T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA ANLATI FOTOĞRAFI

Yüksek Lisans Tezi

ZEHRA MERVE KURT

İstanbul, 2021

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA ANLATI FOTOĞRAFI

Yüksek Lisans Tezi

ZEHRA MERVE KURT
Danışman: Doç. Bülent Ümit ERUTKU

İstanbul, 2021

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı : Zehra Merve Kurt

Ana Sanat Dalı : Fotoğraf

Tez Danışmanı : Doç. Üyesi Bülent Erutku

Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Eylül 2021

Anahtar Kelimeler : Anlatı, Kavramsal Sanat, Kurgu Fotoğraf, Gerçeklik

ÖZET

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA ANLATI FOTOĞRAFI

“Çağdaş Fotoğraf Sanatında Anlatı Fotoğrafı” başlıklı tez çalışmasında incelenen temel unsurlar çağdaş sanat içinde fotoğrafın kendi özgün dilini yaratma sürecinde nasıl şekillendiği ve toplumsal yaşanan bir takım sanayi, endüstri, sosyal olaylarla etkin bir bağlam kurarak ifade yöntemi seçtiği araştırılmıştır. 20. ve 21. yüzyılda, etkin sanat pratiklerinin günümüze olan yansımalarında kavramsal sanat başlığıyla incelenen, gerçeklikten kopmadan, kurgu içerikli fotoğrafların barındırdığı anlatıyı bulmada seçilen göstergebilimsel yöntemle fotoğraf okumaları yapılmıştır.

Fotoğrafın, sanat yolculuğuna başladığı dönemde teknik yetersizlikler, fotoğraf yaratım ve basım süreci uzun ve zahmetli olması gerçeğini doğurmakla birlikte baskı aşamasında maliyetli bir ortam yaratmıştır. Zamanla yaşanan kültürel, sosyolojik, politik ve sanatsal değişimler, icatlar ve buluşlar sayesinde fotoğraf mekanik bir araç olma özelliğinden de kaynaklı gelişim ve değişim süreci içine girerek o günden bu yana hala gündemde olan gerek konu seçimleri gerek teknolojik ilerlemesi gerek diğer sanat dallarıyla olan bağında yenilikçi yapısını korumaktadır.

Zamanla tekniğin gelişimiyle Sanayi Devrimi’ nin ardından mekanik süreçlerini tamamlayıp, toplumun her kesimine hitap etmesi onu hem çağa ayak uydurmasına katkı sağlamış hem de toplumsal benimsenmesine yol açmıştır. Kübizm de perspektif özelliğinden, karanlık oda imkanlarında gerçeküstücülükten, fütürizm de teknik olanağı sayesinde, pop artta kitle iletişim araçlarından biri haline gelmesiyle avangard sanat içinde parlamıştır. Ardından gelen 1960’ larda kavramsal sanat, sanat disiplinleri içinde yenilik

yaratarak biçimciliğe karşı çıkarak altta yatan felsefe, dil ve yaratım sürecine odaklanmıştır.

Fotoğraf, kavramsal sanat dinamikleri içinde fikrin anlatılması yönteminde sahneleme tekniğini seçerek kurgulanan konu büyük ölçüde seriler halinde izleyici ile buluşturulmuştur. Burada gerçekliğin önem kazandığı, enstantane fotoğrafına teknik olarak zıt olan kurgu fotoğrafta, esere bakılan anla anlatılmak istenen arasındaki bağlam önem kazanmıştır. Bu bağlamda tez çalışması, anlatının oluşmasında geçen süre zarfını içine alan, diğer sanat disiplinleri ile bağlantıda kalarak üretilen fotoğraflarda yer alan her bir unsurun göstergebilimsel yaklaşımla çözümlendiği fotoğraf inceleme pratiklerini içerir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Zehra Merve Kurt
Field	: Photography
Supervisor	: Assistant Professor of Bülent Erutku
Degree Awarded and Date	: Master of Fine – September 2021
Key Words	: Narrative, Conceptual Art, Fiction Photography, Reality

SUMMARY

" Narrative Photography in Contemporary Photography Art thesis titled" The photo of contemporary art, the basic elements are analyzed in the study in their original language of the creation process n that shaped how and social experienced a number of industries, industry, social events impact was investigated choose a method of expression by establishing a context n. In the 20th and 21st century art active head examined the conceptual art of the practical implications of the present, without departing from reality , photo semiotic readings by the chosen method of finding the hosting of fiction narratives that are made explicit photos.

Photos, technical deficiencies in that period begins journey to art , photo creation and printing process at the printing stage along with the resulting cost the fact that the media has created a long and laborious. Thanks to the cultural, sociological, political and artistic changes, inventions and inventions experienced over time, photography has entered the development and change process due to its feature of being a mechanical tool, and has been still on the agenda since that day, with its innovative structure in terms of both its subject choices, its technological progress and its connection with other branches of art. protects.

Over time the technique Industrial Revolution, the development is subsequently completed the mechanical process, to cater to all segments of society have contributed to both her age and to adapt The social line has led to the adoption. Cubism, thanks to its perspective feature, surrealism in dark room facilities, and futurism , has shone in avant-garde art by becoming one of the mass media in pop art, thanks to its technical possibility. In the 1960s that followed, conceptual art focused on the underlying philosophy, language and creative process, opposing formalism by creating innovation within art disciplines .

Photography has chosen the staging technique in the method of expressing the idea within the dynamics of conceptual art, and the fictionalized subject has been brought together with the audience in series to a large extent. Here the increasing importance of reality, snapshots in photo editing techniques, which, as opposed to photographs, to understand when looking at the work described desired intermediate gained importance in the context of s . In this context, the thesis study includes photography analysis practices, in which each element in the photographs produced by staying in touch with other art disciplines, including the time spent in the formation of the narrative, is analyzed with a semiotic approach.

ÖNSÖZ

"Çağdaş Fotoğraf Sanatında Anlatı Fotoğrafi" adı altında incelenen tez çalışması fotoğrafın teknik ve estetik olanaklarının çeşitliliğinde yatan kurgu fotoğrafının gerçeklikle olan bağında kavramsal sanatın dinamiklerinde yatan fikir ön planlı fotoğrafların yaratım, kurgu, sahneleme ve izleyici ile buluşturma aşamalarına odaklanan, sonuç olarak da kavramsal bir dil oluşturan fotoğraf, an içinde yaratım deneyiminin ne boyutlarda olduğunu görme durumudur. Doğrudan fotoğraf anlayışının içinde anın yaratımı ve kurgu fotoğrafı içindeki an yaratımı tezin çıkış noktası olarak seçilip, amacın bu iki gerçeklik arasında yatan noktaların belirlenmesine odaklanılmıştır. Kurgu fotoğrafının dinamiği içinde yatan anlatının gerçekliği bakımından süreç boyunca tarihsel gelişimi ele alınmıştır. Tez çalışması kapsamına süreç boyunca çağdaş sanat içinde yer alan avangard akımlar, kavramsal sanat iki temel dayanak noktasını oluşturduğundan bakış açısı bu doğrultuda ilerlemiştir. Bunun bir başka sebebi ise anlatı fotoğrafının zemini de kavramsal sanat dinamiklerinde yatmasıdır.

Çağdaş fotoğraf sanatında anlatı fotoğraflarının nesnel boyutta incelenmesine ve çözümlenmesine olanak sağlayacak göstergebilimsel okuma yöntemi seçilerek öznel sonuçlara ulaşma kısıtlanmıştır. İncelenen fotoğraflarda, sanatçılarının üretimleri kavramsal sanat temelinde yatan fikir üzerinden konuyu anlatmak olduğundan en uygun metodun göstergebilimsel okuma olduğuna karar verilmiştir.

Katkısı ve yardımlarından dolayı danışmanın Dr. Öğr. Üyesi Bülent Ümit Erutku' ya ve diğer tüm kıymetli hocalarıma, desteğini benden esirgemeyen, varlıklarını her daim hissettiren aileme ve çalışma arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul, 2021 Zehra Merve Kurt

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET……i

SUMMARY……iii

ÖNSÖZ……v

ŞEKİL, RESİM VE FOTOĞRAF LİSTESİ……..viii

GİRİŞ……1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÖZGÜN FOTORAF ESTETİĞİNDE FOTOĞRAFIN YAPILANDIRILMASI

I. ANLATI FOTOĞRAFININ KÖKENLERİ……..7

II. FOTOĞRAFTA ÖZGÜN ANLATIMLAR……11

III. 20. YÜZYIL AVANGARD SANAT VE FOTOĞRAF…….28

A. KÜBİZİM……...32

B. FÜTÜRİZM……35

C. DADA……38

D. SÜRREALİZM……..45

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA ANLATI FOTOĞRAFI

I. POP ART……..62

II. KAVRAMSAL SANAT VE KURGU FOTOĞRAFI…….67

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA ANLATI FOTOĞRAFLARININ GÖS-TERGEBİLİMSEL İNCELENMESİ

I. KADIN BEDENİ VE KİMLİK TEMELLİ FOTOĞRAFLARIN GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELEMESİ……99

A. KADININ ÖZGÜRLÜĞÜ: CATRİNE VAL……..99

B. TEKELLEŞEN KADINLAR: MİWA YANAGİ…….103

C. KİMLİK ARAYIŞI: NİKKİ S. LEE…….108

D. KADININ DOĞASI VE KİMLİĞİ: SHADİ GHADİRİAN……112

II. BELLEK OLUŞTURMA VE TARİH TEMELLİ FOTOĞRAFLARIN GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELENMESİ…….114

A. BELGESEL FOTOĞRAF GERÇEĞİNDE KURGU: MAX PİNCKERS……...114
B. ZAMANSIZLIK İÇİNDE: NİCOLAS DHERVİLLERS…….117
C. TARİHTEN SAVAŞ SAHNELERİ: MİKEL BASTİDA……123
D. GERÇEK OLMAYANIN GERÇEĞİ: ALİSON JACKSON……...125

III. MATERYAL TEMELLİ KURGU FOTOĞRAFLARININ GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELENMESİ……...128

A. STÜDYODA KURULAN YERLEŞİM YERLERİ: JAMES CASEBERE…….128
B. YAŞAMIN OLMADIĞI SENORYALAR: LORİ NİX VE KATHLEEN GERER……..130

IV. KİŞİSEL, TOPLUMSAL VE SOSYOLOJİK TEMELLİ KURGU FOTOĞRAFLARININ GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELENMESİ…….135

A. SEZGİDEN DOĞAN FOTOĞRAFLAR: KATRİN KOENNİNG…….135
B. KİŞİSEL YAKINLIK: LARRY SULTAN……...139
C. KİTSCH GERÇEKLER: ALEX PRAGER……..143

SONUÇ……..148
KAYNAKÇA……152

ŞEKİL, RESİM VE FOTOĞRAF LİSTESİ

Sayfa No:

Fotoğraf 1: Henry Peach Robinson, “Fading Away”, 1858…….…..….. 11

Fotoğraf 2: Peter Henry Emerson, “A Rushy Shore”, 1886……...……14

Fotoğraf 3: George Davison, “Landscape”, 1910…….…..……..17

Fotoğraf 4: Alvin Langdon Coburn, “Regents Canal”, 1904…….…….……...18

Fotoğraf 5: Alfred Stieglitz, “Spring Showers”, 1900…….…….…….20

Fotoğraf 6: Clarence H. White, “Morning”, 1905…….…..……..21

Fotoğraf 7: Ansel Adams, “Moonrise”, 1941…….…..……..23

Fotoğraf 8: Edward Weston, “Pepper No. 30”, 1930…….…..……...24

Fotoğraf 9: Paul Strand, “Wall Street”, 1915……..……...26

Fotoğraf 10: Florence Henri, “Still Life Composition”, 1932…….....32

Fotoğraf 11: Anton Giulio Bragaglia, “The Cellist”, 1913…….……...36

Fotoğraf 12: Anton Giulio Bragaglia, “Change of Position”, 1911…….……..36

Fotoğraf 13: Marchel Duchamp, "Bicycle Wheel", 1913…….……40

Şekil 1: Kurt Schwitters, "Merz", 1942-45…….……...….42

Şekil 2: Max Ernst, " Den İmaginara Sommaren", 1927…….……...43

Fotoğraf 14: Eugéne Atget, “Bon Marché”, 1926…….…47

Fotoğraf 15: Eugéne Atget, "Versailles", 1904……...…..….47

Fotoğraf 16: Jerry Uelsman, "Untitled", 1976……..49

Fotoğraf 17: Joel Peter Witkin, "Face of a Woman", 2004…….……..….50

Fotoğraf 18: Man Ray, "Untitled Rayograph", 1927…….……51

Fotoğraf 19: Man Ray, " Calla Lilies", 1930…….……..…..51

Fotoğraf 20: Laszlo Moholy-Nagy, "From the Raio Tower", 1928…….…..….54

Fotoğraf 21: Robert Morris, “Cardfile”, 1962…….……..….63

Fotoğraf 22: Claes Oldenburg, “ Floor Burger” 1962, MOMA…….……...….66

Fotoğraf 23: Andy Warhol, “ Cambell’s Soup Cans, 1962, Moma……..…67

Fotoğraf 24: Rene Magritte, “La Trahison des İmages", 1935…….....70

Fotoğraf 25: Joseph Kosuth, “ Notebook on Water”, 1965-1966…….….71

Fotoğraf 26: Nam June Paik, “Becoming Robot”, 1986……72

Fotoğraf 27: Douglas Huebler, “ New York Exchange Shape”, 1968……..73

Fotoğraf 28: Thomas Demand, “ Junior Suite”, 2012……75

Fotoğraf 29: Barbara Kruger, “Untitled", 1981……...…..80

Fotoğraf 30: Cindy Sherman, “Untitled Film Still #10", 1978…….81

Fotoğraf 31: Duane Michals, “ The Sprint Leaves the Body” 1968……...87

Fotoğraf 32: Jojakim Cortis & Adrian Sonderegger, “Icons. Making of 9/11”, 2013……...89

Fotoğraf 33: Jeff Wall,”Stedelijk Müzesi’nden bir görünüm”, Amsterdam…….…..90

Fotoğraf 34: Jeff Wall,”A Wiew From an Apartment”, 2004……....92

Fotoğraf 35-36: Gregory Crewdson,” Twilight serisi arka planı”, 1998-2002……..….93

Fotoğraf 37: Gregory Crewdson,” Twilight serisinden”, 2007……..95

Fotoğraf 38: Catrine Val, “Rosa Luxemburg, Political Writings”, 2013-2019……..101

Fotoğraf 39: Catrine Val, “Susan Sontag, I ectetera” ,2013-2019……..102

Fotoğraf 40: Catrine Val, “Luce Irigaray, Speculum of The Other Woman”,2013-2019……...102

Fotoğraf 41-42-43: Miwa Yanagi, “Elevator Girls”, 1999…….……..104-105

Fotoğraf 44: Nikki S. Lee, “Yuppie”, 1998……...……..109

Fotoğraf 45: Nikki S. Lee, “Parts”, 2005……...…..111

Fotoğraf 46: Shadi Ghadirian, “Qajar”, 1998 …….112

Fotoğraf 47: Max Pinckers, “Two Kinds of Memory and Memory Itself,”, 2015……..115

Fotoğraf 48-49: Max Pinckers, “The Fourth Wall”, 2012……...117

Fotoğraf 50: Nicolas Dhervillers, “Behind The Future”, 2012…….....118

Fotoğraf 51: Nicolas Dhervillers, “Hommages”, 2013……119

Fotoğraf 52: Nicolas Dhervillers, “Behind The Future”, 2019……119

Fotoğraf 53: Nicolas Dhervillers, “My Sentimental Archives”, 2011…….....121

Fotoğraf 54: Mikel Bastida, “War Theatre”, Battlefield. Baldellou (Spain) Day, 1944……124

Fotoğraf 55: Alison Jackson, “Mental Images - Trump and Money”, 2016.....126

Fotoğraf 56-57: James Casebere, “Landscape with Houses ” Dutchess County, NY, 2009.....128

Fotoğraf 58: James Casebere, “Blue on Water #2 ”, 2018……..…129

Fotoğraf 59: Lori Nix, Kathleen Gerber, “The City, Mall ”, 2010……..131

Fotoğraf 60: Lori Nix, Kathleen Gerber, “Empire Arch ”, 2015…….134

Fotoğraf 61-62-63-64: Katrin Koenning, “Dear Chris” 2012-2013……136

Fotoğraf 65: Katrin Koenning, “Astres Noirs”, 2016…….137

Fotoğraf 66: Katrin Koenning, “Lake Mountain”, 2010-2018……....138

Fotoğraf 67: Larry Sultan, “Empty Pool”, 1991……..139

Fotoğraf 68: Larry Sultan, “My Mother Posing”, 1984……..……139

Fotoğraf 69: Larry Sultan, “Dad On Bed”, 1984…….140

Fotoğraf 70: Larry Sultan, “Hamilton Field”, 2009…….141

Fotoğraf 71: Larry Sultan, “Corte Madera Marsh”, 2009……142

Fotoğraf 72: Larry Sultan, “Canal District, San Rafael”, 2006……142

Fotoğraf 73: Alex Prager, “Play The Wind, Speed Limit” 2019……..144

Fotoğraf 74: Alex Prager, “ Big West ”, 2019……..145

Fotoğraf 75: Alex Prager, “The Extras,”, 2019……146

GİRİŞ

Bilimin ışığında ortaya çıkan fotoğraf, ilanından günümüze kadar çeşitli tartışmalarla gündeme gelerek adından bahsettiren bir sanat dalıdır. İcadının ilk yıllarında tartışmalara sebep olmuş; bir kesim hayranlıkla bakarken bir kesimse sanat olup olmayacağını, hatta resim sanatının sonunun geldiğine dair söylemlerde bulunulmuştur. Temel sorulardan biri görüntüyü çoğaltmaya yarayan mekanik bir araç mı, kamera arkasındaki kişinin duyular yoluyla elde ettiği izlenimi estetik kaygı güderek ifade etme aracı mıydı? Yani temsil sorunu ve bize gösterilen şeyin gerçekliği esas soru olmuştur. İki soru da birbirinden bağımsız düşünülemeyeceği gibi sanatın taklitle, fotoğrafla olan bağlamı söz konusu olduğunda taşıması gereken niteliklerin ne olacağı esas meseledir. Örneğin, Natüralist ve Pictorialist yaklaşımlarda kompozisyon kurallarındaki değişiklikler benimsenememiş hatta netlik konusu tartışılır duruma gelerek, Viktoryen geleneğinde sanat olarak görülen yağlı boya, fotoğraf ile birlikte gözün gördüğünü doğrudan yansıtması sonucu çeşitli üslupsal değişikliklere sebep olmuştur. Daha sonra İzlenimcilik başta olmak üzere başka sanat akımları, görme eylemini bakmak olarak değil yorumla aktarmayı temel alınmıştır. Çünkü bir şeyin sanat olabilmesi için direkt görmeden ziyade başka bir bakış açısından bakıp yorumlamak, yeni bir kapı açmak sanat sayılmıştır. Fotoğrafın icadıyla, salt sanat anlayışı, teknolojik gelişmeler -Camera Obscura' nın daha işlevli hale gelmesi gibi- temelinde teknik ve imgenin algılanışı sorgulanarak değişime uğramıştır.

Dünyada' da yaşanan savaş sonrası devrimler, teknik gelişmeler her ülkede farklı yansımaları olsa da ortak noktaları olan kapitalizm, toplumun değişimi ve dönüşümünü başlatmıştır. Fransa' da yaşanan bu devrim burjuvanın büyümesine sebep olmuş; ekonomik ve toplumsal açıdan sanayi ağırlıklı gelişmelerin de yaşandığı bir sonuç ortaya çıkarmış ve makineleşmenin başlaması el işçiliğini öldürmüştür. Teknik olanakların gelişimi, yeni ekonomi biçimleri doğurmuş böylelikle doğanın insan ile olan anlayışı farklılaşarak içine endüstriyi de dâhil etmiştir. Endüstri Devrimi fotoğrafın icadı ve onun pratikleşmesinin de bir parçasıdır. Toplumsal sınıf ayrımları fotoğrafın toplumun her kesimine hitap eden bir araç olduğu kabul göstermiş; fotoğrafın icadı değişim ve gelişimle önemli bir yere sahip olmakla birlikte estetik bakımdan bakıldığında, ilişkisi bilim ve sanat anlamında yadsınamayacak bir yere gelmiştir. İcadının ilk yıllarında sadece teknik bir araç olarak

kabul edilse de sonrasında toplum, kültür ile olan önemini kabul edecektir. Bu ana kadar ki değeri, fotoğrafın gerçekçiliği karşısında sanatçılar daha soyut anlatımlara yönelmişler ve gerçeği anlamada nesnel olana eğilim artmıştır. Ressamlar gerçeği, tuvallerinin ardında eriyip gitmesini beklerken fotoğraf kendi gerçekliğini ortaya koymuştur. Fotoğraf çekildiği andan itibaren artık çeken kişiden kopup, gerçekle bir bağlam yaratmıştır. Fotoğraf tekniği ile farkına varılmamış bir dünya, makine ile görünür kılınmış ve gündelik gerçeklerin farkına varılmasını sağlanmıştır.

Bugün dijitalleşen çağda, fotoğraflar, tarihinde belki de olmadığı kadar çok gündemde olan bir olgudur. Fotoğraf makinalarından, telefon, tabletlere kadar çeşitli cihazlarla elde edilebilen, her türlü amaca hizmet eden bir açar haline gelmiştir. Toplum da bireyin kimlik, aidiyet gibi bilgilerinin başında gelen fotoğraf, sadece yaşanan ana tanık olma durumundan ayrı bir boyuta geçti. Fotoğrafın tanık olduğu gerçek daha fazla önem kazanırken, temsil meselesi de aynı ölçüde sorgulanır hale gelmiştir. Günümüzde Post-truth (hakikat-doğru ötesi) eğilimi deneyimliyorken fotoğraf bunun neresinde, ne gibi farklılıkları ile kendini ortaya koyuyor? Kaç gerçek vardır, gerçek gerçekten farklı olabilir mi, fotoğrafçı makinasını eline alıp vizörden baktığında dış dünyanın gerçekliğine mi dönüyor yaksa kendi iç gerçekliğinde mi yorumluyor anı sorularının temelinde sorulan sorularla oluşan tez çalışmasında çağdaş sanat bağlamında var olan nesnel gerçekliğin arandığı ve kavramsal sanat ile kavramların duygu, tutku ile birleşip kurgu sahneleri ile fotoğraflanan anlatı fotoğrafı üzerinedir. Kavram ve fikir temelli öznel gerçek, kendi görülen gerçekliği ile yorumlandığında gerçeğin son derece kırılgan bir noktaya taşındığı görülmüştür.

Bu çalışmada incelenen fotoğraflarda 2000' li yıllarda üretim yapan fotoğraf sanatçılarının çağdaş sanat içinde kavramsal sanat alanında ürettikleri anlatı türü fotoğraf üretimleridir. Çağdaş sanatçılar kendilerini ifade etme biçiminde yenilik yanlısı olmaya dikkat etmişleridir. Kimi zaman bu keyif meselesi haline gelse de önemli olan eserde yer alan imgelerin kuramsal boyutta incelenmesi ve sanatçının niyetiyle eserdeki niyetin ortaya çıkarılabilmesidir önemli olmuştur. Dolayısıyla son yirmi yıllık zaman dilimi içinde ele alınan fotoğrafçıların anlatı fotoğraflarının incelenmesi, bu süre zarfında dünyada yaşanan bilimsel, felsefi, teknolojik pek çok olgunun sanatla olan bağında fotoğraftaki yansımasının incelenmesidir. Bunu yaparken 2000' li dönemin başından başlayarak sosyal

çevre, cinsiyet, politika, kültürel yelpazede çalışan fotoğrafçıların eserleri incelenmiştir. Seçim son derece öznel olup, kişisel tercihler öncelikli tutulmamıştır. Çünkü çağdaş sanat altında sınırları çizilen tez çalışmasında anlatı fotoğrafı araştırılırken bir çerçeve daha çizilerek kavramsal sanat parantezine indirgenerek anlatı fotoğraflarına odaklanılmıştır. Çağdaş sanat zemininde yatan zenginlik tezin sorununu oluşturan inceleme konusunda seçilen fotoğraflar, temsil ettikleri sınıflandırma bakımından; konu, teknik ve yöntem farklı disiplinleri bir araya getirin eserler seçilmiştir. Okumada izlenen yol, ikonolojik ve ikonografik okuma ile başlayıp gösterilenler tespit edilerek göstergebilimsel okumalar gerçekleştirilecektir. Fotoğrafçıların çalışma prensipleri üzerinden retrospektif incelemesinin de yapılacağı okumalarda finalde bir fotoğraf çözümlemesi yapılarak süreç tamamlanacaktır.

2000' li yıllardan bu yana sanatın organik bağlarla bağlı olduğu toplumdan ayrı düşünülemeyeceği gibi zamanla da değişkenlik veya devamlılık gösterebilir. Buna bağlı olarak fotoğrafta tekrarlayan konu-teknik-üslupsal kodlar göz önünde bulundurulmalıdır. Bir fotoğrafı yorumlarken, eseri anlamada sanatçının hayatı, üslupsal özellikleri, kullandığı teknik gibi hayatına dair notların bilinmesi gereklidir. Kişisel özellikleri, hayata baktığı nokta, yaşadığı toplum tarihi, topluma bağlı kodları ve normlar eseri oluşturmada ve yaratım sürecinin içinde etkendirler. Bu tür bilgileri biliyor olmak eserde çözümleme yapma aşamasında özellikle sosyal ve psikolojik okumalarda kolaylık sağlar.

Bir eserin estetik olarak kişiye ilgi çekici gelmesi öncelikle görselliğidir. Ardından entelektüel bilgi birikimiyle bakılarak sanat kuramları çerçevesinde şekillenmiş plastik ögeler, biçimsel özellikler devreye girer. Bunlar da kişide duygusal temas noktaları bakımından odak olarak alınır. Deneyimlenen her olay ya da durum sanatın konusu olabileceği gibi her şeyin bir estetik gücü vardır ve burada devreye giren nokta ise sanatçının ait olduğu kültürün sanata bakış açısıdır ki kişisel ve kültürel bakış açısıdır. Ele alınıp yorumlanacak fotoğraflar sanatçının arka fonunu da göz önüne alarak çözümleme basamakları ilerlenmiş nihayetinde izleyicide yaratabileceği anlamlarla bitirilecektir. Çünkü deneyimsel anlamda izleyici esere bakarken eserden alacağı öznel uyarıyla uyarılabilir ve bunun nasıl tepki vereceği de hayal gücünün neticesinde ortaya çıkabilir.

"Özgün Fotoğraf Estetiğinde Fotoğrafın Yapılanması" başlığı, çağdaş fotoğraf sanatında anlatı fotoğraflarının anlaşılabilmesinde kilit önem taşıyan fotoğraf tarihindeki kökenine bakıştır. 1827 yılında ilk fotoğrafik görüntü üretme süresi çağ boyunca çeşitli coğrafyalarda denemelerden geçmiş, ressamlar bu buluşu yakından takip etmişlerdir. Ressamlar, görüntüleri aynen kayıt altına alan Camera Obscura' yı kendilerine yardımcı bir araç olarak kullanmışlardır. Daguerreotype ile görüntünün saptanması, ressamları rahatsız etmiş; başta kendilerine teknik olarak yardımcı olan araç artık onları işlerinden ediyor hale getirmiştir. Fotoğraf sadece ressamların bakışını değiştirmekle kalmamış aynı zamanda sanatın her alanında bulunan sanatçılarında bakışını değiştirmiştir. Ne meslek ayrımı ne toplumsal sınıf ne de hiyerarşi gözetmeyen fotoğraf, anlatım biçimi bakımından çabuk kabullenilip diğer sanat dallarından öne çıkmıştır. Bir diğer önemli unsur ise gerçekliği ele alış biçimiydi ki bu anlamda da toplumun yanı sıra sanat çevrelerince de önde gelen araçlardan biri olmuştur. Diğer sanat dallarınca daha kolay ulaşılabilir olan fotoğrafın kullanım alanı açıldıkça üretimsel çeşitlilikte bu yönde bir artış kazanarak fotoğrafın ifade dili oluşmuştur. Başta ifade edilmek istenen niyet kimi yerde kurgulanıp kimi yerde karanlık oda teknikleri kullanılarak ortaya konulurken teknolojik gelişimle mekanik süreçlere etki etmesinin de getirdiği pozitif yönlü değişme fotoğrafta anlatım farklılıklarını çeşitlendirmiştir.

"20. Yüzyıl Avangart Sanat ve Fotoğraf" başlığında ise fotoğraf özgün dilini yaratmış ve Rönesans ve Reform hareketleriyle başlayan özgür düşünme, bilime, pozitivist düşünceye ve aydınlanma felsefesine olan inanç beraberinde teknik olanakların imkânı ile üretim anlamında gelişimi tetiklemiştir. Yaşanan değişim bireyi ve yaşam biçimlerini değiştirmekle kalmayıp sanat akımlarında da bir takım etkilere sebep olmuş ve tekniğin gelişimiyle fotoğrafta bundan payına düşeni almıştır. Fotoğraf, modern yaşam biçiminde önemli bir yer edinmiştir. 19. yüzyıl felsefi ve bilimsel olguların deneyle doğrulanıp incelenmesi, ortaya çıkan gerçeklik ile nesnelere erişmenin olanaksız olduğu, aklın fenomenle ilişki kurup yasalarla yetinmesinin gerektiği bir ortamdır. Dolayısıyla deney yüceltilip bilimsel deney esas alınmış, sanat eserleri de gerçekliğin reprodüksiyonuna sadık kalınmıştır. Şeyleri olduğu gibi kopya etmek, estetiği sürekli tekrarlanan bir şey haline getirmiştir. Fotoğrafın ifade aracı olarak kullanımı veya sanatsal gelişimi, büyük oranda

resimle etkileşim halinde gerçekleşmiştir. Diğer sanatların da tekniklerini kullanan fotoğraf sanatçıları en çok resmin biçim, konu ve anlatım yöntemlerini uygulamışlardır. Bu, dönemin kültürel, ekonomik ve siyasi yansımalarını da fotoğraflarda görmek, ayrıntılı okumayla çözümlemeyi sağlamaktadır. 20. yüzyıla kadar olan süreçte fotoğrafçılar, fotoğrafın teknik olanaklarını kullanarak çok sayıda yöntemle çalışmalarına yön vermişlerdir. Burada resim sanatının etkisinden pek kurtulamayan fotoğraf giderek resmin olanaklarını üstlenmeye başlamış bu da kendi ifade tarzının, resmin etkisi altında olan çalışmalara bırakmıştır. Fotoğraf resimle etki içinde olduğu Pictorializm, ilerleyen konularda bahsedilecek olup Natüralist akımla birleşmesinden doğan yaratıcı ifade tarzı, fotoğrafta özgün dilin ortaya çıkmasına yardımcı olacaktır. Fotoğrafın resim ile olan bağını açıklasa da 19. yüzyıl' ın sonuna doğru fotoğraf, sanatsal ifade olarak kendini bulmuştur.

"Çağdaş Fotoğraf Sanatında Anlatı Fotoğrafı" başlığı, tezin merkezini oluşturan konuların ele alınmasına odaklanmıştır. Anlatı fotoğrafının temelinde yapan kavramsal sanatın ne olduğu ve sanat dalları ile nasıl iletişim halinde olup sanatın ele alınışının değişmesine odaklanır. Burada merkez kilit noktasını oluşturan Pop Art akımına ayrıca başlık açılarak kavramsal sanattan bir önceki adım olan ve zemininde kavramsal sanata dair önemli verilerin yattığı dönem olması sebebiyle bu yöntem seçilmiştir. Bu bölüm altında hem adı geçen akımların tarihi, ifade biçimleri irdelenirken fotoğraf çözümlemeleri yapabilmek için de seçilen metot olan göstergebilimsel okumanın nasıl gerçekleştiği anlatılmıştır.

"Çağdaş Fotoğraf Sanatında Anlatı Fotoğraflarının Göstergebilimsel İncelenmesi" bölümü altında dört ayrı kategoriye ayrılmış başlıklar altında 2000' lı yıllarda üretim yapan kurgu ve içinde anlatı yaratan fotoğrafçıların fotoğrafları konu ya da tekniksel sınıflandırılarak incelenecektir. Burada başlığı oluşturan temalar açıklanması gereken bir durum altında bakılmayıp sadece fotoğraf çözümlemelerini ayrıştırıcı olması sebebiyle seçilen bir metot olarak sınıflandırılmıştır. Birçoğu kişiselleştirilmiş deneyimlerinden yola çıkarak evrensel konulara ışık tutan, farkındalık sağlayan sanatçılar, seçilen fotoğraf projelerinde sanatın diğer alanlarında da üretim pratikleri içinde olan çok katmanlı fotoğraflardır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÖZGÜN FOTOĞRAF ESTETİĞİNDE FOTOĞRAFININ YAPILANDIRILMASI

I. ANLATI FOTOĞRAFININ KÖKENLERİ

Natüralizm, Realizm ve Romantizm' in etkilerini benimseyen sanatçılar sanatsal kaygı bakımından eser gerçekliğinin yorumsuz ve tarafsız yansıtılamayacağını; çünkü sahnelemede kurgu yapmanın yorumlama olduğunu bunun da fotoğraftaki gerçekliği ne şekilde etkilediği sorununu ortaya çıkarmıştır. Konusu ağırlıklı olarak dini bir olayı sahnelemek olan dönemde hazırlanan her türlü aksesuar ve dekor, figürde yüceltilme olarak karşılık bulmuştur. Bu da konu itibariyle dinsel temanın gereği olarak, kişinin günlük hayattaki kişiliğinden sıyrılıp eserde temsil edeceği kutsal bir role bürünmesi fotoğraf aracılığıyla ünlü olma halini de temsil eder. Bunu Nadar' ın stüdyosunda çekim öncesi yapılan hazırlıklar, Cameron' un çekim öncesi sahne hazırlıkları ve kişiyi role büründürme ya da çekim sonrası karanlık oda müdahalesi ile ekleme yaparak karşımıza çıkan Rejlander' de görülebilir. Tıpkı törensel bir ayine dönen bu sahneleme, döneminde çok popüler olan Yaşayan Tablolar' da (Tableaux Vivants) olduğu gibi tiyatrovari bir rol üstlenme halini alırken, eserde ise dini metinde yer alan ismin yerine geçerek kişiyi var olan kimliğinden koparıp ilahi bir olaya gönderme yapılmıştır.

19. yüzyılda Tableaux Vivants olarak bilinen yaşayan tablolar, burjuvaziye hitap eden öykülerle İngiltere' de sahnelenmiştir. Bu sahnelemelere High Art akımında da karşımıza çıkan sahnelemenin bir başka çeşidi denilebilir. Yaşayan Tablolar bir eğlence aracı olarak görülmüş, dönemin toplumsal olayları ve kutsal kitaplardan alınan metinler bir bakıma kurgunun temellerini oluşturmuştur. Rejlander, Rabinson bunun önemli ve ünlü fotoğraf sanatçıları arasındadır. Aynı zamanda fotoğraf tarihindeki Roger Fenton, Lewis Caroll Yaşayan Tablo fotoğrafına örnek isimlerdir.

"Tableau Vivants (Yaşayan Tablolar) 19. yüzyıl ev ve saray hayatının vazgeçilmez eğlence aracıdır. Özellikle İngiltere'de sıra dışı bir eğlence aracına dönüşen Tableau Vivants fotoğraf sanatında tiyatrovari kurgunun temellerini atmıştır. İlk etapta sadece izleme amaçlı gerçekleştirilen bu kurgulamalar, fotoğrafta teknik olarak poz süresinin kısalması, hikâyeler ve mitolojik konular öncelikli olmuştur. Öte yandan Viktorya Dönemi'

nin toplumsal gerçeklikleri de fotoğrafçıları yönlendirmiştir. Henry Peach Robinson, dönemi temsil eden önemli isimlerden biridir. Fotoğraflarında fotomontaj tekniğini kullansa da yarattığı eserler kurgusal fotoğrafın ve fotoğraf tarihinin ikonik görselleri olmuştur. Aynı zamanda İngiltere' de Viktorya Dönemi'ni temsil eden bu fotoğraflar dönemin toplumsal gerçekliğine vurgu yapan çalışmalardır. Günlük yaşamda özgür bir beden diline sahip olmayan birçok kadın Yaşayan Tablolar aracılığıyla kısa bir süre için dahi olsa istedikleri kılığa sahip olabiliyor, tutucu toplumsal yapıda kısa bir süreliğine de olsa bedensel özgürlüğü sağlayabiliyorlardı. [1]

Victoria Dönemi'nde gelişen ve resmin konularından etkilenen fotoğrafçılar 1850-1870 yılları arasında sembolizm akımının etkisinde devam etmişlerdir. Resim sanatının kabul gördüğü dönemde bir grup İngiliz fotoğrafçı (Pre-Raphaelistler) fotoğrafın diğer sanat dalları gibi hem sanat çevrelerine hem de toplumda kabul görmesi için uğraşmış; High Art ile bu ortak anlayış çevresinde toplanmışlardır. Resmin kompozisyon kurallarını temel alan fotoğraf, gündelik hayattan kopuk, din ve mitsel anlatılar, yoğun duygu içeren konular işlemiştir. İncil, şiir ve mitolojik öykülerden alınan pasajlar bir tiyatro sahnesi gibi düzenlenerek dekor, kıyafet, saç ve mimiklere kadar düzenlenmiştir çünkü fotoğraflar ne kadar resimsiyse o kadar sanat olacağı, ne kadar büyük boyutlu ve detaylıysa o kadar kabul göreceği algısı hâkimdir. Ressamlar da büyük boyutlu yüzeylerde çalışırken detayları işlemek için fotoğraftan yardım almışlardır. Sıradan şeyler yerine mesaj veren dini temalı öyküler, ahlaki mesaj veren konulara fotoğraflarında yer veriyorlardı. Bu süreçte fotoğrafçılar iki yöntem kullandılar biri çoklu baskı ile konuyu karanlık oda sistemleri ile tek bir karede sahnelemedir. Fotoğrafçı istediği, arzu ettiği şekliyle manipülasyonu kullanabilmiştir. Yalnız burada fotoğrafçı birden fazla öğeyi bir araya getirdiği için bir noktada netliğe değil genel çerçevenin tamamındaki netliğe odaklanmış bu da görüntünün tamamında netliği elde edememe problemi yaratmıştır. Henry Peach Robinson ve Oscar Gustav Rejlander bu teknikle çalışanlara örnektir. İkinci yöntem de fotoğraflanacak konuyu çekim öncesi dekore edip sahneleyerek çekmektir. Bunun da en güzel örneği ise Julia Margaret Cameron' dur.

[1] Lori Pauli, "Acting The Part, Photography As Teather, Merrell", New York, 2006, s:86

"High Art sanatçıları konularının net olmasına dikkat eder, stüdyolarında sahne dekorları hazırlarlar. Kullanılan cam negatiflerin düşük asalı olması, poz süresinin uzamasına neden oluyordu. Çoklu baskı sisteminde istenilen kompozisyon çalışması yapılıyordu. Fotoğraf bir kâğıda çiziliyor, sonra fotoğraflar ayrı ayrı çekilerek fotomontaj şekline getiriliyordu. Baskılar genellikle albümin kâğıtlara yapılmaktaydı." [2]

Eserlerde seçilen konu, gündelik yaşamda olmayan görüntüleri elde edebilmek olduğu için –dinsel, mitolojik konular- ressamlar, fotoğraf stüdyolarında sahnelemeye ve modelin rolüne uygun düzenlemeleri yapıp istenilen sahne fotoğrafla elde edilmiştir. Burada "The Two Ways of Life" çoklu baskının önemli ismi olarak bilinen Oscar Gustav Rejlander' in 1857 yılında birleştirdiği fotoğrafı incelemek, dönemi hem fotoğrafçıları hem de ressamları anlamak açısında iyi bir örnektir. "The Two Ways of Life", otuz fotoğraf negatifinin son baskı çok figürlü soylu bir Victorya dönemi tablosu oluşturacak biçimde bir araya gelen bir mozaiktir.[3] Rejlander, "The Two Ways of Life" ile tekniği ve konusu itibariyle döneminde adından bahsettiren bir eser olmuştur. Az sayıda izleyiciye hitap ettiğini bildiğimiz eser, fotoğrafın resim için çizimi iyileştirmede kullanılan bir araç olmakla kalmayacağını ve sadece modelleri kaydetmede kullanılmayacağını da anlatmıştır. "Edep yerleri saklanmıştır, kalçalar da gösterilmemiştir; bütünüyle önden gösterilen çıplak figürde olduğu gibi arkaya doğru çevrilmiş olan baş, yüzü gizleyen tüle benzer renksiz bir şalla örtülmüştür. Rejlander ahlaksız resimler yapmakla suçlanmıştı. Bu karşı düşüncenin nedeni yalnızca çıplaklık gerçeği değil, aynı zamanda fotoğrafta iletilen çağdaş kimliğin suçlanmasıydı. Amacı resimleri kopyalamaktan çıkıp yaratıcılığın meşru bir aracıymış gibi gösterilen bu kombinasyonların istismara dönüşmesi, bileşik baskı fotoğrafçılık için yolun sonu değildi. Sanat ya da zanaatların ciddi uygulayıcıları arasına deneyciler de kaçınılmaz olarak girer. Rejlander' in deneyi olan The Two Ways of Life, Kraliçe Viktorya tarafından satın alınmıştır ve bu nedenle resmen onaylanmış duyguların

[2] Tülin Dizdaroğlu (2008)," Eski Fotoğrafik Baskı Yöntemlerinin Farklı Yüzeylerdeki Etkileri". Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi G.S.E s:17

[3] Mary Price, "Fotoğraf Çerçevemdeki Gizem",Çev: Ayşenaz&Kubilay Koş, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s:116

doğru bir yorumu olmuş olmalıdır."[4] Sergilendiği sırada Walter Benjamin, eserin betimleme gücünü ele alan, uzun pozlama süresine rağmen modellerin eser içinde yaşadığını söylemiştir. Buna fotoğrafın aurası denmektedir. Esere bakıldığında anlam görülenin değil görülenin ötesinde görülmeyenin altında yatanı anlayabilmek ve kavrayabilmektir. Çünkü ilk bakışta görülen gelip geçici olup görülmeyeni fark edebilmek ve anlayabilmek önemlidir.

Dönemin bir başka önemli ismi olan Henry Peach Robinson başta portre çekimleri yapmakla başlayan sonraları dönemin kurgu fotoğraflarına dâhil olup başarı elde eden bir isimdir. 1858 yılında "Fading Away", negatiflerin birleştirilmesiyle ölmüş ya da ölmekte olan bir anı temsil eder. Evin salonu denebilecek yerde bir aile görülmektedir. Eserin ana öğesini oluşturan şey -izleyiciye göre sağda kalan- beyazlar içinde uzanmakta olan kızın ölüm anıdır. Gerçekten böylesine bir ortamın olmaması ve bu anı yaşıyormuşçasına bir araya getirmesi teknik olanakları da göz önüne alınca Rabinson' ı dönemin ünlü fotoğrafçıları arasına yerleştirmiştir. Fotoğrafta yer alan kişiler gerçek anlamda bir arada yer almamıştır. Böyle bir ortamın varlığı gerçekte (anda) söz konusu değildir. Fotoğraf oluşturulmadan önce eskizler hazırlanarak kurguya başlanmıştır. Sahnede konu edilen üzücü olayı, estetik açıdan ele almak ve gerçeklik durumunun sorgulanması tartışmaları beraberinde getirirken aslında fotoğrafta en çarpıcı olan kurgunun ciddiyeti ve bunun izleyiciyi eserdeki acı olayın etkisi ile rahatsız etmesidir. Hasta genç bir kızın sahnede (Fotoğraf 1) bu denli gerçekçi duyguyu yansıtması, -tendeki solukluk- diğer modellerin bu ağır havaya uygun duygu ve mimikleri yansıtması, kurgudaki teknik ustalık başarılı bir temsilin ayrıca teknik becerinin sonucudur. "Henry Peach Robinson' ın 1858 tarihli "Fading Away" isimli eseri, sergilenişinden neredeyse yüz elli yıl sonra bile, "19. yüzyıl kurgu fotoğrafının en canlı örneklerinden biri olarak karşımızdadır. Ailesinin çevrelediği zarif, genç tüberküloz hastası kızın son anlarının betimlendiği fotoğraf, gerçeklik sorunsalı kadar kurgusal yapıyı da temsil eder. Eser, fotoğrafın yalnızca gerçekleri kaydetme yönüyle kalmayıp kurgusal yönünü de vurgulayan bir özelliğe sahiptir." [5]

[4] Mary, s: 117
[5] Pauli, s:8



Fotoğraf 1: Henry Peach Robinson, "Fading Away", 1858.

Kaynak: The Met, Fading Away görsel için bkz. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302289 (03/04/2020)

Bu dönemde resim ve fotoğraf arasındaki ilişki, çoklu baskı yönteminin kullanılmasıyla gerçekliğin sorgulanmasını doğurmuştur. Anlatılmak istenen konular sebebiyle gerçek hayattan kopuk yaşanan sanat eseri ve sanat eseri kabul görme algısı bunun bir sebebidir. Dinin baskın ve baskıcı yapısı bir başka sebebi olması itibariyle gerçeğin ele alınmasını doğal olarak ortaya çıkarır. "Fading Away", "The Two Ways of Life" başta olmak üzere dönemin pek çok eserine konu olan din odaklı ahlak anlayışı ağır şekilde kendini hissettir. Fotoğraf kendi ifade dilini yaratırken ilişkide olduğu sanat disiplininden örneğin, edebiyat, mimarlık, heykel gibi alanlardan faydalanmış aynı zamanda ressamların yanında yer alarak yardımcı da olmuştur.

II. FOTOĞRAFTA ÖZGÜN ANLATIMLAR

Endüstri çağı, üretim ve tüketim dengesinde sorunların yaşandığı bir dönem olmuş; toplumların bu duruma alışması zaman almıştır. Makineleşmeyle birlikte gün içi yapılan aktivitelerin azalması ve iş kavramının kapsayıcılığının değişmesi, sosyal yaşamda deği-

şikliklerin yansıması olarak yeni yaşam merkezleri, endüstrileşmenin yoğun olduğu yerlere kayarak şehir siluetinin değişmesine sebep olmuştur. Toplumda yaşanan bu yenilenme sanatın da değişip dönüşmesine sebep olmuş; birçok düşünce sisteminde olduğu gibi sanatta da geleneksel anlayışın yavaş yavaş parçalanmasına yol açmıştır. Resim anlayışında, yaşanan değişiklikler sanat algısını değiştirmeye başlarken fotoğraf da bundan etkilenmiştir. Her bir sanat akımı kendi doğası gereği temsil ettiği teknik ve malzemeyle yaratıcılığı ön plana alarak özgür düşünceyi ifade etme yolunda ilerlemiştir. Burada ilk yer verilecek örnek İzlenimcilik olacaktır.

Monet' in "İzlenim: Gündoğumu" resmi bu akıma ismini vermiştir. Tamamlanmamış hissi uyandırarak sadece izlenimci durumda kalması sebebiyle bu adı almıştır. Endüstrileşmeyle hızın yarattığı etki yaşam biçimlerine yansıyarak buna uyum sağlama çabası, İzlenimcilikte tamamlanamama, iz durumda olma hali sanat anlayışında kırılmaların yaşandığı en belirgin akımdır. Neo-Klasik üsluba karşı, daha biçimsiz, daha aydınlık ve parlak alanlar görülür. Işığın en önemli unsur olarak görüldüğü doğada, ışığın nesne üzerindeki değişimlerine bakarak belirli zaman aralığındaki etki ve rengin değişimi gözlemlenerek çalışma süreleri uzamıştır. Şimdiye kadar resimde çizgi ve gölgenin etkileri çok fazla olsa da artık ayrıntıya değil resmin geneline odaklanılmıştır. Sebebi ise çerçevenin geneline odaklanma esas alındığından ışığın gözlem sürecinde etkisinin değişmesidir. Böylelikle ışığın daha önce kullanılmayan etkilerini eserde görmek devrim yaratan bir etki olmuştur. Ressamlar çaba harcanan eser ortaya koymayı seçerek, yansıma ve renklerle fotoğraftan daha iyi sonuçlar elde etmeye çalışmışlardır. İzlenimci ressamlar anlık durumları ele almaya başlamış; yakın çekim, olağan dışı farklı açılar, gözle görülmeyecek detaylar, anı yakalayan enstantane çekimi gibi fotoğraf teknikleri ressamları etkilemiştir. İzlenimcilik akımının getirdiği değişim ressamlarla birlikte çalışan fotoğrafçılarda da bir değişim yaratmıştır. Fotoğraf, bu dönemde gerçeği yansıtan en iyi araç olduğu, gerçeği en net haliyle nasıl anlatabileceği gerekçeleriyle araştırılmaya başlanmıştır.

High-Art döneminde fotoğrafçıların resmin etkisinde kalmalarının sebebi ressamların fotoğraflardan resim yapıyor olmalarıydı. Ancak "İzlenimci ressamlar fotoğrafın icadından etkilenmiş, fotoğrafı yeni resimsel araştırmalara kaynaklık edebilecek bir araç olarak görmüşlerdir. Bu ilgiyi özel bir merak haline getirenlerin başında Edgar Degas gelir, diğer

İzlenimcilerin aksine ışıkla değişen atmosferi yakalamaktan çok, sanki fotoğrafla yakalamış izlenimi veren anlık görüntülere ilgi duyan Degas yıkananları, balerinleri, kent ormanlarında gezenleri yansıttığı resimlerde kesit figürler, değişik açılar kullanarak adeta fotoğraf karesi etkisi uyandırmıştır." [6] Ressamların fotoğraftan çalışmasına verilecek örneklerden biri Monet'tir. Enstantaneyi doğru şekilde yorumlayarak mekanik sürecin etkilerini, renklerin gün ışığındaki değişimini eserlerinde hissettirmiştir. Fotoğrafın soft focus özelliğinden etkilenen izlenimci ressamlar görüneni olduğundan farklı ortaya koymuşlardır. İzlenimciler ışığın o anki rengine ve ne görüyorsa ona yoğunlaşarak geleneksel kompozisyon kurallarını pek gözetmemişlerdir.

1861 yılında Paul Cézanne 'Oto portre' sini ve 'Karın Eriyişi' isimli eserlerini fotoğraf tekniğine dayanarak yapmıştır. 1840' larda, resim sanatında radikal değişiklikler fark edilmiş peyzaj ve kent fotoğraflarından etkilenildiği görülmüştür. Bu da o dönemde fotoğrafın birçok olanağının olduğu, resimden ayrılması gerektiğini düşündürmüştür. Fotoğrafın yüksek kesime hitap edip, halka indiği bir döneme denk gelen İzlenimcilik, fotoğrafın gerçekliğini kabul eder ve fotoğraftan başka herhangi bir aracın bu denli, gerçekliği sağlayamayacağını anlamışlardır. Monet' nin "Gare Saint Lazare", resmi fotoğraftan bakılarak yapılan bir çalışmadır. [7] "Gare Saint Lazare" kent yaşamından bir anın, gardan trenin çıkışını anlatmaktadır. Tavandan gelen ışığın lokomotiften çıkan dumanla birleştiği an renklerin etkisi ve trenin görünüşünde saklıdır. Resimde günlük hayattan bir an alınmış, sıradan bir an olan gara giren tren, görmenin öncelik olarak alındığı, gerçeği birebir yansıtabilme kaygısı güden bir doğrultuda geçer. Trenin buharı, garın çatısının da resim içine alındığı an izlenimciliğin üzerinde durduğu unsurları yansıtmıştır. Garın tüm yönlerini ele almak isteyen Monet, dumandaki bir dizi mavi, pembe, gri, sarı, turuncu, mor gibi renkleri parlak ve aydınlık alanları da dâhil ederek İzlenimcilik akımının temel unsurlarını resminde barındırır.

---

[6] Antmen Ahu, " 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar" Sel Yayıncılık, İstanbul, s:23

[7] Nuri Özer Erbay, "Fotoğraf Sanatçısı Nadar' ın İzlenimci Akıma Etkisi" Türkiye' de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi, Eylül/Ekim 2004, Sayı: 65, S:43

İzlenimciler, Sembolistler gibi gerçekliğin estetik olarak ifade edilmesinde rengi, metaforik anlamda kullanmışlardır. Fotoğraflara baskı öncesi ve sonrası yapılan müdahaleler fotoğrafı resme yakınlaştırma kompozisyon ve estetik kurallar konusunda iki alanı iç içe geçmiştir. High Art' la başlayan yüksek kesme hitap etmeye karşı tavır alışı; Natüralist, Empresyonist ve Sembolist akımların tümünde görülen, fotoğrafa yapılan müdahale ile ortaya çıkan resimsi fotoğraf, fotoğrafçının üslubunu koruyamadığı gerekçesiyle fotoğrafın özgün estetiğe kavuşma yolunu sorgulanmaya başlanmıştır.



Fotoğraf 2: Peter Henry Emerson, "A Rushy Shore", 1886.

Kaynak: The Met, A Rushy Shore görsel için bkz. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267099 (08/03/2020)

Doğadan aldığı formu aynen ve yoğun bir şekilde aktaran Natüralist akım, gerçekliğin devamı niteliğinde görülmüştür. Resimsel etkilerle devam eden fotoğraf, Natüralist akım içinde Empresyonist ve Sembolist etkileri de barındırmıştır. Başlarda bir kayıt aracı olarak görülen fotoğraf, şiirsel anlatımlarla kendi ifade gücünü yaratmaya yavaş yavaş başlamış; Natüralist etki içinde daha fark edilir bir duruma gelmiştir. Empresyonizm ise yaşamın gündelik halini ön planda tutan bir anlayış sergilemiştir. Gün ışığını analiz ederek yorumlayan ressamlar gerçekçi bir tavır sergilemek için fotoğraftan yararlanmışlardır.

Empresyonist fotoğrafçılar, çekilen fotoğraflarda sabaha karşı veya akşam alacakaranlığında, yumuşak objektifler kullanılarak estetiğe olan önemi ortaya çıkarmışlardır. Daha akılcı, geleneksel kalıplara kapalı, özgür bir ifade keşfetme yolunda ilerlerken Sembolizm, düşsel ve gerçekdışına olan inancı yeniden ortaya çıkarmıştır. "Victoria döneminin ahlaki mesajlarla yüklü, pastoral, platonik görüntülerinin prerafaelist resim okulunun etkisi altında, ancak fotoğrafik olarak sunulduğu "sanatsal fotoğraf" akımı, bu akımın içerik yapaylığına bir tepki olarak Peter Henry Emerson tarafından kuramı oluşturulan "naturalist fotoğraf" akımı ortaya çıkar." [8] Emerson fotoğrafın anlatım gücünü bir kalem, bir fırça ve bir tuvalden daha fazla olduğunu; renk konusunda da fotoğrafın eksikliğini kabul etmiştir Emerson. Fotoğrafın sanatsal olması için yapılan müdahalelerde ortaya çıkan süse tepki göstererek, bu döneminde "Natüralist Fotoğraf" isimli kitabı fotoğrafın saf kendiliği ile doğaya dönüşü savunmuştur. Emerson bu kitaptan sonra çektiği fotoğraflarda, doğada çalışırken konunun net, geri kalanın bir miktar flu olmasını sağlayan soft focus özellikli fotoğraflar çekmiştir. Çoklu baskıya, sanatsal zevk için yapılan müdahale edilmiş fotoğrafa tepkisini gösteren Emerson, uzun yıllar kırlarda soft focus özellikte fotoğraf çekerek albümler oluşturmuştur. Onun için fotoğraf üzerine müdahalede bulunmak doğru değildir. Bu yüzden Emerson, Rejlander ve Robinson'ın çalışmalarını yapay bularak, fotoğraflarını doğada var olan güzelliğin hiçbir müdahaleye maruz kalmadan, realist bir anlayışla oluşturmuştur .

"Bu ilkeler, yeni bir fotoğraf anlayışını başlattı. Emerson Alman fizikçi Herman Hermholz' un bazı kuramlarını son derece serbest bir şekilde yorumladı. Bu kuramlar, 'gözün, uzay içinde sadece kaydettiği noktaya netlik yapabildiği' olgusuna dayanıyordu. Emerson, daha doğal ve gerçeğe uygun olanı elde etme niyetiyle, bu ilkeyi uygulamaya koydu. Söz konusu etkiyi sağlamak için yeni objektifler geliştirildi. Bu anlayışla aynen taklit etmek için, ilgilenilen nesneye netlik yapılıyor, bunun dışındaki her şey flu kalıyordu. […] O zamanlarda yani 1880'li yılların ortasında Fransız izlenimciliği tırmanışa geçmişti ve Emerson fotoğrafın bir sanat eseri olarak ele alınması konusunda çok hevesliydi. Mekanik ve teknik bir kopya aracı değil, bir sanat eseri! Bu noktaya varınca: seçici

[8] Simber Atay, "Bir Fotoğrafik Evrim Simgesi: Photo-Secession", Fotoğrafın 150. Yılı AFSAD Fotoğraf Sempozyumu, Afsad Yayınları, No:20, Ankara, Aralık 1989, s: 203

netlik kullanıldı, soft objektiflerle fotoğraf çekti ve özellikle de platin baskının yumuşak görünümünden yararlandı… bakış açıları çok etkiliydi ve 1880'lerin sonlarında bu yumuşak anlayış daha da geliştirilerek öncelik kazandı." [9]

Emerson, İngiltere kırlarında çekip oluşturduğu fotoğraflarda hiçbir müdahaleye yer vermeden doğanın görünümünü bir albümüne bırakmıştır. Fotoğraf zaten doğada var olan üzerine çalışıyordu ve Emerson doğaya yaklaşımını orada yatan güzelliklerin ve getirdiği huzurun üzerine çalışarak göstermiştir. Fakat resim sanatının ve ressamlarla çalışmanın gerekliliği, Rejlander, Robinson ve Cameron gibi dönemin ünlü fotoğrafçılarının da etkisiyle fotoğraf kendi doğasından uzaklaşıp doğal yanının önemini göz ardı ettiğini savunmuştur.

1885' li yıllarda başlayan fotoğraftaki resimsel etki, tekniğin gelişmesi ve ıslak levha kullanımından kuru levha kullanımına geçişle Pictorializm yaygınlaştırmıştır. 1898' den beri fotoğrafçılar keskin hatları yok etmek için pürüzlü kâğıt kullanmışlardır.[10]Kimi zaman ince uçlu araçla yüzeye verdikleri zarar, kimi zaman fırça yardımıyla kazıma çeşitli efektler oluşturmuştur. Bu sanatsal kaygı, özgün bir dil oluşturma ve beraberinde İzlenimci sanat içinde yer almasını sağlamıştır. Üslup olarak, karanlık oda da tonlama, ışık ve teknik arayış, günlük hayatın yansıtıldığı fotoğraflar yani dönemin Empresyonist üsluptaki etkisini yansıtır. Fotoğraflar anın direk yansıması değil, daha fazla estetik anlayışı ve daha fazla duygusal etki barındırır. Sanatçılar renge müdahale ederek, içerik ve gerçekle ilgilenmeden sanatsal kaygı taşıyan fotoğraflar üretmişleridir. Gerçekçi sanat anlayışında sanatçı, toplumdaki sınıf ayrımının farkında ve emeğin değeriyle toplumda eşit şartları savunan bir gerçekliğin farkındadır. Ancak Pictorialist fotoğrafçılar bunun pek farkında olmayıp estetiği daha fazla ön plana almışlardır. İzlenimciler, fotoğrafta rengin kullanımı, fotoğrafta bulunan nesnelerle olan uyumu sağlayabilmek için kullandıkları manipülasyon önemlidir ancak gerçeklikten ayrılıyor oluşu bu hareketin etkisini yitirmesine sebep olacaktır. Yüzeye aktarılan gerçeklikten çok, yüzeyde gerçekliğin resimsi etkisini

---

[9] "Açık Kapı fotoğraf Belgeseli" metin, İspanyol Televizyonu Yapımı (1990) Çev: Simber Atay, İzmir, 1992, 3. Bölüm, s:6

[10] Juliet Hacking,"Fotoğrafın Tüm Öyküsü" Çev: Abbas Bozkurt, , Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015 s:177

önemseyen akım 20. yüzyılın ilk dönemlerinde zirveye ulaşıp Modernizm' le (1914) etkisini yitirmiştir.

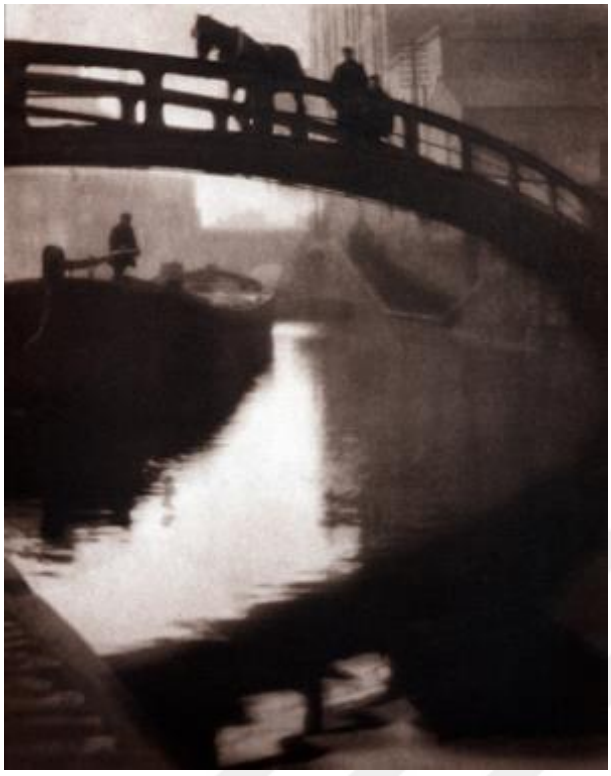
Doğada edinilen izlenimi tuvale aktarırken fotoğraftan da yararlanarak gerçeği tuvale yansıtmaya çalışan Empresyonist ressamlar, resim sanatında gerçekliğin son temsilcileri olarak değerlendirilirler. Romantikler gibi gerçeği ararken ve ifade ederken, algıda uyanan ne varsa onu yansıtmışlardır.



Fotoğraf 3: George Davidson, "Landscape", 1910.

Kaynak: Mutual Art, görsel için bkz. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267099 (25/04/2020)

George Davidson ise Emerson' un tersine, empresyonist ressamlardan etkilenmiştir. Yukarıdaki fotoğrafta olduğu gibi keskin fotoğrafa karşı çıkarak doğanın donuk yönünü ele almıştır. Davidson 1892' de "Linked Ring Brother Hood" derneğinin kurucuları arasında yer alması da bunun bir kanıtıdır. Linked Ring Brother Hood, fotoğrafın bağımsızlığını savunan, fotoğrafın resim etkisi altında olduğunu kabul ederek Pictorialist etkiyi



Fotoğraf 4: Alvin Langdon Coburn, "Regents Canal", 1904.

Kaynak: Atlas Gallery, görsel için bkz. http://www.atlas-gallery.com/artists/alvin-langdon-coburn (30/04/2020)

kabul etmiştir. Pictorialist etki altında çekilen fotoğraflarda resim etkisi baskın olarak görülmektedir.

Pictorialistler, konularını doğa manzaralarının yanında kadın, çocuk, mitolojik ve dini hikâyeleri seçerek, dramatik yoğunlukta fotoğraf üretme kaygısında olmuşlardır. Pictorialist fotoğraf dendiğinde ilk olarak akla gelen kır ve kent manzaraları çok popülerdi; manzaraya bakıldığında açık, aydınlık bir ışıktan ziyade duygu yoğunluğunu artıracak ışığı kullanmak için sabahın ilk ışıkları, akşamın alacakaranlık vakti fotoğrafçılar tarafından seçilmiştir.

Estetik araç olarak görülen fotoğrafta sembolik etkilerin yoğun kullanıldığı, birden fazla anlamı içinde barındıran fotoğraflar üretilmiştir. Fotoğrafa resimsel etkinin yanında, yine resim sanatında görülen modele poz verdirme etkileri de fotoğraflara yansımıştır. Baron Adolphe De Meyer, Robert Demanchy, Holland Day gibi isimler bu hareketin içinde yer alan isimlerden birkaçıdır. Grubun en önemli özelliği fotoğrafı özgün formuna taşıma amacıyla düzenli olarak sergi açmalarıdır. Amerikan' da yaşanan Pictorialist etki ise 1902' de Alfred Stieglitz' in kuruculuğunu üstlendiği adı Photo-Secession olan gruptur. Grup içinde yer alan isimlerden Stieglitz, kurucu olmanın yanında fotoğraf sanatına önemli katkıları bulunmuş bir isim olmakla beraber üslupları çok farklı olan grup üyeleri -örneğin Clarence H. White, Fred Holland Day sembolik anlatımlarda bulunmuşlardır- çalışmalarını izlenimci hareketle resimsi işler üretmiştir. Birbirlerinden farklı hareket etseler de hepsi Stieglitz etrafında bir araya gelen ve dönemin etkili sanat formunu oluşturarak amaçları ve sınırı belirli Photo-Secession grubu, doğrudan fotoğraf oluşumunu etkileyen duraklardan biri olmuştur.

Birbirlerinden farklı hareket etseler de hepsi Stieglitz etrafında bir araya gelmiş ve dönemin etkili sanat formunu oluşturarak amacı ve sınırı belirlenen Photo-Secession grubu, doğrudan fotoğraf oluşumunu etkileyen duraklardan biri olmuştur. Alvin Langdon Coburn, ise bu grup içinde Londra' yı fotoğraflayan isimlerden biridir. Şehiri ve atmosferini ışığı etkili bir şekilde kullanarak özellikle Thames Nehri' nin kıyısında çokça fotoğrafı bulunan Coburn' un Londra fotoğraflarına bakıldığında alışık olmadık bir bakış açısıyla şehri fotoğrafladığı görülmektedir. Coburn, estetiği beklenmedik bir yerde aramış, doğru ışık ve atmosferi yakalamaya çalışmıştır. Regents Canal, fotoğrafına baktığımızda diyagonallerden yararlanan, fotoğraf içinde yer alan figürlerin ve ton oranı ile fotoğrafta dengeyi oturtup sağlama aldığı, hafif ve koyu tonlarda oluşan grafiksel bir fotoğraf görürüz. Işığın kullanımına bağlı olarak, suda yaratığı dalgalanım ve atmosferik duygu Pictorialist etkide karşılığını bulur. Fotoğrafa hâkim olan pamuksu etki platin baskı tekniğiyle elde edilmiş, Pictorialistlerin vazgeçilmezleri arasındadır.

1920' li yıllarda yaşanan Pictorializm anlayışında geleneksel ifadeyi bir kenara bırakıp kişisel ifadenin yer aldığı; estetik, renk, denge, çizgi unsuruna ağırlık verilmesiyle High-Art' dan ayrılır. Amaçları fotoğrafın statüsünü yükseltmek ve bir sanat formu içine yerleştirmektir. Bunun için kamera önündeki andan biraz daha fazlasını yapmak, müdahalede bulunmak şarttı. Ayrıca 20. yüzyılda yaşanan Pictorializm, Viktoryen estetiğin yerine karanlık ve daha semboliktir. Bu da Modernizm'e bağlanır. Kültürel olanı kapsayıp geleneksel olanı saf dışı bırakacak olan Modernizm, kültür, sanat, edebiyat alanlarında da etkisini bu yıllarda göstermeye başlamıştır. Pictorializm ise, artık kenti merkezine almıştır. Mekanik bir yapıya dönüşmeye başlayan hayatlar, Amerika ve Avrupa' da başlayan büyük şehirleşmeler fotoğrafçıların ilgisini bu yöne çekmiştir.

Pictorialist fotoğrafçılar güzel olanı hiç beklenmedik anlarda yakalayarak, kendilerini kentin içinde konumlandırdıkları yerlerde ani ve beklenmedik görüntüler elde etmişleridir. Alfred Stieglitz' in "Spring Showers" fotoğrafında olduğu gibi, akşam saatlerini tercih eden fotoğrafçı puslu havanın yarattığı etkiyle New York' u adımlar. Yağmurlu havada sokağı temizleyen görevli, arka planda yüksek binaların siluet hali ile bir kent fotoğrafı görülmektedir. Fotoğrafta dikkati ince yapıda bir ağaç vardır. Alfred Stieglitz,



Fotoğraf 5: Alfred Stieglitz, "Spring Showers", 1900

Kaynak: görsel için bkz http://www.getty.edu/museum/media/images/web/enlarge/06925901.jpg (30/04/2020)

fotoğrafın kendi anlatım dili olduğuna sıkı sıkıya inanarak gerçekçi bir ifade ortaya koymuştur. Fotoğrafın sınırlarını zorlayıp, yenilikler katan Stieglitz, fotoğrafın gelişiminde farklı hava ve ışık koşullarında ne gibi fotoğraf elde edilebileceği gösterdiği "Spring Showers" fotoğrafıdır. Puslu ve yağmurlu bir havada kompozisyonu titizlikle ele aldığı yeni kurulan bir kent manzarası, hem hızlı bir enstantane ile yakalanmış ve netliği elde etmiş hem de dönem itibariyle zor bir hava koşulunda bunu fotoğraflamıştır.

Amerika' da uzun yıllar fotoğraf çeken Stieglitz, Amerikan fotoğraf tarihinin önemli isimlerinden biridir. Fotoğraf çektiği yıllarda adı Photo Secession olan grubu New York' ta kurmuştur. Photo-Secession sergiler düzenleyip, Amerika'yla resimsi fotoğrafı tanıştırmak ve geliştirmek adına çalışmıştır. Grubun yayım organından olan Camera Notes' ta editör olan Stieglitz, fotoğraftaki gelişmelerin yer aldığı, odağı fotoğraf olan Camera Notes' un ardından Camera Work isimli dergiyi çıkarmıştır; dergi o zamana kadar fotoğraf adına yapılmış en kapsamlı sanat ve fotoğraf içeriğine sahiptir. Stieglitz' in editörlüğünü yaptığı dergi Photo-Secession grubundan ayrı düşünülemeyip fotoğrafın temel bir yapı taşıdır. "Camera Work' ün 3 Temmuz 1903 tarihli ekinde Foto Sezesyon' un yola çıkış amacıyla ilgili şunları yazdı: "Pictorialist fotoğrafçılığın

ifade gücünü artırmak; sanat üreten ya da sanatla uğraşan Amerikalıları buluşturmak ve zaman zaman, farklı mekânlarda –yalnızca Foto-Sezesyon üyeleri ve Amerikalı sanatçılarla sınırlı olmayan- sergiler düzenlemek.” [11] diyerek derginin amacını açıklamıştır. Dergi en çok Pictorialist örneklere yer vermiştir. Yayım hayatı kısa olan dergi, döneminde beklenen ilgiyi göremediği için uzun soluklu olamamıştır. Modern fotoğraf anlayışında bulunan rastlantı, soyutlama, doğrudan gerçeklikle nesnenin özüne inme, müdahalenin en aza indirilmesi (en azından baskı aşamasında) gibi doğrudan fotoğraf anlayışı, Photo-Secession ve Camera Work’ le köprü oluşturmuştur. Resimsi fotoğraftan doğrudan, yalın ya da adına straight fotoğraf adı verilen anlayışa yönelmişlerdir. High Art ile başlayan ve fotoğrafın kendini kabul ettirme çabası, Pictorialist hareketin de amacı haline gelmiştir.



Fotoğraf 6: Clarence H. White, “Morning”, 1905.

Kaynak: State of The Arts: Rediscovering Clarence H. White, Ohio’s Iconic Photographer, Mark Arehart, görsel için bkz https://www.wksu.org/post/state-arts-rediscovering-clarence-h-white-ohios-iconic-photographer#stream/0 (02/05/2020)

[11]Hacking, s:178

Yeni tarzlar yaratmak için fotoğrafa olan müdahalede artış gözlenmiş, fotoğrafçının üslubunu ifade eden bu tarzlar Pictorialist etkide fotoğrafın ifade anlayışı olarak kabul görmüştür. Pictorialist akım fotoğrafçıları değişen yaşam koşullarının ve teknik iyileşmelerin getirdiği değişimle gerçeğin olduğu gibi, müdahalesiz yansıtma kaygısı ile müdahaleden vazgeçerek belgesel fotoğrafa yakın doğrudan fotoğraflar çekmeye başladılar. Temel alınan, gündelik yaşamın fotoğrafa yansıması ayna kadar gerçekçi anlayışla ele alındı. İzlenimcilerin doğayı izleyip, ışığın nesneler üzerine olan etkilerini araştırırken ve ortaya koyarken fotoğrafın teknik olanaklarını kullanarak nesneden, objeden veya kişiden yansıyanı en doğru şekilde ifade etmenin yollarını aramışlardır. 1. Dünya Savaşı' nın ardından gerçek ve gerçeği yansıtma en önemli unsur haline gelmiştir. Gerçeğin ele alınış şekli kompozisyon kurallarına yansımış özellikle geometrik etkilerin fotoğrafta çoğunlukla yer aldığı değişimler söz konusu olmuştur. Bir başka etki ise estetik kaygıda aranan müdahale doğrudan fotoğraf anlayışında en aza indirgenmiştir.

20. yüzyıl başında modernist fotoğraf anlayışı soyut ve grafiksel olarak, deneysel çalışmaların görüldüğü, Amerika' da başlayıp sonrasında Avrupa ülkelerinde de etkili olan doğrudan fotoğraf, yeni ifade tarzıyla gelişimini iki yönlü ilerletmiştir. Başlangıçta düz bir kayıt aracı olan fotoğraf bu anlayıştan uzaklaşarak fotoğrafçının da estetik kaygısı, benliği ve iç dünyasının ön planda tutulduğu bir tavır ortaya koymuştur. Enstantane fotoğrafın gelişimi fotoğraf çekmenin kolaylaşması, ortaya çıkan amatör ruh (örneğin: vernacular fotoğraf) kendine özgü ifade çeşitleri ortaya çıkarmıştır. Amerika ve Avrupa' da konuların ele alınış biçiminde değişiklikler olmuştur. Alışıldık şeylerin dışına çıkma, özellikle netlikte yaşanan korkusuzca değişimle 1910-1930' lu yıllarda fotoğraf kendi özgün ifade tarzını yaratmaya başlamıştır. " Unutulmaması gereken bir başka gelişme de, 20. yüzyılın başlarında avangard sanatçıların diğer sanat dallarında gerçekleştirdikleri özgürlüğün fotoğraf sanatçıları tarafından da benimsenmiş olmasıdır. Soyut sanat anlayışı, yeni bir estetik olarak, fotoğrafı da belirlemiştir ve yeni bir estetik olarak değil, fotoğrafa benzeyen fotoğraflar oluşturulmaktadır." [12]

[12] Simber Atay, "Bir Fotoğrafik Evrim Simgesi: Photo-Secession", s. 204/205

Doğrudan fotoğraf, Pictorializm ardından (1920) gelen, resimsi fotoğraf ve kurgu anlayışından sıyrılıp içinde Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunninghamn gibi isimlerin yer aldığı detay ve gerçekliğin saf bir şekilde ele alındığı anlayıştır. Kökeni High-Art ve Pictorialist fotoğraf anlayışlarından gelmektedir. Savaş sonrasında değişen ve gelişen gerçekliği aynen ele alıp hayatı müdahalesiz belgeleme olarak ele alınan konularda Pictorialist anlayıştan ayrılarak, manzara fotoğraflarında dramatik ışık, portre fotoğraflarında yalınlık, bitki ve doğadaki materyallerin detayları ya

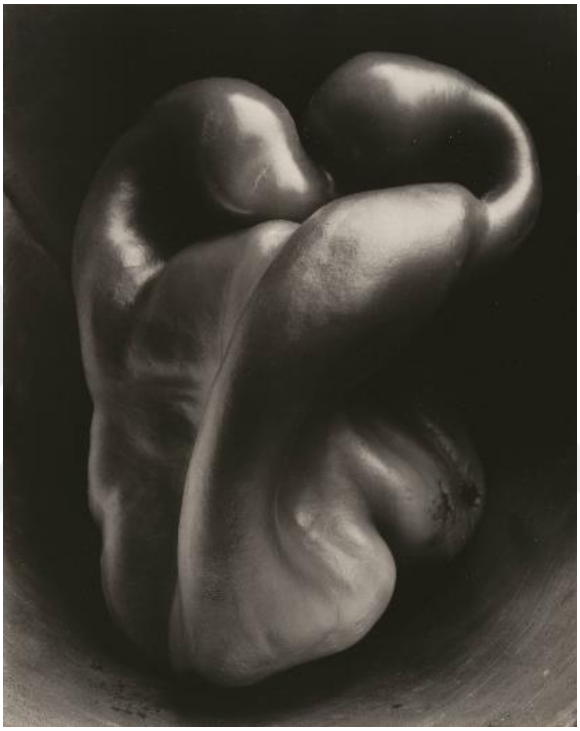


Fotoğraf 7: Ansel Adams, "Moonrise", 1941.

Kaynak: görsel için bkz https://www.bonhams.com/auctions/25658/lot/92/ (03/05/2020)

da soyutlamaları gibi insandan nesneye ve mekanik olan her şey fotoğraflanmıştır. Yani bir anlamda sembolik anlayışa sırtını dönüp, kamera ile anın peşine düşmüşlerdir. Stieglitz pictorialist ekti içinde New York' ta fotoğraf çekerken aslında bir yandan doğrudan fotoğrafa zemin hazırlamıştır. "Spring Showers her ne kadar resimsi etkileri olan fotoğraf olsa da zamandan çekip alınmış enstantane fotoğrafı olarak kalır. Sanat akımlarında yaşanan dönemsel geçişlerde kesin ve keskin bir ayrım yapılamadığından bir önceki bir sonrakine zemin hazırlar. Stieglitz' in pictorialist fotoğraflarının yanında doğrudan fotoğrafa zemin hazırlayan an fotoğraflarının olması buna güzel bir örnektir.

Fotoğraf, çekim aşaması ve sonrasında konuyu destekleyecek şekilde müdahalede bulunma estetik dil yaratma ve destekleme için önemliydi. Ansel Adams' ın "Zone Sistemi" baskıları karanlık odada tonlanan müdahale barındıran, keskinliğiyle dikkat çeken ve siyah beyaz fotoğrafta kült olarak isimlendirdiğimiz fotoğrafçıdır. Pictorialist fotoğraftan pek çok farkı olan doğrudan fotoğraf, bir bakışta anlaşılacak olan netlik unsurunun yanı sıra konular ve konulara bakışıyla şimdiye kadarki fotoğraflarda görülmemiştir.



Fotoğraf 8: Edward Weston, "Pepper No. 30", 1930.

Kaynak: SFMOMA**,** görsel için bkz https://www.sfmoma.org/artwork/39.208/ (03/05/2020)

Amerikalı fotoğrafçı Edward Weston, başta resimsel fotoğraf çalışmaları üretse de aslında o yalın fotoğrafları ile bilinir. Weston, doğadaki gezilerinden topladığı basit maddelerle (istiridye kabuğu, taş, bitki), onların özünü ortaya çıkaracak ışığı ve arka planı ayarlayarak kendine özgü bir ifadeyi yaratmıştır. Fotoğrafın temel unsurlarından biri olan ışığı ustaca kullanışı bu maddelere olan sıradan bakış açısını tersine çevirerek görülmeyeni ve hissedilmeyeni ortaya çıkarmaya çalışmıştır. "Weston' ın fotoğraf araştırması, mükemmel formların araştırmasıdır. Ona göre bu formlar, bir bütünü temsil eden parçalardır, yaşamın ve görünür dünyanın simgeleri ve kurallarıdır. Bu görüş nesnelerin yüzeysel görünümlerinin altında saklı daha geniş ve derin bir gerçekliğin var olduğunu akla

getirir. Weston' a göre fotoğraf, hayatın kendisini tespit etmek için kullanılmalıdır. O, dünyayı oluşturan unsurların dile gelmesi için nesnel bir bakış önermiştir."[13] Fotoğraflarında nesnenin özünü arama ve donuk bir titreşime sahip gibi görünen ama mükemmel yumuşaklıkta bir estetik görülür. Edward Weston, "Biber No:30" isimli çalışması (Fotoğraf 8), modern natürmortun başarılı örnekleri arasındadır. Biber kıvrımlarının güçlü etkisini -yansıyan yapay ışık- dar bir kadraj ve sade bir arka planda ele almıştır. Ele aldığı nesne itibariyle gündelik hayattan kopan biber, pürüzsüz, heykelimsi bir ifadeyle izleyicide derin bir düşünce uyandırır. Kıvrımlardaki ışık ile insan vücudunun kıvrımlı hatları ile benzeşen biber, gölgelerdeki kadifemsi yumuşaklıkla insan bedeninin zarifliğine benzetilebilir. Yapay ışığın kullanımında yaratılan etki kadar, Stieglitz ve Strand' ın doğal ışıkta elde ettiği doğrudan fotoğraf anlayışına zıt olsa da Weston, yapay ışık altında elde ettiği biber serisinde soyutlayıcı anlatımıyla farklılık yaratmıştır. Weston, konusuna net bir şekilde yaklaşarak gerçek olanın peşinde tespitler yaparken yarattığı üslupla straight fotoğrafçılar arasında ismi en iyi isimlerden biri olarak anılmıştır. "Edward Weston' ın ifade ettiği gibi, " Kamera, ister cilalı çelik olsun, ister et olsun nesnenin kendisinin özünü ve özünü oluşturmak için hayatın kaydedilmesi için kullanılmalıdır." Bu fikrin sonucu, kameranın dünyayı insan gözünden daha net görebilmesidir, çünkü özneye kişisel önyargılar yansıtmamıştır." [14]

Pictorialist fotoğraf hareketinin içinden gelmiş doğrudan fotoğrafları ile de bildiğimiz Paul Strand' dır. Camera Work' ün dergisinde de kendisine yer verilen Strand, "Wall Street" isimli fotoğrafıyla modern ve dolaysız anlatımlı fotoğrafın gücünü göstermiştir. Aynı zamanda bu fotoğrafın doğrudan fotoğrafın bir manifestosu olduğu söylenmiştir. Strand' ın çalışmaları 1915 yılı itibariyle artık geometrik formların düzenlendiği, mekân ve çevre içinde oluşan çizgilerin uyumu ile pictorialist etkinin içinden koparak modern

[13] Açık Kapı fotoğraf Belgeseli" metin, İspanyol Televizyonu Yapımı (1990) Çev: Simber Atay, İzmir, 1992, 5. Bölüm, s:6

[14] Lisa Hostetler, "Group f/64", 2014 https://www.metmuseum.org/toah/hd/f64/hd_f64.htm (12/04/2020)

fotoğraf anlayışını yerleştiren öncü fotoğrafçılardandır. Çizgi ve formu ustalıkla kullanarak obje içeriğini kaybetmeden fotoğraf üretmiştir. Fotoğrafın anlatım gücüne inanan, görüntüyle meydana gelecek gerçekliğe ve detaya inanmıştır.



Fotoğraf 9: Paul Strand, "Wall Street", 1915

Kaynak: Mutual Art**,** görsel için bkz https://www.mutualart.com/Artwork/-WALL-STREET--NEW-YORK-/963F9269ADC4EC0C (05/05/2020)

New York fotoğraflarında insanların mekân ile olan konumlarına odaklanan fotoğrafçı, insanın yaşam ile olan bağına da vurgu yapar. Bunu en güzel örneklerini "Blind Woman", "Couple at Rucar", "The Family" fotoğraflarında görürüz.

İnsanın doğa ya da mekânla olan birleşimini ele alırken orada olma eylemini ve fotoğraflanma edinimini izleyicide göz alıcı bir anlatım olarak sunar. "Onun resmi çekmeden önce ne istediğine karar verdiği, hiçbir zaman rastlantısal olanla oyalanmaya kalkışmadığı, ağır çalıştığı, bir resmi nadiren kesip düzenlediği, çoğu zaman hala levha klişe

tipi makine kullandığı ve insanlardan kendisine usulünce poz vermelerini istediği anlamına gelir… peyzajları, nesneleri ya da binaları benzer bir cephesellik duyumu vardır. Strand' ın fotoğraf makinesi serbestçe dolaşmaz. Onu nereye yerleştireceğini Strand kendisi seçer." [15]

Doğrudan fotoğraf anlayışı, yukarıda örneklerle açıklanan fotoğrafçılar haricinde Edward Steichen, Ansel Adams, Charles Sheeler, Imohen Cunningham, Minor White, Richard Avedon, Walker Evans gibi önemli isimleri de barındırmıştır. Hepsinin yaratıcı ifade tarzları ile fotoğrafı, gerçekliği müdahalesiz kaydederek hem dünyayı hem de nesneleri bilinçleri dâhilinde kaydetmişlerdir. Her biri farklı kadrajlama, ışık, yumuşak ya da sert odak, karakteristik çizgiler kullanmışlardır. Örneğin Alfred Stieglitz, portre ve manzaraları şiirsel fotoğraflarken, Edward Weston, manzara, nü, çeşitli nesneleri mükemmel ışık ve bakış açılarında pozlar; Ansel Adams, manzaralarında yarattığı görkeme baskı sürecindeki ustalığını eklemiş, Imohen Cunningham, yakın çekimleri ile nesne ve zemin arasındaki ayrımı mükemmel netlikle anlatmış, Charles Sheeler, mimari çekimlerinde milimetrik ölçümleri ve soyutlamalarındaki parlak renkleri ile kendilerine özgü tarzlarını ortaya koymuşlardır. Bu farklılıklar fotoğraflarda yaratıcı bir etki uyandırmış ve izleyiciyi de içine çekmiştir. İcadından bu zamana kadar kendi ifade tarzını bulmaya çalışan fotoğraf, diğer sanat dallarından ayrılmadan diyalektik şekilde ilerlemiştir. Bu ilerleyiş yaşanacak olan ve günümüzde de etkisini devam ettiren disiplinler arası eser üretimini destekleyecektir. Bu çeşitlilik ve zenginlik fotoğraflarda anlatının ve formun güçlenmesine sebep olmuştur. Bir sonraki bölüm, dünyada yaşanan olaylar ve bunun sanata olan etkisi üzerinde fotoğrafın yeniden yapılanması üzerine olacaktır.

[15] John Berger, "Bir Fotoğrafı Anlamak", Çev: Beril Eyüboğlu, Salman Yurdalan, Metis, İstanbul, 2015 s: 65

III. 20. YÜZYIL AVANGARD SANAT VE FOTOĞRAF

"19. yüzyıl sonları Endüstri Devrimi' nin ikinci aşamasını oluşturur. Sander' e göre, bilimsel buluşlar ve buluşların üretime uygulanması, pratik zekâlı tek tek bireylerin birbirinden ayrı çalışmalarına bağlı olmaktan kurtuluş, devletin desteklediği, gerektiğinde örgütlediği büyük ve zengin kuruluşların eline geçmiştir. Bunun neticesinde ise, doğal kaynaklar ve bilim, el ele vererek, yeni kitle halinde mal üretimine yönelmiştir. Endüstrileşmenin bu ikinci aşaması, birincisine göre, toplumsal etkilerden daha şiddetli, sonuçlarda daha şaşırtıcı ve halkın yaşamını değiştirmede daha etkilidir." [16] Endüstrileşmenin, 19 yüzyıl sonları itibariyle toplumun her alanında başlayan değişim ve dönüşüm modern bir dünya yaratmaktadır. Oral Sander bunu " Diyelim, 17. yüzyıldan Napolyon Dönemi' ne getirilen bir kişi, bu yenidünyasında pek şaşırmadan yaşayabilir. Örneğin Napolyon ordularının bir günde aldığı mesafe, İskender' in ordularınkinden çok daha fazla değildir. Ama bu elli yılda, endüstri devrimi dünyayı, belki de bin yılın yapamayacağı kadar değiştirmiştir."[17] diyerek endüstrileşmenin geldiği noktayı vurgular. Burada mekaniğin ve tekniğin yaratmış olduğu hız açıkça anlaşılmaktadır. 20. yüzyıl endüstrileşme ile gelen, yeni yaşam alanları, fabrikalar, ham madde arayışları; toplumsal, ekonomik ve çevresel sorunları da beraberinde getirecektir. Fabrikaların kentlerde çoğalmasıyla köyden kente başlayan göç ile nüfus artışı gıda ihtiyacı gibi pek çok ihtiyaç ortaya çıkmıştır. Yeni bir yaşamın habercisi olan bu ihtiyaçlar çerçevesinde şekillenen Modernizm varlığını yavaş yavaş hissettirip adından uzun yıllar bahsettirerek; sosyoloji, felsefe, psikoloji gibi alanların da konusu haline gelmiştir. "Modernizm herhangi bir avangard grup içinde olsun olmasın, her türlü sanatçının kendi modernite deneyimini dile getirme yollarını ifade eder. Moderniteyi her tür deneyime ya da üç muhtemel deneyimin kombinasyonlarına atayabiliriz. İlki 19. yüzyılın başlarından itibaren özellikle de batı dünyasında eşi benzeri görülmemiş toplumsal, siyasal, demografik ve teknolojik değişimlerle gelen deneyimler tanımlamaya başlaması: Fabrika üretimi, kentsel gelişim, büyük toplumsal ve siyasal hareketler, yeni taşımacılık biçimleri vb. İkincisi fotoğraf, çoğalan gazete tirajları, okuryazarlığın

[16] Oral Sander, "Siyasi Tarih 1", İmge Yayınları, Ankara, 1998 s: 189

[17] Sander, s:189-190

artması, telefon, radyo ve sinema gibi yeni veya hızla değişen iletişim araçlarıdır. Üçüncüsü de bu değişimlere bağlı olarak gelişen zihinsel ve psikolojik ruh halleridir: Müştereklikğin kaybı, köksüzleşme, merkezsizleşme, yabancılaşma, yeni grup kimlikleri vb. ve bu deneyimler üzerinden hangi mecrada olursa olsun, tüm sanatçıların moderniteye kendi mecralarına özgü karakteristiklerle ve sıklıkla bir çatışma halinde verdikleri tepkiyi sembolize eden ve dile getiren imgesel yaratılarını ürettikleri bir matris oluştururken, bir yandan da modernitenin tavrı gereği bu mecraların geleneklerinin daha önce nasıl sorguladıklarını ya da sorgulanageldikleri keşfediliyordu. İşte, her tür kültürel pratik ve mecra tarihçisinin modernist olarak tanımladığı bir yapıt, genel itibariyle bu özellikteydi. Ancak, sanatçılar bunu çoğunlukla yaratılarını da şekillendiren özellik ve tavırlar barındıran avangardın sosyal ve kültürel alanları içinde kovaladılar."[18]

19. yüzyıl ortasında dinin baskıcı yanı gücünü kaybetmiş, yaşanan Fransız Devrimi sonrası belirli kavramlar (iyi-kötü gibi) sorgulamaya başlanmıştır. Yine aynı dönemde Sanayi Devrimi ile tedarikte temel malzeme yerini ham maddeye ya da yeni ham maddelere olan ihtiyaçla kapitalist sistem, küresel piyasa kavramını oluşturmuştur. Komünist Manifesto' da Marx ve Engels bu sistemin dinamiklerini şöyle anlatmıştır: "Burjuva devrini önceliklerinden ayıran etmenler, üretimde sürekli devrim yapılması, biteviye toplumsal koşulların dengesiyle oynanması, daimi bir belirsizlik ve gerilim yaratmaktadır. Tüm basit ve katı ilişkiler, beraberinde taşıdıkları tüm o kadim ve kutsal önyargı ve fikirlerle birlikte, bir kenara fırlatılır; tüm yeni biçimlenenler ise daha kemikleşmeden köhneleşir. Katı olan her şey buharlaşır, kutsal olan her şey kirletilir ve insan, en nihayetinde, yaşamın gerçek koşulları ve kendi türüyle kurduğu hakiki ilişkisiyle aklıselim bir biçimde yüzleşmek zorunda kalır. Kapitalizm konsolidasyonu sonucunda tecimsel değerler yaşamın tüm alanlarını gasp etti; bu gelişmeye iştirak eden tüm toplumların kültürel alanları da buna dâhildi. Bu da, bu değerleri barındıran "yerleşik" bir sanatın uylaşımlarından, metalaşmasından ve kayıtsızlığından kaçış yolları arayan kimi sanatçıları ateşledi. Baudelaire gibi yazarlar, Manet gibi ressamlar kendilerini materyalist, statü arayışında bir burjuva problematiği içinde buldular – bu değerler karşısında duydukları tiksinti onların salt mevcut toplumsal ve sanatsal kurumlara yabancılaştırmada kalmadı, aynı zamanda

[18] David Cottington, "Avangard", Çev: Nursu Örge, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2013 s:18

derinlerinde ruhsal bir yabancılaşma da yarattı. İddiaya göre, diğer sanatçılardan ve onların göreneklerinden ayrı durmak kaydıyla sanat içinde bir avangarda işaret eden modern avangard anlayışımızın kaynağı işte bu yabancılaşmalardı."[19] Sadece burada sözü edilen etmenlerden kaynaklanmayıp avangardın Fransa' da ortaya çıkmasının altında yatan sebepler de olmuştur. Paris' te başlayan modern sanat anlayışı, buranın bir merkez olmasını sağlamıştır. Bürokratik hareketler, sanatçıların mevcut sanat okullarında ya da sanat ortamlarında yer alıyor olması avangardın Fransa' dan yayılmasında etkili olmuştur. Sanatçıların, Paris' e gelerek burada üretim yapması birçok disiplinin bir araya getirip yeni akımların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

20. yüzyıl sanatında perspektif anlayışı ciddi değişimler geçirmiştir. Sanatçıda görme, bakma ve anlama şekli değişip günümüzdeki haline kadar gelmiştir; hala sanatı anlama, yorumlama ve üretmede bu değişimin kendisi aktiftir. Sanat yapma yolunda yaşanan değişim, bir takım deneysel yorumları beraberinde getirmiş ve gerçeğin temsili hakkında yeniden bir arayışa girerek yeni yollar keşfedilmiştir. Bunun için gerekli olan, gözlem sonrasında gelen kavrama algısıyla geleneksel olan yapıyı kırıp, gerçek ile olan ilişkinin yeniden yorumlamasıdır.

Sanatçılar klasik dönemdeki detay ve gerçeği aktarma anlayışını yıkmak istemişlerdir. Avangard olarak isimlendirilen yeni bir estetik anlayış ortaya çıkmıştır. Fovizm, kübizm, fütürizm, dada, sürrealizm gibi akımlar buna örnektir. Romantizm ile başlayan modernizm, ileriki zamanlarda evirilerek İzlenimciliğe sonrasında da avangard olarak isimlendirilen modern sanat anlayışının en üst noktasına ulaşır. Üst noktaya taşırken aynı zamanda sanatı gündelik hayat ile buluşturmuştur. Fotoğraf ise avangard akımlar içerisinden teknik olarak birçok deneme ve deneylerden geçmiştir. Görsel deney diye adlandırılan bu gelişmelerde, resim ve fotoğraf, estetik kaygıya bağlı kalınarak benimsenilen akımın kuralları dâhilinde eserler üretilmiştir. Fotoğrafta da kolaj, fotomontaj, fotogram, solarizasyon ve optik bozulmalar tekniksel etkilerle gerçeğe olan bakış açısı ve yorumlama değişime uğramıştır. Bu yeni üretimler soyut, yarı soyut fotoğrafların oluşmasına sebep

[19] Cottington, s:14

olmuştur. Bunun en önemli etkisi ise artık resme benzeyen fotoğraf algısının değişmiş olmasıdır.

Modern sanat, burjuva kesimde bir özerklik oluşturur ve günlük hayattan kopuk bir sanat algılayışı sergiler. Avangard sanat ise hem buna hem de sanat galerileri ve buna benzer kurumlara karşı bir duruş sergiler. 1917, New York Bağımsızlar Salonu' nda, R. Mutt imzası ile sergilenen Pisuar, modern sanatta biricik ve özgün kavramlarını yerle bir eden Duchamp, gündelik hayat içinden seçtiği bir parça ile seri üretim nesnesinin sanat nesnesine dönüşmesini sorgulatır. Sanatta otorite anlayışına tepki koyan sanatçı, Da Vinci' nin Mona Lisa eserine bıyık çizerek, estetik anlayışına da sorgulamalar getirmiştir. "modernizm herhangi bir mecrada yeni form deneyleri yapma zorunluluğu da getirmez; geleneksel fakat modası geçmiş ya da artık kıymet görmeyen form ya da adetleri geri getirip bunları mevcut uygulamalarla karşı karşıya getirmek de yeterli olabilir."[20] Buradan da anlaşılacağı üzere avangard ve modernizm iç içe geçmiş iki kavram olarak görülse bile modernin içinde ya da kökünde avangard olmak zorunda değildir. Peter Bürger avangard akımın tarihsel süreci hakkında: "…öncelikle Dadaizm ile sürrealizm erken dönemine atıfta bulunur; ama aynı ölçüde, ekim devrimi sonrası Rus avangardına da ilişkindir. Bu hareketlerin ortaklığı, aralarında yer yer muazzam farklar olmasına rağmen hepsinin daha önceki sanatın tekil sanatsal prosedürleri değil, o sanatı toptan reddedenleri, böylece gelenekten radikal bir kopuş gerçekleştirmeleridir. En uç örneklerinde, başat hedefleri burjuva toplumunda geliştiği şekliyle sanat kurumudur. Aynı şey, somut incelemelerle ortaya çıkarılması gereken bir takım kısıtlamalarla, İtalyan fütürizmi ile Alman ekspresyonizmi için de geçerlidir.

Kübizm aynı amacı taşımamakla birlikte, Rönesans' tan beri geçerli olan, doğrusal perspektife dayalı tasvir sistemini sorgular. Bu nedenle, sanatın hayat pratiği içinde ortadan kaldırılması yönündeki temel amacı paylaşmadığı halde, kübizm de tarihsel avangard hareketleri arasında sayılacaktır.

[20] Cottington, s:23

‘Tarihsel avangard hareketleri’ kavramı, bunları öncelikle, Batı Avrupa’ da ve ABD’ de 1950’li ve 1960’lı yıllara damgasını vuran neo-avangard hareketlerinin temsilcileriyle aynı hedefleri savunsalar da, sanatın mevcut toplum içerisinde hayat pratiğine dâhil edilmesi iddiası, avangardist amaçların başarısızlığa uğramasından sonra artık ciddiyetle ortaya atılamaz. Bugün bir sanatçı bir soba borusunu bir sergiye gönderdiğinde, Duchamp’ ın hazır nesnelerinin sahip olduğu isyan yoğunluğuna hiçbir şekilde ulaşamaz. Aksine Duchamp’ın Pisuar’ı (müze ve sergi gibi özgül örgütleme biçimleriyle birlikte) sanat kurumunun yıkımını hedeflerken, soba borusunu ‘bulan kişi’ ‘eser’ inin müzeye girmesini talep eder. Böylelikle avangardist isyan tersine çevrilmiş olur.” [21] şeklinde tanımlamıştır.

A. KÜBİZM



Fotoğraf 10: Florence Henri, “Still Life Composition”, 1932

Kaynak: Moma**,** görsel için https://www.moma.org/collection/works/84002?sov_referrer=artist&artist_id=2595&page=1 (15/05/2020)

“ Kübizm ne bir manifestodur, ne bir okul, ne yeni bir teori; başlangıçta, Braque ve Picasso’ nun tablolarını farklı kalemlerden belirten bu niteleme, daha okunaklı, geometrik yapılaşma uygulayan ve öncekilerin tersine, salonlarda resimlerini sergileyecek hareket ya da alaylarla karşılaşan birçok ressamı kapsayacaktır: Gleizes, Metzinger, La Fresnaye, La Fauconnier, Lhote.”[22] Modern sanatın Cézanne ile başladığını söyleyen sanat tarihçileri Fütürizm, Kübizm gibi avangard sanat akımları ile değişim içine girdiğini söylerler. Manet’in gölgeleri rengârenk yaparak başka bir boyut kazandırması ve Cézanne’nin izlenimci etkilere ritmik bir sıralama ve canlı rengi kullanması bu değişikliklere örnek verilebilir. İzlenimci

[21] Peter Bürger, “Avangard Kuramı”, Çev: Erol Özbek-Şeyda Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul 2003 55 nolu dipnot

[22] Pierre Cabanne, “Kübizm”, Çev: Işık Ergüden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2013, s:8

ressamlar ve fotoğrafçılar bir arada çalışarak, farklı bakış açıları ve tesadüfî anlara yönelerek genel kurallara aykırı bir yol çizmişlerdir. Doğada var olanı temsil etme değil, formu ışık ve gölge ile yüzeye aktarma esas alınmıştır. Kübizm' de ise varlığın ardındaki ile ilgilenilmiştir. "Empresyonistler gerçekliği ışığın etkilerinden yola çıkarak parçalamaya çalışmışlardı, kübizm ise bu sorunu sürdürür ve tersine çevirir; dış zamana, güneşin hareketine gönderme yapmak yerine, şeylerle teması sonucu bireysel bilincin hareketsiz ve çok kısa bir zaman içinde açıldığını keşfeder. Herhangi bir masa üzerindeki falanca ölüdoğa, bakıldığı anda, bu ölüdoğayı algıladığı andaki bilincin kendisi kadar hareketli ve yankıları bakımından zengin olur."[23] Paris' te başlayan akım perspektif algısında nesnenin var olan gerçekliğindeki değişime/bozulmaya odaklanır. Nesnenin birden fazla bakış açısının incelenmesiyle özünden bir şey kaybetmeyen nesnenin dönüşümüdür. Akımın önemli temsilcisi olan Pablo Picasso, fotoğrafın da yardımıyla çoklu bakış açısını perspektif algısını değiştirme yönünde kullanıp yeni bir görüş açısı yaratarak nesne veya objelere farklı yorumlamalar getirmiştir. Sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire, kübizmin perspektif algısıyla getirdiği değişimi : "Kübizmi eski resimden ayıran şey, bir taklit sanatı olmamasıdır; o yaratıcılığa kadar yükselme eğilimi gösteren bir kavrayış sanatıdır… Tahayyül edilen ya da yaratılan gerçekliği temsil eden ressam üç boyut etkisi yaratabilir… Yalnızca görülen gerçekliği ya da perspektif gerçekliği vererek bunu yapamaz; böyle bir şey tahayyül edilen ya da yaratılan biçimin niteliğini deforme eder." [24] sözleriyle açıklayarak gerçek ile ardında yatan arasında yeniden inşa edilen bir gerçekliği söze almıştır.

"1912-1913' ten itibaren kübizm ve soyutlama eş zamanlı olarak gelişir, ama kübizm klasik uzama, nesneleri tek yanlı kavramayı sağlayan bakışın uzamına son verirken, soyutlama hayal gücüne, yalnızca zihnin anıştırmasına, her türlü duyumsal ifadeden ve her gerçeklikten uzak temsile yolu açıyordu."[25] Kübizm içinde bir kurgu barındırır ve bu kurgu estetik bir soyutlama üzerine kurulmuştur. İlk bakışta görülen soyutlamanın yani non-figüratif bir algılamanın ardından sert ve köşeli çizgilerin oluşturduğu kompozis-

[23] Cabanne, s:8
[24] Cabanne s:10
[25] Cabanne, s:77

yonda anlam arayışı başlar. Bu non-figüratif anlayış Picasso ile başlayıp ileriki zamanlarda Malevich ve Mondrian gibi isimlerin ellerinden çıkan renksel soyutlamaya kadar gider.

Fotoğrafta, kübizm içinde kendine yeni bir dil yaratıp grafiksel etkiyi ön planda çalışan Paul Strand ve Florence Henri gibi isimler bunun en güzel örneğidir. Florence Henri, kübist bir ressam olarak başladığı fotoğrafta çoklu pozlama, fotomontaj, fotoğraf tekniklerini kullanır. Fotoğraf makinesi ile gerçekliğin çok yönlü yapısını araştırmış bunu yaparken de karışık, grafiksel etkilerle psikolojik bir tetikte olma hali yaratmıştır. Mekân içinde çekilen fotoğraflarında grafiksel etkiyi çok güzel kullanarak bir belirsizlik yaratmıştır. Grafiksel etki içinde yer alan çizgiler çok yönlüdür ve bilindik perspektif anlayışını ayna yardımıyla kırarak analitik bir bakış ile fotoğrafı oluşturur.

“ Kolaj tekniği sanatçılara modern hayata ait ham sanatsal olmayan materyallerden doğrudan faydalanmaya özgü olasılıklar gösterdi böylelikle yeni bir gerçeklik türünün doğumunu ima etti. Aynı zamanda modern sanat ve geleneksel el sanatları ile teknik beceri nosyonu arasındaki bağlantıyı güçlendirdi. Dahası kolaj, tamamen Marcel Duchamp’ ın “hazır yapım” fikrini – sanat yapmak için, bizzat sanatçıların ürettiği değil de zaten var olan bir şeyin kullanılma olasılığı- doğmasına fırsat verdi.”[26] Matbaanın gelişim göstermesi ve akım içinde materyallerin direk kullanıldığı kolajlarda kübizm etkisinde görülmüştür. Özellikle Georges Braque gazete sayfalarından aldığı parçaları çizimi ile birleştirip hazırladığı kompozisyonlarında analitik anlayışa rastlanır Kübizm içinde başlayıp fütürizmin temeli olacak analiz yorumlaması önemli bir unsurdur. Kübizmin sanata getirdiği soyutlamayı yorumlama, perspektif algısındaki değişiklik Georges Braque, Juan Gris’ in eserlerinde görülen analitik etkilerle fütürizmde yaşanacak hareket analizlerindeki analitik yoruma zemin hazırlamıştır.

[26] Simon Morley, “Modern Sanatın Yedi Anahtarı”, Çev: Eda Açanal, Hayalperset, İstanbul, 2021, s: 37

B. FÜTÜRİZM

Fütürizm, İtalya' da başlayan geçmişi reddeden, dönemin sık kullanılan sözcükleri olan makine, hız, devinim, dinamizm gibi gelişmeleri konu edinen bilhassa (1909-1920) benimseyen bir sanat akımıdır. Kelime anlamı "gelecekçilik" olan bir sanat akımı olmasının yanında bir toplumsal harekettir de. Amacı geçmiş ile bağları koparmak, modern hayatı savunmak olan Fütürizm, sanatın birçok disiplininde de (resim, heykel, fotoğraf, grafik tasarım, tekstil, edebiyat, müzik) ortaya eserler koymuş; başka coğrafyalarda (Rusya, İngiltere) etkisi görülmüştür. "İtalyan şair olan Filippo Tommaso Marinetti bu avangardist ivmeyi yakalamış ve tek başına, sanatın çoğu alanını ve avangard ağın tümünü müthiş bir etki altına alacak yeni bir akımın temelinde kullanılmıştı. Marinetti' nin yazılar yazdığı ve üstelik Paris' in en önemli günlük olan Le Figaro' nun 20 Şubat 1909 tarihli nüshanın baş sayfasında yayımlanan bir manifestoyla başlayan Fütürizm, o güne dek avangarttan çıkan en radikal ifade biçimi olup, sanatın ve toplumun her noktasında topyekûn bir yenilenmeyi tetikleme amacı taşıyan, kültür tarihçisi Günter Berghaus' un deyişiyle, kültürel düzene karşı bir savaş ilanıydı. Fütürizm fırtınası Avrupa' nın kültür sahnesini yeni tekniklerin ve reklam mecralarının (afişler, gazeteler, dergiler ve sinema) serpilip geliştirdiği, yeni kent sakinlerinin ticari ve popüler yeni eğlence mekânlarına (özellikle müzikhol ve kabarelere eklenen sinemalar) akın ettiği bir dönemde kasıp kavurmaya başladı."[27]

Konuları itibariyle endüstri ve makineleşme olduğundan hız kaçınılmaz yorumlanan bir kavramdır. Bu iki yönü ile ele alınır: biri kübik bir form olarak bakış açısını çoğaltıp, parçalama; diğeri ise mekânda hareket analizi. Sanata konu olan nesneler kullanılış itibariyle üst üste, uzak-yakın, hareket hızı/hali-duran gibi birbirine zıt ve karışık olan durumları işleyerek bu devinimi yansıtmışlardır. Bu modern hayatın içinden, geleneksel olanı bırakıp yeni olanın ilanıdır.

"19. yüzyılda, özellikle Fransa' da bazı sanatçılar, sanatlarını sosyalist ve anarşist akımları desteklemek için kullanmışlardır. Fakat fütürist sanat, çok daha hızlı ve dolaysız

[27] Cottington, s:73

siyasal bir işlev yüklenmekle kalmamış, yeni bir sanatçı türünün ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Fütürist resim ve heykellerin "ritim" ve "hareket" imajları, sübjektivist sembollerin çarpıtılmış olarak hareket eden objeler, erotik unsurlar ya da mistisizm unsurları bu akımın ayırt edici özellikleridir."[28] ressamların eserlerinde yarattıkları hız ve hareket fotoğrafta da kendini göstermiştir. Sanatçılar bu akım içinde hareket halinde olan bir ey-



Fotoğraf 11: Anton Giulio Bragaglia, "The Cellist" 1913

Kaynak: görsel için bkz. https://www.research-gate.net/f igure/PHOTO-The-photographer-who-took-this-slow-shutter-speed-photo-which-showed-the-motion-of_fig2_309555325 (16/05/2020)



Fotoğraf 12: Anton Giulio Bragaglia, "Change of Position" 1911

Kaynak: The Met, görsel için bkz. https://www.metmu-seum.org/art/collection/search/283267 (16/05/2020)

lemin her anına bir analiz meselesi olarak bakmışlardır. Bir hareketin art arda gelen evrelerini tek bir görüntü halinde kaydeden kronofotoğraf tekniğinden bir olayın her evresini çözümlemede yararlanılmıştır. Kronofotoğraf tekniğini kullanan Etienne-Jules Marey' i yüksek enstantane hızlarına karşı, zamanın akışını ifade eden Edward Muybidge' in farklı yüzeylere sabitlediği fotoğraflarını örnek verebiliriz. Fotoğraf makinesinin anı, insan gözünün algılayamadığı hızda dondurma özelliği, insanların göremediklerine tanık olmalarına olanak sağlamıştır.

I. Dünya Savaşı' ndan sonra yaşanan fütürizm, fotoğrafçılardan hız ve hareketi zamanı kontrol edebilmeyi sağlamıştır. Bu dinamizmi oluşturabilmek için uzun poz süreleri kullanarak hareket analizini sağlamış; kimi zaman çoklu pozlarla ve kamera hareketlerine

[28] M.Rosenthal - P.Yudin, "Materyalist Felsefe Sözlüğü", Çev.Aziz Çalışlar, Sosyal Yayınları, İstanbul, s.179

eklenen aydınlatma ile çalışmışlardır. Anton Giulio Bragaglia' nın, çello yayının ritimleri, çello çalan kişinin elleri, çello ve yayların birden fazla hareketini bir karede analiz edebiliriz. Bragaglia, uzun poz sürelerini kullanan bir diğer fotoğrafçıdır ve fotoğrafları dinamik bir kayıttır. İç mekânda koyu bir fon önünde geçen basit olayları (sağa sola dönme ve yürüme) ele alır ve adına foto dinamizm der. " O, hareketin mekân içindeki sürekliliğini, hareketler arası aşamaların tanımlandığı yapay hacimler olarak kaydetmek istiyordu. O' na göre, fotoğraflarda hareketlerinden dolayı netsiz çıkan aydınlık yüzeyler ışığında hareket olarak rol almasının sonucuydu. Hareketin sürekliliğine önem veriyor ve hareket eden bir cismi belli aralıklarla dondurarak net olarak göstermek yerine, hareket biçimini saptamak/çizmek istiyordu."[29] Fotoğraflama anında flu çıkan anlar fotoğrafın genelinde farklı ve düzensiz aralıklar oluşturur. Bragaglia bu oluşan aralıklı netsizlikler hakkında "İnsan ayağa kalktığı zaman, koltuğu hala kendisinin ruhuyla doludur."[30] sözleriyle ruhbilimsel bir düşünce ortaya koymuştur. Savaşın yaşandığı sırada sanatçıların kimi ölürken kimi şartlardan dolayı Avrupa' nın çeşitli coğrafyalarına göçerken, sanatın merkezi olan Paris de boşalmaya başlamıştır. Parçalanan sanat ortamı tekrar bir araya geldiğinde artık avangard sistemli, belirli bir tavrı olan yani bir kurum olma özelliği taşıyacağını söyleyebiliriz. Savaşın ardından "… hem sava öncesi üyeleri hem de yeni kuşak genç sanatçılar ve onları destekleyen eleştirmenler dağılan ağın parçalarını yeniden birleştirmeye girişti. Ne var ki bu anın savaş öncesindekinden bir farkı vardı: bu ağ ve bu ağı yönlendiren avangardizm artık belirlenmişti – yani ağ profesyonel bir referans iskeletiyken, avangardizm ise bir eğilim veya tavırdı ve her ikisi de aralarında inisiyatif ve pozisyon alabilen bir faaliyet ortamı sağlayacak kadar normalleşmişti. Alternatif bir uzmanlık olarak kolektif kimlik genç kuşaklar için artık savunulması gereken bir şeyden ziyade varsayılan bir şey haline gelmişti ve avangard konumu yaratan kısmen abartılı retoriğe artık ihtiyaç kalmadığı için terimin kullanımı da giderek azalmıştı."[31]

---

[29] Nazif Topçuoğlu, "İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?", YKY, İstanbul, 1992 s:47

[30] Ahmet Özdemir, "Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğrafçılık", Papirüs Dergisi, 1990 s: 24

[31] Cottington, s:75

C. DADA

"Dada akımı Birinci Dünya Savaşı ve hemen onu izleyen yıllara yayıldı. Dadaizm, dünyanın, insanların yıkılışından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan kimselerin ruhsal durumunun sonucuydu Dadacılar savaşın ardından gelen boğuntu ve dengesizliği derinden derine duyduklarında, Dada, gerçekte olanların bir yaşama formülü arayışıydı."[32] Birinci Dünya Savaşı' ndan çıkmış olan milletlerin tamamı yorgundu ve ekonomik çöküntünün kendisini fazlasıyla hissettirdiği ortamda sanatçılar İsviçre' ye toplanmışlardı. Bu toplanma dada hareketini güçlendiren bir ortam oldu. Burjuva ve onu ayakta tutan ideoloji, felsefe gibi tüm kurum ve kuruluşlara tepki vermişlerdir. Ortaya koydukları eserlerde tüm kurum ve kuruluşları reddeden mesajlar vererek uluslararası özelliğe sahip bir akım haline gelmiştir. Toplumu aykırı duruşları ile bilgilendirmeyi amaç edinen dada, duyarlılıklarını Hans Arp' ın şu sözleriyle ortaya koymuşlardır: " Bizler, 1924 tarihli Dünya Savaşı' nın katliamından tiksindiğimiz için, Zürih' te kendimizi sanata adadık. Uzaklarda silahlar ateşlenirken tüm gücümüzle şarkı söyledik, resim yaptık, kolajlar yapıp şiirler yazdık. Çağın deliliğine çare olsun diye temellere dayanan bir sanatı ve cennetle cehennem arasında yeniden bir denge kursun diye yeni bir nesneler düzeni arıyorduk."[33]

Sanatçılar yaptıkları afiş, ilan bildirimi, fotomontaj, dergiler, dans ve müzikteki farklılıklarla, insanları beklenmedik durum ve ortamlara alışır hale getirmektedir. Şimdiye kadar sanatta getirilen kural ya da kurallar, yaşama biçiminden sıyrılarak yeni bir anlayışla olaylara bakabilmeyi göstermek istemişlerdir. Doğaçlama, sanatın her disiplininde kendi göstermiş; hazır cevap olmakta ustalaşan sanatçılar, değiştirilmez, değiştirilmesi düşünülemez, yıkılamaz olan her şeyi dalga geçer bir hale getirmişlerdir. Böylece, toplumu bilinçlendirip, halkın gözünü korkutan, katı oluşumlara karşı bakış açısını değiştirmeyi amaçlamışlardır.

---

[32] Merter Oral, "Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları" , Espas Yayınları, İstanbul. s: 42

[33] David Hopkins, "Dada ve Gerçeküstücülük", Dost Yayınları, Ankara, 2006, s:25

“ Dada akımıyla modern sanat kendine yeni iletişim yolları, dolayısıyla yeni işlevler bulmuştur. Siyasal bir eylem olarak Dada’ yı bir yana bırakacak olursak (belki de bu akımın yalnız bu yanı belirli bir yafta kullanmayı gerektiriyordu), geriye ter türlü sanat duyarlılığımızı, her türlü görsel iletişimi, bu arada kitle iletişim araçlarını ve sonunda da gerçekliğin ne olup ne olmadığı konusundaki bütün görüşleri kuşkuyla karşılayan ve tehlikeye düşüren sanat yapıtları kalır. Bu sonuca varmak için kullanılan teknik, bulup değiştirmeye değil, dünyadan çalınan parçaları yan yana getirmeye dayanıyordu.” [34]

Sanat tarihi içinde en büyük kırılmalardan biri olan Dadaizm, I. Dünya Savaşı ve gelecek olan II. Dünya Savaşı arasında bir uyanıştır. Hem toplanmaya çalışan toplumlar hem de yaşanacak olan savaşa zemin hazırlığı. Bu bocalama evresi toplumda en çok sanatçıları etkilemiş ve en açık dada da görünür kılmıştır kendini. Yüksek sanat anlayışının gün geçtikçe etkisini kaybetmesi, sanatta materyal arayışının sonucu teknik bir takım değişiklikler sanatta konuyu anlama anlayışını bu zamanda olduğu gibi her zaman etkileyecektir. Çağların olayları ve konuları değişse de temelde yatan insanın anlam arayışı hep var olacaktır, bu da yeniliği beraberinde getirecektir.

Gündelik olan her şey sanatın nesnesi haline gelebilirdi bu harekette. En güzel örneği de Duchamp’ tır. Gündelik bir objenin sanat eseri haline gelebildiği hazır yapım bisiklet tekerleğini taburenin üstüne oturtarak iki nesneyi birleştirmiştir. Bu çalışmadan anlaşılabileceği gibi heykel sanatının bir parçası olan kaideden (tabure) yardım alınarak üstüne bisiklet tekeri sabitlenmiştir. Geleneksel kabul edilecek olan kaide bir metafor oluşturarak hiyerarşiyi bozmuş, zekice düşünülmüş bir nüansla estetik hale getirilmiştir. Ardından 1915’ te bir kar küreğini ele almış olan Duchamp, ilk kez “ready-made” kavramını burada kullanarak “In Advance of Broken Arm” adını verdiği New York’ tan satın aldığı kar küreğini ele almıştır. “Daha fazla dayanak, daha fazla biçim, sadece “işaretler” yani yerleri belirleyen bir göstergeler sistemidir. Genel olarak bisiklet gibi ya da “fontaine” de vaftiz edilen çocuk gibi, gündelik yaşamda kullanılan ve daha önce orada olan bütün olguların nesnelerini sergileyerek, yalnızca sergi alanının sanat eserlerinin bu eserlerini ortaya koyduğuna işaret eder. Bir nesneye sanatsal değeri, biraz da sahip olduğu esteteik

[34] Oral, s:44

değeri veren budur. Bu, sanatsal yükümlülüğü taşıyan içerikleri barındıran unsurdur: sanat galerileri, sergi salonları, müzeler. Ya da metinler, gazeteler, notlar, yayınlar hatta Duchamp' ın valizler ve kutular olan taşınabilir müzesi gibi gizlenmiş notlarıdır."[35] Anlaşılacağı gibi ready-made çalışmalar estetik bir ifadeden ziyade Duchamp' ın sanat anlayışını değiştirip başka bir perspektiften bakma arayışıdır. Bütünlüğü fiziksel olarak bozulmayan nesneler bağlamından koparılarak bir sanat nesnesi olmaya dönüştürülüp, sanatında biricik anlayışını baltalar çünkü bu nesneler özgün olmayıp seri üretimdirler. Sanatçının "Çeşme" ismini verdiği hazır nesne çalışmasından biridir. Pisuarın kendisinin imzalı haliyle sergilenmesi aslında sanatçının yarattığı değil seçtiği bir eylemdir. Sanayi Devri ile gelen işlevsel olma sorunu ve seri üretim karşısında toplumda özellikle bireyde yarattığı hırçın tavra karşı sanatçının seçtiği herhangi bir maddedir. Bu çerçevede, " Çeşme, sanat deneyiminin duygusaldan entelektüel kayışına damga vurur; artık duygusallıkla entelektüelliğin özdeşleşmesi zorlaşmıştır. Aslında Çeşme' nin beğenilmesinde



Fotoğraf 13: Marcel Duchamp, "Bicycle Wheel", 1913

Kaynak: Daily Art Magazine, Four Readymades of Marcel Duchamp You Should Know, Zuzanna Stanka, görsel için bkz. https://www.dailyartmagazine.com/4-crazy-masterpieces-marcel-duchamp/ (18/05/2020)

[35] Anne Cauquelin, "Çağdaş Sanat", Çev: Özlem Avcı, Dost Yayınları, Ankara, 2016, s:77

duygular rol oynar. Fakat hissettiğimiz herhangi bir duygu, sadece eserin öz sanatsal özelliklerinden değil, çağdaş sanat fikrini toplumun sahiplenmesinden de doğar. Çağdaş sanat fikrinin toplumdaki değeri, doğası gereği, geçmişten tanıdığımız sanattan çok farklıdır."[36]

Estetik olanın sorgulanması, biricikliğin karşısında seri üretim ve tek tip üretimi gibi kavramların karşı karşıya geldiği sanat, bu tip sorgulamalarla artık karşı karşıyadır.

"Ready made kavramı o dönemlerde aklıma geldi. Özellikle belirtmek isterim ki; bu hazır-yapımların seçimi hiçbir zaman estetik nedenlerle olmadı. Seçim, bir görsel aldırmazlığa tepkisi olan hiçbir iyi veya kötü zevk çağrıştırmayan, total bir anestezinin sonucuydu. Önemli bir özellik, kimi zaman hazır yapımın üzerine yazdığım kısa cümleydi. Bu cümle, nesneyi bir resim başlığı gibi tasvir etmek yerine izleyicinin aklını başka ve daha sözel alanlara çekmek içindi." [37] Makineleşmeyi doğru şekilde takip eden Duchamp, eserlerinde bu nesneleri ustalıkla kullanarak işlevsellik ve görselliği başarılı şekilde birleştirmiştir. İnsanın hayatını kolaylaştıran çoğu mekanik nesneyi nüanslı anlatım dili ile birleştirerek eserler üretmiştir.

Fotoğraf, çağdaş sanat içinde sanatçıları çeşitli bakımlardan etkileyip fotoğrafın eserlerinde etkin kullanımını sağlamıştır. Şimdiye kadar en çok ressamlarla yan yana görülen fotoğraf, çağdaş sanat akımlarının ideolojik niteliklerine daha uygun hale gelmesiyle, çeşitli biçimlerde ele alınıp, sanatsal teknikler uygulanarak kendisinin de farklı boyutlara taşınmasını sağlamıştır. Bu da en çok Dadaizm' de görülür. Kübizmle ortaya çıkan kolaj, montaj, fotomontaj teknikleri Dadaizm'le daha ileri bir boyuta taşınır. Amacı sınırları aşmak ve yıkmak olan bu tavır, somut yeni malzemeler ve yöntemler getirmesini sağlamıştır. Ayrıca tüketim malzemesi olan ürünlerin artık sanat objesi olarak görülmesinin önünü açmıştır.

Kübizmde başlayan kolaj, Dadaizm' de materyallerin yüzeyde daha fazla yer almasına olanak sağlamıştır. Picasso ve Braque' ın yaptığı kolajlarda da sentetik malzemelere yer verildiği görülmüş, soyutlamaya yarayacak bir araç olarak ele alınmıştır. Ernst' in

---

[36] Morley, s: 62
[37] Bedri Baykam, "Post-Dushamp Krizi. Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji" Plastik Sanatlar Derneği Yayınları 4. İstanbul 1993

kolajlarında plastik ve kağıt parçalara yer vererek, bu malzemeyi bilgilendirme amacıyla kullandığı görülür. Ernst' ün "Santa Conversazione" kolajında kadın bedeni üzerinde yer alan imgelerin anatomik detaylarla birleşmesiyle kadın bedeni ilahileştirilmiştir. İkonik temsilleri ile yer alan imgeler mitolojik anlamları ile de yorumlanır. Dadaizm'de kullanılan fotomontaj ve kolaj denemeleri, daha önce birden fazla negatifi bir araya getirerek yapılırken, Dada' ya birden fazla negatif kullanmanın yanında dergi, gazete, afiş, buluntu nesne gibi bir çok malzeme girmiştir. Kurt Schwitters buna örnek verilebilecek, geleneksel sanat anlayışına farklılık getiren isimlerden biridir. Buluntu karton, metal, ambalaj ve gazetelerden faydalanarak yaptığı çalışmalarda disiplinler arası bir çalışma görüyoruz. Schwitters, "Merz" isimli deneysel çalışmasında heykel, mimari ve performans sanatlarının bir aradalığı mevcuttur.



Şekil 1: Kurt Schwitters, "Merz", 1942-45

Kaynak: Tate**,** görsel için bkz. https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/merz (20/05/2020)

Fotomontaj, John Heartfield, George Grosz ve Raoul Hausmann' ın gazete ve afişlerden yararlanarak geliştirdikleri tekniğin adıdır ve Berlin, Dada içinde gelişen fotomonta-

jın temelini oluşturmuştur. “Berlin fotomontajı, nihai yapıtta imge inşa etmenin –imgelerin parça parça doğası, fotoğrafik ölçekteki tutarsızlıkları, vb. –fiziksel sürecini oluşturdu.”[38] Burada bir araya gelen yeniden yapılandırma, hayal edilenle yaşanmış bulunanı bir araya getirmedir. Konuları itibariyle daha politik ve toplumsal sorunlara dikkat çekmek ve tepki oluşturmak için hazırlanan fotomontajlar izleyicide merak duygusu yaratmayı amaçlar. Fotoğraflardan kesilen parçalar başka bir fotoğrafla bir araya getirilmiş ya da bir zemin hazırlamak için bir araya getirilen fotoğraflar seriyi oluşturan görsel ve materyallerle birleştirilmiştir

Kolaj tekniğinin yanında frotaj adını verdiği yöntemle işlerini üreten Ernst’ ün çalışmalarında düşsel öğelerin birleşimi söz konusudur. Frotaj tekniği ise rastlantı ile oluşan yüzeyi oluşturacak materyallerin dokusunu çıkarma tekniğidir. Bir kâğıda bir tahta parçasının üstündeki dokunun aktarılması gibi. Böylece Ernst, fotoğrafı oluşturacak malzemeyi rastlantı sonucu bu teknikle ortaya çıkarmıştır.



Şekil 2: Max Ernst, " Den İmaginara Sommaren", 1927

Kaynak: Moderna Museet**,** görsel için bkz. https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhtons/maxernst/collage-frottage-grattage/ (23/05/2020)

[38] Hopkins, s:111

“ Kolaj yoluyla temelde rastlantısal ve tutarsız materyallerin yapı olarak akıcı ve taklit edilemez bir biçimde bir araya getirilmesinin, 20. yüzyıl sanatının öncü başarılarından biri olduğu yerleşmiş bir olgudur ve bu olgu Max Ernst’ ün yapıtının tanımına uyan bir terimdir.” [39] Ernst‘ ün dada, “parçaları insan’ laşmakta, insanlar bu mekanik uzam içerisinde katı maddelere dönüşüp devinebilmektedir. Kolaj tekniğinin ustaca uygulanmasıyla her yapıt kendi kurgusu içinde gizemli bir hava ya da bir tür garip yaratıklar evreni oluşturup büyülü bir bütünlüğe kavuşmaktadır.”[40] sözü eserleri özgün olmasının yanında edebi bir tavır barındırır. Sadece izleyip geçilebilen değil izleyicide etki uyandıran ve öykü içeriklidir. “ Parçalar, nesnelerin değişik bölümleri birbirinden özgür öğeler halinde, diğer parça ve bölümlerle birleşmekte ve bir tür fantazya dünyası yaratmaktadır.”[41]

Kavramsal sanata doğru ilerlerken dada yapı taşlarından biri olmuştur. Düşünce için sanat anlayışını, otoriter çevrelere kendi üslupsal ifade tarzları ile ortaya koymuşlardır. Duchamp’ ın sanat için sanatçının hisleri ve yansıması yaptıklarından çok bulduklarında demesiyle kavram ve anlamın önemine biçimin ise onu tamamlayan kabukla tamamlandığını ifade etmiştir.

“Dadacıların hazır-yapımlarıyla ortaya çıkan, sanatın mutlak özerkliğini sorgulama, daha sonra kavramsal sanatta kendini gösterir. Duchamp’ın hazır-yapımlarıyla başlayan ve objeyi temel alan bu çizgi, zamanla objeyi de yadsır bir duruma gelir. Burada, Duchamp geleneğinden kopuş başlar ve Kavramsal Sanat ortaya çıkar.” [42] İlerleyen zamanda öncüsü olarak başlattıkları soyut sanatın, Sürrealist temsilcileri olmuşlardır. Sanata yeni malzeme ve teknikler getiren Dadaizm, Kübizmle başlayan kolaj, montaj ve asamblaj gibi teknikler Dadaizm’de gelişmiştir. Nesnenin kullanım alanı, bağlamından koparılması gibi yeniliklerinin yanında, Dadaistler seri üretim endüstriyel nesneleri doğrudan kullanarak ona kavramsal anlamlar yüklemişlerdir. Yaşanan birikimler 20. yüzyıl sonlarına doğru Kavramsal Sanat’ ın dayanak noktası olmuştur.

---

[39] Werner Spies, “Max Ernst: Yorum Olarak Yapıt”, Çev: Cem Akaş, Sanat Dünyamız Dergisi, Yıl:19, Güz 1994, s.57
[40] Adem Genç, “Dada”, İzmir, 1983 s:102
[41] Genç, s:102
[42] H. E. Giderer, “Resmin Sonu”, Ütopya Yayınevi, Ankara 2003

D. SÜRREALİZM

"Dada ve Gerçeküstücülüğün yeni resim dilleri, Fütürizme, Kübizme ve Dışavurumculuğa kesinlikle çok şey borçludur. Örneğin, Dadacıların 'fotomontaj' ı geliştirmelerinin doğrudan nedeni Kübist kolajıdır. Fakat Dadacılar ve Gerçeküstücüler, tek başına biçimsel yeniliğin sanat için bir temel sağladığı düşüncesinden – ki ister istemez Kübizme içkin bir düşüncedir- son derece rahatsız olmuşlardır. Her ne kadar Kübizm sanatının amacı izleyenleri şoke etmek ya da kafaları karıştırarak gerçeklikle olan ilişkilerini yeniden düşünmeye sevk etmek olmuşsa da, nihayetinde 'özerk' bir sanattı-sanat için sanat." [43] Biçimde radikal farklılıklar yaratan, düşünce yapısında, düşsel yorumlamada yapıtların içine yedirilmiş bir anlam bütünlüğü sunan Sürrealizm, sanatçılarda uyanan duygu, kişisel imgeler haline gelerek eserlerde anlatım olarak öne çıkmıştır. Bilinçaltında uyanan duyguların ifade edilmesi, güzel anlayışından kopup kötünün de güzel olabileceğini düşündürmeye başlamıştır. Bunu yaparken, hayal ve ruhu da içine katarak alışılmışın dışında nesneleri görmemize olanak tanımıştır. Bu objelerin alışılagelmiş halinin dışında başka bir form yaratma, temelini Dadaizm' den alarak Sürrealizm içinde de devam etmiştir.

"20. yüzyılın başları fırtınalı bir değişim dönemidir. Birinci Dünya Savaşı ve Rus Devrimi insanların dünyayı algılayışını derinden etkiledi. Freud ve Einstein'ın buluşları ve makine çağının teknolojik yenilikleri insanın farkındalığını kökten bir değişime uğrattı." "20. yüzyılın baslarındaki sanat akımları bu yeni zihin durumunu güçlü bir biçimde yansıtır. Teknik alanda cüretkârca yenilikler olurken, altın çağlarını 1910-13 civarında yasayan kübizm ve fütürizm gibi akımlar bilincin kendi yapısını irdelemek için geleneksel resmin dingin yüzeyinin ötesine geçtiler. Tartışılabilir olsa da, her iki akımda zihinsel araştırmayı fazlaca vurguladığı için, modern ruhla ilgili en zorlayıcı araştırmaları arayacağımız yer dada ve gerçeküstücülüktür. Gerçeküstücülük tarafından kutlanan us dışıcılık, uygarlık kisvesi altında çalışan güçlerin tam kabulü olarak görülebilse de, dada ken-

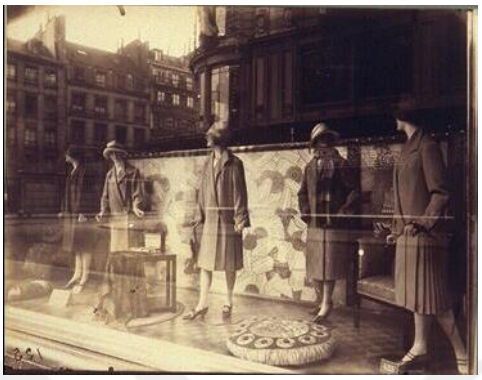
[43] Hopkins, s:20

dini kısmen, Birinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu ruhsal kargaşanın yeniden yasalaştırıcısı gibi gördü."[44] Avangard sanat akımları hayatla sanatı birleştirmeyi amaç edinmişlerdir. Sanatın birleştirici ve bütünleştirici gücene inanarak kübizm, fütürizm gibi modern dünyayı deneyimlemede yardımcı olmuştur. Hangi coğrafyada yaşanıyor olursa olsun baskıcı ve savaşçı yönelimlere karşı durarak, yapıcı taraftan göndermelerle kendilerini ifade etmişlerdir. Sürrealizm ve dadaizm savaşın getirdiği yoğun tahribatı bilhassa ruhsal olarak bozulmuş toplum yapısını fark ederek özgür bir dünya, özgür düşünce sistemleri üzerine çalışmayı amaç edinmiştir. Sürrealizm, diğerlerinden farklı olarak soyut anlatım sistemini seçmiştir. İmgenin gerçek anlamlarından ziyade yan anlamları, metaforik bakış açıları, anlamın manipülasyona uğratılarak yeni bir ifade dili yaratmışlardır. Yaratılan bu yeni ifade biçimi, gerçeği göremediğimiz bir boyutta karşımıza çıkınca izleyicide farklı etkiler uyandırır. "Dada ve Gerçeküstücülük, sosyal ve politik köktenciliğin sanatsal yenilikle sınırlanması gerektiğini söyleyen avangard inancı paylaşıyordu. Sanatçının görevi estetik hazzın ötesine geçmekti, insanların yaşamlarını etkilemek ve onların nesneleri farklı şekillerde görmelerini ve deneyimlemelerini sağlamaktı."[45]

André Breton, Max Ernst, Man Ray, Salvador Dali, Pablo Picasso, Louis Aragon gibi öncesi Dada' da yer alan sanatçıları bir araya getirip edebiyat, sinema, fotoğraf gibi alanlarda eserler üretilmiştir. Fotoğrafın imge ile olan gücünü keşfeden Breton, bir kayıt cihazı olarak tanımladığı fotoğraf makinesini, üst gerçekliğe geçmede araç olarak kullanmıştır. Üst gerçeklik, makinenin kaydettiği objeleri, dünyada var olan gerçek anlardan ziyade bilinçle denetlenmeyen, hiçbir kurala bağlı kalmadan ortaya çıkan yeni imgelere dönüşen bir araç olabileceğin savunur. "Gerçeküstücülük başından beri anlamdaki devrimdir ve gerçeğin birçok yolla değerlendirilerek yeniden tanımlanmasıdır. Onun için, lider ve bulucu olduğundan şair Andre Breton "gerçek anlamların toplu revizyonu, sanatın plastik isleri saf olarak içinde bulunulan modeli veya çıkısı durdurmayı tercih edecektir." diyecektir. Bu içsel modeller bilinç yanılsamalarını toplarlar. Aklın saf buluşları düş-

[44] David Hopkins, "Dada ve Gerçeküstücülük", Dost Yayınları, Ankara, 2006
[45] Hopkins

lerde, serbest çağrışımlarda, hipnotize durumlarda, otomatizmde, ekstazi veya hezeyanlarda patlayabilir. Şimdi, eğer resim bu derinlikleri planlarsa, fotoğraf en muhtemel olmayan bir medyum olarak görülebilir.” [46]



Fotoğraf 14: Eugéne Atget, "Versailles", 1904

Kaynak: Eastman Museum**,** görsel için bkz. https://collections.eastman.org/objects/126958/bon-marche?ctx=a468b95a-8486-4b2a-a44c-6cd264831f97&idx=107 (26/05/2020)



Fotoğraf 15: Eugéne Atget, “Bon Marché”, 1926

Kaynak: Eastman Museum**,** görsel için bkz. https://collections.eastman.org/objects/152796/versailles--bosquet-de-larc-de-triomphe?ctx=77d5d703-64e4-47b0-90e9-2ad33f8c8c5f&idx=126 (26/05/2020)

Dadaistler birbirinden bağımsız parçaları bir araya getirirken, sürrealistler hayal ve bilinçdışının etkilerini eserlerine dâhil ederek avangardın bir parçası olmayı sağlamışlardır. Sürrealistlerin üzerinde durduğu rastlantı kavramı, dönüşerek kritik an’ la birleşip Bresson, Kertesz, Brassai ve Man Ray gibi isimlerin bu tavırla çalışmasını sağlamıştır. Burada Eugene Atget’ in Paris’ te çektiği belgesel fotoğraflar, sonrasında sürrealist fotoğraflar arasında sayılacaktır. Sebebi, Paris gibi kalabalık bir şehri, insansız fotoğrafladığı kent manzaraları bir hayalet şehir gibidir. “ Gerçekten: Atget’ in Paris fotoğrafları

[46] Rosalind Krauss, “L’Amour Fau, Photography and Surrealism”, Abbeville Press, New York 1985 s:15

sürrealist fotoğrafın öncüleri, sürrealizmin gerçekten harekete geçirebildiği tek ve gerçekten geniş ordunun keşif kollarıdır. İlk olarak, çöküş döneminin geleneksel portre fotoğrafisinin yaydığı boğucu, ağır havayı dezenfekte eden o olmuştur. Atget bu havayı temizler, hatta boşaltır: son fotoğraf ekolün en kuşku götürmez hizmeti olan, nesnenin auradan kurtulması işini başlatır… Atget kaybolup gitmiş, yolundan şaşırmışı arıyordu, böyle resimler de onun için şehir adlarının egzotik, şaşaalı, romantik tınısına karşı çıkıyorlar; gerçeklikten aurayı, batmakta olan bir gemiden su boşaltırcasına, emip alıyorlardı."[47] Paris' i sabahın erken saatlerinde, boş sokakları, parkları ve vitrinleri fotoğraflayan sanatçı, gündelik hayatın olmadığı bir Paris gösterir. Bilindik yerlerin, kalabalıklardan sıyrılmış, alışılagelmişin dışında, insansız fotoğraflardır. Dokümantasyon amaçlı amatör bir ruhla çekilen fotoğraflar, düş imgelerini ve gizemi oluşturmuştur. "Atget'in Paris fotoğrafları, sürrealist fotoğrafın, yani sürrealizmin harekete geçirebildiği gerçekten en geniş cephenin ilk örneklerindendir. Atget, düşüş devrini yasayan geleneksel porte fotoğrafının oluşturduğu havasız ortamı mikroptan arındıran ilk kişiydi. Bu havayı arındırdı, aslında tümden temizledi: Nesneyi, önceki fotoğraf okulunun en tartışılmaz katkısı olan tinsel havadan (aura) kurtardı, özgürleştirdi." [48] "Bu resimler, insan ile çevresi arasında hayırlı bir yabancılaşmayı öngören sürrealist fotoğrafın başarılı örnekleridirler. Böylece politik olarak eğitilmiş göze, bakısı altında bütün bilindik bilgilerin ayrıntıların aydınlatılması için kurban edildiği bir oyun sunulmaktadır"[49] Bu fotoğrafları farklı yapan kalabalık alanların sessizliğidir. İlk bakışta sıradan gelen, ama gündelik hayatta görmeye aşına olduğumuz yerlerin başka şekilde gösterilmesi ve bunu yaparken de soyut ifadeyi seçmesi Atget' i sıradan olmaktan çıkarır. Bilinen imgelerin ifade tarzı ile nasıl değişebildiğini farklı göstergebilimsel anlamlar yaratılacağını göstermiştir.

Hem dada hem sürrealizm avangard dönemde ortaya çıkan ve temelde rastlantının ön planda olduğu umulmadık sonuçları ortaya çıkarır. Nesnelerde rastlantı sonucu ortaya çıkan sonuçlar sanatçı ile buluştuğunda var olanın dışında anlatımlara dönüşmüştür. Her an

---

[47]Caner Aydemir, "Fotoğraf Neyi Anlatır?", İstanbul, Hayalperest, 2013 s: 21

[48]Walter Benjamin, "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi", Çev: Ali Cengizkan, Ygs Yay, 2002, s: 23-24

[49] Sontag s:98

her yerde karşılaşabileceğimiz objeler bir sanat eserine dönüşmüştür. Burada Jerry Uelsman ve Peter Witkin 'in şaşırtıcı derecede bizi gerçekten sıyıran ve bilinçdışının vurucu etkisini gösteren iki başarılı isimdir.



Fotoğraf 16: Jerry Uelsman, "Untitled", 1976

Kaynak: görsel için bkz. https://www.uelsmann.net/works.php (26/05/2020)

Karanlık odada birden fazla agrandisörle yaptığı fotomontajlar ile bilinen bir isimdir Jerry Uelsman. Çoklu baskı yöntemi, Oscar Rejlander ile başlayıp Uelsman' da zirve yapmıştır. Amacı birden fazla negatifi anlamlı bir şekilde birleştirmektir. Fotoğraflarında bilinçdışı romantizm, fantezi, kavramsal anlayış bulunur. Pop-Art' ın yaşandığı dönemde görüntüleri çekip birleştirdiği fotomontajları soyutlayarak ele alır. Kurgularındaki imgeler bir bir ele alındığında, basit, sıradan bir tavır vardır. 1976 tarihli yukarıdaki fotomontaj (Fotoğraf 16), bir oda içerisinde her şeyin olması gerektiği gibi göründüğü fakat normalden farklı olarak, tavan ile sınırlandırıldığını bildiğimiz iç mekânların burada kendini bulutlu bir gökyüzüne bıraktığı görülür. Oda, bir çalışma odasıdır ve temizliği, düzeni dikkati çeker. Oda içerisindeki aydınlatma, bakışı çalışma masasının üzerine çeker ve gökyüzünden gelen doğal ışık kaynağıyla oda aydınlatması kendisini

mükemmel şekilde tamamlar. Yarattığı bu nüansla, izleyicideki ilk bakış ve anlamlandırma aşaması ile bir çığır açmıştır. Karanlık oda becerisinin dışında biçim ve içeriğin anlamlı uyumu dikkati çekici, şiirsel bir etki yaratır.



Fotoğraf 17: Joel Peter Witkin, "Face of a Woman", 2004.

Kaynak: The Getty Museum**,** görsel için bkz. http://www.getty.edu/art/collection/objects/269081/joel-peter-witkin-face-of-a-woman-american-2004/?dz=0.5000,0.5000,0.38 (27/05/2020)

Joel Peter Witkin, çalıştığı hastanede ölü ve cesetlerle başladığı çalışmaları, ilerleyen dönemlerde gazeteye verdiği ilanlarla engelli, cüce, transseksüel, deforme olmuş bedenlerle çalışmaya başlamıştır. Genellikle mitolojik hikâyeleri anlattığı fotoğraflarında gerçeküstülük had safhadadır. Kurgularını stüdyosunda veya still life üzerinde fotoğrafladıktan sonra kimi zaman negatifler üzerinden deforme etme ya da kazıma yöntemlerini uygulamıştır. Uzun süreli kurgulama ve basma süreci sonunda titiz bir çalışma ile üretim yapmıştır. Hem Witkin hem Uelsman, sürrealist akım içinde yer alacak önemli ve güzel örneklerdir. Yaratıcılıkları ve fotoğrafta kullandıkları teknikle bir araya getirilen parçalar bir bilinçaltından çıksa dahi, izleyicinin zihninde bir paydada buluşması açısından önemlidir.

Bilinçdışının fantezi dünyası gerçek hayatın algısında fotoğraf gibi bir medium ile buluştuğunda, birbirleri arasında bir kusursuzluk sağlanır. Fotoğrafın detayı ortaya çıkarma, kurgu ile gerçeğin birleşmesi nesnelerde gerçeküstü bir etki yaratır. Sürrealizmde

sınırlar ortadan kalkar, olmayacak dediğimiz her şeyin olması mümkün kılınır. Aklı devre dışı bırakan görüntüler bazen de izleyicide rahatsızlık hissene yol açar.

"Fantezi ve düş gücüne dayanmakla birlikte gerçeküstücü fotoğraf tam gerçekçi ve ayrıntılıdır. Sürrealizm de teknik, üst üste çekim ya da baskı çekim ya da baskı, montaj, kolaj çekiminde projeksiyon, elle boyama gibi çeşitli olanaklar sunulmuştur. Gerçekçi fotoğraf gerçeküstü arayışlarla yönelinilmesine de olanaklıdır. Eikoh Hosoe 1961 de ha-



Fotoğraf 18: Man Ray, "Untitled Rayograph", 1927

Kaynak: The Getty Museum**,** görsel için bkz. http://www.getty.edu/art/collection/objects/46852/man-ray-untitled-rayograph-scissors-and-cut-paper-american-1927/?dz=0.5000,0.5967,0.40 (28/05/2020)



Fotoğraf 19: Man Ray, " Calla Lilies", 1930

Kaynak: The Getty Museum**,** görsel için bkz. http://www.getty.edu/art/collection/objects/46694/man-ray-calla-lilies-american-1930/ (28/05/2020)

zırladığı "Man and Woman" (erkek ve kadın) adlı albümünde, çizgilerin ve biçimlerin sarmaladığı hacimlerde, herkesin kendi öyküsünü oluşturmasını ister. Jerry Uselmann yaptığı çekimleri agrandisörde birleştirerek, izleyici olaya katılmasını ve simgeleri kendince yorumlamasını beklemiştir. Jan Saudek hep aynı mekanda yakınlarını model olarak

kullanarak düşlerini, fantezilerini, korkularını fotoğraflamış ve siyah beyaz fotoğraflarını elle renklendirilmiştir." [50]

Sürrealizm 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan sanat akımı olarak, sanatın gündelik yaşama inme anlayışıyla her şeyin bir sanat nesnesi olabileceğini savunmuştur. Akım içerisinde gelişen birçok fotoğraf tekniği de olmuştur. Her iki gelişmeye de en iyi örnek Man ray ve Laszlo Moholy-Nagy' dir. Sandviç baskı, solarizasyon, fotomontaj teknikleriyle ortaya çıkardıkları yaratıcı eserlerde soyut görüntüler elde etmişlerdir.

"Hiç kuşku yok ki, gerçeküstücülüğün sanatsal fotoğrafta payı vardır. Gerçeküstücülüğün oluşumunda, Max Ernst gibi Paris'e yönelen New York' lu dadacı sanatçı Man Ray'ın kurmaca stüdyo çalışmaları rakipsiz bir öneme sahipti. Man Ray, asılması zor stüdyo becerilerini, kadın bedeninin bastan çıkarıcı, klasik anlamda düzenlenmiş ve oldukça fetişist imgelerine taşıdı. Fotoğrafik hile de çokça yaygın bir biçimde uygulandı. Man Ray, (karanlık odada fotoğraf kâğıdı üzerine yerleştirilen objelerin geriye hayaletimsi negatif şekiller bırakmaları için pozlandığı) rayograph'larıyla ve (fotoğrafın banyo edilmesi sırasında karanlık odadaki ışığın bir an için yakılmasının şekillerin çevrelerinde bir hale oluşturduğu) solarizasyon'larıyla yine merkezi önemdedir. Fotoğrafik hile, aynı zamanda, parçalı ve çift imgeler üretmek için üst üste çekim (double exposure)-baskı ve negatiflerin kaplanması ya da birleştirilmesi gibi yöntemlerle doğru da genişledi."[51] Man Ray, Dada ve Sürrealizm akımları içine dâhil olan bir sanatçıdır. Fotoğrafa yenilikler kazandıran bir isim olan Ray, Marcel Duchamp ile tanışması ile deneysel fotoğraf örnekleri vermiştir. Fotoğraf makinesi kullanmadan fotoğraf elde etme yöntemine "Rayogram" ya da "Fotogram" demiştir.

Film geliştirme sırasında, negatifin güçlü bir ışığa maruz bırakılarak elde edilen görüntüye de "Solarizasyon" denir ve Man Ray bu tekniği kullanarak portre ve figüratif işler üretmiştir. Buradaki amacı nesnelerin var olan formlarını kaybedip onları form değişiğimi veya bozunumuna uğratmaktır. Böylece nesnelerin kimlik kaybına uğramasını amaçlar.

---

[50] "Gerçeküstücü Fotoğraf", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s:609
[51] Hopkins, s:120

Her iki teknikte ve yaratım sürecinde Ray' ın Sürrealist etkilerini eserlerinde görmek mümkündür.

"…makineleşen imgeleri kullanma biçimleriyle, Man Ray' in taktığı adla bu "Rayogram", Dada' nın bu tür imge güdümlü provokasyonlarıyla belli bir mesafede olmakla birlikte, bir dizi kaygı barındırıyordu. Rayogramlarla aynı dönemde Macar sanatçı Laszlo Moholy-Nagy de kendi tabiriyle "Fotogramlar" yapıyordu. Öte yandan, Moholy' nin benzer şekilde ışığa hassas fotoğraf kağıtları üzerine ya da karşısına koyduğu nesnelerin üzerine doğrudan ışık tutarak ürettiği ve Man Ray' ın imgelerini andıran bu fotogramlar, şeylerin şiirini savunmak ya da sanatsal yaratıcılığı çürütmek amacından ziyade, makinenin, modern teknolojinin ve akılcı konstrüktif ilkelerin savaş sonrası dünyaya sunduğu vaatlere bir bağlılık ilanıydı."[52] Man Ray gibi ve onun yakın dostlarından biri olan Laszlo Moholy-Nagy' de fotoğrafları ile ünlü, ışığı kullanışı fotoğraflarında dikkati çeken ilk unsurlardan biri olan sanatçıdır. Nagy, fotoğrafın görsel eğitimde büyük önemi olduğunu yapmış olduğu grafiksel fotoğraflarda ve öğretmenlik yaptığı Bauhaus Okulu' nda görebiliriz. Geleneksel görme biçimlerinin dışında çağa ve yeniliklere ayak uydurabilen, fotoğraf makinesinin sağladığı faydayı kaçınılmaz bularak bu çerçevede üretim yapmıştır. Fotogramların da sürrealist etkileri görebileceğimiz dünya gerçekliğinden ayrılıp fantastik görünümler içerir. "Öbür derslere nazaran Bauhaus' daki fotoğraf çok serbestti, fotoğraf dersleri en iyi şekilde uygulanıyordu. Sayısız şeyler deniyorlardı. Bu atmosfer hem öğretmenleri, hem öğrencileri büyülüyordu. Teknolojinin gelişmesiyle Bauhaus fotoğrafiyi küçük kameralar daha da hızlandırdı ve onlara bir ustalık, bir beceri verdi."[53] 1919 Weimar' da kurulan mimarlık ve güzel sanatlar okulunda öğretmenlik yapan Nagy, bu okulda fotoğraf dersleri vermiştir. Buradan önce dadaist ve konstrüktivist etkilerde resim yapan sanatçı fotogram, montaj ve deneysel çalışmalar yaparak deneysel fotoğrafın en etkili isimlerinden olmuştur. Her türlü malzeme ve fotoğrafı keserek kolaj malzemesine dönüşebileceğini, bakış açısının, gölgenin ve dokunun fotoğraftaki olanaklarını bir konstrüktivist üslupla öğretmiştir.

---

[52] Cottington, s:89

[53] "Photography of Bauhaus", 2004, https://www.metmuseum.org/TOAH/hd/phbh/hd_phbh.htm, (30/03/2020)



Fotoğraf 20: Laszlo Moholy-Nagy, "From the Radio Tower", 1928, Berlin

Kaynak: MOMA**,** görsel için bkz. https://www.moma.org/collection/works/54202?sov_referrer=artist&artist_id=0&page=2 (02/06/2020)

Fotoğrafı, "Fotoğrafik Görüşün Sekiz Varyasyanu"[54] ismiyle incelediği, sekiz beceri ile ünlü olan sanatçının bu görüş disiplini halen etkisini sürdürmektedir. Sekiz görüş -soyut algılama, farklı şeyleri bir arada algılayabilme- şekli ile optik ve kamera görüşü diye özetleyebileceğimiz bu değerler Bauhaus Ekolü üslubunun bir parçasıdır. Özellikle yaşanılan dönem itibariyle üst bakış açısı alışılmadık bir bakıştır. Nagy' in yukarıdaki fotoğrafında da olduğu gibi Berlin Radyo Kulesi' nin tepesinden alınan birçok görüntünün aksine kendisi, soyut ve geometrik kaygı ile fotoğraf çekmiştir.

Kuş bakışı çekilen fotoğraf, yeterince soyut ve geometrik bir düzenlemeye sahiptir. Cesurca kesilen kadrajda kulenin görünmeyişi (bir başka fotoğrafında kuleyi de almıştır), insanın olmayışı, sanki düzenlenmiş gibi görünen alışılmadık an, izleyicide belirsiz bir

[54] Topçuoğlu, s:62

anının bilinen nesnelerinin sıradan görüntüsünü gösteriyor. Eserlerinin genelinde gördüğümüz bu yabancılaştırma onu farklı kılmıştır.

Fotoğrafın icadından buraya kadar resim ve fotoğraf, ekonominin ve sosyal dengelerin farklılığı ile değişip evirilerek beraberinde getirdiği sanat akımları ile 1960' larda düşünsel boyutta sanat üretim pratiğini getirmiştir. Bu resimle fotoğraf arasında başka bir okuma pratiğidir. Kübizmle başlayan avangard, Dadaizm de kendi dinamikleri ile kavramsal sanatın doğmasında öncü hareketlerden biri olmuştur. Sanatın, düşünce içinde olduğu inancına sıkı sıkı sarılmış olan Dadaizm, kavramsal sanatın olmazsa olmazlarından olan sanatın özerkliği ile ilk kez burada sorgulanmıştır. Duchamp' ın hazır nesne çalışmaları bunun bir örneğidir. Temelde var olan nesne, zamanla kendi kendine yabancılaşarak formundan sıyrılır. Bu bir gelenekten kopuş aynı zamanda kavramsal sanatın ve gösterge bilimsel anlatımın temelini oluşturur. Kavramsal sanatta nesnesin temsil ettiği anlam, yan anlamı, etimolojik köken gibi pek çok ifade tarzı formla buluşturarak izleyicisine yorumlama imkânı sunar.

İKİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA ANLATI FOTOĞRAFI

"Yüzyıllar boyunca sanat genellikle bir kral, dini bir cemaat, devlet ya da güçlü bir sanat koruyucusunun himayesinde olan bir avuç tanınmış deha ve sayısız ismi bilinmeyen sanatçı tarafından üretildi. İster Tanrı' nın kelamını görselleştirmek, tarihi bir olayı kayıt altına almak ya da sevilen birinin imgesini ölümsüzleştirmek için ister bir kişinin zenginliğinin gösterişi olarak yapılmış olsun, sanat öncelikle bir amaca hizmet etmek üzere yapıldı ve bu doğrultuda takdir edildi. Bugün bildiğimiz şekliyle bir sanat düşüncesi, ancak on yedinci yüzyıla gelindiğinde, Aydınlanma' nın başlamasıyla ortaya çıktı… Modern sanat, sanatçıların geçmiş sanat yaklaşımlarını reddederek modern toplumdan esinlenen eserler üretmeleriyle ortaya çıktı. Bu yeni sanat, teknoloji, ulaşım ve endüstrideki köklü değişimleri, aynı zamanda bunların daha önce benzeri olmayan bir şekilde etkilendiği çağın sosyoekonomik ve kültürel koşullarını yansıttı… Sanat, birçok öncü isim sayesinde nasıl görüneceğine ve hangi konuları ele alacağına dair kısıtlamaları ortadan kaldırdı."[55] Sanat, yaşanılan çağın dinamiklerini yansıtan, o dönemin sosyo-kültürel, politik ve ekonomik yapısından, psikolojik ve felsefi temellerine kadar geniş bir yelpazeye ulaşan alanlarıyla günümüze kadar gelmiştir. Bugün çağdaş sanatta yaşadığımız her bir gelişme ve eser geçmişte yaşanan olay veya durumların yansımasıdır. Örneğin 19. yüzyılda yaşanan bilimsel, felsefi ve bilhassa teknolojik gelişmeler kentleşmenin artmasını bunun sonucunda da yeni sosyal sınıfların var olmasını doğurmuştu. Modernizmin doğmasında büyük etkileri olan bu yenilikler, sanatın da soylu kesimden nispeten özgürleşebilmesine olanak vermiştir. Sanayinin gelişmesiyle teknolojik icatlardan biri olan fotoğraf, dinamiğindeki gerçeği birebir yansıtmasıyla resim sanatında değişikliğe gitmeyi zorlamıştır. Fotoğrafın bir sanat olarak kabulü, geleneksel resim anlayışına yenilikler getirmiş; İzlenimcilik ile başlayan, sanatın bağımsız bir şekilde kendini ifade etmesi, doğayı ele alış biçimlerine yansımıştı. En büyük kırılma Empresyonizmle başlayıp avangard sanatları içine alarak günlük hayattan seçilen her malzeme sanatta yer bulmuştur. Örneğin Dadaizm,

[55] Kyung An ve Jessica Cerasi, "Kim Korkar Çağdaş Sanattan?", Çev: Mehmet Üstünipek, Hayalperest, İstanbul, 2021, s:14-15

yeni yöntem ve üslupsal ifade farklılıklarının yeni anlatım tarzlarının yaşandığı bir akım olmuştur. Arkasından gelen diğer sanat akımları ile örneğin Kübizm, nesneyi farklı bakış açılarından, perspektifin önemi ile fotoğrafın resimden ayrılmasına, bambaşka bir ifade aracı olmasında yeri büyüktür. Kübizm aynı zamanda 1917' de Rus Devrimi ile başlayan konstrüktivist akımla başlayıp 1960' lara kadar uzanacak olan soyut sanatın da temellerini atmıştır.

Romantizm ile başlayan sanatın özerklik kazanarak ilerlemesi konu seçiminde de değişimleri beraberinde getirdi. Gözlemleme Camera Obscura' nın bir araç olarak ressamın yanında yer alması, perspektifi kullanmada önemli bir araç iken fotoğraf makinesinin icadına zemin hazırlaması ve bunun sonucunda sanatta perspektif algısı başta olmak üzere renk ve ışık konularında değişimi getirdi. Bir başka değişiklik ise soyutlama, bakma ve bakmanın sonucu görme algısı ve onun algılanmasında ortaya çıkmıştır. Birdenbire olmayan bu değişimler, 19. yüzyıl sonunda yaşanan yüzey düzenlemelerinin sonucudur. Görüldüğü gibi belirli bir süreç sonucunda gelişip değişen kuramlar "Tarihsel Modernizm sürecini harekete geçiren olgunun Sanayi Devrimi' nin görüntü alanında ki temsilcisi sıfatıyla"[56] toplum dinamikleriyle birlikte şekillenmiştir.

"20.yüzyıl öncesinde insanlar yüzyıllar boyu sınırlı, dar boyutlu bir evren düşünmüşlerdi: Hareketsiz Dünya, bu evrenin merkeziydi ve gökteki bütün cisimler de onun çevresinde dönüyorlardı. Yıkılan, işte bu Dünya merkezli anlayış, durmuş oturmuş evrendi. Her şey hareket halindeydi ve hareket matematik yasaya tabiydi. Değişme göklerde içinde olmak üzere her yandaydı ve aynı doğa yaslarına göre oluşuyordu hepsi de." [57] Fotoğraf, kendi tarihinin içinde, kayıt cihazı olup çoğaltma, göz ve görmeden ibaret değil aynı zamanda toplumun belleğini oluşturma, bir coğrafyanın kültürünü kaydetme gibi etkin özelliklere sahiptir. Bu da zamanla tarih içinde sistemlerin değişmesine sebep olmuştur. En bilindik ve belirgin örneği de avangard akımlarda, geleneksel sanat anlayışının değişip ilerici bir anlayışla toplumun dinamiklerinde değişimlere sebep oluştur. Hem kayıt cihazı

---

[56] Jeff Wall , "Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları", Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını 2002, s.170

[57] Server Tanilli, "Yaratıcı Aklın Sentezi", Adam Yayınları, İstanbul, 1998 s: 29

olup kaydetmeye imkânı sağlaması hem de çağa çabuk adapte olan fotoğraf, sosyolojik ve kültürel değişimle yarattığı dil beraberinde diğer sanat dalları ile de etkileşimde kalarak avangard sanatlar içindeki yerini almıştır.

20. yüzyıl sanat akımların da fotoğraf, avangardın bir amacı haline gelmiş, konuyu anlatmakta ve aktarmada vazgeçilmez araçlardan olmuştur. "… modernist sanatı anlamak için 'kuram' dan çok daha önce sözü geçen ve modernist sanata ilham veren yarı-felsefi, teolojik ve psikolojik önermelere bakmamız gerek; örneğin Kandinsky' den Sanatta Ruhsallık Üzerine (1912), W. B. Yeats' den A Vision' a (Bir Görü, 1917) ve De Stijl grubunun yazılarına bakabiliriz. Göreceğimiz üzere, bazı avangard gruplar, daha hızlı siyasi neticeler almak üzere tasarlanmış yöntemleri kendi içlerinde uyarladılar, başlangıçta erken dönem Alman dışavurumcu ve fütürist akımlarda, 1918' den sonra ise Almanya' da Dada ve Bauhaus' un programlarında modernite ve özellikle de teknolojinin toplumdaki yeri üzerine odaklanırlar. Moholy Nagy, "Konstrüktivizm ve İşçi Sınıfı" (Mayıs 1922) adlı denemesinde şunlara dikkat çeker: Teknoloji, çağımızın gereği olup çıktı: makinelerin icadı, yapımı ve tamiri. Makine kullanıcısı olmak, çağın ruhunu yakalamakla eşdeğer oldu ve bu durum geçmiş dönemlerin aşkın maneviyatını yerinden etti."[58] Avangard sanatın yaşandığı döneme bakıldığında, tarihsel öneme sahip gelişmelerin içinde, sanat akımları kuramsal alan itibariyle gelişerek birbirlerinden etkilenmemesi mümkün değildir. Kimi zaman birbirini tamamlayan, kimi zaman birbirine taban tabana zıt olan akımlar aslında yaşanan çağın bir yansımasıdır. 20. yüzyıl öncesi, mekaniği ve beraberinde hızı yaşamamış olan toplum diğer çağdan gözle görülür farklarla ayrılır.

"1960' lı yıllardan sonra sanat ortamında yaşanan belki de en büyük dönüşüm, sanatın, nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır. Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir." [59] Nesnenin kendisinden çok kavramsal olarak ifade ettiği anlam çeşitli araçlar ile – fotoğraf, video, kâğıt materyaller- desteklenerek içerikte anlamın ön planda tutulduğu eserler ortaya konarak yeni bir sanat anlayışı

[58] Christopher Butler, "Modernizim", Çev: Nursu Örge, Dost Yayınları, 2020, s:42

[59] Ahu Antmen, " 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar" Sel Yayıncılık, İstanbul, 2019 s: 193

gerçekleşmiştir. “Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. ‘taşıyıcı araçlar’ kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir.” [60]

1960’ larda sanat, toplumun her alanını gözlemleyerek ve sonuçlarını biçimci bir anlayışla değil düşünsel ifadeye dönüştürmeye başlamıştır. Felsefede de bir takım yeni fikirlere alan açıldığı görülür; sanatı da etkileyen bu felsefi bağlamlar: “ 1960’ lı yılların sonunda birçok Fransız entelektüel edebiyat, felsefe, sanat, sosyoloji, bilim ve din alanında yeni fikirler üretmiştir. Söz konusu fikirler mevcut inançlara şüpheyle yaklaştı ve yerleşik düşünme biçimlerine meydan okudu. Bu yeni değer sisteminin merkezinde Jacques Derrida yer alır. Derrida’ nın “yapısöküm” kavramı metinlerin –ister sözcük ister görüntü olsun- birçok anlam taşıdığını ve hiçbirinin mutlak olmadığını savunur. Her şeyi bilginin formlarıyla ilişkili olarak algıladığımızı ve bunları örneğin bilim, tarih, sağduyu, mantık ve benzeri halinde kategorize ettiğimizi savunan Derrida, bu durumun anlamları sınıflandırdığını ileri sürer… Derrida dil ve dilin açıklamaya çalıştığı dünya arasındaki bir zamanlar güvenilir olan ilişkilerin yanıltıcı olabileceğini ya da yanlış sunulabileceğini göstermeye çalışır. Yapısöküm uygulayarak anlayışımızı geliştirebilir, yerleşik ve çoğu zaman da sorgulanmayan varsayımların dışına çıkabiliriz.”[61] Görüldüğü gibi çağdaş sanatı anlamak sanat eleştirmenleri, izleyiciler gibi kişilerin entelektüel birikimleri ve eserde yer alan kavramların kişilerde bulunan karşılığa denk gelecek şekilde şekillenir. Çünkü çağdaş sanat günlük ruh halimizden, mevcut konuma kadar değişkenlik gösterebilen her durum ve davranışı kapsar. “ Çağımız dünyası gibi bugünün sanatı da durağan değil, sürekli değişiyor ve gelişiyor. Çağdaş sanat mevcut durumumuzu ifade ediyor.”[62] Kavramsal sanatta ifadenin önemi, sözcük ve anlamın ön plana çıktığı, nesnenin yerini kavramın aldığı ve metnin önemsendiği bu sanat anlayışında, estetik ikinci plana atılıp, anlatılmak istenen konunun kavramla olan ilişkisi önemli hale gelmiştir. Güzel olanı arayışın bir kenara bırakılıp, sanatın kuramsal yönünü ele alan Kavramsal sanat, felsefeye

---

[60] Antmen, s:194

[61] Graham Whitham ve Grant Pooke, “Çağdaş Sanatı Anlamak”, Çev: Tufan Göbekçin, Hayalperset, İstanbul, 2018, s: 84

[62] Kyung An ve Jessica Cerasi,, s:10

daha yakın durarak, imgeyi amacına hizmet edecek şekilde kullanmıştır. Ayrıca metalaşan sanata karşı da tavır alan Kavramsal sanat, Nobert Lynton' un şu sözlerinde anlam bulur: " Kavramsal sanat, müzelerde izlenilen eserlere yapılan aşırı övgünün, birkaç saniyelik izlemle mümkün olamayacağını; sanatçının ününün, eserden duyulan hazzın yerini aldığını söyler. Kavramsal sanat bu durumu önlemeye çalışır. Sahip olunabilir, sergilenebilir nesneyi devreden çıkartır. Kavramsal sanat sanatın herhangi bir nesneyle ve de mekânla sınırlandırılamayacağı fikrini taşır. En etkili kavramsal sanat eserleri, sıradan şeylerle en uygun düşünceleri bir araya getiren işlerdir. Estetiği dışlayıp, sanatın bir zevk alma aracı olmadığını söylerken, klasik anlamadaki sanattan en belirgin kopuşu yaşar. Bu bir maddesizlik değildir. Çünkü kavram, betimlemenin farklı bir biçimde içinde görünüşüdür. Önemsenen şey bu biçim değil, metinsel içeriktir. Metinsel içeriğin anlaşılmasında biçim bir araçtır."[63]

Kavramsal sanatta, sanatçıların kendilerine hatırlattıkları sanatın sanat için olduğunu bilme anlayışı hâkimdir. Onlar biçim, konu, teknik gibi detayları tek tek ele alarak değil bunu bir bütün halinde görüp, yeni anlamlar kazandırma çabalamışlardır. 1960' larda düşüncenin ve kelimenin önem kazanması, 1970' lerde göstergebilimin etkisi; Mel Bochner' in kavramsal sanatı, toplum-sanat ilişkisi ve sanatta dilin önemini olarak şöyle açıklar: "Birincisi yapıtın, tam bir dilsel karşılığının olabilmesi, yani tanımlanabilir olması ve dile getirildiğinde de yeniden deneyimlenmesi, sürekli tekrar edilebilir olmasıdır. İkincisi ise yapıtın hiçbir şekilde aura' sının ya da tekilliğinin olmamasıdır. Lingustik kavramsalcılığın başlıca temsilcileri arasında yer alan Lawrence Weiner' ın "Benim bir yapıtımdan haberdar olmuşsanız, o yapıt sizin olmuş demektir. Kimsenin kafasına girip yapıtımı geri alamayacağıma göre, bu böyledir." şeklindeki açıklamaları da benzer bir anlayışı duyurur. " [64] Sanat nesnesinin kelimeler odaklı olduğu ve yeniden sorgulandığı bir dönemin başlangıcıdır Kavramsal sanat. Eserde izleyici, kavramlar yoluyla çeşitli analizler yapar; kişisel deneyimi ve bilgi birikimi kendi belleği ile çözümlenerek tamamlanan esere son noktayı yorumu ile yapar. Önceki dönemlerde tamamlanmış eserler ile karşılaşan izleyici

[63] Nobert Lybton, "Modern Sanatın Öyküsü", Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul, 1989, s: 339

[64] Antmen, s: 195

kavramsal sanatla sürecin içine dâhil olarak sanatçı ile beraber yürür. Eseri okumada eser sahibi ve izleyici belleği karışır, iç içe geçer. Duygusal olarak kurulan bu bağda sanatçı izleyicisinin aklına seslenir. Böylece kavramsal sanat, süreç olarak sanatın felsefe ile en içli dışlı olan zamanını yansıtır. Sol LeWitt "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" metninde, " Kavramsal sanatta, kavram düşüncesi yaptın en önemli özelliğidir. Kavramsal sanat yapan bir sanatçı, yapıtı önceden tasarlar, yapıtı ile ilgili kararları önceden verir: uygulama o kadar önemli değildir. Düşünce, sanatın gerçekleştirilmesini sağlayan bir makineye dönüşür… sezgiseldir, her türlü zihinsel süreçle ilgilidir ve bir amaç gütmez. Yani beceriye olan gereksiniminden bağımsız bir uygulama alanıdır. Kavramsal sanatla ilgilenen sanatçının amacı, yapıtının izleyicinin zihinsel anlamda ilginç bulmasıdır, dolayısıyla yapıtın izleyiciye duygusal anlamda seslenmesini istemeyebilir. Ama dışavurumcu sanata şartlanmış kişilerin beklentisi olan duygusal bir tepki, bu tür sanatın algılanmasına bir engel oluşturur."[65] hem kavramsal sanat üretimini hem de izleyici ile kurulan bağı açıklamıştır. Bunun yanında beden kullanımı, sanat nesnesi olan araçların basit ve gündelik hayatın içinden olması da gözlemlenir. Sanata nesne olmuş olan, biçimden sıyrılıp bir kavram yaratma çabasına uğramıştır. Estetik kaygı görsel olana vurgu yaparken, sanatçının ifade etmek istediği ruhsal dünyası ve deneyimlerinden bağımsız değildir. Kavram da burada dâhil olarak; sonuçtan çok sürecin önemi esas alınır. Kavramsal sanatta, gündelik hayat ve sanat birlikteliği, yaşamın kendisinden beslenen ve doğrudan eser, sanatçı, izleyici üçgeninde bir bağ oluşur. "Kavramsal sanatın büyük bir bölümü fotoğrafa başvuruyordu. Bunun, büyük bir olasılıkla, iki nedeni vardır. İlki, kavramsal sanatın sorguladığı sanat, sözgelimi yazınsal ya da müziksel olmaktan çok, görseldi ve fotoğraf görsel alana bağlı kalmanın bir yoluydu. Ama ikincisi (güzelliği de zaten buradaydı), bu alanda kalışının kendisi özgül değildi. Fotoğraf, yapısal bir öğeye bağımlı olması nedeniyle özerklik ya da özgüllük fikrine derinden karşı olarak anlaşılıyordu. Böylece daha baştan heterojen yapıdaki fotoğraf, asla özgüllüğe inmeyen sanatın doğasına ilişkin bir araştırmayı yürütmenin ana aracı haline geliyordu."[66] Avangart anlayış içinde fotoğraf, kendi ifade tarzını

---

[65] Antmen, s:197

[66] Rosalind. E., Krauss, "Fotoğraf"ı Yeniden Keşfetmek", Der: Caner Aydemir, Çev: Kemal Atakay, Hayalperest, İstanbul, 2013 s: 49

yaratmış kavramsal sanatla düşünce ön plana alınmıştır. Avangard anlayış yerini postmodernist anlayışa bırakarak şimdiye kadar ki akımlarından farklı olarak bir yaşam biçimi ile kendini göstermeye başlamıştır.

Gerçeği aktarmada fotoğraf, icat edildiği ilk yıllarında bir hayli merak yaratmış olması, portre geleneğindeki algıda, fotoğrafçıların ressamlarla bir arada çalışması sürecin getirisi olarak değişime uğramış ve kendi içinde farklılıklar yaratmıştır. Fotoğrafı bir sanat dalı olarak kabul gördürme çabalarında ortaya çıkan pictorialist akım sonrasında yerini doğrudan fotoğrafa bıraksa da pictorialist etki devam eder. Postmodern anlayışa gelene kadar ve Postmodernizmi de kapsayarak, etkilerini zaman zaman kaybedip tamamen kaybolmadıkları gibi süreç içinde farkı akımların etkisine de uğramıştır. Bu iç içelik, fotoğrafın kendi içinde hem de diğer sanat dalları ile bir aradalığı tek bir kimlik tanımının olmayışına sebep olmuştur. Avangart sanat anlayışının ortaya çıkması, 1990' larda da yaşanan teknolojik gelişmeler ve özellikle bilimin ilerlemesi, yaşanan gelişim ve değişim toplumdaki hız ve hareket anlayışı sanatta sınırların kalkmasına, sanatçıların kendi iç dünyalarının sanat konusu olmasına yol açmış; fotoğrafta bu duruma çabuk uyum sağlamıştır. Televizyon, radyo, basılı yayım organlarının ortaya çıkışı bir tüketim kültürünü yaratmıştır. Bu da Pop Art sanatının doğmasına sebep olmuştur.

I. POP ART

" Serigrafi ya da fotoğraf tekniği, daha önce bilinen imajların büyümesi, canlı renklerin kullanılması, biçime sadık kalınması, amacın ve eser sahibinin kaybolması anti-dışavurumculuk: Altmışlı yılların pop sanatçılarının gündelik olanın imgesini aynı yolla işlediği, biçimlerin estetiğinden ve el işçiliğinden koparak bunu yaptıkları doğruysa da iletişimi yönlendiren diğer kavramları keşfedememiş ya da tamamına erdirememiştir."[67] imgeyi kaybedecek kadar yoğun renk kullanımı, formun kelime anlamıyla olan ilişkisinin de kesintiye uğrama ya da metaforik anlamların ortaya çıkması Pop Art' ta sıkça görülmüştür. Fotoğrafın da etkin ve yaygın kullanımı foto-gerçekçiliğin ortaya çıkmasına, daha sonrasında ise ayrıntıların giderek azaldığı minimalizme ve sonrasında da beden-mekân,

[67] Anne Cauquelin, "Çağdaş Sanat", Çev: Özlem Avcı, Dost Yayınları, Ankara, 2016, s: 91

mekân-nesne ilişkisinin bir arada yürüyeceği bir sanat formunu oluşturmuştur. Kelimelerin sanatçı ya da seçilen kişiler tarafından performansa döküldüğü, mekânlara bir takım yerleştirmelerin yapıldığı enstalasyonlar, nesnenin bir kavramla birleşip kavramsal sanatın ortaya çıktığı akımlarla devam edecektir. Örneğin, happening, body art, land art gibi etkileşimli yapılan sanatçının belirlediği yer ve zamanda gerçekleşen, bedenin, malzemenin, formun ön planda olmasının yanı sıra anlamın özellikle vurgulandığı çalışmalar sanatçı ve izleyici arasında yeni ve farklı bir bağ kurmayı hedefler. Diğer taraftan sanatın metalaşma durumuna dikkat çekerek, sanatçının uygun bulduğu bir mekânda (sokak, park vb.) meydana gelmesi buna sebeptir. Fotoğraf da tüm bu sanat formlarında edilgen ya da etkin rol alan bir kayıt aracı olmuştur. Fotoğrafın yapısı yeni pencereler açarken, ürettiği görüntülerle de dünyayı algılayışımızı ortaya koymuştur. "Batı sanatında 1960' lı ve 70' li yılların alternatif mekânlarında gerçekleştirilen ve nesneyi dışlayan avangard yaklaşımların daha çok fotoğraflardan biliyoruz. Carolee Scheeman' ın, Chris Burden' in Gina Pane' in Beuys' un performansları, Robert Smithson, Richard Long Christo gibi sanatçıların çoğunlukla yalnızca belgelerinden izlenilebilen işleri –Özgün performansların ve yerleştirmelerin olmak istemediği ve olmadığı kadar 'nesneleşmiş' halleri, sanat kitapları ve dergilerde hemen hemen hep aynı kadrajlar içinde, yeni bir varlık biçimine dönüştü. Walter Benjamin, sanat yapıtlarının fotoğraflanmasıyla birlikte fotoğraf ve sanat arasında çözülemez bir gerilim ön görmüştü, 1970' li yıllarla birlikte sanat ortamı bu gerilimi lehine çevirdi."[68]



Fotoğraf 21: Robert Morris, "Cardfile", 1961

Kaynak: Artsy, görsel için bkz 31rtsy.net/unsupported-browser (31/08/2020)

Sanat yapıtı üretilmeden önce tasarlanıp karar alınıp ilerlenen kavramsal sanatın temelindeki düşünce sistemidir. Yukarıda Robert Morris' in hazırlamış olduğu kart dosyası, Duchamp'ın başlattığı düşünceyi temel alan, dilin araç olarak kul-

[68] Ahu Antmen, "Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler", Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s.135

lanıldığı, sanatın bu yeni haliyle bitmemiş olduğunu ortaya koyar. Dilin sanat aracı olarak kullanılması, hazır nesnelerle bir araya gelerek, sanat eserinden çok sanatçının düşündüğünün önemini vurgular. Cardfile çalışmasında Morris, alfabetik sıraya göre dizilmiş bir dizi kartın dikey platformda duvara monte edilmiş hali görülmektedir. Kartların üzerinde yazan kelimeler ise birbirinden bağımsız kavramları içerir. Mekân, Kayıp, Sayı, İsim gibi. Kartlar Morris' ın tesadüfi bulduğu ya da bunun için keşif yaptığı bir süre sonunda ortaya çıkmıştır. Tam olarak deneyimlenebilmesi için izleyicinin eseri karşısında eylem içine girerek kişisel deneyim yaşamasını gerektirmektedir.

19. yüzyılda imgenin anlamını bulabilmek için sanatçının kendi deneyimlerinden ortaya çıkan bütününe ve aynı zamanda bilinçdışı gelişen deneyimleri de hesaba katarak ele alınan eser modern dönemde kişisel farkındalıkların ön plana alınarak imgenin yanına duyduğu da ekleyerek gerçekliği ele almışlardır. "Fotoğraf makinesinin bulunması insanın görüşünü değiştirdi. Görünen nesneler başka bir anlama gelmeye başladı. Bunlar hemen resimlerde yansıtıldı. İzlenimciler' e göre görünen nesneler kendilerini bize görülmek için sunmuyorlardı artık. Tersine, görünenler birbirleriyle sürekli alışveriş içinde bulunduklarından yakalanması güç, hareketli şeylerdi."[69] Fotoğrafın kavramsallaşmasında 20. yüzyılın başında yaşanan Sürrealizm, Kübizm, Soyut Sanat ve Pop Art' tan sonra yaşanan performans sanatlarının etkisi büyüktür. 1945-1960' larda hâkim olan Soyut Dışavurumculuk, Op Art, Taşizm gibi akımlar, Postmodern sanattın öncülerinden olmuştur. Özellikle soyut sanatın geometri ile sınırlandırılmış renk ve çizgileri hiçe sayması alışılmış şey değildi. Moderne karşı olan Postmodern de ancak böyle güzel ifade edebilirdi kendini. Ardından Pop art 1960' larda başlayan özellikle Amerika' da çok fazla yer bulmuş olan Pop Art, ismini popüler kelimesinin kısaltılmış hali "pop" tan almıştır. Richard Hamilton' a göre, " Pop Sanat, toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtmaktadır: 20. yüzyılda kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketicisi olması ne kadar kaçınılmaz ise, o kültüre katkıda bulunması da o kadar kaçınılmazdır."[70] Bu sözden de anlaşıldığı gibi sanata konu olmamışı ele alma ile dikkat çekmiştir. İngiliz ve Amerikan kültürlerinde çokça yer bulan Pop Art, daha önce sanata konu olmamış,

[69] John Berger, "Görme Biçimleri", Metis Yayınları, İstanbul 1990 s:18

[70] Antmen, s: 159

popüler kültür nesnelerini ele alır. Bakıldığında vermek istenen mesajı çok çabuk verebilen, kolay parçalardan oluşan eserler üretmesi, toplumun sanatı benimsemesine sebep olmuştur. David Hockney' in kompozit polaroidlerinde teknik olarak farklı aşı, değişik mesafelerden ve oran-orantıya mükemmel karşıtı çalışması, izleyicinin gözünden imgenin ve çevrenin nasıl algılandığını gösteren çalışmasıdır. Günlük imgelerin klasik estetik anlayışından uzaklaşarak kendi içinde yarattığı estetik güzellikle birden fazla görselin birleştiği; görme biçimlerine vurgu yapan Hockney, görsel algılamada izleyicisine imgeyi bir bütün olarak algılatmakla kalmayıp, imgenin detaylarının da fark edilmesindeki farkındalığı açığa çıkarır. Kübist etkilerin fazlaca hissedildiği kompozit polaroidlerde, kavramsal olarak zaman, teknik olarak perspektif meselelerini Pop Art tekniğini de kullanarak yansıtır.

Pop Art kültürü içinde çokça yer alan afiş, poster, çizgi roman, ambalaj, fotoğrafın da bu işlerde önemli bir araç olduğu, bir kere daha kendini göstermiştir. Pop artla ilgilenen sanatçılar yaratmak istedikleri eserlerde başka bir gerçek üretmiş, bunu yaparken de fotoğrafı kullanmışlardır. Fotoğrafla ayırma-birleştirme ve reklamlarda yer alabilecek imgeleri hızlı üretmede yararlanılmıştır. " Pop, tüketim kültürü ve reklamı adeta yüceltir, imgeleri yüksek kültür/alt kültür ayrımı yapmaksızın ele alır… Pop sanatçıları, elit bir kesmin beğenisine yönelik 'yüksek kültür' ile daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları yok ederken özellikle hazır imgelerden yararlanmışlar, izleyicinin gündelik yaşamının bir parçası olan nesneleri iki boyutlu yüzeylere aktarmışlardır. Bu nesneler arasında Coca Cola şişelerinden, konserve kutularına, sigara paketlerinden, hamburgerlere çok çeşitli yiyecek-içecek malzemesi yer almış, özellikle Amerikalı tüketicinin gündelik yaşamının sıradan nesneleri, sanatsal bağlam içinde yeni anlamlar kazanmıştır." [71]

Pop Art, İngiltere ve Amerikan toplumunun sosyokültürel değişimine bağlı olarak değişen yaşam biçimlerinde, tüketim odaklı nesnelerle kendini göstermiştir. Yüceltilmesindeki en önemli şey ise kitle iletişim araçlarıdır. Fotoğraf, Pop Art' ta zirve yaşayan popüler kültürün içindeki üretim yapısıdır. Hızlı, kolay ulaşılabilme ve tam da Pop Art

[71] Antmen, s:162



Fotoğraf 22: Claes Oldenburg, " Floor Burger" 1962, MOMA

Kaynak: MOMA, görsel için bkz. https://www.moma.org/audio/playlist/270/3504 (28/07/2020)

Oldenburg, hem Pop Art hem de Kavramsal Sanat' ın önemli islimlerindendir. Floor Burger çalışması, Amerika' da yer etmiş olan gıda ürünlerine dikkat çekmiştir. Tüketim kültürünün en çok yer eden ülkesi olan Amerika' da günlük yaşam ürünleri fetiş bir hale gelip ticari kaygıların en yüksek derecede olduğu bir durumda Oldenburg, Amerikan yiyeceği olan ve çok tüketilen hamburgeri.

kültürüne uygun çabuk tüketilme özelliği fotoğrafı öne çıkarır. Siyasi, toplumsal duyarlılıkları doğrudan ve daha kolay bir yolla iletmesi kutsalın ölümünün gerçekleştiği bu dönemde, reklam ve televizyon bunun en net şekilde yaşandığı ve görüldüğü mecralar olmuştur.

Popüler imge üretiminin de görüldüğü dönemde, Duchamp' ın hazır nesneleri, Dadaizm de kullanılan imgeler Pop Art' ın imge kullanımını önemli ölçüde etkilemiştir. Döneme damgasını vuran isimlerden Andy Warhol reklam çalışmalarında imgeyi fotoğraf yolu ile hızlı ve keskin sonuçlar alarak uygulamıştır. Bu da gündelik hayattan elde ettiği nesne ile sanat arasındaki bağı kuvvetlendirmiştir. Tüketim kültürünün toplumda yaratmış olduğu alışkanlıkları inceleyip bunlardan ilham alan Warhol, ikonlaşan sanatçıları da tüketim kültürü içine yedirerek üretimler yapmıştır. Kutsalın, değerlinin ölümü olarak geçen dönemde Marley Monroe bir ikon haline getirilmiş ve binlerce baskısı yapılarak biricikliği yitirilmiştir. Bu baskılarda kullanılan teknik ve renk kullanımı yeni bir biçim yaratmıştır. Mona Lisa, Cambell' s konserveleri buna örnek olarak gösterilebilir. Çalışmalarında kullandığı kontrast değeri serigrafi baskı tekniğiyle daha da baskın hale gelerek keskin ayrımların oluşmasına sebep olur. Aynı zamanda Warhol, çalışmalarına tipografik bir takım düzenlemeleri de etkileyerek reklam endüstrisinin de gelişiminde önemli roller üstlen-

miştir. Fotoğraf 23' te olduğu gibi Warhol da Amerikan tüketim kültürünün yarattığı imgelerler çalışmıştır. Her gün öğle yemeğinde yediği Cambell's çorbalarının tek tipleşmiş ambalajlarının yer aldığı, tek farkın içeriğinin farklı olduğunu belli eden yazılarıdır. 32 adet kutunun bir arada her biri tek bir kare içinde, tek bir firmadan çıktığını belli eden marka adı ile gündelik hayattan alınan obje, sıradanlaşan ve çok basite indirgenen hayatlara eleştirel bir bakıştır. Çağdaş sanatta bakmakta olunan eser için ilk olarak günlük hayatta maruz kalınan birden fazla şeyin bir parçası olduğu unutmamalıdır. Ayrıca gösterilmekte olan izleyiciye hitap etmekten ziyade sanatçının kişisel deneyimlerinin de bir par-



Fotoğraf 23: Andy Warhol, " Cambell's Soup Cans, 1962, Moma.

Kaynak: MOMA, görsel için bkz. https://www.moma.org/collection/works/79809?sov_referrer=theme&theme_id=5123&effective_date=2020-07-30 (28/07/2020)

çası olabilir. Öte yandan eser politik bir söylem içerebilir ve bu izleyicinin bilmediği, ilgisi dışında bir meselenin de konu edilebileceği, görülen ve gösterilen arasında çok fazla anlamın yattığı eserlerde izleyiciye hitap etmeyebilir. Kısaca eserle karşı karşıya olan izleyiciye bire bir hitap etme söz konusu değildir.

II. KAVRAMSAL SANAT VE KURGU FOTOĞRAFI

Her akım, her çağ kendine kadar olan bilgi ya da olayların biriktirdiklerinden kaynaklanan sebeplerden ortaya çıkar. Ortaçağ' da kilisenin otoriter tavrı, bilimin ve sanatın yine kilise etrafında şekilleniyor olması belirleyici bir unsurdur. Bilimin susturulması ve dinsel inanç çerçevesinde şekillenen yaşamda toplum, dinin etkisini kaybetmesiyle yazılı eserlerin incelenmesine başlamıştır. Hümanizmin önemli hale gelmesi, dönemin bilim ve sanatta ileri gelenlerinin, insan ve çevre ile olan ilişki, yeni düşünce şekilleri dünyayı

anlamayı amaçlamış, Aydınlanma Çağı ile birlikte modern anlayış iyice şekillenerek Immanuel Kant, David Hume, John Locke gibi isimlerin moderniteyi zirveye taşıyacak isimler olmuşlardır. Sanatın teknik ve düşünsel ifade tarzını anlamlandırabilmek için sanatçının kavramlarla olan bağının yaşanan yeni olaylarla nasıl bir arada olduğu göz ardı edilemez. "Sanatın biçemsel keşiflerin peşine düşmesinin başlıca nedeni ise içerik karşısında çok daha güçlü ve belirgin bir anlam yaratabilmekti. Modernist eserlerde göze çarpan teknik ve deneysel gelişmeler sanatçının entelektüel algılarında ortaya çıkan değişimlerden kaynaklandığı içini bu keşifler bilişsel bir kazanımı da beraberinde getirmekteydi." [72] Bir eseri anlamlandırabilmek için önce sanatçının yaşadığı dönemi ardından onun kullandığı dili yani entelektüel birikimi gereklidir.

Sanatın doğasını sorgulayan sanatçılar, plastik sanatlarda bir arayış içine girmişlerdir. Fotoğrafta farklı disiplinlerin bir araya gelmesiyle kendi ifade dilini güçlendirerek yerini almış ve çağdaş sanatta sıkça başvurulan bir araç olmuştur. 1960' ların ikinci yarısına gelindiğinde ise 1970' leri de kapsayarak devam edecek olan kavramsal sanat, dünyada geniş bir etki alanı yaratmıştır. Bu yıllarda sanat ticarileşmeye başlamış ve savaş sonrasında biçim odaklı sanat anlayışına tepki gösterilmiştir. Çünkü geleneksel sanatta eserin ticari bir nesne olarak yer alması, kavramsal sanatta yer bulmaz. Sebebi ise kavramsal sanat anlayışında düşüncenin önemli bir yere sahip olmasıdır. "Dönemin karşı-kültürel söylemlerinden beslenen ve estetik sorunların ötesinde, politik felsefi, sosyolojik, psikolojik ve ekolojik meselelerle çok yakından ilgilenen yeni bir sanatçı kuşağın üretiminin ciddi anlamda görünür olması ise, 1960' lı yıllarda olmuştur."[73] Sanatçı nesne yerine, fikir veya düşünceyi öne geçirir. Bunu en uygun ve basit olarak araç/malzeme ile anlatır. Dilin önemli hale geldiği kavramsal sanatta Joseph Kosuth, " Felsefeden Sonra Sanat" isimli makalesinde sanatı, Duchamp' ın hazır nesneleri ile yaptığı çalışmaları gibi kuramsal temelden başlayarak eserler üretilmesine inandığını dile getirmişti. Rene Magritte "Bu Bir Pipo Değildir" eserinde Magritte, dil ile obje arasındaki ilişkiye dikkat çekerek temsil ve gerçeklik arasında olasılıkları sorgulatır. "Kavramsal Sanat' ın temeli bir metinsel içe-

[72] Butler, s:22

[73] Antmen, s: 195

riktir zaten, biçimsel bir görünüm değildir. Yani görünür kılma temel bir öge değil, çalışmayı bütünleyen gerekli bir ögedir. Böylece kavramsal yapıtın anlaşılması için biçimsel bir çözümlemeye başvurmak yalnızca gereksiz değil, yanlıştır."[74] diyen Alfred Pacquement Kavramsal Sanat' ta dilbilimsel çözümlemenin önemine vurgu yapar. Ayrıca dil ve göstergeler arasındaki ilişkiyi çözümlemede gelişigüzel okunamayacağını "Umberto Eco, "metinlerin de hakları vardır." diyerek hiç kimse hiçbir şeyden bir gösterge uyduramaz ve onun bir şeyi göstermesini bekleyemez: Göstergeler diğer gösterme uygulamalarıyla ilişki içindedir ve bir dil ya da gösterge topluluğunun paylaştığı ilgili göstergelerden farklılaşarak anlam kazanır."[75] sözleri ile ifade etmiştir. Kavramsal sanatta kavramın öne çıkması, dilin önemini ortaya koymuştur. Eserin ortaya çıkmasında üretilen metinler ile beraber, fotoğrafların da ortaya konma biçimi sorgulanmıştır. "Charles Sanders Peirce bir göstergeler sistemi geliştirmiş ikonu, belirtkeden, onu da sembolden ayırmıştır. Kedinin ikonu temsil eder(kedinin gerçekçi bir şekilde resmedilmesini); kedinin belirtkesi atıfta bulunur (kedinin çamurdaki ayak izi) ve kedinin sembolü rastlantısal olarak uzlaşının yerine geçer (kedi kelimesi). Fotoğraf hem ikonik hem belirtkeseldir: Fotoğraflar görüntüledikleri şeyden meydana gelirler."[76]

Fotoğrafın kavramsal sanatta ayrı ve büyük bir yeri olması hakkında Jeff Wall: " Kavramsal sanat, sanat fotoğrafçılığının kendi ve başka sanatlarla olan ilişkilerini tanımladığı terim ve koşulların dönüşümünde önemli bir rol oynamıştır. Bu dönüşüm, fotoğrafı kendi kendine eleştiri konusu etme dinamikleri yoluyla evrimleşen kurumsallaşmış bir modern form haline getiren, 1960' lı ve 1970' li yılların deneylerinin ürünüdür."[77] Kavramsal sanatı benimseyen birçok sanatçı, fotoğrafı bir araç olarak kullanmışlardır. Bunun

---

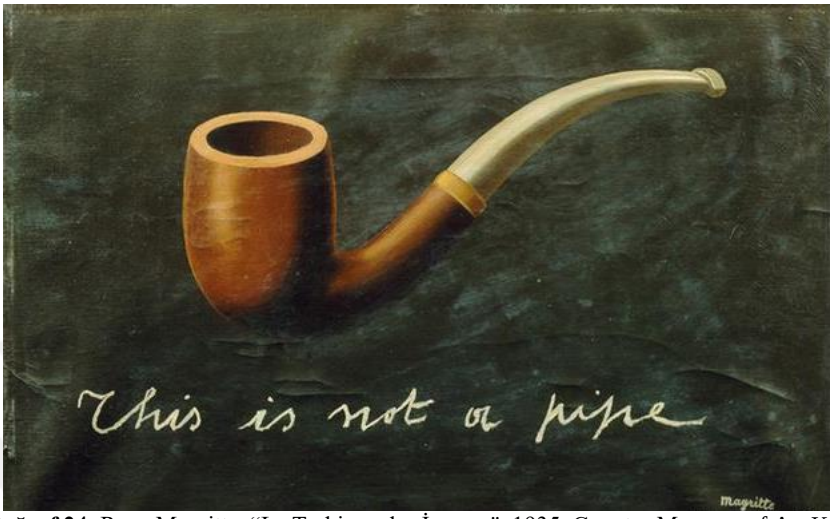
[74] Erhun Şengül, "Dilbilimsel Kavramsalcılıkta Anti-Görsel Deneyim ve Anti-Estetik Haz: Joseph Kosuth", İdil, Cilt 2, Sayı:8, 2013. s:5

[75] Terry Barrett, "Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri", Çev: Esra Ermert, Hayalperest, İstanbul, 2015, s:201

[76] Age, s:200

[77] Jeff Wall, "Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları", Türkçesi: Tuncay Birkan, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını 2002, s.165

en temel sebeplerinden biri kavramsal sanatta düşüncenin yazı ile anlatılmasının esas olmasıdır. Fikrin bir düşünceye dönüşüp kelimler ile ortaya çıkan eserin görsel olması ve fotoğraflanmasıdır. Fotoğrafın bir türe ait olmayışı ve disiplinler arası özelliğiyle, "Jeff



Fotoğraf 24: Rene Magritte, "La Trahison des İmages", 1935, Country Museum of Art Koleksiyonu. Eser, Frankfurt sergisinde Fransızca yerine İngilizce açıklama ile sergilenmiştir.

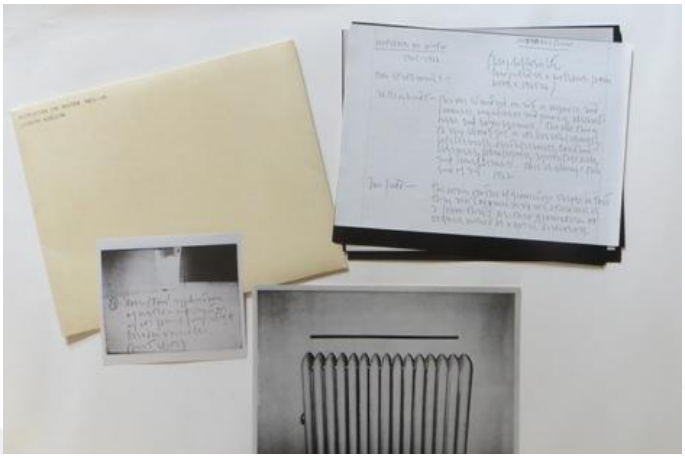
Kaynak: görsel için bkz. https://dusunbil.com/bu-bir-pipo-degildir-belcikali-surrealist-magritte-gercekligi-yeniden-dusunmemizi-nasil-sagladi/ (30/07/2020)

Wall, foto kavramsalcılığın önemi ile ilgili olarak şunları yazar: 'kavramsal sanatın ana başlıklarından birçoğu ya fotoğraf biçiminde yaratılmıştır ya da fotoğraf aracılığıyla."[78] Krauss' un da belirttiği üzere fotoğrafın hızlı sonuç veren yapısı ve kullanımının basitliğiyle tercih sebebi olmuştur. Bir başka sebebi ise, izleyenlerin esere bakma süresini uzun tutmamasıdır. İşte bu sebeplerle kavram üstünde çalışan sanatçıların başvurduğu bir araç olan fotoğraf estetik olanı yansıtmaktan ziyade bu sanat akımı içinde düşünceyi yansıtabilmesi bakımından önemlidir.

Gerçekle olan bağın sorgulandığı bu yerde fotoğrafta gerçekle olan bağı hep sorgulana gelmiştir. Ahu Antmen' e göre: " fotoğraf, gerçek ile kurgu arasındaki sınır arayışında yaşanan sorgulama surecinin kapılarını aralayacak bir üretime yol açmaktadır. Gerçeklik olgusunu bir ikilem yaratarak aktaran birçok günümüz sanatçısının tavrında da bu

[78] Rosalind Krauss, E. "Fotoğraf"ı Yeniden Keşfetmek", Türkçesi: Kemal Atakay Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84 İstanbul, Yapı Kredi Yayını, 2002, s.155

acıdan, gerçeküstücülerin ‘düşünürü’ olarak nitelendirilen Rene Magritte arasında bir yakınlık kurmak olasıdır. Sanatçıya göre bugün fotoğraf temelli birçok isin altında “bu bir pipo değildir.”[79]



Fotoğraf 25: Joseph Kosuth, “ Notebook on Water”, 1965-1966

Kaynak: görsel için bkz https://dongolablog.wordpress.com/2017/11/06/joseph-kosuth-notebook-on-water-1965-

Joseph Kosuth, imge kullanımının sorgulama için kullanılsa bile gerekli olmadığını, sanatın sorgulanma ve kavramla anlaşılabileceğini, üslupsal olarak ise biçimle olabileceğini savunur. Yani eserin nasıl göründüğünden çok onun işlevi ve bunun neden-sonuç ilişkisi içinde sorgulanabilmesinin önemidir onun için geçerli olan. Kosuth, sanatın hali hazırda kavramsal bir durum olduğunu belirterek, dilin olmadığı yerde sanattan bahsedilemeyeceğini söylemiştir. “Fikir kadar bir şeyin sanat olabileceğine dair radikal bir anlayışın ortaya çıkmasıyla sanatın değerlendirilmesi de saha önce kullanılan estetik, yetenek ve pazara uygunluk standartları daha az önem taşımasıyla başladı… Bugün Kavramsal Sanat, çağdaş sanatın ne olabileceğine dair kavrayışımıza tümüyle nüfuz etmiştir. Bu nedenle günlük kullanımda ‘kavramsal’ terimi, kompozisyon ve sanatsal ustalığın geleneksel anlayışına uymayan bir sanatı ifade etmektedir.”[80] Öğrenciyken çalışmaya başladığı aşağıda yer alan “Notebook on Water” isimli çalışmasında su fotoğrafları ve suyun söz-

[79] Ahu ANTMEN, “Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye’de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler”, Sanat Dünyamız, Sayı 84, Yaz 2002, s.131- 139

[80] An ve Cerasi. s:45

cük anlamlarının yazılı olduğu defter; radyatörün içinde suyun dolaşımını gösteren fotoğrafları ve kartpostalları bir zarf içine yerleştirmiştir. Suyun birçok halini inceleyen, çeşitli kimyasal tepkimelere uğrayan, su ile çalışan araçların ele alındığı çalışmada dil üzerine yoğunlaşıp tanımların yazılması ile değişmez görülenin değişip dönüşebileceğini anlatır. Su burada buz hale gelebilirken aynı zamanda suyun Ph değerlerine göre değiştiği böylece çeşitlerinin oluştuğu ortaya çıkar.

Nam June Paik, Koreli sanatçıdır. Video ve ses üzerine yaptığı çalışmaları ile bilinen sanatçı, "Becoming Robot" isimli çalışmasında kitle iletişim araçlarından televizyon ve radyoyu kullanır. Özellikle pop artta isminden en çok söz edilen araçlardan olan televizyon ve radyoyu Paik deneysel bir araç olarak kullanarak iki iletişim aracının amacının ticari ilişkilerle bire bir bağlı olmasını sanat ile birleştirip dönüştürür. Televizyon ve radyoyu kullanarak yarattığı robotlar serisinde, insan bedeninde teknolojik aletler görülmektedir. Toplumların teknolojiye olan bu bağımlılıklarına dikkat çekmek isteyen sanatçı, ses ve görüntü ile insan formundaki robot bedenlerinde video oynatır. 20. yüzyıla damgasını vuran bu aletler özellikle Asya ve Amerika'da çokça kullanılan, göze ve kulağa hitap ederek çeşitli imajların reklamlarının yapılarak toplumun sosyokültürel dinamiklerini yarattığından bir tek tipleştirme yaratıldığına dikkat çeker.



Zaman ve mekân algısını çokça işleyen kavramsal sanatçı Douglas Huebler' in fotoğrafları dil ile fotoğrafın bir araya gelmesiyle oluşan zaman-mekân konulu işlerinde harita, metin ve fotoğrafların bir araya geldiği seriler üretir.

Fotoğraf 26: Nam June Paik, "Becoming Robot", 1986

Kaynak: TATE, görsel için bkz https://shop.tate.org.uk/nam-june-paik-uncle-exhibition-poster/24278.html?cgid=nam-june-paik (03/08/2020)



Fotoğraf 27: Douglas Huebler, " Boston-New York Exchange Shape", 1968

Kaynak: Moma, görsel için bkz. https://www.moma.org/collection/works/137399?sov_referrer=artist&artist_id=2749&page=1 (09/08/2020)

Birden fazla unsuru bir araya getirerek oluşturduğu iletişimde gerçeklik algısının sorgulanmasına müsait bir ortam yaratır. Çünkü değişik şekillerde ele aldığı bir durum ya da mekânı farklı açılardan birleştirerek imkânı sunar. Metinleri nesnel bir dille anlatılmış, fotoğrafları analiz yapmaya imkân veren tesadüfi anlar barındırır. İzleyiciye soru sorma Huebler' in yukarıda görülen çalışmasında Boston-New York' un fotoğrafları, bir geniş ölçekli iki dar ölçekli toplamda üç harita ve bir metinle sergilenen çalışması görülmektedir. Anakronik bir çalışmanın içinde fotoğraflara bakarak zamanın belirsizliği ile mekânı harita karşılaştırması ile çizilen sınırlarda izleyicisine sunar. Zamanın sınırsızlığı içinde haritanın sınır temeli ön plana çıkarılmak istenmiştir. Douglas: " Ben yalnızca, gayet basit bir biçimde, nesnelerin zaman ve mekân içindeki varlığını ortaya koymak istemiyorum. Yapıt, doğrudan algısal deneyimin ötesindeki olgularla ilgilidir. Yapıt, doğrudan algısal deneyimin ötesinde olduğu için yapıtın bilinçli olarak kavranması bir belgeleme sistemine

dayanmaktadır."[81] diyerek fotoğraf, metin ve haritayla desteklenen zamansal mekân dönüşümü anlatır. Çağdaş sanatın özelliğinden biri olan bu örnek, daha önce sanatın kapsamına girmeyen, sanata malzeme olmamış ya da farklı ortam ve birden fazla disiplini bir araya getirerek, farkına vardırmak istediği, savunduğu düşünceyi bir den fazla araçla ya da disiplinle anlatır.

"Tamamen suskun, çaresiz resmin görünüşü herhangi bir toplumsal ya da biçimsel anlamda –aslına bakılırsa, şu ya da bu herhangi bir anlamdan arındırılmış imge, demek ki "bakılacak hiçbir şey' in olmadığı fotoğraf; fotoğraf sanatının elverdiği ölçüde üreticisinin, araçsallaştırmaya direnişiyle, amaçlı amaçsızlığıyla, sanat adı verilmesi gereken bir şey üretmeyi sürdürme kararlılığından başka hiçbir şey hakkında olmayan bir fotoğrafın düşünsel durumuna yaklaşır. […] Fotoğrafı kavramsal sanatın merkezine taşımak için amatör üslubun sıfır noktasından yararlanırlar."[82] Fotoğrafın gerçek ile olan bağı hakkında ise Wall: "Fotoğraf, diğer güzel sanatların tersine tasvire alternatif bulamaz. Olguları tasvir etmek bu mecranın fiziksel doğasında vardır. Fotoğraf, Modernist sanatın zorunlu hale getirdiği türden bir düşünümselliğe [reflexivity] katılmak için, kendi zorunlu koşulunu, "bir nesne oluşturan bir tasvir" olma koşulunu devreye sokabilir. Kavramsal sanat bu koşulu görünür hale getirmeye çalışırken, bu mecrayla dünya arasında yeni, taze bir bağ fotoğrafı salt resim çekme haline getiren aşınmış ölçütlerin ötesine geçen bir bağkurmayı umuyordu."[83] söylemiştir.

Fotoğrafı kavramsal kurumlar çerçevesinde ele alan ve gerçeklik algısında şaşırtıcı işler üreten Thomas Demand, kendisini kavramsal sanatçı olarak tanımlar. Fotoğrafları kendi el üretiminden çıkan şeylerin fotoğraflarıdır. Bunu yaparken bulduğu ya da kendisini etkileyen bir fotoğraftan yola çıkarak birebir kopyalayıp yarattığı maketleri fotoğraflar. Çoğunluğu mekân fotoğraflarından oluşan Demand' ın eserleri üç boyutlu, birebirine yakın ölçülerde yapılmış maketlerin fotoğraflarıdır ve fotoğraflandıktan sonra yok edilir.

---

[81] Antmen, s:201

[82] Krauss, s.155

[83] Jeff Wall, "Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları", Türkçesi: Tuncay Birkan, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını 2002, s.165



Fotoğraf 28: Thomas Demand, " Junior Suite", 2012

Kaynak: görsel için bkz. http://www.thomasdemand.info/ (09/08/2020)

"Junior Suite" isimli yukarıdaki çalışmasında, Whitney Houston' ın ölümünden önce yediği son akşam yemeği görüntüsünün maketini yaparak fotoğraflamıştır. Demand, inandırıcılığı artırmak ve yapay olanın önüne geçmek için detaylara fazla önem verir. Kurguladığı sahnelerin büyük ebat ve detaylarına önem veriyor olmasıyla izleyici, -maket bir çalışmaya baktığını göstergeler yoluyla anlayabilir- maket bir çalışmanın fotoğrafına baktığını anlayabilir. Yukarıdaki fotoğraftan da anlaşılabileceği gibi masa örtüsündeki kıvrımlar, peçeteler; mükemmele yakın bir orijinallikle verilmiştir. İzleyici çalışma içinde yer alan logo, reklam, yazı gibi göstergelerle ya da metin doğrultusunda yapay/gerçeklik farkını algılayabilir. Çalışmada hem orijinal görüntüye tıpkı benzetim hem de maket olduğunu izleyiciye açıklayacak göstergelerin azlığı ile yapay-gerçek arasında ince ve tuzaklarla dolu başarılı bir çalışmadır.

Kavramsal fotoğraf sanatı, kendine ait anlatı biçimlerini oluşturmaya icadından bu yana sanat akımları ile gelişerek gelmiştir. Sanat akımlarının getirdiği birikim ile sanatsal ifade biçimlerini oluştururken belirli kavramlar gelişmiştir. Bunlardan en çarpıcı ve fotoğrafta önemli bir kavram olan gerçekliktir. Realizm ile başlayan gerçeklik, fotoğrafın sanat olarak değer görmesini sağlayan High Art, belgesel fotoğrafın temellerinin atıldığı doğrudan fotoğraf alanlarında bolca sorgulanmıştır. Avangart sanatla beraber kavramsal-

laşmaya başlayan fotoğraf, kendinden önceki süreçleri takip ederek gelmiştir. Kavramsallaşma sürecinde olan fotoğraf, Postmodern çağın içine doğmuştur. Bundan dolayıdır ki kavramsal çağdaş fotoğraf sanatında anlatı fotoğraflarının anlaşılabilmesi için Postmodern dönemin önemi tartışılmazdır. Postmodernizm içinde yaşanan kavramsal sanat ve beraberinde anlatı fotoğrafının temeli olan dönemlerdir. Postmodernizm modernizmden ayrı düşünülmesi imkânsız olduğundan bu kısımda Modernizm ile başlayıp Postmodernizm örneklerle incelenip dönem hakkında bilgi verilecektir.

Kendi iç dünyasında bir sıkışmışlığa uğrayan Modernizm Postmodernizmin doğmasını sağlamıştır. Toplumsal ve ekonomik düzenlemeler özellikle 1960' lardan sonra, insanlarda bilinçli bir takım fikirsel pencereler açar. Yaşanan iki savaş ardından Hiroşima ve Nagazaki' ye atılan atom bombaları, toplu soykırımlar modernizmi bitirmeye yetmiştir. Çünkü modern, aydınlık bir dönemdir ve insanın bilgiyle doldurulmasına öncelik verir. Modern dönem, temelinde hümanizmin olduğu yanında Rönesans ve Reform hareketleri ile birikmiş bilginin, bilim, akıl, laiklik gibi düşünce kalıplarını geliştirmesi ile yaşanan Aydınlanma Çağı, Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi ile devam eder. Yani yaklaşık olarak 1800 yılı civarında başlayıp postmodernizmin kendini gösterdiği 1940' lı yıllara kadar var olmuştur. Bilim ve tekniğin ön planda olduğu modern anlayışta sorgulama önem kazanır dolayısıyla o güne kadarki tüm bilgiler önemini kaybeder. Postmodern ise sorgulamaktan çok eleştiriye odaklanır. Kendinden önceki bilgi birikimi –bilim, teknik, akıl- eleştirilerek yeni bir düşünce yapısı oluşur.

Yaşanan bunca gelişme ve daha fazlası modern geleneğin karşısında duran Postmodernizm, yeni bir öznel bakış biçiminin kendisi olmuştur. Toplumda öznel bakışın geliştiği bir biçimdir. Modernizm, insanlığın biriktirip getirdiği yaşam biçimi, sanat kuralları ve daha pek çok şey yeni bir kültür varlığının inşa edilmesi üzerinedir. İlgi alanı yok denecek kadar azdır.

Kavramsal fotoğraf sanatında anlatı fotoğrafının Postmodern ile beraber yürümesinde modernin getirdiklerini bilmeden anlamak olanaksızdır. 1970' lerden sonra kendinden bahsettiren Postmodernizm, Modern' den sonra gelen ve Modern karşıtı anlamına gelmektedir. " Postmodernizm' in yalnızca Modernizm adı verilen tarihi dönemi takip etmekten çok genellikle Modernizm' i ve Modernizm' in boy verdiği Aydınlanma'nın

temel kurucu inanışlarını eleştiren kuramcılar tarafından önerilmiş bir terim olmasıdır… Postmodernistler genellikle bilginin farklı disiplinlere (örneğin estetiğin etikten) ayrılmasına ilişkin modernist estetik inanışları reddederler. Modernistlerin sanat ile estetiği bilginin diğer sahalarından ve diğer deneyim türlerinden ayrılması, izole edilmesi, sanatın olumlu güçlerinin insanlığı kaba tüketim kültüründen kurtarması Sanayi Devrimi'yle, sanatsal "özgünlük" ve "deha" kavramlarıyla, daha saf bir sanata doğru ilerlemeye (soyutlamaya), yüksek sanat ve popüler görsel kültür arasındaki hiyerarşik, küçümseyici Modernist ayrımla, saf görsel biçim ile "tarafsız" bağlantı idealiyle mümkün olmuştur."[84] Postmodern, modernden ayrılan toplumsal, bilimsel, sanatsal tüm görüşleri kapsar. "Postmodernizm terimi 1950' lerde ve 60' larda kimi yazarlar tarafından kullanılmışsa da, Postmodernizm kavramının, bu çok yönlü toplumsal ve kültürel fenomenin var olduğu iddialarının ancak, felsefe, mimari, sinema, edebiyat gibi bir dizi değişik kültür alanı ve akademik disiplin içinde ve arasında sağlamlık kazanmaya başladığı 1970' lerin ortalarında açıklık kazandığı söylenebilir. Bu tartışmanın meşruiyeti iki yönde tesis edilmiştir, bu da kavramsal bir stereoskopinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Her şeyden önce, disiplinlerin her biri kendi kültürel pratik alanında postmodernizmin varlığı gitgide daha sağlam kanıtlarını ortaya koydu; ikinci olarak – ki bu aslında daha önemlidir- disiplinlerin her biri diğer disiplinlere yapılan keşif ve tanımlara gitgide daha bağımlı olmaya başladı."[85] Girift bir yapıya sahip olan postmodernin yapısı, sanat dallarının ruhuna da işlemiştir. 19. yüzyıl da başlayan avangard anlayış, birikimleri ile günümüz sanatlarına olan katkıları açıktır. Modernin ötesinde, onun oluşturduğu kavram ve görüşleri sorguladığı, inkâr ettiği, kuralsızlığı ve ilkesizliği ile bilinen bir dönemdir. Yapısı itibariyle gerçeklik konusunda tam bir inkâr hali mevcuttur. Genel geçer değerler ve kurallar yerine daha sınırları esnek ve daha güvensiz, yoruma açık bir yapıdadır. Gerçekliği kendine göre yorumlar ve tanım sınırlamalarına girmez. Postmodernizm, şimdi ile yani an ile ilgilenir. Tektir, tüm dünyayı ilgilendirdiğinden evrenseldir, gerçeğe karşı çıkar. Modernde sıkça başvurulan kategorileştirme burada kaybolur ve disiplinler arası bir ortam yaratır kendine.

---

[84] Barrett, s:261

[85] Steven Connor, "Postmodernist Kültür", Çev: Doğan Şahiner, YKY, İstanbul 2001, s: 18

Gündelik hayat sanat ile olan kategorileşmeyi de yok etmeyi amaç edinir. Popüler kültürün devam ettiği toplumda diğer sanat dallarının yarattığı geleneksel ayrıma da karşı çıkar. İşte bu noktada avangardın özüne ulaşır. Avangard ve Postmodern ilişki, toplumda ayrım olmaksızın hayatın bir parçası olmayı amaçlamıştır. Çünkü avangard sanat ile hayat iç içe gömülmüştür. Bu durum yeni bir dil yaratma olarak görülmüş, yenilikçi tavrı ile yeni yaşam tarzları ve teknolojinin yeniliklerini arkasına alarak bunu ortaya koymuştur. Burada fotoğraf, oluşan yeni bir dilin yaratımında etkin bir görev üstlenerek, sanatın bağımsızlaşmasında etkili olmuştur.

Fotoğrafta, 1950' ler görüntü anlamında yaşanan değişimlerle kendini gösterir. İlham alınan konu başlıkları, teknik olarak gelişmiş ekipmanlar ve baskı sistemleri görüntüdeki gerçekliği değiştirip dönüştürülebiliyordu. Bu da fotoğrafta görünen gerçekliğin ne ve nasıl olması gerektiği sorularını ortaya çıkarsa da aranan estetik kaygı ve tam bir gerçekliğin mümkün olamayacağını göstermiştir. Kategoriye karşı olan Postmodernizm, kendine kadarki sanat akımlarını saymaz ve kendi sorularını kendi sorarak farklı bakış açıları ile cevaplama yoluna gider. Bunu yaparken de fazlaca fotoğraftan yararlanmıştır. "Postmodernizm 'in fotoğraf etkinliği, tahmin edebileceğimiz üzere, bir sanat olarak fotoğraf tarzıyla suç ortaklığı içinde iş görür, ama yalnızca onları bozmak ya da aşmak amacıyla. Ve bunu kesinlikle aurayla ilişki olarak yapar, ne var ki aurayı yeniden ele geçirmek için değil, onu yerinden etmek, onun da asıl değil, kopyanın yalnızca bir yönü olduğunu göstermek için çalışmalarında fotoğraftan yararlanan bir grup genç sanatçı fotoğrafın özgünlük iddialarını ele almış, bu iddiaların kurmaca yönünü ortaya koymuş, fotoğrafın her zaman bir temsil olduğunu, her zaman ' zaten görülmüş' bir şey olduğunu göstermiştir. Bu sanatçıların imgeleri başkalarından alınmış, el koyulmuş, temellük edilmiş, çalınmıştır. Yapıtlarında aslın belirlenmesi olanaksız olup hep sonraya ertelenir; bir aslı üretebilecek benliğin kendisinin bile bir kopya olduğu gösterilir."[86] Fotoğrafı çeken, kadrajlayacağı durumu belirledikten sonra artık yeni bir gerçeklik ile bir bütün olur. Fotoğrafçı bunun farkındalığıyla çekeceği anı belirler izleyici ise bu ana bakarken buna bağlı

[86] Douglas Crimp, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği" Türkçesi: Kemal Atakay Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, İstanbul, Yapı Kredi Yayını 2002, s: 126

yorum yapar. Kadraj içinde yer alan mekân ve imge artık gerçeğin temsillerini oluştururlar. Fotoğraftaki gerçeklik, var olan dünya gerçeğinden koparılmış birer parça halinde bir diğer benzer durumdaki parçalarla bağ oluşturur. Bunun yaratmış olduğu yan anlamlar psikolojik, sosyolojik, fenomenolojik anlamların yaratılmasına yol açar.

Fotoğrafın yeniden üretilebilir özelliği ile kolayca elde edilmesi, çoğaltılabilmesi, gerçekle kurduğu ilişki onu Postmodern içinde ayrı ve önemli bir konuma getirmiştir. " …fotoğraflar o karanlığa doğru sessizce yol alırken, görsel dünyanın nesneleri ve özneleri olma işlevini sürdürmektedir. Fotoğraflar bu işlevlerini, betimleyicilik, nesnellik, netlik, sabitlik, tekillik gibi modernistlere hitap eden özellikleri temel alarak değil; dolayısıyla anlatım, basmakalıplık, fazlalık, aşırılık, gizem gibi postmodernist özellikleri temel alarak yerine getirmektedir. Bu açıdan fotoğraf, son dönemde yeniden tanımlanmıştır."[87] Çok geniş bir alana hâkim olan Postmodernizm, sanatçılar arasında eserlerini ortaya çıkarırken fotoğraftan yararlanarak Postmodern bir fotoğrafik dil oluşturmuştur. Kavramsal sanatta, bulunmuş nesne, yeniden yapılandırma ya da anonimleşmiş fotoğrafları nüanslı dille ele alma kavramsal fotoğrafta görülen bir başka alandır. Gerhard Richter, Lucas Samaras, Lurie Simmonos, Barbara Kruger, Cindy Sherman ve daha pek çok isim farklı disiplinlerde çalışıp fotoğrafı araç olarak kullanan sanatçılardır. "Barbara Kruger (d.1945), 1980'lerin sonunda ürettiği politik içerikli kolajlarında, buluntu ve anonim fotoğraflardan yararlanmıştır. Kesip, küçültüp, büyüttüğü fotoğrafları, yazılarıyla birleştirerek yeniden düzenleyen Kruger, medya ve reklâmcılığın tüm kültürü kaplayan klişelerini ironik bir dille eleştirmiştir. 1981 tarihli "Manileriniz Bilim Haline Gelir" (Your Manias Become Science) ismini taşıyan çalışmasında, aynı başlığı fotoğrafın üzerinde bir slogan gibi kullanarak, kitle kültürü içerisinden alınmış, tarihe mal olmuş, toplumun hafızlarına kazınmış atom bombasının ardından yükselen mantar biçimli bulutun tanıdık imgesini, küresel nükleer silahsızlanma hareketlerinin baş gösterdiği bir dönemde siyasi ve sanatsal bir söyleve dönüştürmüştür (Fotoğraf 29). Kruger bu politik mesajlarını büyük

[87] Andy Grundberg, "Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat", Cev: Kemal Atakay, Sanat Dünyamız, Sayı 84, Yaz 2002, s.115- 119.

kitlelere ulaştırmak amacıyla da çalışmasını, gazete reklâmlarına, defter kapaklarına, kartpostallara, tişörtlere, vb. kitle tüketimine açık malzemelere bastırtmıştır."[88]



Fotoğraf 29: Barbara Kruger, "Untitled", 1981

Kaynak: Moma, görsel için bkz. https://www.moma.org/collection/works/63036 (03/08/2020)

1970' li yıllarda toplumun kimlik, egemenlik, zıt duruş gibi kavram ve düşüncelerin şekillenmesi ile insan bedeni üzerine de bir takım dönüşümler belirmiştir. Bedenin sanat nesnesi olarak görülmesi ve üzerinde sorgulamalar yapılması özellikle kadın sanatçılar arasında Cindy Sherman' ın "Untitled Film Still" çalışmasında kendini ifade eder. 1970' lerde başladığı, 1950' li yılların kadınlarını gördüğümüz çalışmada, film karesinden bir anın dondurulduğu, gerçekliğin yanında sıradan olanı da hissettirmeye çalışan Sherman, kadrajlarında kadınların geleneksel durumlarını sorgular. "Untitled Film Still #10" (Fotoğraf 30) isimli aşağıda yer alan fotoğrafta yer aldığı gibi toplumun kadın ve erkek olarak ayırdığı işlerin cinsiyetleştirilmesini kurguladığı sahnelerle anlatır aşağıdaki fotoğraf.

"Untitled Film Still #10" fotoğrafta Sherman' ın kurguladığı sahne, makyaj ve kıyafetle zamanın Hollywood filmlerinden esinlendiği bir an görülmektedir. Duruş, bakış, bulunduğu mekân itibariyle okunmaya başlandığında kadın kimliğinin mutfakta yere çökmüş

[88] Terry Barrett, "Fotoğrafı Eleştirmek: İmgeleri Anlamaya Giriş", Çev. Yeşim Harcanoğlu, İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2009 s: 143-148

ve alışveriş poşetini boşaltırken kendini fotoğraflaması yaşanılan toplum ile kalmayıp evrensel normlar içinde kadının yerini anlatmakta başarılı bir seri olmuştur İsimsiz Film Kareleri.



Fotoğraf 30: Cindy Sherman, "Untitled Film Still #10", 1978

Kaynak: Moma, görsel için bkz. https://www.moma.org/collection/works/56555 (10/08/2020)

Sherman şöyle der: " Belli bir mesafeden baktığınızda baştan çıkarıcı, renkli, çekici, merak uyandırıcı görünen görseller üretmeyi ve sonrasında baktığınız şeyin aslında tamamıyla farklı bir şey olduğunun fark edilmesini seviyorum. Tipik güzellik ideasını takip etmek bana sıkıcı görünüyor, çünkü bu dünyayı görmenin en kolay ve garantili yolu. Diğer tarafa bakmak çok daha ilgi çekici. Peruk ve elbiselerden fazlasını görebilmek için karakterlerle yakınlaşmaya çalışıyorum. Bu karakterlerin hayatları, neler düşündükleri hakkında diğer insanların hayal kurmasını seviyorum. Sanırım hikâye anlatmak gibi bir şey bu. "[89] Kimliğin kazandığı, sorunun dışa yansımasına sebep olmuştur. Farklı yaşlardan farklı tip kadınları kılıktan kılığa girerek bir bedende sahnelemesi, serisinde fotoğrafçı, model, stilist, makyöz, kuaför gibi bir çok alanda kendini gösterir. Sherman gibi eserler üreten, Yasumasa Morimura'da sanat tarihinde yer alan isimlerin veya olayları hikâyeleştirmesi ile birbirlerine benzetilirler. Morimura, elde etmek istediği poza kendi girerek sahnelemeler yapar. Japonya doğumlu olan sanatçı, batı dünyasının karakterize olmuş isimlerinin bilhassa kadınlarını ele alır.

[89] Barrat, 2012, s:45

Kavramsal sanatla beraber göstergelerin önem kazanması anlatının tekrar doğmasına sebep olmuş ve postmodernin de özelliklerinden biri haline gelmiştir. Pop Art' ta iletişim araçları ile konunun anlatılma şekli yeni ifade biçimlerinin doğmasına, zengin anlatı biçimlerinin gelişmesine ve postmodernist anlatı ile fotoğrafın uygulama alanına tekrar girmiştir. Anlatı fotoğrafı, fotoğrafın içerdiği anlatı ve bağlamla kendine has özellikleri olan kavramsal çağdaş fotoğraf sanatı şöyle özetlenebilir: "Postmodern fotoğraf sanatçısının konusunu bulması yeterli değil, onu kendisi üretmeli tasarlamalıdır. Konusunu uygularken tercih edeceği yöntem tamamen kendisine kalmıştır. Bu tercihine bağlı olarak, kamera önünde yer alacak konusunu, kendisi tasarladığı gibi, bir başka sanatçının eserini başlangıç noktası olarak alabilir. Kullandığı tekniklerde serbesttir, bunu fotoğrafçının kişisel tercihleri belirler. Manipülasyon yapmakta özgürdür, çünkü ne kadar yaratıcısı olunursa o kadar iyidir. Negatif oluşturma ve baskı aşamasındaki teknik mükemmeliyetçilik kabul edilebilir, fakat eserin kalitesini yükseltmede bağlayıcı bir unsur değildir. Fotoğrafa teknik açıdan inandırıcı biçimde verilen amatörlük etkisi, resimsel etkinin arttırılması konusunda sanatçıya yardımcıdır. Postmodern fotoğraf sanatının yaratıcılığı, eserini oluştururken, geleneksel fotoğraf anlayışının "gerçeklik", "nesnellik" ve "doğruluk" ilkelerine kadar karşı durduğuyla ölçülür."[90]

" Kavramsal sanatta fikir ya da kavram, eserin en önemli boyutudur. Bir sanatçı, sanatın kavramsal şeklini kullandığında bu, bütün planlama ve kararların önceden yapılması, uygulamanın formalite bir uğraş haline gelmesi anlamına gelmektedir."[91] Kavramsallaşan postmodernist çağdaş fotoğraf, sanatçının ele aldığı bir sorun, olay, durum gibi şeyleri tasarlayarak kimi zaman çizerek, sahneleyerek, marketleştirerek izleyicisi ile buluşturur. Kimi çevrelerce yaşanan son avangard sanat tanımını alan Kavramsal Sanat, çağdaş sanatta bilgi ve birikimle ilerlemiştir. Sanatçıyı toplumsal konuları işlemesi konusunda özgürleştirerek ve yine toplumu eleştirebilecek özgürlüğü tanıması dönem içinde sanatın sanat için olup olmadığı konularında da tartışma yaratmıştır. Fotoğraf açısından kavramsal çağdaş sanat eserler bazında olayı, nesneyi, performansı ele alışı; belgeleme

[90] Tuna Uysal, "Çağdaş Fotoğraf Sanatında Anlatımcı Yaklaşım" s: 140

[91] An ve Cerasi, s:44

tarzındaki yaratıcılıkla günlük hayata dair olanı sanata konu edindirmiştir. " Hızla yaygınlaşarak uluslararası arenaya yayılan Kavramsal Sanat, 1960 sonrasında gelişen hemen tüm akımların yolunu açmıştır. Sanatın ne olduğuna dair soru işaretleriyle izleyiciyi kuramsal bir düşünce pratiğine ortak eden, sanatın işlevine dair yeni önermeler getiren ve yetenek yerine sınırsız yaratıcılık düşüncesini savunan Kavramsal Sanat, çok çeşitli akımlar/eğilimler/oluşumlar halinde günümüze kadar uzanmış, günümüzde resim, heykel gibi daha geleneksel türlerinde kavramsallaşmasında rol oynamıştır."[92]

Kavramsal sanat, sanat üretiminde bir farklılık yaratmakla kalmamış kendinden sonra yaşanacak olan postmodernizmin de yapısını oluşturmuştur. Nesneden çok kavram, sözcük ve dile önem veren yapısı Postmodernizm de göstergebilim gibi çözümlemelerin etkin olduğu bir yapıyı ortaya çıkaracaktır. Bir anlatının ortaya çıktığı postmodernist sanat anlayışında fotoğraf bir takım kurgu ve anlatımsal yer yer eylemsel düzenlemelere sahne olur. Ele alınan konu gerek sanatçının ruh hali gerek toplumdaki bir durumu hikâyeleştirme ya da eylemsel bir takım yollara başvurarak fotoğrafik görüntüler elde edilir. "Bu anlamda modern sanat anlayışı çerçevesinde fotoğraf sanatı şu şekilde tanımlanır: Sanatçı konusunu kendisi üretmemelidir, bulmalıdır. Modern sanatçı gerçekliğin içinden seçmiş olduğu parçaya hiçbir şekilde müdahale etmemelidir. Konusunu yönlendirmemeli, onu olduğu gibi, nesnel bir yaklaşımla fotoğraflamalıdır. Ayrıca eserine herhangi bir manipülasyonda bulunmamalıdır. Mümkünse eseri en yüksek teknik kalitede olmalıdır. Modern sanatçının yaratıcı seçimi, seçmiş olduğu motif ve eserini oluştururken açığa çıkardığı teknik kapasite ile belirlenir."[93]

Fotoğraf tarihine baktığımızda başlangıçta konularını ilahi hikâyeler, mitoloji ve tarihten alan kurgusal fotoğraf, içinde bulunduğu dönemin şartlarını yansıtır ve yüceleşmiş bir biçimde sunar. Bundan sonraki dönemde avangard sanattın özellikle Dadaizm' in getirdiği farklı bakış açıları ile yeni ifade şekilleri ortaya çıkmaya başlar. " …çağdaş sanatın temel motivasyonlarından biri haline gelen fotoğraf, giderek kavramsallaşmaya ve daha

---

[92] Antmen, s: 196

[93] Tuna Uysal, "Çağdaş Fotoğrafta Sanatınsda Gerçekliğin Yeniden İnşaası Kurgusal Fotoğraf" Tezi, Ulakbilge, 2017, Cilt 5, Sayı 15, s:1529

farklı bir boyut almaya başlamıştır. Özellikle Avrupa Kıtası' nda hâkim olan "Yeni Nesnellik" akımının getirdiği sade bakış açısı fotoğrafın bilimsel kayıt niteliğiyle kavramsal anlatım gücü arasında köprü olmuş ve fotoğraf alanında yeni bir sanatsal görüşün kapılarını aralamıştır."[94] Kavramsal Sanat'la beraber fotoğraf altına yazılan metinler ya da fotoğrafla diğer disiplinlerin bir araya gelmesi "anlam" yaratma, "anlamı" ı çözümleyebilme bunun fotoğrafla olan bağını ortaya koyabilme gibi anlam arayışları ve anlatının nasıl ifade edildiği ortaya çıkmıştır. " Fotoğrafın anlaşılabilirliği basit bir şey değildir; fotoğraflar, neyi 'fotoğrafik söylem' olarak adlandırabiliriz koşullarına bağlı oluşan metinlerdir. Ama bu söylem, diğer herhangi biri gibi, kendi ötesindeki söylemleri de bağlar; 'fotoğrafik metin' başka herhangi bir metin gibi karmaşık bir 'metinler arasılık' ın içinde konumlanır; belirli bir kültürel ve tarihsel konjonktürde 'verilmek için alınmış' önceki metinlerin örtüşen serileridir. Fotoğraflar tarafından önceden varsayılan bu önsel metinler, özerktirler. Etkin bir metnin içinde görev üstlenir ama içerisinde belirmezler, gösterilen metinde örtüktürler ve belki ancak metnin içinde bulgusal olarak okunabilirler."[95] sözleriyle Burgin, fotoğrafta yaratılan anlatının metinle olan anlam boyutunda çözümlenmesinin çeşitli şekillerine dikkat çekmiştir.

Kurgu fotoğraf, fotoğraf anının saniyenin birim zamandaki anın öncesinden başlayarak sahnenin tasarlanması, kurulması, varsa modelin kıyafeti ve makyajı, ışıklandırma, makine seçimi gibi birçok unsurun ele alındığı fotoğraf türüdür. Kurulan sahneden sonra çekim aşamasına geçilir ve fotoğrafın hangi ebatta sergileneceği ve sunum şekline karar verilerek üretim sağlanır. Bu tarz hazırlanan fotoğraflardan, gerek Nadar' ın stüdyosunda, gerek Cameron' un portrelerinde bahsedilmiştir. O zamanlar fotoğrafın sanatsal bir üretim aracı olarak kabul görünmesi için çaba harcayan fotoğrafçılar, günümüzde yeniden kurgulanan, yeri geldiğinde yapılandırılan fotoğraftan farklıdır. Başlangıçta kayıt cihazı olarak anılan ve resim sanatının bir aracı olarak görülen fotoğraf, her ne kadar teknik bir

[94] Beaumont Newhall, "The History of Photography", The Museum of Modern Art, New York, 1993, s:195

[95] Victor Burgin, " Fotoğrafı Düşünmek" Çev: Aylin Ünal, Espas Yayınları, İstanbul, 2013, s:155

alet olsa da sanatsal anlamda kendini kabul ettirmiştir. Toplumdan, sosyal hayattan ayrılamayacak ve iletişim gibi bir alanda kendi rüştünü fazlasıyla ispat ederek yaratıcı çalışmalarla kendi gücünü ispatlamıştır.

Kurgu fotoğrafın anlatısından önce anlatı, insanın kişisel ya da toplumsal olarak yaşadığını her şeyin sonucunda ortaya çıkandır. Bireyin bir başka birey/bireylerle olan iletişiminde en temel ortak payda olan anlatı; bireyin iç dünyasında, çevresinde, hayata bakış açısında biriktirdikleri de bir anlatıdır. Bunun dışa vurumu yazılı, sözlü veya görsel olabilir. Roland Barthes: " Anlatı; sözlü ya da yazılı olarak ifade edilmiş dili, hareketli ya da durağan imgeleri, jestleri ve tüm muhteviyatın düzenli bir sıralamasını içerir. Söylemde, söylencede, fablda, masalda, uzun öyküde, destanda, öyküde, trajedide, güldürüde, pandomimde, tabloda, vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır."[96] hayatın içinden kopup gelen her şeyin içinde anlatının olduğunu görebiliriz. Hayatın içinde kendimize bir yer bulmak, geçmişimiz ve geleceğimizle buradayım diyebilmek için iletişimde kalmak gerekmekte bunun da en basit yöntemlerinden biri olan öykülendirme yani anlatım kullanılmaktadır.

Plastik sanatlarda en çok anlatının görüldüğü resim alanı, tarihinde birçok dini, mitolojik olayın yer almasının yanı sıra başlarda mağara duvarlarından başlayan olayı ifade etme, materyal olarak toplumların gelişmesine bağlı olarak kilise ve saray duvarları, tuvallerde yerini almıştır. Ayrıca sanatçının hayali ve kendi gerçeğini öyküleştirerek birleştirmesi de görülür. Böylece anlaşılıyor ki her bir sanat disiplini kendi üretim, teknik ve materyallerine bağlı olarak ifade etme şekillerini biçimlendiriyor. Bu şekilde ilerlemeye devam eden anlatı, süreç içinde bambaşka üretimler, birkaç disiplinin birleşerek ortaya koyduğu bir üretimle devam edecektir. Bunun da iyi anlaşılabilmesi için, 20. yüzyılda önemli hale gelen göstergebilim ve anlatımbilimi, eserlerin okunmasında, görsel anlatının çözümlenmesinde etkin olarak başvurulan alanlardır.

Göstergebilim ve anlatı bir araya geldiğinde bir temsil meselesini ortaya çıkarırlar. Platon ve Aristo' ya kadar dayanan bu ifade etme biçimi ' Mimesis' – taklit/temsil etme-

[96] Roland Barthes, "Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş", Çev:Mehmet Rifat, Sema Rifat, YKY, İstanbul, 2005, s:101

olarak klasik felsefede tanım bulur. Temsil etme, edebi, felsefi olabileceği gibi görsel bir canlandırmada ya da ses, performans olarak da ortaya çıkabileceğini Plato söylemiştir. Aristo ise gözlem sonucunu estetik kaygıların ön planda olduğu bir bakış açısında ele alır. Burada ortaya çıkan mimesis aslında özdür ve Sontag özün fenomenler olduğunu ileri sürer. Platon' un Mağarası'nda: " Platon'un mağarasında hala iflah olmaz biçimde oturan insanoğlu, o eski alışkanlığını sürdürüp kendini gerçeklikle değil, gerçekliğin görüntüleriyle oyalıyor."[97] diyerek meselenin kendisindense bizlerin onun yansıması ile ilgilendiğimizi söyler.

Plastik bir sanat eserinin okunmasında belli başlı çok temel şeylerin mevcut olması gerekir. İzleyicinin belirli bir entelektüel birikime sahip olması, özellikle kavramsal sanatla beraber dilin ve okumanın ön planda olması sanatçı hakkında da bir fikir beyan edilmesi ile eser okuması daha mümkün kılınır.

Fotoğraf, çekenin belleğinde oluşan izlerin bir yansıması ile izleyiciyle buluşur. İzleyici ise yaşadığı şeylerden yola çıkarak eseri yorumlar. Eseri yaratanın estetik kaygısı ve belleği izleyicinin belleği ile buluşarak bir anlam oluşturur. Eserde verilmek istenen mesaj her bir izleyicinin kültürel, sosyal ve toplumsal bağına göre farklılık gösterebilir. Bir fotoğrafın okunmasında göstergelerden yola çıkılacağından farklı coğrafyalar bile bu okumada farklı anlamlara yol açabilir. Anlamın ortaya çıkarılabilmesi için fotoğrafın çekildiği coğrafya, fotoğrafı çeken kişinin yaşadığı coğrafyadan getirdikleri ve izleyicinin yaşadığı coğrafya bir araya gelerek bir yeni anlatı oluşturur. Fotoğrafın hapsettiği an, anlatının oluş anı ya da anlatıda meydana gelen anının en önemli sahnesi kaydedilir. Dolayısıyla bir önceki ve bir sonraki anının ne olduğunu asla bilemeyiz; bu yüzden anlatının tamamını fotoğrafta bulamayabiliriz. Bundan sonrası yine izleyicinin kendi bilgi birikimi, deneyimine bırakılarak yoruma açık bırakılır. Bu devam eden anlatı, izleyici ve fotoğrafçı arasında süreksiz ve birden çok anlatının ortaya çıkmasını sağlar. Fotoğrafın anlatıda bir başka incelenmesi gereken yönü ise, fotoğrafa bakan izleyicinin zaman konusunda bir deformasyona uğramasıdır. Sebebi ise fotoğraf belirli bir anı kaydetmiş ve o an üzerinden ne kadar süre geçti ise –bunu ayrıca belirtilmişse bilir, belirtilmemişse bilemez- o anın

[97] Sontag, s: 19

geçmişe ait -bittiğini- ve fotoğrafın artık bir imgeler birleşimi olduğunu kabul etmesidir. Hikâyenin tamamlanabilmesi için izleyici gerekir; izleyici de bir süreksizlik içine girer. Sadece bir andan yola çıkarak anlatının giriş gelişme ve sonuç kısımlarını tamamlar. " Anlatımcı fotoğraf –ki bu anlatımcılık anlam belirsizliğini içerirken buna bir 'neden atfedilir' – görünümlerden yapılan uzun bir alıntıdır: buradaki uzunluğun ölçütü zaman değil, anlamın yaygınlaşmasıdır. Böyle bir yaygınlaşma fotoğrafın süreksizliğini avantaj haline getirerek elde edilir. Anlatı kesilir. Yine de aynı süreksizlik, bir dizi anlık görünümü koruyarak, bizim bunları baştan sona okuyabilmemize ve eşzamanlı bir tutarlılık bulabilmemize fırsat tanır. Öyle bir tutarlılıktır ki, fikirleri anlamak yerine, aklımıza getirir. Görünümler böyle bir tutarlılık yaratma yetisine sahiptirler, çünkü dile benzer bir şey kurarlar."[98]

Berger fotoğrafın medium olan alıntı için: "fotoğraflar, görünümlerden alıntı yapar. Alıntının çıkarılması bir süreksizlik yaratır; bu süreksizlik de fotoğrafın anlamının belir-



Fotoğraf 31: Duane Michals, " The Sprint Leaves the Body" 1968.

Kaynak: görsel için bkz. https://www.dcmooregallery.com/artists/duane-michals/series/sequences?view=slider#3 (30/07/2020)

sizliğine yansır. Fotoğrafa geçirilen bütün olaylar belirsizdir; bu belirsizlik, yalnızca olayla kişisel ilişkileri sayesinde bu eksik sürekliliği kendi yaşamlarıyla tamamlayan kişiler için ortadan kalkar. Çoğu zaman fotoğrafın belirsizliği, fotoğrafı çekilen olayları az çok doğru açıklayan sözcüklerin kullanılmasıyla genel okurdan gizlenir."[99] sözlerini dile getirmiştir. Burada gerçekleşen alıntı fotoğraf ve orada yatan gerçeklik algısı ile ilgilidir.

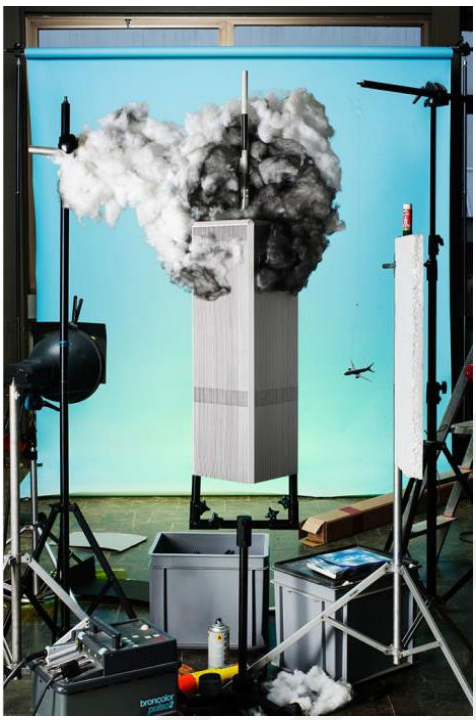
[98] John Berger, "O Ana Adanmış", Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s: 119
[99] Berger s: 120

Bu bir diğer şey fotoğrafı çeken ve izleyen arasında oluşan bağın getirilerindendir. İzleyici fotoğrafa olan yorumunu yaparken, fotoğraf içerisinde yer alan imgeler ve bu imgelerin birbiri ile meydana getirdiği bağ gerçekliğin bir iz düşümünü yaratır. En temel ve ilk öncelikli oluşan bu gerçeklik temsili, izleyicide oluşan temel tatmindir. Yalnız burada daha önce de dile getirildiği gibi, fotoğrafta yer alan imgeler izleyende biriktirdiği bellek kayıtları ve birikimlere dayalı olarak çeşitlenebilir. Fotoğrafın göstergebilimsel olarak incelenmesi bu açıdan önemlidir. Çünkü bu, fotoğrafta gösterilmek istenenin altında yatan anlamı ortaya çıkarmaya yarar. Fotoğrafa ilk bakıldığında imge/imgeler, mekân vb. tüm şeyler anlamın temelini oluşturur ancak fotoğrafın barındırdığı tüm imgeler bağlamında yapılan yorum yan anlamı oluşturur. Bunun sonunda da fotoğrafta anlatının yüzeye çıkmasını sağlar. İzleyici ile oluşan süreksizlik fotoğrafta bir derinlik yorumuna yol açar. Süreksizlik içinde tamamlanan yan anlamlar izleyenin deneyimleri ile tamamlanır ve yorumlanır. Göstergebilimde gösteren ve gösterilen ilişkisi olarak tanımlanan sistem işte budur. Göstergeler tanımlanır birbirleri ile bir bağlam kurulur; bunların uyumları ile beraber anlatı sonuçlanır. Flusser: " Görüntülerin anlamı onların yüzeylerinde yatmaktadır. İlk bakışta algılanabilir. Ancak bu aşamada ele geçirilen anlam yüzeyseldir. Eğer söz konusu anlamın derinliklerine inmek istiyorsak, bakışımızı görüntü yüzeyinde gezdirmemiz ve soyutlanmış boyutları tekrar bir araya getirmemiz gerekecektir."[100]

Bir anlatı fotoğrafının izleyiciyi içine çekmesi ve okumanın tam yapılabilmesi için gerekli birkaç unsuru bulundurması gerekmektedir. Belirlenen anlatı fotoğrafının konuyu ifade ediş biçimi, barındırdığı göstergeler ve bu göstergelerin ifade ettiği sembolik anlatımlarda belirlenen bağ izleyiciyi eserin içine çeken, okuma kolaylığı sağlayan unsurlardır. Bağlamın yaratılmasından ise fotoğrafta yer, zaman ile izleyenin yer ve zamanı belirleyicidir. Fotoğrafta ele alınan durum, olay vb. ne ise onu meydana getiren şartlar bütünü çözümleyici olarak ele alınır. Daha önce de bahsedildiği gibi fotoğrafta görülen anın geçmişte kalması ile izleyenin şimdisi bir girift yapı meydana getirir. Bunun sonuncunda fotoğrafta anlatı, olayın olduğu anı veya olabilmesi mümkün kılınan (hayal ürünü) anı

[100] Vilem Flusser, "Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru", Çev:İhsan Derman, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1991, s: 11

okumalarda ifade eder. Fotoğraf olay anını tek bir fotoğraf karesinde anlatabileceği gibi bir seride de oluşturabilir.



Fotoğraf 32: Jojakim Cortis & Adrian Sonderegger, "Icons. Making of 9/11", 2013.

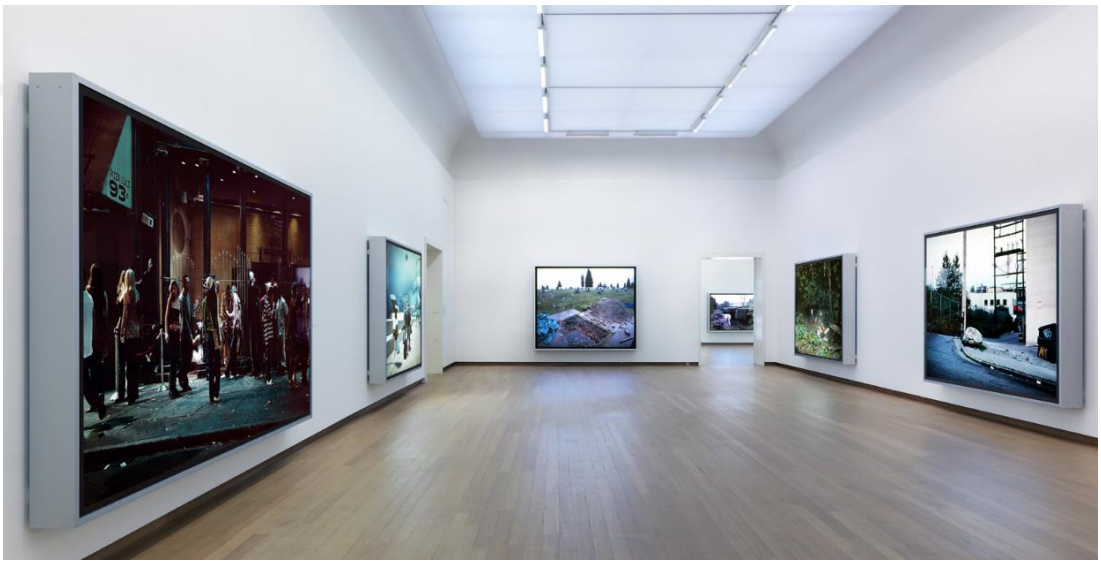
Kaynak: görsel için bkz. https://www.lens-culture.com/jojakim-cortis-and-adrian-sondereg-ger (01/08/2020)

Cortis ve Sonderegger, tarihte ikon olmuş olay ve fotoğrafları yeniden inşa ederek ele alıyorlar. Stüdyo ortamında yaratılan ve çoğaltılan fotoğraflar, izleyiciyi sorgulatırken aynı zamanda tarih sayfalarını aralayıp hafızaları yoklatıyor. Stüdyo ortamında her bir detayın titizlikle işlendiği gerçeğine birebir benzetilirken aynı zamanda kitsch örnekler vererek yapaylığı da gösteriyor. Yandaki fotoğraf, 11 Eylül olaylının oluş anının stüdyoda tekrar sahnelenmesini görüyoruz. Sanatçılar sergileme anında eserin stüdyo hazırlık sürecini gösteren fotoğrafları sergilemeyi tercih ediyorlar.

Fotoğrafın oluşmasında önemli noktalardan biri de teknik anlatıdır. Fotoğrafçının fotoğrafı çekerken kullandığı bakış açısı, bakış yüksekliği, seçmiş olduğu ışık çeşidi, hatta makine seçimi ve objektif çeşidi gibi durumlar etkilidir. Çünkü bunlar bir seçenek halidir ve bilinçli olarak tercih edilir. Özellikle anlatı fotoğrafında sahnelenen eserler seçenekler arasından olayı en etkili anlatımla nasıl ifade edecekse o şekilde hazırlanan sahnelerden ibarettir.

Bu hazırlık süreci ince bir marifet sürecidir. Çünkü fotoğraf bir iletişim aracı ve izleyici ile arasında kuracağı bu köprüde teknik unsurların tam ve okunaklı olması bunun yanında estetik kaygıyı geri plana düşürmeden imgelerin bağını izleyenler tarafından anlaşılabilecek şekilde konumlandırmalıdır. Konu seçimi, seçilen konunun anlatımının nasıl olacağı, sahnenin seçimi ve bu sahnenin inşa edilmesi, fotoğrafın baskı boyutu, sıralaması, izleyiciye sunulacak ortam seçimi ve nihayetinde izleyici ile buluşan eser yine izleyicinin zihninde anlatımını tamamlayarak süreci bitirir.

Kavramsal sanat içinde yer alan kurgusal eserler üreten sanatçıların çalışmalarını anlayabilmek için sanatçının altyapısının, düşünsel sisteminin, üslubunun incelenmesi gerekmektedir. İzleyiciyi eser içine çekmekte kullanılan metafor kullanımı, eseri düşünsel incelemede etkindir. Jeff Wall çalışmalarında olay, durum ya da eylemin hikâyesini anlatır; Demand gibi o da optik bir takım nüanslar yaratır çalışmalarında. Çalışmalarını inceleyecek olduğumuzda daha önceki bölümde adı geçen yaşayan tablolara – tableau vivant photography- benzetilir. "Wall'un çalışmalarını iki alanda tanımladığını şöyle ifade etmektedir: Birinci alan, gösterişli tarz, fotoğraf hileleri kendi fantastik doğasında yapılır.



Fotoğraf 33: Jeff Wall,"Stedelijk Müzesi'nden bir görünüm". Amsterdam.

Kaynak: Art Blart, görsel için bkz. https://artblart.com/2014/07/28/exhibition-jeff-wall-tableaux-pictures-photographs-1996-2013-at-stedelijk-museum-amsterdam/ (22/07/2020)

Çünkü 1980'lerin kendi efektlerini kullanmak için dijital manipülasyonunu kullandı. İkinci alan ise bir eylemin ya da olayın sahnelenmesi, onun sahnesinin oluşturulması. Ayrıca Michael Fried, Wall'un tarzının modernist resmin ve heykel sanatının yeniden kurulması olarak tanımlamaktadır."[101] buradan da anlaşılacağı gibi Wall, gözle görülen ve görülmeyen arasındaki nüansı fark edebilen ve bunu eserinde yansıtabilen bir sanatçıdır. Fotoğrafta temsil edilen gerçeklik, eylem veya anlatının vukuu bulduğu, bulabileceği ya da bulmuş olan durumları yaratarak eserde ifade edilir. Ayrıca eserleri yeniden sunum

[101] Michael, Fried, "Jeff Wall, Wittgenstein and the Everyday", Critical Inquiry, Sayı: 3, Cilt:33, 496, 2007

ile inşa edilen bir felsefe üzerinde kurulur. Bunu yaparken sinematografik bir titizlikle çalışan ayrıca ele aldığı konuyu bir felsefeye dayandıran Wall, sergileme biçiminde de ses getiren sanatçılardandır. Lightbox' larda sergilenen eserler parlaklığının yanı sıra izleyicisine şimdi ve buradalık hissi uyandırabilecek bir boyut yaratır.

Jeff Wall, fotoğraflarında kurgu ile gerçeklik arasındaki çizgide gidip gelen ve bunu başarabilen bir sanatçıdır. İki kavram da birbiri ile ne kadar zıt görüşler sunsalar da kurgusal fotoğrafın anlat/eylem durumunu temsil ederler. Şöyle dersek yanlık demiş olmayız: birinin var olma nedeni diğerinin var olma nedenine bağlıdır. Gerçek, kurgunun içinde, kurgu ise gerçeğin içindedir. Ayrıca artık Wall' ın fotoğraflarına bakıldığında bu kıyaslamanın düşünülmeden fotoğraftaki anlatının içinde izleyici kendini bularak kendine özgü gerçekliğini yaratır. Wall' un eserlerinde ilk bakışta görülen sade bir anlatı gibi gözükse de bir aksiyon mutlaka bulunur. Kadraj içerisinde günlük hayata ilişkin her detay düşünülüp tam ve bir bütün halde konumlandırılır. Işıklandırma ise bir başka önemli yapıdır. Şiddetli ışık kullanmayıp, yumuşak bir aydınlatma seçimi ile homojen bir ortam yaratır. Fotoğraf karesinde tek bir alanda yoğunlaşmış kontrast görüntülere rastlanmaz. Kimi zaman odak noktasını oluşturmak için seçilmiş bir ışık görülebilir.

Wall, fotoğraflarında insan öğesini merkeze alır. İnsana dair olanlardan yola çıkarak hazırladığı öyküyü kurgular, detaylara çokça yer verir. Bu da onun fotoğraflarındaki mükemmelliğin yansıması olarak geçer izleyiciye. İnşa ettiği her bir fotoğraf karesi için kurguda uzun süreler harcar. Ayrıca Wall, yukarıdaki fotoğrafta manzarayı yakalayabilmek için önce uygun bir ev kiralar ve modeli evin içinde birkaç ay oturumunu sağlar.[102] Kiraladığı evde modelin ve kendinin yaşam alanı olarak fotoğraflamak ister. Modelin evi sahiplenmesi konusunda aldığı karar ve Vancouver manzarasının kurguladığı sahne için harcadığı çaba onun fotoğraflarına verdiği önemin bir göstergesidir. Aşağıdaki fotoğrafta (Fotoğraf 34) iki kadından biri oturmakta biri ise ayakta yüzü izleyiciye dönük hareket halindedir. Kadınların birbirleri ile olan ilişkisini izleyicinin yorumuna bırakan Wall, anlık bir enstantane yakalar hissi uyandırmıştır. Fotoğraf karesinde görünen her bir eşyanın bir fotoğraf karesi için yerleştirildiğini bilerek; ayakta hareket halinde olan, elinde bez

[102] Andrew Pulver, "Photograther Jeff Wall's Best Shot" https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/05/photography-jeff-wall-best-shot (23/11/2020)

tutmakta, ortalığın dağınıklığı ve yerde bir sepet ile içinde yer alan çamaşırlardan temizlik yaptığı anlaşılabilir.



Fotoğraf 34: Jeff Wall,"A View From an Apartment", 2004.

Kaynak: görsel için bkz. https://artblart.com/2014/07/28/exhibition-jeff-wall-tableaux-pictures-photographs-1996-2013-at-stedelijk-museum-amsterdam/ (11/08/2020)

Oturmakta olan kadın ise bacak bacak üstüne atmış daha rahat bir pozisyonda önünde bir fincan, elinde dergi okur gibi kurgulanarak diğer modele fiziksel ve yorumsal anlamda zıtlık yaratır. Temizlik yapan, yorgun iken oturan model bunun aksine rahattır. Ayrıca karede hem iç mekân hem dış mekân gösterilmek istenmiştir. İç mekân aydınlatmasında tercih edilen homojen ışık dış mekânın algılanmasını aynı zamanda detayların belli edilmesini sağlayarak kare içinde kare oluşumu sağlamıştır. Bu tarz nüanslara fotoğraflarında yer vermeyi seven Wall, bir kurgu içinde bir gerçek yaratmıştır.





Fotoğraf 35-36: Gregory Crewdson," Twilight serisi arka planı", 1998-2002

Kaynak: Gregory Crewdson, görsel için bkz. http://www.gregorycrewdsonmovie.com/image-gallery.html (15/08/2020)

Cindy Sherman ve Jeff Wall gibi hem bağlam anlamında hem teknik çalışmaları anlamında örnek verilebilecek isimlerden biri Gregory Crewdson' dır. Çalışmalarında sinematografik unsurları başarılı şekilde kullanan sanatçı, Alfred Hitchock üslubunun tekinsizliği ve Edward Hopper mükemmeliyetçiliğine kurgularında yer vererek gündelik hayatın sıradanlığı bir yana onun gizemi ve gerginliğini eserlerinde işler. Konuları itibariyle yeniden inşa olarak adlandırılan edebiyattan, mitolojiden, sanat tarihinden karakterleri hayal dünyasında yarattığı sahne ile yeniden inşa eder. Eserlerine bakıldığında çekilen mekân itibariyle kasaba vari yerleri saat aralığı olarak gece zifiri karanlığı tercih etmesinin yanında kompozisyonlarında yer alan öğelerin birbiri ile olan anlamsal ilişkisi ve titizliği Rejlander' in çalışma üslubuna benzetilir. "Beni ilgilendiren arada kalmışlık hissi ve sıradan olanı sihirli bir şey haline getirme"[103] gücünden söz eder. Az önce bahsedildiği üzere eserlerindeki henüz olmakta olan ya da olmuş ve bir önceki an bitmiş fakat hala etkisindeki ağır hava tercih edilen saat aralığından kaynaklanır. Birçoğunu stüdyo ortamında yapay ışıklandırmayla çeken, seçtiği ışık ve alacakaranlık mavisi sanatçının belleğinde yer alan dünyanın kurgulanarak canlanmasıdır. Sahnelerinde kurgunun yanında teknik mükemmellik de dikkat çekicidir. Işık, renk, arka ve ön planda yer alacak unsurlar titizlik örneğidir.

[103] Higgins, "Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir", Çev: Firdevs Candil Çulcu, Çin: Hayalperest, 2014 s: 132.

Fotoğraflarında yer alan her an kopacak bir fırtına öncesi sessizliğinin yaşandığı, bir o kadar sakinken bir o kadar da tedirgin bir hava yaratır fotoğraflarında. Endişe fotoğraflarındaki temel kavramlardan önde gelenidir. Fotoğraflarında bir diğer dikkat çeken üslupsal fark da karede birden fazla insan öğesine yer veriyorsa biri mutlaka diğerlerinden daha ön planda, diğerlerinden daha ayrılmış olmasıdır. Bu ya objektife olan yakınlıkla ya da ışıkla halledilyor böylelikle, anlatının okunmasında izleyiciye rehber olarak okumaya başlanan yer oluyor. Yukarıda yer alan fotoğraf karelerinden de anlaşılacağı gibi haftalarca süren hazırlığı, post prodüksiyon anlamında sayıca fazla asistanla çalışıp ve kendisinin bir yönetmen gibi sahnenin her detayına (yoğun sis ve ışık, fotoğrafta yer alan kişilerin profesyonel model olması vs) hakim olması mükemmelliğin bir örneğidir.

"Anlatı sorusuyla ilgileniyorum, fotoğrafın yazı ve film gibi diğer anlatı biçimlerinden onlara bağlı ama onlardan nasıl farklı olduğunu. Donmuş ve sessiz bir an yaratma fikri, bir anlamda, izleyiciyi açık uçlu ve belirsiz bir anlatı sunuyor. Nihayetinde, izleyiciyi fotoğrafik güzellikle, tiksinti yoluyla, bir tür gerilim yoluyla içine çeken bu belirsiz anla ilgileniyorum. "[104] Fotoğraflarındaki tedirginliği gerçekliğin korkutucu olduğunu, temsil meselesi ile bunu daha estetik hale getirdiğini ve bu şekilde kolay olduğunu söyleyen Crewdson' ın fotoğrafında da bunu görebilmek mümkündür (Fotoğraf 36). Fotoğraf bir yatak odasında iki yatak ve yatakta biri yatmakta biri yatağında oturmakta olan iki kişi görünür. Yatakta oturanın bir kız çocuğu, uzanmakta olanın ise bir yetişkin olduğunu söyleyebiliriz. Odaya hakim olan ışık rengi yine gecenin koyu tonunu veren mavidir ve yansımalar hakimdir duvarlarda. Yukarıda da bahsedildiği gibi esas figürü ışık ile vurgulayarak belli eden Crewdson, burada da oturmakta olan kişiyi fotoğrafta yer alan diğer her şeyden daha çok vurgulamıştır. Yatakta uzanan kişinin gözlerinin açık olduğu, oturmakta olan kişinin de ellerini önünde birleştirerek durması bir sakin ve sessizlik belirtisi yaratsa da andan bir öncesi ve bir sonrası izleyicinin yorumuna bırakılarak olmuş olan ya da olmakta olana odaklanır. Tavandan sarkan bir parça tahta, odanın kapısında görülen aydınlatma sanki olmuş bitmiş bir anın sonrasını göstermektedir. Sıradan bir anın ele

[104] Rosie Torres, "In Focus: Gregory Crewdson" https://independent-photo.com/news/gregory-crewdson/ (14/12/2020)

alındığı fotoğraf karesinde sanki doğaüstü bir ana bakar gibidir. Banliyölerde geçen çocukluğunun kendisinde yarattığı psikolojik durumların da yansımasını veren sanatçı, başta da belirtildiği gibi fotoğrafçının belleğinden getirdikleri, yaşadığı coğrafyadaki etkileri eserlerinde mevcuttur.

Avangart Sanat ile başlayıp Pop Art' ı içine alarak devam eden dönüşüm, kavramsal çağdaş sanatla birbirlerini tamamlamıştır. Düşüncenin rahat şekilde ifade edilmesi ve bir başkaldırı olarak başlayan Avangart sanat akımları, kavram ve dilin önemi eserlerde di-



Fotoğraf 37: Gregory Crewdson," Twilight serisinden", 2007

Kaynak: The Indepent Photographer, Rosie Torres, görsel için bkz. https://independent-photo.com/news/gregory-crewdson/ (15/08/2020)

rekt olarak kullanılmasında daha özgür bir ifade ortamı yaratmıştır. Bu ifade alanı dolayısıyla hayata dair olanı ele almış, eleştirmiş, sorgulamıştır. Sanatçılar toplumsal konulardan yola çıkarak bunu anlatırken kimi kendi hayal dünyasını merkeze almış, kimi sanatçı da doğada olanı eserinin temel malzemesi olarak ele alıp sanat nesnesine dönüştürmüştür.

Kurgu fotoğrafta örneklerden de anlaşıldığı üzere, fotoğrafçı sürecin her anında aktif bir rol üstlenir. Anlatının ne olacağından başlayıp sahnenin hazırlanması, dekor, makyaj, kostüm gibi detayların amaca hizmet edecek şekilde konumlandırılmasını içeren bu süreç

tıpkı fotoğrafın sanat olarak kendini kabul ettirmeye çalıştığı dönemdeki gibi yüksek sanat anlayışını yansıtır. Resim sanatının yoğunlukla kendini hissettirdiği dönemde otoritenin baskısı altında kalarak şekillenen ve daha sonra mitoloji, tarih, edebiyat gibi sanat dallarından etkilenerek hikâyelerin eserlere yansımasını, kavramsal çağdaş sanatla özellikle fotoğraf ile yeniden canlandığını görebiliriz. Yeniden canlandı diyebiliriz çünkü fotoğrafta hiç yok olmamıştır. Zaman zaman etkisini yitirse de kurgunun, sahnelemenin, etkisi yaşanan dönem ve sanat akımları ile bağlantılı olarak dönüşmüştür. Resimde tasvir edilen ne ise onun sanatçı tarafından yorumu da, Julia Margaret Cameron' un portreleri, Nadar' ın stüdyosundaki kişilerin çeşitli kılıklara girmesi ya da Paul Strand' ın çekmeden önce anı izleyip takip etmesi hepsi bir kurgunun bir anlatının, hikâyenin parçasıdır. Postmodernizm de tekrar canlanan kurgusal fotoğraf, tarihten getirdiklerinin yanında teknolojinin yeniliklerinden faydalanarak sanatçıya kolaylık ve özgürlük tanımıştır. Bunun esere yansıması imgeler dünyasının uçsuz bucaksız alanında sanatçıya hareket kabiliyeti sağlamıştır. Çünkü kitle iletişim araçlarının etkin kullanımı haberleşmede büyük imkânlar yaratsa da farklı coğrafyalara ait olanın sanat dünyasına girmesini sağlamıştır. İzleyici bu imkân ve bilgiler dâhilinde eser okumaları yapar; sanata aktif bir katkı sağlar. Postmodernizm, gerçeklik algısında da etkin söz sahibi olmuştur. Özellikle fotoğraf burada gerçekliğin değişken olabileceğini yansıtmıştır. Bu her ne kadar gerçeği olduğu gibi tüm çıplaklığıyla anlatmıyor gibi gelse de aslında eserde gözler önüne serilen ne ise o da anın bir parçası olmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA ANLATI FOTOĞRAFLARININ GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELENMESİ

Bu bölümde kavramsal sanat temelli kurgu tekniğiyle çekilen anlatı fotoğraflarında oluşan konu başlıkları, sanatçı işlerinin konusu gereğince oluşturulmuş başlıklardır. Sanatçıların seçilen projelerini göstergebilimsel okuması yapılarak yorumlanmıştır. Bu çeşit bir okumanın seçilmesinde eserlerin ve sanatçının üslubunun öncelikli olarak bilinmesi ve çağdaş sanat okumalarında nesnele daha yakın bir okuma sağlayan göstergebilimsel okuma daha tutarlı sonuçlara ulaştırmaktadır.

Göstergebilim 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ifade biçimlerinin dışavurumunu çözümleyen yöntemdir. Gösterge yoluyla eser içinde anlatılmak istenen düşünce, görüş, eylemlerin incelenmesi ve bir ortak paydada ifade bulmasıdır. Sanat eserleri çözümlemenin yanında medya sektöründe de –reklam gibi- yapılan işlerin göstergeler yoluyla incelenerek neyi ifade etmeye çalıştığı saptanır. Bir eser okuması yapılırken izleyicinin bakış açısı, durduğu yer, eser içindeki detay da eseri anlamada önemli yere sahiptir. Örneğin eserde incelenen insana dair şeyler varsa eşya, mimik ve eylem başlı başına incelenmesi gereken ögelerdir. Fotoğraf incelemesinde de gösteren ve gösterilen olarak adlandırılan kavramlar: Anlamı ortaya çıkarma, birbiri ardına gelecek ögeler yani eserdeki içeriğin bütünü hakkında fikir sahibi olmada önemlidir. Göstergebilimsel fotoğraf okuması verilen metnin ve ilk bakışta görülen anlamın altında yatan yan anlamları bulma eğilimidir. Gösterge, izleyici fotoğrafa bakarken gördüğü her iz, işaret vb. şeyleri görmeye başlar. Aynı zamanda gösterge/göstergeler bir başka şeyin yerine geçebilecek nitelikte de fotoğrafta görülebilir. Bu bir nesne, varlık, olgu ya da düşünce olarak karşımıza çıkabilir. Burada da önemli olan, fotoğrafta yer alan gösterge veya göstergeler bütünle bir okuma ortaya çıkarmasıdır. Böylelikle tümdengelimli bir yapıya sahip olduğunu söyleyebileceğimiz gösterge okuma, nesnel yargılara varmayı kolaylaştıracaktır. Bu da demektir ki; göstergenin anlamı, herkes tarafından kabul edilen biçim ve içerik yönlü bir sistemdir. Bütünden parçaya giderken bozup, çözer yeniden anlamlandırır; tekrar bozar, yeniden kurup yapılandırabilir. Nesnel sonuca ulaşırken tek bir formül ya da kurallar silsilesi ile devam

edilmesi zorunlu değildir. Bu şekilde bir okumada da elde edilen öznel sonuçlardan sıyrılıp, anlam kaçamaklarının önüne geçilmiş ve daha nesnel sonuçlara ulaşılmış olur.

Göstergebilimsel okumada söylemin çözümlenmesi, anlatının çözümlenmesi ve anlamın inşası ile bir araya gelen üç bileşen etkilidir. İlk aşamada söylem olarak üzerinde durulan, metin içerisinde yer alan her şeyin (nesne, canlı vb) fotoğrafta nerede konumlandığıdır. Ardından gelen anlam çözümlemesi, bu konumlandırmada yer alan her şeyin birbiri ile olan ilişkisi değerlendirilir ve bir olay örgüsü yaratılarak birbirlerine olan etkisine bakılır. Sonuncusu ise oluşan anlam evrelerinin felsefî ve edebî bir boyutta ele alıp neler olduğunu göstermek ve ispat etmektir.

Göstergebilimsel okumada amaç, içerikte bulunan biçimi deşifre ederek, zihnin göstergeler yoluyla bağ kurmasını sağlamaktır. Bu da izleyicinin ve eser sahibinin kültürel kodlarını ortaya çıkarmaya yarar. Göstergelerin çeşitli olması, bir süre sonra göstergenin ikonlaşması; insan ile nesne arasında ya da insan ile insan arasında bir ilişki oluşmasına sebep olur. Görsel kültür bir anlam yaratmada, popülerleşmeye bağlı olarak herhangi bir şeyin simgesi, yüklediği anlamı göstergeye borçludur bu da çeşitliliğin bir sonucudur. Gösterse ise gösterdiği ne ise onun temsili haline gelir hatta bir dil oluşturur. Burada neyi gördün ve nasıl gördün sorularına alınacak yanıtlarla temel anlam ve yan anlamın ortaya çıkmasını sağlarız. Böylelikle Roland Barthes' in de üzerinde durduğu gibi gösterge bir anlam yaratma çabasıdır. Göstergeler yaşadığımız dünyada zihinlerde yer alan yansımanın oluşturduğu şeydir. Örneğin bulut dendiğinde bulutun kendisi gösterilecek fakat yan anlamı izleyicide belirgin bir hal oluşturacak şekilde verilecektir.

Temel anlam bilindiği gibi kişiden kişiye değişmeyen, herkesin ilk aklına gelen anlamdır; nesneldir ve okumaya buradan başlanır. Temel anlamı bulmak için "ne" ve "neden" sorusunu sorarak başlarız. Nedensizdir ancak kültürden kültüre farklılık gösterebilir. Yan anlam ise toplumların değer yargılarına göre değişebilecektir. Yan anlamı bulmada yardımcı olacak şey ise burada "ne anlatılmak" isteniyor sorusunun cevabıdır. Bir coğrafyanın yerel kodları olabileceğinden yan anlamlar yer yer değişebilir. Bu kültür kodların önemli olması okumaya yardımcı olmada ipucu verir. Buradan çıkarabilecek şey ise gös-

tergebilimsel okumada sağlıklı bir sonuca ulaşabilmek için gerçekliğin yattığı özü bulabilmektir. Okuma yapılırken hem sanatçıyı tanımak, hem fotoğrafın çekildiği coğrafyayı bilmek ve bu coğrafyanın da kültürel kodlarına âşina olmak gereklidir.

Göstergebilimsel okumada kesin olarak bir anlatının ve bir anlamın olması gerekir. Anlatıya ulaşılabilmesi için ne gördüğümüzün net olarak ortaya çıkması gerekir. Göstergeler aracılığıyla temel ve yan anlamı bulmak; göstergelerin nasıl göründüğü, yan anlamın ortaya çıkmasında kültür kodları, mitlerin bağlı olduğu coğrafyadaki karşılıkları ve metaforların bir gerçekle buluşarak anlamı ortaya çıkarmaları sağlanır. "Fotoğrafik dilbilgisi öğrenilir. Gerçek dünyada, görüntünün kendisi, 'doğal' ve uyum olarak belirir; okunurluğuna karar veren varsayım, ana yapısından bağımsız bir yanıltıcı ortaya koyar gibi görünür. Fotoğrafın kendine ait bir dil olduğuna; konuşmanın ötesinde konumlandığına, evrensel anlamın mesaj olduğuna ilişkin bilgilendiririliz – kısacası fotoğraf, evrensel ve bağımsız bir dil veya işaret sistemidir… fotoğrafın anlamsal özelliklerini, görüntünün kendisinden kaynaklanan koşullardan edindiğine ilişkindir. Ama bilginin kültürel olarak kararlaştırılmış ilişkilerin sonucu olduğu temel öncülüğünü kabul edersek o zaman, fotoğrafik görüntüye daha fazla esas ve evrensel bir anlam atfedemeyiz." [105]

I. KADIN BEDENİ VE KİMLİK TEMELLİ FOTOĞRAFLARIN GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELENMESİ

A. Kadının Özgürlüğü: Catrine VAL

Catrine Val, fotoğrafçılığının yanında performans sanatı ve film yapımcılığında adı öne çıkan sanatçıdır. Val, performanslarında birçok yöntem ve teknik kullanırken tek bir form üzerinden gitmeyerek izleyicide daha fazla etki uyandıran bir sanat biçimi sergiler. Şu an kavramsal işler üreten sanatçının ilgi merkezi kadındır. Uzmanlığını aldığı tarihe kadar reklamcılık sektöründe de faaliyet gösteren Val, zaman ve felsefi konuları da ele alan sosyolojik temelli işler üretir. Bu söz konusu konuların odağında farklı ülkelerde yaşayan kadınları ve o coğrafyanın kültürünü inceler. Çalışmalarında her zaman asıl olan kadındır ve bunu destekleyici felsefe, tarih gibi ilişkiyi kuracağı konuyu coğrafyaya göre

[105] Burgin, s: 97

şekillendirir. Hindistan, Güney Amerika ve Avrupa' nın[106] farklı yerlerinde üretimlerini gerçekleştirmektedir. Toplumlarda yaşanan cinsiyetçiliğin, söz konusu olan kapitalizmle birlikte kadın kimliğinin geri plana itilmesi; bunun kimi zaman dini kimi zaman politik sebeplerle veya görüşlerle hayatın içindeki rolünü gözler önüne serer. Geniş bir coğrafyada gerçekleşen çekimlerde sanatçı; izleyicilerine Doğu-Batı kültüründeki kadının yeri, kimliği, toplumsal rolü gibi birçok durumu izleyicisine sunar.

Çıkış noktasının kadın filozoflar olduğu kitabında "Kadın Bilgeliği" başlığıyla topladığı fotoğraf ve videolar ile ataerkil yapının gölgesinde kalan kadın filozofların kuramları ve felsefi görüşlerinin yok sayılması karşı tutumu kaleme alınmıştır. "Bu felsefi proje, dünyanın her yerinden bağımsız kadın düşünürlerin, reformcuların ve mistiklerin çağlar boyunca güçlü varlığını kutluyor ve bugün yeniden ortaya çıkmalarını hayal ediyor. Felsefe tarihine, kadınların disipline önemli katkılarını görünmez bırakarak neredeyse tamamen erkekler hakim olmuştur. Bu dengesizliği ele almak için, bir dizi imge aracılığıyla, bilgeliği tanınmayı hak etmeye devam eden tarih boyunca çeşitli kadın filozofların vücut bulmuş hali olarak 'kendimi' sunan tamamen kadınsı bir bakış açısı sunuyorum."[107] Fotoğraf çalışmasındaki amaç 14. ve 20. yüzyıl arasında yaşamış kadın filozofların felsefe literatürüne kattıklarının fark edilmesi ve bunun bilincine varılmasıdır. Kadın Bilgeliği isimli çalışmasında yöntem olarak seçmiş olduğu kadın filozofların yaşamlarına ait anekdotları alarak kendi anlatım dilini oluşturduğu kurgu ile çekmiştir. Sekiz ayrı parçadan oluşan projenin, "Filozof, Kadın Hikmeti" nden bir fotoğraf olan aşağıdaki fotoğraf Rosa Luxemburg' u anlatır.

Aşağıdaki "Rosa Luxemburg, Political Writings" fotoğrafı, renkli, yatay bir fotoğraf ile karşı karşıyayız. Ağaçların sık ve çok olmasından buraya bir orman olduğu düşünülebilir. Yerde karın yarattığı kontrastlıkla fotoğrafın en dikkat çeken ögesi olan kırmızı renklerde bir canlı ve bir cansız obje durmaktadır. İzleyici, sağ tarafta bir ayağı yerde

---

[106] Catrine Val, kişisel web sitesi portfolyo sekmesi, http://www.catrineval.com/proj-cat/female-wisdom/ (23/03/2021)

[107] " Philosopher, the Female Wisdom" http://www.catrineval.com/proj/philosopher-the-female-wisdom/ 04/01/2021



Fotoğraf 38: Catrine Val, "Rosa Luxemburg, Political Writings" 2013-2019

Kaynak: görsel için bkz. http://www.catrineval.com/proj/philosopher-the-female-wisdom/ (22/10/2020)

kadın görmektedir. Giyim kuşamındaki göstergeler kadın olduğunu açığa çıkarmaktadır. Topuklu bot, kırmızı paltosu ve şapkası, vücut proporsiyonu gibi göstergelerden kadın olduğu anlaşılmaktadır. Paltonun altında desenli bir çorap ya da pantolon olduğu görülmekte olup sol ayağı taş üstünde iken sağ ayağı havada tek ayak üstünde durmaktadır. Dengesini sağlayabilmek için kolunu yana açan, bu yaparken de tek amacının dengede kalmak olmadığı aynı zamanda zarif bir el pozisyonu kullanmıştır. Bakış yönü fotoğrafta sola doğrudur; bu yönde bakış hizasının altında kalan kendinden hemen hemen iki adım mesafede olan bir çalının dallarında asılı kalmış kırmızı bir balon görülmektedir. Karda ise bir pürüzsüzlük beklenir çünkü ıssız bir orman gibidir- çeşitli ayak izlerinin olduğu anlaşılmaktadır. Balon ve kadının durduğu alan ağaçların değil çalıların yoğun olduğu ve çalılar kadının boyunu aşacak uzunlukta değildir.

Fotoğrafta verilen göstergeler ışığında fotoğraftaki göstergelerin yerleştirmesi yapılmış; göstergeler okunurken bir yorumda bulunmadan sadece görünen yani temel kurallar çerçevesinde tanımlanır. Çünkü gösterge "neyi, nasıl gördün?" soruları çerçevesinde gösterileni buldurmaktadır. Böylece göstergelerden oluşan, gösterende "ne?" sorusunun cevabını aşağıda arayacağız.

Öncelikle Val bu fotoğraf için "Rosa Luxemburg, Political Writings" adında fotoğraf altı yazısı ekleyerek yayınlamıştır. Fotoğrafta görünen kırmızı paltolu kadının kimi temsil

ettiğini fotoğraf altı yazısı anlatmaktadır. Geriye kalan göstergelerden orman, kar, kımızı palto, kırmızı balon ve kadının duruşu bize çözümlemede yol gösterecektir. Rosa Luxemburg, Marksist siyasi bir figür olarak Polonya' da doğan, Almanya' da aktif siyasi bir hayat geçiren yazardır. I. Dünya Savaşı' ndan sonra Almanya' da yaşanan işçi sınıfı devrim hareketinin yanında yer almıştır. Trajik olan kısmı ise kendisinin ölüm şeklidir. Dövülerek öldürülen Rosa' nın cesedi aylar sonra bulunmuştur. Bu bilgiler ışığında Val' ın kırmızı rengi kullanması Marksist kuramı işaret etmektrdir. Palto, şapka ve botların kırmızı olması filozof olarak hem yanında yer aldığı siyasi görüşünü hem de kadın olmasını temsil etmektedir. Kar, kış ayında öldürülen Rosa' nın hem ölüm tarihine hem de karın sembolik olarak saflık, temizlik gibi anlamlarına da atıfta bulunmak isteyen Val, fotoğrafı ormanlık bir alanın içinde karla kaplı bir mekânda kurgulamıştır. Karın pürüzsüz olmaması ölümünden birden fazla kişinin sorumlu olduğu fikrine gönderme yapılmıştır. Fotoğrafta yer alan modelin bir ayağı yerde bir ayağı havada oluşu anlık bir ifadeyle kalmıyor aynı zamanda bir askıda kalış şeklini de göstermektedir. Model ve balon göstergeleri fotoğrafın çekim anında askıda kalmış gibidir. Balon uçmuyor çalıda asılı kalıyor,



Fotoğraf 39: Catrine Val, "Susan Sontag, I ectetera" 2013-2019

Kaynak: görsel için bkz. http://www.catrine-val.com/proj/philosopher-the-female-wisdom/ (22/10/2020)



Fotoğraf 40: Catrine Val, "Luce Irigaray, Speculum of The Other Woman" 2013-2019

Kaynak: görsel için bkz. http://www.catrine-val.com/proj/philosopher-the-female-wisdom/ (22/10/2020)

kadın sıçrıyor gibi ama fotoğraflama anı onu askıda bırakmış gibi gösteriyor. İki göstergenin de amacı metafor oluşturarak Rosa Luxemburg' un başka kişilerce hayatının sona erdirilmesine gönderme yapmaktır. "Fotoğrafçı ne kadar yetenekli olursa olsun; modelini ne derece özenli fotoğraflarsa fotoğraflasın, izleyici şimdi ve her zaman, gerçeğin olduğu gibi resimdeki karakteri yansıttığına ilişkin minik bir olasılık parıltısı arar. Uzun zaman

önce geçen zamanın yakınlığını taşıyan ve geleceğin kendisini ikna edici bir şekilde yerleştirdiği o belli belirsiz noktayı bulabilmek adına dayanılmaz bir edici bir şekilde yerleştirdiği o belli belirsiz noktayı bulabilmek adına dayanılmaz bir dürtü hisseder."[108]

Göstergebilimsel okumada gösteren ve gösterilen öğeler çerçevesinde Catrine Val' ın anlatı içeren kurgu fotoğrafı, fotoğraf alt yazısının bilinmesiyle okunmuştur. Sanatçının üslubu bilinerek ve yapmış olduğu çalışmalar incelenmeden bu fotoğrafı göstergebilimsel okumak zordur. Çağdaş sanatla birlikte sanatın geleneksel sanat anlayışından kopması izleyicinin sanat okumaları yapabilmesi için donanımlı olması beklenmektedir. Val' ın aynı proje içinde geçerli olan yukarıda ki iki fotoğrafta görüldüğü üzere onun çalışma tarzını ifade eder. Buradan işlerinin arka planında felsefi bir anlamın yattığı işler olduğu görülmektedir. Bu hem kurgu aşamasını ele alır hem de kurgudan önce işin altında yatan felsefe hakkında bilgi verir. Dolayısıyla işleri izleyen izleyici belirli bir bilgi birikimine sahip olmadan altta yatan bu bilgiye ulaşamaz, sadece estetik içerik hakkında çözümleme yapabilir. Yukarıda sağdaki fotoğrafta yer alan Susan Sontag' ın alt yazısından anlaşılacağı gibi kadın bir filozofa yer verir ancak izleyici onun hakkında yazılan yazıları ve yaşadığı çağın içinde bulunduğu yansımaları bilmeden tek başına bir ormanlık alanda kafasında kurt maskesi olmasını anlamlandıramayacak ya da kurt, beyaz ve kadın imgelerinin temel ve yan anlamlarını kendi deneyimi çerçevesinde birleştirerek bir anlatım yaratacaktır.

B. Tekleşen Kadınlar: Miwa YANAGİ

Japonya doğumlu sanatçı, Kyoto Sanat Üniversitesi' nde video ve fotoğraf üzerine eğitim almıştır. Öğretmen olarak meslek hayatına başlasa da kendisi yaşadığı toplum içinde kadın kimliğinin araştırmasını yaparak kimi zaman performans, kimi zaman fotoğraf olarak projelerini üretmektedir. Japon kültüründe kadının toplumsal statüsü ve rolü üzerine çalıştığı "Elevator Girls" (Fotoğraf 41-42), kariyerinin mükemmel örneğidir. Yasumasa Morimura tarafından keşfedilerek Almanya' da çalışmalarının sergilenmesi süre-

[108] Burgin, s: 129



Fotoğraf 41- 42: Miwa Yanagi, "Elevator Girls" 1999

Kaynak: görsel için bkz. http://www.yanagimiwa.net/e/elevator/index.html (24/10/2020)

cine götüren, onun titiz kurgusu ve bu kurgunun altında yatan felsefi ve sosyolojik birikiminin sonucudur. Modern çağın kadın kimliklerini gördüğümüz projesinde sahnelerden de anlaşılacağı üzere maliyetli bir kurgunun yanı sıra çekim sonrası bilgisayarda işlemede fark edilecektir. Seçtiği konular itibariyle izleyicisini kimi zaman masallara, kimi zaman kaotik kurgulara, kimi zaman masalsı diyarlara taşıyan Yanagi, kendi hayatına konu olan parçaların birebir yansımasını da sosyal konulu bir proje haline getirmiştir.

Yaşadığı toplumdaki kadınları gözlemlemekle işe başlayan sanatçı, "İşe gelip giderken üniformalı kadın çalışanların açılış ve kapanış saatlerinde aynı anda selam vererek bir araya geldiklerini gördüğüm bir mağazanın önünden geçtim. Sonra birdenbire, toplumda hiçbir yeri olmayan, tek başına olduğu için, toplumun geneli olan izleyici önünde sürekli rolleri kendimle ilişkilendirdiğim kadınları gördüm. Verilen sözlerin ve eylemlerin ritüel benzeri, defalarca söylenen robotlar gibi davranmak zorunda kalan kadınlarla ilgilenmeye başladım ve bu imajdan yola çıkarak çalışmaya karar verdim."[109] diyerek neden kadınlar üzerinde çalıştığını ve "Elevator Girls" ün çıkış noktasını kendisi açıklamıştır.

[109] "From Contemporary Art to Theater The Artistic Guest of Miwa Yanagi", The Japan Foundation Performing Arts Network, Japan, https://www.performingarts.jp/E/art_interview/1307/1.html (05/01/2021)

Yatay, renkli, kare çerçeve içinde yer alan fotoğrafta üçgen bir kompozisyon içine oturtulan üç insan görülmektedir. Uzayıp giden perspektifin içinde bir koridor boyunca uzanan raflar ve orada yer alan pembe rengin baskın olduğu ürünler yer almaktadır. Tavandaki aydınlatıcı ışık ise kompozisyonda gözün bu koridor boyunca uzamasına da yardımcıdır. Ön plana çıkan insan figürleri kadın olup, izleyiciye göre sağ kısımda kalan yüz plan flu olup, sol kısımda kalan bel plan olup doğrudan kameraya bakan kısım, orta arka kısımda kalan boy plan çekilip fotoğraftaki en net kadındır. Sağ ve solda flu olarak verilen bir asansör kabini içinde net olarak fotoğraflanan kadının asansör tuşlarına dönük bedeni ve beyaz eldivenli elinin bu tuşlar üzerinde olduğun görülmektedir. Üçünün de kırmızı etek ve ceket giydiği, aynı şapkaya sahip ve aynı makyaj ile izleyici karşısında yeteri kadar itaatkâr durdukları görülmektedir. Buradan anlaşılacağı gibi bir alışveriş merkezi içinde asansörde çalışan hostes kadın imgesini fotoğrafçı, tek bir kare içinde müşteriyi karşılama, müşteri ile olan kısa da olsa katlar arası aşağı yukarı bir yolculuk ve görevi tamamlama anlarını birleştirmiş katman halinde fotoğraflamıştır. Duruşların tamamı nötr ifade olmakla birlikte müşterinin memnuniyeti arasında gidip gelen sürekli bir andır bu. İlk bakışta kurgu ile gerçek arasındaki nüansı yakalayıp renk ile robotik ve ütopik bir evren yaratmıştır Yanagi.



Fotoğraf 43: Miwa Yanagi, “Elevator Girls” 1999

Kaynak: görsel için bkz. http://www.yanagimiwa.net/e/elevator/ (03/11/2020

Kadın imgesinin idealleştirilmiş, doğasından koparılmış oluşu insani davranışlardan sıyrılarak renklerle de desteklenmiştir. Duygu öncelikli değildir ama ilgi çekici olması beklenen kadınlar, asansör içinde dar, karanlık, bir hücre gibi yan metaforik anlamlara gelebilecek özgürlük dışı bir ortam yaratılmıştır. Projenin diğer 21 fotoğrafı da bunu destekleyecek niteliktedir. Bakımlı olmak zorunda olan bu kadınlar, kendilerine verilen bu emri yerine getirmekle, mekanikleşmiş tek tip bir hayatı da temsil ederler. Ataerkil yapının baskın olduğu toplumlarda ev temizliği, çocuk ve eş bakımı kadın görevi olarak tanımlanan toplumlarda bunun yanında maddi katkı sağlaması da beklenir. Aslında Yanagi' nin söylemeye çalıştığı temel anlatı kadının toplumdaki rolüdür. Bu fotoğrafta anda görülen kimlik ne ev hanımı, ne anne, ne çocuktur. Farklı bireyler olmaktan çıkıp tek tipleştirilmiş, yapay ve sahte bir kılığa büründürülmüştür. Böylelikle toplumsal statüden ayrılan, tüketim kültürü insanını da bizlere hatırlatmakta, toplumda kadına yöneltilen sosyal rol ya da rollerin gençlik zamanlarından başlamaktadır. Fotoğrafta yer alan kadınların tamamı idealleştirilmiştir ve gençlerdir. Projede modaya da bir eleştiri vardır. Etek, ceket, şapka, saç ve makyajın renk ve form uyumları kusursuz derecede, mağaza vitrin mankenini anımsatır. Bu da kadının satın alınan bir mal gibi değerlendirildiğini ortaya koyar. Aynı zamanda izleyicinin de buna bakıyor olması izleyiciyi de işin içine katmıştır. Kıyafetin bütününe bakıldığındaysa üniformanın verdiği anlam ve yapılan işin doğasında da bulunan itaatkâr duruş Japon kültüründeki kadına baskıyı ve yabancılaştırmayı ifade eder.

Popüler Japon kültüründe kadın bedeni kusursuzluğu, ince, uzun zayıf olarak idealleştirilmiştir. Tüketim kültürü, basın, reklam ve medya bunu model olarak empoze eder. " Toplu üretimin ortaya çıkışı on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılların Sanayi Devrimi' yle ilişkilendirilse de, satın alma yirminci yüzyılda çok sayıda insan için tatmin ve mutluluğa ulaşmada merkez konuma gelmiştir. Aynı biçimde, popüler kültürün doğası, esasen bölgesel uygulamalara bağlı olmaktan çıkıp, kitlesel izleyici katılımına dayalı hale gelmiştir. İzleyici katılımlı filmler, radyo ve televizyon programları, internet siteleri, kuşe kâğıda basılı dergiler, kaydedilmiş müzikler ve interaktif oyunların ortaya çıkmasını sağlayan yeni teknoloji ürünüdür.

Teknolojiye dayalı kitle kültürü ve tüketim arasındaki ilişki dünyanın birçok ülkesinde gündelik hayatın önemli bir parçasını teşkil ettiği için bunları birbirinden ayırt etmek giderek güçleşiyor. Benzer bir biçimde, sanat ve tüketim arasındaki ayrım da giderek bulanıklaşıyor ancak kitle kültürü ve sanat arasında doğal bir bağ yoktur."[110] Yanagi bunun karşında durarak kavramsallaştırdığı ve kurguladığı "Elevator Girls" ile kadının karşı karşıya kaldığı baskıyı sivri bir duruşla hicveder. "Dizi yapım sürecinde yirmili yaşlarındaki mankenlerle konuşma fırsatı buldum. İlginçti. Gelecekleri için bir şeyler istiyorlar. Ama arzuları bastırılmış ya da içeride kilitlenmiş gibi istediklerini ifade etmekte zorlanıyorlar... Japon kadınlar, çevrelerindeki herkes tarafından sevimli ve sevilmeleri gerektiğini düşünüyorlar... Sonuç olarak, çocukken kim olmak istedikleri hakkında bazı fikirleri olsa da, istekleri veya garip arzuları hakkında açıkça konuşmazlar. Çocukluk hayallerini hatırlayabilmeleri için gençliğinden kurtulmaları gerekir."[111] küresel ölçekte bakıldığında ise tüketimin her dalında (moda, gıda, kozmetik) kadın müthiş bir meta haline gelip, kitle iletişim araçları ile bu empoze edilmektedir. Japon kültüründen yola çıkarak yorumladığımız bu çalışma aslında uluslararası kadın kimliğini etkisi altına alan bir kültür eleştirisidir.

Yanagi' nin çalışmalarını kendi çalışmalarına benzeten, çalışma pratiği ve köken olarak da birbirine eş olan Yasumasa Morimura' da kimlik, cinsiyet, kadın, Batı kültürü içindeki kadın imgesini çalışmalarına konumlandırır. Batı kültüründe ikon haline gelen Madonna karakteri Morimura, kendisi üzerinden kurguladığı oto portresinde, klişe kadın temsilini eleştirmiştir. Amerika' da yaşamış Judith Butler, toplumsal cinsiyet ayrımı üzerine söyledikleri ile Miwa' nın projesi felsefi temelde şöyle buluşmuştur: "…konu olarak performans" kavramıyla daha ayrıntılı olarak incelenmiştir. Judith Butler, bu kavram aracılığıyla öznelliği ve özellikle toplumsal cinsiyet öznelliğini bir tür rol oynama ve özü olmayan bir şey olarak tanımlıyor. Başka bir deyişle, öznellik ve cinsiyet, belirli sosyal ve söylemsel uygulamalara dahil edilen ve bunlara göre oluşturulan, tarihsel ve kültürel olarak belirlenmiş kategoriler olarak kabul edilir. Judith Butler'ın kişi bir erkek ya da

---

[110] Whitham ve Pooke, s:229

[111] Stacy Platt, "What Little Girls Want: The Art of Miwa Yanagi, http://the-space-in-btween.com/2005/07/10/what-little-girls-want-the-art-of-miwa-yanagi/ (14/01/2021)

kadın olarak doğmaz, daha ziyade onun "toplumsal cinsiyet performansı" dediği şey aracılığıyla meydana gelir - mevcut normlara uygun eylem performansları erkeklik ve kadınlıktır. Judith Butler'a göre kimliğimiz, örneğin hayattaki partnerimizin seçimi, davranış ve giyinme şeklimiz gibi konularda yaptığımız seçimlerle şekillenir. Ancak, bu seçimler her zaman mevcut cinsiyet rollerine uymalıdır.

Dolayısıyla, kimlik ve cinsiyet Judith Butler tarafından ne önceden var olan ne de sabit kategoriler olarak değil, sosyal ve söylemsel olarak "inşa edilmiş" dinamik varlıklar olarak anlaşılmaktadır. Miwa Yanagi'nin Elevator Girls serisi, kimlik ve cinsiyet kavramları üzerine düşüncelerin yoğunlaştığı sahnelenen bir performans etkisi ortaya koymaktadır. Elevator Girls serisi işini yapmakta olan bireyden ayrıştırılarak bir performansa dönüştürülmüştür. Fotoğrafta yer alan kadınların belirlenen rollerinde, pozlar zaten var olan ritüelleştirilmiş ve tiyatrovari oyunu sergileme olarak yorumlanabilir. Asansör kız figürü ile kadın, Miwa Yanagi'nin çalışmalarında bir seremoni, bir rol yapma veya performans biçimi olarak sunulur. Küreselleşen dünya içinde toplumun dayattığı farklı rollere giren insan yaşamında Yanagi, kadına bedeni ve kimliği üzerinden farkındalık yaratacak çalışmasında, kadınlara verdirilen pozlar itaat etme olarak temellenir. Tüketim kültürü dağıtır. Miwa Yanagi, bu sorunları keşfeden ne tek ne de ilk sanatçı.[112]

C. Kimlik Arayışı: Nikki S. LEE

" Tüketim yirmi birinci yüzyıl hayatının önemli bir boyutudur; bundan etkilenmeyen çok az toplum vardır ve metalara duyduğumuz saygı, zaman zaman başka değerlerin yerini alabilmiştir."[113] Nikki Lee, Amerika' da hayatını sürdüren ve kavramsal temelli fotoğraflar üreten sanatçıdır. Kimlik, kıyafet, çevre, kültürel farklılıklar gibi bileşenleri bir araya getiren ve inceleyen sanatçı, kamerasıyla söz konusu çeşitli etnik grupların yaşadığı mahallelere, sosyalleşme alanlarına girerek onları fotoğraflar (Fotoğraf 44).

---

[112] KrestinA Skirl, "Popular Culture and Gender Issues in Miwa Yanagi's Art Practice A Critical Approach Towards Images of Identity and Femininity Currently Circulating in Japanese Popular Culture" 2010, s:32

[113] Whitham ve Pooke, s: 241



Fotoğraf 44: Nikki S. Lee, "Yuppie" 1998

Kaynak: The Met, The Yuppie Project, görsel için bkz. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284362 (03/11/2020)

Daha çok gençlerin görüldüğü fotoğraflarda hedef, onlar gibi giyinip grubun bir parçası olma, aykırı durmamaya gayret gösterme, böylelikle ortamda yadırganmadan rahat pozlar yakalamak istediği görülmektedir. "Başkaları tarafından nasıl tanımlanırız? Kültürler arasında hareket etmemiz mümkün mü? Lee, "esasen hayatın kendisinin bir performans olduğuna inanıyor. Kıyafetlerimizi görünüşümüzü değiştirmek için değiştirdiğimizde, gerçek eylem ifade tarzımızın dönüşümüdür - ruhumuzun dışsal ifadesi."[114] Odak itibariyle söz konusu alt kültüre ait grupların, kişide yarattığı değişikliği –ki bu varsa- bunun ilişkilere ve bu kültüre ait adanmışlığı inceler. Sosyokültürü oluşturan bu alt kültür gruplarının hayata bakışları, Lee' in kıyafet seçiminin altında yatan düşüncenin hal ve hareketlerine de yansımaktadır. Toplumun bir parçası veya büyük bir çoğunluğunu oluşturan bu gruplara ve yaşadığı coğrafyaya dair incelemeler yapar. İncelediği bu gruplar, lise çağındaki gençler, hippiler, punk, yuppie vatandaşları yaş, cinsiyet, fark etmeksizin projeye dâhil edilirler. Onların yaşam tarzına ait yerlerde; günlük rutinleri içinde yer alır. Sanatçı bir yandan sosyolog gibi bir yandan da performans sanatı sergiler. Her bir projesinin birbirine bağlı olduğu görülen fotoğraflarda, sosyal ortamlar farklı olsa da konu temelinde aynıdır: kimlik ve sosyal ortamda var olma, aitlik hissidir. İzleyicisi bakmakta olduğu hip-hop dansçıları, lezbiyen, hippi, farklı yaş grupları, müzisyenler, gibi daha pek

[114] Museun of Contemporary Photography, "Nikki S. Lee", https://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Lee%2C+Nikki+S.&record=1 (20/01/2021)

çok etnik ve sosyal çevreyi işleyen fotoğraflarda kendi hayatlarını da görebilmeyi amaçlar.

Lee' nin "Parts" serisi oto portre bir seridir. Kendisine eşlik eden bir erkekle kurguladığı mekânlarda fotoğraf çekilmiştir. Aşağıda inceleyeceğimiz fotoğrafta bu seriye ait bir fotoğraftır. Fotoğrafın kapalı bir alanda bunun da arabanın arka koltuğu olduğunu hemen fark edebiliriz. Aracın arka camının açık bir şekilde görülmesi bu fikri destekler niteliktedir. Nikki Lee' nin kendisini gördüğümüz fotoğrafta bakışları donuk ve uzaklara bakmakta, omuzlarında kendisine uzanan bir kol görülmektedir. Yanındaki kişinin yüzünü göremesekte bedensel uzvu ile kendisine eşlik ederken fark edilir.

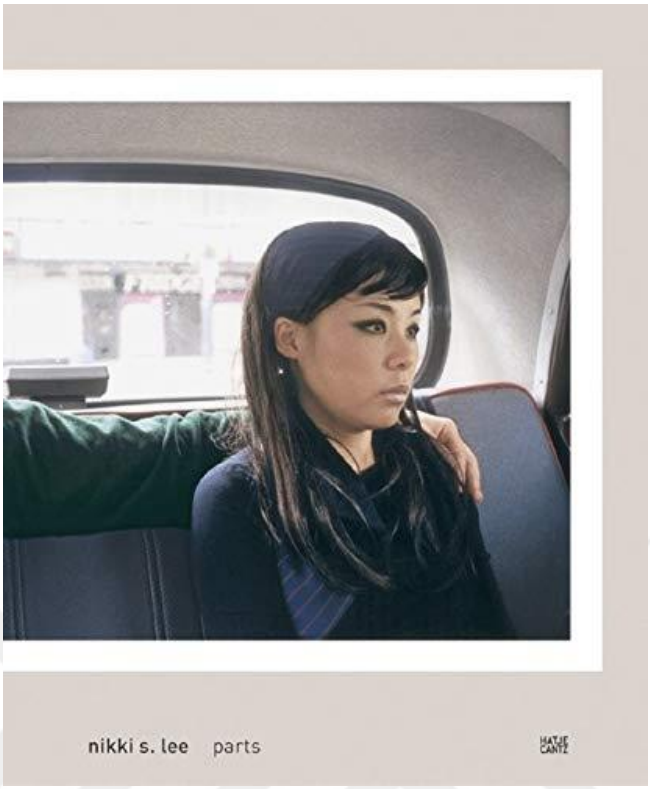
Bu ikili iletişimde bir kopukluk yaşandığını bunun da Lee' nin partnerine olan samimi hareketine karşılık vermek yerine tamamen ilgisiz bakış ve vücut dili gösteriyor diyebiliriz. Kurgu olduğunu bildiğimiz[115] bu sahnede siyah kıyafetlerin bilinçli seçilmesi, Lee' nin saçlarını omuzlarından aşağı serbest bırakıp onları tepeden bir bantla sabitlemesi, gözlerdeki makyaj mutsuz bir ev kadını halini andırmaktadır. Adamın omuzlarına elini atıyor olması ise bir hükmetme, üzerinde söz sahibi olma anlamına gelmektedir. Bu ilişkide yaşanan anlık bir durum gibi gözükse de sanatçı burada detay vererek ilişkinin dinamiği içinde farkındalığı çözmeye çalışır.

Kendini ve kendi kurguladığı sahnelerin yönetmenliğini yaparken serinin tüm fotoğraflarında yanına aldığı kişiyi bilinçli bir şekilde çıkarmıştır. Bu fotoğrafta da izleyici, kolunu gördüğümüz adamın fiziksel varlığını görüyor ve hissediyor. Yüzü diğer serilerde olduğu gibi gözükmemektedir. Kesmeye dair bir röportajında: "Kesmenin amacı, kayıp kişiyi meraklandırmak ve kimliğinin geride kalan kadını nasıl etkilediğini düşünmektir. Hikâyenin sadece bir parçası olsa bile insanları ilişkinin kendisini incelemeye zorluyor."[116]

---

[115] Higgins, s: 134

[116] National Museum Of Women In The Arts, "Fluid Identities: The "Parts" and "Projects" of Nikki Lee, https://nmwa.org/blog/fluid-identities-the-parts-and-projects-of-nikki-lee/ (25/01/2021)

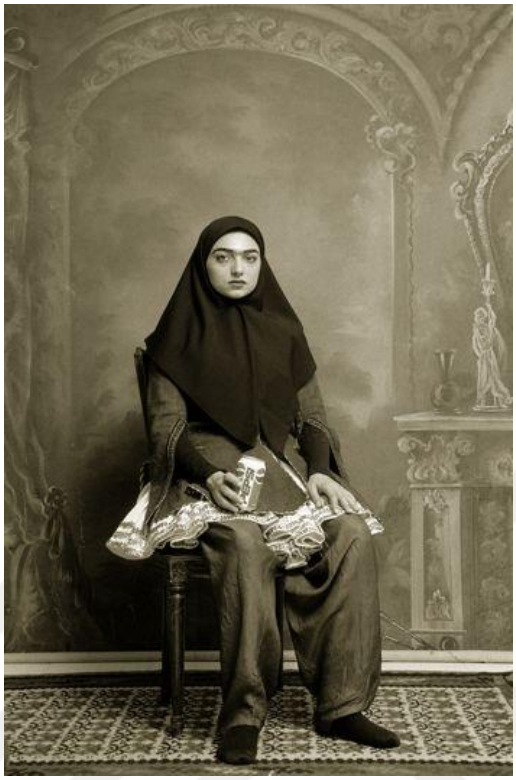


Fotoğraf 45: Nikki S. Lee, "Parts" 2005

Kaynak: görsel için bkz. https://www.hatjecantz.de/nikki-s-lee-69-1.html (05/11/2020)

Bir sır gibi süren proje süreci günlük hayatın akışına dair anlık durumları gösterse de tamamı kurgulanarak oluşturulmuştur. Ayrıca fotoğraf öncesi kurgu, fotoğraf sonrasında da izleyiciye sunulurken fotoğrafta (Fotoğraf 45) görüldüğü gibi paspartu içine oturtularak kesme işleminin baskı üzerinde yapıldığını göstermek için bilinçli kullanılır. Kesmenin kendisinin bir şeyden ayrılma, serbest bırakılma olarak yorumlayacak olursak farklı duygular ile karşımıza çıkan sanatçı karşı cinsle olan fotoğraflama sonrası bir kopuşu anlatmaktadır. Fotoğraf sanatı içinde Cindy Sherman' nın ifade tarzına benzetilen Nikki S. Lee, ister "Parts" projesi, ister "Yuppie", "Scene" serileri olsun hepsinde kimlik konusu üzerine eğilerek giyim kuşamın davranışa olan etkisi ve bunun nasıl olduğunu kendi kişiliğini de işin içine katarak deneyimleyip araştırıyor.

D. Kadının Doğası ve Kimliği: Shadi GHADİRİAN



Fotoğraf 46: Shadi Ghadirian, "Qajar" 1998

Kaynak: Lacma, görsel için bkz. https://www.hatjecantz.de/nikki-s-lee-69-1.html (05/11/2020)

Yukarıda yer alan sepya fotoğrafta sandalyede oturmakta olan bir kadın görülmektedir. İncelemeye başlandığında kadının Müslüman kadınlar gibi başını örttüğü, uzuvlarının görünmeyecek şekilde kapattığı anlaşılmaktadır. Arka planda bir dekor olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Kilim üzerindeki sandalyede oturan kadının kaşları dini usullere göre dokunulmamış, bir eli dizinde bir elinde bir Pepsi kutusu tutmaktadır. Fotoğrafçıya dönük, tüm açıklığıyla direkt kendini ifade etmeye hazır bir bakışla poz vermiştir. Poz verme eyleminin rahatça fark edildiği, fotoğrafçının bunu bilerek yaptığı, izleyicisini 19. yy. fotoğraf stüdyolarını çağrıştıran duruş, ahenk ve dekorla anlatmak istediği düşünceyi taşıyacağı yere yönlendirir. İranlı olan Shadi Ghadirian bu serisinde, kendi kültüründen beslenerek yola çıkmıştır. Fotoğraf isminden yola çıkarak Qajar, İran' da 1794-1925 yılları arasında kalan döneme verilen isimdir. Bu dönem sonrası yaşanan siyasi değişimle toplumsal pek çok değişikliğin görüldüğü İran' da fotoğraf sanatı fazlasıyla etkilenmiştir.

Çünkü İslami çerçevede suret yasaktır. Kajar döneminde fotoğraf stüdyoları ailelerin grup halinde gidip hatıralarını yaşattıkları bir yerdir. Öyle ki fotoğraf tarihinde de eşine rastladığımız Nadar' ın stüdyosundaki gibi sahnelerin yer alan fotoğraf bir statü belgesiydi. Yukarıdaki (Fotoğraf 46) fotoğraftan da anlaşılacağı gibi bir dekor, İran' ın yakın tarihine dair kültürel ipuçlarının yanında küresel bir marka olan elde duran Pepsi kutusu ince ayrımlarla dolu dikkat çeken önemli nüanslardır. Devrim sonrası İran kadınının kimlik bunalımını fotoğraf serisinde anlatan Ghadirian, yöreye özgü kıyafetler ile modern döneme ait objeleri bir araya getirmiştir. Bu iki dönem arasında kalmış kadınların durumunu sahneye koyar. Buna ilişkin The Guardian' a verdiği röportajda : " Eski ve yeni arasındaki bu çatışma, genç neslin şu an İran' da nasıl yaşadığıdır… Moderniteyi kucaklayabiliriz ancak ülkemizin geleneklerine hala aşığız."[117] ifadelerine yer vermiştir.

İranlı bu sanatçının sanatçı projelerinde İran kültüründen yansıttığı ironiler fazlasıyla görülür. Doğduğu ülkede kadın olmak kavramından beslenen, kadın kimliği temelli işleri ile tanınır. Bunun yanı sıra ne kadar tek bir coğrafyanın kadınını ele alıyor olsa da o evrensel bakış açısı ile her coğrafyanın kadını onun ilgi alanıdır. Onların hayatları, ait olduğu toplumdaki statü ve durumları fotoğraflarında çözümlenir. Tabii ki din olgusu büyük bir alanı kapsasa da İran günlük hayatının içinde karşılaşılan kadına dair sorunlara ışık tutar niteliktedir.

İncelenen dört başlıkta kimlik, feminizm, kadın ve kadın bedeninin ele alındığı kurgu fotoğraflar, proje içinde kavramsallaştırılarak arka planında bir fikrin, sorunun, sosyal sorumluluğun yattığı çalışmalardır. Sahnelenen her bir fotoğraf karesi bir performansın sergilendiği eyleme dönüşerek anlatının tamamlanmasını sağlar. Okumaların tamamlanabilmesi için izleyici çeşitli bilgilere ihtiyaç duysa da, sanatçı açısından tek bir fikre ya da bakış açına odaklanmak gerekmez. Ucu açık olan kavramsal sanat, çeşitli okumalar sayesinde asgari müşterek bir noktanın bulunmasına imkân sağlar.

[117] Sanam Emami, "Iranian Women Tell Their Stories Through Photographs", https://lobelog.com/iranian-women-tell-their-stories-through-photographs/ (28/01/2021)

II. BELLEK OLUŞTURMA VE TARİH TEMELLİ FOTOĞRAFLARIN GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELENMESİ

A. Belgesel Fotoğraf Gerçeğinde Kurgu: Max Pinckers

1988 Belçika doğumlu fotoğrafçı, fotoğraf eğitimini tamamlayarak dünyaca önemli kurumların düzenlediği yarışmalarda ödüller kazanmış, Magnum Photos' da aday üyeliği yapmıştır. Çalışmalarından söz ettirmeyi başaran Pinckers' ın gerçeklik ile oynadığı oyun, kurgu ile gerçek arasındaki ince çizgiye güzel bir örnektir. Sahnede yer alan dekora, ışıklandırmaya, modellerin mimik ve kıyafetlere kadar titiz çalıştığı ve fotoğraf tarihinde kendisine benzer teknikte çalışmış olan sanatçıları gözlemlediğini anlıyoruz. Jeff Wall' un "A Sudden Gust of Wind" fotoğrafına benzeyen "Two Kind of Memory and Memory Memory Itself" fotoğrafı Pinckers' ın Wall' dan ilham aldığını görülmektedir.

Fotoğraflarında ele aldığı konular, tek bir bakış açısı ile ilerlemeyip konunun birden fazla görülebilecek yanının olduğunu, hikâyeyi anlatmaya başlarken karakterlerin duruş ve mimiklerini gerçek hayattan koparmadan vermeye çalıştığını görürüz. "Çalışmaları, belgesel görüntülerin üretimini ve tüketimini çevreleyen eleştirel, teknolojik ve ideolojik yapıları araştırıyor. Pinckers için belgesel fotoğrafçılık, bir dış gerçekliğin temsilinden daha fazlasını içerir: gerçekliğe ve gerçeğe farklı şekillerde eklemlenmeye açık çoğul, şekillendirilebilir kavramlar olarak yaklaşan spekülatif bir süreçtir."[118] Fotoğraflarının genelinde anlık fotoğraf karesi gibi gözükse de sinemasal bir prodüksiyon ile çalışır. Her kurgulanmış anlatı fotoğrafçısında olduğu gibi Pinckers' da bir hikâye anlatımı ile başlar. Bunu belgesel fotoğraf mantığını bırakmadan yapar. Bugün kendisinin çeşitli projelerini Magnum ajansının internet sitesinde sanat ve kültür başlığı altında görmek mümkündür. Çalışmaları teknik olarak aynı olsa da konuları itibariyle belgesel mantıkla ele alan sanatçı birçok farklı kültürü işlemiştir. Tayland, Japonya, Hindistan gibi Asya ülkelerinin toplumsal konuların işlendiği projeleri bulunmaktadır. "Temsil ettiğini iddia ettiği dış dünya gibi, belgesel imge de doğası gereği istikrarsızdır, bağlama ve gerçekçiliğin geleneksel dillerine bağlıdır. Pinckers'ın çalışması, gerçeği, kurguyu ve hayal gücünü gerçeğin tanımlanma ve temsil edilme biçimlerini yansıtmak için birleştiren çağdaş ve tarihsel

[118] Max Pincker kişisel web sitesi, hakkında bölümü, https://www.maxpinckers.be/info/ (24/03/2021)

tartışmalardan yararlanıyor. Belgeseli, algının karmaşık doğasını araştıran yalnızca görüntüleri değil, nesneleri, performansı, metinleri, buluntu görüntüleri ve heykelsi müdahaleleri de içeren karma bir uygulama olarak ele alıyor."[119]



Fotoğraf 47: Max Pinckers, "Two Kinds of Memory and Memory Itself"serisinden, 2015

Kaynak: Görsel için bkz http://www.maxpinckers.be/projects/two-kinds-of-memory-and-memory-itself/ (05/11/2020)

Yukarıdaki fotoğrafta (Fotoğraf 47), yapının önünde toplanmış altı gencin sohbet ettiği görülmektedir. Binanın yüzeyinde çeşitli tabelalar göze çarpmaktadır; bunlar reklam ve trafik bilgilendirme işaretlerini içerir. İki tanesi binaya ait bir yükseltide oturmakta olan ve onların hemen ayakuçlarında bir başka kişi yerde çömelmiş elinde sigarası ve suratı bu yükseklikte oturan kişilere dönüktür. Çömelmiş kişinin arka tarafında ayakta durup yüzü bu iki kişiden birine bakar; ayaklarının dibinde ise kasalarda durmakta olan şişeler vardır. Bu dörtlünün tam karşısında iki kişi görülür birinin koluna girmiş kişiler binaya ait parçanın üstünde oturan iki kişiden solda olanın eline doğru uzanır. Yani genel olarak baktığımızda hiçbirinin objektife dönük olmadığı, konuşulan olayın üç ya da dört kişinin arasında olduğu diğer iki kişinin ise buna tanıklık ettiği ortaya çıkar. Aralarında

[119] https://www.maxpinckers.be/info/

geçen konuşmanın samimi bir dili ifade ettiğini söylenebilir. Çünkü yüzünü görebildiğimiz kadarıyla kişiler gülüyor, vücut pozisyonları da gülme eyleminin verdiği doğrultudadır. Tamamının takım elbise giydiği altı adam sokak üstü bir binanın köşesinde fotoğrafçının kamerasına yakalanmış gibidirler. Ancak fotoğrafta ışıklandırmaya dikkat edildiğinde yapay ışıklandırmalarla ortamı homojenleştirme sağlanmıştır. Aslında fotoğrafta yer alan canlı ögeler gerçek bir anın ifadesi gibi dursa da fotoğrafta geri kalan her şey bu doğallığın tersine işler. Burada da bir sahnelemenin var olduğu sanatçının burada ne anlatmak istediğine kafa yormaya başlar izleyici. Fotoğraf altı yazısı verilen isim "Two Kinds of Memory and Memory Itself" , İki Tür Bellek ve Belleğin Kendisi, Japonya' da çekilmiştir. Uzakdoğu ülkelerinden biri olan Japonya, diğer ülkeler gibi kendi kültürünü yaşayan ve yaşatan özellikle inanç konusunda birden fazla söz sahibi olan anlayışın bulunduğu, bunun yanında öze çok fazla önem veren ülkelerden biridir. Batı karşısında bu öze inme, öze sahip olma ve bulma yolunda basitleşmiş, rafine olmuş yaşam tarzı daha kapalı olmalarını sağlamıştır. Ancak fotoğrafta buna ait bir gösterge yoktur. " Saitama' ya geldiğimde, tipik Japon klişelerinin hiçbiriyle karşılaşmadım, bu yüzden onları Batı' daki Japonya' nın mevcut veya abartılı temsiline göre sahneleyerek ve beni etkileyen Japonya' da üretilen fotoğraflara atıfta bulunarak oluşturdum."[120] Resmî bir hayatın görüldüğü ülkede yukarıdaki fotoğraflar tamamen aykırıdır. Bu fotoğrafta Amerika' nın veya Avrupa gençlerinde rastlanan serbestlik, bunun yanında bu serbestliğe bir kere daha karşı duran takım elbise resmiyeti vardır. Özü arama, bulma ve yaşamada bedene fayda sağlayacak besinlerin tüketilmesi varken fotoğrafta sigara içildiği gözlemlenmektedir. Japon kültürünün Batı kültürü ile bir araya getirip ortaya çıkan manzarayı kendince kurgulayıp hikâyeleştiren Pinckers, aslında aykırı duran, birbirine uyum sağlamayıp yapay gözükebilecek iki kültürün farkını gözler önüne sermiştir. Proje dayatılmakta olan kültürler arası durumlara dikkat çekmektedir. Konusu ve tekniği itibariyle belgesel projeye ait olan tür kurguların ve anlatının etkisi ile sanat kaygısı taşıyan bir tarafa dönüşmüştür.

[120] "Finalist 2016: Max Pinckers" https://www.leica-oskar-barnack-award.com/en/information/finalists-2016/max-pinckers.html (02/02/2021)





Fotoğraf 48-49: Max Pinckers, "The Fourth Wall", 2012

Kaynak: Görsel için bkz. http://www.maxpinckers.be/projects/the-fourth-wall/ (07/11/2020)

Fotoğraflarda (Fotoğraf 48-49) göründüğü gibi sanatçı, Uzakdoğu ülkelerinde yaşayıp buranın kültüründen yola çıkarak prodüksiyonlu işler çıkarır. An fotoğrafı olmasına özellikle dikkat ederek seri üretimler halinde projelendirir. Kavramsal sanatın da temeline baktığımızda bir anlatının tamamlanması için seri halinde ve aynı zamanda multi disipliner çalışma söz konusuyken bunu tek bir obje vb. materyalle de yapabileceğini bir önceki bölümde örneklerle incelemiştik. Max Pinckers, genellikle iki zıt kavramı doğrudan zıt kavramlar gibi verebilirken ideolojik, sosyolojik, dinsel karşıtlıkları temel alarak izleyiciye soru sorma gücünü kendisinde bulur.

B. Zamansızlık İçinde: Nicolas DHERVİILLERS

Max Pinckers gibi çalışma tekniği benzer olan, Nicolas Dhervillers benzerlikleri ise konuları seçiş ve sahneleme sırasındaki gerçek ile kurgu arasındaki ince çizgidir. Hatta Dhervillers izleyicisini bu konuda bir adım daha öteye götürerek zamansızlığın var olabildiğine inandırır. Dhervillers aynı zamanda aldığı sinema ve tiyatro eğitimlerini de birleştirerek eserlerine bu disiplinlerin birikimini yansıtır. Sanat tarihinden bolca ilham alan sanatçı, çağdaş sanatçılardan da etkilenmiştir. Jeff Wall bu isimlerin başında gelmektedir.

Dhervillers' ın çalıştığı toplumsal kimlik ve bellek konularını yeniden kurgulanan bir geçmiş, şimdi ve gelecek ekseninde şekillendirmektedir. Geçmişi -sahnelediği her bir fotoğrafta- esinlendiği bir klasik ressamdan ya da barok bir figürden gelerek şimdi' ye -anın



Fotoğraf 50: Nicolas Dhervillers, "Behind The Future", 2012

Kaynak: Görsel için bkz http://www.nicolasdhervillers.com/photography/behind-the-future/ (07/01/2021)

içine- yerleşir ve gelecek bir zaman diliminde yaşamaya devam eder. Buradaki "gelecek"te fotoğrafın temeli olan ölümsüzlükten de güç alır. Kavramsal sanatla beraber çokça görmeye başladığımız eserin bir metin ile sunumunda kelimelerin gücünü kullanır. Zaman konusunda oldukça hassas olan sanatçı izleyicisini bu konuda tereddütte sokar ve bununla da kalmayıp süreklilik yaratan uç sınırlarda daima izleyicisini götürüp getirir. Bu çerçevede tezatlığı koruyarak konusunu nüanslarla başarılı bir şekilde açıklar.

"Nostalghia" isimli çalışmalarına baktığımızda sisli manzaralar görürüz. Bir pictorialist etkide yağlı boya resmini andırırken bir süre daha bakmaya devam edince fotoğraflardaki zaman meselesi bir sorun haline gelir. Manzaralardaki ölü doğa, günün hangi zaman dilimi gibi sorulara cevap bulmaya çalışan izleyici, yerin (mekân) andaki mükemmelliğinde kaybolur.

"Behind The Future" isimli çalışmasında diğer projelerinden farklı olarak, Hilla ve Bernd Becher' lerin yapısalcı yaklaşımla çalıştıkları "insansız" yapıları fotoğraflamıştır. Fabrika, köprü gibi endüstri içerikli, kimi yerde genel kimi yerde soyutlanmış kadrajlarla zamanın içinde kaybolunan anları yaratır. Gerçek, kurgu, sanal üçgenine yerleşen fotoğraflar titizlikle yaratılmış mükemmeli gösterir. Var olamayacak kadar her şey yerli yerinde (Erwin Olaf mükemmelliği) bilinç seviyesinde ise burası aslında var olan bir yer dedirtecek kadar da gerçektir. Fotoğrafçı bu çalışmalarına "photographic painting"[121] is-

[121] "Gemeente Museum Helmond, Nicolas Dhervillers", https://sherryleedy.com/main/nicolas-dhervillers-bio/ (video anlatım), (02/02/2021)

mini vermektedir. Terk edilmişlik hissi ile sanal bir dünya yaratarak isteyen sanatçı izleyicisine adeta video oyunun içinde sokarak oynayacağı karakterin şekillenmesine izin verir. Terk edilme hissi, sessizliğin bir anda şiddetli bir gürültüyle belirmesi durumu tekinsizlik halini de içinde barındırır. İki uçta gidip gelinen bu hal fotoğraflarda gözlerin



Fotoğraf 51: Nicolas Dhervillers, "Hommages", 2013

Kaynak: Görsel için bkz http://www.nicolasdhervillers.com/photography/uncertain-fates/ (09/01/2021



Fotoğraf 52: Nicolas Dhervillers, "Uncertain Fates", 2019

Kaynak: Görsel için bkz http://www.nicolasdhervillers.com/photography/uncertain-fates/ (07/01/2021)

uzun süre fotoğrafta hapsolmasını sağlar.

Zaman kavramının var olduğu Dünya' da zamansızlığı eserlerine yansıtan; karakterlerini geçmiş zamandan alıp getiren ve bunları ustalıkla birleştiren sanatçı; fotoğraflarında yer alan manzaralar gerçekte var olamayacak kadar pürüzsüz ve şiirsel iken, figürün varlığıyla izleyiciyi hayatın içinde tutmaya devam etmektedir. "Behind The Future" çalışmasında sanal bir âlemi, fotoğraf-resim birleşimiyle yaratırken "Detachment", "Hommages", "My Sentimental Archives", "Tourists 1&2", "Uncertain Fates" çalışmalarında gece-gündüzün iç içe geçmesiyle zamansızlığı anlatan çalışmalarıdır.

Aldığı tiyatro, sinema, sanat tarihi eğitimlerini birleştirdiği çalışmalarında açıkça belli olan sanatçının, yukarıdaki fotoğrafları (Fotoğraf 51-52) buna güzel bir örnektir. Hommages serisi, "Tourists 1&2" ve "My Sentimental Archives" serilerinden sonra gelen devam niteliği bir çalışmadır. Farklı yüzyılların sanatsal üsluplarını incelemeye alan Dhervillers, Hommages' da (Fotoğraf 51) 17. yüzyıl ressamlarından etkilendiğini söyleyen ve fotoğraflarında seçtiği karakterleri tarihin bir anından koparıp getiren sanatçı, karakteri kendi yorumladığı zamanla yaşadığı çağın sanat anlayışında var olan teknik olanaklarla birleştirir. Karakterine yeni durum ve koşullar yaratır. Pictorialist etkilerin hâkim olduğu

Hommages (Fotoğraf 51), baroğun ağır havasının yanında detaycılığı gerçeklikten kopmaz. Sanat tarihi bilgisini yoğun bir şeklide kullanmaktan çekinmezken, izleyicisini bu bilgileri bilme zorunluluğuna sokmaz; çünkü fotoğrafın şimdiki zamana ait olmadığını fark ettirir. Sanat tarihindeki hangi çağ, hangi ressam ve hangi eserine ait olduğu gibi bilgileri izleyici bilmese de bunun bir fotoğrafta rastlanılmayacak kadar resimsel ögeler içerdiğini fark eder. Kendisinin de ifade ettiği üzere 17. yüzyıl ressamı Nicolas Poussin' in eserlerinin etkisinde, manzara ve dramatik ışık kullanımı ile konusunu harmanlayarak sonsuz bir huzur içinde eserini izleyiciye yansıtır. Fotoğraflardaki manzaraya bakarken günün hangi zaman dilimi, saat kaç sorularına cevap bulmak imkânsız gibidir. Var olan atmosfere ilk bakışta alacakaranlık tanımı konulabilirken gece-gündüz kavramı yitirilerek anakronik bir hale gelir.

Uncertain Fates, serisinde de (Fotoğraf 52) karakterler klasik sanat eserlerinden alınıp getirilmiştir ve yer aldıkları fotoğrafta aykırı bir unsur olarak görülmezler. Serinin tamamı doğada geçerken mevsim itibariyle sonbahar olduğunu fark edebiliriz. Kurumuş otlar, kopmuş ve yapraksız dallar, cılız bitki örtüsü ve yosunlar… Uncertain Fates serisi tema olarak ölüme vurgu yaparken kullanılan ışık da bunu destekleyici niteliktedir. "Kış bitki örtüsü kalbe yerleştirilmiş, içe dönük düşünceli görünür. Meditatif, gergin, endişeli ve durgun duruşlar bizi, çevremiz ve bedenimizle olan şeklimize yönlendirir." [122] Serinin yukarıdaki fotoğrafına (Fotoğraf 52) baktığımızda figür klasik bir eserden gelirken, ikonik duruşunu da sergiler. Başta bahsedildiği gibi zamansızlığa bir kanıt daha oluşturur. Ağır atmosferik havayı burada da devam ettiren sanatçı kullandığı parlak sarı ışık huzmeleri ile derinlik algısı yaratır. Eser içindeki zıtlıklarla metaforik anlama devam ederek gerçek dünyadan da kopmamaya çalışır. "Fotoğraf belli bir zaman diliminin ötesine bakmak, düş kırıklığı geliştirir. İlk baktığımızda biz e memnuniyet veren görüntü, şimdi bizim görmeyi arzuladığımız şeyin önünde belli derecelerde peçe haline gelmiştir. Tek bir görüntü ile uzun süre baş başa kalmak, bakma üzerindeki hayali egemenliğimizi kaybetmemize –bu egemenliği kamerayı elinde tutarak hak eden o görünmeyen kimseye geç-

[122] Nicolas Dhervillers, kişisel web sitesi, "Uncertain Fates" projesi, http://www.nicolasdhervillers.com/photography/uncertain-fates/ (12/02/2021)

mesine- neden olur. Artık görüntü bizim bakışımızı almaz, bizim kurulu merkeziyetçiliğimizin garantisini sağlamaz. Daha çok olduğu gibi, bakışımızdan kaçar, kendi sadakatini ötekine onaylar. ” [123]



Fotoğraf 53: Nicolas Dhervillers, “My Sentimental Archives”, 2011
Kaynak: Görsel için bkz http://www.nicolasdhervillers.com/photography/my-sentimental-archives/ (09/01/2021)

My Sentimental Archives, (Fotoğraf 53) serisi yine zamansızlığı ve kullanılan teknik itibariyle diğer serilere benzerlik gösterse de altında yatan konuyla ayrışır. Kendisi burada hafıza ve bellek kavramlarının önemle ele alınmasından söz öder.[124] Birden fazla materyalin bir arada kullanıldığı seride doğal ve yapay ışık kullanımının yanı sıra, fotomontajdan da yararlandığı görülmektedir. Bir kasaba hayatını anlatan seride figürler günümüzden değildir. Kıyafetle anın içinde, bulundukları yere uyum sağlasalar da açıkça görülmektedir ki geçmişten geliyorlar. “ My Sentimental Archives, geçmiş ve şimdiki zaman arasında bir bağ oluşturmaya çalışılıyor. Karakterlere çağdaş bir yaklaşım uygulansa da şehir manzarası, peyzaj aracılığıyla bu anlatılmaya çalışılıyor. Bu nedenle resim-

[123] Burgin, s: 161

[124]“Gemeente Museum Helmond, Nicolas Dhervillers”, https://sherryleedy.com/main/nicolas-dhervillers-bio/ (video anlatım) (02/02/2021)

ler yeniden renklendirilip kesilir, kopyalanır ve yapıştırılır; onlara yeni bir görünüm kazandırılır. Sahneler gündelik hayatın belirsizliğiyle birlikte yaşadığı resim tarzını yeniden canlandırır. 19. yüzyıl sakinleri, eskiden kendilerine ait bir kasabanın modernliğini keşfederek, günlük yaşamı canlandırarak mekânlara el koyan yeniler olurlar. Öznel ve çağdaş bir imaja karşı olmayan belgesel anlayışında hem kolektif hem fotoğrafik hafızayı benimsemek, görüntüyü daha geniş anlamda sorgulama arzusuyla bağlantılıdır." [125] İnsanlık var olduğundan bu yana çeşitli bellek kayıtları oluşturmuştur. Bu varlıklara hem tarihsel boyutta hem de kolektif boyutta bağlamlar yaratmışlardır. Hafızalara kazınan fotoğrafik görüntüler, insan belleğinin genişlemesine ve toplumsal duyarlılıklarının artmasına aynı zamanda da toplumsal gelişme sürecine doğrudan etki etmektedir. Bellek araştırmalarında kullanılan yöntem, hangi disiplin olursa olsun o disiplin alanının yöntemleri kullanılarak ifade etme biçimidir. "Tüm ayrıntılarına hâkim olmasak da bir şekilde vakıf olduğumuz bir olayın hatırasını pekiştirmek veya doğrulamak, ama aynı zamanda onun hakkındaki bildiklerimizi tamamlamak için tanıklıklara başvururuz."[126] Fotoğraf için bahsedilen bu tanıklığa anahtar sözcük "görsel kayıt yeteneği"dir. Geçmişten şimdiye bir akışı kesintiye uğratarak dondurulan an, nesnenin biçiminde sabitlenir. Fotoğrafçının tek elinden çıkan kayıtlar insanlığın bellek kayıtları haline gelir. Bu bağlamda eşyanın hem tarihsel boyutu vardır hem de kolektif bir boyutu. "Kollektif belleğin, tarihi bellekten farklı olarak yalnızca benzerlikleri sakladığı söylenemez. Bellekten bahsedebilmek için, belleğin yayıldığı dönemin kısımlarının belli ölçüde farklılaşmış olması gerekir. Bu gruplardan her birinin bir tarihi ve bu tarihin de önemli kişileri ve olayları vardır."[127]

Nicolas' ın fotoğrafına baktığımızda (Fotoğraf 53), bir hafıza sorunu yaşanır. Manzara fotoğrafının solunda yer alan ve bir dağın eteğine oturtulmuş fabrika bacaları görülmektedir. Birkaç ağacın yer aldığı bu yerde sol alt köşeye doğru bir takım fabrikasyon atıklar görülmektedir. Fotoğrafın sağında çok küçük bir alanı kaplayan ve uzayan asfalt yol kenarında kalmış bir kadın yüzü sağ çapraza dönük durmaktadır ve kıyafetleri çağımız kıyafetinden farklıdır. Monokrom tondaki fotoğraf, günün hangi saati olduğuna

[125] http://www.nicolasdhervillers.com/photography/my-sentimental-archives/

[126]Maurice Halbwachs, "Kollektif Bellek", Pinhan Yayınevi İstanbul, 2018, s:29

[127]Halbwachs, s:105

karar veremediğimiz ama akşama dönük olabilecek ışıkla, pozitif duygulardan uzak, esrarengiz bir durum barındırmaktadır. 20. yüzyılda bir önceki yüzyıldan getirilen kadın figürünün manzara içinde konumlanması bu durumu yaratır. Çünkü manzaralarda kullanılan ışık, renk ve detayların teknoloji çağının çok uzağında gizemli bir havası vardır.

Sanatçının fotoğrafta yer alan bölgenin arşiv fotoğraflarından çıkardığı[128] fotoğraflar, sahneye koyduğu doğa içinde modern hayatları nüansla anlatmıştır. Kırsal kesimde bir kasabanın içine yerleştirilmiş mekanik bir araçla geçmişte yaşayanlar arasındaki bağı aykırılıkla anlatır. Yeniden sahnelenen fotoğraflarda gündelik hayata dair anlar içine yedirilmiş tuhaflıklarla zaman kavramını zamansızlık olarak ele almıştır.

Fotoğrafta zaman ve bellek birbirinden ayrılmayan her anlamda birbirine eş aynı zamanda kendi içinde başlıklara ayrılan dallardır. Zamanı tahayyül etmeye çalışırken insan mekânla iç içe kalıp, psikolojik anlamda ölçmeye çalışır. Topluma, kültüre ve daha başka birçok etken ile etkilenen; zaman için saat, dakika ve günlerle ölçülebilir demek basit kalır. Tüm çalışma boyunca zamanı felsefik olarak tartışıp, fotoğrafla ilişkilendirip bağlam kurmaya çalışmıştır. Söz konusu olan eş zamanlı bellek formatlamalarıdır. İleriki dönemelerde bu tanıklık sadece aktüel olana değil aynı zamanda belleğe ilişkin olanla verileri toplar. Fotoğraf gerçeğe en yakın saptamayı yapıp öbür taraftan fotoğrafın olanakları ile manipüle edip daha sofistike olanaklar geliştirir.

C. Tarihten Savaş Sahneleri: Mikel BASTİDA

Mikel Bastida, tarihte yaşanmış olayları seçerek yeniden sahneleme yoluyla üretimler yapmaktadır. “War Theatre” serisi, 2. Dünya Savaşı’ nda yaşanan olayların izini sürer. Arşiv görüntülerinde savaşa dair olanları döneme ve konuya ait filmlerden seçtiği sahneleri hayal gücü ile harmanlayarak oluşturduğu senaryolarda kollektif hafıza kayıtlarını büyük bir prodüksiyonla yaratır. Yeniden sahnelenen fotoğraflarda belgesel tavır yanında, sinematografik kusursuzlukta mevcuttur. “Zihin hatırayı, zaman içinde, belirli bir gruba ait olan zamanın içinde bulmaya ya da daha ziyade onu yeniden meydana getirmeye çalışır ve zamandan destek alır. Zaman, zihne ihtiyaç duyduğu desteği ancak ve ancak;

[128] http://www.nicolasdhervillers.com/photography/uncertain-fates/ (02/02/2021)

değişime uğramamış, bugünde dünü bulmamızı sağlayacak şekilde bugün de dün olduğu gibi kalmış sürekli bir ortam gibi tasavvur edildiği ölçüde sağlayabilir."[129] Mekân ve zaman hayatın her alanında kendini hissettiren kavramlardandır. Bu kavramlar yaşam ile o kadar hemhal olmuşlardır ki üzerinde düşünülmez. Zaman çoğunlukla birimlerle ölçülür; mekân ise gündelik hayat içinde eriyip gider. İnsanın dış dünyayı algılaması ve konumlandırması dış dünyanın kendisinde bıraktığı izlenimlerin hepsi fotoğraflarında mekân ve zamanla birleşiktir. Bu birleşikliğin değişik boyutları, birbiri ile ilişkili olma hali farklı kavramlarla algılanır. Mekânlar, bireylerin ya da grupların kimliklerini oluşturmakta bir zemin hazırlar. Zamansa deneyimler üzerinden devam eder. Böylelikle mekân ve zaman toplumu oluşturan unsurlardan biri haline gelir. İnsanın toplumda, dünya ile kendi arasındaki konumlandırmayı, anlamlandırmayı yapabilmesi için zaman ve mekân önemli bir yere sahiptir.



Fotoğraf 54: Mikel Bastida, "War Theatre", Battlefield. Baldellou (İspanya) Day, 1944

Kaynak: Görsel için bkz https://www.burnmagazine.org/essays/2011/07/mikel-bastida-war-theatre/ (13/01/2021)

Yukarıdaki fotoğrafta savaşın gerçekliğinden uzak, baharın güzelliklerinin fark edildiği, dağ yamaçlarının ortasında rüzgârın esintisiyle sağa sola savurlan başakların tam

[129] Halbwachs, s:146

ortasında askeri üniformasıyla bir adam görülmektedir. Bastida, savaşın izlerini Belçika, İngiltere, Fransa, Rusya ve Finlandiya' nın ardından yukarıdaki fotoğrafın da yer aldığı İspanya' çekmiştir. Fotoğrafta yer alan model elinde bir kamera tutmakta ve bu cihazla ilgilenmeyip yüzünü fotoğrafçıya dönmüş, bir poz verme halinde kafası hafif yukarı dönüktür. Savaşın kalabalığından ve tahribatından uzakta şiirsel bir manzara içinde,havanın sıcak olduğunu anladığımız fotoğrafta savaşa dair tek ipucu olarak üniformayı vermiştir. Nüans yaratarak "buradaydı ve burada oldu" yu temsil eden fotoğraflarda Bastida, bellek ve hafıza ilişkisinin devreye girdiği görüntülerde geçmişten gelen gerçek, şimdiki zamana ait mekân ve düş gücü, başarılı kurgu ile gelen prodüksiyonla manzaralarda yatan sessizliği savaş gibi çarpıcı bir olayla anlatırken fotoğrafçı dramatizasyondan uzaktadır. "Gerçek yaşamda iki tür zaman vardır; ilki gerçek yaşamdaki kronolojik sırada ilerleyen geri dönülemez zamandır, ikincisi ise, belleğimiz yoluyla geçmiş, şimdi ve gelecek içinde gidip geldiğimiz, kronolojik olmayan zamandır".[130] Mekânın zaman ile olan bağlamında yarattığı geçmişte trajik ölümlerin gerçekleştiği noktadan modellerini aktör edasıyla sahnelese de an fotoğrafı ya da belgeselci bir tarzla izleyicisinin karışışına çıkmaktadır.

D. Gerçek Olmayanın Gerçeği: Alison JACKSON

Alison Jackson, Amerika' da işlerini üreten fotoğraf sanatçısıdır. Amerikan hayat tarzını getirdiği, yapaylık, sahte ve kitsch algısını yaratan şeylerden ilham alır. Fotoğraflarının geneline bakıldığında, Pop Art kültüründen gelen kutsalın ölümü ya da imgenin, toplumsal sınıf ayrımı yapılmaksızın bilinçli olarak seçildiği görülmektedir. Dünyaca ünlü isimleri, onların ünlerine ve ünlü olma hallerine, kendi bakış açısıyla, medyanın kullandığı imajlar ile ele alır. Sahnelediği fotoğraflarda olaylar ya da eylemler arasında bir anlam arayışı yaratmadan, doğrudan izleyicisine vermek istediği mesajı verir. "Mental Images" serisinde geçen Prenses Diana fotoğraflarında ölümü ile gelen spekülasyon haberlerine nazaran, kraliyete ait bir figürün medyaya yansıyan, hafızalarda yarattığı durumları sorgulatır. Medyatik (basında yer alan) toplumun da anlam atfettiği bir figüre

[130] Hakan Yılmaz, "Henri Bergson' un Zaman Kavramına Yaklaşımının Çağdaş Anlatı Sinemasına Etkisi", Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: XIII, Sayı 2, Aralık-2011 s:65

Jackson, abartı ve nüanslarla zaman zaman esprili, zaman zaman mahrem alanlarına girerek röntgencilik yapar. Fotoğraflardaki sahneleme ise Cindy Sherman sahnelemelerine benzemektedir. Röntgenci tavrın yanında sinema filminden bir sahnenin duraklama tuşuna basılmış hissi yaratarak anlık karelerde figürlerin rol yapmasından ziyade onların parıltılı hayatlarının yapaylığı, kitschliği üzerine kurulmuş sorgulamalar yatmaktadır. Sahnelenen fotoğraflarda taklit elbette olmazsa olmazlardan olmasına rağmen Jackson' ın fotoğraflarında taklitten öte gerçek, sahte, biriciklik üzerine bir takım sorgulamalar yapmaktadır. Gerçeğin karşısına koyduğu sahte kavramını fotoğrafçı, tanınmış, ünlü, magazinsel isimleri kimliklerini doğrudan ilgili kişi üzerinden değil onlara birebir benzetilen model üzerinden verir ve hayatlarına dair vurucu fotoğraf kareleri çeker.



Fotoğraf 55: Alison Jackson, "Mental Images - Trump and Money" 2016

Kaynak: Görsel için bkz https://www.alison-jackson.co.uk/mental-images (13/01/2021)

Alison Jackson' ın" Mental Images" serisinin 'Trump and Money' isimli fotoğrafında iki kadının ortasında bir adam, bir pençe önünde keyifli anlarının fotoğrafını görülmektedir. Havada uçuşan banknotlar dışında ayrıca sağ tarafta bayrak ve perdeler, sol arkada ise çerçeveli fotoğraf bir sehpa üzerinde durmaktadır. Fotoğrafta yer alan figürlerin surat ifadelerine baktığımızda keyifli bir anla karşı karşıyayızdır. Kadınların gözleri kapalı ve gülerken, merkezde yer alan adam objektife bakarak şaşkınlık ifadesi içindedir. Fotoğrafın geneline hâkim olan keyfin, giyim kuşama, saç ve makyaja yansıması bir kutlamanın

ya da buna benzer bir olayın yaşandığı ana dair olabileceği akla gelir. Arkada duran bayrak Amerika Birleşik Devletleri bayrağı, ortada duran adamın ise ABD' nın 45. başkanı, Donald John Trump olduğunu görülmektedir. Beyaz Saray' da yaşanan bu anın sahnelendiği fotoğraf, nüanslarla dolu bir eleştiri barındırır. Ülkeyi yöneten lider kimliği yanında, iş adamı kimliği olan Trump' ın görev yaptığı yerde eğlence anlayışını barındıran ve bunun sıradanlığını anlatan fotoğraf, izleyicisine bir takım sorgulamalar yapmaya zorlar. Bu sorgulamaların başında kişileri özel yaşamlarıyla ele aldığımızda toplumdaki yeri ya da yaptığı işteki eksik veya fazlalıklsrı nedir?

Jackson, Donald Trump, İngiliz Kraliyet Ailesi, Victoria Beckham, Kayne West gibi magazinsel isimleri yakın markajına alır. Fotoğraftaki algıda değişiklikler yaratarak (II. Elizabeth' in sokakta köpeklerini gezdirirken vitrin bakması) "Royal Family" fotoğraflarında kraliyet isimlerinin günlük işleri ya da toplumda herkesin her şekilde yapabileceği işler üzerinden sıradan olma halini gösterirken bir başka seride şöhret olan isimlerin abartılı anlatımla basitliklerini sorgulatır. Tıpkı yukarıdaki fotoğrafta olduğu gibi basına yansıyan ismin, görev gereği yansımasının çok dışında bir başka tavırla çıkarak kimliklerinin içi boşaltılır. Andy Warhol' un yaptığı gibi ikonik isimleri (Marilyn Monroe) çalışıp içini boşaltan, basit imajlara çevirin, bazen müstehcen yer yer de gerçekliği yansıttığı çalışmaları gibi Jackson' da bunu yapar.

"Hızlı okunan bir fotoğraf elde ettiğinizde, geri dönemeyeceğiniz gerçekten iyi bir görüntü, ne gördüğünüzü bile bilmeden ağlamanıza veya gülmenize neden olur, fotoğrafçılık en güçlüsüdür. Fotoğraf doğası gereği çok manipülatiftir. Arzunuzu kışkırtır. Sizi inandırır - ve bir inanç sistemine ihtiyacımız var."[131] Medyanın malzemesi olan isimler, onların yansıttığı etki alanından takip edilmesi görüntünün gücüne olan inancı fazlasıyla artırır. Jackson' da bunu kullanarak, içerikte barındırdığı imajlar ve imgeler bütünü (Trump, kadın, para, bayrak) buna inanmayı makul kılar. Çünkü teknik anlamda kullandığı dil ve insanın gerçeğe olan inancı buna yardımcı olur. İzleyici fotoğrafa ilk olarak

[131] Leah Ollman, " How Do You Get People To Stop Beliveing The Lies? Ask Artist Alison Jackson", Los Angeles Times, 2020. https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2020-11-23/alison-jackson-artist-fake-trump-celebrity-photos (08/02/2021)

gerçek inancıyla bakar, ardından Jackson' ın fotoğraflarına baktığında gerçek olmadığı gerçeğiyle karşılaşır sonrasında gerçek olanın gerçek olmadığıyla yüzleşir. Burada materyal olarak kullanılan imaj ve imgeler izleyicinin inanma gerçeğinden kaynaklanır. Sebebi ise hayatlarımızın bunlarla çevrili oluyor olması, manipüle edilmeye, gerçeğin farklı tezahürlerinin olabileceği ile yüzleşmeye açık olmamızdır.

III. MATERYAL TEMELLİ KURGU FOTOĞRAFLARIN GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELENMESİ

A. Stüdyoda Kurulan Yerleşim yerleri: James Casebere




Fotoğraf 56-57: James Casebere, "Landscape with Houses " Dutchess County, NY, 2009

Kaynak: Görsel için bkz https://www.jamescasebere.com/20092015 (27/02/2021)

James Casebere, heykel eğitiminin yanında mimarlık ve fotoğraf eğitimlerini[132] birleştirerek konularını kurgulayan bir sanatçıdır. Yukarıdaki fotoğraflarda da görüldüğü üzere platform üzerine kurulan sahneyle kavramsal çalışmalarını üretir. Kurulan bu sahnelemeyle Casebere' nin heykel ve mimari bilgisinin kurgudaki her detayda ne kadar başarılı olduğu görülmektedir. Eserlerinde konularını evrensel meselelerden seçerken - On The Water's Edge projesi- lokal bir alanda heykeltıraş titizliğini form ile birleştirerek

[132] James Casebere, kişisel web sitesi, biyografi bölümü, https://www.jamescasebere.com/bio (06/03/2021)

fotoğrafın ansal gerçekliğine uygun olarak objelere hayat verir ve bu fikrin izleyiciye ulaşmasını sağladığını görürüz.

Stüdyosunda inşa edip an'laştırdığı maketler, sanat tarihi konuları ve sinematografik teknikle bir takım bileşenleri ve forma kavuşturmak için kullandığı malzeme-araç gereç ile yukarıda da görüldüğü gibi Amerika'nın terk edilmiş banliyö mahallelerini anlatan, mekâna dair yaşanmışlıkları sembolik anlatımla, bellek kaybına uğramaması adına stüdyosunda sahneleyerek fotoğraflar. Kurgularına bakıldığında insansız ve bunu destekleyecek her türlü şeyden arınmasının yanında, bellek konusu üzerine kurguladığı bu serisinin, idealleşmiş bir yaşam alanı üzerine kurulduğu fark edilir. Bu yaşam alanı mümkün olduğunca sessizlik üzerine kurulmuş bir mahalledir. Seride günün farklı saatlerine karşılık gelecek aydınlatmanın yanı sıra ortaya çıkabilecek afetler de yansıtılmıştır. İnsana dair her şey ortadadır ancak insanın kendisi yoktur; bu da sahnelemede ortaya çıkan gerçek ve kurgu arasındaki nüansın korunmasında etkili olmuştur.



Fotoğraf 58: James Casebere, "Blue on Water #2 " 2018

Kaynak: Görsel için bkz https://www.jamescasebere.com/20092015 (27/02/2021)

Başka bir serisinde küresel ısınmayla karşı karşıya kalan dünyanın, mimaride buna ait alternatif yapı inşaatları üzerine materyal bazlı kurgu sahneleri oluşturur. Yukarıdaki fo-

toğrafta yer alan seri ise, her geçen gün etkisini hissettiğimiz küresel çaptaki iklim değişikliği krizinde deniz seviyelerinin yükselmesiyle yaşam alanlarının su altında kalması ya da su içinde yaşam sürmeye başlayacak insanlığın alternatif yaşam alanı üzerine kurulmuş bir projedir. Su içinde görülen belirli yükselti üzerinde inşa edilmiş ev, kimliksiz bırakılarak minimal tavırla ele alınıp cam, kapı, bir bölgeye ait imgelerin olmaması; bir coğrafyanın amacına hizmet etmeden tüm canlıların karşılaşacağı sorunu evrensel boyutta ele alır. İzleyicisinin karşısına tamamlanmamışlık hissi uyandırarak ortaya koyduğu maketlerde durumun tam tersini –terk edilmişlik- temasını idealleşmiş, temiz, ferah bir ortamla sunar. Terk edilmişlik içinde dağınıklık, harabe ve yaşama dair, yaşanılan ana dair izler bulunur ki yukarıdaki (Fotoğraf 58) fotoğrafta bunlar yoktur. Casebere, ileride yaşanacak olan zamana göndermede bulunmaktadır. Yine de olumsuz bir tabloyla karşı karşıya kalan insanlık için bu durum bu seride karamsar bakış açısıyla ele alınmamış, yumuşak renkler tercih edilerek ferahlık hissi uyandırılmıştır. James Casebere, dünya ile olan bağında hayata dair var olan her ne varsa onu konu edinerek gelecek için stüdyosunda inşa ettiği süreçlerin yanında hafıza sorununu da ele alarak kolektif bilinç oluşturur.

B. Yaşamın Olmadığı Senaryolar: Lori Nix ve Kathleen Gerber

Nix ve Gerber, diorama çalışmaları ile ütopik kurgular sahnelerler. Her bir projelerinde yarattıkları kurgularda canlı yaşamını olmadığı, bir saniye önce yaşamın sonlandığı ve ardında kalanlarla ya da bu gibi yaşanabilecek senaryolarla kurgularını hazırlarlar. İkili Amerikan reklam piyasasına hazırladığı, reklam fotoğrafları ile de görülmektedir. En büyük ilham kaynaklarının Amerika' da kurulmuş olan Hudson River School bünyesindeki ressamların eserleri olduğunu söyleyen ikilinin, Time dergisine kapak olmuş çalışmaları da vardır (The Smarter House).

Stüdyoda aylar süren kurgulamalar fotoğraflandıktan sonra üzerine yazılan bir metinle izleyicinin beğenisine sunulur. Projelerine konu olarak işler, kişisel deneyimlerden, hayal gücünün de etkisiyle evrenselin yaşayacağı senaryolara döner. Böylece yaptıkları işler sadece yaşadıkları şehir manzarası/mimarisini gösterse bile evrenselin de yaşayabileceği durumları da göz önüne alarak kapsayıcılığı geniş tutarlar. Lori, vermiş olduğu bir röportajında, çocuklukta yaşadığı şehirden çok etkilendiğini söyleyerek ka-

sırgalarıyla ünlü Kansan' taki kasabanın onda yarattığı ve bu dönemde izlediği filmlerin (Logan' s Run, Airtport 76, Planet of The Apes) etkisinin fotoğraflarının bağı olduğunu söyler. Geber ise bilim kurgu filmlerinden oldukça etkilendiğini ve bunun kendisine ilham kaynağı olduğunu söylemiştir. İkili şu an yaşadıkları New York' ta şehrin siluetini, mimarisini gözlemleyerek bunun üzerinde de "Empire" projesinin kendilerine ilham kaynağı olduğunu söylerler.



Fotoğraf 59: Lori Nix, Kathleen Gerber, "The City, Mall " 2010

Kaynak: Görsel için bkz http://www.lorinix.net/the-city/outt44inicmq7n6s5aqzibufr23n9a (06/03/2021)

"The City, distopik yaratımın yanı sıra iç mekânlarda harabeye dönen bir afet sonrası anların yaratımını içermektedir. Canlı varlığın var olmadığı ama yaşanmışlığa dair ipuçlarının fazlasıyla hissedildiği seride, sanki kıyametin kopmuş ve sonrasında ardından kalanları gösteren bir yandan ürküten sessiz mekânlar ve manzaralar görülür. Tüm bunların bir stüdyoda kurgulanıp sahnelenmesi için Lori "Bu sahneleri aramak için dünyaya çıkmak yerine, dairemde kalmayı ve kendi dünyalarımı kurmayı seçiyorum. İnsanları çevrelerindeki dünya ve bir tür olarak karşılaştığımız zorluklar hakkında gerçekten daha fazla düşünmeye teşvik etmek istiyorum."[133] Kathleen şunları ekliyor: "Fotoğraflarda neler olduğunu kesin olarak tanımlamıyoruz. Açıkçası, genel bir temamız var - felaket bir şey oldu, insanlık gitti, geriye kalan tek şey boş binalar ve terk edilmiş manzaralar - ama bununla ilgili ayrıntılarla gerçekte olan şey kasıtlı olarak belirsiz bıra-

[133] Tomo Taka, "Apocalypse Now: Miniature Scenes From The End Of The World", Cnn Style, 2016. http://edition.cnn.com/style/article/miniature-scenes-of-apocalyptic-architecture/index.html (10/02/2021)

kılır. Bu, izleyicinin ne olduğuna dair kendi fikirlerini (veya korkularını) getirmesine olanak tanır. Bunun bir modelin görüntüsü olduğu ve gerçek bir yer olmadığı gerçeği, izleyicilerin yerleştirmesini kolaylaştırabilir. kendilerini sahneye dahil eden ve bu noktada neyin yol açmış olabileceğini hayal edin." [134] Yukarıdaki "The City, Mall" fotoğrafı (Fotoğraf 50) da projesinin bir serisinden; AVM' nin bir kesitini gördüğümüz fotoğrafta üç katını rahatça gördüğümüz, sağda camları olmayan mağaza vitrinleri, tabelalar, zeminde yürüyen merdiven, solda ise sağ tarafın tam tersi yaşama dair belirtilerin olduğu bitkiler ve yaprakları mağazaları görmeyi zorlaştırır. Tavanda üçgene benzeyen açıklıktan gökyüzünün mavimsiliği senaryoya bitkilerin kattığı olumlu havayı desteklemektedir. Harap olmuş bir sahneyle karşı karşıya olduğumuz fotoğrafta ölümün yaşandığı – metaforik anlamda- bir müddet bu sessizlikle kalan yerde doğa kendi kendini yenileyerek ekolojik dengesini kurup tekrar hayat sağlamaya çalışır. İnsanı direkt görmeden yaşanmışlıklara ait görüntülerle karşı karşıya bırakarak, kendine zarar veren insanın, fotoğrafta doğanın insana yaptığı görülmektedir. Doğanın, insanoğluna karşı bir galibiyet aldığı, insanın ona karşı acınası tavrı karşısında doğal afet durumuyla iç içedir. Burada da çok geniş bir yelpazede mekânlar ele alınmıştır. Metro, kütüphane, sınıf, müze, harita odası, gözlem evi, tiyatro, botanik bahçesi, çamaşırhane, bar, kilise gibi hayatın her alanından senaryolarına dâhil ederler. Bu da proje hazırlanırken ilk akla gelecek olan sahnelerinde dışına çıkarak, hayatın her alanını kapsayarak insanın o an nerede ne yaptığı ayrıca olası bir felakette ardında kalacak olana bir bakış sunar. Bu sahneler inşa edilirken gerçeklik fazlasıyla ön planda tutulur, en ince ayrıntı büyük bir titizlikle çalışılarak sinematografik olmanın yanında sahne sanatındaki başarı ortaya çıkarılır. Projeye ait her fotoğrafla izleyiciye bir takım sorular sordurur. Bu şu an yaşansaydı benim ardımda kalan ne ve nasıl olacak, ne kadar sonra yaşanabilir ki ve ben o sıra nerede olabilirim, bu bir son mu, kıyamet mi, afet mi, ne yaşanmış olabilir ve bu yaşanabilir mi gibi pek çok kişisel sorgulamadan nesnel boyutta ne gibi küresel sorunlar yaşanabilir gibi sorgulamalar yaşatır. 2014 Guggenheim

[134] Katy Cowan, " Artist Lori Nix and Kathleen Gerber Create and Photograph İncredible Model Sets to İmagine a Bleak Future Without Humas" https://www.creativeboom.com/inspiration/the-city-and-other-stories-by-lori-nix-and-kathleen-gerber/ (20/02/2021)

üyesi seçilen Nix, vermiş olduğu röportajda sahneleri için, " insanlık sonrası hali yansıtmak isterken izleyenler tarafından kıyamet olarak adlandırılan insanlığın en son hangi felaketi yaşadığını hatırlatır; SARS, H1N1 gibi bir virüs bile bunun sebebi olabilir. "[135] diyerek şu an küresel çapta yaşanan Covid-19 salgınının dünyada yarattığı şaşkınlığı, tedirgin havayı, "bundan sonra ne olacak?" sorusunun belirsizlikle getirdiği kaygı, Nix ve Gerber ikilisinin sahnelerindeki boyutlara ulaşmasa da projenin altında yatan felsefenin anlaşılmasında önemi büyük ve etkilidir.

İnsan varlığından bu yana yaşadığı gezegene ait tavrı, ekolojik tutumu mercek altına alındığında acımasız ve hoyrat bir tavır takındığı görülür. Sadece bu fotoğrafta değil serinin tümünde bu vurgu üzerine dikkat çekilir. Yaşamlarımızı kolaylaştırmak adına hem kendi nesline hem çevreye karşı bencil bir tutum sergileyen insanlık bir kıyamet senaryosuna maruz bırakıldığında nerelerde ne gibi durumlar olurun detaylarını izleyicisi ile yüzleştirir ve bunun yanında dünyanın jeolojik hareketleri de doğal oluşumları tetiklediğinden insanlığın da etkileneceğini fark ettirir. Anlatılmak istenen insanın yaşadığı gezegene verdiği zarar jeolojik zarardan daha acınası ve etkileri uzun dönemde ortaya çıkacak kadar etki süresi yüksektir. " Lori ve Geber 'de çalışmalarında insanlığa ceza kesen bir afetle bir anda yok olma halini göstermektedirler. İzleyicisine bir süreliğine de olsa 'son bulma', 'son olma' halini afet yoluyla anlatan sanatçılar, izlendiği anda bile gerçekleşebilecek her saniye, yüz yüze olduğumuzun bir gerçeği hatırlatırlar. …Senaryoları icat edilmiştir ancak bunlar belirli bir temel durum çerçevesinde, beklenen bir olayın gerçekleşebileceği ve tetiklediği faktörün ortaya çıkardığı durumlarda hangi rolleri oynayabilirler… Senaryolar geleceğin ne tahmini ne de vizyonları değil, olasılıkların analitik keşifleridir. […] Görsel kurgularda bir senaryonun tanımanın yararı tasvirin somut doğasında yatmaktadır. Gelecekte kesinlikle gerçekleşeceklerini iddia eden tahminlerin veya kehanetlerin aksine, senaryolar yine de yalnızca olası bir geleceğin somut, karmaşık ve farklılaştırılmış bir görüntü sunar. Bu tür senaryolarla bir dizi olasılığa açık olmaları ve somut, görünür form halindeki potansiyeli birleştirme biçimleri sayesinde anlatılar açılır;

[135] Abigail Jones, "The Post-Mankind Vision of Photographer Lori Nix" Newsweek Magazine, 2015 https://www.newsweek.com/2015/02/20/post-mankind-vision-photographer-lori-nix-305531.html (22/02/2021)

şimdiki zaman, geçmiş ve olası gelecekteki gerçekliklerle birleşmemize izin verir."[136] Magdalena Kröner "The Course of Empire: The Empty World of Lori Nix" yazısında bu seriyi Thomas More' un 'Ütopya' eserine benzetir. Söz konusu eser, gerçekte var olmayan bir anda siyasi bir sistem kurgusunu anlatır. "Çalışmalarında bir zamanlar batı medeniyetinin sorunsuz işleyen makinelerini sağlayan işlevselleştirilmiş yerleri gösteriyor: Kesintisiz yiyecek, temiz çamaşır, eğitim, elektrik ve eğlence için 15. yy' a ait Ütopya kitabında Thomas More, bir toplumun daha iyi bir yaşam için fantezilerini koruduğu gerçeğin ötesine uzanan kurgusal bir yeri tanımladı. Lori Nix' in günlük yaşam sahneleri, Ütopya' nın diğer ucunda yer alıyor. Benzin istasyonları, kütüphaneleri, çamaşırhaneleri ve depoları, toplumun eşit ölçüde yok edilmesini sağlarken aynı zamanda varlığını sürdürmesini sağlamak için kullanıldı."[137]



Fotoğraf 60: Lori Nix, Kathleen Gerber, "Empire, Arch", 2015

Kaynak: Görsel için bkz http://www.lorinix.net/empire/alkizj1ygqtdux9an69ffrq95syrmo (11/03/2021)

Yukarıda yer alan fotoğraf ise 'Empire' serisine ait olup burada seçilen mimari yapıları ya da tarihi eserleri ait oldukları yerden alıp onların mevcudiyetine zarar vermeden bütünlüklerini koruyarak mevcut konumlandırdığı alanın hayat içinde akışına yer vererek

[136] Eva Horn, "Zukunft als Katastrophe", Taschenbuch, Frankfurt, 2014, s:38-43

[137] http://www.lorinix.net/q-a

günlük hayat manzaralarını bağlamlarından da koparmadan üretmişlerdir. Sahneleri geçmişten gelen eserlerin günlük hayat manzaraları içinde uyum sağlayacak şekilde şekillendirmişlerdir. İkili bu çalışmasında, hoş manzaralar yaratmak önceliğinde değil, Dünya' nın yaşadığı küresel ısınma ve iklim değişikliğine dikkat çekmek için yola çıkmıştır. İzleyici bir önceki seride olduğu gibi sebebin sonuç kısmını gördüğümüz sahnelerde iklim değişikliği sonucunda içinde bulunulan durum manzaraları ile karşı karşıya kalır. İklim değişikliği deprem, sel, toprak kayması gibi kısa sürede olayın gerçekleşeceği bir durum olmayıp sürece yayılan ve insan faktörünün etkin olarak içinde bulunduğu bu krizle birlikte anın içinde ve geçmişten gelen anın seride bir araya getirilerek mesele sadece görsel sunmanın ötesinde sağlam bir bağlama oturtularak izleyicisine sunulmuştur.

Nix ve Geber ikilisi boya, karton, kağıt, yapıştırıcı vb. malzemelerle kurguladıkları anlatıyı sahnelerken arka planda evrensel boyutta ele aldıkları konuları, fotoğrafın doğasına tersmiş gibi gelse de anlatı fotoğrafında başka bir pencere olan materyalle sahneler inşa etmek sanatın ne kadar dönüştürülebilir ve ufku çok geniş dünyalar açabilmeye olanak sağlayan bir alan olduğunu gösterir.

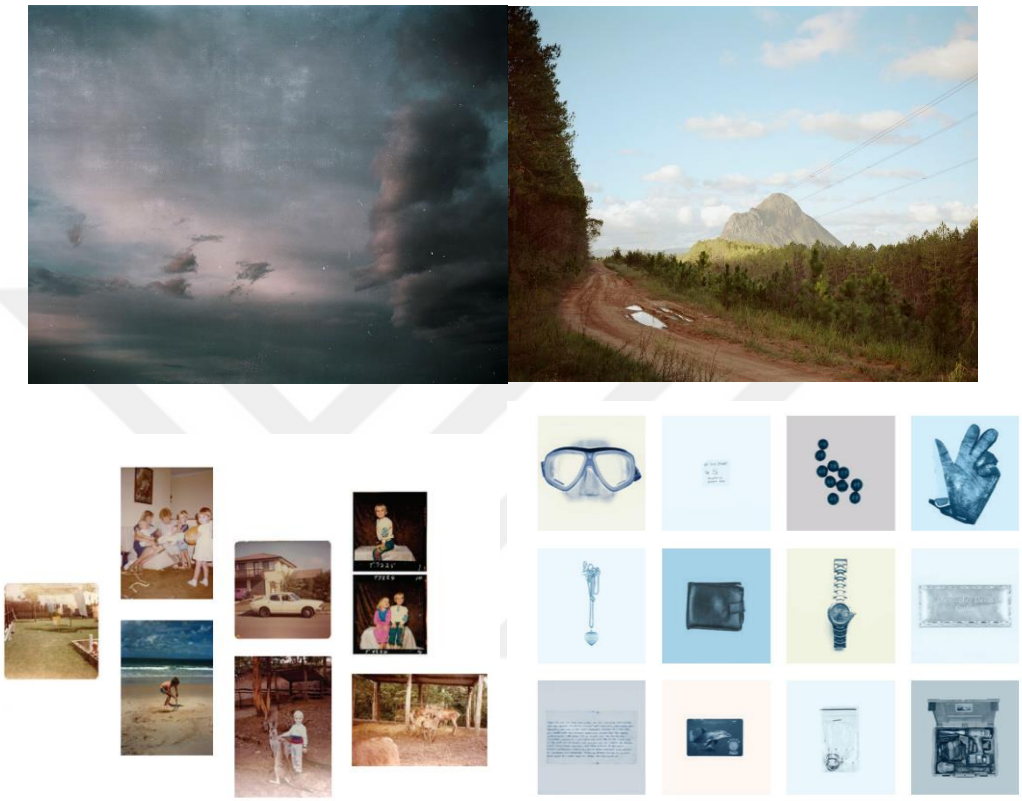
IV. KİŞİSEL, TOPLUMSAL VE SOSYOLOJİK TEMELLİ KURGU FOTOĞRAFLARIN GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELENMESİ

A. Sezgiden Doğan Fotoğraflar: Katrin Koenning

Kavramsal fotoğrafları ile kendi deneyimlerinden yola çıkan Koenning, Almanya' dan şu an yaşadığı ülke olan Avustralya' ya taşındığı sıradaki deneyimlerinin işlerine etkisi olduğunu söylemenin yanısıra fotoğrafçı, günümüzde fotoğraf eğitmenliği yapmaktadır.[138] Projelerinde kendi sezgileri, duygu ve hislerini gözlemleyerek gerek kişisel meselelere gerek dünyayı ilgilendiren sosyal konularında anlam katmanları oluşturarak anlatı sahneleri yaratır. Sanatçının fotoğrafları için daha önce saydığımız isimlerden farklı olarak kurgu kısmında doğaya küçük müdahalelerde bulunarak büyük prodüksiyondan kaçınır diyebiliriz. Koenning' in çalışmaları kişisel deneyimle başlar; bu başlangıç onun

[138] Katherine Oktober Matthews "Travelling the Limitless Mind", GUP, sayı:53, https://gupmagazine.com/interview/travelling-the-limitless-mind-an-interview-with-katrin-koenning/ (11/05/2021)

dünyayı algılama şekliyle ilgilidir. Duygularını gözlemlemeyi bilen ve ihtiyaca cevap veren sanatçının projelerinin başlangıç noktası bu algılama şekliyle başlar. İç dünyasından bolca ilham alan Koenning, aşağıda yer alan "Dear Chris" isimli serisini yaşamını trajik bir şekilde sonlandıran kuzenine ithafen yapmıştır.



Fotoğraf 61-62-63-64: Katrin Koenning, "Dear Chris" 2012-2013(fotoğraf sıralaması solda sağa)

Kaynak: Görsel için bkz https://phmuseum.com/katrinkoenning/story/dear-chris-dfaae1b8cf (01/04/2021)

"Dear Chris" fotoğraf serisi metinle başlar ve kuzeninin ardından ona yazdığı mektup gibi içten ve kişisel fotoğraf altı yazılarıyla devam eder. Seri, kayıp, unutma, hatırlama, hafıza kavramlarının bir araya gelmesiyle bağlam yaratır. Chris' in çocukluk fotoğrafı ile başlayan seri üç ayrı bölümden oluşur. Diğer iki bölüm kişisel eşyalarının stüdyo ortamında fotoğraflanması ve Chris' in yaşamına son verdiği yani cesedinin bulunduğu yerin etrafının fotoğraflanmasıdır. Kişisel eşyaların stüdyoda çekilmesi, kişi için önemli mekânların fotoğraflanması, bir insanın hayatını kaybetmesi gibi durumlar her ne kadar

öznel gözükse de " Memento Mori" ölümü hatırla kavramını seri boyunca izleyiciye hatırlatır. Bir kişinin ölümü üzerinden yaratılan anlatı serisinde art arda gelen fotoğraflar klasik çerçevelendirmenin ve yerleştirmenin dışına çıkarak kurgu fotoğrafı oluşturur.



Fotoğraf 65: Katrin Koenning, "Astres Noirs-Glow" 2016

Kaynak: Görsel için bkz https://phmuseum.com/katrinkoenning/story/dear-chris-dfaae1b8cf (11/04/2021)

"Astres Noirs" (Fotoğraf 65) ismiyle hazırladığı foto kitabına, ışığın peşine düştüğü ve buna dair bir takım sorgulamalar yaparak başlayıp, ışığın parlama olayı ve onun yüzeydeki yansıması; karanlık alanlar ile bunu gösteren ya da görünmediği şeylerle varlık kavramını ışıkla sorgular. Parıltı göz açıp kapayıncaya kadar geçen süre fotoğraflarda kalıcı, gözü yakan nesneler üzerinde sabitler. Işığın peşine düşen, buna dair kendince sorguladığı/sorgulattığı durumlarda kişiselliği bırakmadan, estetik haz yanında gizemli fotoğraflarla izleyiciyi düşüncelere sürükler. Koenning, fotoğraflarda doğa ile olan bağına, deneysel dışavurumlara vurgu yapar. Fotoğraf 65'te yer aldığı üzere siyah-beyaz çiğ fotoğraflardan oluşan seri, kontrastlığın baskın olduğu üst bölüm ve bunun aksini yansıtan alt kısım resimsi bir doğayı saf halde gösterir. Sanki yaşadığımız dünyaya ait olmayan bir yer, bir "Et in Arcadia Ego" ben Arcadia' daydım teması yaratır. O kadar mükemmel bir yer olmasına rağmen burada dahi son var dedirtir. İnsan eli değmemiş manzarayla karşı karşıya olan izleyiciye ölüm teması üzerinden sonu hatırlatır. Bakir manzara karşısında

ışığın bembeyaz göze çarpması da birbiri ile çok ilişkilidir. Parlamayla ilgili olan sorgulamalarda gösterilen ve gösterilmeyenler, fazla ışık olan yerlerde detay kaybı, koyu alanlarda da eş olarak detay kaybını gösterir. Işık görmeyle ilgiliyken söz konusu seride göremediğimiz şeyler vardır. Dolayısıyla neyin gösterilmekte olduğu konusunu düşündürür. "Bu, fotoğraflarda ışık kullanımına geri dönüyor. Bir yüzeyden veya yüzden yansıyan ışık yalnızca anlık olarak gerçekleşir, bir ışık huzmesinin içinden geçersiniz veya bir şeydeki bir yansımanın parıltısını görürsünüz. Bunları görüyorum ve fark ediyorum, duruyorum, içlerindeki potansiyeli görüyorum ve onları yakalamak için uzayda dolanıyorum. Sanırım görüntüleri yapmak biraz teatral. Görüntünün işe yaraması için bir şeyler yapmak için konu ve dünyayla ilişki kurmalıyım. Işık ışınlarının sonsuza kadar devam ettiği fikrini seviyorum, işin kesinlikle performatif bir unsuru var."[139]



Fotoğraf 66: Katrin Koenning, "Lake Mountain" 2010-2018

Kaynak: Görsel için bkz https://www.katrinkoenning.com/work/Lake_Mountain.html (16/04/2021)

Yıkarıda yer alan Fotoğraf 66 "Lake Mountain" üçlüsü çevreye karşı duyarlılığı, iklim değişikliği sorunu üzerine de dikkat çeken çalışma William and Winitred Bowness Fotoğraf Ödülü' nü almıştır.[140] 2009 yılında Avustralya' nın Lake Mountain bölgesinde çıkan yangında tahrip olan ekosistemi ele alır. Monash Üniversitesi Sanat Müzesi başkanı A nouska Phizacklea, yukarıdaki fotoğraf hakkında şunları söyler: "Katrin'in çalışması, neslimizi tanımlayacak bir konu hakkında sessiz bir kısıtlama ile konuşuyor - manzaramızın kaybı ve gezegenimizin yok edilmesi. Çalılarımızı küller içinde bırakan ve pek çok

[139] Daniel Boetker-Smith, "Interview-Katrin Koenning" Paper Journal, 2016. https://paper-journal.com/interview-katrin-koenning/ (01/03/2021)

[140] Monash Gallery Of Art https://www.mga.org.au/index.php/collection/explore/index/image/1433/artist_507/1/group/bowness-photography-prize-winners (11/05/2021)

sevdiklerimizin kaybıyla toplumlar üzerinde korkunç bir bedel ödeyen yoğun bir olayın güçlü bir yansıması. "[141] Üç kare fotoğraf yan yana gelerek 2010-2018 yılları arasında çalıştığı bölgeden çıkmıştır. Sekiz sene boyunca bölgede fotoğraf çalışmalarını yürüten Koenning, büyüyüp gelişen doğanın gelişimini pür bir anlayışla göstermekte. Şiirsel bir manzaraya ait fotoğraf, yangına ait izlerin en aza indirgendiği, körpe fidanların ön plana çıkarıldığı iç içe geçen iki zıt durumun kavramsal olarak bir araya geldiği andır.

Katrin Koenning fotoğrafla olan bağında kavramsal fotoğraflarıyla fikir kadar düşünce, duygu ve bunun mekânla ilgili bağını sorgulayan ve bunu iyi kullanan fotoğrafçıdır. Fiziki çevreyle elde edilen duyguyu, kendini ifade etme biçimiyle birleştirir.

B. Kişisel Yakınlık: Larry Sultan

Amerikalı fotoğrafçının eserleri için, belgesel tarzdaki sahne fotoğrafları psikoloji temelli konulardan oluşan serilerdir. Söz konusu seriler metin bazlı olmakla birlikte sanatçının kişisel yakınlıklarına aittir. Kendinden yola çıkarak uzun soluklu projeler üretirken kişisel obje ve hikâyelerden yararlanır. Kavramsal odaklı fotoğraf kariyeri, ebeveyn ile



Fotoğraf 67: Larry Sultan, "Empty Pool" 1991

Kaynak: Görsel için bkz. http://larrysultan.com/gallery/pictures-from-home/ (18/04/2021)



Fotoğraf 68: Larry Sultan, "My Mother Posing" 1984

Kaynak: Görsel için bkz. http://larrysultan.com/gallery/pictures-from-home/ (18/04/2021)

[141] Art Guide Australia, "Katrin Koenning Wins William and Winifred Bowness Photography Prize 2019", Art Guide, 2019.https://artguide.com.au/katrin-koenning-wins-william-and-winifred-bowness-photography-prize-2019/ (15/03/2021)

ilişkisi, çocukluğu, aidiyet gibi konuların yanında bunların anlatı içinde sahnelenmesindeki gerçeğin yerini konumlandırmaya çalışırken yaşanan belirsizlikleri işler.

"Pictures From Home" isimli serisinde yer alan fotoğraflar (Fotoğraf 68-69) bunun en iyi karşılığıdır. Poz vermenin açıkça anlaşıldığı her iki fotoğrafta da mekânla kurulan insan ilişkisi dikkat çeker. Fotoğraf 68' de havuzun önünde mayosu ile beliren adam, gökyüzünün bulutsuz ve güneşli olmasına bakılacak olursa boş havuz dikkatleri çeker. Arka planda yer alan peyzaj, sulanan yeşil çimler havuz için gerekli tüm koşulları sağlasa da havuz boştur. Yukarıda yer alan Fotoğraf 68'de ise bir kadın bir erkek yine mekânla ilişki içindedir. Arkası dönük ve oturan adam küçük ekranlı televizyonu izler, bir bölümü görülen televizyon arkasında eve dair objeler yer alır. Fotoğrafın bize göre sağ tarafında duran kadın, kıyafetleri ile özenli poz verme eylemine uyan, kendini saklamadan samimi bir şekilde poz verdiği görülmektedir. Duvar renginin yeşil olması sahneleme tekniklerinden olan greenboxa bir göndermeyle kurgunun parçası olan eylemin desteklenmesine örnektir. Tipik Amerikan aile yapısının yansıtıldığı fotoğraflarda Sultan, kendi çocukluğuna yolculuk yaparken izleyicisini de buna davet eder. Banliyö mahallesinde geçen çocukluğunun yansıtıldığı karelerde mimari ve estetik kaygılar içinde dönemin aile yapısı, yapılan mekân düzenlemeleri kavramsal bağla sahnelenirken dönemin zihniyetine de ışık tutar .



Fotoğraf 69: Larry Sultan, "Dad On Bed" 1984

Kaynak: Görsel için bkz http://larrysultan.com/gallery/pictures-from-home/ (16/04/2021)

Bunun yanı sıra "Dad On Bed" fotoğrafı aracıyla açık ettiği ve bir metinle gösterilen fotoğraf, baba figürüyle yaşadığı özel anlarını ve hatıralarını açık ederek; anma, hatırlama yoluna gider. Ailevi ilişkilerini hatırladığında babasının geliri düşük bir aileden gelip başkan yardımcılığına yükseldiği kariyerinde güçlü ve baskın bir karakter olduğunu söyleyerek kendi üzerindeki etkisinden söz ettiği San Francisco Sanat Merkezine verdiği röportajda

[142] babasının kendisine sanatçı olduğu için kızdığını söyler. İflas eden şirketle birlikte babasının işsiz kalması ve o tarihten sonra da babasının çalışmamış olmasından da hatıralarında bahseder. Projeye ilhamını ise bu baskıcı eylemler altında ebeveyn ilişkileri ile olan bağı sorgularken aileye ait videolar ve albümlerden aldığını ifade eder. Üzerinden geçtiği aile arşivden sonra belgesel tarza yeniden sahnelenen fotoğraflarda en önemli düşüncenin şu olduğunu söyler: geçmiş zamandaki anla şimdi performans gösterilen an arasındaki gerçeklikle olan ince çizgi. Çünkü annesini ve babasını ilerlemiş yaşlarında geçmişe götürürken sahnelemede zaman yer değiştiriyor, duygu ve düşünceler karışıyor. Burada Sultan, ailesine ihanet edebileceğini bile düşünerek bir mahremi açığa çıkardığını yine yukarda bahsedilen röportajda belirtir. Fotoğraf 69' da babası ile açık ettiği bu ilişkiye yakından tanıklık ettiği karede yatak odasında babası takım elbiseli ve yatağa otururken poz vermiştir. Sultan bu karede de babası ile olan özel ilişkisini açık eder. Babanın savunmasızmış gibi görünse de –ellerini bağlama, mimik ve kıyafetleri, yatak odası- yine de otorite hissini uyandırır bu da çocukluğunda fark ettiği ve belki hala devam eden ondan çekinen ve bir nebze korkan çocuk duygusunun devam ettiğini izleyiciye aktarır. Çocukluğunda anne babasının birbirleriyle olan ilişkisini hatırlayarak kurgulanan sahnelerde izleyici şimdinin içinde, Sultan' ın şu anki yaşında yorumlanan anlatıyı da çözümleme sürecine katarak geçmiş ve şimdi arasında sürekli bir devinim yaratır. Geçmişe ait fotoğraflar, videolar ve nesnelerin yer aldığı "Pictures From Home" serisi, aile ilişkisinde, her bireyin hikâyesi ve bu hikâyeye bakış açısını yansıtır.



Fotoğraf 70: Larry Sultan, "Hamilton Field" 2009

Kaynak: Görsel için bkz http://larrysultan.com/gallery/homeland/ (27/04/2021)

[142] "Larry Sultan, Here and Home" 2017 https://www.sfmoma.org/exhibition/larry-sultan-here-and-home/ (video anlatımlı içerik). (20/03/2021)



Fotoğraf 71: Larry Sultan, “Corte Madera Marsh” 2009

Kaynak: Görsel için bkz https://www.artsy.net/artwork/larry-sultan-corte-madera-marsh-2 (04/05/2021)

Fotoğraf 70 ve 71’ de yer alan serinin ismi “Homeland”, yine Kaliforniya’ da geçen, büyüdüğü yerden ilham aldığını düşündürtür. Yaşadığı mekânla ve zamanla kurduğu bağı biraz daha genele yayarak sosyolojik bir çalışmanın içerisine girmiştir. Her iki fotoğrafta peyzajlar hemen dikkati çeker. Sakinliğin içinde belirli konumlarda pasif bir bekleyiş halinde görünseler de bu bekleyişten öte bir fark ediliştir. Poz verme hali içinde aslında el kol veya bakışlar ile bir eylemin içinde olma halindedirler.

Batı Amerika’ da yaşanan 1929 Bunalım’ ı sonrası işçi sınıfı şehir merkezine kısmen uzak kalan banliyö mahalleleri oluşturmuştur. “Homeland” serisi geniş manzaralar içinde



Fotoğraf 72: Larry Sultan, “Canal District, San Rafael” 2006

Kaynak: Görsel için bkz http://larrysultan.com/gallery/homeland/ (13/05/2021)

bir retrospektif sunar. Günlük hayatın sıradanlığını (Fotoğraf 71-72) son derece hissederken manzaraların sakinliği içinde konumlandırılmış insanların manzarayı izler gibi algılanması şaşırtıcı değildir. Sultan' ın ev, aile olma, birey, yaşam alanlarına olan ilgisi sayesinde bir yaşam ritüeli fark edilir. Banliyö mahallesi olması sebebiyle fotoğraflarda yer alan insanların işçi olduğu anlaşılmaktadır. Bu insanların yaşadıkları çevrede sıradan pozlar verseler de aslında ait olma anlamında kendi topraklarıns ait olmadıkları bilinmektedir. Sultan' ın dikkat çekmek istediği, diğer işleri ile de bağlamı olan nokta tam olarak burasıdır. Hispanik bir durum içindeki insanların zorunlu olarak yaşam alanı oluşturduğu yeri geniş çerçeveler içinde izleyicisine sunar. Amerika' da banliyö mahallelerini kuran, hispanik olarak adlandırılan Latin Amerika, Orta Amerika ve Meksika topraklarından göç eden işçi sınıfını kapsar. Dolayısıyla seri son derece hispanik, gündelik, sıradan olmakla beraber romantik peyzajlar içinde vatan bilincine dair sorgulamalardır.

Larry Sultan' ın çalışmaları tamamen samimiyet içinde sakince, yaşamla olan bağları ele alır. Kendi kişiliğini şekillendiren somut ve soyut her şeyi işin bir parçası yapar. Kişisel yakınlıklarından yola çıkarak göç, bellek, hafıza konularına kavramsal yaklaşarak sahnelediği fotoğraflarını metinlerle destekler. Bu söz konusu metinler kimi zaman öznel tavır sergilerken kimi zaman geniş bir çevreyi ilgilendirir. Bunu yaparken fotoğraflarında ilişki kurma biçimi ise insan-insan, insan-zaman veya insan-mekân olmaktadır.

C. Kitsch Gerçekler: Alex Prager

Amerikan popüler kültürü ve kavramsal, kurgu fotoğraflarıyla ünlü fotoğrafçı, Prager, fotoğraflarında Cindy Sherman tekniğiyle dikkatleri üzerine çeker. Büyük prodüksiyonlar kurarak fotoğraflarında yaratılan anlatı, izleyicide bir anlığına sahneyi durdurulmuşluk hissi yaratır. Bakıldığında kurgu olduğunu fark edecek ancak gerçeğin peşini bırakmayan bir sahtelikle sürekli bir devinim içindeki fotoğraflar zamanın acımasız bir anında durdurulmuş ve anlatının tamamlanmasını izleyiciye bırakır.



Fotoğraf 73: Alex Prager, "Play The Wind, Speed Limit" 2019

Kaynak: Görsel için bkz https://www.alexprager.com/part-iv-view-2019/vsufpjwjnnsc5o6ai-ilhnxygdb4e4u (15/05/2021)

Dedektif gibi tanımlanan izleyici gösterilen objeler arasında bağlam yaratmaya, aktif izleyici rolüyle anın içinde bir eyleme davet edilir. Fotoğraf 73' te yer aldığı gibi asfalt yol üstünde bulunan arabalar, trafiğin içinde yaşanan absürt bir kaza anı. Bu anda iki kadın yaşanan olaylardan tamamen bağımsız zıt yönlere bakarken yaşanan olay anına arkası dönük bir şekilde izleyiciye bakarlar. Yukarıda yer alan "Play The Wind, Speed Limit" (Fotoğraf 73) de görüldüğü üzere parçalar arasında anlatıyı bulmak için izleyici fotoğraf karesi içine etkin rolle bürünür. Sahnelemede kullanılan teknik profesyonel Hollywood sinema tekniğidir ve bu fotoğraflardaki oyunculuğun gereği ortaya çıkan kitschtir. Kitschin içinde yatan yapay, sahte kavramları burada Hollywood sinemasına medyatik bir eleştiri ortaya koyar.

Prager, yukarıda görünen Fotoğraf 73' te olduğu gibi sinematografik fotoğraflarında yönetmen kılığına girerek tıpkı Jeff Wall, Cindy Sherman ve Gregory Crewdson tekniğine benzer işler yapar. Her modelin net ve kusursuz yerleştirildiği, ifadelerin açıkça ortaya konulduğu fotoğraflarında aynı zamanda alışılmadık bakış açılarına da rastlanır. "Play The Wind", "Silver Lake", "Crowd" serilerinde görülen 1970, 1980' ler modası

belirli tema üstünden ilerler ve fotoğraflarda da renk, teknik olarak bu temalara uydurulmuştur. Ayrıca fotoğraf serileri video tanıtımlarıyla desteklenmiştir. Fotoğraflarındaki canlı renk seçimi ve sıcak renk tonlarının baskın kullanımı fotoğraf tarihinden William Eggleston ismini öne çıkarır. Eggleston' ın Kodak' la özdeşmiş renk paleti, Prager' in fotoğraflarında üslupsal nitelik kazanmıştır.

Fotoğraf serilerinde tekinsizlik hali alışılmadık bir tutum içine girer, absürt durumlar teknik bakış açılarıyla desteklenir. Bu absürt durumlar gökyüzünde bir kadın, uçan bir kedi, modellerdeki aşırı mimik örnek verilebilir. Hayatın olağanlığından çok fazla kop-



Fotoğraf 74: Alex Prager, " Big West " 2019

Kaynak: Görsel için bkz https://www.alexprager.com/part-iv-view-2019 (17/05/2021)

mamaya çalışan ama sık rastlanmayan anlarla, mükemmelliğin içindeki kaos fotoğrafları zevkle izlenir. Aşağıda yer alan (Fotoğraf 75), fotoğrafçının "Play The Wind" serisinden "The Extras" fotoğrafı. Fotoğraf renkli, kare kadraj ve üst bakış açışıyla çekilmiştir. Fotoğrafta tek katlı bina kütle olarak fazlaca alan kaplayan tabelasında yazılanlar doğrultusunda market olduğu anlaşılmaktadır. Marketin çatı katı, izleyiciye göre sol üst tarafta birbirine sarılı halde bir çift görünmektedir ve aşağıya bakarlar. Bir şey izleniyor gibidirler. Fotoğrafın geri kalan kısmın da insan kalabalığı devam eder. Kalabalıkta her birey kendi ruhsal havası içinde bir eylem içindedir. Elinde bavul taşıyan bir kadın, bir palyaço (yukarı bakar), bir diğer yukarı bakan kişi ise mavi etekli, kızıl saçlı bir kadındır. Dışardan bakıldığında insanlar arasında fiziki bir mesafe varmış gibi görünüp aslında bu insanların

birbirlerine karşı ilgisiz olmadıkları görülür. Fotoğrafa bakarken şu soru sorulabilir: - Fotoğraftan önce ya da sonra ne oldu?



Fotoğraf 75: Alex Prager, "The Extras," 2019

Kaynak: Görsel için bkz https://www.alexprager.com/part-iv-view-2019/zagjv-rozxwsxm8vpx1fh8699ww6s7r (20/05/2021)

Fotoğraflarda yaratılan anla, ruhsal havanın gerçekle olan bağında beklenmedik durumların varlığı dikkati çeker (Fotoğraf 74). Fotoğrafçı bunu kimi zaman karelerde direkt verirken kimi yerlerde de kalabalığın içindeki insanların birbiri ile olan mesafe, boşluk, zemin, mimik, tavırla verir (Fotoğraf 74-75). Serilerinin tamamında insan ile olan bağlam açıkça görülmektedir. Kalabalıklarda bir odak noktası mutlaka vardır ve bu duygusallık barındıran kurgu ile gerçek arasında sürekli gider gelir. Tek bir kare fotoğraf içinde birden fazla insanla çalışan, saatlerce süren set hazırlığı, gerçekliğin elden bırakılmadan ve bunu destekleyecek ögelerle sinematografik anlatı tamamlanır. İnsanla çalışmayı kendine amaç edinirken bunu yoğun kalabalıklar yaratıp, kitsch gerçeklerle yapay, gelip geçici bir tavır

sergiler. Bunun en temel sebebi yaşadığı toplum kültürünün getirdiği normlardır. Amerika' da popüler kültürün, tüketici davranışlarının özellikle modanın, sahte kurgunun, abartının ve aşırılıkların yüksek seviyede olup bunu sanata malzeme yaparak duygu ve davranış haline getirip yaratılan bir ifade ve anlatıdan kaynaklandığını görebiliriz. Kalabalık içinde yer alan her bireyin psikolojik durumunu tahmin etmeye başlandığında karmaşık bir durumla karşılaşılır. Korku, güvensizlik, bir topluma/topluluğa ait olamama hissinin getirdiği için çeşitli duygu durumları yine ait olduğu Amerikan kültürünün toplum yapısında yatan durumu gösterirken fotoğrafçının da beslendiği ve gelişmiş bir tahlil gücüne sahip olduğunu gösterir.

Alex Prager, "Crowd", "Play The Wind" ve diğer serilerinde Cindy Sherman ve Jeff Wall' un alışık olduğumuz fotoğraflarını görürüz. Titizlikle sahnelenen fotoğraflar, sinematik eylemle yaratılan anlatılar, çözümleme tavrı ve güçlü kitle kültürü eleştirisi mevcuttur. Fotoğraflarda ortak bir anlatıya ulaşmaya çalışırken fotoğraftaki diğer unsurlar birden fazla anlatı yaratır ve pek çok deneyimle karşı karşıya gelen izleyici bu ana temayı destekleyecek şekilde devam eder.

SONUÇ

Bireyin dünyayla hatta toplumla kurduğu organik bağ, yaşamla dinamiklerinin uyuşması, kendini ifade etme şekli, hayata karşı sorumluluğu gibi konularla ilişkilidir. İşte bu noktada sanat, toplumların birbiriyle olan iletişimlerini de kapsayacak şekilde toplumun sanat anlayışını şekillendirir. İnsanın var olduğu günden bu yana kendini sanatla ifade etme şekline bakıldığında araç olarak kullandığı materyaller, en yakınında bulunan, kolay ulaşılan ya da coğrafyaya özgü ifade araçlarıdır. Lascaux mağara duvarına yapılan resimlerden günümüz Post-Truth çağına kadar sanat adına biriken her şey toplumsal, kültürel, sosyolojik, psikolojik olarak bir bütün oluşturan birbirinden ayrı düşünülmeyen bağlar oluşturmuştur. Dünya' nın yaşamış olduğu çevresel, iklimsel değişikliklerin yanında tarihte yaşanmış keşifler, devrimler, savaşlar da toplumların sanatı ifade etme biçimlerine yansımıştır. Çünkü toplum ve birey birbirine organik bir bağla bağlıdır. Bu bakımdan çağdaş fotoğraf sanatında anlatı fotoğraflarının okunabilmesi için anlatı fotoğrafının tarihte ilk görüldüğü yere bakılıp günümüzde bu fotoğrafları ele alıp incelenmesi yapılırken de süreç boyunca kavramsal sanatın oluşmasına direkt ve çokça etki eden olay ve akımlar da tez konusunun inceleme alanına dâhil edilmiştir.

Çağdaş sanat içinde yer alan kavramsal sanatın fikir ve dil temelinde gerçekliğin çeşitli versiyonlarının sorgulandığı, konuları itibariyle kategorilendirilmiş çalışmada, fotoğrafların incelenmesinde anlatı çözümlemeleri sunmaktır. Seçilen sanatçılar çoğunlukla 2000' li yıllarda üretim yapan, kavramsal sanatın, kavramlardan yola çıkarak düşüncenin biçimden ön planda olduğu ve fotoğrafın gerçekliği, temsil süreçleriyle fotoğrafın nasıl irdelendiğini örneklendirmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda kurgusal temelli işlerin seçiminde anlatının ön plana geçmesine özen gösterilerek, fotoğrafta anlatının hangi sosyal, politik ya da kültürel noktalara dayandığı incelenmiştir. Anlamın ortaya çıkmasına yardımcı diğer bir etken ise söz konusu fotoğrafçı üslubu ve hayata bakışıdır. Burada adı geçen isimlerden başka kurgusal temelli fotoğraflar olup; incelemede teknik okumanın yanında kavramsal ağırlığı olan fotoğraf serileri ele alınarak anlatı ortaya konulmuştur. Gerçekliğin her türlü –çekim öncesi ve sonrası- değişkenlik gösterdiğini bildiğimiz dijital çağda anlatı fotoğrafı, toplumların yaşamla olan organik bağına katkıda bulunmaktadır.

Çünkü sanatçılar fark ettirmek istedikleri meseleleri çağın olanaklarını ve fotoğrafın ifade gücünden, sahne hazırlama, teknik imkânlar vb. şekilde yaralanmışlardır.

Fotoğraf özgün dilini yaratma sürecinde, temsil şekilleri, fikri ortaya koyma ve izleyiciyle buluşturma durumlarında da kendi tarzını ortaya koymuş; modernizm ve postmodernizmin toplumsal ve sanatsal dinamikleri içinde kendine yer edinmiş ve gerçekle olan bağında çeşitli değişimler söz konusu olmuştur. Anda var olan gerçekliğin peşine düşmekten geri duran kimi sanatçılar kavramsal sanatın da yarattığı alan itibariyle kavramsallaştırarak içselleştirdikleri toplumsal, sosyal ya da kişisel meselelere yeni bir kapı açarak fotoğrafta farklı bir üretim yöntemi geliştirmişlerdir. Artık duygu dünyalarında başlayan kimi yerde metin ağırlıklı fotoğraflarla, anın içinden değil yaratılan–kurgulanan anın titizlikle hazırlanmasıyla oluşan bir dizi seriler oluşmuştur. Anlatı fotoğraflarının en belirgin özelliklerinden, tezde de sözü edilen tüm sanatçıların fotoğraf projeleri kavramsal sanat temelinde kurgu ile oluşturulmuş, bir anlatının yer aldığı gerçekliği sergilemektedir. Anda yaratılan gerçeklikle, anlatılan konunun birbirinden ayrı olmadığı seçilen teknik ve yöntemlerle görsel bir takım farklılıklar oluşturmasına zemin hazırlamıştır. Zaman konusunda sahnenin yaratılması, sahne içinde geçen imgelerin canlı ya da cansız konumlandırılması, role girecek kişi ya da kişilerin fotoğraf temelinde yatan fikir veya felsefeyi verebilme durumları söz konusu olmaktadır.

İncelenen kurgu fotoğraf göstergeler yoluyla anlatının ortaya çıkmasında etkilidir. İzleyicide doğru ve etkin bir anlam yaratma çabası ortaya koyarak; gösteren ve gösterilenlerin tespiti, gösterenin gösterilenle olan ilişkisinde yer alan temel ya da yan anlamların çıkarılmasıyla fotoğraftaki her imge göstergeler yoluyla entelektüel birikim gereksinimine ihtiyaç duyarak izleyenin yorumuna açıktır. İzleyenin ait olduğu kültür ve bilgi birikimi, hatta fotoğrafçının yarattığı imgeler bütününe atfedilen anlam, fotoğrafçının yaşamla olan bağı da devreye girerek çeşitli anlatı okumaları gerçekleşebileceği ortaya çıkmıştır. Burada dikkatlerden kaçmaması gereken nokta anlatı fotoğrafında kişiselleştirilmiş içe dönük konulardan ziyade postmodernizmin temel dinamiklerinden biri olan net, kesin ayrımlarla ayrılmış bilgi ve içeriklerden her zaman geri durmasıdır. Yani bilginin güvenirliliği önemli ölçütken kesinliği konusunda bir muğlaklık olabileceği unutulmama-

lıdır. Anlatı fotoğrafındaki çözümlemeler de izleyenin sürece dâhil olduğu, onların deneyimleri, entelektüel gelişim ve yaşam biçimleri sonucu ulaşılacak yorumlar olmaktadır. Çok katmanlı bir okuma deneyimi sunan anlatı fotoğrafları, öznel değişkenlerin daha düşük seviyede kalması, nesnel olana odaklanıp bütünle ortak payda da buluşarak fotoğrafın anlatmak istediği sonuca ulaşmaktır.

Sonuçta, High Art' ta otorite altında sanat yapma anlayışında yer alan kurgu, her ne kadar sansür ve din baskısı altında olsa da sanatçının konu olarak ele aldığı durumun gerçekliği ya da anlatının pekişmesi için başvurulan doğal bir yoldur. Camera Obscura ile beraber özellikle resimde başlayan değişim hem üslupsal hem de teknik olarak eserlere yansımıştır. Ardından fotoğraf makinasının gelişimi, anı yakalama hızı gerçekliğin birebir kanıtı olmuştur. Bu özellik avangard sanat anlayışında fotoğrafın bağımsız bir sanat olmasında etkili olmuştur. I. Dünya Savaşı' nda yaşanan teknolojik gelişmeler modernizmi doğurmuş yeni sanat akımlarının oluşmasına zemin hazırlayarak postmodernizme kadar devam etmiştir. Postmodernizm de avangard sanat akımlarında olduğu gibi yoğun bir sorgulama dönemine daha girilmiş, kitle iletişim araçlarının da buradaki yoğun tüketim baskısına maruz bırakılan toplum, ister istemez sanatın anlayışına da yansımıştır. 1960'lara gelindiğinde kavramsal sanat, toplumu, kişiyi, sosyal sorunları anlatmada etkin ve etken basamak olmuştur. Çağdaş fotoğraf sanatı, kavramsal sanat çerçevesinde kuramsal alt yapısını oluşturan Jeff Wall, Victor Burgin, Allan Sekula gibi pek çok isim kavram, düşünce, gerçeklik üzerine anlatı oluşturup fotoğraflamış; kavramsal sanatın, felsefe, göstergebilim, sanatın sorgulanması –özellikle güzel ve sanat kavramları- ve çözümlenmesindeki arayışta önemli kuramsal bilgi birimleri oluşturmuşlardır. Bu çerçevede bu tez, çağdaş fotoğraf sanatı içinde kavramsal sanat altında üretilen fikir temelli oluşan kurgusal fotoğrafların incelenmesinde gerçekliğin ne derece değişip dönüştüğüne odaklanmakla kalmayıp; çözümlenen fotoğrafların da anlatmak istediği gerçekliği verdiği, izleyicisinde de ifade etmeye çalıştığı kavramlar bütünün oluşmasını sağlamak için sahneleme sırasında seçilen imgelerin doğrudan ve en basit yolla anlaşılabilmesine odaklanmıştır. Elbette ki kavramsal sanat içinde üretilen her fotoğrafın göstergebilimsel okumasının yapılamayacağı, ancak başka okuma türleriyle –fenomenolojik, sosyolojik, psikanaliz gibi-

de okumaların yapılabileceğidir. Anlatı fotoğrafı içinde kurgunun olmasıyla anlam kazanabilecek, üretimi yapan sanatçının arka planı ve üretim pratiklerinin bilinmesiyle doğru okumaların yapılabileceği anlaşılmıştır.

Görüntünün gerçekliği ve kurgunun, fotoğrafta yatan gerçeklik sorgulaması ile başlayan süreçte, kurgunun oluşum süreci, bu sürece dâhil olan teknik süreç ve diğer sanat dalları ile olan iletişimi incelenmiş ve her bir kavramın ve akımın birbirine sağlam bağlarla bağlı olduğu görülmüştür. Ayrımı yapılmaya çalışılan şeyin enstantane fotoğrafında, anda yakalanan zamanın ölümsüzleştirilmesi, kurgu fotoğrafında var olan anlatının ne olduğu araştırılmıştır. Böylelikle her fotoğrafın, fotoğraf kâğıdında görünen bir gerçekliği elbette ki vardır fakat anlatının çözülmesiyle gelen anlamla fotoğraf, bize gösterdiği ve bizde onun yarattığı gerçeklik üzerine yapılan çözümlemelerde; izleyicinin bellek kayıtlarının da etkin rol oynadığı görülmüştür. Öte yandan fotoğrafı çeken kişinin anlatmak istediği meseleyi izleyicisinde nasıl bir anlatı yaratacağı da göz ardı edilmemiştir. Anlamın oluşmasında çok büyük farklar olmasa da ortak bir payda da buluşulabilmesi önemli olmuştur. Fotoğrafçının anlatıda barındırdığı yelpazenin çok geniş ve hayal gücüne dayanıyor olması –çünkü konuyu anlatabileceği çok farklı araç ve metot seçiminden kaynaklı- çözümlemede kavramsal sanatta dilin sanata dâhil olduğu ve anlatının görsel dille ifade edildiği Tableau Vivants (yaşayan tablolar) da örneklerini gördüğümüz dönemi incelemeyi mecbur kılmıştır. Sanat ve fotoğraf tarihine bu çerçeveden bakıldığında, çağdaş sanat içinde kavramsal sanat bağlamında fotoğrafların seçilip okuması ve yorumlanmasına denk düşmüştür. Tüm bu sebeplerden, incelenen her fotoğraf, sanatçının geçmişi, hayalleri ve onun perspektifinden sosyal, politik ve kültürel kavramlarla şekillenerek fotoğrafta çözümleme yelpazesinin geniş olmasına yol açmıştır. Bu sebepten kavramsal sanat, avangard sanat, modernizm ve postmodernizmin gibi pek çok akım ve dönemin tanımakla ve bilmekle ilerlemek gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Kitap

Antmen, A. **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2019.

Aydemir, C. **Fotoğraf Neyi Anlatır?** 3. Baskı, İstanbul: Hayalperest, 2013.

Barrett, T. **Fotoğrafı Eleştirmek: İmgeleri Anlamaya Giriş**. Yeşim Harcanoğlu (Çev), 2. Baskı İstanbul: Hayalbaz Kitap, 2009.

Barrett, T. **Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri**. Esra Ermert (Çev), 1. Baskı, İstanbul: Hayalperest, 2015

Barthes, R. **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş**. Mehmet Rifat, Sema Rifat (Çev), 4. Baskı İstanbul: YKY, 2005.

Benjamin, W. **Fotoğrafın Kısa Tarihçesi**. Ali Cengizkan (Çev), 2. Basım Ygs Yayınları, 2002.

Berger, J. **Görme Biçimleri**. Yurdanur Salman (Çev), 4. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 1990.

Berger, J**. O Ana Adanmış**. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy (Çev), 5. Baskı İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

Berger, J. **Bir Fotoğrafı Anlamak,** Beril Eyüboğlu (Çev), İstanbul: Metis 2015.

Burgin, V. **Fotoğrafı Düşünmek**. Aylin Ünal (Çev), İstanbul: Espas Yayınları, 2013.

Butler, C. **Modernizim**. Nursu Örge (Çev), Ankara: Dost Yayınları, 2020.

Bürger, P. **Avangard Kuramı**. Erol Özbek (Çev), 9. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Cabanne, P. **Kübizm.** Işık Ergüden (Çev), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013.

Cauquelin, A. **Çağdaş Sanat**, Özlem Avcı (Çev), 2. Baskı, Ankara: Dost Yayınları, 2016.

Cerasi, K. A. **Kim Korkar Çağdaş Sanattan?** İstanbul: Hayalperest, 2021.

Connor, S. **Postmodernist Kültür**. Doğan Şahiner (Çev), İstanbul: YKY, 2001.

Cottington, D. **Avangard**, Nursu Örge (Çev), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013.

Flusser, V. **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, İhsan Derman (Çev), İstanbul: Ağaç Yayıncılık, 1991.

Genç, A. **Dada,** İzmir, 1983

Giderer, H. E. **Resmin Sonu**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2003.

Hacking, J. **Fotoğrafın Tüm Öysontagküsü,** Abbas Bozkurt (Çev), İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015

Halbwachs, M. **Kollektif Bellek**, Zuhal Karagöz (Çev), İstanbul: Pinhan Yayınevi, 2018.

Higgins. **Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir**, Çev: Firdevs Candil Çulcu, İstanbul: Hayalperest, 2014

Hopkins, D. **Dada ve Gerçeküstücülük,** Suat Kemal Angı (Çev), 2. Baskı, Ankara: Dost Yayınları, 2006.

Horn, E. **Zukunft als Katastrophe**. Frankfurt: Taschenbuch, 2014.

Krauss, R. **L'Amour Fau, Photography and Surrealism**, New York: Abbeville Press, 1985.

Lybton, N. **Modern Sanatın Öyküsü**, Cevat Çapan, Sadi Öziş (Çev), İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları, 1989.

Morley, S. **Modern Sanatın Yedi Anahtarı**, Eda Açanal (Çev), İstanbul: Hayalperest, 2021.

Newhall, B. **The History of Photography**. New York: The Museum of Modern Art, 1993.

Oral, M. **Weimar Cumhuriyetinden Günümüze Fotoğraf Ajanslarının Fotojurnalizme Katkıları,** İstanbul: Espas Yayınları, 2011.

P.Yudin, M. **Materyalist Felsefe Sözlüğü**, Aziz Çalışlar (Çev), İstanbul: Sosyal Yayınları. 1980.

Pauli, L. **Acting The Part, Photography As Teather**, Merrell. New York, 2006.

Pooke, G. W. **Çağdaş Sanatı Anlamak**, Tuhan Göbekçin (Çev), İstanbul: Hayalperset, 2018

Rosalind. E., K. **Fotoğraf"ı Yeniden Keşfetmek**, Kemal Atakay (Çev) İstanbul: Hayalperset, 2013.

Price, Mary. **Fotoğraf Çerçevemdeki Gizem**, Ayşenaz-Kubilay Koş (Çev), 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

Sander, O. **Siyasi Tarih 1.** Ankara: İmge Yayınları, 1998.

Sontag, S. **Fotoğraf Üzerine**, Reha Akçakaya (Çev), İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1999.

Tanilli, S. **Yaratıcı Aklın Sentezi**, İstanbul: Adam Yayınları, 1998

Topçuoğlu, N. **İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?** İstanbul: YKY, 1992.

Ansiklopedi

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Gerçeküstücü Fotoğraf, 1. Cilt. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.

Makaleler

Atay, S. Bir Fotoğrafik Evrim Simgesi: Photo-Secession. Fotoğrafın 150. Yılı AFSAD Fotoğraf Sempozyumu Afsad Yayınları No: 20, 1989.

Atay, S. Bir Fotoğrafik Evrim Simgesi: Photo-Secession, Afsad 3.Fotoğraf Sempozyumu, Afsad Yayınları No: 20, 27-28 Mayıs 1989, Ankara., 204-205.

Baykam, B. Post-Dushamp Krizi. Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji. Plastik Sanatlar Derneği Yayınları 4. Sayı, 1993.

Crimp, D. Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği. Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, 126, 2002

Erbay, N. Ö. Fotoğraf Sanatçısı Nadar' ın İzlenimci Akıma Etkisi. Türkiye' de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi / Eylül- Ekim Sayı: 65, 2004.

Grundberg, A. Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat. Sanat Dünyamız, Sayı 84, 2002.

Michael, F. Jeff Wall, Wittgenstein and the Everyday, Critical Inquiry, Sayı: 3, Cilt:33, 496, 2007.

Rosalind Krauss, E. Fotoğraf'ı Yeniden Keşfetmek. Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:84, 2002.

Skirl Krestina, “Popular Culture and Gender Issues in Miwa Yanagi's Art Practice A Critical Approach Towards Images of Identity and Femininity Currently Circulating in Japanese Popular Culture”, 2010.

Spies, W. Max Ernst: Yorum Olarak Yapıt. Sanat Dünyamız Dergisi, 57, 1994.

Şengül, E. Dilbilimsel Kavramsalcılıkta Anti-Görsel Deneyim ve Anti-Estetik Haz: Joseph Kosuth. İdil, Cilt 2, Sayı: 8, 2013.

Uysal, T. “Çağdaş Fotoğraf Sanatında Anlatımcı Yaklaşım”. Ulakbilge, Cilt 5, Sayı 15, 1529, 2017.

Yılmaz, H. “Henri Bergson’ un Zaman Kavramına Yaklaşımının Çağdaş Anlatı Sinemasına Etkisi”. Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: XIII, Sayı 2, Aralık 2011.

Özdemir, A. Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğrafçılık. Papirüs Dergisi, 1990.

Wall, J. Kayıtsızlık İşaretleri: Kavramsal Sanatta ya da Kavramsal Sanat Olarak Fotoğrafın Çeşitli Boyutları. Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 84, 2002.

Tez

Dizdaroğlu, T. Eski Fotoğrafik Baskı Yöntemlerinin Farklı Yüzeylerdeki Etkileri. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008.

Uysal, T. Çağdaş Fotoğraf Sanatında Anlatımcı Yaklaşım. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2013.

Genç, A. Dada. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 1983.

İnternet Kaynakları

Art Guide Australia, “Katrin Koenning Wins William and Winifred Bowness Photography Prize 2019”,https://artguide.com.au/katrin-koenning-wins-william-and-winifred-bowness-photography-prize-2019/ (15/03/2021)

Boetker-Smith, D. “Interview-Katrin Koenning. Paper Journal” https://paper-journal.com/interview-katrin-koenning/ (01/03/202)1

Carpenter, B. Fluid Identities: The “Parts” and “Projects” of Nikki Lee. National Museum Of Women In The Arts: https://nmwa.org/blog/fluid-identities-the-parts-and-projects-of-nikki-lee/ (03/02/2021)

Casebere James, kişisel web sitesi, biyografı bölümü, https://www.jamescasebere.com/bio (06/03/2021)

Cowan, K. Artist Lori Nix and Kathleen Gerber Create and Photograph İncredible Model Sets to İmagine a Bleak Future Without Humas. Creative Boom: https://www.creativeboom.com/inspiration/the-city-and-other-stories-by-lori-nix-and-kathleen-gerber/ (20/02/2021)

Dhervillers Nicolas. http://www.nicolasdhervillers.com/photography/hommages/ (12/02/2021) Photography at the Bauhaus,. The Metropolitan Museum of Art: https://www.metmuseum.org/TOAH/hd/phbh/hd_phbh.htm adresinden alındı (05/06/2020

Emami, S. Iranian Women Tell Their Stories Through Photographs. lobelog: https://lobelog.com/iranian-women-tell-their-stories-through-photographs/ (28/01/2021)

Gemeente Museum Helmond, Nicolas Dhervillers. (2017). Sherry Leedy Contemporary Art: https://sherryleedy.com/main/nicolas-dhervillers-bio/ (video anlatım) (02/02/2021)

Gemeente Museum Helmond, Nicolas Dhervillers. https://sherryleedy.com/main/nicolas-dhervillers-bio/ (vid-eo anlatım) adresinden alındı (02/02/2021)

Hostetler, L. (www.metmuseum.org. met museum: https://www.metmuseum.org/toah/hd/f64/hd_f64.htm adresinden (21/04/2020).

James Casebere, k. w. https://www.jamescasebere.com/bio (06/03/2021)

Jones, A. Newsweek Magazine: https://www.newsweek.com/2015/02/20/post-mankind-vision-photographer-lori-nix-305531.html (22/02/2021)

Katrin Koenning Wins William and Winifred Bowness Photography Prize 2019. Art Guide: , .https://artguide.com.au/katrin-koenning-wins-william-and-winifred-bowness-photography-prize-2019/ ((15/03/2021)

Larry Sultan, Here and Home. San Francisco Museum of Modern Art: https://www.sfmoma.org/exhibition/larry-sultan-here-and-home/ (video anlatımlı içerik) (20/03/2021)

"Finalist 2016: Max Pinckers", Leica Oskar Barnack Award https://www.leica-oskar-barnack award.com/en/information/finalists-2016/max-pinckers.html (02/02/2021)

Matthews, K. O. Travelling the Limitless Mind. Gup Magazine, Sayı: 53: https://gupmagazine.com/interview/travelling-the-limitless-mind-an-interview-with-katrin-koenning/ (11/05/2021)

Museun of Contemporary Photography, "Nikki S. Lee", https://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Lee%2C+Nikki+S.&record=1 (20/01/2021)

Monash Gallery Of Art https://www.mga.org.au/index.php/collection/explore/index/image/1433/artist_507/1/group/bowness-photography-prize-winners (11/05/2021)

National Museum Of Women In The Arts, "Fluid Identities: The "Parts" and "Projects" of Nikki Lee,https://nmwa.org/blog/fluid-identities-the-parts-and-projects-of-nikki-lee/ (25/01/2021)

Nix Lori, Gerber Kathleen kişisel web sitesi, http://www.lorinix.net/q-a

Ollman, L. How Do You Get People To Stop Beliveing The Lies? Ask Artist Alison Jackson. La Times: https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2020-11-23/alison-jackson-artist-fake-trump-celebrity-photos (08/02/2021)

Pincker Max, kişisel web sitesi, h. b. Max Pinckers: https://www.maxpinckers.be/info/ (24/03/2021)

Platt, S. What Little Girls Want: The Art of Miwa Yanagi. http://the-space-in-between.com/2005/07/10/what-little-girls-want-the-art-of-miwa-yanagi/ (14/01/2021)

Pulver, A. Photograther Jeff Wall's Best Shot. The Guardian: https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/05/photography-jeff-wall-best-shot (23/11/2020)

Taka, T. Apocalypse Now: Miniature Scenes From The End Of The World. Cnn Style: http://edition.cnn.com/style/article/miniature-scenes-of-apocalyptic-architecture/index.html (10/02/2021)

Torres, R. In Focus: Gregory Crewdson. İndependent: https://independent-photo.com/news/gregory-crewdson/ (14/12/2020)

Val, C. Kişisel web sitesi portfolyo sekmesi. http://www.catrineval.com/proj-cat/female-wisdom/ (23/03/2021)

Yanagi, M. From Contemporary Art to Theater The Artistic Guest of Miwa Yanagi. The Japan Foundation Performing Arts Network: https://www.performingarts.jp/E/art_interview/1307/1.html (05/01/2021)

Diğer

Açık Kapı Fotoğraf Belgeseli" metin, İspanyol Televizyonu Yapımı . Ç. S. Atay. içinde İzmir. 1992