T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

GERÇEKLİK ALGISININ FOTOĞRAFTAKİ TEKNOLOJİK GELİŞMELERLE BİRLİKTE DEĞİŞİME UĞRAYARAK GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN ORTAYA ÇIKMASI

SANATTA YETERLİK ÇALIŞMASI

Haluk Arda OSKAY

KOCAELİ 2013

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

GERÇEKLİK ALGISININ FOTOĞRAFTAKİ TEKNOLOJİK GELİŞMELERLE BİRLİKTE DEĞİŞİME UĞRAYARAK GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN ORTAYA ÇIKMASI

SANATTA YETERLİK ÇALIŞMASI

Haluk Arda OSKAY

DANIŞMAN: Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU

KOCAELİ 2013

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI

GERÇEKLİK ALGISININ FOTOĞRAFTAKİ TEKNOLOJİK GELİŞMELERLE BİRLİKTE DEĞİŞİME UĞRAYARAK GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN ORTAYA ÇIKMASI

SANATTA YETERLİK ÇALIŞMASI

Tezi Hazırlayan: Haluk Arda OSKAY

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 26.06.2013/10

Jüri Başkanı: Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU (İmza)

Jüri Üyesi: Prof. Dr. İsmet ÇAVUŞOĞLU (İmza)

Jüri Üyesi: Doç. Melihat TÜZÜN (İmza)

Jüri Üyesi: Doç. Çetin ERGAND (İmza)

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Safiye BAŞAR (İmza)

KOCAELİ 2013

GERÇEKLİK ALGISININ FOTOĞRAFTAKİ TEKNOLOJİK GELİŞMELERLE BİRLİKTE DEĞİŞİME UĞRAYARAK GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜN ORTAYA ÇIKMASI

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....I

ÖZET.....V

ABSTRACT.....VI

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....VII

ŞEKİLLER LİSTESİ.....XVI

RESİMLER LİSTESİ.....XVII

SAHNELER LİSTESİ.....XVIII

ESERLER LİSTESİ.....XIX

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATSAL YARATIM SÜRECİNDE GERÇEK KAVRAMI

1.1. Antik Dönem Gerçeklik Algısı ve Platon'un Mağara Metaforu……..…… 1

1.2. Fotoğrafın İcadı Öncesi Plastik Sanatlarda Gerçeğe Ulaşma Çabası…….…. 6

1.2.1. Rönesans Öncesi Plastik Sanatlarda Gerçeğe Ulaşma Çabası……..…. 7

1.2.2. Rönesans Dönemi Plastik Sanatlarda Gerçeğe Ulaşma Çabası…….. 14

1.3. Camera Obscura ve Fotoğrafın İcadı…….…. 22

1.3.1. Camera Obscura……..……. 22

1.3.2. Fotoğrafın İcadı……...…..…..... 27

1.3.3. Fotoğrafın İcadı Sonrası Tartışmalar…….…..……. 33

1.4. Fotoğrafın İcadından Sonra Sanatta Değişen Gerçeklik Algısı……..…..…..38

1.4.1. İzlenimcilik……...……..……..……...…….....41

1.4.2. Kübizm.....44

1.4.3. Gerçeküstücülük.....47

1.5. Fotografik Gerçeklik Arayışının Günümüz Sanat ve Teknolojisine

Yansımaları…….…54

İKİNCİ BÖLÜM

GERÇEKÜSTÜ SANATIN GELİŞİMİ ve ÖNCÜLERİ

2.1. Gerçeküstücü Düşünce Yöntemleri.....73

2.1.1. Otomatizm.....73

2.1.2. Oneirizm.....77

2.1.3. Psikanaliz.....78

2.2. Fotoğraf Sanatında Gerçeküstü Yaklaşımlar.....80

2.2.1. Andre Kertesz.....105

2.2.2. Man Ray (Emmanuel Rudnitsky).....111

2.2.3. Hans Bellmer.....115

2.2.4. Gerhard Richter.....120

2.2.5. Joel Peter Witkin.....124

2.2.6. David Hockney.....127

2.2.7. Jerry Uelsmann.....131

2.2.8. Abelardo Morell……...……..137

2.2.9. Sandy Skoglund……..145

2.2.10. Şahin Kaygun.....150

2.2.11. Saygun Dura.....155

2.2.12. Orhan Alptürk.....162

2.2.13. Tahir Ün.....167

2.2.14. Ahmet Öner Gezgin.....172

2.2.15. İlke Veral Çoşkuner.....179

2.2.16. Maggie Danon.....182

2.2.17. Murat Germen……...……186

2.2.18. Ali Alışır……...192

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ESERLERİN TANIMLANMASI ve ESERLER

3.1. "Benliksiz" Serisinin Çıkış Noktası.....202

3.1.1. "Benliksiz" Serisinin Çekim ve Montaj Aşamaları.....204

3.1.2. "Benliksiz" Serisi.....206

3.2. "Daha Önce Tanışmış mıydık?" Serisinin Çıkış Noktası.....211

3.2.1. "Daha Önce Tanışmış mıydık?" Serisinin Çekim ve Montaj Aşamaları.....214

3.2.3. "Daha Önce Tanışmış mıydık?".....216

3.3. "Huzursuz" Serisinin Çıkış Noktası.....221

3.3.1. "Huzursuz" Serisinin Çekim ve Montaj Aşaması.....223

3.3.2. "Huzursuz"…….....225

SONUÇ.....235

KAYNAKÇA.....240

EKLER…….....254

ÖZGEÇMİŞ.....260

ÖZET

Bu tez çalışmasında, tarihsel süreç içerisinde plastik sanatlarda gerçeği yansıtma çabası ve imgeler dünyasının gerçekliğe aktarılması sorunsalı bağlamında; resim, fotoğraf ve felsefenin uygulama alanlarında ki yaklaşımlar ve birbirleri arasında ki etkileşimleri ortaya koymak amaçlanmaktadır. Gerçeklik doğanın bir yansıması olarak ya da doğanın görünürlüğünün içsel bir ifadesi olarak, sanatta, sosyo-politik-kültürel bağlamda yaptırımlarla şekillenmiştir. Fotoğrafın icadıyla değişen gerçeklik algısı, gerçeği birebir yansıtma kaygısını ve yaptırımını da değiştirmiştir. Doğa ile birebir ilişki içinde olan sanatçı, gerçeklik ile arasına mekanik bir düzeneği sokmaktadır. Bu düzeneğin sanatsal üretim sürecine dâhil olmasıyla birlikte, ortaya çıkacak etki-tepki mekanizmasının yarattığı yeni eğilimler çalışmada irdelenmektedir.

Çalışmada argümantatif yöntem ve uygulama bir arada ortaya konulmaktadır. Bu tez çalışmasını destekleyen metnin oluşturulmasında öncelikle konu kapsamında literatür araştırması yapılarak, yerli-yabancı kitaplar, süreli yayınlar, ilgili tezler, çevrimiçi kaynaklar taranarak kaynakça oluşturulmuştur. Sanat tarihi kapsamında, gerçeküstü veya gerçeküstü anlatıma yakın sanat yapıtları, kronolojik sırayla çalışmaya dâhil edilmiştir. Çalışmanın kapsamı, gerçeküstü anlatım tarzını açıklayarak, gerçeklik olgusunun irdelenmesidir. Bu bağlamda, dönemsel olarak plastik sanatlarda gerçeğe ulaşma çabası ve fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte değişen gerçeklik olgusunun ortaya çıkardığı tartışmalar incelenmektedir. Değişen gerçeklik algısıyla ortaya çıkan sanat eserlerinin, fotoğrafla ilişkisi gerçeküstü sanat anlayışı kapsamında ele alınmaktadır. Çalışmanın cevap vermeye çalıştığı sorunsallar; "Fotoğrafın icat edilmesiyle birlikte, resim ve fotoğraf sanatlarının aralarında oluşturdukları etkileşim, günümüz sanatsal üretim sürecinde, simbiyotik bağla birbirlerine bağlı mıdır?" ve "Fotoğraf gerçekliği yansıtmasının dışında, gerçeküstünü hangi yöntemler kullanarak yansıtabilir?" olarak belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Gerçeklik, Gerçeküstücülük.

ABSTRACT

In this thesis, revealing the interaction between philosophy, painting and photography within the context of reflecting the reality and image world into art in historical process of plastic arts is aimed. Reality, is shaped in arts with social-political-cultural contexts as reflection of nature or inner expression of visuality. The invention of photography changes the perception of reality and the concerns about mirroring the reality in an exact form. The artist whom always in a continuous interaction between nature, inserts a mechanical regularity between him/herself and reality. With the involvement of this regularity into the arts, there will be new leanings created by the action and reaction of this involvements in this thesis these leanings will be examined.

In this thesis argumantative method and applications are used together. Bibliography is constituted by literature review including books, periodicals, relative thesis, online sources. Surrealistic and works which has close expressions to surrealistic style are listed chronologically in thesis within the concept of history of arts. The concept of thesis is explaining the surrealistic narration and examining the reality. Within this context while examining the effort of reaching the reality also the arguments about the change of reality with the invention of photography will be discussed. The discussions about the interaction between photography the works which are created under the circumstances of changing reality perception will be discussed. In this thesis these problematics will be answered: Are the photography and painting symbiotically connected each other in contemporary art production process with the invention of photography? and except mirroring the reality with which methods can photography reflect the surreal.

Key Words: Photography, Reality, Surrealism.

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1: Araba Sürücüsü, M.Ö. 475 dolayları..... 2

Fotoğraf 2: Haluk Arda Oskay, Huzursuz, 2004.....3

Fotoğraf 3: Lascaux mağrası, Fransa, M.Ö. 13.000.....8

Fotoğraf 4: Büst, M.Ö. 2551-2528 dolayları, Gize'de bir mezarda bulunmuştur; kireçtaşı, yükseklik 27.8 cm Kunsthistorisches Museum, Viyana.....10

Fotoğraf 5: Zeus Heykeli, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina.....11

Fotoğraf 6: Herkül tasviri, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina.....11

Fotoğraf 7: Akhilleus ile Aias dama oynuyorlar, M.Ö. 540 dolayları. "Siyah-figürlü üslupta vazo, Exekias imzalı; yüksekliği 61 cm; Museo Etrusco, Vatikan.....12

Fotoğraf 8: Savaşa hazırlanan genç, M.Ö. 510-500 dolayları, Euthymedes imzalı, yükseklik 60 cm, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Münih.....13

Fotoğraf 9: Perspektif temelli anamorfik sanat örneği, Saint Margaret ve Ejderha, 17. yüzyıl ortası……...…17

Fotoğraf 10: Silindir ayna üzerinden yansıtılan I. Charles portresi, yaklaşık olarak 1780'li yıllar…….…...18

Fotoğraf 11: Silindir ayna üzerinden anamorfik perspektif uygulaması, Haluk Arda Oskay, Kocaeli, 2013……....…….18

Fotoğraf 12: Anamorfik perspektif uygulaması, Haluk Arda Oskay, Kocaeli, 2013…….19

Fotoğraf 13: Anamorfik perspektif uygulaması, Haluk Arda Oskay, Kocaeli, 2013…….19

Fotoğraf 14: Jonty Hurwitz, Rejuvenation, 2008…….….20

Fotoğraf 15: Felice Varini, Courtesy, Tra Il Pieno E Il Vuoto, 2003……....20

Fotoğraf 16: Joseph Nicéphore Niépce. Le Gras'da Pencereden Görünüm. 1827. Helyografi. 20.3x16.5 cm. ilk fotoğraf olarak kabul edilen helyografi.....27

Fotoğraf 17: Haluk Arda Oskay, dijital pin-hole uygulaması, Kocaeli, 2013……...28

Fotoğraf 18: Haluk Arda Oskay, dijital pin-hole uygulaması, Kocaeli, 2013…..…28

Fotoğraf 19: Haluk Arda Oskay, dijital pin-hole uygulaması, Kocaeli, 2013……...28

Fotoğraf 20: Haluk Arda Oskay, dijital pin-hole uygulaması, Kocaeli, 2013…..…28

Fotoğraf 21: Joseph Nicéphore Niépce, Le Gras'da Pencereden Görünüm'ün Heliograph'ı.....31

Fotoğraf 22: Edgar Degas, Dansçı, 1895 sonu ya da 1896. Jelatin kuru plaka negatif.....42

Fotoğraf 22: Edgar Degas, Dansçı, Tarihi belli değil.....42

Fotoğraf 24: Charles Spitz. Tahitili Kadın. Yıl 1890. Albümün baskı. Spitz'in bu fotoğrafı ünlü ressam Paul Gauguin'e taslak olmuştur. Gauguine bu fotoğrafı kullanarak ünlü "Melankolik" adlı resmini yapmıştır.....44

Fotoğraf 25: Paul Gauguin, Melankolik, 1891, Tuval üzerine yağlı boya.....44

Fotoğraf 26: 1801'de Leicester Meydanı'nın da inşa edilmiş olan panorama rotunda çizimi……...55

Fotoğraf 27: NASA'nın Mars yüzeyini canlandırdığı cyclorama……..56

Fotoğraf 28: Havalimanı kullanımı için geliştirilmekte olan bir cyclorama……..…57

Fotoğraf 29: Portatif Diorama, John Heaviside Clark, 1826, 12,5 x 33,4 x 26,4 cm, Los Angeles, Getty Research Institute……....59

Fotoğraf 30: Beş adet Daguerreotype plakadan oluşan San Francisco panoraması, Martin Behrman, 1851……....60

Fotoğraf 31: Thomas Sutton tarafından geliştirilen "Water-Filled" objektif……60

Fotoğraf 32: Thomas Sutton ve Frederick Cox tarafından geliştirilen panoramik fotoğraf makinası……61

Fotoğraf 33: Ed Ruscha, Every Building On The Sunset Strip, 1966. Çalışmadan ayrıntı……..65

Fotoğraf 34: Ed Ruscha, Every Building on the Sunset Strip kitabını tutarken. 1967…….65

Fotoğraf 35: Ed Ruscha, Every Building On The Sunset Strip, 1966, Çalışmanın açık hali……...66

Fotoğraf 36: Ed Ruscha, Every Building On The Sunset Strip, 1966, Çalışmadan Ayrıntı…….66

Fotoğraf 37: Ed Ruscha, Every Building On The Sunset Strip, foto-kitap çalışması……..66

Fotoğraf 38: Google Street View Aracı……...…….68

Fotoğraf 39: Ed Ruscha, Every Building On The Sunset Strip, 1966, Çalışmadan tek bir kare……....69

Fotoğraf 40: Ed Ruscha'nın Every Building On The Sunset Strip, 1966, Çalışmasında bulunan dükkânın, Google Street View aracıyla fotoğraflanmış görüntüsü…….69

Fotoğraf 41: Microsoft Street Slide kullanımından kesit……..70

Fotoğraf 42: Microsoft Street Slide Uygulaması……...…71

Fotoğraf 43: André Breton, Birinci Gerçeküstücü Manifesto, İllüstrasyon: Max Ernst.....73

Fotoğraf 44: Pablo Picasso, ışıklı boyama kullanılarak yaptığı sentor çizimi, 1949. (Fotoğraf: Gjon
Mili)……....81

Fotoğraf 45: Pablo Picasso, ışıklı boyama kullanılarak yaptığı vazo ve çiçek çizimi, 1949. (Fotoğraf: Gjon Mili)……81

Fotoğraf 46: Philippe Halsman, Dali Atomicus'un çekim denemeleri, 1948……...82

Fotoğraf 47: Periferik Panorama çekim şeması……83

Fotoğraf 48: Andrew Davidhazy, Portrait of Linda, 1993, periferik panorama……84

Fotoğraf 49: Andrew Davidhazy, Otoportre, periferik panorama…….85

Fotoğraf 50: Harold Edgerton, Ampülün Ölümü, 1936……85

Fotoğraf 51: Harold Edgerton, İp Atlama Hareketi, 1952…….86

Fotoğraf 52: Andrew Davidhazy, Hareketli Figür, stroboscopic fotoğraf……...86

Fotoğraf 53: Owen Lloyd, İsimsiz, 2013, stroboscopic fotoğraf…….....…...….87

Fotoğraf 54: Sohei Nishino, Diorama Harita, Londra, 2010, 2300 x 1283 mm…....87

Fotoğraf 55: Sohei Nishino ve Diorama Harita çalışması…….....88

Fotoğraf 56: Sohei Nishino, Diorama Harita, İstanbul, 2010-2011, 1500 x 1515 mm..……89

Fotoğraf 57: Thomas Kellner, Anıtlar, Eiffel Kulesi, Paris, 1997…….91

Fotoğraf 58: Thomas Kellner, Tango Metropolis, Neuschwanstein Şatosu, Almanya, 2011…….92

Fotoğraf 59: Murat Germen, Muta-Morphosis #118, Rotterdam, İngiltere, 2011, 300 x 85 cm……...94

Fotoğraf 60: Murat Germen, Muta-Morphosis #105, Essaouira, Fas, 2011, 150 x 85 cm……95

Fotoğraf 61: Ahmet Elhan, "Yerler V", 2008……...…96

Fotoğraf 62: Ahmet Elhan, "Yerler VII", 2008…….96

Fotoğraf 63: Osang Gwon, BBD, fotografik heykel, 84 x 141 x 66 cm, 2009……..97

Fotoğraf 64: Osang Gwon, Red, fotografik heykel, 72 x 155 x 58 cm, 2008……..97

Fotoğraf 65: Osang Gwon, İsimsiz, fotografik heykel, 265 x 142 x 141 cm, 2012.....98

Fotoğraf 66: Jules Spinatsch, Devam Etmeyen Panorama A240635 (Discontinuous Panorama A240635), Davos, 2003……..…99

Fotoğraf 67: Jules Spinatsch, Devam Etmeyen Panorama C240700 (Discontinuous Panorama C240700), Davos, 2003…….99

Fotoğraf 68: Jules Spinatsch, Devam Etmeyen Panorama A240635'nin sunumu, Modern Sanat Müzesi, New York, 2006……..100

Fotoğraf 69: Aslı Narin, Halamın Bahçesi, 24 x 24 cm, 2010……....101

Fotoğraf 70: Aslı Narin, Halamın Bahçesi, 24 x 24 cm, 2010……103

Fotoğraf 71: Andre Kertesz, Fire Escape (Yangın Merdiveni), Fransa, 1928…….106

Fotoğraf 72: Andre Kertesz, Fire Escape (Yangın Merdiveni), New York, 1949..107

Fotoğraf 73: Andre Kertesz, Distortion No. 41, 1933……..…108

Fotoğraf 74: Andre Kertesz, İsimsiz, New York, 1937……...109

Fotoğraf 75: Andre Kertesz, Distortion #48, Paris, 1933……110

Fotoğraf 76: Man Ray, Sahil Kaldırımı (Boardwalk), 1917.....**...**111

Fotoğraf 77: Man Ray, Clock Wheels (Saat Çarkları), Rayograph, 1925**.....**112

Fotoğraf 78: Man Ray, Nü, 1929, Solarizasyon Tekniği**.....**113

Fotoğraf 79: Man Ray, Adsız, 1923, Rayograph tekniği**.....**114

Fotoğraf 80: Hans Bellmer, 1934-36, Bebek (La Poupee)**.....**115

Fotoğraf 81: Hans Bellmer, The Doll, Jelatin Gümüş Baskı, 1934–35**.....**116

Fotoğraf 82: Hans Bellmer, La Poupée, Gümüş Jelatin Baskı, 1934**.....**117

Fotoğraf 83: Hans Bellmer, La Poupée, boyamayla renklendirilmiş gümüş jelatin baskı, 1935……..……..118

Fotoğraf 84: Hans Bellmer, La Poupée, boyamayla renklendirilmiş gümüş jelatin baskı, 1938……....119

Fotoğraf 85: Gerhard Richter, Helga Matura, 1966.....121

Fotoğraf 86: Gerhard Richter, İsimsiz, Fotoğraf Üzerine Yağlı Boya, 1991.....122

Fotoğraf 87: Gerhard Richter, İsimsiz, Fotoğraf Üzerine Yağlı Boya, 2009……..123

Fotoğraf 88: Joel Peter Witkin, Kontes Maublanc, Paris, 2006.....124

Fotoğraf 89: Joel Peter Witkin, Leda, A.B.D, 1939.....125

Fotoğraf 90: Leonardo da Vinci, Leda and the Swan (Leda ve Kuğu) 1515 - 1520……..….126

Fotoğraf 91: David Hockney, Pearblossom Otobanı, 1986.....128

Fotoğraf 92: David Hockney, Büyük Kanyon, 1982.....129

Fotoğraf 93: David Hockney, Anne, 1982.....130

Fotoğraf 94: Jerry Uelsmann, "Robinson ve Rejlander Otoportresi", 1964.....133

Fotoğraf 95: Jerry Uelsmann, "İsimsiz" 1969.....134

Fotoğraf 96: Jerry Uelsmann, "İsimsiz", 1982.....136

Fotoğraf 97: Abelardo Morell, Camera Obscura Serisi……..…..137

Fotoğraf 98: Abelardo Morell, Camera Obscura Serisi……..….138

Fotoğraf 99: Abelardo Morell, Camera Obscura Serisi……...138

Fotoğraf 100: Abelardo Morell, Camera Obscura Serisi……....139

Fotoğraf 101: Abelardo Morell, Camera Obscura Serisi……140

Fotoğraf 102: Abelardo Morell, Tent Camera Serisi……...…142

Fotoğraf 103: Abelardo Morell, Tent Camera Serisi……...…143

Fotoğraf 104: Abelardo Morell, Tent Camera Serisi……...…143

Fotoğraf 105: Abelardo Morell, Tent Camera Serisi……..…..144

Fotoğraf 106: Sandy Skoglund, Radyo Aktif Kediler, 1980……...…148

Fotoğraf 107: Sandy Skoglund, Japon Balığının İntikamı, 1981……....147

Fotoğraf 108: Sandy Skoglund, Taze Melez, 2008…….148

Fotoğraf 109: Barack Obama ve Ailesi Beyaz Saray Bahçesinde, 2009…….149

Fotoğraf 110: Şahin Kaygun, İsimsiz, Polaroid, 1983……....150

Fotoğraf 111: Şahin Kaygun, Boyamalar Serisi.....151

Fotoğraf 112: Şahin Kaygun, Otoportre, Aralık 1992.....152

Fotoğraf 113: Saygun Dura, "Benim Gerçeğim" Sergisinden, 2005.....155

Fotoğraf 114: Saygun Dura, "Benim Gerçeğim" Sergisinden, 2005.....156

Fotoğraf 115: Saygun Dura, "Benim Gerçeğim" Sergisinden, 2005.....158

Fotoğraf 116: Paul Horst, Salvador Dali tarafından hazırlanan "Venüs'ün Rüyası" adlı çalışma için kostüm tasarımı, 1939……160

Fotoğraf 117: Paul Horst, Salvador Dali tarafından hazırlanan "Venüs'ün Rüyası" adlı çalışma için kostüm tasarımı, 1939……....161

Fotoğraf 118: Orhan Alptürk, Düşbozan.....163

Fotoğraf 119: Orhan Alptürk, Kartpostal Bedenler.....164

Fotoğraf 120: Orhan Alptürk, Öteki Denizler.....165

Fotoğraf 121: Orhan Alptürk, Çalınmış Portreler.....166

Fotoğraf 122: Tahir Ün, Hiçlik ya da Kimlik, 2005.....122

Fotoğraf 123: Tahir Ün, Yüzler ve Düşler, 1992-1995.....169

Fotoğraf 124: Tahir Ün, Hiçlik ya da Kimlik, 2005.....170

Fotoğraf 125: Tahir Ün, Hiçlik ya da Kimlik, 2005.....171

Fotoğraf 126: Ahmet Öner Gezgin, "Mavi", 1983.....126

Fotoğraf 127: Ahmet Öner Gezgin, Adsız, Gümüş Jelatin Baskı, 1984.....127

Fotoğraf 128: Ahmet Öner Gezgin, Gerçeğin İçsel ve Dışsal Yorumu, 103x103cm, Karışık Teknik, 1990.....175

Fotoğraf 129: Ahmet Öner Gezgin, "Adsız", Fotografi, Gümüş Jelatin Baskı, 1985……..…176

Fotoğraf 130: İlke Veral Coşkuner, "Anahtar" Serisinden, 2002.....179

Fotoğraf 131: İlke Veral Coşkuner, "Anahtar" Serisinden, 2002.....180

Fotoğraf 132: İlke Veral Coşkuner, "Anahtar" Serisinden, 2002.....181

Fotoğraf 133: Maggie Danon, Dijital Yorumlar, 2012.....182

Fotoğraf 134: Maggie Danon, Dijital Yorumlar, 2007.....183

Fotoğraf 135: Maggie Danon, Dijital Yorumlar, 2007.....184

Fotoğraf 136: Murat Germen, Aura #27, 80 x 120 cm., Paris, 2009……..187

Fotoğraf 137: Murat Germen, Way #17, Trap (Tuzak), Prag, 2008……....187

Fotoğraf 138: Murat Germen, Ars Accidentalis #02, 2008, 92 x 210 cm……...188

Fotoğraf 139: Murat Germen, Muta-Morphosis #6, 70 x 105 cm, Safranbolu, 2010.....189

Fotoğraf 140: Murat Germen, Deconstruct #01, 2007…….191

Fotoğraf 141: Murat Germen, Muta-Morphosis #22, 100 x 100 cm, Londra, 2010……...192

Fotoğraf 142: Ali Alışır, Sanal Bedenler # 13, 2009, 155 x 110 cm……..….193

Fotoğraf 143: Ali Alışır, Sanal Bedenler # 007, 2009, 155 x 110 cm……..…195

Fotoğraf 144: Ali Alışır, Sanal Mekanlar #4, 2011, 175 x 116,5 cm……..198

Fotoğraf 145: Ali Alışır, Sanal Mekânlar #24, 2011, 175 cm x 116,5 cm……..199

Fotoğraf 146: Ali Alışır, Sanal Savaşlar # 25, 2013, 90 x 156 cm……..200

Fotoğraf 147: Ali Alışır, Sanal Savaşlar # 2, 2013, 200 x 133 cm……..201

Fotoğraf 148: "Benliksiz" Serisinde Kullanılan Bazı Parçalar, Haluk Arda Oskay 2011.....204

Fotoğraf 149: "Benliksiz" Serisinde Kullanılan Bazı Parçalar, Haluk Arda Oskay 2012.....205

Fotoğraf 150: "Daha Önce Tanışmış nıydık?" Serisinden Çekimlerin İşlenmiş(sol) ve Raw(sağ) Görüntüleri.....215

Fotoğraf 151: "Huzursuz" Serisinden İki Adet Çekimin Raw Görüntüsü.....224

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Egnazio Danti, anamorfik perspektif kutusu, 1611……...17

Şekil 2: Camera obscura şematik çizimi……..…….....…..22

Şekil 3: Ebu Ali El Hasan Ibn El Haytam'ın "Optik" çalışması, M.S.10.yy.....23

Şekil4: Diorama şematik çizimi……...……..58

Şekil 5: Matrakçı Nasuh'un İstanbul ve Galata'yı betimlediği minyatür, 1533…….90

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Nebamun'un Bahçesi, M.Ö 1400 dolayları. Teb'deki bir mezardan duvar resmi, 64X74.2 cm, British Museum, Londra.....9

Resim2: Albreht Dürer, Makara ipliğiyle karelenmiş çerçeve marifetiyle kısagörünümlü (rakursi) desen çalışması yapan ressam, Unterweyssung Der Messung, 1525, Ağaçbaskı.....15

Resim 3: Albecht Dürer, Yatan Nü'yü Çizen Ressam, 1527 dolayları, tahta baskı...16

Resim 4: Natural Magick'in 1658'de Londra'da yayımlanan İngilizce edisyonunun ön kapağı ve içindekiler kısmı.....25

Resim 5: Joseph Nicephore Niépce (1765-1833).....30

Resim 6: Henri Rousseau, The Dream (Düş), 1910……...53

Resim 7: Jean (Hans) Arp, Adsız, 1916-1917.....74

Resim 8: Francis Picabia - The Virgin Saint II, Paris, 1920.....76

Resim 9: Sigmund Freud, Time Dergisi, Ekim 1924.....78

Resim 10: Rorschach Test Kartları.....212

SAHNELER LİSTESİ

Sahne 1: Charlie Chaplin, Modern Zamanlar, 1936……..52

Sahne 2: Charlie Chaplin, Modern Zamanlar, 1936……...52

ESERLER LİSTESİ

Eser 1: Benliksiz - 1, Haluk Arda Oskay, 2011.....206

Eser 2: Benliksiz - 2, Haluk Arda Oskay, 2012.....207

Eser 3: Benliksiz - 3, Haluk Arda Oskay, 2012.....208

Eser 4: Benliksiz - 4 Haluk Arda Oskay, 2012.....209

Eser 5: Benliksiz - 5, Haluk Arda Oskay, 2012.....210

Eser 6: Daha Önce Tanışmış mıydık? - 1, Haluk Arda Oskay, 2012.....216

Eser 7: Daha Önce Tanışmış mıydık? - 2, Haluk Arda Oskay, 2012.....217

Eser 8: Daha Önce Tanışmış mıydık? - 3, Haluk Arda Oskay, 2012.....218

Eser 9: Daha Önce Tanışmış mıydık? - 4, Haluk Arda Oskay, 2012.....219

Eser 10: Daha Önce Tanışmış mıydık? - 5, Haluk Arda Oskay, 2012.....220

Eser 11: Huzursuz - 1, Haluk Arda Oskay, 2010.....225

Eser 12: Huzursuz - 2, Haluk Arda Oskay, 2010.....226

Eser 13: Huzursuz - 3, Haluk Arda Oskay, 2010.....227

Eser 14: Huzursuz - 4, Haluk Arda Oskay, 2010.....228

Eser 15: Huzursuz - 5, Haluk Arda Oskay, 2010.....229

Eser 16: Huzursuz - 6, Haluk Arda Oskay, 2003.....230

Eser 17: Huzursuz - 7, Haluk Arda Oskay, 2003.....231

Eser 18: Huzursuz - 8, Haluk Arda Oskay, 2004.....232

Eser 19: Huzursuz - 9, Haluk Arda Oskay, 2004.....233

Eser 20: Huzursuz - 10, Haluk Arda Oskay, 2010.....234

BİRİNCİ BÖLÜM

SANATSAL YARATIM SÜRECİNDE GERÇEK KAVRAMI

Sanat ve felsefe birbirleriyle etkileşim içerisinde olan alanlardır. Sanat ve felsefe arasındaki etkileşimin temelinde; estetik, gerçeklik, sanatçı, sanat eseri ve esere konu olan özne arasındaki etkileşim ön plandadır. Zaten gerçeklik olgusunu, felsefi altyapısı olmaksızın ele almak mümkün değildir. Bu bağlamda sanatta gerçeklik olgusu antik çağdan günümüze değerlendirilmelidir ve bu anlayışa katkı sağlamak amacıyla felsefi altyapısı da irdelenmelidir. Bu çerçevede öncelikli olarak antik çağ büyük önem taşımaktadır.

1.1. Antik Dönem Gerçeklik Algısı ve Platon'un Mağara Metaforu

Ontolojinin (varlık felsefesi) temel sorusu olan "Varlık, var mıdır?" varsa varlığından nasıl emin olunabilir?" yaklaşımı sanat eserinin gerçeklikle olan ilişkisinde temel sorun konumuna gelmiştir. Varlığa dair temel sorular doğa filozoflarıyla ortaya çıkarken önemli bir problemi de beraberinde getirmektedir. Bu problem felsefedeki gerçeklik ile hakikat arasındaki farka dayanmaktadır. Sanatçının üretim süreci içerisinde bulunduğu konum bir bakıma bu farkın farklı bir tezahürü olarak kabul edilebilir. Felsefe, hakikat gerçek ilişkisinde görünen gerçekliğin ötesinde buna neden olan (Korshunova, 2004, s. 34, s. 74) ve gördüklerimizin bizi yanıltabileceği varsayımıyla görünen gerçekliğin ötesini irdeler, bu bir anlamlandırma sürecidir. Descartés'in "güneşin doğuşu" örneğinde anlatmış olduğu üzere; güneşin doğudan doğduğu görünen gerçekliktir. Oysaki hakikat güneşin hiçbir noktadan doğmadığı dünyanın güneşin etrafında döndüğüdür. Bu noktadan hareketle görünen gerçekliğin ötesindeki anlamlandırma için gerekli bilgi çerçevesinde yeniden bir yorumlayış ve görünene kuşkucu bir yaklaşımla bakmak gerekmektedir.

Sanatçı görünür gerçeklik olan doğayı aktarırken kendi yorumunu ve eseri vermekte olduğu alana ilişkin kendi bilgisini ortaya koyarak yeni bir yaratım ve anlamlandırma süreci içerisine girer. Antik çağ örneğinde bu durum, gerçekliğin mümkün olan koşullar dâhilinde en iyi şekilde aktarılabilmesi olarak vücut bulmuştur, hatta bu anlayış o denli ileri gitmiştir ki gerçekliğin daha mükemmelize ve idealize formlarıyla karşılaşılmaktadır. Bu durumu "Sanatın Öyküsü" kitabında Gombrich şu şekilde özetlemektedir.

> "*Sanatçı, kuşkusuz, gerçekte var olan bir yüzü (Bkz. Fotoğraf 1), tüm eksikliklerıyle taklit etmeyi amaçlamamış; tersine insan biçimi hakkında sahip olduğu bilgilerden yola çıkarak biçimlendirmiştir bu yüzü."*(Gombrich, 2007, s.90)

Bunun altında varlığın temelindeki arkhe'ye ulaşma ve insanın mükemmele duyduğu içkin arzunun yansıması bulunmaktadır. Sanatın her dalında olmasına rağmen, fotoğrafta bir adım daha ileriye çıkan bu yorum, fotoğraf makinesinin arkasında duran kişinin yorumunun yanında, doğa ve sanatçı arasında duran optik ve mekanik cihazın çeşitli etkileriyle artmaktadır.

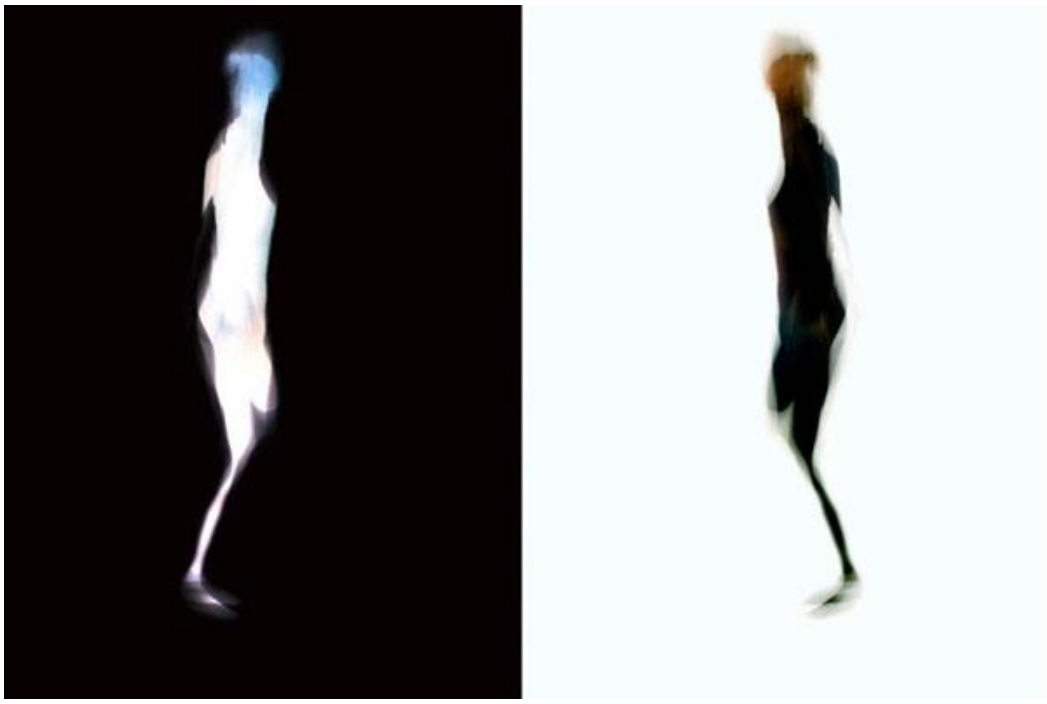


Fotoğraf 1: Araba Sürücüsü, M.Ö. 475 dolayları.

Bu bağlamda gerçek ve hakikat arasındaki fark fotoğraf sanatında da ortaya çıkmaktadır. Aslında hakikat, her bir fotoğrafçının gerçekliği yorumlamasıdır. Bu konuda France Farago şöyle diyor:

> *"Sanat, kesinlikle görüntünün egemenliğidir, ama yalnızca belli bir dereceye kadar. Aslında, sanatsal süreçte, görünüm varlığın hizmetindedir. O halde sanat özü itibariyle paradoksaldır: Gerçeği söylemek için yalan söylemek, yani göstermek üzere gerçeğe aracılık etmek için "yalan söylemek". Bu durumda, sanatın tutumu, varlığın ve kozmosun karmaşıklığının yansımasından başka bir şey değildir. Gerçeğin ortaya çıkarılmasına, üzerindeki örtünün kaldırılmasına yönelik bir girişimler dizisidir."* (Farago, 2006, s. 28).

Aşağıda verilecek olan örnek, bu duruma örnek teşkil etmesi açısından kullanılmaktadır.



Fotoğraf 2: Haluk Arda Oskay, Huzursuz, 2004.

Fotoğraf 2'de, herhangi bir sonradan müdahale bulunmamasına karşın, görünen gerçekliğe hiç de uymayan bir insan tasviri görülmektedir. Fotoğrafçı bu noktada eserin öznesini yani var olan bir insanı müdahale etmeksizin düşük enstantane kullanarak gerçekliği kendi bakışıyla anlamlandırıp estetize ederek farklı bir tasarım yaratmıştır.

Sokrates öncesi doğa filozoflarının görüşlerinden yola çıkarak ortaya koymaya çalışılan sanat gerçeklik ilişkisi Platon'un mağara metaforu örneğinde daha geniş anlam kazanmaktadır. Susan Sontag'a göre:

"İnsanlık, çağlar öncesine dayanan alışkanlığıyla hala gerçeğin basit görüntüleriyle oyalanarak, akıl almaz bir şekilde Platon'un mağarasında oturmaya devam ediyor."(Sontag, 2011, s.1)

Platon'un mağara metaforuna göre;

"Yer altı mağarasında bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş… İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyor. Ne kımıldanabiliyor, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar, hani şu kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme var ya, onun gibi bir duvar.

...Bu alçak duvar arkasında insanlar düşün. Ellerinde türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar

taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor, kimi susuyor."

Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanlarındakileri nasıl görürüler? Ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilirler .. Bölmenin üstünden geçen gelip geçen gölgeleri de öyle görürüler. ..Şimdi bu adamlar konuşacak olurlarsa, gölgelere verdikleri adlarla gerçek nesneleri anlattıklarını sanırlar… Bu zindanın içinde bir de yankı düşün. Geçenlerden biri konuştukça, mahpuslar bu sesi karşılarındaki gölgenin sesi sanmazlar mı? … Bu adamların gözünde gerçek, yapma nesnelerin gölgelerinden başka bir şey olamaz."

...[mahpuslardan birini] zorla alıp götürsek, dik ve sarp yokuştan çıkarıp, dışarıya, gün ışığına sürüklesek, canı yanmaz, karşı koymaz mı bize? Gün ışığında gözleri kamaşıp bizim şimdi gerçek dediğimiz nesnelerin hiçbirini göremeyecek hale gelmez mi?" (Platon, 2010, s. 233 – s. 242).

Platon bu noktada görünen gerçekliğin ideal olanın bir yansıması olduğunu ve insanoğlunun ancak bu yansımayı görebildiğini ve bu yeteneğe haiz olduğunu ifade etmektedir. Daha öncede ifade edildiği üzere varlığın en temeline saf ve ideal olanına ulaşma arzusuyla burada da karşılaşılmaktadır. Antik çağ sanat eserlerinde görülen; gerçekliğin ideale benzetme kaygısı sanatçı tarafından gerçekliğin yeniden yorumlanışıdır. Zira söz konusu sanat olduğunda gerçeklik ne kadar mükemmel olursa olsun ideale hangi oranda benzerse benzesin, sanatçı kendi zihninde oluşturduğu ideayı bir başka değişle kendi idealini eserine yansıtmak isteyecektir. Çünkü sanatçının tüm çabası kendi idealini oluşturmak yolunda bir süreçtir. Dolayısıyla sanat eserinde gerçeklik deforme olmuş gibi görülse de yeniden anlamlandırılmış, özünde sanatçının ideasına tekabül eden bir gerçeklik taşır. Bu nedenle Platon'un mağara metaforunu değerlendirirken sanatçıyı bir yansıtıcı ya da gerçekliği aktaran bir araç olarak değil, ışığın kendisi olarak görmek faydalı

olacaktır. Çünkü sanatçı özellikle fotoğraf sanatında gerçekliği değil, gerçeklikten faydalanarak kendi dünyasında yorumladığı hikâyeyi aktarmaktadır.

1.2. Fotoğrafın İcadı Öncesi Plastik Sanatlarda Gerçeğe Ulaşma Çabası

Fotoğraf ve halefleri olan diğer mekanik veya elektronik üretim araçlarının ortaya çıkmasından önce, plastik sanatlar ele alındığı zaman, sanatçının, izleyiciye gerçekliği aktarırken, eseriyle doğa arasında sadece sanatçının zihni ve yorumu bulunmaktadır. Bu anlatım şekli sanatçının dolaylamasıdır, izleyici eseri izlerken aslında sanatçıyla da iletişim halindedir. Mekanik perspektif çizim araçları veya "Camera Obscura" gibi perspektif aktarımını sağlayan ekipmanlar sanatçı ve doğa arasına mekanik ve/veya optik sistemlerden oluşan düzenekler yerleştirmektedir. Bu noktadan sonra uygulanan perspektif, insan gözü ve zihnin ürünü değil, yapay bir sürecin sonucudur.

Perspektif kelimesi Latince "perspektiva" kelimesinden gelmektedir, bu kavram "incelemek" ve "ardından/arasından bakmak" anlamlarına gelen "perspicere" kökünden türemiştir. Perspektif üç boyutlu olan nesneleri iki boyutlu bir yüzeye aktararak göstermeye yarayan ve üç boyutlu bir gerçeklik izlenimi yaratmayı amaçlayan bir iz düşüm tekniğidir. Perspektif tekniği kullanılarak yapılan bir çizimde, nesnelerin gözlemciye olan uzaklığı esas alınmaktadır. Perspektif tekniği, gerçeği mükemmele yakın bir şekilde temsil etme çabasının bir ürünüdür. (Özgül, 2012, s. 172-173).

Fotoğraf bağlamında, gerçekliğin aktarımı konusunda ise, gerçekliğin aktarımı çok daha karmaşık bir sürecin sonucudur. Hatta fotoğrafın en yalın haliyle uygulandığı, straight (müdahalesiz) fotoğraf ele alındığında bile mercek sistemleri, diyaframın etkisi, enstantanenin etkisi, kimyasal veya dijital süreç vb. gibi birçok

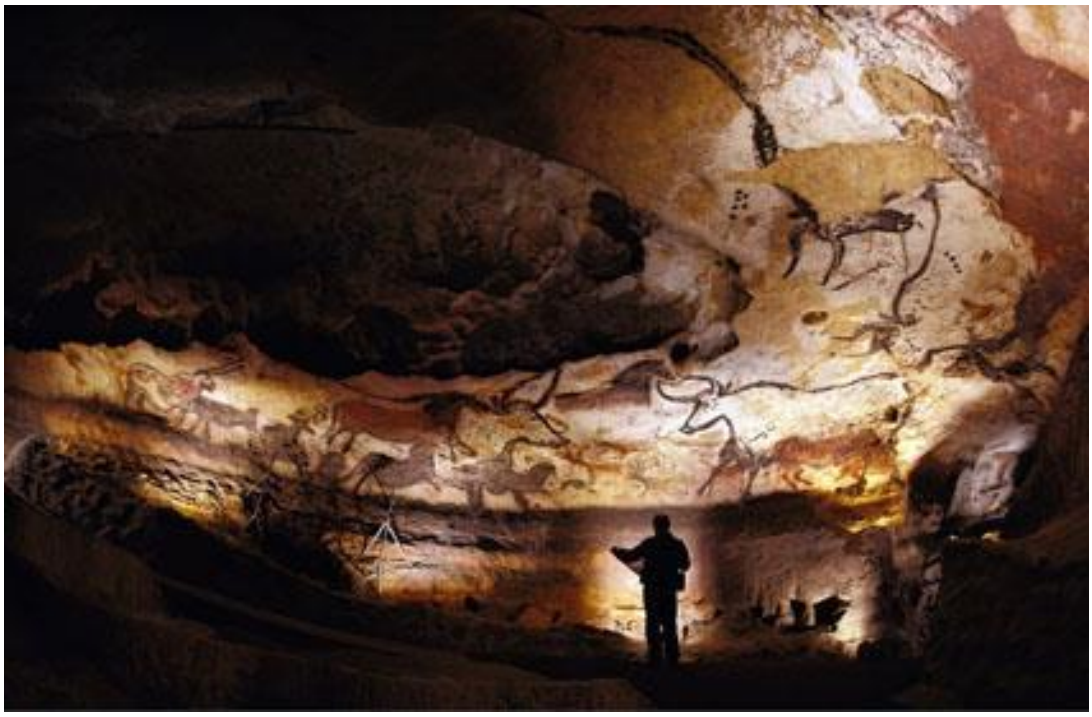
başka etki de söz konusudur. Dolayısıyla bu noktada yorum, belli oranda veya tamamen dışarıda kalmakta geriye kalan 'şey' ise insan yorumundan uzak zanaat eserine dönüşmektedir. Gerçekliğin aktarımı sorunsalı bağlamında, felsefi bakış açısından iletişim kurma çabası yönüne geçecek olursak, sanat ve zanaat arasındaki farkı ortaya koymak, fotoğrafın icadından önceki sanatsal yorumu anlamak için önem taşımaktadır.

1.2.1. Rönesans Öncesi Plastik Sanatlarda Gerçeğe Ulaşma Çabası

Sanat ve zanaat arasında ki temel farkı ortaya koymak adına, sanatsal üretimi genel bir tabirle tanımlamak gerekirse, ürünü veya eseri üreten sanatçı başka insanlarla iletişim kurmak, iletişim ihtiyacını gidermek için kullanıyorsa ancak o zaman sanatsal değere ulaşmaktadır. (Kanburoğlu, 2010, s. 73) Bu bağlamda iletişimin sağlıklı kurulabilmesi ve ileti alış-verişi esnasında oluşan "gürültüyü" (noise) (Fiske, 2003, s. 22) en aza indirebilmek için, aktarım yapılan olgunun veya durumun aslına en sadık biçimde betimlenmesi gerekmektedir.

Primitif sanatlar söz konusu olduğunda, aktarım sürecinin başarılı olması ve hedefe ulaşmak için tek gürültü kaynağı olarak, yapılan çizim veya işin aslına ne derece benzediği ön plana çıkmaktadır. Söz konusu dönemin iyi örnekleri veya gelişmişliğin simgesi olarak ön plana çıkan işlerin ortak ölçütü aslını ne kadar yansıttığıdır.

18. Yüzyıl'a kadar geçen süre içinde resim, çoğu sanatçı için gerçeğin betimlenmesi olarak algılanmıştır. Resim, nesnelerine benzerliği oranında başarılı olduğu kabulünü yaşamıştır. (Tüfekçi,1999, s.1).



Fotoğraf 3: Lascaux mağarası, Fransa, M.Ö. 13.000.

İlkel sanat, önceden saptanmış bu çeşit (geleneklere bağlı) bir yol izler ama yine de sanatçıya kendi yeteneğini gösterme olanağı bırakır. Kimi kabile zanaatçılarının ulaştıkları teknik ustalık gerçekten şaşırtıcıdır. İlkel sanat derken, buradaki "ilkel" sözcüğü, o sanatçıların kendi zanaatlarına ilişkin bilgilerinin ilkelliği anlamına gelmiyor. Tam tersine. Birçok ilkel kabile oymacılıkta, sepet örmede, deri sepilemede ve hatta maden işlemede gerçekten akla durgunluk veren bir beceriye ulaşmıştır. (Gombrich, 2007, s.44).

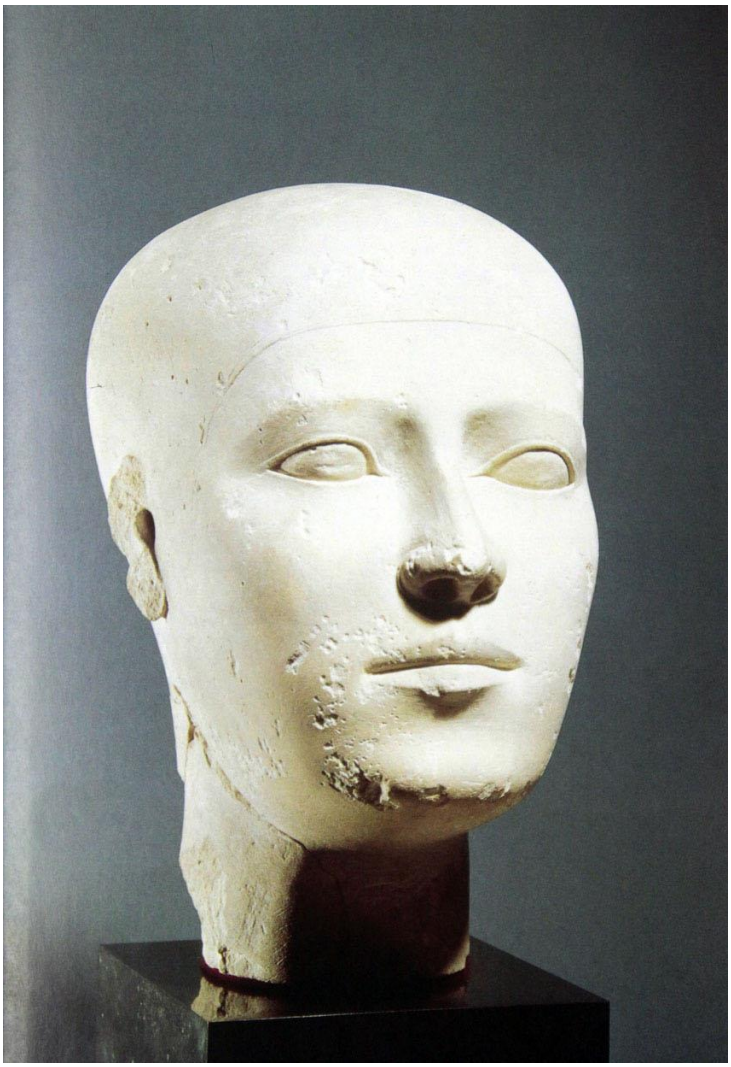
Antik dönemde yapılan eserler incelendiği zaman da benzer sonuçlara ulaşılmaktadır. Antik Yunan ve Antik Mısır dönemi heykelleri aslılarını yansıtma konusunda kusursuza yakın sonuçlar çıkartırken, resmetmek konusunda sıkıntılar yaşanmaktadır.

Resmedilirken ortaya çıkan bu ürünler bize, bir ressamınkinden çok, harita çizimcilerinin üslubunu anımsatırlar. Bunun basit bir örneğini (Resim 1) göllü bir bahçeyi betimleyen resimde görüyoruz. Gölü üstten ağaçları da yandan görüldüğü şekilde çizmişlerdir. Öte yandan göldeki kuşlar ve balıklar üstten bakıldığında ne oldukları anlaşılmayacağı için, gölcük üstten çizilirken kuşlar ve balıklar profilden çizilmiştir.(Gombrich, 2007, s.60).



Resim 1: Nebamun'un Bahçesi, M.Ö 1400 dolayları. Teb'deki bir mezardan duvar resmi, 64 cm X 74,2 cm, British Museum, Londra.

Antik Mısır dönemine ait başka bir örnek olan büst incelendiğinde, tarihsel olarak daha eski olmasına rağmen, artistik olarak daha gelişkindir. Heykeltıraş, belli ki, modeline ne yaranmaya çalışmış, ne de O'nun yaşamının hoş bir anını yakalamaya çabalamış. Heykeltıraşı ilgilendiren sadece öz olanmış. İkincil her türlü ayrıntıya boş vermiş. Neredeyse geometrik denebilecek katkılarına rağmen gerçeğe benzerlik endişesinde değiller. Doğa gözlemiyle bütünün tutarlılığı yetkin bir biçimde dengeye sokulmuştur. (Gombrich, 2007, s.58).

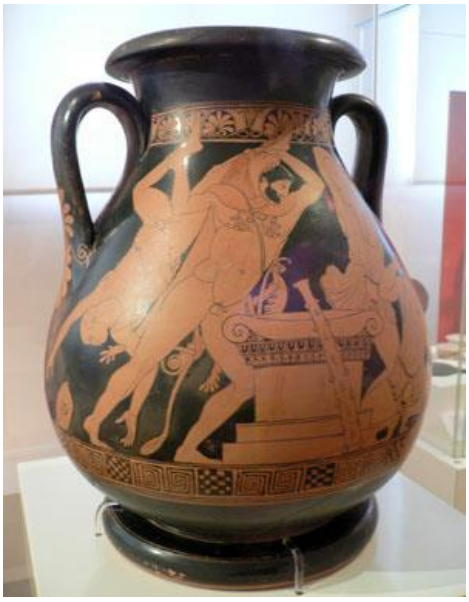


Fotoğraf 4: Büst, M.Ö. 2551-2528 dolayları, Gize'de bir mezarda bulunmuştur; kireçtaşı, yükseklik 27,8 cm Kunsthistorisches Museum, Viyana.

Resim ve heykel sanatında gerçeği aktarmada karşılaşılan sıkıntının başlıca sebebi, üç boyutlu dünyayı, iki boyutlu çizime indirgenirken ortaya çıkan perspektif sorunudur. Üç boyutun, üç boyuta aktarıldığı heykel sanatında bu sorunun yaşanmamasından yola çıkarak, antik dönem sanatçılarının perspektif sorununun farkında oldukları ve çözmek için belirli yöntemler denedikleri sonucuna ulaşılabilmektedir.



Fotoğraf 5: Fotoğraf 5: Zeus Heykeli, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina

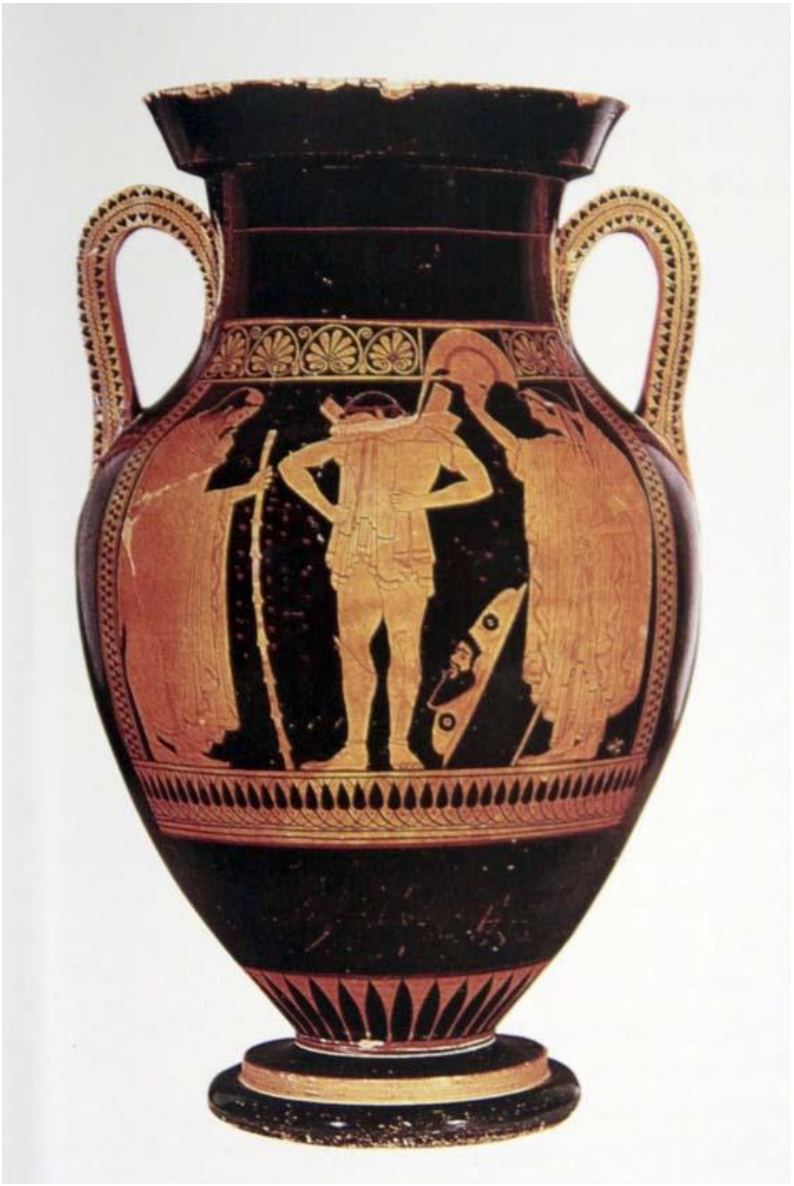


Fotoğraf 6: Herkül tasviri, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina.



Fotoğraf 7: Akhilleus ile Aias dama oynuyorlar, M.Ö. 540 dolayları. "Siyah-figürlü üslupta vazo, Exekias imzalı; yüksekliği 61 cm; Museo Etrusco, Vatikan.

Sanatçılar yaklaşık olarak M.Ö. 500 civarlarında, şimdiye kadar elde edilebilen bulgulara göre ilk kez, karşıdan görünen bir ayağın resmini çizme denediklerinde, resmetme tarihinde inanılmaz bir değişim gerçekleşir ve perspektif kısaltımını (foreshortening) bulunur. Fotoğraf 8 deki Yunan vazosu, bu buluşu belgelemektedir. Burada, zırhını kuşanan bir savaşçı görülmektedir. Figürün sol ayağı perspektif kısaltım uygulanarak yapılmış ve ayak parmakları, küçük çemberlere tasvir edilmiştir. (Gombrich, 2007, s. 81). Ufak bir ayrıntı olmasına karşın perspektifin uygulanma esaslarını ortaya koyması açısından oldukça önemlidir.



Fotoğraf 8: Savaşa hazırlanan genç, M.Ö. 510-500 dolayları, Euthymedes imzalı, yükseklik 60 cm, Staatliche Antikensammlungenund Glyptothek, Münih.

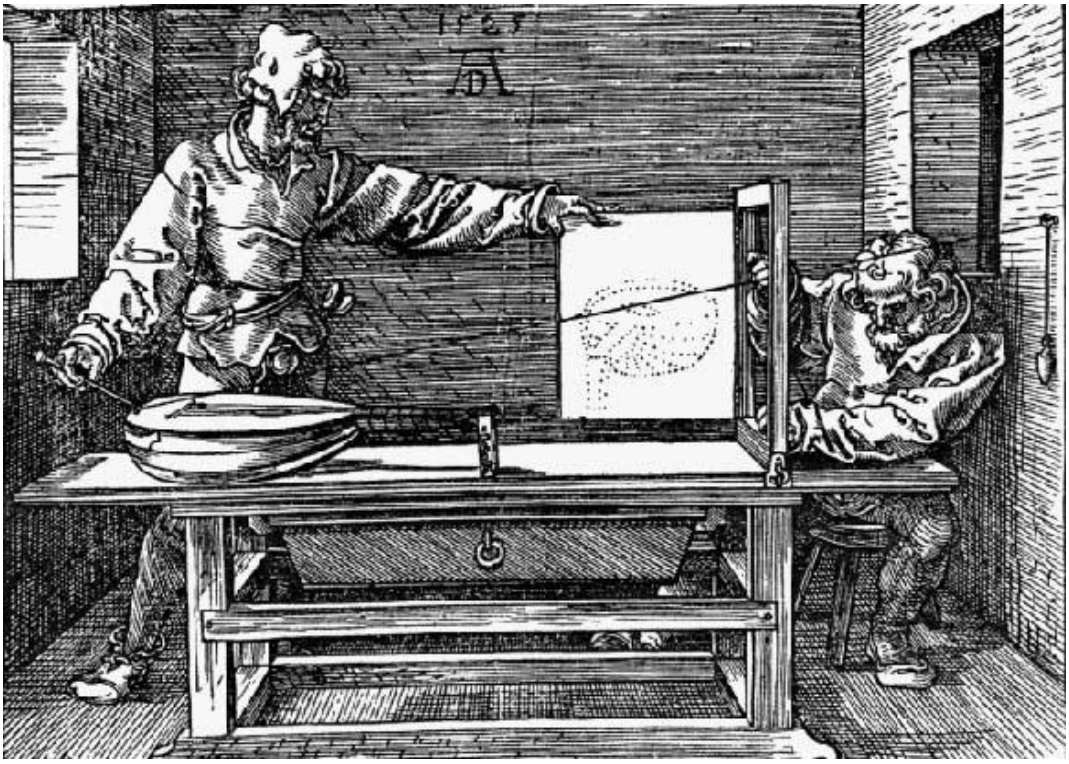
Temelinde perspektif ideolojisi bulunan modern görme biçimi gözü merkeze yerleştiren bir düşünme biçimine dayanmaktadır. Bu anlayış Descartes'ın özne-nesne ayrımı etrafında şekillenmiştir; bu anlayış sayesinde özne dünyanın dışında bir özerklik elde etmiş ve dünya, üzerinde hâkimiyet kurulabilecek bir alana dönüştürülmüştür. Ancak dünyanın, üzerinde hâkimiyet kurulacak bir uzama dönüştürülmesi, dünyanın bir parçası olan insanın da hâkimiyet altına alınmasını sağlamıştır. (Özgül, 2012, s. s173).

Perspektif kısaltımının bulunmasından önceki döneme bakılacak olursa, bu dönem öncesinde ki tasvirlerin, sanatçıların tinsel dünyasının yansıması olduğu, insan gözünün gördüğü merkezi perspektifle yansıtmak gibi bir amaçlarının olmadığı yorumuna ulaşılabilmektedir. Bu yorum çerçevesinde, perspektif kısaltımını kullanmayı bilip bilmedikleri değil, tercih edip etmedikleri daha ön plana çıkmaktadır denilebilir. Bu bağlamda, İnsanı merkeze alan bakışla değil, insanı doğanın parçası olarak ele alıp, tasvirlerini yapmaktadırlar.

Yunan sanatçıların perspektif kısaltımını bulduktan sonra, insanoğlunun, gerçekliği insan gözünün gördüğü gibi aktarma çabasının önündeki engellerden biri ortadan kalkmıştır. Gerçek görüntü, sanatçılar tarafından optik sistemler ve Camera Obscura'nın oluşturduğu görüntülerin düzlemlere kimyasal ve fiziksel işlemler kullanılarak sabitlenmesi yöntemine kadar benzer teknikler kullanılarak aktarılmaya devam etmiştir. Bu aşamadan, Camera Obscura'ya kadar perspektif kısaltım tekniği için bazı mekanik düzenekler kullanılmıştır. Camera obscura'nın ilk betimlemeleri, Aristo'ya ve M.Ö. 5. y.y Çin kaynaklarına (http://www.kameraarkasi.org/light/mucitler/alhazen.html, ty.) kadar uzanmaktadır. Fakat Camera Obscura'nın, yansıyan gerçekliği kusursuz olarak aktarabilmesi için optik alanındaki gelişmeler önem taşımaktadır.

1.2.2. Rönesans Dönemi Plastik Sanatlarda Gerçeğe Ulaşma Çabası

Rönesans Devri'nin ressamlarının faaliyeti araştırıldığında resim yapma kuralları bilimsel eserlerde esaslandırılmış ve bu konu ile ilgili büyük çalışmalar yapılmıştır. Onların perspektif sahasında yaptığı çalışmalar, ressamlara yüzey üzerinde eşyaların üç boyutta formunun yapılması gibi zor bir çalışma için yardımcı olmuştur. Rönesans Devri'nin birçok ressamı perspektif ile ilgilenmiş ve zamanlarını bu işe harcamışlardır. (Yüzbaşiyev, 2010, s. 215).



Resim 2: Albreht Dürer, Makara ipliğiyle karelenmiş çerçeve marifetiyle kısa görünümlü (rakursi) desen çalışması yapan ressam, Unterweyssung Der Messung, 1525, Ağaçbaskı.

Perspektif sorununa mekanik çözümler arayan sanatçılardan birisi de Albrecht Dürer'dir. Sanatçı, 1525'te *"Underweyssung Der Messung" (Ölçü. Oran ve Orantı Üzerine Tezler);* 1528'de ise *"Vier Büchervon Menschlicher Proportion"(İnsan Anatomisinde Ölçü ve Oran Üzerine Dört Kitap)* adlı kuramsal çalışmalarını yayımlamıştır. Dürer, hiç kuşku yok ki, perspektif yanılsama, kısa görünüm, insan anatomisinde oran ve orantı gibi plastik sanatların birçok alanındaki uygulama ve kuramsal birikimleriyle Kuzey Rönesans'ta Almanya'nın sanat tarihine kazandırdığı en önemli isimlerden biridir. (Genç, 2008, s. 153).



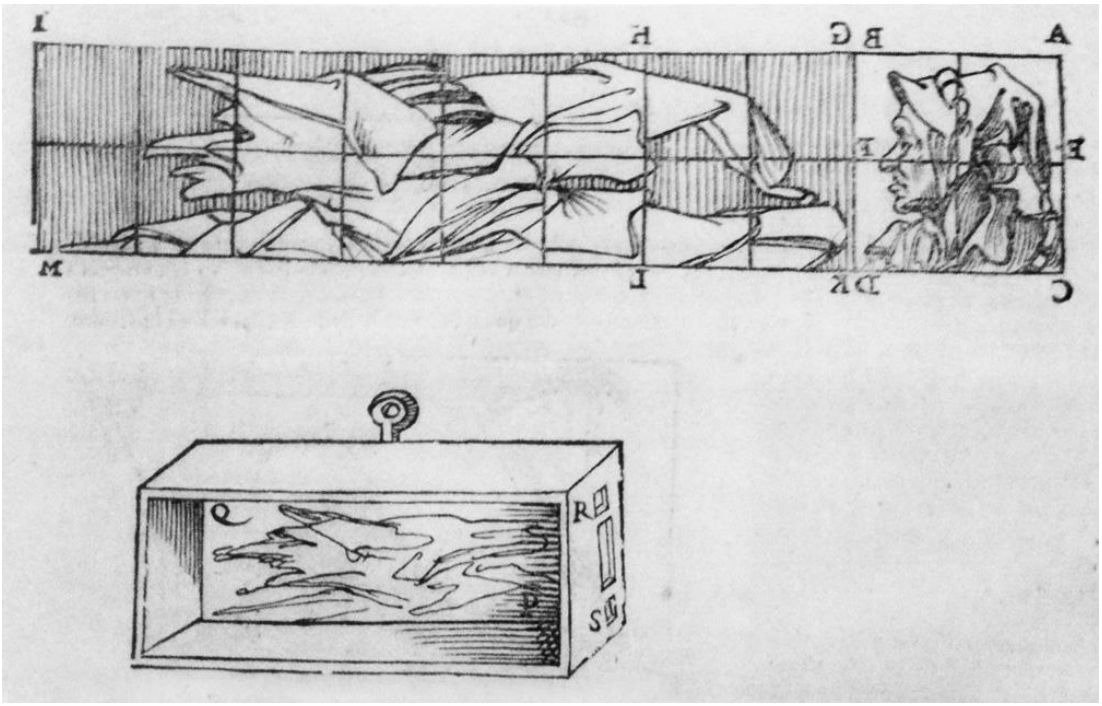
Resim 3: Albecht Dürer, Yatan Nü'yü Çizen Ressam, 1527 dolayları, tahta baskı.

Model ve sanatçı arasına yerleştirilen bir çerçeve ve çerçevenin içerisine yerleştirilen tülün üzerine çizilmiş yatay ve dikey çizgiler yardımıyla, kâğıda rakursi'nin düzgün şekilde aktarılması sağlanıyordu. (Woods, 2007, s. 73-74).

Görünen gerçekliği aktarma konusunda mekanik perspektif aracı gibi yöntemler kullanılarak, oldukça yaratıcı ve gerçeğe uygun çözümlemelere ulaşılmasına rağmen sanatçıların ve bu konu üzerine çalışan matematikçilerin çalışmaları son bulmamıştır. Görünen gerçekliğin ötesine geçerek yansımanın gerçekliği üzerine araştırmalarına devam etmişlerdir.

16. yüzyıl sanatının, perspektifi yeniden keşfi henüz tamamlanmamıştır. Rönesans sanatçıları, matematikçileri ve filozofları, perspektif konusunda saplantı derecesine varan çalışmalar yapmışlardır. Anamorfik sanat bu çabaların sonucunda ortaya çıkmıştır. (Hunt, 2000, s. 232).

Anamorfik sanat, bir görüntünün belirli bir bozma (distorsiyon) işleminden geçirilmesinden sonra, izleyicinin bakış açısına göre veya bükümlü, parlak bir yüzey üzerinden tekrar düzgün görülebilir hale gelmesi temeline dayanmaktadır. Anamorfik sanat iki farklı türe ayrılabilir. Perspektif temelli anamorfik sanat ve yansıma (ayna) temelli anamorfik sanat. (Gerhold ve Rose, 2012, s. 449).



Şekil 1: Egnazio Danti, anamorfik perspektif kutusu, 1611.



Fotoğraf 9: Perspektif temelli anamorfik sanat örneği, Saint Margaret ve Ejderha, 17. yüzyıl ortası.



Fotoğraf 10: Silindir ayna üzerinden yansıtılan I. Charles portresi, yaklaşık olarak 1780'li yıllar.

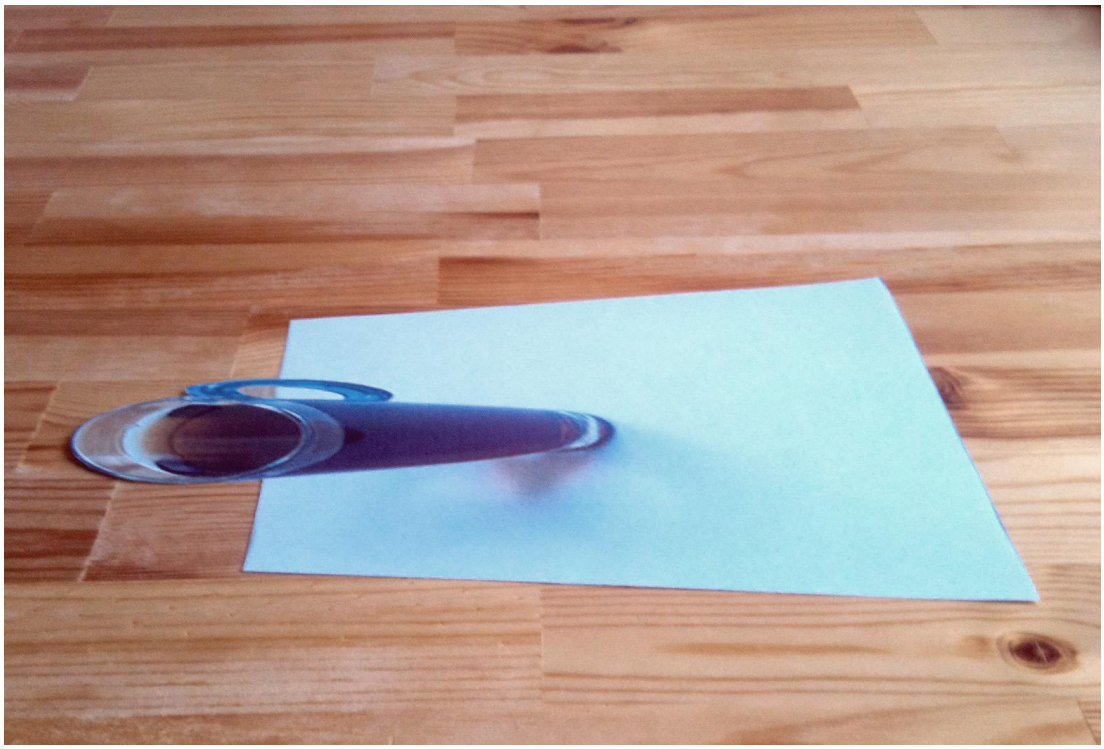


Fotoğraf 11: Silindir ayna üzerinden anamorfik perspektif uygulaması, Haluk Arda Oskay, Kocaeli, 2013.[1]

[1] Anamorfik perspektif uygulamaları, Phillip Kent tarafından geliştirilen, "Anamorph Me!" adlı yazılım kullanılarak hazırlanmıştır. http://www.anamorphosis.com/anamorphme02.zip adresinden ulaşılabilir.



Fotoğraf 12: Anamorfik perspektif uygulaması, Haluk Arda Oskay, Kocaeli, 2013.



Fotoğraf 13: Anamorfik perspektif uygulaması, Haluk Arda Oskay, Kocaeli, 2013.

Rönesans döneminde el becerisiyle gerçekleştirilen anamorfik perspektif, günümüz yazılım teknolojileri kullanılarak farklı uygulamalara konu olmaktadır.



Fotoğraf 14: Jonty Hurwitz, Rejuvenation, 2008.



Fotoğraf 15: Felice Varini, Courtesy, Tra Il Pieno E Il Vuoto, 2003

Fotoğraf makinesinde olduğu gibi, sanatçı ve doğa arasına mekanik bir düzenek yerleştirerek, dolayısıyla, fotoğraf makinesinin atası sayılabilecek sistemler kullanarak perspektif sorununa çözüm bulma arayışı içerisine girilmiştir. Bu sistemler, insan gözünün gördüğünü olduğu gibi iki boyuta aktarma amacıyla kullanılarak, yansıyan gerçeği en iyi biçimde aktarma çabası sonucunda ortaya çıkmıştır.

Dolayısıyla insanoğlu, gezegenimiz üzerindeki tarihi boyunca, gördüğü dış dünyayı bir yüzey üzerine kaydetme uğraşı içerisinde olmuş ve bunun için çeşitli teknikler geliştirmiştir. Fotoğraf da bu tekniklerden birisidir. Her ne kadar kullanılan teknikler belli bir çeşitlilik içerse de fotoğrafın dışında kalan tekniklerin dayandığı ana fikir el becerisidir. (Turan, 2012, s. 40).

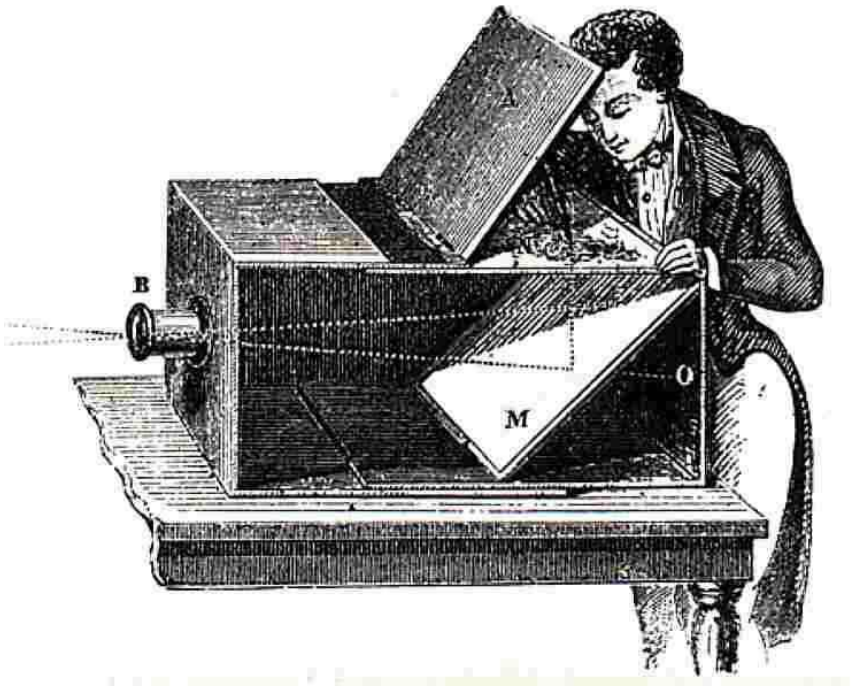
Tarih boyunca birçok sanatçı gerçeğe yakın çizimler yapabilmek için yollar aramışlardır. Arayışları sonucunda görüntülerin bir araçla çizilebilmesi gerçekleştirilmiştir. Bu araç; karanlık bir odanın içine bir delikten düşürülen ışığın dışarıda var olan görüntünün bir düzlem üzerinde yeniden oluşturulması esasına dayanan Camera Obscura'dır. (Tüfekçi, 1999, s.1).

Camera Obscura ve dolayısıyla fotoğrafın icadını, iletişim kurma çabası dâhilinde incelemek gerekir. Görsel iletişim en fazla tercih edilen ve anlatılmak istenileni en doğru aktaran araç olmasından dolayı her zaman ilk sırada tercih edilmektedir. Okuma yazma bilenlerin oldukça az sayıda olduğu dönemlerden bahsederken, bu önem bir kat daha artmaktadır. Dolayısıyla fotografik görüntüleme çabası ihtiyaçlar dâhilinde de ortaya çıkmıştır.

1.3. Camera Obscura ve Fotoğrafın İcadı

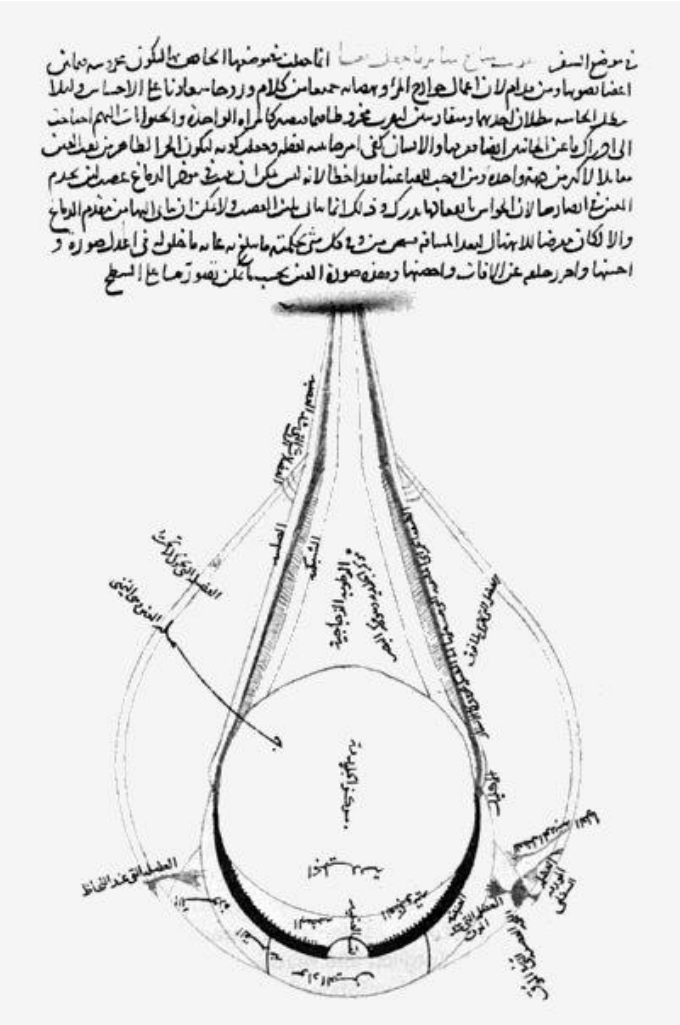
1.3.1. Camera Obscura

Alman astronom Johannes Kepler (1571 - 1630) "Karanlık Kutu" yani camera obscura terimini asıl anlamında ilk kullanandır. (Kılıç, 2008, s. 57). Başka bir adıyla, iğne deliği (pin hole), fotoğraf literatüründe ise karanlık oda ya da karanlık kutu (camera obscura) adıyla anılan fotoğraf tekniği, oldukça basit bir ilkeye dayanır. Söz konusu ilke, bugünkü bilgilerimize göre, yaklaşık olarak milattan önce beşinci yüzyıldan beri bilinmektedir. Çinli düşünür Mo Ti, deneysel gözlemleri sonucunda, karanlık bir ortama açılan küçük bir delikten giren ışığın dışarıda bulunan ışıklı nesnenin tümüyle baş aşağı bir yansımasını meydana getirdiğini yazmıştır. (http://www.kameraarkasi.org/light/mucitler/alhazen.html, ty) Mo Ti, temel optik kurallarına değinmiş ve "ışınların delikte toplanması nedeniyle karanlık kutuya "Toplanma Yeri" ya da "Değerli Karanlık Kutu" adını vermiştir."(Kılıç, 2008, s. 53).



Şekil 2: Camera obscura şematik çizimi.

Bu alandaki çalışmalar, Mo Ti ile sınırlı kalmadı. MÖ 4. yüzyılda Aristo; 10. yüzyılda ise ışık ışınlarının doğrusal yayılımı ilkesini bulan Ebu Ali El Hasan Ibn Al - Haytam; 15. yüzyılda Al Haytam'ın notlarını getirten ve ışık bilgisini öğrenen Leonardo da Vinci ve Paolo Toscanelli; 16. yüzyılda Gemma Frisius ve 19. yüzyılda Sir David Brewster karanlık bir ortama açılan iğne deliğinden sızan ışığın giziyle ilgilendiler. (http://www.kameraarkasi.org/light/mucitler/alhazen.html, ty).



Şekil 3: Ebu Ali El Hasan Ibn El Haytam'ın "Optik" çalışması, M.S.10.yy.

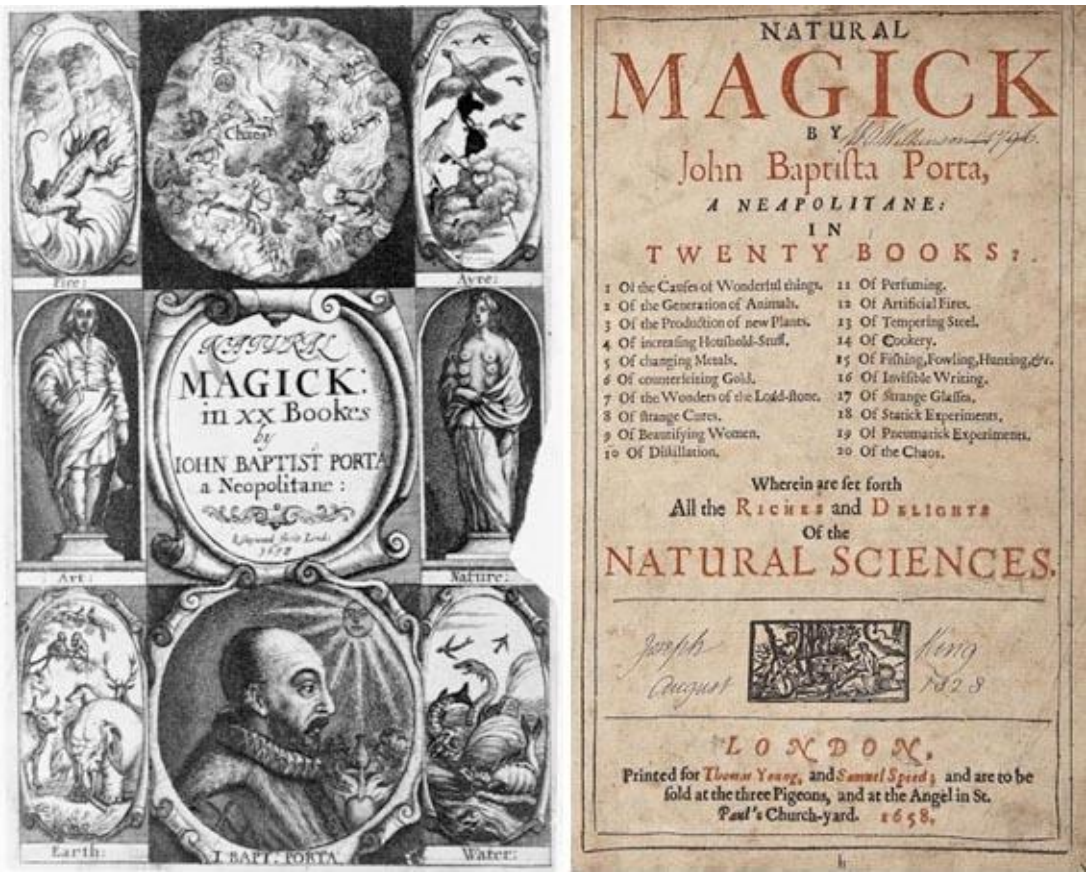
Mekanik perspektif aracından sonra, icat tarihi tam olarak bilinmese de Camera Obscura ressamlar tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Camera Obscura yardımıyla, ressamlar, ulaşmak istedikleri gerçekliğe ulaşmak için, yeteneklerinden çok optik sistemlere yönelmeye başlamışlardır. Henüz elde edilen görüntüler

kimyasal olarak kayıt edilemediğinden ve bu optik sistemler henüz yaygınlaşmadığından, ressamın becerisi hala yaptığı eserin aslına ne derece sadık olduğuyla ölçülmektedir. Bunun yanında optik sistemlerin getirdiği yenilikler resim içerisinde kendisini hissettirmeye başlamaktadır.

Gümüş ve gümüş tuzlarının ışık altında karardıkları 10. yüzyıldan beri hem doğulu hem de batılı simyacılar tarafından bilinmektedir. "Karanlık kutu, popüler adıyla 'Camera Obscura' ise çağlar boyunca güneşin hareketlerini izlemekte, özellikle güneş tutulmasını incelemede ve Orta Çağ da ise manzara çizimlerinde kullanılmaktadır" (Algan, 1999, s. 5)

Camera Obscura'nın tarihinin gerçekte nereye kadar gittiği tam olarak bilinmemekle birlikte onun mucitliğini bir tek kişiye mal etmek mümkün değildir. Birçok bilgi üst üste eklenerek Camera Obscura'yı oluşturmuştur. Hatta Leonardo Da Vinci'nin de onun üzerine çizimleri ve yazılı ifadeleri bulunmaktadır. Bugün de Leonardo'nun desenlerine baktığımız zaman Camera Obscura yardımı ile çizildiği izlenimine kapılabiliriz. Camera Obscura'nın gelişimi konusunda belirgin kilometre taşı olarak Giovanni Battista Della Porta'yı ele alabiliriz. 1558 yılında yayınlanan "Natural Magic" adlı kitabında Camera Obscura'dan detaylı biçimde bahseder. (Şen, 2000, s.2)

Giovanni Battista Della Porta'nın 1558'de yayınlamış olduğu, 20 kitaptan oluşan "Natural Magic (Magia Naturalis) " adlı eser jeoloji, optik, ilaç, zehirler, yemek pişirme, metalurji gibi konuları kapsamaktadır. Della Porta, "Olağandışı Camlar" isimli (of Strange Glasses) 17. kitabının, "İçbükey camların diğer kullanımları" (other operations of a Concave-Glass) isimli 6. Bölümünde Camera Obsura'yı şu şekilde tasvir etmektedir:



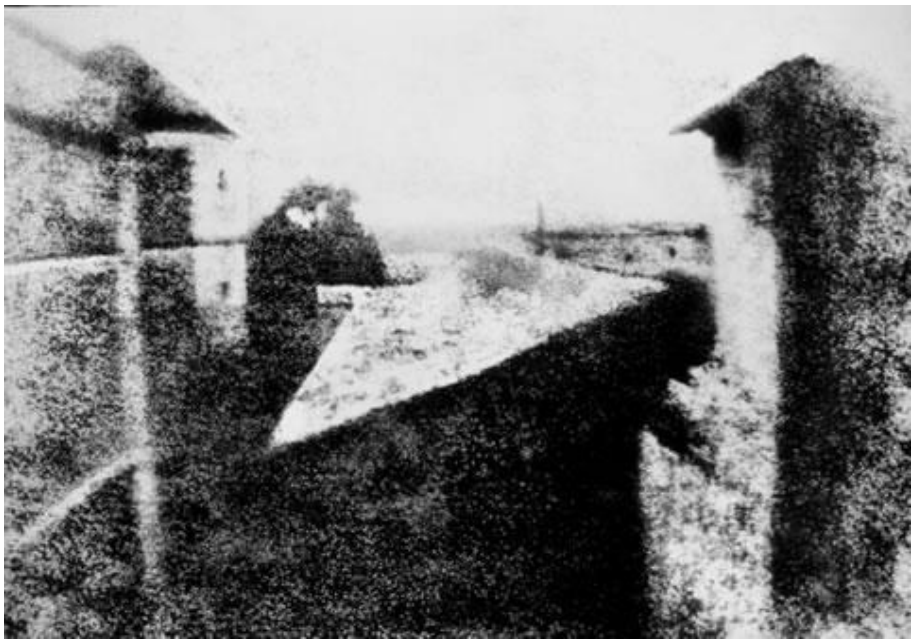
Resim 4: Natural Magick'in 1658'de Londra'da yayımlanan İngilizce edisyonunun ön kapağı ve içindekiler kısmı.

"Odanın bütün camlarını kapatmalısınız, geriye kalan tüm delikleri kapatmak da iyi olacaktır, sızan herhangi bir ışık tamamen bozulmaya neden olacaktır. Sadece bir delik açın, bu delik bir el genişliğinde ve uzunluğunda olmalıdır. Bunun üzerine kurşun veya pirinç, kâğıt kalınlığında bir levha sabitleyin. Tam ortasına serçe parmağınız büyüklüğünde bir delik açın. Bunun karşısında duvar boyu kâğıt veya beyaz kumaş olmasını sağlayın, eğer bunları tamamen gerçekleştirdiyseniz, ışık olmadığı halde ışıkta yaşananları ve sokakta yürüyenleri tam zıt noktada göreceksiniz, sağda olanlar solda olacak ve her şey değişecektir (görüntü ters görünecektir) ve delikten ne kadar uzaktalarsa o kadar büyük görüneceklerdir. Eğer kâğıdınızı veya beyaz levhanızı daha yakına getirirseniz daha küçük ve daha net görüneceklerdir,

fakat bir miktar beklemeniz gerekecektir çünkü görüntü olduğu gibi görünmeyecektir. (Gözün karanlığa alışması için bir süre beklenmelidir) Çünkü yüksek benzerlik, bazen hislerde yoğun bir hassasiyete sebebiyet verebilir ve bu tarz bir etki yaratabilir. Bu sadece hislerde değil organlarda da gerçekleşebilen bir durumdur, hareket gerçekleştiğinde görüntü uzun süreli olarak kalacaktır. Bu şu şekilde rahatça kavranabilir. İnsanlar ışıkta yürürken birden bire karanlığa girdiklerinde görüntü kaybolur veya zorlukla seçilebilir çünkü ışığın gözümüzde yarattığı etki hala devam etmektedir ve yavaş yavaş dereceli olarak karanlığa girildiğinde gözlerimiz karanlıkta da görmeye devam eder. Şimdi ne kadar ilerleme kaydettiğimi ve devamında ne ilerleme kaydedeceğimi anlatacağım. Eğer, deliğe kristal bir mercek koyarsanız o anda görüntülerin daha net görüldüğünü göreceksiniz, yürüyen insanların simaları, renkler, dokular ve her şey. Onları büyük bir keyifle göreceksiniz, bunu görenler tahmin edemeyeceğiniz kadar imrenecekler."(http://web.archive.org/web/20080515203814/http://homepages.tscnet.com/omard1/jportac17.html, ty).

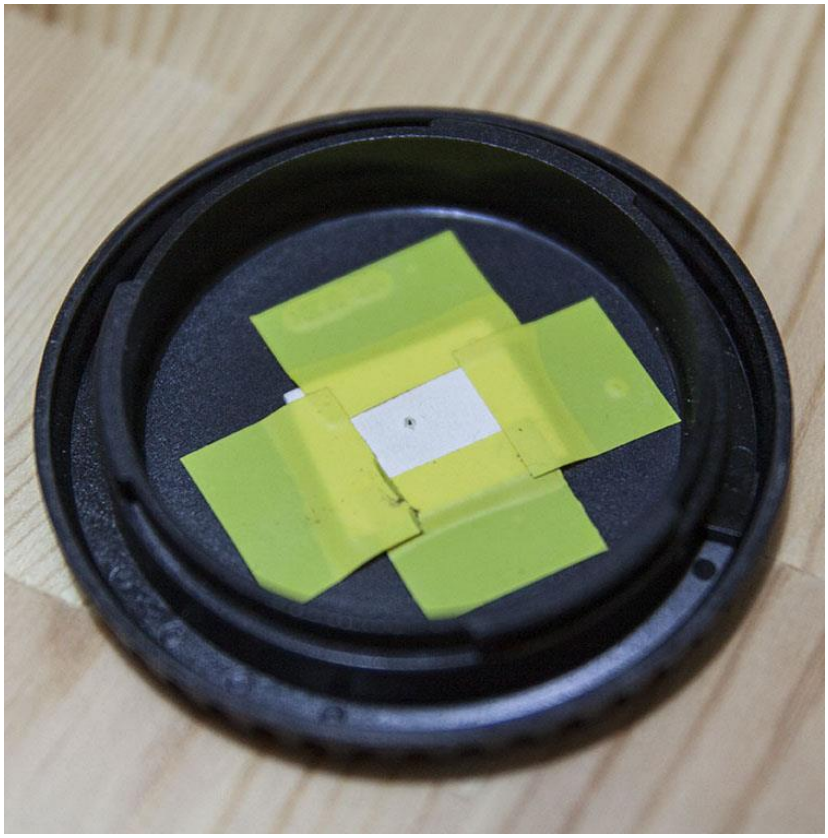
Karanlık kutu, ışığa özgü bir resmetme teknolojisidir. O güne kadar yüzey üzerine bir nesne ya da konuyu resmeden kişi (sanatçı), gözüyle gördüğünü zihin sürecinden geçirerek yüzeye aktarmaktadır. Kişi, gözüyle gördüğünü yüzey üzerine resmetmekteydi. Bu nedenle de gözle görmek temel bir öğedir. Resmedilen konu, gözle görülen konudur. Gözle konu arasında ışık dışında bir başka belirleyici, yönlendirici öğe yoktur. Karanlık kutuyla birlikte optiğin verdiği görüntüden yola çıkarak resmetmek başlamıştır. 1800'lü yılların ilk çeyreğinde karanlık kutu optik biliminin gelişimiyle birlikte, ressamlar tarafından kopya yapmak için kullanılan bir araç haline gelmiştir. Farklı büyüklüklerdeki karanlık kutular kullanıma çıkmıştır. (Kılıç, 2011, s. 18).

1.3.2. Fotoğrafın İcadı



Fotoğraf 16: Joseph Nicéphore Niépce. Le Gras'da Pencereden Görünüm. 1826 veya 1827. Helyografi. 20.3 cm x 16,5 cm. ilk fotoğraf olarak kabul edilen helyografi.

"*Le Gras'da Pencereden Görünüm"* adlı *helyografi* 1826 (bazı kaynaklarda 1827) yılına aittir. Fotoğraf tarihçileri tarafından ilk fotoğraf olarak kabul edilir. *Joseph Nicéphore Niépce* (1765-1833) tarafından çekilmiştir. Bu fotoğraf 20.3 X 16.5 cm boyutlarındadır. Helyografi adı verilen bir tür baskı tekniği yoluyla elde edilmiştir. Grinin en açık tonu beyaz ve en koyu tonu siyahın hakim olduğu yatay bir görüntü söz konusudur. Niépce bu helyografiyi evinin penceresinden çekmiştir. Görüntüde üstten bir çatı görülmektedir. Burası Niépce'in çalışma odasının penceresinden görülen güvercin evinin çatısıdır. Çatı, fotoğrafın tam ortasında siyah bir leke olarak yer alır. Sağında ve solunda birer bina yer almaktadır. Bu görüntü optik yoluyla elde edildiği için dairesel şeklinde bir görüntüdür. Bu nedenle yüzey üzerinde dairesel görüntünün bittiği yerlerle doğru, duyarlı yüzey giderek beyazlamıştır. Dikkatle bakıldığında bu fotoğrafta, gri tonların çok az olduğu görülür. Siyah ve beyaz hakimdir. Yüzeydeki duyarkat ve pozlama nedeniyle, ışıklı ve gölgeli alanlara dağılımı yetersizdir. Nesnelerin net bir şekilde belli olmaması da yine kullanılan duyarkat ve pozlamayla ilgilidir. (Kılıç, 2011, s. 17).



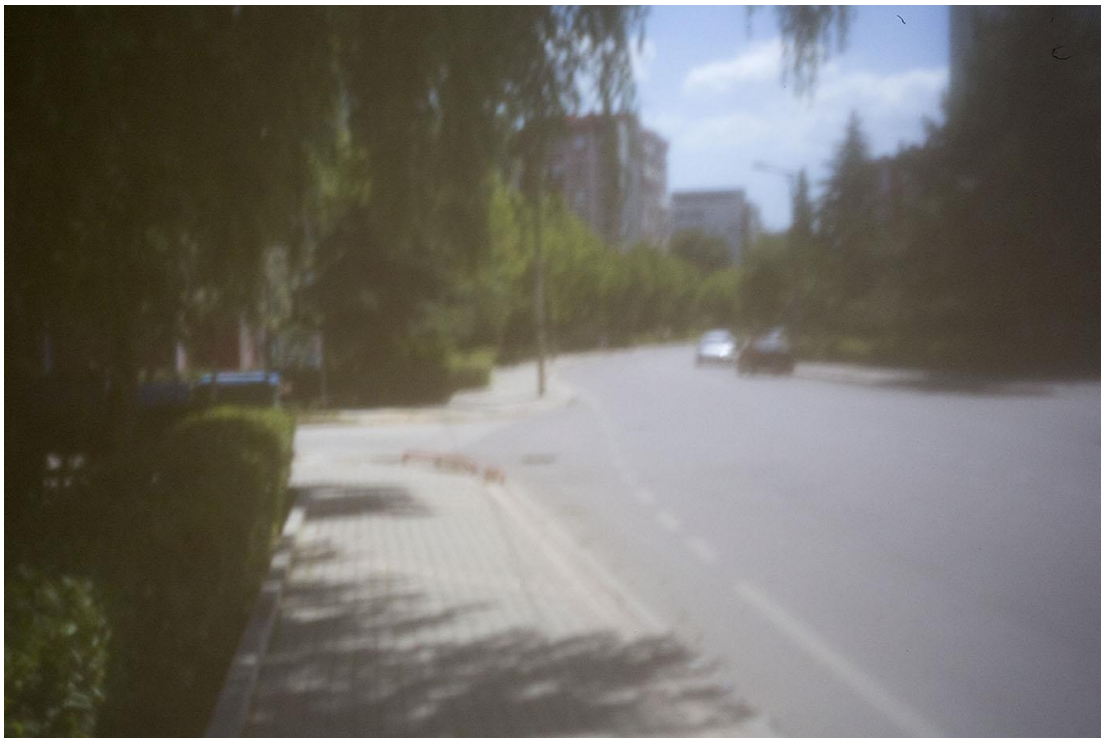
Fotoğraf 17: Haluk Arda Oskay, dijital pin-hole uygulaması, Kocaeli, 2013.



Fotoğraf 18: Haluk Arda Oskay, dijital pin-hole uygulaması, Kocaeli, 2013.



Fotoğraf 19: Haluk Arda Oskay, dijital pin-hole uygulaması, Kocaeli, 2013.



Fotoğraf 20: Haluk Arda Oskay, dijital pin-hole uygulaması, Kocaeli, 2013.

Yahuda bitümin maddesi ışığa çok az duyarlı olduğu için uzun pozlama süresi gerektirmiştir. Bu fotoğraf için Niepce toplam sekiz saat pozlama yapmıştır. Bu uzun pozlama süresinde, güneşin hareketi nedeniyle gölgeler birbiri içine girmiştir. Sonuç olarak net ve keskin bir görüntü elde edilememiştir. Önemli olan optik yoluyla yüzey üzerine bir resmin kaydedilmesidir. *Le Gras'da Pencereden Görünüm*, fotoğraf tarihçileri tarafından ilk fotoğraf olarak kabul edilir. 20.3 X 16.5 cm. boyutlarındaki helyografi levhası çekildikten sonra 1898 yılında Londra'da Cyrstal Place'deki bir fotoğraf sergisinde sergilenmiştir. (Kılıç, 2011, s. 17).



Resim 5: Joseph Nicephore Niépce (1765-1833)

Fotoğraf tarihçisi Helmut Gernsheim (1939 - 1995) ve eşi Alison Gernsheim (1911 - 1969) birlikte 1940'ların sonralarından itibaren bu helyografinin peşine düştüler ve 1952'de bu ilk fotoğrafı yeniden ortaya çıkartmışlardır. Bu ilk fotoğraf halen ABD'de, Austin şehrindeki Texas Üniversitesi, Humanities Research Center'da Gernsheim Koleksiyonları içinde sergilenmektedir. (Kılıç, 2011, s. 19).



Fotoğraf 21: Joseph Nicéphore Niépce, Le Gras'da Pencereden Görünüm'ün heliographı.

Niépce'in bu fotoğrafı çektiği yıllarda, taşbaskı (lithography) bir çoğaltma tekniği olarak yaygın bir şekilde kullanılıyordu. Niépce de taşbaskı tekniğiyle resim çoğaltma işiyle ilgileniyordu; ancak kendisinin resim yapma yeteneği çok azdı. Taşbaskı için hazırlanacak olan kalıba istenilen nitelikte resim çizemiyordu. İşte bu nedenle, desenleri ve resimleri taşın yüzeyine çizim yapmadan aktarabilmenin yolunu aramaya yöneldi. Bu amaca yönelik olarak iki farklı konu üzerinde çalışması gerekmiştir: İlki belirlediği resimleri ya da resmini yapmak istediği konuyu yüzeyin üzerine oluşturmaktır. İkincisi ise bu resmi yüzey üzerine kaydederek sabitlenmesini sağlamaktır. (Kılıç, 2011, s. 18). Fotoğrafın icad edilmesinde bir çok etken ve ihtiyaçtan söz edilebilir. Fakat oldukça ironik biçimde, fotoğrafın mucidinin, iyi çizim yapamayan biri olması ve bu yüzden görüntüleri optik sistemlerle kaydetmeye çalışması çok ilginç bir tesadüftür.

Fotoğraf tekniği, optik ve kimya bilimlerinin ortak arayışları sonucunda ortaya çıkmıştır. Fotoğraf, İki farklı arayışın kesişim noktasında şekillenmiştir. Bunlardan birincisi, ışık yoluyla bir yüzey üzerinde dış dünyanın görüntüsünü oluşturma fikridir. Bu fikir, camera obscura'nın keşfedilmesi ve 16. Yüzyılın başlarından itibaren yaygın olarak kullanılmaya başlanmasıyla gerçekleştirilmiştir.

Optik biliminin arayışları bu alanın konusudur. İkincisi ise, yüzey üzerinde oluşan görüntünün sabitlenerek kalıcı hale getirilmesi düşüncesidir ki, bu alandaki gelişmeler de kimya bilimi konusu dahilindedir. (Turan,2012, s. 40).

Fotoğraf sadece görüntüleri kaydeden bir araç olmaktan çok öteye geçmektedir. Makinelerin çağı olan 19. Yüzyıl içerisinde, el üretimi olan bir çok şey değerini kaybetmeye başlamıştır. Makinalar tarafından üretilen bir çok ürün, el üretimlerine nazaran, daha dayanıklı ve daha ucuz üretilebilmekteydi. Toplum için mekanik üretim, daha önce ulaşılması imkansız olan ürünlere ulaşılabilmesini sağlamaktaydı. Dolayısıyla bir bakıma makineler "mucizeleri" üretmekteydi. İşte fotoğraf, makinaların bu derece "tanrısallaştığı" bir çağda ortaya çıkmıştır. Bu görüş çerçevesinde, makine tarafından üretilen görüntüler, kesinlikle "gerçeği" yansıtmaktaydı. El becerisiyle üretilen resim, artık sadece zaman kaybını temsil etmektedir. Üstelik zaten "gerçeği" de yansıtmamaktadır. Doğayı algılayış sürecinde, insani etkenlerin en alt seviyeye indirilmesiyle birlikte, tarafsız ve yorum yapmayan makinaların ürettiği görüntüler sonucunda "gerçeklik" taşınabilen, alınıp satılabilen, ödünç verilebilen bir "şey" haline dönüşmüştür. Gerçeklik artık parayla sahip olunabilecek bir "şey" di. Bir ağaç fotoğrafı, ağacın kendisinden daha "gerçektir". Çünkü, zihine yerleşen, fotoğrafın çekildiği, o anki görüntü her zaman fotoğraftakiyle örtüşmektedir. Fotoğrafı çekilen ağaç ölüp, yok olsa bile, bundan habersiz olan kişi, sahip olduğu fotoğrafa bakarak "gerçek" ağacın elleri arasında tutmakta olduğu "ağaç" olduğuna inanacaktır. Gerçek olan hangisidir? "Artık o ağacın var olmadığı mı?" yoksa "Ağacın geçmişte sahip olduğu iki boyutlu görüntüsü mü? Fotoğraf "zaman" kavramını, küçük, iki boyutlu bir mağara hapisaneye kapatarak, üç bacaklı kiklop[2] gibi gardiyanlığını yapmaktadır.

[2] Mitolojide "Tepegöz" adıyla da bilinen, tek gözlü dev yaratık.

1.3.3. Fotoğrafın İcadı Sonrası Tartışmalar

Bilimin ve yeni sanatsal anlatım biçimleri gereksiniminin bir araya gelmesi sonucunda doğan fotoğraf, ortaya çıktığı andan itibaren şiddetli tartışmalara konu olmuştur. (Freund, 2008, s. 67).

Bir çok kişi, Leonardo zamanından beri bilinen Camera Obscura (karanlık oda) aracılığıyla görüntüleri kalıcı kılmaya üzerine çalışmaktadır. Yaklaşık beşer yıllık deneylerinden sonra Niepce ve Daguerre bu işi aynı anda başardıklarında, devlet, buluşçuların patent hakları konusunda karşılaştıkları yasal güçlükleri kullanarak girişimin denetimini üstlenmeye kalkıştı ve böylece karşılığını da ödeyerek konuyu kamuya malletmiş oldu. Fotoğrafın ilkleri sayılabilecek olan Hill, Cameron, Hugo ve Nadar'ın yapıtları ilk on yıl içinde ortaya çıktı. Fakat bu on yıl, fotoğraf endüstrisinin kuruluşundan hemen sonraya rastlayan on yıldır. Bu erken devirde, yeni bulunan tekniği sırf kârları için kullanan pazar satıcıları ve şarlatanların bulunmadığını söylemek doğru bir söylem değildir. (Benjamin, 2001, s. 5-6).

Leipziger Stadlarızeiger'ın fotografik görüntülemeye karşı olan görüşleri, fotoğraf karşıtlarının yaklaşım açısını anlayabilmek adına önem taşımaktadır.

> *"Yansıtılmış geçici görüntüleri saptamaya çalışmak yalnızca olanaksız değildir ...bunu sadece istemek bile bir sövgüdür. İnsan, Tanrı'nın görüntüsünde yaratılmıştır ve Tanrı'nın görüntüsü insan eliyle tasarlanan hiçbir makine tarafından saptanamaz (yakalanamaz). Bir sanatçının, kendisi de ilâhî düzeye ulaşmış olan bir sanatçının, ilâhî sezgilerle dolu bir vekar anında, dehasının yüksek kanatları altında ve hiçbir mekanik yardım olmadan, tanrı vergisi insanî özellikleri çoğaltmasına izin verilebilir".* (Benjamin, 2001, s. 7).

Fotoğraf gibi, sanat ve bilim alanında devrim niteliğinde ki bir buluşun karşıtlarının bulunması kadar, destekçilerini de bulunması oldukça doğal bir sonuçtur.

Tümüyle farklı bir hava ise, Daguerre'in buluşunu destekleyen fizikçi Arago'nun, 3 Temmuz 1838'de Millet Meclisi'nde yaptığı konuşmada görülüyor. Bu konuşmanın güzel tarafı, onun insanî etkinliğin bütün yönlerine değinmeyi başarmış olmasıdır. Konuşma, fotoğrafın yağlıboya resimden alması gereken …gerçek olanakların nasıl daha önemli olduğunu belirtiyor. "Yeni bir araç bulanlar", diyor Arago, "onu doğayı gözlemekte kullandıklarında, o araca beslenen umutlar, aracın kaynaklık ettiği art arda gelen yeni buluşların yanında önemsiz kalır". (Benjamin, 2001, s. 8).

Fotoğraf ilk icat edildiği yıllarda, özellikle de yeni icatların kutsandığı bir dönemde doğal nesneleri tüm detayları ve biçimleri ile doğru olarak gösterdiği için resmin yerini sarsar. 1839'da Paul Delarouche fotoğrafın icadı ile "Bugünden itibaren resim ölmüştür" hükmünü verme ihtiyacını duyar. Ondan bir adım daha öteye giden ise Charles Baudelaire "Fotografi Sanat mı?" adlı denemesinde fotoğrafın sanat değil sanayi olduğunu söyler. Hiç bir şekilde herhangi bir sanat dalının özellikle de resmin yerini alamayacağını, gelip geçici bir teknolojik heves olduğunu ekler ve şu soruyu sorar: "Gözleri, maddesel bir bilimin sonuçlarını "Güzel"'in ürünleriymiş gibi kabul etmeye alışkın bir halkın, en yükseklerden ve en maddeden arınmışlardan olanı kavrayıp duyma melekelerinin, belirgin bir biçimde, belli bir zaman sonunda,azalmayacağını varsaymak olanağı var mıdır?" (Batur, 1998, s. 36).

Fotoğraf makinesinin, görüntüleri sadece mekanik olarak çoğaltma olanığı veren teknik bir araç olarak mı, yoksa bireyin sanatsal duyumunu anlatmaya yarayan bir aracı olarak mı algılanması gerektiği sorusu, sanatçıların, eleştirmenlerin ve fotoğrafçıların zihinlerini kurcalıyordu. Makaleler aracılığıyla olduğu kadar bireysel

görüşmelerde de sürdürülen bu tartışıma, hem stüdyolara hem de mahkemelere taşınıyordu. Kilise de tavrını ortaya koyuyordu; başlangıçta fotoğrafa son derece karşı bir tavır alarak 1939 yılında bir Alman gazetesinde şöyle bir yorumun çıkmasına neden olmuştu: “Tanrı'nın, Paris'te yaşayan bir Fransız'ın tüm dünyaya böyle şeytansı bir buluşu yaymasına izin vermesi için kendi ilahi ilkelerine ihanet etmesi gerekir.” (Freund, 2008, s. 67).

Fotoğraf alanındaki yeni teknik gelişmeler ve bu teknik gelişmeler sonucunda fotoğraf makinasının verdiği görüntüyü yüzey üzerine kaydetmenin geliştirilmesi, fotoğrafçılarıda bu resmetme tekniğini sanatın ortamına daha bilinçli bir şekilde sokmaya yöneltti. Aynı zamanda dönemin Fransız ressamlarından Jean – Baptiste Corot (1796-1875) ve Ferdinand Victor Eugene Delacroix (1798-1863) fotoğrafın ortaya koyduğu gerçeklikten etkilenerek, resimlerinde fotoğraftan yararlandılar. Corot ve Delacroix’nın resimlerinde fotoğrafın sergilediği gerçeklerin izleri kolaylıkla görülebilir. Hatta dönemin portre ressamlarından bazıları, fotoğrafı, ulaşmak istedikleri bir düzey olarak görmüşlerdir. Birçok sanatçı fotoğrafın bu gerçekçi gücünü resim sanatını gaspetme olarak görürken fotoğrafı ressamlar için bir yardımcı malzeme, resim sanatının mekanik sürecine yardımcı bir araç olarak görenlerde olmuştur. Böylece, mekanik çoğaltma teknolojisi olarak 1839'dan itibaren gelişen fotoğrafın yolu, 1850'li yılların sonunda sanatın ortamında çatallaşır. Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) sanat eleştirmeni olarak kaleme aldığı ünlü denemesinde "Fotoğrafi Sanat mı?" (1859), resim sanatının yanında yer alarak, fotoğrafın etkinliğini hissettirmeye başladığı bu dönemi "acınası" olarak tanımlar. "Acınası" dediği dönem, Fransa'da değerli olan her şeyin batırıldığı, doğaya dönük sanatın hakim olduğu bir dönemdir. Baudelaire, doğaya özenen gerçekçiliği çok açık bir şekilde kınar. (Kılıç, 2008, s. 121-122).

“Resim ve yontu alanında, ekâbiran (ileri gelen, sözü geçen) takımının, özellikle de Fransa'da (ve her kim olursa olsun bunun tersini söylemeye cesaret edeceğini sanmıyorum) güncel Amentüsü şu: "Ben doğaya inanıyorum ve yalnızca doğaya inanıyorum (bunun için nedenler var). Sanatın doğanın tam bir yeniden

üretimi olduğuna ve bundan başka bir şey olmadığına inanıyorum (ürkek ve ayrılıkçı bir tarikat tiksindirici doğal nesnelerin dışarıda bırakılmasını istiyor, bir lazımlık ya da iskelet gibi). Böylece, bize doğanın tıpkısı olan bir sonuç verecek sanayi ürünü mutlaka sanat olacaktır." Öç alıcı bir Tanrı bu kalabalığın dualarını kabul etti. Daguerre onun mesihi oldu. Ve o zaman kalabalık şöyle dedi: "Madem ki fotoğraf tıpkılık konusunda istenen bütün güvenceleri sağlıyor (buna inanıyorlar, aymazlar!), sanat da fotoğraftır." O andan başlayarak, sefil toplum, topyekün, bir Narsis gibi, madene sıvanan bayağı imgesini seyretmeye hücum etti." (Kılıç, 2008, s. 122).

Charles-Pierre Baudelaire 'e göre, fotoğraf sanayi, yeteneksiz ve başarısız ressamlar için bir sığnak olmuştur. Ona göre fotoğraftan esinlenerek yapılan çalışmalar Fransız sanatındaki yaratıcılığın kurumasına neden olacaktır. Baudelaire, fotoğraftan yola çıkarak yaşadığı döneme ağır eleştiriler getirir. Sanayi Devrimi'yle birlikte toplumun yaşadığı değişimi toplumun içinde bir sanatçı olarak yaşayan Baudelaire, bu toplumsal dönüşümü, bu farklılaşmış yaşamı, Marx ve Engels gibi bir sınıfın yanında yer almadan, sanatçı duyarlılığıyla eleştirmiştir. Resim sanatını savunan Baudelaire, çoğaltma teknolojisi olarak o dönemde öne çıkan fotoğrafa açık bir şekilde karşıdır. Özellikle de sanayi ürünü olan bu resmetme tekniğinin, sanatın alanına girmesine karşıdır. Fotoğraf için şöyle der: (Kılıç, 2008, s.122).

"Eğer sanatın işlevlerinden herhangi birini üstlenmede fotoğrafiye izin varsa, yığınların ahmaklığında bulacağı doğal ittifak sayesinde, çok geçmeden sanatın yerini alacak ya da onu tümüyle yozlaştıracaktır. Şu halde, gerçek ödevinin sınırları içine girmesi gerekiyor, bu da bilimlerin ve sanatların hizmetkârı, ama fevkalâde alçak gönüllü hizmetkârı olmaktır, tıpkı yazını ne yaratmış, ne de onun yerini almış olan matbaa ve stenografya gibi. Bir çırpıda gezginin albümünü zenginleştirsin ve belleğinin sahip olmadığı şaşmazlığı gözlerine sağlasın, doğabilimcinin kitaplığını süslesin, mikroskobik hayvanları devleştirsin, hatta birtakım bilgilendirmelerle astronomun varsayımlarını güçlendirsin; nihayet, her kim mesleğinde mutlak bir maddi kesinliği gereksiniyorsa, gidip onun sekreteri not defteri olsun, buraya kadar tamam. Eskinin yıkıntılarını, zamanın kemirdiği kitapları, taşbaskıları ve

elyazmalarını, biçimleri yitip gidecek olan ve belleğimizin arşivlerinde bir yer açmamızı isteyen değerli şeyleri unutulmaktan kurtarsın, teşekkür ve alkışlarla karşılanacaktır. Ama eğer tutulamayanın ve imgesel olanın alanı üzerinde, salt insanın ruhundan bir şeyler kattığı için değerli olan şeyler üzerinde tepinmesine izin verilmişse, o zaman yazıklar olsun bize!" (Kılıç, 2008, s.123).

Fotoğraf, ortaya çıktığı dönem içerisinde oldukça tepkiyle karşılanan bir icad olmuştur. Karşı çıkanlar temelde iki farklı görüş şemsiyesi altında birleşmektedir ve aralarında anlaşılması gereken önemli bir fark vardır. Karşı çıkan gruplardan ilkinin ortak görüşü; tanrının sureti olan insanın, makine tarafından kopyalanmasının bir hakaret olması; diğer grubun görüşü ise, resim sanatını yozlaştıracağı yönündedir. "Resim yapabilme kabiliyeti tanrı tarafından bazı insanlara bahşedilmiş bir yetenektir" görüşünden yola çıkan bakış açısı çerçevesinde ele alındığı takdirde; fotoğraf makinasıyla birlikte herkes bu yeteneğe sahip olabilecek hale gelmesi, tanrının seçimlerine başkaldırı olarak yorumlanmaktadır. Bu bağlamda, günümüz genetik mühendisliği üzerine yapılan tartışmalarla büyük benzerlikler taşımaktadır. Resim sanatını yozlaştıracağı veya sekteye uğratacağı yönünde ki görüşler ise genel olarak sanatçılar tarafından savunulan bir görüştür. Bu görüş çerçevesinde, sanatçının eseri üzerinde ki etkisi önem taşımaktadır ve mekanik yollardan üretilen görüntüler bu insani etkiden yoksun olduğu için sanatsal değer taşımamaktadır. Fotoğrafın kullanım şekline göre, doğruluğu kısmen kabul edilebilir bir yaklaşımdır. Fakat fotoğraf, resim sanatına, o dönem için tahmin edilemeyen farklılıklar kazandıracaktır.

Dijital fotoğrafla beraber benzer yaklaşımlar yakın geçmişte de yaşanmıştır. Ülkemiz fotoğrafçıları arasında "dijital icad oldu, mertlik bozuldu" yakıştırması sık sık işitilen bir sözdür. Fakat kazanan her zaman yeniliğin getirdiği heyecan ve dinamizim olmuştur.

1.4. Fotoğrafın İcadından Sonra Sanatta Değişen Gerçeklik Algısı

19. yüzyılda burjuvazinin yaşadığı toplumsal ve ekonomik değişim, anlayış biçimlerinin de yer değiştirmesine neden oldu. Tekniğin gelişmesiyle birlikte sanayinin de gelişmesi ve sanayideki ilerlemenin bilim alanında büyük gelişmelere destek olması, ekonomide rasyonel biçimlerin yaratılmasını gerekli kılıyordu. Bunun sonucunda doğanın temsil edilme biçimi değişti ve bu değişiklik her alana yansıdı. Yeni bir gerçeklik bilinci yeşeriyor, doğanın değerlerine daha önceden verilmediği kadar değer veriliyordu. Bunun sonucunda sanatta nesnelliğe doğru bir yönelim baş gösterdi ve fotoğrafın temelleri de bu yönelimle örtüştü. (Freund, 2008, s. 67).

Sanatın her alanında kendini gösteren gerçeklik algısının değişimi, fotoğrafın kendini, mekanik bir araç olmaktan kurtarıp, sanatsal üretim aracı olarak kabul ettirmeye çalışmasıyla birlikte, diğer ana disiplin olan resiminde şimdiye kadarkinden daha farklı bakış açısı geliştirmesine sebep olmuştur.

Ortaya çıktığı günden bu yana, fotoğraf makinası sanatçıları tedirgin etmektedir. İlk yarım yüzyılda, öncelikle ressamları irdelemiş olmasından daha doğal bir şey yok: Mimetrik (taklitçi) hüneri ellerinden alan bir buluşla karşıkarşıyalar, bununla birlikte bu buluş, ışık sorununa onları o güne dek olmadığı kadar yaklaştırmıştır. Ressam, makina varoldu diye fırçayı terketmeye karar verecek değildi elbette, yapabileceklerini sorgulamaya koyulmuş, böylece, avant-garde biraz da buradan doğmuştur.(Batur, 1999, s. 128).

Fotoğraf teknolojisiyle birlikte 1920'lerden sonra ressamlar ve fotoğrafçılar tarafından geliştirilen yeni arayışlar ve ortaya çıkan yeni sanat akımları dönemin sanatını geleneksel yapıdan uzaklaştırmıştır. Bu süreç içinde teknolojiyle desteklenen akımlar da ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın belirleyici etkisi ve rolü Walter Benjamin (1892-1946) "*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağdaş Sanat Yapıtı"*

adlı denemesinde (1937) fotoğrafın nasıl ortaya çıktığını ve hareketli görüntü olarak gelişimiyle birlikte, biriciklik diye kavramsallaştırdığı olgunun sanat eserinin kavramsal ve politik gelişimini nasıl değiştirdiğini belirlemiştir. Benjamin'e göre görüntülerin toplu üretimi ve mekanik olarak çoğaltılarak dağıtılması, herkesi demokratik bir şekilde üretici haline getirmştir. Bu süreç içerisinde, fotoğraf öncü bir konum almışır. Fotoğraf, bir taraftan sanatın biricikliğini kaldırırken, öte yandan da sanatı demokratik biçimde yaygınlaştırmaktadır. (Kılıç, 2011, s. 61).

Fotoğrafın icadıyla birlikte görüntüler çoğaltılabilir hale gelmektedir. Dolayısıyla, genel olarak mimetrik (taklitçi) anlatım yöntemini benimsemiş resim sanatı için değişim kaçınalmazdır. Fotoğrafın ortaya çıkışına kadar, belgeleme misyonu ressamların göreviydi. Belgelemek için, edindikleri konuyu en ince detayına kadar tuvallerine yansıtmaktaydılar. Fakat fotoğraf bu çabayı çok daha kısa sürede, daha doğru ve daha ucuza gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla ressamlar, fotoğrafın yapamadığını yapmaya doğru sanatlarını geliştirmeye yönelmişlerdir. Gerçekliği aktarmak, artık fotoğrafın görevidir. Fotografik gerçeklik ise kendi içinde irdelenmesi gereken bir konudur.

Fotografik gerçekliği, fotoğrafın görüntüyü oluşturma süreci bağlamında, zaman, mekan, bakış açısı ve ışık gibi konuların çerçevesinde incelemek, gerçeklik üzerine farklı yorumlamaları da anlamlandırmak için önemlidir.

Fotoğrafı oluşturan ışığın yapısını anlamak, "gerçekliğin" ne olduğunu sorgulatır niteliktedir. Işık anlık olarak uzay/zaman da var olan bir şey değildir. Hareket eder ve belirli bir hızı vardır. Işık hızı yaklaşık olarak 300.000 km/saniyedir.[3] Yani hareket eden her normal cisim gibi, bir yere ulaşması için belli bir süre geçmesi gerekmektedir. İçinde yaşadığımız ve algıladığımız dünya için bu önemli fark yaratacak bir etken değildir. Fakat mesafeler arttıkça etki de büyümektedir. Güneşin yüzeyinden yola çıkan bir ışık hüzmesi yaklaşık olarak 8 dk

[3] Tam olarak 299.792.458 m/saniyedir. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Işık_hızı)

sonra dünyaya ulaşır.[4] Bu süre, doğal olarak mesafeler arttıkça artmaktadır. Açık ve bulutsuz bir gecede, gökyüzüne bakacak olursak, Dünya ve Güneş arasında ki mesfeden milyonlarca kat fazla uzaklıktaki gök cisimlerine bakmış oluruz. Gerçeklikle ilgili sorunsal bu noktada başlamaktadır. Gök cisimlerinin uzaklıklarına göre yüzlerce hatta binlerce yıl önceki hali bizim için "şimdi" yi oluşturmaktadır. Yüzlerce yıl önce yok olmuş gök cisimleri dünyada yaşayan bizler için hala orada görünmektedir. Peki bu noktada gerçek hangisidir. "Onların yok olduğu mu?" Yoksa "bizim algıladığız haliyle orada oldukları mı?"

Bulutsuz bir gecede, gökyüzüne başımızı kaldırıp baktığımız zaman gördüğümüz şey, aslında içinde yaşadığımız evrenin farklı zaman kesitlerinden oluşmuş bir kolajıdır. Bu bağlamda gördüğümüz evrenin anlık fotoğrafıdır. "Fotoğraf "gerçek" midir? sorusunun cevabı ancak zaman, mekan ve bakış açısı (bulunulan nokta) bağlamında verilebilir. Sanatsal üretim içerisinde gerçekliğe ulaşabilmek için açı, zaman ve mekan algısını yok saymak gerçeklikten uzaklaşılmasına sebep vermektedir.

Sanatçılar, ışığın, zamanın, mekanın ve bulunulan bakış açısının, gerçeklik üzerine olan etkisini sezgisel olarak bulmuş olsalar bile, ortada bir gerçek vardır. İlk olarak İzlenimcilikle birlikte ışık ve zaman; kübizimle birlikte çok merkezli bakış; Gerçeküstücülükle birlikte insan zihni sanata dahil olmuştur.

[4] Ayrıntılı bilgi için: http://tr.wikipedia.org/wiki/Güneş

1.4.1. İzlenimcilik

Rönesans'tan beri süregelen natüralist sanat, 19. Yüzyılda Empresyonizm'in açıkhava ressamlığıyla son aşamasına varmıştı. Bu aşamada sanat, uçarı izlenimlerin peşinde bir ışık ressamlığına dönüşür. Bu yeni akım 1870'lerde ortaya çıktığı zaman yadırganmıştır. Fakat kısa bir süre içinde sanat yaşamına egemen olmuş ve Empresyonizm'in getirdiği yeni görüş bütün sanatlarca benimsemiştir. (İpşiroğlu, 2009, s. 19).

Resim yapmak gibi fotoğraf çekmek... Işığın tarihine bakacak olursak ışığın yeniden keşfi olan Empresyonizmi (izlenimcilik) gözden geçirmek gerekir. Empresyonistlerde resim, ışık ve renk duyumlarının belirlediği kontursuz bir bütün olarak ortaya konuyordu. Işık ve renk İzlenimci Sanat içinde temel iki duyumdur ve analizi önemlidir. İzlenimcilerden önce ışık Rönesansta, Barokta vs. kullanılmıştır. Rembrandt'ın portreleri, El Groce, Frans Hals, Delacroix'in resimlerinde ışık, bu sanatçıların sanatlarında hep figürlerin plastik değerlerini ortaya çıkarmada, tablonun kurgulanmasında kullanılan bir araçtır. Işık soyut ve idealize edilerek kullanılmıştır. İzlenimcilikte ise ışık başlı başına bir değerdir, ön plandadır. Güneş ışığını yapıtlarında duyumsal bağlamda çok güzel kullanmışlardır. İzlenimci resimlerde ışık, güneş ışığı olarak nesnelerin sınırlarını kaldıran renge dönüşmüştür. Çünkü izlenimcilik ışığın yeniden keşfidir. Bu keşif nedeniyle ışık, renkle el ele vererek renkli ışık halinde resim sanatında ortaya çıkmıştır. İzlenimcilikte resim atölyeden doğaya taşınmıştır. İşte ışık böyle keşfedilmiştir. Renkte yeniden ve geniş kapsamlı bir şekilde, gözlemsel bağlamda olduğu kadar bilgisel anlamda da (puantilizm) ele alındı. Çalışmalar adeta ışığı resimliyordu, konturlar erimiş geriye renk ve ışık kalmıştı. Gün boyu ışığın nesneler üzerindeki değişikliği resmediliyordu. Çünkü ışık daha önceki dönemlerde kompozisyonun elemanıyken izlenimcilerin temel konusu olmuştur. İzlenimcilik öncesi resimde siyah gölgeler, beyaz ışıklar İzlenimcilerde yerini ışıklı renklere bıraktı. Işık ve renk birlikteliği çok ciddi bir şekilde kullanılmıştır. Tayftan geçen 7 renk doyasıya gündemde tutulmuştur. Sonuç olarak İzlenimci resim ışık ve renk sanatıdır. Işık, hava, atmosfer ve izlenim; işte İzlenimci

görme, 1860'larda başlayan farklılık 19. yy'ın ikinci yarısı, 20. yy'ın ilk çeyreği Fransa'da başlayan devrim. O dönem fotoğrafta karşılığını fotogramda bulmuştur. (Çelenk, http://fotografya.gen.tr, ty.)



Fotoğraf 22: Edgar Degas, Dansçı, 1895 sonu ya da 1896. Jelatin kuru plaka negatif. Fotoğraf 23: Edgar Degas, Dansçı, Tarihi belli değil.

Ressamlar, XIX. Yüzyıl insanının dünyayı farklı bir gözle görmesine yardımcı olan buluşu "fotoğraf" olmasaydı, sanat alanındaki değişim bu kadar kapsamlı olamazdı. Önceleri bu buluş, çoğunlukla portreler için kullanılıyordu. İlk makineler çok uzun poz zamanı gerektirdiği için, fotoğrafı çekilen kimse, desteklerin yardımıyla uzun süre kıpırdamadan durmak zorundaydı. Taşınabilir fotoğraf makinesinin ve şipşak fotoğrafın gelişmesi, Empresyonist resmin doğduğu yıllara rastlar. Fotoğraf makinasının yardımıyla, rastlantısal görünümlerin ve beklenmedik açıların güzelliği keşfedildi. Ayrıca fotoğrafın gelişimi, sanatçıları, yaptıkları araştırma ve deneylerde, ister istemez daha ileriye itecekti. Bir mekanik buluşun, daha iyi ve daha ucuza yapabileceği bir iş için resim sanatını kullanmaya gerek yoktu artık. Geçmişte resmin, bir çok pratik amaca hizmet ettiğini unutmamalıyız. Ressam, nesnelerin geçici olan doğasını yenebilen ve onların görüntüsünü sonsuza kadar bozulmadan koruyabilen bir insandı. XVIII. Yüzyılda yaşamış Hollandalı bir ressam,

soyu tükenmeden bir "dodo"[5] nun resmini yapmasaydı, bugün bu kuşun neye benzediğini bilemeyecektik. XIX. Yüzyılda fotoğraf, resim sanatının, görüntüleri kaydetme görevini yüklenmek üzereydi. Bu durum sanatçılar için, Protestanlığın dinsel imgeleri kaldırması kadar ağır bir darbe oldu. Fotoğrafın bulunmasından önce, kendisine saygısı olan hemen herkes, yaşamında hiç olmazsa bir kez portresini yaptırıyordu. Şimdi ise, bir ressam arkadaşa yardım edip iyilikte bulunmuş olmak amacı dışında, hemen hiç kimse böyle bir eziyete katlanmak istemiyordu. Bu yüzden sanatçılar giderek fotoğrafın giremeyeceği alanları araştırmak zorunda kaldılar. Böylece fotoğraf, modern sanatı bugün bulunduğu yere getiren bir etken oldu. (Gombrich, 2007, s. 523-524).

Güzel sanatlar içinde fotoğrafın etkilediği temel alan resim sanatı olmuştur. Fotoğrafın yaygınlaşmasıyla birlikte, sanatçılar doğayı ve nesneleri resmetme yöntemlerini değiştirmeye yönelmişlerdir. Özellikle İzlenimci (Empresyonist) ressamlar üzerinde bu etki oldukça fazla gözlemlenebilmektedir.

Bu anlamda izlenimciler için gerçek, görünen biçimdir. Bu manzara ya da konunun ilk izlenimi bize genel bir durumu verir. Bu genel görünüş içinde bir ayrıntıyı yakalamak için izlenimciler, insan gözünü fotoğraf makinesine benzetirler. Fotoğrafta ışık, optik ve resmetme biçimi izlenimcileri çok etkilemiştir. Bir çoğuda fotoğraf makinesini bir not tutma ya da taslak oluşturma aracı olarak kullanmıştır. (Kılıç, 2011, s. 53).

[5]Güvercingiller familyasından, Mauritius'da yaşamış ama 17. yüzyılın ikinci yarısı itibarı ile soyu tükenmiş bir kuş türüdür.



Fotoğraf 24: Charles Spitz. Tahitili Kadın. Yıl 1890. Albümün baskı. Spitz'in bu fotoğrafı ünlü ressam Paul Gauguin'e taslak olmuştur. Gauguine bu fotoğrafı kullanarak ünlü "Melankolik" adlı resmini yapmıştır.



Fotoğraf 25: Paul Gauguin, Melankolik, 1891, Tuval üzerine yağlı boya.

Fotoğrafta aşağı-yukarı resimdeki tüm akımlar gerçekleşmiştir. Türk fotoğrafında İzlenimcilik 1960'lı yıllardan sonra gelişmeye başlamıştır. Bu tarz önceleri yabancılardan esinlenme şeklinde olmuştur. Resimle fotoğrafı kaynaştıran Şahin Kaygun, Maggie Danon, yeni ve farklı tekniklerle ışığın öne çıkan ilginç kullanımıyla yapıt üretmişlerdir. Şakir Eczacıbaşı da fotoğraflarında nesnelerin konturlarının eritilmesiyle yine ışığı ön plana çıkartarak izlenimci tarzda çalışmıştır. (Çelenk, http://www.fotografya.gen.tr, ty.)

1.4.2. Kübizm

İzlenimcilik'e tepki olarak ortaya çıkan ve Georges Braque ile Pablo Picasso'nun önderlik ettiği modern sanat akımlarından olan kübizm, analitik kübizm diye adlandırılan ilk döneminde nesne ve varlıkları temel geometrik biçimlere

indirgenmiş nitelikte betimlemeyi amaçlamıştır. 1915'ten sonra "sentetik kübizm" de denilen ana yöntemini formülleştirmiştir. Geleneksel resim anlayışına yöneltilen en güçlü karşı çıkışlardan biridir. Geleneksel resmin konuyu tek bir bakış noktasından ve zaman içinde dondurulmuş olarak betimlenmesine karşılık, kübistler nesneleri çok sayıda değişken bakış noktasından ve farklı anlarda aynı resim düzlemi üzerinde betimlemeyi amaçlamışlardır. Avrupa resmi daha Bizans geleneğinden kopuşundan başlayarak, hep resim düzleminin iki boyutluluğunu yadsıyıp, nesneleri doğadaki gibi üç boyutlu oldukları yanılsamasını yaratarak betimlemeye çalışmıştır. Kübizm bir anlamda bu geleneğin de son halkası sayılabilir. Kübistler nesnelerin sadece üç boyutlu gerçekliğini betimlemenin de ötesinde giderek, onlara bir de zaman boyutunu katmayı denemişlerdir. Böylelikle, nesne hem kendisinin, hem de resmedicisinin devingenliğiyle değişen bakış açılarından resmedilmek istenmiştir. Bu amaç nedeniyledir ki, kübist resim biçim sorununu ön plana alıp, rengi ikinci plana atmıştır. (Sözen ve Tanyeli, 2005, s.143-144).

Kübizm, genel anlamda soyutlama, hatta ekspresyonizm yalnız üsluba, yani sanatın "ne" olmasına değil, "nasıl" olmasına önem veriyor, empresyonizmle başlayan muğlak ya da içeriksiz bir sanat anlayışını benimsemiş görünüyordu. (Lynton, 2004, s. 154).

Kübizmin en önemli temsilcisi olan Picasso'nun izlenimcilerden farklı olarak, gerçekliği yapıtlarına aktarmada izledikleri yolun, fotoğraftan hangi ölçüde etkilendiklerini Gombrich aşağıdaki gibi aktarmaktadır.

> *"Cezanne, genç bir ressama yazdığı mektuplardan birinde doğayı küreler, koniler ve silindirlerden oluşmuş gibi görmesini öğütlemişti. Büyük bir olasılıkla, bu sözle, resmini düzenlerken bu temel cisimleri aklından çıkarmaması gerektiğini anlatmak istemişti. Fakat Picasso ve arkadaşlan bu öğüde, hiç yorumlamadan, kelimesi kelimesine uymaya karar verdiler. Yaklaşık şöyle düşündüklerini*

sanıyorum: "Nesneleri, göze göründükleri gibi betimleme iddiasından vazgeçtik. Bu, elde edilmesi zor, yanıltıcı bir hevesti. Biz, geçici bir anın, hayali izlenimini tuvalde sabitlemeyi istemiyoruz. Cezanne örneğini izleyelim ve kendi motiflerimizin resmini elimizden geldiği kadar üç boyutlu ve kalıcı olacak şekilde yaratalım. Niye tutarlı olup, asıl amacımızın bir şeyi kopya etmek değil, onu kurmak, yani yeniden yaratmak olduğu gerçeğini kabul etmiyoruz? Bir nesneyi, örneğin bir kemanı düşündüğümüzde, hayalimizde oluşan görüntüsü, gözlerimizle gördüğümüz şeklinden çok farklıdır. Hayalimizde bu nesnenin değişik özelliklerini aynı zamanda görebiliriz ve görürüz de. Bu özelliklerden bazıları öyle net ortaya çıkar ki, onlara dokunup, onları elimize alabileceğimizi hissederiz. Diğer bazı özellikler ise nedense daha belirsizdir. Yinede imgelerin bu garip karışımı 'gerçek' kemanı, herhangi bir şipşak fotoğraf ya da titizce yapılmış tablodan daha fazla betimlerler." (Gombrich, 2007, s.574).

Resim sanatı, fotoğraftan sonra, görünen gerçekliği aktarma misyonunu fotoğrafa bırakmakta ve konularını aktarırken, sanatçının yorumunu ön plana çıkartmaktadır.

Resim sanatının, önce belgelemek, sonra sanatçının yorumunu da katarak gerçekliği yorumlaması gibi, belli bir zaman sonra fotoğrafta da, resim sanatının geçirdiği evrimsel süreci izleyerek, kendi içinde farklı dallara ayrılacaktır. Fotoğrafın sanatsal anlatım metodu olarak kabul edilmesinden sonra, fotoğraf içinde de kubist yaklaşımlar kendine yer bulacaktır.

1.4.3. Gerçeküstücülük

Sürrealizm resmen, 1924 yılında Sürrealist şair André Breton'un ilk Manifesto'nu yayınlanmasından sonra, Fransa'da bir hareket olarak ortaya çıkan modern bir sanat akımıdır. (http://www.metmuseum.org/toah/hd/phsr/hd_phsr.htm, ty.) Dadaizm gibi, sürrealizm de bir felsefi akım olarak ortaya çıkmıştır. Sürrealizm, kapitalist toplumun buhranının karakteristik bir ifadesidir. Felsefi kökleri, sanatı, erotizmin ürünü ve fonksiyonu olarak gören Freud'un *sübjektif idealist teorisi'*nde yatar. Sürrealizme göre sanatın içeriği, cinsel güdüler ile ölüm korkusu ve yaşama içgüdülerinden gelir. Sürrealizm, rüyanın, içgüdünün, arzunun ve başkaldırmanın üstün bir güç olduğunu ileri sürer, mantıksal, ahlaksal ve sosyal her çeşit kalıplaşma ve düzene karşı çıkar. (Özdemir, 2009, s.94)

Gerçeküstücülük ve Dada iki ayrı akımdır fakat her zaman bir arada anılır. Dada, ikon kırıcı ve meydan okuyucu olarak bilinmektedir. Benzer şekilde Gerçeküstücülük de özünde burjuva karşıtı olarak görülür. Sanat tarihçileri geleneksel olarak, Gerçeküstücülüğün 'zeminini hazırlayanın' Dada olduğu genellemesini uygun bulmuşlardır, oysa bu genelleme sadece Paris için geçerlidir. (Hopkins, 2006, s. 12)

I. Dünya Savaşı öncesi akımların tipik bir eğilimi olan resmi özerkliğine kavuşturma isteğine tepki gösteren 1920 – 1930 dönemi, gönderim yapılan dış kaynak ister maddesel dünya, insan duyarlığı olsun, resmi, kendi dışındaki bir esinlenmeyle ilişki haline getirmeye yöneliyordu. I. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkmış en özgün okul olan ve Kübizm kadar önem taşıyan Gerçeküstücülük de bu eğilim içinde yer alıyordu. Gerçeküstücülük I. Dünya Savaşı'nın acı ve tedirginliğinden doğan ve savaş sırasında, Zürich'te (Rumen şair Tristan Tzara, Alsace'lı Hans Arp, Alman Hülsenbeck ve Hugo Ball), New York'ta (İspanya'dan Picabia, Fransa'dan Marcel Duchamp) ve Köln ile Berlin'de eşzamanlı olarak ortaya çıkan ve her şeye karşı gelen kısa ömürlü bir akım olan Dadaizm'den

kaynaklanmıştır. Dadaizm'in etkileri Paris'te bir kesişme noktası buldu, ama iki Fransız şairinin, yani Louis Aragon ile Andre Breton'un ortak etkinlikleriyle, Dadist nihilizm çok geçmeden tasfiyeye uğradı. Aragon ve Breton, Apollinaire'in ilk piyeslerinden biri olan *Les Mamelles de Tiresias*'dan kaynaklanan bir kelimeyi (Surrealisme) benimseyerek Gerçeküstücülük'ü kurdular. Dada akımının akılcılığa gösterdiği bütün düşmanlığı benimsemekle birlikte, Freud'un psikanaliz kuramlarına dayanan bir edebiyat ve görsel sanat akımı olarak Gerçeküstücülük, insan ruhunun bilinçdışı derinliklerindeki öğeleri yakalamaya ve bu çabaya uygun düşen bir simgesel aygıt içinde dile getirmeye çalıştı. Soyutlama eğiliminden çok uzak bir akım olan Gerçeküstücülük, temel bakımdan, bir "imge dünyası" kurmaya yönelmişti ve belkide yanılgısı, imgenin simgesel gücüne kurban ederek verdiği eserlerin plastik değerini çoğunlukla ihmel etmesiydi. Bu akım, çağımızın duyarlığını çok derinden yansıttığı için, dünyanın dört yanından birçok sanatçının bir araya gelmesini sağladı. Dünya çapında bir akım haline gelmiş olan bu yeni simgecilik, yeni sanatçı kuşaklarının katılımıyla sürekli olarak yenilendi. İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı kargaşa dolayısıyla, Gerçeküstücülük'ün ana merkezi bir dönem New York'a kaysada, Andre Breton'un Paris'e dönmesiyle birlikte tekrar Avrupa'ya geri dönmüştür. (Bazin, 1998, s. 529-531)

Geniş anlamıyla sürrealizm terimi, devrimci görüşleri değerlendirerek veya bilinçdışı, genellikle otomatizme dayanan teknikleri benimseyerek, yerleşmiş değerlere bağını koparan, bu değerleri yıkmaya ve aşmaya yönelen her çeşit faaliyetleri genelde de sanat faaliyetlerini belirtir. Andre Breton, yeni bir dünya kurulması olasılığının tamamen gözardı edildiği gerekçesiyle dadacılıktan uzaklaşmaya başlamış ve 1924 yılında *"manifesto du surrealisme"* ile akımın manifestosunu yayınlamış, Apollanaire ise akımın başlamasından kısa bir süre sonra ismini koymuştur: *Sürrealizm.*(Özdemir, 2009, s.94)

Sürrealizmin özelliği, öncelikle olağanüstü bir düş kurma makinesi olmasıdır. Bu düş kurma, gerçekliği bile aşacak güçte bir şeyler yaratma isteğidir. Sürrealistler özellikle Freud'un yazılarıyla, bilimsel kitaplarla haşır neşir olarak içlerinde çocuk olan veya vahşi olanın baskın çıktığı kuramlarla ilgilendiler ve bu kuramlardan etkilendiler, işte bu düşünceye dayanarak da sürrealistler, sanatın hiçbir zaman uyanık aklın ürünü olamayacağını ileri sürmüştür. Onlara göre akıl, yalnızca bilimi verebilirdi, sanatı ise akıldışı. Bu nedenle sürrealistler, bilinçdışının derinliğindeki şeylerin ortaya çıkabileceği akıl durumlarını aramaya başlamışlardır.(Özdemir, 2009, s.95). Bu kuram göründüğü kadar yeni değildir. Eskiler, şiirden "kutsal delilik" diye söz ederdi. Coleridge ve De Quincey gibi romantik yazarlar, aklı uzaklaştırıp hayal gücünü serbest bırakmak için haşhaş ve başka uyuşturucu maddeleri kullanmayı denemişlerdir. Sürrealistler de, bilincimizin derinliklerindeki şeylerin yüzeye çıkmasını sağlayacak bir zihinsel düzeye ulaşmanın özlemini çekmişlerdir. Sürrealistler, bir yapıtın önceden planlanamayacağını, onun kendi başına büyümesine izin verilmesi gerektiğini düşünüyorlardı. Sonuç, konuya yabancı birisine korkunç görünebilir. Ama bu kişi önyargılarından kurtulup hayal gücünü çalıştırırsa, sanatçının bu garip düşünü paylaşabilir. (Gombrich, 2007, s. 592)

Sürrealist sanatın dünyası, bilinçaltının karanlık dünyasıdır. Donuk bir ışık altında uzayıp giden boşluklar, ölü kentler, kararmış ağaç kütükleri, fosilleşmiş kuşlar, teller, hurda yığınları (Max Ernst), makine insanlar, manken ve heykeller (Dali, de Chirico) sürrealist resimlerde en çok rastlanan motiflerdir. Sürrealistler, bilinçaltı dünyasını sanata yansıtırken, geleneksel sanatın biçim-dilini değiştirmeyi gereksinmezler. Çünkü bilinçaltı dünyasının, bilinçli bir sanat etkinliği ile değil, akıl ve iradenin işe karışamadığı bir *otomatizm* içinde ortaya çıkabileceğine inanırlar. (Özdemir, 2009, s.95) ...Sürreal, bir tür anlam olarak tanımlanmalıdır, bir biçim veya görsel olarak değil. Sürreel konuşan, simgeselleştirici etkisi olan, gösteren - gösterilen ilişkileriyle, kafa karışıklığı veya tartışma yaratan ve anlamın hangi araçla üretildiğine bakılmaksızın, kısmi olarak gizli tutulduğu bir anlatımdır. (Bate, 2003, s. 22).

Bilinçaltında yer alan sürrealist görüntüler, hayaller ve fantezilere dayanıp maksimum gerçeklik ve ayrıntı ile ifadelendirilmeye çalışılırlar. Bu ifadelendirme biçimi, fotoğrafı en uygun medya haline getirir. Ayrıntıyı kaydedebilme yeteneğiyle sağlanan, inandıncılıkla doğruluk sanısı yaratılıp fanteziler gerçekmiş gibi algılanır. Gerçek ve fanteziyi birleştiren, bu yolla kusursuz gerçekçilik içinde yayılmış bir biçimde sürrealist nesneler bulunur. Sürrealizmde her şey mümkündür. Sürrealist fotoğraflar, şiir ve oyunlarda olduğu gibi imkansızı gerçek yapar. Gökyüzünde çatlaklar olabilirken tek başına duran bir pencere camına, olması gerektiği yerdeki görüntü yerleştirilebilir. Bu yüzden sürrealist görüntüler, akılcı olmayabildiği gibi itici bile olabilirler. (Özdemir, 2009, s.95).

Sürrealist fotoğrafçılar, slaytları sandviç yapmak, superpozeler, ön/arka projeksiyonlar gibi birçok yeni tekniği kullanarak birden çok görüntüyü çok doğal bir biçimde birleştirebilmektedir. Ayrıca pistole veya diğer boyama teknikleriyle görüntüler renklendirilebilmektedir. Boyama dışında sürrealizme hizmet eden bir başka yaklaşım ise yalın fotoğraf tekniklerinden yararlanıp günlük yaşamın içinde sürrealist görüntüler yakalayıp soyutlamaktadır. Figürleri veya cansız nesneleri çerçeve içine yerleştirmek, anlık bir yüz ifadesinden yararlanmak sürrealizme konu yaratabilir. (Özdemir, 2009, s.96). Surrealist çalışmalara bakıldığında açıkça görülmektedir ki: ...bir çok sıradan ve deneysel çalışma sürrealistler tarafında gerçekleştirilmiştir. Anonim görüntüler, posta kartları, bilimsel fotoğraflar, gazete kupürleri, portreler ve daha birçok obje sürrealistler tarafından kullanılmıştır. Bir çalışmayı, sürrealist veya değil diye kategorize etmek onun sürrealist kullanımını görmeden mümkün olmamaktadır. (Bate, 2003, s. 22).

Gerçeküstücülüğün ortaya çıkışını hazırlayan sosyo-politik, teknolojik ve sanatsal bir çok etken vardır. Sadece fotoğrafın icadı ve sanatta gerçekleşen yeni anlatım arayışları sonucunda ortaya çıktığı savına varılması, konuyu anlamlandırmak adına eksik bir yaklaşım olacaktır. Sanayi devrimi sonrası ortaya çıkan iş gücü ihtiycının karşılanması adına, kırsal bölgelerden şehirlere göç edilmesi, pastoral hayat içerisinde yaşamaya alışkın olan kitleleri, şehir hayatı içerisindeki işçiler

haline getirmiştir. Kapitalist düzenin, göç eden işçi sınıfı üzerinde kurmuş olduğu baskı ve ağır çalışma koşulları, sonuç olarak modern hayattan kaçma arzusunu doğurmuş olmasına rağmen, bu arzu gerçekleşememiş ve işçi sınıfı, modern zamanların yarı özgür köleleri halini almıştır. Kaçış arzusunun gerçekleşememesinin temelinde, kapitalist sistemin, el işçiliğini (hand craft), seri üretim karşısında (fabric craft) rekabet edemez hale getirmiş olması yatmaktadır. Toplum üzerinde oluşan baskıyı anlamlandırmak adına Spartaküs'ün direnişi iyi bir örnek oluşturmaktadır. Spartaküs'ün Roma İmparatorluğu'na karşı başkaldırıp, kölelerden ordu kurulmasına benzer şekilde, İngiltere'de "Luddit İsyanları"[6] (1815) adı verilen işçi ayaklanmaları ortaya çıkmıştır. Bu isyanlarda işçiler silahlanarak fabrikalara baskın düzenlemişler ve üretim makinalarını tahrip etmişlerdir. Luddit isyanları aynı zaman da gelişen teknolojiye de başkaldırı niteliğindedir. Fotoğrafın icadı sonrası gerçekleşen tartışmalar da Luddit İsyanlarına benzetilebilir.

Kapitalist sistemin getirmiş olduğu mekanize düzenden kaçma arzusunu anlamlandırmak adına Charlie Chaplin'in 1936 yapımı "Modern Zamanlar" (Modern Times) adlı eseri örnek teşkil etmektedir. Filmde iş arayan bir işçi (Charlie Chaplin) ve kız arkadaşı (Paulette Goddard) hayal kurmaktadırlar. Hayallerinde özlemini duydukları çiflik yaşamı tasfir edilmektedir fakat bunun yanında, evin içine kadar giren ağaçlar ve kapı önünde bekleyerek kendiliğinden süt veren inek gibi tasvirler gerçeklikten kaçma arzusunu da içinde barındırmaktadır. (Bkz. Sahne: 1 ve Sahne: 2)

[6] 1815'te Luddite Hareketi olarak anılan isçi hareketinin temel niteliği, makineleşme sonrası gelen işsizleşme ve yoksullaşmaya karşı geliştirilmiş kendiliğinden bir tepki olmasıdır. Luddistler makineleri kırarak kendilerini yoksullaştıranları cezalandırmaktadır. (Çakır, 2011, s. 130).



Sahne 1: Charlie Chaplin, Modern Zamanlar, 1936.



Sahne 2: Charlie Chaplin, Modern Zamanlar, 1936.

Chaplin'in Modern Zamanlar adlı eseri, 1930'lu yılların toplumu hakkında bilgi vermesinin yanında, kapitalist düzenin sanat üzerine etkilerinide yansıtmaktadır. Daha erken dönemler ele alındığında, bir çok sanatçıda, doğaya duyulan özlemin yansımaları görülebilmektedir. Post-empresyonist Henri Rousseau'nun (1844-1910) yaşamı ve eserleri konuyu anlamlandırmak adına önem taşımaktadır. Rousseau, Fransa'nın kırsal bölgelerinden Laval'da doğup büyümüş fakat çalışmak için Paris'e yerleşmiştir. 41 yaşına kadar, Gümrük ve Vergi Dairesi'nde görev yaptığı için "Gümrükçü Rousseau" (Le Douanier Rousseau) olarak da tanınmaktadır. Eserlerinde tropik orman tasvirleri olmasına karşın, hayatı boyunca Fransa'dan hiç ayrılmamıştır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 1339). Kırsaldan şehire doğru olan yaşam çizgisi açısından ele alındığında, çalışmak için göç etmek zorunda kalan işçilerle benzerlik taşımaktadır. Eserlerinde hayalgücünü de katarak kurguladığı naif doğa manzaralarıyla, doğallığa özlemini dile getirdiği sonucuna ulaşılmaktadır.



Resim 6: Henri Rousseau, The Dream (Düş), 1910.

Gerçeküstücülüğün temellerinin atılmasında belkide en önemli sosyo-politik gelişme I. Dünya Savaşı'dır (1914 - 1918). Savaşın şiddeti ve kaotikliği bir çok sanatçıyı doğrudan etkilemiştir. Hatta gerçeküstücü manifestoyu yayınlayan Andre Breton tıp eğitimi aldığından dolayı, savaş sırasında ordunun ruh ve sinir hastalıkları merkezinde görevlidir. Gerçeküstücülerin dili ve sözcükleri bozarak anlamları dışında kullanmasının temelinde, Breton'un çalıştığı merkezde hastası olan şizofren ve paranoyakların etkisi büyüktür. (Artun, 2006). Savaşın doğal sonucu olan ölüm, vahşet, korku ve tecavüz, tüm Dünya'yı, özellikle de Avrupa'yı 4 yıl boyunca etkisi altına almıştır. Gerçeküstücülerin üretim yöntemlerinin başında gelen psikanalizin de temelinde bu etkilerin yatması bir tesadüf değildir.

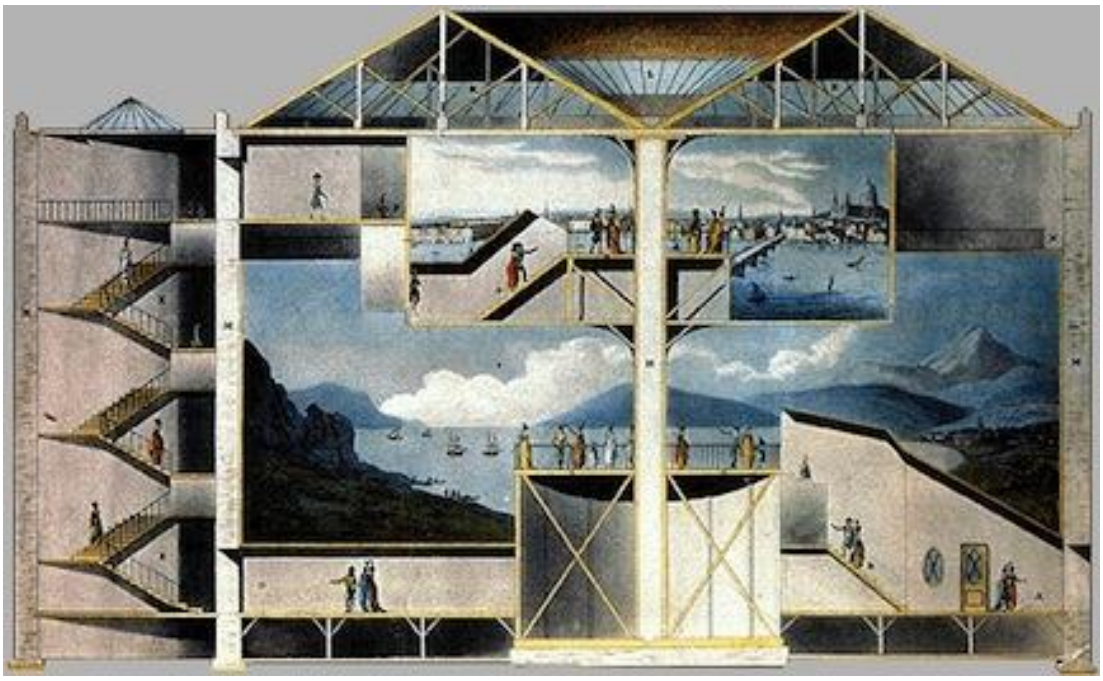
Sonuç olarak Gerçeküstücülüğün ortaya çıkmasını sağlayan birden çok etkenden sözetmek mümkündür. Fotoğrafın icadıyla beraber sanatta değişsen gerçeklik algısı, insanoğlunun alışık olduğu yaşam şeklini değiştiren sanayi devrimi, I. Dünya Savaşı'nın toplum ve dolayısıyla sanatçılar üzerinde bırakmış olduğu travmalar, bu etkenlerin başlıcalarıdır. Özünde Gerçeküstücülük, sanatçıların baskıya karşı başkaldırısıdır, isyanıdır, direnişidir. Bu başkaldırı, Dada akımıyla beraber başlamasına rağmen, en büyük çıkışını Gerçeküstücülükle gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda Gerçeküstücülük, biçimsel kaygılara dayalı yeni bir anlatım biçemi yaratma arayışı değil, aksine toplumsal koşulların doğal sonucu olarak ortaya çıkmış sanatsal dışavurumdur.

1.5. Fotografik Gerçeklik Arayışının Günümüz Sanat ve Teknolojisine Yansımaları

19. yüzyıl'ın toplum hayatı üzerinde yapmış olduğu etkiler sonucunda, insan doğaya özlem içinde yaşamaya başlamıştır. Dönemin teknolojik imkanları kullanılarak, doğal güzellik şehir hayatı içine taşınmaktadır. Fotografik gerçeklik bu noktada cyclorama ve diorama gibi yeni sunum yöntemleri üretmek üzere kullanılmıştır.

Dünyanın bazı kesimlerinde cyclorama olarak da adlandırılan panorama (http://www.panoramapainting.com/index.php, ty) genel olarak geniş, dairesel veya yarı dairesel çizimlerin, gösterim için özel olarak ışıklandırılmış ve konumlandırılmış rotunda (dairesel) binalarda, gösterime sunularak silindirik görseller aracılığıyla halka, güncel veya tarihsel olayların, mekanların gerçekçi biçimde temsil edilmesidir. (Stafford ve Terpak, 2001, s. 315).

İlk kez 1792 yılında, London Times'da Robert Barler'ın 360 derece silindirik kanvas üzerindeki Westminster ve Londra şehirlerini anlatan çizimlerini tanımlamak için kullanılan panaroma kelimesi London Times'a göre "bir bakışta gerçekliğin bütününü görmek" olarak tanımlanmıştır. (Stafford ve Terpak, 2001, s. 318).



Fotoğraf 26: 1801'de Leicester Meydanı'nın da inşa edilmiş olan panorama rotunda çizimi.

Kendine özgü mimarisinde panorama rotunda'yı tecrübe etmek, günümüz IMAX sinema tekniğiyle hazırlanmış bir gösterimde bulunmakla benzer deneyim yaratmaktadır. IMAX tekniğinde kullanılan hareketli kamera görüntüsü, panorama rotunda uygulamasında, kanvasın arka tarafına hareketli bir ışığın yerleştirilmesiyle sağlanmıştır. 18. ve 19. yüzyıl başlarında panorama rotunda'yı deneyimleyenler gümüz IMAX tekniğinin yarattığı baş dönmesi ve şaşkınlık gibi etkileri yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Panorama'yı ilk kullanan kişi olarak tarihte yer alan Robert Barker yaptığı çalışmayı "görsel deneyimi organize eden bir tür desen" olarak adlandırmıştır, Vanessa Schwartz ise; panorama rotunda'da tasvir edilmiş bir mekanın gerçeği görülmeden, gerçek olmadığına inanılmayacak kadar başarılı bir illüzyon olduğunu ifade etmektedir. (Schwartz, 1999, s. 153). Tüm bu etkilerinden ve başarısından yola çıkarak fotoğraf öncesi dönemde gerçekliği aktarmak adına en başarılı araçlardan birisi olan panorama rotunda'lar, fotoğrafın icadı sonrasında temel prensiplerini korumaktadır. Çizim yerine büyük boylu fotoğraf baskılarını kullanarak, varlığına günümüzde de devam etmektedir. Günümüzde panorama rotundalar bir sanatsal gösterim olmanın ötesine geçerek teknolojik gelişmelerde de rol oynayan bir görselliğe sahip olmuştur. Örnek vermek gerekirse; NASA (Amerikan Ulusal Uzay ve Havacılık Araştırmaları Kurumu) Dünya dışı mekanları (Mars, Ay gibi) tasvir ederek, personelini ve insansız robotlarını, eğitmek - geliştirmek amaçlı olarak bu teknikten faydalanmaktadır.



Fotoğraf 27: NASA'nın Mars yüzeyini canlandırdığı cyclorama.

Dijital teknoloji kullanılarak hazırlanmış cycloramalar havalimanları gibi endüstriyel alanlarda da kullanılmak üzere geliştirilmeye devam etmektedir.

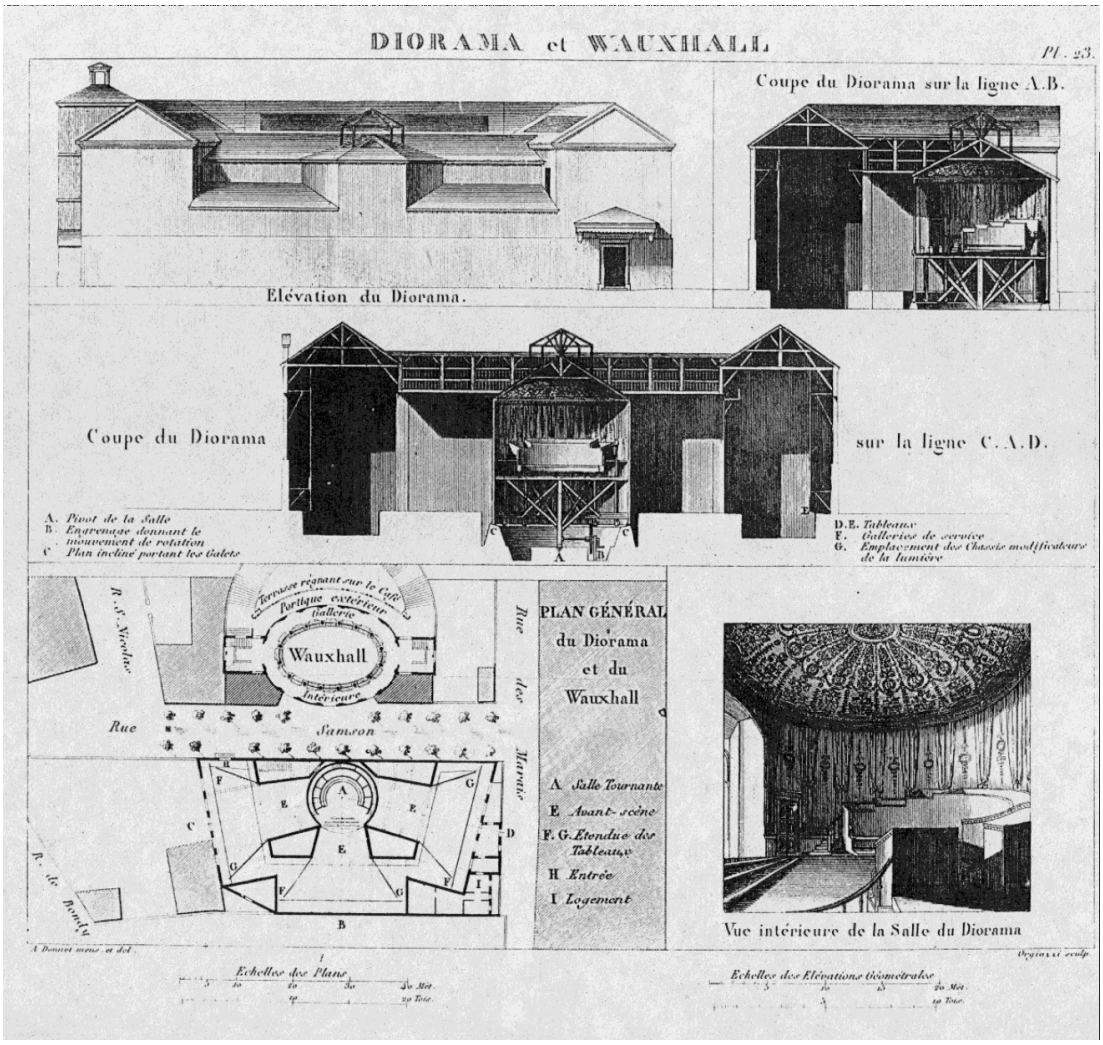


Fotoğraf 28: Havalimanı kullanımı için geliştirilmekte olan bir cyclorama.

Gerçekliği daha iyi sunabilmek adına, cyclorama ve panorama rotunda gibi tekniklerden sonra diorama gösterimleri geliştirilmiştir. Kendisinden önceki tekniklere kıyasla gerçekliği aktarmak adına üç boyut etkisini kullanması açısından önem taşımaktadır.

Diorama gösterileri, tiyatroya benzeyen fakat özel amaçlı inşa edilmiş binalarda sunulmaktadır. Daguerre ve Charles-Marie Bouton ticari ortaklık kurarak 11 Temmuz 1822'de ilk diorama gösterimini Paris'te gerçekleştirmişlerdir. Diorama tekniği, büyük ölçekte yapılmış resimlerle hazırlanmaktadır. Kullanılan resimlerin boyutu 14 m. x 22 m. dir. Gölge - ışık oyunlarıyla beraber, yarı geçirgen malzemeler kullanılarak üst üste gelen resimler hazırlanmakta, ışığın yönüne göre öndeki veya arkadaki resim görünür hale getirilmesiyle üç boyutlu görüntü izlenimi oluşturulmaktadır. İzleyicinin oturduğu platform mekanik sistemler vasıtasıyla döndürülerek farklı sahnelerin izlenmesi sağlanmaktadır. Diorama oluşturulurken temel amaç gerçeklik algısını arttırmaktır. 8 Mart 1839 tarihinde çıkan yangın sonucunda Daguerre'in kurduğu diorama yok olmuştur. (Wood, 1994).

Diorama tekniği, 19. yüzyılın mekân ve zaman algısını değiştirmesi bakımından önem taşımaktadır. Fotoğrafın icadından önce kullanılan dioramalar kitlelere gerçekliğin ulaştırılması açısından en sofistike sistemlerden birisidir. Mekanik sistemler kullanarak mekansal algıyı değişikliğe uğratırken zaman ve süreç kavramlarını da gösterinin içine katarak, günümüz sanal gerçeklik uygulamalarının temellerini atmaktadır. Kendisinden önce gelen uygulamalardan farklı olarak tek bir etki üzerine değil birden çok etkiyi bünyesine katarak çağının önemli atılımlarından birsi halini almaktadır.



Şekil 4: Diorama şematik çizimi.

Diorama tekniğinin bir diğer ilginç formu, “Portatif Diorama” (The Portable Diorama) olarak tarihde yerini almaktadır. 1826’da John Heaviside Clark tarafından yaratılmıştır. Yarı geçirgen pamuklu bez üzerine suluboya kullanılarak uygulanmakta ve küçük bir tiyatro salonu görünümünde sunulmaktadır. 20 adet hazırlanan, ön ve arka planlar, arkadan aydınlatılarak gündoğumu, günbatımı, ayışığı, belirip kaybolan bulutlar veya gökkuşağı görünümlerini Hindistan, Tintern Abbey[7], zafer takı, klasik harebe ve dağ gölü manzaralarının üzerine yansıtılmaktadır. (Stafford ve Terpak, 2001, s. 328-329).



Fotoğraf 29: Portatif Diorama, John Heaviside Clark, 1826, 12,5 x 33,4 x 26,4 cm, Los Angeles, Getty Research Institute.

[7] Galler’de bulunan, 1131 yılında yapılmış, manastır harabesi.

Geniş görüş alanı ve çok merkezli bakış açısı kaçınılmaz olarak fotoğraf üzerinde de etkili olmuştur. Geniş açılı görüşü sağlamak için ilk denemeler incelendiği zaman oldukça basit çözümlerin üretildiği görülebilmektedir. Bu dönem içersinde fotoğrafçılar, geleneksel kameralarını bir sehpa düzeneği üzerinde ufka paralel eksende döndürebilecek şekilde kurarak görüntülemek istedikleri açıyı parça, parça fotoğraflayıp panorama haline getirme yolunu seçiyorlardı. (Ergand, 2006, s. 43).



Fotoğraf 30: Beş adet Daguerreotype plakadan oluşan San Francisco panoraması, Martin Behrman, 1851.

Panorama, başlangıcından itibaren fotoğrafçılıkta birçok sorunu beraberinde getirmiştir. Geleneksel makinalarda bulunan 40 - 55 derece arası görüş açısı çoğu çekim için yeterli olmakla beraber panoramik görüntü elde edebilmek için yetersiz kalmaktadır. Bu noktada Thomas Sutton'ın buluşu olan "Water-Filled" adı verilen objektif çeşidi fotoğrafa mihenk taşı niteliğinde bir çözüm sunmuştur. (http://www.mhs.ox.ac.uk/sphaera/index.htm?issue8/articl7, ty).



Fotoğraf 31: Thomas Sutton tarafından geliştirilen "Water-Filled" objektif.

Thomas Sutton tarafından tasarlanan, gerçek anlamda ilk panoramik objektif olan “Water-Filled” lens, 1859 yılında kullanıma sunulmuştur. Diyafram açıklığı f=1:12, görüş açısı 120 derecedir. (Alexander, http://www.novacon.com.br/odditycameras/sutton.htm, ty).

Pirinçten yapılma metal bir kuşakla birbirlerine bağlanan biri içbükey, diğeri de dışbükey olmak üzere iki grup mercek yarıküre tarafından yapılandırılmıştır. Oluşturulan bu küresel cam formun çapı 8 cm, her iki cam yarı kürenin birleştikleri yerde ortaya çıkan içi suyla doldurulmuş boşluğun çapı ise 3,6 cm genişliğindedir. Sıvı ortamların, ışığı kırma özelliğinden yola çıkılarak gerçekleştirilen bu objektif, yine Sutton tarafından tasarlanıp, Frederick Cox ‘un üretimini yaptığı bir makine ile birlikte kullanılmıştır. (Ergand, 2006, s. 67).



Fotoğraf 32: Thomas Sutton ve Frederick Cox tarafından geliştirilen panoramik fotoğraf makinası.

Thomas Sutton'ın buluşunun temel ilkeleri, günümüzün optik çalışmalarına hala ilham kaynağı olmaktadır. Örnek olarak, Oxford Üniversitesi, Fizik Profesörü Josh Silver ve M. G. Douali'nin geliştirdiği "Self-Adjustable Glasses" (kendi kendine ayar yapılabilir gözlük) olarak tanımlanan buluşu gösterilebilir. Esnek iki plastik arasına enjekte edilen sıvı, plastik yüzeylere basınç uygulayarak bombe vermekte ve böylelikle tek bir gözlük kullanılarak birden çok göz kusuru giderilebilmektedir. (Douali ve Silver, 2004, s. 235).

Gerçeklik algısını arttırma çabalarının sonucunda, Fotografik görüntüleme teknolojileri, gitgide ivme kazanarak gelişimlerini sürdürmektedir. Fotoğrafın gerçekliği yansıttığı inancı arttıkça, insan gözü yerine fotoğraf makinasının yeniden üretilmiş gerçekliği ön plana çıkmaktadır. Fakat bir yandan da tek merkezli bakış açısı hâkimiyeti altına girmektedir. Dolayısıyla fotografik görüş açısı genişledikçe, inandırıcılığı arttıkça, "görünür" olan azalmaktadır. Gerçeklik, fotoğrafın gerçekliğiyle yer değiştirmektedir ve bunu gerçekliği sunmak adına yapmaktadır sonuçlarına ulaşılabilir.

Zeynep Sayın'ın "Tersten Perspektif" adlı eserin sunuş kısmındaki aktarımı, tek merkezli bakışın gerçekliği yansıtmaktaki sıkıntılarını tanımlaması açısından önem taşımaktadır.

> *"Florenski'nin diyeceği gibi, "canlı bir dokunuşla" resmin "içinde yaşayarak ve hissederek" gerçekleşen bir ilişki değildir göz ile beden arasındaki ilişki; göz, resim mekânını onun karşısında duran bitmiş bir beden olarak algılamaktadır.*

> *Floranski'ye göre yanılsama ve yanıltmaca üzerine kurulu Antik Yunan tiyatrosundan soluklanan ve "izleyiciyi" ... tıpkı Platon cehennemindeki mahkumlar gibi ... sıralara zincirleyen,*

onu "tek bir gözü varmış ve o da hareketsizmiş gibi davranmaya zorlayan bir tavırdır bu." (Florenski, 2011, s. 10)

Fotografik anlatım içinde, tek merkezli ve devinimsiz görüntüleme yöntemleri izleyici için aynı zamanda bir tutsaklıktır. Devinimsiz zamanın ve tek bir bakış açısının esiri olmak merkezi perspektifin kaçınılmaz sorunsalı olarak karşımıza çıkmaktadır.

"*Fotografi yalnızca tekil durumlardan bahseden bir dildir. Fotografinin görüntüler sözlüğü somut dille sınırlıdır. Bir fotoğraf tek başına, görünmeyen uzakta, içsel ve soyut olanın üstesinden gelemez. Geleneksel olarak "insan" dan değil, yalnızca bir insandan, genel olarak "ağaç" tan değil, yalnızca bir ağaçtan bahseder. Nasıl "deniz" in fotoğrafını çekemezseniz "doğa" nın da fotoğrafını çekemezsiniz. Yalnızca burada ve şimdi gördüğünüz belli bir kesiti (belli ışık koşullarında belli bir yerdeki bir uçurumu; belirli bir bakış açısıyla zamanın belli bir anındaki bir dalgayı) fotoğraflayabilirsiniz. Ve nasıl "doğa" yı ve "denizi" fotoğraflayamazsanız, hakikat, onur, aşk, yalan gibi daha geniş soyutlamalar hakkında da görüntü sözlüğüyle konuşamazsınız. Çünkü "bir şeyi göstermek" ile "bir şey hakkında konuşmak" bambaşka iki süreci anlatır." (Postman, 2004, s. 85)*

Fotografik görüntüleme bağlamında, hareket, süreç ve çok merkezli bakışın göz ardı edilmesi, gerçekliğin aktarılması sorununu da beraberinde getirmektedir. Gerçekliğin, süreç, hareket ve bakış açısına göre değişiklik göstermesini anlamlandırmak adına, Albert Einstein'ın İzafiyet Teorisi'ni açıklamak için kullandığı örnek önem taşımaktadır.

"Düzgün olarak hareket etmekte olan bir tren vagonunun penceresinden durup, yere, fırlatmadan bir taş bırakıyorum. Sonra hava direncini hesaba katmadan taşın düz bir çizgi çizerek düştüğünü görüyorum. Aşağıda bu hareketi izleyen yaya, taşın parabolik bir eğri çizerek yere düştüğüne dikkat ediyor. Şimdi soruyorum: Taşın düşerken geçirdiği 'konumlar' 'gerçekte' bir düz çizgi mi, yoksa parabol mü oluşturuyor? ... Vagona sabit bir biçimde yerleştirilen koordinatlar sistemine göre taş düz bir çizgi, yere sabit bir biçimde yerleştirilen koordinatlar sistemine göre de bir parabol çizmektedir.

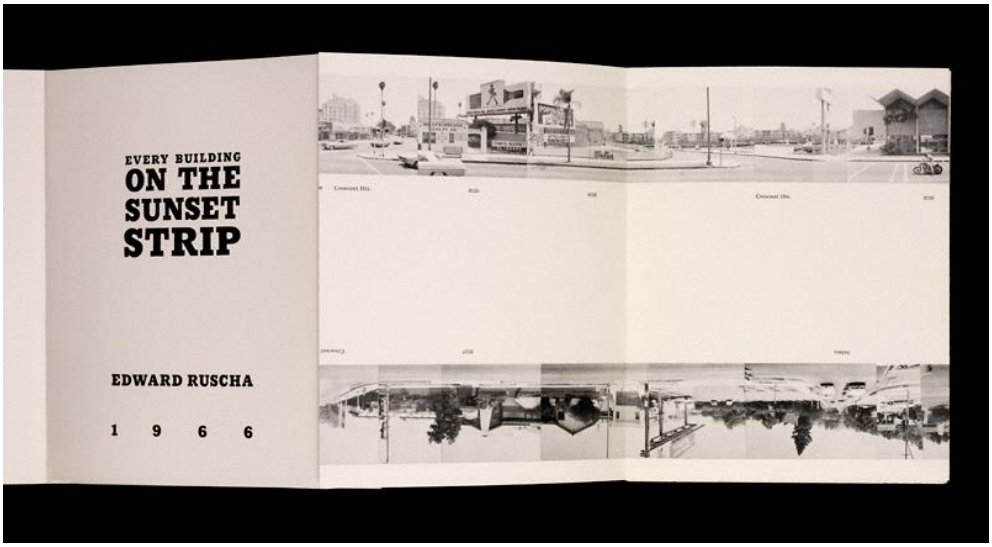
Bu örneğin yardımıyla bağımsız olarak var olan bir yörünge (yol eğrisi) diye bir şey olmadığı ve sadece özel bir referans cismine göre bir yörüngeden söz edilebileceği açıkça görülmektedir." (Einstein, 2002, s. 18)

Üç boyutlu dünyanın doğru olarak algılanabilmesi en, boy, derinlik üçlüsünün birlikteliğine bağlı olduğu "Oklid Uzayı"[8] gibi, Albert Einstein'ın örneğinden yola çıkıldığı takdirde; gerçekliğinde doğru olarak algılanabilmesi, süreç, bakış açısı ve hareket üçlüsüne bağlıdır.

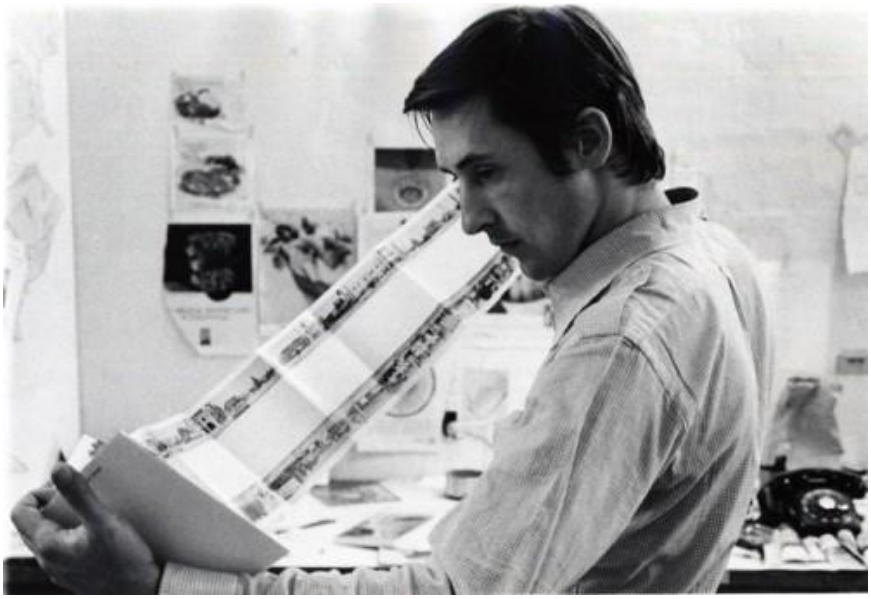
Ed Rusha'nın "Every Building On The Sunset Strip (Sunset Yolundaki Tüm Binalar - 1966)" adlı çalışması, fotoğraflama yönteminin benzerliği açısından, Einstein'ın hareket etmekte olan tren örneğini anımsatmasının yanında çok merkezli bakış, hareket, zaman ve panoramik perspektif unsurlarını barındırmasından dolayı, oldukça önem taşımaktadır.

[8] x,y,z olarak adlandırılan üç boyutlu uzay.

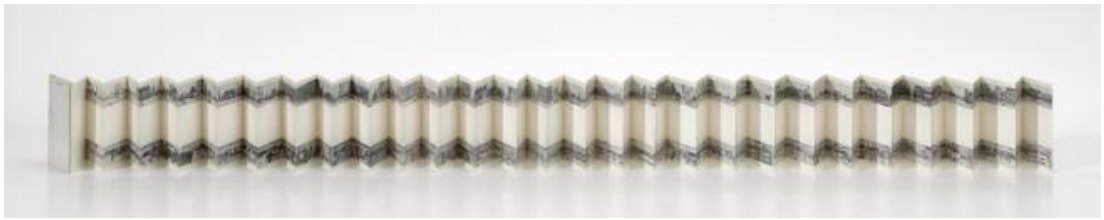
1937, Amerika Birleşik Devletleri doğumlu olan Ed Ruscha, pop art ve kavramsal sanatın bağlamları çerçevesinde eserler ürettikten sonra fotoğraf ve sanatın aktarılışı üzerine çalışmalar ortaya koymuştur. …Twentysix Gasoline Stations (Yirmi Altı Benzin İstasyonu - 1962), Some Los Angeles Apartments (Bazı Los Angeles Apartmanları - 1965) gibi çalışmalarıyla gündelik hayatta ve kitle kültüründe olan nesneleri fotoğraflamıştır ancak çalışmalarından en önemlisi "Every Building On The Sunset Strip" adlı foto-kitap çalışmasıdır. (Frizot, 1998, s. 722)



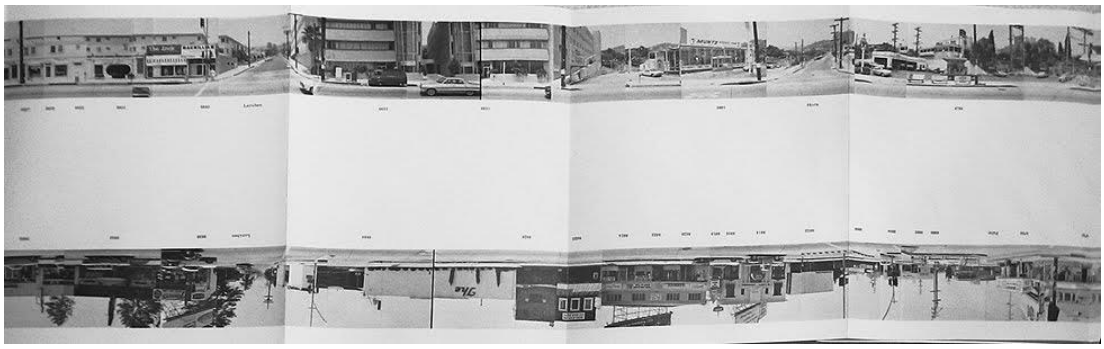
Fotoğraf 33: Ed Ruscha, Every Building On The Sunset Strip, 1966. Çalışmadan ayrıntı.



Fotoğraf 34: Ed Ruscha, Every Building on the Sunset Strip kitabını tutarken. 1967.



Fotoğraf 35: Ed Ruscha, Every Building On The Sunset Strip, 1966, Çalışmanın açık hali.



Fotoğraf 36: Ed Ruscha, Every Building On The Sunset Strip, 1966, Çalışmadan Ayrıntı.

Ruscha, kamyonetine yerleştirdiği fotoğraf makinasıyla, Sunset yolu üzerinde ki binaların ön cephelerini fotoğraflamıştır. Artarda sıralanan fotoğraflar, basıldığı kâğıdın alt ve üst kısmına, sadece bir taraftan bakıldığında düz görünecek şekilde yerleştirilmiştir. Çalışmasını, akordeon formunda katlanarak sunmaktadır. Kadrajına giren insan ve arabaların tam olarak fotoğraflamayı önemsememiştir. İnsanlar ve arabalar çoğu zaman iki fotoğrafın birleşme yerlerinde yarım olarak yer almaktadır. (http://artblart.com/tag/every-building-on-the-sunset-strip-1966/ ,t.y.)



Fotoğraf 37: Ed Ruscha, Every Building On The Sunset Strip, foto-kitap çalışması.

Jaleh Mansoor'un, "Every Building On The Sunset Strip" çalışmasıyla ilgili görüşleri, Ed Ruscha'nın anlatım yöntemini yorumlayabilmek için önem taşımaktadır.

"...bu düzlüğü (çalışmanın tamamı), gündelik gerçekliğin, Ruscha'nın fotoğrafa bireysel bakış açısıyla harmanlanmış formu olarak gösterir" (Mansoor, 2005, s. 133)

Ed Ruscha'nın, çalışmasını oluşturan fotoğrafları birleştirirken kasıtlı olarak sergilediği "özensiz" tutum, fotografik gerçekliğin dışında, başka anlatım çabalarının da olduğu yorumunu beraberinde getirmektedir. Every Building On The Sunset Strip adlı çalışmasında, fotografik gerçeklik peşinde koşmadığı yorumu yapılabilir. Fotoğraf çekimleri sırasında oradan geçmekte olan insanlar ve arabaların fotoğraf üzerinde bıraktığı görüntü izleri sadece belli belirsiz karşımıza çıkmaktadır. Yoldaki binaların birleşme yerleri de aynı şekilde kusursuz değildir. Tıpkı o yoldan geçmiş bir insanın, o yol hakkında zihninde kalan görüntü kırıntıları gibi, kimi zaman kusurlu kimi zaman silik olarak yer almaktadır. Aynı şekilde araçlar ve diğer insanlarda önemsizdir. Önemli olan, Sunset adlı yolun belirli bir zaman kesitindeki kusursuz aktarımı değil, insan zihninde bırakmış olduğu imgelem parçalarıdır. Ruscha, çalışmasında gerçekliğin simülasyonunu (benzetim) değil, insan zihninin dünyayı algılayışını simüle etmeye çalışmıştır. Dolayısıyla gerçeklikten koparak, gerçeküstü anlatımı çalışmasında yansıtmaktadır, yorumları yapılabilir.

Ed Ruscha'nın çalışması günümüz sanal gerçeklik uygulamalarına da ilham kaynağı olmaya devam etmektedir. Rusha'nın kamyonetine monte ettiği fotoğraf makinasıyla bir caddeyi turlayarak fotoğraflamasının günümüz yansımaları "Google Street View" (Google Sokak Görünümü) ve henüz ticari olarak kullanıma sunulmamış, geliştirme aşamasında olan "Microsoft Street Slide" (Microsoft Sokak Kaydırma) uygulamaları göze çarpmaktadır.



Fotoğraf 38: Google Street View Aracı.

Google firmasının, araçların üzerine yerleştirdiği fotoğraf makinalarıyla, cadde ve sokakları fotoğraflaması, Ruscha'nın çalışmalarına oldukça benzerlik göstermektedir. İki uygulama arasında göze çarpan temel fark; Street View uygulamasında, aynı anda birden çok fotoğraf makinası kullanılarak, küresel panoramalar elde edilmekte ve artarda sıralanarak aralarındaki geçiş sağlanmaktayken, Rusha'nın uygulamasında, panoromik fotoğrafın ilk uygulamalarını hatırlatır şekilde çizgisel ekleme yapılmış olmasıdır.



Fotoğraf 39: Ed Ruscha, Every Building On The Sunset Strip, 1966, Çalışmadan tek bir kare.



Fotoğraf 40: Ed Ruscha'nın Every Building On The Sunset Strip, 1966, Çalışmasında bulunan dükkânın, Google Street View aracıyla fotoğraflanmış görüntüsü.



Fotoğraf 41: Microsoft Street Slide kullanımından kesit.

Microsoft firmasının geliştirdiği Street Slide tekniği, sofistike yazılımlar kullanarak, panoramik perspektif, çok merkezli bakış, dijital fotoğraflama ve sanal gerçeklik teknolojilerine getirmiş olduğu yenilikler açısından önem taşımaktadır.

Google Street View tekniği 360 derece küresel panoramaları birbirine bağlayarak gerçekliği sağlamaya çalışmaktadır. Fakat küreden küreye geçişli sistem, bina sıraları gibi geniş alana yayılmış bölgeleri, insanın çevre algısını tatmin edecek şekilde fotoğraflamak için yetersiz kalmaktadır. Çok merkezden bakışlı çizgisel panorama ise, geniş sokakları fotoğraflamak açısından iyi bir yöntem olmasına karşın dairesel panoramaya kıyasla tam olarak gerçekliği aktarmada yetersiz kalmaktadır. (Kopf, vd, 2010, s. 1)



Fotoğraf 42: Microsoft Street Slide Uygulaması.

Microsoft'un Street Slide uygulaması ise, Ruscha'nın çizgisel sokak panoramalarını, Google'ın Street View'de kullandığı küresel panorama tekniğiyle harmanlayarak, yeni bir dijital görüntüleme yöntemini ortaya koymaktadır. Sokak görünümleri çizgisel panorama olarak verilirken, sokak içi görünümler küresel panorama olarak yer almaktadır. Kullanıcı, genel sokak görünümünü seçtiği zaman, bir düğmeye basarak, sokağın diğer tarafının görünümüne geçebilmektedir.

Tarih boyunca fotografik gerçeklik arayışı içerisinde olan birçok icat ve girişim yer almıştır ve almaya da devam etmektedir. Tarihsel süreç içerisinde ki gelişim ele alındığı zaman, genel olarak sanatsal üretim veya eğlence amaçlı uygulamalar dikkat çekerken, günümüze olan yansımalarının endüstriyel uygulamalara doğru ağırlık verdiği sonucuna ulaşılmaktadır. Fotografik gerçeklik, elbette günümüz sanatında da yer bulmaktadır. Fakat güncel uygulamaların geldiği son nokta göz önünde tutulacak olursa insan algısının kusurlu yönlerini kapatma uğraşı göze çarpmaktadır. Bu noktada, insani gerçeklik ve yansıyan gerçeklik arasındaki uyuşmazlıklar sonucunda hangisinin daha gerçek olduğu sorusu kendisine yer bulmaktadır. Pozitif bilimler açısından ele alındığı zaman yansıyan gerçeklik ön plana çıkmaktadır çünkü varılmak istenen nokta belirlidir ve değişken değildir. Sanatsal üretim için ise insan algısının ortaya koyduğu gerçeklik, daha "gerçek" gelmektedir. Bu yüzdendir ki; fotoğrafın icadından sonra, kusursuz olarak yansıması elde edilebilen, "algılanan dünyanın yansıması", belli bir süre sonra yansıyan gerçekliği bozmak ve insan zihninin gerçeği yorumlamasını aktarmak için kullanılmaktadır. Her insanın gerçekliği algılaması farklıdır ve dolayısıyla gerçeği de

farklıdır. Sanatçının üretimlerini ortaya koyarken ki ana besini, bahsedilen bu farklılıklardır. Tarih boyunca birçok sanatçı ve bilim insanının deliliğin sınırlarında dolaşması veya dünyayı algılayışında farklılıklar ortaya koyacak olan disleksi[9] gibi rahatsızlıklarının olması, belki de bu yüzdendir. Sanatsal üretim, tek bir gerçeği doğru olarak kabul etmek değil, farklılıklardan beslenerek üretebilmektir.

Einstein'ın tren örneğinde bahsettiği taşın aslında nasıl düştüğü sanatçı için önemli değildir, önemli olan taşın yere düşerken sanatçıda yarattığı hissiyattır. Sanatçının insani, dolayısıyla "kusurlu" algılayışını ve hissiyatını depoladığı yer ise bilinçaltıdır. Sanatçıların kişisel algı farklılıklarından beslenerek biriken ve su üstüne çıkartılarak üretilen eserler, Gerçeküstücülüğün temel ivme noktasını oluşturmaktadır. Bilinçaltını ortaya koyabilmek için kullanılan başlıca yöntemler ise otomatizm, oneirizm ve psikanalizdir.

[9] Amerika Psikiyatri Birliği'nin (APA 2001) tanımına göre Özel Öğrenme Güçlüğü; zekâsı normal ya da normalin üstünde olan bireylerin, standart testlere göre yaş, zekâ düzeyi ve aldığı eğitim göz önünde bulundurulduğunda okuma, matematik ve yazılı anlatım düzeyinin beklenenin önemli ölçüde altında olmasıyla tanısı konulan bir bozukluktur. Thomas Edison, Albert Einstein, Leonardo Da Vinci, Agahta Christie, Henry Ford, Walt Disney, Jules Verne, John Lennon gibi sanatçı ve bilim insanları, algı farklılığını oluşturan bu rahatsızlığa sahiptir.

İKİNCİ BÖLÜM

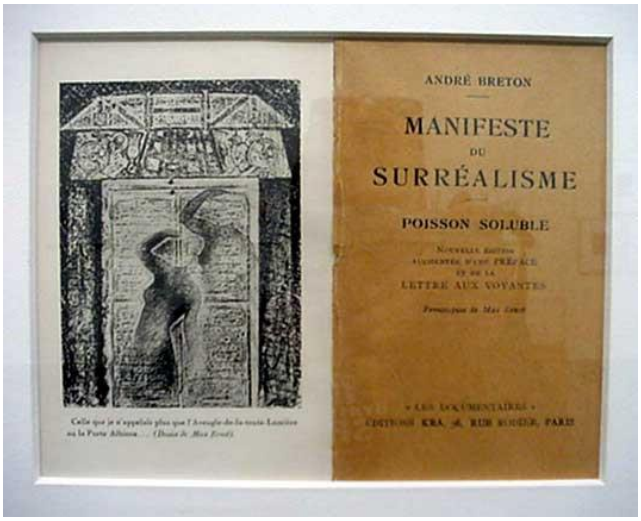
GERÇEKÜSTÜ SANATIN GELİŞİMİ ve ÖNCÜLERİ

2.1. Gerçeküstücü Düşünce Yöntemleri

Sanatçılar, gerçeküstü anlatımı sağlayabilmek için ilk olarak gerçeklikten uzaklaşmalıydılar. Gerçeklikten kopmak ve bilinçaltını su üstüne çıkartabilmek için otomatizm, oneirizm ve psikanaliz gibi yöntemleri kullanmışlardır.

2.1.1. Otomatizm

Otomatizm, hiçbir estetik önyargı, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen, bilinçsizce, "otomatik" biçimde yapılan sanatsal çalışma olarak tanımlanmaktadır. 1910'lu yıllarda Dadacı sanatçıların yarattığı bu davranış biçimi, sonraki yıllarda, 1920 ile 1930 arasında Gerçeküstücülerce de kullanılmıştır. (Sözen ve Tanyeli, 2005, s. 180).



Fotoğraf 43:André Breton, Birinci Gerçeküstücü Manifesto, İllüstrasyon: Max Ernst

Bilinçaltı betimlemeyi serbest bırakma, temel ve derinlerdeki duyguları, serbest çağrışım ve dışa vurma eylemi Otomatizm'in temelini oluşturmaktadır. Gerçeküstü akım, Otomatikçilerin temalarının merkezinde bulunmaktadır. Andre Breton, Birinci Manifesto'da Gerçeküstücülüğün tanımını şu şekilde yapmıştır.

"... Saf psişik otomatizm". Bununla sözlü, yazılı olarak ya da daha başka bir yoldan düşüncenin gerçek işlevi ortaya konmaya çalışılır. Mantıksal denetimin olmadığı, önceden herhangi bir estetik ya da moral hazırlık yapılmaksızın düşüncenin yönetimi." (Keser, 2009, s. 243).

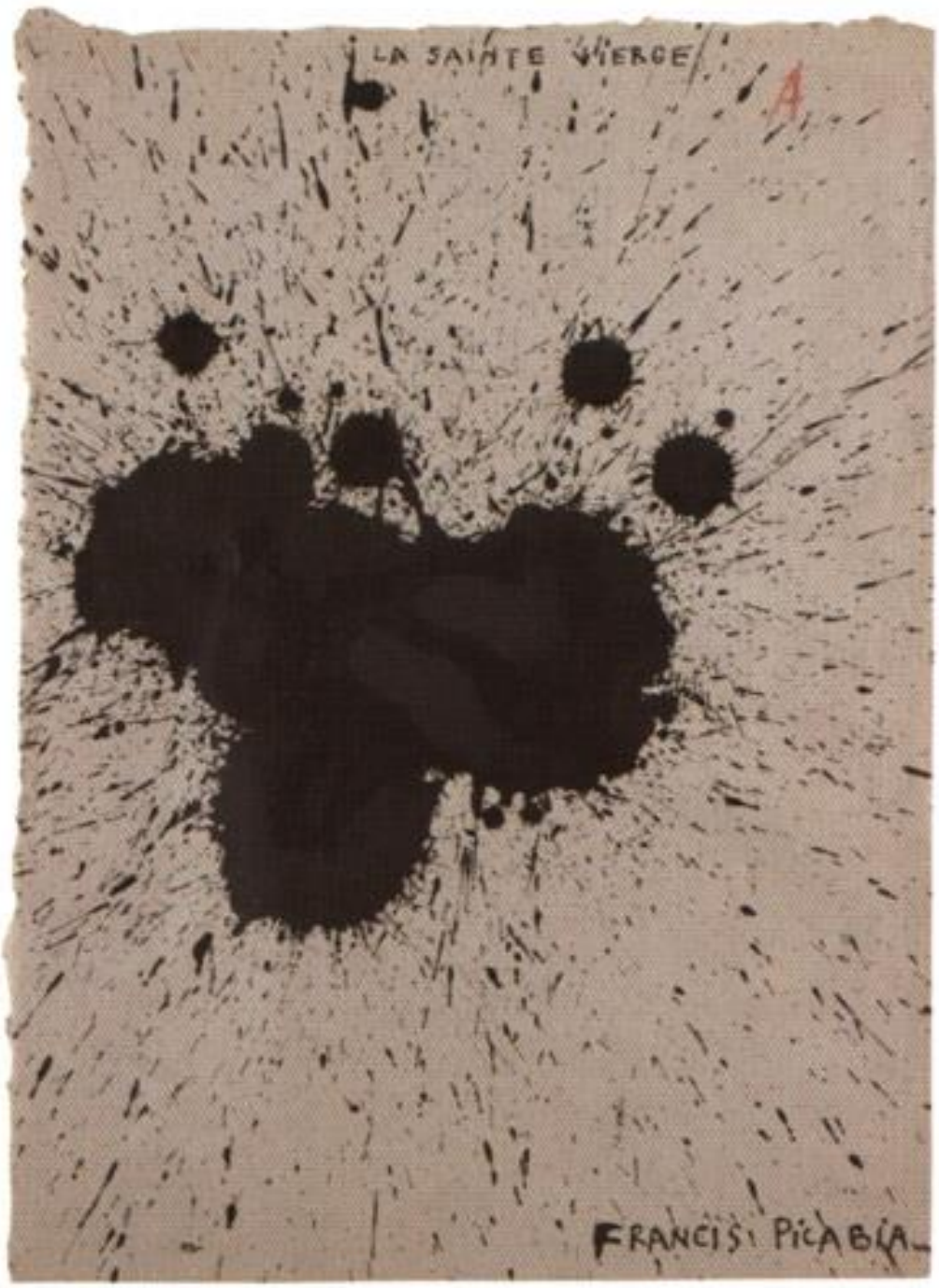


Resim 7: Jean (Hans) Arp, Adsız, 1916-1917.

Davranış psikolojisiyle uğraşanların deyimden doğrudan doğruya çıkardıkları anlam sabır değildir. Soluk alma gibi doğuştan, yürüme gibi edinilmiş reflekslerle ya da alışkanlıklarla ilgisi yoktur. Bu bir bakıma uyur-gezerlerin "ayaktaki otomatizmi"ne …yakındır. Erişkinlerin çocuksuluğa bürünmesi olarak da tanımlanabilir. Freud bunu "repetitif otomatizm" olarak isimlendirmiştir. Bu yaklaşımın Psikolojiyle ilgisi çok azdır. Bu görüşe göre otomatizm, mekanik davranışlara yapılan bir dönüş değil, fakat zorlukla elde edilebilen daha yüksek bir davranış biçimine ulaşma çabasıdır. (Passeron, 2000, s. 266-267).

Gerçeküstücülük'ün temel kavramlarından biri olan Otomatizm, bilinçaltının özgür kılınmasıyla imge ve çağrışımların ortaya çıkmasını sağlamaktır. Rastlantısal oluşumlara yer veren deneyimleri de kapsayan terim, örneğin, Picabia'nın mürekkep lekeleri ve Arp'ın "rastlantısal düzen"le bir araya getirdiği yapıtları da niteler. Otomatizm, "Hareketli Soyut" ve "Serbest Biçimli Sanat" ile "Otomatikçiler Grubu" tarafından da yaygın bir biçimde kullanılmıştır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 1190).

Otomatikçiler Grubu, 1940'ların sonunda Kanada'nın Montreal kentinde etkinlik gösteren bir grup soyut ressamın kurduğu, Borduas'ın öncülüğünde Marce Barbeau, Roger Fauteaux, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau ve Riopelle'den oluşan topluluk, Amerikalı Gerçeküstücülerden etkilenerek Otomatizm kavramını benimsemiş ve bu doğrultuda ürün vermiştir. 1946'da düzenlenen toplu sergi Kanada'daki ilk soyut sanat sergisidir. Grubun adı Borduas'nın "Otomatizm 1.47" adlı yapıtından esinlenen eleştirmen Tancrede Marsil tarafından verilmiştir. Otomatikçiler, 1950'ler boyunca Montreal'deki en etkin sanat topluluğu olmuştur. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 1190).



Resim 8: Francis Picabia - The Virgin Saint II, Paris, 1920.

Andre Breton'a göre otomatizm, sürrealizmin iki ana eğiliminden birisidir. Diğeri ise oneirizm olarak tanımlanan düşlerin resmedilmesidir. (Keser, 2009, s.243).

2.1.2. Oneirizm

Nimet Keser'e göre Oneirizm "*Uyanıkken ya da uyurken görülen düşlerde bilince uymayan imgelerin ve duygusal etkiler altında kalan olguların tamamıdır.*" Otomatizm gibi oneirizm de sürrealizmin bir eğilimidir. Aragon'a göre sürrealistler, bilinçli/istemli olarak kendilerini bir 'düş dalgasına" kaptırmıştır. Sürrealistler düşleri sanatlarının odağına yerleştirmiştir. (Keser, 2009, s.238).

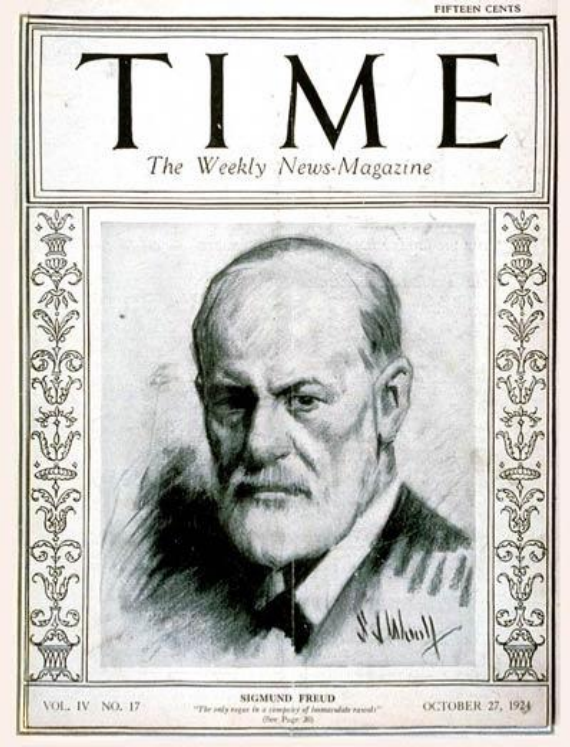
Oneirizm, psikolojik açıdan ele alındığı zaman, "alkol zehirlenmesi gibi bulanık durumların özelliği olan, bir dizi halüsinasyonu içeren" anlamında kullanılır. Ancak Sürrealizmde bu deyimin daha geniş bir kapsamı vardır: Düşlerin ve uyanıkken görülen düşlerin uyanık bir mantığa uygun düşmeyen ve imgelerin duygusal etkiler altında kalan tüm olguları, oneirizm' in tanımı içine girer. Özel bir nitelik, bir imgeye-hatta algısal bir imgeye düş dünyasına ait olma niteliğini kazandırır. "Uyku dönemi" (1922) sırasında Sürrealistler istemli olarak kendilerini bir "düş dalgasına" kaptırdılar. (Passeron, 2000, s. 266).

Sürrealizmin bir eğilimi olarak görülen Oneirizm ile düşler ve karabasanlar bireyin iç dünyasının ve benliğinin en saf hali olarak görülmeye ve bu olgular bir düş kaydı niteliğinde resmedilmeye başlanmıştır. Oneirik sanatçılar sadece bir düş kaydı ile yetinmeyip farklı biçimsel kaygılar ile düş içeriği ve anlam sorunu üzerine yoğunlaşmış, gerçek dünya ile bağlarını bir şekilde koparmamışlardır. Fantezi derecesine kadar varan bu çalışmalar düşlerdeki imgelemleri, gerçek dünyadaki nesnellikle somutlaştırıp bir anlamda vücut bulmalarını sağlamıştır. Bunun gerekliliği gerçekte biçimsel kaygılardan ve alışkanlıklardan kaynaklanmaktadır. Geleneksel fantastik resim kurgusundan farklı bir biçimde sürrealist sanatçı bu kalıpların dışına çıkmak için kendini zorlamıştır. Yine de bir düşü en ham hali ile yansıtma kaygısı bu ince çizgide tehlikesizce dolaşmalarını sağlamıştır. Oneirizmin tamamıyla yüceltme kaygısından kaynaklanan zaman zaman aşırı biçimselliğe varan

tavrı geleneksel kalıplardan hatta doğanın kendisinden ve koyduğu kurallardan kopmamasının sonucudur. (Aral, 2009, s. 38).

2.1.3. Psikanaliz

Freud'un kurucusu olduğu psikanaliz, modern "insan doğası" ve "insan güdülenimi" kavramlarının biçimlenmesini sağlamaktadır. Düşler ve bilinçdışı üzerine yazıları, görsel imgelemin kökenleriyle ilgili geleneksel düşünceyi değiştirmiş ve yorumlanmasıyla ilgili sorunlara yeni boyut kazandırmıştır. (Harrison ve Wood, 2011, s. 41).



Resim 9: Sigmund Freud, Time Dergisi, Ekim 1924.

Psikanaliz, yalnızca insan zihninin nasıl çalıştığını açıklamaya yarayan bir kuram değildir. Aynı zamanda zihinsel "hastalıklar" için kullanılan bir tedavi türüdür. (Vahip, 2011, s. 54 – 55).

Kuramın kurucusu olan Sigmund Freud, insan zihnini çalışma yöntemini ortaya koyabilmek için sistematik biçimde verileri toplamıştır, yeniden sistematize etmiştir. Böylece yavaş yavaş zihinsel işleyişi bozan etkenleri aydınlatırken, kuram ve tedavi tekniği de giderek gelişmektedir. Freud'dan sonra da psikanalistler araştırmalarını sürdürmektedirler ve konu hakkında birçok sorunu daha gün ışığına çıkartmaktadırlar. (Vahip, 2011, s. 54 – 55).

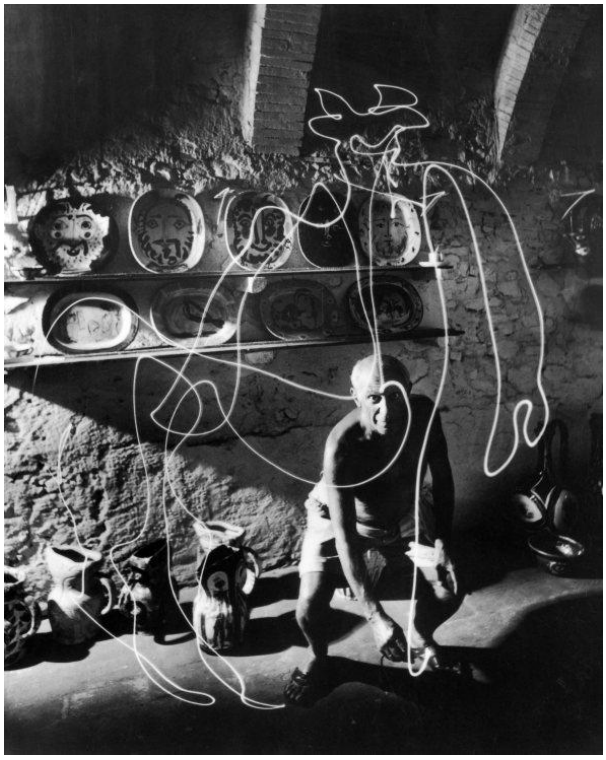
Psikanalitik teknik; serbest çağrışımı ve düşlerin, düşlemlerin (fantezilerin), düşünce süreçlerinin ve duygulanımlarla bağlantılı olarak davranışların analizini içerir. Psikanalizde serbest çağrışım tekniği kullanılmaktadır çünkü serbest çağrışım insan zihninin işleyiş ilkesidir. (Vahip, 2011, s. 54 – 55).

Gerçeküstücüler, Sigmund Freud'un (1856-1939) psikanaliz çalışmalarına dayanarak; düşsel olanı, zihnin dünyasını anlamaya ve bunu sanata yansıtmaya çalışmışlardır. Gerçeküstücülük, düşler dünyasını kopya etmeye çalışan bir alan olarak değerlendirilir. Ünlü gerçeküstücü ressam Salvador Dali (1904-1989), *"fotoğraf düş gücünü serbest bırakır"* derken; gerçeküstücülüğün dehası sayılan André Breton (1896-1966) ise: *"Fotoğrafın bulunuşu, XIX. yüzyılın sonunda ortaya çıkan düşüncenin gerçek fotoğraf olan otomatik yazımın hem resim hem de şiirde eski tip dışavurumlarına, ölümcül darbeyi vurmuştu"* diyerek fotoğrafın dönemindeki yerini hazırlamıştır. Bu belirlenen yer, fotoğrafın sanat ortamındaki yeridir. Gerçeküstü fotoğrafçılar, düş gücünün önem ve özelliğini vurgularken izleyenlerin zihinlerini karıştırmak için fotomontaj, üst üste pozlama, solarizasyon gibi fotoğrafın kendine özgü yöntemlerini kullandılar. Bu akımın ünlü fotoğrafçısı olan Man Ray, fotoğraflanamayanı resmettiğini, resmedilemeyeni de fotoğrafladığını belirtmiştir. Bu şekilde, fotoğrafla ilişkilendirilen gerçek, ters yüz edilerek, kişiler ve mekânlar beklenmedik, umulmadık ilişkiler içinde fotoğraflarda anlatılmıştır. (Kılıç, 2011, s. 62).

2.2. Fotoğraf Sanatında Gerçeküstü Yaklaşımlar

Resimde gerçekleşen akımların birçoğu fotoğrafta da kendine yer bulmuştur. (Çelenk, http://fotografya.gen.tr, ty.) Gerçeküstücü üretimler yapan sanatçılar, fotoğrafın imkânlarını da kullanarak gerçeküstücü çizgide veya gerçeküstücü anlatımın sınırlarında dolaşan, çalışmalarda bulunmuşlardır. Bu noktada ironik olan, sanatçıların yüzyıllar boyunca gerçekliği olduğu gibi aktarma arzusuna ulaştıktan sonra, bu gerçekliği yeniden bozma isteklerinin ortaya çıkmasıdır. Birçok çağda ve birçok coğrafyada yapılmak istenen makine ve beraberinde getirdiği süreç, sonuca ulaşmasına karşın, gerçeklik sanatçıya hiçbir zaman yeterli gelmemektedir. Sadece olanı olduğu gibi aktarmak, kendinden bir parça katmamak, sanatın doğasına terstir ve bunun sonucu olarak fotoğraf alanında da gerçeküstü anlatım tarzının ortaya çıkması kaçınılmazdır.

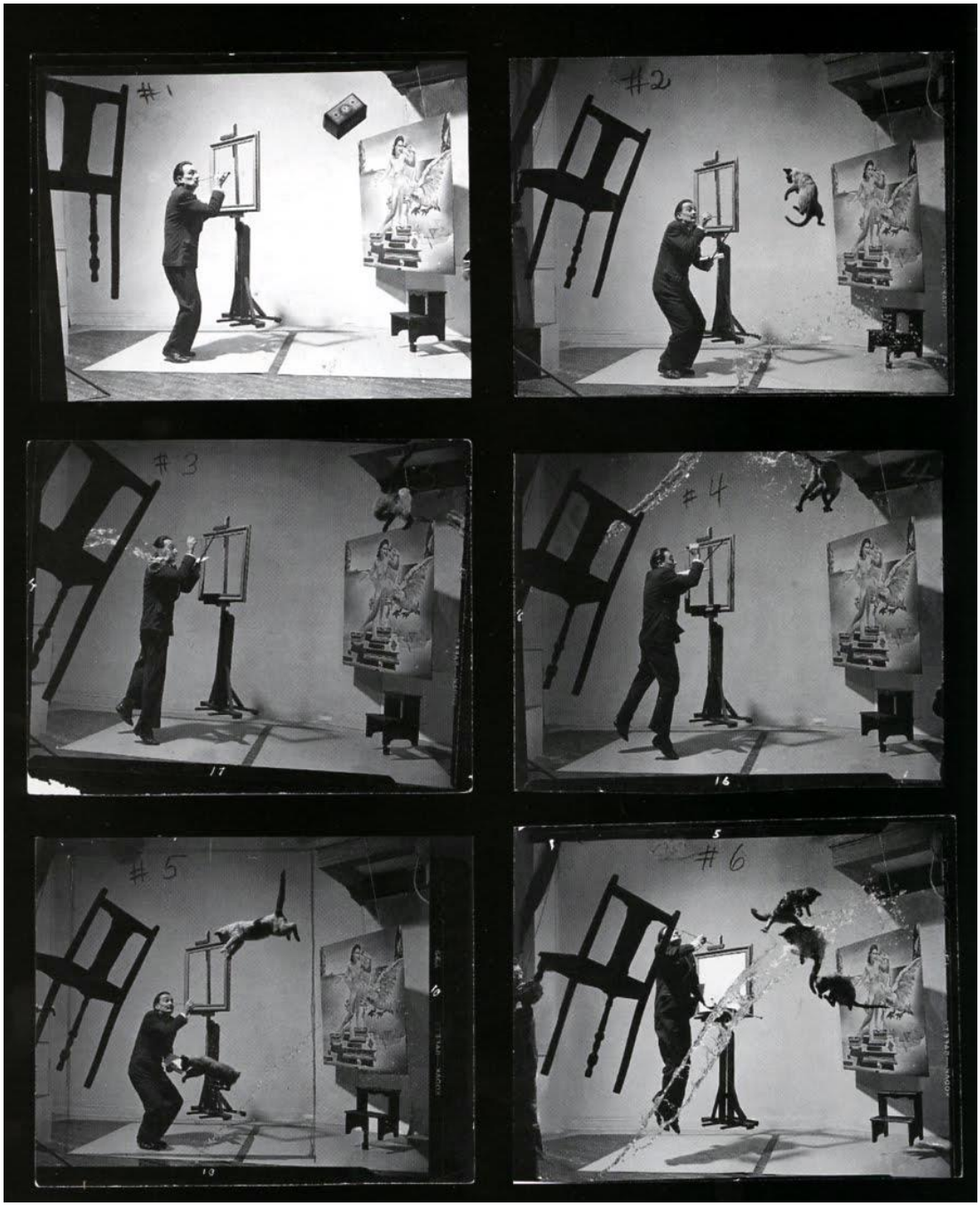
Fotografik bağlamda üretilen Gerçeküstücü çalışmaların temelinde yatan başlıca unsurlar, bilinçaltı imgelerin, obsesyonların, cinselliğin dışavurumları; hareketin ve sürecin etkileri; çok merkezli bakışın beraberinde getirdiği zaman ve mekân algısındaki kırılmalar olarak sıralanabilir. Gelişen fotoğraf teknolojileri, yeni anlatım biçemlerinin ortaya çıkabilmesi için imkânlar sunmaktadır. Bu bağlamda; Kübizm akımının en bilinen ismi Pablo Picasso ve Gerçeküstücülük denildiği zaman akla ilk gelen isim olan Salvador Dali'nin, fotoğrafın imkânlarından etkilenmesi şaşırtıcı değildir.



Fotoğraf 44: Pablo Picasso, ışıklı boyama kullanılarak yaptığı sentor çizimi, 1949. (Fotoğraf: Gjon Mili)



Fotoğraf 45: Pablo Picasso, ışıklı boyama kullanılarak yaptığı vazo ve çiçek çizimi, 1949. (Fotoğraf: Gjon Mili)

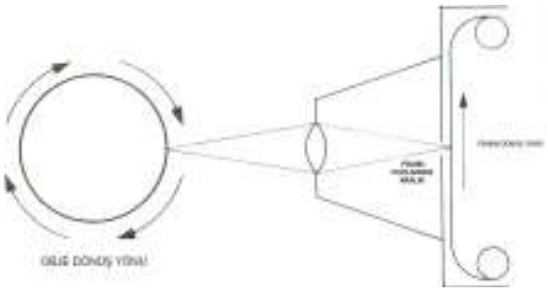


Fotoğraf 46: Philippe Halsman, Dali Atomicus'un çekim denemeleri, 1948.

Çok merkezli bakışın, süreçle harmanlanması adına birçok deneme fotoğrafta kendine yer bulmaktadır. Konvansiyonel fotoğrafla başlayan gelişim süreci, günümüz dijital fotoğraf ve yazılımsal çözümlemelerle beraber neredeyse sınırsız imkânlar sunmaktadır. Fotografik görüntülemenin gelişim süreci incelendiği zaman, "deneysel çalışmalar tarihi" yakıştırması yapmak, yanlış bir benzetme olmayacaktır.

Fotografik deneylerin sonucunda ortaya çıkan bazı teknikleri veya anlatım biçemlerini incelemek, fotoğraf sanatında Gerçeküstücülüğü anlamak adına önem taşımaktadır.

Andrew Davidhazy'in hareketi ön plana çıkartan "Peripheral Panorama" (Periferik Panorama) uygulaması, gelişen teknolojinin, fotografik anlatım üzerindeki Gerçeküstücü etkisine güzel bir örnek oluşturmaktadır. Fotoğraflanacak olan objenin, kendi ekseni etrafında döndürülmesi sırasında, fotoğrafın çekildiği film rulosunun, ince bir yarık arkasından, dönen objenin tersi yönde hareketlendirilmesiyle elde edilir.

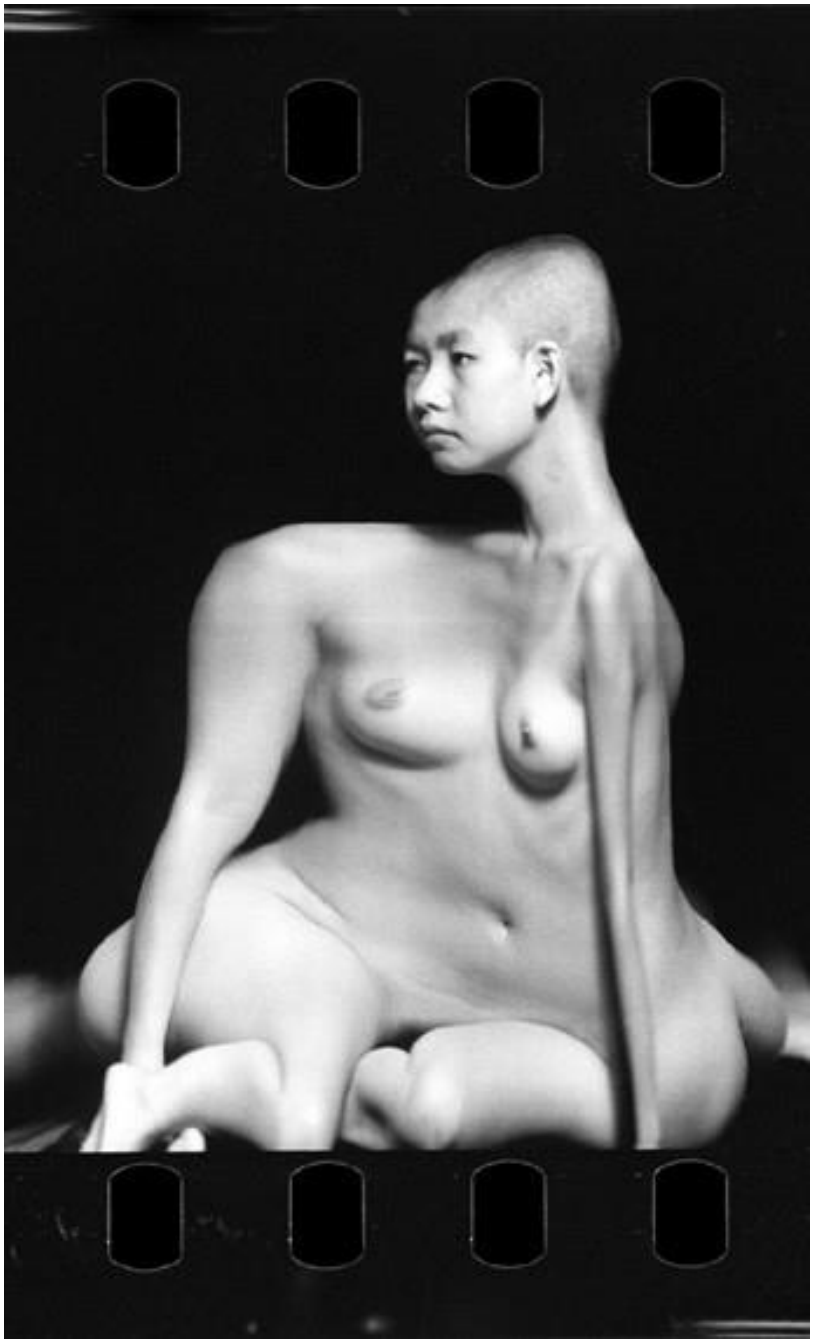


Fotoğraf 47: Periferik Panorama çekim şeması.

Amerika Birleşik Devletleri, Rochester Teknoloji Enstitüsü'nde Profesör olarak görev yapmış olan Davidhazy'nin çalışmasında, çok merkezli bakışın, süreçle harmanlanarak ortaya çıkardığı sonuçlar, kübist sanatçıları hatırlatır niteliktedir.

Periferik Panorama, fotoğrafın alışıldık çalışma prensiplerinin oldukça dışında kalan bir tekniktir. Fakat tuval ressamlarının, resim yaparken geçirdikleri doğal süreç olan çalışma akışına benzerliği bakımından çok daha doğal bir süreç içerisinde oluşmaktadır. Zamanın evrensel simgesi olan "saat" imgesini oluşturan yelkovan ve akrebin tek bir eksen etrafında dönerek hareket etmesi, saatin çalışması

için elzem olan çarkların, birbirine zıt yönde dönmesi gerekliliği veya takvim zamanının oluşabilmesi için dünyanın dönmesi gerektiği gibi metaforlardan yola çıkıldığında, periferik panorama tekniği, zamanın akış mekanikleriyle dikkat çekici benzerlikler taşımaktadır.

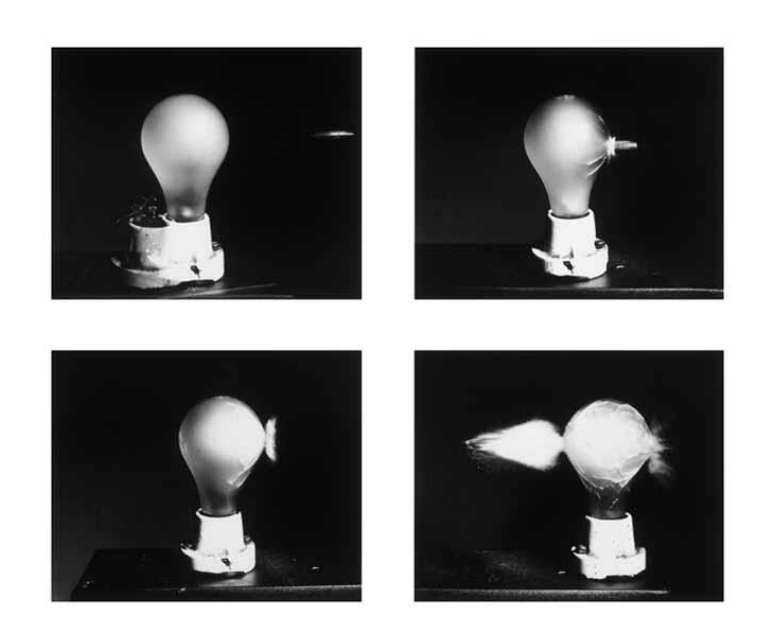


Fotoğraf 48: Andrew Davidhazy, Portrait of Linda, 1993, periferik panorama.



Fotoğraf 49: Andrew Davidhazy, Otoportre, periferik panorama.

Işık kaynaklarının, gelişmesi de, fotografik anlatım açısından önem taşımaktadır. Sürekli ışık yerine, düzgün aralıklarla yanıp sönen ışık kaynaklarının kullanılmasıyla veya sırayla birden çok ışık kaynağının yakılıp söndürülmesiyle, tek fotoğraf içerisinde süreç, anlık görüntü ve hareketin kayıt altına alınabilmesini sağlayan "Stroboscopic" fotoğraf örnek olarak gösterilebilir. Harold Edgerton'ın geliştirmiş olduğu stroboscopic fotoğraf, çok kısa anların oluşturduğu büyük etkiyi ortaya koymaktadır.



Fotoğraf 50: Harold Edgerton, Ampülün Ölümü, 1936.



Fotoğraf 51: Harold Edgerton, İp Atlama Hareketi, 1952.



Fotoğraf 52: Andrew Davidhazy, Hareketli Figür, stroboscopic fotoğraf.



Fotoğraf 53: Owen Lloyd, İsimsiz, 2013, stroboscopic fotoğraf.

Japon sanatçı Sohei Nishino'nun, "Diorama Map" (Diorama Harita) çalışmaları, bakış açısının yorumlanması sonucunda ortaya çıkan oldukça farklı bir uygulamadır. Diğer bir ilgi çekici yanı, tüm çalışması boyunca siyah beyaz film kullanarak çekim yapması ve karanlık odada kendisinin basmasıdır.



Fotoğraf 54: Sohei Nishino, Diorama Harita, Londra, 2010, 2300 x 1283 mm.

Nishino, dünyanın önde gelen şehirlerinde, aylarca fotoğraf çekerek gezmektedir. Geçtiği her sokağı, mümkün olan her açıdan fotoğraflamaktadır. Bunun sonucunda tek bir şehir için 10.000 karenin üzerinde çekim yapmaktadır. Eleme aşamasında bu sayı yaklaşık olarak 4.000 civarına indirilmektedir. Seçtiği 4.000 fotoğrafın baskısını, karanlık odada kendisi yapmaktadır. Bu aşamadan sonra Tokyo'da bulunan stüdyosunda, makas ve yapıştırıcı kullanarak fotoğrafları birleştirmektedir.(http://www.michaelhoppengallery.com/exhibition,past,2,0,0,0,103,0,0,0,sohei_nishino_the_diorama_map_series.html, ty.)

Nishino'nun oldukça zahmetli çekim, baskı ve üretim aşamalarından sonra ortaya çıkan sonuç oldukça etkileyicidir. Sanatçının eserinin üzerinde oturarak verdiği poz, eserlerinin boyutu hakkında fikir vermesi için iyi bir örnektir.



Fotoğraf 55: Sohei Nishino ve Diorama Harita çalışması.



Fotoğraf 56: Sohei Nishino, Diorama Harita, İstanbul, 2010-2011, 1500 x 1515 mm.

Sohei Nishino'nun İstanbul'u konu alan çalışması, 1533 tarihli Matrakçı Nasuh'un hazırladığı İstanbul minyatürüyle oldukça benzerlik göstermesi açısından ayrıca dikkat çekmektedir.



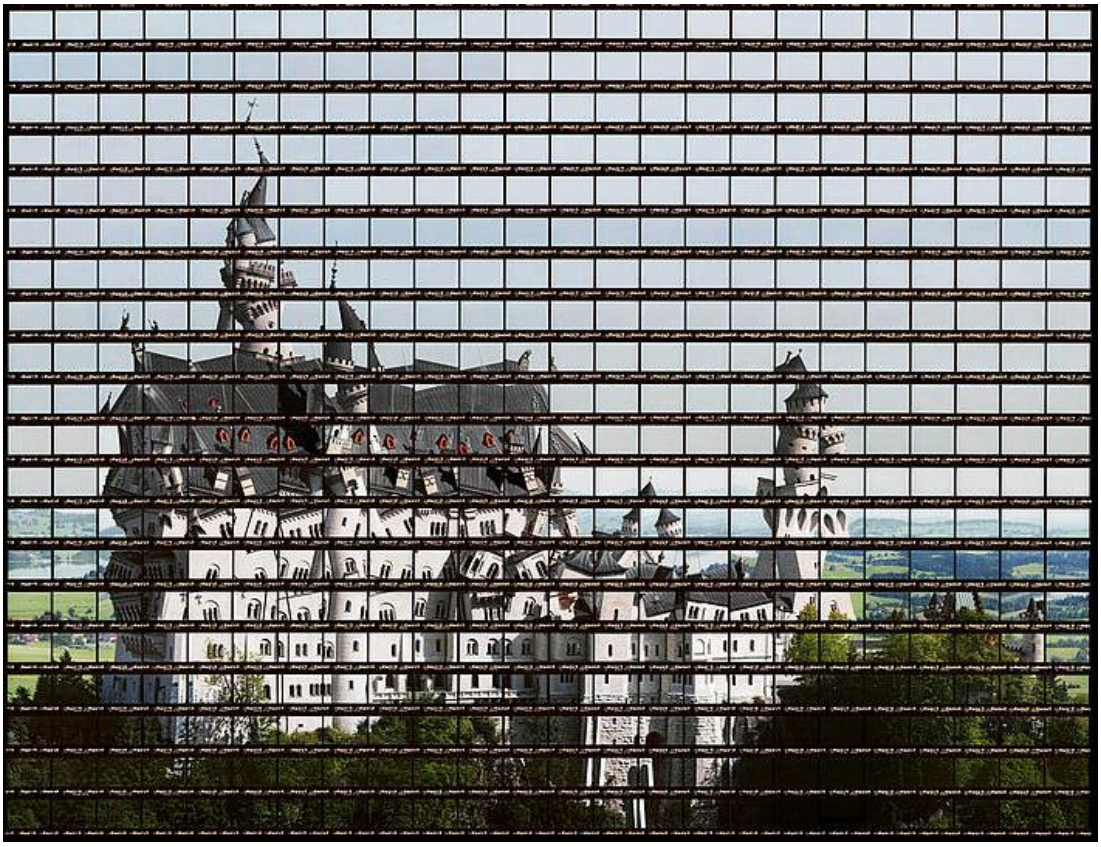
Şekil 5: Matrakçı Nasuh'un İstanbul ve Galata'yı betimlediği minyatür, 1533.

Yapıları ve şehirleri, zaman, mekân ve bakış açısı bağlamlarında çalışmalarına konu eden başka bir sanatçıda Thomas Kellner'dir. Analog fotoğraflama yöntemlerini kullanmayı tercih etmesi bakımından ayrıca dikkat çekmektedir. Kontak baskı[10] yöntemiyle oluşturduğu çalışmalarında, filmlerin perforeleri[11] ve ayrım çizgileriyle beraber sunmasından ötürü "düzeni"; çekimlerin açı farklılıklarından dolayı "karmaşayı" bir arada harmanlayarak, manik - depresif[12] çağrışımlarla sunmaktadır.



Fotoğraf 57: Thomas Kellner, Anıtlar, Eiffel Kulesi, Paris, 1997.

[10] Fotoğraf filmlerinin, fotoğraf kartı üzerine yerleştirilerek pozlanması.
[11] Filmlerin iki tarafında bulunan küçük delikler.
[12] Ani olarak değişen ruh hali.(http://www.ipe.com.tr/tr/hastaliklar/manik-depresif-bozukluk-bipolar-bozukluk, ty.)



Fotoğraf 58: Thomas Kellner, Tango Metropolis, Neuschwanstein Şatosu, Almanya, 2011.

Dijital teknolojinin gelişmesi ve birçok fotoğrafçının ulaşabileceği seviyeye gelmesinden sonra çok farklı imkânlar ortaya çıkmıştır. Fotoğraf filmlerinin yerini, ışığa duyarlı sensörler, karanlık oda işlemlerinin yerini bilgisayar başında uygulanan "aydınlık oda" işlemleri almıştır. Bir bakıma fotoğrafı örten "karanlık" ortadan kalkmıştır. Bu değişime "Dijital Devrim" demek oldukça doğrudur çünkü artık herkes fotoğrafçıdır. Dijital devrim öncesi, en pahalı ekipmanlarla, zahmetli süreçler sonucunda uygulanabilen fotoğraf teknikleri, bir bilgisayar ve ortalama bir dijital fotoğraf makinasıyla, bir makara siyah beyaz filmin banyo süresinden daha kısa sürede uygulanabilir hale gelmiştir. İnternet'in de gücünü arkasına alan dijital devrim sonucunda, tarih bir kez daha tekerrür etmektedir. Bu kez çanlar fotoğraf için çalmaktadır. Resim sanatının anlatım dilini değişime zorlaması gibi, bu sefer kendi değişimini zorunlu hale getirmektedir. Meraklı bir amatör fotoğrafçı, uygulamak istediği tekniğin sadece adını internet üstünde aratarak bile, o tekniğin tüm aşamalarını ayrıntılarıyla uygulayabilecek bilgiye erişebilmektedir. Dijital devrim

öncesinde, bazı tekniklerde uzmanlaşmak için senelere ihtiyaç duyulabilmekteydi. Günümüzde ise, meraklı amatörler için bu süre birkaç güne hatta birkaç saate kadar inebilmektedir.

Özer Kanburoğlu'nun, dijital fotoğrafın evrim süreci ve etkileriyle ilgili tespitleri ise şu yöndedir;

> *"Dijital fotoğraf makinesini ilk kez bir tören sırasında, bir haber fotoğrafçısında görmüştüm. Yıl 1998'di ve henüz dijital fotoğraf makinesinin arkasında bir LCD ekran yoktu. Fotoğrafçı bir cebinden çıkardığı 3,5 inç'lik disketi, fotoğraf makinesine yerleştiriyor, çekim yaptıktan sonra disketi çıkarıp diğer cebine koyuyordu. Başlangıçta bu işlem bana çok komik gelmişti. Çünkü benim elimdeki analog sisteme göre tek avantajı banyo işleminin olmamasıydı, ancak her çekim için disket koyulması da bir dezavantajdı. Ancak aradan yıllar geçtikçe dijital sistem sinsi sinsi değil açık açık gelip bu dezavantajlarını avantajlara dönüştürdü. Özellikle son 10 yıldır dijital fotoğraftaki hızlı gelişmeler kuşkusuz hem fotoğraf çekenlerin sayısını hem de fotoğraf sanatına olan ilgiyi artırdı. Bundan 10-15 yıl kadar önce amatörce fotoğraf çekenlerin sayısı bir elin parmaklarıyla sayılabilirken, bugün bu sayı azımsanmayacak rakamlara ulaştı. Tabii ki bu yeni teknoloji avantajla beraber, dezavantaj da getirdi. Çünkü geçmişte analog sistemin zorluğu, pahalı oluşu ve işlemin (banyo/baskı) daha fazla zaman alması bir dezavantajdı. Ama analog sistemi kullanan fotoğrafçıların azlığı ve dolayısıyla ortalama kalitede iş yapanların dahi aradan rahatlıkla kendilerini gösterebilmeleri, bu sistemin en önemli avantajıydı. Uzaktan bakıldığında, sistemi bilmeyenler için her şey bir sihir gibiydi, Ardından hayatımıza giren dijital teknoloji, bize analog sistemdeki zorlukları yaşatmadı ve adaptasyon çok çabuk sağlandı. Görüntü artık filmde olduğu gibi günler sonra değil,*

milisaniyeler içerisinde karşımızdaydı. Renk balanslarını düzeltmek için onlarca filtreyi, farklı ışık yoğunlukluları için farklı ASA'lardaki filmleri yanımızda taşımamıza da artık gerek kalmadı. Çünkü onlar da bir menü düğmesi kadar yakınımızdaydı. Ancak ortaya çıkan fotoğraflar bazı insanları çok mutlu etmiyordu. Çünkü herkes bu fotoğrafları elde edebiliyordu artık... Yani standart bir fotoğrafa herkes ulaşabiliyordu. İnsanlar artık fotoğraflarına kendilerinden de birşey katmak istiyorlardı. Dolayısıyla elde edilen görüntüler, ilk elde edildiğinden daha farklı hallere getirilmeye başlandı. Sonuçta, gerek çekim sırasında uygulanabilecek teknikler, gerekse bilgisayardaki görüntü işleme programlan da fotoğraf sisteminin bir parçası oldu. Nerdeyse çekilen her fotoğraf, bir görüntü işleme programından işlenmeden ortaya çıkarılmaz oldu. Dolayısıyla fotoğraflar çeşitli yollarla başkalaştırılmaya başlandı." (Kanburoğlu, 2010, s. 10,11).

Dijital çağ öncesinde de uygulanan bazı teknikler, yeni fotoğraflama yöntemleriyle birlikte harmanlanarak uygulandığında çok farklı anlatımlara zemin hazırlayabilmektedir. Bu noktada önemli olan; sanatçının, salt teknikten öteye geçerek, içselleştirdiği anlatımlarını, sorunsallarını, dışavurumlarını eserlerine katabilmesidir. Kısaca belirtmek gerekirse, fotografik zanaatı tek başına konu edinmemesi gerekmektedir.



Fotoğraf 59: Murat Germen, Muta-Morphosis #118, Rotterdam, Hollanda, 2011, 300 x 85 cm.

Murat Germen'in Muta-Morphosis[13] çalışmaları, panoramik görüntüleme tekniğinin yanında, düşey abartı tekniğini bir arada kullanarak, oldukça farklı bir anlatım tarzı oluşturmuştur. Fakat tekniğin yanında şehirleşmenin beraberinde getirdiği, ekonomik katmanları vurgulayarak sosyal sorunları da dile getirmektedir.



Fotoğraf 60: Murat Germen, Muta-Morphosis #105, Essaouira, Fas, 2011, 150 x 85 cm.

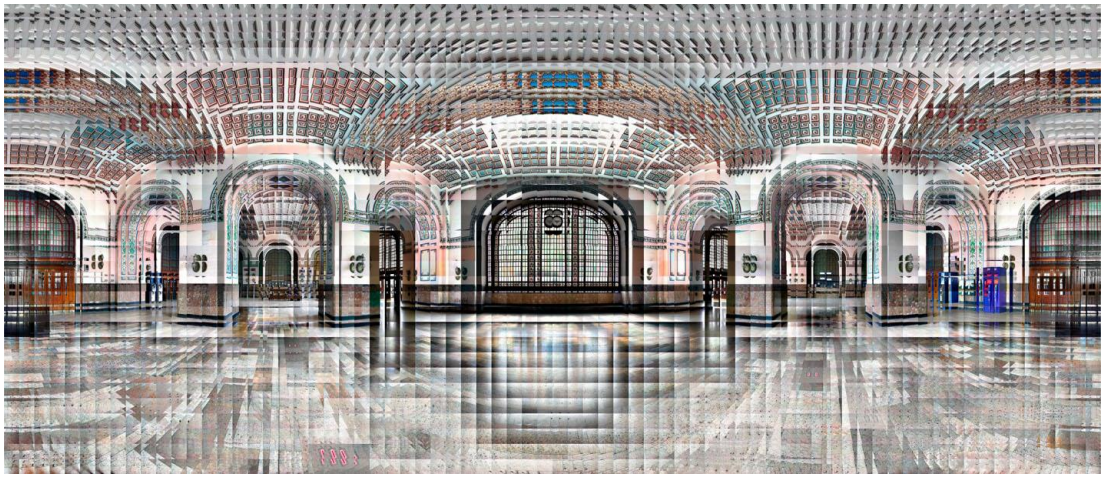
Daha çok haritacılıkta yükseltilerin iyi kavranması amacıyla kullanılan düşey abartı tekniği (vertical exaggeration) …özellikle yatay bir grafiğe sahip kentler ile manzaraları …görkemli alanlara dönüştürebilmektedir. (Tarhan, 2013, s.10)

Ahmet Alhan'ın zaman ve mekân kavramlarının algılanması üzerine yürüttüğü çalışma serisi olan "Yerler", dijital fotoğrafın imkânlarının sınırlarını zorlamasının yanında fotografik bakışa kazandırdığı yeni yaklaşımından dolayı dikkat çekmektedir.

[13] Muta-Morphosis, mutasyon ve metamorfoz kelimelerinden türetilmiştir. (http://www.muratgermen.com/new_site/Murat_Germen_web.html#/ARTWORKS/MUTA-MORPHOSIS_(SOLO_SHOW,_ALL_GALLERIES),_2010-12/)



Fotoğraf 61: Ahmet Elhan, "Yerler V", 2008.



Fotoğraf 62: Ahmet Elhan, "Yerler VII", 2008.

Ahmet Elhan'ın panoramaları, uzaktan bakıldığında, izleyici üzerinde 3 boyutlu bir mekânın önünde durduğu izlenimini yaratmaktadır. Yakınlaştıkça artan detaylar ve farklı fotoğrafların kesişimlerinin yarattığı etki, gerçekliği sorgulatmaktadır.

Ulaşılmaya çalışılan, üç boyut etkisini, etkinin de ötesine taşıyarak, fotoğrafı 3 boyutlu hale getiren Güney Kore'li sanatçı Osang Gwon, "Deodorant Type" adını verdiği, fotoğraflardan oluşan heykelleriyle, bilindik fotoğraf anlayışına çok farklı bir yorum katmıştır.



Fotoğraf 63: Osang Gwon, BBD, fotografik heykel, 84 x 141 x 66 cm, 2009.



Fotoğraf 64: Osang Gwon, Red, fotografik heykel, 72 x 155 x 58 cm, 2008.



Fotoğraf 65: Osang Gwon, İsimsiz, fotografik heykel, 265 x 142 x 141 cm, 2012.

Gwon, 3 boyutlu objeleri fotoğraflayarak, iki boyuta indirgemekte, baskı aşamasından sonra birleştirerek tekrar 3 boyutlu hale getirmektedir. Fotoğrafın alışılagelmiş 2 boyutlu sunumunu tekrar yorumlayarak yüzeysel anlayışın dışına çıkmaktadır. Aynı zamanda fotoğrafın sunum biçimlerinin de değiştiğinin bir göstergesidir.

Fotoğrafçılar için, panoramik fotoğraflama yöntemleri, her zaman ilgi çekici olmuştur. Fakat Jules Spinatsch'in oluşturduğu panoramalar, tek pafta fotoğraf içerisinde günün değişik zamanlarını aktarmasının dışında, fotoğraflama yöntemi, işlediği tema ve sunuş açısından önem taşımaktadır.



Fotoğraf 66: Jules Spinatsch, Devam Etmeyen Panorama A240635 (Discontinuous Panorama A240635), Davos, 2003.



Fotoğraf 67: Jules Spinatsch, Devam Etmeyen Panorama C240700 (Discontinuous Panorama C240700), Davos, 2003.

Jules Spinatsch “Temporary Discomfort” (2001 – 2003) (Geçici Rahatsızlık) serisinde, G8 Dünya Ekonomik Forumu sırasında yaşanan güvenlik takıntısının baskısı altındaki bazı şehirlerin (New York, Cenova, Davos…) kentsel dönüşümleriyle ilgilendi. Spinatsch, Davos’ta “güvenliği sağlanmış” alanlara birkaç kamera yerleştirmeyi başarmış ve elde ettiği görüntülerde büyük sentetik panoramalar yaratarak, günümüzde yaygın olan ve görüntüler aracılığıyla denetleme yapan bu aracı (güvenlik kameralarını) kendine mal etmiştir. (Bajak, 2011, s. 124).

Sanatçı, New York Museum of Modern Art’da (New York Modern Sanat Müzesi) “Devam Etmeyen Panorama A240635” adlı çalışmasını duvara asarak sergilerken, üç güvenlik kamerasından edinilen görüntüleri de yerdeki monitörlerden izleyiciye sunarak, iki farklı zaman ve mekân algısını da yaratmıştır. (Bajak, 2011, s. 125)



Fotoğraf 68: Jules Spinatsch, Devam Etmeyen Panorama A240635’nin sunumu, Modern Sanat Müzesi, New York, 2006.

Spinatsch, estetik arayışların ve teknik denemelerin yanında, fotoğrafın sunum biçimi ve videonun oluşturduğu zaman kesitini de çalışmasına dâhil etmektedir.

Zamanı kaydetme dürtüsü içerisinde bulanan kimi sanatçılar, fotoğrafın çözümlemeye çalıştığı zaman sorunsalına fotoğraf ve videoyu birleştirerek farklı bir anlatım tarzı içerisinde bulunmaktadırlar. Fotoğraf çalışmalarında, kaydedilen zaman dilimi arttırılmaya çalışılırken, fotoğraf – video işlerinde, zamanın akışı yavaşlatılmaya çalışılmaktadır. Fotoğrafın ve videonun "el sıkışması" olarak tanımlayabileceğimiz bu işlerde, izleyen üzerinde yarattığı gerçeküstü etki, zaman, mekân ve nesne algısını tamamen farklı bir boyuta taşıyarak, farklı bir "şey" 'e dönüştürmektedir. Bu bağlamda, Aslı Narin'nin "Halamın Bahçesi" adlı fotoğraf – video çalışmaları zaman, mekân, bellek, nesne, zaman kavramları arasında köprü kurmaktadır.

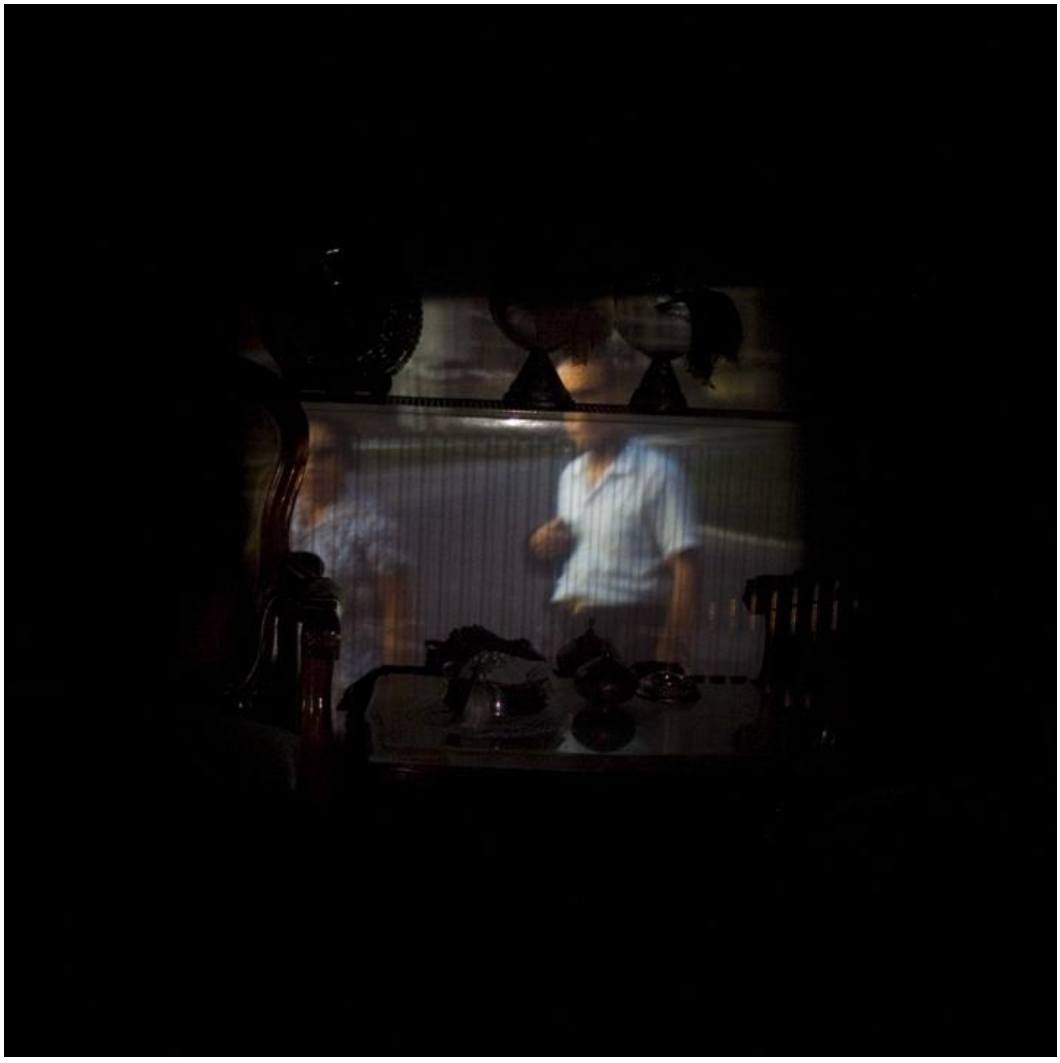


Fotoğraf 69: Aslı Narin, Halamın Bahçesi, 24 x 24 cm, 2010.

Aslı Narin, Şener Soysal ile yaptığı söyleşide eserlerinin ortaya çıkış hikâyesini şu şekilde anlatmıştır.

> *"İngiltere'de Goldsmiths'te master yaparken bizden proje olarak hareketli (durational) bir şeyi, film, video gibi bir işi, hareketsiz (non durational) bir işe çevirmemizi istediler. Video da çektiğim için önce kendi ürettiğim videolardan bir şey mi yapsam, diye düşündüm. Sonra, dedemin çektiği sekiz milimetre filmler geldi aklıma. Sonuçta onlar da bana ait sayılırdı bir nevi, değil mi? Dedemin kamerası, filmleri hala duruyordu. Yeni yıl tatiline denk geldiği için buradaydım. Ben de hala o evde yaşayan teyzemle, dedemin çektiği filmleri oradaki eşyalara yansıtarak projeyi hazırladım. Ödev çok beğenildi, zaten mezuniyet projelerimden biri de bu oldu. Çalışmam orada 8mm'ye de bir gönderme olarak lightbox'ta sergilendi.*

> *Zaten hikayesini anlattığım üzere bu seri, zaman, mekan, nostalji, hafıza gibi kavramlarla ilgileniyor. Geçmişle şimdiki zamanın birleşmesi, seyirciyi hayali bir dünyaya götüren bu karmaşık fotoğrafların bir araya gelmesi ortaya gerçeklerden kurulu bir dünyanın parçalarının zaman ve mekan çizgilerini yok ederek oluşturduğu gerçeküstü bir kolaj çıkarmaktadır. Bu gerçeküstü kolajı yaratan sırf ben değil, annem, dedem, belki de daha önce hiç görmediğim ama şu an hayatta bile olmayan benim için anlatılmadığı sürece isimsiz kalan akrabalardır."* (Şener Soysal, http://ortaformatdergi.tumblr.com/post/13264381880/asl-narin-soylesisi-interview-asl-narin, ty.).



Fotoğraf 70: Aslı Narin, Halamın Bahçesi, 24 x 24 cm, 2010.

Narin'in çalışmaları "zaman" kavramını fotografik anlamların çok dışında başka bir "şey" olarak karşımıza çıkartmaktadır. Çok uzun zaman önce kayıt altına alınmış zaman kesitinin tekrar sunumu ve bu sunumun, ilk kayıtları gerçekleştiren kişinin bir zamanlar yaşadığı mekândaki eşyaların üzerine yansıyan iz düşümünün dijital yöntemlerle tekrar kayıt altına alınması fotoğrafın anlatım yöntemlerinin sınırlarını zorlamaktadır. Sanatçı, "Halamın Bahçesi" çalışmasında, derin dondurucuda bozulmadan saklanmış hatıraları, mikrodalga fırında ısıtarak izleyiciye sunmakta, günümüzün penceresinden geçmişe bir anlık göz atma fırsatı vermektedir.

Fred Ritchin, "Fotoğraftan Sonra" adlı kitabında, dijital devrimin, fotoğraf ve gerçeklik üzerine olan etkisinden şu şekilde bahseder.

> *"19. Yüzyıldan beri fotoğraf, kendini ifade etmenin… aracı …oldu. Ancak araç bir zamanlar olduğundan çok farklı. 2007'nin sonunda Peter Plagens'in Newsweek'te belirttiği gibi "Gelecek nesil büyük fotoğrafçılar -eğer öyle bir şey olacaksa- fotoğrafın gerçeklikle olan özel bağını geri çağırmanın bir yolunu bulmak durumundalar. Ve bunu yepyeni bir yolda yapmak zorunda olacaklar."* (Ritchin, 2012, s. 181)

Gelecek nesil fotoğrafçılar, dijital devrimle beraber gelen yeni dinamikler sonucunda, uygulayabildikleri tekniklerin yanında, içselleştirdikleri anlatımların dışavurumlarını, gerçekliği aktarmak için kullanmak durumundadırlar. Gerçeküstücü anlatım yöntemi, sanatçının "yeni yollarından" birisi olarak şekillenmektedir.

İnternet'in sunduğu paylaşım olanakları sayesinde, yeni ortaya çıkan bir teknik birkaç hafta içerisinde uzmanlarını yaratabilmektedir. Paylaşımın ve üretimin bu denli fazla olması beraberinde fotoğraf "kirliliğini" getirmektedir. Dijital çağ içerisinde, fotografik "kirlilik" arasından sıyrılabilmek için, fotoğrafçının özgün anlatım yöntemlerini ortaya koyması gerekmektedir.

Jacques Seguela'nın "Yarın Çok Star Olacak" kitabında belirttiği gibi gibi;

> *"McLuhan bize ilan etti: "Dünya bir köydür." Teşekkürler televizyon. …Her klan kendi tinsel önderini ister. Kahramanlarını bulmuş olan ülkeler, insan grupları, meslekler varlıklarını korur. Diğerleri adsızlığın sunağında kurban edilip, …canlı canlı gömülüp ölür giderler. Bildirmek bugün becermekten daha önemlidir"* (Seguela, 1990, s. 17)

McLuhan'ın bahsettiği televizyon, günümüzde İnternet halini almıştır. Dolayısıyla televizyon çağında, Seguela'nın, "bildirmek" olarak ortaya koyduğu kavram da değişime uğramıştır. Günümüzde isteyen herkes kişisel bildirimini yapabilmektedir. İnternet çağının etkileşimli ortamıyla beraber, bildirimin yanına paylaşımı (share) da eklemek gerekmektedir. Bu durum, özgün anlatım yöntemlerini geliştirebilmiş genç fotoğrafçılar için aynı zaman da rüştlerini ispat edebilmelerine zemin sağlamaktadır. Hangi fotoğraf sanatçısının daha "iyi" olduğuna artık uygulayabildikleri teknikler değil, sanatçı olarak dünyayı nasıl algıladıklarına ve nasıl anlattıklarına bakılarak karar verilmektedir. Bu bağlamda, fotoğrafın tarihsel süreci içerisinde ve günümüzde, fotoğraf sanatında gerçeküstücü yaklaşım sergileyen bazı sanatçılar, yerli - yabancı olarak kategorize edilmiş ve dönemlerine göre sıralanarak çalışmaya dâhil edilmiştir.[14]

2.2.1. Andre Kertesz

1910'ların sonunda, Kertesz, modernizmin görsel dilini kompozisyonlarda, yakın çekimlerle, distorsiyonlarla (görsel bozulmalarla) ve sıra dışı bakış açıları ile asimetrik biçimde uygulamıştır. Bir "Leica" ile gündelik hayatın beklenmedik anlarına, hayat dolu bir duyarlılıkla, desen ve alan derinliği arasında oyun oynayarak geometrik olarak hükmetmektedir. Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmeden önce hayatını Avrupalı bir foto muhabiri olarak kazanmaktadır. Kertesz'in neşeli Leica ruhu yeni küçük kamera mentalitesi; De Stijl hareketinin, görsel tasarım unsurlarını (çizgisellik ve dik açılı geometrik formların öne çıkması gibi), genel olgular ve doğal, sezgisel, şiirsel uğrak noktasında birleştirdi. O'nun spontane vizyonu, tatlı, lirik bir gerçeklik içeren, hayatın görkemini kutlayan, bakış zevkini açığa çıkardı. (Peres, 2008, s. 167)

[14] Bu noktada, çok önemli bir açıklama yapma gerekliliği hissediyorum. Sanatta Yeterlik çalışmamın sınırlılıkları çerçevesinde kalmak adına, kendisinden ve eserlerinden bahsedemediğim çok sayıda değerli sanatçıdan özür dilemek istiyorum. Kendilerine ulaşamamış olmam veya henüz kendileri hakkında bilgi sahibi olmamam; bir akademisyen, araştırmacı ve sanatçı adayı olarak, tamamıyla benim kusurumdur.



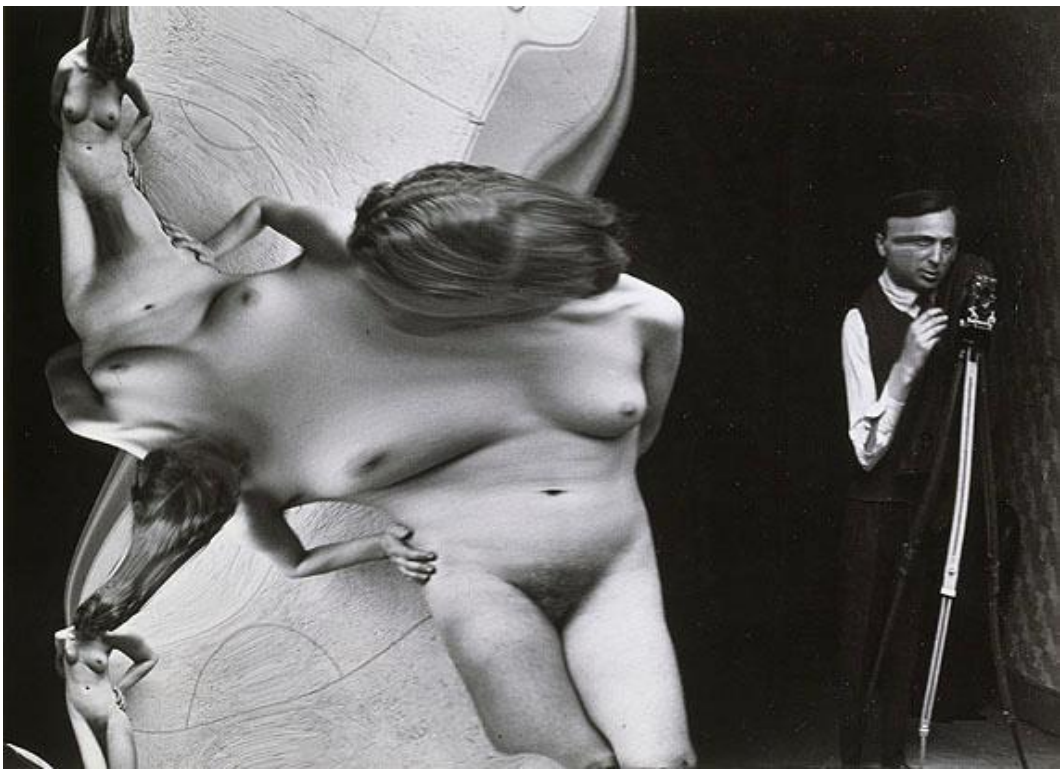
Fotoğraf 71: Andre Kertesz, Fire Escape (Yangın Merdiveni), Fransa, 1928.



Fotoğraf 72: Andre Kertesz, Fire Escape (Yangın Merdiveni), New York, 1949.

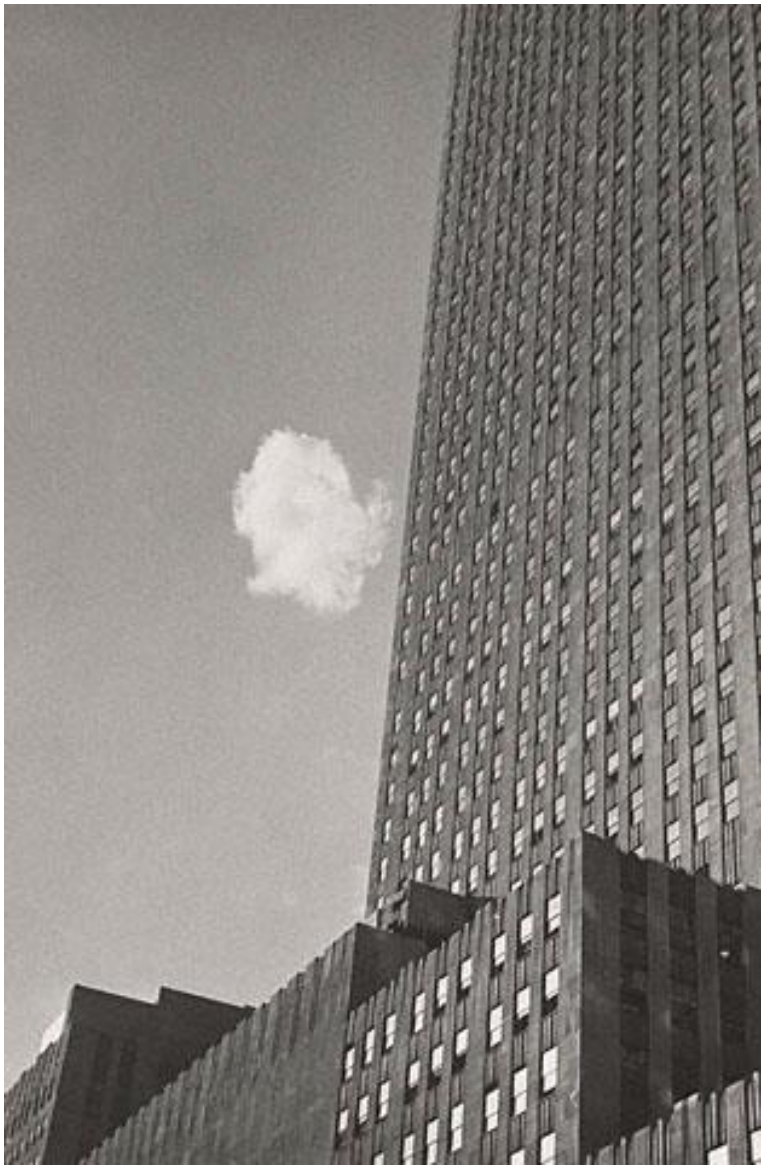
Basit kameralar kullanarak günlük yaşamdan anları yansıtan, iddiasız, yalın fotoğraflar çekmiştir. Macaristan Ticaret Akademisi'nden mezun olan Kertesz, fotoğrafa 1912'de Budapeşte Borsası'nda çalışırken başlamıştır. I. Dünya Savaşı sırasında Macar ordusuyla Avrupa'nın çeşitli yerlerinde çarpışmalara katılmış ve yaralanmıştır. 1925'te Paris'e yerleşmiş, dönemin önde gelen Avant-Garde sanatçılarıyla ve sinemacılarla dostluk kurmuştur. Bu dönemde içbükey ve dışbükey aynalar aracılığıyla biçimi bozulmuş nü fotoğrafları ve Paris'in kültür çevrelerinin önde gelen kişilerini çekmiştir. Fotoğrafları Avrupa'nın önde gelen gazetelerinde yayımlanmıştır. 1928'de satın aldığı ilk "Leica" makinesiyle çektiği fotoğraflarıyla, ilgiyle karşılanan ilk sergisini açmıştır. 1936'da bir fotoğraf stüdyosunda çalışmak üzere New York'a gitmiş, I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla geri dönememiş ve

ömrünün sonuna dek orada yaşamıştır. New York'ta moda fotoğrafları çeken Kertesz, 1944'te Amerika Birleşik Devletleri vatandaşlığına geçmiştir. Bu dönemde çektiği reklam ağırlıklı fotoğraflar onun yaratıcı kimliğine ve sanatsal saygınlığına zarar vermiştir. 1962'de reklam fotoğrafları çektiği yayıneviyle sözleşmesi bitince yeniden kişisel, yaratıcı fotoğraflar çekmeye başlamış, 1964'te New York Modem Sanat Müzesi'nde fotoğrafları toplu halde sergilenmiştir. Reklam, portre, foto-röportaj, belgesel ve gazete fotoğrafçılığı gibi çeşitli alanlarda çalışan Kertesz, Cartier Bresson, Capa gibi fotoğrafçıların üsluplarının oluşmasında etkili olmuştur. Bresson'un "Bizim yaptığımız her şeyi, o çok daha önceden yapmıştı" sözü Kertesz'in 20.yy fotoğrafçılığındaki yerini belirler. Paris, Tokyo, Budapeşte, Helsinki, Stockholm gibi Avrupa ülkelerinde sergiler açan Kertesz'e 1983'te Fransız Legion d'Honneur nişanı verilmiştir. Kertesz'in fotoğraflarını topladığı kitaplarından bazıları Day of Paris (1945, Paris Günü), Andre Kertesz Potographer (1964, Fotoğrafçı Andre Kertesz), Andre Kertesz (1967), Andre Kertesz Sixty Years of Photography (1972, Fotoğrafçılıkta Altmış Yıl) ve Distortions'tu (1976, Biçim Bozmalar). (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 861)



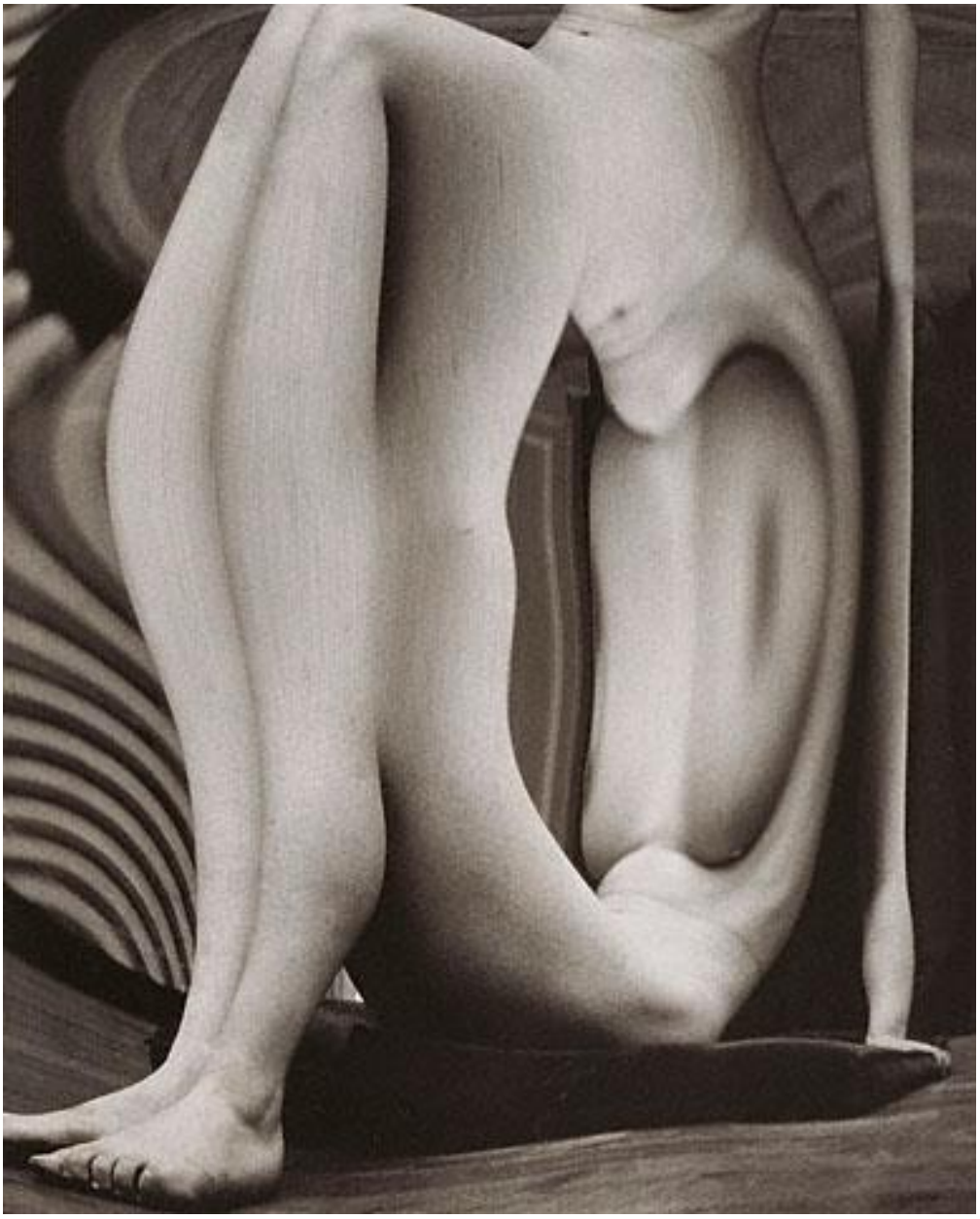
Fotoğraf 73:Andre Kertesz, Distortion No. 41, 1933

Basit fotoğraf makinaları ile çekilmiş, sofistike işler olarak adlandırabileceğimiz, Andres Kertesz çalışmalarının temel özelliği fotoğraf tekniğindeki maharetten ziyade ayna ve yansıtma sistemlerinin kullanımındaki ustalığın ön plana çıkışıdır. Kertesz'in estetiğini oluşturan en önemli olgu belki de sıradanlığı ve herkesin her gün gördüğü olguları, spontane bir gözle ilk defa görülen, deneyimlenen ilginç bir durummuş gibi yansıtmasıdır. Kertesz'in çalışmalarında göze çarpan yalınlık, sadelikle kucaklaşan ve hayatın kendisinin görkemli duruşunu anlatan bir anıt gibidir.



Fotoğraf 74: Andre Kertesz, İsimsiz, New York, 1937.

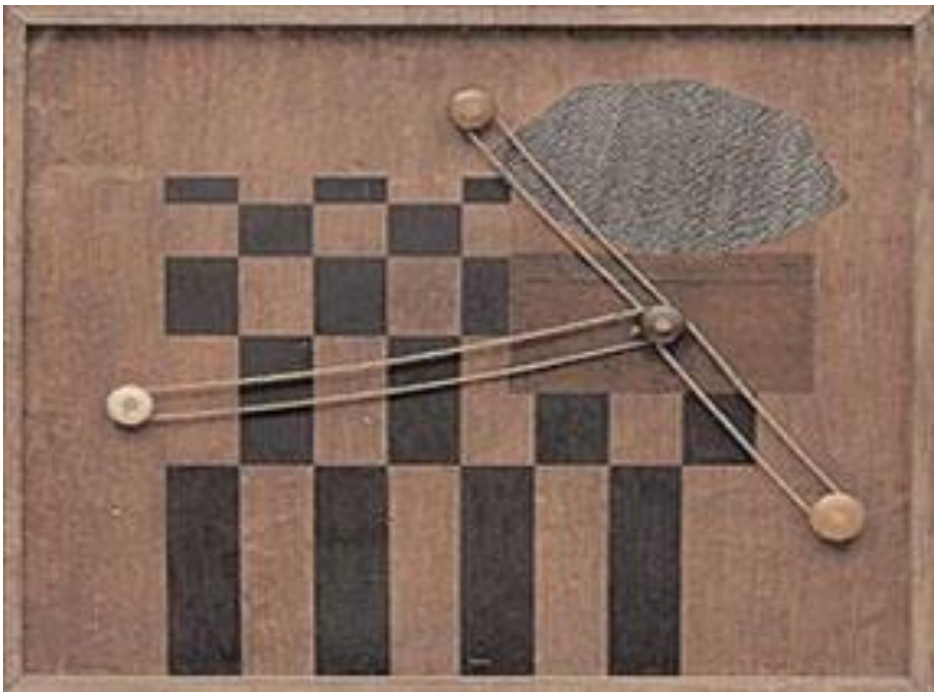
Görsel bozulmaları, kendine has yakın çekimleri şahsına ait bir dille yeniden yorumlayan Kertesz, gündeliğe sıra dışı bakış açıları ile yaklaşmamıza olanak tanıyan bir yaklaşımı benimsemiştir. De Stijl hareketinin öne çıkardığı, çizgisellik, kare ve dikdörtgen gibi geometrik biçimlerin grafiksel etkilerini de, Kertesz'in fotoğraflarında görebilmek mümkündür. Modern yaşamın sıradan, monoton ve bilindik yaşamı; Kertesz'in objektifinde başka bir hale bürünür ve yeni bir sunumda karşımıza çıkar.



Fotoğraf 75: Andre Kertesz, Distortion #48, Paris, 1933.

2.2.2. Man Ray (Emmanuel Rudnitsky)

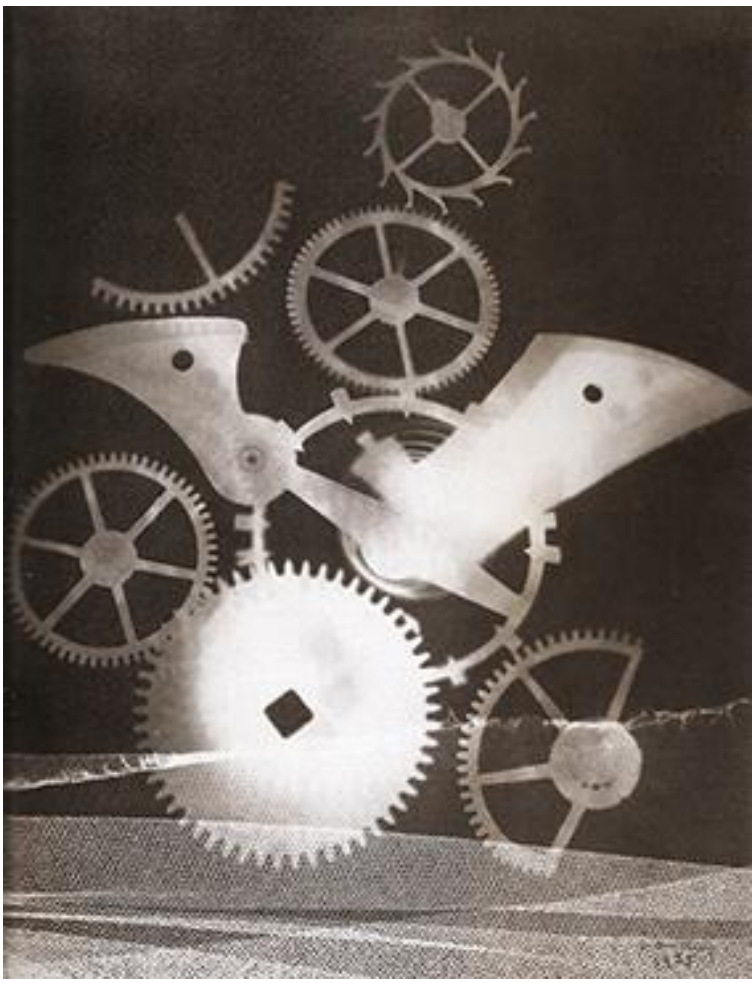
ABD'li ressam, heykeltıraş ve fotoğrafçıdır. Karşı-sanat anlayışı içinde Dadacılık akımına bağlı olarak heykeller ve fotoğraflar üretmiş, daha sonraysa soyut ve Gerçeküstücü filmlerin yapımında görev almıştır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 1303 - 1304)



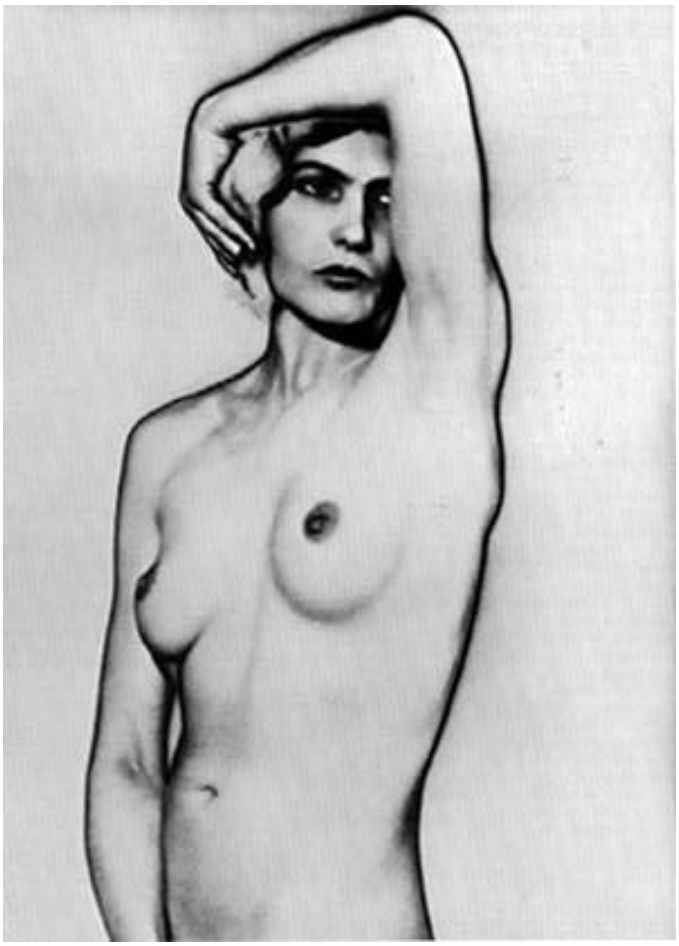
Fotoğraf 76: Man Ray, Sahil Kaldırımı (Boardwalk), 1917.

Gerçek adıyla Emmanuel Radnitsky, 1890 yılında Philadelphia'da doğdu. 1897 yılında ailesi Brooklyn'e taşındı ve 1911'ler civarında soyadları "Ray" olarak değiştirildi. Daha sonra artistik bir kariyere yelken açan "Manny" Ray, etnik kimliği olan bir sanatçı olarak sınıflandırılmaktan uzak durmak için ismini Man Ray olarak kısaltmıştır. (Jolly, 1997).

Bir reklam bürosunda çalışırken aynı zamanda New York Ferrer Merkezi'nde resim öğrenimi görmüştür. Armory Show'la Avrupa Avantgarde sanatının etkisi altında kalmış, Stieglitz'in etkisiyle de 1915 dolaylarında fotoğrafla ilgilenmeye başlamıştır. 1915'te Duchamp'la tanışmış, onunla ve Picabia'yla birlikte New York Dada akımının kuruluşunda rol almıştır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 1303 - 1304) Daha sonraları Man Ray bir ressam, obje yapıcı, fotoğrafçı ve New York modernist hareketinin çok tanınan bir ismi oldu. 1921 yılında birçok arkadaşının Paris'e taşınmasından sonra O da onları takip ederek, Paris Dada ve Sürrealist Avangard akımının bir parçası oldu. Man Ray ressam olarak tanınmaya dair büyük arzusuna karşın 1920 ve 30'ların sanatçıları, tasarımcıları ve yazarları arasında portre fotoğrafçısı olarak tanındı. Man Ray'in Paris'li günlerinden komşusu sanatçı arkadaşı Stanley Hayter, Man Ray'i "ressam olduğunu zanneden fotoğrafçı" olarak tanımlamıştır.(http://www.cchem.berkeley.edu/wljeme/Chapt3.html, 1997)



Fotoğraf 77: Man Ray, Clock Wheels (Saat Çarkları), Rayograph, 1925.



Fotoğraf 78: Man Ray, Nü, 1929, Solarizasyon Tekniği.

1917 tarihli "Sahil Kaldırımı" adlı yapıtında montaj ve yağlıboyayı bir arada kullanarak dönemin karşı-sanat anlayışına uygun çalışmıştır. Man Ray, 1921'de Paris'e gitmiş, önce Avrupa Dadası'na sonra da Gerçeküstücülere katılmıştır. Bu yıllarda "Rayograph" olarak adlandırdığı yeni bir fotoğraf anlayışının öncüleri arasında yer alır. Kamera kullanmadan, duyarlı kâğıt üstüne doğrudan nesnelerin yerleştirilmesi ve kâğıdın ışığa tutularak bu nesnelerin görüntülerinin elde edilmesiyle oluşan bu fotoğraflar, Man Ray'ın öncü tutumunun örnekleridir. Sanatçı 1923'ten sonra sanat etkinliklerini film alanına da yöneltmiş, "L'etoile de Mer" (1928; Denil Yıldızı) ve "Les Mysteiesdu Château de Des" (1929; Des Şatosu'nun Esrarı) gibi soyut ve gerçeküstü nitelikler taşıyan filmler yapmıştır. 1930'larda fotoğraf ve resim çalışmalarını birlikte sürdüren sanatçı solarizasyon (klişeyi fazla ışıkla pozma) yöntemini de bu yıllarda uygulamaya başlamıştır. 1940'ta savaş nedeniyle ABD'ye dönerek Hollywood'a yerleşmiş, II. Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra 1950'de yeniden Paris'e gitmiş, "Baştanbaşa Lüksemburg" (1958)

gibi gerçeküstücü resimler yapmayı sürdürmüştür. Man Ray, fotoğraf alanında yenilikçi tavrı ve öncü tutumuyla önem kazanmasının yanında, yaptığı heykeller ya da “nesneler"le Dada ve Gerçeküstücü akımlarının yetkin örneklerini ortaya koymuştur. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 1303 - 1304)



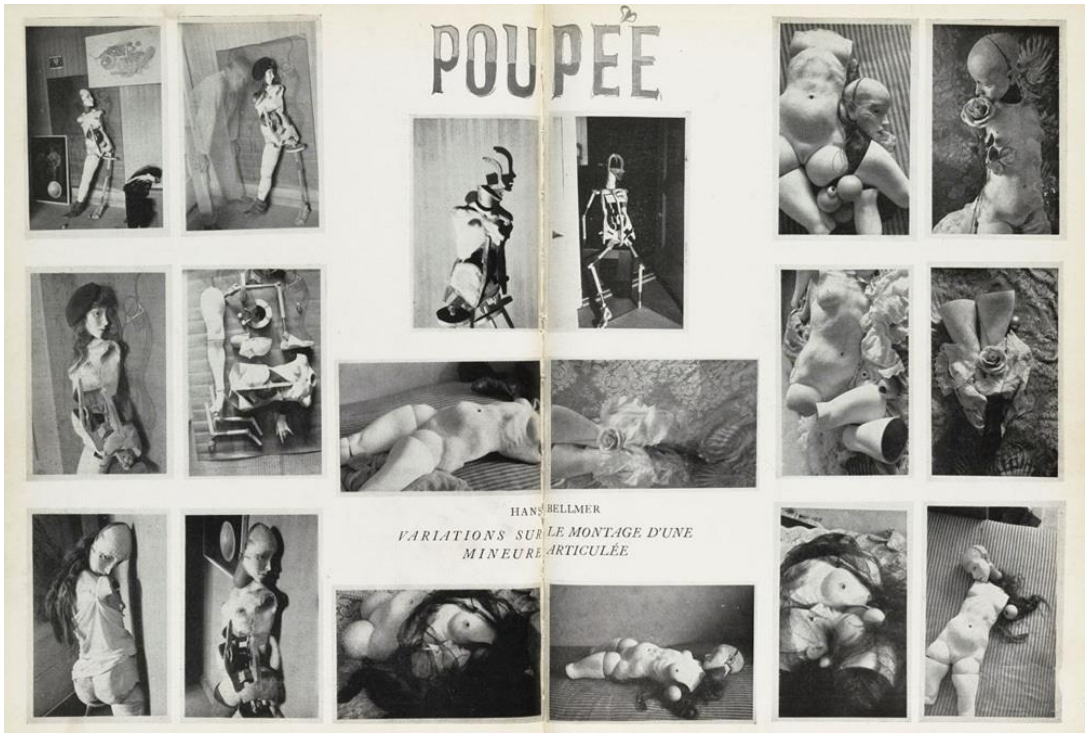
Fotoğraf 79: Man Ray, Adsız, 1923, Rayograph tekniği.

Tüm çalışmaları ile bir karşı duruş niteliği sergileyen Man Ray, fotoğrafın kendisinden sanatın temel varlığına kadar bir çok alanda eleştiriler getiren sıra dışı bir tarza sahiptir. Man Ray hem teknik, hem de görsel açıdan öncü nitelikler taşıyan bir sanatçıdır. Tarzında yalnızca bir yaklaşımın ya da akımın hâkim olduğunu söylemek mümkün değildir. Avrupa Avantgarde Sanatı'nın, Dadaizm'in, Sürrealist Avantgarde duruşun her birinden parçalar taşıyan Man Ray çalışmaları, Mondernite'nin baskıcı yapısına karşı duruş niteliği taşımaktadır. Ancak Ray'ın çalışmalarında karşı durulan yalnızca modernizmin baskıcı ve çevreleyen tutumu değildir, Ray aynı zamanda sanatın da baskıcı ya da klişe yapısına karşı durmuştur. Fotoğraf ve Resim çalışmalarını beraber yürüten sanatçı, fotoğrafın yalnızca

çekimine ilişkin değil, baskısında ve çekilen fotoğrafın vücut bulduğu malzemede de değişik yöntemler denemiştir. Aşırı pozlama, ışığın aşırı kullanılması gibi yöntemlerle de gerçeklik algısını kendine göre yeniden yorumlayan Man Ray, eserini gerçekleştirdiği sanat alanının bütün argümanlarına hâkim olan ve onlarla oynayan bir duruş sergilemektedir.

2.2.3. Hans Bellmer

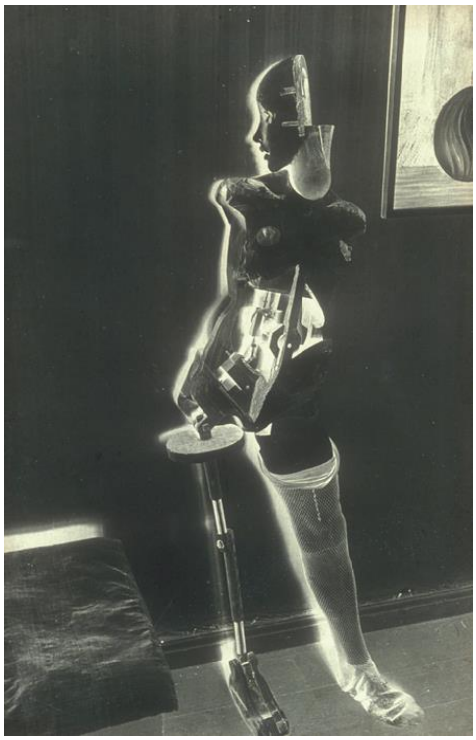
Alman fotoğrafçı ve ressamdır. Erotik içerikli fotoğraflarıyla Gerçeküstücü sanatçıları etkilemiştir. Berlin'de başladığı mühendislik eğitimini (1922-1924) yarıda bırakarak bir reklam ajansında tipografi ve ciltçilik alanında çalışmaya başlamıştır. Aynı yıllarda tanıştığı Otto Dix ve George Grosz'un etkisiyle sanata ilgi duymuştur.



Fotoğraf 80: Hans Bellmer, 1934-36, Bebek (La Poupee)

1934'te alçıdan yaptığı çıplak bir genç kız figürünü çeşitli erotik pozlarda görüntülediği fotoğraflarını Almanya'da "Die Puppe", 1936'da Fransa'da "La Poupee" (Bebek) başlıklı bir albüm halinde yayımlamış, Andre Breton ve gerçeküstücüler'in

ilgisini çekmiştir. 1938' de Nazi yönetiminden kaçarak Paris'e yerleşen ve gerçeküstücülere katılan Bellmer, II. Dünya Savaşı'nın başında askere alınmış, 1942'de terhis edildikten sonra 1946'da Paris'e dönene kadar Güney Fransa'da kalmıştır. Savaş sonrası dönemde bir dizi desen ve gravür üzerinde çalışmaya başlamış, bu yapıtlarında da ergenlik çağındaki kızların çıplak görüntülerini şiddetle donanmış bir erotizmle yansıtmıştır. Küçük kızların cinsel fantezilerini görünür kılmaya yönelen Bellmer'in Desen, gravür ve fotoğraflarında figürlerin anatomik özelliklerinin abartılı biçimlerde resmedildiği görülür. Girintili çıkıntılı organlarıyla gerçek ötesi bir görünüm kazanmış olan bu figürleri çeşitli cinsel pozisyonlar içinde gösteren Bellmer'in iki renkli oymabaskı dizisi "Petit Traite de la Morale" (1968, Küçük Ahlak Kitabı) 20.yy sanatında erotizmin en yetkin ifadesi olarak nitelendirilmiştir.(Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 204)



Fotoğraf 81: Hans Bellmer, TheDoll, Jelatin Gümüş Baskı, 1934–1935.

Bellmer'in oyuncak bebek takıntısı, bitmek bilmeyen üretimi, yeniden yapılandırması ve onların fotografik temsili, Bellmer'in işkence gören arzularını materyal formda inşa etme çabasından kaynaklanmaktadır. Bu negatif baskıdaki (Fotoğraf: 23) garip robotik baştan çıkarıcılığın esrarengiz bir elektrik aurası

taşımaktadır. Sürrealist şair Pierre Reverdy'nin yazdığı gibi "onu sevmek kalp sisteminde bir kısa devre demekti." (http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1100.15, 2006.)

Bellmer, seksüel tabu olan görselliği 1930'lar Nazi Almanya'sı toplumunu sembolize etmek ve protesto etmek için kullandı. Bellmer belirsiz erotik ve rahatsız edici çalışmalarını yapmak için bir ergen kızın gerçek boyutlu bir bebeğini yaptı. El boyaması fotoğrafları Nazilerin mitik-ütopik gençliği kutlamasını, gerçekte istismar, yok ediş ve ölüm olarak kontrast biçimde gösterdi. (The Concise Focal Encyclopedia of Photography, 2008, s. 143, 144). Bellmer'in yapıtları, sürpriz olmayan bir şekilde, bu çalışmaları iflah olmaz kadın düşmanı yapıtlar olarak görenlerden, bu oyuncak bebeklerin Nazilerin iktidara gelmekte olduğu bir dönemde Berlin'de üretilmiş oldukları gerçeği göz önünde tutulursa, Nazi ideolojisinin teşvik ettiği bedensel ve cinsel 'normallik' kavramlarına verilmiş dolaylı yanıtlar gibi yorumlayanlara dek pek çok eleştirel tepkiye yol açmıştır. Daha önemli etkisi ise, kadın bedeninin zorlayıcı fetişleştirilmesidir. Göğüsler ya da bacaklar gibi korkunç derecede kötü bir cebirle birlikte kilitlenen bölümlerin çoğaltılması, klasik Freudcu fetiş[15] kavramına dayanmaktadır.(Hopkins, 2006, s. 167).

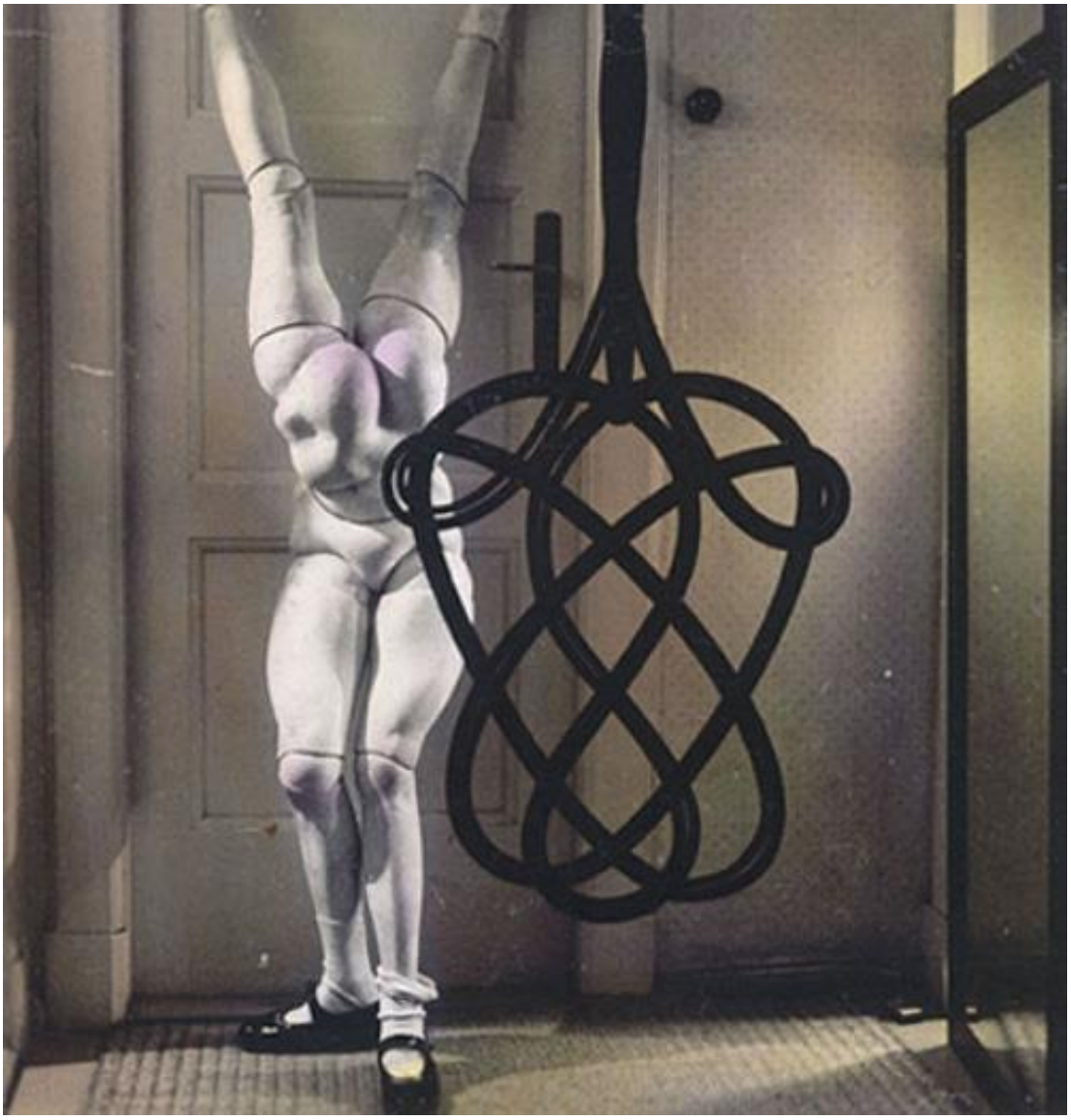


Fotoğraf 82: Hans Bellmer, La Poupée, Gümüş Jelatin Baskı, 1934.

[15]Freudcu Fetiş: Freud'un 1927 tarihli makalesinde; "erkek fetişistinin bir nesneyi ya da bütünün yerine bedenin bir parçasına aşırı düşkünlüğü" olarak tanımlamıştır.(Hopkins, 2006, s.167)



Fotoğraf 83: Hans Bellmer, La Poupée, boyamayla renklendirilmiş gümüş jelatin baskı, 1935.



Fotoğraf 84: Hans Bellmer, La Poupée, boyamayla renklendirilmiş gümüş jelatin baskı, 1938.

Hans Bellmer'in çalışmalarına bakıldığında, sanatçının duruşu ile toplumun yapısı arasındaki karşılıklı ilişki doğrudan göze çarpmaktadır. Hans Bellmer'in çalışmalarında içerisinde bulunduğu Nazi Almanya'sında yaşanılan şiddetin bilinçaltısal etkilerinin ilk anda göze çarpması rastlantı değildir. Hans Bellmer özellikle "La Poupée" (bebek) isimli serisinde masumiyet üzerindeki şiddetin tasvirini cüretkârca gerçekleştirmektedir. Hans Bellmer'in çalışmalarında göze çarpan en temel nokta şiddetin eşkoşulu olarak görünen cinselliğin de eserlere yansımasıdır. Bellmer'in eserlerinde cinsellik uçlarda ve sınırları zorlar nitelikte kurgulanmıştır. Ergen bir genç kızın maketinin yapılarak sıra dışı arzuların yeniden

ve yeniden üretildiği bir yapı içerisinde, sanki Nazi İmparatorluğu'nun her şeyi normal sınırlarda yaşama baskısına karşın, yeniden üretilene yönelik gelişen şiddetin bir tür betimlemesi gibidir. Belmer'in çalışmalarında cinsellik kutsanmış bir tabu olarak değil aksine kanıksanmış, gündelik bir durumda sınırları zorlamak olarak karşımıza çıkar. Bu noktada, Bellmer'in cinselliği betimleyişinin içerisinde artık gizli olarak niteleyemeyeceğimiz açık bir şiddet ve şiddetle ilişkili olarak estetiğin yeniden yapılandırılması ve fetişleştirmenin önemli örnekleri görülebilmektedir.

2.2.4. Gerhard Richter

Fotoğraftan hareketle değişken anlatım biçimleri geliştiren Richter, hem figüratif hem de soyut çalışmıştır. Meslek yaşamına sahne dekorları boyayarak başlamış; 1953-1957 arasında Dresden, 1961-1963 arasında da Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademilerinde öğrenim görmüştür. Dresden'deki öğrencilik yıllarında toplumsal gerçekçilik doğrultusunda çalışmış. Batı Almanya'ya geçtikten sonra ise Düsseldorf Akademisi'nin genel eğilimi içinde serbest biçimli sanat'ta ustalaşmış, ancak bu akımı tam anlamıyla benimseyemediğinden fazla sürdürmemiştir. 1962-1963'te, Lichtenstein'in çizgi-roman türündeki yapıtlarını gördükten sonra Pop Sanat'a hayranlık duyan Richter, sanatsal-kişisel-siyasal gerçeğinin ikilemini geleneksel anlatım biçimlerinin dışına çıkabileceğini hissederek fotoğrafa ilgi duymuş ve "fotoğraf-resimler" olarak adlandırdığı, Foto-Gerçekçi sayılan resimlerini yapmıştır. "Amcam Rudi" (1965) gibi aile fotoğraflarının yanı sıra "Helga Matura" (1966) ve "Sekiz Hemşirelik Öğrencisi" (1966) adlı resimlerinde olduğu gibi cinayete kurban giden kadınların haber fotoğraflarından da esinlenmiştir. 1969'dan başlayarak Salomonvan Ruysdael'den Friedrich'e uzanan Romantik manzara geleneğinin bir devamı niteliğinde görülen buğulu, yumuşak renkli manzaralar yapmaya başlamıştır. Fotoğrafı resim aracı olarak kullandığı bu resimleri kahverengi, yeşil, gri ve sonbahar renkleriyle flu fotoğrafları anımsatır. 1976'dan başlayarak fotoğrafı salt soyuta dönüştürebileceğine inanan Richter, küçük taslaklarının dialarını çekerek bunları tuvale yansıtmış, serbest fırça vuruşları ve son derece titiz bir işçilikle tuvale flu düşen imgeleri boyamıştır. Sanatçı 1980'lerde gerçekleştirdiği

“Tuğla Kule" (1987) ya da “Soyut Resim" (1987) dizilerinde fotoğrafı bir yana bırakarak doğrudan tuval üzerinde yoğunlaşmış ve canlı renkleri kat kat sürdükten sonra sanki üstünden bir tarak geçirmiş gibi boyanın üst katlarına çizikler atarak alttaki rengin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Richter, 1980 ve 90'larda "İki Mum" (1982), Çiçekler (1992) gibi Foto-Gerçekçi ve "Koblenz Yakınlarında Manzara" (1987) gibi flu fotoğrafları anımsatan tuvaller üretmeye de devam etmiştir. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 1319).



Fotoğraf 85: Gerhard Richter, Helga Matura, 1966.



Fotoğraf 86: Gerhard Richter, İsimsiz, fotoğraf üzerine yağlı boya, 1991.

Gerhard Richter, Pop - Art (bir görsellik kaynağı olarak) ve Post modernizm (fotografik imajın görünüşüne odaklanarak) bağlamında fotoğraf ve resim arasındaki ilişkiyi keşfederek, figüratif ve soyut biçimde çalışmaktadır. Richter konusunda fotoğrafı referans alırsak, O'nun çalışmaları, odak uzaklığı ve fotografik bulanıklık etrafında toplanmıştır. O bu etkiyi, yalnızca figüratif çalışmalarında değil soyut eserlerinde de kullanmaktadır. Bu denemenin altında yatan ironi, resim soyut bir çalışma ise asla odağın dışında ve öznesinin hareket halinde olamayacağıdır. Bu tarz çalışmalarla ressamlar fotoğrafın yalnızca kabullerimize ve duyularımıza değil aynı zamanda beklentilerimize nasıl hükmettiğini de araştırmışlardır. (The Concise Focal Encyclopedia of Photography, 2008, s. 66).



Fotoğraf 87: Gerhard Richter, İsimsiz, Fotoğraf Üzerine Yağlı Boya, 2009.

Gerhard Richter, fotoğraf ile resim sanatına, başka bir kucaklaşma alanı tanıyan sıra dışı çalışmaları ile karşımıza çıkmaktadır. Yeniden üretilebilir bir form olan fotoğrafı tekilleştirme çabası içerisinde olan Richter fırça darbeleriyle, üretmekte olduğu çalışmaları çoğu zaman "tek" hale getirmiştir. Richter, sıklıkla fotoğrafı bir tür tuval olarak kullanmış ve onun üzerindeki "flu" alanları boyayarak kendine ait renk gücünü kullanmıştır. Richter fotoğraf çalışmalarında odak uzaklığı ve fotografik bulanıklık üzerinde durmuştur. Bu bulanıklığı ve sıra dışı etkiyi kendi amaçları doğrultusunda manipüle ederek kendine has bir tarza dönüşmüştür.

Figüratif ve soyut biçimde çalışan Richter fotoğrafa ait beklentilerimizi değiştirerek, fotoğrafın öznesini yeniden biçimlendirmiş bu biçimlendirmeyi yaparken de yağlı boya ve fırça ile gerçekleştirilmiş ustaca vuruşları kullanmıştır.

2.2.5. Joel Peter Witkin

Witkin'in karanlık, şok edici görülmeye değer tablosal güzelliği ve form verişi fotoğrafa tabularla yüzleşebilecek gücü vermektedir. Deforme edilmiş insanlardan, hermafroditlerden, cücelerden, cesetlerden, toplanarak birleştirilmiş ve kombine edilmiş parçalardan oluşan çarpıcı, tartışma yaratan görüntüler, Witkin'in imajlarının yaşamın çılgınlığını yansıtır. Witkin, sanat tarihi ve kendini ruh dünyasını resmederek, karanlık, mitolojik bir görsellik çağırır, naif groteskliğiyle bizi zorlamakta ve provoke etmektedir. Onun siyah beyaz baskıları; negatifleri tonlandırılmış, bleach işleminden geçirilmiş, çizikler ve yaralar yapılmış ve baskının zengin yüzeyinde bal mumu kaplanmıştır. (The Concise Focal Encyclopedia of Photography, 2008, s. 208).



Fotoğraf 88: Joel Peter Witkin, Kontes Maublanc, Paris, 2006.

Köklü akademik eğitimini, dinlere yönelik ilgisiyle birleştirmiş, Batının klasik mitolojiye ait öykülerinin görselleştirildiği büyük başyapıtlarını kendi mistik duyarlılığıyla de alarak ortaya günümüz sanatının ilginç bir parodisini çıkartmıştır. Witkin çalışmalarında klasik mitolojiye başvurmuştur. Örneğin, Leda, Witkin'in yeniden sunumunda bir travesti'ye dönüşmüştür. Witkin, sadece tuhaf bedenleri olan insanları değil, aynı zamanda cansız bedenleri, kadavraları da model olarak kullanabilecek kadar ileriye gider. İnsan ve hayvan parçalarını, aynı bir tiyatro sahnesinin ölüm temalı bir oyunu sahnelemesi gibi oynayacakları rollere büründürür. Sanatçı artık bir morgu bile, bir fotoğraf stüdyosu yapabilecek kadar hayatındaki aşırılığı sıradanlaştırmıştır. Onun dünyası güzelin ruhunu yitirdiği grotesk bir dünyadır. Tüm eserlerinde girip olan kişileri seçmesinin nedenini ‘toplumdan atılmışı sevmek, bedeni hasar görmüşü sevmek, nefretle bakılanı sevmek" diye adlandırır. (Turan, Göktan, Çetin, Kanburoğlu, 2012, s.160).



Fotoğraf 89: Joel Peter Witkin, Leda, A.B.D, 1939.



Fotoğraf 90: Leonardo da Vinci, Leda and the Swan (Leda ve Kuğu) 1515 - 1520.

Witkin çalışmalarında klasik mitolojiye başvurmaktadır. Mitolojik hikâyelere göndermeler yaparak toplumsal bilince hitap edebilmek, fotoğraflarındaki sembollerle ya da fotoğraflarına verdiği başlıklarıyla seyirciyi bundan çok uzun yıllar önceki bir döneme yönlendirerek ortak bir kesişme noktası yaratabilmek ve arada geçen bunca zaman diliminden sonra değişimin kendisini gösterebilmek onun en önemli amaçları arasındadır. Witkin bunları yaparken aynı zamanda kendi bireyselliğini tüm keskinliğiyle ortaya koymaktan da çekinmemektedir. (Göktan, 2008, s. 235-244).

Joel Peter Wittkin, neredeyse ötekileştirilmiş olan her şeyi fotoğraflarında kullanmış ve birçok kesim tarafından "çirkin" ya da "öteki" olarak adlandırılanları muazzam bir form içerisinde sunmuştur. Wittkin'i en farklı kılan özelliği, tablo yaratma konusundaki başarısıdır. Yarattığı bu tablolarda mitolojinin, mitolojik anlatıların gücünden büyük ölçüde yararlanan Wittkin, kendi mistik dünyasını da işin içerisine katarak çalışmalarında sıra dışı bir dünya yaratmıştır. Wittkin, tuhaf bedenlerden, nadir görülen hastalıklara kadar geniş bir yelpazede modeller kullanırken, cansız bedenleri ve kadavraları da çalışmalarının içerisine dahil etmiştir. Wittkin'in elinde estetik kavramı, form gibi olgular bir oyuncak gibi sürekli olarak yeniden oynanıp farklı hazlar ve duruşlar veren bir yapı olarak karşımıza çıkar. Toplumdan atılmışı kucaklayan ve kendi sıradan olmayan zihninin yansımaları sıradan olmayan bir tiyatro sahnesi gibi birleştiren Wittkin, kendi bireyselliğini büyük oranda ortaya koymaktadır. Witkin, güzelliğin terazisi içerisinde, sanatı dengede tutmaya çalışan karşıt güç gibi anlamlandırılabilir. Çalışmalarında sıklıkla konu edindiği mitolojik hikâyelerin dillendirildiği dönemlerden ilham alarak, "Witkin, salt güzellik anlayışının üzerine gönderilmiş bir at sineğidir." benzetmesi yapmak çok yerinde olacaktır.

2.2.6. David Hockney

Bradford, İngiltere'de doğan Hockney, 1963'ten 2005'e kadar Los Angeles, A.B.D' de yaşamıştır. İlk şöhreti 1960'ların başında popüler kültürün içerisinden çıkarttığı nesneleri refere eden pop art hareketi ile özdeşleştirilen, çizim baskı ve boyamaları ile kazanır.1980'lerin başında Hockney önce polaroid baskılar sonra ticari amaçlı işlenmiş filmlerden ürettiği ve "joiners" adını verdiği fotokolajlarını üretmeye başlar. Nesnesi portreden still-life kadar uzanırken, tarzı temsilden özetlemeye kadar uzanmaktadır. Fotoğrafa ek olarak, Hockney'nin farklı medya çalışmaları, baskı resim, çizim, film yapımı ve tiyatro tasarımını içerir.(http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=3283, ty).



Fotoğraf 91: David Hockney, Pearblossom Otobanı, 1986.

Hockney'in yüzme havuzu çizimleri 1960'lı yılların en popüler figürlerindendir. Çekici Kaliforniya yaşamı ve Londralı imajı ile Hockney dünya çapında tanınmaktadır. Bu aynı zamanda onun duyarlı portrelerine, ustaca still-life larına, foto kolajlarına, sahne tasarımlarına, zekice benimsediği sanat tarihi fenomenine teşekkür niteliğindedir. Onun çok yönlü ve inanılmaz biçimde taze çalışmaları sürekli sürprizlerle doludur. Kaliforniya'da, geniş açık alanlarda çalışmayı benimsemiştir. Bu etki panoramik büyük kanyon çalışmalarında görülebilir, manzara çalışmaları yaratıcılığının merkezini oluşturur. Aynı zamanda bu eserleri yüksek düzeyde sofistike incelik taşır. (http://www.museenkoeln.de/ museum-ludwig/default.asp?s=3852, ty).



Fotoğraf 92: David Hockney, Büyük Kanyon, 1982.

Hockney, fotoğraf makinesini kullanarak kübist resimleri andıran çoğaltılmış imgeler oluşturmuştur. Beklenenin aksine bu şekilde oluşan görüntü, anlamsız bir karmaşa değil, ilgi uyandırıcı bir portre olmuştur. (Gombrich, 2007, s. 625).

Hockney fotoğraf için "*eğer felç geçirmiş bir tek gözlü devin gözünden dünyaya bir anlık bakmakta sorun yoksa fotoğrafla ilgili bir sorun yok demiştir*" Fotoğrafın bu tek taraflı bakış açısından kaynaklı tatminsizlikten kurtulmak için birçok bakış noktasında sayısız fotoğraf çekmiş ve nihai baskıları bir kübist gibi birbirine bağlamıştır. O'nun tuval büyüklüğündeki çalışmaları zaman içinde gözlemlenmiş materyalleri, birleşerek daha büyük genişletilmiş ve her an değişmeye açık bir bütünlüğü oluşturur. Hockney boşluk ve yerleşim bütünlüğünü bozarak, sentetik çok yönlü ve kenarların dışında kalan temsillerini taşıyarak fotoğrafın gelenekse dikdörtgenini çözer ve Rönesans penceresi perspektifini kırmaktadır. (The Concise Focal Encyclopedia of Photography, 2008, s.164).



Fotoğraf 93: David Hockney, Anne, 1982.

David Hockney, çalışmalarına bakıldığında bir kolaj ustası ve birden fazla alana hakim olan bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Birçok sanatçıda belirli bir teknik ve maharet göstererek gerçeklik algısını bozma veya yeniden yorumlama durumu Hockney'de çok sayıda tekniğin bir arada kullanılması olarak karşımıza çıkmaktadır. Hockney, anlatım biçimi olarak ele alındığında çok sayıda farklı tekniği bir araya getiren ve çok güçlü anlatımlar yaratan bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sofistike ve ince çalışılmış kurgusu ile dikkat çeken Hockney üretimdeki zihinsel süreçten ziyade farklı tekniklerle oluşturulmuş çok güçlü anlatımlarıyla, zihnimizi zorlaması sonucu yeni bir gerçeklik yaratır. Hockney'e göre fotoğraf tek başına anlatım için yeterli değildir, kişinin sıradanlıktan ya da fotoğrafın tek gözlü bakışından kurtulabilmesi için sayısız fotoğraf çekip birleştirerek çok merkezli bakışa dayalı bir anlatım arayışını sürdürmüştür. Hockney, modern sanat ve fotoğraf tarihi kapsamından incelendiğinde, en müstesna sanatçılardan birisi olarak yer almaktadır.

2.2.7. Jerry Uelsmann

11 Haziran 1934'te Amerika Birleşik Devletleri, Detroit'te doğan Jerry Uelsmann, Güzel Sanatlar Fakültesi mezuniyetini Rochester Teknoloji Enstitüsü'nden 1957 yılında almış; lisansüstü ve güzel sanatlar yüksek lisansını 1960 yılında Indiana Üniversitesi'nde tamamlamıştır. 1960 yılında Gainesville'de Florida Üniversitesi'nde fotoğraf öğretmenliğine başlamıştır. 1974 yılında üniversitede sanat araştırmaları profesörü olarak çalışmış ve emekli olmuştur. Halen Gainesville, Florida'da yaşamaktadır. (www.uelsmann.net, ty)

Uelsmann, 1967'de Guggenheim Birliği'ne ve 1972'de Milli Bağışlama Sanat Birliğin'e davet edilmiştir. Büyük Britanya Kraliyet Fotoğraf Derneği üyesi olup; Fotografik Eğitim Derneği kurucu üyesi ve Fotoğraf Dostlarının eski mütevellilerindendir. Uelsmann'ın çalışmaları Amerika Birleşik Devletleri ve yurt dışında son otuz yılda 100'ün üzerinde bireysel gösterim ile sergilenmiştir.

Fotoğrafları New Yok Modern Sanatlar Müzesi, Chicago Sanat Enstitüsü, George Eastman House Fotoğraf Müzesi, Londra'da Victoria & Albert Müzesi, Paris Milli Kütüphanesi, Washington Amerikan Sanatları Milli Müzesi, Stockholm'da Moderna Museet, Kanada Milli Galerisi, Avustralya Milli Galerisi, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, İskoçya Milli Galerileri, Arizona Üniversitesi Yaratıcı Fotoğraflar Merkezi, Tokyo Metropolitan Fotoğraf Müzesi ve Kyoto Milli Modern Sanatlar Müzesi gibi dünya çapında birçok müzede yer almaktadır.(http://www.uelsmann.net/about.php, ty).

Enigmatik, gerçeküstü imgelerin yaratıcısı olan sanatçı, ilk olarak kompleks çoklu negatif karanlık oda baskı teknikleri ve imgede post-görsellik felsefesi ile bilinmektedir. Kompozit imgelerini, kişisel imge parçalarının oluşturduğu sözlükten ve çalışmalarının kalbindeki fizyolojik birlik ve metafordan oluşturmaktadır. Dijital üretim metotlarına geçiş yaparken, zaman ve mekan arasında büyüleyici derecede inandırıcı paradokslar yaratmaktadır. (The Concise Focal Encyclopedia of Photography, 2008, s.204).

Uelsmann'ın fotoğraflarının birçoğunu görsel akıl oluşturur. "Robinson ve Rejlander Otoportresi"nde (1964) iki kere çıplak olarak görünür. Birinde gözlükle ve diğerinde gözlüksüz olarak küvette oturur. Bu bağlamda iki 19. yüzyıl fotoğrafçısının kompozit fotoğraflarına olan saygısı bulunmaktadır. Man Ray ve Lee Miller gibi gerçeküstü fotoğrafçılara ve Joseph Cornell ve René Magritte gibi sanatçılara olan saygıları sunulmaktadır. "Phillistine'in Gözü"nde (1961) bir pisuardan çıkan göz ile Marcel Duchamp'in "Şelale"sinden esinlenilmiştir. (William, 2012).



Fotoğraf 94: Jerry Uelsmann, Robinson ve Rejlander Otoportresi, 1964.

Uelsmann'ın çalışmalarında sıklıkla rastlanan elemetlerin başında ağaçlar, kayalar, sudan gövdeler, çıplak kadınlar, çürüyen evler, çocuklar, gökyüzü ve yer altı sahneleri, her biri psikolojik etkili, hatta totemik etkili unsurlar gelmektedir. "İsimsiz" (1969) adlı eserde bir ağaç ve kubbe şeklinde dalları ve yaprakları ile durgun suyun üzerindeki küçük bir adanın üzerinde yükselmiştir. Adanın altındaki yansıma devasa bir açık bezelye kabuğunu andırmaktadır. Ağacın daha küçük bir hali, sağdan uzak bir hattaki kar kaplı dağların olduğu gökyüzüne doğru yükselmektedir.(William, 2012).



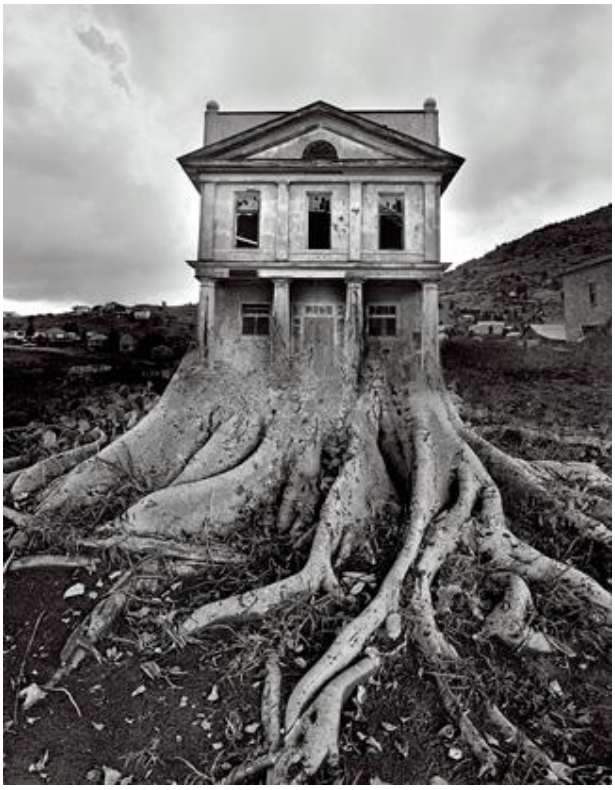
Fotoğraf 95: Jerry Uelsmann, İsimsiz, 1969.

Baybars Sağlamtimur'un Uelsmann'la yaptığı söyleşide, ilham kaynağı ve fotoğraflarının üretim süreci hakkında sorulan soruya karşılık olarak aldığı cevap, sanatçının üretim sürecini anlamak adına önem taşımaktadır.

"*Görsel yönümün kaynaklarını ayrıntılarıyla belirtmem güç... Tüm bilgiler özyargılayıcıdır... Hayatınızdaki herhangi bir anda, o ana kadarki tüm yaşam deneyimlerinizin filtrelenmesi ile oluşur. Rochester Teknoloji Enstitüsü'nde öğrenciyken, fotoğraf dünyasını algılama konusunda büyük ölçüde ufkumu ve algımı açan hocalarla karşılaştım. Ünlü bir fotoğraf tarihçisi olan Beaumont Newhall tarafından verilen*

ilk fotoğraf tarihi kurslarından birine katıldım. Aynı zamanda, öğretmenim olan, şiirsel ve ruhsal yöne sahip fotoğraflar üreten Minor White'dan da etkilenmiştim. O, kendini ifade biçimi olarak fotoğrafçılık hakkında yenilikçi düşünme yollarını sunan, Zen gibi bir öğretmendi.

Indiana Üniversitesi'nde okurken ve güzel sanatlar yüksek lisans derecesi için çalışırken beni düşünme ve sorgulamaya, hem teknik hem de görsel olarak daha fazla risk almaya sevk eden Henry Holmes Smith adında muhteşem bir hocam olmuştu. Araştırma ödevim hem gözlere, hem de akla hitap eden görüntü yaratmaktı. Diğer önemli bir faktör ise sanat tarihi hakkında aldığım pek çok kurstur. Özel ilgi alanım 19. ve 20. y.y idi. Sürrealistlerle karşılaşmam sanki eski bir dostla karşılaşmam gibi oldu... Sanatçının doğrudan göze sunulanın dışında, kişisel olarak daha anlamlı bir görüntü yaratabileceği görüşüne sarılmıştım.Benim yaratıcı sürecim gerçekten de "eklemeli" tiptedir. Bazı nedenlerden ötürü birlikte uyumlu olabileceğine inandığım 1, 2 veya 3 negatifle işe başlarım. Daha sonra karanlık odada deneme ve yanılma işlemleriyle imajı son haline getiririm. Bu işlem bir tam gün veya birkaç gün sürebilir ve epeyce fotoğraf kağıdı harcanır. Bitmiş görüntünün tam fikri ile çalışmalarıma başlamam. Kontakt baskılarıma bakmak ve görsel opsiyonlar düşünmek için bolca zaman harcarım." (Aktaran: Sağlamtimur, 2010).



Fotoğraf 96: Jerry Uelsmann, İsimsiz, 1982.

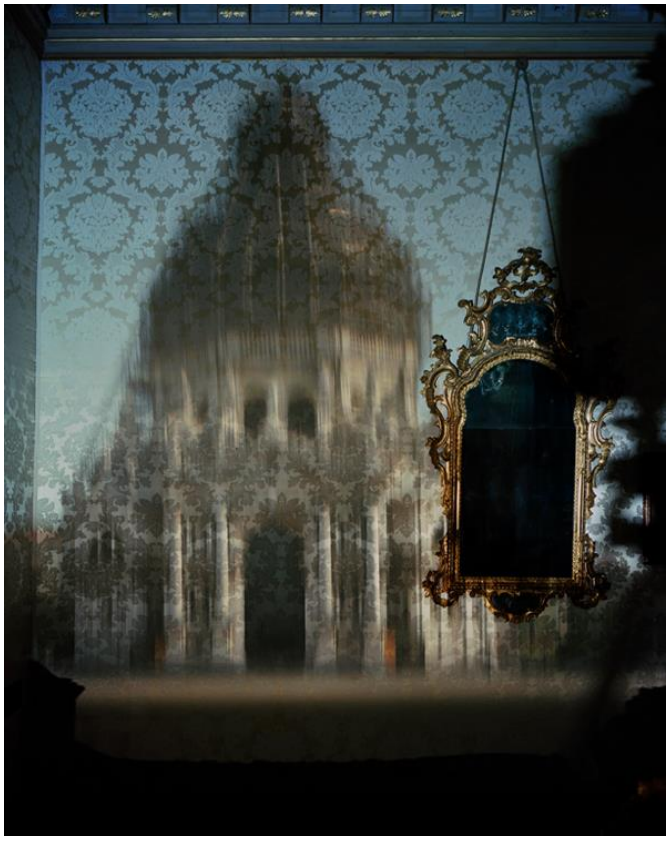
Jerry Uelsmann, herhangi bir dijital tekniği kullanmaması ve ulaştığı sonuçlar göz önüne alındığında önemli bir yere sahiptir. Yarattığı gerçekliği karanlık odada baskı sırasında gerçekleştiren Uelsmann, tümü inanılmaz bir kompozisyonun ürünü olarak görünen çalışmalarını hem yöntem hem de görsel olarak son derece detaylı bir biçimde kurgulamıştır. Uelsmann'ın çalışmalarına bakıldığında tarzındaki yalınlığa eşdeğer olarak zihnindeki muazzam birleşim göze çarpmaktadır.

Uelsmann'ın çalışmalarında, ağaç, ev, insan gibi tekil kavramlar yeniden üretilerek neredeyse totemik ve görkemli bir hal almaktadır. Uelsmann fotoğraflarını çeken olmaktan çok "yapan" bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır bu bağlamda çalışmalarının tekil olması ve büyük ölçüde çekilen fotoğraftan çok yaratılan zihinsel kurgunun bir parçası olması, Uelsmann'ın tarzını belirleyen önemli unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

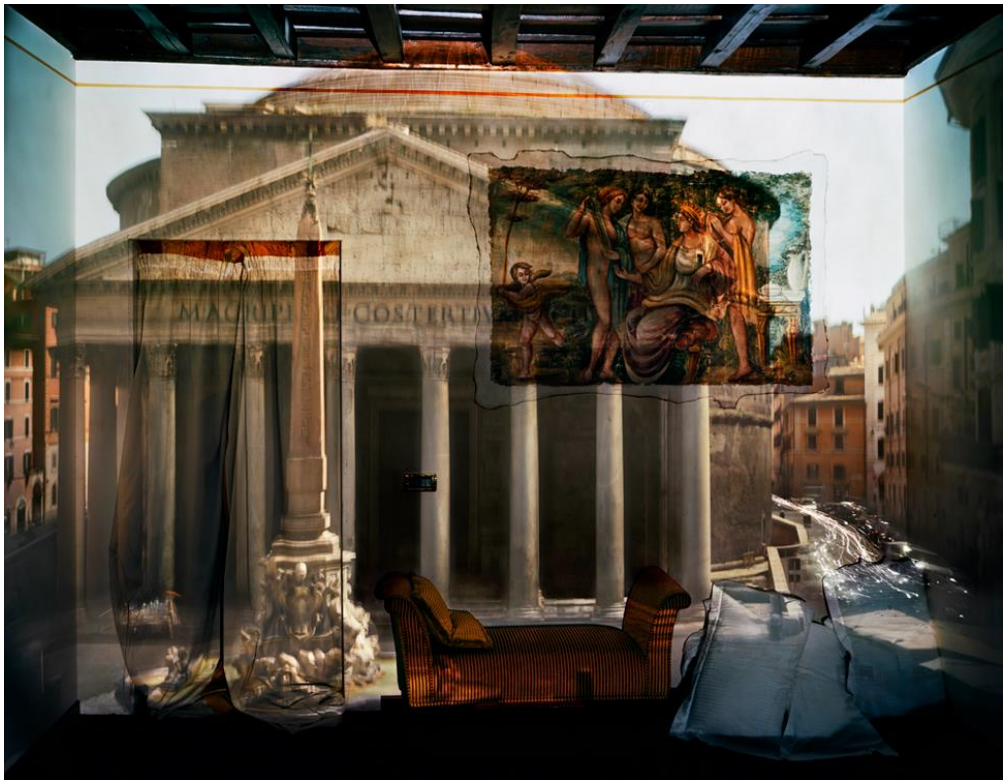
2.2.8. Abelardo Morell

1948, Küba doğumlu olan sanatçı, 1962 de ailesiyle beraber Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiştir. Morell, lisans eğitimini 1977 yılında "Bowdoin College" da, Sanatta Yüksek Lisans (MFA - Master of Fine Arts) eğitimini 1981 yılında "The Yale University School of Art" da tamamlamıştır. Sanatçının başlıca çalışmaları Alice's Adventures in Wonderland, Books, Cliché - Verres, Photograms, Money, Childhood, Museums, Theater, Camera Obscura, Tent Camera olarak sıralanmaktadır. Morell'in çalışmaları, birçok galeri, enstitü ve müze'nin koleksiyonunda bulunmaktadır. Sanatçı, yaşamını, Massachusetts, Amerika Birleşik Devletleri'nde sürdürmektedir. (http://www.abelardomorell.net, ty).

Abelardo Morell'in çalışmaları arasında en dikkat çekici olanları, camera obscura ve tent camera (çadır kamera) kullanarak gerçekleştirdikleridir.



Fotoğraf 97: Abelardo Morell, Camera Obscura Serisi.



Fotoğraf 98: Abelardo Morell, Camera Obscura Serisi.



Fotoğraf 99: Abelardo Morell, Camera Obscura Serisi.



Fotoğraf 100: Abelardo Morell, Camera Obscura Serisi.



Fotoğraf 101: Abelardo Morell, Camera Obscura Serisi.

Abelardo Morell'in "Camera Obscura" başlıklı çalışmaları, zemin olarak seçtiği odanın penceresini, siyah bezle kapattıktan sonra, beze ufak bir delik açmasıyla başlamaktadır. Bu aşamadan sonra, binlerce yıldır bilinen camera obscura etkisi, dışardaki imgelerin yansımalarını odanın içerisinde ortaya çıkarmakta ve çok uzun süredir bilindik olmasına rağmen etkileyiciliğinden en ufak bir kayıp vermemektedir. Statik duvarların ve eşyaların üzerinde akıp giden zamanın izleri, gerçekliği sorgulatmaktadır. Daha gerçek olan, mekânın görüntüsü müdür? Yoksa dış dünyanın yansıması mı? Gerçekliği oluşturan etkenlerden birisinin "zamanın akışkanlığı" olduğunu kabul ettiğimiz takdirde, yansıyan görüntüler daha gerçektir.

Morell'in tekniği, odanın kafatası, pencerenin göz, pencerenin kapatıldığı bezdeki deliğin iris olduğu benzetiminden yola çıkıldığında, insan beyninin benzetimi olarak şekil almaktadır. İzleyici bu durumda "bilinç" veya "algı" olarak kendisine yer bulabilir. İzleyicisiz olarak gerçekleştirildiğinde, ölü bir insanın gözlerinden içeri yansıyan dünyanın aksi kadar anlam taşımaktadır. Sanatçı elinde tuttuğu fotoğraf makinasıyla, yansımayı görüntülediğinde çalışmasına hayat vermektedir. Fotoğraflama işlemi zamanın akışkanlığını görsel olarak yok etse bile, fotoğraflara bakan kişi, o anı ve süreci zihninde canlandırarak gerçekliğin akışkanlığını tekrar sağlamaktadır.

Morell, yarattığı gerçeküstü anlatımı şu sözlerle tanımlamaktadır.

> *"Her zaman sürrealizme karşı ilgim olmuştur fakat ilerleyen yaşlarımda sürrealist imgeleri son derece gerçek, doğal görüntülerle kombine ederek yakalamaya çalıştım. Camera obscura ve çadır çalışmamda, beynimin garip imgeleminden çok, dışarıdan gelen gerçek görüntü ile optik gerçekliğin içerideki gerçeküstü karışımını ve oluşturdukları birleşimi çok beğendim."* (A. Morell ile kişisel iletişim, 18 Mayıs 2013)

Morell, "Camera Obscura" çalışmalarını bir aşama daha ileri götürerek, taşınabilir hale getirmiştir. Bu çalışmalarını "Tent Camera" olarak adlandırmaktadır. Rönesans dönemi ressamlarını anımsatır şekilde, doğal manzaralarını çalışmalarına konu etmektedir. Seçtiği temaları dijital olarak görüntüleyerek, fotoğrafın geçirmiş olduğu evrimi tek çalışmada buluşturmaktadır. Fotoğraf öncesi dönemde kullanılan camera obscura, fotoğraf makinası ve dijital müdahale aynı anda kullanılarak, bir bakıma fotoğrafın hikâyesi özetlenmektedir.

Sanatçının, dijital teknoloji hakkındaki görüşlerini şu şekilde belirtmiştir.

"Çalışmalarımda dijital makinalar kullanıyorum fakat bunları tıpkı analog makina kullanır gibi eski tarzda kullanıyorum. Dijital teknoloji benim baskılarımı ve sonuçları daha çabuk almamı sağlıyor. Önceleri bu süreç 7 saatten fazla iken şimdi 5 dakikada sonuç elde edebiliyorum. Bu noktada dijital fotoğrafçılığın önemli olduğunu düşünüyorum. Çünkü kalite her zaman filmdeki kadar veya daha yüksek oluyor." (A. Morell ile kişisel iletişim, 18 Mayıs 2013)



Fotoğraf 102: Abelardo Morell, Tent Camera Serisi.



Fotoğraf 103: Abelardo Morell, Tent Camera Serisi.



Fotoğraf 104: Abelardo Morell, Tent Camera Serisi.



Fotoğraf 105: Abelardo Morell, Tent Camera Serisi.

Tent camera çalışmaları, zamanı, süreci ve geçiciliği vurgulamaktadır. Doğal zeminlerin üzerine bindirilen; binalar, manzaralar ve şehir görünümleri, uçuculuğu simgeler nitelikte, geçirgen izlenimler bırakmaktadır. Yükselen binalar Babil Kulesi'nin metaforu olarak, insanoğlunun kibrini yüzüne vurmakta, doğaya karşı işlenen suçları ve ölümlü olduğumuzu hatırlatmaktadır. Yerde akmakta olan suyun, buharlaşarak tekrar başladığı noktaya geri döneceği gibi bedenlerinizin bir gün çürüyerek tekrar yaşam döngüsüne katılacağını vurgulamaktadır.

Morell'in, "konularının seçimini nasıl yapıyorsunuz?" sorusuna vermiş olduğu karşılık, sanatçının konularını seçerken izlediği yolun, otomatizme benzer şekilde planlanmadan ortaya çıktığı sonucuna varılmasını sağlamaktadır.

"Genellikle dramatik bir görünümü olan dağlar veya su içeren manzaralar bulmayı tercih ediyorum. Doğru yeri bulduğuma

inandığımda, çadırımı kuruyorum, çadırın içinde çok geniş çaplı bir periskopum var. Bu periskop çadırın dışına çıkıyor ve böylece tozun toprağın, dağların ve kayaların kombinasyonunu çadırın içinde elde ediyorum. Bunların her biri doğal bir yolla elde ediliyor. Son aşamada ise kameramı çadırın içine getiriyorum ve bu yansıyan görüntü birleşiminin fotoğrafını alıyorum. Benim için ilginç olan yerdeki küçük nesneler ile dışarıdaki manzaradaki büyük şeylerin etkileşimi ve diyaloğu." (A. Morell ile kişisel iletişim, 18 Mayıs 2013)

2.2.9. Sandy Skoglund

1946'da Quincy, Massachusetts, Amerika Birleşik Devletleri'nde doğan Sandy Skoglund, çocukluk yılları boyunca daha sonraları sanatsal yaklaşımının şekillenmesinde belirgin etkileri olacak pek çok farklı çevre ve kültürü deneyimleme olanağı bulmuş, özellikle 1960'ların başında ailesi ile birlikte yerleştikleri California'da evlerinin yakınında bulunan Disneyland onun imgelem dünyası üzerinde belirgin izler bırakmıştır. 1964–68 yılları arasında Massachusetts'de sanat ve sanat tarihi eğitimi almaya başlayan sanatçı, sanat tarihi eğitimini daha sonra Sorbonne Üniversitesi'nde sürdürmüştür. Lisansüstü eğitimini Iowa Üniversitesi'nde film yapımı, baskı teknikleri, resim ve multimedya sanatı alanlarında tamamlar. 1972 yılında geldiği New York'da kavramsal çalışmalar üretmeye başlayan sanatçı, özellikle tekrar içeren, sürece dayalı sanatsal üretimler üzerine yoğunlaşır. 1970'lerin sonlarında kavramsal projelerini belgelemek adına fotoğraf öğrenmeye karar verir. Fotoğraf ile kurduğu bu bağ, gittikçe güçlenerek 1981 Whitney Bienali'nde yer alan çalışmaları Radyoaktif Kediler ve Japon Balığının İntikamı ile birlikte Skoglund'u çağdaş fotoğrafın öncülerinden biri haline dönüştürür. 1980 yılından bu yana Skoglund'un özellikle Amerikan tüketim kültürü ve domestik yaşantısı ile ilgili eleştirel bakış açısını yansıttığı yerleştirmeleri ve fotoğrafları, çarpıcı temaları ve biçimsel çekicilikleri ile giderek daha da popüler olmuştur. (Aral, 2009, s. 22, 23)



Fotoğraf 106: Sandy Skoglund, Radyo Aktif Kediler, 1980.

Skoglund'ın, fotoğrafın yansıyan gerçekliğinden sıyrılarak, çalışmalarında yansıttığı sürrealist gerçekliği nasıl sağladığı hakkında ki görüşleri, çalışmalarının yaratım sürecini anlamak adına önemlidir.

> *"Fotoğraf fiziksel gerçekliğin bir aynasıdır. Kameradan beklenen önündeki görsel sahneyi yakalamasıdır. Kişisel olarak ben, işlerimde görsel sahneyi yontarak yaratmayı amaçlıyorum böylece insanların deneyimlediği gibi gerçekliği barındıran karmaşık duygular yansıtmaya çalışıyorum. Ben çalışmalarımın yontulmuş (biçimlendirilmiş/oyulmuş) fotoğraflar olduğunu düşünüyorum.*

Gerçeklik sadece ne gördüğünüz değil aynı zamanda ne düşündüğünüz ve hissettiğinizdir. Ben çalışmalarımı gerçek hayatı nasıl düşündüğüm ve hissettiğim ile ilişkili yaratmaya çalışıyorum."
(S. Skoglund ile kişisel iletişim, 26 Mayıs 2013)

Skoglund'ın çalışmalarını izlemek, sanatçının zihnine girerek, bir anlık bakış atmaya benzemektedir. Charles Lutwidge Dodgson[16]'ın "Alice Harikalar Diyarında" (1865) romanında bahsettiği kız çocuğunun, tavşan deliğinden geçerek fantastik bir dünyaya geçmesi gibi, Skogland'da izleyicisini, kendi yarattığı, gerçeküstü ve fantastik dünyasına davet etmektedir.



Fotoğraf 107: Sandy Skoglund, Japon Balığının İntikamı, 1981.

[16] Yazar eserini mahlasını kullanarak "Lewis Carroll" adıyla yayınlamıştır.

Sanatçının eserlerinde, hayvanların özellikleri, fablları[17] hatırlatır nitelikte kullanılmaktadır. Gerçek özne hayvanlardır, insanlar sadece figüran olarak bulunmaktadır. Bulundukları ortam insanların değil hayvanların yaşam alanlarıdır. "Japon Balığının İntikamı" adlı çalışmada bu etki açıkça görülebilmektedir. İnsanların ve balıkların bulunduğu mekân akvaryuma benzer şekilde tasvir edilmektedir.

Skoglund, çalışmalarında kullandığı hayvanları, polyester ve kil gibi malzemelerden üretmektedir. (Quails, 1994, s. 102). Bu bağlamda kendisini; *"Ben kendimi fotoğrafçı gibi düşünen ve heykeltıraş gibi hisseden bir sanatçı olarak tanımlıyorum."* (S. Skoglund ile kişisel iletişim, 26 Mayıs 2013) diyerek ifade etmektedir.



Fotoğraf 108: Sandy Skoglund, Taze Melez, 2008.

[17] Fabl: Hayvanların insani özellikler taşıdığı masallar.

Sanatçının tamamlanmış son çalışması 2008 tarihli "Taze Melez" (Fresh Hybrid) adlı çalışmadır. Her zamanki üslubunu devam ettiren sanatçı, bu çalışmasında yün ve kumaş ağırlıklı malzemeler kullanarak Van Gogh'un fırça kullanımlarını anımsatır etkiler yakalamıştır. Kompozisyonun ortasında bulunan aile, idealize edilmiş tipik Amerikan ailesidir. Çalışmada, yansıyan gerçeklikle tek bağı bu aile kurmaktadır. Etraflarını saran gerçeküstü dünyayı sıradanlaştırırcasına kendilerinden başka hiçbir olgu onlar için önemli değildir; keza farkında da değillerdir. Bu bağlamda gerçeklik ve gerçeküstü anlatımlar yer değiştirmiştir. Tek gerçekliğin kendi gerçeklikleri olduğu sanrısını yaşamaktadırlar. Bu yönden günümüz Amerikan siyasetine de eleştiri niteliği taşımaktadır. 2009 yılında Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Barrack Obama ve ailesinin, Beyaz Saray'ın bahçesinde fotoğraflanarak tüm dünyaya servis edilen görüntüsü, Skoglund'ın eserinde görülen idealize edilmiş tipik Amerikan ailesine dair betimlemenin çarpıcılığını ve şaşırtıcı oranda benzerliğini doğrular niteliktedir.

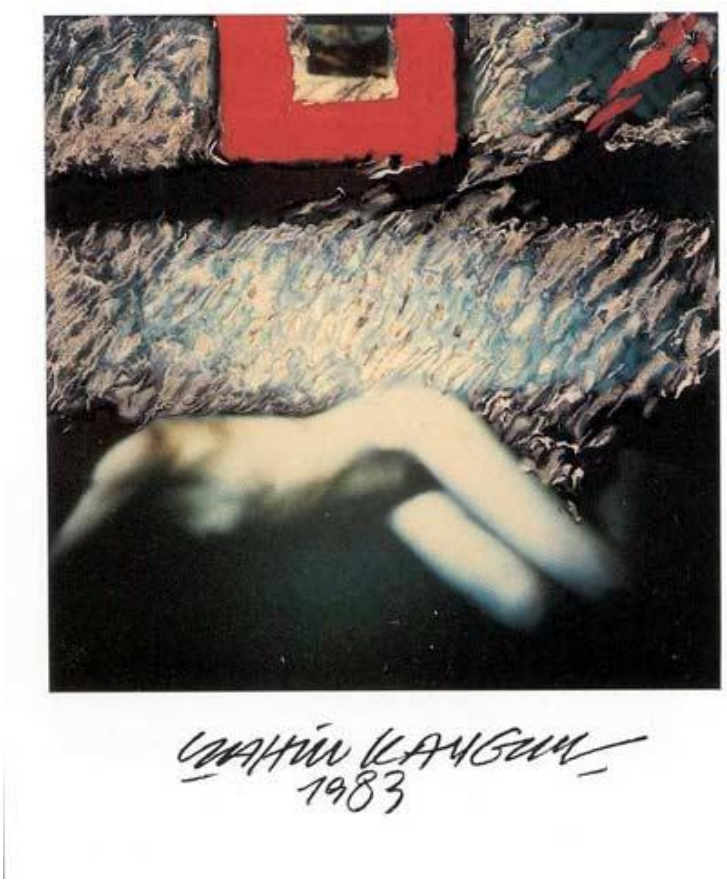


Fotoğraf 109: Barack Obama ve Ailesi Beyaz Saray Bahçesinde, 2009.

Skoglund'ın çalışmalarında ortaya koyduğu anlayış, gerçekliği tamamen tersine çevirir niteliktedir. Konusu dâhiline giren her türlü nesne yansıyan gerçekliğin değil, sanatçının gerçekliği olarak yorumlanmalıdır. Sanatçının kurduğu fantazya, izleyicisinin zihninde yeniden şekillenmekte ve her izleyici için çok farklı bağlamlarla yeniden üretilebilmektedir. Bunun sonucunda her bir izleyici kendi fantazya dünyasını eserin içinde bulabilmektedir. Sonuç olarak Skoglund'un eserleri, izleyicisinin bilinçaltına erişerek su üstüne çıkarabilen ayna görevi görmektedir.

2.2.10. Şahin Kaygun

Türk fotoğrafına çağdaş grafik anlatım getiren ve ilk resim-fotoğraf çalışmalarını yapan sanatçıdır. Ortaokul sıralarında resimle ilgilenmeye başlayan Kaygun, lise yıllarında kadın giysilerini ve erkek boyunbağlarını desenleyerek yaşamını kazanmaya başlamış; ikinci bir iş olarak yazlık sinemaların duvarlarına büyük boy resimler çizmiştir. Katıldığı bir sergide resminin satılması ve bir yarışmada da birincilik ödülü kazanması, onu sanat alanına yönlendiren itici güç olmuştur. 1969'da girdiği İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda (şimdiki adı Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) eğitimini fotoğrafçılık ve grafik dallarında yapan Kaygun her iki konuyla da aynı yoğunlukta ilgilenmiştir, öğrenciyken gerçekleştirdiği ilk çalışmaları siyah beyaz fotoğraflardan oluşmaktadır.



Fotoğraf 110: Şahin Kaygun, İsimsiz, Polaroid, 1983.

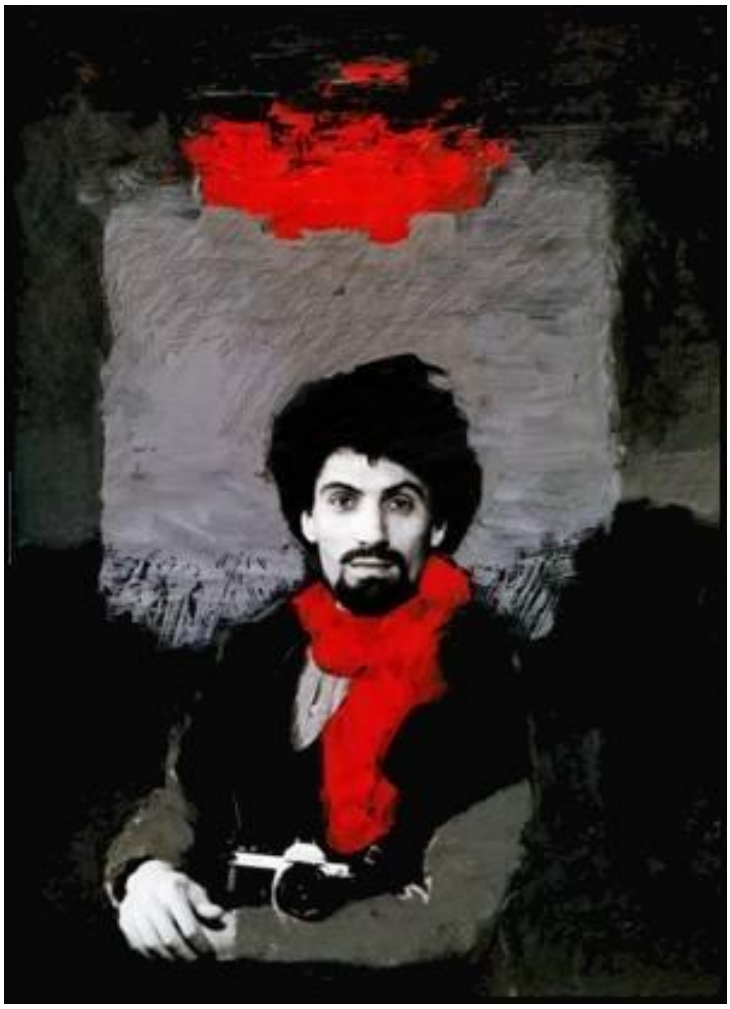
1973'te öğrenimini bitirdikten sonra aynı kurumda öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır. "Asker Fotoğrafları", "İşçi Fotoğrafları" vb. gibi ilk yapıtları belgesel fotoğrafçılık eğiliminin ürünleridir. Sonraki yıllarda çektiği "Anadolu Fotoğrafları", grafik değerlerin daha belirginleştiği ve onu giderek araştırmaya, yeni anlatım biçimleri ortaya koymaya yönelten ilk işleridir. Arkasından "Sanat İnsanları" dizisi gelmiştir. 1977'deki 14. Antalya Uluslararası Sanat Şenliği'nde grafik dalında Altın Sanat Ödülü'nü kazanan Kaygun, aynı yıl FOTOS'un (Fotoğraf Sanatçıları Demeği) kurulmasına öncülük etmiştir. Bu sıralarda okuldaki görevinden ayrılıp



Fotoğraf 111: Şahin Kaygun, Boyamalar Serisi.

tiyatro fotoğrafları çekmeye başlamıştır. 1978'de "Sanat İnsanları"nı sergilemiştir. 1980'de Salzburg Yaz Akademisine katılmıştır. 1980'lerden başlayarak Kaygun'un fotoğraflarının yapısında büyük bir değişim göze çarpmaktadır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 844, 845.) Şahin Kaygun'un "rastlantısallığı aşan bilinç düzeyi" araştırması 1980 yılında yaptığı Salzburg seyahatiyle başlar ve bu dönemin ilk sergisini Ocak 1982'de Ankara'da açar. Sergilediği fotoğrafların ilk dikkati çeken özelliği, bitmemiş izlenimi veren, sonu açık bir yapıya sahip olmalarıdır. Çokluk fotoğraflarda çeşitli doğal ortamlara serpiştirilmiş anlam yüklü semboller vardır. Söz konusu edilen, insan doğasının ayrılmaz bir parçası durumundaki ölüm ve yaşam düşüncesinin içerdiği çelişkilerle kaynaşmış olan direniştir. Bu serinin en etkili

çalışmalarından "Yaşam-ölüm iç içe kurulmuşlar" adlı karede ölüm ile ihtiras yan yana sorgulanmaktadır. Yunan mitolojisinde Odysseus'un sirenlerin çekici sesine karşı koymak için kulaklarına balmumu tıkaması, kendini geminin orta direğine bağlatması, ihtirasa kapılmaması için yetmiştir.



Fotoğraf 112: Şahin Kaygun, Otoportre, Aralık 1992.

Oysa günümüz insanı akıl yoluyla karşı çıkmanın, ihtirası özümseyerek biçimlendirmenin, ona yaşamının bütünü içinde bir anlam kazandırarak yücelmenin peşindedir. Duyguların ussal denetimi ve "kurgu temel, yaratıcı güçtür" (V.I. Pudovkin) düşüncesi karakteristik bir yaratım potansiyelini gündeme getirmiştir. Şahin Kaygun'un 1984 yılı başlarında polaroid çalışmalarını sergilediği görülmektedir. Bu çalışmalar her şeyden önce küçük formatın büyük başarısını simgelemektedir. Polaroid karta doğuş anında müdahaleler, çizgi ve renk düzenlemeleri bir duygu saptaması olarak tarihe geçmiştir. Kaygun'un polaroid

deneyini, değişik dünyasını anlatacak bir üslup arayışı olarak değerlendiriyoruz. Bu çalışmalara yalın, renkçi bir tavır egemendir. Aynı yılın son ayında hızlı bir çalışma temposuyla 17. kişisel sergisini açan sanatçı, foto-pentürleriyle kendi platformunda sürrealist bir anlayışla duygu ve düşüncelerini yeniden düzenlemek istemiştir.(Ak, ty).Polaroid denemelerini yoğun bir üretim temposuyla fotoğrafın sınırlarını sonuna kadar zorlayarak simgesel anlatımlar, boyamalar ve kolajlarla yeni bir anlatım biçimi sunmuştur. 1984'teki ilk Polaroid sergisini, her biri Türkiye'de ilk kez denenmiş tavırlar ve teknikler içeren sergiler izlemiştir. Bu yapıtlarından bazıları hem Polaroid firması tarafından Uluslararası Polaroid Koleksiyonu'na alınmış, hem Köln'deki Photokina dünya fotoğraf fuarında sergilenmiş hem de Selection-3 albümünde yer almış ve dünyanın pek çok ülkesini gezmiştir. Araştırmacı ve atılımcı çalışmalarıyla dikkati çeken Kaygun, kurallara bağlı kalmak istememiş, bu nedenle alışılmışın dışında yapıtlar üretmiş, fantastik öğeleri grafik anlatımlarla desteklediği Dışavurumcu fotoğraflarıyla tanınmıştır. Fotoğraf dışında sinemayla da ilgilenmiş, 1987'de Afife Jale, 1988'de de Dolunay adlı filmlerin yönetmenliğini yapmıştır. Sağlığında hazırladığı "Bir Fotoğrafçının Günlüğünden Notlar" ve Kültür Bakanlığı tarafından hazırlanan "Tüm Bir Yaşam" adlı albümleri 1992'de yayımlanmıştır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 844, 845).

Prof. Şahin Yenişehirlioğlu'nun, Şahin Kaygun üzerine Leyla Benli ile yaptığı söyleşisinden;

> *"Çok duyarlı bir sanatçı, aynı zamanda çok da iyi bir fotoğraf sanatçısı olması, fotoğraf makinesini çok iyi tanıması... Mercekleri, çerçevelemeyi, karelemeyi gözünüzle iyi yaptığınız zaman, bu sinemaya çok iyi hizmet eder. Bu bir boyuttur, bir boylamdır, bir olgudur. Şahin'de bunlar vardı. Reklam filmleri de çekmişti. Onun için geçiş o kadar zor değil, yeter ki siz onu isteyin, arzulayın, burada arzulamayı, istek anlamında kullanmıyorum: büyük, dolayımsız, çaplı istek, şiddetli istek anlamında kullanıyorum. Şahin'de bu vardı."* (Aktaran: Benli, 2002).

Ülkemiz sanatında gerçeküstücülük, yakın bir geçmişte filizlenmeye başlamış az ama aşkın ürünler vermiştir. Şahin Kaygun'un, son yirmi yılda ortaya çıkan fotoğraf haritamızda gelişme tipolojisi açısından özel bir önemi vardır. Kaygun'un son dönemlerinde ortaya koyduğu olgunluk çağı çalışmaları gerçek anlamda bir üst dil kavrayışıdır. Bilinç akışı tekniği, fotoğrafta imgenin sözdizimine sonsuz bir esneklik ve özgürlük getirmiştir. Bu açıdan Kaygun'un çalışmalarını kendi özgürlük biçimini, tür içinde dil düzeyini arayış olarak da ele alınmaktadır. İçsel ve düşünce yanı ağır basan gerçek kurtuluş, "baskıcı bir genel kültür"den arınma arayışı Şahin Kaygun'un sanat yaşamında önemli yere sahip olan bakış açısıdır.(Ak, ty).Olağanüstü bir göz, duyarlı bir gönül ve ince bir zekâ ile birleşince Şahin Kaygun, başarıya adanmış gibiydi.(Karaesman, 1993, s. 41).

Şahin Kaygun'un çalışmaları ele alındığında, özellikle üretildiği yıllar dikkate alınarak ülkemizde öncü konumunda olduğunu söylemek mümkündür. Polaroid çalışmaları ile yeniden üretilemeyecek bir görselliği yakalayan Kaygun, aynı zamanda foto-pentür[18] çalışmaları ile de farklı bir duruş sergilemiştir. Kaygun aynı zamanda her biri farklı fotoğraflar olan üretimlerini daha büyük çalışmaların bir parçası olarak kullanmış ve çalışmalarını sıra dışı bir kurgu ile gerçekleştirmiştir. Şahin Kaygun'un çalışmalarında simgesel anlatım hâkimdir. Fotoğrafı bir araç olarak kullanan Kaygun, temel anlatısını simgeleştirmeler üzerinden gerçekleştirmektedir, bu noktada polaroid çalışmalar üzerine atılmış derin çizikler, fotoğraf üzerinde güçlü bozulmalar Saygun'un güçlü anlatısı içerisinde yer bulur. Boyamalar ve kolajlarla kendine has bir anlatım yapısına sahip olan Kaygun, atılımcı ve sıra dışı çalışmalar gerçekleştirmiştir.

[18] Fotoğraf üzerine boya kullanarak müdahale etmek.

2.2.11. Saygun Dura

1964 yılında doğan Saygun Dura, İktisat eğitimi almış olup, 1989 yılında Ersin Alok'un asistanlığını yapmıştır. (Er, 2005.) 1989-1996 yılları arasında bir reklam ajansında "Fotoğrafçı" ve "Fotoğraf Direktörü" olarak çalışmış olup, 1996'dan günümüze, kendi atölyesinde "Tanıtım Fotoğrafçısı" olarak meslek yaşamına devam etmektedir.(Kısmet, 2012).

Birçok üniversitede "Tanıtım Fotoğrafçılığı" ve "Yaratıcı Fotoğrafçılık" üzerine seminerler veren Dura, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Grafik Bölümü, Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi Fotoğraf Bölümü ve Doğuş Üniversitesi Grafik Bölümü'nde Tanıtım Fotoğrafçılığı, Stüdyo ve Işık Teknikleri dersleri vermektedir. (Kısmet, 2012.)



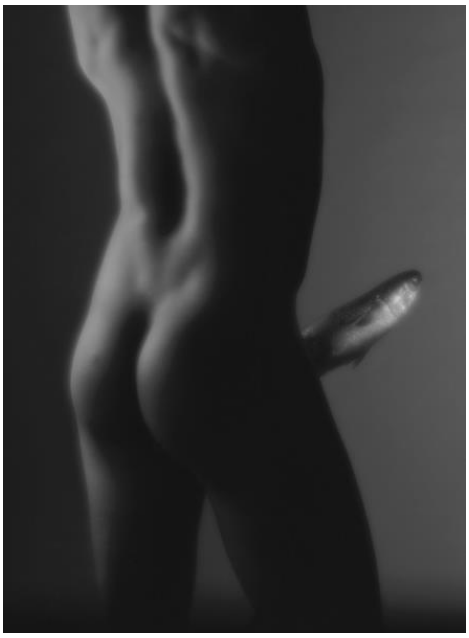
Fotoğraf 113: Saygun Dura, Benim Gerçeğim Sergisinden, 2005.

Ulusal ve uluslararası ödülleri olan Dura, İstanbul ve New York'ta kişisel sergiler gerçekleştirmiş olup, birçok karma sergiye katılmış, seçici kurullarda bulunmuş ve panellere iştirak etmiştir. (Kısmet, 2012).

Saygun Dura'nın ilk kişisel sergisi olan "Benim Gerçeğim", 4 yıllık hazırlık sürecinin sonunda üretilen 110 fotoğrafın bir bölümü seçilerek gerçekleştirilmiştir. Her bir fotoğraf için ayrı bir mekan oluşturulup, 10 x 12.5 cm formatında fotoğraflanarak, dijital bir müdahale uygulanmamıştır. (http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/319485.asp, 2005)

Saygun Dura, dijital müdahaleden neden uzak durduğunu ise şu sözlerle açıklık getirmektedir;

> *"O flu geçişler bilgisayarın tatsız geçişleri gibi de değil. Gerçek, inandırıcı şeyler sonuçta. Hem fotoğrafı da yaşıyorsunuz, dijital gibi değil ve netice olarak ta çıkan şey gerçek fotoğraf, müdahalesiz, yalın, saf fotoğraf oluyor."* (Er, 2005).



Fotoğraf 114: Saygun Dura, Benim Gerçeğim Sergisinden, 2005.

Fotoğraflarıyla kendi iç dünyasını yaşantısından tematik yansımalar olarak ortaya koymaktadır. Fotoğraflarında, yabancılaştırma unsuru olarak balığı kullanan Dura, bu tercihini şöyle açıklıyor:

> *"Aslında bir analoji gibi. Bir ifadesi var canlı olduğu için. Bazı fotoğraflar var ki gerçekten insan yüzü gibi geliyor, belki ben öyle algılıyorum."* (Er, 2005.)

Saygun Dura'nın "Benim Gerçeğim" isimli çalışmalarını Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Grafik Tasarım Bölümü Emekli Öğretim Üyesi Dilek Bektaş şu sözlerle anlatmakta;

> *"Sürrealizm izleği üzerinden yapıtını oluşturan Saygun Dura, bir yandan bireyin günümüz dünyasındaki konumunu irdelerken, bir yandan da Max Ernest, René Magritte ve Salvador Dali gibi sanatçılara göndermeler yaparak, fotoğraflarına nostaljik bir boyut kazandırıyor.*
>
> *Saygun Dura, büyülü bir atmosfer ve sesin olmadığı bir dünyayı çağrıştıran su altının başlıca canlısı olan balığı tüm düzenlemelerinde temel metafor olarak kullanıyor. Ait olduğu dünyadan koparılmış bir canlı olarak ve konunun öznesi olarak yer alan balık, fotoğraflarda bir yabancılaştırma unsuru olarak karşımıza çıkıyor. İzleyiciyi irkiltici düşsel bir dünyaya sürükleyen bu görüntüler, bizi sanatçının iç dünyası ve dünyaya bakışı hakkında ipuçları aramaya kışkırtırken, yaşamın pek de yüzleşmeye gönüllü olmadığımız yanlarıyla karşı karşıya bırakarak, kendi varoluşumuz, konumumuz ve ön kabullerimiz konusunda düşünmeye yöneltiyor.*



Fotoğraf 115: Saygun Dura, Benim Gerçeğim Sergisinden, 2005.

Nefes alamayan, boğulmakta olan, kendi ortamına yabancılaşmış bireyi temsil eden balık metaforunun yanında, bazı resimlerde de yaşamın temel unsurlarından cinselliği de konu almaktadır. Daha çok kadının cinselliği konu edilmektedir. Daha çok kadının cinsel konumunun ağırlık kazandığı bu düzenlemelerde,

masumiyetle şeytani yanının bir arada var olmasının ürkütücü çelişkisi ve çekiciliği, kadının iktidar söylemi ve üstlendiği rol gündeme gelirken, uygar niteliğini kaybetmiş bir dünyanın hırçın ortamında çaresiz kalan ve acı çeken bireye gönderme yapan çalışmalara da rastlıyoruz.

Saygun Dura'nın, titiz bir duyarlılıkla gerçekleştirdiği bu yapıtları, fotoğrafta sürrealist yaklaşımın Türkiye'deki özgün bir anlatımı olarak, izleyicinin düşünsel katılımıyla tamamlanan etkileşimli bir yapıyı oluşturmaktadır".

(http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=366,598,0,0,1,0, ty).

Saygun Dura'nın çalışmaları, Gerçeküstücülüğün öncüllerine bir saygı duruşu (Bakınız: Fotoğraf 116-117) niteliği taşıyan göndermelerle beraber, kendine has bir öznelliği de beraberinde barındırmaktadır. Dura'nın fotoğrafları ilk bakışta birbiriyle son derece uyumsuz ve aynı mekânda bulunması mümkün görünmeyen egzotik olguların bütünleştiği bir tablo izlenimi uyandırır. Çalışmalarında kullandığı cinsellik faktörü, genel kompozisyon içerisinde öylesine çözünmüştür ki salt cinselliği algılamak neredeyse mümkün değildir. Saygun Dura'nın çalışmalarındaki dolayımlı anlatım, insan bedeni ve insan cinselliğine ait doğayla kurulan metaforların bir toplamı gibi görünmektedir. Avrupa Avant-Garde akımında bulunan, egzotizmle kucaklaşma, karşıtlıklar arası metafor kurma, maske, egzotik hayvanlar gibi argümanlar Dura'nın çalışmalarında da kendine yer bulmuştur. Tüm bu sıra dışı argümanlar, insan bedeni, cinsellik, egzotizm aracılığı ile yaratılan kompozisyonları ile son derece etkileyici çalışmalar yaratmıştır.



Fotoğraf 116: Paul Horst, Salvador Dali tarafından hazırlanan "Venüs'ün Rüyası" adlı çalışma için kostüm tasarımı, 1939.



Fotoğraf 117: Paul Horst, Salvador Dali tarafından hazırlanan "Venüs'ün Rüyası" adlı çalışma için kostüm tasarımı, 1939.

2.2.12. Orhan Alptürk

1953 yılında İzmir'de dünyaya gelen sanatçı, Lisans eğitimini İstanbul Teknik Üniversite'sinde Elektronik Mühendisliği Bölümü'nde tamamlamıştır. Küçük yaşlarda fotoğraf hayatına siyah-beyaz fotoğrafla başlamıştır. 1990 yılında yayınladığı siyah-beyaz fotoğraflardan oluşan "40 Öykü" adlı bir albümü bulunmaktadır. "İzmir Fotoğraf Sanatı Derneği" 'nin kuruluşuna katkıda bulunmuştur. 7 adet kişisel sergisi bulunan sanatçı, son sergisini 2011 yılında "Ego Kırılmaları" ismiyle İstanbul'da açmıştır. Dokuz Eylül Üniversitesi'nde öğretim görevlisi unvanıyla "Görüntü Felsefesi" dersleri vermiştir. Çeşitli yayınlarda fotoğraf kuramı üzerine yazılar yazmaktadır. Üretimini fotoğrafı yapmak felsefesiyle geliştiren sanatçı, üretiminde tamamen kurgusal fotoğrafa yönelik çalışmaktadır. Çalıştığı konular arasında yalnızlık, kadın, rüyalar ve öteki gibi kavramlar bulunmaktadır. Çalışmalarında özellikle bazı figürleri (kadın ve kadınla ilgili malzemeler, balık) ön plana çıkmaktadır.(Bulut, 2008, s. 109.)

Orhan Alptürk, çalışmalarında, fotoğrafın gerçekliğinden uzaklaşarak, nesnel gerçekliğe yönelmektedir. Eserlerinde gerçeklikten yola çıkarak, gerçeküstü anlatımlara yönelirken, ortaya koyduğu çalışmalarını 'görsel dil' olarak yorumlamaktadır. Dolayısıyla Alptürk'ün eserleri, gerçeklikle bağını kaybetmeden, kişisel dışavurumlarını ortaya koyduğu özgün anlatım dili olarak ortaya çıkmaktadır.

Orhan Alptürk, fotoğrafa yaklaşımını şu sözlerle aktarmaktadır;

> "*Fotoğraf söylemine her şeyden önce fotoğrafın bir "görsel dil" olduğundan yola çıkarak yaklaşırım. Doğal olarak, DİL'in toplumsal, tarihsel ve politik bir olgu olduğunu da hep bilerek ve anımsayarak.*



Fotoğraf 118: Orhan Alptürk, Düşbozan.

Fotoğrafın sanatsal söylem aracı olarak kullanılmasında onun hiçbir zaman nesnel gerçekliğin bir kopyası ya da aynası gibi bir işlevselliği olduğunu düşünmedim. Evet, her fotoğraf gerçeklikten yola çıkabilir, ondan fikir alabilir ama ona bağlı kalma zorunluluğu duymadan, kendi özgün dili içinde yeniden üretmek özgürlüğü içinde davranır. Roland Barthes'ın dediği gibi: "Fotoğraf uzatılmış, yüklenmiş bir kanıttır - sanki temsil ettiği şeyin biçimini değil de, onun asıl varoluşunu karikatürize ediyor gibidir". Fotoğrafta gördüğümüz her nesne geçmişe yönelik olarak "Bu vardı" yı temsil eder. Ama onun ötesindeki her anlamlandırma edimi DİL'e yönelik bir etkinliktir.

Fotoğrafın kendi varlıkbilimi içindeki en temel gerçeklikle olan ilişkisi bence bundan öte bir şey değildir.

Fotografik görsel söylem üzerine çıkan her tür sansasyonel spekülasyon zaten onun nesnel gerçeklikle olan ilişkisini anlamlandırma eylemleri yüzünden gerçekleşmiş ve gerçekleşmeye devam etmektedir. Hatta günümüzde her yanımızın görsel imgelerle ve simülasyonlara çevrili olması bile bu tartışmaları bir türlü dilin gerçekliğine ve onun tarihsel, toplumsal ve politik oluşuna tam olarak yönlendirememiştir.

Nesnel gerçeklikle olan ilişkimizin bir dil ilişkisi olduğu kadar, bir Bilgi (bilimsel, felsefi, sanatsal ve etik) ilişkisi olduğu bence hiç unutulmamalıdır.



Fotoğraf 119: Orhan Alptürk, Kartpostal Bedenler.

Bunlar birbirinden ayrılamaz bir diyalektik ilişki halindedir. Bugün bu ilişkinin ayrımında olanlar imge ile gerçeklik arasındaki ilişkiye daha ciddi sorular sorarak yaklaşmaktadır. Fotoğraf imgesi ile nesnesi arasındaki ilişki kendini artık geçmişten gelen ezbere dayalı anlamlandırma rejimlerinin etkisinden kurtarmaya başlamıştır. Fotografik göndermelerin nesnel gerçeklikle sınırlı kalmadığı, asıl göndermelerin insanın nesne ile olan her tür ilişkisine yönelik olduğu gerçekliği bugün daha anlaşılır bir hale gelmiştir. Yani fotografik göstergenin göndermeleri eninde sonunda kendi üzerinedir.



Fotoğraf 120: Orhan Alptürk, Öteki Denizler.

Ben de fotoğraflarımı bugüne kadar yukarıda özetlemeye çalıştığım anlayışımın ışığında yapmaya, gerçekleştirmeye çalıştım, özen gösterdim.

Gerçekleştirdiğim görsel imgelerimde bir öykü, bir olgu anlatmaya, belgelemeye çalışmadım. Onlar kendime, insana, benden ötede duran her tür nesneye, varlığa, varoluş biçimlerine, birbirleri ile olan ilişkilerine yönelik anlama ve soru sorma çabasından başka bir şey değildir.

Bu yaklaşım bana algı kapılarımı çoğaltma, zenginleştirme, varoluşuma ve tüm varlığa çok farklı perspektiflerden bakma olanağı sağlamıştır."(http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=258,480,0,0,1,0, ty).

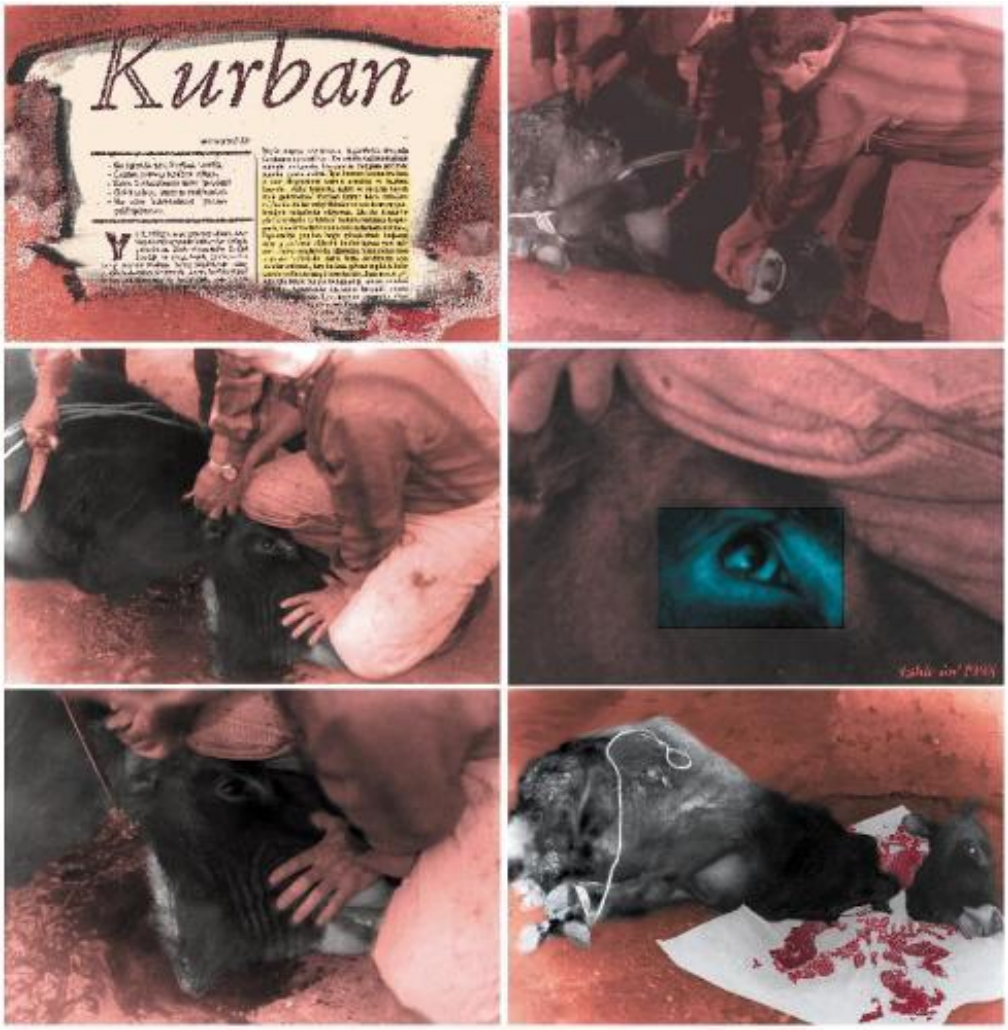


Fotoğraf 121: Orhan Alptürk, Çalınmış Portreler.

Nesneler, mekânlar ve insan arasında kurmuş olduğu etkileşimlerle ön plana çıkan Alptürk, nesneleri içerisinde bulundukları mekânlarla büyük bir etkileyicilik içerisinde kurgular. Gerçek ve gerçekdışı görünen nesnelerin uyumlu bir renk ve geometrik birliktelik içerisinde barındığı çalışmalara imza atan Alptürk bu kompozisyon içerisine insanı izleyici olarak ve masumiyetiyle katmıştır. Sanatçının çalışmalarına bakıldığında bireyin mekândan ve nesneden etkilenen olarak kurgulandığını görmek mümkündür. Alptürk nesneler ve mekânların anlamlarını bozarak, kompozisyonuna kattığı insanlarla aralarında bir iletişim kurduruyor gibidir, nesnel gerçeklikle Alptürk'ün çalışmaları arasında uzlaşımsal bir dil var gibidir ve bu dil sanatçının nesneyi, nesnenin duruşunu ve mekânını kurgulayışı ile kurulmaktadır. Alptürk, eserlerinde, toplumun "kadın" kavramından beklentilerini, uyguladığı baskıyı ve ötekileştirmesini, erkek gözünden yansıtması da, toplumsal cinsiyet eşitliği bağlamında değer kazanmaktadır.

2.2.13. Tahir Ün

Tahir Ün 1960 yılında dünyaya geldi. Lisans eğitimini Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde tamamladı. Çağdaş Sanat Merkezi ve Kara Elmas Üniversitesi'nde fotoğraf eğitmenliği yapmıştır. Başta, O.D.T.Ü., Hacettepe Üniversitesi olmak üzere pek çok okul ve kurumda seminerler verdi. Fotoğraf Sanatı Kurumu (FSK) kurucu üyeleri arasında yer aldı. Ankara'da Yansıma Yayınevi'ni kurarak Türk Fotoğraf Sanatı konulu kartpostal serisini ve çeşitli araştırma-inceleme kitapları yayınladı. Fotoğraf Dünyası, www.fotografya.net ve www.obursolucan.org gibi dergilerin yayın kademelerinde yer alarak, bir süre Kül Edebiyat, Sanat ve Düşün Dergisi'ni yayınladı. Fotoğrafın yanı sıra, etkileşimli medya ve video sanatlarıyla da ilgilenmektedir. İzmir'de yaşamaktadır. (http://www.tahirun.net/ about.htm, ty).



Fotoğraf 122: Tahir Ün, Hiçlik ya da Kimlik, 2005.

Fotoğrafta da hem kurgusal hem de belgesel çalışmalar yapmaktadır. "Yüzler ve Düşler", "Düşlenmiş Manzaralar", "Yol Notları", polaroid serileri ve "Hiçlik ya da Kimlik" adlı fotoğraf projeleri vardır. "Hiçlik ya da Kimlik" adlı çalışması belgesel-kurgusal tarzdaki ve gerçeküstü bir yaklaşımla üretilmiş bir projedir. Teknik olarak birçoğu analog sistemle çekilmekle birlikte son düzenlemeler dijital müdahaleyle gerçekleştirilmiş, montajlar agrandizör altında kart baskısı olarak uygulanmıştır. "Yüzler ve Düşler" serisinin tamamı ve "Hiçlik ya da Kimlik" serisinin bir kısmı ekolin, guaj ve pastel boya ile renklendirme uygulaması yapılmıştır. Bu serideki fotoğraflarda sanatçı yerel değerler üzerinden tanımlamalara gitmiştir. Bunun içinde fotoğraflar içinde bu figürler desen veya obje olarak yer alır. Temel alınan nokta ise halk inançlarında geçen büyü (telkin) kavramıdır. Değişik

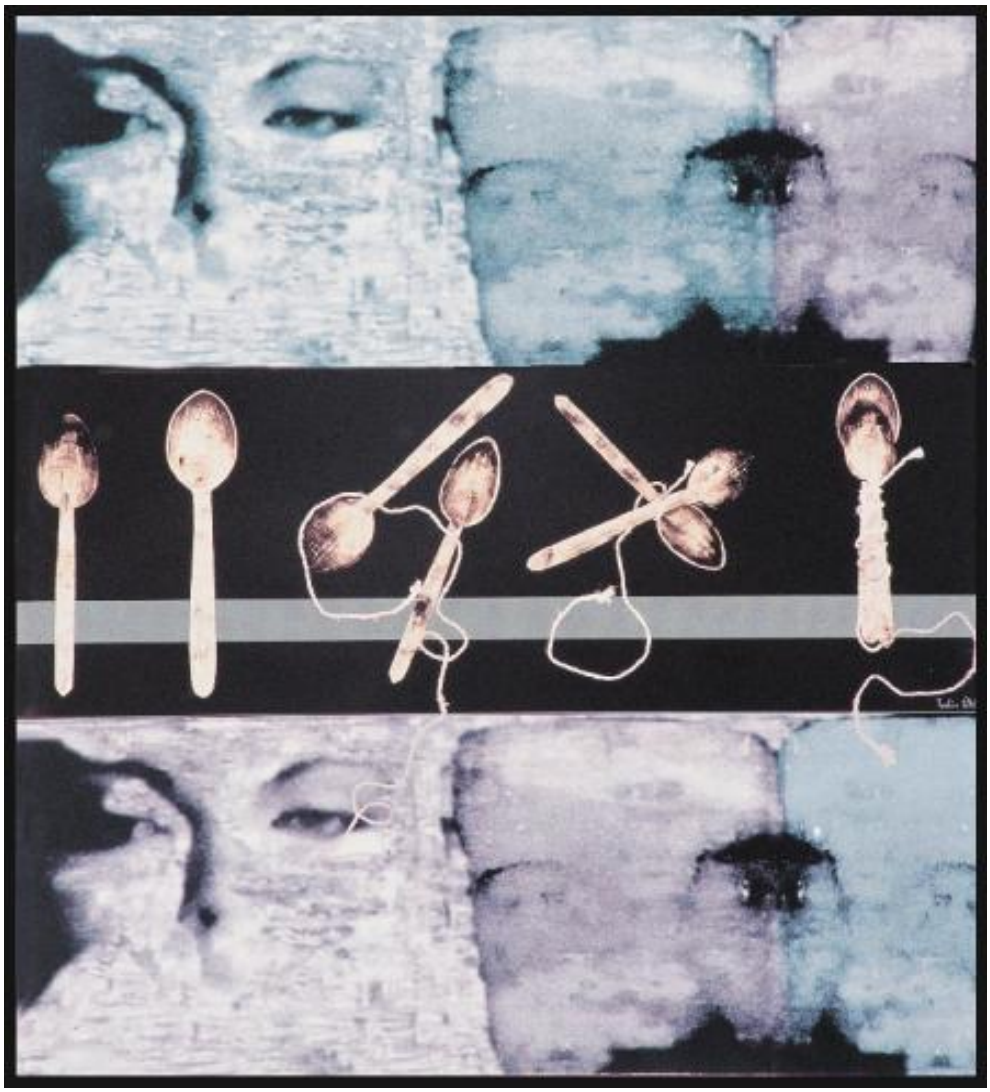
dinsel inanışlarla ilgili simgeler ve bunlarla ilintili objeler kullanılmıştır. Büyüselliğin anlaşılması güç ve gerçeküstü havasının kişinin kimlik olgusu üzerindeki etkisi irdelenmiştir. Esas çıkış noktası da geleneksel inançlarla küreselleşen sistemin öngördüğü dayatmacı kurallarla çelişkisidir. (Bulut, 2008, s. 112).



Fotoğraf 123: Tahir Ün, Yüzler ve Düşler, 1992-1995.

Sanatçı, sanat görüşünü şu sözlerle aktarmıştır;

"*... Temel kaygı sanatsal söylemse, ilham dediğimiz şey benim tam da içinde durduğum yaşamın kendisidir. Zaman zaman beni rahatsız eden toplumsal kaygılar ve bazen de yansıyan bireysel sıkıntılardır. Her ikisinin de temelinde ideolojik duruşa bağlı vicdani bir sorgulama dürtüsü yatar. Elbette, altı doldurulmuş kavramlarla yola çıkmak, önce bunları bir kurguya oturtmaya çalışmak ve sağlam bir dil ile anlatım için uygun malzemeyi seçmek de olmazsa olmaz ilkelerdir."* (Aktaran: Baş, 2010).



Fotoğraf 124: Tahir Ün, Hiçlik ya da Kimlik, 2005.

Tahir Ün'ün çalışmaları arasında, bilinirliği en fazla olan serisi "Hiçlik ya da Kimlik" sersi hakkında şu tanımlamayı yapmıştır;

> *"Hiçlik ya da Kimlik" kısmen bir bunalım projesidir. Toplumsal açıdan, küreselleşme olgusunun ağırlığını hissettirmesiyle birlikte, dinsel, cinsel, ekonomik ve politik kimlik sorgulamalarının son derece yoğunlaştığı bir süreci içerir. Bireysel açıdan ise, yaşamı ve ölümü sorguladığım çok ciddi sağlık sorunları yaşadığım bir süreci yansıtır."* (Laçin, 2009).



Fotoğraf 125: Tahir Ün, Hiçlik ya da Kimlik, 2005.

Tahir Ün'ün çalışmalarında estetik kaygılar kadar belgesel tasarımlar da mevcuttur. Hayatın içerisinden gerçek, çarpıcı olay ve olguları, gerçekçi bir biçimde fotoğrafladıktan sonra, gerçekliği yeniden kurgulayarak ve olgunun merkezinde değerlendirilebilecek noktalara dikkat çekmektedir. Ün'ün çalışmalarında "kimlik" kavramı sosyal yapı içerisinde farklı yönleri ile zaman zaman karşımıza çıkarken, çok yönlü ve olaylardan etkilenen insan olarak, kurgulanmaktadır. İnsan bu noktada kimliği ile birlikte olgular karşısında etki gören konumundadır. Kimliğin belirsizliği, bireyin dolaylı olarak fotoğrafa katılması ile Ün'ün fotoğraflarında kendini göstermektedir. Kimliğin belirsizliği, fotoğraf içerisinde bireyin varlığıyla arasında ki etkileşim, soyut ve niteliklerini kaybetmiş yüzlerin kullanımı ile ölüm kavramı da fotoğrafta yer bulmaktadır.

2.2.14. Ahmet Öner Gezgin

1948'de Edremit'te doğan sanatçı, 1970'te İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Tekstil Bölümü'nü bitirmiştir. Devlet bursu ile gittiği Almanya'da, Kassel'deki Çok Branştı Yüksekokuldan 1977'de mezun olmuş, daha soma deneysel fotografi ve grafik tasarım konularında ihtisas eğitimi yapmıştır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 593).1975 yılında Europhot' un Chalon-Sur-Saon (Fransa)'da düzenlediği, 1981' de Avusturya Bilim ve Araştırma Federal Bakanlığı'nın davetlisi olarak gittiği Salzburg Yaz Akademisi'nde seminer ve workshop çalışmalarına katılmıştır. (http://www.fotoritim.com/yazi/ahmet-oner-gezgin--fotografi, 2008)



Fotoğraf 126: Ahmet Öner Gezgin, Mavi, 1983

İlk kişisel sergisini 1974'de Kassel'de, "Objeler" adı ile açmıştır. Bunu, 1980'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Osman Hamdi Salonu'ndaki "Gerçek ve Fantezi", aynı yıl Almanya'da Osnabrück'teki "Deneysel Fotografi', 1989'da II. İstanbul Sanat Bienali kapsamında Vakko Sanat Galerisi'ndeki "Kavramsal ve Görsel İmgeler 1" ya da "Nesnelleşmiş Görüntüler", 1990'da Ankara'da Vakko Sanat Galerisi'ndeki "Kavramsal ve Görsel İmgeler 2" ya da "Nesnelleşmiş Görüntüler" adlı sergileri izlemiştir. 2004'te Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin düzenlediği "11 Galeri, 11 Sergi" kapsamında da bir sergi açmıştır. Yurtiçinde ve yurtdışında elli sekiz toplu sergiye katılmıştır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 593).



Fotoğraf 127: Ahmet Öner Gezgin, Adsız, Gümüş Jelatin Baskı, 1984

1978'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin Grafik Kürsüsü'nde asistanlık görevine başlayan Gezgin, aynı yıl Akademi'nin Fotoğraf Enstitüsünün kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Ulusal ve uluslararası yarışmalarda çeşitli ödüller kazanmış, 1991'de de Ankara Sanat Kurumu tarafından fotoğraf dalında "Yılın En Başarılı Fotoğraf Sanatçısı" seçilmiştir. 1989, 1992 ve 1996 yıllarında Deneysel Fotografi Birinci İkinci ve Üçüncü öğrenci Çalışmaları sergilerini düzenlemiş ve sergi kataloglarını yayımlamıştır. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 594).

Türk fotoğrafına deneysel fotografi yaklaşımını getiren ve felsefesini savunan en önemli öncülerdendir. “An"ı fotoğraflamak yerine izlemeyi; süreç içinde düş gücünden, bir düşten ya da bilinçaltı bir dürtüden kaynaklanan şeylerin imgelerini birleştirerek, öteki gerçeklikle yüz yüze gelmenin akışkan bir yolu olarak düşlediği fotografiyi yapmayı -tıpkı tiyatroda olduğu gibi- kendi kişisel gerçekliğini yaratmaya tercih eden Gezgin, deneysel ve kavramsal fotografi anlayışı doğrultusunda çok sayıda özgün çalışma üretmiştir. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2008, s. 594).

Gezgin'in, deneysel fotoğraf, fotografi ve gerçeküstü fotoğraf hakkındaki görüşleri, sanatçının çalışmalarını ve benzer tarzda çalışan başka sanatçıların üretimlerini anlamlandırma açısından önem taşımaktadır;

> *"...Çağdaş düzene geçişte pek çok kavram ve disiplin alışılmışın dışında ve ötesinde tanımlara, yorumlara ve değerlendirmelere kavuşmuş olmasına karşın, fotografinin bilinen yüzünün önerdiği nesnel gerçekliğe dayalı naturalist betimleme alışkanlığının kırılması 80'li yıllara rastlar. Evrensel kültür kalıtlarından yararlanıldığı, evrensel ortak değerlere bağlı olup, ortak anlatım dilinin kullanıldığı ve batının sanat kategorilerine bağlı kalındığı 1980 sonrası dönem, tam anlamıyla bir başkaldırı, bir isyan dönemidir. Fotografi adına çağdaş sanat ortamını hazırlayan bu dönemde fotografiyi kullanan sanatçılar,*

algılanan dünyadan kareler yakalayan fotografçılardan oldukça farklı bir zeminde durdular.

Victor Burgin'in "Fotoğraf Pratiği ve Sanat Kuramı" başlıklı makalesinde getirdiği ayrımla, "anlam bulmak" ile "anlam kurmak" arasındaki fark, yine kendi deyimiyle "fotoğrafçı fırsatçılığı"nı kullanan sanatçılarla, fotografiyi bir alt yapı elemanı olarak gören ve bu doğrultuda çalışma üreten sanatçıları birbirinden ayıran en önemli fark olarak açıklanabilir. Bu ayrım içinde fotografi temelli çalışma üreten sanatçılar, "subjektif fotografi" , "gerçeküstü fotografi", "deneysel fotografi" ya da "kavramsal fotografi" akımlarına bağlanabilir.



Fotoğraf 128: Ahmet Öner Gezgin, Gerçeğin İçsel ve Dışsal Yorumu, 103x103cm, karışık teknik, 1990.

Türkiye'de 1980'li yıllardan bu yana çağdaş sanat ortamında farklı boyutlarda gündeme gelen çalışmalar, fotografi ile yapılabileceklerin sınırlarını genişletmeye yönelik yaklaşımlardır. Fotografi temelli çalışmaların ülkemiz koşullarında gerek kuram ve gerekse uygulamalı alanda iki farklı düzlemde gerçekleştiği söylenebilir: Birinci düzlemde fotografi, nesnel görüntünün nesnelliğini aşarak, bir yandan aracın, bir yandan da diğer plastik sanatların tüm teknik, estetik semantik ve pragmatik olanaklarını kullanmıştır. Bu doğrultuda nesnel gerçeklik "idealize" edilerek, düşünsel ortamda yeniden biçimlendirilmeye çalışılmıştır. Burada amaç, nesnel gerçekliğin nasıl düşlendiğidir. Günlük yaşamdan çıkartılan sonuçlar, amacın bileşkesini oluştururlar.



Fotoğraf 129: Ahmet Öner Gezgin, Adsız, gümüş jelatin baskı, 1985.

Bu çerçevede öyle bir öz gözlem vardır ki, insan, kendi eylemlerinin keyfiyetini sorgulamaya başlamıştır; izlenimci bakışın yerine bilinci koymuştur. Bu düzlem soyut dışavurumcudur. İkinci düzlemde ise, nesnel gerçeklikte varsayılan soyut kavramlardan ve biçimlerden yararlanılarak, nesnel gerçekliğin aşıldığı konsepte dayalı kavramsal düzlemden söz edilebilir. Burada amaç, fotografiye ulaşmak değil, onu yaratma eylemi içinde araç olarak kullanarak fotografi temelli çalışmalar üretmektir.

Fotografinin genel geçer çerçevesi içinde insan, bir görsel imgeye belli bir açıdan bakmaya zorlanmış gibidir. Çağdaş sanat ortamında fotografi temelli çalışmalarda ise, o imgeye bakışımızda başka yollar öne sürülür; hatta onların keşfedilmesi önerilir. Alışılmış okuma kurallarının dışında, her yönden okumaya açılım gösterir. Gösterilen tarafa kendi birikimleri doğrultusunda okuma olanağı sunulur.

1980 dönemini tetikleyen, dönemin kurama ve uygulamaya dönük alt yapısının oluşmasına katkı sağlayan ve ivme kazandıran birisi olarak; yaşanılan gerçeklik içinde anlam bulmak yönünde "an"ı fotoğraflamak yerine izlemeyi; zaman içinde düş gücünden, bir düş ya da bilinçaltı bir dürtüden kaynaklanan şeylerin imgelerini birleştirerek, öteki gerçeklikle yüz yüze gelmenin akışkan bir yolu olarak; tıpkı tiyatroda olduğu gibi, kendi öznel gerçekliğimi yaratmayı ve çalışmalarıma yansıtmayı denemişimdir her zaman. Bu, önemsiz gibi görünen bir nedene dayalıdır: Önce özgürlük istiyordum; Man Ray'in de dediği gibi yasak olan her şeyin yapıldığı, günlük yaşamın betimlenmesinin ötesinde bir başka iç gerçekliğe açılım gösterecek, geçmişi-bugünü- ve yarını aynı anda yaşatacak bir özgürlük.

Bu çerçevede, algılanan nesnel gerçekliği soyut dışavurumcu düzenlemelere dönüştürdüğüm 1989 yılına kadarki dönemden sonra oluşturduğum fotoplastik çalışmalarımda, ayrı kök ve mantık sürecinden gelen bildik malzemeleri de kullanarak, kolaj tekniğini yaratıcı, işlevsel ve yeni bir görsel anlatıma ulaşmak için yapılan biçimlendirme süreci olarak değerlendirmeye çalıştım." (Rh+ sanart, 2006, s. 20-23)

Ahmet Öner Gezgin, kişisel çalışmalarında kendi kişisel gerçekliğini ifade etmek için deneysel yöntemleri kullanmaktadır yorumu yapılabilir. Fotoğrafın temel fikrinde yer alan "an"ı yakalamaktan ziyade süreci anlatmayı, izlemeyi ön plana çıkartmaya çalışan Gezgin, fotoğrafı sahne sanatları gibi bir tür süreci ya da hikâyeyi anlatan, aktarım aracı olarak görmektedir denilebilir. Bu anlamda öncül sanatçılardan olan Gezgin, fotoğrafı bir araç olarak kullanarak daha kapsamlı ve farklı sanat dallarından kaynak alan bir hikâye anlatıcı rolünü benimsemektedir. Sanatçı, düşten, düş gücünden ya da bilinçaltısal süreçlerden ilham alarak, genel olarak öznel bir sürecin genele anlatımı olarak kompozisyonlarını gerçekleştirmektedir. Sanatçı çalışmalarında var olanlar üzerinden bir anlam bulmaktan ziyade, kendisi bir kompozisyon oluşturarak anlam yaratmaktadır. Fotoğraf altyapıda bulunurken eseri esas oluşturan, anlam yaratma süreci içerisinde devreye giren diğer argümanlardır, yorumları yapılabilmektedir.

2.2.15. İlke Veral Çoşkuner

1967 yılında Ankara'da doğan İlke Veral Çoşkuner, 1991 yılından beri fotoğraf çalışmalarını sürdürmektedir. Erken dönem çalışmalarında kolaj, üst üste çekim, boyama gibi çeşitli fotografik teknikleri uygulamasına karşın, günümüz çalışmalarında dijital uygulamalarla çalışmalarını sürdürmektedir. Çalışmalarını dil ve anlatım aracı olarak kullanma gayesinde olan Veral, çok katmanlı okuma, tartışma zemini oluşturma, yeni üretimlere aracı olma isteği içinde çalışmalarına devam etmektedir. (http://www.fotoritim.com/yazi/ilke-veral--anahtar, 2008).



Fotoğraf 130: İlke Veral Coşkuner, Anahtar Serisinden, 2002.

Sanatçı; çağımızın, modern insan üzerinde taşıdığı izleri ve insan duruşlarını çalışmalarında işlerken, onların çağrıştırdığı öyküler üzerinden, yeniden üretip paylaşmayı bir yaşam biçimi olarak benimsemiştir. Günümüzün teknolojisi olan bilgisayarı da bu ortama paralel kullanımla, bir anlamda "çağına tanıklık etmek" eylemini farklı bir yaklaşımla gerçekleştirmektedir. Bu üretim biçimi, bir dil alışkanlığına dönüşmüş olarak çalışmalarına yansımaktadır. (www.ilkeveral.com, ty)



Fotoğraf 131: İlke Veral Coşkuner, Anahtar Serisinden, 2002.

Veral; kendisine yöneltilen "Fotoğraflarınızdaki gerçeküstücü yaklaşımınızı nasıl yorumlarsınız? Beslendiğiniz kaynaklar nelerdir?" sorularına karşılık olarak, verdiği cevap, sanatçının üretim sürecini anlamak adına önem taşımaktadır.

> "*Fotoğraf teknolojisine hâkim olabilen bir sanatçının, düşsel ve düşünsel yaratıcılığını destekleyen iyi bir aracı olduğunu düşünüyorum. Özellikle her geçen gün gelişmekte olan bu teknoloji, paralelinde görsel yaratıma da hizmet etmeyi sürdürüyor. Benim fotoğraflarımda kendimi iyi ifade edebildiğimi düşündüğüm bir tarzım veya dil alışkanlığım oluştu sanırım. Bu da plastik sanatların tüm enstrümanlarını iyi takip etmem ve ne yapmak istediğimi kontrol edebilmemle alakalı diyebiliyorum. Sinema, edebiyat ve tüm plastik sanatlar beslenme kaynaklarımdır, ve bunları en azından bir izleyici olarak ayırmadan takip etmekteyim. Sonrası, istediğim yolda yürüme inadım ile alakalı...."*
> (İ. Çoşkuner ile kişisel iletişim, 18 Mart 2013)

Veral', "Anahtar" serisini üretirken içinde bulunduğu düşüncelerini şu şekilde aktarmaktadır;

"Anahtar serisi renkli çalışmalardan oluşmakla birlikte son derece kasvetli ve soğuk tatlar içerir… Çağımız sahnesinde, geçmişten kalan değerleri içinde taşıyarak poz vermiş gibi duran barok veya gotik figürler yer almaktadır. Dramatik duruşları ile umut arayışındadırlar aslında…

Günümüz modern yaşamında gittikçe deforme olan değerlerin temsilcisi gibi duran nostaljik figürler, bize bakar ve bazı sorular sorarlar, umut arayışında bir çağrı gibi izleyiciye seslenmektedirler…

İzleyiciye sunduğum görüntülerin her birinde kendi iç yolculuklarının kapılarını açmaları için bazı anahtarlar vardır.. Kimi zaman duruşlar, kimi zaman kullanılan objeler birer sözcük gibi soru işareti ile biten cümleleri tamamlamaktadırlar... Dileğim, sorularımı paylaşmak ve yeni kapıların açılmasına bu anahtarlarla zemin ve olanak tanımaktır…" (http://www.ilkeveral.com/anahtar.html, ty).



Fotoğraf 132: İlke Veral Coşkuner, Anahtar Serisinden, 2002.

Çalışmalarında kadını ve kadının toplumsal konumunu sıklıkla ön plana çıkartan, Coşkuner düşsel ve düşünsel yaratıcılığını fotoğraf aracılığıyla ortaya koymaktadır. Fotoğraflarında çeşitli yaş gruplarından kadınları ve genç kızları kullanan Coşkuner, fotoğrafa bir bakıma "kadın gözünden bakış" gerçekleştirmektedir. Fotoğraflarında gözetleyen erkek gözlerine, arka planda hâkim konumda bulunan erkek figürlerine yer veren Coşkuner, erkek egemen bir toplum ve sanat dünyası içerisinde kadının konumunu temsil eden kompozisyonlar gerçekleştirmektedir. Buna ek olarak farklı yaştan kadınları farklı konum ve hallerde temsil eden sanatçı bir tür kadınsal panoramayı kompoze etmektedir.

2.2.16. Maggie Danon

1933 İstanbul doğumlu olan Maggie Danon, 1962 yılında Kristine Saleri ile resim derslerine başladı. 1964 yılında Beyoğlu Sanat Galerisi'nde, 1974 yılında ise Modern Galeri'de resim ve heykel sergilerini açtı. 1984 yılında fotoğraf sanatına yönelen Danon kariyerine fotoğrafçılık üzerinden devam etti.(http:// www.aassm.org.tr/Etkinlik_Bilgi/Maggie%20Danon/320, ty).



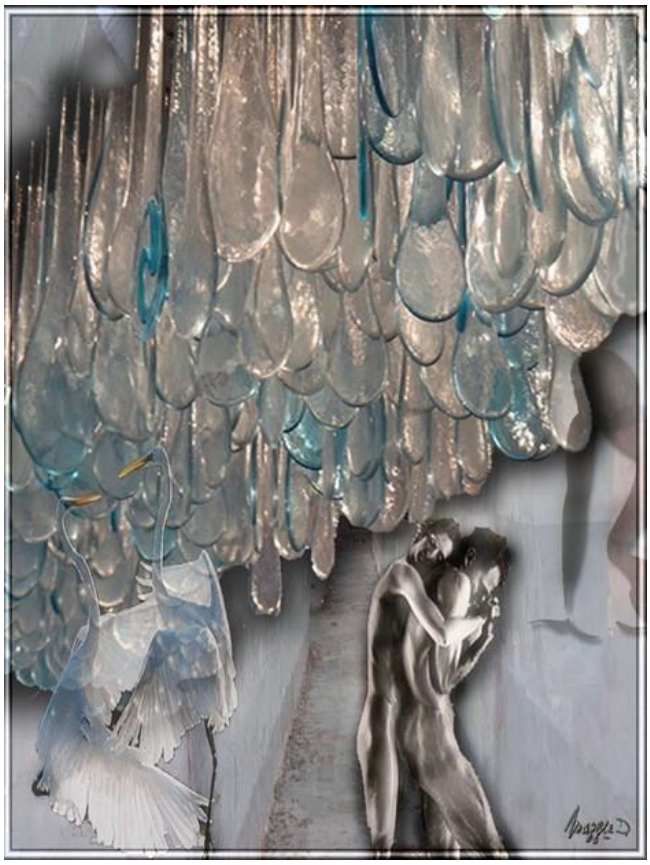
Fotoğraf 133: Maggie Danon, Dijital Yorumlar, 2012.

Sanatçı, üretim yöntemi hakkında şu sözleri sarf etmiştir;(http:// www.fotoritim.com/yazi/maggie-danon--dijital-yorumlar, 2013)

"Sanatıma bir sıfat vermek gerekmez. Yaptığım resmin, heykelin, fotoğrafın verdiği muhteşem zevkleri birleştirip hür bir sanat oluşturdum.

Fırça, spatula, çamur, alçı, fotoğraf makinesi, bilgisayar hepsi birer cansız alet. İç dünyamı görüntülemek için bu aletlerden faydalanıyorum.

Somut veya soyut, bu eserlere bir sıfat vermek gerekmiyor..."



Fotoğraf 134: Maggie Danon, Dijital Yorumlar, 2007.

Danon, resimden dijital üretim sürecine varan bir değişimin en güzel ve en çelişkili tanıklığını ortaya serer. Resimden fotoğrafa geçtiğinde;(Ün, http:// www.fotografya.gen.tr/issue-3/tahir.html, ty).

> *"Resim evde yapılıyor. Evin dışında, sokakta fotoğrafı tesbit etmek, onu resime çevirebilmekti amacım. Fotoğrafa aşık oldum. Bir nesneyi 36 kere çekersin, makinenin verdiği çabukluk kolaylık.(...) Ayrıca onu anında yakalayabilmek, zamanın akışı içinde her an yeni bir ifade oluyor. Bunu resimle yapabilmek, krokiler çizebilmek olanaksız."*

olarak belirtirken, dijital üretim sürecine geçtiğinde de;



Fotoğraf 135: Maggie Danon, Dijital Yorumlar, 2007.

> *"Apple Macinthosh ve Photoshop' la tanıştıktan sonra olanakları beni uçurdu. (...) Bilgisayarsız yaşayamıyorum artık. O kadar kanıma girdi ki, dışarıya çıkıp fotoğraf dahi çekemiyorum."* (Ün, http:// www.fotografya.gen.tr/issue-3/tahir.html, ty).

olarak belirtmiştir.

Çalışmalarında fotoğraf çekmekten çok fotoğraf yapmaya yönelen Danon, üretimlerinde fotoğraf çekmeyi araç haline getirmektedir. Nesnel imgeleri gerçekliğinden neredeyse tamamen soyutlamaktadır. İçselleştirdiği nesneleri ve olguları sentezleyerek, dışavurumlarını eserlerinde kullanmaktadır.

Fotografik teknolojinin imkânlarını sonuna kadar kullanan Danon, kolajları ve müdahaleleriyle fotoğrafın gerçekle olan bağını tamamen ters yüz etmektedir. Fotoğraf çekmenin gerçekliği, yerini, sanatçının iç dünyasını aktardığı tuval haline gelmektedir.

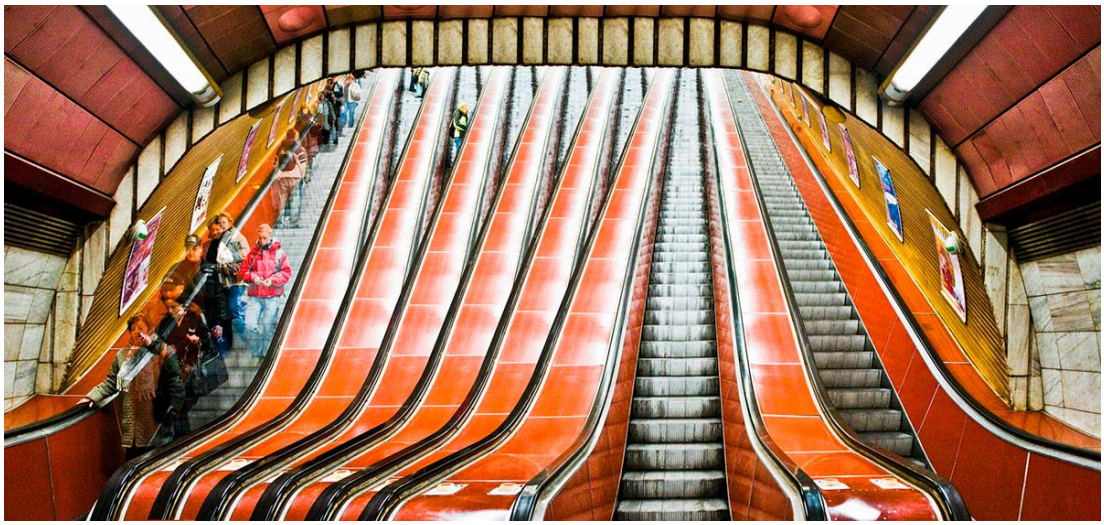
Maggie Danon, çalışmalarında sade estetik unsurları ön plana çıkartan ve son derece naif kompozisyonlar gerçekleştiren bir sanatçıdır. Kullanmış olduğu tasarımlarda dijital sürece sıklıkla başvuran sanatçı, kendisinin çalışmalarında özellikle dijital teknolojilerinin kendisinin ufkunu son derece açtığını ve yapmayı arzu ettiklerine imkân tanıdığını söylemektedir. Özellikle, metalik, gümüş ve kurşuni renklerle, çalışmalarında kompozisyonlarını hazırlayan sanatçı, çalışmalarında son derece parlak ve etkileyici eserler bırakmıştır. Resim yaparcasına fotoğraflarını gerçekleştiren ve farklı teknikleri dijital unsurlarla bezeyen sanatçı sıra dışı anlatımını son derece sade ve etkileyici bir tarzla ortaya koymuştur.

2.2.17. Murat Germen

Türkiye'nin önde gelen akademisyen ve sanatçıları arasında bulunan Murat Germen, Fulbright bursu ile gittiği Massachusetts Institute of Technology'den (MIT) Mimarlık yüksek lisans derecesini Amerikan Mimarlar Birliği (AIA) Altın Madalyası ile almıştır. Aralarında İstanbul Modern, Yapı Kredi Yayınları, Siemens, Koç Holding, Link McCann Erickson, The Designory, Norman Foster & Partners, Young & Rubicam Reklamevi, Medina & Turgul DDB, Rafineri, Swisstel, Boyner, Siemens, Koç Holding, Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayınları, Ağa Han Ödülleri ve Tarih Vakfı'nın bulunduğu çeşitli kuruluş / ajanslara çok sayıda çalışma teslim etmiştir. Fotoğraf, mimarlık, multimedya tasarımı, kent planlaması, sanat ve bilgisayar destekli tasarım konularında birçok basılı / online yayını olan Germen, aynı konular üzerinde üniversitelerde ve SIGGRAPH, ISEA, Mutamorphosis, CAe, CAC2, EVA-London, eCAADe, ASCAAD gibi sempozyum / konferanslarda çalışmalarını sunmuştur. Türkiye, Amerika, İtalya, Almanya, İngiltere, Meksika, Portekiz, Özbekistan, Yunanistan, Japonya, Rusya, İran, Hindistan, Fransa, Kanada, Bahreyn'de olmak üzere kırkın üzerinde kişisel / karma sergiye katkıda bulunmuştur. Sanatçı ve eserleri Türkiye'de C.A.M. Galeri; Hollanda, Belçika'da ARTITLED; San Francisco, ABD'de Rosier Gallery tarafından temsil edilmektedir. Sanatçının farklı eserlerine ait 50'nin üzerinde edisyon Türkiye'deki çeşitli kişisel koleksiyonlara ve İstanbul Modern ile Proje 4L Elgiz Çağdaş Sanat Müzesi'nin koleksiyonlarına dâhil edilmiştir. Germen'in bazı çalışmaları, Sotheby's, Christie's ve ulusal açık arttırmalarda satışa sunulmuştur. (http://www.muratgermen.com/new_site/Murat_Germen_web.html#/PERSONAL/CV - SHORT BIO/, ty).



Fotoğraf 136: Murat Germen, Aura #27, 80 x 120 cm., Paris, 2009



Fotoğraf 137: Murat Germen, Way #17, Trap (Tuzak), Prag, 2008.

Germen'in ortaya koyduğu gerçeküstücü duruşu, çok merkezli bakışı, eserlerinde ki "süreç" olgusunu ve yaratım sürecini anlamlandırmak adına, kendisiyle, e-posta üzerinden yapılan söyleşi, çalışmaya dâhil edilmiştir.

"Haluk Arda Oskay: *Fotoğraf yapısı gereği gerçekliği aktarırken, sizin çalışmalarınızda gerçekliğin kırıldığını, zamanın ve mekân algısının değiştiğini görüyoruz. Fotoğraflarınızda ortaya koyduğunuz sürrealist gerçeklikten bahseder misiniz?*

Murat Germen: *Reel yani gerçek benim için keyfi, bağlamsal ve sorgulanabilir bir kavram. Onun da ötesinde, gerçek diye aktarılan bütünün, bilginin devamlı güncellenmesi gerektiğini düşünüyorum. Bu nedenlerden dolayı fotoğraflarımda, başkaları tarafından idealize edilmiş bir gerçekliği aktarmaktansa, kendi algımın şekillendirdiği halleri aktarmayı tercih ediyorum. Bu şekilde ortaya çıkan görsel dilin, öykünün daha samimi olma potansiyeli taşıdığını düşünüyorum. Aynı; resmi tarihten veya ana akım medyadan aktarılan bilgilere güvenmek yerine, gözümle gördüğüme inanmayı tercih ettiğim gibi. Tek bir fotoğrafla bir yerin, durumun, bireyin, toplumun gerçeğini aktarıyor iddiasında olmayı ise neredeyse imkânsız buluyorum. Kimsenin bu derece muktedir olabileceğini tahayyül edemiyorum, fotoğrafı üreten kişinin algısı o yerin, durumun, bireyin, toplumun bin bir türlü halinden ancak birisi olabilir. Gerçek olarak tanımlanabilecek şey ise ancak bu hallerin toplamına yakın bir şey olarak şekillenebilir ve hiç bir zaman da nihai olmayacaktır.*



Fotoğraf 138: Murat Germen, Ars Accidentalis #02, 2008, 92 x 210 cm.

H.A.O: *Eserlerinizde ortaya koyduğunuz çok merkezli fotografik bakıştan bahseder misiniz? Mimar kimliğinizin çok merkezli bakışa ne gibi katkısı oluyor?*

M.G: *Çok merkezlilik gene, yukarıda tanımlamaya çalıştığım merkeziyetçi tavırdan kaçınma çabasının bir sonucu. Çok merkezliliğin farklı okumalara zemin sağlayacağını ümit ederek yola çıkıyorum, kendi algım dışında bana yeni dünyalar açacak farklı algıların oluşabilmesi beni olsa olsa mutlu eder çünkü. Mimar olmanın avantajı, işin içeriksel ve teknik / estetik boyutlarını dengelerken devreye giriyor. Mimarlık üçboyutlu uzamı zorunlu kılan bir yaratı eylemi olduğu için, bakışın bütünselci olmasına ve hem kişisel algının hem de aktarımın farklı boyutlar içerecek şekilde tezahür etmelerine yardımcı oluyor. Sonuçta algı da, içerik de, öykü de, uzam da, görsellik de bir inşa eylemi ve inşa edilen şeyin ayakta durabilecek bir yapıya sahip olmasını arzu etmek bir mimar olarak daha kolay.*



Fotoğraf 139: Murat Germen, Muta-Morphosis #6, 70 x 105 cm, Safranbolu, 2010.

H.A.O: *Eserlerinizde aynı zamanda süreç de aktarılıyor. Sürecin çalışmalarınızda ki önemi nedir?*

M.G: *Süreç aslında çalışmalarımın ta kendisi. Süreç sonrasında ortaya çıkan son ürünün ne kalitede olduğu, ne işe yaradığı, ne kadar ömrü olacağı, ne gibi bir etki yaratacağı tartışmaya açık ve üretimi yapan sanatçının bunlar üzerinde çok da kontrolü yok. Hâlbuki sanatçıyı sanatçı kılan sürecin ta kendisi, sanatçı en büyük hazzı üretirken hisseder ve sırf süreci hissetmek için işe koyulur. Süreç, sanatçının eserinin akıbetinin tersine, tümüyle sanatçının kontrolündedir ve sanatçı her şeyi istediği gibi yönlendirir. Son üründe yani eserde bu hazzı, heyecanı bir nebze aktarabiliyorsa ne ala; aktaramıyor ise bu, sanatçının süreç ile olan ilişkisini bozmaz, sadece eserin akıbetini etkiler.*

H.A.O: *Eserlerinizi oluştururken ki yaratım sürecinizden bahseder misiniz?*

M.G: *"Doğrudan" diye adlandırılan belgesel tarzda olsun, kurgusal tarzda olsun fotoğraf üretirken aslında her şey çekim yaptığım ortamda şekilleniyor. Eserin ne olacağı fotoğraflamaya başlamadan önceden gözümde beliriyor; bunun için gerekli çekim(ler)i yapıyor, bazı özel görselleştirme ve çekim tekniklerini devreye sokuyor / çıkarıyor, kafamda canlananı üretmek için gerekli her türlü altyapıyı hazırlıyorum. Kurgusal bir iş ortaya çıkacaksa hazırladığım altyapıyı bilgisayar ortamında bir veya daha fazla yazılım aracılığı ile esere dönüştürüyorum." (M. Germen ile Kişisel İletişim,*



Fotoğraf 140: Murat Germen, Deconstruct #01, 2007.

Germen'in çalışmalarında, karmaşanın ve düzenin harmanlanışının oluşturduğu estetik algı, izleyicisine sunulmaktadır. Karmaşanın düzeni, sanatçı olmanın getirisi olan muğlak, dolambaçlı, dolayımlı ve "gerçekliği" farklı yorumlayan dünya görüşüyle birlikte; mimarlık eğitiminin getirileri olan kusursuzluk, zamanlama, planlama gibi özelliklerin sentezlenmesinin dışavurumu olarak, sanatçının işlerine yansıdığı yorumuna varılabilir.

Germen'in eserleri, Heraklitos'un Fragmanlar'ında bahsettiği, karşıtlıkların oluşturduğu uyumu ve var olabilmeleri için birbirlerine ihtiyaç duydukları yaklaşımının günümüze aktarılmış görsel sunumu gibidir. Sıradan statik yapılara ve modern hayatın yaptırımı olan döngüsel, mekanize yaşantıya karşı duruş sergilerken, statik yaşam içinde kaybolan insanların yapılardan farkı kalmamaktadır. Dolayısıyla, sanatçının çalışmalarında sık sık konu edindiği yapılar, modern insanın birer yansıması haline gelmektedir. Germen'in gözünden bakıldığı takdirde, Şehir manzaraları, modern zamanların içinde kaybolmuş toplulukları yani bizleri yansıtmaktadır. İzleyicisinden isteği ise, zaman geçtikçe, daha da yükselen binaların arasından, başımızı kaldırıp, gökyüzüne bakmamızdır, yorumları yapılabilmektedir.



Fotoğraf 141: Murat Germen, Muta-Morphosis #22, 100 x 100 cm, Londra, 2010.

2.2.18. Ali Alışır

1978 yılında İstanbul'da doğan Ali Alışır sanat yaşamına 1996 yılında Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinden aldığı başarı bursu ile grafik eğitimine başladı. Eğitim süresi boyunca çeşitli akademik programlardan yararlanarak resim ve fotoğraf dallarında deneyim kazandı. Eğitim sonrası İtalya' ya taşındı dijital fotoğraf sanatı alanında çalışmalarda bulundu. 2004 yılında Floransa' da Accademia Italiana' da fotoğraf bölümünü kazanıp bu alanda yüksek lisans yaptı. Yüksek Lisans eğitimi boyunca fotoğrafta dijital kurgu üzerine yoğunlaştı. (Bu dönem içerisinde Giorgio Armani, Salvatore Ferragamo gibi dev firmaların moda direktörlüğü ve stilistliğini yapan birçok isimle beraber çalışma fırsatını yakaladı.) 2006 yılında okulu birinci olarak bitirdi. Ali Alışır'ın 2009 yılından itibaren odaklandığı "Sanal" kavramı yapıtlarının merkezini oluşturmaktadır. (http://www.alialisir.com/default.asp?konu=biyography, ty).



Fotoğraf 142: Ali Alışır, Sanal Bedenler # 13, 2009, 155 x 110 cm.

Sanal kavramını çalışmalarının merkezine oturtan Alışır, "Sanal Bedenler (2009)", "Sanal Mekanlar (2011)", "Sanal Savaşlar (2013)" isimli üç farklı sergiye imza atmıştır. Sanal kavramını değerlendirirken günümüzde yaşanan dijital çağın var olan imgeleri yeniden ürettiğini ve ürettiği imgelere yeni anlamlar yüklediğini, dijitalize olan ve yeni sunulan imgenin artık imgenin kendisi ile bir bağının kalmadığını ve oluşturulmuş yeni anlam çizgisinin dijital ve anlamından koparılmış bir nitelik taşıdığını ifade etmeye çalışmaktadır.

Sanal Bedenler sergisinde, özellikle dijital çağda kimlik kavramını ele alan Alışır'a göre kimlikler, bu çağda "trans" hale gelmiş, kaybolmuş ruhların temsili olmuşlardır. Kadın ve Erkek stereotipi üzerinden kurgulanan kimlikleri, yalnızca bedenin biçimsel varlığı üzerinden oluşturulmuş kimlik dışavurumlarını eleştirmekte olan sanatçı, medya araçları ile programlanan dağıtılan ve eklektik (seçmeci) bir biçimde oluşturulan bu kimliklere bir eleştiri getirmektedir. Kadın ve erkek bedenlerini bütünleştirip "yek" hale getirirken sanatçı kimliğe, cinsiyete dair belleğimizi ve kabullerimizi zorlayarak, gerçek ile sanal arasına sıkışmış bir imgelem üzerinden bedenimiz ve kabullerimiz hakkında görsel bir araç olan fotoğraf aracılığıyla zihin açıcı sorular sormaktadır. Sanatçının fotoğrafları aracılığı ile sormakta olduğu bu zihin açıcı sorular yalnızca bedenlerimiz, cinsel kimliklerimiz, gerçeklik algımız, gerçeği kabullenişimiz ile sınırlı kalmamaktadır. Sanatçının bu sorularının temel hedef içerisinde yaşamakta olduğumuz tüketim toplumu içerisinde vücudun yerini sorgulamaktır. Günümüz tüketim toplumu içerisinde vücut, ruhun önüne geçerek taşıdığı anlamdan ziyade içerisinde yaşadığımız dünyada sokulduğu kalıpların bir anlam bütününü ifade etmektedir. Alışır, daha sonraki sergileri olan "Sanal Mekânlar" ve "Sanal Savaşlar" sergilerinde de aynı soruları sorarak içerisinde yaşamakta olduğumuz dünyada bize bu derece dışsal görünen kavram ve olguları sorgulamamızı sağlamaktadır.

"...Aslında bedenler üzerinden birçok şeyi anlatabilirsiniz, Adı sanal, ama gerçek bedenlerin kullanıldığı bir sergiydi Sanal Bedenler, Dolayısıyla orada kimliksizleşen bedenler, yaşlı genç veya iki yaşlı bedenin birleşmesi söz konusuydu." (A. Alışır ile kişisel iletişim, 16.05.2013)

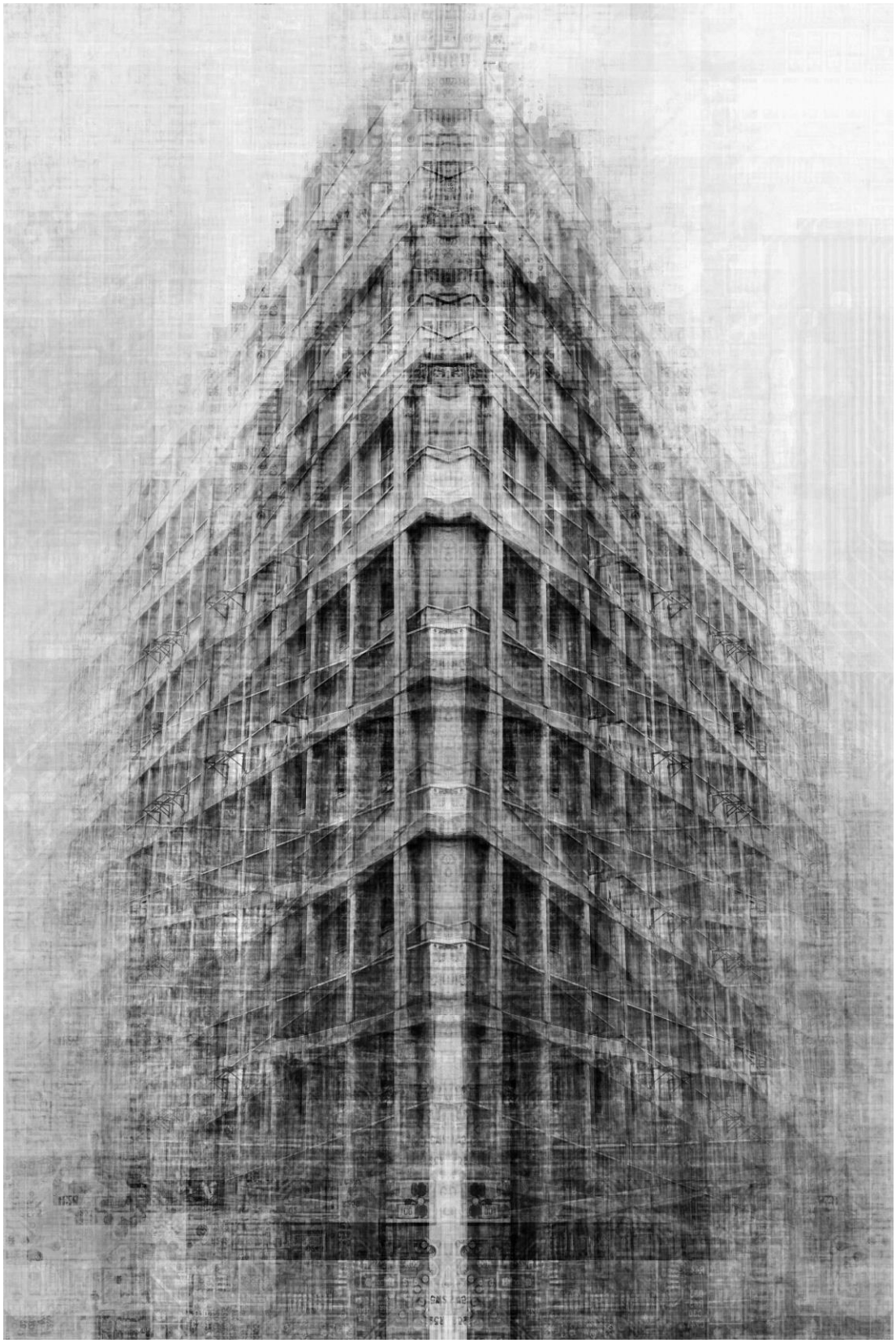


Fotoğraf 143: Ali Alışır, Sanal Bedenler # 007, 2009, 155 x 110 cm.

"Sanal Mekânlar" sergisine baktığımızda sanatçının bu kez her birimizin zihninde yer alan ve belli bir imgelem içerisine oturmuş olan bina ve mekânları yeniden kurguladığını ve bu kurgulamayı gerçekleştirirken dijital dünyaya ait enstrümanlar aracılığı ile zihnimizdeki bütünlüğü bozduğunu görmekteyiz. Günümüzde dijital teknoloji aracılığı ile yerimizden kımıldamadan ve hatta hiç düşünmeden veya çaba sarf etmeden farklı mekânları görmek ve bu mekânları incelemek şansımız vardır. Ancak dijital teknoloji bireyin bakış açısını ya da ona ait ruhu algılamasını sağlamamakta aksine teknoloji tarafından kurgulanarak yansıtılan ve aktarılan biçim zihnimizi mekâna dair bilgimizi ve belleğimizi oluşturmaktadır. Sanatçı bu noktada fotoğraflanarak kendisi tarafından da dijitalize edilen imgeyi, dijital dünyanın temel aktarım organları olan, çeşitli devre ve sayısal kodlama verileri ile birleştirerek, bunun dijital bir görüntü olduğu algısını bütünleştirmektedir. Zihnimizdeki bütünlüğü bozmak olarak görünen bu yaklaşım, özünde daha çok dijital dünya tarafından bozulmuş olan, yeniden üretilen ve belleklerimize yerleştirilmiş olan imgelemin izleyici tarafından sorgulanmasına neden olmaktadır. Sanatçının çalışmalarına bakıldığında tuvalinin mekân fırçasının ise dijital dünyaya ait argümanlar olduğu bir yeniden yaratım ve yeniden fotoğrafla resmediş görmek mümkündür. Bu resmediş yeni birşey yaratmanın yanı sıra, karşımızda var olan imgenin bir yeniden üretim olarak izleyicinin gözüne sokulması olarak da değerlendirmek mümkündür. Sanatçının çalışmalarına bakıldığında, mekânlara hiç gidilmediği halde tanınabilmesi dijital dünyanın bir sonucudur bunun yanı sıra, fotoğrafın bütünlüğünü bozan ve araya sıkıştırılmış olan sanal dünyanın yaratıcısı imgeler gerçeklik olarak algıladığımız mekâna dair bilgilerimizi de oluşturmaktadır. Sanatçının yarattığı bu bütünlük gerçeklik ile dijital oluş arasında trans hale gelen zihinlerimize ve belleklerimize de bir müdahale gibidir. "Sanal Bedenler" sergisinde, ideolojilerin, kimliklerin ve zihnimizdeki imgelerin dijital dünyanın bombardımanı altında birbirine karışarak "translaşmasını" arada kalmış ve birbirinin içine girmiş halini eleştiren sanatçı, "Sanal Mekânlar" sergisinde, mekânlara dair hafızamızın yapısını sorgulayarak zihnimizdeki bozulmuşluğu kendimizin bulmasını sağlamaktadır.

"Sanal Mekânlar sergisinde 11 ülke başkentlerinin önemli binaları var, benim için bir gemi seyahatiyle başladı ve bir ay sonra da biten bir fotoğraflama idi. Fotoğrafladığım yerlerin üzerine entegreleri, elektronik devreleri kurguladım bunlar da stüdyomda çektiğim fotoğraflardı. Amaç aslında teknoloji ile beraber mekân kavramını sorgulamak ve buradaki insanın konumunu tekrar düşünmekti; nedir? ve ne olduk diye? Bedenlerden sonra mekânları bu anlamda sorguladım. Mekân artık dört duvardan ibaret değil, Öklit'e göre üç boyutla tanımlanan birşey, Einstein'a göre zaman ve mekân birlikteliği var ama baktığımız zaman bugün sanal bir mekândan bahsediyoruz, insanlar bugün bir "tık" la dünyanın herhangi bir yerine gidip alışveriş yapabiliyor, sosyal ilişkilere girebiliyor, farklı bir mekân anlayışı ortaya çıkmaya başladı. Benim eleştirim biraz da tespitim bunlara yönelikti. Tüm bu ulaşım hep entegreler ve devreler üzerinden sağlanıyor dolayısıyla biz artık dört tane duvarla sınırlı bir ulaşıma sahip değiliz, eskiden bilgi ve kimlik yerellikle ilgili bir şeydi. Yaşadığımız çağda artık biyolojik varlığı bilmeye gerek yok, etkileşimde bulunduğun insanla, nesneyle, dijital hattı paylaşıyor olman yeterli ve bu paylaşım sağlandığı anda, Evet! İşte yeni bir sanal mekân. Hepimiz, entegreler ve devreler üzerinden yaşamaya başladık, o yüzden tarihin en eski dönemlerine dokunup, o Rönesans, o Barok yapıları entegrelerle yeniden yorumlayıp, ironik bir hava vermek istedim o yüzden sanal mekânlar.

Bilgi geçmişten, günümüze değişti ve elektromanyetik dönemde bilgi eşzamanlı ve anlık yayılmaya başlandı, Sanal Mekân bilginin değiştirilebilen ve bireye göre değişebilen anlamı ifade ediyor." (A. Alışır ile kişisel iletişim, 16.05.2013)

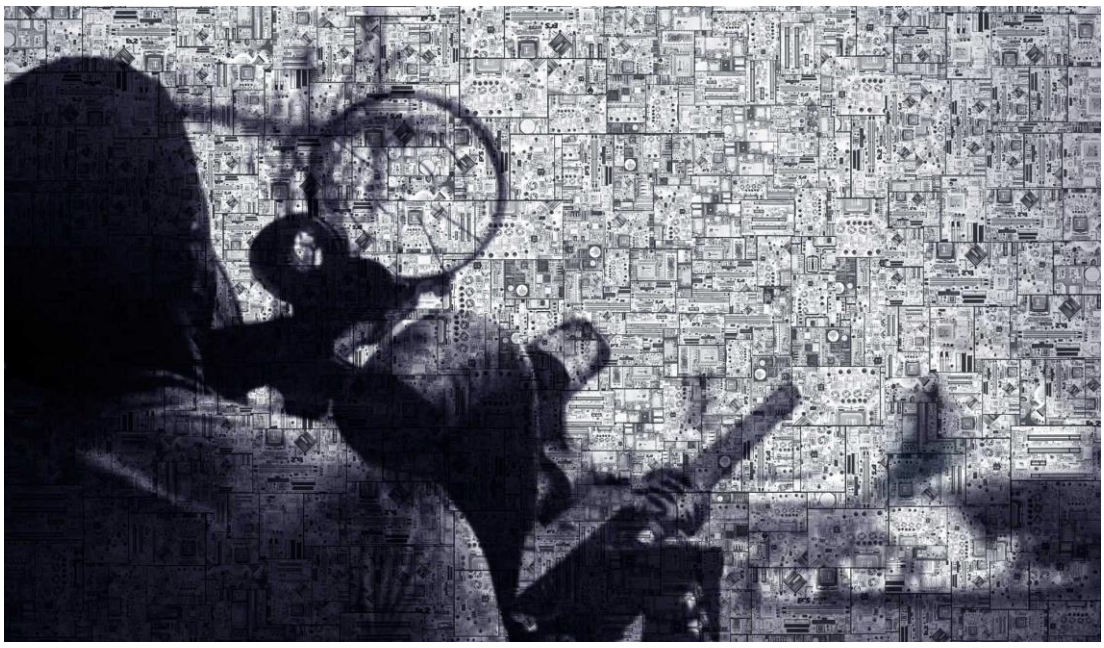


Fotoğraf 144: Ali Alışır, Sanal Mekânlar #4, 2011, 175 x 116,5 cm.

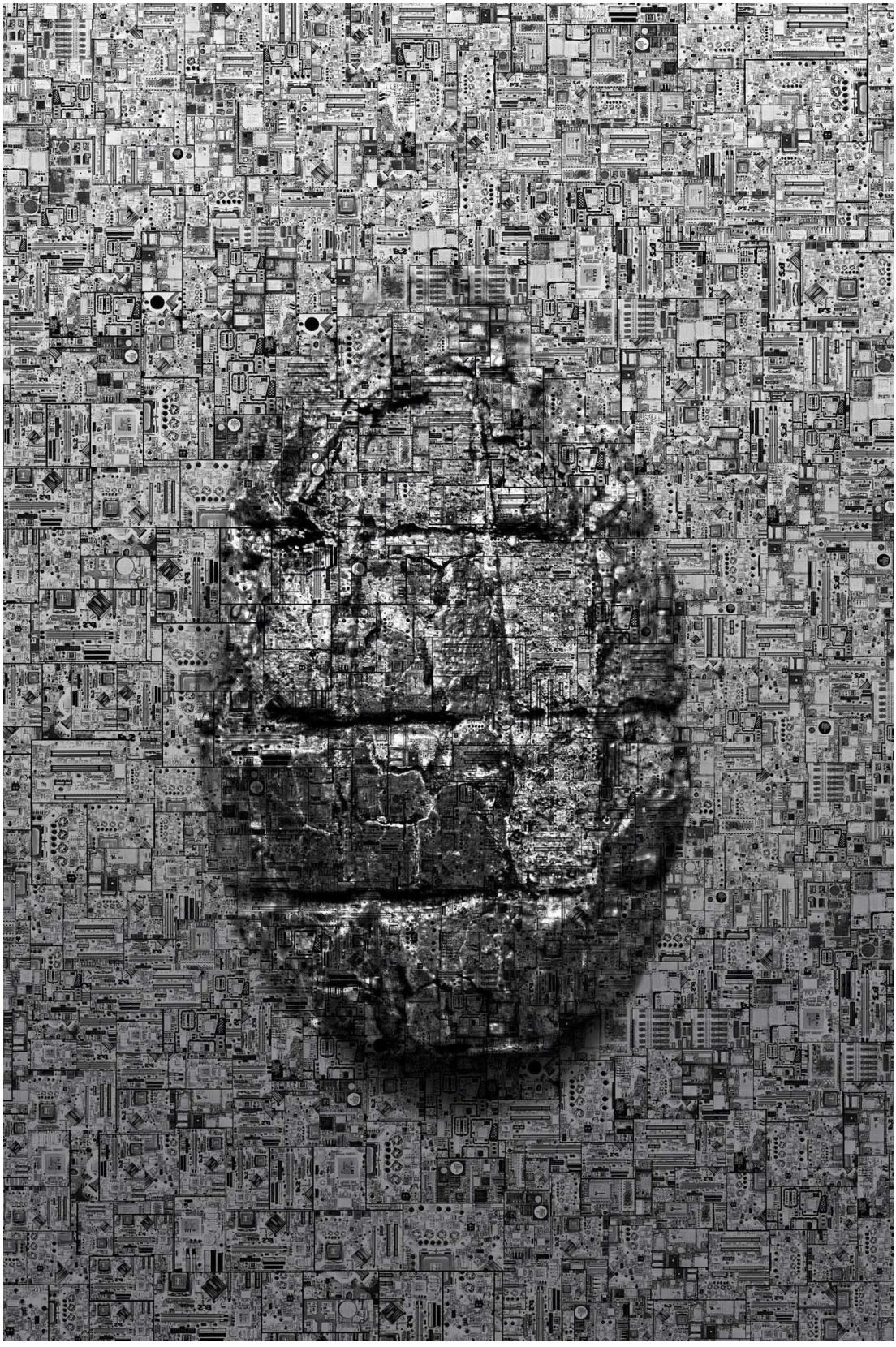


Fotoğraf 145: Ali Alışır, Sanal Mekânlar #24, 2011, 175 cm x 116,5 cm.

Sanatçının, diğer bir çalışması olan "Sanal Savaşlar" da ise, savaşla hiç tanışmamış olan, fakat televizyon, internet, fotoğraf ve canlı yayınlarla gibi dijital araçlar vasıtasıyla, yaşanmış olan savaşlara tanıklık eden insanlar, savaşın gerçekliğini, acısını, insanlar üzerinde yarattığı etkileri bilmemektedirler. Ancak kendilerine ulaştırılan imgeler aracılığı ile savaşa dair bir bellek edinmişlerdir ve savaşın dijital aktarıcılar aracılığıyla ve medyanın yeniden kurgulayışı ile neredeyse görsel bir şölen oluşturan çağına tanıklık etmişlerdir. Bu konuda oluşan algı yalnızca gösterilenler ve izlenilenler üzerinden gerçekleşmiştir. Savaşa tanıklık eden bireyler kendilerinden uzakta gerçekleşen bu kadar büyük bir acıya yalnızca izledikleri üzerinden, rahat koltuklarında seyirci olurken, görüntülerin dijital ortamlar aracılığı ile aktarılmasının sonucunda, televizyonu kapattıkları anda savaşın biteceği gibi bir duyguya kapılmaktadır. Televizyon ekranına baktığımızda havai fişek gösterilerini çağrıştıran bu görüntüler, aslında bir sivilin ölmesi, bir evin yıkılması, ya da bir hastanenin patlaması anlamına gelmektedir. Bizim gerçekliğimizi kurgulayan tüketim çağının yapısı ve dijital ortamlardaki gösterimin bir sonucu olarak, yalnızca görülen üzerinden değerlendirilmekte, savaşın hikâyesi kendi gerçekliğinin dışında bir anlam kazanarak, tıpkı bir video oyunu gibi sunulmaktadır.



Fotoğraf 146: Ali Alışır, Sanal Savaşlar # 25, 2013, 90 x 156 cm.



Fotoğraf 147: Ali Alışır, Sanal Savaşlar # 2, 2013, 200 x 133 cm.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ESERLERİN TANIMLANMASI ve ESERLER

3.1. "Benliksiz" Serisi Çıkış Noktası

"Benliksiz", "Depersonalization" serisinde benlik algısının oluşumundan etkilenilmiştir. Benlik kavramının çalışmada önemli bir yer tutmasının nedeni, psikanalitik süreç içerisinde "benlik" kavramının tek ve biricik olmasıdır. Bu seride biriciklik iki sebeple yer almaktadır, bunlardan ilki sanat eserinin de tıpkı bireysel benlik gibi tekil olması, ikincisi ise özgür aklın üretimi olan sanat eserinde; birey ele alınırken çevresel koşullardan ve sembollerden bağımsız olarak değerlendirilmesi ve bireyin tek başına sanat eserinin konusu olmasıdır.

Bu seride birey, çalışmanın odak noktasına alınırken, dışsal kavramlardan soyutlanmış, tekil olarak çalışmaların tematik merkezine oturtulması hedeflenmiştir. Bu yaklaşımın temel nedeni, bireyin sürekli olarak farklı kavramlar tarafından baskı altına alınmaya çalışılması ve gündelik olaylar ve olgular tarafından şekillendirilme çabasıdır. Bu şekillendirilme çabası içerisinde birey kimliğini korumak ve onunla olan ilişkileri çerçevesinde biricikliğini koruyabilmek adına çevresel koşullarla mücadele halindedir. Bu mücadele kimlik kavramının şekillenmesinde en önemli süreçlerden birisidir. Bu süreç çevresel ve kişisel koşullar altında bir üretim sürecidir. Kimlik kavramının çalışmada bu denli önem taşımasının bir diğer nedeni çevresel koşullar nedeniyle bireyin "kendi hayatının öznesi" olamamasıdır. Nuri Bilgin'e göre kimlik paradigması pratik sorunlar çerçevesinde geniş bir yelpazede yer alır. Evrensel Kültür, yerel kültür, insan hakları, küreselleşme, etnik veya dinsel komünoteler, yabancılarla ilişkiler, ırkçılık, azınlıklar, ayrılıkçı hareketler, marjinaller, milliyetçilik, kozmopolitizm, milliyet ve vatandaşlık sorunu, bireyselleşme, kitleselleşme, bireylik yitimi, sosyal norm ve değerler, ekoloji ve çevre korunması, sosyal bütünleşme ve dayanışma vb. (Bilgin, 1994, s. 35). Buna ek olarak çalışmalarda olguların bu denli kavramsallaştırılmış hallerinden ayrı olarak

gündelik hayatın içerisinde bulunan, yukarıda sayılan olgularla ilişkide olmakla beraber, toplumsal yapının baskıcı ve görünen kısmı olarak karşımıza çıkan, kavramların içerisinde oluşturulmuş ve dayatılmış roller ele alınmıştır. Annelik, babalık, mesleki çerçeve, erdem, ahlak, edep, saygı, normallik, anormallik gibi uçuşkan kavramların baskınlığı irdelenmiştir. Birey tüm bu olgu ve süreçlerin baskısı ve işgali altında biriciklik çabası içerisinde ve kendisini oluşturabilme çabasındadır. Bireyin süper egosunun, bireyi anlamlandırma süreci içerisinde en etkin noktaya konulduğu ve toplum içerisindeki durumunun ve onunla olan uyumunun gözlendiği günümüzde; çalışmalarda bireye ait olan id'in ve egonun ön plana çıkartılması amaçlanmıştır.

Psikiyatr ve psikanalist Erik Erikson'a göre kimlik, bireydeki ego sentezinin ve gruptaki rolünün tamamlanmasına dayanır. (Erikson, 2003, s.182). Bu çalışmada, bu yaklaşıma bir karşı duruş olarak bireyin tamamlanamamış kimliği görsel olarak ifade edilmeye çalışılmıştır. Çalışmalarda birey geniş açık alanlarda veya tanımlanamayacak kadar karmaşık arka planlarda konumlandırılarak, içerisinde yaşadığı toplumla ve rollerle olan çatışmalı ve göreceli ilişkisi anlatılmaya çalışılmıştır. Bu noktada bireyin benliğini toplumsal olana uyumlandıran süper ego alanının içerisinde bulunan kültürel öğeler reddedilerek arka planda, doğa, yokluk, su, manzara, kişiye özel mekânlar kullanılarak bireyin toplumdan kaçış ve mücadele süreci anlatılmaya çalışılmıştır.

Çalışmada, dekupe edilerek alınan ve çalışmanın tematik temelinde bulunan model üzerinde kullanılan parçalarla, bireyin kaçmakta olduğu kültürel koşullara ve rollere ait etkiler betimlenilmeye çalışılmıştır. Bu parçaların bireyin üzerinde yarattığı bozunum toplumsal yapı ile olan karmaşık ilişkisini anlatmaktadır. Bu karmaşıklık çalışmalar içerisinde yer bulmuştur çünkü benlik kişinin ötekilerle ve kendi çevresi ile etkileşimi sürecinde hep yeniden yaratılan bir varlık biçimidir.(Fay, 2005, s. 59).

Birey toplum tarafından baskılara uğramakta, birey olma süreci içerisinde eleştirilmekte, kalıplara ve kılıflara sokulmakta, kalıplara uygun davranmadığında ise yapı içerisinde parçalanılmaya çalışılarak tekliği yok edilmeye çalışılmaktadır. Seride sadece kaçış değil aynı zamanda sığınış, kendi oluş, kendi dışında kalan unsurlardan kaynaklanan parçalanmanın izlerini görmek mümkündür. Birey bu şartlar altında ötekileştirilmekte, öteki olmak veya sıradan olmak arasında bir tercihte bulunmak zorunda bırakılmaktadır.

3.1.1."Benliksiz" Serisi Çekim ve Montaj Aşamaları

"Benliksiz" serisi, ortaya çıkartılırken, ulaşılmak istenilen parçalı yapı sebebiyle, modellerin, farklı açılardan ve farklı mesafelerden, yaklaşık olarak 100 adet fotoğrafı çekilmiştir. Mesafe farkından dolayı oluşan objektif perspektifi, fon-model ilişkisi içerisinde bozulmalara yol açmasından dolayı tercih edilmiştir. Aynı zamanda farklı pozlama değerleri de kullanılarak, gerek modelin gerek fonun koyu-açık tonlamalarla birbiri içerisinde ton uyumu sağlanmış, bu etkinin getirisi olarak, ulaşılmak istenen yarı geçirgen yapıya, geçişken ve girift görüntülerle ulaşılmıştır.



Fotoğraf 148: "Benliksiz" Serisinde Kullanılan Bazı Parçalar, Haluk Arda Oskay 2011.

Ton farklılıkları yaratabilmek için, çekim yapılırken kullanılan objektifinen açık diyafram değeri olan f:2.8 tercih edilerek, aslında fotografik kusur olan vinyet etkisi (fotoğrafın köşelere doğru kararması), bu çalışma serisinde avantaj olarak kullanılmaktadır. Açık diyafram kullanımı beraberinde kısıtlı alan derinliği de getirerek, çalışma içerisinde ton farklılıklarının yanında net kısımlarında farklılığını sağlayarak, katmanlı ve yarı geçirgen etki elde etmek amacıyla kullanılmaktadır.



Fotoğraf 149: "Benliksiz" Serisinde Kullanılan Bazı Parçalar,Haluk Arda Oskay 2012.

3.1.2. "Benliksiz" Serisi



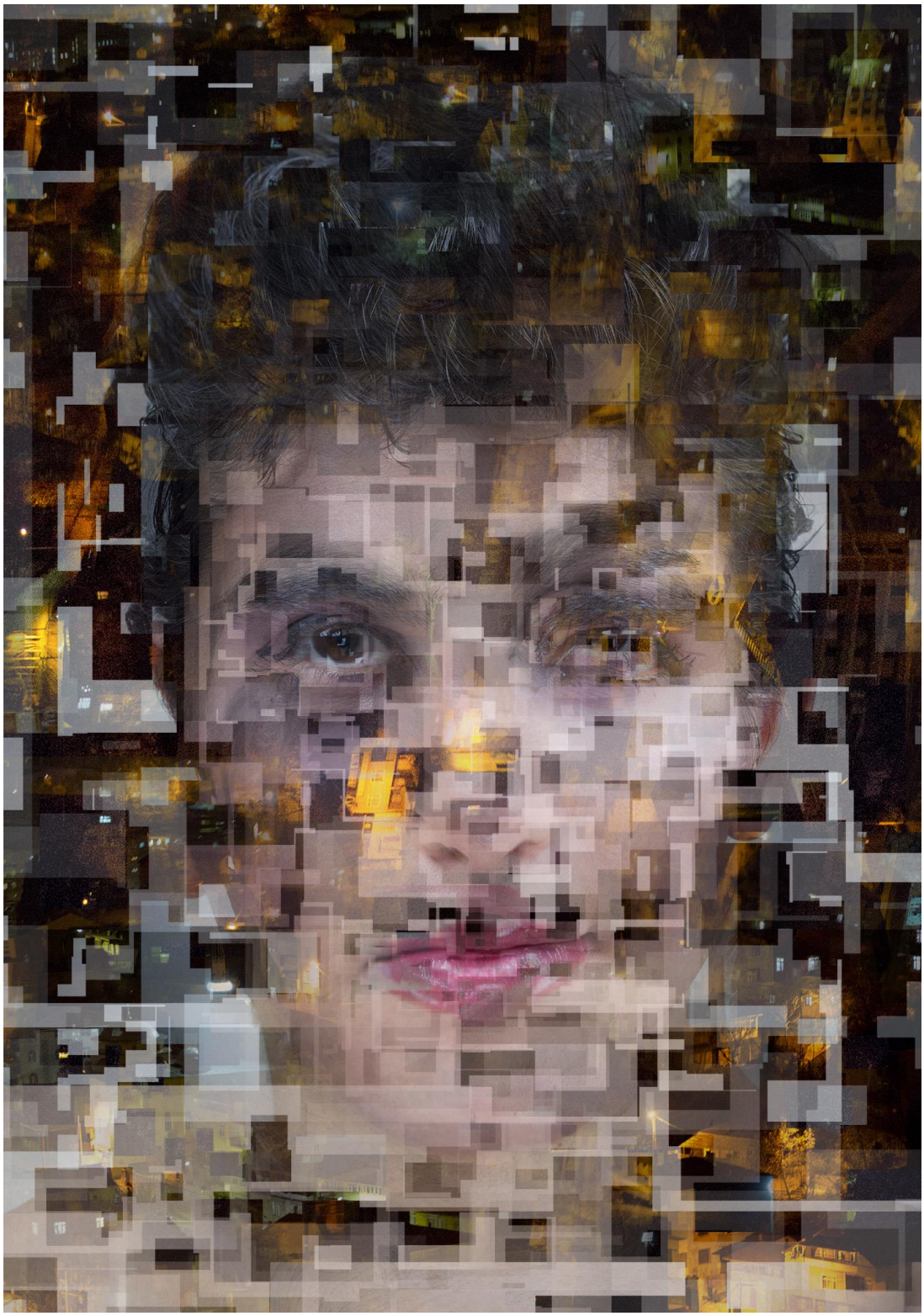
Eser 1: Benliksiz - 1, Haluk Arda Oskay, 2011.



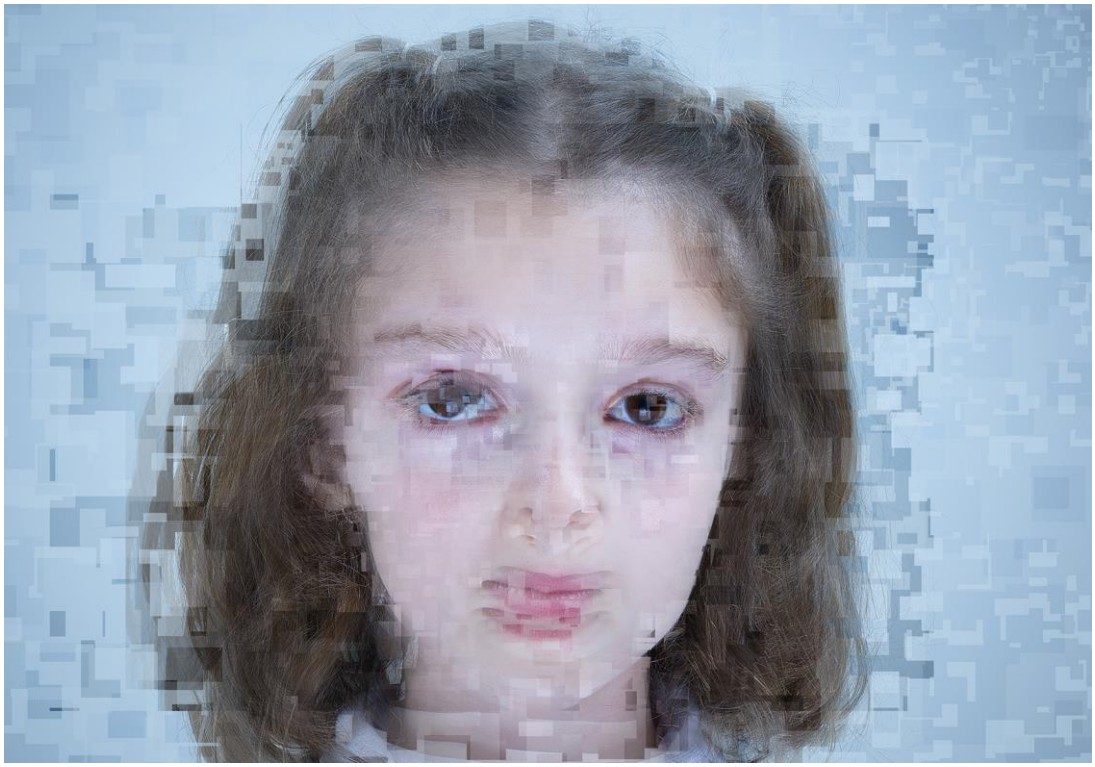
Eser 2: Benliksiz - 2, Haluk Arda Oskay, 2012.



Eser 3: Benliksiz - 3, Haluk Arda Oskay, 2012.



Eser 4: Benliksiz – 4, Haluk Arda Oskay, 2012.

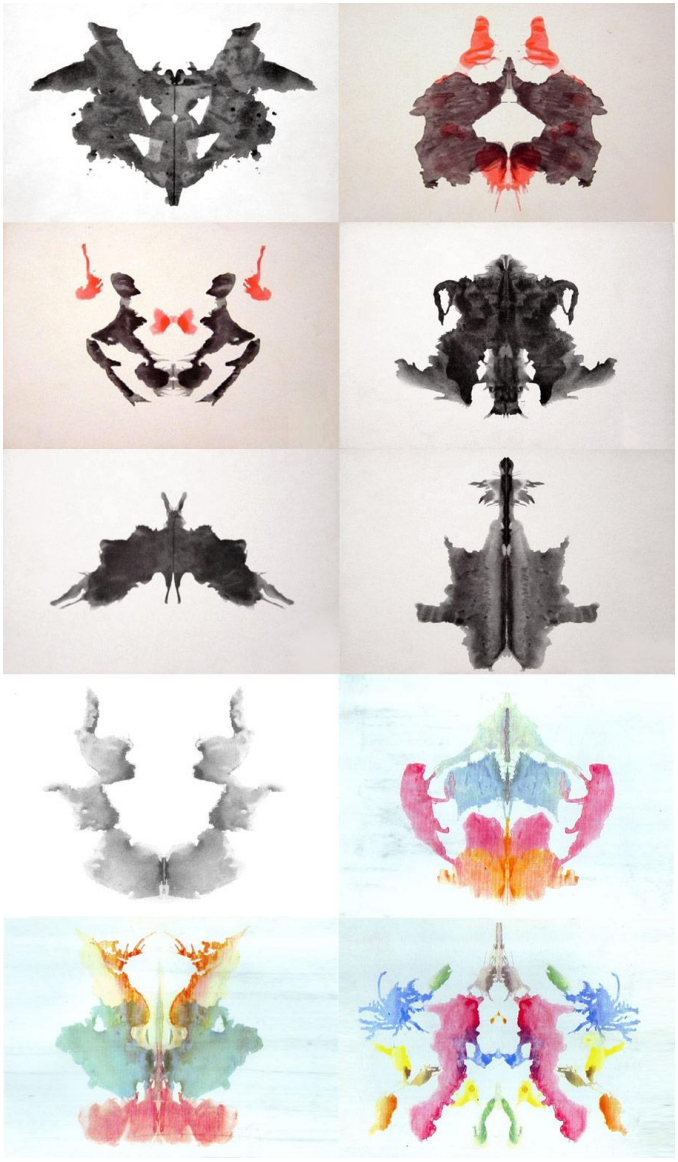


Eser 5: Benliksiz - 5, Haluk Arda Oskay, 2012.

3.2. "Daha Önce Tanışmış mıydık?" Serisi Çıkış Noktası

"Rorschach Testi" ("Mürekkep Lekesi Testi" veya "Kelebek Testi" olarak da adlandırılmaktadır) çalışmanın uygulama kısmını oluşturmakta olan eserlerin, temel esinlenme kaynağını oluşturmaktadır. Rorschach Testi, Hermann Rorschach tarafından geliştirilmiştir. 1918 yılında hazırlanan kartlar, mürekkep lekelerinden oluşmaktadır. Bu mürekkep lekeleri muğlaktır fakat tamamen de belirsiz değillerdir. Rorschach testi 10 adet karttan oluşmaktadır. Kartlardan ilki siyah, ikinci ve üçüncüsü siyah-kırmızı, dört, beş, altı ve yedinciler siyah, son üçü ise renklidir. Bu kartların her biri simetriktir. Test bireysel olarak uygulanır ve her yaş grubundan kişiye verilebilir. Testte gizli ve görünen içerik birlikte değerlendirilerek, ruhsal yapılanma anlaşılmaya çalışılmaktadır. (Şahin, 2011, s. 36).

Rorschach Testi, kişiliğin dinamik özelliklerini aydınlatmak amacı ile kullanılan projektif bir testtir. (Alibal, 1974, s. 202). Projektif tekniklerin doğmasında psikanalizin etkisi oldukça fazladır. Projektif testler kişiliğin incelenmesinde kullanılırlar. Bu testlerin uygulanmasında psikologun amacı, deneğin çaba harcamadan, içinden geldiği gibi ifade ettiği düşüncelerinin çeşitli örgütlenme biçimlerini açıklamaktır. Bu örgütlenmeler incelenerek deneğin kişilik yapısı ve bu yapının kuvvetli ve zayıf tarafları üzerinde yargılara varılır. Psikolojide projeksiyon terimini ilk kez ortaya atan Freud'dur. Projeksiyon bir anlamda, kişinin duygu ve düşüncelerini dış dünyaya yansıtarak anksiyeteden kurtulmasını sağlayan bir savunma mekanizmasıdır. Daha geniş anlamda ise, bireyin algıları yorumlarken kullandığı bir yöntemdir. O'na göre projeksiyon bilinç dışına atılan patolojik görünümlerin dışarıya yansımasıdır. Yani benlik kavramına ait bilinç dışı iyi ya da kötü nitelikler, farkına varılan ya da varılmayan eğilimler çevredeki nesne ve kişilere yansıtılır. Projektif testler projeksiyon olayının ya da mekanizmasının bilinçdışı işlemesinden yararlanır. (Alibal, 1974, s.194-195).



Resim 10: Rorschach Test Kartları.

Gerçeküstücü sanatçıların beslendiği ana kaynak olan bilinçaltı; psikanaliz, oneirizm ve otomatizm gibi yöntemlerle ortaya çıkartılarak, yapıtların oluşturulması için kullanılmaktadır. Seride, psikiyatrik yöntemlerden yardım alarak görsel anlatım amaçlarken; psikiyatri, Rorschach Testi gibi yöntemlerle, görselliği kullanarak bilinçaltını aydınlatmayı, uygulama alanı içine dahil etmektedir. Bu etkileşimden beslenerek ortaya koyulan seride, Rorschach Testi kartlarından esinlenerek, fotoğrafın günümüz imkânlarıyla, gerçeküstü anlatım biçemini yakalayabilmek amaçlanmaktadır. Projektif yöntemde olduğu gibi, çalışmalarda esas olarak dikkat çekilmek istenilen nokta, yansıtılmaya çalışılanın yanında, izleyicinin de eserde

kendisinden yansıyanları bulabilmesidir. İzleyici eserle etkileşim haline geçerek, sanatçının gerçekliğini (dolayısıyla bilinçaltını) ikinci plana itmekte ve izleyici kendi gerçekliğiyle yüzleşebilmektedir. Bu yüzleşmeden yola çıkarak çalışmayı oluşturan eser serisine "Daha Önce Tanışmış mıydık?" adı verilmiştir.

"Daha Önce Tanışmış mıydık?", serisinde biçimsel olarak Rorschach Testinden esinlenilmekle beraber tematik olarak "ötekileşme" ve "ikililik" kavramlarından da etkilenilmiştir. "İkililik" anlayışına göre evrende var olan her şey karşıtı ile vardır ve karşıtı ile güzeldir. Fakat karşıtlıklar asla birbirini tanıyacak ve birbirini anlamlandıracak süreci yaşamamıştır. Her ne kadar birbirleri üzerinden tanımlansalar ve birbirleri üzerinden anlamlandırılsalar dahi birbirlerinin karşıtı olarak görülmüşlerdir. Antik Yunan'da "Anteros" adı verilen kavramın hikâyesi serinin de bireyle ilişkili yaklaşımını anlatma noktasında esin kaynağı olmuştur. Antik Yunan Mitolojisi'ne göre "Anteros" karşıt sevgi, "Eros" sevginin kardeşidir ve anneleri Afrodit, onu Eros'un daha iyi gelişebilmesi için doğurmuştur. Antikçağ Yunan Mitolojisi'ne göre Eros ancak Anteros'un yanında gelişebilir ve güçlenebilir. Antikçağ Yunan Felsefesi'ne de karşıtlık konusunda esin kaynağı olan bu hikaye, seride karşıtlıkların bir arada bulunuşu her şeyin ancak karşıtı ile bir arada bulunabileceği ilkesi üzerinden anlatılmıştır. Herakleitos'da karşıtların birliği ve çatışması ilkesi evrensel varoluşun temel yasası olarak görülür. (Hançerlioğlu, 2007, s.55). Seride var olan yaklaşımda modern dünyada ve toplum yaşamında karşıtlıkların varlığı ve birlikteliği yerine, karşıt olanın toplumdan soyutlanarak, daha önce hiç görülmemiş ve hiç tanınmamış bir argümanmış gibi görülmesine bir eleştiri vardır. Antik Yunan'da ve felsefede, karşıtlık bu kadar önemli ve ilerlemeye yönelik bir kavram gibi görünürken günümüzde karşıtlık yok edilmesi gereken ve dışlanan bir kavram olarak görülmektedir.

Seride simetrik ve birbirinin aynı dahi olsa, birbirinin karşıtı olan iki varoluşun, birliktelikleri sonucu gerçekleşen rastlantısal ve tartışmalı oluşumların öznel anlatımı hedeflenmiştir. Öteki'nin geliştirici ve var edici bir güç olmasından ziyade "bizden değil" yaklaşımı ile reddedilmesi, serinin getirdiği temel

eleştirilerdendir. Bu eleştiri çerçevesinde sergiye verilen "Daha Önce Tanışmış mıydık" ismi birbirinin aynı olan varoluşların ayrılıkları kadar, birleşimlerinin de son derece öznel üretimlere yol açtığını göstermeyi amaçlamaktadır. Özünde kendini tanımlayabilmek için gerçekleştirilen ötekileştirme süreci içerisinde, kendinden bir parçayı ve kendi var oluşundan belli yanları da, ötekileştirdiğine katan birey bir yanıyla da karşısındakinin tanıdıklığı ile olan karmaşasını yaşamaktadır çünkü her ötekileştirmede karşısındakine kendinde olmayanı atfederken, olması ihtimalini yok etmek için tanıdık ve bildik olan yanlarını kendinde de yok etmektedir. Birlikte güçlü olmaya yol açması beklenen ötekilik ve karşıtlık ile var olma benzerliklerini reddetmeye dönüşmektedir.

3.2.1 "Daha Önce Tanışmış mıydık?" Serisi Çekim ve Montaj Aşamaları

Fotoğrafların çekim aşamasında, Rorschach test kartlarının muğlak görünümlerini elde edebilmek için kontrollü ışık şartları tercih edilmiştir. Gerekli şartları sağlaması açısından, stüdyo ortamında, softbox kullanılarak diffüzleştirilmiş tungsten ışık kaynağı ve yarı geçirgen reflektör kullanılarak diffüzleştirilmiş gün ışığı kullanılmıştır. Bu tercihlerdeki amaç; muğlak görüntüyü elde etmek için gerekli olan uzun pozlama süresinde çekim yapabilmektir. Raw (Ham görüntü) formatında çekilen fotoğraflar, renk sıcaklığı düzeltme ve kontrast/parlaklık işlemlerinden geçtikten sonra, görüntü işleme yazılımı olarak tercih edilen Adobe Photoshop CS6 sürümü kullanılarak ayna görüntüsü alınmış, lokal ton düzeltmeleri ve kadraj yapılarak baskıya hazır hale getirilmiştir. Çalışmaya konu olan 5 eser için, aynı işlem tekrar edilmiştir.



Fotoğraf 150: "Daha Önce Tanışmış mıydık?" Serisinden Çekimlerin İşlenmiş (sol) ve Raw (sağ) Görüntüleri

3.2.3. "Daha Önce Tanışmış mıydık?"



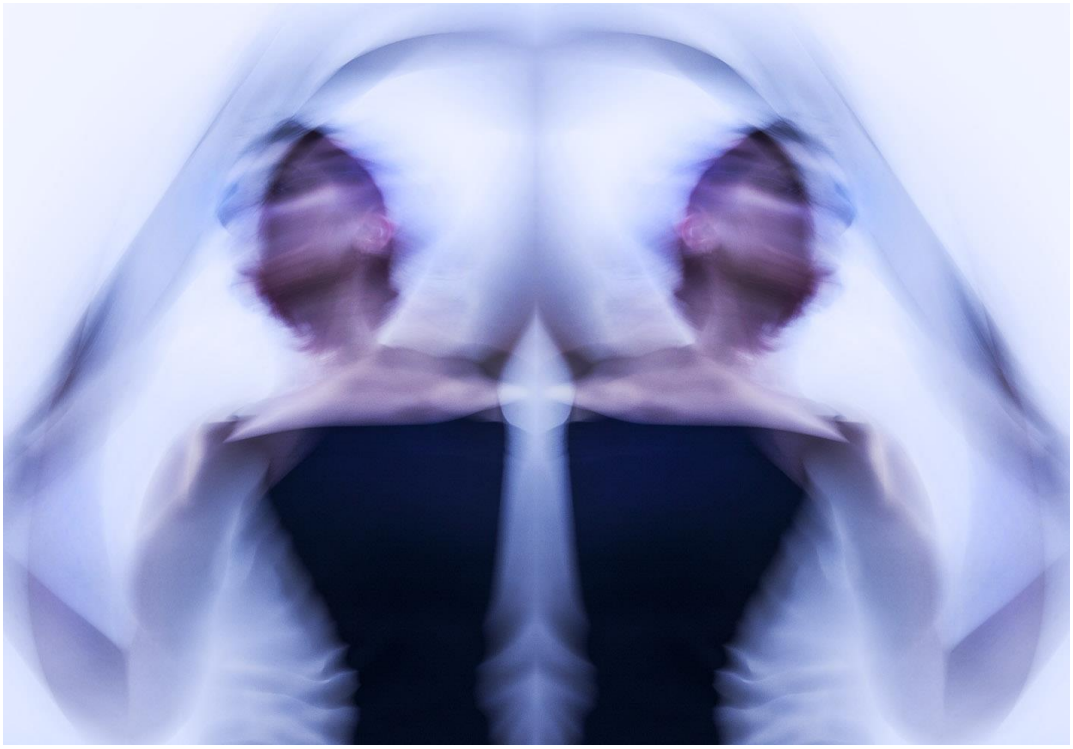
Eser 6: Daha Önce Tanışmış mıydık? - 1, Haluk Arda Oskay, 2012.



Eser 7: Daha Önce Tanışmış mıydık? - 2, Haluk Arda Oskay, 2012.



Eser 8: Daha Önce Tanışmış mıydık? - 3, Haluk Arda Oskay, 2012.



Eser 9: Daha Önce Tanışmış mıydık? - 4, Haluk Arda Oskay, 2012.



Eser 10: Daha Önce Tanışmış mıydık? - 5, Haluk Arda Oskay, 2012.

3.3. "Huzursuz" Serisi Çıkış Noktası

Huzursuz serisi, kendi içerisinde iki kavramı, farklı yaklaşımlar ile barındırmaktadır. Huzursuz, günümüz toplumuna ve günümüz toplumunun değerli kılıp putlaştırdığı nesnelere ve nesneler aracılığı ile tanımlanan insana bir eleştiri niteliği taşımayı amaçlamaktadır. Sanayi toplumuyla birlikte artan üretim, kendi içerisinde üretimin biçimini de değiştirmiş, üretimi sıradan ve birbirinin aynı ve çokça üretmeye dönüştürmüştür. Bu çokça üretim bir taraftan nicelik olarak üretimi arttırırken bir taraftan da bireyleri nitelik olarak birbirine benzetmiştir. Birbirinden farklılıkları yok olan bireyler kendilerini yalnızca sahip oldukları, satın alabildikleri ve hayatlarının içine katabildikleri metalarıyla tanımlamaya başlamıştır. Çünkü aynılaşan dünyada tükettiklerimizden başka farklılıklarımız yoktur. Sınıflarımızı benzer şeylere sahip olanlar ve benzer şeylere sahip olamayanlar belirlemektedir.

"İnsanın efendisini özgürce seçmesi onu kölelikten kurtarmaz" diyen Herbert Marcuse, yeni dünyanın efendilerinin tüketim ve metalar olduğunu ifade etmiştir. Yine Marcuse'ye göre "insanlar, kendilerini metalarında tanımaktadırlar; ruhlarını otomobillerinde, müzik setlerinde, mutfak donatımlarında bulmaktadırlar. Bireyi topluma bağlayan düzeneğin kendisi değişmiş ve toplumsal denetim üretmiş olduğu yeni gereksinimlerde demirlemiştir." (Marcuse, 1990, s.7).

İnsan gereksinimlerine yönelik ve birbiriyle aynı olmaya yönelik tüketimlerini gerçekleştirirken, farklı olan taraflarını ve insan olarak onu tekil kılan özellikleri unutmuştur. Çalışmada bireyin bu unutulan özelliklerine vurgu yapılmaya çalışılmaktadır. Çalışmalarda bireyi tanımlayacak ve kendisiyle ilişki kurabileceği tek nesne olarak "sandalye" bulunmaktadır. Bunun yanında iki figürün bulunduğu eserlerde iki bireyde birbirini nesne olarak görmektedir. Kendisi, karşıtı, farklı yanları resmedilirken, kendisinin görüntüsü muğlak halde kullanılmıştır çünkü birey nesneler olmadan kendisinin ne olduğunu ve konumunu tanımlamakta zorlanmaktadır. Çalışmada birey kendisinin aynası konumunda olup elinde bulunan

metalar olmadan görebildiği özellikleri anlatılmaya çalışılmış farklılıkların uyumuna vurgu yapılmaya çalışılmıştır.

Çalışmada, yeni efendisi olan metalardan bireyi kurtararak farklı açılardan görebilme isteği vurgulanmıştır. Sanayi toplumu ile birlikte ortaya çıkan fotoğraf, mimikçi özelliği resmin elinden alarak, mimikçi (taklitçi) yetiyi ortaya koyma konusunda tek unsur haline gelmiştir. Fakat nasıl fotoğraftaki bu seri ve mimikçi üretim fotoğrafta sanatsal arayışlara yol açtıysa çalışmada da aynı şekilde tüketerek birbirinin aynı haline gelen ve içerisinde bulunduğu toplumu ve tüketim ilişkilerini taklit ederek birbirine benzeyen bireye eleştiri ve bu benzerlikten sıyrılmasına yönelik bir çağrı vardır. Bu çağrı, çalışmada bireyin fotoğrafının negatifinin alınması, farklı renklerle kaynaştırılması, kimi zaman kadrajın içerisine giren karartı ve figürü oluşturan hareketlerin değiştirilmesi ile sağlanmıştır. Bu kadar aynılık içerisinde de farklılıkların kaynaştırılabileceği savıyla ön plana çıkan seride "huzursuzluk" kavramı bütüncül ve her haliyle, her varoluş biçiminde ortaya çıkan bir huzursuzluktur, zira çalışmaların ana teması konumunda olan birey nesnelerle olan ilişkisini kaybetmesinden dolayı kendi konumunu ve varlığını tanımlamakta zorlanmaktadır. Bağlamsal olarak bu tezatları ve eleştirileri bünyesinde barındıran seride aynı şekilde görsel olarak da çok keskin farklılıklarla aynı figür ortaya konularak, aynı huzursuzluk izleyiciye de aktarılmaya çalışılmıştır. Bu noktada sanatın estetize eden ve bütüncül bir güzelliğe önem veren yapısının yerine farklılıkların kendi içerisindeki uyumu ön plana çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede seri aynı zamanda sanatsal yaklaşıma da bilinçaltısal bir karşı duruş niteliği taşımaktadır.

Ürettikleri ile anlamlanan birey yerine farklılıkları ile anlam kazanan birey ön plana çıkartılarak, sadece kavramsal değil biçimsel bir farklılık da ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede sadece sıradan bir tüketim toplumu ya da tüketim eleştirisi olarak değil ayaklarını birden farklı fakat tümü uyumu içeren felsefi yaklaşımların üzerine basarak oradan yükselmiş ve desteğini almıştır. Bir taraftan Doğu felsefelerinin temelinde yatan "yin" (kötü) ve "yang" (iyi) anlayışını diğer

taraftan ise Batı Avrupa Medeniyeti'ne kaynaklık eden Antik Yunan Felsefesi'nin "Anteros" (karşıt sevgi) kavramını da içselleştirmiştir. Tüketim toplumu eleştirisini yaparken, yalnızca "tüketmeyin" demek yerine "farklılıkların farkına vararak, ötekilerle birlikte var olmayı görüp, tüketilenler üzerinden değil kendi benliği üzerinden düşünsel üretimi" öneren seri, eleştirel olduğu kadar zihinsel olarak da uyarıcı olmayı amaçlamaktadır.

Tek tipleşen ve tüketerek birbirinin aynı olan insanın cinsiyeti yoktur, birbirinden farklı şeyler dahi yapsa, kadın veya erkek de olsa sonuç tüketimleri üzerinden kendini tanımladığıdır. Seride bu bağlamda birbirinden farklı eylemleri gerçekleştirmesine rağmen aynılaşan farklı cinsiyetteki bireylere de yer verilmiştir. Çünkü içinde yaşadığımız tüketim toplumu ayrım yapmadan özgür aklın ve kendisine ayna tutarak uyumlanmayan herkesi birbirine benzeterek aynılaştırmakta zaman kaybetmemektedir. Seri bu anlamda birbiriyle farklı görünseler dahi geniş bir perspektiften bakıldığında aynılaşan farklılıklara dikkat çekmeyi amaçlamaktadır.

3.3.1. "Huzursuz" Serisi Çekim ve Montaj Aşaması

"Huzursuz" serisi çekimleri yapılırken, sonsuz fon kullanımından dolayı, stüdyo ortamında çekim yapılması tercih edilmiştir. Modellik yapan dansçılara, hız hareket etkisi kazandırarak çekim yapılmak istendiğinden, sürekli tungsten ışık kaynağı tercih sebebi olmuştur. Yaklaşık 1sn'lik çekimler yapılırken, hareket etkisinden dolayı muğlak olarak görünen modellerin daha da belirsizleşmemesi için, diyafram, ışık şartlarına uygun olarak kısılarak alan derinliği arttırılmış ve iki modelinde aralarında ki mesafeden dolayı ortaya çıkan netsizlik sorunu ortadan kaldırılmıştır.

Elde edilen görüntüler, bilgisayar ortamında işlenirken, ilk olarak tungsten ışık kaynağı kullanımdan dolayı ortaya çıkan renk sapması düzeltilmiştir. İkinci aşamada, fon üzerinde bulunan istenmeyen lekeler rötuşlanmıştır. Baskı alınacak



Fotoğraf 151: "Huzursuz" Serisinden İki Adet Çekimin Raw Görüntüsü.

boyutta çalışma sayfası oluşturularak dört eşit parçaya ayrılmıştır. Dörde ayrılmış bölümlerden ikisine çekimin renkli pozitifi ve renkli negatifinin ayna görüntüsü yerleştirilmiştir. Diğer ikisine siyah beyaz pozitifi ve siyah beyaz negatifin ayna görüntüsü yerleştirilerek, çalışma baskı aşamasına hazır hale getirilmiştir.

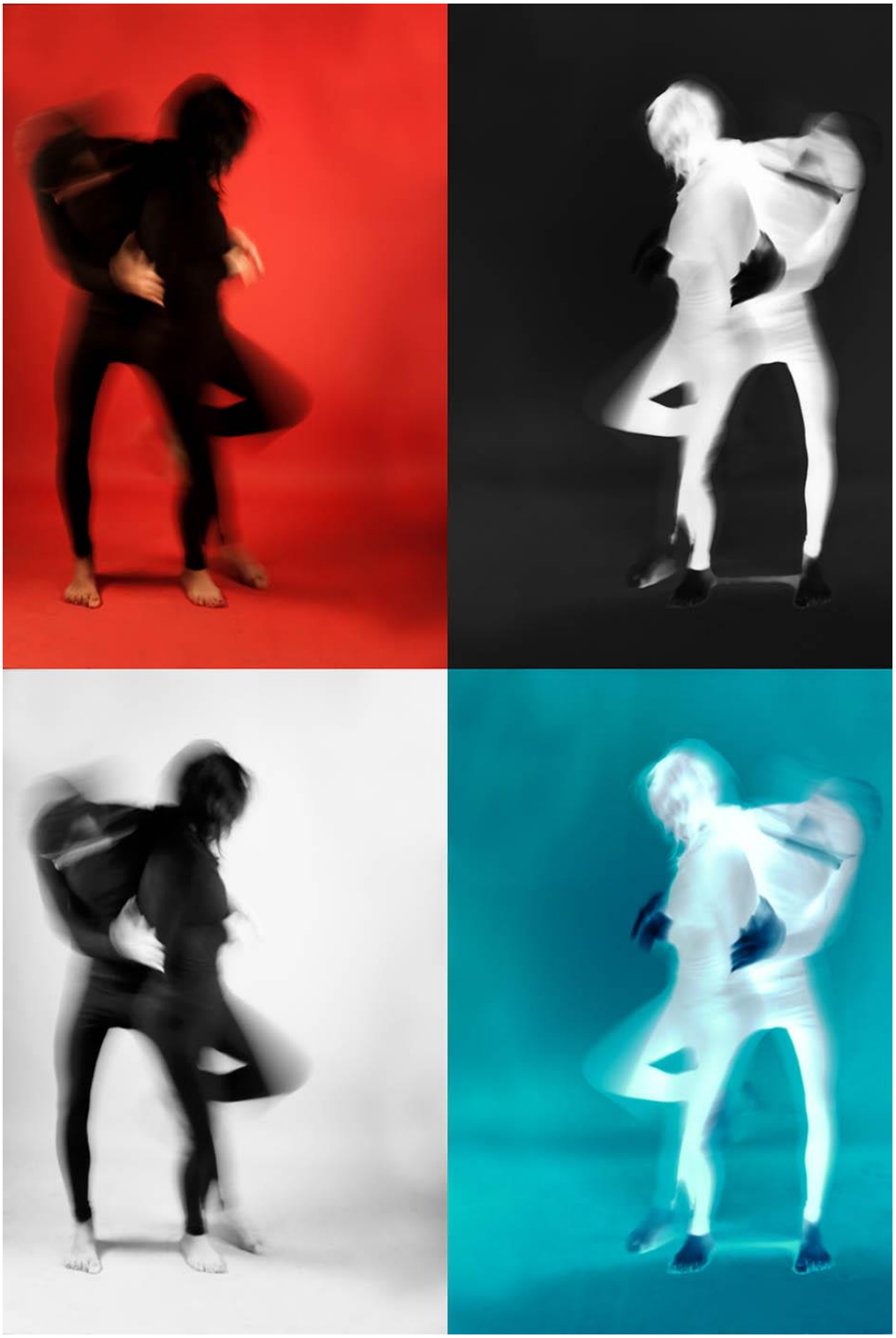
3.3.2. "Huzursuz" Serisi



Eser 11: Huzursuz - 1, Haluk Arda Oskay, 2010.



Eser 12: Huzursuz - 2, Haluk Arda Oskay, 2010.



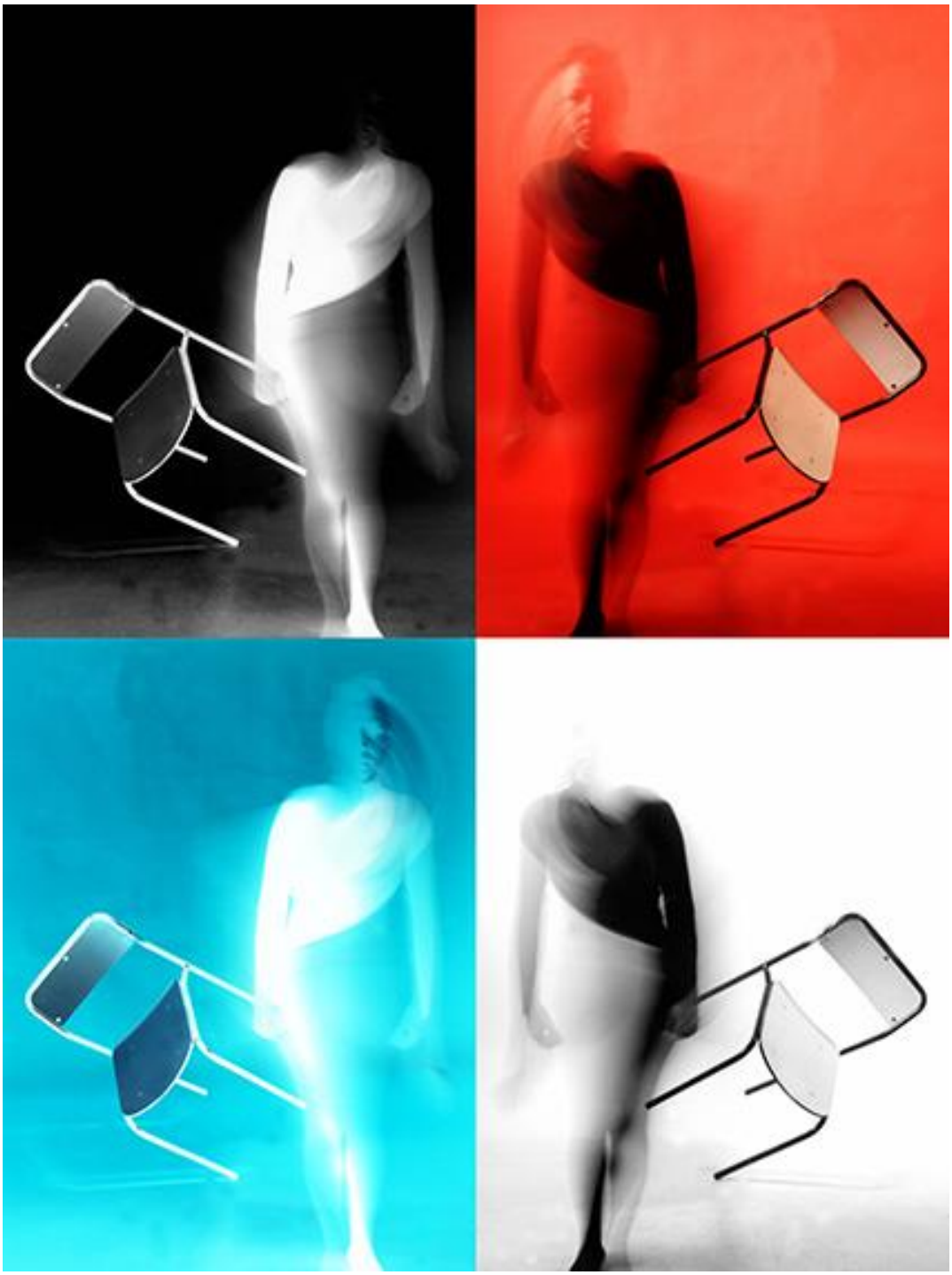
Eser 13: Huzursuz - 3, Haluk Arda Oskay, 2010.



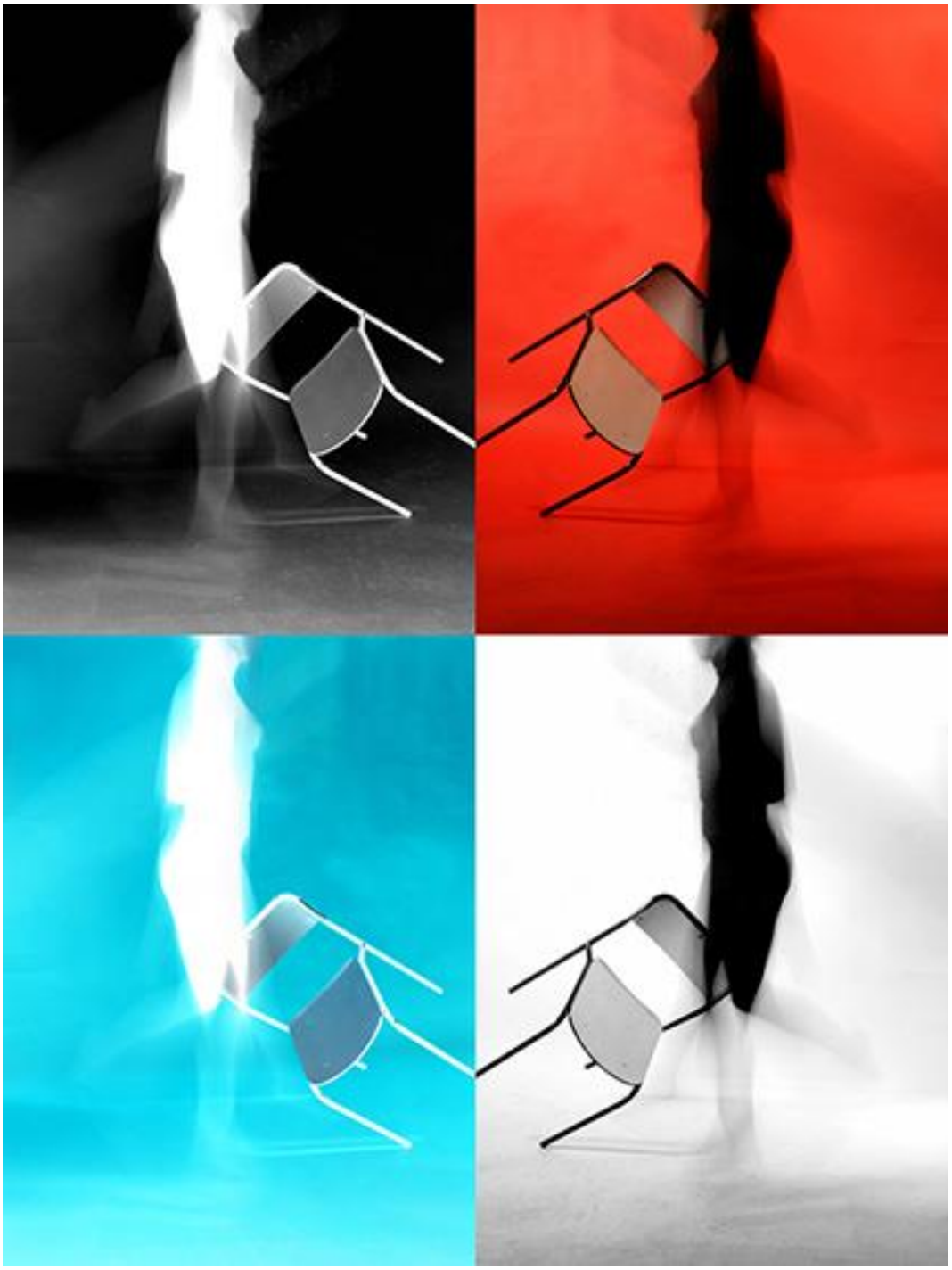
Eser 14: Huzursuz - 4, Haluk Arda Oskay, 2010.



Eser 15: Huzursuz - 5, Haluk Arda Oskay, 2010.



Eser 16: Huzursuz - 6, Haluk Arda Oskay, 2003.



Eser 17: Huzursuz - 7, Haluk Arda Oskay, 2003.



Eser 18: Huzursuz - 8, Haluk Arda Oskay, 2004.



Eser 19: Huzursuz - 9, Haluk Arda Oskay, 2004.



Eser 20: Huzursuz - 10, Haluk Arda Oskay, 2010.

SONUÇ

İnsan, mental olarak "var" olduğunun farkına vardığından beri, ötekinin de "var" olduğunun ve kendisinden farklı olduğunun bilincindedir. Öteki ve kendisi arasında farklılığı ortaya koyabilmek veya farklı olan kısımları çıkardığı zaman geri kalan kısmın "aynı" olduğunu ortaya koyabilmek için birinci yol olarak görsel iletişimi seçmektedir. Sosyo-kültürel bağlamda ele alındığı zaman, insanlık tarihi boyunca simgeler veya bayraklar bu konuyu anlamlandırmak adına önemli yere sahiptir. Benzer kültüre, kökenlere veya ortak paydalara sahip topluluklar veya toplumlar "aynı" veya "farklı" olduklarını ifade etmek için söz ve yazıdan önce semboller ve renkleri kullanmaktadır. Görsel yolla veri aktarımı, sözlü veya yazılı iletişimden önce öğrenilir ve görsel veri aktarımının başarılı olabilmesi için aktarılanın gerçeğine ne derece benzediği önem taşımaktadır. Bu noktada, tarihsel süreç içerisinde görsel veri aktarımı konusunda uzmanlaşmış bir sınıf ortaya çıkmıştır. Bu sınıf sanatçı sınıfıdır.

Aktarılmak istenen mesajı gerçeğe en uygun şekilde aktarabilmek adına, doğanın üç boyutlu gerçekliğini iki boyutlu düzlemlere aktarma sanatçıların her dönemde öncelikli amaçları arasındadır. Aktarma işlemi sırasında karşılaşılan başlıca sorun ise perspektif kısaltımıdır. Boyut aktarımı sorunu, primitif sanatlarda açıkça gözlemlenebilmektedir. Bu sorunu aşabilmek için çeşitli ölçüm aletleri geliştirilmiştir. Alet üretebilme ve kullanabilme becerisi insanı, beraber yaşadığı diğer yaşam formlarından ayırarak, gelişiminin temelinde bulunmaktadır. Sanatçı, doğanın üç boyutlu gerçekliğini iki boyuta indirebilmek için sürekli olarak yeni aletler üretme çabası içerisinde olmuştur. Rönesans döneminde yapılan mekanik perspektif aracı, sorunu çözebilmek için ortaya çıkan ilk komplike aletlerdendir. Bu aletin kullanımı sırasında insan objektifin, ışığa duyarlı malzemenin ve vizörün yerine geçmiştir ve -en ilkel anlamda- kayıt yapabilen alet ortaya çıkmıştır. Bu ilkel kayıt sırasında ışık hala serbest haldedir ve gerçekliğin daha kusursuz aktarılabilmesi için, serbest halde olan ışığı toplayıp, odaklayarak yol gösterecek başka bir alet olan camera obscura, gerçekliği olduğu gibi aktarabilme çabası içerisinde devrim

yaratmıştır. Basit cetvel, gönye, pergel ve ölçümleme aletlerinden sonra bu buluş, gerçekliği ve perspektifi daha önce hiç olmadığı kadar kolay ve çabuk şekilde iki boyuta aktarılmasını sağlamıştır. İnsanlığın ve dolayısıyla teknolojinin -henüz- müdahale edemediği tek gerçeklik olan zamanın akışı, sanatçılar için camera obscura yoluyla, iki boyutlu düzlemde gözlemlenebilen akış haline gelmiştir. En azından geçmiş veya gelecek olmasa da, "o an" sanatçılar için artık çözümlenmiş bir sorundur. Bu noktadan sonra, resim sanatı camera obscurayı, gerçekliği kendi üzerinden aktarabilmek için kullanmaya başlayacaktır. Fakat kayıt işlemi hala sanatçının el becerisine bağımlıdır. Her ne kadar doğanın gerçekliği düzlemler üzerine kusursuz aktarılabilse de henüz kimyasal kayıt yöntemleri kalıcı olarak görüntüleri sabitleme yeteneğine ulaştırılamamıştır.

Basite indirgendiği zaman, fotoğraf çekme işleminin gerçekleşebilmesi için iki etkenin var olması gerekmektedir. Bunlardan birincisi ışığın odaklanmasını sağlayacak olan optik sistem ve ikincisi odaklanmış görüntüyü kayıt altında alacak olan kimyasal işlemdir. Optik ve kimyasal sürecin gelişimi incelenecek olursa fotoğrafın ortaya çıkışını geciktiren tek engel, ışıktan arındırılmış ortamda kayıt altına alınan görüntünün tekrar gün ışığına çıkartılamamasıdır. Joseph Nicéphore Niépce'ın 1827'de (bazı kaynaklarda 1826) gerçekleştirdiği işlemle, yüzyıllardır süregelen, doğanın gerçekliğini alet veya makine kullanımı yoluyla düzleme aktarma işleminin son eksik aşaması olan optik görüntünün sabitlenmesi işlemini tamamlamıştır. Fotoğraf makinesinin ortaya çıkması aynı fotoğraf çekme işlemi gibi belli bir süreci kapsar ve 1827 de (bazı kaynaklarda 1826) bu sürecin son aşaması da tamamlanmıştır.

Doğanın gerçekliğinin aktarılmasında, araç durumunda olan insan etkisinin tamamen kalkmasıyla beraber, binlerce yıllık gelenek bir anda yıkılmıştır. Artık sanatçının ve her daim ilham kaynağı olan doğanın arasında bir makine durmaktadır. Sanatçının emeği olmaksızın, doğanın gerçekliğinin aynısını kopyalayabilen makineler günümüz genetik mühendisliğinin ve canlı kopyalama (klonlama) tartışmalarının bir benzerini de beraberinde getirmiştir. Kadın ve erkek olmadan

makineler aracılığıyla üretilebilecek insan, günümüzde nasıl toplumsal tartışmalara yol açıyorsa, zamanının toplumunda da fotoğraf, benzer tartışmalar yaratmıştır. Doğa'nın bir parçası olan insanın üretim sürecinden çıkmasının en yoğun etkisi, resim sanatı üzerine yansımıştır.

Fotoğrafın, gelişen teknolojinin akabinde yaygınlaşmasıyla beraber kitleler tarafından, çok fazla vasıf gerektirmeden, sıradan insanlar tarafından da aslının aynısı görüntü üretimi, seri üretime benzer bir hal alarak beraberinde sanatçının el emeğiyle üretimini yaptığı resim sanatının belgeleme özelliğini tamamen yitirmesine yol açmıştır. Ressamlar, doğanın temsil edilme yöntemi değiştiğinden ötürü doğayı temsil etmeyi tekrar keşfetmek zorunda kalmışlardır.

Resim, fotoğrafın icadından sonra, küllerinden yeniden doğarak, kaybettiği taklitçi kabiliyetinin yerini, sanatçının mental dünyasını resimlerine aktarmasıyla kapatma yoluna gitmiştir. Ressamlar yeni çalışma alanlarını, fotoğrafın giremeyeceği alanlara yönlendirmeye çaba sarf ederken, aktarılan gerçeklik artık doğanın gerçekliği değil sanatçının gerçekliği olmaktadır. Nesneleri gözle göründüğü gibi tasvir etmek yerine zihinde canlandırdığı imgesini resmetme, resim sanatının yeni amacı haline gelmekte ve bununla beraber değişen gerçek algısı da, gözle görülebilenin ötesine yönelerek, sanatta gerçeküstü anlatım biçemlerini sanatsal anlatım sürecine dâhil etmektedir.

Sanatçıların belki de en büyük arzusu olan, doğanın gerçekliğini olduğu gibi aktarabilme çabası, fotoğrafın icadıyla beraber ulaşılabilir bir emel halini almaktadır. Diğer yandan sanatçı emeline ulaştığında ise makinelerle elde edilen bu gerçekliği yeniden bozma isteği ortaya çıkmaktadır. Binlerce yıldır ulaşılmak istenen gerçeklik seviyesine ulaşılmış olmasına karşın, gerçeklik sanatçıya hiçbir zaman yeterli gelmemektedir. Sadece olanı olduğu gibi aktarmak, kendinden bir parça katmamak, sanatın doğasına terstir ve bunun sonucu olarak fotoğrafın da bir sanat alanı olarak

kullanıldığı kabul edildiğinde, fotoğraf sanatında gerçeküstü anlatım tarzının ortaya çıkması kaçınılmazdır.

Gerçeküstü anlatım açısından, fotoğrafın sağladığı imkânlar neredeyse sınırsızdır. Yapısı gereği, gerçek olanı aktaran fotoğraf, sanatçının sonradan gerçekleştirdiği müdahalelerle, olanı düz bir şekilde aktarmaktan sıyrılarak sanatçının kendi görüşünü de yaratım sürecine dâhil ettiği anlatım biçemi özelliğini kazanmasıyla birlikte, fotoğraf sanatçıları, gerçeküstü anlatımı çalışmalarına taşırken resimsel etkileri de kullanmaktan kaçınmamışlardır. Fotoğrafın, ressamlar ve dolayısıyla resim sanatı üzerindeki etkisine benzer şekilde fotoğrafçılarda resim sanatından bir o kadar etkilenmektedir. Fotoğraf sanatçıları gerçeküstü anlatımlarını aktarırken, fotoğrafın de teknik sınırlarını zorlamaktadırlar ve teknik arayışlar fotoğraf için gelişimi tetiklemektedir. Fotoğrafçıların yeni anlatım şekilleri arama çabaları sonucunda fotoğraf çekme eylemi, birçok gerçeküstücü fotoğrafçı için "fotoğraf yapmak" olarak değişikliğe uğramaktadır. Fotoğrafın konvansiyonel üretim şekli, farklı müdahaleler sonucunda, resimsel tatlar bırakan sonuçlara ulaşmaktadır. Fotoğraf yapma eylemi, resim sanatının, fotoğrafın icadından sonra gerçekliği aktarmayı bırakarak kendine yeni mecralar aramasına benzer bir yol çizerek, fotoğraf üretiminin basitleşerek, geniş kitlelerce uygulanabilen bir teknik halini almasından sonra, fotoğrafçının farklı olana ulaşma çabası doğrultusunda kendine yer bulmaktadır. Bu doğrultuda fotoğraf yapma, fotoğrafçılar için kendi dışavurumlarını oluşturdukları mecra olarak yer almaktadır.

Gerçeküstücü anlatımı kullanan fotoğrafçılar için fotoğraf yapma eylemi, fotoğraf çekmekten farklı olarak, resim ve fotoğrafın arasında melezlenmiş şekilde durmakta, fotoğrafın getirdiği teknolojik ve teknik imkânları ve resimsel anlatımın kişiselleştirilebilirliğinden beslenmektedir. Bu melez yöntemle beraber fotoğrafçı, hem aktarıcı hem de çok daha fazla katılımcı olarak sanatsal üretim süreci içerisinde yer almaktadır. Gerçeküstü anlatım biçemini benimsemiş fotoğrafçılar için fotoğraf yapmak, fotoğrafı medya olarak kullanarak resim yapmakla örtüşmektedir. Fotoğraf ve resmin arasında bozulamayacak simbiyotik beslenme oluşturulmuştur. Fotoğrafın

teknolojik imkânları ve resim sanatının anlatım öğeleriyle, iki disiplin birbirini besleyerek gelişimlerini sürdürmektedirler. Fakat bu gelişim, tek çizgi üzerinde yol almamakta, farklı eğilimlerle beraber, birden çok yöne yayılmaktadır. Fotoğrafın sunumuna dâhil edilen mekânsal ve üç boyutlu (fotografik heykel gibi) anlatım yöntemlerinin yanında, video gibi destekleyici uygulamalarla, fotoğraf çok farklı anlatım biçemlerine doğru yol almaktadır. Fotoğrafın dijitalleşmesi, internet üzerinden aktarılması ve dijital ortamlarda depolanmasıyla beraber, fotoğrafın fiziksel üretimi oldukça azalmıştır. Artık fotoğraf hem her yerdedir, hem de hiçbir yerde. Bu bağlamda fotoğrafın kendisi gerçeküstü bir hal almıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Algan, Ertuğrul (1999). Fotoğraf Okuma. Görüntü Çözümlemelerine Giriş. Eskişehir: Çözüm İletişim Hizmetleri Limited Şti.

Bajak, Quentin, (2011). Fotoğraftan Sonra – Analog Fotoğraftan Dijital Devrime, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Bate, David. (2003). Photography & Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent. Londra: I. B. Tauris & Co. Ltd.

Batur, Enis (1998). Modernizm'in Serüveni. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Batur, Enis (1999). İmgeleri Kim Dinler?. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bazin, Germain (1998). Sanat Tarihi, (Çev. Selahattin Hilav). İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Benjamin, Walter (2001). Fotoğrafın Kısa Tarihçesi. (Çev: Ali Cengizkan). İstanbul : YGS yayınları.

Bilgin, Nuri (1994). Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu. İzmir: Ege Yayıncılık.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (2008). İstanbul: Yem Yayın.

Einstein, Albert (2002). İzafiyet Teorisi. (Çev. Gülen Aktaş). İstanbul: Say Yayınları.

Farago, France (2006). Sanat. (Çev. Özcan Doğan) İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Fay, Brian (2005). Çağdaş Sosyal Bilimler Felsefesi; Çok Kültürlü Bir Yaklaşım. İkinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Fiske, John (2003). İletişim Çalışmalarına Giriş. (Çev. Süleyman İrvan) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Floranski, Pavel (2011). Tersten Perspektif. İstanbul: Metis Yayınları.

Freund, Gisele (2008). Fotoğraf ve Toplum. (Çev. Şule Demirkol). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Frizot, Michel (1998). A New History of Photography. Italy: Amilcare Pizzi.

Gombrich, E.H. (2007). Sanatın Öyküsü. (Çev. Erol Erduran – Ömer Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hançerlioğlu, Orhan (2007). Düşünce Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Harrison, Charles, Paul Wood (2011). Sanat ve Kuram 1900 – 2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Çev. Sabri Gürses) İstanbul: Küre Yayınları.

Hopkins, David (2006). Dada ve Gerçeküstücülük. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

İpşiroğlu, Nazan, Mazhar İpşiroğlu (2009). Sanatta Devrim. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Kanburoğlu, Özer (2010). Dijital Fotoğrafta Yaratıcı Teknikler. İstanbul: Say Yayınları.

Keser, Nimet (2009). Sanat Sözlüğü. Ankara: Ütopya Yayınları.

Kılıç, Levend (2008). Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Kılıç, Levend (2011). Fotoğraf Kültürü. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web-Ofset.

Korshunova, Lydia (2004). Felsefe Nedir? (Çev. Vasıf Erenus) İstanbul: Morpha Kültür Yayınları.

Lynton, Norbert (2004). Modern Sanatın Öyküsü. (Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Marcuse, Herbert (1990). Tek Boyutlu İnsan. (Çev: Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.

Maria, Stafford Barbara, Frances Terpak, (2001). Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen, Getty Research Institute: Los Angeles.

Özdemir, Beyhan (2009). Fotoğraf Neyi Anlatır - Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Passeron, Rene (2000). Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Peres, Michael R. (2008). The Concise Focal Encyclopedia of Photography. Birleşik Krallık: Focal Press,

Platon, (2010). Devlet. (Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Postman, Neil (2004). Televizyon Öldüren Eğlence – Gösteri Çağında Kamusal Söylem. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ritchin, Fred (2012). Fotoğraftan Sonra. (Çev. Yalım Keser). İstanbul: Espas Sanat Kuramı Yayınları.

Schwartz, Vanessa R., (1999). Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siecle France. Berkeley: University of California Press.

Seguela, Jacques (1990). Yarın Çok Star Olacak. (Çev. Mine Haksal). İstanbul: AFA Yayıncılık.

Sontag, Susan (2011). Fotoğraf Üzerine. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Turan, Ergün, Çağatay Göktan M., Orhan Cem Çetin, Özer Kanburoğlu (2012). Fotoğraf Tarihi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web-Ofset.

Woods, Kim W. (2007). Making Renaissance Art. London: Yale University Press.

Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

Alibal, Mehmet (1974). "Projektif Testlerde Kişilik Değerlendirmesi Özellikler ve Materyaller" Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Cilt 7, Sayı 1, Ankara.

Aral, Ömer Yiğit, (2009). "De Chirico: Mekanın Metafizik Belleği" Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı 15.

Erikson, Erik, (2003). "Psikososyal Kimlik, Dilbilimleri Akademik Araştırma Dergisi III" sayı: 2 çev. M. Doğan Karaçoşkun.

Genç, Adem, (2008) "Siyah Çizgilerin Apelles'i" Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 2 sayfa: 137-154.

Gerhold Erika and Angela Rose, (2012) "Anamorphic Art with a Tilted Cylinder" Proceedings of The National Conference On Undergraduate Research (NCUR) 2012 Weber State University, Ogden Utah March 29 – 31: s. 449-456.

Göktan, M. Çağatay, (2008) "Fotoğraf Sanatı ile Mitoloji Arasındaki Etkileşim", 1. Sanat ve Tasarım Sempozyumu Bildiri Kitabı, İstanbul

Hunt J. L., B. G. Nickel, Christian Gigault, (2000). "Anamorphic Images". The American Journal of Physics, sayı: 68: s. 232-237

Kanburoğlu, Özer, "Her Fotoğraf Çeken Fotoğraf Sanatçısı mıdır?", Photo World Dijital Fotoğraf Dergisi, Sayı:19.

Karaesman Erhan, "Büyülü Bir Göz Merceği" ,Hürriyet Gösteri, sayı 146, Ocak 1993, s. 41.

Tarhan Turgut, (2013), “Düşey Abartı Tekniği”. Foto Atlas, Yaz, Sayı 16.

Turan, Ergün, Fotoğraf Dergisi, "Işığa Duyarlı Malzemenin (Duyarkatın) Gelişimi - 1". Sayı 100.

Vahip, Işıl, Psikeart, Ocak – Şubat, Sayı 13, 2011, Depresyonla Kalkan Öfkeyle Oturur.

Yüzbaşiyev, Mehemmed, Resim Sanatının Kuralları, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, Cilt: 5, Sayı: 2010/2.

Tezler

Bulut, Yusuf, "Fotoğrafik Anlatımda Sürrealist Bakış" (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı, İzmir, 2008.

Ergand, Çetin (2006). Panoromik Fotoğrafın Anlatım Dili, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fotoğraf Anasanat Dalı Fotoğraf Programı, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni, İstanbul.

Şahin, Sinem Gül (2011). “Rorschach Oral Bağımlılık Ölçeği Güvenirlik Çalışması” İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Psikoloji Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Şen, Yusuf Murat (2000) “Fotoğraf-Resim İlişkisi İçinde Kimlik Arayışı”, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı Fotoğraf Programı, İstanbul.

Elektronik Kaynaklar

Ak, Seyit Ali, "Şahin Kaygun'un Estetik Yaşantısında Bir Defne Dalı" http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_kaygun/Yazilar/seyitaliak.htm (18.11.2012)

Alexander, Adolfo, (t.y.)

http://www.novacon.com.br/odditycameras/sutton.htm, (19.06.2013)

Aral, Nur (2009). “Çoklu Gerçeklikler ve Sandy Skoglund Üzerine” [Elektronik Sürüm]Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı 3. S. 21-34.

(http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/3_nur.pdf) (19.06.2013)

Artun, Ali, (2006). “1-Sanat ve Eleştiri”, [Elektronik Sürüm] Modernliğin Sınırında Sanat-Eleştiri, Özerklik, Siyaset” Üç Konuşma içinde ilki. İstanbul: MÜGSF, s. 73-90 (19.06.2013)

Baş, Emre (2010) Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi. (http://istanbulmuseum.org/artists/tahir%20un.html (20.11.2012)

Çakır, Buket (2011). “Diyalektik ve Tarihsel Maddecilik Açısından Bilgi Toplumu Kavramının, Bilginin ve Teknolojinin Anlamı” [Elektronik Sürüm]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Sosyal Bilimler Dergisi, sayı: 2011-1, s. 127-142.

(http://www.journals.istanbul.edu.tr/tr/index.php/sosyalbilimler/article/download/4746/4325) (20.06.2013)

Çelenk, Tülay, Temel Tasarım - Işık, (http://www.fotografya.gen.tr/issue-9/temel_tasarim.html (26.11.2012)

Douali, M. G. ve Silver J. D., (2004). “Self-optimised vision correction with adaptive spectacle lenses in developing countries,” [Elektronik Sürüm]. Ophthalmic Physiol Opt. May;24(3), s. 234-241.
http://www.vdwoxford.org/resources/OphthalPhysiolOpt_24_234_Douali_Silver_Selfoptimised_vision_correction_with_adaptive_spectacle_lenses_in_developing_countries.pdf (19.06.2013)

Er, Gülay, "‘Benim Gerçeğim’ Herkesin Gerçeği" İletim Gazetesi, Mayıs 2005, Sayı 92.

(http://www.istanbul.edu.tr/iletim/?page=template-news/detail&int_Id=527)
(19.11.2012)

Jolly, William L., (1997), “Solarization Demystified - Historical, Artistic and Technical Aspects of the Sabatier Effect.”

(http://www.cchem.berkeley.edu/wljeme/SOUTLINE.html) (18.06.2013)

Kısmet, Mehmet," Saygun Dura – “Ritüel” ve “Benim Gerçeğim” Fotoğraf Gösterileri"(http://www.photoworldfotografmerkezi.com/files/38e32415a0a06204bd33596343ff4e68-109.html) (18.11.2012)

Kopf Johannes, Billy Chen, Richard Szeliski, Michael Cohen (2010). “Street Slide: Browsing Street Level Imagery” [Elektronik Sürüm] ACM Transactions on Graphics, Sunum: SIGGRAPH 2010, cilt: 29, sayı: 4, s. 1-8.

(http://research.microsoft.com/enus/um/people/kopf/street_slide/paper/street_slide.pdf) (19.06.2013)

Laçin, H.Bahadır, “Tahir Ün: Sadece Biraz Daha Özgürlük”, Fotoritim, 2009, Şubat Sayısı. (http://www.fotoritim.com/yazi/tahir-un--sadece-biraz-daha-ozgurluk) (20.11.2012)

Mansoor, Jaleh (2005). “Ed Ruscha's 'One-Way Street'” [Elektronik Sürüm]. October Magazine, Vol. 111, Massachusetts Institute of Technology Press: s. 127–142. (http://www.jstor.org/stable/3397676) (21.06.2013)

Özgül, Eda Gönül (2012). “Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh’un Topografik Tasvirleri” [Elektronik Sürüm]. Milli Folklor, sayı: 96, 170-189. (http://www.millifolklor.com/tr/) (19.06.2013)

Qualls, Larry (1994). “Sandy Skogland”. [Elektronik Sürüm] Performing Arts Journal, Vol. 16, No. 1, Bodies of Work (Jan., 1994), S. 102-106.

(http://www.jstor.org/stable/3245831) (19.06.2013)

Rh+ Sanart, Türkiye'nin Plastik Sanatlar Dergisi, 2006, Sayı: 34, Sf: 20-23 (Aktaran: http://www.fotoritim.com/yazi/ahmet-oner-gezgin--fotografi (30.11.2012)

Sağlamtimur, Baybars, " Jerry Uelsmann ile Söyleşi: Hedefim, Kendimi Şaşırtmaktır" (http://www.fotoritim.com/yazi/jerry-uelsmann-ile-soylesi--hedefim-kendimi-sasirtmaktir) (25.11.2012)

Tüfekçi, Tunç, "Resim Fotoğraf İlişkisi", Oditoryum, 23.02.1999. (http://www.msgsu.edu.tr/data/doc/temel_egitim_etkinlikler/6.rtf) (18.11.2010)

Ün, Tahir, "Türkiye'de Plastik Sanatların Değişen Boyutları İçerisinde Fotoğrafın Yeniden Değerlendirilmesi" (http://www.fotografya.gen.tr/issue-3/tahir.html) (25.11.2012)

William, Meyers, "Ah, but Can Photoshop Do This?" The Wall Street Journal, 28 Şubat2012.

(http://online.wsj.com/article/SB10001424052970203918304577239671122301452.html?KEYWORDS=UELSMANN (25.11.2012)

Wood, R. Derek, (1997). "Daguerre and his Diorama in the 1830s: some financial announcements" European Society for the History of Photography" [Elektronik Sürüm] Croydon, UK., No 6, (1994/95/96) s. 35-40.

(http://www.webarchive.org.uk/wayback/archive/20100311230311/http://www.midley.co.uk/diorama/Diorama_Wood_2.htm) (18.06.2013)

http://217.195.205.6/istanbul_sergi_detay.asp?id=877&t=Benim%20Ger%E7e%F0im%20/%20Saygun%20Dura%20Foto%F0raf%20Sergisi (19.11.2012)

http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/319485.asp (19.11.2012)

http://artblart.com/tag/every-building-on-the-sunset-strip-1966 (19.06.2013)

http://homepages.tscnet.com/omard1/jportat5.html (16.06.2011)

http://ortaformatdergi.tumblr.com/post/13264381880/asl-narin-soylesisi-interview-asl-narin (19.06.2013)

http://www.aassm.org.tr/Etkinlik_Bilgi/Maggie%20Danon/320 (25.11.2012)

http://www.abelardomorell.net (19.06.2013)

http://www.cchem.berkeley.edu/wljeme/Chapt3.html (15.12.2012)

http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=258,480,0,0,1,0 (19.11.2012)

http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=366,598,0,0,1,0 (19.11.2012)

http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_kaygun/Polaroidler/polaroidler.htm (18.11.2012)

http://www.fotografya.gen.tr/issue13/s_kaygun/Yazilar/karaesmen.htm (18.11.2012)

http://www.fotografya.gen.tr/issue-13/s_kaygun/Yazilar/leylasoylesi.htm (18.11.2012)

http://www.fotoritim.com/yazi/ahmet-oner-gezgin--fotografi (29.11.2012)

http://www.fotoritim.com/yazi/ilke-veral--anahtar (25.11.2012)

http://www.fotoritim.com/yazi/maggie-danon--dijital-yorumlar (25.11.2012)

http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=3283 (27.11.2012)

http://www.ilkeveral.com/biyografi.html (25.11.2012)

http://www.kameraarkasi.org/light/mucitler/alhazen.html (26.11.2012)

http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/sahinkaygun.html (18.11.2012)

http://www.maggiedanon.com (25.11.2012)

http://www.metmuseum.org/toah/hi/hi_bellmerhans.htm (13.11.2012)

http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1100.15 (13.11.2012)

http://www.muratgermen.com/new_site/Murat_Germen_web.html#/PERSONAL/CV - SHORT BIO/) (21.06.2013)

http://www.mhs.ox.ac.uk/sphaera/index.htm?issue8/articl7 (19.06.2012)

http://www.michaelhoppengallery.com/exhibition,past,2,0,0,0,103,0,0,0,sohei_nishino_the_diorama_map_series.html (19.06.2013)

http://www.museenkoeln.de/museum-ludwig/default.asp?s=3852 (27.11.2012)

http://www.panoramapainting.com/index.php (19.06.2012)

http://www.tahirun.net/about.htm (20.11.2012)

http://www.uelsmann.net/about.php (25.11.2012)

Ekler

Abelardo Morell'le Elektronik Posta Üzerinden Söyleşi (18 Mayıs 2013)

Haluk Arda Oskay: "Camera obscura" ve "tent camera" kullanarak gerçekleştirdiğiniz çalışmalarınızda zaman ve mekân algısını bozarak gerçeküstü bir anlatım tarzı yarattığınızı düşünüyor musunuz?

Abelardo Morell: Her zaman sürrealizme karşı ilgim olmuştur fakat ilerleyen yaşlarımda sürrealist imgeleri son derece gerçek doğal görüntülerle kombine ederek yakalamaya çalıştım. Camera Obscura ve çadır çalışmamda, beynimin garip imgeleminden çok dışarıdan gelen gerçek görüntü ile optik gerçekliğin içerideki sürreel karışımını ve oluşturdukları birleşimi çok beğendim.

H.A.O: Fotoğrafın en primitif aracı olan "camera obscura " ve günümüzde kullanılan dijital fotoğraf tekniğini aynı anda kullanarak ortaya koyduğunuz tent camera çalışmalarınız, geleneksel yöntemlerle, dijital teknolojiyi bir araya getirmekte ve oldukça fazla ilgi çekmektedir. Salt dijital tekniklerin doyum noktasına geldiğini düşünüyor musunuz? Sizce fotografik anlatım tarzının geleceği, geleneksel ve dijital tekniklerin harmanlanmasıyla mı şekillenecek?

A.M: Çalışmalarımda dijital makinalar kullanıyorum fakat bunları tıpkı analog makina kullanır gibi eski stillerde kullanıyorum. Dijital teknoloji benim baskılarımı ve sonuçları daha çabuk almamı sağlıyor önceleri bu süreç 7 saatten fazla iken şimdi 5 dakikada sonuç elde edebiliyorum. Bu noktada dijital fotoğrafçılığın önemli olduğunu düşünüyorum çünkü kalite her zaman filmdeki kadar veya daha yüksek oluyor.

H.A.O: Eserlerinizi oluştururken ki yaratım sürecinizden bahseder misiniz? "Tent camera" çalışmalarınızda çadırı kuracağınız yeri belirlerken hangi noktalara dikkat ediyorsunuz?

A.M: Genellikle dramatik bir görünümü olan dağlar veya su içeren manzaralar bulmayı tercih ediyorum. Doğru yeri bulduğuma inandığımda, çadırımı kuruyorum, çadırın içinde çok geniş çaplı bir periskopum var. Bu periskop çadırın dışına çıkıyor ve böylece tozun toprağın, dağların ve kayaların kombinasyonunu çadırın içinde elde ediyorum. Bunların her biri doğal bir yolla elde ediliyor. Son aşamada ise kameramı çadırın içine getiriyorum ve bu yansıyan görüntü kombinasyonunun fotoğrafını alıyorum. Benim için ilginç olan yerdeki küçük nesneler ile dışarıdaki manzaradaki büyük şeylerin etkileşimi ve diyaloğu.

Sandy Skoglund'la Elektronik Posta Üzerinden Söyleşi (26 Mayıs 2013)

Haluk Arda Oskay: Fotoğraf gerçekliği yansıtır, fakat sizin işlerinizde ve birçok başka çalışmada, gerçeküstü imgeler ve fikirler görüyoruz. Fotoğrafın doğası gereği aktardığı "yansıyan gerçekliği" çalışmalarınıza nasıl gerçeküstü imgeler olarak aktarıyorsunuz.

Sandy Skoglund: Fotoğraf fiziksel gerçekliğin bir aynasıdır. Kameradan beklenen önündeki görsel sahneyi yakalamasıdır. Kişisel olarak ben, işlerimde görsel sahneyi yontarak yaratmayı amaçlıyorum böylece insanların deneyimlediği gibi gerçekliği barındıran kompleks duygular yansıtmaya çalışıyorum. Ben çalışmalarımın yontulmuş (biçimlendirilmiş/oyulmuş) fotoğraflar olduğunu düşünüyorum. Gerçeklik sadece ne gördüğünüz değil aynı zamanda ne düşündüğünüz ve hissettiğinizdir. Ben çalışmalarımı gerçek hayatı nasıl düşündüğüm ve hissettiğim ile ilişkili yaratmaya çalışıyorum.

H.A.O: Kendinizi tanımlarken hangisini ilk sıraya koyarsınız? Fotoğrafçı mı? Yoksa Enstalasyon Sanatçısı mı?

S.S: Ben kendimi fotoğrafçı gibi düşünen ve heykeltıraş gibi hisseden bir sanatçı olarak tanımlıyorum.

H.A.O: Güncel sanat içerisinde fotografik gerçekliğin sunumuyla ilgili görüşleriniz nelerdir?

S.S: Günümüz sanatında fotografik gerçekliğin aktarılması son derece karmaşık ve önemli. Fotografik gerçeklik küresel dünyanın genel dilidir diye düşünüyorum.

Murat Germen'le Elektronik Posta Üzerinden Söyleşi (19 Haziran 2013)

Haluk Arda Oskay: Fotoğraf yapısı gereği gerçekliği aktarırken, sizin çalışmalarınızda gerçekliğin kırıldığını, zamanın ve mekân algısının değiştiğini görüyoruz. Fotoğraflarınızda ortaya koyduğunuz sürrealist gerçeklikten bahseder misiniz?

Murat Germen: Reel yani gerçek benim için keyfi, bağlamsal ve sorgulanabilir bir kavram. Onun da ötesinde, gerçek diye aktarılan bütünün, bilginin devamlı güncellenmesi gerektiğini düşünüyorum. Bu nedenlerden dolayı fotoğraflarımda, başkaları tarafından idealize edilmiş bir gerçekliği aktarmaktansa, kendi algımın şekillendirdiği halleri aktarmayı tercih ediyorum. Bu şekilde ortaya çıkan görsel dilin, öykünün daha samimi olma potansiyeli taşıdığını düşünüyorum. Aynı; resmi tarihten veya ana akım medyadan aktarılan bilgilere güvenmek yerine, gözümle gördüğüme inanmayı tercih ettiğim gibi. Tek bir fotoğrafla bir yerin, durumun, bireyin, toplumun gerçeğini aktarıyor iddiasında olmayı ise neredeyse imkânsız buluyorum. Kimsenin bu derece muktedir olabileceğini tahayyül edemiyorum, fotoğrafı üreten kişinin algısı o yerin, durumun, bireyin, toplumun bin bir türlü halinden ancak birisi olabilir. Gerçek olarak tanımlanabilecek şey ise ancak bu hallerin toplamına yakın bir şey olarak şekillenebilir ve hiç bir zaman da nihai olmayacaktır.

H.A.O: Eserlerinizde ortaya koyduğunuz çok merkezli fotografik bakıştan bahseder misiniz? Mimar kimliğinizin çok merkezli bakışa ne gibi katkısı oluyor?

M.G: Çok merkezlilik gene, yukarıda tanımlamaya çalıştığım merkeziyetçi tavırdan kaçınma çabasının bir sonucu. Çok merkezliliğin farklı okumalara zemin sağlayacağını ümit ederek yola çıkıyorum, kendi algım dışında bana yeni dünyalar açacak farklı algıların oluşabilmesi beni olsa olsa mutlu eder çünkü. Mimar olmanın avantajı, işin içeriksel ve teknik / estetik boyutlarını dengelerken devreye giriyor. Mimarlık üçboyutlu uzamı zorunlu kılan bir yaratı eylemi olduğu için, bakışın bütünselci olmasına ve hem kişisel algının hem de aktarımın farklı boyutlar içerecek şekilde tezahür etmelerine yardımcı oluyor. Sonuçta algı da, içerik de, öykü de, uzam da, görsellik de bir inşa eylemi ve inşa edilen şeyin ayakta durabilecek bir yapıya sahip olmasını arzu etmek bir mimar olarak daha kolay.

H.A.O: Eserlerinizde aynı zamanda süreç de aktarılıyor. Sürecin çalışmalarınızda ki önemi nedir?

M.G: Süreç aslında çalışmalarımın ta kendisi. Süreç sonrasında ortaya çıkan son ürünün ne kalitede olduğu, ne işe yaradığı, ne kadar ömrü olacağı, ne gibi bir etki yaratacağı tartışmaya açık ve üretimi yapan sanatçının bunlar üzerinde çok da kontrolü yok. Hâlbuki sanatçıyı sanatçı kılan sürecin ta kendisi, sanatçı en büyük hazzı üretirken hisseder ve sırf süreci hissetmek için işe koyulur. Süreç, sanatçının eserinin akıbetinin tersine, tümüyle sanatçının kontrolündedir ve sanatçı her şeyi istediği gibi yönlendirir. Son üründe yani eserde bu hazzı, heyecanı bir nebze aktarabiliyorsa ne ala; aktaramıyor ise bu, sanatçının süreç ile olan ilişkisini bozmaz, sadece eserin akıbetini etkiler.

H.A.O: Eserlerinizi oluştururken ki yaratım sürecinizden bahseder misiniz?

M.G: "Doğrudan" diye adlandırılan belgesel tarzda olsun, kurgusal tarzda olsun fotoğraf üretirken asında her şey çekim yaptığım ortamda şekilleniyor. Eserin ne olacağı fotoğraflamaya başlamadan önceden gözümde beliriyor; bunun için gerekli

çekim(ler)i yapıyor, bazı özel görselleştirme ve çekim tekniklerini devreye sokuyor / çıkarıyor, kafamda canlananı üretmek için gerekli her türlü altyapıyı hazırlıyorum. Kurgusal bir iş ortaya çıkacaksa hazırladığım altyapıyı bilgisayar ortamında bir veya daha fazla yazılım aracılığı ile esere dönüştürüyorum.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler:

Adı Soyadı: Haluk Arda OSKAY

Doğum Tarihi: 31.03.1981

Telefon: 0532 332 67 26

E – Posta: info@ardaoskay.com

ardaoskay@gmail.com

İnternet Sitesi: http://www.ardaoskay.com

Öğrenim Durumu:

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü	Kocaeli Üniversitesi	2005
Yüksek Lisans	Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım	Kocaeli Üniversitesi	2008
Sanatta Yeterlik	Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar	Kocaeli Üniversitesi	Devam Ediyor

Yüksek Lisans Tezi:

"TELEVİZYON REKLAMLARINDA ÇOCUK İMGESİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ"

Danışman: Prof. Dr. Hülya YENGİN

Görevler:

Görev Ünvanı	Görev Yeri	Yıl
Öğr. Gör.	Kocaeli Üniversitesi Kandıra M.Y.O	2005 - 2008
Arş. Gör.	Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	2010 -

AKADEMİK ESERLER

1- Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunulan Bildiriler

OSKAY Haluk Arda, "**Osmanlı İmparatorluğu Saray Kaftanlarının Fotoğraflarla Belgelenmesi**", Halk Kültürlerini Koruma Yaşatma ve Geleceğe Aktarma Uluslararası Sempozyumu, Kocaeli, 2005

2- Kişisel Sergiler

"Şeb-i Aruz", Sakarya Üniversitesi Kongre ve Kültür Merkezi, Adapazarı, 2010

"Huzursuz", Milli Piyango Talih Kuşu Sanat Galerisi, Ankara, 2010

3- Ulusal Karma Sergiler

"1. Fotomaraton Sergisi"nde 'Kocaeli Üniversitesi Kandıra M.Y.O öğretim görevlisi olarak **"Kandıra - Karamürsel"** adlı karma sergi, Kocaeli, 2005

"Farklılıklar" Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Öğrencileri Karma Sergisi, 2009 Kocaeli

"Ekim Geçidi 9" Sakarya Üniversitesi Kongre ve Kültür Merkezi, Adapazarı, 2010

"II. Karma Öğretim Elemanları Sergisi" Batı Karadeniz Üniversiteleri Birliği II. Kültür ve Sanat Şenliği, Zonguldak Karaelmas Üniversitesi, Zonguldak, 2010

"Kocaeli 2. Kitap Fuarı Karma Sergisi" Kocaeli, 2010

"14. Devlet Fotoğraf Yarışması" Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Deneysel Kategoride iki adet sergileme, Ankara, 2010

"Sa'Kar'ya" Karma Sergi, Arka Plan Sanat Galerisi, Sakarya, 2012

"Öğretim Elemanları Karma Sergisi" Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2012

4- Uluslararası Karma Sergiler

"5. Uluslararası Öğrenci Trienali" Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul 2010

"I. Uluslararası Fotoğraf, Plastik ve Geleneksel Sanatlar Sergisi Akşehir-Konya, 2010

"Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği Güzel Sanatlar Projesi Ankara, 2010

5- Yayımlanan Portfolyoları

"Foto Ritim" E – Fotoğraf Dergisi'nin 28.sayısında portfolyosu yayımlandı, 2009

6- Yayımlanan Fotoğrafları

"Rh+ Sanart" iki aylık sanat dergisinin Haziran – Temmuz 2009 sayısında yapıtları yayınlandı