oldu. Bazen de aksi giden işler nedeniyle ipin ucunu bırakma noktasına geldiğim oldu. Fakat arkadaşlarımın, ailemin, çevrem ve bana inanan dostlarımın destekleriyle sonuçta Theseus gibi ipin ucunu bırakmadım. Bir an için göremediğim de bile umut her zaman vardı. Kapı-çıkış her zaman açıktı. Önemli olan bu uzun ve dolambaçlı yollardan mücadeleyi bırakmadan devam etmek ve kurtulmaktı. İçimizdeki ve dışımızdaki labirent duvarlarını kim örüyordu. Bu sorunun yanıtını ise hiç kimse bilmiyordu.

Bende bu kapıdan içeri girdim, yaşamadığım değişik duyguları yaşadım, sonrasında da ipi takip ederek aynı şekilde çıktım. İçeride birçok şeyi aradım, sorguladım, en önemlisi de kendimi.

Bu çalışmada, **Işıkla Boyama** özel bir tercih konusudur. Tekniğin verdiği olanakları değerlendirerek, bizim için değerli olan, duygularımız, mutluluklarımızı, sevinçlerimizi göstermek paylaşmak, onları ön plana çıkarmak için renklendirmek,

ışıklandırmak ile yaşanan acılar, mutsuzluklar, olumsuzlukları arkada bırakmak, silmek için onların üzerini örtmek, karanlıkta bırakmak tercih edilmiştir.

Projenin Fotoğrafları



Resim 164: Fenay Ulu, Labirent'e giriş, 2015



Resim 165:Fenay Ulu, İsimsiz II,2015



Resim166: Fenay Ulu, İsimsiz III, 2015



Resim 167: Fenay Ulu, İsimsiz IV, 2015



Resim 168: Fenay Ulu, İsimsiz V, 2015



Resim 169: Fenay Ulu, İsimsiz VI, 2015



Resim 170: Fenay Ulu, İsimsiz VII, 2015



Resim 171: Fenay Ulu, İsimsiz VIII, 2015



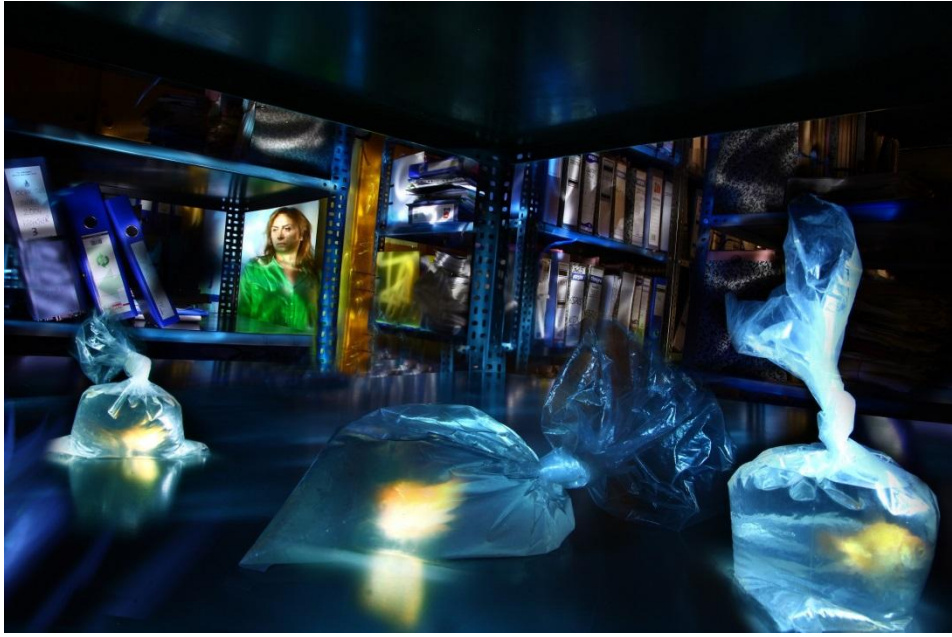
Resim 172: Fenay Ulu, İsimsiz IX, 2015



Resim 173: Fenay Ulu, İsimsiz X, 2015



Resim 174: Fenay Ulu, İsimsiz XI, 2015



Resim 175: Fenay Ulu, İsimsiz XII, 2015



Resim 176: Fenay Ulu, İsimsiz XIII, 2015



Resim 177: Fenay Ulu, İsimsiz XIV, 2015



Resim: 178: Fenay Ulu, İsimsiz XV, 2015



Resim 179: Fenay Ulu, İsimsiz XVI, 2015



Resim 180: Fenay Ulu, İsimsiz XVII, 2015



Resim 181: Fenay Ulu, İsimsiz XVIII, 2015



Resim 182: Fenay Ulu, İsimsiz XIX, 2015



Resim 183: Fenay Ulu, İsimsiz XX, 2015



Resim: 184: Fenay Ulu, İsimsiz XXI, 2015



Resim 185: Fenay Ulu, Labirent'ten Çıkış, 2015



Resim 186: Fenay Ulu, Labirent'ten Çıkış, 2015

SONUÇ

Işıklı Boyama tekniği, günümüzde en ilgi çeken fotoğraf kategorilerinden biridir. Dünya’da ve Türkiye’de geniş bir amatör kitlesi tarafından uygulandığı gibi fotoğraf sanatçıları tarafından da değerlendirilmek de ve görkemli sonuçlara ulaşılabilir. Aynı şekilde Kavramsal Fotoğraf içerisinde de Işıklı Boyama tekniği, sanatçılara zengin anlatım olanakları sunmaktadır.

Fotoğraf ışıkla yazısıdır ama fotoğraf sanatı; ışığın, anlatımının amacı doğrultusunda bilinçli ve yaratıcı kontrolünü gerektirir. Işıklı Boyama tekniği bu bağlamda dikkat çekici bir konudur. Çünkü fotoğrafın temel niteliği olan ışık, otantik işlevselliğinin ötesinde ayrıştırılmakta ve bir anlatım aracına dönüşmektedir. Uygulamada, yapay ışık kaynaklarının kullanımı, her seferinde doğaçlama gerektirmektedir. Böylece zaman zaman rastlantısallıklarla da kayda değer görsel sonuçlar yaratabilmektedir.

Fotoğraf teknolojisindeki çeşitli gelişmeler, örneğin flaş ile ilgili yapay aydınlatma araçlarının gelişmesi, renkli fotoğraf, dijital fotoğrafın gelişi dolayısıyla, Işıklı Boyama tekniğinin estetik potansiyeli gelişmiştir. Diğer bir ifade ile Işıklı Boyama tekniği, fotoğraf dilinin evrimini temsil eden bir pratiktir.

Işıklı Boyama tekniğine özgü analitik ve deneysel nitelik kavramsal sanatçılar ve kavramsal fotoğrafçılar tarafından da değerlendirilmiştir.

Sanatçılar, yalnızca iç stüdyo mekânlarında da çalışmaktadırlar. Böylece, ışık bir enstüman gibi kullanıldığında, materyal olanın ötesinde fantastik boyutlara ulaşmaktadır. Sanatçıya ve söylemine göre, söz konusu boyutlar, minimalist, barok, kitsch, sembolist ve daha birçok nitelikte olabilir.

Işıklı Boyamanın anlam ve önemi, konu tarihsel bağlamda ele alındığında net olarak ortaya çıkacaktır. Fotoğrafın mucidi, Nicéphore Niépce’nin 1827 yılında- ışık yazısı ile- gerçekleştirdiği ilk fotoğrafın ardından, Işıklı Boyama tekniğine ilişkin ilk örnek çalışmalar için 19. yüzyılın sonlarına ulaşmak gerekmiştir. Thomas Eakins’in ilgili çalışmaları buna örnektir.

Avangart Sanat'ın deneyselci ruhu Işıkla Boyama tekniğinde en ilginç karşılıklarından kimilerini bulmuştur. Man Ray ve Lazlo Moholy-Nagy'nin de yine ilgili çalışmaları bu konuda birer örnektir. Yine Işıkla Boyama çalışmaları ile fotoğraf tarihine geçen fotoğrafçılardan Gjon Mili bu tekniği özgün stilinin eşdeğeri haline getirmiştir.

Gjon Mili'nin güçlü temsili ardından, 20. Yüzyıl fotoğrafı içinde birçok sanatçı, birçok farklı perspektiften, Işıkla boyama tekniğini kullanarak kapsamlı bir estetik panorama oluşturmuştur. Dijital fotoğraf donanım ve yazılımları da aynı şekilde, bu tekniğe dayalı yorumlara nicelik ve nitelik olarak gözlemlenilir büyük bir ivme kazandırmıştır.

Işıkla Boyama'nın teknik özellikleri'ne ve sunduğu estetik olanaklar, Kavramsal Sanat'ın doğasına yaklaştığımızda daha nitelikli bir şekilde tanımlanabilecektir. Kavramsal Sanat'ın yaratıcılık süreçleri ve işlemleri boyunca, yapıtı ve dolayısıyla Sanat'ın doğasını sürekli sorgulaması, bu tekniğe özgü ve deneysel niteliği ile uyumaktadır. Böylece, Işıkla Boyama tekniği uygulamalarını tanımlamak ve eleştirebilmek için, Kavramsal Sanat algısına gereksinim vardır. Marcel Ducham'ın, Avangart Sanat bağlamında öncülüğünü yaptığı, Joseph Kosuth'un 'Bir ve Üç Sandalye (1965)'si, Sol Le Witt'in ilgili paragrafları ve tümceleri ile başlattıkları ve Joseph Beuys ve Bruce Nauman tarafından olgunlaştırılan, yanı sıra çağdaşları birçok sanatçı tarafından temsil edilen Kavramsal Sanat, bu bağlamda bir temel bir alandır.

Yine, kendine mal etme, tipoloji, obsesif ya da narsist otoportre, postmodern anakronist vizyon gibi çağımızda özgü birçok yöntem ve türü fotoğraf diline kazandıran Kavramsal Fotoğraf sanatçıları ve yapıtlarına da eğilmek gerekmektedir. Çünkü Cindy Sherman, Becher'ler, Sherrie Levine gibi birçok fotoğraf sanatçısı "kavramsal performansları" ile Kavramsal Sanatın disiplinlerarası eğilimlerini somutlaştırmışlardır.

Günümüzde sanat öğrenimi ve bu konuda yapılan akademik çalışmalarda, kavramsal araştırma ve sonuçlar, zaman zaman aynı bağlamda, bu deneyime dayalı sanat pojelelerinin geliştirilmesine sahne olmaktadır. Dolayısıyla, "Labirent Projesi'nde, Işıkla Boyama tekniği ile ilgili tez çalışmamın ve yıllardır süren Işıkla Boyama deneyimlerimin bir meyvesidir.

Klasik mitolojinin ışığı, Kafka ve Borges'in yazdıkları, çalışma ortamındaki bürokratik atmosfer, projemi oluştururken yardımcı oldu. Çevre sorunları, kadına şiddet, tüketim toplumu ve tüketim sonucu oluşan atıklar, günümüz insanının yalnızlığı ve iletişimsizliği, doğadan uzaklığı gibi beni etkileyen sorunları otantik arşiv ortamlarında alegorik olarak canlandırarak bir söylem inşa etmeye çalıştım.

Bir fotoğrafçı ve araştırmacı olarak, minyatür ve fantastik bir labirent modeli olarak kabul ettiğim fotoğraf makinesi ile yukarıda sözü edilen sorunlarla labirente dönüşen yaşamımızı yansıtmak istedim.



EKLER

EK 1:Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler,

Sol LeWitt, 1969, Çeviri: Simber Atay

İlk Yayın: *Art and Language/ England May 1969*

1-Kavramsal Sanatçılar, rasyonalist olmaktan çok mistiklerdir. Mantığın ulaşamadığı sonuçlara erişirler.

2-Rasyonel yargılar, rasyonel yargıları yineler.

3-İrrasyonel yargılar, yeni deneyimlere önderlik eder.

4-Formel Sanat, özünde rasyoneldir.

5-İrrasyonel düşünceler, mutlak ve mantıksal olarak izlenmelidir.

6-Eğer, sanatçı, yapıtını gerçekleştirirken, yarı yolda fikrini değiştirirse, sonuçtan taviz verir ve geçmişteki sonuçları yinelemiş olur.

7-Sanatçı'nın iradesi, fikirden sonuca başlattığı süreçte ikincildir. İnatçılığı, yalnızca ego olabilir.

8-Resim ve heykel gibi sözcükler kullanıldığında yan anlam olarak bütün bir geleneği içerir ve sonuçta, bu geleneğin kabulünü ima eder, böylece sınırlama getirilen sanatçı, sınırlamaların ötesine geçecek bir sanat yapma konusunda isteksiz olabilir.

9-Kavram (concept) ve fikir (idea) farklıdır. İlki, genel bir yön verirken, ikincisi, bileşendir. Fikirler kavramı uygular.

10-Fikirler, sanat yapıtları olabilir; eninde sonunda form bulabilen bir gelişme zinciri içindedirler. Bütün fikirlerin fiziksel hale getirilmesine gerek yoktur.

11-Fikirlerin, mantık düzeninde ilerlemesi gerekmez. Beklenmeyen yönlere kayabilirler, ancak bir fikrin, bir sonraki biçimlenmeden önce mutlaka akılda tamamlanması gerekmektedir.

12-Fiziksel hale gelen her sanat yapıtı için olmayan birçok varyasyon vardır.

13-Bir sanat yapıtı; sanatçının zihninden izleyicinininkine bir iletken olarak anlaşılabilir. Ancak bu, izleyiciye hiç ulaşamayabilir ya da sanatçının zihnini hiç terk etmeyebilir.

14-Bir sanatçının, bir diğerine sözleri, eğer aynı konsepti paylaşıyorlar ise bir fikir zincirini tetikleyebilir.

15-Doğal olarak hiçbir form, diğerinden üstün olmadığından, sanatçı, sözcüklerle (yazılı ya da sözlü) ifadeden fiziksel gerçekliğe, eşit olarak, herhangi bir formu kullanabilir.

16-Eğer sözcükler kullanılmış ve bunlar, sanat üzerine fikirlere ortaya çıkmış ise sanattır ve edebiyat değildir; tıpkı sayıların matematik olmaması gibi.

17-Eğer sanat ile ilgili ise bütün fikirler sanattır ve konvansiyonlarının içinde yer alır.

18-Genelde, şimdinin kafasıyla geçmişin sanatını anlayan, bu nedenle geçmişin sanatını yanlış anlar.

19-Sanat konvansiyonları, sanat yapıtları tarafından başkalaştırılmıştır.

20-Başarılı sanat, algılarımızı başkalaştırarak konvansiyonlarla ilgili anlayışımızı değiştirir.

21-Fikirlerin algısı, yeni fikirlere öncülük eder.

22-Sanatçı, sanatını imgeleyemez ve tamam oluncaya dek algılayamaz.

23-Sanatçı, bir sanat yapıtını yanlış algılamış(sanatçının kendisinden farklı olarak anlamış) olabilir ama yine de bu yanlış yorumlama, kendi düşünce zincirinde tepkimeye neden olur.

24-Algı, öznedir.

25-Sanatçının ille de kendi sanatını anlaması gerekmez. Algısı, diğerlerinden ne daha iyi ne de daha başkalarının sanatını, kendininkinden daha iyi algılayabilir.

27-Bir sanat yapıtının konsepti, sanat yapıtını ve yapıldığı süreci kapsar.

28-Sanat yapıtının fikri bir kez sanatçının aklında belirlendiğinde ve final form kararlaştırıldığında, süreç, kendiliğinden gelişir. Sanatçının aklına gelmeyen birçok yan etkiler vardır. Bunlar, yeni yapıtlar için kullanılabilir.

29-Süreç, mekaniktir ve karışılmaz. Akışına bırakılmalıdır.

30-Bir sanat yapıtı birçok unsuru kapsar. En önemlileri, ortadadır.

31-Eğer bir sanatçı, bir grup yapıtta aynı biçimi kullanır ve materyali değiştirir ise, sanatçının konseptinin materyali kapsadığı sonucuna varılabilir.

32-Banal fikirler, güzel uygulamalarla kurtarılamaz.

33-İyi bir fikri, acemice ele almak zordur.

34-Sanatçı, zenaatini fazlasıyla öğrendiğinde, ustaca sanat yapar.

35-Bu tümceler sanatla ilgili yorum, ama sanat değildir.

Sol Lewitt.

EK 2-Ahmet ELHAN-Röportaj

Kendinizi tanıtır mısınız? Reklamcı, Grafik Tasarım, Sinema, Fotoğraf alt yapısına sahip Ahmet Elhan, bir fotoğraf sanatçısı olarak nasıl bir sanat görüşüne sahiptir?

Grafik tasarım, sinema ve fotoğraf birbirleriyle alışverişi yoğun olan dallar. Bu nedenle de birbirlerini etkilemeleri ve değiştirmeleri diğer dallara oranla daha kapsamlı oluyor. Bütün bu etkileşim içinde yine de her dalın salt ona özgü asal değerleri olduğunu düşünüyor, bu değerlerin üretim sürecinde farkında olmanın ve onları kullanarak iş üretmenin önemine inanıyorum. Çalışmanın yapıldığı alana özgü değerlerin göz önünde tutulması, bunların farkında olunması ancak komşu dalları tanımakla olanaklı hale geliyor. Aldığım eğitim ve sonraki yıllardaki çalışmalarım bu farkındalığı oluşturdu. Yoğun olarak uğraştığım fotoğrafın ayırdedici niteliklerini, grafik ve sinemanın değerlerini tanıdıkça daha açık seçik görür hale geldim. Bu durum fotoğrafımı oluştururken seçtiğim öğelerin netleşmesini sağladı, sağlıyor.

Bir sergi öncesi neler yaparsınız? Hazırlık aşamalarınız, konuya karar verişiniz, anlatım diliniz nasıl oluşur? Örneğin, başka disiplinlerden beslenir misiniz?

Serilerimi oluştururken oldukça bilinçli ve dikkatli davranırım. Uzun n hazırlıklar olur. Düzenli olarak değişik kaynaklardan sanatı izler ve kitap okurum. Bir yapı kurarken temeli göz ardı edemem. Bir serinin yerine oturması bazen birkaç yılını alır. Olgunlaşma süreçlerine elimden geldiğince saygı gösteririm. İlgimi uyanık tutmak ve sabırsızlığın olası zararlarını engellemek için; aynı süreçte birkaç seriyi, birinden diğerine geçerek çalışırım. Bu hem bekleme sürelerinin gerilimini hafifletir, hem de bir serinin bulgularını diğerlerine taşımama yardımcı olur.

Olabil-diğince sınırları belirlenmiş bu tür bir çalışma yönteminde, ana kanalı gözden yitirmeden, kimi yan yollara saparak ‘kırık’, ‘atıl’, ‘arızalı’ olanın farklı biçimlerini denemek de oldukça şaşırtıcı ve kışkırtıcı kimi kapıları aralıyor.

Sanatın diğer kaynakları ile düşünsel / siyasal ürünler, beslendiğim temel kaynaklardır.

Hayata ve sanata karşı tavrınız, bakış açınız, inancınız, beklentileriniz nedir? Esinlendiğiniz sanatlar oldu mu?

Genel olarak düşünsel, özel olarak sanatsal etkinliği; yaşam gerçeğini anlama ve anlamlandırma çabası olarak algılıyorum. Ancak bu tanımın getirdiği çok karmaşık, geniş ve derin ilişkiler toplamını bir yöntem ve bir araçla bütüncül bir yoruma taşımamın da neredeyse olanaksız olduğunu görüyorum. O zaman bir ereve çizerek o çerçevenin sınırları içinden bakmanın kendim için daha doğru bir yöntem olduğunu düşünüyorum. Bir fotografı olarak benim çerçevem fotografik görüntüdür. Gerçeğe ilişkin sorgulamamı bu ereve içinden yapıyorum. Böyle bir sorgulamanın ilk odaklandığı kaçınılmaz olarak aracın kendisi yani fotoğraf oluyor. Bir ereve olarak fotoğrafın gerçek üzerindeki etkilerine bakıyorum.

Gerçek ile ilgilenmeye başladığınız zaman bilgi ile ilişkiye geçmek kaçınılmaz oluyor. Ancak hiçbir bilgi ideolojik bir bağlamın dışında oluşamayacağından bilgiyi de belli bir çerçeveden edindiğinizi gz önünden uzak tutmamanız gerekiyor. Bu yaklaşımdan yola çıktığınızda bilginin kaynakları ve sınırları konusu önem kazanıyor. Burada yine sorgulamanın, çözümlemenin önemine vurgu yapıyorum. Ancak bu sonu olmayan bir uğraştır, sürekliliği gerektirir.

Çağdaş bir fotoğraf sanatçısı olarak bu güne kadar birçok başarılı ve yenilik getiren sergi açtınız, bu sergilerin ortak bir yanı var mıydı? Ayrıca bir

sonraki serginiz için yenilik arayışı içinde olmak, üzerinizde bir kaygı, gerilim oluşturur mu?

Seriler, ilgimin ana yatağını oluşturan ‘erk/güç’ kavramını besleyen değişik kolları işleyen çalışmalarım. Parçalara ayırarak ele alma yaklaşımımın bir uzantısı aslında serilerim. Parçalara daha derinlemesine bakmama yol açmak gibi olumlu işlevleri de var. Ayrıca süregiden çalışmalar oldukları için yeni bilgilerimle de beslenerek genişliyorlar.

Ben serilerle çalışmakta şöyle bir yarar buldum. Bu benim kişiliğime daha yatkın. Hem aldığım eğitimler hem de çalıştığım alanda, hem tasarım hem sinema hem de fotoğraf yaptığım için, bir alandan diğerine sürekli geçiş yapıyorum. Fotoğraf serisi de olsa bir alanda kendimi tatmin edemiyorum. Birkaç şeyi aynı anda yürütüyorum. Bu serilerde de bazen biri durur, diğeri daha öne geçer. Her bir seri bir diğerinden besleniyor. Bir seri üzerine çalışırken yeni bir şey öğrendiğimde diğeri seriye uygulayabiliyorum. Bir yandan da insanın deneyselliğini geliştiriyor. En çok buna önem veriyorum. Ben kendi sanatım için söylüyorum, bir imza olmak bana bir dezavantaj gibi görünüyor. Kemikleşmiş hemen tanınabilen bir imza olmayı iyi görmüyorum. Ama onun genelinden bir sanat toplamı çıkartmak bana ilginç geliyor.

Kaygı ve gerilimin yaratının ana kaynaklarından olduğunu düşünüyorum. Her çalışmam kaçınılmaz olarak ileri ve geri adımlardan oluşuyor. Duracağınız ve işi keseceğiniz yeri öngörebilmek de ayrıca bir baskı oluşturuyor.

Bir sanatçı olarak eserlerinizin izleyici, küratörler vb. yetkin kişilerle buluşması, sorgulamaları, fikirleri sizin için ne kadar önemli? Gelen yorumlar size katkı sağlıyor, yönlendiriyor mu?

İzleyiciler ve küratörler genel anlamda yaratma sürecinin iki ayrı ucunda yer alırlar. Genel uygulamada küratörler, bazı sanatçılar için yön verici bir yaratım sürecinin başlamasını sağlarlar. İzleyiciler ise bu süreçlerin sonuçlarına bakarak fikir üretirler. Benim özelimde; küratörlerle geçmişte ve çok sınırlı bir çalışmam olduğu için bu konuda ayrıntılı bir pratiğe sahip olmadığım için herhangi bir fikrim yok. İzleyiciler, artık pek az rastlandığı üzere, eğer fikirlerini paylaşırlarsa, bunlardan belli ipuçları çıkartmaya ve üzerinde düşünmeye çalışırım. Ama sonuçta belirgin bir yönlendirmenin söz konusu olduğunu söyleyemeyeceğim.

Bir söyleminizde kendinize ‘Fotoğrafın güdüleme aracı olduğunu ve kendinizi bunun dışına nasıl çıkmayı başarabilirim sorusunu sorduğunuzu’ belirtmişsiniz. Bu bağlamda, sizi neler güdüler, heyecanlandırır ve üretim yapmaya iter.

Sinema gibi fotoğraf da mekanik bir görüntü oluşturma yöntemidir ve doğrudan sanatla bir ilişkisi yoktur. Fotografik görüntü oluşturma yöntemi tıptan mimarlığa, astrolojiden trafiğe, basından tekstile kadar günlük yaşamın birçok alanında kullanılmaktadır. Aynı yöntem, bir üretim aracı olarak sanat alanında da kullanılır. Bir görüntü üretme aracı nasıl tek başına sanat olarak nitelenemezse bu aracı kullanarak görüntü oluşturan her birey de sanatçı olarak nitelenemez. Bir aracın kullanılmasındaki ehliyet kullananın yapabilirlik becerisini göstermenin ötesinde bir anlam taşımaz. Bu noktada sanatı ne olarak tanımladığımı belirtmeliyim; bir kod kırıcı. (Kırılan her kodun, kısa zamanda kodlar sistemi tarafından değiştirilip kullanılacağı bilinmesine karşın sürdürülen bir etkinlik).

Korkularımı ve kaygılarımı dizginleme dürtüm, kararsız bir dengeyi koruma gerginliğim ve kurcalamaya duyduğum düşkünlük hep birlikte beni üretim yapmaya iter diyebilirim.

Uluslararası sergilerle kıyasladığınızda, ülkemizin Kavramsal Fotoğraf üretim düzeyini ve dışarıdan bize bakış açısını nasıl görüyorsunuz? Ayrıca size bu konuda yansıtılanlar nelerdir?

Kavramsal fotoğraf ne yazık ki ülkemizde çok ilgi çeken bir alan değil. Bunda, uzun yıllar boyunca fotoğrafın yalnızca doğrudan kullanımının gündemde olması da etkili olmuştur. Ayrıca ülkemiz düşünce dünyasının yeterli hareketliliğe ve tartışma ortamına sahip olmamasının da getirdiği bir özelliktir bu.

Örneğin ‘Mürekkep’ serginizde geçmiş, günümüzle bir arada kullandığınızı belirtiyorsunuz. Geçmişe ne kadar bağlısınız? Gelecek için neler yapmayı istersiniz?

Serginin girişine bir şiirden parça koymuştum:

“Ne içindeyim zamanın

Ne de büsbütün dışında

Geniş yekpâre bir anın

Parçalanmaz dışında”

Sanıyorum sorunuzun cevabı bunun içindedir.

Kavramsal fotoğraf çalışan sanatçıların teknoloji iyi şekilde kullandığını görüyoruz. Siz de grafik alt yapınızla teknolojiye yakınsınız. Teknolojinin yaşamınızdaki yeri nedir?

Fotoğraf özelinde bakarsak, son on beş yıldaki teknolojik değişim buna ayak uyduramayanları saf dışı bırakacak bir noktaya geldi. Teknolojik kullanımın kolaylaştırıcı bir çok yanının olduğunu unutmadan, yalnızca bu yön üzerine inşa edilecek yapıların dayanıklı, uzun ömürlü ve derinlikli olacağına inanmadığımı belirtmek isterim.

Fotoğraf dışında eleştirilerinizi, tepkilerinizi anlatma biçiminiz var mı?

Yaşamın akışında sözel olarak da tepkilerimi belirtmekle birlikte, genelde fotoğrafa bağlı kaldığımı söyleyebilirim.

Son olarak ‘Labirent’ sözcüğü sizin için ne ifade ediyor? Ne düşündürüyor?

Eski bir paradoks aynı zamanda çok genel bir adlandırma. Giderek genel adlandırmaların, genel yargılara ulaştığını görüyorum. Bu nedenle de olabildiğince bundan kaçınmaya çalışıyorum. Daha küçük alanlar, daha küçük sorunsallar daha fazla ilgimi çekiyor.

Ahmet Elhan-10.04.2014

EK 3- Orhan Cem Çetin-Röportaj

Yıllarca fotoğrafın içinde yoğrulan, eğitmelik yapmış biri olarak, fotoğrafı üretme kaygınız nedir? Kendinizi bu anlamda nasıl tanımlarsınız?

Hayatı tanımaya başladığım, insan olduğumu, geleceğimi şekillendirebileceğimi farkettiğim yıllardan bu yana beni en fazla heyecanlandıran,

içine çeken, başarabildiğimi görerek tatmin bulduğum önde gelen alan fotoğraf oldu. İlk andan itibaren hayatımda kapladığı yer hiç küçülmedi, aksine hep büyüdü. Nedenini sorgulamadım doğrusu. Bugün de bilmiyorum, pek merak da etmiyorum. Bu alanda özel bir hassasiyetim, yani görsellikle, görüntülerle ilgili bir yeteneğim de var belki.

Ayrıca, bir sanat disiplini ya da meslek olarak fotoğrafın başka bir güzelliği de olağanüstü kapsayıcı olması. Optik, kimya, matematik, estetik, mekanik, anatomi, geometri, renk bilgisi, algı, elektronik, hatta felsefe, tarih, sosyoloji, vs. vs. fotoğrafla doğrudan ilişkilendirilebilecek alanlar. Pek az disiplin bu denli zenginleştirilebilir. Belki sinema; ama o da ekip işi olduğundan sizi bir birey olarak bu kadar çok alanda yetkinleşmek zorunda bırakmayabilir. Özetle, fotoğrafla uğraşmak sizi bir "hezarfen" yapar. Yani, "bin fenli", çok meslekli bir kişi. Bu olasılık beni çok heyecanlandırmıştır ve hala da heyecanlandırıyor. Üstelik çok farklı alanlarda çalışan bir çok değerli insan tanıma şansınız da oluyor.

Yaratıcılık sizin için ne ifade ediyor ve Kavramsal sanat ile fotoğraf hakkında ne düşünüyorsunuz?

Yaratıcılık, varolan, bilinen unsurlardan henüz denenmemiş yepyeni bir sentez oluşturmaktır. Bu da hayatı zenginleştirme, keşfetme, anlamını genişletme potansiyeli taşır. Yepyeni bir sentez oluşturmak demek, risk almak demektir. Sonucu bilinmeyen, etkisi kestirilemeyen bir işe kalkışmak da cesaret ister. Sonucu bilinen, denenmiş işler yapmak güvenlidir. Ama sizi ilerletmez. Bana göre bu, sanatta, patinaj yapmaktır.

Fotoğrafın çağdaş sanattaki yerine gelince. herhangi bir nesne ya da olgu ya da soyut bir fikir kendi çağrışımları ile çağdaş sanatın nesnesi olabiliyorken, az önce bahsettiğim zenginliği taşıyan üstelik bunu çok ekonomik bir biçimde yani görece küçük bir yüzeyde yapabilen, çok kolay paylaşılabilen, gerçeklikle, hafızayla, ideolojiyle, gündelik yaşamla doğrudan ilişkili olan fotoğraf, çağdaş sanatın tabii ki en gözde malzemelerinden biri haline gelecektir.

Fotoğrafın "mecra içinde mecra" olduğunu da unutmayalım.

Ülkemizde anlaşılması zor da olsa, sizde kavramsal fotoğraf üreten bir sanatçısınız. Çalışmalarınız fotoğraf sanatında estetik kaygılardan ziyade içerik ve fikirler üzerine kurulu. Sizin çalışmalarınızı izlediğimizde de estetik kaygılar

taşımadığı izlenimi uyandırıyor, sanki sıradan rastgele çekilmiş görüntüler gibi. Bu bağlamda fotoğraf üretirken nelere önem verirsiniz? Estetik sizin için ne ifade ediyor ve kendinizi bir akım içinde veya bir tarza yakın buluyor musunuz?

Benim işlerimde herhangi bir estetik kaygı olmadığını söylemek doğru olmaz sanırım. Aksine oldukça kontrollü bir estetik çabası içindeyim. Fotoğrafın mecra içinde mecra olduğunu söyledim. Fotoğrafın taşıdığı görsel estetik bu nedenle bizatihi kodlar içerir. Bunları kendi haline bırakamazsınız. Bir fotoğrafçı refleksiyle doğrudan doğruya en yüksek mesleki yeterlilikteki / seviyedeki görüntüleri üretmek de yine kontrolsüz bir estetikle sonuçlanır.

Ben şöyle çalışıyorum: elimdeki projeye ve fotoğrafın estetik olasılıklarına bakıyorum. İzleyeceğim yolu böylelikle seçiyorum. Kimi zaman izleyiciye tanıdık gelen, kimi zaman daha mesafeli, bazen klasik belgesel uslubu, kimi zaman reklam fotoğraflarını, kimi zaman siber kültürü, kimi zaman da hatıra fotoğraflarını çağrıştıran bir teknik patika izleyebilirim. Siz galiba bu sonuncuyu kastediyorsunuz.

Özetle fotoğraf benim için bir taşıyıcıdır ama içinden ne çıkacağını da ima eder. Yani, eskilerin deyimiyle zarf ve mazruf ilişkisi gibi, ya da önünüze konulan kadehe bakarak az sonra ne içeceğiniz hakkında bir fikir edinmeniz gibi. İstedığı kadar güzel ve kaliteli olsun, boş bir zarf ya da boş bir kadeh, size sadece büyük bir hayal kırıklığı verir.

Ben kendimi kategorize etmiyorum. Tabii ki çok etkilendiğim, gıpta ettiğim sanatçılar var, Man Ray gibi, Magritte, Salvador Dali, Şahin kaygun gibi. Ama tutup da kendimi onlarla aynı saflara koyamam.

Bir kısım kavramsal sanatçı eserlerinin üretiminde yazı/metine ihtiyaç duymuşlardır. Örneğin Joseph Kosuth daha çok dilsel tema üzerinde eserler üretmiştir. Sitenizde bazı fotoğraflarınız sadece yazılı metinlerden oluştuğunu görüyoruz. Ayrıca yıllardır çeşitli dergi veya sitelerde yazılar yazıyorsunuz. Bir de kitabınız var. Yazılarınız fotoğraflarınızın desteğini dir? Ayrıca sizin örnek aldığımız birileri var mı? Varsa hangi özellikleriyle kimlerdir?

Fotoğraflarım ile yazılarım birbirlerinden bağımsız ya da içiçe oluyor. Söz ve görüntü arasında kurmaya çalıştığım ilişkiye kendi yolumdan ulaştım ama belirttiğiniz gibi başka sanatçıların da benzer çabalar içinde olduğunu gördüm. Sadece tasvirlerden

oluşan "Böyle fotoğraflar yok" ya da daha yakın tarihteki "Herkes için duvar kağıtları" serileri, ya da Hayalet Gemi dergisinde 6 yıl boyunca yayınlanmış olan işlerim, metin ve fotoğrafın eşit ilişki içinde olduğu, birbiriyle beslendiği, ancak birlikte varolabildikleri işler olarak tasarlandılar. metin anlam, fotoğraf ise gerçeklik katıyor bu çalışmalara. Örnek aldığım kimse olmadı ama göstergebilim okumaları önemli katkı sağladı.

Sizin teknolojiyi/ yenilikleri sevdiğinizi anlıyoruz, teknoloji yaşamınızın neresinde görüyorsunuz, eserlerinize bir katkı sağladığına inanıyor musunuz?

Evet tabii ki. Fotoğraf teknolojinin ta kendisidir. Sanayi devriminden bu yana en hızlı gelişen sektörlerden biridir. Fotoğraf teknolojisindeki her adım, cam negatif, rulo film, renkli fotoğraf, amatör fotoğraf makineleri, 35mm, otomatik netleme, Polaroid, elektronik flaş, kızılötesi, sayısal platform, Instagram vb., hem görsel kültürde yeni kapılar, yeni yollar açmış hem de yeni estetik olasılıklar sunmuştur. Bir fotoğrafçının paletini bunlar oluşturuyor. Başından beri teknolojiyi çok yakından izliyor ve yoğun olarak kullanıyorum. Bu tutum umuyorum ki çalışmalarımı daha derinlikli ve daha güncel yapıyor.

Yıllarca eğitimler veren, yazılar yazarak, fotoğraflar üreten bir sanatçısınız. Farklı bir sanatla da ilgileniyor musunuz? Sizi besleyen şeyler nelerdir? Üretimize neler katkı sağlar?

Evet, tahmin edebileceğiniz gibi edebiyatla ilgileniyorum. Bir diğer mesleğim (fotoğrafçılığımınla kıyaslanacak boyutta olmasa da) çevirmenliktir. Ayrıca amatör müzisyenim. Performans sanatı ile ilgilendim ve bazı işler yaptım. Tiyatro fotoğrafçılığı yaptım. Bu sayede biraz kulis tozu yuttum. Oyunculuk ve sahne işleri de ilgimi çekiyor. Üniversitede psikoloji eğitimi aldım. Hayatı pür dikkat yaşamaya gayret ediyorum. İnsan doğası üzerine çok kafa yoruyorum. Felsefe ile ilgileniyorum. Hemen herşey bir esin kaynağı olabiliyor.

Sizce Türkiye’de kavramsal fotoğraf üretimi ne durumda? Beğendiğiniz isimler kimlerdir? diğer türde fotoğraf üreten sanatçıların eserlerini nasıl değerlendiriyorsunuz?

İsim saymak istemiyorum ama genç kuşak çok kuvvetli geliyor. Bizden öncekiler gibi kullanım kılavuzu değil, sosyoloji, politika, sanat tarihi okuyarak,

dünyayı izleyerek, fotoğrafı sadece bir güzelleme aracı değil hayatı yorumlamak için kullanıyorlar. Fotoğraf alanının dışından gelerek fotoğraf kullanan sanatçıların da çok önemli katkısı oldu tabii ki. Galeri ve müzeler nezdinde de fotoğrafın geçmişe kıyasla çok daha fazla değer gördüğünü söylemek mümkün. Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de sanatçı kimliği malzemedен bağımsız hale geliyor. Ressam, fotoğrafçı, heykeltıraş vb. tanımlamalar yerine sadece "sanatçı" demek daha uygun düşüyor zira bu tanımlamalar da sınırlayıcı ve galiba gereksiz aslında.

"Diğer türde fotoğraf"tan kasıt doğrudan fotoğraf ya da belgesel fotoğraf ise, bu alanda da ivmeli bir gelişme olduğunu söylemek mümkün. Türkiye tıpkı mizah yapmak için çok elverişli olduğu gibi, belgesel fotoğraf için de sayısız fırsatlar yaratıyor ve mecra kısıtlı olduğu halde önemli bir kitle bu alanda yetkinleşmekte.

Sergilerinizin isimleri de oldukça ilgi çekici. Ancak sergilerinizde aradığımız konu birliğine sizin çalışmalarınızda karşılaşmıyoruz, siz üretirken neleri önemsiyorsunuz?

"Konu birliğiyle karşılaşmıyoruz" değerlendirmenizi, bir sergiden ya da seriden ötekine diye anlıyorum. Evet, benim için üslubu yok bile denmiştir. Gündemim değişiyor, dünya değişiyor, sanat değişiyor, ben değişiyorum. Bütün bunlar çok hızlı oluyor üstelik. Bu yüzden çalışmalarım da hem kendi içinde hem de zaman içinde değişkenlik arz ediyor. Ben bundan şikayetçi değilim. Daha doğrusu bu kendiliğinden böyle gerçekleşiyor ve kendime karşı koymayı da düşünmüyorum doğrusu. Üretirken samimi, sahici ve tutarlı olmaya, yaptığımı çok iyi bir şekilde gerekçelendirmeye önem veriyorum. Benim için en önemli soru "Neden?". Bu soru yanıtlandıktan sonra sıra "Nasıl?" sorusuna geliyor.

İzleyicinin serginizden hangi hislerle ayrılmasını istersiniz? Sizin için önemli mi?

İzleyici deneyimini çok önemsiyorum. Sergimden değişmiş olarak ayrılmasını arzu ederim. Kapıdan içeri giren ile dışarı çıkan tıpatıp aynı kişi ise (ki bu bir sanat izleyicisi olarak kendim için de bir kıstas), zaman kaybından başka birşey olmamıştır. Bu benim için bir facia demektir. Başınıza birşey gelmeli. Değişmelisiniz. İzleyici sergimde güzel değil anlamlı fotoğraflar gördüğünü düşünsün isterim.

İzleyicinin, sanat sürecinde en az sanatçı ya da yapıt kadar önemli olduğunu düşünüyorum ve bunu da hissettirmeye çalışıyorum. İzleyici ile iletişim fırsatlarını kaçırmıyorum. Erişilebilir olmaya gayret ediyorum. İzleyici tarafımdan önemsendiğini bilsin istiyorum. Bir başka önemli nokta da, diğer fotoğrafçılar ya da diğer sanatçılar tarafından değil, kamuoyu tarafından izlenmek istiyor olmamdır. Bunu popülizm olarak yorumlamayın lütfen. Ancak sadece sanat dünyası içinde kapalı kalmak da herhalde kendi kuyruğunu ısırın yılanı dönmek olacaktır.

Orhan Cem Çetin-Nisan 2014

EK 4-Murat Germen-Röportaj

Kendinizi mimar, fotoğrafçı, sanatçı vb. nasıl tanımlarsınız? Bu kimliklerin size yaratıcılık ve üretiminizde farklı bir boyut kattığını düşünüyor musunuz?

Kendime artık mimar diyemem çünkü mimari tasarım pratiği yapmayı çok zaman oldu. Profesyonel sipariş çekimler yaptığım için fotoğrafçı, kendi inisiyatifimle kurgusal ya da belgesel yaratılar ortaya çıkarıp onları sergilediğim için de sanatçıyım; ama “fotoğraf sanatçısı” değilim.

Kavramsal bir fotoğraf sanatçısı olarak tanınıyorsunuz. Kavramsal Sanat sizin için ne ifade ediyor? Bu anlamda nasıl bir üretim yolu izliyorsunuz?

Kavramsal sanat; salt estetiği amaç edinmeden, fiziki bir eserin ötesinde / yanında, alışageldik algı temayüllerine alışagelmedik bakış açıları getiren bir sanat biçimi olarak başladı. Kavramsal sanatın ideal anlamda, izleyicisini düşünmeye, bildiklerini bilmediklerini sorgulamaya sevk etmesi bekleniyor. Burada önemli olan, sanatçı olarak aktarılmaya çalışılan kavramsal çerçevenin fazlasıyla kişisel bir temele oturtulmaması. Sırf içerik kavramsal diye, sanatçının izleyicisinden, haberdar olması gerekenden fazla bilgiyi öğreneceği ve hazmedeceği beklentisi içinde olmaması gerekiyor. Yoksa kavramsal sanat eserleri ile izleyici arasında bir mesafe oluşuyor, ki sonuçta bundan zarar görecektir olan sanat(çı) dır.

Ürettiğiniz görsellerde kullandığınız malzeme ile fikirleriniz arasında bir paralellik var mı?

Evet, olmasına çalışıyorum ve olduğunu umuyorum. Bazen görsellediğim malzeme bana bir fikir veriyor, bazen de fikri önceden belirleyip onu farklı mecralarda, bağlamlarda görsellemeye çalışıyorum. Bu paralellik olmazsa fikrin iyi aktarılabileceğini sanmıyorum, aktarım da iyi olmazsa iletişim aksar, izleyici size karşı toleransını kaybedebilir.

Kavramsal sanatta izleyicinin zihnine hitap etmek önemlidir ve zihinlerinde soru işareti bırakmayı hedefler. Sizin benzer kaygılarınız var mı?

Evet tabii ki. Yalnız, sadece soru işareti bırakmak yeterli değil gibi geliyor bana. Bu sorgulamanın sürekliliğini, izleyicinin bilincine entegre olmasını olabildiğince sağlayabilmek asıl önemli olan. Kafalarda oluşan soru işaret(ler)i sergiden çıktıktan sonra hemen yok oluyorsa, o zaman çok da kayda değer bir aktarım olmamıştır.

Estetik ve görsellik sizin için ne kadar önemli? Bu konuda özen gösteriyor musunuz?

Fikir kadar önemli ve özen gösteriyorum. Her nasıl tadı zaten iyi olan bir yemeğin nasıl sunulduğu algıya fazladan bir etki yapıyor, bir fikrin paylaşımı da benzer bir özenle yapılmalı bence; hem sunanın hem de sunulanın işten keyif alabilmesi için...

Mimarlık, ilk çağlardan itibaren teknolojiyi en iyi kullanan dallardan biri. Fotoğraf da bir teknoloji. Teknolojinin size katkısı, getirileri var mı?

Olmaz mı? Teknolojiyi yakından izlemek, malzemeler ve davranışları hakkında bilgi sahibi olmayı beraberinde getirdiği için sanatçıya yaratı süreci ve teori hakkında ipuçları verir. İcat yapan kültürler ürettikleri teknolojilerin ilk eldeki kullanım tecrübelerini edinirler, sonrasında bu tecrübeler bütünü teoriye dönüşür. Teori ise yeni fikirlerin ve farklı bakış açılarının oluşması, başka yaratı alanlarından fikren beslenebilmek için şart.

Kişisel deneyimleriniz ne ölçüde sanatsal üretimlerinizi etkiliyor?

Çok etkiliyor. Yalnız paylaşılan sanatsal üretimin bu kişisellikten sıyrılması gerektiğini düşünüyorum. Aynen kurduğumuz ilişkilerde pek çok kişisel önyargıyı, tercihleri, davranışları geriye itmemiz gerektiğinde olduğu gibi.

Postmodernizm başlangıç itibariyle mimariyle ilişkilendiren bir kavram. Bir mimar olarak öncesi-sonrası bağlamında yaklaşımınız nedir? Günümüz kent yaşamıyla ilgili görüşleriniz ve eleştirileriniz nedir?

Ülkemizde postmodernizmden hakkıyla bahsedilemeyeceğini düşünüyorum; ‘modern’i doğru dürüst yaşayamamış bir toplumda ‘modern sonrası’ndan bahsetmek zor. Tartıştığımız felsefi kavramların çoğu ithal, bizim tümleşik kavramlarımız değil; bu yüzden sadece yüzeyde kalıyor tartışma. Kent yaşamımızı ise yeteri kadar kentli bulmuyorum. Kentler; ülke kültürlerinin üretildiği ve ilerletildiği, tarihi mirasın korunduğu ve arşivlendiği, kültür birikiminin kent sakinleriyle periyodik bir şekilde müzeler ve benzeri kurumlar üzerinden paylaşıldığı yerleşik düzene sahip yaşama mekânlarıdır.

Kent diye sunulan yerler kültür üretmedikçe, hatta kültür üreten kurumlar büyük bir hızla engellenip, kapatılıp yerlerini AVM ve yüksek katlı “rezidans”lara bıraktıklarında, kent olmaktan çıkarlar ve devasa köylere dönüşme tehlikesi ile karşı karşıya kalırlar. Salt barınma ve tüketme üzerinden yapılan inşai tatbikat, kente bir yarar getirmekten çok zarara yol açmaktadır. Bu tür temel kırsal ihtiyaçlara cevap vermek ve seçmen potansiyeli yaratmak için durmaksızın ortaya atılan, bazıları da “çılgın” olan projeler kentin çok ihtiyacı olan yeşil alanları ve su havzalarını tehdit etmektedir. Rant ve para hırsı ile gözü hiç bir şey görmez hale gelen ve diktatörleşen siyaset-din-para ittifakları, muhafazakar olduklarını öne sürmelerine karşın; kente, kültüre ve özellikle de doğaya dair neredeyse hiç bir şeyi muhafaza etmemektedirler.

Siz ürettiklerinizle kalıcı veya geçici olmayı önemser misiniz?

Bir eser üretildikten sonra sanatçısı tarafından dolaşıma sokuluyorsa, paylaşıyorsa kalıcı olma beklentisi muhakkak vardır diye düşünüyorum.

Sanatınızda dokunulmazlığı, ulaşılmazlığı ortadan kaldırmak sizin için ne ifade ediyor? Böyle bir derdiniz veya yönteminiz var mı?

Hayatımda hiç bir dönemde, ortamda, süreçte dokunulmaz, ulaşılmaz olmak gibi bir derdim olmadı. Tersine, kötü niyetle kullanılabilir şahsi bilgilerimi soranlara açtım; tabularım, gizlim saklım yok, bolca hayal kırıklıklarım var sadece. Mesafeyi kaldırmak için en kolay yolun samimiyet olduğunu düşünüyorum.

Fotoğraflarımızda görünen sadece binalar, ancak bizler içindeki yaşamları da hissediyoruz. Görünenin ardındaki derinliği yaratmadaki yönteminiz nedir?

Fotoğraflarımda sadece binalar görünmüyor, insanı merkeze aldığım serilerim de var. Her iki hâlükârda da insana dair pek çok okuma yapmak olası. Görünenin ardındaki olası derinlikleri göstermek hiç de kolay bir iş değil; bir yöntem, görüneni daha önce hiç görünmediği gibi sunmak olabilir.

Genç fotoğrafçıları veya öğrencilerinizi nasıl buluyorsunuz? Yenilikler karşısındaki tavırları, kavramsal fotoğrafa yaklaşımları sizce yeterli mi?

Öncelikle “genç fotoğrafçı” veya “genç sanatçı” sınıflamasını sanat piyasasının kendi dinamiklerini ayarlama aracı olarak gördüğümü belirtmek isterim. Evet, sanatçılar arasında yaş farkı oluyor doğru, ama “genç” kavramı kafada biten bir şey bana kalırsa. Yaşça daha genç insanlar ille de daha “yeni” şeyler üretecek diye bir şey yok, nitekim de öyle olmuyor. Sanat piyasasında tutunmak, özellikle de son zamanlardaki gelişmeler sonrasında, hayli zor. İzlenmesi gereken konvansiyonlar var, sizi belli noktaya getirecek erk odakları var, satış var; bunlar çok büyük baskılar. Eskiden sanatçı sayısı daha azken ve işin mali yönü daha hafif basarken, cesur davranan ve bu baskılara karşı çıkacak daha fazla oranda birey olabiliyordu. Şimdilerde ise piyasaya yeni çıkan sanatçıların önemli bölümünü fazlasıyla tedbirli, moda eğilimlere yakın ve ürkek buluyorum (tabii ki bir çok istisna var). Anlıyorum, baskı çok büyük ve yarışılması gereken insan çok fazla; ama uzun vadede kalıcılık sağlamak arzu edilirse teslimiyetçi tavırlarla bir yere gelinemez. “Genç sanatçı” kavramının sanat piyasasında tutulmasının nedeni de bu zaten, belli bir duruş sergileyecek kadar tecrübe sahibi olunmadığı için, ilerlemek adına dayatılan çeşitli baskılara evet demek zorunda kalınabiliyor. Diğer bir “avantaj” da şu: Şayet lanse edilen genç sanatçı çalışkan ise ve bu sayede piyasadaki sürdürülebilirliği sağlanırsa, daha uzun vadede etinden sütünden faydalanılacak bir “değer”e dönüşüyor.

Murat Germen-08.04.2014

Işıkla Boyama Sorular/ Röportaj

1-Fotoğraf çekmeye ne zaman başladınız, bugüne kadar ki fotoğrafçılık öykünüzü anlatır mısınız? Bir eğitim aldınız mı?

2-Işıkla boyamaya hangi tarihte keşfettiniz, sizi neler etkiledi? Sizi bu tekniğe yönlendiren, iten sebepler nelerdir?

3-Geçmiş yıllara baktığımızda ülkemizde Işıkla Boyama tekniğine ilişkin yeteri kadar doküman ve örnek çalışma bulunamıyordu. Siz bu teknik ile ilgili bir eğitim aldınız mı? Kendinizi nasıl geliştirdiniz?

4-Çalışmalarınızı hangi yöntemle gerçekleştiriyorsunuz? analog ya da dijital? Siyah beyaz/renkli tercihleriniz var mıdır? Size göre, analog/dijital makinelerin bu teknikte kolaylıkları/zorlukları nelerdir. Makinenin bu tekniğe herhangi bir katkısı olduğunu düşünüyor musunuz?

5-Size göre Işıkla Boyama tekniğinin kolaylıkları ve zorlukları nelerdir? Bu tekniğin dışında, başka bir tarz/teknikte çalışıyor musunuz? Nelerdir?

6-Bu tekniğe ilgi duyanlar için, kendi çalışma tekniğinizi kısaca anlatır mısınız? Kullandığınız ekipmanlar, makine ayarları, mekan, model, tüm seçimlerinize dair nedenler?

7-Sizi etkileyen, örnek aldığınız veya takip ettiğiniz yerli/yabancı sanatçılar var mıdır?

8-Dünyada ve Türkiye’de Işıkla Boyama tekniğinin gelişimini nasıl buluyorsunuz? Takip edebiliyor musunuz?

9-Işıkla Boyama tekniği ile uğraşmanızın size katkılar sağladığını düşünüyor musunuz?

10-Fotoğraflarınızda tasarladığınız konuları neye göre belirliyorsunuz, seçimlerinizdeki kriterleriniz nelerdir?

11-Fotoğrafta genellikle ‘zaman’ konusu oldukça önemlidir ve genellikle ‘anı yakalama’ telaşı vardır, Ancak Işıkla Boyama tekniğinde ‘zaman’ sizin belirlediğiniz

sürede ve uzun bir sürede gerçekleşir. Işıkla Boyama bir fotoğraf tekniği olmasına rağmen size göre arada farklılıklar var mıdır? Sizin için en belirgin olanı nedir?

12-Fotoğrafınıza müdahale ederken neleri önemlersiniz? Bu tekniğe ilgi duyanlar için önerileriniz nelerdir? Vereceğiniz ipuçları var mıdır?

13-Işıkla Boyama tekniğine bir katkınız olduğunu düşünüyor musunuz,? Bundan sonra bu teknikle çalışmayla devam edeceğiniz hayalleriniz, projeleriniz var mıdır?

14-Dünya’da bu teknikle ilgili çok çalışma ve çok isim yer almakta olsa da, belli isimler ön plana çıkmaktadır. Sizin uluslararası alanda yapmayı planladığınız projeleriniz var mıdır?

EK 5- Hüsna Altın- Röportaj

1-2-Işıkla boyama tekniği ile ilk tanışmam 1999’da fotoğraf bölümünde öğrenci iken deneysel fotoğraf teknikleri dersinde oldu. Gösterilen teknikle ilgili çalışmalar yapmaya başladım. Çıkan sonuçlardan etkilendiğim için bu alanda daha fazla fotoğraf üretmeye başladım. Ancak bu çalışmaları yaparken ödev amaçlı değil de örneğin ışığı, filtreyi vb. araçları ayrı ayrı denemeler yaparak daha detaylı bir şekilde çalışmalar yapmaya özen gösterdim. Burada beni en çok etkileyen sebeplerden biri ise resme ve yağlıboya çalışmalarına yakın etkiler vermesiydi. Benim eğitim hayatımda resmin büyük bir etkisi vardır resme olan hayranlığımı bu teknik ile özdeşleştirme kararımı bu çalışmalarımı yaparken vermiş ve gerçek anlamda fotoğraftaki rotamı belirlemiştim.

3-Yazımın girişinde de bahsettiğim gibi üniversite yıllarımda deneysel fotoğraf teknikleri dersinde aldığım eğitim sonrasında başladım. Kendimi nasıl geliştirdiğim sorusuna verebileceğim en iyi cevap; bu teknik ile ilgili sayısız denemeler yaparak çok çalışarak oldu. Çünkü bu teknik hakkında görsel ve yazılı anlamda fazla bir örnek ve kaynak bulamamıştım. Kısacası tekniğin nasıl yapıldığını öğrendim fakat deneysel bir teknik olduğu için istediğiniz görüntüyü alabilmeniz için tecrübe kazanmanız gerekiyor. Bunu da çok fazla deneme yanılma yaparak çıkan sonuçlar üzerinde değerlendirme yapıp gelecek fotoğraflarda neyi nasıl uygulamam gerektiğini kesinleştiriyordum.

4-Çalışmalarımı 1999 - 2005 yılları arasında analog makineler kullanarak siyah beyaz negatif, renkli negatif ve dia pozitif filmler ile devam ettirdim. 2005 yılından sonra DSLR makineler ile devam ettim.

Bu teknikte tercihim zaman tasarrufu yaptırdığından, çekimlerin sonuçlarını hemen görüp değerlendirme ve sorunu anında çözebilecek müdahalelerde bulunma şansı yakalattığından, analogda film banyolarından dolayı meydana gelecek olan hataları ortadan kaldırma şansı olduğundan dolayı gelişmiş DSLR makinelerden yana kullanırım.

Makinelerin özelliklerinin farklı olması bu tekniği de etkiler. Örneğin; CCD veya CMOS farkı, optik keskinlikler, iso performansları, objektif hızları, yüksek çözünürlük gibi faktörler fotoğraflarınızı daha keskin, noise oranları daha düşük, düşük ışık kaynaklarını daha performanslı kullanabilme, konuya olan mesafenizi avantaja çevirebilme ve daha büyük baskıları daha sorunsuz yapabilme gibi avantajlar sağlar.

5-Özellikle ilk başladığım dönemlerde bu teknikte yazılı ve görsel kaynakların çok az olması tekniğin belki de görüldüğü kadar kolay olmamasına bağlanabilir. Bu tekniğin zor tarafını birkaç madde ile açıklamaya çalışabilirim.

Öncelikle çekim öncesi stüdyo ortamında çekilecek bir ürünün hazırlık aşaması gibi uzun sürmesi. Teknik bilgilere sahip olma gereksinimi. Zaman kullanımı, mekan, ekipman ve ışık kaynaklarının kullanımı, Işık ve renk bilgisi, kompozisyon bilgisi vb gibi. Çekilen her fotoğraf ışıkla boyama olabilir, fakat hafızalara yer edecek, üzerine durup düşünmemizi sağlayacak bir fotoğraf olamayabilir. Bu bağlamda teknik bir takım bilginin yanı sıra sabırda gerektirir. Oysaki birçok fotoğrafçı saniyeler içinde sonuca ulaşmaya alışkınlardır. Sabır gerektiren ve saatler alan kompozisyon oluşturma aşamaları bu tekniğin zor fakat keyifli yanlarıdır. Kalaylıkları kısmına gelince o anı yakalama gibi bir sorunumuzun olmaması, karanlık olan her tür mekanda gerçekleştirilebilir olması. Yapay ışık kaynaklarından dolayı kontrolün sizin elinizde olması tekniğin kolay olan yönleri diyebiliriz..

6-Deneysel fotoğraf tekniklerinden wandayk, gombicromat, fizyogram, fotogram vb deneysel tekniklerde üretimlerim vardır.

7-İşıksız veya kontrol altına alınabilecek bir ışığın olduğu mekân. Fotoğraf makinesi, tripod, çeşitli yapay ışık kaynakları ve flaşlar. Renkli jelatin ve filtreler. Uzaktan kumanda veya deklanşör kablosu, kompozisyonu oluşturacak olan model ve objeler. Makine ayarlarına gelince bu teknikte sabit bir ayardan söz etmemiz doğru olmayabilir. Kullanacağımız ışık kaynağının gücü, flaş kullanıp kullanmayacağımız, ışıklandıracağımız alanın büyüklüğü, bu teknikte kullanacağınız çekim tarzı vb. detayların bulunması sabit bir ayarın olmamasına ve değişken ayarların kullanılmasına sebebiyet verir.

8-Bu teknikte beni etkileyen yerli ve yabancı herhangi bir fotoğraf sanatçısı olmamıştır. Fakat kompozisyonlarımı oluştururken Rönesans döneminin ışık kullanımı ve figürlerin duruşu yol gösterici olmuştur. Dünya’da ve Türkiye’de Işıklı Boyama tekniğinde yapılan çekimler, dijital dönemde ve internet uygulamalarının gelişmesiyle, sosyal medya ve fotoğraf paylaşım sitelerinde paylaşılan bazı çekimlerin diğer fotoğrafçılar tarafından denenmesi, fakat zahmetli oluşu ve olumsuzluklarla sonuçlanma olasılığının fazlalığından dolayı birkaç fotoğraf çekiminden sonra terkedilmesi tekniğin gelişimini olumsuz etkilemektedir.

9-Bu teknik fotoğraf sanatında kendime bir yer sağlama açısından yararlı olduğunu düşünmekteyim. Sanat görüşümü ve fikirlerimi en iyi anlatabilme fırsatı bulmam bu teknik sayesinde olmuştur. Konularımı tasarlarken genellikle yapmayı planladığım resimlerden yola çıkarım. Tasarladığım konunun bir çizimini yapar ışık ve gölgelendirmelerini detaylandırır, kullanacağım renk ve malzemeleri buradan yola çıkarak oluştururum.

10-Fotoğrafta bana göre (çekim esnasındaki) zaman kullanımının bir önemi yoktur. Önemli olan sonuçtur. Sonucu; çekimlerin uzun veya kısa sürede tamamlanması etkilememeli, önemli olan istediğiniz sonuca ulaşmaktır diye düşünüyorum. Bu bazen saniyenin çok küçük bir dilimini kullanmak bazen de saatler olabilir. Benim için doğru olan, konuya ve tekniğe göre hareket etmektir. Bu nedenle kesin çizgiler kullanmanın doğru olmadığını, konulara göre esnek davranmak gerektiğini düşünüyorum.

11-Fotoğraflarıma genellikle iki şekilde müdahale ederim. Birincisi çekim öncesinde diğeri ise çekim sonrası sayısal ortamda. Benim kullandığım yöntem ise işi sayısal ortama bırakmadan çekim öncesi ve (bu teknik için) çekim aşamasında

sonuçlandırmaktır. Kolaj vs gibi ekstra deneysel müdahaleler yapmadığım için sayısal ortamda sadece renk, kontrast ve keskinlik çalışmalarını yapıyorum.

12-Tekniğe ilgi duyanlara önerim, öncelikle temel fotoğraf bilgilerini uygulayabilir düzeyde tutmaları. Bu teknik deneysel olduğundan dolayı her çekim farklı bir sonuç verecektir. Düşüncelerindeki fotoğrafa ulaşabilmeleri için gerekirse yılmadan usanmadan tekrar tekrar çekim yapmaktan kaçınmamaları gerekir. Bu teknik ile fotoğrafta kendilerine bir yer edinebilmek istiyorlar ise kendilerine ait bir tarz oluşturmaları gerekmektedir. Çünkü bu teknikte aynı yöntemlerle üretilen eserlerin çağrışım yaptırma olasılığı fazladır. İpucu olarak ise gördükleri ve hoşlarına giden çalışmaları yeniden oluşturabilme yoluna gidip aynı görüntüyü yakalayabilmeye çalışmak (röprodüksiyon çalışması yapmak) bunu oluşturduktan sonra ise (teknik olarak sorun çözme kapasitesine ulaştıktan sonra) kendi tarzlarını bulma yönünde çalışmalara devam etmek.

13-Özellikle Türkiye’de benim bu tekniği uygulanmaya başladığım yıllarda çekim yapan sanatçılar olsa da, bir konu bağlamında ve düzenli çalışmalar ile sergi açan, konuyla ilgili olarak sunum veya söyleşilerde bulunup tekniği genele yayan sanatçılar yoktu. Benim yaptığım çalışmalarda bunları görmek mümkün. Farklı sanat merkezlerinde yapmış olduğum atölye çalışmalarında aktarmış olduğum uygulamalı bilgiler olsun, farklı dernek, kulüp ve sanat merkezlerinde gerçekleştirdiğim sunum ve söyleşilerde aktardığım bilgiler ve gerekse açtığım sergilerde paylaşmış olduğum fotoğrafların süreklilik arz etmesi, genele ulaşması ve dikkat çekmeleri önemli olmuştur. Bu tarz uygulamalarımın sonucu, tekniği uygulamak isteyenlerin (bana geri gelen dönüşleri görerek) sayısını artırdığını düşünüyorum. Ayrıca ışık kullanımında kendime göre geçişler oluşturma çabası, belirli renkleri belirli bölgelerde kullanma, model kullanımı, kullanılan aksesuarlar, genellikle çizgisel etkilerden uzaklaşma ve daha çok yumuşak ışık kullanımı, gerektiğinde (konuya göre) sert flaş ışıklarını yumuşak ışıklar ile uyumlu hale getirebilme tercihlerim bu tekniğin kullanılmak istenmesinde etkisinin olduğunu düşünüyorum.

14-Bazı planlarım bulunsa da gerek lisans sonrası çalışma hayatımın yoğunluğu, gerekse sosyal hayatım, yüksek lisans eğitimim ve aldığım diğer eğitimler nedeniyle bu planlarımı kısa bir süre daha ertelemek durumundayım.

EK 6-Nadire Günday–Röportaj

1-Fotoğrafa 2006 da başladım. Başlangıç bir hobi arayışıydı. Fotoğraf yaşamıma girince, yeni yerler görmek insanlar tanımak, kültürlerine tanıklık etmek inanılmaz bir şekilde beni içine çekti. Öncelikle Aydın'da ADÜ'nün fotoğrafçılık temel eğitim kursuna katıldım, daha sonra İFOD'un kursuna ve üye olduğum derneklerdeki temel eğitim kurslarına...Tabi ki kendi çabanız olmadan kurslar çok da etkili olmaz. Bir hocam, fotoğraf için “kalp, göz, lens” demiş...

Çok doğru bulduğum bir tanımlama. İstemek sevmek ve çekmek gerek..

2- Işıkla Boyama ile ilk tanışmam İFOD eğitim derslerinde oldu, kısacık bir anlatım ilgimi çekmişti. Ardından yine İFOD karma sergisinde Fenay ULU'nun Işıkla Boyama fotoğrafları beni çok etkiledi. O an karar vermiştim, bu tekniği öğreneceğim diye. Fenay Ulu Işıkla Boyama çalışmalarımın başlamasına ilham veren kişi oldu. Zaman içinde, yaptığım çalışmalardan örnekleri kendisine yolladım. Fotoğraflarıma yaptığı yorumlarla gelişmeye katkı sağladı.

3-Aydın ' da bir arkadaşımın bana tekniği öğretmesini istedim. Fotoğrafçılık mezunu, bu konuda bilgisi olan bir arkadaş(Yılmaz TOPCU). Bir iki gece bana tekniği öğretti, uygulama yaparak. Bir iki deneme elbette yeterli değil. Araştırmaya başladım. Bilgi döküman bulabilir miyim diye. Ama maalesef yeterli bilgiye ulaşmak mümkün değildi. Kendi çabalarımla geceler boyu yapılan çekimle sonucu başarılı kareler çıkmaya başladı. Sonrasında kurgu hikayeler oluşturup, kısa fotoroman benzeri çalışmalar yaptım o dönemde.

4-Dijital fotoğraf makinası kullanıyorum. Tercihim renkli fotoğraflar. Konuya göre siyah beyaza dönüştürdüğümde oluyor tabi. Analog kullanmadığım için farkı bilmem mümkün değil. Ama dijitalinde büyük avantajları var. Çekilen kareyi görme şansımızın olması gibi...Işıkla boyama uzun pozlama yoluyla yapılan bir teknik, sensörün uzun süre açık kalması gren sorununun artmasına neden olacağı için, elbette ekipman önemli oluyor. Bu süreçte bir iki makina değiştirdim ve iyi bir ekipmanla daha iyi sonuçlar alınacağını gördüm.

5-Gün içinde fotoğraf çekimine gittiğimizde, beklediğimiz an oluşmayabilir, ışık şartları uygun olmayabilir. Bazı zamanlar olur ki beklediğimiz, düşlediğimiz

kareyi çekmeden geri dönebiliriz. Oysa ışıkla boyama tekniği ile oluşturulan fotoğrafta her şey tamamen bize ait. Koşullar, mekân, ışık. Bir tiyatro sahnesi hazırlıyorsunuz. Mekânı kostümleri ışığı ayarlıyorsunuz ve yönetiyorsunuz. Tüm koşullar size bağlı. Zamanı iyi değerlendirmek gerekiyor. Çünkü tekrarı olmayabilir. Kurgulanan kompozisyonda kalabalık modeller olabilir. Özel kostümler olabilir. Tüm bu imkânlar sadece bir gece için size ayrılmış. Bu yüzden zaman önemli. Bu çekimler başarılı olamadı başka bir gece tekrarlayalım deme şansınız olmayabilir. Nokta atışı yapmak deyimi burada kullanılabilir...Bu da tekniğin zorluğu diyebilirim.

Bu teknik dışında da çalışmalarım var. İçinde insan olan kareler ilgimi çekiyor. Onların yaşamlarına dair, duygularını yansıtılabildiğim çalışmalar yapıyorum. Daha çok proje bazında yaptığım çalışmalar. Karacasu çömlüklerini anlatan ilk projem, daha sonra çingenelerin kargularla yaptıkları işleri anlatan bir çalışma, engelli çocuklarla yaptığım çalışma ve içlerinden bir çocuğun ev iş ve sosyal yaşamından çektiğim karelerle oluşturmuş olduğum bir proje. Soma maden faciası sonrası yası anlatan bir proje gibi farklı konularda çalışmalarım var. Belgesel fotoğrafa yönelince, ışıkla boyama çalışmalarım da bundan payını aldı. Işıkla boyama tekniği ile oluşturduğum değişik illerde (Mardin, Urfa, Maraş, Soma, Aydın, İzmir, Denizli gibi) o yörenin kültürünü yansıtarak hazırladığım " Işığın İzinde " isimli projem 2012 yılında bana Sami Güner Kupasını getirdi. Işığın izinde; İstanbul, İzmir, Bursa, Aydın, Kuşadası, Marmaris, Uşak ve daha bir kaç ilde de sergilendi.

İz dergisi 2012 yılı mart sayısında "Işığın İzinde" projesinden fotoğraflar yayınlandı.

2012 ve 2013 yıllarında Bursa Fotofest te kişisel sergilerimle yer aldım. 2014 yılında da bir gösterimle. 2015 yılı Marmaris fotoğraf festivalinde de yine kişisel sergi ve bir gösterimle yer aldım. Pek çok dernek ve toplulukta da gösteri ve ışıkla boyama atölye çalışmaları yaptım. Bireysel çalışmalar dışında bir arkadaşım (Cihan Karaca) birlikte yürüttüğümüz yine Sami Güner Kupası için hazırladığımız ve hazırlamaya devam ettiğimiz projeler bulunmakta.

Kişisel çalışmaların haricinde de ortak çalışmalar olması gerektiği inancı ile değişik illerden 8 kadın fotoğrafçının bir araya gelmesini sağlayarak , " İsimsiz " fotoğraf sergisinin oluşumunu üstlendim. Sergileri yürütmeye devam ediyoruz.

6-Çalışmama başlamadan önce kafamda kurguluyorum. Tam olarak kompozisyonu oluşturuyorum. O kompozisyona dair model kıyafet objeleri ayarlıyorum. Model yada modellere konuyu ve tekniği anlatıyorum. Makina ayarlarımı yaptıktan sonra,ışığı kapatıp yakın mesafeden boyamaya başlıyorum. Bazen önceden planlama şansım olmayabiliyor. İlk kez gittiğim bir mekanda düşündüğümünden farklı koşullar vs. olduğunda hızlı düşünüp kurgumu yapmam gerekebiliyor.

Ev dışında detaylı bir kurguyu boyayacaksam tüm ekipmanımın eksiksiz olmasına özen gösteriyorum. Bir kaç fener (bozulması veya pilin bitmesi gibi olumsuzlukları düşünerek)bataryamın dolu olması vs. gibi eksiklerim olmamasına dikkat ediyorum.İlk çekimden sonra ,çekilen kareyi görüp olumsuzluk olması halinde tekrarlıyorum.Genellikle iki kare çekim yapmaya özen gösteriyorum. Tabi bu her zaman mümkün olmayabilir.12-13 modelli olan çalışmalarım var. Öyle durumlarda modelleri de zorlamamak adına tekrarlama şansım olmuyor. Canon 5D Mark III kullanıyorum. Ve 16/35 lensimi tercih ediyorum. Mark III avantajı da uzun süreli pozlamada gren olayının daha az olması.

7-Beni etkileyen örnek aldığım Fenay Ulu. Bir de Hüsna Altın 'ın Işıkla Boyama çalışmalarını beğeniyorum. Şekiller gibi grafiksel işler benim ilgimi çekmiyor. Yurtdışından da güzel örneklere rastlıyorum. Çok iyi araştırmak gerekli. Örnek bulmak kolay olmuyor. Açıkçası bu tekniği anlatan tam anlamıyla bilgilendiren dokümanlara ulaşmak pek kolay değil.

Türkiye 'de ışıkla boyama tekniğine yeterli önemin gösterildiğini düşünmüyorum. Işıkla boyama denince akla gelen ev ortamında yapılan renklerin ön plana çıktığı albenisi fazla olan fotoğraf üretmek olarak görülüyor. Oysa bu teknik iyi bir kurgu ve tekniği de iyi kullanmayı gerektiriyor. Fotoğrafi anlamak özümsemek sonrasında uygulanabileceğini düşünüyorum.

8-Bu teknik kurgu yapma yeteneğimi artırdı ayrıca zamanı iyi kullanmamı. Konuyu anlatmanın bu teknikle de mümkün olduğunu da öğrendim ve gösterdim diye düşünüyorum. Sami Güner kupasını Işıkla Boyama tekniği ile oluşturulan bir projeye almış olmak, aynı çalışmamın Bursa Fotofest'te pek çok yerli ve yabancı fotoğraf ustalar tarafından ilgi görmesi bu düşünceme neden oldu.

Proje konusunu belirlemek, bazen eldeki var olan fotoğrafları geliştirme mantığı ile ya da yeni bir konu belirlemek şeklinde oluyor. Yeni konuda bana yakın gelen, ulaşabileceğim bir konu olmalı diye düşünüyorum. Kriterim ise, öncelikle içinde insan olmalı, anlatımı olmalı, bir içeriği ve mesajı olmalı, izleyeni düşündürmeli. Sadece estetik kaygıyla üretmiyorum fotoğraflarımı.

9-Konu bütünlüğü ile fotoğraflarımı ürettim. Çoklu modellerle, konu neyi gerektiriyorsa o şekilde çalıştım ve ürettim. Bu konuda çok da ilgi gördüm. Benden destek almak isteyen kişilere de yardımcı olmaya çalıştım.

10-Bu teknik fotoğrafa yeni başlayan pek çok fotoğrafçıya cazip gelen bir teknik. Bende yolun başında bu tekniği öğrenmek istedim. Ama zaman aldı. Öncelikle fotoğrafı özümsemem gerekti. Kurgu yeteneğimi geliştirdi. Tavsiyem fotoğrafı öğrenmek sonra bu tekniği denemeye başlamak. Bu teknikle oluşturacakları fotoğraflara içerik katmaları. Zaman istediğini ve sabır gerektirdiğini unutmamaları.

11-Fotoğrafta kritik anı yakalamak istiyorsak ya da belli bir ışık şartı arıyorsak zaman önemli. Çünkü aynı anı ve şartları yakalayamaya biliriz. Belki başka bir gün yakalama şansı olabilir. Işıkla Boyamada da zamanı en verimli bir şekilde kullanmanız gerekiyor. Gece çalışması olması da ayrıca önemli kılıyor. Başkalarının (modellerin, belki mekân sahiplerinin vs) zamanlarını alıyoruz. Hele ki kalabalık bir grupla yapılan bir çalışmayı başka bir zaman tekrarlama şansımız olmayabilir.

12-Her fotoğrafta mutlaka bir müdahale vardır. Lezzetli yemekleri hazırlayıp sonrasında sofranın da düzgün olmasını isteriz. Fotoğrafta da aynı durum. Daha şık daha göze hitap eden daha da akılda kalan fotoğraf sunmak isteriz

13-14-Uluslararası alanda yapmak istediğim, bireysel sergilerimi yurtdışında da açabilmek ve bir hayalimde uluslararası bir isimle ortak bir çalışma gerçekleştirebilmek.

EK 7- Nevcihan Güroğlu Alanyalı-Röportaj

1-Fotoğraf hayatım 1999 yılında Kocaeli Üniversitesi Fotoğrafçılık ve Kameramanlık Bölümünü kazanmakla başladı. 2014 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Fotoğraf Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans bölümünden mezun oldum. Aldığım eğitimler

ve deneyimler neticesinde 15 seneden bu yana aktif olarak fotoğraf sanatı ile ilgilenmekteyim.

2-Işıklı Boyama çalışmalarına 1999 yılında kazandığım Fotoğrafçılık ve Kameramanlık bölümünü okurken öğretmenlerimizin bizlere Deneysel çalışma örneklerini göstermesi ve Işıklı Boyama konusunu anlatmasıyla, benim de üzerinde denemeler yapmamla ilgim başladı. O gün bu gündür Işıklı boyama çalışmalarım devam ederek kendimi geliştirmekteyim.

3-Fotoğrafçılık ve Kameramanlık okuduğum dönemde öğrenmiş olduğum bilgilerin üzerine çevremde Işıklı boyama ile çalışma yapan arkadaş çevremi gözlemleyip kendime ait bir üslubun oluşmasını sağladım. Özel olarak bu konuyla ilgili eğitim almadım. 1999-2000'li yıllardan bahsediyoruz, internet ve dijital sektörün Türkiye'de çok yaygın olmadığı dönemden geçtik ki, her bilgiye, bir tıkla ulaşamıyorduk. Öğretmenlerimizin gösterdiği dökümanlarla, birbirimiz ile paylaştığımız dergi, kitap vs. Görsel yayınlarla, merak ederek dahası nasıl diyerek çekimlerimizi yapar kendimizi geliştirirdik. Bende bu gelişimin içerisinde bu zamana kadar geldim.

4-İlk Işıklı boyama çalışmalarımı okul zamanlarımda Analog makinelerle gerçekleştirdim, zaten o zamanlarda dijital dönem yeni yeni popüler olmaya başlamıştı. Dolayısıyla zaten deneysel çalışma yapıyorsunuz, birde sonuçların nasıl olacağını beklentisi içinde olunca tekniğe olan istek kat ve kat artıyordu. Tahmini sürelerde, her kullandığınız poz'un kıymetini de bilerek, ışık kaynaklarının açılarını dikkatli kullanarak çekim yapardım. Dijitale geçtikten sonra fotoğrafın her alanında olduğu için çekimde poz sınırımız olmadan, yanlışları, doğruları aynı anda görerek düzeltme şansı bularak çekimlerimizi yapar olduk. Bu güzel bir durum mu evet güzel hızımızı arttırdı, zaman kazandırdı, ancak merak süremizi kısalttı. Pozlama süremiz 60 sn mi, 2 dk'mı, 5dk'mı, vs. merak duygusunu pozlama süresiyle daraltmış oldu. Işıklı boyama çalışmalarımı renkli yaparak ışığın etkisini konuşurmak hoşuma gitmiştir her zaman.

5-Işıklı boyama tekniğini uygulamak aslında kolay değil, öncelikle sabır isteyen bir çalışma tekniği. Bir kaç çekimde hemen sonuç almayı düşünmeyin. Adı üstüne deneysel bir çalışma çektiğiniz fotoğraflar birbirinden daima farklı olacaktır ki her ortaya çıkan sonuçta farklı bir detayı fark edersiniz. Çekim sırasında kullandığımız

ışık kaynaklarını doğru açıyla kullanmak, çekim mekânıyla orantılı olarak çekim süresini hesaplamak, eğer modelle çalışıyorsanız mod elin sabit durabilmesini sağlamak ve kompozisyonla bağlantılı olarak fotoğraftaki derinliği ışıklı boyama tekniği ile anlatmak zorluklardan bazıları diyebiliriz.

6-Bu tekniğin dışında Belgesel alanda ve öyküsü olan hikâyelerin kurgusunu yaptığım çekimlerle ilgileniyorum.

Dijital SLR bir ekipmanım var, farklı renk sıcaklığında ve büyüklükte ışık kaynaklarım var. Eğer modelle çalışacaksam mekân geniş bir alan değilse orta boylardaki ışık kaynaklarını kullanırım. Eğer geniş bir mekân çekimi boyayacaksam kullandığım ışık kaynakları büyük boylarda olur. Çekimler karanlık ortamda gerçekleştiği için, Bulb ayarında, netleme sistemini manuele alarak, diyaframı kısarak makinemizin ayarlarını yaparız. Çekim sırasında ışık kaynaklarının objektife direkt gelmemesi için ışıkları açılı tutarak çekimlerimi yaparım. Ortaya çıkan fotoğrafa göre ise, çekimi tekrarlayıp tekrarlamayacağıma karar veriyorum.

7-Ülkemizde bu çekim tekniği ile ilgilenen çok sayıda sanatçı olduğu, bu konuda uzmanlaşmış bir sanatçı bildiğim ve okuduğum zamanlarda örnek aldığım bir isim söyleyebilirim size dönem arkadaşım Hüsna Altın diyebilirim, Işıkla boyamanın bana göre hakkını veren ve doğru uygulayan bir sanatçıdır. Dünyaya baktığımız da benim tarzıma yakın, figüratif ve kontürsel olduğu için Susan Sims-Hillbrand, Pete Eckert diyebilirim. Tamamıyla göreceli ve beğeniyle bağlantılı bir görüş.

8-9-Öncelikle sabretmeyi, düzenli ve planlı çalışmayı, hayal gücümü zorlamayı sağladı diyebilirim.

10-Eğer bir sergi projem olacaksa bir konsept üzerinden gitmeyi seviyorum. Bireysel çekimler yapacaksam içerisinde insanın olduğu konu ve kompozisyonları seviyorum. Bana göre Işıkla boyamada insan faktörü bu tekniğin mistik, o masalsi gücünü daha da arttırıyor.

11-Evet birinde dediğiniz gibi ‘Anı Yakalama’ vardır, en doğal haliyle fotoğraf çekilir. Ancak ışıkla boyama da o anı siz oluşturur, siz düzenlemelerini yapar ve elinizdeki ışıkları kullanır, bir görsel ortaya çıkarırsınız.

12-İşıkla Boyama çekimlerinden sonra fotoğraflarıma dijital karanlık oda da kontrast, ışık vb. ince ayarları yapmayı tercih ediyorum. Diğer uygulamaları tercih etmiyorum.

Sabırlı olmalarını ilk başta öneriyorum. Bu tekniğin en önemli unsuru ışık, kullandıkları ışık kaynaklarını çekimlerine uygun seçmelerini ve çekim sırasında doğru uygulayabilmeleri konusunda önerim olabilir. Mesela modelli bir çekim yapıyorsa, fotoğrafına derinlik katmakta istiyorsa, çekim esnasında modelin mümkünse, etrafından 360 derece olacak şekilde ışık kaynağını geçirmesi gerekir. Karşıdan ışık kaynağının kullanması fotoğrafındaki derinliğin etkisini azaltacaktır. Ben kendi çekimlerinde böyle yapıyorum ve karşıdan ışık kaynağını tutmakla tutmamak arasındaki farkı görebiliyorum diyebilirim.

13-Bu teknikle karşılıklı etkileşimlerimiz oldu diyebilirim. Benim bu tekniğin gelişmesinde şöyle katkım olmuş olabilir diyebilirim, öğrencilerime ve atölye çalışmalarındaki katılımcılara bu tekniği öğreterek yaygınlaşmasını sağlamaktayım. Düşündüğüm, planladığım projelerim var, ancak daha uygulamaya koymadan paylaşmam uygun değil diye düşünmekteyim.

14-Dünya da evet örnekleri çok, baktığımızda bizlerin algıladığımız Işıkla Boyama tekniğinden farklı olduğunu görüyoruz. Daha soyut çalışmalar ve daha çok yaratıcılığın ön planda olduğu çekimler yapıldığını gözlemliyorum. Daha önce Almanya’da açtığım sergimde de olduğu gibi kendi tarzımı yurt dışında da, gerek sergilerle gerekse atölye çalışmalarıyla göstermek istiyorum.

EK 8-Fenay Ulu-Röportaj

1-Lise yıllarında okulumuzun ‘fotoğraf kolu’ açmasıyla fotoğrafa başladım. İlk film yıkama, fotoğraf baskılarını okulda öğrendim ve büyülendim. Daha Sonra öğrenebileceğim bir yerler aradım ve 1992 yılında İFOD’ ile tanıştım.

2-İşıkla Boyama tekniği genel olarak bildiğim, ilgimi çeken ancak analog makinemle denemediğim bir teknikti. Bir moda dergisinde Marco Palumbo’nun Işıkla Boyama çalışmalarını gördüm, çok etkilendim. Nasıl yapacağımı bilemiyordum. İlk dijital makinem 2005 yılında aldığım Nikon D70S ile denemeler yaptım.2006 yılında

İfod 20.yıl etkinliklerinde ki sergi için çalışmalar yaptım, ve hazırladığım portreler büyük ilgi çekti.

3-Bu teknikte döküman sıkıntısı her zaman vardı. Ancak ben de kendimce çalışarak geliştirdim. Sonraki yıllarda bulabildiğim dergi ya da internet siteleri ile ufkumu genişletmeye çalıştım. Bu bağlamda İFOD'da 2006 yılında Ebru Duygu ile beraber ve sonrasında EFSA'da ve bireysel olarak atölye çalışmaları gerçekleştirdim.

4-Tamamen dijital makine ile ve genellikle renkli çalışıyorum. Dijital makineler süratli görüntüleriyle ve birçok gelişmiş özellikleriyle bu iş için çok uygun. 'Alet işler el övünür' misali, fotoğraf sanatı başlı başına bir teknolojidir.

5-Mekânın büyük-küçük veya sıcak-soğuk olması, modellerin deneyimleri, olumlu ya da olumsuz olarak fotoğrafa yansımaktadır. En önemlilerden biri de zamanı tasarruflu kullanılabilmesidir.

Zaman zaman farklı teknikleri deniyorum. Yeni bir şeyler yaratmak benim için keyifli. Ancak özel olarak uyguladığım başka bir teknik yok.

6-Şu an Canon Mark II ve 18-105 mm objektif kullanıyorum. Kompozisyonumu hazırladıktan sonra, makinemde enstantene: Bulb, diyaframı genelde 11-13 arası yapıyorum. Kullandığım fenerin ışık şiddeti ve modele uzaklığında önemli bir etken olduğu için değişiklik gösterebiliyor. Modelli çalışmayı seviyorum. Çoğu zaman yakın arkadaşlarım ya da tanıdığım çevrem bu konuda destek oluyor. Mekân olarak çoğunlukla evimde çalışıyorum.

7-Dünya'da çok güzel çalışmalar ve isimler yer alıyor. Türkiye'de gittikçe artan sayıda güzel ancak geçici çalışmalar görmekteyiz. Ancak Hüsna Altın ve Nadire Günday süreklilikleri ve üretimleriyle beğeniyle izlediğim sanatçılardır.

8-Tezim nedeniyle takip etmeye özen gösteriyorum. Dünyada bahsettiğim gibi çok nitelikli ve istikrarlı sanatçılar profesyonelce çalışıyorlar. Özellikle Işıkla Boyama-Light Art tekniklerine ait video çekimleri de geniş bir alana sahip, çok ilgi görmektedir. Ülkemizde ise sınırlı sayıda istikrarlı çalışan sanatçı var. Ancak internet ortamında yüzlerce, hevesle çalışan farklı isimle karşılaşabiliyoruz.

9-Yeni arayışlar her zaman iyidir. Fotoğrafi daha fazla özümsememe, yeni üretimlerde bulunmama vesile olmaktadır.

10-Çoğu zaman portre ve seri küçük öyküler oluştuyordum. Son dönem kavramsal çalışmalar yaptım. Yer, zaman ve karanlık ortam şartları arandığı için biraz kısıtlılıklara sahip bir teknik. Bu nedenle Işıkla Boyama tekniği olarak kriterlerim de özgür olamıyorum. Oysa diğer fotoğraf alanları daha özgür ve seçeneklerimi dijital manipulasyon olarakta özgürce çekip belirleyebiliyorum.

11-Işıkla Boyama tekniği, değişkenlikler gösterse de enstantene daima: Bulb, diyaframda genelde hep sabittir. Bu yönüyle kolay görünür ancak çalışma mekânı, model vb. genelde zamanın uzamasına neden olur. Diğer şekilde bir belgesel vb. çalışmalarda ise enstantene/diyafram sürekli değişmekte ve bu kez de doğru fotoğraf sonucuna ulaşmak için yine zaman olarak gecikebilmektedir. Veya dijital fotoğrafta PS aşamasında süreç gerektirmektedir. Genel olarak büyük bir değişiklik olmadığını düşünmekteyim.

12-Konu ve yerleştirmelerin, renklerin, netliğin doğru olması benim için önemlidir.

13-Yeni ekipmanlar kolaylık sağlayabilir. Ben istikrarlı olmalarını, her çekimi tekrar yapmalarını, önceden hazırlanmalarını önerebilirim.

14-Katkıda bulunmak ancak başkalarına örnek olabildiysem mümkün olabilir. Amacım kendimin ve izleyenlerin her zaman keyif alacağı üretimler yapmaktır. Bu tekniği bu kadar süre devam edeceğimi düşünmemiştim. Hala da çalışmak keyif veriyor. Şu an yok ancak zaman bulduğum her an için yeni proje üretebilirim.

KAYNAKÇA

- Ak, S. (1990). **İmge'den Düşünceye Uzanan Yolda Şahin Kaygun**. *Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi-sayı 18*
- Akgün, M. (2013, Nisan 03). **Boş çerçeve sadece boş bir çerçeve değildir...**
<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/muge-akgun/bos-cerceve-sadece-bos-bir-cerceve-degildir-1127861/> (Erişim tarihi: 08 Ağustos 2016)
- Akkaya, H. (2016, Ağustos 08). **FotoArt-Özer Kanburoğlu**.
<https://www.facebook.com/groups/1543016722626851/permalink/1744859745775880/> (Erişim tarihi: 09 Ağustos 2016)
- Akoğul, M. (1999). **Şahin Kaygun'da Belgeci Fotoğraf Anlayışı**. *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı 6*, s.56.
- Alışır, A. (1991). **Fotoğraf Akımları**. *Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı 19*, s.19.
- Alışır, A. (2009). **Sanatın Yeniden Doğuşu**. *Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı 85*, s.76.
- Alptürk, O. (1990). **'40 Öykü' Fotoğraf Albümü**. Ankara: Pelin Ofset s.5.
- Alptürk, O. (2015). **'Dünya ile Sohbet'**. *Afsad Kontrast Fotoğraf Dergisi-Sayı 48*, s.46.
- Altuğ, E. **Materyalin Diyalektiği olur mu?**
<http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=870833>
(Erişim tarihi: 06 Mayıs 2016)
- Anonim. (1969). **'RedHouse Sözlüğü'**. İstanbul: Amerikan Bord Neşriyat Dairesi-7.baskı.
- Anonim. (1989). **Işık Kaynakları**. *Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi- Sayı 9*, s.36-38.
- Anonim. (1990). **Fotoğraf Akımları-4**. *Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi- Sayı 18*, s.20.-s.22
- Anonim. (1991). **Fotoğraf Akımları**. *Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi- Sayı 19*, s.20.
- Anonim. (1991). **Fotoğraf Akımları**. *Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı 23*, s.29.

- Anonim. (1995). *Sanat Dünyamız Dergisi-Sayı 59*
- Anonim. (1997). **Sergi-Böyle Fotoğraflar Yok.** *Fotoğraf Dergisi sayı 14*, s.58.
- Anonim. (1999, Mayıs). **Moda Cennetinden Kartpostallar.**
<http://www.hurriyet.com.tr/moda-cennetinden-kartpostallar-39079228>
(Erişim tarihi: 14 Ocak 2016)
- Anonim. (1999). **Sergi: Ahmet Elhan "Zaman/Mekan".** *Geniş Açı Fotoğraf Dergisi-Sayı 6*, s.95.
- Anonim. (2000). **Nazif Topçuoğlu-Sakatat.** *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı*, s.26.
- Anonim. (2000). **Özportreye farklı yaklaşımlar-'ötekinin gölgesinde şahsen self-portre'.** *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı13*, s.63.
- Anonim. (2004, Aralık 03). **'Çağdaş sanatın en etkileyici eserleri'.**
<http://www.hurriyet.com.tr/cagdas-sanatin-en-etkileyici-eserleri-278369>
(Erişim tarihi: 14 Haziran 2016)
- Anonim. (2004). Kitap: **Daughter of Art History, Aperture,2003.** *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı 33*, s.74.
- Anonim. (2007, Nisan 19). **Minimal akımının kurucusu LeWitt öldü.** Mayıs 05, 2016 tarihinde <http://arsiv.ntv.com.tr/news/405004.asp#storyContinues>
(Erişim tarihi: 05 Mayıs 2016)
- Anonim. (2008, Haziran 04). **Ahmet Öner Gezgin : Fotografi.**
<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ahmet-oner-gezgin-fotografi/> (Erişim tarihi: 18 Temmuz 2016)
- Anonim. (2013, Mayıs 12). **'İlham Kaynağı: Arap Baharı'.**
http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/421148/ilham_kaynagi__Arap_Bahari_.html (Erişim tarihi: 21 Mart 2016)
- Anonim. (2013, Eylül 30). **Alptürk'ten "Öteki Denizler":**
<http://www.hurriyet.com.tr/alpturkten-oteki-denizler-38465686> (Erişim tarihi: 05 Haziran 2016)

- Anonim. (2014, Temmuz 23). '**Antik Yunan Efsanesi Minatour**'.
<https://www.youtube.com/watch?v=DtcEq0B12e0> (Erişim tarihi: 17 Nisan 2016)
- Anonim. (2014, Mart 13). '**Fovizm**'. <http://www.milliyetsanat.com/haberler/sanat-terimi/fovizm/3710> (Erişim tarihi: 09 Şubat 2016)
- Anonim. (2014, Temmuz 19). '**Light Painting Guinness World Record 200 Orbs**'.
[www.vimeo.com: https://vimeo.com/120587932](http://www.vimeo.com:https://vimeo.com/120587932) (Erişim tarihi: 25 Şubat 2016)
- Anonim. (2014). **Zaman ve Mekan IV**. *Kontrast Fotoğraf Dergisi- Sayı 39*, s.28.
- Anonim. (b.t). **Chronology**.
http://www.philamuseum.org/doc_downloads/pressroom/takenByDesign/pressKits/takenByDesign.pdf (Erişim tarihi: 07 Nisan 2016)
- Anonim. (bt). **An Exhibit of Contemporary American Night Photography**.
<http://www.darknessdarkness.com/artists/troypaiva.php> (Erişim tarihi: 26 Mart 2016)
- Anonim. (bt). '**Bruce Nauman'ın kişisel sergisi**'.
<http://www.milliyet.com.tr/foundation-cartier-bruce-nauman-i-pembenar-detay-etkinlik-2029056/> (Erişim tarihi: 17 Temmuz 2016)
- Anonim, (bt). '**Jorge Borges: Short Stories**'. www.gradesaver.com (Erişim tarihi: 01 Ağustos 2016)
- Anonim, (bt) **Nevcihan Güroğlu Alanyalı** <http://ifod.org.tr/2012/05/nevcihan-guroglu> (Erişim tarihi: 01 Ağustos 2016)
- Anonim. (bt). **History of FreezeLight(Light Painting)**. <http://23gallery.com/wp-content/uploads/2014/06/Semion-Bourakevich.compressed.pdf> (Erişim tarihi: 16 Nisan 2016)
- Anonim. (bt). **History of Light Painting**
<https://goingglobalwithlightpainting.wikispaces.com/History> (Erişim tarihi: 12 Nisan 2016)

- Anonim. (bt). **Janne Parviainen**. <http://jannepaint.wix.com/jannepaint-2#!about/c10fk> (Erişim tarihi: 18 şubat 2016)
- Anonim. (bt). **Kamil Vagra**. <http://www.czechslovakphotos.com/html/vagra.html> (Erişim tarihi: 05 Ocak 2016)
- Anonim. (bt). **'Kavramsal Sanat'**. http://tr.wikipedia.org/wiki/Kavramsal_sanat (Erişim tarihi: 20 Haziran 2016)
- Anonim. (bt). **Kör Fotoğrafçı- Evgen Bavcar -sayı 9**.
<http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-9/evgen/Evgen%20Bavcar.htm>
(Erişim tarihi: 24 Ocak 2016)
- Anonim. (bt). **Light Painting & Photography**. <http://www.thefloweroflight.com/>
(Erişim tarihi: 28 Ocak 2016)
- Anonim. (bt). **'Light Painting Photography History'**
<http://lightpaintingphotography.com/light-painting-history/> (Erişim tarihi: 05 Mart 2016)
- Anonim. (bt). **Marcel Duchamp Hayati**. <http://www.ressamlar.gen.tr/marcel-duchamp-kimdir-hayati-biyografisi/> (15 Temmuz 201)
- Anonim. (bt). **Michale Ross**. <http://lightpaintingphotography.com/light-painting-artist/featured-artist-2/michael-ross> (Erişim tarihi: 11 Mayıs 2016)
- Anonim. (bt). **Patrick The Light Painter**.
<http://www.patrickthelightpainter.com/about/> (Erişim tarihi: 22 Mart 2016)
- Anonim. (bt). **The Work-Id's Most Deliciuos**.
<http://mangopopsicle.org/post/75556206890/us-light-painting-jeremy-jackson-jeremy> (Erişim tarihi: 25 Mart 2016)
- Anonim. (tarih yok). **Painting With Light-ow Part Began (part one)**.
<http://www.lpwalliance.com/publication/15/> (Erişim tarihi: 10 Mart 2016)
- Antmen, A. (2006). **Nazif Topçuoğlu 'Yeni şeyler'**. *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı 46, S.67*.

- Antmen, A. (2007, Ocak 24). *İzleyenin Ruhuna İşleyen Bir Sergi*.
<http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=803942>
(Erişim tarihi: 30 Nisan 2016)
- Antmen, A. (2009). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2013). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık-5.Baskı.
- Antmen, A. (2014). **Güncel sanat ve fotoğraf üzerine birkaç not**. *Kontrast Fotoğraf Dergisi-Sayı 39*, s.12.
- Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler-Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık-1.baskı.
- Ariti, A.B. (2012, Mart 14). *Işıklı Boyama*. <http://technotoday.com.tr/isikla-boyama>
(Erişim tarihi: 15 Haziran 2016)
- Armes, R. (1995). 'Video Görüntüsünün Estetiği'. L. Kılıç içinde, *Video Sanatına Eleştirel bir Bakış* (s. s.52). İstanbul: Hil Yayıncılık-1.baskı.
- Aslan, F. (2014, Nisan 29). *Nadire Günday*.
<http://www.photoline.com.tr/nadiregunday/> (Erişim tarihi: 01 Ağustos 2016)
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları-1.baskı.
- Atay, S. (bt). *"B&W in Colors" Yasumasa, Tayfun, Öteki ve Diğerleri*. tarihinde - sayı 13: http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-13/s_atay/s_atay.html
(Erişim tarihi: 03 Nisan 2016)
- Attali, J. (2004). *Labirentin Tarihi*. İstanbul: Okuyan Us Yayın-1.baskı.
- Avcı, Z. (1999). **Büyülü Bilinmezlikler Kuyusu**. *Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı 6*, s.60.
- Ayıtkan, i. (1999-2000). **Fener Işığının Dansı**. *Fotoğraf Dergisi- Sayı 28*, s.44-45.
- B.Belediyesi, İ. (2009, Nisan 08). *Olcayto Caneri'nin Anısına*.
http://www.belediyebulteni.com/olcayto-caneri-anisina_haberi_5064.html
(Erişim tarihi: 01 Temmuz 2016)

- Banham, R. (1997). **The Becher Vision**. B. a. Becher içinde, *Water Towers* (s. s.7-8). Cambridge: The Mit Press.
- Baraz, Y. (2007-Haziran). '**Tracey Emin ve Sanatta Yeni Yorumlar**'. *Genç Sanat Dergisi-Sayı 151*, s.23.
- Bard, A., & Söderqvist, J. (2015). '**Netokratlar-Fütürika Üçlemesi 1**'. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları-1.baskı.
- Başaran, F. (1999). **Işık ve Işığın Yaratıcı Kullanımı**. *Fotoğraf Dergisi- Sayı 23*, s.86.
- Batur, E. (2000). **Modernizmin Serüveni**. İstanbul: Yapı Kredi yayınları-4.baskı.
- Baudrillard, J. (2012). **Kusursuz Cinayet**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları-3.baskı.
- Baykan, Ö., & Özgür, D. (2003). **Bilgi Çin'de de olsa**. *Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı 28*, s.22.
- Baynes, K. (2004). **Toplumda Sanat**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları -2.baskı.s.62.
- Bek Arat, G. (2014). **Sanatta "Feminist" Sorgulamalar**. *Kontrast Fotoğraf Dergisi-Afsad Yayını-Sayı 40*, s.57.
- Benjamin, W. (2012). **Fotoğrafın Kısa Tarihi**. İstanbul: Agora Kitaplığı-1 baskı s.5.
- Benli, L. (bt). **İzahlı Orhan Cem Çetin Küliyatı**. sayı 14:
http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-14/occ_14_index.htm (Erişim tarihi: 05 Mayıs 2016)
- Berger, J. (1999). **Görme Biçimleri**. İstanbul: Metis Yayınları- 7.basım s.18-19.
- Bersani, L., & Ulysse, D. (2006). **Fakir Sanatı**. Ankara: Dost Kitabevi-1.baskı s.156.
- Borges, J. (2013). '**Alef**'. İstanbul: İletişim Kitabevi-s.191.
- Borges, J. (2013). '**Babil Kitaplığı**'. J. L. Borges içinde, *Hayaller ve Hikayeler* (s. 103). İstanbul: İletişim Kitabevi.
- Borges, J. (2013). '**Yolları Çatallanan Bahçe**'. J. L. Borges içinde, *Hayaller ve Hikayeler* (s. 47). İstanbul: İletişim Kitabevi.

- Bosonko, M. (bt). *About Bosanko and Light Art*.
<http://www.michaelbosanko.com/about-bosanko-and-light-art> (Erişim tarihi:
27 Şubat 2013)
- Boubat, E. (1984). *Fotoğraf Sanatı*. İstanbul: İnkılap ve Aka Basımevi s.128.
- Bozköylü, E. (2012, Aralık 04). '*Roman yazmak değil okumak sanat*'.
<http://www.radikal.com.tr/hayat/roman-yazmak-degil-okumak-sanat-1110432/> (Erişim tarihi: 03 Temmuz 2016)
- Brewer, J. W. (bt). (Çev: Ağca, T) *Işıkla Boyama*. fotografya.fotografya.gen.tr- sayı
6: <http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-6/isik.html> (Erişim tarihi: 20
Ocak 2016)
- Butler, R. (2010). **Everyting and Nothing: On Jorge Luis Borges's "Kafka and
his Precursors**. *Romance Quarterly-Yayın: Routledge-Sayı 57*, s.129-141.
- Calvert, D. (bt). *What is Light Painting*. http://denniscalvert.net/blog/?page_id=28
(Erişim tarihi: 05 Mayıs 2016)
- Cauquelin , A. (2005). *Çağdaş Sanat*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları-1.baskı-s.82.
- Cosgrove, B. (2012, Ocak 29). *Behind the Picture: Picasso Draw with Light*.
<http://time.com/3746330/behind-the-picture-picasso-draws-with-light/>
(Erişim tarihi: 25 Şubat 2016)
- Coward, N. (2012, Aralık 13). *But I Like That...* [http://butilikethat.com/eric-curry-
light-painting/](http://butilikethat.com/eric-curry-light-painting/) adresinden alındı- Coward, N. (Erişim tarihi: 21 Mayıs 2016)
- Çakmakçı, O. (1998). '*Aforizmalar*'. İstanbul: Altıkırkbeş yayınları-2.baskı--s.7.
- Çellek, T. (bt). *Temel Tasarım 'Işık'*. Ağustos 2016, 02 tarihinde
http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-9/temel_tasarim.html adresinden
alındı
- Çetin, O. (1997). "*Böyle Fotoğraflar Yok*" sergisi üzerine. *Fotoğraf Sanatı
Dergisi-sayı.14*, s.58.
- Çetin, Ö. (2009). '*Düşük Işık Fotoğrafçılığı*'. *Fotoğraf Dergisi- Sayı 85*, s.70.

- Çizgen, G. (1998). **Fotoğrafın Görsel Dili**. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları-1.baskı. s.110)
- Çolak, O. (2007). **Portre Fotoğrafı/Mekan Değerlendirmesi**. *Fotoğraf Dergisi-Sayı 72*, s.67.
- Dağ, P. (2010, Haziran 06). *Noel Kerns ile Söyleşi: Işıkla Boyama*.
<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/noel-kerns-ile-soylesi-iskla-boyama>
(Erişim tarihi:05 Ocak 2016)
- Danto, A. (2014). **Sanatın Sonundan Sonra**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları-2.baskı.
- De Duve, T., Palenc, A., Groys, B., & Chevirier, J.-F. (2003). **'Jeff Wall'**. London: Phaidon yayınevi.
- Dede, V. (2001). **Son Dönem Çağdaş Sanat Sergilerinde Fotoğraf Kullanımı**.
Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi- Sayı 17, s.64.
- Dede, V. (2002). **Görmek mi Gerek**. *Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı 22*, s.93.
- Deforest, A. (bt). **Alex Deforest Phography-Ligthing Paint**.
http://alexdeforest.wix.com/alexdeforestphoto#!IMG_9741.jpg/zoom/cz7i/image1a52 (Erişim tarihi: 24 Nisan 2016)
- Demircan, H. (2014). **Plastik Sanatlarda İmge-Biçim-Anlam Etkileşimi**. *Sanat Yazıları Dergisi- Sayı 31*, s.19.
- Denizel, D. (2012, Mart). **İzlenimler ve İçsel Dünyanın Yapılandırılması**.
<http://www.arsivfotoritim.com/bolum/mart-2012-sayisi-march-2012-issue/page/4/> (Erişim tarihi 20 Ocak 2016)
- Derman, İ. (1991). **Fotoğraf ve Gerçekçilik**. İstanbul: Ağaç Yayıncılık 1.baskı. s.65.
- Duygun, U. (2007). **İfsak Temel Fotoğraf Semineri Ders Notları**. İstanbul: Promat Basım Yayın-8.baskı--s.48.
- Ed: Çelikkafa, M., & Çeviri: Demir, B. (2010, Haziran 30). **'Erkeksiz Kadınlar' Sinemalarda**. <http://www.dw.com/tr/erkeksiz-kad%C4%B1nlar-sinemalarda/a-5742211> (Erişim tarihi: 09 Şubat 2016)

- Efsad. (2009, Haziran 01). *Fotoğraf Gösterisi – Sudan Sebepler – Serap-Adnan Sokol*. <http://www.efsad.org.tr/7-haziran-1900-fotograf-gosterisi-sudan-sebepler-serap-adnan-sokol> (Erişim tarihi: 23 Ağustos 2016)
- Erciyes, C. (2015, Mart 30). *Murat Germen bu kezeylemci bir sanatçı*. Haziran 06, 2016 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/murat-germen-bu-kezeylemci-bir-sanatci-28572030> (Erişim tarihi: 06 Haziran 2016)
- Erdör, M. (2012, ekim 03). *Lukapku.com ile Röportaj*. www.muraterdor.com/: <http://muraterdor.com/lukapku-com-ile-roportaj/> (Erişim tarihi: 01 Ağustos 2016)
- Eriñç, M. (2011). *Sanat Psikolojisine Giriş*. İstanbul: Ütopya Yayınevi. 3.baskı- s.22
- Ersoy, A. (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık- 1.baskı.
- Ertan, G. (1991). *Fotoğraf Akımları*. *Refo Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı 19*, s.20.
- Ertan, G. (1996-1997). "Fotoğraf". *Fotoğraf Dergisi-Sayı 10*, s.78.
- Ertan, G. (1999). 'Dinamizm'. *Fotoğraf Dergisi-Sayı 23*, s.40.
- Ertan, G. (2003). *Şahin Kaygun ve Dorothea Lange*. *Fotoğraf Dergisi-Sayı 49*, s.25.
- Ertan, G. (2012). *Fotoğraf Dilinin Dünü ve Bugünü*. *Fotoğraf Dergisi-Sayı 103*, s.52.
- Erutku. (2003). *Renk*. *Fotoğraf Dergisi-Sayı 51*, s.70.
- Eser, Ö. (2011). *Söyleşi; Ahmet Öner Gezgin*. *Afsad-Kontrast Fotoğraf Dergisi-Sayı 21*, s.25.
- Evren, S. (2014, Ocak 13). *Kafka'nın Şato'su: Bir şato kadar esnek, kırılğan ve katı*. www.sabitfikir.com/dosyalar/kafkanin-satosu-bir-sato-kadar-esnek-kirilgan-ve-kati (Erişim tarihi: 01 Ağustos 2016)
- Flusser, V. (2009). *Bir Fotoğraf Felsefesine Göre*. İstanbul: Hayalbaz Yayıncılık - s.67.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları-1.baskı.

- Foucault, M. (2013). *Raymond Roussel: Ölüm ve Labirent*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Frizot, M. (1998). Figures of Style. A. Hause, & M. Frizot içinde, *A new History of Photography* (s. s.463). Köln: Könemann .
- Fineberg, J.(2014). **1940'tan Sonra Sanat**, İzmir: Karakalem Yayınları-1.baskı-s.390
- Fütüristika. (2008, Mayıs). *Jorge Luis Borges ile söyleşi*. Temmuz 30, 2016 tarihinde
<http://www.futuristika.org/jorge-luis-borges-ile-soylesi/> adresinden alındı
- Germen, M. (bt). *'Murat Germen – Short Biography'*.
<http://muratgermen.com/about/> (Erişim tarihi: 10 temmuz 201)
- Gezgin, A. (1997). **Deneyisel Fotografi**. *Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı 10*, s.103.
- Gezgin, A. (bt). *Cumhuriyet'ten Günümüze Fotoğrafi*. Sayı 4:
<http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-4/ahmet2c.html> (Erişim tarihi: 08 Mart 2016)
- Grill, T., & Scanlon, M. (2003). *Fotoğrafta Kompozisyon*. İstanbul: Homer Yayınları-1.baskı.
- Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi-1.baskı.
- Gros,B. (2013) **Zamanın Yoldaşları**. Artun ve Öрге içinde **Çağdaş Sanat Nedir?** (s.66) İstanbul: İletişim Yayınları
- Güzel, D. (2012). **Fotoğrafın Mitolojik Kökenleri**. *İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi-Sayı 145*, s.71-72.
- Haz: Erden, O. (2012). *Çağdaş Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey-Tempo Dergisi yayını*. İstanbul: Boyut Matbaacılık-1.baskı.
- Herbert, A. (2016). *Milk Drop Coronet, Harold Edgerton 1936*.
www.hrc.utexas.edu. (Erişim tarihi: 12 ağustos 2016)
- Hesketh, J. (2012). *John Hesketh*. <http://johnhesketh.squarespace.com/culdesac/>
(Erişim tarihi: 15 Ocak 2016)

- Hodge, S. (2014). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. İstanbul: Domingo Yayınevi.
- Huhtamo, H. (bt). *Hannu Huhtamo Photography*.
<http://www.hannuhuhtamo.com/index.php> (Erişim tarihi: 24 Nisan 2016)
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (2011). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İrby, J. E.(2007). '*Labyrinths*'. New York: New Directions. s.XIII
- İsma, S. (tarih yok). *Conceptual Art Photographer Misha Gordin*. 2012:
freeyork.org/photography/nisga-gordin (Erişim tarihi: 01 Ağustos 2016)
- Jaspers, K. (2000). *Felsefe Nedir?* Ankara: Say Yayınları-1.baskı.
- Kalfagil, S. (2006). *Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon*. İstanbul: Fotoğrafevi Yayınları.
- Kanburoğlu, Ö. (2000). *Işıkla Boyama*. *Fotoğraf Dergisi-Sayı 31*,
- Karadağ, N. (2016, Mayıs 07). *Işıkla Boyama Teknikleri Seminerleri*.
<http://www.photoplay.com.tr/blog/isikla-boyama-teknikleri-seminerleri#sthash.BW7OBaHa.dpuf> (Erişim tarihi: 02 Temmuz 2016)
- Karaman, F. (2002). '*Modern Dünyaya Yeni Bir Bakış*'. *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı 23*, s.60.
- Kılıç, L. (1995). '*Video Sanatı-Eleştirel bir bakış*'. İstanbul: Hil Yayınları-1.baskı.
- Kılıç, L. (2003). *Görüntü Estetiği*. İstanbul: İnkilap Kitabevi.
- Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi-1.Baskı.
- Koç, M. (2013, Şubat 13). *Borges'de Labirent Metaforu*.
<http://blog.milliyet.com.tr/borges-de-labirent-metaforu/Blog/?BlogNo=402156> (Erişim tarihi: 01 Ağustos 2016)
- Krauss, R. (2007). "*Fotoğraf*"ı Yeniden Keşfetmek. C. Aydemir içinde, *Fotoğraf Neyi Anlatır* (s. 58). İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı-1.baskı.

- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis yayınları-4.baskı.
- Küçüksayraç, E. (1999). **Boyama Kitabından Fırlayan Fotoğraflar**. *Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi- Sayı 6*, s.50.
- Küratör: Graf, M. (2010). **Başlık:Çağdaş Türkiye Fotoğrafının Kısa Tarihi**.
<http://www.orhancemcetin.com/cagdas-turkiye-fotografinin-kisa-tarihi-a-short-history-of-contemporary-photography-in-turkey> (Erişim tarihi: 09 Şubat 2016)
- Le Witt, S. (1967 (Atrforum)). **'Paragraphs on Conceptual Art'**. Ağustos 09, 2016 tarihinde
www.corner-college.com/udbcproVozeFxParagraphs_on_conceptual_Art_Sol:Lewitt.pdf adresinden alındı
- Lebe, D. (bt.). **David Lebe**. <http://davidlebe.com/B&W-LIGHT-DRAWINGS-ETC/1976---1977/thumbs-caption/> (Erişim tarihi: 15 Mart 2016)
- Lenoir, B. (2003). **Sanat Yapıtı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Little, S. (2013). **İzmler-Sanatı Anlamak**. İstanbul: Yem Yayınları.
- Lynton, N. (2009). **Modern Sanatın Öyküsü**. İstanbul: Remzi Kitabevi-4.baskı.
- Mandalik, A. (2014, Aralık 13). **'Light Art Photography / Işıqla Sanatsal Fotoğrafçılık'**. <http://www.photoline.com.tr/light-art-photography-isikla-sanatsal-fotografcilik/> (Erişim tarihi: 09 Mayıs 2016)
- Mendoza, J. (2011, Nisan 04). **First Light Painting Photos**.
<https://www.lomography.com/magazine/130120-first-light-painting-photos> (Erişim tarihi: 21 Ocak 2016)
- Naef, W. J. (1997). **The Art of Bernd and Hilla Becher**. B. a. Becher içinde, *'Water Towers'* (s. s.9). Cambridge: The Mit Press.
- Nervi, M. (2011, Ocak 08). **Kafka's Life(1883-1924)**. The Kafka Project:
<http://www.kafka.org/index.php?blogography> (Erişim tarihi: 02 ağustos 2016)

- Çev: Oflaz, M. (2008). *Dada Manifestoları*. İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınları-
2.baskı- s.5.
- O'Hagan, S. (2015, Kasım 03). *Jeff Wall: 'I'm Haunted by the idea that my
photography was all a big mistake'*.
[http://theguardian.com/artanddesign/2015/nov/03/jeff-wall-photography-
marian-goodman-gallery-show](http://theguardian.com/artanddesign/2015/nov/03/jeff-wall-photography-marian-goodman-gallery-show) (Erişim tarihi: 01 Ağustos 2016)
- Oral, M. (1985). *Şahin Kaygun Sergisi Üzerine*. *Fotoğraf Sanatı Dergisi- Sayı 24*,
s.19.
- Öğdül, R. (2012, Kasım 29). *Dil Oyunu Olarak Sanat*. www.birgun.net.:
<http://www.birgun.net/haber-detay/dil-oyunu-olarak-sanat-17962.html>
(Erişim tarihi: 11 Temmuz 2016)
- Öğdül, R. (2014). *'Güncel Sanattan Kesitler Ya da Yapbozdan Parçalar'*. *Afsad
Kontrast Fotoğraf Dergisi-Sayı 40*, s.8.
- Ökten, A. İ. (2011). *Fotoğraf Yazıları*. Ankara: Alter Yayıncılık.
- Özdal, I. (bt). *Ahmet Elhan'ın Portreleri*. Sayı 4:
<http://fotografya.fotografya.gen.tr/issue-4/isik.html#> (Erişim tarihi: 02
Haziran 2016)
- Özsezgin, K. (1993). *Şahin Kaygun ve Fotoğrafa Bütünsel Bakış*. *Fotoğraf
Dergisi-Sayı 56*, s.11.
- Öztürk, D. (2009, Ekşm). *"Üretimin Döngüsü Makinem, Çektiğim Yer ve
Bilgisayarımdan İbarettir"*. [http://v3.arkitera.com/s184-uretimin-dongusu-
makinem-cektigim-yer-ve-bilgisayarimdan-ibaret.html](http://v3.arkitera.com/s184-uretimin-dongusu-makinem-cektigim-yer-ve-bilgisayarimdan-ibaret.html) (Erişim tarihi: 16
Haziran 2016)
- Özüdoğru, Ş. (bt). *Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ce Cindy
Sherman-s 125-126-127*.
http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6_sakir.pdf (Erişim
tarihi: 30 Haziran 2016)
- Özyurt, O. (2003, Ekim 23). *'Farklı'nın ötekiliği*.
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=92979> (Erişim tarihi: 01
Nisan 2016)

- Plaugic, L. (2015, Mayıs 30). *'The story of Richard Prince and his \$100.000 Instagram art'*. www.theverge.com/2015/5/30/8691257/richard_prince-instagram-photos-copght-law-fair-use (Erişim tarihi: 01 ağustos 2016)
- Prakel, D. (2012). *Görsel Fotoğrafçılık Sözlüğü*. İstanbul: Litaratür Yayıncılık-1.baskı-s.57.
- Price, M. (2004). *Fotoğraf Çerçevadaki Gizem*. İstanbul: Sena Ofset. 1.baskı. s.11.
- Prince, R. (bt). *'Practicing Without a Lisence 1977'*
www.richardprince.com/writings/practicing-without-a-license-1977 (Erişim tarihi: 01 ağustos 2016)
- Pugin, J. (bt). *Jacques Pugin Biography*.
<http://www.jacquespugin.ch/biographie.html> (Erişim tarihi: 17 Nisan 2016)
- Saehrendt, C., & Kittl, S. T. (2012). *Bunu Ben de Yaparım*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sahakoğlu, K. (1999). *Beymen 1999 için Hazırlanmış İlkbahar-Yaz Koleksiyonu. Geniş Açılı Fotoğraf Sanatı Dergisi*, s.61.
- Sharpe, M. (2006). Marcus Sharpe Photographer.
<http://marcussharpe.com/lightpaint.htm> (Erişim tarihi: 01 Nisan 2016)
- Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları-3.baskı.
- Solomon-Godeau, A. (1991). *Photography at The Dock*. Minneapolis: University of Minnesota Press- s.140.
- Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak*. İstanbul: Agora Kitaplığı-1.baskı.
- Soygüder, Ş. (bt). *'Renk'*. Sayı 18:
<http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=135,0,0,1,0,0> (Erişim tarihi: 06 Ocak 2016)
- Sönmezışık, K. (2013, Şubat 03). *Siyah Beyazı Yendi*.
<http://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/siyah-beyazi-yendi-468114>
(Erişim tarihi: 07 Mayıs 2016)
- Su, S. (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefi söylemi*. İstanbul: Profil Yayıncılık-1.baskı.

- Şahiner, R. (2015). '**Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi**'. Ankara: Ütopya Yayınevi-1.baskı.
- Şen, Y. M. (2013). **Tarihsel Süreç İçinde İmgenin, Algının Manipülasyonu**. *Afsad Kontrast Dergisi-Sayı 38*, s.13.
- Tonkonov, L. (bt). **Tokihiro Sato**. http://www.tonkonow.com/sato_cv.html (Erişim tarihi: 24 mart 2016)
- Topçuoğlu, N. (1999). **Cinsiyet, Yalan ve Fotoğraflar**. *Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı 6*, s.72.
- Topçuoğlu, N. (2001). **iki bin yılın muhasebesi!** *Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı 15*, s.72.
- Topçuoğlu, N. (2001). **Kolay sorular zor cevaplar**. *Geniş Açık Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı 16*, s.67.
- Topçuoğlu, N. (2010). **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları-3.baskı.
- Tumay, S. (2007). **Kimliğin Hiper Boyutu ve Fotoğraf**. D. c. Aydemir içinde, *Fotoğraf Neyi Anlatır* (s. 165-166). İstanbul: Hayalbaz Kitaplığı-1.baskı.
- Tuncer, A. Ö. (2014, Aralık 2012). **Şirin Neşat: Tene Kazınan Direniş**. <http://buyulu-fener.tumblr.com/post/38716318114/%C5%9Firin-ne%C5%9Fat-tene-kaz%C4%B1nan-direni%C5%9F> (Erişim tarihi: 01 Ağustos 2016)
- Turan, E. (2010). '**Fotoğraf Sanatının Işıklı Yolculuğu-4**'. *Fotoğraf Dergisi- Sayı 90*, s.44.
- Turani, A. (2011). **Çağdaş Sanat Felsefesi**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turim, M. (1995). '**Video Sanatı: Bir Gelecek Kuramı**'. L. Kılıç içinde, **Video Sanatı Eleştirel bir Bakış** (s. s.104). İstanbul: Hil Yayıncılık.
- Tüfekçi, T. (2000). **Fotoğrafta Resim Etkisi**. *Fotoğraf Dergisi-sayı 31*, s.70.

Türk Dil Kurumu. (bt). **Kelime: Kavram**. Büyük Türkçe Sözlük.

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GT.S.57b2342430c155.15481707 (Erişim tarihi: 05 Haziran 2016)

Türk Dil Kurumu. (bt). **Kelime:Şiddet**.

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veri_tbn&kelimesec=298685 (Erişim tarihi: 08 ağustos 2016)

Uhri, M. (2015-Cilt.5 No.3). **Labirentler ve Algoritmalar**. <http://www.ebulten-senaturk.org/author.php?id=38> (Erişim tarihi: 07 Mayıs 2016)

Üstek, F. (2004). **Halil Altındere**, Geniş Açılı Fotoğraf Sanatı Dergisi- Sayı 33, s.56

Van Herpen, W. (2003). **Exposed**. *Geniş Açılı Fotoğraf Sanatı Dergisi-Sayı 28*, s.66.

Vesper, Y. (2006, Haziran 20). **Bir ben var benden içeri** .

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=196357> (Erişim tarihi: 11 Mayıs 2016)

Walkers, R. (bt). **Rishard Walkers Light Painter**.

<https://richardwalkerimages.com/about-richard/> (Erişim tarihi: 19 Nisan 2016)

Wilde, O. (2010). **Sanatçı:eleştirmen, yalancı, katil estetik ce etik üzerine**. İstanbul: İletişim Yayınları.s.225.

Wright, K. (bt). **Blind Artist Pete Eckert uses Light Painting to Expose his Vision**.

<http://i2.wp.com/garakami.com/wp-content/uploads/2013/07/feature.jpg?zoom=1.5&resize=646%2C294> (27 Mayıs 2016)

Yalçınkaya, F. (2014, Nisan 04). **Joseph Beuys - “Amerika’dan Hoşlanıyorum ve Amerika Benden Hoşlanıyor (1974)”**.

<http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/joseph-beuys-amerika-dan-hoslaniyorum-ve-amerika-benden-hoslaniyor-1974-/3786> (Erişim tarihi: 12 Temmuz 2016)

Yatağan, D. (2013, Şubat 13). **'J.L.Borges Yazınında Evren Kurgusu'-Deniz**

Yatağan'ın (2007) İTÜ Fen Bilimleri Ens.Yüksek Lisans Tezinden alıntıdır.

[http://blog.milliyet.com.tr/borges-de-labirent-
metaforu/Blog/?BlogNo=402156](http://blog.milliyet.com.tr/borges-de-labirent-metaforu/Blog/?BlogNo=402156) (Erişim tarihi: 15 Temmuz 2016)

Yayıntaş, A. (1999). **Şahin Kaygun'un Hayat Hikayesi**. *Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi- Sayı 6*, s.39.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları- 2.baskı.

Yılmaz, B. (2015). **12. İstanbul Bienali'ne Bir Bakış**. *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi-Sayı 14*, s.180.

Yılmaz, M. (2012, Mart 07). **Fotoğraf Resimdir**.

<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/mehmet-yilmaz-fotograf-resimdir/>
(Erişim tarihi: 18 Şubat 2016)

Yılmaz, Ö. (2011, Kasım 28). **Murat Germen'le kentlerin "Muta-Morfoz"u üzerine**. [https://muratgermen.wordpress.com/2011/11/28/murat-germenle-
kentlerin-muta-morfozu-uzerine-ozge-yilmaz-ile-roportaj-artunlimited-
dergisi-](https://muratgermen.wordpress.com/2011/11/28/murat-germenle-kentlerin-muta-morfozu-uzerine-ozge-yilmaz-ile-roportaj-artunlimited-dergisi-) (Erişim tarihi: 01 Aralık 2015)

Zaman, İ. (2011). **'Işıkla Yazmak'**. *Fotoğraf Dergisi- Sayı 95*, s.36.

Zuckerman, J. (2004). **'Fotoğrafta Rengin Sırları'**. İstanbul: Homer Yayınları- 1.baskı s.67.